

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

BEDEN ETKİLEŞİMLİ DENEYİM MEKANLARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Saime GÜMÜŞTAŞ

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

MAYIS 2015

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

BEDEN ETKİLEŞİMLİ DENEYİM MEKANLARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Saime GÜMÜŞTAŞ
502111183**

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

Doç. Dr. Fatma ERKÖK

MAYIS 2015

İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü'nün 502111183 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi **Saime GÜMÜŞTAŞ**, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “**BEDEN ETKİLEŞİMLİ DENEYİM MEKANLARI**” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Doç. Dr. Fatma ERKÖK**

İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Doç. Dr. Pelin DURSUN**

İstanbul Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. Ayrim ERSÖZ

Yıldız Teknik Üniversitesi

Teslim Tarihi : **4 Mayıs 2015**

Savunma Tarihi : **25 Mayıs 2015**

Ailem'e, dostlarım'a, yeğenlerim Ada ve Kağan'a,

ÖNSÖZ

Yüksek lisans eğitimim boyunca değerli fikirlerini, ilgisini ve desteğini benden esirgemeyen, yapıcı eleştirileriyle, çalışmamın bu seviyeye gelmesini sağlayan, sevgili danışmanım Fatma Erkök'e,

Değerli yorumlarıyla tezin ilerlemesine büyük katkıları olan sevgili jüri üyeleri Aydin Ersöz ve Pelin Dursun'a,

Bu süreç içinde kendilerini çok göremediğim ama sevgi ve desteklerini her zaman hissettiğim aileme, sıkıntılı sürecimde bir nefes almam gerektiğinde yanımda olan çok sevgili dostlarıma, çok uzaklarda olup da teknoloji ile bana hem yardım edip hem de destek veren sevgili ağabeyime, aynı zorlu yolda beraber ilerlediğimiz arkadaşlarıma,

Teşekkürlerimi sunarım.

Mayıs 2015

Saime Gümüştaş
(Mimar)

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	ix
KISALTMALAR	xi
ŞEKİL LİSTESİ.....	xiii
ÖZET.....	xv
SUMMARY	xvii
1. GİRİŞ	1
1.1 Tezin Yöntemi ve Kavramsal İlişkiler	3
2. BEDEN MEKAN.....	5
2.1 Beden.....	5
2.1.1 Yaşayan beden	5
2.1.2 Nesneleşen/tasarlanan beden : Vitruvius'dan Le Corbusier'e	6
2.2 Mekan.....	16
2.2.1 Kartezyen mekan.....	17
2.2.2 İlişkisel mekan	20
2.2.3 Açık yapıt/Açık mekan	22
2.3 Bölüm Değerlendirmesi	25
3. DENEYİM	27
3.1 Deneyim Kavramı	27
3.2 Bedenle Kavrayış	29
3.3.1 Göz-merkezci deneyim	31
3.3.2 Bedeni merkeze alan deneyim	35
3.3 Çağdaş Sanatta Deneyimlenen Sanat	47
3.4 Bölüm Değerlendirmesi	57
4. BEDEN ETKİLEŞİMİLİ DENEYİM MEKANLARI.....	59
4.1 Multiple Shadow House	60
4.2 Body Movies	63
4.3 Bridge	66
4.4 Plastered	69
4.5 Anthropodino	72
4.6 Feeling Are Facts	74
4.7 On Space Time Foam	77
4.8 Net-Blow Up	79
4.9 Clearing	81
4.10 String Prototype.....	83
4.11 In Orbit	84
4.12 Değerlendirme ve Bölümün Sonuçları.....	87
5. SONUÇLAR	91
KAYNAKLAR	97
EKLER.....	103

ÖZGEÇMİŞ..... 107

KISALTMALAR

TDK : Türk Dil Kurumu

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1.1 : Bedene hükmeden mekan temsili.....	2
Şekil 1.2 : Tezin ana kavramları.....	4
Şekil 2.1 : Beden işlevlerinin kaldıraç sistemiyle açıklanması.....	7
Şekil 2.2 : Eskrimde kullanılan jest tekniğinin geometric ifadesi.....	7
Şekil 2.3 : Hareket halindeki bedenin kas durumlarının çizimi.....	8
Şekil 2.4 : Vitruvius adamı ve oran çalışmaları.....	9
Şekil 2.5 : Oran çalışmalarında beden figürü.....	10
Şekil 2.6 : Orduda beden teknikleri, Fotoğraf Rene Burri.....	12
Şekil 2.7 : Koşan adam kronofotografi resimleri.....	13
Şekil 2.8 : Organik ve inorganik formlar; kostüm, sahne ve koreografi çizimleri....	14
Şekil 2.9 : Solda “Soyut Mekanın Yasaları”, “Akrobatik beden” ve sağda “Organik Adamın Yasaları”.....	14
Şekil 2.10 : Le Corbusier’in Modüler Figürü.....	15
Şekil 2.11 : Kartezyen koordinat sistemi.....	17
Şekil 2.12 : Frankfurt Mutfağı.....	19
Şekil 2.13 : Açık yapıt’ın Açık mekan açılımı.....	24
Şekil 2.14 : Beden-Mekan bölümü: Kavramsal ilişkiler.....	26
Şekil 3.1 : Camera Obscura.....	33
Şekil 3.2 : Merkezi perspektif.....	34
Şekil 3.3 : Melt.....	39
Şekil 3.4 : J. Pollock’un çalışma sürecini anlatan fotoğraf.....	46
Şekil 3.5 : “Untitled (Free)”.....	49
Şekil 3.6 : “Hedge Two-Way Mirror Walkabout”, Metropolitan Müzesi Çatısı.....	53
Şekil 3.7 : “Hylozoic Soil” projesi.....	55
Şekil 3.8 : Çağdaş sanat ve deneyim kavramlarının ilişkisi.....	56
Şekil 3.9 : Kavramlar arası ilişkiler.....	58
Şekil 4.1 : Multiple Shadow House.....	61
Şekil 4.2 : Örnek analiz grafiği; Multiple Shadow House.....	63
Şekil 4.3 : “The Shadow Dance” gravürü.....	64
Şekil 4.4 : Body Movies.....	65
Şekil 4.5 : Örnek analiz grafiği; Body Movies.....	66
Şekil 4.6 : Bridge.....	67
Şekil 4.7 : Örnek analiz grafiği; Bridge.....	68
Şekil 4.8 : Plastered.....	69
Şekil 4.9 : “Corner Basher”.....	70
Şekil 4.10 : Örnek analiz grafiği; Plastered.....	71
Şekil 4.11 : Anthropodino.....	72
Şekil 4.12 : Örnek analiz grafiği; Anthropodino.....	74
Şekil 4.13 : Feeling Are Facts.....	75
Şekil 4.14 : Örnek analiz grafiği; Feeling Are Facts.....	76
Şekil 4.15 : On Space Time Foam.....	78

Şekil 4.16 : Örnek analiz grafiği; On Space Time Foam.....	79
Şekil 4.17 : Net Blow-up.	80
Şekil 4.18 : Örnek analiz grafiği; Net Blow-up.....	80
Şekil 4.19 : Clearing	81
Şekil 4.20 : Örnek analiz grafiği; Clearing.....	82
Şekil 4.21 : String Prototype	83
Şekil 4.22 : Örnek analiz grafiği; String Prototype.....	84
Şekil 4.23 : In Orbit	85
Şekil 4.24 : Örnek analiz grafiği; In Orbit	86
Şekil 5.1 : Kavramsal ilişkiler ağı.....	95
Şekil A.1 : Bedenin mekanla etkileşime girdiği araçlar ve örneklerin haritalanması..	106

BEDEN ETKİLEŞİMLİ DENEYİM MEKANLARI

ÖZET

Mekanın nitelikleri ile bedenın algısal ve deneyimsel keşiflerine çıkılabilir mi?, Mekan farklı ne çeşit seçenekler sunabilir?, Birey bedeni ile mekanla nasıl ve ne şekillerde etkileşime girebilir?

Araştırma bu sorular ile başlayarak mekan-beden-deneyim kavramlarını ve bunlar arasındaki ilişki potansiyellerini sorgular. Araştırmanın ilk bölümlerinde “mekan”, “beden” kavramları incelenerek, bu kavramlar arasında bağlantı kurulmaktadır. Mekanın bedenle ilişkisi, bedenın mekanda oluşturduğu kurgular, bedenın mekana etkileri, bedenın mekanı ne şekillerde deneyimlediği tartışılmıştır.

Araştırmanın bir sonraki bölümünde beden-mekan kavramlarının çarpışmasıyla oluşan “deneyim” kavramı fenomenolojik olarak incelenmiştir. Kartezyen düşüncenin bedene ve mekana getirmiş olduğu indirgemeci yaklaşımın deneyim kavramına da yansımış olduğu, mekan deneyiminin bedenın gözüne indirgediği gözmerkezci deneyime değinilmiştir. Akla ve görmeye verilen ayrıcalıklı pozisyon, bedensel ve zamansal farkındalığı baskılayarak, çok geniş bir alanda mimari deneyimi ve öznenin mekansal deneyimi sırasında mekan ile oluşan karşılıklı etkileşimine gereken önemi vermemiştir. Oysa deneyim bedenın mekansal iletişim ve etkileşime girdiği anlardan itibaren anlamını kazanmaya başlamaktadır. Bu deneyimler ise birbiriyle etkileşen birçok duyudan ibarettir. Bu “çok duyulu” mekanlar, herkesin bedenine dokunan mekanlardır. Tüm duyular dikkate alınarak yapılan tasarım, mekanı zenginleştirip; aklın gözü için tasarlanmış bir strüktür, teknik bir kutu olmaktan uzaklaştırmaktadır. Bu nedenle tez kapsamında bedenın mekansal -dolayısıyla da deneyimlerin- merkezine alınması durumu ve çok duyulu mekan deneyimi konusu önemli bir yere sahiptir.

Araştırma kapsamında, modern yaşamın getirdiği günlük hayatta yaşanan, alışık olduğumuz mekan deneyiminin dışına çıkıp alternatif deneyim alanları aranmıştır. Bu arayış sırasında, mimarlığın konusu olan ‘mekan’ı; mekan, nesne ve beden kavramlarının etkileşimi içerisinde değerlendiren ve günümüzde mimarlıkla disiplinler arası çalışan ‘enstalasyon’ (yerleştirme) çalışmalarıyla karşılaşılmıştır. Endüstrileşmenin getirdiği seri üretim teknikleri, ‘özne’ ve ‘sanat eseri’ arasındaki ilişkinin dönüşümünde önemli bir etken olmuştur. Bu durum geleneksel sanat nesnesinin anlamını değiştirmi; mekandan bağımsız ele alınışına karşı duran yeni bir anlayış getirmiştir. Yani ‘sanat nesnesi’, ‘mekan’ ve ‘özne’ arasında özel bir ilişki, kendine has bir ilişki kurulmak istenmiştir. Kurulan bu ilişki için, çoğulcu bir ortamın varlığından, anlamların çokluğundan, açık uçluluktan, izleyicinin “seyreden” değil “katılımcı” olmasından, özne ve mekan etkileşiminden söz etmek mümkündür. Sanatın ve mimarlığın bu etkileşimlerle yarattığı “deneyimlenen mekanları” ve bu mekanların sunduğu farklı “mekansal deneyimleri” incelemek çalışmanın amacını oluşturur.

BODY-INTERACTIVE EXPERIENCE SPACES

SUMMARY

With the specifications of the space, can it be started off the body's perceptual and experienced survey? What kind of different opportunities can the space offer? How and with what sort of different methods can a human being start an interaction with himself or herself and the space?

The research begins with these questions and interrogates the concepts space-body-experience as well as the relationship potential among these items. In the first part of the research, space and body conceptions are being reviewed and it is associated with between these conceptions. In which ways the relationship between space and body, the fictions which is being appeared by body, the effects of body on space, and how the space experienced the body ,have been discussed.

In the following part of this research experience conception which is being created by body-space impact has been examined in terms of phenomenological. The reductionist approach which is brought to Cartesian thought to body and space is reflected to experience concept, it is addressed to the eye centered experience that the experience of space is reduced to the eyes of the body. Given the privileged position of vision and mind did not give the essential importance a very wide range of architecture and mutual interaction comprising during the spatial experience of the subject. However, experience starts gaining its meaning as from moments the body interact and communicate with space. These experiences consist of many senses interacting with each other. Multisensory spaces are spaces touched everyone's body. Design, taking into consideration all the senses,by enhancing the space removes from the space is a structure designed for the eye of mind and being a technical box. Therefore, the scope of research the position of the body is taken to the space – thereby the experience- center and the subject of multisensory spatial experience have a crucial importance.

In the thesis content, the field of alternatives experience is sought getting out of the experience of space we are accustomed in daily life brought about by modern life. During this research, installation which study interdisciplinary nowadays and the space that the subject of architecture evaluate in the interaction of the concepts of space, object and body is encountered. New production techniques brought by industrialization has been an important factor to transformation of the relationship between the "subject" and "artwork". This changed the meaning of the traditional art object and it has brought a new approach standing against to take hold of independently from space. So, a special relationship, a unique relationship, is intended to establish between the "art object", "space" and "subject". It is possible to talk for this established relationship from the existence of a pluralistic media, the multiplicity of meaning, open-endedness, audience is not "spectator" but being "participants" and the interaction of subject and space. The purposes of the study

constitute to examine “experienced spaces” which is created with this interaction by art and architecture and different “spatial experiences” offered by these spaces.

The first part of the thesis describe method and problematic of the thesis, conceptual relations in thesis.

In the second part, “body” and “space” notions are mentioned. Body-mind distinction caused by the Cartesian thought of western culture and body-space relationship based on developing ideas against the Cartesian thought, at first body and space are searched separately. Then, the integral relationship between body-space is searched from extensive perspective. The space in Cartesian thought is a space of coordinates, drawings made on the blank pages, plans, scale models and scale projection models. This thinking inside the box indicate that space is not produce in the field of intellectual representation and cannot be occurred in visible and readable area (Readable area means the space perceived by the senses of the body; haptic, sound, smell, taste, optic). On the other hand, body was detached from where the context to exist and it has been idealized focusing only on the body itself or the only observation of its components. Body was seen as a stationary object in a frozen moment. Relationships with its environment which effects its behavior has been ignored. Conversely, it has been opposed to the idea of body and space to be considered as separately from each other. The idea that between these two concepts is body-space/space-body swinging has been suggested. According to this view, the body can only be the space; the space can only exist with the body too. It is focused on this integral relationship between body and space in this research.

In the third part of the thesis, the concept of experience resulting from the interaction of space and body is described. While this concept is being examined, it is firstly searched different approaches of the different thinkers with the literature research in order to understand the perspective regarding the experience concept. The concept of experience is just being reduced to the eye of the body with the Cartesian thought, the position of the body in space did not go beyond being beholder. Ocular-centrism experience has been addressed in the thesis and standing against this idea, the spatial experience which puts the body into the center is investigated. The breaking process of the state of ocular-centrism and the examination of the body is taken to the space center is essential to search the experience in spaces which interact with the body. In this way, “experience” concept has been discussed whether or not “experience” concept is different from the previously discussed forms may occur in different way. During this research the place of the concept of experience in contemporary art is mentioned. The concept of “installation” which brings together architecture and contemporary art focusing on spatial experience and the user’s perception issue are also mentioned. The description of installation concept has been made and how it is formed in the historical process and its relations established by the space, which is the main product of the architectural space, are mentioned as well. Being this form of artistic work consisting of “experiential” and the work based on the perception that the people acquired experimentation result is stated. In the installation work, the space is no longer an item to be watched but an item to be experienced, the body is no longer an audience but a participant. In this way, space experience that the body created interaction and communication environmet are discussed.

Because architecture, designed in the sovereignty of dominant eye placed ‘seeing’ in a prominent position ignored all the other senses. Even more importantly, this situation is increasingly getting used to by modern society, the sound of the space,

smell, texture, to predict choreography for the body and taste has not been considered into as a determining criterion of architectural space attribute. However, space is not only with the eyes of the mind but also experienced with the interaction of the whole body. In the fourth part spaces' hard, solid, not to be intervened, the estimated limits of structure, seen as the opposite body, which interacts with the space, space samples have been examined through installation works. The relationship between body and space, fictions created by the body in space, the body and the effects of space have been assessed through selected examples.

In the fifth chapter, the displayed problematics and the experience space interacting with the body, which has been started to be questioned with it, have been discussed. In the thesis, the concept of current space from past to present to be revised up and the transmutation and transformation of space have been tried to elucidate and the cases regarding the space and the studies which may contribute to rethinking by both the person who designs it and the subjects experiencing it have been revealed.

1. GİRİŞ

Kartezyen düşüncenin egemen olduğu dönemlerde beden, nicelik olarak ölçülen, değişmez kurallar içinde tasarıma girdi olarak kullanılmıştır. Bedeni sayısallaştıran bu indirgemeci yaklaşıma benzer şekilde, mimarlar uzun yıllar boyunca mekanın da salt fiziksel özellikleri ile ilgilenmişlerdir.

Yirminci yüzyılın ortalarına doğru, beden üzerine yapılan araştırmalar ve eleştiriler artmış, bedenin duyu ve algılarıyla gelişen, kavrayan, yaşayan psikolojik bir sistem olduğu fikri ele alınmıştır. Bu doğrultuda bedenin içinde bulunduğu koşullarla ilişkilerinin araştırılmaya başlandığı gözlenmiştir. Bu yaklaşımla birlikte mekanın fiziksellikinden çok, oluşturduğu deneyim'in ön planda tutulması gereken bir değer olduğu fikri ortaya çıkmıştır.

Kişinin dünyayı ve varoluşu anlaması çeşitli etkileşimler ve bu etkileşimler sayesinde edindiği deneyimler ile oluşur. Mekanı deneyimlememiz bedenin mekan ile olan etkileşimiyle gerçekleşir. Ömrümüzün büyük çoğunluğunu mekanlarda geçirdiğimiz düşünülürse, bu deneyimleri edinmemiz sırasında mekan ile ilişki içinde olduğumuz durumların önemli olduğundan söz edilebilir.

Mekan, bedenin hareketlerinin yapılıp yapılmamasını buyurarak ya da yasaklayarak, kat edilecek yollara ve mesafelere karışarak insan gövdesine hükmeder (Lefebvre, 2002). Bireyin var oluşunu anlamlandıran potansiyelleri barındıran mekanın, çoğu zaman sert, katı, sınırları kesin ve tahmin edilebilir olan yapısı, sahip olduğu potansiyelleri açığa çıkarmasını zorlaştırır (Şekil 1.1). Bu bağlamda, mekanın bu kesinliği ve bedeni kontrol eden yapısına karşı duran mekanı seyirlik statik bir yapı olmaktan çıkararak kavrayışın farklı durumlarını araştırmak amaçlanmıştır.

“Mekanı mevcut kavrayış şekillerimiz dışında nasıl kavrayabiliriz?” sorusu ile tezin ana kavramlarını oluşturan beden-mekan-deneyim kavramları üzerine bir araştırmaya çıkmıştır.



Şekil 1.1 : Bedene hükmeden mekan temsili.

David Harvey, mekanın maddeden bağımsız, mutlak bir kavram olarak görülmesi yerine, nesnelere arası bağlantılarla var olan göreceli mekan görüşü olarak ilişkisel mekan düşüncesini ortaya koyar (Harvey, 1973).

Mekanın iletme istediği bir anlam yoktur. Mekan bedenle iletişim ve etkileşime girdiği andan itibaren anlamını kazanmaya başlamaktadır. Beden tarafından deneyimlenen ve duyar aracılığı ile varlığı hissedilen bir mekan sonsuz zenginliğini tam da bu yolla kazanmaktadır.

Mekan sadece “seyredilen” bir nesne değildir, üç boyutlu fiziksel gerçekliğiyle kişiyi içine çeken, her türlü algısal deneyime açık, duygusal anlamları çoğaltan yapısıyla, deneyimi zenginleştiren özelliğindedir. Bu noktada tez, mekanı sadece “seyredilen” bir nesne olmaktan çıkartıp, sadece algısal ve duygusal olarak değil, bedeninin fiziksel gerçekliği ile mekanla etkileşime geçtiği ya da mekana müdahale edip onu dönüştürebileceği bir mekan fikrinin fiziksel karşılıklarını bulmayı amaç edinmiştir.

Mimarlığın ürünü olan “mekan”, 20. yüzyılın başından itibaren sanata zaman boyutu ile dâhil olmuş ve sanata deneyimleme, katılımcı olma anlayışını getirmiştir. Bu mekansal çalışmalar daha sonra “yerleştirme” (enstalasyon) başlığı altında değerlendirilmiştir. Mekanı seyredilen değil deneyimlenen bir olgu olarak gören yerleştirme çalışmaları, bedeni de izleyici konumundan katılımcı konumuna getirmiştir. Enstalasyon çalışmaları bu özellikleri ile tezde, mekanın bu “kesinlik” ve “katı” halini üzerinden atıp, bedene kendisiyle etkileşime girme veya kendisine müdahale olanağı vermesi bakımından incelenmiştir. Araştırma süreci boyunca beden ile etkileşime geçen farklı mekan deneyimlerine karşılık gelen farklı örnekler incelenmeye çalışılmıştır.

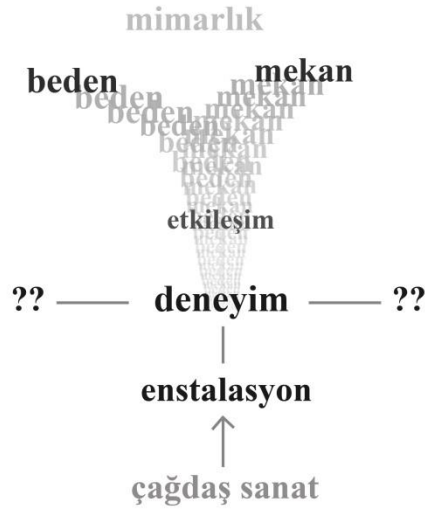
1.1 Tezin Yöntemi ve Kavramsal İlişkiler

Tezin içerisinde öncelikle üç kavram: “beden” , “mekan” ve “deneyim” kavramları ele alınmaktadır. Mekan-beden kavramları ilk olarak ayrı ayrı ele alınır ve ikisinin ayrılmaz ilişkisi üzerinde durulur. Daha sonra mekan ve beden etkileşiminden ortaya çıkan deneyim kavramı ele alınır. Bu üç kavram kuramsal çerçevenin üç ana kavramını oluşturur.

Mekan tasarım yöntemlerini sadece mimari elemanların bir ilişkisi olarak görmeyi yeniden düşünmek gerekmektedir. Bu yüzden mimarlığın ürünü olan mekan, 20. Yüzyılın başından beri sanata dâhil olmuş ve mekansal deneyim anlayışını yerleştirmiştir. Artık 21. yüzyıl sanatı kaide üzerindeki sanat eseri kavramını terk etmiş, Jonathan Crary'nin de belirttiği gibi kişinin “algısal deneyimini” konu alan, “deneyimlenen”, mekan, nesne ve gözlemci-özne birlikteliğini savunan, onları belirlediği anlam üzerinden bir araya getirerek yeni okumalar, yeni mekansal deneyimler ortaya koyan bir anlayışı benimsemiştir. Sanatta bu mekansal arayışlar, insanın algısal deneyimini ve bu yolla ortaya konan kavramsal iletileri esas alan “deneyimlenen sanat” çalışmalarına uzanmıştır. Daha sonra bu çalışmalar “enstalasyon” (yerleştirme) olarak adlandırılmıştır. Tezde, deneyim kavramı hem farklı düşünürlerin yaklaşımları, hem de çağdaş sanat üzerinden değerlendirmeye alınmıştır.

Kartezyen düşüncenin getirmiş olduğu Kartezyen mekanın katı/değişmez yapısının herhangi bir müdahaleye ve etkileşime izin vermediği düşüncesi tartışılmış, bu düşüncenin karşıtı olan Bourriaud'nun “İlişkisel estetik” kavramından türetilmiş olan “İlişkisel mekan” ve Eco'nun “Açık yapıt” ından türetilmiş “Açık mekan” kavramlarına yer verilmiştir. Bu kavramlar doğrultusunda mekan, içinde birçok anlam barındıran, bütün anlamlarını aynı anda ortaya çıkarmayan, izleyicinin katılımı ile anlamların belirginleştiği ve izleyicinin kendi anlamını çıkardığı bir düzendir. Diğer bir deyişle; mekan her bireyle farklı bir anlama, her bir yeni etkiyle de yeni bir oluşuma bürünür. Tezde mekanın bu her defasında yeni bir oluşma bürünerek deneyimlenmesi ve yorumlanması olayı “entalasyon” çalışmalarındaki örneklerle incelenerek ortaya konulmaya çalışılmıştır. Örnekler seçilirken bedene cevap veren, mekanın bedeni yönlendiren yapısının tersine çalışan projelerin seçilmesine çalışılmıştır.

Tezin ana kavramları olan “beden”, “mekan” ve “deneyim” incelenirken, kavramlar arası ilişkilerin anlaşılabilmesi ve bu ilişki potansiyellerinin keşfedilmesi için öncelikle literatür araştırması ile farklı düşünürlerin farklı yaklaşımları ortaya konulur. Bu şekilde deneyim kavramının yeni biçimlerde ortaya çıkıp çıkmayacağı tartışılır. “Entsalayon” kavramı ise tez içinde bu üç ana kavrama eklenerek mekansal deneyim konusundaki sorgulayışımızın sınırlarını genişletmek için bir araç olarak düşünülmüştür.



Şekil 1.2 : Tezin ana kavramları.

Tez bu çerçevede yapılan literatür araştırması ve “beden etkileşimli deneyim mekanları”nın, literatür araştırması üzerinden yorumlanmasına, “Mekanı deneyimlerken mekanın kırılmaz, katı ve bedeni kontrol eden yapısı kırılabilir mi?”, “Mekanın beden üzerinde kontrolsüz olacağı mekanlar yaratılabilir mi?”, “Mekan deneyimlenirken bedenin duyularına ve hareketlerine cevap veren eğlenceli bir hal alabilir mi?” gibi sorulara cevap aranmasına dayanır. Bu süreç içerisinde mevcut mekan anlayışına dair yeni kavrayış önerileri sunulmaya çalışılmıştır.

2. BEDEN MEKAN

2.1 Beden

Bilimsel incelemelere bakıldığında insan vücudu, bulunduğu mekandan kopararak, cansız bir varlığın salt fiziksel bir görüntüsü olarak düşünülmektedir. Yirminci yüzyılın sonlarına doğru, mekan ve beden arasındaki bağımlı ilişki ön plana çıkmıştır.

Salt fiziksel bir nesne olarak beden düşüncesinin dışına çıkılmasıyla birlikte, beden kavramı sürekli olarak üzerinde durulan, incelenen bir konu olmaktadır. Özellikle 1980 sonrası bedenle ilgili yazılan pek çok metin, Kartezyen düşüncüyü eleştiren entelektüel birikim üzerine odaklanmaktadır. Baruch Spinoza, Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Jacques Lacan, Michel Foucault ve Maurice Merleau-Ponty gibi düşünürlerin yazılarının bu bağlamda tekrar ele alındığı gözlemlenmektedir.

2.1.1 Yaşayan beden

Yaşayan, psikolojik ve fizyolojik bir sistem olan beden, sürekli oluşum halindedir. Beden, hem her an duyularıyla çevresini algılar, yorumlar ve anlar, hem de çevresini eylem, tavır ve görüşleriyle etkiler (Grosz, 1998). Elizabeth Grosz'un da belirttiği gibi henüz tamamlanmamış beden, sürekli değişen, kararsız, şekilsiz bir dizi potansiyele sahiptir.

“Beden ne gördüğümüz fiziksel bir nesnedir, ne de başka bir yerden gelen tinin otomata inmesidir.” (Ponty, 2006). Ponty için yaşayan beden, çevresindeki şeylerle var olan, değiş tokuşlar sistemi içinde evrilen, bir var olma biçimidir. Beden çevresindeki şeyleri, hareket etmesiyle kendi etrafında bir çember halinde tutmaktadır, “şeyler yaşayan bedeninin bir etkisi ya da uzantısıdır, onun tenine geçmişlerdir, onun bütüncül tanımına dâhildirler.” (Ponty, 2006). Merleau-Ponty bedeninin sadece fizikselliklerinin incelenmesi yerine, daha bütüncül bir yaklaşımla (şeylerle olan ilişkileri ile) incelenmesi gerektiğini vurgular.

Yaşanan ortamda nesnelere arası ilişkiler çok karmaşıktır ve ilişkilerin nerede başlayıp nerede bittiği çok net olarak belirlenmemektedir. Bu karmaşık ilişkileri açıklayabilmek için Avustralyalı biyolog Von Bertalanffy, “Genel Sistem Teorisi”ni ortaya koymuştur. Bertalanffy, yaşanan ortamda, sebep ile sonuç arasında, doğrusal bir ilişki değil, karşılıklı ve döngüsel bir etkileşim vardır düşüncesiyle, algılama, öğrenme ve düşünmenin parçalara ayrılarak değil de bir bütün olarak ele alınması gerektiğini savunmaktadır (Bertalanffy, 1968).

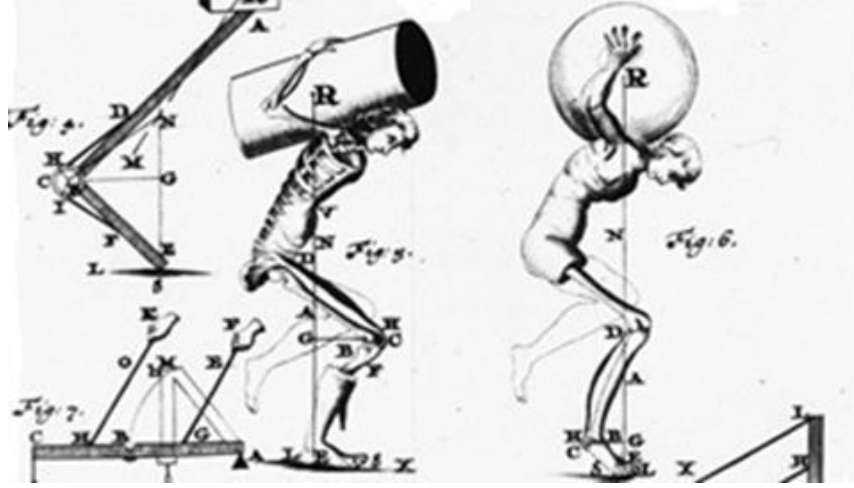
Sistem düşüncesi bağlamsaldır, birleştiricidir. Analitik çözümlere yerine sentezi önermektedir. “Sentez” düşüncesi sistemde, etkileşimli ilişkilere ve bütüne odaklanmaktadır. Yani parçanın ne olduğunu aramak yerine, parçanın sistem içerisinde, diğer parçalarla oluşturduğu, etkileşim desenleri ve bunların altında yatan yapıları araştırmaktadır (O'Connor ve McDermott, 1997).

Dolayısıyla “yaşayan beden”, nesnelere kurduğu ilişkiler ağı içerisinde anlaşılabilir. Salt fiziksel gerçekliğe parçalanması yerine, daha bütüncül bir yaklaşımla ele alınması gerekmektedir.

2.1.2 Nesneleşen/tasarlanan beden : Vitruvius’dan Le Corbusier’e

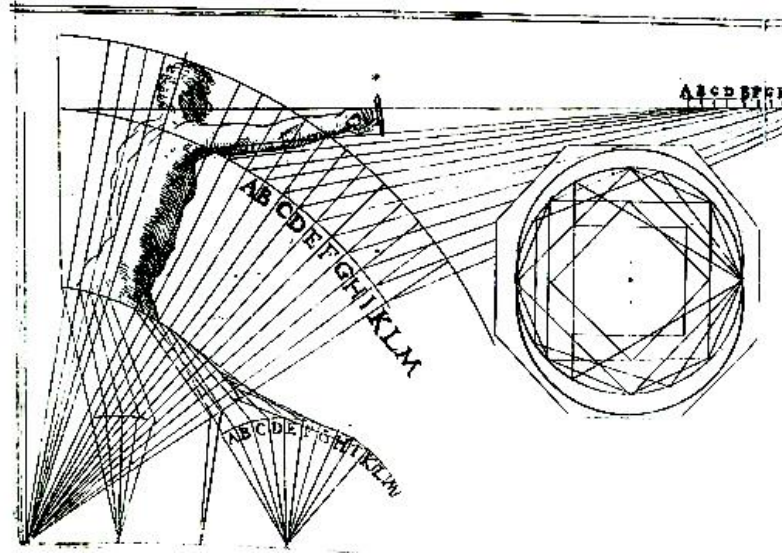
Bedenle ilgili pek çok farklı algılayış ve tanımlama vardır. Felsefede beden, bilinmeyen, sürekli değişen, kararsız bir yapısı olması ile anlamlandırılması zor olmaktadır. Bilimin ele aldığı beden ise, herkes tarafından aynı görülen, manipüle edilen, işlenmiş bir nesnedir (Ponty, 2006).

Aydınlanma çağı ile birlikte, beden fonksiyonlarını açıklamak için, kuvvetlerin, maddeler ve hareketler üzerine etkisini inceleyen fizik dalı olan mekaniğin prensiplerini kullanmak ağırlıktadır. Givonni Alfonso Borelli, Camillo Agrippa, Rene Descartes ve Marcello Malpighi, biomekaniğin gelişimini sağlayarak, beden bir makinedir, düşüncesinin öncüleri olarak sayılmaktadırlar. Bu dönemde beden işlevleri fiziksel kuvvetler ile açıklanmaktadır.



Şekil 2.1 : Beden işlevlerinin kaldıraç sistemiyle açıklanması (Borelli, 1680), (Url-1).

Beden mekanik bir aletin işleyiş prensipleriyle özdeşleştirilerek, momentum kanunları, çark ya da kaldıraç sistemi gibi imgelerle açıklanmıştır. Örneğin; Giovanni Alfonso Borelli bedeni mekanik bir aletin işleyiş prensibi ile özdeşleştirerek, bedenin işlevlerini kaldıraç sistemi ile birlikte tasvir etmiştir (Şekil 2.1). Aynı şekilde Camillo Agrippa, eskrimde kullanılan jest tekniğini geometrik bir biçimde ifade ederek, beden ile ideal geometriyi yakalamayı amaçlamıştır (Şekil 2.2).

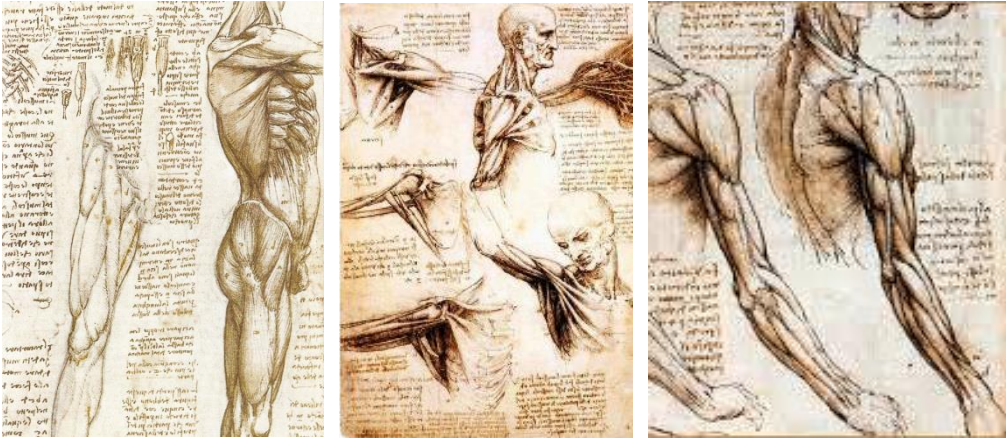


Şekil 2.2 : Eskrimde kullanılan jest tekniğinin geometric ifadesi (Agrippa,1553), (Url-2).

Bedeni ayakta tutan iskelet sistemi ve Rönesans'ın tıbbi alanda ana konusu olan kas sisteminin yapısı giderek önem kazanmaktadır (Şekil 2.3). Beden yüzeyinin

soyularak tüm fizikselliğinin görünür, dokunulur kılınması, parçalanarak tahlili ile beden yeni bir görünüme sahip olur. Kunst bu modern beden görüntüsüne “Aydınlanmanın Açık-Saydam Bedeni” demektedir (Kunst, 1999). Beden, artık bilimsel olarak açıklanan, her parçası düzenlenip, sınıflanabilen, bir doğa nesnesidir.

Rönesans'la birlikte görülen bilimsel ve kültürel yapıdaki değişimler, beden algısının değişmesine neden olmuştur. İnsan anatomisi görselliğe dökülerek, beden ve hareketleri bilinç düzeyinde incelenmeye başlanmıştır. Beden ölçüleri, ilerlemenin bir işareti olarak, daha sistemli olarak ele alınmaya başlar.

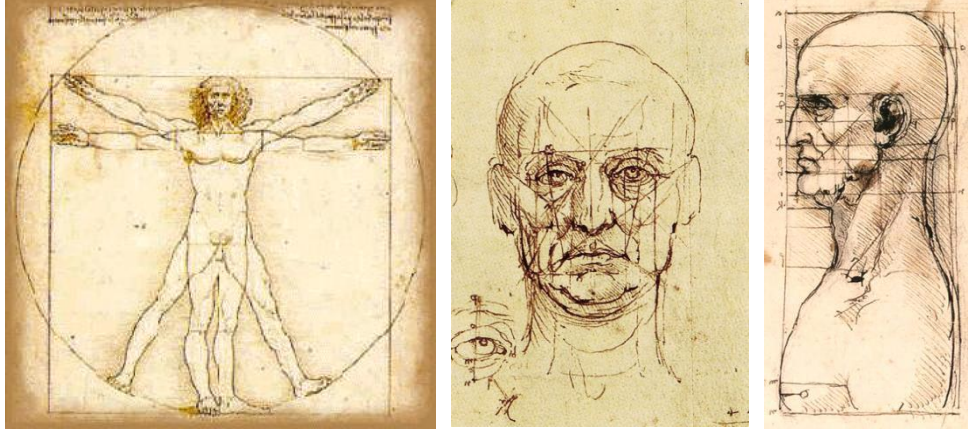


Şekil 2.3 : Hareket halindeki bedenin kas durumlarının çizimi (Da Vinci, 16.yy.), (Url-3).

Rönesans’ tan Yaklaşık 1500 yıl önce, Marcus Vitruvius yazdığı “Mimarlık Üzerine On Kitap”ta, tapınakların kutsal mimarlığını anlatmak için, mimari oranlara model oluşturacak şekilde, insan bedeninin oranlarını tanımlayarak başlamaktadır. Vitruvius tapınağın tasarım ilkelerini belirlerken “...Öğeler arasında tıpkı fiziği düzgün bir erkekte olduğu gibi belirgin bir ilişki bulunmalıdır ” demektedir (Vitruvius, MÖ 25). Vitruvius’un bu yazımı Antik dönem klasik anlayışının beden geometrisini idealize etme göstergesidir.

Vitruvius’a göre; İnsan vücudunun merkezi, göbek deliğidir ve yerde yatan bir insanın açık ayak ve el parmakları bu merkezden geçen bir dairenin çevresine dokunmaktadır. Bu geometrik kurguyla insan vücudundan dairesel bir şekil elde edildiği gibi, ayak tabanlarından başın tepesine kadar bir çizgi çizilip ölçüldüğünde ve bu ölçüm açık kollara uygulandığında kusursuz bir kare geometrisine de ulaşılabilmektedir (Vitruvius, MÖ 25). Bu ifadeyle Vitruvius, Rönesans mimarlığında insan vücudunun kusursuz oranlarıyla biçimsel benzerlik kurma

hususunda, insan bedeni ve yapılar arasındaki ilişkiler üzerine çalışmalara çıkış noktası oluşturmaktadır. Bedenin geometrik uyumu; daire ve karenin içinde kolları ve bacakları açılan insan figürünün kusursuz uyuşmasıyla kesinleşmektedir (Şekil 2.4).

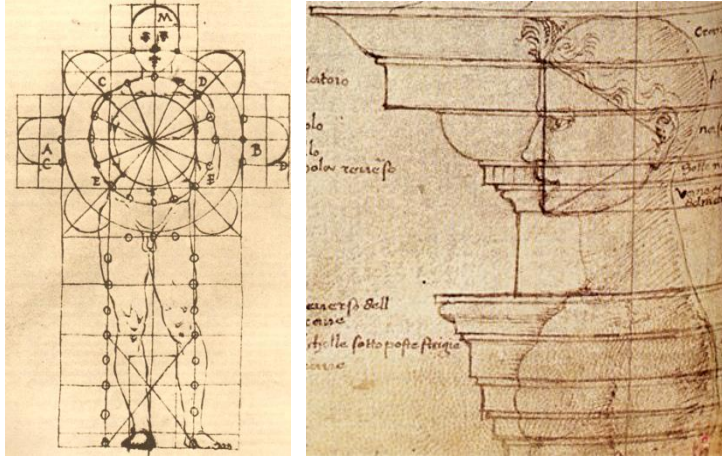


Şekil 2.4 : Vitruvius adamı ve oran çalışmaları (Da Vinci, 1492), (Url-4).

