

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**MİMARİ ANLATILARDA MEKAN-ZAMANSAL OKUMALAR:
ZAHA HADİD'İN ERKEN DÖNEM ÇİZİMLERİNDE DENEYİM**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Havva Nur YETKİN

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

TEMMUZ 2023

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**MİMARİ ANLATILARDA MEKAN-ZAMANSAL OKUMALAR:
ZAHA HADİD'İN ERKEN DÖNEM ÇİZİMLERİNDE DENEYİM**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Havva Nur YETKİN
(502181045)**

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Pelin DURSUN ÇEBİ

TEMMUZ 2023

İTÜ, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'nün 502181045 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Havva Nur YETKİN, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “MİMARİ ANLATILARDA MEKAN-ZAMANSAL OKUMALAR: ZAHA HADİD’İN ERKEN DÖNEM ÇİZİMLERİNDE DENEYİM” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

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

Jüri Üyeleri : **Doç. Dr. Meltem AKSOY**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Ozan AVCI
MEF Üniversitesi

Teslim Tarihi : 28 Haziran 2023
Savunma Tarihi : 10 Temmuz 2023





Aileme,



ÖNSÖZ

Yüksek lisans eğitimim boyunca sevdiğim ve heyecan duyduğum yolda ilerlememi sağlayan sevgili danışman hocam Pelin Dursun Çebi başta olmak üzere, değerli yorumları ve katkıları ile çalışmamı geliştirmemi sağlayan Meltem Aksoy ve Ozan Avcı hocalarıma teşekkür ederim.

Tanışmamızın tesadüf olmadığını anladığım, orta bahçenin sınırlarını aşan dostluklarıyla hayatıma dahil olan Büşra Kara ve Sena Erden'e; Taşkışla'nın bana kazandırdığı arkadaşlarıma; lisans eğitimimden beri bana inanan ve desteğini hissettiğim hocalarıma ve canım arkadaşlarıma teşekkür ederim.

Son olarak tezimi adadığım aileme; her pes ettiğimde yeniden kendime inanmamı sağlayan, paylaştığım her konuda koşulsuz desteğiyle yanımda olan Alperen Coşkun'er'e birlikte attığımız her adım için teşekkür ederim. Beraber büyüdüğüm biricik kardeşim Mehmet Kürşat Yetkin'e; hayatım boyunca aldığım her kararda beni destekleyen, varlıklarıyla güç ve huzur bulduğum annem Esin Yetkin ve babam Necati Yetkin'e çok teşekkür ederim.

Temmuz 2023

Havva Nur Yetkin
(Mimar)



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	ix
ŞEKİL LİSTESİ.....	xi
ÖZET.....	xiii
1. GİRİŞ.....	1
1.1 Araştırma Zemini	2
1.2 Araştırmanın Amacı	4
1.3 Araştırmanın Yöntemi.....	5
2. DENEYİM ÜZERİNDEN ÖZNE-ANLATI İLİŞKİSİ.....	7
2.1 Öznel Zamansallık Olan Süre ve Deneyim İlişkisi	7
2.1.1 Deneyimin şimdiye ait parçası: Algı.....	8
2.1.2 Deneyimin geçmişe ait deposu: Bellek	9
2.2 Anlatıdaki Anlam ve Deneyim İlişkisi.....	11
2.2.1 Deneyimleyen özne.....	12
2.2.2 Deneyimlenen anlatı	13
3. ANLATI BİÇİMLERİ VE MEKAN-ZAMANSAL DENEYİM	17
3.1 Anlatıda Zamansal Boşluk	17
3.1.1 Sıralı anlatılar üzerinden zamansal boşluk.....	18
3.1.2 Çizginin sürekliliği ve ritmi üzerinden zamansal boşluk.....	24
3.2 Anlatıda Anlamsal Boşluk	27
3.2.1 Muğlaklık üzerinden anlamsal boşluk	28
3.2.2 Soyutlama üzerinden anlamsal boşluk	32
3.3 Zamansal ve Anlamsal Boşluklara Bakma Biçimi.....	36
4. ZAHA HADİD’İN ERKEN DÖNEM ÇİZİMLERİNDE MEKAN- ZAMANSAL DENEYİM OKUMASI.....	39
4.1 Malevich’s Tektonik (1976-77)	41
4.2 59 Eaton Place (1981-1982).....	44
4.3 The Peak (1982-1983).....	48
4.4 The World - 89 Degrees (1983)	50
4.5 Grand Buildings (1985).....	53
4.6 Cathcart Road (1985-1986).....	55
4.7 New York Manhattan: A New Calligraphy of Plan (1886).....	57
4.8 Kurfürstendamm 70 (1986).....	60
4.9 Metropolis (1988).....	61
5. SONUÇ.....	65
KAYNAKLAR	73
ÖZGEÇMİŞ.....	77



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1.1 : Süre ve anlatı zamanı ilişkisi ve mekan-zamansal deneyim şeması.	4
Şekil 2.1 : Öznede deneyimi oluşturan algı ve belleğin şimdi ve geçmiş üzerinden zamansal ilişkileri.	10
Şekil 2.2 : The Innovative Poetry of Mallarmé	13
Şekil 3.1 : Anlatılan zaman ve anlatı zamanı	19
Şekil 3.2 : Anlatıdaki süreye referans olan su damlası.....	20
Şekil 3.3 : Çerçevelerin ritmi ve şekliyle temsil edilen zamansallık.....	21
Şekil 3.4 : Rodolphe Töpffer, Albert'in Tarihi (Histoire d'Albert)	21
Şekil 3.5 : Chris Ware , Building Stories	22
Şekil 3.6 : Richard McGuire, Here.	23
Şekil 3.7 : Klee, ritim temsilleri	24
Şekil 3.8 : Klee, J. S. Bach'ın notaları üzerinden Klee'in resimsel ifadesi.....	24
Şekil 3.9 : Sergei Eisenstein, Alexander Nevsky montajından alıntı.	26
Şekil 3.10 : Hans Memling, the Donne Triptych.....	29
Şekil 3.11 : Francis Bacon, Three Studies of the Human Body.	30
Şekil 3.12 : Gerhard Richter, Yüzleşme / Gegenüberstellung 1, 2, 3.....	32
Şekil 3.13 : Andrei Molotiu, A Day by the Ocean	34
Şekil 3.14 : Rosaire Appel, Disturbances	35
Şekil 3.15 : Zamansal ve anlamsal boşluk okuma biçimi diyagramı	37
Şekil 4.1 : Hadid'in üretimleri ve belirlenen çalışma alanı.	40
Şekil 4.2 : Malevich'in Architecton modeli (sol görsel).	42
Şekil 4.3 : Hadid'in Tektonik yorumu (sağ görsel).	42
Şekil 4.4 : Malevich's Tektonik okuması	43
Şekil 4.5 : Zaha Hadid, patlama eskizi – For Eaton Place Residence	44
Şekil 4.6 : 59 Eaton Place patlama çizimlerinde patlamanın etkisi	46
Şekil 4.7 : 59 Eaton Place okuması	47
Şekil 4.8 : Hadid, The Peak (sol görsel)	49
Şekil 4.9 : Hadid, The Peak (Night) (sağ görsel).....	49
Şekil 4.10 : The Peak okuması.	50
Şekil 4.11 : Hadid, The World (89 Degrees)	51
Şekil 4.12 : The World (89 Degrees) okuması	52
Şekil 4.13 : Hadid, Grand Buildings.....	53
Şekil 4.14 : Grand Buildings okuması.....	54
Şekil 4.15 : Hadid, 24 Cathcart Road	56
Şekil 4.16 : 24 Cathcart Road okuması	57
Şekil 4.17 : Manhattan Planı (sol görsel).	58
Şekil 4.18 : New York Manhattan: A New Calligraphy of Plan (sağ görsel)	58
Şekil 4.19 : New York Manhattan: A New Calligraphy of Plan okuması.....	59
Şekil 4.20 : Hadid, Kurfirstendamm 70 kesit ve görünüş çizimleri	60