Vitruvius'un bu tutumu, Rönesans'ın sanatçı ve bilim adamlarına esin kaynağı olmuştur. Rönesans'ın öncülerinden Leonardo da Vinci'nin Vitruvius figürü daire ve karenin içine yerleşmiş olan insan figürüyle, Vitruvius'un kusursuz uyum fikrini betimlemektedir. Leonardo'nun çizimlerinde bedensel oranların uyumundan daha yüksek düzeyde bir uyum arayışı olduğu hissedilmektedir.

Bedenin sayısallaştırılarak, grafiklerle araştırılan yüksek uyumu, fiziksellğe dökülmektedir. Bedenin ölçülmesi, ölçüm modeli olarak beden sorununu gündeme getirmektedir. Burada doğru ölçümün açıklanmasından, beden ve mekanın oransal uyumunun açıklanmasına geçiş yaşanmaktadır. “Bedenin öznel düzeni ile nesnel, matematiksel ve zorunlu doğal düzen, arasındaki uyum kanıtlanır.” (Palumbo, 2000).

Rönesans mimarisinde, insan vücudunun ve uzuvlarının ölçülmesine bağlı olarak keşfedilen tipik oransal ilişkiler, yapı elemanlarının boyutlandırılması için kullanılmaya başlar. Rönesans sanatçıları, tapınak ve kiliselerin plan şemalarını doğrudan bedenin biçimsel nitelikleriyle oluşturmuşlardır. Bu konuda çalışma yapan isimlerden biri de Francesco Di Giorgio'dur. Binaların cephe ve planlarına hayaletsi bir katman olarak beden figürlerini eklemiştir. Çizimlerde, insan bedeni kilise planını oluşturacak temel ölçüttür. Bedensel oranların kullanımı “Kiliselerde merkezleştirilmiş doğu bitişinde, temel daire ve kare geometrik biçimlerinden geliştirilmesiyle görülmektedir.” (Wittkower, 1988).



Şekil 2.5 : Oran çalışmalarında beden figürü (Di Giorgio,1480), (Url-5).

Rönesans mimarisinde, bedenle kurulan ilişki mimari üretime hâkim bir yaklaşımdır. Bununla ilgili olarak Di Giorgio , ideal mekanın tasarımı için, cepheyi yüzle, merkezi girişi ağızla, simetrik yerleştirilmiş pencereleri gözlerle, avluyu gövdeyle, merdivenleri kol ve bacaklarla, kıyaslayarak övgülerde bulunmuştur (Şekil 2.5). Böylece insan vücudunun ve uzuvlarının ölçülmesine bağlı olarak keşfedilen tipik oransal ilişkiler, yapı elemanlarının boyutlandırılması için kullanılmaya başlar. Plan veya cephede bedenin genel yaradılışına dair ilişkinin kurulmasına dair bir mantık ise söz konusu değildir (Steadman, 1979). Bu dönemde yapılmış bu oran çalışmalarından, bedenin tasarım için sadece biçimsel bir ölçüm aracı olarak görüldüğü, ideal beden ölçülerinin tasarım için bir yöntem olarak kullanıldığı sonucu çıkmaktadır. Bedeni ölçülebilir bir sistem olarak görmek, dünyayı saf matematiksel bir bakışla değerlendirmekten kaynaklanmaktadır. Bu da perspektif paradigmanın temelini oluşturan bir yaklaşımdır. Rönesans perspektifinin sınırları içinde gelişen beden-mimarlık uyumunun kırılması, bedenin duyuların organı ya da makinası olarak özerkliğini vurgulayan Kartezyen düşüncenin varlığıyla gerçekleşmiştir. Bahsedilen özerklik, “duyuların mantığı” diye adlandırılan yeni bir tür beden anlayışını ortaya çıkarmıştır.

Kartezyen düşünceye göre çözümlenen beden algısal bir sistemdir. ”Düşünüyorum öyleyse varım.” sözleriyle mantık temelli bir dünya görüşü savunulur. Descartes, doğanın dilinin matematik olduğunu ve doğayı matematiksel terimlerle tanımlamak gerektiğini savunmaktadır. İnsanı “rasyonel bir ruh” olarak tanımlayarak “beden bir makinedir.” algısının gelişmesini sağlamaktadır (Capra, 1989). Descartes, doğanın

“hâkimi ve sahibi” olan yetkin insanı, şeylerin varlığını ortaya çıkarabilir olarak görmektedir.

Gözün “aynı anda, aynı bakış açısıyla her üç boyutu da tamamıyla” görmesinin imkânsız olduğu sonucuyla mekanı farklı oranlarla algıladığını savunan yeni görüş, mekan-beden arası etkileşime yeni bir perspektif kazandırmıştır (Yurttaş, 2003).

Beden, Kartezyen düşünceyle bulunduğu bağlamdan koparılarak ele alınmış, beden ve davranışları ya sadece çevresi üzerine odaklanılarak, ya da sadece bedeni oluşturan parçaların (kas, iskelet yapısı gibi) gözlemlenmesiyle bilimin konusu olmuştur. Beden dondurulmuş bir an içinde, durağan bir nesne olarak görülmüş, onun devingenliği ve davranışlarıyla çevresiyle kurduğu ilişkiler göz ardı edilmiştir.

Bedeni bilimsel bir ölçüm modeli olarak ele alan görüş bir tarafa bırakılıp, bedenin algısal bir sistem olduğu fikri benimsenmiştir. Mimarlık da artık bedenin oranlarıyla ilişkilendirilmeyip duyuların kurallarıyla belirlenir olmuştur.

Kartezyen düşünce sistemiyle nesneleşen beden, zihne ait bir enstrüman olarak düşünülürken, yaşayan beden, duygu ve algılarıyla kavrayan insandır. Beden hareketlerinin ve davranışlarının, geometrik çözümlemesi yerine, içinde bulunduğu koşullarla sürekli değişen bedenin kurduğu ilişkiler ağına odaklanılarak geliştirilmesi üzerine çalışılmıştır.

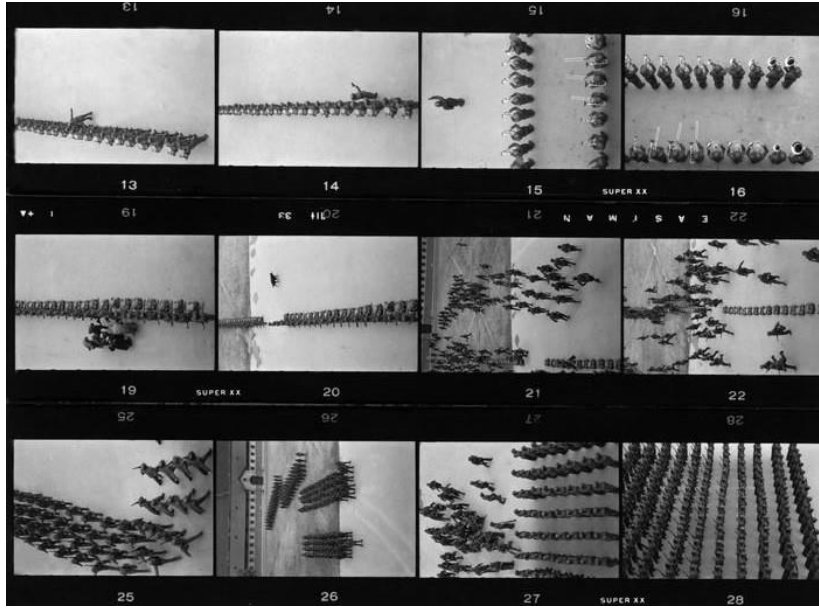
Modern mimari, insan yaşamını istenildiği gibi şekillendirmeye yönelik dayatmalarıyla, özel bir çevre yaratma girişimindedir. Bununla birlikte teknolojinin sunduğu imkânlar, seri üretim ve standartlaşma, bedene iş gücü olarak bakılmasına sebep olarak, bedenin özne konumundan nesne konumuna gelmesine neden olmuştur.

Modernistlerin ele aldığı insan modeli, benzer niteliklere sahip, tasarlanan ve değiştirilebilen, yaşama biçimleri aynı, davranış biçimleri kestirilebilen, parçalara bölünüp tanımlanabilen bir bedenden oluşmaktadır.

İnsan davranışlarını ve bunların kültürler arası farklılıklarına ve öğrenilmişliklerine dikkat çeken ilk antropolog Marcel Mauss'tur. Modernitenin günlük hayata etkisi için “Eğitim; görme, yürüme, koşma, oturma ve kalkma üzerine eğilimi, hep verimin sürekliliğini sağlamak için gelişir.” demektedir. Zamanla doğal gelen, genellikle farkında olunmayan, ama gündelik hayatı olanaklı kılan pek çok davranışın doğal ve

kendiliğinden değil, öğrenilmiş olduğuna dikkat çekmektedir. Kişi gündelik hayatında var olduğu şekliyle hareket edememektedir (Mauss, 1968).

Jonathan Crary “Incorporations”ta, yıllar önce Marcel Mauss’un “Beden Teknikleri” olarak adlandırdığı doğal gelen, fakat önceden kararlaştırılmış, verilmiş, kazanılmış beden davranışlarına örnekler vermektedir (Şekil 2.6). Bu örneklerden bazıları, orduda beden teknikleri, eğitim, ceza, görev sorumlulukları ve merasim çalışmaları ile kazanılan davranışlardır (Crary, 1992).



Şekil 2.6 : Orduda beden teknikleri, Fotoğraf Rene Burri (Crary, 1992), (Url-6).

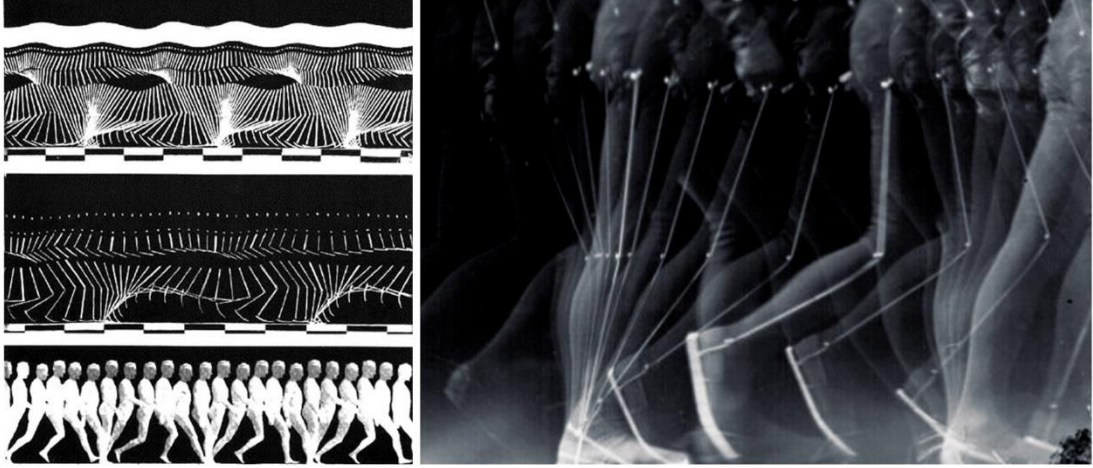
1870’lerde fotoğrafçılığın gelişmesiyle, Eadweard Muybridge, Etienne-Jules Marey gibi isimler beden hareketlerini inceleyerek, onları niceliksel olarak analiz etmeye çalışmışlardır. Bir organizmanın yaşamsal faaliyetlerini mekanik kurullarla, yani biomekanik bilim ile, açıklamaya çalışan bu sanatçılar kronofotografi¹ biliminin doğmasını sağlarlar.

Etienne-Jules Marey insan ve diğer canlıların hareketlerini, bilimsel olarak bölümlenmiş parametrelerle temsil etmektedir. Hareket kaydı için pek çok aygıt ve sensör geliştirilmiştir, miyograf² gibi. Bu araçlarla Marey hareketi ilk olarak, çizgi, eğri ve diyagramlarla bir koordinat sistemine kaydetmiştir. Daha sonra 1980’lerde bu

¹ Kronofotografi: Yunan chronos ve fotografi kelimelerinin yan yana gelmesiyle oluşarak, zamanın resimleri anlamına gelmektedir.

² Miyograf: Kasların kasılması sırasında oluşan güç değişikliklerini ölçen aygıt.

çalışmalara fotoğraflamayı da ekleyerek kronofotografide öncü olmasını sağlayacak çalışmalara adım atmıştır. Dansla ilgili kayıt tekniklerinden etkilenecek gelişen bu çalışmalarla, bilimsel araştırmalarda “yaşayan beden”le ilgili yapılan sözlü tanımlamalardan bedene bağımlı ya da bağımsız, spesifik parametrelerin bilgilerinin kayıt edilmesine doğru bir değişim yaşanmıştır (Ka, 2003), (Şekil 2.7).



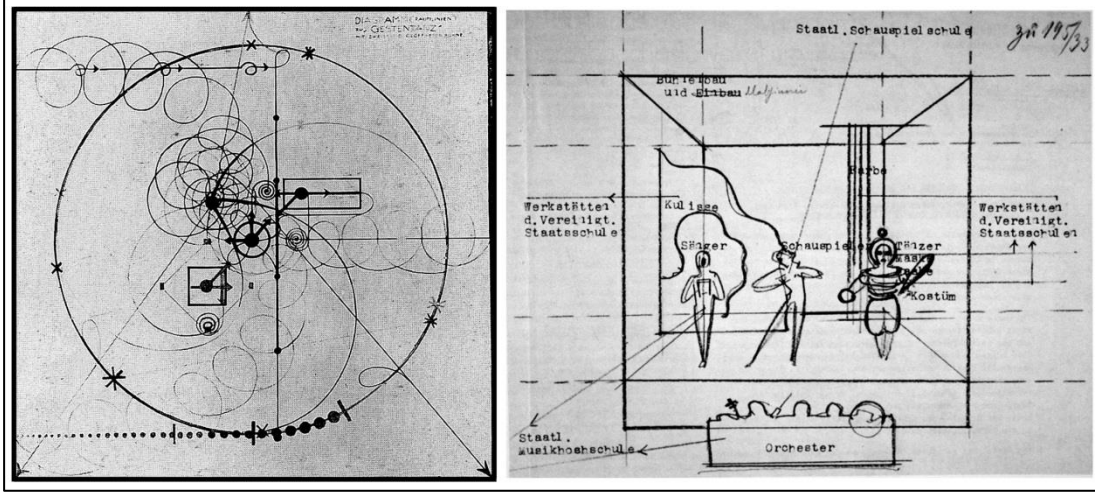
Şekil 2.7 : Koşan adam kronofotografisi resimleri (Marey, 1884), (Url-7).

Bedenin bio-mekanik işleyişini temel alan diğer çalışmalara baktığımızda, Bauhaus’da insan formu ve mekanla ilişkisinin, temel araştırma konusu olduğu gözlemlenmektedir. 1923’te Bauhaus için sahne tasarımları yapan Oskar Schlemmer bedeni kod olarak ele alan radikal çalışmalarıyla dikkati çeken ilk isimdir. İnsan figürü üzerine çalışmalar yapan Schlemmer, bedeni organik form ve geometrik şekillerle ifade etmektedir.

Schlemmer insan ve mekan arasındaki ilişkiyi, insan hareketlerinin, geometrik formlarla formülasyonu sonucu davranışlarının değişimi üzerinden araştırmaktadır. Sahneye ait kübik mekan yasalarını, organik insanın yasalarıyla karşılaştırmaktadır. Schlemmer’e göre mekan insana uyarlandığında, sahne doğal ve illüzyonist olmaktadır. İnsan kübik mekana uyarlandığında ise sahne soyutlaşacaktır. Bu bakış açısı da, soyut mekan yasalarının, görünmez çizgiler, planimetrik ve stereometrik ilişkilerden oluşacağı düşüncesini oluşturmaktadır (Ka, 2003).

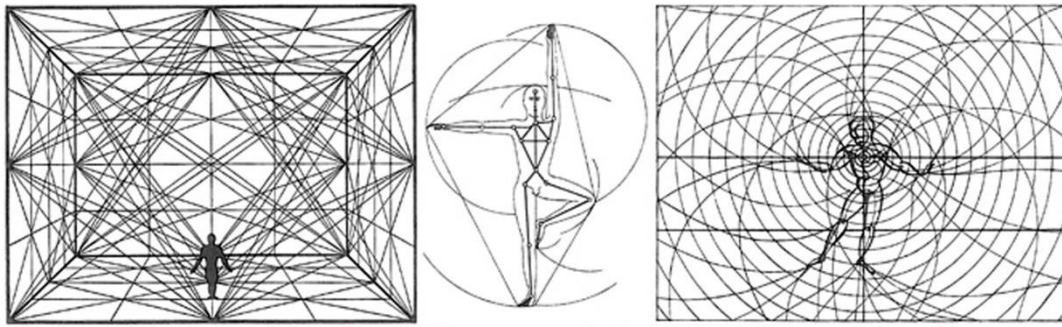
Organik ve inorganik formların uyumu fikri Oskar Schlemmer’in çalışmalarında etkisini göstermektedir. Schlemmer’in sahne ve kostüm tasarımları, Bauhaus’un bedenin mekandaki uzanımını öngören; kostüm ve sahnenin birbirine geçtiği

anatomik ve mekansal geometrilerin doğaya ve kültüre ait yekpare bir forma dönüştüğü beden fikrini yansıtmaktadır (Şekil 2.8).



Şekil 2.8 : Organik ve inorganik formlar; kostüm, sahne ve koreografi çizimleri (Schlemmer, 1933), (Url-8).

Mimari nesnelere dönüşen bedenler, içbükey, dışbükey çokgenler içerisinde, ritmik oyunlardan üretilen geometrik formlara indirgenmektedir. Schlemmer'in, indirgemeye bütünden ayrıştırılan parçaların, abartılarak sunulmasının yerine, parçalardan yeni bütünlüğü araştırmak, mekanikleşen yaşantı içinde mekanikleşmeyi bulmak gibi bir amacı vardır (Schlemmer, 1961).



Şekil 2.9 : Solda "Soyut Mekanın Yasaları", "Akrobatik beden" ve sağda "Organik Adamın Yasaları" (Schlemmer, 1933), (Url-9).

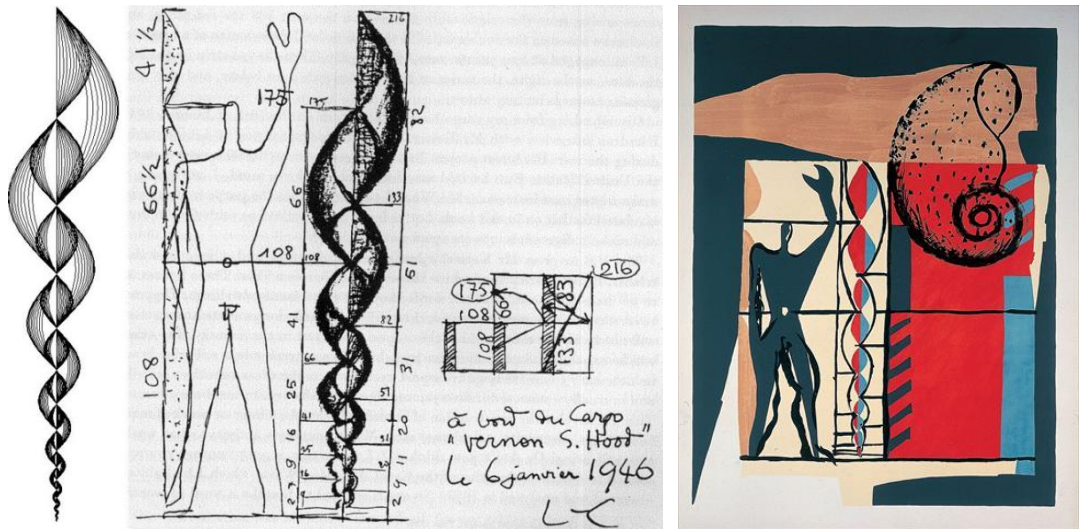
Schlemmer, organik bedenlerin sınırlayıcı özelliklerinden doğan engellerin kaldırılmasını amaçlayarak, mekan içinde özgürce hareket eden mekanik bedenlerin yaratacağı olanakları araştırarak, bir bakıma bedensel özellikler taşıyan, canlanan mekanı bulmaya çalışır (Şekil 2.9).

Bauhaus tiyatrosunda, bio-mekanik bedenlerce, yeni mekanik mekanın açıklanmaya çalışılmasıyla, mevcut kapalı sanat formlarının kırıldığı ve bedeni merkeze alan performans sanatına ilk adımların atıldığı söylenebilir. Sahneye yerleştirilmiş bedene bakıldığında, bedenün sahnenin bir uzantısı olduğu, dekor ve kostüm içinde de bedenün kişisel özelliklerinin kaybolduğu, daha mekanik bir beden anlayışının ortaya çıktığı gözlenmektedir (Palumbo, 2000).

Yapılı çevrenin bedeni kontrol altında tutan yapısı, bedeni yeniden yaratmaya zorlamaktadır. Schlemmer'in soyut bio-mekanik bedenleri beden-mekan ilişkisi içinde, bedenlerin yeniden sorgulanması ve üretilmesine örnektir.

Schlemmer mekanında, mekanik çağa uygun bir beden-mekan birlikteliği oluşturulmaktadır. Beden bir makinedir, mekan da bir makinedir ve bedenün yegâne görevi mekanın direktiflerine en uygun şekilde davranış göstermektir.

1940'lı yıllarda Le Corbusier'in modüler bedenleri, Schlemmer'in biyomekanik bedenlerinin ardından, radikal bir kırılmayı temsil ediyordu. Rönesans mimarlığının insan bedenini plan şemalarında ve cephelerde kullanması gibi Le Corbusier de bedeni, yapının dik açılı ölçüleriyle orantılıyordu. Bedenün algısal, mekanik sistemler olarak yorumlanmasını bir kenara bırakarak, Vitruvius figürüne geri dönmüş ve "Modulor" figürünü geliştirmiştir (Şekil 2.10). "Modulor" figürü, nesnel ve değişmez bir ölçü; kesinlik içeren bir öge olarak standartlaşan mekanın oranlarına karşılık gelmektedir. Mekan, bedenün olası bütün hareketlerine karşılık gelecek şekilde yapılandırılacaktır.



Şekil 2.10 : Le Corbusier'in Modulor Figürü (Corbusier, 1946), (Url-10).

Rönesans' tan 20.yy' in ilk yarısına kadar beden-mekan arası etkileşimin değişik biçimlerde ele alındığını ve mekan tasarımlarında bu düşünsel yapıların etkili olduğunu görüyoruz. Rönesans'tan başlayan ve 20.yy' in ilk yarısını da içine alan bu dönem için şöyle bir durumun varlığından bahsedilebilir: insan bedeni (bedenin anatomisi, boyutları, hareketi) ile mekan anlamlandırılmış, mekanın oluşumunda başlangıç özne olarak insan kabul edilmiştir. Özetlemek gerekirse; başlangıçta özne olarak varlığını ortaya koyan beden, mekanın oluşumu ile birlikte öznelliğini mekana bırakmış, mekanın nesnel oluşumunu bünyesine alan beden kendi nesnelliğini kabul etmiştir.

Sonuç olarak modern dönemin köklerinin dayandırılabilceği Vitruvius ve Rönesans'dan Le Corbusier'e kadar olan tarihsel süreçte bedenin mekanla olan ilişkisinde bedenin ölçülebilir bir değer olduğu görülmektedir. O dönemlere ait değerlerin beden üzerinde belirleyici bir rol aldığı sürecin tamamına bakıldığında rahatlıkla görülebilmektedir.

2.2 Mekan

Aristo mekanı; "Tüm yönleri ve karakteristikleri içeren bir yerler bütünüdür." diye tarif etmektedir (Gündoğdu, 2002).

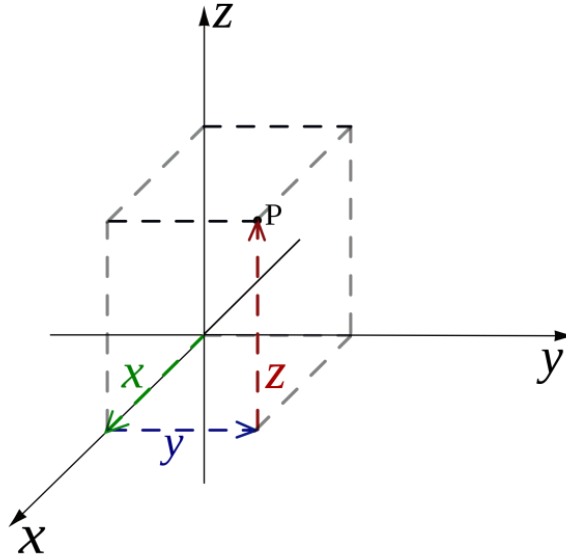
İnsan ve mekandan söz edildiğinde, insanı bir tarafta, mekanı başka bir tarafta duruyormuş gibi duyarız. Ancak mekan insan için karşıda duran bir şey değildir. Mekan ne dışsal bir nesne ne de içsel bir yaşantıdır. İnsanlar ve onların dışında bir mekan yoktur; çünkü "Bir insan dediğimde ve bu sözcükle insanî bir tarzda, yani oturması anlamında insanı düşündüğümde, 'insan' sözcüğüyle daha şimdiden 'şeylerdeki dörtlü' de ikameti adlandırmış olurum." (Heidegger, 1975).

Mekanla ilgili pek çok tanımlamaya bakıldığında, ortak tanımlamanın, mekanın çok boyutlu davranış katmanlarının sonucu dinamik, dönüşen, düşsel bir yapıda olduğu ve ilişkilerden doğduğu olduğu görülür. Mekan ile beden arasında Heidegger'in de söylediği gibi ayrılmaz bir ilişki vardır. Bedensiz bir mekandan söz edilemeyeceği gibi mekansız bir bedenden de söz edilemezdir. Mekanda gerçekleşen tüm ilişkiler, zaman içinde kayıtlanarak, zihinde oluşan çağrışımlarla mekanı somutlaştırmaktadırlar.

Aydınlanma çağı ile beraber gelişen analitik düşünme şekilleri mimarlık üretimini de etkilemiştir. Perspektifin yaygın kullanımının başlamasıyla, mekanın fiziksel nitelikleriyle, nesnel özellikleriyle ele alındığı dönem başlamıştır. Tıpkı beden kavramının yeniden tanımlanması gibi mekan da yeniden tanımlanmıştır. Mekan, beden biyolojik doğasından gelen bir bitmişlik yerine, mekansal ilişkilerin çıktısı olarak tanımlanmıştır. Nasıl ki kendi bedenimizi algılayışımızda, çevreyi kavrayışımız, yeni bir beden görüntüsü oluşturmaktaysa, mekanı algılayışımızda da, mekanda var olan öğelerin ilişkileri yeni mekan görüntüleri oluşturmaktadır.

2.2.1 Kartezyen mekan

Kartezyen mekan, mekanı tanımlayan tüm geometrik bileşenlerin Kartezyen koordinat sisteminde (Şekil 2.11) konumlanabildiği hacimdir. Biçimi oluşturan noktalar, üç akslı koordinat sisteminde orijin noktasına göre belirli bir uzaklıkta sabitlenmiştir ve aralarında net vektörel değerler ölçülmektedir. Bu sayede mekana ait tüm nesne ve elemanlar, gerek hacim içinde üç boyutlu olarak, gerekse onların kâğıt üzerindeki iki boyutlu temsillerinde; matematiğin evrensel kurallarıyla rahatça ifade edilebilmektedir.



Şekil 2.11 : Kartezyen koordinat sistemi.

Modern dünyada mekan, nesnel olarak düzenlenen bir boşluk olarak ele alınmaktadır. Öznenin bağımsız olması durumundan ve karmaşık yapısından uzaklaşarak, mekan, matematiksel ve geometrik düzen ilkeleri üzerinden kurgulanmaktadır.

Kartezyen düşünce sisteminde mekan geometrik bir yayılım olarak kabul edilir. Mekanın bu şekilde kabul edilmesi mekansal olma düşüncesini de dar bir düşünceye indirgemektedir. Mekanın bedenden bağımsızlaştırılıp, içindeki hareketten koparılmasıyla, mekan zamandan kopmakta ve durağan bir yapıya dönüşmektedir. Bu durumda beden mekan içerisinde bir özne olarak davranmaktadır. Kartezyen mekan, insanoğlunu biçim, düzen ve oranlar içerisinde düşünmeye indirgeyerek, bedeni bir kapsüle hapsetmektedir. Kartezyen mekanın en büyük sorunu, hareket ve zamanın, dolayısıyla da ilişkilerin, mekanın dışındaymış gibi ele alınmasında yatmaktadır. Mekan, Antik Yunandan beri, klasik mimari düzenler, evrensel oranlar, Vitruvius adamı ve geometrik prensiplerin formüle ettiği temel davranışlardan ibarettir.

Farklı elemanların bir arada bulunacağı boş kutu gibi algılanan Kartezyen mekan anlayışında, organizasyon, strüktürel elemanların birbirleriyle, eşyaların mekanla ve diğer eşyalarla olan ilişkilerinin akılcı kurallar dâhilinde düzenlenmesidir. Modern Mimari, mekanı aks ve modüler ölçülerle organize etmiştir.

Bu düzenlemenin, beden, duyum, bütünleşme, şeffaflaşma, doku ve bellek gibi kavramlar dikkate alınmadan gözün görebildiği ve hesap makinesinin hesaplayabildiği verilerle yapılmış ve sınırları dışında kalan hiçbir parametreye değer verilmeyecek ölçüde net bir biçimde tanımlanmış olmasıdır.

Rasyonel tasarım mantığını, Margarete Schutte-Lihotzky'nin, "Frankfurt Mutfağı"nda (Şekil 2.12) görmek mümkündür. Bir mimar olarak, sadece gündelik yaşam pratikleriyle ilgilenmekle yetinmeyen Lihotzky'nin mutfağında, yeni bir toplum yaratma gibi ideolojik bir arka plan bulunmaktadır. Lihotzky kadının modern toplumdaki yeri ile ilgili sosyal ve politik düşüncelerin yapısal karşılığını mimaride aramaktadır. Savaş sonrası 1920'li yılların değişen Avrupa'sında kadına verilen rol, hem ev işleri, hem de mesleki uğraşları bir arada yürütmesiydi. Bunun için de mimari, kadına ihtiyaç duyduğu sosyalleşme ve kişisel gelişim için gereken zamanı sağlamak durumundaydı (Heidegger, 1975).

Lihotzky bilimsel analizlerin önemini "Bütün ele alış tarzlarının ölçümü yapılmalı: İhtiyaç duyulan zaman kronometre ile ölçülmeli, atılan her adım sayılmalı ve adeta terazide tartılmalı. Hesaplamalar yapılmalı ve örneğin bu gün 10 tane kulp kullanarak yapılacak bir işin, neden 8 kulpla yapılamadığı ortaya konmalı..." diyerek

ortaya koymaktadır. Bu söylemden anlıyoruz ki Lihotzky'nin mutfak tasarımında davranışlar ergonomi ile sınırlandırılmıştır. Mutfak içerisindeki davranışlar rasyonelleşmiş, içinde kimin çalışacağına kadar karar verilmiş katı bir tavır vardır.



Şekil 2.12 : Frankfurt Mutfacı, (Lihotzky, 1927), (Url-11).

Mekan, bu düşünce sisteminde içi boş bir kabuk olarak uzamda yer alan, soyut, üç boyutlu bir kılıf, strüktürel bir çerçeve olarak kabul edilmektedir. Kartezyen düşünce sisteminde mekan ve özne; tıpkı Descartes'ın özne ve nesne arasında oluşturduğu kopma gibi birbirlerinden ayrılmıştır. Özne, içinde bulunduğu hacimden bağımsız bir gerçekliktir. Hacim de içinde barındırdığı öznenin duyularından, hareketlerinden ve kültürel yaşamından bağımsız, geometrik ve homojen bir biçimdir. Bu biçimin içinde gerekli olan, ilişkilerin ölçülebilir metrik sistemler olarak kesin bir ayrımla tanımlanabiliyor olmalarıdır.

Dolayısıyla baskın düzenleme ile kontrol altına alınan mekanda, sınırlar net olarak ortaya konmaktadır. İç-dış, merkez-çeper gibi zıtlıklar, keskindir. Mekanda her hangi bir belirsizlik, düzensizlik, heterojenlik yoktur.

Henri Lefebvre (2002), Kartezyen düşünceyle beraber mekanın mutlak kesinlik alanına adım attığını öne sürmektedir. Modernin homojen mekanı, koordinatların, boş sayfalar üzerine yapılan çizimlerin, planların, kesitlerin, ölçekli model ve ölçekli izdüşümlerinin mekanıdır. Bu dar düşünce, mekanın entelektüel temsil alanında üretilmediğini ve mekanın görülebilen-okunabilen alanda oluşmadığını, her şeyden önce duyumsandığını görememektedir.

Saf geometriyle ifade edilen Kartezyen mekanla, tartışmasız herkes için uygun olan ideal düzeni yarattığını iddia etmiştir. Bu düşünce sisteminde mekan, yüzeylerden meydana gelmiş ideal bir kutu, dokunulmayan bir hacimdir.

2.2.2 İlişkisel mekan

Nicolas Bourriaud “İlişkisel estetik” kavramını, çağdaş sanat üretiminde, sanat yapıtı ve izleyicinin karşılaşması ile kurulan ilişkiden doğan üretken düşünceye dayandırmaktadır (Bourriaud, 2005). 1990’lar sanatında etkin olan bu kaygı, mekanın algıyla, kullanımla şekillenen yapısı ele alındığında, mimarlık için de geçerli olmaktadır. Karşılaşılan mekanın, sanat işlerinde olduğu gibi mekanı tasarlayanla, mekanı deneyimleyen arasındaki ilişkileri geliştirmesinin önemi “İlişkisel mekan” kavramıyla örtüşmesinde bulunmaktadır.

David Harvey mekanın maddeden bağımsız, mutlak bir kavram olarak görülmesi yerine, nesnelere arası bağıntılarla var olan göreceli mekan görüşü olarak İlişkisel mekan düşüncesini oluşturur (Harvey, 1973). Harvey, farklı insan pratiklerinin farklı mekan kavramlarını oluşturması dikkate alındığında, toplumsal davranış biçimlerinin araştırılması, günlük toplumsal pratik ile mekansal biçim arasındaki ilişkinin, sorgulanmasıyla hem topluma, hem de mekana dair anlamların, çözümleneceğini ifade etmektedir.

Christian Norberg-Schulz, mekanı, insanın çevresiyle iletişim kurduğu, “duygusal anlamda yüklü yer” olarak tanımlamaktadır. Ona göre, ‘mekan’ kavramı soyut bir tanım iken, ‘yer’, bu malzeme, şekil, doku, renk ve ışığın bütünleştiği tüm somut biçimleri tanımlamaktadır. Mekanın deneyimlenmesi sürecinde, kişi mekanı birtakım nitelikleriyle algılamaktadır. Mekan algısını sağlayan bileşenler incelendiğinde; mekan, bu bileşenlerin, kişinin mekan içerisindeki dolaşımına, yönelimine, mekanlar arası bağlantı kurabilmesine ve bu bakış açısı ile kendi sınırını tanımlayabilmesine bağlıdır. Mekansal ilişkilerin çözümlenmesiyle, kişi mekandaki nesnelere algılamakta ve bu nesnelere esas olarak mekan içerisinde kendi konumunu belirlemektedir (Norberg-Schulz, 1971). İlişkisel mekan, işlevsellikten çok duyuların etkin hale getirilmesiyle farklı deneyimleri araştırmaktadır.

Mekanın iletmek istediği bir anlam yoktur. Mekan bedenle iletişim ve etkileşime girdiği andan itibaren anlamını kazanmaya başlamaktadır. Beden tarafından

deneyimlenen ve duyular aracılığı ile varlığı hissedilen bir mekan tüm zenginliğini tam da bu yolla kazanmaktadır.

Mekanın bedenle ve bedeninin mekanla kurduğu ilişki birbirini tamamlayan aynı zamanda da anlamda ayrışmalarını sağlayan bir devingenliğe sahiptir. Bu da demek oluyor ki mimari mekan onu yaşayan insan bedeninden ayrı düşünülemez. Mekan bedenle var olmaktadır. Merleau-Ponty Algılanan Dünya’da “İnsan vücudu adeta şeylere çakılı olduğu içindir ki onların hakikatine erebiliyoruz... Dışımızdaki her varlığa ancak ve ancak vücudumuz üzerinden erişebiliyoruz...” (Ponty, 2005) sözleriyle mekanla bedeninin “birbirine geçişmiş” ayrılmaz ilişkisini anlatmaktadır.

Mekan deneyimi, mekanı oluşturan öğelerin niteliklerine olduğu kadar, deneyimlenen öznenin bu niteliklere karşı olan davranış ve hareketlerine de bağlıdır. Bu nedenle mekan tasarım yöntemlerini, sadece mimari elemanların temel ilişkisi olarak görmeyi bir kenara bırakıp, yeniden düşünmek gerekmektedir. Çünkü mekanı kavrayan beden, pek çok davranış katmanıyla mekanı dönüştürme potansiyeline sahiptir.

Tarihsel süreç içinde bakıldığında, mimari mekanda deneyimin, diğer sanat dallarına göre farklı ve önde gelir konumunda olduğu görülmektedir. Mekan sadece “seyredilen” bir nesne değildir, üç boyutlu fiziksel gerçekliğiyle kişiyi içine çeken, her türlü algısal deneyime açık, duygusal anlamları çoğaltan yapısıyla, deneyimi zenginleştiren özelliktedir. Mimari mekan içine girilebilir, yürünebilir, oturulabilir, uzanılıp dokunulabilir özellikleri ile çok yönlü algısal deneyime açıktır. Pallasmaa “...mekanın toplamını ve mekanı oluşturan malzemelerin niteliklerini, ölçeğini; gözümüz, kulağımız, burnumuz, derimiz, dilimiz, iskelet ve kas sistemimizle aynı zamanda ölçeriz.” diyerek bu çok boyutlu duyuşsal durumu ifade etmektedir (Pallasmaa, 2011).

Bugün pek çok sanatçı çağdaş sanat eserleriyle ilgili olarak “eserin ne hakkında?” sorusundan çok “eser nasıl duygulanımlara zemin oluşturur?” sorusunu sordurmaktadır. Aynı soruna ilişkin gündem mimarlık için de geçerlidir, mekanın işlevi yerine kişinin mekanda nasıl bir deneyim yaşadığı/yaşayacağı sorusu sorulmaktadır. Deneyimin özünün yoruma açık olması bu soruya aranan cevapların da nesnel olamayacağını, öznel okumalarla yakalanacağını göstermektedir. Bu da tüm duyuların aktif olduğu bedensel deneyimlerle gerçekleşebilir.

2.2.3 Açık yapıt/Açık mekan

Açık yapıt

Açıklık hâlinde her birey, kendi için farklı durum tarifleri oluşturabilir. Açıklık her yeni yaratımla tekrar ortaya çıkar. Bu ortaya çıkmaların, açık olma durumunun bireyler tarafından kurgulanmış performansları olduğu söylenebilir.

Sanat yapıtına odaklanan Opera Aperta'da açıklık, her tür sanat yapıtının bir niteliği olarak ileri sürülür. Eco'ya göre sanat yapıtının “tamlığı” ile “açıklığı” arasında işleyen bir diyalektik vardır. Sanat yapıtı, “biricikliği” çerçevesinde, dengeli bir organik bütün olarak tamam ve “kapalı”; aynı zamanda da özgünlüğü zedelenmeden pek çok farklı biçimde algılanıp yorumlanmaya elverişli olmasıyla “açık” yapıdadır (Eco, 2001).

Eco (2001), sanat yapıtında açıklık durumunu, sanatçının bir dizi iletişimsel etkiyi, izleyicinin kendine göre anlamlandırıldığı bir düzen olarak tanımlar. Bitmiş olarak izleyicisine sunulan yapıt karşısında izleyici kendi akıl, duygulanım ve deneyimi ölçüsünde yapıtı algılamasına dayanan uyararla, bu uyarana verdiği yanıt arasındaki bir oyuna katılır. İzleyici ise bu uyarılar ve onların biçimlenimine kendi verdiği yanıtlarla tepki gösterir. İzleyicinin verdiği bu tepkiler, kendi kültürel yapısı, eğilimleri, ön yargıları doğrultusunda şekillenir. Böylece özgün yapıta vereceği anlam kendi özel ve kişisel bakış açısına göre şekillenir.

Eco'ya göre bu yapıta estetik değer katan şeydir. Eco'nun verdiği örnekle söylenirse, karayollarında gördüğümüz bir trafik işareti, herkes tarafından tek şekilde algılanır, yani kesinlikle kapalı bir göstergedir. Oysa yapıtın açıklığı, onun her algılanışında yeni bir yorumuna, yeniden işletilmesine, yepyeni bir bakış açısına kavuşmasına yol açar (Eco, 2001). Bu bakımdan açıklık kavramı, geleneksel sanat yapıtlarının aksine çağdaş sanat yapıtlarının temel özelliğidir.

Açıklık “bitmiş” olma hali dışındadır. Her kendi yaratımını, diğerlerini değiştirir, bozar, sorgular, yeniden yaratır (May, 2005).