Şekil 4.21 : Kurfürstendamm 70 okuması, konum-zaman grafiği üzerinden tekrar/ hareket hızı/ zamnasal boşluk.	61
Şekil 4.22 : Hadid, Metropolis.....	62
Şekil 4.23 : Metropolis okuması	63
Şekil 4.24 : Tez çalışmasına ait akış şeması ve bölümler arası ilişkiler	64
Şekil 5.1 : Hadid'in tasarım biçimleri üzerinden zamansal ve anlamsal boşluk okuması	68



MİMARİ ANLATILARDA MEKAN-ZAMANSAL OKUMALAR: ZAHA HADİD'İN ERKEN DÖNEM ÇİZİMLERİNDE DENEYİM

ÖZET

Tez çalışması, mimari temsil bağlamında deneyim kavramını, özne ve anlatı ilişkisi üzerinden araştırmaktadır. Anlatı olarak ele alınan üretimler, kağıt üzerinde kurulan mekansal ve zamansal bilgileri özneye aktaran temsil biçimlerini kapsamaktadır. Bu anlatıların özne algı ve belleği ile kurduğu ortaklıklar sonucu ortaya çıkan mekan-zamansal deneyim, çalışmanın araştırma konusunu oluşturmaktadır. Çalışmada öncelikle deneyimin ortaya çıkışı ve temsil ile ilişkisi araştırılmaktadır. Deneyimin (öznel) zamansallığı olan “süre” kavramı, anlatı olarak ele alınan üretimlerin sahip olduğu anlatı zamanı ile ilişkilendirilmektedir. Bu karşılıklı okuma, deneyimin yalnızca özneye değil, anlatının kuruluş biçimiyle de şekillendiğini göstermektedir. Buradan yola çıkarak, anlatıların özneye sunduğu deneyim alanları araştırılmaktadır.

Anlatıların olanaklarıyla birlikte, deneyimlenen zamanın özne ile kişiselleşmesi gibi, anlatı da öznenin algı ve belleğinde yakaladığı ortaklıklarla yeni anlamlarına kavuşmaktadır. Anlatının, öznenin sezgileriyle tamamlayabileceği zamansal ve anlamsal boşluklara sahip olması, anlatının çok anlamlı bir üretime dönüşmesini sağlamaktadır. Anlatının boşluklarında özgür kalan özne ise, anlatıyı kendi zamansallığı olan sürede deneyimleyerek tamamlamakta ve yeniden üretmektedir. Tez çalışmasında, deneyimleme eylemi bir zamansallığı belirtmekle birlikte; özne ile deneyimlenen temsil arasındaki bir iletişimi de tariflemektedir. Özne ve anlatı karşılaşması, boşlukların algı ve bellek ile kurulan ortaklıklar sayesinde tamamlanması; bu karşılaşmanın yeniden üretilere dönüşmesini sağlamaktadır.

Öncelikle farklı disiplinlerden anlatı üretimlerinin, özneye iletişim kuran, deneyimi görünür kılan yönleri incelenmektedir. İncelenen anlatılar, zamansal ve anlamsal boşlukların sağladığı deneyim alanlarına imkan veren temsil örnekleri olarak ele alınmaktadır. Her örnekte boşlukları ortaya çıkaran özgün kuruluş biçimleri birer temsil aracı olarak ele alınmaktadır. Anlatıyı kurma yöntemi olarak belirlenen araçlar, tez kapsamında anlatıda zamansal ve anlamsal boşlukları aramak için

örneklemler olarak ele alınmaktadır. Tez çalışmasında yazar, Zaha Hadid'in erken dönem çizimlerine seyirci konumunda bulunmakta; bu araçlar yardımıyla çizimlerde mekan-zamansal deneyimin izlerini aramaktadır. "Mimari anlatıda mekan-zamansal deneyim nasıl ortaya çıkar?" araştırma sorusunun cevabı, Hadid'in erken dönem çizimlerinde zamansal ve anlamsal boşluk okumaları ile aranmaktadır. Hadid'in çizimlerindeki ona özgü kaligrafik çizgiler, zamansal boşluğu; süprematizm akımının etkisiyle ortaya çıkan parçalanmalar ise anlamsal boşluğu incelemek için ortam sağlamaktadır. Hadid ve üretimleri, tez çalışmasının deneyim arayışı için bir araca dönüşmektedir.



SPATIAL READINGS IN ARCHITECTURAL NARRATIVE: EXPERIENCE IN ZAHA HADID'S EARLY DRAWING

SUMMARY

The thesis study explores the concept of experience in the context of architectural representation through the relationship between subject and narrative. The productions, which are handled as narratives, include forms of representation that transfer spatial and temporal information established on paper to the subject (paper architecture). In the title of the narrative, the ways of production from different disciplines and the way they represent time are used as tools to examine the relationship between the narrative and the subject. The temporality in narratives emerges when the subject experiences the narrative by establishing relationships between the parts that make up the narrative. The temporality shaped by the subject experiencing the narrative is used as a tool to reveal the potential spatio-temporal experience of the representation form. The subject experience with which these narratives are related reveals the spatio-temporal experience; constitutes the research subject of the study. In the study, firstly, the emergence of experience and its relationship with representation are investigated. The concept of "duration", which is the (subjective) temporality of an experience, is associated with the narrative time of the productions in narratives. From this point of view, the experience areas that the narratives offer to the subject are investigated.

As experienced time becomes personal and creates duration, narratives create new meanings by becoming personalized with the relations established by the subject's perception and memory. The fact that the subject has temporal and semantic gaps that can be completed with his/her intuition enables the narrative to turn into a multi-meaning production. The subject, who is enable in the spaces of the narrative, completes, interprets and reproduces the narrative by experiencing it in its own temporality. In the thesis work, although the act of experiencing indicates a temporality; It also describes a communication between the subject and the experienced representation.

Principally, the aspects of narrative productions from different disciplines that communicate with the subject and make the experience visible are examined. The analyzed narratives are considered as examples of representation that allow for the fields of experience provided by temporal and semantic gaps. In each example, the original forms of establishment that reveal the gaps are handled as a means of representation. The tools of the method of narrative constructing are considered as samples to search for temporal and semantic gaps in the narrative within the scope of the thesis.

When examples from different fields of art are examined in the context of architectural representation and narrative; temporal and semantic gaps correspond to the forms that compose them and the spatial dimension. In this way, they can be considered as tools for spatio-temporal experience. The concept of temporal gap reveals a temporal dimension of the space created by the forms that carry the sense of movement in a narrative. Forms such as rhythm, repetition and linear continuity shape this temporal gap that each subject experiences differently. Thus, temporal gaps represent a period of time that is felt and perceived depending on the subject's experience.

Similarly, the concept of semantic gap emerges when the part-whole relations of abstract and ambiguous images are left open to the interpretation of the subject. As these gaps allow the subject to establish and complete relations with the narrative, multiple meanings emerge in it. In this way, the narrative becomes an open work in which the meaning is multiplied by the perspectives of the subject. Examining the movement, the part-whole relations, and the spatio-temporal experience that creates temporal and semantic gaps in the architectural narrative reveals the multi-layered and subject-proliferated meaning of architectural representation. From this point of view, examples in which spatial-temporal experience is sought in architectural narrative are examined through Zaha Hadid's early productions.

Hadid's early drawings have the effect of suprematism with angular geometries, fragmented forms and dynamic compositions. Hadid's layered designs enable the subject to establish relationships between the parts of the whole and therefore reach the whole. The representations of temporal and semantic gaps in visual narratives, which are taken as examples, are also encountered in Hadid's early drawings. In this thesis, the author is a spectator to Zaha Hadid's early drawings; With the help of

these tools, he searches for traces of spatio-temporal experience in drawings. “How does spatio-temporal experience emerge in architectural narrative?” The answer to the research question is sought by readings of temporal and semantic gaps in Hadid's early drawings.



1. GİRİŞ

Bir mekanı, hareketi ya da düşünceyi görünür kılan temsil; gerçeği ile arasındaki farklar nedeniyle, temsil edilen ile temsili deneyimleyen arasında mesafe barındırmaktadır. Bu farklar, temsil biçiminin olanaklarına, temsil ile karşılaşan öznenin algısına bağlı ortaya çıkmaktadır. Bu yüzden, öznenin bir mekanı deneyimlemesiyle, mekanın temsili deneyimlemesi ya da mimarın söylemini kendi algı süzgecinden geçirmesi farklı sonuçlar ortaya çıkarmaktadır. Mimari temsil ile özne arasındaki bu ilişki, deneyim üzerine kurulu bir çok anlamlılığa sebep olmaktadır. Mimarlığın katmanlı yapısı bu çok anlamlılığa ortam sağlarken; kullanılan temsil biçimi de üretim ile öznenin ilişkisini şekillendirmektedir. Tez çalışmasında temsil ile öznenin ilişkisine deneyim üzerinden; deneyim kavramına zaman ve anlam üzerinden yaklaşılmaktadır. Zamansallık üzerine kurulu deneyim araştırması için seçilen örnekler, görsel anlatılar olarak ele alınmaktadır.

Anlatı üst başlığında, farklı disiplinlerden üretimlerin yapma biçimleri ve zamanı temsil etme şekilleri, birer araç olarak anlatı ve özne ilişkisini incelemek için kullanılmaktadır. Anlatılardaki zamansallık, öznenin anlatıyı oluşturan parçalar arasında ilişkiler kurarak anlatıyı deneyimlemesiyle ortaya çıkmaktadır. Anlatıyı deneyimleyen özneye şekillenen zamansallık, temsil biçiminin sahip olduğu potansiyel olarak mekan-zamansal¹ deneyimi açığa çıkarmak için bir araç olarak kullanılmaktadır. Seçilen örneklerde *boşluk* olarak tanımlanan, öznenin algı ve belleğinde tamamlanan deneyim alanları incelenmektedir. Bu boşlukları oluşturan temsil biçimleri birer araç olarak, Zaha Hadid'in erken dönem çizimlerinde mekan-zamansal deneyimin araştırılması için kullanılmaktadır.

¹ Literatürde karşılığı “spatio-temporal” şeklindedir. İncelenen verinin mekansal ve zamansal bilgisinin birlikte hesaplandığı ya da düşünüldüğü durumdur (URL-1).

1.1 Araştırma Zemini

Anlatı ile özne ilişkisine bakan çalışma, bu ilişkiyi kuran deneyim kavramını incelemekle başlamaktadır. Deneyimin sahip olduğu zamansallığı açıklamak için, öznenin deneyimi gerçekleştirdiği zaman, Bergson'un **süre** kavramı ile tanımlanmaktadır. Yekpare, bölünemeyen, heterojen bir akış tanımlayan süre; dinamik bir yaratma süreci ve oluş hali betimlemektedir. Çalışma kapsamında süre, öznenin deneyimiyle kişiselleşen zamanı tanımlamak için kullanılan kavram olarak yerini almaktadır. Zamansallığın deneyimleyen özneye özel ve tek olan süre kavramıyla ele alınması, deneyimlenen anlatıya yeni anlamlar kazandıran bir potansiyel olarak görülmektedir.

Anlatılar bir bütün olarak düşünüldüğünde, bütünü oluşturan parçalar arasındaki ilişkilerin özne tarafından algılanmasıyla deneyim gerçekleşmektedir. Özne anlatı ile karşılaştığında parçalar arasında bağlantı kurarak bütüne ulaşmaktadır. Bergson, deneyimi ortaya çıkaran algılama eyleminin bütünden parçaları seçmek ve ayıklamak olduğunu söylemektedir (Bergson, 2007, s. 168). Seçme eylemi ne kadar öznenin seçimlerine bırakılırsa, anlatı o kadar açık uçlu ve çok anlamlı hale gelmektedir. Parça bütün arasındaki bu ilişki, Walter Benjamin'in (1993) anlatı kurma tekniği ile açıklanabilir. Benjamin okuyucudan, anlatıyı kurarken sonsuz denebilecek kadar küçük parçalardan bir bütünü oluşturmalarını; bunu yaparken anlatının gölgemsi çizgilerini kendi düşleriyle canlandırmasını beklemektedir (Benjamin, 1993).

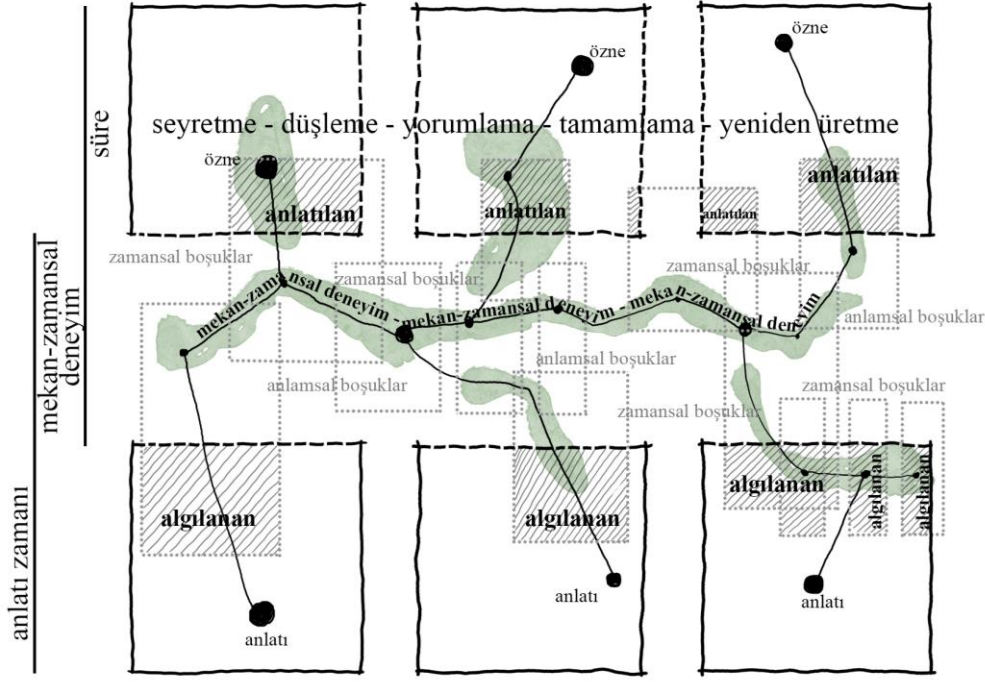
Öznenin deneyimi sonucu anlatının anlamı, hem özneye hem de anlatıya bağlı olarak şekillenmektedir. Anlatı, Benjamin gibi, özneye çoğalan anlamlara açık bir üretim ve zihinsel bir hareket olarak deneyimi özneye sunar. Anlatının deneyimin ortaya çıktığı zamana müdahalesi, anlatı zamanını aktarma biçimiyle gerçekleşir. Anlatının sahip olduğu çok anlamlılık, anlatının sahip olduğu zamansallığın özne tarafından yorumlanmasıyla ve anlatının yeniden üretilebilir fırsatlar sunmasıyla ortaya çıkmaktadır. Çalışma kapsamında incelenen anlatı örnekleri ile bunun nasıl mümkün kılındığı araştırılmaktadır.