Bu anlamda Eco'nun açıklık kavramı hakkında söylediklerinden açıklık kavramına ilişkin şunlar söylenebilir:

1. “Açık” yapıtlar hareketli olup, haklarında yapılan yorumlarla tüketilmez; aksine izleyiciyi, sanatçıyla birlikte yapıtı her defasında yeniden yaratmaya davet ederler.

2. Organik olarak tamamlanmış da olsalar, açık yapıtlar izleyicinin yapıtın iç ilişkilerini sürekli olarak yaratmalarına olanak tanırılar.

3. Her sanat yapıtı, zorunluluğun açık ya da üstü örtülü poetikasının ürünü de olsa, olanak olarak sonsuz sayıda okumalar toplamına açıktır. Bu okumaların her biri yapıta, belirli bir bakış açısına, beğeniye, kişisel performansa göre yeni bir canlılık sağlar.

Bu insan için sanat yapıtı, “Kendisine verilen bağlantılara ve deneyimlere dayanarak haz alması gereken bir nesne değil; keşfetmesi gereken potansiyel bir giz, oynanması gereken bir rol ve hayal gücünü harekete geçiren bir uyarandır.” (Eco, 2001).

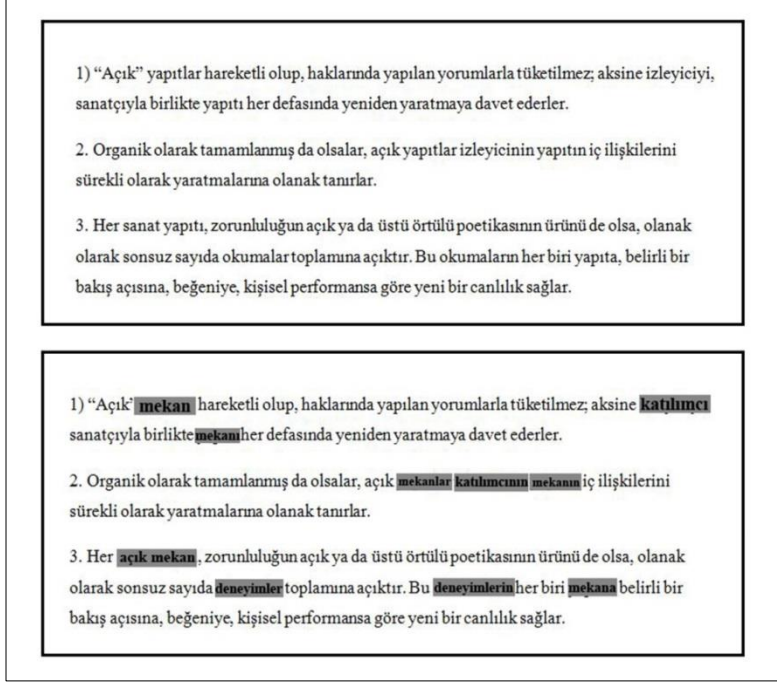
Açıklık potansiyeller yaratır, kişi potansiyellerle mekansallığı tanımlamaya çabalar ve bu çabanın yarattığı farkındalık, alışkın bakışlardan sıyrılmanın önünü açar. Bir yapıtın her algılanışı onun hem bir yorumu hem de bir performansıdır, çünkü yapıt her algılanışında yepyeni bir perspektife kavuşur. Mümkün olan tüm anlamlar yapıtın içinde potansiyel olarak barınırlar. Katılımcılar bu potansiyellerden çekip çıkardıklarıyla yapıtı tekrar kurar ve değişime katılırlar. Bu da yapıtın bitmez tükenmez bir deney kaynağı olduğunu gösterir.

Açık mekan

Kaya (2014)'nın ortaya koymuş olduğu “Açık mekan” kavramı, içinde birçok anlam barındıran, bütün anlamlarını aynı anda ortaya çıkarmayan, izleyicinin katılımı ile anlamların belirginleştiği ve izleyicinin kendi anlamını çıkardığı bir düzendir. Açık mekan kavramı, Umberto Eco'nun 1958-1962 yılları arasında yazdığı Açık Yapıt (Opera Aperta) kitabında bahsettiği açıklık durumu ile ilintilidir (Kaya, 2014).

Eco'nun “Açık yapıt” ile izleyicinin yorumuyla yapıtın her seferinden yeni bir perspektife kavuşması durumu bir önceki bölümde bahsedilmiştir. Bu noktadan yola çıkılarak, Eco'nun “yapıt” olarak nitelendirdiği kavramı alıp yerine “mekan” kavramını koyduğumuzda beden ile etkileşime giren, ona cevap veren dinamik bir mekan fikri doğacaktır (Şekil 2.13).

Açık mekan yerlerin tanımının değiştiği bir alan, bedeninin içinde harekete geçeceği yeni düzenekler yaratır. Böylelikle tamamen başka düzende bir deneyim oluşur ve bu deneyim bedeninin içinde birikir.



Şekil 2.13 : Açık yapıt'ın Açık mekan açılımı.

Açık mekanda kişi belirli durumlar içinden, öznel seçimini yapma olasılığına sahiptir. Mekana giren her katılımcı ile mekan farklı bir görünüme bürünebilir veya mekanın sınırları fiziksel anlamda tamamen silikleşebilir; bunun sonucu olarak algılar açılır ve yaratım ile birlikte deneyim süreci başlar.

Bedenim, alımlanan ve geri gönderilen hareketlerin geçiş yeridir, benim üzerimde etkide bulunan şeyler ile benim etkilediğim şeyleri birleştiren çizgidir, tek kelimeyle, duyumsal-devindirici fenomenlerin merkezidir (Bergson, 2007). Beden, onun eylemlerini gerçekleştirebilmesi için oluşturulmuş mekanlarda, etkide bulunmaya ve etki etmeye çabalar.

Heidegger, yerlerin farklı ölçeklerde sürekli tanımlanması durumunun, kişileri duygu ve deneyim açısından duyarlı kıldığını ifade eder. Sezgisel ve değişken olan böyleleri tanımlama faaliyetleri, kesin denetim gerektiren matematiksel ölçüme indirgemeye direnç gösterir.

Açık mekan içinde, birey kendi ifade biçimlerini, kavramlarını, seçimlerini mekana katar, mekanın oluşum kuralları içine kendi yorumunu katar. Böyle bir mekan, birlikte varoluşun, devam ettirmenin, değişmenin, dönüşmenin ve dağılmanın ortamını oluşturur. Bu ortamda barındırılan anlamlar yorumlanarak çoğalır. Mekan kişiler ile farklı görünümlere bürünür ve tüm olasılıkları aynı anda barındırır.

Kişi bulunduğu mekana etki eder, diğer kişi başka bir etkide bulunur ve birbirlerini etkilerler. Mekan kişinin seçtiğini kişiye sunmaktan öteye geçer ve tüm katılımcıların değiştirdiği, dönüştürdüğü bağlamsal bir bütün olur. Mekan her yeni etkiyle yeni bir oluşuma bürünür. Her oluşum diğerinden farklıdır.

2.3 Bölüm Değerlendirmesi

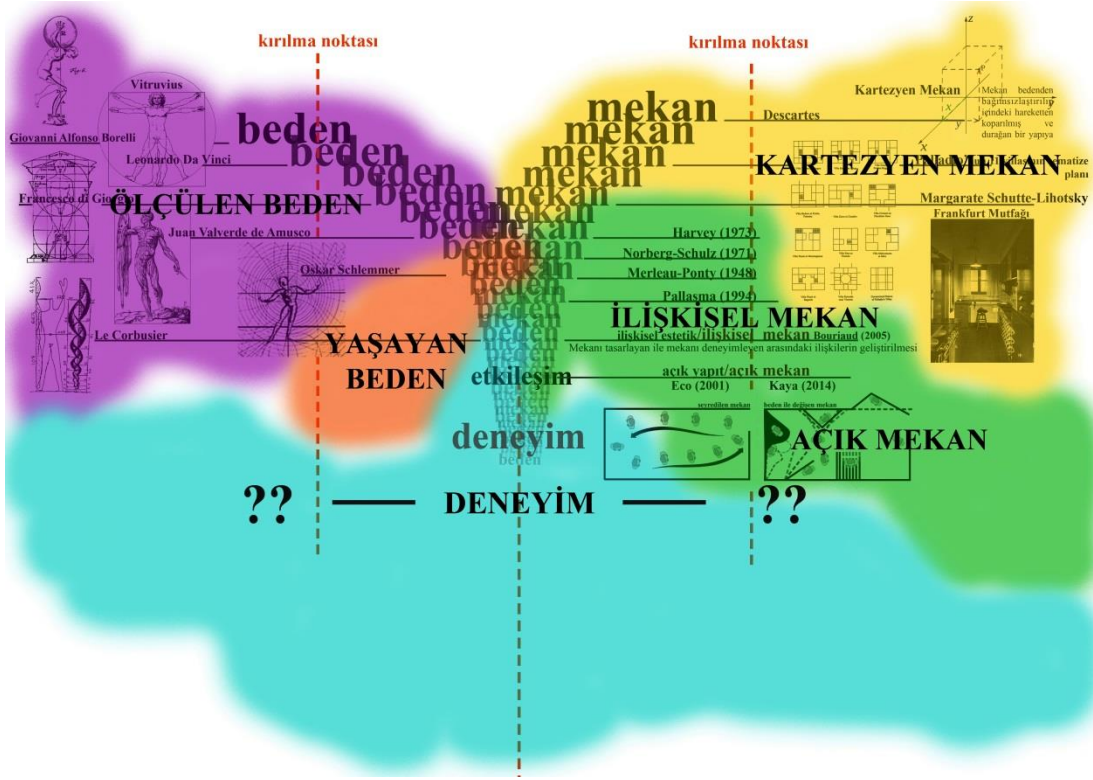
Vitruvius'dan Alberti'ye, Francesco Di Georgio'dan Leonardo'ya kadar bedensel yansıtıma dayanan uzun klasik gelenek, kendisini bedenın matematiksel olarak yazımı ya da resimsel olarak ifade edilişii ile beden, kartezyen beden olarak yorumlanmıştır. Bu beden, parçalara bölünmüş, matematiksel standartlarla salt ölçülebilir bir bedendir.

Lacan, Spinoza, Ponty gibi düşünürler bedenın sadece fiziksel bir nesne olarak görülmesi fikrine karşı çıkararak bedenın daha bütüncül bir yaklaşımla ek alınması gerektiğini savunmuşlardır ve ölçülebilir bedenın karşısına “yaşayan beden” kavramını getirmişlerdir.

Bedenın ölçülebilir bir sistem olarak ele alınması gibi kartezyen düşünce, mekan kavramına da aynı gözle bakmıştır. Modern dünyada mekan, öznedenden bağımsız, nesnel olarak düzenlenen, matematiksel ve geometrik düzen ilkeleri üzerinden kurgulanan bir boşluk olarak ele alınmıştır. Bu düşünce sisteminde mekan, matematiksel olarak idealize edilmiş bir kutu, dokunulamayan bir hacimdir.

Bedenın mekanın birbirlerinden ayrı, ölçülebilir sistemler olarak ele alınması fikrine karşı çıkan pek çok düşünce vardır. Nicolas Bourriaud'un “ilişkisel estetik” kavramından türetilmiş “ilişkisel mekan” kavramı ve Eco'nun “açık yapıtı” ndan türetilmiş “açık mekan” kavramı tam da bu beden-mekan ilişkisinin ayrılmaz olduğunu vurgular niteliktedir. Bu kavramların anlayışına göre; mekanın bedenle ve bedenın mekanla kurduğu ilişki birbirini tamamlayan bir derinliğe sahiptir. Mekanı kendi benliğiyle kavrayan beden, pek çok davranış katmanıyla mekanı dönüştürme potansiyeline sahiptir.

Bedenın-mekan ile sürekli iletişim ve etkileşim halinde olması durumu, deneyim kavramını doğurur. Çalışmanın bir sonraki bölümünde beden-mekan ilişkisinin bir bütün haline gelmesinde önemli olan deneyim kavramı incelenecektir (Şekil 2.14).



Şekil 2.14 : Beden-Mekan bölümü: Kavramsal ilişkiler.

3. DENEYİM

3.1 Deneyim Kavramı

“Kimiz biz, deneyimlerin, bilgilerin, okumaların, imgelerin bir birleşimi değilsek, neyiz her birimiz?”
(Calvino, 2013).

Deneyim sözcüğünün kökenini araştıran Jay (2012), deneyimi şu şekilde açıklamıştır:

“Sözcüğün İngilizcesinin (experience) doğrudan, “deneme, kanıt ya da deney” anlamına gelen, Latince experianta’dan türetildiği anlaşılıyor. Fransızca expérience ve İtalyanca esperienza hâlâ bilimsel bir deney anlamına da gelmektedir. Latince “Denemek” (experiri) ile “tehlike” (periculum) aynı kökten geldiği için, deneyim ile tehlike (peril) arasında da örtük bir bağlantı vardır; bu da deneyimin, bir badire atlatmak ve bu karşılaşmadan bir şey öğrenmiş olarak çıkmaktan geldiğini akla getiriyor.

Deneyimin Almanca karşılıkları ise “Erlebnis ve Erfahrung”. Bu sözcükler çoğunlukla birbirlerine karşıt olarak kullanılmıştır. Kökü Leben, yani yaşam olan Erlebnis kimi zaman yaşantı, yani “yaşanan deneyim” olarak çevrilmektedir. Fiil olan “Erbelen” bir şeyi deneyimlemek anlamına gelse de, “Erlebnis”in çoğunlukla herhangi bir farklılaşma ya da nesneleşme öncesindeki ilkel birliğe işaret ettiği düşünülmektedir. Genellikle alelade, teorileştirilmemiş pratiklerin “Lebenswelt”ine (yaşam dünyasına) yerleştirilen “Erlebnis”, günlük rutinin dokusunda meydana gelen, yoğun, hayati bir kırılmaya da işaret eder. “Leben” yaşamın tamamını akla getiriyorsa da, “Erlebnis” genellikle “Erfahrung”a göre daha dolaysız, düşünüm öncesi ve kişisel bir deneyim çeşidini ifade etmektedir. “Erfahrung” daha kamusal, kolektif bir nitelik taşır (Jay, 2012).

TDK'ya göre deneyim tanımı ise şöyledir: “Bir kimsenin belli bir sürede veya hayat boyu edindiği bilgilerin tamamı, tecrübe, eksperyans.” (Url-12).

Jay'in ve TDK' nın tanımlamalarından yola çıkılırsa, deneyimin “yaşanılan bir karşılaşmadan edinilen bilgi” tanımına karşılık geldiği çıkarımı yapılabilir. Diğer bir deyişle deneyim, insanın gerçekleştirdiği etkinlik ve bu etkinliğin sonucunda maruz kaldığı sonuçlar olarak da tanımlanabilir. O zaman insanın dünyayı algılaması ve varoluşunun farkına varması edindiği deneyimlerden öğrendikleri ile anamlanır.

Jay (2012), yaptığı araştırmalar sonucunda deneyim sözcüğünün tarih içerisinde günümüzde olduğu gibi yüceltilmediğini, aksine deneyim kavramının potansiyelinin göz ardı edildiğinden, hatta kötülendiğinden bahseder. Dewey (1920)'e göre, klasik düşüncede deneyimin on yedinci yüzyıla kadar küçümsenmesi, bilimin kesinlikleri karşısında salt kanaatin kusurlarının hor görülmesine dayanır. Örneğin Dewey'e göre Platon ve yarattığı gelenek için deneyim, “geçmişe, adetlere esir olmak” demektir; “Deneyim akıl ya da idrake dayalı denetim aracılığıyla değil, tekrarlamayla ve el yordamıyla körü körüne oluşturulan yerleşik adetlere neredeyse eşdeğerdir.” (Jay, 2012).

Montaigne (1587-88)'in Denemeler'i, “Deneyim Üzerine” başlıklı uzun bir yazı ile biter. Jay (2012)'in aktarımıyla, Montaigne; bu denemesinde, deneyim sözcüğünü tanımlamaya kalkışmadığını, sözcüğün anlamlarının okuma sürecinde parça parça ortaya çıkmasını sağladığını ifade eder. Montaigne için deneyim, dış dünyayı anlamak için mütevazı, sorunlu ama vazgeçilmez bir araçtır.

Kant' a göre deneyim : “İdrakın tümünün deneyimle başladığından şüphe edilemez. Zira idrak gücümüzü, duyularımızı uyaran nesnelere başka ne harekete geçirebilir? Deneyim, ampirik bir idraktır, yani bir nesneyi algılar yoluyla belirleyen bir idraktır.” (Kant, 2008). Burada Kant bilginin ortaya çıkmasında deneyimin aracı olarak görev yaptığından söz eder. Ancak Kant'ın bu sözlerinde deneyim için “duyularımızı uyaran nesnelere” in gerekliliğine dair bir vurgu bulunmaktadır. Nesnelere kurulan ilişkide, öznenin sahip olduğu birikim ve kendine özgü varlık karakteri, deneyimin oluşmasında önemli rol oynamaktadır. Deneyimin var olabilmesi için bir özneye gereksinim olduğu varsayımı çıkarılabilir.

Zihnin rastgele ve heterojen bir dizi izlenim şeklinde dağıtılmasına karşı çıkan Kant, tüm insanların paylaştığı bir zihin tanımlamıştır. “Ben”, bütün deneyimin temelidir (Kant, 2008).

“Görünen her şey yaşanan-bedenin çevresine ait; karşılaştığım her şey, kendisini bedenimin etrafında olacak şekilde düzenlemiştir. Ben şeylerin merkezindeyim: ben kendim tüm deneyimlerimin “ben-merkezi” ini oluşturan bedensel bir benliğim.” (Husserl, 1907). Bu söylemiyle aslında Husserl, Kant’ın savının da ötesine geçmiştir. Kant (2008), deneyimin ve yönelimin kaynağının beden olduğu savını ortaya atmıştır; Husserl ise bedenın tüm algısal alanın bir merkezi olduğunu söylemiştir.

Merleau-Ponty (1962)’e göre, bedenimiz dünya içerisindeki tekil bir nesneden öte; yaşayan, nefes alan ve deneyimleyen bir varlıktır. Bu nedenle Ponty, bedenle ilgili her kuramın “algılanan dünya” kuramını dikkate almak durumunda olduğunu öne sürer (Ponty, 1962). Bedene yalnızca bir aracı olarak bakmaz, bunun yerine “ben bedenimim” diyerek varoluş biçimi olarak ele alır (Merleau-Ponty, 1962; Landes, 2013). Merleau-Ponty (2006)’ye göre, hem gören hem görünen olma, hem çevresine hem de kendisine dokunan olma, aynı zamanda hem dokunan hem de dokunulan olma durumlarının bütünü algı ve deneyimi oluşturmaktadır (Merleau-Ponty, 2006).

O halde deneyim alanındaki dünya ile kurulan ilişki bedenın faaliyeti ile oluşur. Beden üzerinden kurgulanan bu ilişkide Merleau-Ponty (2005) dış nesnelere bedenın varlığıyla varsayıldığını ve aynı zamanda bedenın dünyaya yerleşmesi algısına da nesnelere dünya üzerindeki yerleşikliğiyle ulaşıldığını belirtir. Daha açık bir ifade ile belirtilecek olursa; beden dünyaya yönelmiş bir devinimken dünya da bedenın mesnet noktasıdır. Bu bakımdan beden, tüm diğer şeylerin mekansal olarak yöneldiği, uyarınları duyumsayan, kendi kendisini hissedebilen, kendi kendisini harekete geçirerek etrafındaki diğer şeyleri de hareket ettirerek onlarla ilişkiye geçen bir şeydir.

Görüldüğü gibi, gerek dış dünyayı duyumsamamız, gerekse duyu deneyimlerimize duygusal anlamlar yüklememiz bedenli varlık olmamızca imkan bulmaktadır. O halde deneyim kavramına ve mekanla ilişkisine bedenle kavrayış üzerinden bakmak bedenın mekanla ve çevresiyle olan etkileşimlerini incelemek adına yararlı olabilir.

3.2 Deneyim: Bedenle Kavrayış ve Mekan

Tarihsel süreç içinde bakıldığında deneyim kavramı mimarlığın algılanışında ve kavranışında bugün geçmişte olduğundan daha fazla önem kazanmıştır. Deneyimin önemi ve bedenle kavrayışın tanımını yapan mimar ve kuramcı Juhanni Pallasma

(1994), bedenle kavrayış üzerine çok yönlü duyuşsal durumu şöyle ifade eder: "...mekanın toplamını ve mekanı oluşturan malzemelerin niteliklerini, ölçeğini; gözümüz, kulağımız, burnumuz, derimiz, dilimiz, iskelet ve kas sistemimiz ile aynı anda ölçeriz." (Pallasmaa, 1994).

Pallasmaa deneyimin niteliğine de vurgu yapar. Ortaya konan her mekan deneyimlendiğine göre deneyimin niteliği mekanın da niteliğinin göstergesi haline gelir. Mekanın kullanıcı ile etkileşime izin veriyor olması, deneyime duyarlılığın en küçük detayda bile okunabiliyor olması nitelikli deneyimleme için çok önemli hale gelmektedir (Pallasmaa, 2011). Burada odak noktası haline gelen insan bedeninin mekandaki deneyimidir. Beden ile mekan ilişkisi soyut bir varoluş değildir, bu ilişki deneyimlenerek oluşmaktadır.

Mekanı deneyimlememiz bedeninin mekanı ile olan etkileşimiyle gerçekleşir. Beden mekanı ile ne kadar çok etkileşim ve iletişim içinde olursa insanın çevresiyle olan ilişkisini anlaması da o ölçüde kolaylaşır. Mekana etkileşimde, mekânın geometrik biçim bilgisi, eklemlerimizin açısı ve kemiklerimizin pozisyonuyla doğrudan ilişkilidir. Bedenin bu duruma olan farkındalığı, Edwing Boring tarafından "somasthesis" terimiyle adlandırılmıştır. Mekanda görsel olarak algılanamayacak pek çok nitelik, daha bilincine varılmadan, hareket eden bedenin mekanda aldığı konumla kavranmaktadır. Harekete bağlı bu konum algısı, görsel mekân algısının ötesinde daha karmaşık bir coğrafi deneyimi sunmaktadır. Mekanda hareketle ortaya çıkan, konum farkındalığı, denge, ses, hareket ve hafızayı içeren çok katmanlı bir mekansal deneyimdir (O'Neill, 2001).

Steven Holl (1991)'e göre mimarlık, kısmi deneyimlerin bir araya gelmesi ile anlaşılabilir. "Phenomenal Zones" metninde de diğer pek çok makalesinde olduğu gibi, kısmi deneyimleri incelemiştir. Holl'e göre kısmi deneyimler, duyuların algısal fenomenine karşılık gelmektedir. Yani öznel bakışların çoğaldığı görsel alanda, aklın beden vasıtasıyla duyumsandığı, fenomenal hislerden ayrı tutulamayacağını ifade etmektedir. Dolayısıyla da Holl gibi birçok çağdaş mimar, görebileceği, duyabileceği, dokunabileceği, koklayabileceği, tadabileceği, sezip bilebileceği, anlayabileceği ya da içinde yasayabileceği her türlü yaşantıyı içeren durumların, derdi mekân olan durumların mimarlıktan ayrı tutulamayacağını savunur. Beden ve akıl birlikteliği de, mekânın sunduğu mimari deneyimle sağlanabilir. Ona göre algının boyutları; renk, ışık, ses, zaman, detay ve oran ile ilgili bütüncül deneyimi

içerir. Holl'un yaklaşımına göre mimarlık için önemli olan duyusal deneyimdir. Materyalin özü, kokusu, dokusu, sıcaklığı ve dokunulabilirliği varoluşuna her gün güç verir. Malzeme kullanımı, detayların bir araya gelmesi, renkler, ışık ve gölge etkileri mimari deneyimde duyarlılığı tetikleyen özelliklerdir.

Pallasmaa (2000) da deneyimin merkezinde duyular arasında en çok görsel duyunun öne çıkmasına eleştiri getirmiştir. Pallasmaa (2000)'ya göre: "Görme duyusunun önemi diğer duyusal alanların üstündedir. Mimarlık bugün görsel imgenin sanatsal biçimi haline dönmektedir... Bizim binalarımız kendi opaklık ve derinliklerini, duyusal davetlerini ve keşifleri, gizemini ve gölgesini kaybetmektedir." (Pallasmaa, 2000). Burada görme duyusunun diğer duyuların görevlerini de üstlenmiş olması durumuna eleştiri getirmiştir. Diğer duyuların göz ardı edilerek görsel duyu ile deneyim fikrinin telafi edilmeye çalışılması eksik bir çaba haline gelmektedir.

Bugünün çağdaş mimarlığı da, bilginin oluşumunda görsel algının ön planda ve oluşunu eleştirmekte ve mekanı kavramada işitsel özellikler, koku nitelikleri ve beden mekanda hareketleriyle oluşturduğu farkındalığın ve algıların önemini ortaya koyma çabası içine girmiştir.

İnsan, duyuları olan canlı bir varlıktır ve mekanı, sadece aklın gözüyle değil, tüm bedenle deneyimler. Bireyin farklı deneyimlere sahip olması, hızlı üretilen, kolay ölçülüp, kolay temsil edilebilen dik açılı Kartezyen mekânın boyutsal ifadesinden daha kapsamlı bir bakış açısına ihtiyaç duyar. Bu yüzden görme duyusunu diğer duyulardan üstün tutan, mimaride baskın olan gözmerkezci yaklaşımın deneyimi indirgeyici yaklaşımını sorgulamak gerekir.

3.2.1 Gözmerkezci deneyim

"Hayatımızın tüm yönetimi duyularımıza bağlıdır ve görme, onların içinde en kapsamlı ve en asil olduğundan, bu gücü arttırmak amacıyla yapılan icatların en yararlı olacaklarına hiç şüphe yoktur."

(Descartes, 1965).

Görmenin öncelikli yeri, sanatta fazla olduğu kadar felsefe, bilim ve mimarlıkta da defalarca vurgulanmış ve eleştirilmiştir. Görme duyusu üzerine teoriler antik çağdan günümüze değin insan anatomisi, gözün fizyolojisi, matematiksel, geometrik ve fiziki açıklamaları da kapsayan geniş bir alana yayılır.

Levin (1993)'in aktarımıyla M.Ö 500 yılında Heraklitos'un "Tümü içinde üç şey; görme, duyma ve bilgi, bunlar en çok gurur duyduğum şeylerdir. Gözler, kulaklardan daha iyi birer tanıktır." ifadesini kullandığı belirtilmiştir (Levin, 1993).

Platon da, görmeyi, insanlığa verilmiş en büyük armağan olarak görmektedir. Lucien Febvre'ye göre ise, "16. Yüzyılın gerçeği havayı koklamak ve sesleri yakalamakken, sonraları ciddi ve etkin biçimde geometriye dalınması ile birlikte dikkat biçimlerin dünyasında yoğunlaştırılmış ve işte o zaman fiziksel duyular ve güzellik dünyasında da görme serbest kalmıştır." (Jay, 1994). Görme bizi fiziksel dünya ile yakınlaştırırken, baskın hale gelişi ile diğer duyuları arka plana itişiyile birlikte bizi dünyadan bir anlamda uzaklaştırmaya başlamıştır.

Görme duyusunun, diğer tüm duyuları bastırıp bilginin ve ilişkilerin temeli olarak kabul edilmesi süreci, temellerini Aydınlanma Çağı'nda atmıştır. Bilimsel alanda yapılan çalışmaların ve yeni tekniklerin geliştirilmesinin büyük bir bölümünün görsel veri elde etmek üzerine olması, görme duyusunun baskın olmasını pekiştirmeye yönelik bir tutuma neden olmuştur. Artık göz, daha önce görmediği uzaklıkları ve büyüklükleri görebilecek niteliklere sahip olmuştur. Bu da onun daha önce olmadığı kadar güçlenmesine neden olmuştur. İnsan gözü artık bedensel göz olmaktan çıkmış "aklın gözü"ne dönüşmüştür. Baskın göz, bedendeki tüm duyuları aldatıcı kabul ederek onları göz ardı ederek yok etmiştir.

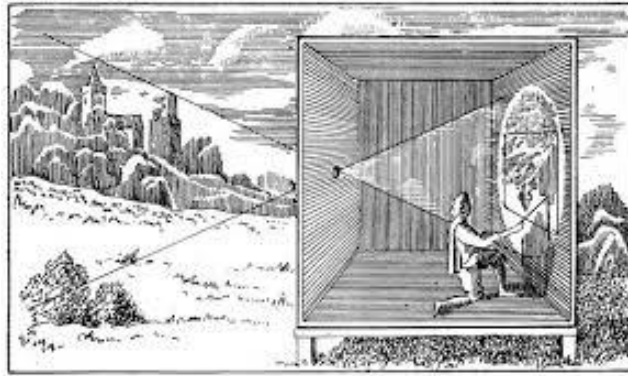
Göze verilen ayrıcalığı "Ancak görüyorsam hayattayım.", "Ben iflah olmaz bir görselim ve öyle kalacağım, her şey görsel olanda" şeklinde Le Corbusier (1991)'in ifadelerinde de görmek mümkündür.

"Nesnel bakış" kavramının diğer herşeyden üstün tutulduğu gözmerkezcilik, uluslararası literatürde "aklın gözüyle görme", "kartezyen gözle görme", "bedensiz gözle görme" şeklinde ifade edilmiştir.

Modernitenin dünya görüşünün arka planına bakıldığında; nesnelere bedensel etkileşim kuran bireyin, çevresine tamamen nesnel yaklaşan bedensiz gözlemciye dönüştüğünü görmek mümkündür. Gözün egemenliği ve diğer duyuların bastırılması bizi kopukluğa, yalıtılmışlığa ve dışsallığa itme eğilimindedir. Oysa mekan sadece aklın gözüyle değil, tüm bedenle kavranmıştır.

19.yy'a kadar görme deneyimi ve gözlemci "Camera Obscura" üzerinden kavranmıştır. Camera Obscura, gözlemcinin bulunduğu karanlık odada yer alan

yüzeye dış dünyanın yansıtılmasını sağlayan optik araçtır (Şekil 3.1). Bu aracın temsil ettiği düşünce ne yazık ki, görmenin bedenden bağımsız bir eylem olarak kabul edilmesi üzerinde temellenir. Özneyi nesneden, içeriği dışarıdan ve gözü bedenden bu şekilde ayırıştıran ve aynı bağıntılar dizgesinde buluşturan bu alet, Descartes (1954)'a göre dış dünyanın gerçek, yani perspektif olarak varoluşunun kanıtıdır: Akla hizmet eden görme ile verinin alınması ve zihinsel süzgeçten geçirilip nesnel olarak değerlendirilmesi; bedenin aldatıcı duyularından daha güvenilir kabul edilmiştir. Dış dünya hakkındaki bilgi doğrudan bedenin deneyimleri üzerinden değil, kişiden bağımsız olarak bakan göz üzerinde toplanmaktadır. Böylece duyular daima aldatıcı; akıl ise aldanmaz olarak kabul edilerek, akla yer açılmış, beden de göze indirgenerek ortadan kaldırılmıştır. Bu bedensel kopukluk, öznenin etrafındaki nesnelere ile arasında bir mesafe bırakmasına neden olmuş, bu da sadece kendi bedeninden değil, içinde bulunduğu mekandan da kopması anlamına gelmektedir.



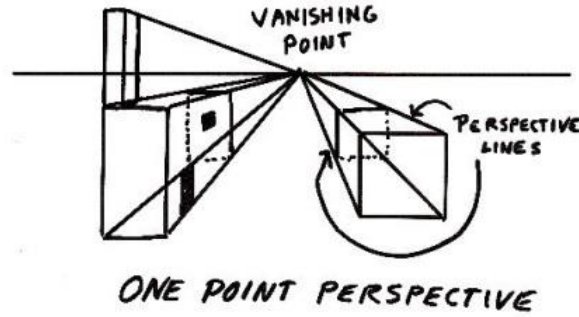
Şekil 3.1 : Camera Obscura, (Url-13).

Bu bakış açısı, bedene indirgemeci bir tutumla yaklaşan, Descartes'in 17.yy'da ortaya koyduğu "Kartezyen Düşünce" ile ortaya çıkmıştır. Aklı ve bedeni birbirinden kopararak, akli herşeye egemen olan üstün bir düzeye yerleştirmiş, bedeni ise salt ölçülebilir değerlere indirgemıştır.

Bu görme biçimi ile ilk aşamada kastedilen, kaçınılmaz olarak merkezi perspektiftir (Şekil 3.2). Resim mekanında neyin önde, neyin arkada ve neyin uzakta neyin yakında olduğunu belirleyen bu sanatsal yöntem, kartezyen egemenliğin uzantısıdır: onun sayesinde dünya ehlileştirilmekte, karşıdan bakılabilir ve denetlenebilir bir uzama dönüştürülmektedir. Ehlileştirilen bu duruma, gözün karşısında ve gözün nesnesi olarak konumlandırılan "beden" de dahildir. Florenski (1920)'nin diyeceği gibi, "canlı bir dokunuşla" resmin "içinde yaşayarak ve hissederek" gerçekleşen bir

ilişki değildir göz ile beden arasındaki ilişki; göz, resim mekanını onun karşısında duran bitmiş, durağan bir beden olarak algılamaktadır.

Kartezyen göz için aks, açı ve simetri gibi araçlarla organize edilip düzenlenen mekansal hacim, öznenen bağımsız, idealize edilmiş bir gerçeklik haline gelmiştir. Özne kendisinden bağımsız ya da salt ölçülere indirgenerek gelişen geometrik mekanı uzaktan izleyerek, onunla kopuk, mesafeli bir ilişki kurmaya başlamıştır. Özne, bulunduğu mekanın statik ve homojen yapısını değiştirecek bedensel gücünü kullanmaktan yoksun bırakılmış, özne mekandan ayrılmış ve deneyim indirgenmiştir.



Şekil 3.2 : Merkezi perspektif, (Url-14).

Merleau-Ponty (2005) “Algılanan Dünya” adlı yapıtında, görmenin seyirlik olma üzerine eleştirisini şu şekilde ifade etmiştir: “Klasik resim eğitimi perspektife dayanır, yani ressam örneğin bir manzaranın karşısına geçerken, gördüğünün tamamen uzlaşım sal bir yansımasını tuvaline taşımaya çoktan karar vermiştir. Önce yakındaki ağacı görür, sonra gözünü uzağa diker, yola bakar, sonunda da gözünü ufka yöneltir ve bakışını hangi noktaya odaklarsa öbür nesnelerin görünen boyutları her seferinde ona farklılık gösterdiği halde ressam bu farklı görüntüler arasında bir uzlaşma zemini bulup tuvale yalnızca onu yansıtmaya çalışır. Böyle resmedilen manzaralar sonsuzluğa odaklanmış bir bakışın egemenliğinde oldukları için huzurlu, derli toplu ve edepli görünürler. İzleyici karşısında mesafeli dururlar, onu kendilerine çekmezler, uslu uslu otururlar, bakış manzaranın üstünde rahat rahat süzülürken manzara da kendisine egemen olan bu sakin bakışı uğraştırmaz. İyi ama algıyla temas ettiğimiz dünya kendini öyle sunmuyor ki!” (Merleau-Ponty, 2005).

Modern mimarlık kuramının mekana yüklediği gözmerkezci kurallar, mekanı; bedensel duyumdan ve bu duyumun kişide meydana getirdiği etkilerden bağımsız, statik hacimlere indirgemıştır. Böylece “mimari nesne”, çevresinden bağımsızlaşmış, çevresindeki hiçbir dış güçten etkilenmeyecek şekilde dondurulmuştur. Soyut biçimci bakış, mekanı, yaşam, eylem ve bedenden ayıklayarak, geride seyirlik bir kütle bırakmıştır. Akla ve görmeye verilen ayrıcalıklı pozisyon, öznenin mekansal deneyimi sırasında oluşan karşılıklı etkileşime gereken önemi vermemiştir.

Pallasmaa (2011)'ya göre, görme bizi dünyadan ayırır, diğer duyular ise birleştirir (Pallasmaa, 2011). Beden tüm deneyimlerin merkezindedir. Dış çevrenin algılanışının doğru olması için tüm duyuların (görme, dokunma, işitme, koku, tatma ve kinestetik duyum) beden ile çevre arasında sürekli bir etkileşim içinde olması gerekmektedir.

Gözmerkezçiliğin kırılıp bedenın mekanın dolayısıyla da deneyimlerin merkezine alınmasının incelenmesi beden ile etkileşime giren mekanlardaki deneyimin incelenmesi açısından önemlidir.

3.2.2 Bedeni merkeze alan deneyim

“Gerçek anlamıyla ‘bedenden’ bahsediyorum... Bedensel bir kütle olarak bir zar, bir kumaş, bir çeşit kaplama, örtü, kadife, ipek; hepsi etrafımda. Beden! Beden fikri değil, bedenın kendisi!”

(Zumthor, 2006).

İnsanın dünyayı algılaması edindiği deneyimler ile gerçekleşir. Yaşanılan hayatın büyük bir bölümünün mekanlarda geçtiği düşünülürse, bu deneyimleri edinirken mekan ile sürekli olarak bir ilişkide bulunduğumuzdan söz edilebilir. Mekan, bedenden ayrı, ama onu saran bir dış etmen olarak farklılaşabilir. Yani söylenebilir ki; bedenın uzantısı olarak mekan deneyimlerin aracı konumundadır. Beden, burada olan, yaşayan dolayısıyla mekana ait ve mekanı üreten bir varlık olmaktadır. Deneyimleri ile kendini ve mekanı üretir. O zaman beden, deneyim edindiren her şey ve deneyimlerimizin merkezidir.

Pallasmaa (2011) bedenın bu merkeze alınışını “Şehrin karşısına bedenimle çıkarım; pasajın boynu ve meydanın enini bacaklarım ölçer; bakışım bedenimi bilinçsiz biçimde katedralin cephesine yansıtır, bedenim orda silmelerin ve konturların çevresinde dolanır, girinti ve çıkıntıların boyutlarını duyular; bedenimın ağırlığı katedralin kapısının kütlesiyle buluşur ve kapının arkasındaki karanlık boşluğa

girerken elim kapının topuzunu kavrar. Bedenim ve şehir birbirini tamamlar ve tanımlar. Ben şehirde barınırım, şehir de bende barınır.” sözleriyle ifade eder. Beden mekan ile ayrılmaz bir ilişki içerisine girerken beden-mekan arasındaki bu etkileşimler bedeni merkeze alan bir deneyim doğurur.

Mekana, fenomenolojik çerçeveden yaklaşan Merleau-Ponty çalışmalarını beden üzerine odaklamakta, bedeni başlı başına ve tekil bir varoluş olarak görmeyip, onu tüm dünya ile ilişkilendirmekte, genel bir mekansallıktan bahsetmektedir. Onun yaklaşımına göre insan ve dünya bir bütündür, birliktedir ve insan bedeni, deneyim dünyasının merkezinde oturur.

Mekan, bedenden dolayı var olmaktadır. Bedenin her tekil deneyiminde tekrar üretilir. Pallasmaa (2011)’ya göre bir mimarlık yapıtı bir dizi yalıtık retinal (gözmerkezci) resim olarak deneyimlenmez, tastamam kaynaşmış maddesel, cisimsel ve tinsel özülle deneyimlenir. Deneyimler ile açıklanan mekan, akışkan, değişken ve anlara bağlıdır.

“Evimde dolaştığımda, kendisini bana sunan çeşitli durumlar, ben onların kendilerini evin bir veya bir diğer noktadan görünüşlerini sunduklarını bilmeseydim ve kendi hareketlerim ile bu hareketlerin her anında bulunan bedenimin farkında olmasaydım, benim için tek ve aynı şeyin görünüşü olamazlardı” diyen Merleau- Ponty (1962), algıyı ve algının her safhasında beden ile kurduğu ilişkiyi vurgularken evin de kendisini sunan bir durumu olduğundan bahsetmiştir. Bu deneyim, bedenin sahip olunan ve aynı zamanda kendisi olunan, benim olan bir şey, mekan da beden ile orada olmaktan kaynaklanan şey olarak kavranmasıdır. Mekansal deneyim “bedenli” olmaktan kaynaklanmaktadır.

“Mekan, ‘benim mekanım’, benim oluşturduğum anlatının bağlamı değildir. Aksine, mekan öncelikle benim bedenimdir ve dolayısıyla da benim tam karşıtım olan ötekinin, onun ayna-imgesi ya da gölgesidir... Mekan, bu ikisi arasında yer değiştiren bir kesişmedir.” (Lefebvre, 2002). Her yaşayan beden, hem bir anlamda mekandır hem de onun kendi mekanı vardır. Kendini mekanda ve o mekan olarak üretir. Kuramsal anlamda düşünüldüğünde bu şu anlama gelir: beden hem bir çıkış noktasıdır hem de yazgının, sonun ta kendisidir. Beden tüm bu nitelikleriyle yaşanan deneyimlerin bir parçasıdır. Bu haliyle beden, pratik ve duyuşsal bir alandır ve bu

alandaki mekan kokular, tatlar, temaslar duyulup görülenler olarak algılanır. Bu nedenle, mekan insana bedeni kadar yakındır.

Pallasmaa (2011)'e göre, duyu deneyimleri beden aracılığıyla, daha doğrusu bedenin ve insani varoluş biçiminin yapısında bütünleşir. Bedenlerimiz ve hareketlerimiz çevreyle sürekli etkileşim içindedir; dünya ve kendi olma hali birbirine durmaksızın bilgi sağlar ve birbirini tanımlar. Bedene ilişkin algı ile dünyaya ilişkin imge tek bir sürekli deneyime dönüşür; mekandaki yerinden ayrı bir beden yoktur, algılayan kendiliğinden bilinç dışı imgesiyle bağlantılı olmayan bir mekan yoktur (Pallasmaa, 2011).

Merleau-Ponty, kendilik ile dünya arasında bir ozmos ilişkisi olduğunu, bunların birbirine nüfuz ettiğini ve birbirini tanımladığını gördü ve duyu deneyimlerinin eşzamanlılığını ve etkileşimlerini vurguladı. Merleau-Ponty şöyle yazar; “algım görsel, dokunsal ve işitsel verilerin toplamı değildir. Dünyayı bütünsel olarak tüm varlığımla algılarımla: Aynı anda tüm duyu deneyimime konuşan biricik bir yapıyı, biricik bir varlık biçimini kavrarım. Kavramaya çalıştığım yapı ya da varlık tüm duyu deneyimime aynı anda seslenir.” (Merleau-Ponty, 1964). Burada duyu deneyimlerinin ve kişisel varlığın bir toplam hali olmanın çok ötesinde, bir birlik hali oluşu vurgulanmaktadır. Zumthor (2006) ise, yalnızca görsel olarak deneyimlenen mekana kıyasla dokunsal ilişki kurulan mekânın çok daha etkileşimsel ve davetkar olduğunu vurgulamıştır. Hareket olgusu kullanıcıyı, mekânla yalnızca görsel ilişki kuran bir gözlemci konumundan çıkarıp kullanıcıya tüm duyu deneyimleri eşzamanlı olarak yaşatır. Buradan yola çıkılırsa mekân kavramı da, sahip olduğu özelliklerin ve duyu deneyimleri tek başlarına olma hali değil, tüm bunların birlikte olma halidir ve bunlar birbirlerinden ayrılmaz bir bütündürler.

Mekânla kurulan etkileşim ve karşılıklı alışveriş için, beden-mekân ilişkisinin biçimi belirleyici bir unsur olmaktadır. Beden-mekân ilişkisini oluşturan en temel parçalardan duyu deneyimleri ve duyu sistemleri ile kurulan ilişkiler bu bağlamda ve mekânla olan etkileşimi sağlama açısından önem arz etmektedir.

Pallasmaa (2011), “Ben duyu deneyimlerimi ve çağrışımlarımı mekânla ödünç veririm, mekân da bana, algılarımla ve düşüncelerimi ayartan ve özgürleştiren aurasını ödünç verir. Bir mimarlık yapıtı bir dizi yalıtık retinal resim olarak deneyimlenmez, tastamam kaynaşmış maddesel, cisimsel ve tinsel özülle deneyimlenmektedir.”

sözleriyle mimarlığın varoluş amacının yüzleşmelere ve eylemsel etkileşimlere olanak sağlamak, bedenle etkileşim içine girmek ve anlamlı bir mekan deneyimi oluşturmak olduğunu ifade etmiştir.

“Mekanla ilgili alışıldık duyarlılıkları terk etmek, ruhsal olarak yenilenen mekanla iletişim kurmak demektir... Biz yer değiştirmeyiz, biz doğamızı değiştiririz.” (Bachelard, 1969). Bachelard’ın da değindiği gibi gerçek mekansal deneyim, kişinin duyuları, bedeninin konumu ve hareketine bağlı olarak, bedeni aracılığıyla edinilmektedir. Bachelard (1971), tıpkı Pallasmaa’nın çokduyulu olarak ifade ettiği durumu, “duyuların çok sosliliği” şeklinde ifade eder. Her etkileyici mimarlık deneyimi çokduyulu bir deneyimdir; göz, kulak, burun, ten, dil, iskelet ve kasın her birinin, mekan, madde ve ölçekle ilgili niteliklerinin ölçülmesinde eşit payı vardır. Mimarlığın varoluşsal deneyimi, kişinin dünyada olma duygusunu güçlendirir ve bu özünde güçlenmiş kendilik deneyimidir.

Mimarlık salt görme ya da klasik beş duyu yerine, birbiriyle etkileşen ve kaynaşan birçok duyusal deneyim alanı içerir (Jay, 1994). Bu konuda Pallasmaa (2011), anlamlı mimarlığın kendimizi beden ve tinden oluşan tam varlıklar olarak deneyimlememizi sağladığından bahsederek yine deneyimin çok duyulu yapısından söz eder.

Çok duyulu deneyim mimarlık tarihi boyunca görselliğin baskın olmasından dolayı gelişmiştir. Merleau-Ponty’nin kuramsal tartışmasından yola çıkan Pallasmaa, mimari deneyimin içindeki duyu uzantılarını deneyimi arttıran rolleri üzerinden araştırmıştır. Dokunsal hassasiyet ile artan materyalitenin maddeselliği, yakınlık ve özel olma durumu mesafeyle oluşan görsel imgelemin yerini alır (Pallasmaa, 2000). Görsel oranlar ve güzellik kavramı bir deneyimsel boşluk yaratır. Diğer taraftan mimarinin dokunsal yanı görme, dokunma, tat, koku ve ses ile duyuları uyararak gözlemci ile bir yakınlık oluşturur. Bu duyusal uyarım gözlemciyi kendi deneyiminin merkezine yerleştirir. Bu kişisel deneyim, gözlemciye beden ve ten ile kavramanın, değer vermenin önemini yaşatır.

“Melt” çalışmasında bu çok duyulu deneyim yapısının bir araştırmasını görmek mümkündür. 79 metre uzunluğunda, ziyaretçilerin hareketlerine tepki veren kinetik bir yüzey yerleştirmesidir. Yerleştirme çalışması, altında yaklaşık 4000 çelik yay döşenmiş, 50 adet parlatılmış alüminyum plakadan oluşuyor. Plakalar üzerinde yürüyerek, ziyaretçilerin hem çalışma ile hem de birbirleriyle etkileşimde

bulunmaları amaçlanmıştır. Her adım yüzeyin şeklini değiştirir ve çevresini de etkiler. Melt çalışmasında izleyicinin hareketi, pozisyonu ve ağırlığı ile bozulmalara uğrayan bir yüzey oluşturulmuştur. Adımların yönü ve kuvveti, vücudun ağırlığı sizi taşıyan plakayı sallandırır ve titretir, sizi hareket ettirir, böylece diğer etkileşime geçen katılımcının ve bulunduğumuz mekanın algısını bozar (Şekil 3.3).



Şekil 3.3 : Melt (Cantoni-Crescenti, 2014), (Url-15).

Sadece görsel olarak değil, etkileşmek ve keşfetmek için katılımcılar görsel, dokunsal, işitsel olan çalışmayı deneyimlemeye davet edilir ve bu şekilde çok duyulu bir deneyim yaşamalarına fırsat verilir. Dokunmak önemli, ancak bu his diğer hislerle de etkileşiyor. Bu birbirinden farklı ilişkilendirmeler arasına kişi kendini de dahil eder, kendi tetikleyiciliğinin farkındalığına vardığı “an”lar yakalar. Bu “an”lar ile etkileşerek çok duyulu bir deneyim yaşar.

Mekanın barındırdığı potansiyelleri kişi bedeni aracılığı ile ortaya çıkarır. Bedenin hareketleri ile mekanı etkilediğini gören kişi, farkındalığını artırır ve tam da bu noktada varoluşunu anlama deneyimini gerçekleştirir.

Kullanıcı bedensel eylemleri ile mekanı dönüştürme gücüne sahip olur, mekanla bedeni arasında etkileşime dayanan bir deneyim yaratılmış olur. Bu imlenmiş eylemin sonucu olarak bedensel bir tepki, mimarlık deneyiminin ayrılmaz bir yönüdür. Dünyaya bütün bedensel varoluşumuzla bakarız, dokunuruz, dinleriz ve ölçeriz ve deneyim dünyası bedenin merkezi etrafında örgütlenir ve eklemlenir (Pallasmaa, 2011). Buraya dek görüldüğü gibi, gerek dış dünyayı duyumsamamız gerek duyu deneyimlerimize duygusal anlamlar yüklememiz, bedenli varlık olmamızla imkân bulmaktadır.

Her yapı veya mekan kendine ait bir sese sahiptir. Bu ses onun samimiyetini ya da anıtsallığını, reddedişini ya da kabulünü, konukseverliğini ya da düşmanlığını dışa vurmasını sağlar. Mekanın içinde aldığımız koku, hafızamızdan tamamen silindiğine inandığımız anının yeniden su yüzüne çıkmasına neden olabilir (Holl ve diğ., 2007).

Kısacası, bir mekanı tüm bedenle deneyimlerken, onun kendine has atmosferini duyumsamak, daha önce tanışılmamış bir kişi hakkında bilgi edinmek gibidir.

Beden, onun için oluşturulmuş mekanlarda etkide bulunmaya ve etki etmeye çalışır. Deneyim ise bedenın mekan ile olan bu iletişimi ve etkileşime girdiği anlardan itibaren anlamını kazanmaya başlamaktadır. Çok duyulu mekanlar, herkesin bedenine dokunan mekanlardır. Tüm duyular dikkate alınarak oluşturulan tasarım, mekanı zenginleştirip; onu aklın gözü için tasarlanmış bir strüktür olmaktan, bir takım hesaplamaların sonucunda geometrikleştiren Kartezyen düşüncenin teknik bir kutusu olmaktan uzaklaştırmaktadır. Mekanın sunduğu çoklu duyum deneyimi, mekanın her bedenle farklı bir iletişim ve etkileşim kurmasını sağlamaktadır. Bu bakımdan duyusallığın ve duyu baskınlığının, mekan üzerinde ve beden-mekan ilişkisinde yarattığı değişimler ve etkiler düşünülerek, tek tek duyuların mekanla kurduğu ilişki ve bedenın mekan ile olan iletişimini etkileyişleri ele alınacaktır.

Deneyim : Bedenin mekanla etkileşime girme araçları

Dokunulan mekan

“Dokunma, dünya deneyimimizi, kendimize ilişkin deneyimimizle bütünleştiren duyu kipidir.”
(Pallasmaa, 2011).

Dokunsal algıda, dokunma duyusunun uyarıcısı deridir. Dokunsal algı; basınç, kuvvet, pürüzlülük ya da ısı uyarımlarla gerçekleşir. Bu uyarımlar ile dokunduğumuz şeyin ne olduğunu fark ederiz. Öncelikli uzuv ise ellerdir.

“Eller karmaşık bir organizma, en farklı kaynaklardan gelen hayatın birlikte akarak büyük eylem akımını doğurduğu bir delta. Ellerin tarihi vardır; hatta kendi kültürleri ve kendi özel güzellikleri bile. Onlara kendi gelişimlerine, kendi dileklerine, duygularına, hal ve meşguliyetlerine sahip olma hakkı veririz.” (Slager, 2004).

Yani bir heykeltıraş için eller, onun gözleridir. Ama aynı zamanda eller, düşüncenin organlarıdır: “Elin özü, kavrayabilen bir organ olmasıyla asla belirlenemez ya da açıklanamaz... Elin her hareketi, yaptığı her işte, düşünme unsuruyla kendini taşır.” (Heidegger, 1977).

El ile beyin arasındaki ilişki için Heidegger birliktelikten bahsetmiştir. Ancak elin ön plana çıktığı durumlarda olduğu bir örnek ile tartışılabilir. Küçük bir çocuğun bir düğümü çözüşünü seyretmek beynin değil elin bulucu olduğunu göstermektedir. Şöyle ki; çocuk “düşünmez”, deney yapar. Ellerin yavaş yavaş alışmasıyla nasıl

düğüm yapıldığını dolayısıyla da bu düğümün en kolay nasıl çözüleceğini anlar (Fischer, 2010).

Dokunma duyusu doku, yani “ten” ile bütünleşen duyumuzdur. Tenimiz, bedenimizi örten, kaplayan öge olarak fiziksel varlığımızın kılıfı, çerçevesi konumundadır. Ten, aynı zamanda bedenin sınırıdır. Dolayısıyla, bedenimiz aracılığıyla dünya ile ilişki kurmamızda önemli bir konuma sahiptir. Yani dokunmak sadece eller ile değil bütün bedenle ilişkilidir.

İnsan dokunarak dünya üzerindeki varlığını da sorgulayabilir hale gelir. İnsan dokunarak, hem kendi dışındaki varlıklarla bütünleşmekte hem de onlardan farklı olduğunun bilincine varmaktadır (Connor, 2009). Örneğin Merleau-Ponty (2005)’nin ifade ettiği şekilde, bir elle diğer ele dokunduğunda özne hem dokunandır hem de dokunulandır. Kişi hem özne durumuna hem de nesne durumuna geçmiştir ama ikisi arasındaki fark muğlaklaşmıştır. Özne ve nesne arasındaki sınırın yok olması durumu bir varlığın görme mesafesindeki “nesne” olmaktan çıkarak Heidegger (1971)’in bahsettiği dokunma mesafesindeki “şey”e dönüşme durumudur.

Dokunma çevremizi algılamamızı sağlayan bir mekanizmadan daha fazlasıdır. İnsanlar arası karmaşık etkileşimi sağlayan, çift yönlü bir işlemdir. Dokunma, ilişkilerin kurulmasını ve anlık diyalogların oluşmasını sağlamaktadır. Deneyimlemek ve bilgi edinmek için dokunuruz. Etkileşime geçtiğimiz nesnenin algısı, daha nesne hakkında bilinçli bir düşünce eylemi gerçekleşmeden, otomatik olarak bilgiye dönüşmektedir (Lythgoe, 2005).

Dokunma, özne ve nesne arasındaki sınırları muğlaklaştırarak onları birbiri içine kaydırıyorsa; mekan ve bedeni de birbirine kaynaştıran yine dokunma duygusudur. Mekana dokunmak, mekanla etkin bir ilişkiye girerek onunla etkileşip bütünleşmektir.

Ses mekanı

“Ses, mekanı ölçer ve ölçeğini anlaşılır kılar.” (Pallasmaa, 2011).

Görme yalıtır, ses birleştirir; görme doğrultusaldır, ses tüm yönlere doğrudur. Nesneye ben bakarım, ama ses bana gelir; göz uzanır, kulak karşılar. Binalar bakışımıza tepki vermezler, ama seslerimizi kulaklarımıza iade ederler. “Sesin merkezleyici eylemi insanın kozmos duygusunu etkiler. Sözlü kültürler için kozmos,

merkezinde insan olan bir süregiden olaydır. İnsan ‘umbilicus mundi’dir, yani dünyanın göbek deliği.” (Ong, 1982).

Steen Eiler Rasmussen (1993)’in “Experiencing Architecture” adlı kitabının “Mimarlığı işitmek” bölümünde Rasmussen sesin beden üzerindeki önemini betimler ve Orson Welles’in “Üçüncü Adam” filminde Viyana’nın yeraltı tünellerindeki akustik algı ve dolayısıyla deneyimi anlatır: “Kulağınız tünelin hem uzunluğunu, hem de silindir şeklini alımlar.” (Rasmussen, 1993).

İşitmek, mekan deneyimi ve anlayışını yapılandırır ve eklemlendirir. Her ne kadar ses çoğu zaman, görsel izlenimlerin içinde barındığı bir zamansal süreklilik (continuum) sağlasa da, olağan durumda mekansal deneyimde işitmenin öneminin farkında olmayız. Görme yalnız gözlemcinin duyusudur, işitme ise bir bağ ve dayanışma duyusu yaratır; bakışımız bir katedralin karanlık derinliklerinde yalnız başına gezinir, ama orgun sesi hemen mekanla yakınlığımızı deneyimlememizi sağlar. Bir kasabanın sokaklarında yankılanan kilise çanlarının sesi heyecanla yüklüdür, çünkü çevreleyen duvarlarda yankılanan ses bizi mekanla doğrudan etkileşime sokar; ses mekanı ölçer ve ölçeğini anlaşılır kılar. Mekanın sınırlarını kulaklarımızla okşarız (Pallasmaa, 2011).

Bazen mekan içerisinde duyduğumuz seslerle ya mekanın sınırlarını çizerek onunla etkileşime geçeriz ya da mekanda ses ile etkileşime geçerek mekanın sınırlarını kaybederiz.

Koku mekanı

“Herhangi bir mekanın en kalıcı anısı çoğu zaman kokusudur.” (Pallasmaa, 2011).

Bir sinir ucunda koku uyarısı tetiklemek için yalnızca sekiz adet madde molekülükü gerekir ve on binden fazla kokuyu ayırt edebilmekteyiz. Herhangi bir mekanın en kalıcı anısı çoğu zaman kokusudur.

Her mekanın kendine özgü bir kokusu vardır. Gözümüz bir mekanı unuttuğunda dahi kokular yeniden o mekanı hatırlamamızı sağlarlar.

Mekanlar, kişiler çoğu zaman kokularıyla kodlanmaktadır ve farklı mekanların farklı kokuları vardır belleğimizde yerleşmiş olan. Mekan ve koku ilişkisi, mekanın bir koku ile hatırlanması, kendinin bir kokuyu hatırlatması ya da kokması ve/veya koku ile var olması şeklinde çeşitlenebilir. Mekan, bunların hepsini ya da bir kısmını da içerebilir.

Bir koku ile hatırlanan mekanlar, daha çok, kokularıyla tarifledikleri duygusal, fiziksel haller ve bellekle ilişkilidir. Burun gözün hatırlamasını sağlar. Bachelard'ın yazdığı gibi, “Bellek ve imgelem birbiriyle bağlantılıdır. O benzersiz kokusunu (hasır tepside kuruyan üzümün kokusu) yalnızca benim için koruyan derin dolabı, bir başka yüzyıldan kalma anılarımla, yalnızca ben açabilirim. Üzümün kokusu! Betimlemenin ötesinde koku, koklaması bayağı imgelem gerektiren bir koku.” (Bachelard, 1969).

Tat mekanı

“Bu Verona’yı dokuna dokuna yiyip bitirmek istiyorum.” (Stoktes, 1978).

Tat duyusu, zaman zaman dokunma ve koklama duyularıyla birlikte işlemektedir. Pallasmaa (2011)’e göre, mimari mekanın en arkaik kökeni ağız boşluğundadır ve mesela, incelikle renklendirilmiş parlak bir taş yüzey bilinçdışına dil tarafından duyulanmaktadır. Pallasmaa, bu düşüncesini şu alıntıyla desteklemektedir.

“Cilalı kap kaçakla, kapağı açıp kaseyi ağza götürürken, kaseğin karanlık derinliklerinde, rengi kaseğin renginden pek ayırt edilemeyen sessiz ve durağan sıvıya baktığımız anda, bir güzellik vardır. Karanlığın içinde ne yattığını ayırt edemezsiniz, ama avuç içi, sıvının usul hareketlerini hisseder, buhar içeriden yükselerek kenarda damlacıklar oluşturur ve dumanın taşıdığı bir koku incelikli beklenti getirir...bir gizem anı, neredeyse bir trans anı denilebilir.” (Tanizaki, 1977).

Dokunsal ve tatsal deneyimler arasında hassas bir aktarım vardır. Görme de tada aktarılır; bazı renkler ve ince detaylar oral duyular uyandırır. Dünyayla ilgili duygusal deneyimlerimiz ağzın iç duyumunda doğar ve dünya oral kökenlerine geri döner. Mimari mekanın en arkaik kökeni ağız boşluğundadır (Pallasmaa, 2011). Koku ile tanımlanabilen pek çok mekan, aynı zamanda diğer duyular ile de ilişkilidir ve onlar içinde baskın olarak tat duyusu ile de ilişkilidir: kahveler, lokantalar, vb gibi. Mevcut kaydedilmiş kokuların, yine bellekte, belirli tatlarla karşılıkları ve kayıtları bulunmaktadır. Dolayısıyla, biri diğerini hatırlatmakta ve etkilemektedir. Bu bağlamda ele alındığında, duyuların iç içe geçmişliği ve birlikteliği ortadadır.

Işık-gölge mekanı

Göz uzaklık ve ayrılığın organıdır, dokunma ise yakınlık, içtenlik ve sevecenliğin. Göz gözetler, denetler ve soruşturur, dokunma ise sokulur ve okşar. Çok güçlü

duygusal deneyimler sırasında, uzaklık yaratan görme duyusunu kapatma eğilimine gireriz; düş kurarken.

Derin gölgeler ve karanlıklar hayati önemdedir, çünkü görmenin keskinliğini yumuşatır, derinliği ve uzaklığı muğlaklaştırır ve bilinçdışı çevrel görmeyi ve dokunsal düşlemi davet ederler.

Eski bir kentin sokakları, sırayla karanlık ve aydınlık bölgeleriyle, bugünün parlak ve muntazam ışıklı sokaklarına göre ne kadar da gizemli ve davetkardır! Loş ışık ve gölge imgelem ve düşlemi uyarır. Berrak düşünmek için görmenin keskinliği bastırılmalıdır, zira düşünceler dalgın ve odaklanmış bir bakışla yolculuk ederler.

Mekanın homojenleşmesi varolma deneyimini nasıl zayıflatır ve yer duygusunu ortadan kaldırır, homojen parlak ışık da imgelemi öyle felç eder. İnsan gözü parlak günışığından çok alacakaranlığa ayarlıdır.

“Heyecanlı hallerde duyu uyaranları daha rafine duyulardan daha arkaik duyulara çekilir-görmeden işitmeye, dokunmaya ve kokuya, ışıktan gölgeye. Yurttaşlarını denetlemek isteyen bir kültür ters yönde etkileşimi teşvik edecektir, yani bireysellikten ve özdeşleşmeden uzağa, kamusal ve mesafeli bir kopukluğa doğru.” (Pallasmaa, 2011).

Hareket mekanı

Hareket, beden-mekan ilişkisinde bedenin mekanla iletişime geçebilmesi, alışveriş sağlayabilmesi açısından önemlidir. Mekanın içerisinde bedenin ya da bedenlerin kolektif hareketi kişinin mekan ile etkileşime geçebilmesi sürecinde son derece etkilidir.

Bir bahçede çim üzerinde yerleştirilmiş basamak taşları birer ayak izi imgesi ve baskısıdır. Bir kapı açtığımızda bedenimizin ağırlığı kapının ağırlığıyla buluşur; bir merdiveni çıkarken bacaklarımız basamakları ölçer, elimiz tırabzanı okşar ve bütün bedenimiz mekanda çaprazlamasına ve dramatik biçimde hareket eder (Pallasmaa, 2011).

Bedenimi çevreleyen nesnelere, onlar üzerindeki olanaklı eylemini yansıtır.” (Bergson, 2007). Mekan, özellikle de kent özelinde düşünüldüğünde, günümüzde, hareketin aracı haline gelmektedir.

Mekan kendi elemanlarıyla boşluğu sınırlamaya çalışırken, boşluk ise bir enerji yumağı olarak mekanı doldurmaya çalışır. Mekan kendi sınırlarını oluşturduğunda insanla ilişkisi görsel anlamda bu sınırlar ve mekandaki fiziksel varlıklar olurken, kişi hareketiyle mekanı duyuşsal olarak keşfetmeye hazırlanır (Ka, 2005). Duyuşsal dünyamızı yaratıcılığımızla birleştirdiğimizde oluşan özgün hareketler topluluğu, mekanı dolduran boşluğu algılamak için bir araç olmaktadır.

Bruno Zevi (1974)' ye göre; "Mimarlık, strüktürel elemanların uzunluk, genişlik, yükseklik gibi ölçülerinin oluşturduğu kapalı bir mekan değil, insanın kapalı mekanda hareketleri ve yaşamasıyla oluşturduğu hacimdir.". İnsan hareket etmekte ve hareket ise ancak boşlukta gerçekleşebilmektedir. İnsanın, mekan içinde bir yerden bir yere gitmek olarak tanımlanan hareketi gibi, mekânın sınırlarına doğru bir bakış olan görsel hareketi de, mimari mekânı tanımlamaktadır.

"Dışsal imgelerin bedenim olarak adlandırdığım imgeyi nasıl etkilediğini görüyorum: ona hareketi aktarıyorlar. Ayrıca bu bedenin dışsal imgeleri nasıl etkilediğini de görüyorum: hareketi ona iade ediyor. Demek ki benim bedenim hareket eden, hareketi alıp veren bir imgedir." (Bergson, 2007).

Bergson (2007), Madde ve Bellek'de bedenin nesnelere yaklaşım uzaklaşmasına bağlı olarak nesnelere boyutundan biçimine, rengine kadar etkilediğini, değiştirdiğini ifade etmektedir. Bedenin büyüyen azalan, yaklaşan uzaklaşan güçlerine göre düzenlenirler. Mekanla birebir temas kurmak mekânı oluşturan değerlerle yakınlaşma olanağı sağlar.

Mekanlar insan hareketi ve hareketin akışkanlığı ile birlikte yönlendirme, algılarla oynama ve esnek olma kavramları çerçevesinde yeni anlamlar bulmaya başlamıştır. Bedenin hareketleriyle mekân, zamansal ve performansa bağlı dinamik bir yapıya dönüşmektedir. Oysa kartezyen düşüncenin getirdiği ölçülebilir ilkelere odaklı tasarım yöntemleriyle; beden, hareket ve mekânı dair ölçümlerden kalıplaşan şablonlara bağlı kalmak, mekânı üç boyutlu bir katılığa hapsedmektedir.

Üreten özne ve hareket üzerine bir örnek olarak Jackson Pollock gösterilebilir. Pollock resim yaparken kullanılan alışlagelmiş uygulamaları bir kenara bırakmış, yere serdiği devasa boyutlardaki tuval bezleri üzerinde hareket ederek boyayı dökme, damlatma, fırlatma suretiyle sonradan aksiyon/hareket resmi adı verilen resimler

yapmıştır. Bu yapma şekli onu, üretirken performans gösterme adına önemli bir isim haline getirmiştir (Şekil 3.4).

Üretirken tüm bedeniyle üretime dâhil olabilme durumu deneyime dönüşür. Pollock çalışma sürecini şöyle anlatmıştır: “Kanvasın zemin üzerinde, yerde olması benim için bir kolaylık. Kendimi resme daha yakın hissediyorum ve bu yolla etrafında dolaşabiliyorum, dört köşeden birden kolaylıkla çalışabiliyorum. Genellikle resim yapmak için kullanılan fırça, palet gibi araçlar yerine ben bıçak, sopa gibi araçlar kullanıyorum. Üzerine kum, kırılmış bardak, sigara külü ya da başka yabancı maddelerin eklenmesi önemli değil. Resim yaparken öncelikle ne yaptığımı bilmiyorum. Kısa bir süre sonra neyin hakkında çalıştığımı görüyorum. Resimde değişiklik yapmak ya da ona zarar vermek gibi bir endişem yok çünkü resmin kendine ait bir yaşanmışlığı var. Ben onun geri gelmesine izin vermeyi deniyorum. Böylece resim saf bir hale geliyor ve iyileşmeye başlıyor.” (Pollock, 1956).



Şekil 3.4 : J. Pollock'un çalışma sürecini anlatan fotoğraf (Pollock, 1999), (Url-16).

Pollock'un da bahsettiği gibi tablolarını yapış şeklinde kendine özel yarattığı zihinsel ve maddi mekan, oluşturduğu nesneyi birebir etkilemiştir. Üreten, hareket eden özne olarak Pollock için, hareketi ve görsel-dokunsal algıyı bir arada okuyabiliyoruz. Deneyimini önceden kullandığı ya da o anda geliştirdiği yöntemleri, en çok da 'algı'sına güvenerek oluşturmakta. Diğer yandan ise onun tablolarına bakan öznelerdeki etkileşim de aynı şekilde doğrudan o öznelerin 'algı'larına hitap etmekte. Herkesin gördüğü, okuduğu, duyumsadığı ve en önemlisi hissettiği şey ve edindiği deneyim diğerlerine aktarılamayacak kadar kendine özel durumda olmuş olmaktadır.

Hareket; öznenin mekanı nesne, olay ve kişilerden oluşan karmaşık yapı içinde kavramasını sağlamaktadır. Bu kavrayış, aynı nesne veya sahnenin değişik açılardan deneyimlenmesine izin vermektedir (Malpas, 1999). Hareketin sonucunda oluşan bedensel tepki, o ana, o bedene ve o eylem sürecine kodlanmış özgün bir andır. Mekan da bu anı kurgulayan (hazırlayan, şekillendiren, başlatan, sonlandıran, hızlandıran, yavaşlatan, değiştiren ve tanımlayan) bir alt yapı oluşturmaktadır. Görmeyi vurgulayan sabit biçimlerin aksine; hareket, daima hissetmeyle bağlantılıdır. Hareket olgusuyla şekillenen mekanlar, yaşanan her farklı deneyim sürecinde mekanın yeniden okunmasını, yeniden yorumlanıp yeniden üretilmesini ve dolayısıyla farklı hissedilmesini sağlamaktadır. Tezin ilk bölümlerinde bahsedilen Umberto Eco'nun 'açık yapıt' kavramındaki gibi mekan, beden ile etkileşime girerek anlamını yeniden üretir ve deneyimlenmeye açık hale gelir. Mekan deneyimleri bir mekanın gözmerkezci olarak alımlanması yerine, bir mekana yaklaşmak, onunla etkileşime geçmekten meydana gelir.

Danimarkalı sanatçı Olafur Eliasson, bir çalışmanın, üzerinde beden/katılımcının eylem gerçekleştirmediği sürece sanata dönüşmediğini savunur. Çalışmalarında "bedenin deneyimi", "yaratılan çalışma ile beden arasındaki aktif ilişki potansiyelleri" ve "sergilenen ile bedenin yer değiştirmesi" üzerinde durarak, kişinin dünyayı keşfetmesi için yeni bir farkındalığa teşvik etmeye çalışır (Eliasson, 2010).

Mekanın deneyimi ve kullanıcının algısı sorunu, aynı soruna odaklanan çağdaş sanatı, mimarlıkla buluşturmaktadır. Çağdaş sanatta mekanın önemi gittikçe artmaktadır. Bu ortak konuda buluşan, sanatçı ve mimarlar, yaptıkları ortak çalışmalardan, farklı mekan deneyimlerini sunmaktadırlar. Bu çalışmaların çoğunda beden ile mekan arasındaki ilişkinin artırılmaya çalışılması, mekan duyarlılığının geliştirilmesi ve deneyimsel algının araştırıldığı, geliştirilmeye çalışıldığı gözlenmektedir.

3.2.3 Çağdaş sanatta deneyimlenen sanat

20. yy.'ın son çeyreğinden itibaren resim, heykel, tiyatro gibi gelenekselleşmiş temsil biçimlerine alternatif arayışların gözlendiği sanat dallarında; beden sanatçıları için yeniden keşfedilen bir coğrafya olarak gündeme gelmiştir. İnsanbilimlerinde daha çok teorik düzeyde yorumlanan beden, çağdaş sanatta öznellik ile hareket/eylemin ön planda olduğu deneyim teması bağlamında ele alınmıştır. İzleyicinin resim, heykel,

tiyatro gibi geleneksel temsil biçimleriyle kurduğu iletişimdeki “karşıdan bakma” ve “anlama” pozisyonu yerini; yerleştirme, performans gibi çağdaş sanat işlerinde “içine girme/dâhil olma” ve “okuma” pozisyonuna bırakmıştır. Sanat yapıtını deneyimleyen izleyici; beden, bellek ve kişisel tarihi uyarınca katılımcıya dönüşmüştür.

Frederick Kiesler’in “Bir aradalık-Correalism” anlayışı, onu mimarlık, sanat eseri ve çevreyi bir bütün olarak tasarlamaya itmiş; sanatçı sanat eserini çevresiyle bütünleştirerek sanat eseri ve gözlemci-özne arasındaki engelleri kaldırmıştır (Goodman, 1989). Bu bütünleşmede ise, Kiesler, sanata “mekan” ve “deneyimleme” kavramlarını getirmiştir. Kiesler’in amacı, sanatta ‘deneyimlenen mekan’lar ortaya koymak olmuştur.

20. yüzyılda, gündelik hayatın kitle üretimi ile sanatsal alan (artistic realm) arasındaki bizi ayıran engel artık geçirgen hale gelmiştir. Endüstrileşme ile ortaya çıkan hazır-nesne kavramı ve bunun sanatta kullanımıyla, sanat hayatımızın bir parçası haline gelmiştir. “Sanat yapıtı” ve “sosyal mekan” bir bütün hale getirilmiştir; “sanat yapıtı”, “sosyal mekan”la, “izleyici” ve “heykel veya resim” arasındaki geleneksel ilişkiden farklı bir şekilde birleşmektedir (De Oliveira ve ark.,1994). De Oliveria’nın “Sanat yapıtı” ve “sosyal mekan”ın ilişkisindeki geçirgenlik tanımıyla açıklamak istediği, 20. yüzyıl sanat yapıtının çevresi ile bütünleşmesi durumudur. 20. yüzyıl sanatı, artık yalnızca “seyredilen” değil, “deneyimlenen sanat” olmuştur.

Sanatçılar, malzemelerini ise, “gerçek dünya”dan ve dolayısıyla “gerçek mekan”dan aramaya başlamışlardır. Bu şekilde “seyredilen sanat”, kendini ‘gerçek mekan’da bulmuş ve çevresiyle bütünleşik, içine girilip çıkılan, yürünen, oturlan, her türlü algısal deneyime açık olan “deneyimlenen sanat” konumuna gelmiştir. Bu çok boyutlu durumuyla, sanatlar içinde, “mekan” kavramı, ortak bir temsil olarak yerini almış; sanatçılar “gerçek mekan”dan sağladıkları nesnelere kendi “hayali mekan”larını, “sanat eser”lerini, “deneyimlenen sanat”ı yaratmaya başlamışlardır (Atalar, 2006).

Sanatta bu mekansal arayışlar, resim ve heykel düzleminden giderek insanın algısal deneyimini ve bu yolla ortaya konan kavramsal iletileri esas alan ‘deneyimlenen sanat çalışmaları’na doğru uzanmıştır. 20. yüzyılın sonlarında, bu deneyimlenen mekanlar yaratma çalışmaları, “Yerleştirme” (Enstalasyon) olarak adlandırılmıştır.

Yakın geçmiş ve özellikle de günümüz sanat ortamında, ‘katılımcı-izleyici’ kavramının ortaya çıkmasına bağlı olarak, sanatçıyla beraber iletişim süreci önem kazanmıştır. Böyle çalışmalar enstalasyon olarak da sunulabilmektedir. Fakat çalışmalarda etkileşime dayalı olarak açık uçlu olma ve bitmemişlik durumu ortaya çoğunlukla bilinen anlamda bir sanat nesnesi çıkartmamaktadır. Yani sanat nesnesinin sadece sanatçı tarafından ve tamamen ‘bitirilmiş’ olarak sergilenmesi söz konusu olmamaktadır. Bunun yerine sanatçının, izleyicileriyle birlikte geçici bir yaşantı ve üretme etkinliği söz konusu olabilmektedir. Bu noktada, enstalasyonun mekanını kavramayı ve anlamayı biraz daha güç bir duruma getirebilir.

Örneğin, günümüz sanatçılarından Rirkrit Tiravanija bir galeride katılımcı-izleyicilerle birlikte yemek pişirmiş ve sonrasında hep birlikte yemişlerdir (Şekil 3.5). Daha sonra da hazırlama ve yeme sürecinden kalan her ne varsa kendi gerçekliklerini değiştirmeden aynen, enstalasyon olarak bırakmıştır. Orada yaşananlar aynen yaşamda olabileceği şekliyledir. Kabaca söylenirse; mantıklı bir bakışla, galeri etkileşim ve iletişim mekanına dönmüş buna konu olan malzemeler de etkileşimi ve iletişimi destekler yönde galeri mekanında yerlerini bulmuşlardır. Ama gerçekleşen bunun ötesinde olmuş olabilir. Yani katılımcı-izleyici, yemek etkinliğiyle, bir yanda kendi mekan kavramını yeniden (üstelik bu tip eylemlerin normalde gerçekleşmeyeceği bir yerde) yaşadığı deneyim üzerinden yemeğin samimileştirici etkisiyle kurmuş olabilir.



Şekil 3.5 : “Untitled (Free)”, (Tiravanija, 1992/1995/2007/2011), (Url-17).

Rirkrit Tiravanija’nın sanat olarak yemek pişirme seanslarından biriyle karşılaşan bir kişi yaşadığı tecrübeyi şöyle anlatır: “...onun sanat olarak yemek pişirme seanslarından biriyle ilk karşılaşmamda ilk tepkim ‘Bu ne? Ne yapmalıyım? Oldu. Fakat bu daha önce de vermiş olduğum bir tepkiydi. 1966’da insanlar ilk defa Carl

Andre'nin heykelleri üzerinde yürünebileceğiyle yüzleştiklerinde 14 yaşındaydım...” (Url-5).

Tiravanaija'nın çalışmalarında da izleyici benzer bir deneyim yaşamaya davet edilir. O sizden tercih yapmanızı ister. Çalışmasını gözlerinizle, ellerinizle, burnunuzla, ağzınızla, dilinizle, sindirim sisteminizle görmenizi; sanatın veya en azından çabasının meyvesini yemenizi ister. Böylece alışık olunan sanat deneyiminin dışına çıkmış olur.

Tiravanaija'ya göre izleyiciler aynı zamanda katılımcılardır. Dışarıda mekansallaşan sanat yapıtına katılan izleyiciler, yapıtın üzerinden ortak bir deneyim yaşarlar. Bu mekana kendi iç deneyimleri, bellekleri ve ön yargılarıyla girer ve bu ön yargıları paylaşmaya itilirler. Sanatçı ise performatif yerleştirmelerinin içinde adeta görünmez olur. Sanatçının bu çalışmaları, katılımcıları alıştıkları mekanın dışında, başka bir mekana sokmaktadır. Bu mekanlarda, onların alıştıkları yemek ortamı veya kurallı bir oturma düzeni yoktur. Mekanı biçimlendiren izleyicinin gerçek zamanlı deneyimleridir.

Sanatçının mekan içerisinde ve basit nesnelere önerdiği yapıt üzerinden, izleyicinin katılımıyla ortaya çıkan bu anlayış Bourriaud'un İlişkisel Estetik anlayışının bir yansımasıdır denilebilir. Mekanın statik ve kapalı tavrı yerini, açık ve öznel arası duyumlarla birlikte mekanla etkileşim kurulan bir anlayışa bırakmıştır. Kimliğinden kopartılmış mekanlar, bireyleri alışılmadık dışında deneyimlere davet ederler.

Mimarlığın ürünü olan “mekan”, 20. yüzyılın başından beri sanatın içine zaman boyutu ile birlikte dâhil olmuş, sanatta deneyimleme, dâhil olma anlayışını getirmiştir. Bu mekansal çalışmalar 20. yüzyılın sonunda ise “yerleştirme” adı altında değerlendirilmiştir. Bu ifade biçimlerinin mimarlığın ana ürünü olan mekan'ı, ‘estetik’, ‘anlatımsal’ ve ‘kavramsal’ araç durumunda ve ‘geçici’ bir deneyim olarak kullanmaları söz konusu olmuştur. ‘Estetik’, ‘anlatımsal’, ‘kavramsal’ nedenlerle “mekan”ın kullanılması durumu, bu çalışmaların farklı mekansal deneyimler sunmalarını sağlamaktadır.

Yerleştirme sanatını tanımlamak, mimar ve tasarımcıların mekansal deneyimi vurgulayan, beden ve etkileşim kavramını sorgulayan etkinliklerine yaklaşma olanağı tanıyacaktır.

Yerleştirme Sanatı

Enstalasyonun ilk çıkışıyla birlikte odak noktası olan; mekanla kurulan özel ilişki, daha sonra yerini çok daha farklı ilişkilere bırakmıştır. Günümüz Yerleştirme sanatı için, çoğulcu bir ortamın varlığından, anlamların çokluğundan, açık ululuktan, izleyicinin katılımcılığından ve sanatçı ile iletişiminden, üretim sürecinde bile sanatçı ve izleyicinin etkileşiminden söz edilebilir. Bu anlamda, üretilen ve izlenen mekanlarının iç içe geçmişliğinden bahsedilebilir. Tüm bunlarla beraber enstalasyonlarda, mekan, sahip olduğu potansiyeller kadar, izleyicinin/katılımcının algılama ve yorumlamalarına bağlı bir kavram olarak da gündeme gelebilmektedir. Mekan, bir iletişim ortamı yaratarak, dinamik olarak tekrardan düşünülebilmekte ve üretilebilmektedir: kişinin algısal deneyimini konu alan deneyimlenen mekanlar üretilmesini sağlamış ve böylece “mekan-nesne-beden” arasında kurulan ilişki ile sadece “seyredilen” değil, aynı zamanda “deneyimlenen sanat” ortaya konulmuştur.

Benjamin'in “On Installations” adlı yazısında belirttiği üzere, birçok sanatçı ve eleştirmen, yerleştirmeyi, ‘Gesamkunstwerk’ kavramının bir anlatımı olarak, ‘sanatların toplamı’ olarak ele almaktadır. Çünkü yerleştirme, birçok disiplinden beslenen bir çalışma biçimidir (Benjamin, 1993).