Mekan-zamansal bir pratik olarak incelenen anlatılarda zaman kavramının temsili, yalnızca çizgisel ve kurallı ilerleyen birimlerden oluşan bir zamansallık olarak kendini göstermemektedir. Anlatıyı oluşturan parçaların tekil halleri ve birbirleriyle ilişkileri bütünün sahip olduğu zamansallığı ortaya çıkararak, onu bir ana sabitlenmiş

durağanlıktan kurtarmaktadır. Özne anlatıyı çizgisel bir zamansallıkta deneyimlemek zorunda değildir; parçalar arasında gezinen göz, parçaların kurduğu bütünü aynı anda görebilmektedir. Anlatıların doğrusal olmayan zamansallığı, süre kavramının katmanlı yapısına benzemektedir. Deleuze sürenin doğrusal olmayan halini şu şekilde açıklamaktadır: “*Her zaman, bir sonraki an, önce gelen anı içerdiği gibi, bu anın kendisine bıraktığı anı da içerir; diğer yandan iki anın biri diğerinde sıkışır ya da yoğunlaşır, çünkü biri belirlediğinde diğeri henüz kaybolmamıştır*” (Deleuze, 2006, s. 92).

Şimdi, her an, biri geçmişe yönelen, geçmişte genişleyen; diğeri sıkışmış, geleceğe doğru genişleyen iki yöne bölünmektedir (Deleuze, 2006, s. 92). Öznenin **bellesi** geçmiş, **sezgileri** ise şimdi ve geleceği beslemektedir. Anlatılarda da zaman ve mekan arasındaki ilişki, öznenin algılama ve deneyimleme eylemleriyle şekillenmektedir. Mutlak geçmişin yeniden üretimlere karşı bir engel olmasını engelleyecek durum, öznenin sezgisel yaklaşımlarıyla yaratacağı gelecek senaryolarıdır. Anlatı-özne ilişkisiyle ortaya çıkan zihinsel deneyimin bir sonucu olarak, anlatılar da bir anda sabit, geçmişte takılı kalmaz ve devinim kazanmış olur. Sürenin geçmiş ve geleceği sürekli ilişkileneşine bağlı oluş hali, anlatılarda da temsilin neden olduğu **anımsamalarla** gerçekleşmektedir. Bergson’a göre “*algılama, bir anımsama vesilesinden başka bir şey değildir*” (Bergson, 2007). Anlatının özne algısı ve belleğiyle kurduğu ortaklıklar sayesinde özneye gerçekleşen anımsamalar, özneyi anlatıya dahil etmektedir.

Deneyimin zamansallığı süreyle tariflenmektedir. Anlatı zamanı da, sürenin bir karşılığı olarak temsilde bulunmaktadır. Süre, öznenin görsel anlatıyı seyretme, anlama ve yorumlama eylemlerini; anlatı zamanı, anlatının oluşturulduğu temsil biçimleriyle şekillenen zamansallığı tanımlamaktadır. İki zamansal kavramın birbiriyle kesiştiği anlatılarda, mekan-zamansal deneyimin izleri aranmaktadır (Şekil 1.1).



Şekil 1.1 : Süre ve anlatı zamanı ilişkisi ve mekan-zamansal deneyim şeması (Yetkin, 2023).

Şekil 1.1’de görüldüğü gibi öznenin seyretme, düşünme, yorumlama, tamamlama ve yeniden üretme sürecini içeren deneyim; doğrusal olmayan öznel bir zamansallık olan sürede gerçekleşmektedir. Özne ve anlatı karşılaşmasında öznenin algı ve belleğinin anlatıda yakaladığı ortaklıklarda mekan-zamansal deneyim gerçekleşmektedir. Özne ile anlatının kesişimine ortam sağlayan, anlatının sahip olduğu zamansal ve anlamsal boşluklardır. Tez çalışmasında mekan-zamansal deneyim bu boşluklarda aranmaktadır. Tez çalışmasının mimarlık bilgisine sunacağı katkı, özne-temsili ilişkisi üzerinden mimari anlatıların sahip olduğu deneyim alanları sayesinde özneye çoğalan anlamlarına ulaşmak ve tartışmaktır. Bu doğrultuda mimari anlatı olarak seçilen çalışma alanı, Zaha Hadid’in erken dönem çizimlerinden oluşmakta, belirlenen bakma biçimleriyle bu üretimlerde zamansal ve anlamsal boşluklar okunmaktadır.

1.2 Araştırmanın Amacı

Tez çalışmasının amacı, mimari temsil üretimlerinde kurulan anlatının özne ile ilişkisini incelemek ve özne deneyimiyle birlikte yeniden üretilmeye fırsat tanıyan temsil biçimlerini araştırmaktır. Özne ve anlatının karşılaşmasıyla yeniden üretilen şey, temsil edilenin karşılık bulduğu anlamlardır. Temsiliin sahip olduğu bu çok

anlamlılık sayesinde temsil, her öznenin deneyimi ile öznel bir sonuca ve anlama kavuşmaktadır. Tez çalışması yeniden üretimin sağladığı çok anlamlılık üzerinden, deneyimlenen anlatı ile özne ilişkisini incelemektedir. Bu amaçla farklı disiplinlerden anlatı örnekleri üzerinden oluşturduğu bakma biçimi ile, anlatı ve özne arasındaki ilişkilere; yani **mekan-zamansal deneyimlere** odaklanmaktadır.

Pierre-Alain Croset (1988), mimari yayınlarda kullanılan temsiller için yaptığı eleştiride; bir yapıyı temsil etmek için kullanılan görüntülerde kaybolan şeyin mimarlığın temel bir boyutu olduğunu söyler: *tanımı gereği tekrarlanamayan zamansal deneyim*. Mimari temsilin, mekansal deneyiminin sahip olduğu zamansallığı kazanabilmesi için bir fotoğraf ya da filmde daha fazlasını yapması gerekmektedir. Bir fotoğraf, sabit bir anın karşılığı, bir film ise genellikle mekan içindeki sabit bir rotanın temsilini sunmaktadır. Oysa Croset'e göre, deneyim için gerekli olan, öznenin algısına sunulacak ardışık görüntüler dizileriyle kurulmuş bir anlatıdır (Croset, 1988).

Croset'in eleştirisine kağıt üstü mimari temsil üretimlerinden yaklaşıldığında, tekrarlanamayan zamansal deneyim, öznenin temsil ile karşılaşması sonucu süre ve anlatı zamanının denk gelişi ile ilişkilenebilir. Anlatılarda aranan zamansal ve anlamsal boşluklar da, Croset'in bahsettiği deneyim alanlarını oluşturmaktadır. Anlatılardaki parça-bütün ilişkileri sayesinde, seyirci parçaları ve bütünü algılayarak istediği yönde ve istediği sürede hareket edebildiği ölçüde özgürleşmektedir. Anlatının özneye sağladığı bu özgürlük sayesinde; öznenin zamansallığında deneyimlenen bir anlatıya ulaşılmaktadır. Buradan yola çıkarak mimarlıkta mekan-zamansal deneyimin temsil edilmesinde, anlatıların potansiyelleri zamansal ve anlamsal boşluk tanımları altında birer araç olarak araştırılmaktadır. Araştırmanın amacı, görsel anlatılarda keşfedilen bu potansiyellerin, mimarlık alanında üretilen anlatılarda nasıl yer edindiğini araştırmaktır. Bu amaçla, Hadid'in erken dönem çizimlerinde, zamansallığın okunabilirlik kazandığı ve deneyimlenebilir bir mekansallık sağladığı temsil biçimleri incelenmektedir.