Sanatın her dalını ifade aracı olarak kullanması, malzeme kullanımında herhangi bir sınırlamanın olmayışı, gözlemci-öznenin izleyici olma durumundan çıkıp katılımcı durumuna geçtiği, nesnelere sadece sergilenmesinden çok deneyimlenmesinin amaçlanması, yerleştirmenin, mimarlık, müzik, resim, heykel, performans, tiyatro, video gibi birçok disiplinden beslenen bir çalışma biçimi olduğunu gösterir.

De Oliveria'ya göre yerleştirme çalışmaları, ‘müdahale’, ‘etkileşim’, ‘atmosfer oluşturma’, ‘etkinlik’, ‘proje’, gibi başka terimleri de kapsamaya başlamıştır. Yerleştirme kavramının tanımı içerisinde bu tür terimler eşit konuma sahiptirler ve hatta birbirleri yerine kullanılabilirler. Yerleştirme çalışmaları, giderek daha fazla çok çeşitliliği ve çoksesliliğiyle ayırt edilmektedir (De Oliveria ve ark., 2006).

Ressam ve enstalasyon sanatçısı olan İngiliz sanatçı Keith Tyson, bir çağdaş sanat eseriyle karşılaşmanın, izleyiciye “Bu eser ne hakkında?” sorusunu değil, “Ben nasıl duygular içindeyim?” sorusunu sordurması gerektiği görüşündedir. Tyson'a göre, tutarsız gerçekliklerle baş etmenin bir yolu, öznel okumalara yönelmektir (De Oliveira ve ark., 2006).

Burada, Tyson'un bahsetmek istediği ve De Oliveria'nın da “çoksesli” olarak tarif ettiği; sanatın artık geleneksel sanat anlayışındaki gibi konu, biçim gibi betimlemeye ait kavramların önüne, izleyicinin algısal deneyimini koymuş olmasıdır. Yerleştirme çalışmaları, yukarıda da açıklandığı gibi yeni mekanlar, atmosferler, etkileşimler sunma ve bu ortamların duyumsanmasını sağlama çabası içerisindedir.

Crary'ye göre, yerleştirme (enstalasyon), Köksal'ın tanımıyla “seyredilen” olmaya meydan okumaktadır. Burada önemli olan nokta, izleyicinin figür ya da nesne etrafında dolaşma becerisi değil, tam tersine, izleyicinin seyirciliğe meydan okuma yeteneğidir (Köksal, 1994).

Sanat tarihçisi, kuratör, Julie H. Reiss de, ‘izleyici’ ve ‘çalışma’, ‘çalışma’ ve ‘mekan’, ‘mekan’ ve ‘izleyici’ arasında her zaman karşılıklı ilişki bulunduğunu belirtmektedir. Burada Reiss'in belirttiği ‘izleyici’, Jonathan Crary'nin tanımladığı ‘gözlemci-özne’ ve çalışma ise ‘sanat eseri’ olmaktadır (Reiss, 1999).

Yerleştirme çalışmalarıyla sanat kavramı değişmekle kalmamış, izleyici tanımı da değişmiştir. İzleyicinin konumu sanat eserine göre değişmeye başlamış, hatta tekrar tekrar konumu sorgulanır hale gelmiştir. İzleyici artık sanat işiyle birlikte çalışan bir mekanizma haline gelmiştir. İzleyici sanat işiyle etkileşime geçerek mekanın algısını değiştirir bir özelliğe bürünmüştür. Bu noktada izleyicinin katılımcı rolünü üstlenmesiyle ilgili olarak Bourriaud'nun “İlişkisel estetik” kavramına değinilebilir. Bourriaud, 90'lı yılların sanatında belirleyici olan kavramların “karşılıklı eylem, bir aradalık ve ilişkisellik” olduğunu öne sürmektedir (Bourriaud, 2005). Bourriaud, sanat yapıtının kendi içerisinde kendisine dönük bir yapısının olmadığını izleyicisi ile birlikte bir etkileşime girerek anlam kazandığını ileri sürer. İzleyici artık sanat yapıtının içine dahil olan, kendi bilgi birikimi ve deneyimiyle daha aktif olan bir rol üstlenmektedir. Bu noktada sanat yapıtı ise izleyicinin algısıyla oynayarak, onun algılarının sürekli açık olmasına neden olmaktadır.

Yerleştirme sanatının kendine edindiği öncelikli amaç; klasik sanat anlayışının varsayımlarını yıkmak, algılama sınırlarını sorgulamak, sanat kavramını estetikten ayırmak, süreç/ürün ilişkisini sorgulamak, sanat yapıtı/sanatçı ve izleyici arasındaki ilişki potansiyellerini ortaya çıkarmaktadır. Hepsinden öte, yaratılan, halen görünür, somut sanat ve yanında da mekan, dokunulabilir, etkileşime geçilebilir olmuştur.

Buraya kadar görülüyor ki, sanattaki yeni açılımlar kendi ifade yollarını ararken, geleneksel sanat anlayışını sorgular hale gelmişlerdir. Bunun, sanatın doğası gereği her zaman olması gereken bir durum olduğu söylenebilir. Anlayış, kavrayış konularındaki sorgulamalar, yeni kavramlar yaratmış, sanatın nesnesini ya da ona bakışı değiştirmiş, aynı zamanda sanat objesinin sergileneceği mekanların anlamlarını tartışmaya açmıştır. Değişen sanat ve mekan anlayışıyla, 20. yüzyılın sonuna geldiğinde, ortaya konulan “yerleştirme” çalışmalarıyla gerçek “mekan” ve “mekansal deneyim” kavramlarını yakalanmıştır.

20. yüzyılın sanat çalışmaları, Schenkenburger (2000)’in tanımıyla “mimari eleştiri”nin bir aracı olarak da kullanılmıştır. Çalışmanın bundan sonraki bölümünde Yerleştirme sanatı ve Mimarlık arasındaki ilişkiden söz etmek yerinde olacaktır.

Yerleştirme sanatı ve mimarlık ilişkisi

Yerleştirme sanatının ortaya çıkmasıyla sanat objesi ile içinde bulunduğu mekan, birlikte anlam kazanmıştır. Aynı dönemler içinde, modern heykelin de biçimsel ve ölçeksel sınırlarının genişlemesi ve özellikle sanatın galerilerden kurtularak dışarı açılmasıyla birlikte sanat objesinin, mimari ölçeğe yaklaşması söz konusu olmuştur.



Şekil 3.6 : “Hedge Two-Way Mirror Walkabout”, Metropolitan Müzesi Çatısı, (Graham, 2014), (Url-18).

Sanatçılar giderek artan sayıdaki çalışmalarıyla; mimari mekana ve ölçeğe yaklaşan sanatsal yerleştirmeler yapmaktadırlar. Dan Graham (Şekil 3.6) gibi sanatçıların kamusal alanda mimari işlev içeren ve hatta neredeyse yapı sayılabilecek yerleştirmeleri; yerleştirme sanatçılarının kimi zaman mimarlık rolünü de üstlendiğini göstermektedir. Günümüzde gerek doğada, kamusal alanlarda, gerekse

galerilerde, kimi sanatçıların yerleştirmeleri; ölçekleri ve biçimlenmeleri itibariyle mimari mekana benzer biçimde; içine girilebilir ve işlevsel bir mekana yaklaşmaktadırlar. Heykel ve mimarlık arasında yer alan bu yerleştirmeler; biçimlenmeleri bakımından, sanat ve mimarlık pratiğinin içiçe geçtiğinin göstergesidir. Sanatçıların mimari mekana yaklaşan çalışmaları mimari yerleştirmelere bir geçiş teşkil etmektedir.

“Yerleştirme” çalışmalarında, özgür olan sanatçı, öznesine farklı ‘mekansal deneyim’ler sunabilmekte ve sanatçıların ifadelerinin aracı olan mekanlara deneyimler yoluyla ‘katılımcı-özne’yi dahil etmeleri ile birlikte, ‘deneyimlenen sanatsal mekanlar’ ortaya koymaktadır. Bu durum da, farklılaşan mekan kurgularıyla bizim mekan algımızı tetiklemektedir. Her zaman bir kullanım ile özdeşleştirdiğimiz mekanlar, hiç karşılaşmadığımız biçimlere bürünerek karşımıza çıkmaktadır. Sanatsal yerleştirmeleri ile mimarlar çeşitli deneyimsel, oyunsu çalışmalarda bulunmaktadır. Mimarlar bu yerleştirmeler ile mimarlığın sınırlarını genişletmekte, onu sanatsal bir etkinliğin içine sokmaktadır.

Her şeyden önce mimari yerleştirmelerin; sanat ve mimarlık arakesitinde olarak mimarlığın, sanat ve diğer disiplinlerle olan ilişkisini hatırlatan bir ifade araçları oldukları söylenebilir.

Günümüzde oldukça önemli bir konuma sahip olan sanal ortam aracılığıyla da birçok yerleştirme yapılmaktadır. Çeşitli mekansal düzenlemeler, biçimlenmeler ve deneysel mekanlar sanal ortamda anlamlarını kazanmaktadır. Günümüzün mimari eğilimleri sanallığın sunduğu deneysel ortam ile biçimlendirilmektedir.

Eco ve Baudrillard’ın tanımladığı biçimde, temsili olanla gerçek olan birbiri içine karışmıştır (Uluoğlu, 2002). Sanal ortam ile mimarlar; form/işlev, düşünce/mekan, mekan/deneyim ilişkilerini yeniden keşfetme olanağı elde etmişlerdir.

Bir mimar olan Philip Beesley, “Hylozoic Soil” adlı çalışmasında sensörler, yakınlık dedektörleri, güç kabloları, devindiriciler ve dağınık mikro-işlemci ağları gibi teknolojileri kullanmaktadır (Şekil 3.7). Tüm bu malzeme ve bileşenler ziyaretçinin oda içerisindeki varlığını saptayabilen etkileşimli bir çevre yaratır. Ziyaretçiyi algılayan yakınlık sensörleri, karmaşık bir ağ bulutu içinde toplanan ufak strüktürleri tetikler ve kıpırdatır. Proje kapsamında bu hareketliliğin fiziksel bir katkısı ya da işlevi yoktur ancak daha çok kullanıcıya, yalnızca kendi hareketleriyle sınırlı

kalmayan; hareketlerine karşı tepki bulduğu yaşayan, tepki gösteren bir organizma içerisinde yaşama tecrübesi sunar; kişi üzerinde mekan algılarını zorlamaya ve değiştirmeye yönelik bir etki yaratmaktadır. Beesley'in bu çalışması mekanı donuk sınırlar olmaktan öteye taşıyarak, yaşayan bir organizma olmaya ötelir.



Şekil 3.7 : “Hylozoic Soil” projesi, (Beesley, 2009), (Url-19).

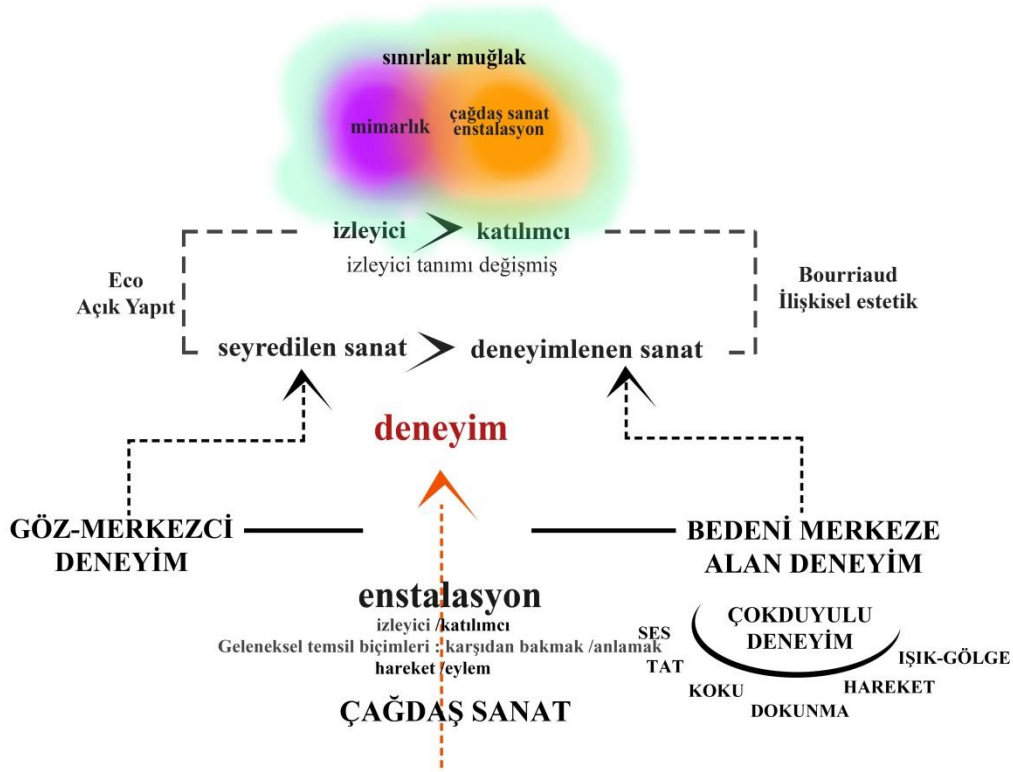
Mimari yerleştirmeler; obje ve mekan ilişkisinin vurgulandığı sanatsal etkinlik alanlarından, heykel yerleştirmelerine, sergileme amaçlı olarak tasarlanan deneysel biçimlenmelere kadar geniş bir alanı kapsamaktadır. Biçimselleştirilerek somut hale getirilen kavramların yerleştirmeleri; yer ve mekan arasındaki ilişkileri ortaya çıkarmaya çalışan arayışların temsili olmaktadır. Mimarlık yapmanın sadece bina inşa etmek olmadığı, mimarlık üzerine yazmanın, düşünmenin ve denemeler yapmanın da mimarlık yapmak olduğu düşünüldüğünde, mimari yerleştirmelerin önemi ortaya çıkmaktadır.

Geçmişten günümüze kuşkusuz birçok mimari yerleştirme yapılmıştır. Ancak özellikle içinde bulunduğumuz dönemde; bir sanat etkinliği olarak mimari yerleştirmeler ve ortaya çıktığı dönemden itibaren sanat objesi ve mekanın ilişkilerini gündeme getiren yerleştirme sanatı arasındaki sınırlar belirsizleşmiştir.

Sanatın, daha öncesinde olmadığı kadar alımlayıcı/izleyiciyi de içine alan, onu yerleştirme mekanının bir parçası haline getiren bir konuma ulaşmasıyla, gerek sanat objesinin ölçeğinin mimari ölçeğe yaklaşması, gerekse bir mekanın, odanın galeride sergilenecek bir sanat objesi olma durumuna yaklaşması söz konusu

olmuştur. Bir anlamda deneyim ile sunulan şey, izleyici ya da kullanıcı için deneyimlenmenin bir parçası haline gelir. Yerleştirmeler, her şeyden önce iletişim ve algılama ile ilgilidir.

Mimari yerleştirmeler, tasarımcının yer, mekan ve bedene ilişkin düşüncelerini yansıtan çok duyulu deneyimsel birer etkinliktir. Mimarlar geçmişten beri sanatla ilgilenmişler, onu kendi deneyim alanlarının içine sokmuşlardır. Erken modern dönemin mimarları ve sanatçıları da; ışık, renk, ses ve mekanla gerçekleştirdikleri deneyimsel yerleştirmelerle yeni ifade biçimleri aramışlardır. Mimarlık ve mekansallık içeren sanat çalışmalarının yaptıkları çalışmalarda mimarlık ve sanat arasındaki sınırlar muğlaklaşmıştır (Şekil 3.8).



Şekil 3.8 : Çağdaş sanat ve deneyim kavramlarının ilişkisi.

Her iki disiplin alanı da, birbirinin deneyim alanından yararlanmaktadır. Smith (2003); mimarlar ve tasarımcıların çağdaş yerleştirme sanatından; kullanıcı deneyimini mimari biçimlenmenin modernist kavramlarının tasarım sürecini güçlendirmesi açısından yararlanabileceğini belirtmektedir. Tasarımcılar ve mimarlar; kullanıcı deneyimini daha iyi anlamak için, mimarlık disiplini ile birlikte onun diğer sanat pratikleriyle olan ilişkisini ortaya çıkarmalıdır. Bu bütünleşme ile

birlikte, mimari yerleştirmelerin deneysel ve çevreyi içine alan özelliği de daha net bir biçimde vurgulanabilmektedir (Smith, 2003).

Günümüzde de, mimarlığın disiplinler arası konumunu, mimarların bireysel ifadelerinin de dışavurumu olarak, diğer sanat dallarından ve özellikle yerleştirme sanatından çok yönlü esinlenmelerinin biçimlenmeleri olarak görmekteyiz. Yerleştirmeler, geçici olma özelliği ile gelecekte de bugün olduğu gibi; mimarlara daha kavramsal, deneysel çalışmalar yapmaları konusunda özgürlük tanıyacaktır.

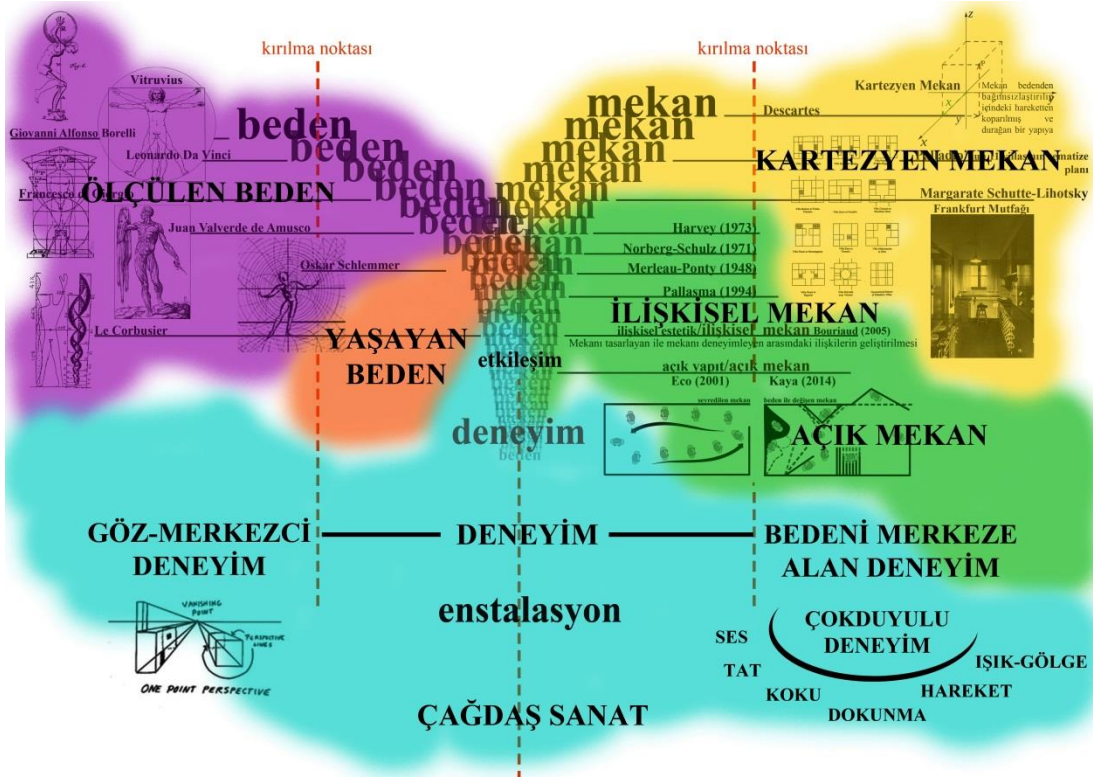
3.3 Bölüm Değerlendirmesi

Deneyim kavramının tarih içindeki çeşitli tanımlamalarına bakıldığında ilk başlarda olumsuz denilebilecek bir anlama sahipken, daha sonra beden-mekan ilişkisi için önemli bir yere sahip bir kavram olduğunun ortaya çıkmasıyla, günümüzde pek çok çalışmanın çıkış noktasını oluşturur.

Deneyim Descartes'in 17.y.y.'da ortaya koyduğu "Kartezyen düşünce" ile aklın ve beden biribirinden koparılmasıyla sadece gözün algıladığı tutuma dönüşmüştür. Beden bu sefer göz merkezci bir deneyime indirgenerek, beden deneyim esnasında mekanla oluşturduğu karşılıklı ilişkiye gerekli önem verilmemiştir.

Ponty ve Pallasmaa gibi düşünürler beden sadece görme duyusuyla yaşadığı deneyim fikrine karşı çıkmış, beden tüm deneyimlerin merkezi olduğu fikrini ortaya koymuşlardır. Beden, mekanda hareket ederek mekanla yalnızca görsel ilişki kuran bir gözlemci konumundan çıkıp, mekanı tüm duyusal deneyimleri ile eş zamanlı olarak yaşayan katılımcı durumuna geçmiştir. Bu beden tüm duyularıyla algıladığı mekanlar çokduyulu deneyime sahip olan mekanlardır.

Mekanın sadece seyredilen olmaktan çıkması ve mekan deneyimi sorunu aynı soruna odaklanan ağdaş sanatı, mimarlıkla buluşturmuştur. Yapılan çalışmalardaki mekansal deneyimler mimarlık ve ağdaş sanatın ara kesitinde meydana gelmektedir. Bu çalışmaların çoğunda beden ile mekan arasındaki ilişkinin artırılmaya çalıştığı, beden merkeze alınarak, mekanda gözmerkezci bir beden olmaktan çıkıp, mekanı tüm benliğiyle (duyularıyla) deneyimleyen katılımcı beden konumuna geldiğini görmek mümkündür (şekil 3.9).



Şekil 3.9 : Kavramlar arası ilişkiler.

4. BEDEN ETKİLEŞİMLİ DENEYİM MEKANLARI

“Seyretmek pasifleştirir.” (Sennett,1994).

“Modern Mimarlık kuramı ve eleştirisinin, mekanı dinamik etkileşimler ve karşılıklı ilişkiler bakımından anlamak yerine, sınırları maddi yüzeylerle belirlenmiş maddi-olmayan bir nesne olarak görme yönünde güçlü bir eğilimi olmuştur...” (Pallasmaa, 2011).

Modern Mimari anlayış, matematiksel olarak kusursuz ifade edilebilen, işlevini açığa vuran, kolay ve hızlı üretilen, sade ve soyutlanmış biçimlerini, ideal bir düzen olarak kabul etmiştir. Modern düşüncenin eleştirilmesinin ve sorgulanmasının en önemli sebeplerinden biri; çizdiği evrensel mimariyi, sadece kendisinin belirlediği gözmerkezci yasalara dayandırıp; bu yasaların dışında kalan her şeyi yanlış olarak nitelendirmesidir.

Sadece görmeye odaklanarak tasarlanan gözmerkezci (retinal mimari), kontrol ve hızı yüceltirken aslında dünyayı seyirlik bir dekora, toplumu da seyirciye indirgemektedir (Pallasmaa, 2011).

Baskın gözün egemenliğinde tasarlanmış mimari, görmeyi önemli bir konuma yerleştirdiğinden; öteki tüm duyuuları önemsememiştir. Bundan daha da önemlisi bu durum, modern toplum tarafından giderek alışılarak, mekanın sesi, kokusu, dokusu, beden için öngördüğü koreografiyi ve tadı mimari mekanın niteliğini belirleyen bir ölçüt olarak ele alınmamıştır. Oysa mekan sadece aklın gözü ile değil, tüm bedenle deneyimlenmektedir. Bu deneyim sürecinde mekan ve özne arasında bir etkileşim söz konusudur. Bahsedilen etkileşim, kişinin dünyayı algıları aracılığıyla keşfetmesinden kaynaklanmaktadır. Mekanın etkileyiciliği, bedendeki göz aracılığıyla görme dâhil hiçbir duyumun yok sayılmadan, tüm bedene yönelik uyarıların da tasarım kapsamına alınmasıyla yakından ilgilidir.

Her yapı veya mekan kendine ait bir sese sahiptir. Bu ses onun samimiyetini ya da anıtsallığını, reddedişini ya da kabulünü, konukseverliğini ya da düşmanlığını dışa

vurmasını sağlar. Mekanın içinde aldığımız koku, hafızamızdan tamamen silindiğine inandığımız anının yeniden su yüzüne çıkmasına neden olabilir (Pallasmaa, 2011). Kısacası, bir mekanı tüm bedenle deneyimlerken, onun kendine özel atmosferini duyumsamak, daha önce tanışılmamış bir kişi hakkında bilgi edinmeye benzerdir. . Yapıtın dünyası ne bir düzene ne de evrensel olarak kabul görececek yasalara sahiptir. Tıpkı Eco'nun "Açık Yapıt" eserinde belirttiği gibi; Açık yapıt büyük bir gizeme ve belirsizliğe sahiptir. İzleyicisinin deneyimine bağlı olarak haz vermesi gereken nesnelere değil, keşfedilmesi gereken gizler, oynanması gereken bir oyun ve bu oyunu tetikleyen bir uyarandır.

Bu anlayışlar doğrultusunda mekan; içinde birçok anlamın barındığı, izleyicinin katılımı ile anlamların belirginleştiği ve izleyicinin kendi anlamını çıkardığı bir düzendir. Diğer bir deyişle; mekan, her bireyle farklı bir anlama, her bir yeni etkiyle de yeni bir oluşuma bürünür. Tez'in bu aşamasında, mekanın bu her defasında duyuları aracılığıyla yeni bir oluşma bürünerek deneyimlenmesi ve yorumlanması olayı, izleyicinin mekanı deneyimlerken katılımcı rolünde olması durumu, "entalasyon" çalışmalarından seçilen örneklerle incelenerek ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Örneklerin incelenmesinde grafik analiz yöntemiyle bir anlatım yapılmıştır. Bu anlatım biçiminde, mekanın sınırları fiziksel veya algısal olarak katı/esnek olma durumuna göre incelenmiştir. Bireyin mekan ile olan etkileşiminin hangi duyuşal araçlarla –ses, koku, tat, ışık-gölge, dokunma, hareket- olduğu dikkate alınmıştır. Bu beden-mekan etkileşiminden doğan deneyimin boyutları değerlendirilmiştir. Salt tek bir bedenin değil bedenin diğer bedenlerle olan etkileşimiyle ortaya çıkan deneyimsel durumun ne olduğu da dikkate alınmıştır. Bedenin mekan ile etkileşime geçerek mekanın çok duyulu deneyimi yaşaması durumu, öklitçi yasalarla oluşturulmuş statik, durağan mekan anlayışının ve bedenin gözmerkezci deneyiminin dışına çıktığı düşünülen örnekler incelemeye alınmıştır.

4.1 Multiple Shadow House

Olafur Eliasson, Tanya Bonakdar Gallery-New York / 2010

Danimarkalı sanatçı Olafur Eliasson (2010), ortaya konan çalışmanın, üzerinde bir katılımcının/bedenin eylemi gerçekleşmediği sürece sanata dönüşmediğini savunur.

Çalışmalarında “katılımcının deneyimi”, “yaratılan çalışma ile katılımcı arasındaki aktif ilişki potansiyelleri” ve “sergilenen ile katılımcının yer değiştirmesi” üzerinde durarak, kişiyi, dünyayı keşfetmede kullandığı bireysel metodlarına yenilerini eklemesi için “yeni” bir farkındalığa teşvik etmeye çalışır. Eliasson'un “Multiple Shadow House” isimli sergisinde, hareket, renk ve ışık kullanılır. Bu üç fenomenin karşılıklı etkileşimleri ile ziyaretçilerin yaratıcı sürece ortak olmaları/katılmaları hedeflenir (Şekil 4.1).



Şekil 4.1 : Multiple Shadow House (Eliasson, 2010), (Url-20).

Projeksiyon için gerekli olan geniş açıklıkları sağlamak için serginin mekanı basit ahşap bir iskeletten oluşturulur. Projeksiyon grubunun perdeye yansıttığı ışık, ziyaretçi kurgu ile etkileşime geçene kadar değişmeden kalır. Ziyaretçi içeri girdiğinde ise, ayrı ışık kaynakları sayesinde, ziyaretçilerin hareketleri ile çeşitli renklerde çoklu-gölgeler oluşur.

Geleneksel sanat çalışmalarının şekillendirilemeyen ve esnek olmayan yapısının aksine hareketsizliğe meydan okuyan bir yapı oluşturma fikri Eliasson'un tüm çalışmalarında görülür. Hem anlam hem de estetik niteliğin izleyici tarafından oluşturularak çözülmesi için Eliasson izleyicinin asıl eser sahibi olmasına izin verir.

Katılımcı kendi çevresini kendi içinde tartışır ve tekrar kurmaya başlar, kurma işlemiyle mimarlık ziyaretçi tarafından canlandırılmış olur. Yani filmin bir parçası projeksiyonların üretimiyle, kalanı izleyicinin rolünü oynamasıyla gerçekleşir.

Eliasson'un ışık ve gölge kullanımı, hareketin ve yönelimin zamana dayalı sürecini vurgular. Bireyin katılımı ile deneyimlenen Eliasson'nun çalışmaları algılarımızın farkındalığını bulmaya uğraştığı mekanlardır. Bu Robert Irwin'in dediği gibi: “kendini algılamayı algılama”dır (Eliasson ve Irwin, 2007).

“Multiple Shadow House” katılımcının bir performansın deneyiminin parçası olan bir deneyimle yaratmanın canlı bir örneğidir. “Multiple Shadow House” gibi

çalışmalarda görülen bu deneyimsel fenomenler John Dewey'in deneyime sahip olmak hakkındaki söylemleriyle doğrudan bir ilişki içindedir. Dewey'e göre; algılamak için seyirci/izleyici kendi deneyimini yaratmalıdır ve onların oluşumları orijinal üreticinin (sanatçının ya da mimarın) uyguladıklarıyla kıyaslanabilir ilişkiler içermelidir (Dewey, 1959). "Multiple Shadow House" gibi çalışmalar, Dewey (1959)'in belirttiği gibi katılımcının bir parçası olduğu sanatın döngüsel bir deneyimini örneklendirir. Bu süreçte, katılımcı sanatın yaratıcısı olur ve son olarak performansıyla da sanat eserinin bir parçası olarak döngüyü tamamlar. Eliasson 'un yerleştirmeleri de, izleyicinin deneyimi tamamlamasını ister. Eliasson izleyici ve çevre arasında diyalojik bir ilişki çerçevesi kurar (Bates, 2011).

Özne ve nesnenin tersine döndüğü bir durum vardır; izleyici nesne haline ve içerik özne durumuna gelir. "Ben her zaman izleyiciyi gösterinin içine çekip, onu mobil (hareketli) ve dinamik hale getirmeye çalıştım." (Eliasson ve Irwin,2007).

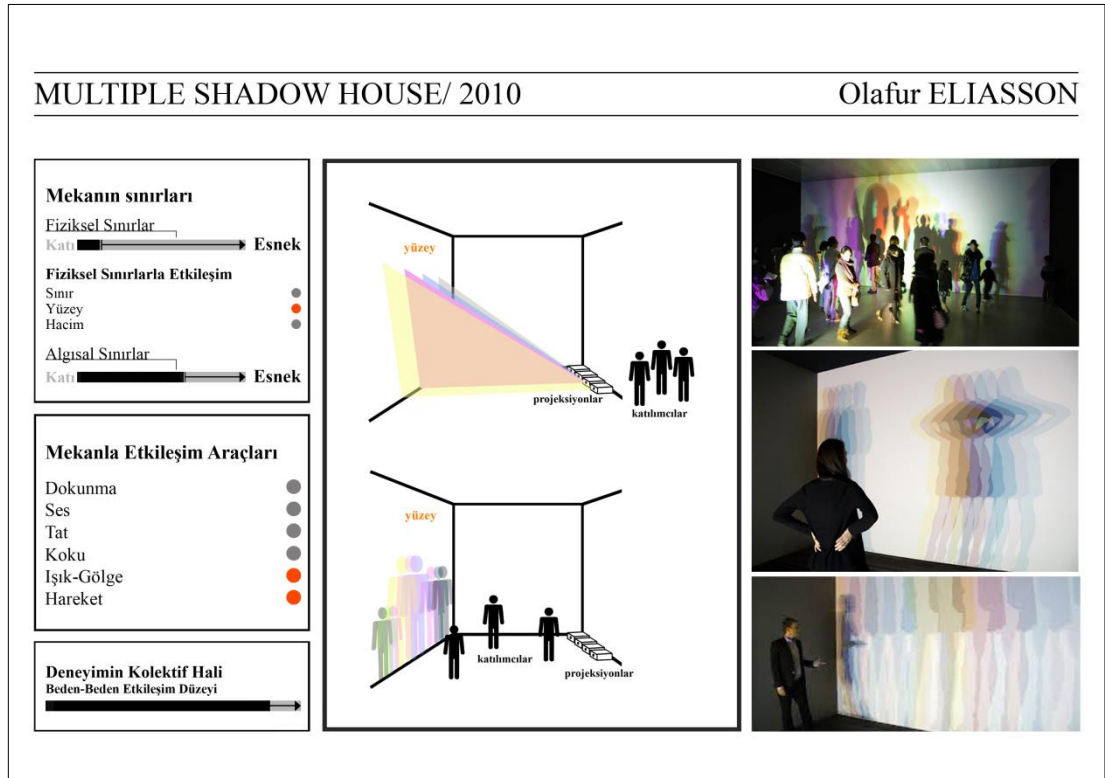
Bugün sanatın yargılanmasının öznel bir süreç olduğu genel olarak kabul edilmiştir. Eliasson en son olarak, bireyin çalışmayı aktive ettiği öznel sanat deneyimini yaratmıştır. Bu da bizi hepimizin etrafımızdaki dünya algısını ve deneyimini şekillendirebileceğimiz bir hiper-farkındalığa teşvik eder.

İzleyicinin kendisi deneyimin temel başlatıcısı ve çalışmanın merkezi figürü haline gelmiştir. Bu sayede projede sanatçı, izleyici, mekan ve teknoloji arasında yaratıcı bir iş birliği söz konusudur. Aslında sanat çalışması, sadece eğlenmek için değil, bedenin de potansiyel etkileri olduğunu ifade etmek için figürün varlığı ile kendini bulur.

Eliasson statik bir nesne olarak yapıt görüşüne karşı çıkmıştır. Bunun yerine, her işin öne sürülen üretken potansiyeli ve anlamı, sergilenen parça ve izleyici arasındaki etkileşimde yatar. Bu izleyicinin deneyimidir, işi aktif hale getiren onun kendi algısı ve düşüncesidir. Sergilenen ile katılımcının yer değiştirdiği "Multiple Shadow House" adlı çalışmasında bu etkileşim deneyimini görebiliriz.

Klasik sanat anlayışında gördüğümüz "White cube"e benzer bir mekan oluşturulmuştur. Fakat burada sergilenen şey; izleyicinin kendi gölgesidir. İzleyici bedeni ile mekanda dolaşmakta ve seyrettiği şey mekana dâhil olan kendi renkli gölgesidir. Mekanda sergilenenin kendi bedeni ve hareketleri olmasıyla izleyici

katılımcıya, bedeni ile mekanın etkileşimi ise sanat eseri olmaktadır. Bu şekilde mekanın algısal boyutuyla oynanarak kişisel deneyimler oluşturulmuştur (Şekil 4.2).



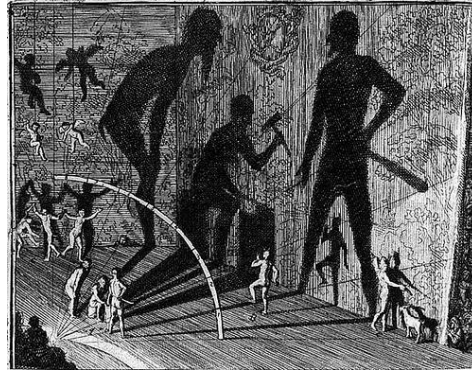
Şekil 4.2 : Örnek analiz grafiği; Multiple Shadow House, Eliasson, 2010.

4.2 Body Movies

Lozano Hemmer, Schowburgplein Square-Rotterdam / 2001

Kamusal alanda insanların etkileşimine ve iletişimine zemin yaratan “Body Movies” çalışmasının müze ve galerilerden ziyade kamusal alandaki etkileşim ve iletişim potansiyelini açığa çıkardığı düşünülebilir. İzleyici, katılımıyla birlikte enstalasyonun öznesi ve nesnesi olduğu süreçte bulunduğu mekanı, yeniden oluşturmaktadır denebilir. Oradan öylesine geçmekte olan insanlar, oynusu bir kurguyla, kaynaşabilmektedir.

Body Movies çalışması, Samuel Van Hoogstraten'nin 1965'te çizdiği “The Shadow Dance” adlı gravürden esinlenerek oluşturulmuştur. Bu gravürde, zemin seviyesine yerleştirilmiş küçük ışık kaynakları bir duvar yüzeyine yansıtılmıştır. Sanatçılar ışık kaynağı ve duvar arasında çeşitli uzaklıklarda durarak değişik pozlar verir ve böylece gölgelerini sergilerler. Sanatçıların duvar yüzeyine yansıyan gölgeleri büyüklüklerine bağlı olarak meleksi ve şeytansı karakterlere bürünmüştür (Şekil 4.3).



Şekil 4.3 : “The Shadow Dance” gravürü, (Hoogstranten, 1675), (Url-21).

“Body Movies” interaktif enstalasyonu kamusal alanda düzenlenmiştir. Cinema Pathé’nin meydana bakan geniş cephesi büyük projeksiyon ekranı olarak kullanılmak üzere özel beyaz plakalarla kaplanmıştır. Bu oluşturulan büyük ekrana belli mesafede güçlü ışıklar yerleştirilmiştir. Aynı zamanda ekrana yansıtılan ve belli sürelerde değişen insan görüntüleri vardır. Gece vakti ışıkların etkisiyle meydandan geçen insanların gölgeleri bu dev ekrana düşmekte ve bazen de yansıtılan insan görüntüleriyle çakışmaktadır. Işık kaynağına olan uzaklıklarına bağlı olarak gölge büyüklüğü de oldukça değişebilmektedir. İnsanların gölgeleri, ekrana yansıtılmış olan portrelerle, görüntülerle ve meydana bulunan diğerlerinin gölgesiyle birbirine geçmekte karışmaktadır.

“Birçok insanın dikkatini daha önceden yansıtılmış olan portrelerden çok kendi gölgeleri çekmiştir. Büyük gölgeli katılımcılar küçük gölgeleri olanlarla oyun oynamaya başlamış, onları tehdit etmeye çalışmış ya da onlara üstünlük taslamışlardır. Bu küçük gölgeli olanlar ise birbirleriyle etkileşime girerek, büyük gölgeleri olanlara meydan okumuş ya da onları güldürmüşlerdir. Birbirine yabancı olan bu insanlar arasında kendiliğinden bir skeç oluşmuş ve plaza bir süre için bile olsa karnaval havasına bürünmüştür.” (Hemmer, 2002).

Halka açık, kentsel alanda, bir meydana gerçekleştirilmiştir. Bu enstalasyon müze ya da galeride de yapılabilirdi. Ancak izleyicinin katılımının bu kadar yüksek olmayacağını ve izleyicilerin kendi aralarında kuracağı ilişkinin bu denli özgür ve yoğun yaşanamayacağını tahmin etmek zor değildir. Sanata ait durumların daha fazla insanla buluşması ve ilişkinin daha özgür kurulabilmesi anlamında etkileşim zeminini ortaya çıkaran bir yapı söz konusudur. Oradan geçmekte olan insanlar, olayın rastlantısallığı ile birlikte, enstalasyonla ve devamında orada bulunan

diğerleriyle ilişkiye geçmişlerdir. Kent mekanı olarak meydan, anlık bir topluluğun kurulduğu mekan olmuştur diye düşünülebilir ve bu topluluğun ortak paydası orada yaşananlardır demek mümkündür. Enstalasyon, bu anlamda kendi mekanını yaratmaktadır denebilir. İzleyici, katılımıyla birlikte enstalasyonun öznesi ve nesnesi olurken gerçekleştirdiği aktiviteyle, mekanı etkileşim mekanı olarak tekrardan tanımlamaktadır diye düşünülebilir. Meydanda düzenlenen kurguyla, insanlar önce gölgeleri üzerinden bağ kurmuşlardır. Mekan aynıdır ama burada gerçekleşen etkinlikle, mekanın o an için, kendi niteliğindeki bir potansiyel daha çok öne çıkmıştır. Bu arada projeksiyonun yapıldığı duvar, meydanda yaşananların yansıması, meydandaki insanın ifadesi ve bu ifadenin diğerleriyle birlikteliğinden doğan yeni ifadeleri olabilir (Şekil 4.4).