1.3 Araştırmanın Yöntemi

Deneyimin sahip olduğu zamansallık olan süreden yola çıkarak, zamanın ölçülebilir olmadığı, özneye dönüşebildiği, temsil biçimiyle şekillendiği anlatı örneklerinde; anlatı zamanı ile süre kavramları karşılaştırmalı olarak ele alınmaktadır. Farklı

disiplinlerden anlatılar incelenerek, özneye kurduğu ilişkiler üzerinden deneyimin temsilde nasıl görünürlük kazandığı araştırılmaktadır. İncelenen anlatıların, öznenin anlatıya katılımını sağlayan, öznenin algı ve belleğiyle ortaklıklar yakalayan özellikleri vurgulanmaktadır. Benzer bakma biçimiyle mimarlık alanında üretilen anlatılara örnek olarak Hadid'in çizimleri incelenerek, mekan-zamansal deneyim için temsil biçiminin bir araç olarak mimara sağladığı olanaklar ve seyirci özneye kurduğu ilişkiler araştırılmaktadır.

Bu amaçla, öncelikle özne ve anlatı ilişkisinin deneyim kavramı ile incelendiği bölümde; öznenin deneyimleme eylemi ve deneyim ile ilişkilenen algı, bellek kavramları araştırılmaktadır. Algı ve belleğin birbirinden bağımsız düşünülemediği ve iç içe geçmiş bir zamansallık olan süreyle tanımlandığı kabulü ile deneyim için zaman kavramının önemi ve anlamı vurgulanmaktadır. Daha sonra öznenin anlatı ile karşılaşmasıyla başlayan deneyimleme sürecinin, özne kadar anlatının da sahip olduğu özelliklerle şekillendiği görülmektedir. Anlatının aktardığı anlamı kurma biçimi, özneye ilişkisini belirlemektedir. Bu iki yaklaşım ile tez çalışmasının ikinci bölümü, deneyimin anlatıda zamansal ve anlamsal durumlar ile ilişkili olarak ortaya çıktığı sonucuna varmaktadır. Bu sonuçla birlikte, anlatı kurma biçimlerine bakılan üçüncü bölümde ise, öznenin anlatıyla ilişkisini güçlendiren aralıklar zamansal ve anlamsal boşluklar olarak adlandırılarak farklı disiplinlerden örneklerin temsili kurma biçimleri birer araç olarak incelenmektedir. Boşluklara bakma biçimleri, tez çalışmasının deneyimi okuma aracı haline gelmektedir. Tez çalışmasının dördüncü bölümünde mimari anlatı olarak ele alınan Hadid'in erken dönem çizimleri de, bu bakma biçimlerine tabi tutularak; anlatılarda mekan-zamansal deneyimin izleri aranmaktadır. Ortaya çıkan kesişimler, Hadid'in boşluk oluşturma yöntemini vermektedir.

2. DENEYİM ÜZERİNDEN ÖZNE-ANLATI İLİŞKİSİ

Tasarımını ve düşüncesini çizerek anlatan mimar için mimari temsil, bir iletişim aracına ve öznel bir dile dönüşmektedir. Bilginin temsil yoluyla aktarımı, görsel anlatının özne ile kurduğu ortaklıklara dayanmaktadır. Bu iletişim hali, anlatıyla karşılaşan özne olarak seyirci için bir deneyim oluşturmaktadır. Anlatı ile seyirci arasındaki deneyim, statik bir gözlem olmaktan ziyade, algı ve belleğin bir ürünü olarak kişiselleşmektedir. Anlatının, öznenin kendi zamansallığı içinde yeniden yorumlanmasına ve yeniden üretilmesine izin verdiği üretim biçimleriyle bir deneyim ortaya çıkmaktadır. Çalışmanın bu bölümünde deneyimlenen anlatıya dair zaman ve anlamın öznde nasıl karşılık bulduğu; deneyimin nasıl şekillendiği incelenmektedir.

Öncelikle deneyimin tanımı, Bergson terminolojisiyle açıklanarak, sahip olduğu zamansallık incelenmektedir. Ardından, anlatının özneyle çoğalan anlamlara sahip olduğu biçimlerde deneyimin nasıl gerçekleştiği araştırılmaktadır. Dolayısıyla bu bölümde, anlatının ve öznenin, zaman ve anlam üzerinden incelenen ilişkisellikleri ile deneyimin ortaya çıktığı anlatı biçimleri araştırılmaktadır. Bu amaçla öncelikle zamanın öznel karşılığı olan “süre” kavramının deneyimle ilişkisi incelenmektedir.

2.1 Öznel Zamansallık Olan Süre ve Deneyim İlişkisi

Henri Bergson, zaman kavramının doğası hakkında araştırmalara sahip Fransız filozoftur. Bergson’a göre zaman nesnel, ölçülebilir bir nicelik değil; öznel ve niteliksel bir deneyimdir. Bir dizi birimden oluşan geleneksel zaman anlayışının, zamanın gerçek özünü yakalama konusunda yetersiz olduğuna inanmaktadır. Bergson, zaman algımızın temelde özne bilinci ve yaşanmış deneyimlerle iç içe olduğunu savunmaktadır. Bu yaklaşımı ile iki farklı zaman tanımı olan “maddesel zaman” ile “yaşanan zaman” arasındaki farkı ortaya koymaktadır. Ölçülebilir olan maddesel zaman ile öznenin mevcudiyetiyle birlikte deneyimlenen ve yaşanan zaman birbirinden farklıdır. Özne algısının zamanı, Bergson’un tabiriyle ‘süre’ olarak adlandırılır. Bergson süreyi, “öznenin geçmiş ve şimdi ayrımı yapmaksızın kendini

serbestçe hayata bıraktığı zamanlardaki bilinç halinin aldığı ardıllık” olarak tanımlamaktadır (Bergson, 1990, s. 95).

Maddesel zaman veya Bergson’un “homojen zaman” olarak adlandırdığı şey, geleneksel, ölçülebilir zamandır. Saniye, dakika, saat gibi eşit birimlere bölünebilen saatlerin ve takvimlerin zamanıdır. Bu zaman tanımı dışsal, nesnel zaman, pratik amaçlar ve bilimsel ölçümler için kullanılmaktadır. Fakat deneyimin gerçekleştiği zamanı yansıtmamaktadır.

Öte yandan, yaşanan zaman ya da Bergson’un “süre” olarak tanımladığı şey, deneyimlerin öznel ve sürekli akışıdır. Süre, sabit birimlere ayrılmamış, sürekli değişen ve gelişen bir sürece karşılık gelmektedir. Öznenin bir faaliyetle meşgul olduğu, bir yaratıcılık anında kaybolduğu veya keyifli bir ana daldığı zamanları tanımlarken sürenin sahip olduğu homojen olmayan zamansallık bu deneyimlere karşılık gelmektedir. Bergson, sürenin dışsal yollarla yakalanamayacağına ve ölçülemeyeceğine; ancak doğrudan özne tarafından gözlemle kavranabileceğine inanmaktadır.