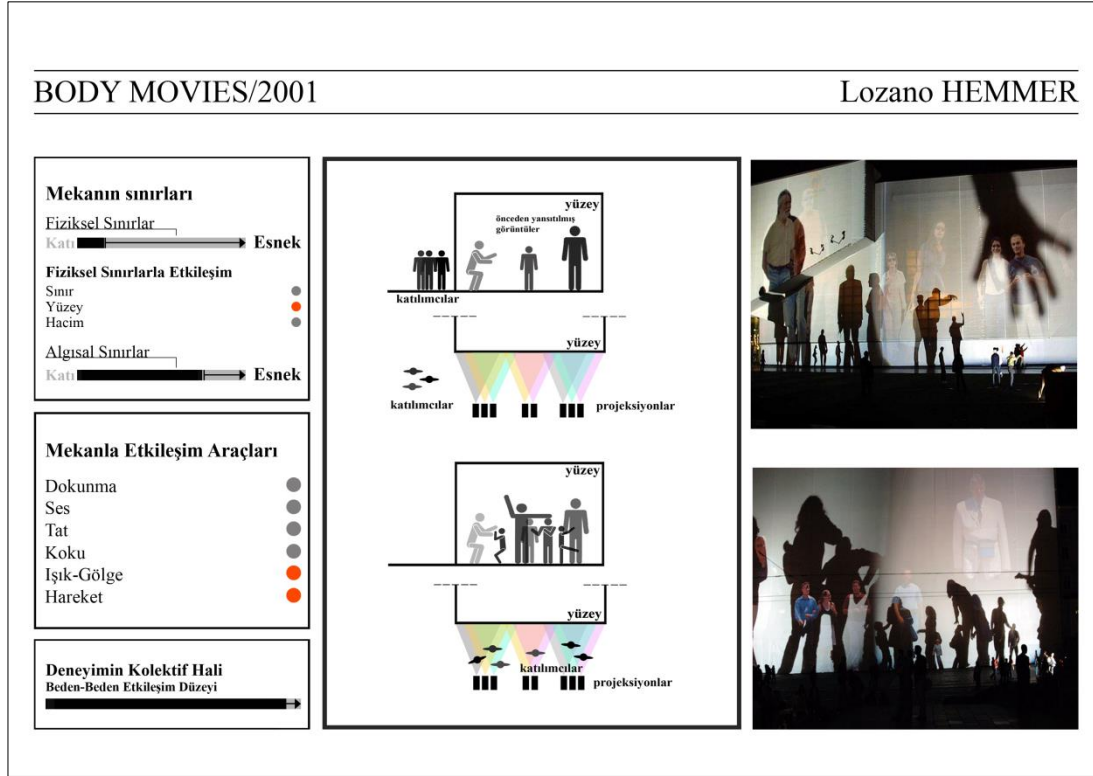


Şekil 4.4 : Body Movies (Hemmer, 2001), (Url-22).

İlişkisel mimari “yabancı bellek ile birlikte kamusal alan ve binanın teknolojik gerçekleştirmesi” olarak tanımlanabilir. Benim çalışmam bir yerin önemli güçlü anlatılarını küçümsemek veya güçlendirmeye çalışmak değildir, bunun yerine tanımlanmış günlük kamusal performansın rollerinin geçici olarak düştüğü yapıların olduğu yerdeki durumları yaratmaktır. Benim ilgilendiğim şey; yeni “yabancı” (alien) ilişkiler ortaya çıkabilsin diye tamamen birbirinden farklı deneyim alanlarının birbiriyle olan ilişkisidir. Bu yüzden çalışmalarımı “site-specific” (yere özel) olarak tanımlamaktansa, “relationship-specific” (ilişkiye özel) olarak tanımlarım.” (Hemmer, 2002).

Sanat çalışmalarında bazı parçalar (“Body Movies”de önceden yansıtılmış gölgeler), insanların yapması ve yapmaması açısından önceden programlanmış bir sonuç olmadan ekzantirik okumalar için bir başlangıç noktası sağlar. İlişkisel mimarlık, tanımı gereği, yazarın kontrolü dışında olmalıdır. “Body Movies” çalışması da benzer şekilde tasarlanmıştır. Mimari tasarım ya da kurumsal markalar tarafından

kesin olarak tanımlanması yerine, katılımcıların kendi kendine organize olmaları aracılığıyla geçici bir yapı olarak hareket eder. “Body Movies” böyle bir mekan anlayışı ile yerleştirilir ve mekanın kendisiyle iletişimsel bir durum içinde olan bedenler tarafından deneyimlenir (Fernandez, 2007), (Şekil 4.5).



Şekil 4.5 : Örnek analiz grafiği; Body Movies, Hemmer, 2001.

Maria Fernandez, Lozano Hemmer’in çalışmalarını “Sanat ve mimarlık, insan ve bedeninin her şeyin ölçüsü ve merkezi olduğu güçlü bir gelenektir. Lozano Hemmer’in çalışmaları, bedeni ortaya çıkarmak isteyen ve toplumun önyargılarına meydan okuyan, onların tersine hareket eden performans niteliğindeki çalışmalarıdır.” diyerek tanımlar (Fernandez, 2007).

4.3 Bridge

Micheal Cross, Church-London / 2004

Terkedilmiş bir kilise belli bir seviyeye kadar suyla doldurulmuş içine siyah boya atılarak dibinin görülmesi de engellenmiştir. Bu suyun içinde bir seri basamak vardır. Basamağa basıldığı zaman bir sonrakinin su yüzeyine çıktığı ve basamaktan ayrıldığı zaman basamağın suyun içine girerek kaybolduğu ağırlık kuvvetine bağlı mekanik bir sistem oluşturulmuştur (Şekil 4.6).



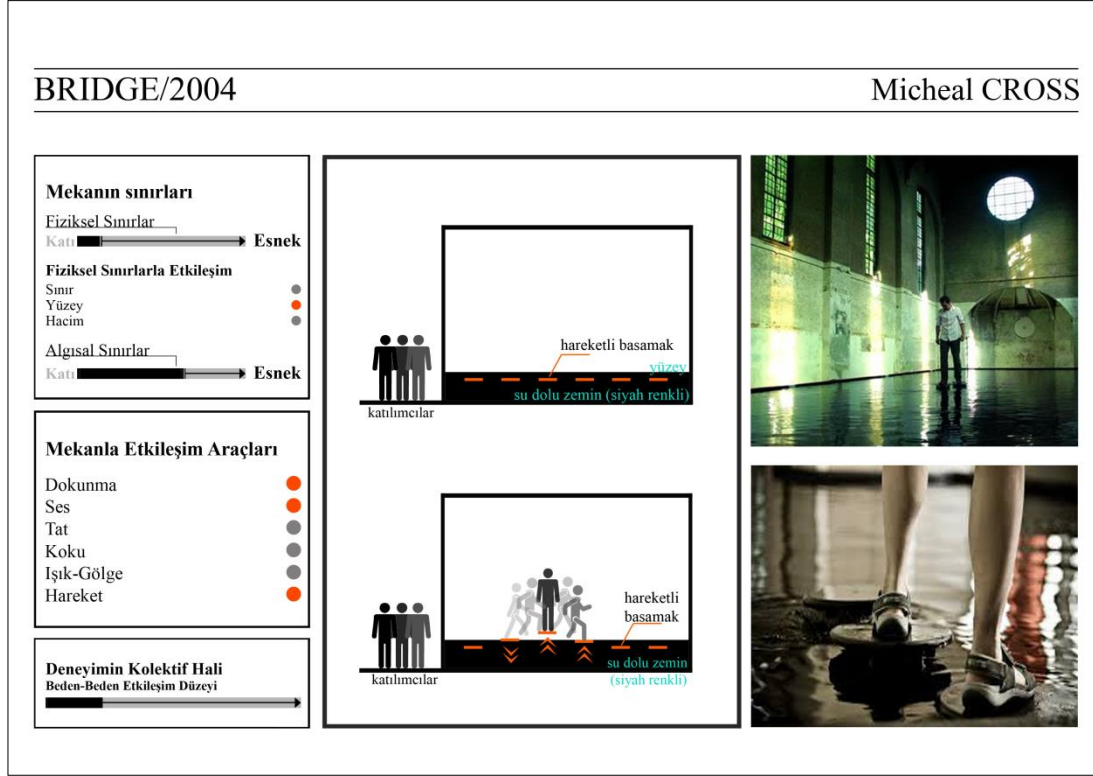
Şekil 4.6 : Bridge (Cross, 2004), (Url-23).

“Bu proje konsept olarak çok basit olduğu için bir anda ortaya çıkmıştır. Bir konuşmada oturuyordum ve kötü bir ruh hali içindeydim, konuşmacı çok küçük ama çok pahalı görümlü rıhtım benzeri bir yapı resmi gösterdi ve suya bir adım olduğunu söyledi ve ben hayır değil diye düşündüm ve zaten kim sadece bir adım gitmek ister. Akşamın geri kalanını kafamda sizi gölün tam ortasına sizi kıyıya bağlayan hiçbir şey olmadan götüren bir sistem tasarlayarak geçirdim.

Başından beri güçle olan değil, mekanik bir sistem istediğimi biliyordum. Bu kısmen pratik kısmen felsefiydi. Mekanik bir sistem sonuçta daha dayanıklı olmalıdır ama bundan daha da önemlisi mantıklı bir maliyet anlamına gelmektedir. Maliyet dediğim zaman parayı kast etmiyorum. Kast ettiğim her ne kadar bir çok bilgisayarla, sensörlerle ve hidroliklerle benzer bir sonuç elde edebilseniz de bunu uğraşmaya değer görmüyorum, bu sadece sonucu haklı çıkarmak için çok fazla şey. Bunu dokunma hafifliği, denge ve zekayla başarmak istiyorum, teknoloji ve paranın gücüyle değil. Mekanizmanın nihai varlığı parçanın yaptığı işin önemi kadardır bu yüzden doğru yapılamıyorsa o zaman yapılmamalıdır. Yine de doğru yapmak kolay değil ve bu da mücadelenin özüdür.” (Cross, 2004).

Halk su üstünde yürümeye davet edilmektedir. Burada bunu yapanlar, yapay oluşturulmuş gölün ortasında yalnızdırlar. Kıyıdan otuz basamak, on iki metre uzakta yalnız, tecrit edilmiş olacaklardır. Bazıları için bu deneyim “huzur verici”, “sakinleştirici” olurken diğerleri için “korkutucu”, “tedirgin edici” olabilecektir. Bu iş hareketlilik adına durağanlığı reddeden bir tasarım ve mimari dilini öne sürmekte ve sadelik üzerinden “sihir”i değerlendirmektedir. “Esnek, yumuşak ve sihirsel dil” basamakların durumuna ilişkin olarak “bu değişebiliyorsa her şey değişebilir” demeyi arzulamaktadır (Cooke, 2006). Mekan, oynusulukla birlikte tehditkâr bir kurguya sahip denebilir. Mekanda suyla kuşatılmışlık ve hareketin çok özgürce

olmayışı örneğın “cesaret”e bağlı olarak gerçekleşmesi, çalışmayı, kişinin heyecanla birlikte kendini sınıadığı bir köprü olarak düşündürtmektedir. Hareket doğrusal ve belli bir noktaya kadardır. Bu yönüyle kısıtlayıcı bir mekan deneyimi sunmaktadır.



şekil 4.7 : Örnek analiz grafiği; Bridge, Cross, 2004.

“Her şey değişebilir” demeyi arzulayan bu dilin, insanların dilek dilediği bir yerde, kilisede kendini göstermesi; mekan ve çalışma arasında anlamlı bir örtüşmenin olduğunu düşündürtmektedir. Bu is için getirilen önerilerin, tüm insanlık adına olduğu ve dileklerin de tüm insanlık adına dilenmiş olduğu çok yakın olmayan bir bağlantıyla düşünülebilir. Ayrıca İsa’nın su üstünde yürümesi mucizesine de mekanla bağlantılı olarak uygun bir göndermenin yapıldığı düşünülebilir.

Micheal Cross’un “Bridge” adlı yerleştirmesi mekan ve çalışma arasında anlamlı bir örtüşmenin olduğunu düşündürtmektedir. Çalışma bir kilise içinde gerçekleştirilmiştir. İnsanların dilekler dilediği bir mekanda “her şey değişebilir” (Cross, 2004) sloganı veren çalışma mekanın kendi potansiyelini açığa çıkarır niteliktedir. İsa’nın su üstünde yürüme mucizesine de mekanla bağlantılı olarak gönderme yapıldığı düşünülürse çalışma ve mekan arasında bir ilişki kurulabilir. Ayrıca Christian Norberg-Schulz; “var oluşsal mekan”lar sunan sanatsal anlayış, mimarlıktan öğrendiği deneyimsellik boyutu ile, mekanın psiko-fiziksel niteliklerini

ortaya koyabilir der. Bridge çalışmasına baktığımızda kurulan yapısal konstrüksiyon ile “psiko-fiziksel” bir mekan tasarlandığını görmekteyiz. İçerisinde kaçış olmayan bu çalışmada, sanatçı duyularımızı, “klostrofobi”lerimizi ortaya koymaktadır ve enstalasyonların günümüze getirdiği mekan anlayışındaki gibi gözlemciyi “katılımcı” olmaya davet ederek, kişinin duyularıyla oynayarak onların mekansal deneyimine farkındalık getirmektedir (Şekil 4.7).

4.4 Plastered

Monica Bonvincini, Kunst, Berlin / 1998

“Mekanla ilgili çalışırken, hareket eden bedenle ilişki kurmaktan kaçınmam. Heykel de ise, insan vücudunun bölümleri belirli ilişkileri tanımlayan parametredir. Ben izleyicinin çalışmalarda aktif olması fikrini seviyorum, hatta bu çalışmayı bozmak ya da tamamlamak (yapmak) olsa bile. Bir şeyleri “yapma” anında, bir şeylere bakarak onu anlamaya çalışma anından daha iyi bir farkındalık geliştirirsiniz. Ben insanları kapsayan içine alan çalışmalarla ilgileniyorum, çünkü bir sanatçı olarak, sadece galerilerde sergilenen bir şey yerine bana geri dönen bir şey istiyorum. İnsanların benim çalışmamla bir şeyler yapabilmesini ve ben de onların çalışmamla neler yapabildikleri görmek istiyorum. Örneğin; Plastered (1998) çalışmasında, -üzerinde yürüdüğünüz de parçalanan zemin-, insanların çalışmaya verdikleri tepkileri görmek çok eğlenceliydi. Neredeyse bir performans çalışması gibi bir şey üretti.” (Bonvincini, 2004).

Bu çalışmada, sanatçı, galeri döşemesi üzerine kendi yaptığı kırılğan sıvalı zemin üzerinde yürümeye davet etmektedir. İzleyiciler galeri içinde sadece yürümekle sanatçının oluşturduğu eseri yani zemini paramparça etmektedirler. Dünyanın başka galerilerinde de tekrarlanmış bir enstalasyondur (Şekil 4.8).



Şekil 4.8 : Plastered (Bonvincini, 1998), (Url-24).

M. Bonvincini, Liz La'ın "Corner Basher" (1988) adlı çalışmasına benzer bir yaklaşımla, belki de biraz ondan esinlenerek Plastered çalışmasını oluşturmuştur. Corner Basher adlı çalışmada bir zincirin ucuna bağlı bir top sallanarak, geleneksel, bozulmamış galeri düzenine bir saldırı olarak gerçekleştirilmiştir. Bu tür çalışmalar sanatın artık sergilenmekten çıktığını vurgular bir niteliğe bürünmüştür (Şekil 4.9).



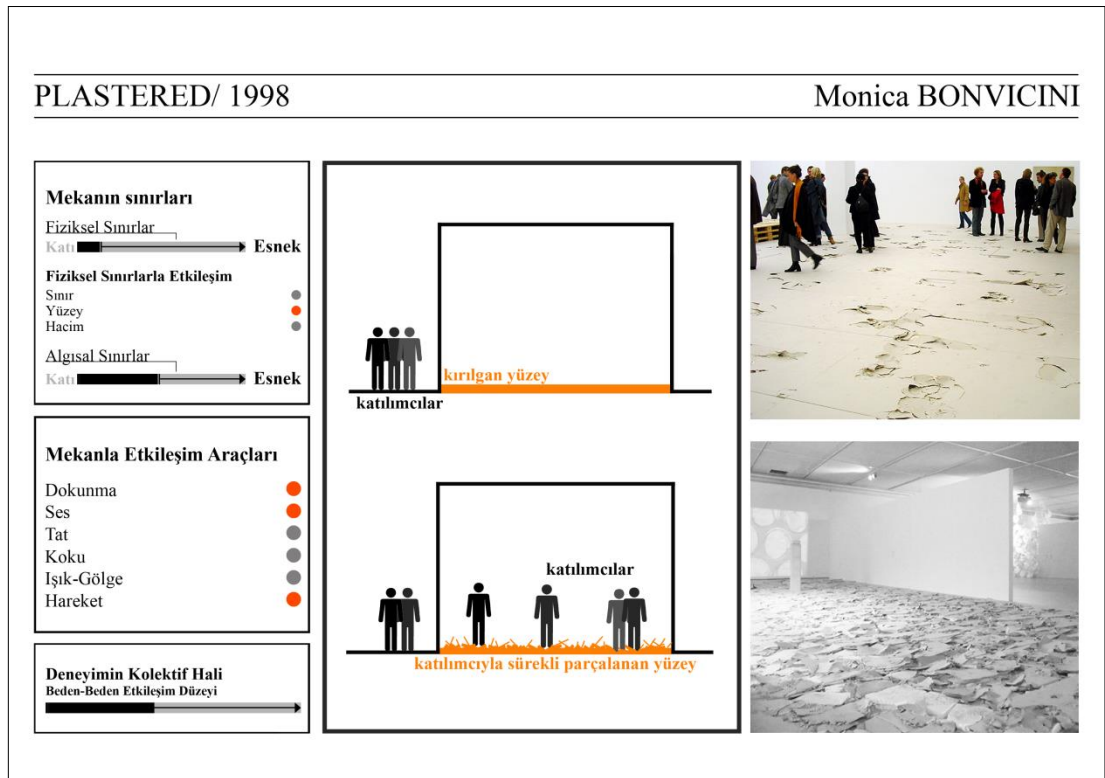
Şekil 4.9 : "Corner Basher" (La, 1988), (Url-25).

Sanatı sergileyen, müze ve galeriler gibi, mekanların insandaki etkilerinde, saygı, ciddiyet ve eserlere gösterilen özen gibi konular ağırlık kazanabilmektedir. Çünkü bu yerlerde bir takım kurallar geçerlidir (eserlere dokunmayınız, yüksek sesle konuşmayınız, yemek yemeyiniz vs). İzleyicinin mekanda sadece bir göz olarak düşünüldüğü varsayılabilir ve izleyici, sanat nesnesiyle, aktiviteleri bir parça kısıtlanmış şekilde "steril" bir yerde karşılaşabilmektedir. Bu tip mekanın taşıdığı toplumsal bilgi açısından "hazır" olan izleyiciye bir anlamda bunun dışında davranma olasılığı tanınmamıştır. Galeri aynı zamanda varlığını içindeki sanat nesnesinden almaktadır denebilir. Yani boş bir müzenin veya galerinin pek bir anlamı yoktur. Ancak burada mekan içindeki bir nesne, ona bağlı aktivite ve düşündürdüğü anlam, mekanın taşıdığı toplumsal bilgi ile zıtlık oluşturmaktadır. Ortama karşı, diğer insanlara karşı, eserlere karşı gösterilen saygılı davranışlar yerini "saygı"nın azaldığı, gürültünün arttığı, eserin parçalandığı, saldırganlık sınırlarında gezen davranışlara bırakmış olduğu düşünülebilir.

"Çok hassas ve kararlı olan mekanlar veya durumlar yaratmakla ilgileniyorum. Hareket edilen bir yerde fiziksel yapının yanı sıra işin felsefesini de sunmak. Normalde insanlar sanata çok fazla saygı duyarlar, ve bazı yönlerden bunu kırmak için yapılmış tüm girişimlere rağmen etrafında hala kalan bu aura'nın sırrını çözmek istiyorum. Aynı zamanda, aksini düşünemeyeceğin bağlantıları kurmak istiyorum.

Ben sanatın “düşünmek” olduğunu düşünüyorum; ‘Gördüğün şey, gördüğün şeydir.’, ama sen ne görüyorsun?’ (Bonvincini, 2004).

İzleyici sadece “göz” olarak değil bedeniyle birlikte varlığının ispatını gerçekleştirebilir. İnsanlar etkileşim içinde olarak galeri ortamına ait bir takım anlamları sorgulamış olabilirler. Bu anlamda kanıksanmış olan mekansal bilgiler tartışmaya açılırken; o mekanın gerçekten ne olduğu ile ilgili düşünmek için başlangıç yapılabilir.



Şekil 4.10 : Örnek analiz grafiği; Plastered, Bonvincini, 2006.

“Ben izleyicilerin yürüdüğü yerde onlara daha sonra hatırlayacakları bir şey yaptırmak istedim. Tehlikeli olmayan, fakat alışık olduğumuz gibi sokakta yürümekten farklı olan bir şey.” (Bonvincini, 2004).

Mekannın barındırdığı potansiyelleri kişi bedeni aracılığı ile ortaya çıkarır. Bedenin hareketleri ile mekanı etkilediğini gören kişi, farkındalığını artırır ve tam da bu noktada varoluşunu anlama deneyimini gerçekleştirir. İzleyicinin sadece “göz” merkezci olarak değil, kendi bedeni ile birlikte varlığını gösterdiği bir çalışma olarak Monica Bonvincini’nin “Plastered” yerleştirmesi gösterilebilir (Şekil 4.10).

“Plastered” çalışmasında; insanların bir galeri mekanına girdiklerinde orayı sadece seyredilen bir yer olarak gördükleri fikri sorgulanmış ve mekan, içinde hareket ederek “eser”e dolayısıyla “mekan”a müdahale ettikleri bir yer haline getirilmiştir.

4.5 Anthropodino

Ernesto Neto, Park Avenue Armory, New York /2009

Bu çalışma, esnek bir malzeme olan polyamidin mekan içine gerilmesi ve bu malzemenin içine demir ya da zerdeçal tozu, karanfil tozu konarak malzemeye form verilmiş organik biçimli oluşumlardır.

“Bu ne istediğini asla bilemeyeceğin gerçekten dinamik bir mekandır. Gerçekten bu işi deneyimlemek için tüm vücudunuzu kullanmak zorundasınız.” (Neto, 2000). Ernesto Neto’nun yaptığı Park Avenue projesinde, ziyaretçiler mekanın içerisine doğru yürüyebilir, ona dokunabilir, içinde uzanabilir ve hatta onu koklayabilir (Şekil 4.11).



Şekil 4.11 : Anthropodino (Neto, 2009), (Url-26).

Brezilyalı sanatçı Ernesto Neto dokunmak, görmek, koklamak ve çevrelerini dinlemek için ziyaretçiyi aktif olarak teşvik eden “Anthropodino” yerleştirmesini tasarlamıştır. Merkezi yapı saydam kaplı dev bir kubbedir, sayısız geçitler ve odalar ile dev bir labirent oluşturmak için ondan dışarıya uzanan mavi ve kırmızı tonlarında benzer tünellerle, kimyon, karanfil, zerdeçal, zencefil ile dolu olarak tepeden aşağı

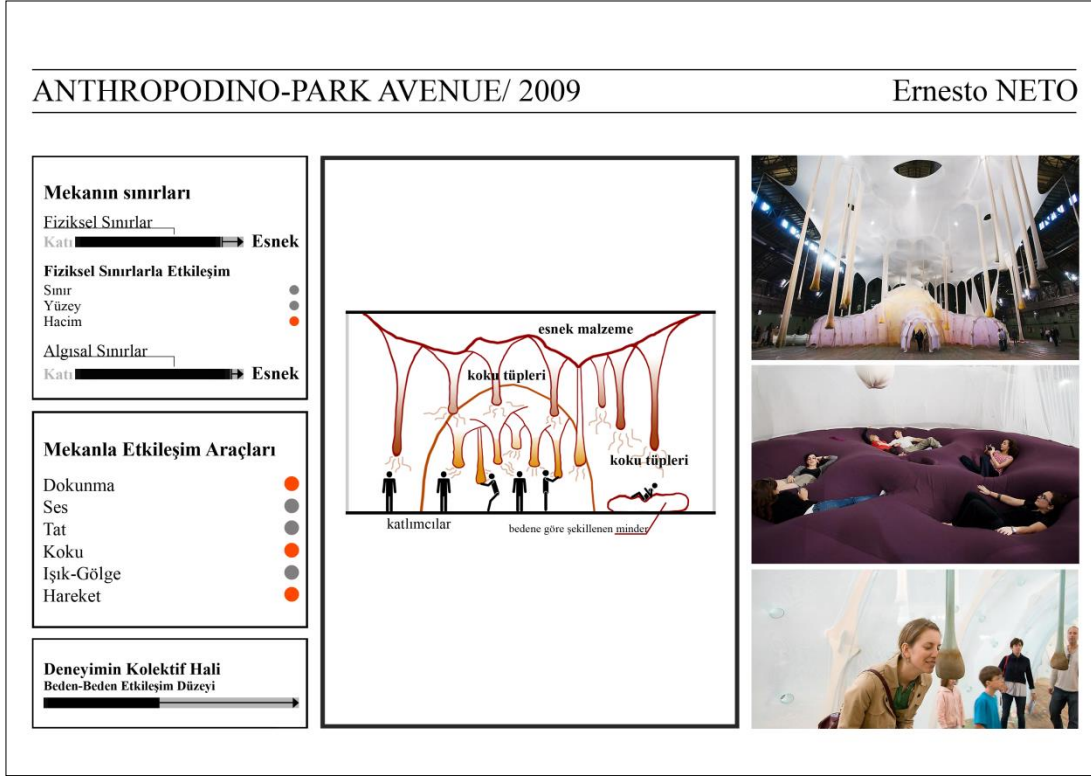
sarkan streç kumaş tüpler kullanılmıştır. Mekana ilk girildikten sonra fark edilen şey bu yoğun aromalardır. Kimyon ve karafil ile dolu olanlar koyu kahverenginde, diğerleri ise zerdeçal sarısı renginde lekelenmişlerdir. Bu hoş kokular hem rahatlatıcı hem de farkındalık uyandırıcı niteliktedir. Serginin başka bölümlerinde ziyaretçiler bedenlerinin şeklini alan dev mor yastık içine gömülebilirler. Lavanta kokusu doldurulmuş bir çadırda ya da renkli malzemelerden yapılmış hasır üzerinde uzanıp yatılabilir. Bu geniş ölçekli mekanın her neresinde olunursa olunsun mekan ile rahat ve etkileşimli bir ilişki kurulabilir. Yerleştirme çalışmasının en keyif verici özelliklerinden biri, diğer insanların çalışma ile nasıl etkileşime girdikleri ve ne tepki verdiklerini izlemektir.

Genellikle örülmüş ağları ve kozalarıyla Neto'nun birçok çalışması site-spesiftir. Aromatik baharatlar, şekerlemeleri kum ve renkli topraklardan yağmur damlaları şeklinde sarkan bu ağların içerisine doldurulmuştur. Şeffaf malzemeler ve sıra dışı dokular ile çalışır, çalışma hem içeriden hem de dışarıdan deneyimlenebilir.

Neto'nun çalışmaları geleneksel heykel çalışmaları gibi görünse de, altında izleyici ile etkileşimin olduğu derin anlamlar barındırır. "Beden duygusaldır ve duygusallık güzeldir. Bu yüzden sosyologlar gibi bedeninin cinselliğini tartışmak istemiyorum, daha ziyade çalışmalarında duygusal bir atmosfer yaratmak istiyorum." (Neto, 2000).

Yukarıdan aşağı sarkan sarkıtlar, stratejik düzenlemelerle zemine doğru inerek renk, biçim ve kokuların soyut bir kompozisyonunu oluştururlar. Yoğunluk kokuların güçlü karışımından ortaya çıkar ve bir resim paletinin çeşitliliğini andırır. Ernesto Neto'nun eserlerinin pek çoğunda olduğu gibi, geleneksel sanat anlayışında olmadığı bir şekilde izleyici kokuyla ilişkili olan bir duyu ile içeri çekilir ve mekanın sınırları kokuyla iletişime giren bedeninin algılarında kaybolur. Koku ve dokunma duyusuna eşit önem vererek Neto çalışmalarında 20. Yüzyıl sanatında görmeye öncelik veren geleneksel sanat anlayışına meydan okur (Şekil 4.12).

Katılımcılara, modernizmin özerk soyut geometri düşünceleri yerine bir çeşit organik mimarlığı öneren çalışma olarak değerlendirilmektedir. Tüm bu oluşum içinde, izleyicinin, fiziksel deneyimle, hissetme, koklama ve dokunma etkileriyle, çalışmayı ve devamında mekanı daha çok deneyimleyebileceği söylenebilir.



Şekil 4.12 : Örnek analiz grafiği; Anthropodino, Neto, 2009.

4.6 Feeling Are Facts

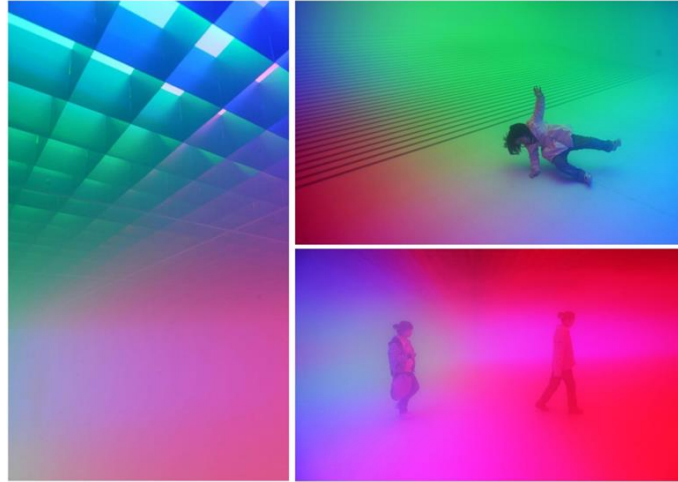
Ma Yansong & Olafur Eliasson, Ullens Center for Contemporary Art, Beijing/2010

Olafur Eliasson ve Ma Yansong (2010), “Feeling Are Facts” isimli sergilerinde, gündelik hayatta mekan içi yön bulma şekillerini tartışmaya açarlar. Sanatçılar birlikte, “mimari, ışık ve sis”i birleştiren mekan için özel olarak tasarlanmış bir yerleştirme yapmışlardır. Görmenin yön bulmada birincil duyumuz olduğunu ancak oluşturdukları mekanın, görüş alanını azaltarak katılımcılara güvensizlik verdiğini belirtirler. Bu özelliği ile mekanın yeni algılama modellerinin ortaya çıkabilmesi için potansiyeller taşıdığından bahsederler.

“Feelings are Facts sergisi, sanat ve mimarlık arasındaki dinamik çapraz eşleşmeyi katalize eden bir çalışmadır. Bu büyüleyici yerleştirme, izleyiciyi normal bir sanat deneyiminin tersine bir yolculuğa çıkarmayı vaat ediyor. Seyirci, sadece dışarıdan bir sanat nesnesi görmek yerine, çalışmanın ayrılmaz bir parçası haline gelir. İzleyici renk, ışık ve mimarlık vasıtasıyla çevresiyle olan ilişkisini yeniden değerlendirebileceği ekstra duyuşsal algı dünyasına girer.” sözleriyle çalışmanın beden merkezli oluşunu ifade eder UCCA direktörü, Jerome Sans (2010), (Url-27).

Eliasson, önceki projelerindeki hava ile ilgili denemelerinden yola çıkarak, ortama yoğun sis katar, mekanın yüksekliğini azaltmak için tavan hizasını aşağı çeker, zemini ise yeni bir ahşap strüktür ile eğik olacak şekilde tekrar kurar.

Tavanda oluşturulan grid içine yüzlerce floresan lamba yerleştirilir, kırmızı, yeşil ve mavi zonlar oluşturulur. Zonlar sisin yayılmasıyla daha belirgin hâle gelirler, Eliasson'un deyişiyle "mekanın hacmini açıkça görünür hale getirirler". Zonların kesiştiği sınırlarda, iki renk karışarak farklı renk bantları oluşturur. Bu bulanık atmosferde ziyaretçiler, renk zonları ve sezgileri aracılığı ile yönlerini bulabilirler. Diğer bir yön bulma aracı zemindeki hareketli strüktürdür. Düz bir zeminde ek bir çaba harcamadan dengede durmak söz konusudur, ancak eğimli yüzeyler üstünde, vücut kendini dengede tutmak için çaba harcar. Bu durum vücudun çevremizi algılamakta önemli bir yere sahip olduğunu vurgulamaktadır. Daha fazla ziyaretçi geldikçe, zemin daha da dikleşir ve sonunda dalgalı bir yüzey halini alır. Tavandaki yüzey de bunu taklit eder ve ziyaretçiye sınırsız bir mekan izlenimini verir (Şekil 4.13).

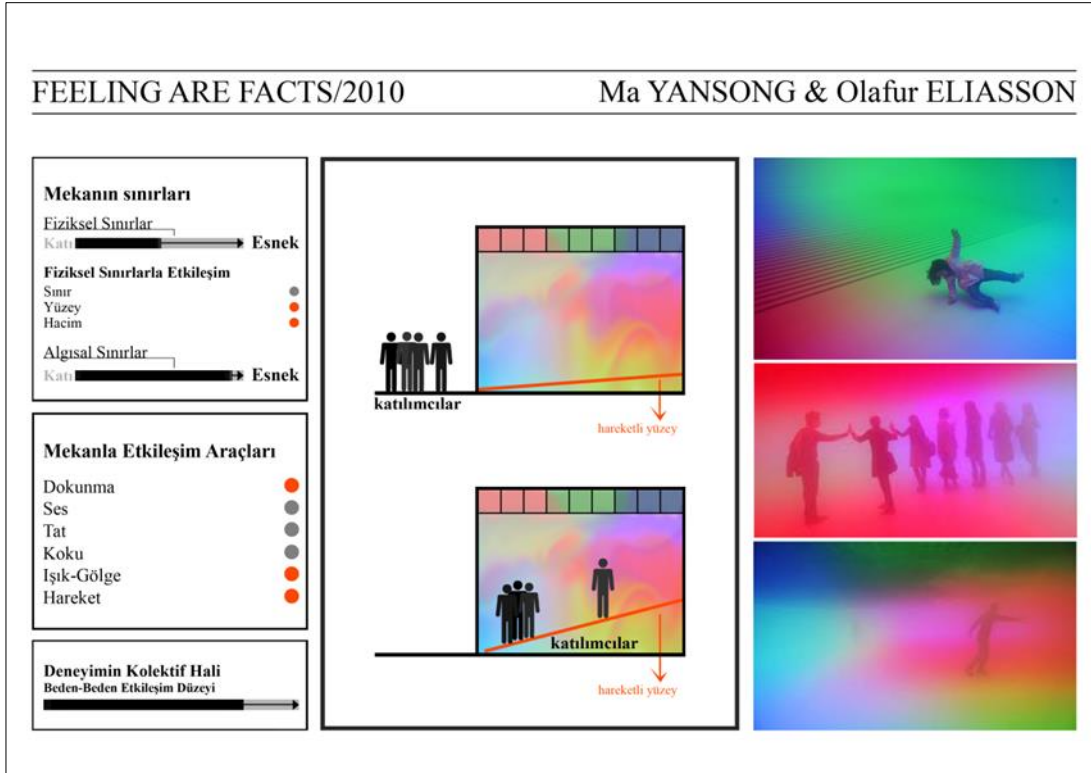


Şekil 4.13 : Feeling Are Facts (Yansong & Eliasson, 2010), (Url-28).

"Işıklı atmosferik yoğunluğa doğru yürürken, ziyaretçiler bu sezgisel renk atlasını kullanarak gezinebilir. Gezinti için diğer bir araç zemin yapısıdır. Yüzey üzerindeki hareket zahmetsizce yapılabilirken, eğimli zemin ziyaretçilerin dengelerini yeniden ayarlamaya zorlar, eğimi karşılamak için vücutların ağırlığı ile bedeninin duruşunu sürekli değiştirmek gerekir. Bu durum çevremizdeki algılarımızda hareket eden bedeninin önemini vurgular. Daha fazla ziyaretçi mekana girdiğinde, zemin daha dik hale gelir." (Eliasson, 2011).

“Feelings are Facts, izleyicinin algılama methodlarını değiştirmeye zorlar. Sis, sergi salonunda mekan da kendi yönlendirmek için kişinin yeteneklerini sınırlandırırken, zeminin eğimi yükselir, mekanın renk kodlu bölümü ve gözden uzak diğer ziyaretçilerin sesi fakat ses tüm alternatif ip uçlarını sağlamaz. Duyular arasındaki bir farkındalık, duyuların belki gerçekler olduğu anlayışa doğru, her ne kadar küçük adımlarla da olsa, izleyiciyi iter. En iyisi, alternatif mekansal anlayışı araştırmaya iten bir heyecan yaratır.” (Angie Baecker, Url-29).

Mekan tanımlanırsa, renk ve sis bulutu içinde kaybolur. Sınırsız mekan ayrıca insanların mekansal algılarının kırılmasını ortaya çıkarmıştır. Bu durumda, mekansal farkındalık keşfedilir. Mimar Ma Yansong mekanın incelendiği ve fiziksel tanımının sorgulandığına dikkat çeker : “Işık ve mekan var oluşa yaşam getirir. Işık ve sınırlar olmadan mekan yoktur. Mekan var olmamıştır, fakat yerine sadece belirli duyguları uyardığında var olur. Gerçekte mekan, sadece duygusallıkla var olur. Arzunun genişletilmesiyle, her şey son derece verimlilik ile yönetilmektedir. Duyularımız ve duyarlılıklarımız yaşama alışkanlıkları bağlamında gerçekleri gösterir. Gözlerimizi kapatana kadar içinde dünyayı hissedebiliriz, mekan ve ışık ruhumuza dokunacaktır.” (Yansong, 2011).



Şekil 4.14 : Örnek analiz grafiği; Feeling Are Facts, Yansong&Eliasson, 2010.

Bu projede, hem zihnin yaratma edimine zorlanması, hem de bedeninin etki ettiği ve tepki aldığı bir ortam söz konusudur. Yüzeyler bedeninin etkisine, renklendirilmiş sis hacimleri ise zihnin etkisine açmıştır kendini. Mekana yeni kişilerin girmesiyle zemindeki strüktürün değişmesi ise mekanı ve içindekileri bir örüntü içinde birleştirir. Bu örüntü bütün bir beden olarak davranır. Ayağımıza sinek konduğunda onu bütün vücudumuzla hissetmemize, zihnimizin uyarılmasına benzetebiliriz. Ayağımız kafamızdan uzak diye, kuma bastığımızda az hissetmek gibi bir durum söz konusu olamayacağı gibi, bu mekanda da kişilerin uzaklığı oluşturdukları etkiyi azaltmaz. Mekanın yüzeyleri ve katılımcıları, bedeninin uzuvları gibi birbirine bağlıdır. Bizim mekanın temel elementleri (zemin, duvar ve tavan, kapalı ve açık) ile olan ortak mekansal ilişkilerimizi değiştirerek, mekansal algımızı ve deneyimimizi de değiştirir (Şekil 4.14).

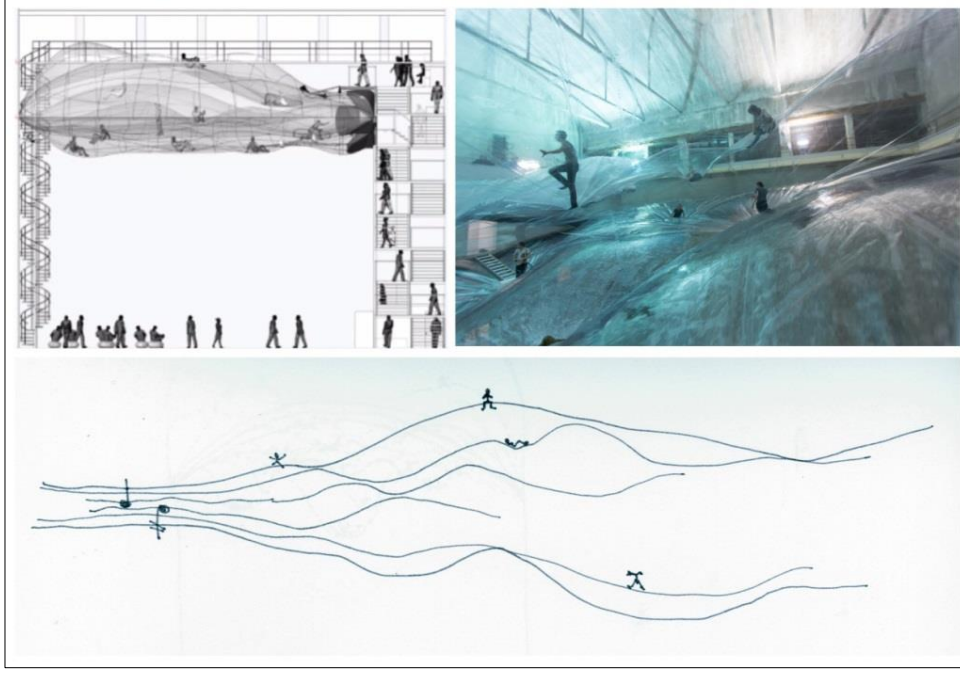
4.7 On Space Time Foam

Tomàs Saraceno, HangarBicocca, Milan / 2012

Klasik fiziğin denklemlerinde gözlemcilerin yeri yok iken, kuantum fiziğinde gözlemciyi gözlemlenen şeyden ayırmak mümkün değildir. Gözlemci gözlemlediği şeyin parçasıdır. Gözlemcinin bedeni ve konumu, bilinci kuantum gerçekliğinin belirme biçimiyle karşılıklı yaratıcı bir diyalog içindedir (Marshall & Zohar, 2002). Gözlemci fiziksel gerçekliği etkin şekilde değiştirir, onun temel imkânlarından birini fiilen açığa çıkarır.

Arjantinli sanatçı Tomàs Saraceno'nun Cloud Cities serisinin devamı olarak 2012'de Milan'da kurulan “On Space Time Foam” isimli çalışması, şeffaf membranlardan oluşturulan çok katmanlı bir habitat önerir.

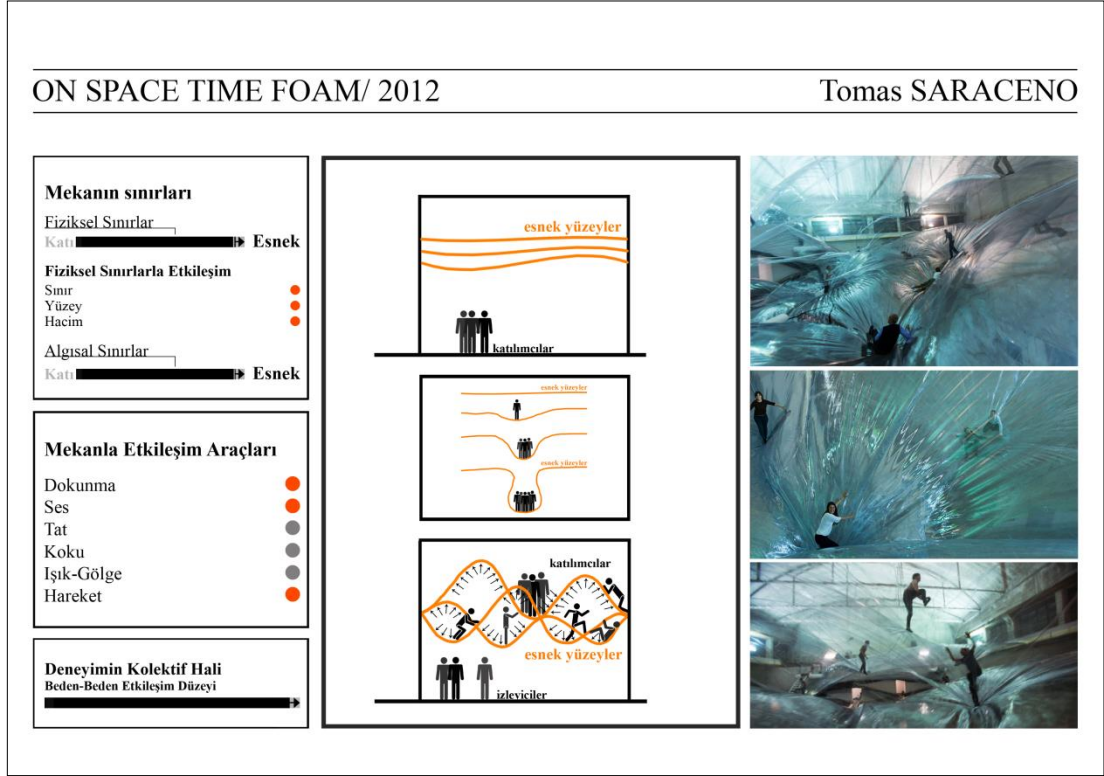
Yerden 24 metre yüksekliğindeki çalışmada her katman farklı hava şartları ve basıncına sahiptir. Bu da katılımcıların hareketlerine yansır. Aynı zamanda oluşturulan esnek yüzeyler sayesinde katılımcıların hareketleri birbirine etki eder. Yüzeylerin şeffaflığı ise, birbirleri üzerinde nasıl etki ettiklerini görmelerine olanak verir. Birinin varlığı diğerinin deneyimini etkiler. Bu çerçevede tasarım, diğer insanların hareketlerinin farkında olmayı, kendi hareketlerimizden sorumlu olmayı öğretir. Tasarım, ayrıca insanın varlığının/varoluşunun çevreye etki eden esas unsur olduğunu savunan kuantum ve string teorilerinin araştırma ürünü olarak değerlendirilebilir (Şekil 4.15).



Şekil 4.15 : On Space Time Foam (Saraceno, 2012-2013), (Url-30).

Crary'nin belirttiği üzere, yerleştirme çalışmaları, 'deneyimlenen sanat', 'deneyimlenen mekan-nesne ilişkileri' ortaya koymaktadır. Bu tanıma göre izleyici: gözlemci-özne ve izlenen: sanat eseridir. İkisi de etkileşimli bir bütün oluşturmaktadır. Gözlemci-özne, duyumsamasıyla, algı ve deneyimiyle eserin anlatımında da sanatçı kadar etkin olmakta; sanat eseri ise, yerine göre, tüm fiziksel ve zihinsel deneyimlere açık oluşu, dokunulabilir, oturulabilir, içinde dolaşılabilir oluşuyla gözlemci-özneye daha yakın konumda yer almaktadır. Yani denilebilir ki izleyici gözlemlediği şeyin parçası olmaya başlamıştır. Saraceno'nun tasarlamış olduğu "On Space Time Foam" çalışması, canlı mekan ile deneyimlenen ve temsil edilen, mekan arasında farklılığa dikkat çekmektedir.

Yapılan yerleştirilmede üç ayrı katman oluşturulmuştur. İzleyicinin çalışmayı deneyimlemesi için içine girmesi, onunla yakın temasta bulunması, ona dokunması gerekmektedir. Hava basıncına sahip olan katmanlar katılımcının alışık olduğu hareket olanaklarını kullanmasına izin vermez, bu da katılımcının hareketlerine yansır. Üç esnek katman olması durumu ise katılımcıların bir birlerinin hareketlerini etkilemelerine neden olur. Birinin varlığı bir diğerrinin hareketlerini, dolayısıyla deneyimini etkiler. İzleyici artık sanat işiyle birlikte çalışan, etkileşime giren bir mekanizma haline gelmiş, mekanın algısını değiştirir bir özelliğe bürünmüştür (Şekil 4.16).



Şekil 4.16 : Örnek analiz grafiği; On Space Time Foam, Saraceno, 2012-2013.

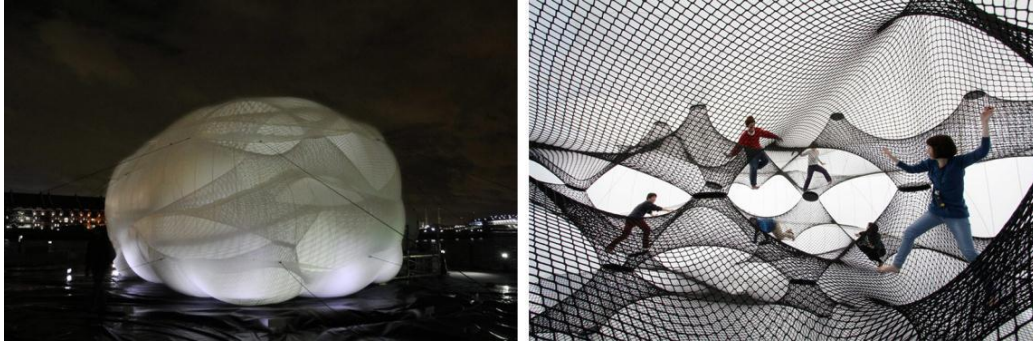
4.8 Net Blow-up

Numen, Yokohama, Japonya / 2013

Numen tasarım grubunun Yokohama, Japonya'da kurdukları “Net Blow-up” çalışması da Saraceno'nun tasarımına benzer bir etki yaratır. “Net blow-up”, içinde ağ katmanlarının olduğu şişme bir mekandır. Ağlar dış kabuğa bağlıdır. Bu sayede katılımcıların içerideki hareketleri mekanın duvarlarına, üst örtüsüne ve zeminine yansır. Numen bu durumu “Katılımcıların hareketleriyle yumuşak kabuğun deforme olması, içerideki hareketlerin dış kabuğu mutasyona uğratması.” şeklinde açıklar (Şekil 4.17).

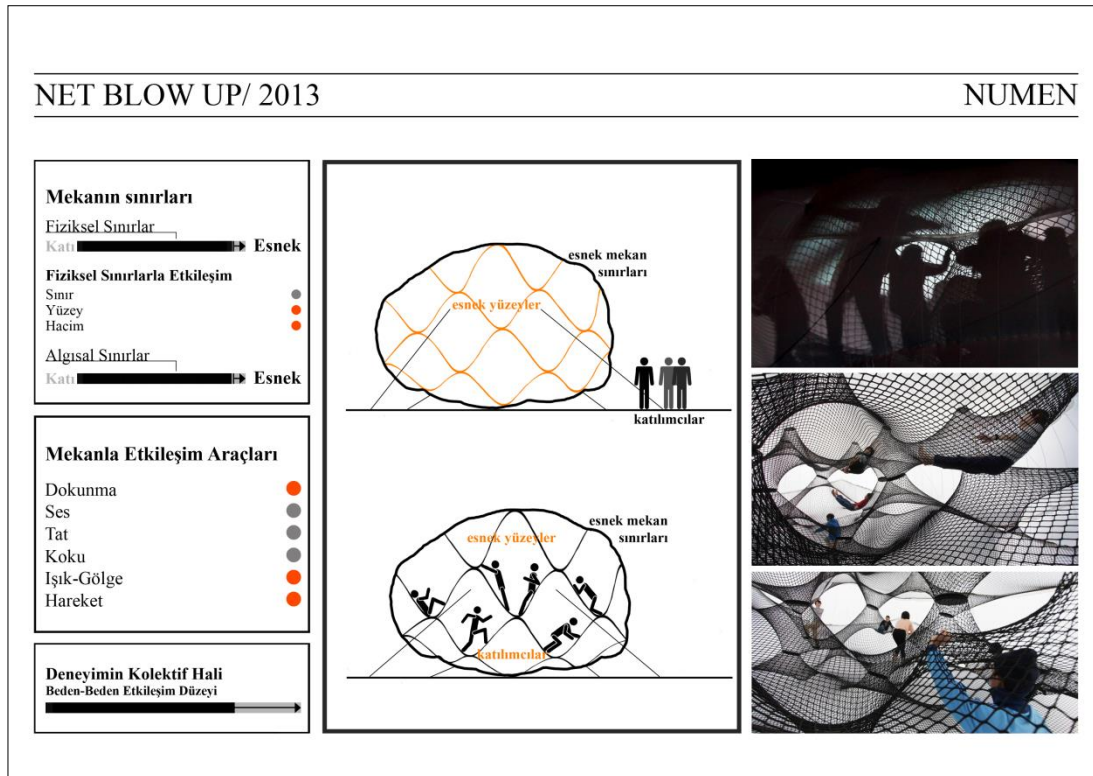
Mekanın sınırlarının katılımcı etkisi ile şekil değiştirmeleri, mekanı alışık olduğumuz stabil kimliğinden uzaklaştırır. Burada sınırların süreksizliği, mekanları birbiri içine sokar. Bireyler mekan içinde bedensel olarak mücadele içindedir. Mekan içindeki herhangi bir kişinin herhangi bir hareketi, diğer kişilerin hareketlerinin değişmesine sebep olabilir, bu durumda her birinin yaşadığı deneyimi değiştirir. Bu durum, kişilerin mekanın sıradanlaşmasına, bedeninin unutulmasına olanak tanımaz. Bu

çalışma farkındalık durumunu içerir, zihin algılarını fiziksel sınırların bulanık olma durumuna ve diğer bedenlerle etkileşim içindeki bir deneyim durumuna kendini açar.



Şekil 4.17 : Net Blow-up (Numen, 2013), (Url-31).

Mekan, modern düşünce sisteminde içi boş bir kabuk olarak uzamda yer alan, soyut, üç boyutlu bir kılıf, strüktürel bir çerçeve olarak kabul edilmektedir. Kartezyen düşünce sisteminde mekan ve özne; tıpkı Descartes'ın özne ve nesne arasında oluşturduğu kopma gibi birbirlerinden ayrılmıştır. Modernizm geleneğinde derinden yerleşmiş mekânın stabil kimliğinden ve özne ile kopukluğundan uzaklaşıp, mekânın sınırlarının katılımcı ile genişlediği, şekil değiştirdiği bir mekân fikri, “Net Blow-up” çalışmasında görülebilir.



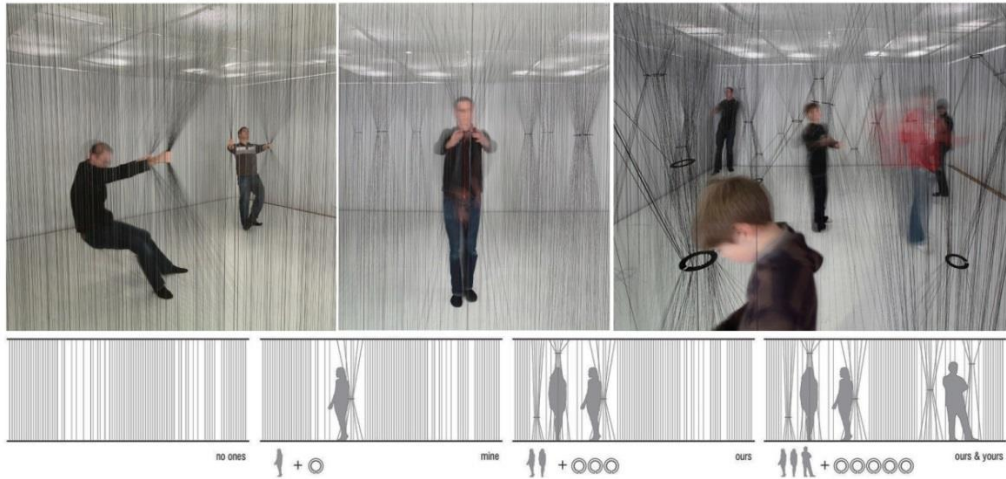
Şekil 4.18 : Örnek analiz grafiği; Net Blow-up, Numen, 2013.

Mekansal deneyim, kişinin duyuları, bedeninin konumu ve hareketine bağı olarak, bedeni aracılığıyla edinilmektedir. Çalışma sıradan mekan anlayışımızın çok uzağında kalır. Mekanın sınırları belirsizleşmiş, mekan içerisindeki hareket alışık olunandan çok farklı hale gelmiş, beden mekan ile sürekli olarak birebir bir ilişki içine girmiştir. Mekan içinde hem bedensel bir deneyim hem de zihinsel bir deneyim yaşanmakta, mekanın algısal boyutları beden tarafından sürekli olarak yorumlanmaktadır (Şekil 4.18).

4.9 Clearing

Lateral Office, Harbourfront Gallery, Toronto / 2008

3 boyutlu enstalasyonun altında yatan konsept; sınırlı/kapalı bir alan içindeki bireylerin hareketlerini inceler. Davranışlarımız, duygularımız ve algılarımız mekanın manipülasyonunun yansımasının soyut bir temsildir. Çalışma, kendi kişisel alanımıza zorla girildiği zaman, hissedilen deneyim duygusunun fiziksel temsilinin karşılığıdır. Çalışmada kullanılan ipler, aşağı yukarı doğru hareketlerin kullanımıyla özgürlük ve tutsaklığı temsil eden birden fazla kasnakla birbirlerine bağlanır (Şekil 4.19).

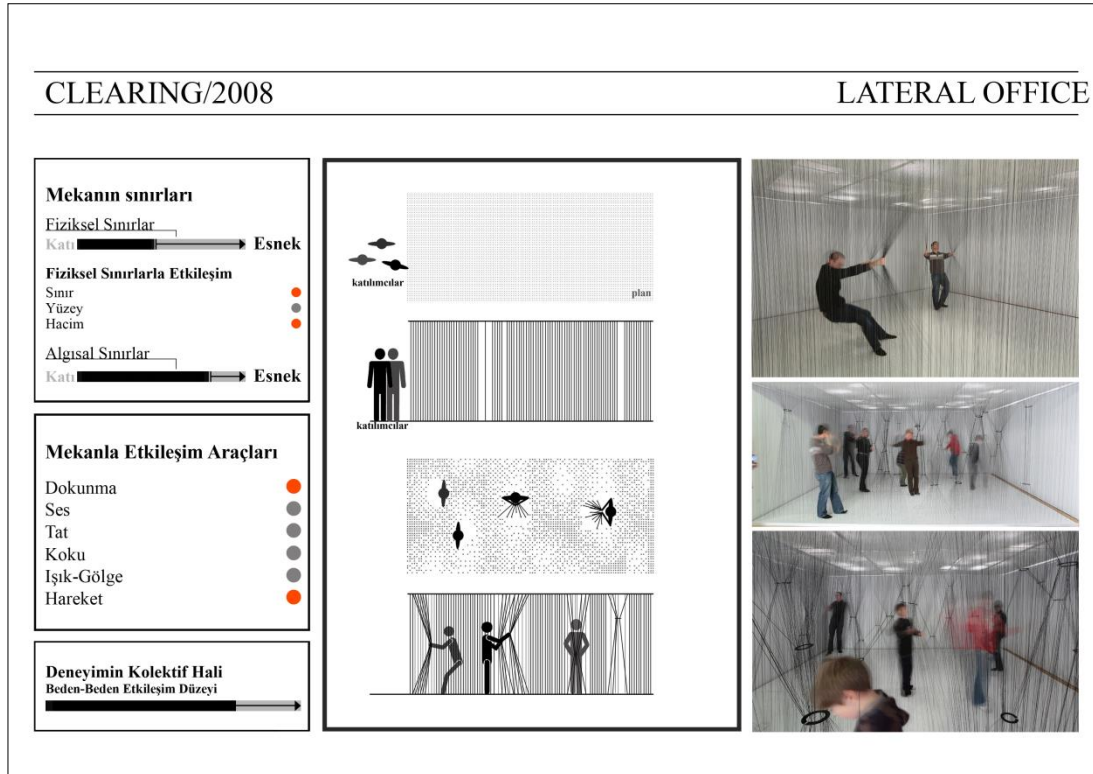


Şekil 4.19 : Clearing (Lateral Office, 2008), (Url-32).

Her birey kendi kişisel sınırlarına sahiptir ve bu sınırlar birey nereye giderse gitsin her zaman varlığını korur. Kişisel sınırlarımız etrafımızı saran çevre ve ötekilerle olan ilişkimizi tanımlayan en önemli bölgesel sınırlardır. Yerleştirmede, sıkı bir ızgara boyunca dikey çalışan 4000 elastomer iplerle yoğun bir alan yaratılmıştır. Bireyler mekana ilk girdiklerinde ellerine akrilik bir araç verilir ve bu onların alanı

yönlendirmelerine ve mekanın yoğunluğuna müdahale etmelerine izin verir. Mekanın sınırlarını işgal etme fikri bir adım daha ileriye taşınmak istenmiştir. Çalışma, birinin kişisel alanını işgal edildiği zaman bireyin çerçevesine gösterdiği farkındalık durumunu araştırır (Url-33).

Çalışmanın ana fikri, “kişisel alan” temasıyla anlatılır; siyah iplerle oluşturulan büyük yoğunluk ile birlikte bir yerleştirme oluşturmaktır. Fakat tavandan inen akışkan yapı ve ışıklar, izleyiciyi saran ve daha küçük görünen küçük bir oda oluşturur. Çeşitli asılı örüntüler mekansal yoğunluğu değiştirir.



Şekil 4.20 : Örnek analiz grafiği; Clearing, Lateral Office, 2008.

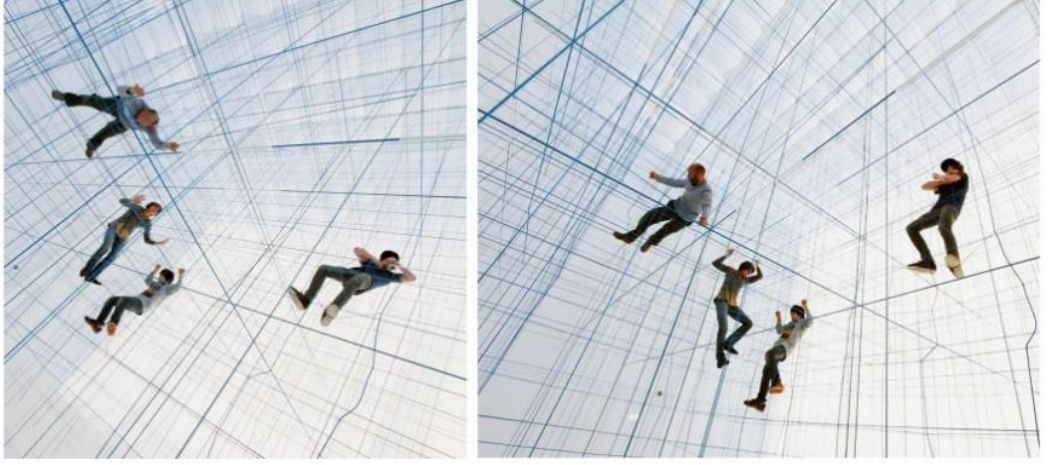
Birinin kişisel alanının işgal edildiği zaman bireyin çevresine gösterdiği farkındalığı araştırmaya çalışan bir yerleştirmedir. Bu farkındalık hissi, mekan içerisinde alışık olduğumuz mekan davranış biçimlerinin dışına çıkıp daha farklı nasıl davranacağımızla sonuçlanan farklı duygular uyandırır. Kişinin zihin yapısı ve hareketlerine bağlı kişisel deneyimlere dayalı duyuşsal bir çevre yaratır. Mekanla sürekli olarak bağlantılı olan memnuniyet, yakınlık ve bilinçli olma durumu bu yerleştirme çalışmasında hissedilen değerlerdir (Şekil 4.20).

4.10 String Prototype

Numen For Use, Vienna / 2014

Numen/For Use'un kurucularından Christoph Katzler bir röportajında "String Prototype" çalışması için tasarımcılarının şişme reklam küplerinden ilham aldıklarını belirtmiştir (Katzler, 2014).

Yerleştirme, büyük geometrik şişirilmiş objelerin üretim sistemlerine dayanır. Akışkanların fiziksel davranışı tüm şişme objeleri küresel yapmaya eğilimliken, ince paralel ipler hacmin karşı yüzeylerini birbirine paralel tutmayı dener (Şekil 4.21).



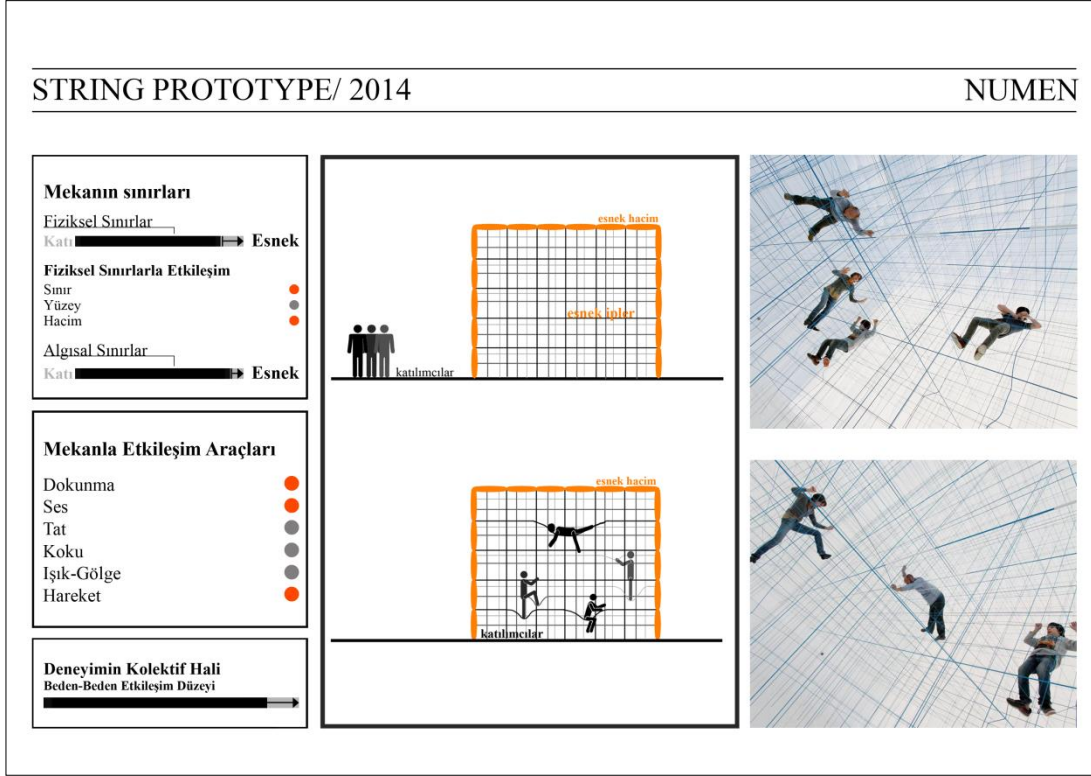
Şekil 4.21 : String Prototype (Numen, 2014), (Url- 34).

Beden üç boyutlu bu örgünün içinde tutulur, beyaz mekan boyunca, ölçeğin algılanamayan durumu, mekanın enginliği ve mekanda kaybolmanın hissi ile sıra dışı bir biçimde mekanın içinde uçar.

Tek bir fan³, insan vücudunun ağırlığını destekleyen "String Prototype" iplerini yeterli gerginlikte tutmak için gerekli iç hacmi yaratır. İpler, katılımcılar mekanda hareket edip tırmanırken oluşan deformasyonlara izin verir. Kasıtlı olarak yapının yüzeyi boyunca sızarak yayılan ışık, katılımcıların ölçek ve yön ile ilgili duyularıyla oynayarak bir kafa karışıklığı durumu yaratır. Bu yüzden onlar içerdeyken yapının büyüklüğünün ne kadar olduğunu algılayamazlar.

³ Burada bahsedilen fan; şişme yapım sistemlerinde kullanılır. Bu sistemlerde, hava, yapı dışında düzenlenen fan merkezleri ile sürekli olarak yapı içine verilmektedir.

“Mekanın şişme hacmi söndüğünde, ipler de düşer ve yerleştirmeyi sıkıştırmayı sağlayan zemine yayılır. Hacim şiştiğinde, ipler tekrar bir insanın ağırlığını taşıyacak yeterli gerginliğe ulaşır.” (Katzler, 2014).



Şekil 4.22 : Örnek analiz grafiği; String Prototype, Numen, 2014.

Yüzeysel beyaz boşluk boyunca doğal olmayan pozisyonlarda uçan, 3D ızgaranın içine girmiş bedenler, Dadaist kolajlara benzerler. Ölçek ve yön algısının imkânsızlığı, eş zamanlı enginlik ve mekansızlık duygusu ile sonuçlanır.

Modernist idealizmle bağlantılı olarak sunulan statik durum ve bir anlamda kapalı bir estetik tavır yerini, açık ve öznel arası etkileşimle kurulan bir anlayışa bırakmıştır. Mekansallaşan sanat yapıtı, bir nesnenin veya öznel bir tavrın sunumundan çok, bir imkan alanı olarak sunulur. Statik ve katı kimliğinden uzaklaşan mekanlar, bireyleri alışılmış olanın dışına çıkan deneyimlere davet ederken, bireylerin kimliklerini ve bedenlerinin yanı sıra mekanı da deneyimlemelerini sağlar (Şekil 4.22).

4.11 In Orbit

Tomàs Saraceno, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Almanya / 2013

“In Orbit” olarak adlandırılan yerleştirme Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen’da uygulanmıştır. K21 Standehaus meydanının 20 metreden daha fazla bir yüksekliğine,

Saraceno ziyaretçilerin içinde ağırlıksızlarmış gibi görüldüğü bir ağ yapısı asmıştır. Bu çağdaş çalışma, K21'in Büyük cam kubbesinin aşağısında, 2500 metrekare alanı kaplayan 3 farklı katmandan oluşan bir ağ sistemidir. Bu katmanlar birbirlerinden 8,5 metre çapında, havayla doldurulmuş PVC küreler tarafından ayrılmıştır (Şekil 4.23).

Saraceno, uzmanlar, mimarlar ve mühendislerle iş birliği içinde üç yıl boyunca çalışıp planladığı bu çalışması için: “Çalışmayı tanımlamak, onu deneyimleyen insanları ve yaşadıkları duyguları tanımlamak anlamına gelir.” açıklamasını yapar (Saraceno, 2013).



Şekil 4.23 : In Orbit (Saraceno, 2013), (Url-35).

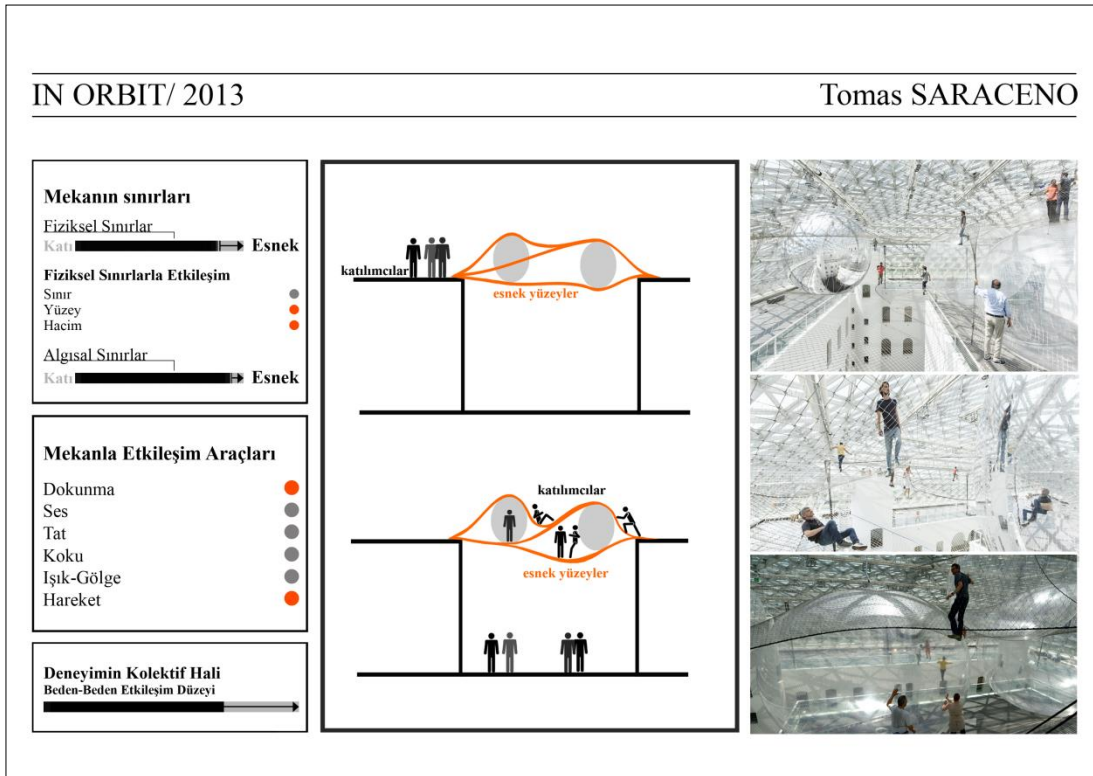
Saraceno'nun 3 kademede erişilebilir ağ yapısı bulut peyzajına benzemektedir. Cam kubbenin altında kurulmuş olan ağda yükseğe tırmanacak kadar cesur olanlar müze ziyaretçilerini model bir dünyada yüce yüksekliklerinden küçük figürler olarak görürler. Standehaus'un altından veya ara katlarından, çalışmayı deneyimleyen ağa dolanmış gibi görülen katılımcılar, aşağıdan onları gören izleyicilere gök yüzünde uçuyor, yürüyor gibi görünmektedirler. Sanatçı için, bu yüzen mekan; rezonanslar ve senkronize iletişim arasında salınan bir ilişkiler ağı; fiziksel şartlar altında deneyimlenebilen yeni bir coğrafya haline gelmiştir.

Kullanılan çeşitli materyaller Saraceno'nun hafiflik ve akış fikirlerini vurgular; “Yarısaydam yüzeylerin ve kürelerin çoklu katmanlarına baktığımda, evrenin yerçekimi kuvveti ve gezegen yapısını hatırlarım. Benim için, çalışma zaman-mekan devamlılığını, bir örümceğin üç boyutlu ağını, beynin dallanan dokusunu veya

evrenin yapısını canlandırır.” (Saraceno, 2013). “In Orbit” ile insan bedeninin sosyal karadelikler, gezegenler veya moleküller olduğu yeni ilişkilere girilir.

Doğanın dikkatli bir şekilde gözlemi ve olayların kavramsal gelişimi Saraceno'nun çalışmalarının en belirgin özelliklerindedir. Sanatçı (2013): “Her bir ip teli ziyaretçileri yerinde tutmaz, kendisi onları sallandırır, aynı anda hareket etmelerini sağlar. Bu açık özelliklere sahip uzanmış bir ağ örgüsü gibidir. Yoğunlaştırılmış, bölümlere ayrılmış, açık, kozmik, örülü yapı kenarlarından çizgilere ayrılarak yayılır.”.

Kuratör Susanne Meyer-Buser bu büyük ölçekli çalışma ile ilgili olarak şu tanımlamayı yapar: “Nadiren bir sanat eseri, duygusal açıdan izleyicisini doğrudan dikkate alır.” (Meyer-Buser, 2013). Boşlukta asılı olan ağ bir yapıya ilk başta girmek istemeyen ziyaretçiler, kaçınılmaz olarak uçmak, düşmek ve yüzmek gibi durumlar ile meşgul olurlar ve bunlarla ilişkisi olarak korku, sevinç ve eğlence duygularını deneyimlerler.



Şekil 4.24 : Örnek analiz grafiği; In Orbit, Saraceno, 2013.

Hem mimarlık hem de sanat üzerine çalışan Saraceno, “bireyi doğrudan merkeze alarak” kolektif insan deneyimlerini arayan çalışmalar üretir. “In Orbit”

çalışmasında ağ strüktürü içinde alt katmandan üst katmana doğru hareket eden bireyler, kendi kişisel algılarının farkında olurlar ve kendi kişisel deneyimlerini tanımlayacakları yeni ilişki boyutlarıyla karşı karşıya kalırlar. Bu kaçınılmaz bir şekilde sosyal olarak birbirleriyle etkileşimlerini de kapsamaktadır. Birden fazla katılımcının varlığı, dış formun durumunu ve gerilimini değiştirerek, ağ yapısının içinde dengeli olarak hareket edebilmek için katılımcıların kendi hareketlerini de kontrol etmelerini gerektirir (Şekil 4.24).

Saraceno, çalışmalarını çoğunlukla yaşayan organizmalara benzetir. Yaptığı çalışmalara bakıldığında, beden ile sürekli değişen bir oluşum yarattığı görülür. Saraceno (2013)'nin "Mekanlar ve bedenler yeni fikirler üretir." şeklinde bir düşünceden hareketle bu çalışmaları oluşturduğunu söyleyebiliriz.

4.12 Değerlendirme ve Bölümün Sonuçları

Örneklerin değerlendirilmesinde, mimarlıkta Kartezyen düşüncenin egemen olduğu mekanın ölçülebilir, değişmez bir yer olduğu fikrinin ve sanatta da "White cube" (Beyaz küp) mantığı ile sanat eserinin sadece seyredilen olduğu düşüncesinin kalıplarının dışına çıkan, mekanın beden ile sürekli bir iletişim ve etkileşim içerisinde olduğu bir yaklaşım ele alınmıştır.

Örneklerde, mekanda sergilenenin kendi hareketli bedeni olmasıyla izleyicinin kendisi katılımcı konumuna geçerek deneyimin tetikleyicisi olmuştur. Mekanlar aynıdır ama içerisinde gerçekleşen bu performans niteliğindeki oluşumlar, mekanın o an için hem kendisinin hemde beden potansiyelini açığa çıkarır. Mekanın katı/statik yapısının belirgin olduğu, mekan ile sadece yüzey bazında bir ilişki kurulan bu örneklerde (Body Movies, Multiple Shadow House, Bridge, Plastered, Feeling Are Facts) kişi bedeni aracılığı ile ona müdahale ederek mekan ile aktif bir ilişki içine girdiğini görmekteyiz. Mekan içerisinde sanatçılar tarafından oluşturulan bu çalışmaların tamamlayıcısı rolünde olan beden, Bridge çalışması ayrı tutulduğunda kolektif bir deneyime de olanak vermektedir. Bridge çalışmasında ise beden ağırlığı ile mekana müdahale ettiği ve daha çok psiko-fiziksel bir deneyimin varlığını ortaya çıkardığı düşünülebilir. "Feeling Are Facts" çalışmasında ise beden mekanın sınırları ile hem yüzey bazında hem de hacimsel olarak etkileşime girmektedir. Bedenin etkisiyle yüzeylerle, renklendirilmiş sis ile de mekanın hacmiyle bir etkileşime girdiği görülmektedir.

Ayrıca “Multiple Shadow House” ve “Body Movies” çalışmalarında olduğu gibi “Feeling Are Facts” çalışmasında da mekandaki başka bireylerin (bedenlerin) varlığı diğerlerinin deneyimini etkilemektedir. Böylece çalışmalar içinde kolektif, beden-beden ve beden-mekan etkileşiminin varlığından söz edilebilir (Şekil 4.25).



Şekil 4.25 : Örnek değerlendirme analiz grafiği; Body Movies, Multiple Shadow House, Plastered, Bridge, Feeling Are Facts.

Bazı çalışmalarda, izleyicilerin çalışmaları deneyimlemesi için onların içine girmesi, onlarla yakın bir temasa geçip onlara dokunması, içinde aktif olarak hareket etmesi gerekmektedir. Bu çalışmalarda, mekânın farklı deneyimlere aracı olabileceği kabulü ile mevcut mekân anlayışının dışına çıkılması amaçlanmış, böylece beden-mekân ilişkileri farklılaşmış ve bireyin mekâna etki ettiği durumlar oluşturulmuştur. Bu çalışmalarda bedenin, mekân ile birebir etkileşime girdiği, mekânın içine nüfuz ettiği görülür. Kendi kişisel algıları ile kendi kişisel mekân deneyimini oluşturur. Bu örneklerde her bir birey diğerinin hareketlerini etkiler ve değiştirir. Bu da onları birbirine bağlayan kolektif bir deneyim içine sokar. Hem beden-beden hem de mekân-beden etkileşimi söz konusudur. Ayrıca mekân sınırlarının katı değil esnek olması alışık olduğumuz mekân anlayışının dışına çıkarak, zihinsel anlamda algılarımızla oynayan bir niteliğe bürünür. Mekânın sınırları katılımcı ile genişler ve değişir. Mekân içinde hem bedensel hem zihinsel bir deneyim yaşanır. Beden, mekânı duyuuları aracılığıyla deneyimlendiğinde mekânla duyuusal etkileşime giren birey mekânın algısal sınırlarını kaybeder. Örneğin “Anthropodino” örneğinde olduğu gibi; mekândaki labirent yapının içinde hareket eden bedenin gelen kokuları deneyimlerken zihinsel olarak

mekanın sınırlarını kaybeder. Diğer örneklere bakıldığında ise hareket kavramının ve dokunma duyusunun ön planda olduğu görülmektedir. Bu da mekanın gözmerkezci olarak değil, tüm bedenle deneyimlendiğinin işaretlerindedir. “String Prototype” çalışmasında mekan içindeki beden, denge, hareket ve deneyim ile bedenin katılımcı olma durumu üzerinden irdelenmiştir. Bedenin, mekan içinde aldığı farklı pozisyonları kavramsal bir çerçevede ele alınmıştır. Mekanın içinde yaratılan ışık ilüzyonu ile mekanın sınırları kaybolmuş, mekanın ölçeksel algısı değişmiştir. Mekanadaki bedenin katılımcı olma durumunu aynı şekilde iplerle oluşturulmuş bir enstalasyonla incelemeye çalışan “Clearing” projesinde ise mekanın dış kontürleri “String Prototype”dan farklı olarak belirgindir. Yine de bedenin deneyim durumu “String Prototype” projesine yaklaşmıştır. Mekanların algısal ve fiziksel boyutları beden tarafından sürekli olarak tekrar tekrar yorumlanır. Diğer bedenlerin katılımıyla bu yorumlanış her seferinde başka bir boyuta taşınır (Şekil 4.26).