Çalışmanın bu bölümünde, deneyimin gerçekleştiği zamansallık olarak tanımlanan süre, özneye ait algı ve bellek kavramları üzerinden açılmaktadır. Deneyim, öznenin çeperinde var olan ve gerçekleşen imgelerin, özne tarafından ayıklanmasıyla ortaya çıkan *algının*; öznenin geçmiş deneyimlerinden oluşan, zihninde ve reflekslerinde kayıtlı bilgilerin kaynağı olan *belleğin* karışımından oluşur (Deleuze, 2006). Bu bölümde, şimdiye bağlı algıya ve geçmişe bağlı belleğe bakılarak deneyimin süre ile ilişkisi incelenmektedir. Çalışmada öznenin anlatıyla karşılaşma, algılama, tamamlama, yeniden üretme süreci olarak ele alınan deneyim; bu eylemlerin gerçekleştiği zamansal bir devinim kazanmasıyla, anlatı ile özne arasında da zihinsel bir hareketi ortaya çıkarmaktadır. Bu devingen, çizgisel olmayan zamansallığı açıklamak için algının ve belleğin şimdi ve geçmiş ile ilişkisi incelenmektedir.

2.1.1 Deneyimin şimdiye ait parçası: Algı

Dünyayı ve özne bedenini kapsayan imgeler bütünü içinde özne algısı imgelerden seçip ayıklayarak, bu bütünü öznel bir duruma indirgemektedir. Bu yüzden algıyı açıklarken, öznenin seçimleriyle birlikte nasıl sınırlandırıldığından bahsetmek gerekir. Bergson’un dediği gibi, “*algı teorik olarak bütünün imgesi olurken aslında özneyi ilgilendiren şeye indirgenir*” (Bergson, 2007, s. 32). Özne algısının

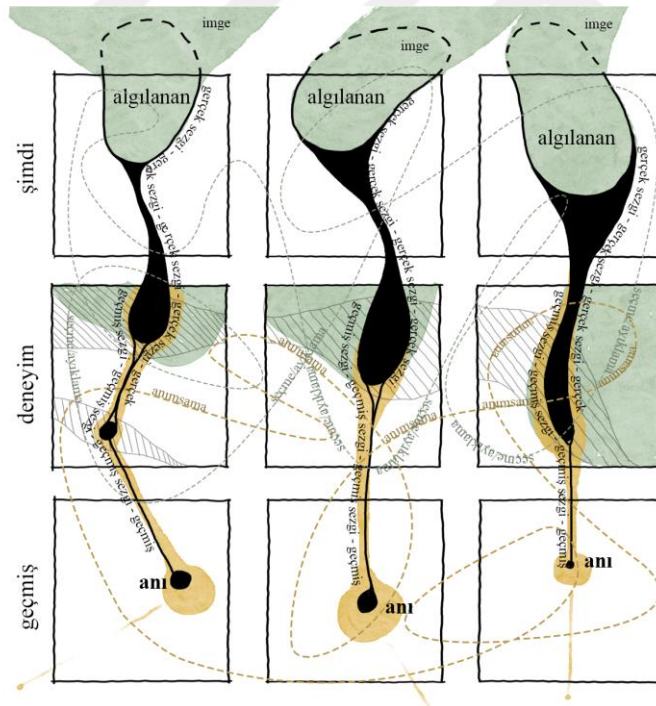
sınırlarından bahsederken, öznenin **seçme/ayıklama** eylemini ortaya çıkaran sezgiselliktir ve sezgiler algıyı özneye ait olan bilgilerle şekillendirir. Sezgi saf haldeki algının, algılayan özneye yeniden şekillenmesine ve her özneye farklılaşmasına neden olmaktadır. Özneye çoğalan anlamların peşinde olan bu çalışma, saf algının değil, aksine özneye hemhal olmuş ve öznenin sezgileriyle şekillenmiş bir algının ortaya çıkaracağı deneyimin potansiyellerine odaklanmaktadır.

Öznenin gördüğü olasılıklarla şekillenen ve algıyı özgünleştiren sezgi, gerçek ve geçmiş sezgi olmak üzere ikiye ayrılır. Gerçek sezgi, anlık duyumlardan oluşur. Saf ve objektif algının öznel bir hal almasına neden olan olası eylemleri tanımlar. Geçmiş sezgi ise, belleğin temellendirdiği ve gerçek sezginin yerine geçebilecek kadar güçlü bir sezgidir. Bu gücü sağlayan şey, geçmişteki sezgilerin bellekte ardışık olaylar dizisi şeklinde saklanmasıdır. Bu nedenle, özne için anlık duyumlara göre daha açıklayıcı ve anlaşılır olmasıdır. Geçmişin ve gerçeğin birbirini etkilediği, birbirine dönüştüğü bu durumda, gerçek sezgi de dönüşüme ayak uydurarak; geçmişin bir kaydı olan ‘anı’yı çağırır ve algı sayesinde ona bir beden verir. Algı her ne kadar dış dünyanın karşılığı olsa da, algılama eylemi öznenin geçmişine bağlı şekillenmektedir. Bergson’a göre algı, bir ‘**anımsama**’ vesilesinden başka bir şey değildir. Algı ve anının birbirine bu denli karışması ve şimdiye ait algının geçmişe bağımlı anımsama eylemiyle bir tutulması; şimdi ve geçmişin keskin sınırlarla birbirinden ayrılamayacağını bir kanıttır. Algı, bellekte hali hazırda kayıtlı olan geçmiş sezgiyle şekillenmeye yatkındır. Öznenin geçmişi, şimdiyi ve öznenin bağımsız var olan dış dünyayı sarmaya başlar; geçmiş ve şimdiyi birbirinden ayırmak zorlaşır (Bergson, 2007, s. 44-50).

2.1.2 Deneyimin geçmişe ait deposu: Bellek

Bellek, bir depolama alanı olmaktan öte, geçmişte kaydedilmiş imgelerle şimdide algılanan imgeleri istila edebilecek potansiyeli taşıyan bir güçtür. Bellekte saklı tutulan bir anı, her detayıyla ve gerçekleştiği süre boyunca kaydedilmez. Zihin, anıyı çağrıştıracak seçilmiş belli anları bellekte saklı tutar. Bu anlar yaşandığı zamansallıktan bağımsız olarak zihinde kendine ait bir sürede canlanırlar; muğlak, keskin sınırları olmayan parçalar anının yeniden üretilmesini sağlamaktadır. Bu sayede bellek, şimdide yaşanan olayla ilişkilendirdiği anının zihinde yeniden

Keskin sınırlarla birbirinden ayırlamayan algı ve belleğin ilişkiselilikleri zaman kavramı üzerinden araştırıldığında ; şimdi ve geçmişin birbiriyle nasıl iç içe olduğu ve birbirine dönüştüğü daha net görülmektedir. Algı, saf haliyle şimdiye aitken; öznenin varlığıyla bir anımsama eylemine dönüşerek geçmişten izlere sahip hale gelmektedir. Bellek ise tamamen geçmişin kaydı tutulan bir depo olmaktan ziyade; şimdide gerçekleşen algılama eylemiyle birlikte hareket ederek onu öznenin sezgileriyle şekillendirmektedir (Şekil 2.1).