ANTHROPODINO	ON SPACE TIME FOAM	NET BLOW UP	CLEARING	STRING PROTOTYPE	IN ORBIT
Mekânın sınırları Fiziksel Sınırlar Katı → Esnek Fiziksel Sınırlarla Etkileşim Sınır ● Yüzey ● Hacim ● Algısal Sınırlar Katı → Esnek	Mekânın sınırları Fiziksel Sınırlar Katı → Esnek Fiziksel Sınırlarla Etkileşim Sınır ● Yüzey ● Hacim ● Algısal Sınırlar Katı → Esnek	Mekânın sınırları Fiziksel Sınırlar Katı → Esnek Fiziksel Sınırlarla Etkileşim Sınır ● Yüzey ● Hacim ● Algısal Sınırlar Katı → Esnek	Mekânın sınırları Fiziksel Sınırlar Katı → Esnek Fiziksel Sınırlarla Etkileşim Sınır ● Yüzey ● Hacim ● Algısal Sınırlar Katı → Esnek	Mekânın sınırları Fiziksel Sınırlar Katı → Esnek Fiziksel Sınırlarla Etkileşim Sınır ● Yüzey ● Hacim ● Algısal Sınırlar Katı → Esnek	Mekânın sınırları Fiziksel Sınırlar Katı → Esnek Fiziksel Sınırlarla Etkileşim Sınır ● Yüzey ● Hacim ● Algısal Sınırlar Katı → Esnek
Mekânla Etkileşim Araçları Dokunma ● Ses ● Tat ● Koku ● Işık-Gölge ● Hareket ●	Mekânla Etkileşim Araçları Dokunma ● Ses ● Tat ● Koku ● Işık-Gölge ● Hareket ●	Mekânla Etkileşim Araçları Dokunma ● Ses ● Tat ● Koku ● Işık-Gölge ● Hareket ●	Mekânla Etkileşim Araçları Dokunma ● Ses ● Tat ● Koku ● Işık-Gölge ● Hareket ●	Mekânla Etkileşim Araçları Dokunma ● Ses ● Tat ● Koku ● Işık-Gölge ● Hareket ●	Mekânla Etkileşim Araçları Dokunma ● Ses ● Tat ● Koku ● Işık-Gölge ● Hareket ●
Deneyimin Kolektif Hali Beden-Beden Etkileşim Düzeyi Katı → Esnek	Deneyimin Kolektif Hali Beden-Beden Etkileşim Düzeyi Katı → Esnek	Deneyimin Kolektif Hali Beden-Beden Etkileşim Düzeyi Katı → Esnek	Deneyimin Kolektif Hali Beden-Beden Etkileşim Düzeyi Katı → Esnek	Deneyimin Kolektif Hali Beden-Beden Etkileşim Düzeyi Katı → Esnek	Deneyimin Kolektif Hali Beden-Beden Etkileşim Düzeyi Katı → Esnek

Şekil 4.26 : Örnek değerlendirme analiz grafiği; Anthropodino, On Space Time Foam, Net Blow-Up, Clearing, String Prototype, In Orbit.

İncelenen örneklerde, mimarlığın ve sanatın ara kesitinde bulunan mekanın durağan bir kavram olmadığı anlaşılıyor. Yani, sanatçı, tasarımcı ya da mimar tarafından önceden üretilip sonrada bitmiş olarak izleyicinin gözlerine serilen bir eser ya da çalışmanın söz konusu olmadığı, bunun yerine katılımcı-izleyici ve yapıtın yaratıcısı iletişimde gelişen bir sürecin olduğu gözlenmektedir. Umberto Eco'nun da bahsettiği gibi açık-uçlu bir ortamda, izleyici katılımcı olarak, sanatçıdan bağımsız kendi yorumunu oluşturmaya davet edilmektedir.

Eco'ya göre; “her bir cümle ya da sözcük, öbür cümle ya da sözcüklerle etkili bir ilişkiye girebilecek ve tüm yer değiştirmelere olanak sağlayacaktır. Bu cümle ve sözcükler bir önerme yetisiyle donanmış olup ötekilerle öneren bir ilişki kuracak, böylece yeni ilişkilere ve yepyeni ufuklara ulaşma olasılığını harekete geçirerek, daha da doğrusu önererek, rastgele bir permutasyon düzenini mümkün hale getirecektir.” (Eco, 2001).

Kısaca belirtecek olursak Eco'nun Açık Yapıtında belirttiği “açık” ve “dinamik” özelliklere sahip; hareketli yapıt, birçok kişisel müdahaleye olanak tanır ancak bu müdahale anlamsız bir müdahale olmamalıdır. Bu aynı zamanda katılımcıya yapılan zorlayıcı tavır da değildir; hareketli yapıt her zaman yaratıcısı tarafından tasarlanmış bir dünya olarak kalacak bir şeydir. Diğer bir deyişle yaratıcı katılımcıya tamamlanacak bir yapıt sunmaktadır. Ancak yapıt bir başkası tarafından düzenlense de yapıtın düzgün gelişimini sağlayacak ayrıntıları tanımlayarak bir dizi olanak sunan her zaman yaratıcıdır.

Örneklerden de anlaşılıyor ki farklı yoğunluklarda olsa da beden ve mekan arasındaki “iletişim” ve “etkileşim” zeminleri önemsenmektedir. Bu bilgilerin ışığında, izleyicinin içinde katılımcı olarak bulunduğu mekana yeni bir gözle bakması, mekanı algılaması ve üzerinde yeniden düşünmesi ve mekanı bu düşünceler üzerinden yeniden yorumlaması mümkündür. Yani izleyici onunla bütün olmuş mekanı duyuları aracılığıyla ve etki-tepki içerisinde deneyimlemekte, ondan yeni anlamlar çıkarmakta ve geçmiş mekan anlayışlarıyla kıyaslayabilmektedir. Sonuçta modern düşünceyle birlikte gelmiş olan mekânın değişmez yasaları kırılmış, özne-nesne arasındaki etkileşimle yoruma açık olarak kurgulanmış mekân, özne-nesne arası iletişimin güçlü bir şekilde kurulmasını sağlayan dinamik bir olgu haline almıştır. Çalışmalarla farklı “mekansal deneyimler”in potansiyeli ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

5. SONUÇLAR

Bugün karşılaşılan en büyük sorunlardan birisi sorgulamaksızın kabul ettiğimiz mekan kavrayış örüntüleri üzerinden mimarlığı sürdürmeye çalışmaktır. Bu nedenle diğer birçok disiplinde olması gerektiği gibi mimarlığın da öncelikli amacı mekan üzerine kalıplaşmış bilgilerden sıyrılıp, üzerinde yeni arayışlar yapmaktır. Bu nedenle, mekan bilgisine ulaşmada, mekanı algılayan, dönüştüren, yorumlayan beden kavramı, tezin ana aktörü olmaktadır.

Bütün kavramlar, insanların gözleriyle görebileceği, anlayabileceği keskin sınırlarla betimlenerek nesnelleştirilmiştir. Bu doğrultuda Rönesans sanatı insan merkezli bir doğa ve mekan kavrayışını, nesnel gerçeklik doğrultusunda bedeni ve mekanı nicel ölçütlerle belirlemeye çalışmıştır. Bu da beraberinde oranlara, ölçülere dayalı idealizasyon kaygısını ortaya çıkarmıştır. Kısacası düşünülen her şeye bir biçim oluşturma çabası güdülmüştür. Tez de klasik anlayışın bu ölçütlere dayalı mekan ve beden anlayışına değinilerek kavramların tarihsel olarak geçirdiği değişim ve dönüşümler açıklanmıştır.

Kartezyen anlayışa göre mekan, sadece fiziksel boyutlardan (çizgiler, yüzeyler ve hacimlerden) oluşan, fiziksel bir gerçeklik olarak kabul edilmektedir. Sonraları mekanın salt bu ölçütlerden oluştuğu düşüncesi, mekanı tanımlamak ve anlamak konusunda yetersiz kalmıştır. Bu nedenle mekan kavramı üzerinde daha derin düşünülmesi gereken bir kavram olarak daha soyut ve değişken bir tanıma sahip olmaya başlamıştır.

Mekan kavramı hem teknik hem de düşünsel ve bilimsel anlamda sorgulamalara maruz kalarak parçalanmaya, mimarlar ve sanatçılar tarafından yeniden düşünölmeye başlanmıştır. Mimarlık, felsefe, sanat, sosyoloji ve psikoloji gibi bilimlerin etkisinde gelişen bu yeni bakış açısı ile mekan, bir iletişim ve etkileşim biçimi olarak görölmeye başlanmıştır. Modern idealizmden uzaklaşan bir tavırla beden-mekan/özne-nesne arasında kurulan estetik ilişki de sorgulanmış, mekanın özne ile

olan ilişkisi fiziksel, tinsel, zihinsel tüm etmenleriyle incelemeye alınmıştır. Diğer taraftan sanat alanında mekan ve nesne tasarımlarında özne-sanatçı tarafından tasarlanan durumlarda; sanatçı izleyicinin algısına etki etmekte, daha önceden bildiği ya da zihninde yaratmış olduğu önyargıları değiştirmektedir. Günümüz dünyasında mekan tasarımcıların eylem alanı, nesne ise onun aracı konumunda olmaktadır. Bu demek oluyor ki beden; mekan ile etkileşim içerisinde, hatta tasarlanan yapının merkezindedir. 1960'lı yılların seri üretim odaklı anlayışı, bir çok sanatçıyı bu anlayışın tam tersi istikametini izlemeye itmiştir. Yapılan çalışmaların ana teması, kişinin bilincine etki ederek, onun kalıplaşmış yapısını kırmak ve izleyicinin farkındalığını uyarmaktır. Başka bir yoldan dile getirilmek istenirse: katı ve mesafeli olmak yerine, tasarlanan üretim aracılığı ile izleyicinin algısında bir kırılma noktası oluşturmak ve mekan ile olan ilişkisini karşılıklı bir diyaloga taşımaktır. Bu şekilde mekan, bireyler tarafından sorgulanıp müdahale edilebilir, hatta çoğunlukla onlar tarafından oluşturulabilmesi de mümkün kılınır hale getirilebilir. Bu açık tavır, bireyi mekanla ve diğer bedenlerle iletişim ve etkileşime sokarak, mekan kavramına ve deneyim kavramına yeni bir anlayış getirmiştir.

Modernist düşüncenin odaklandığı idealizasyon fikrinden uzaklaşmış ve “mekan bir ‘karşılaşma’ haline” dönüşmüştür. Olafur Eliasson’un da ifade ettiği gibi “bir karşılaşma her zaman hareket halinde olan bir şeydir.” (Eliasson ve Irwin, 2007). Nesnenin potansiyel değerini bir imkan olarak sunan sanatçı, nesne ile izleyicinin etkileşimiyle yeni bir durumun ortaya çıkmasına izin vermek amacıyla aradan çekilir. Sanat bir uzmanlık alanı olmaktan, sehpa üzerinde sergilenen bir nesne olmaktan çıkarak, bireyler ve mekanlar ile ilgili bir şey haline gelir. Mekan açık bir sanat yapıtına dönüşürken, mekanı deneyimleyen özne olarak izleyici katılımcı rolüne bürünerek mekan içerisindeki sergilenen figürün kendisine dönüşmüştür. Sanat yapıtının amacı artık “...var olan gerçekliğin içinde varoluş şekilleri ya da davranış modelleri kurmaktır.” (Bourriaud, 2005). Yeni mekan anlayışı, tasarımcının mekan içerisinde nesnelere önerdiği yapıtın, izleyici katılımıyla tekrar yorumlanmasıdır. Bunun açıklamasını Bourriaud’un “İlişkisel estetik” ve Eco’nun “Açık yapıt” kavramlarında görmek mümkündür: Modernizm ile gelen statik olma durumu ve bir anlamda kapalılık tavrı yerini açık ve özneler arası etkileşimle kurulan bir anlayışa bırakmıştır. Bu anlayışın temelinde yatan problematik ise mekandır. Katı, statik durumundan arındırılmış mekanlar, çoğunlukla bedenleri alışılmış olanın dışına

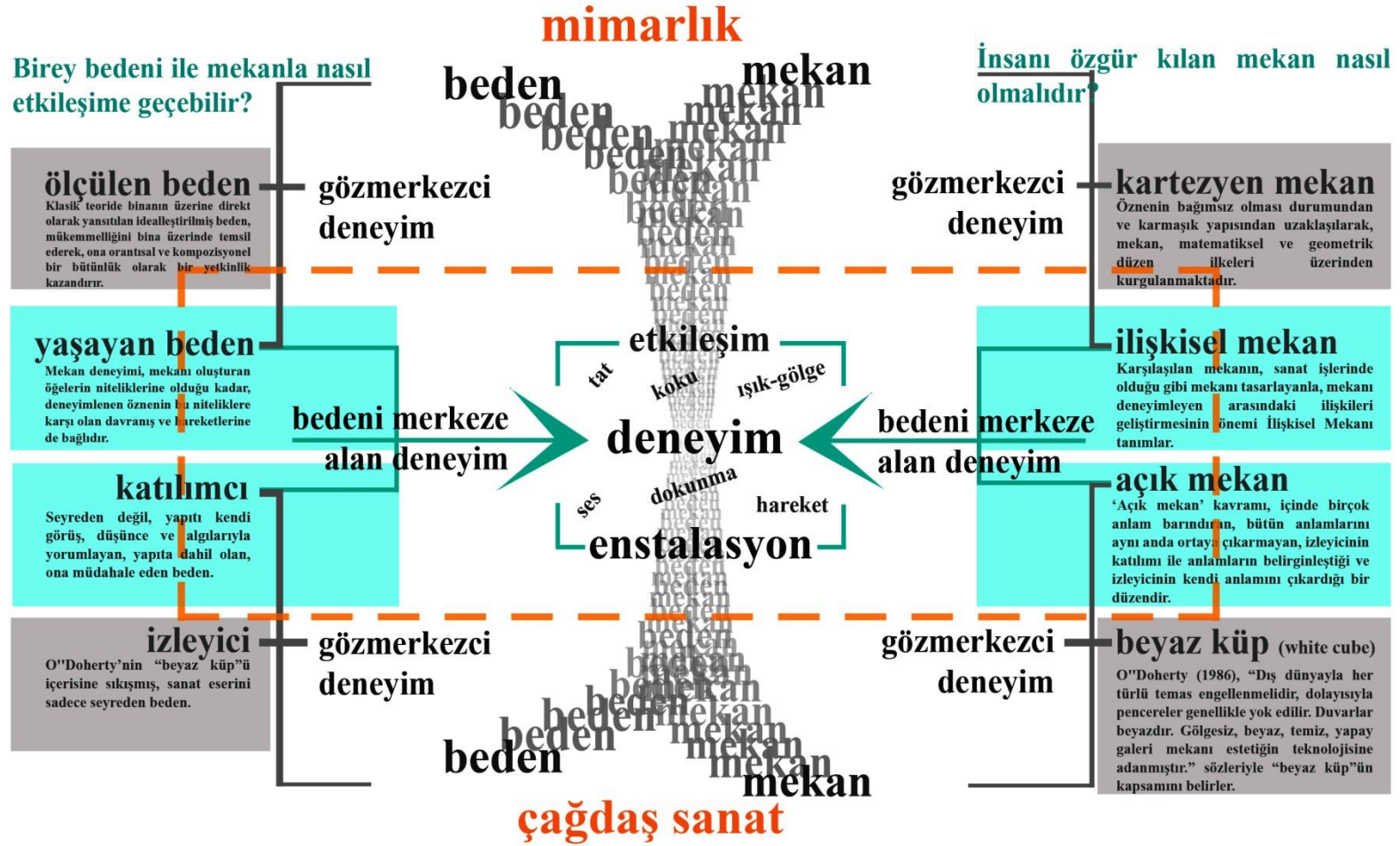
çıkan yeni deneyimlere davet ederler. Böylelikle mimarlık alanında, kapalı kutu formları ve onların bedeni yönlendirici tutumları yerini yaratıcı diyalogların kurulduğu yeni bir anlayışa bırakmıştır. Sanat alanında ise sanatın sadece bir mekan içerisinde seyredilen bir nesne olduğu fikri yerini, sanat yapıtının mekansallaşması ve izleyicinin katılımcı olarak sanat yapıtının bir parçası olduğu dinamik bir mekan anlayışına bırakmaktadır. Modern estetiğin, kendi içine kapalı, katı, sorgulanmaz yapısı kırılmıştır. Artık mekan konusunda açık, gerçek zamanlı deneyimlerin yaşandığı bir tavır ile karşılaşmaktayız. Mimarlığın ürünü olan mekan, disiplinler arası bir durumla yeni ve farklı deneyimlere sahne olabilmektedir. Mekan, yapısındaki niteliklerin sanatçı tarafından yorumlanmasıyla birlikte, yeni bir gözle değerlendirilir olmuştur. Böylelikle tezde iki farklı alanda –mimarlık ve sanat-disiplinler arası bir etkileşimle beraber, ön kabullerden bağımsız olarak mekanı oluşturan olguların düşünülebildiği ve böylece yeni açılımların gündeme geldiği bir zeminin varlığından söz edilmektedir.

Beden, onun eylemlerini gerçekleştirebilmesi için oluşmuş mekanlarda, etkiye maruz kalmaya ve etki etmeye çalışır. Diğer bir deyişle; mekan her bireyle farklı bir anlama, her bir yeni etkiyle de yeni bir oluşuma bürünür. Mekan, kişilerin duyularını uyaran, kişilerin müdahalesine tepki veren, mekandaki kişileri birbirleri ile etkileşime geçiren bir araç haline dönüşür. Çalışma mekan anlayışına, ölçülebilir değil, deneyimlenebilir ölçülerden bakmayı savunur. Mekanın potansiyellerinin beden ile etkileşime geçilerek, yeni bir anlayış olarak ortaya çıkmasını önerir.

Tezde incelenmiş örnekler baktığımızda bu yeni anlayış biçimini Walter Benjamin (1993)'in Pasajlar adlı kitabında belirttiği; büyücü ve cerrah ilişkisine benzetebiliriz.

“Elini hastanın üstüne koyarak onu iyi eden büyücünün tutumu, hastanın bedeninin içine müdahalede bulunan cerrahın tutumundan farklıdır. Büyücü, kendisiyle tedavi gören arasındaki doğal uzaklığı korur; daha kesin deyişle, bu uzaklığı bir yandan - elini koyarak- önemsiz ölçüde azaltırken, öte yandan da -otoritesinin gücüyle- çok arttırmış olur. Cerrahın davranışı ise bunun tersinedir: O, söz konusu uzaklığı - hastanın içine girerek- çok azaltırken, elini organların arasında gezdirirken gösterdiği özenle yine bu uzaklığı biraz arttırmış olur.” (Benjamin, 1993). Büyücü ile cerrah arasındaki ilişki; mimarlığın kartezyen mekanı ve sanatın beyaz küp anlayışı ile katılıma dayalı bir mekan anlayışı arasındaki ilişki gibidir. Tezde incelenen örneklerde de gördüğümüz gibi izleyici mekana katılımcı olarak dahil olur, tıpkı

cerrahın bedenine nüfuz ederek onunla yoğun bir ilişki içerisine girmesi gibidir.. Fakat kartezyen mekan ve beyaz küp anlayışı, mekana ve nesneye uzaktan bakan büyücü gibi arada bir mesafe bırakır. Çalışma hem tasarımcının hem de gözlemci-öznenin mekanla cerrahın bedenle kurduğu yakın temas ilişkisinin bir arayışındadır. Bu amaçla; sanatın ve mimarlığın arakesitinde, bedenle mekan ile olan etkileşimiyle yarattığı “deneyimlenen mekanlar” ve bu mekanların sunduğu farklı “mekansal deneyimleri” ortaya çıkarmaya çalışır. “İnsanı özgür kılan mekan nasıl olmalıdır?” sorusuna yanıtlar bulabileceğimiz çalışmalar aracılığıyla, farklı mekansal anlayış ve deneyimlere yönelik nişler yaratmaya çalışır.



Şekil 5.1: Kavramsal ilişkiler ağı.

KAYNAKLAR

- Atalar, A. B.** (2006). *Sanatta “mekanın deneyimlenmesi”*: Yerleştirme (Enstalasyon) çalışmaları. (Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Bachelard, G.** (1969). *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press.
- Bachelard, G.** (1971). *The Poetics of Reverie*. Boston: Beacon Press.
- Bates, J.** (2011). *The Art of Pedestrian Experience*. (Master Thesis). Adres: https://getd.libs.uga.edu/pdfs/bates_jordan_201105_mla.pdf
- Benjamin, A.** (1993). “Matter and Meaning: On Installations”, Art and Design Magazine.
- Bergson, H.** (2007). *Madde ve Bellek*. (Işık Ergüden, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Bertalanffy, V. L.** (1968). *General System theory: Foundations, Development, Applications*. New York.
- Bonvincini, M.** (2004). Monica BONVINCINI: “You Have Something Under Your Belt And Something Over Your Head And You Need Both”. Jennifer Allen ile röportaj. Erişim tarihi: 25.04.2015, adres: <http://www.spikeartmagazine.com/en/articles/monica-bonvincini-you-have-something-under-your-belt-and-something-over-your-head-and-you>
- Bourriaud, N.** (2005). *İlişkisel Estetik*. (S. Özen, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Bridge.** (2006). Erişim tarihi: 23.04.2015, adres: http://www.cgplondon.org/exhibition_thumbs.php?exhibition_id=175&show_rand=0&show_view=0&locale=DILSTON%20GROVE
- Bridge.** (t.y). Erişim tarihi: 25.05.2015, adres: <http://www.michaelcross.eu/bridge1.html>
- Calvino, I.** (2013). *Amerika Dersleri*. (Kemal Atakay, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Capra, F.** (1989). *Uncommon Wisdom: Conversations with Remarkable People*. London: Flamingo.
- Connor, S., Serres, M.** (2009). *Five Senses: A Philosophy of Mingled Bodies*. London: Continuum International Publishing.
- Crary, J.** (1992). *Gözlemcinin Teknikleri, Ondokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite*. İstanbul: Metis Yayınları.
- De Oliveira N., Petry M., Oxley N.,** (1994). *Installation Art*. London: Thames and Hudson Ltd., s.11-31.
- De Oliveira N., Petry M., Oxley N.,** (1994). *On Instalation*, Art and Design Magazine, s. 30: 11-18.
- De Oliveira N., Oxley N., Petry M.,** (2006). *Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı*. (Akinhay O., Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 28-57, 95.
- Descartes, R.** (1954). *The Geometry of Rene Descartes*. (David E. Smith and Marcia L. Latham, Trans.). New York: Dover Publication.
- Descartes, R.** (1965). *Discourse on Method, Optics, Geometry and Meteorology*. (Olscamp, P. J., Çev.). USA: Hackett Publishing.

- Dewey, J.** (1959). *Art as experience*. A Putnam Capricorn book. New York: Capricorn Books.
- Eco, U.** (2001). *Açık Yapıt*. (Pınar Savaş, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Eliasson, O.** (2011). *Feeling Are Facts*. Shangai Century Publishing Co.
- Eliasson, O. and Irwin, R.** (2007). *Take Your Time: A Conversation*. San Francisco: Thames & Hudson.
- Fernandez, M.** (2007). Illuminating Embodiment Rafael Lozano-Hemmer's "Relational Architectures". Erişim tarihi: 15.05.2015, adres: http://www.lozano-hemmer.com/venice/pdFs/articles_panorama/31_ArchitecturalDesign.pdf
- Fischer, E.** (2010). *Sanatın Gerekliliği*. (Cevat Çapan, Çev.). İstanbul: Payel Yayınları, s. 223.
- Florenski, P.** (1920). *Tersten Perspektif*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Grosz, E.** (1998). *Bodies-Cities, Places Through the Body*. London: Routledge.
- Goodman C.,** (1989). *The Art of the Revolutionary Display Techniques*. Whitney Museum of American Art, New York.
- Gündoğdu, E.** (2002). *Mimarlıkta Mekan ve Zaman*. (Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Harvey, D.,** (1973). *Social justice and the city*. Cambridge: Ma. Blackwell.
- Heidegger, M.** (1975). *Poetry, language, thought*. New York: Harper & Row.
- Heidegger, M.** (1977). *What Calls for Thinking: Basic Writings*. New York: Harper.
- Hemmer, L. R.** (2002). ID - Interactive Media Design Rewiev. Jenny Sullivan. Erişim tarihi: 23.04.2015, adres: http://www.lozano-hemmer.com/venice/pdFs/articles_body_movies/07_ID.pdf
- Holl, S.** (1991). *Anchoring*. New York: Princeton Architectural Press.
- Husserl, E.** (1907). *Thing and Space*. (Richard Rojcewicz, Çev.). Springer-Science+Business Media.B.V.
- Jay, M.** (1994). *Downcast Eyes*. California: University of California Press.
- Jay, M.** (2012). *Deneyim Şarkıları, Evrensel Tema Üzerine Modern Çeşitlemeler*. (Barış Engin Aksoy, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Ka, W.** (2003). *From text to interface, Theatre and digital media, in: Proceedings de Cosign*. University of Teesside (UK), School of Computing and Mathematics, Virtual Environments Group.
- Kant, I.** (2008). *Pratik Usun Eleştirisi*. (İsmet Zeki Eyüboğlu, Çev.). İstanbul: Say Yayınları, 7. Baskı.
- Katzler, C.** (2014). A Futuristic Bounce House for Young and Old Alike by Lindsey Underwood. Erişim tarihi: 21.04.2015, adres: http://www.slate.com/blogs/the_eye/2014/02/25/numen_for_use_string_prototype_the_bounce_house_of_the_future.html
- Kaya, G.** (2014). *Muğlak Mekan Açılımları Üzerine Bir Okuma*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Köksal, A.** (1994). *Zorunlu Çoğulluk: Mimarlık ve Sanatta Dilin Süreksizliği*. İstanbul: ATT Yayınları, s. 49, 50.
- Kunst, B.** (1999). *The Impossible Body*. Slovenia: Maska.
- Landes, D.A.** (2013). *The Merleau-Ponty Dictionary*. New York: London : Bloomsbury.
- Le Corbusier.** (1991). *Yeni Bir Mimarlığa Doğru: Yönlendirici İlkeler, 20.yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar*. (Doç. Dr. Sevinç Yavuz, Çev.). Ankara: Şevki Vanlı Yayınları.

- Le Corbusier.** (1961) *The Modulor: A Harmonious Measure to the Human Scale Universally Applicable to Architecture and Mechanics.* (Francis, P.D. and Bostock, A., Trans.). London; Boston: Faber & Faber Inc.
- Lefebvre, H.** (2002). *The Production of Space.* London: Blackwell.
- Levin, D. M.** (1993). *Modernity and the Hegemony of Vision.* California: University of California Press.
- Lythgoe, M.** (2005). *In Touch with Reality, V&A's Summer Show of Contemporary Art and Design, Touch Me.* Cambridge: MIT Press.
- Malpas, J. E.** (1999). *Place and Experience: A Philosophical Topography.* UK: Cambridge University Press.
- Marshall, I., Zohar, D.** (2002). *Kim Korkar Schrödinger'in Kedisinden (A'dan Z'ye Yeni Bilimin Kılavuzu).* (Orhan Düz, Çev.). İstanbul: Gelenek Yayıncılık.
- Mauss, M.** (1968). *Techniques of the Body, Economy and Society.* New York: Bedminster Press.
- May, R.,** (2005). *Yaratma Cesareti.* (Alper Oysal, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Merleau-Ponty, M.** (2005). *Algılanan Dünya, Sohbetler.* (Ömer Aygün, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. Orijinal basım tarihi: 1948.
- Merleau-Ponty, M.** (2006). *Göz ve tin.* (A. Soysal, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. Orijinal basım tarihi: 1964.
- Merleau-Ponty, M.,** (1962). *Phenomenology of Perception.* New York : Routledge : Humanities Press. Adres: <https://wiki.brown.edu/confluence/download/attachments/73535007/Phenomenology+of+Perception.pdf>
- Merleau-Ponty, M.,** (1964) *The Film and the New Psychology.* Chapter 4: In-Sense and Non-Sense. (H. Dreyfus and P. Dreyfus, Trans.). Evanston, Ill: Northwestern University Press.
- Meyer-Büser, S.,** (2013). In Orbit Press Information (PDF), Knust Sammlung Nordrhein Westfalen. Erişim tarihi: 26.04.2015, adres: http://www.kunstsammlung.de/fileadmin/user_upload/pdf/Saraceno_Pressetext_ENGL.pdf
- Norberg-Schulz, C.** (1971). *Existence, space & Architecture.* London: Studio Vista.
- O'Connor, J., McDermott, I.** (1997). *The Art of Systems Thinking.* England: Thorsons.
- O'Neill, M. E.,** (2001). *Corporeal Experience: A Haptic Way of Knowing.* Journal of Architectural Education.
- Ong, W.,** (1982). *Orality and Literacy; The Technologizing of The World.* New York: Routledge.
- Pallasmaa J.** (2000). *Hapticity and Time: Notes on a Fragile Architecture.* USA: in The Architectural Review.
- Pallasmaa, J.** (1994). *An Architecture of Seven Senses.* Derleyen: Steven Holl, Juhani Pallasmaa and Alberto Perez-Gomez (2007). Question of Perception: Phenomenology of Architecture. New York: William K Stout Publication, ,Second Edition, s. 26-37.
- Pallasmaa, J.** (2011). *Tenin Gözleri: Mimarlık ve Duyular.* (Aziz Ufuk Kılıç, Çev.). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi.
- Pallock, J.** (1956). The Museum of Modern Art. Erişim tarihi: 23.04.2015, adres: <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/visualarts/Pollock-ArtStatements-1943-1947.pdf>

- Palumbo, M. L.** (2000). *New Wombs : Electronic Bodies and Architectural Disorders*. Basel: Birkhauser.
- Rasmussen, S. E.** (1993). *Experiencing Architecture*. Cambridge: MIT Press. *Yaşanan Mimari*. (Ömer Erduran, çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Reiss H. J.,** (1999). *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*. Cambridge: MIT Press.
- Saraceno, T.** (2013). Tomas Saraceno: In Orbit Kunstsammlung Nordrhein. Ester Schipper. Erişim tarihi: 21.05.2015, adres: http://www.esterschipper.com/sites/default/files/TS/K21/2013_Toma%CC%81s%20Saraceno_K21@.pdf
- Schenkenburger M.** (2000). *Painting, Art of the 20th Century*. Sculpture, F. Walther, London: Taschen.
- Schlemmer, O.** (1961). *The Theater of the Bauhaus*. (Arthur S. Wensinger, Trans.). Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Sennett, R.** (1994). *Ten ve Taş: Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*. (Tuncay Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Serious Fun** (2012). Ernesto Neto (2000). Roger Atwood. Artnews. Erişim tarihi: 23.04.2015, adres: <http://www.artnews.com/2012/04/26/serious-fun/>
- Smith, C.** (2003). Looking for Liminality in Architectural Space. Erişim tarihi: 21.02.2015, adres: http://limen.mi2.hr/limen1-2001/catherine_smith.html
- Steadman, P.** (1979). *The Evolution of Designs: Biological analogy in architecture and the applied Arts*. Cambridge: Cambridge U.P.
- Stoktes, A.** (1978). *Smoothand Rough*. Londra: Thames & Hudson.
- Tanizaki, J.,** (1977). *In Praise of Shadows*. USA: Leete's Island Books.
- Ullens Center for Contemporary Art (UCCA).** (2010). E-flux. Jerome Sans. Feeling Are Facts: Olafur Eliasson and Ma Yansong. Erişim tarihi: 22.05.2015, adres: <http://www.e-flux.com/announcements/feelings-are-facts-olafur-eliasson-and-ma-yansong/>
- Uluoğlu, B.** (2002). *Miş Gibi*. Çağdaş Mimarlık Sorunları Dizisi: Mimarlık ve Sanallık. İstanbul: Boyut Yayın Grubu, s.37-44.
- Url-1** <<http://www.the-scientist.com/?articles.view/articleNo/32407/title/The-Mechanical-Body/>>, erişim tarihi: 23.04.2015.
- Url-2** <<http://www.northernrenaissance.org/wordpress/wp-content/uploads/2014/11/image2.jpg>>, erişim tarihi: 25.03.2015.
- Url-3** <<http://www.davincithevilla.com/vitruvius.htm>>, alındığı tarih: 23.04.2015.
- Url-4** <<https://stigdragholm.files.wordpress.com/2010/12/leonardo-da-vinci-the-vitruvian-man.jpg>>, erişim tarihi: 23.04.2015.
- Url-5** <<http://leonardodavinci.stanford.edu/submissions/clabaugh/history/architecture.html>>, erişim tarihi: 24.03.2015.
- Url-6** <<https://www.pinterest.com/pin/332070172500509740/>>, erişim tarihi: 13.03.2015.
- Url-7** <<http://www.thoughtyoumayask.com/picsbtqq/etienne-jules-marey-wikipedia>>, erişim tarihi: 20.04.2015.
- Url-8** <http://www.utaot.com/wp-content/uploads/2013/01/tumblr_m8rvyxSH4s1qcwrgo1_1280.jpg>, erişim tarihi: 17.04.2015.
- Url-9** <http://juancgonzalez.com/wp-content/uploads/sites/2/2014/05/Gropius_Walter_ed_The_Theater_of_the_Bauhaus-24.jpg>, erişim tarihi: 25.03.2015.
- Url-10** <<https://www.pinterest.com/pin/348114246174080606/>>, <<https://www.pinte>

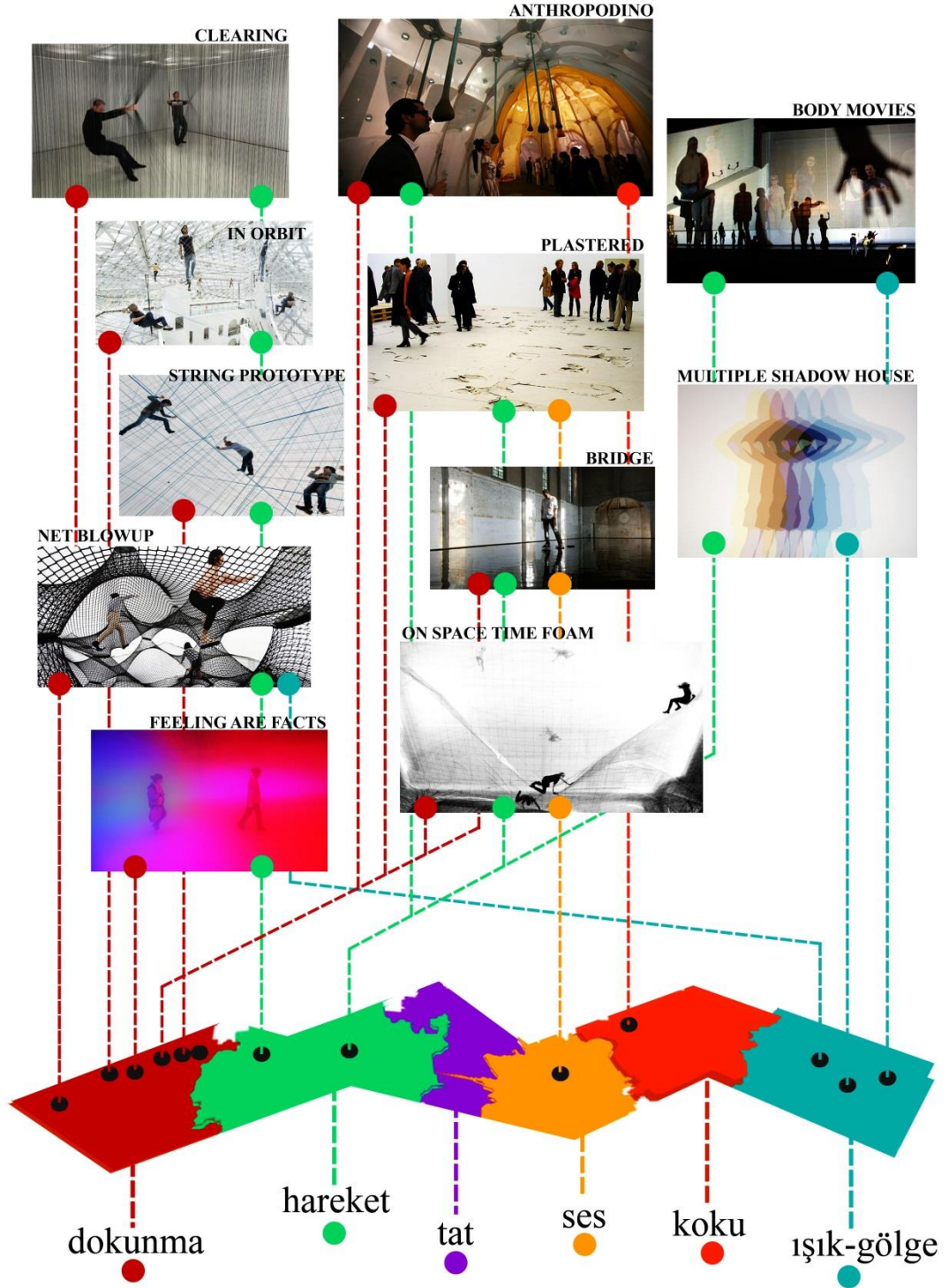
- rest.com/pin/348114246174080602/>, erişim tarihi: 23.03.2015.
- Url-11** <http://www.mimariplatform.com/ic-mimari_haberler_genel-haberler-4/new-york-modern-mutfak-sergisi.html?content_id=1482v>, erişim tarihi: 23.03.2015.
- Url-12** <<http://tdk.gov.tr/>> , erişim tarihi: 03.03.2015.
- Url-13** <<https://kulturlukedi.files.wordpress.com/2012/07/foto18.jpg>>, erişim tarihi: 24.03.2015.
- Url-14** <<http://www.explore-oil-pastels-with-robert-sloan.com/perspective.html>>, erişim tarihi: 20.04.2015.
- Url-15** <<http://www.rytz.de/php/web%20Melt%202014/index.html>> , erişim tarihi: 24.03.2015.
- Url-16** <<https://www.nga.gov/feature/pollock/process4.shtm>>, erişim tarihi: 25.03.2015.
- Url-17** <http://www.moma.org/explore/inside_out/2012/02/03/rirkrit-tiravanija-cooking-up-an-art-experience> , erişim tarihi: 20.04.2015.
- Url-18** <https://www.google.com.tr/search?q=%E2%80%9CHedge+Two-Way+Mirror+Walkabout%E2%80%9D&safe=active&espv=2&biw=1738&bih=852&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=y4OGVbrHHISbsgHG74CIBw&ved=0CAYQ_AUoAQ&dpr=0.75>, erişim tarihi: 21.04.2015.
- Url-19** <http://philipbeesleyarchitect.com/sculptures/0904Siggraph_2009/index.php>, erişim tarihi: 17.04.2015.
- Url-20** <<http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100053/multiple-shadow-house#slideshow>> , erişim tarihi: 25.03.2015.
- Url-21** <<https://quadriformisratio.files.wordpress.com/2013/06/shadows.jpg>>, erişim tarihi: 23.04.2015.
- Url-22** <http://www.lozano-hemmer.com/body_movies.php>, erişim tarihi: 23.03.2015.
- Url-23** <<http://www.michaelcross.eu/bridge1.html>> , erişim tarihi: 23.03.2015.
- Url-24** <<http://www.tba21.org/collection/artist/291/artwork/689>>, erişim tarihi: 24.03.2015.
- Url-25** <<http://delvallecardona.blogspot.com.tr/2012/07/liz-larner.html>>, erişim tarihi: 24.03.2015.
- Url-26** <<http://www.tanyabonakdargallery.com/exhibitions/ernesto-neto-anthropodino>>, erişim tarihi: 25.03.2015.
- Url-27** <<http://www.e-flux.com/announcements/feelings-are-facts-olafur-eliasson-and-ma-yansong/>>, erişim tarihi: 21.03.2015.
- Url-28** <<http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100050/feelings-are-facts>>, erişim tarihi: 21.03.2015.
- Url-29** <<http://leapleapleap.com/2010/06/olafur-eliasson-ma-yansong/>>, erişim tarihi: 21.03.2015.
- Url-30** <<http://www.tomassaraceno.com/Projects/Bicocca/>>, erişim tarihi: 20.04.2015.
- Url-31** <<http://www.numen.eu/installations/net/blow-up-yokohama/>> , erişim tarihi: 25.03.2015.
- Url-32** <<http://lateraloffice.com/CLEARING-2008>>, erişim tarihi : 23.04.2015.
- Url-33** <<http://lateraloffice.com/CLEARING-2008>>, erişim tarihi : 23.04.2015.
- Url-34** <<http://www.numen.eu/installations/string/vienna/>>, erişim tarihi: 25.03.2015.
- Url-35** <<http://www.tomassaraceno.com/>> , erişim tarihi: 20.04.2015.

- Vitruvius, M.** (MÖ 25). *Mimarlık Üzerine On Kitap*. (Morris Hicky Morgan, Çev.). İstanbul: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.
- Wittkower, R.** (1988). *Architectural Principles in the Age of Humanism*. New York: St. Marin's Press.
- Yansong, M.** (2011). *Feeling Are Facts*, Shangai Century Publishing Co.
- Yurttaş, M. K.** (2003). *Mimarlıkta Postorganik Paradigma Bağlamında Beden-Mekan Hibridleşmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Zevi, B.** (1974). *Architecture As Space: How To Look At Architecture*. New York: Horizon Press.
- Zumthor, P.** (2006). *Thinking Architecture*. Basel: Birkhauser Verlag.
- Zumthor, P.** (2006). *Atmospheres: Architectural Environments-Surrounding Objects*. Basel: Birkhauser Architecture.

EKLER

EK A: Bedenin mekanla etkileşime girdiği araçlar ve örneklerin haritalanması.

EK A



Şekil A.1: Bedenin mekanla etkileşime girdiği araçlar ve örneklerin haritalanması.

ÖZGEÇMİŞ



Ad Soyad : Saime Gümüştaş

Doğum Yeri ve Tarihi : İzmit / 21.01.1987

E-Posta : saime.com@gmail.com

ÖğRENİM DURUMU:

- **Lisans** : 2011, Kocaeli Üniversitesi, Mühendislik Fakültesi, Mimarlık Bölümü

MESLEKİ DENEYİM VE ÖDÜLLER: MİMED Öğrenci Ödülleri / Birinci Sınıf Kategorisi / Jüri Özel Ödülü