Şekil 2.1’de deneyimin şimdi ve geçmişe ait bilgilerin bir aradalığından oluştuğu ifade edilmektedir. Şimdiye ait anlarda, öznenin imgeler bütününden seçerek algıladığı ve sezgileriyle şekillendirdiği anlık bilgileri ile geçmişe ait anıların

ortaklıkları deneyimi ortaya çıkarmaktadır. Dolayısıyla *deneyim, şimdiye ait imge algısına belleğin kaynaklık ettiği bilgilerle öznelleşen ve dönüşen bir eylemdir*. Buradan çıkarılan sonuca göre, özne üzerinden bir deneyimin tariflenmesi, zamansallık barındırdığı gibi bu zamansallık çizgisel bir süreçten ziyade birbirine dönüşen iç içe geçmiş öznenin algısında şekillenen ve özgünleşen bir oluş hali olan *süreyi* tanımlamaktadır.

Deneyim kavramı süre üzerinden irdelendiğinde karşılaşılan algı ve bellek; öznenin deneyimini şekillendiren, şimdi ve geçmişten beslenen birer kaynak olarak görülmektedir. Algılama süreci, yalnızca deneyimleme anında karşılaşılan imgeleri kapsamamaktadır. Belleğin de dahil oluşuyla öznenin geçmişinden beslenmektedir. Bu yüzden her deneyim, deneyimleyen özneye birlikte özgünleşerek deneyimlenen anlatıya yeni bir anlam kazandırır. Öznenin anlatıyla karşılaştığı andan itibaren bir deneyim serüveni başlar: seyreder, seyrederken algısına takılan imgeleri seçip ayıklar; imgeler öznenin geçmiş sezgileriyle bağlantılar kurar, bu sayede öznenin geçmiş deneyimlerinden izler algıladıklarını şekillendirir; anlatıyı kendi zamansallığında yeniden kurarak tamamlar. Deneyimleme sürecinin bahsedilen bu aşamalar ölçülebilir bir zaman dilimi işgal etmemektedir. Karşılaşma anından, tamamlayıp yeniden anlamlandırma/üretme anına kadar geçen zaman, Bergson'un tanımladığı, deneyimin zamansal karşılığı olan süreye denk gelmektedir.

2.2 Anlatıdaki Anlam ve Deneyim İlişkisi

Sürede gerçekleşen deneyim, deneyimi oluşturan algı ve belleğin anlatı ile ilişkiler kurabildiği durumlarda ortaya çıkmaktadır. Öznenin algı ve belleği ile anlatının yakaladığı ortaklıklar sayesinde anlatı özneye çoğalan anlamlara kavuşabilmektedir. Deneyimleme eyleminin öznenin anlatıyla her karşılaşmasında, öznenin içsel zamansallığında gerçekleştiği düşünüldüğünde; anlatının sahip olduğu zamansallık da öznenin süresinde yeniden yorumlanmaktadır. Sürede deneyimlenen anlatının sahip olduğu öznel zamansallık gibi, anlatının karşılık bulduğu anlamları da özneye yeniden üretilmektedir. Zamanın ve anlamın özneye şekillendiği anlatı biçimlerinde, özneye kurulan ilişkiler arttıkça mekan-zamansal deneyim de güçlendirmektedir.

Bu bölümde anlatının mekan-zamansal deneyime ortam sağlayan durumları, öznenin anlatıyla ilişkisi ve anlatının özne deneyimlerine açık üretimleri üzerinden araştırılmaktadır. Bir şiirin, müziğin, romanın yada bir resmin yani anlatı olarak

tanımlanan farklı örneklerin özne ile kurduğu ilişki üzerinden; deneyimin ortaya çıkması için öznenin ve anlatının birbirine karşı davranışları incelenmektedir. Bu ilişkisellikler sayesinde, deneyimin yalnızca zamansal bir eylem olmadığı; aynı zamanda özneye çoğalan anlamlara fırsat veren anlatıların deneyime ortam sağladığı durumlar ortaya konmaktadır. Bu bilgiler, mimari anlatıların deneyime ortam sağladığı durumların yalnızca zamansallık değil; aynı zamanda özne ile anlatı arasında gerçekleşen duyumsama, yeniden üretim ve buna olanak tanıyan biçimlerle incelenmesini amaçlamaktadır.

2.2.1 Deneyimleyen özne

Çalışma kapsamında ele alınan özne, anlatıyı kuran tasarımcıdan farklı bir bakış açısıyla anlatıyı deneyimleyen seyircidir. Seyirci olan öznenin anlatıyla karşılaşma anı ile başlayan özne-anlatı ilişkisi, anlatının yeniden üretildiği süreyi ortaya çıkarmaktadır. Sanat, tasarım, iletişim alanlarında yaptığı çalışmalarla tanınan yazar Ron Burnett (2007), anlatı ve seyirci arasındaki bu iletişimi açıklamak için **hülyaya dalma/düş kurma** eyleminden bahsetmektedir. Düş kurmak, her düzeydeki imge ve sese dayalı deneyimin çokluğunu ön plana çıkaran bir eylemdir. Bu sayede özne gerçekliğin onu sınırlandırdığı dar kalıplardan kendini kurtararak onu yeniden üretir. Burnett'e göre yaratım, izleme ve yorumlama anları arasında düşünüldüğü kadar büyük boşluklar yoktur. Her karşılaşma anı aynı zamanda bir yaratıcılık anına dönüşmektedir (Burnett, 2007, s. 56-76).

Özne karşılaşma anından itibaren kendini zihinsel bir süreç olan deneyimleme eyleminin içinde bulur. Anlatı ile arasındaki boşluk kapanmaya başlar. Seyretmek, edilgen bir eylem olmaktan öte; öznenin deneyimleme sürecinin başlangıcını oluşturur. Özne gözlemler, seçer, karşılaştırır, yorumlar ve ilişkilendirir (Ranciere, 2015, s. 18). Tamamen zihinsel olan bu sürecin ürünü, öznenin algısıyla şekillenen deneyimdir. Anlatı ile karşılaşma anı; algı ve belleğin devreye girmesiyle algılama ve tamamlama süreci olan yeniden üretimle devam eder.

Örneğin, Umberto Eco'nun tabiriyle *açık yapıt* olan Mallarme'nin şiirlerine bakıldığında; bir şiiri oluşturma tekniği, okuyucusunu şiiri yeniden yazmaya iter (Eco, 1992). Her okuyucunun takip ettiği dizeler farklılaştıkça, yapıtın sahip olduğu anlamlar da çoğalacaktır (Şekil 2.2). Özne, karşısında duran şiirin öğelerini seçerek kendi şiirini oluşturur (Ranciere, 2015, s. 18). Mallarme'nin şiirlerindeki anlatı

biçimi, öznenin yapıtla ilişkisini kuvvetlendirmektedir. Kesinliğin sebep olduğu sınırlardan uzak üretimler özneyi, düş kurmaya ve yeniden üretmeye davet etmektedir.

SQIT
que
l'Abîme
blanchi
étale
furieux
sous une inclinaison
plane désespérément
d'aile
la sienne
par

Şekil 2.2 : The Innovative Poetry of Mallarmé (Mallarmé, 1914).

Bu okuma ve anlamlandırma hali, özneyi edilgenlikten çıkararak onu anlatının etkin bir okuyucusu haline getirmektedir. Artık özne, Ranciere'nin tabiriyle '*özgürleşen seyirci*' olarak tanımlanabilmektedir. Seyirci öznenin özgürleşmesi, bu ilişkilendirme ve ayrış(tır)ma, birleşme ve ayrılma kabiliyetinde yatmaktadır. Özneyi özgürleştiren eylemler, deneyimlenen temsilin öznenin algı ve sezgileriyle, onu ilgilendiren şeye indirgenmesindeki *seçme/ayıklama* eylemleriyle örtüşmektedir. Seyirci olan özne harekete geçmek zorunda değildir. Gördüğü ile söylediğini, yaptığını ya da düşlediğini ilişkilendirerek bir eylemde bulunmaktadır zaten (Ranciere, 2015, s. 22).

Öznenin anlatı karşısındaki düş kurma, ilişkilendirme, ayrıştırma, özgürleşme eylemleri; anlatının öznel anlamlarını ortaya çıkarırken; bu eylemlerin gerçekleştiği süre de anlatının zamanını özneye yeniden şekillendirmektedir. Anlatılan zaman ile anlatı zamanı arasındaki fark, öznenin anlatıyı deneyimlemesiyle yorumlanabilir hale gelmektedir. Dolayısıyla özne ve anlatı ilişkisinde öznenin etkisi; onun anlatının anlamını ve zamanını yeniden üretmesiyle ortaya çıkmaktadır.

2.2.2 Deneyimlenen anlatı

Deneyim üzerinden anlatıya bakıldığında, öznenin seçme/ayıklama, anımsama, düş kurma eylemlerini gerçekleştirebildiği anlatılar, özne ile yeniden üretilmektedir. Bu eylemlere kapı aralayan anlatı biçimleri de, tasarımcının özgün ifadeleriyle anlatıyı

kurmaktadır. Örneğin Mallarme, şiirlerinin yazım şekli için tek bir yorumun okura dayatılmasından uzak durulması gerektiğini söyler (Eco, 1992, s. 18). Birbirini takip etmeyen satırlar, bilinçli olarak üretimi okuru için deneyim ortamına dönüştürmeye odaklanmaktadır. Mallarme, şiirin gerektirdiği gibi sıralı bir anlatı olma durumunu kırmaktadır. Şiirlerindeki dizelerin konumları ve tasarımı sayesinde, satırlarda kurduğu anlatısı okuyucu için bir deneyim ortamı sunmaktadır. Eco'nun açık yapıtı tanımlarken düşlediği ideal de yapıtla karşılaşan öznenin yavaş yavaş keşfetme mutluluğunu deneyimlemesidir: *“Bir nesnenin adını söylemek, şiirden alınacak hazın üçte çeyreğini gözden çıkarmak demektir; çünkü bu haz, yavaş yavaş keşfedip bulgulama mutluluğunda doğar: İşte bunu aşılama... Düşümüz bu”* (Eco, 1992).

Öznenin deneyimi, Mallarme örneğinde olduğu gibi, anlatının tasarım kararlarını etkileyen ve ulaşmak istediği çok anlamlı üretimleri şekillendiren bir unsur olarak yerini almaktadır. Anlatının her özneye çoğalan anlamı, onu Umberto Eco'nun tanımladığı **‘açık yapıt’** haline getirmektedir. Eco, Açık Yapıt isimli eserinde kavramın karşılığını açıklamak için farklı sanat üretimleri üzerinden, bu üretimlerin özneye iletişimine vurgu yapmaktadır. Bir açık yapıtın okuyucusuyla, dinleyicisiyle ya da seyircisiyle birlikte birden çok anlama kavuştuğunun altını çizmektedir. Henri Pousserur'un kendi bestesi olan Scambi için, “bir müzik olmaktan çok, bir *olanaklar ağı ve seçim yapmaya çağrı*” tanımını yapmaktadır. Eco Scambi'nin besteleri üzerinden yaptığı açık yapıt tanımında, dinleyiciye sunulan olanakların ve seçim hakkının üretimi açık hale getirdiğini vurguladığı görülmektedir. Berio ve Stockhausen'in besteleri için de “yaratıcının yorumcuya emanet ettiği *tamamlanmamış yapılar*” olarak bahsetmektedir. Eco'nun farklı üretimler üzerinden yaptığı tanımlamalardan yola çıkarak bir anlatının açık yapıt olabilmesi için; öznenin tamamlayacağı boşluklara ve yeniden kurmasına olanak sağlayacak zeminlere sahip olmalıdır.

Nicalos Bourriaud (2005), öznenin bir yapıt karşısında var olma ve yeniden üretme durumuna, incelediği sanatçıların² eserlerinde yaptıkları *soyutlamalar* üzerinden yaklaşmaktadır. Sanatçılar anlatıyı soyut formlarla betimlemektedir; bu betimlemeler tıpkı şifreli mesajlar, denize atılan ve biri tarafından bulunmayı bekleyen şişeler gibidir. Özne, eserle karşılaştığında gördüğü formları, belleğinde saklı benzer

² Gonzalez-Torres, Angela Bulloch, Carsten Höller, Gabriel Orozco, Pierre Huyghe.

soyutlamalarla eşleştirerek eseri anlamına ulaştırmaktadır. Bourriaud, ilişkiselliklere zemin yaratan sanat eserlerine ve bağlamına yaklaşırken, yapıtın karşısında seyircilerin yan yana varolabilmesini bir koşul olarak görmektedir. Anlatı, öznenin bilgisine ve yeteneğine bakmaksızın bir duyumsamaya sebep olacak soyutluk ve çok anlamlılık içermelidir. Özne kendisine şu soruları sormalıdır: *"onun karşısında var olmama izin veriyor mu? Bu yapıtın esinlendiği ya da tarif ettiği uzam-zaman ve onu yöneten yasalar gerçek hayattaki özlemlerimle örtüşüyor mu? Gerçekte ona denk düşecek bir uzam-zamanda yaşayabilir miydim?"* (Bourriaud, 2005, s. 92).

Bu soruların karşılığında, yapıt *dünyayla kurulan ilişkilerin özgünlüğü* üzerinden özneyi gerçekle yüzleştirir. Bourriaud'a göre bu yüzleşmeler sayesinde özne pasif tüketici olmakla tanık, ortak, müşteri, konuk, tüketici, başoyuncu olmak arasında gidip gelmektedir. Özneyi edilgenlikten kurtararak özgürleştiren yapıtlar, gündelik hayata yaklaştıkça ve seyircisiyle ilişki kurdukça bir deneyim ortamına dönüşmektedir. Tasarımcının soyutlamalarla oluşturduğu anlatılar, öznenin algı ve belleğine hitap ederek deneyimi şekillendirir. Bu karşılaşma uzam ile birlikte bir zamasallık ortaya çıkarmaktadır; *"seyircinin yapıtı 'tamamlama' eylemini aşan bir yönlendirme, anlama, karar alma zamanı"* (Bourriaud, 2005, s. 96). Uzam-zaman ilişkisini Bergson'un felsefesi üzerinden yorumlayan Deleuze (2006), bu ilişkiyi deneyimin zamansallığı olan süre kavramı üzerinden açıklamaktadır. Anlar, hatıralar sürede iç içe bulunmaktadır. Maddesel zaman gibi ardışık olmaktan çok öznenin algı ve belleğinde yoğunlaşmış anlardan oluşan süre seyreldikçe, anların iç içeliği yerini şeylerin yan yanallığına bırakır. Süreklilik git gide zayıflar; zaman genişleyerek uzama dönüşür (Deleuze, 2006, s. 114). Bir anlatı ile özne arasında deneyim üzerinden kurulan ilişki, sahip olduğu zamansallıkla sürede yer kaplar. Deneyimleme anı, yoğun ve katmanlı bir süreyi ifade etmektedir; katmanlar açılıp yayıldıkça bir uzama dönüşmesiyle birlikte, anlatı ve özne arasında mekan-zamansal deneyim ortaya çıkmaktadır.

Zihinsel bir hareket olarak deneyimi incelemekle başlayan bölümde, deneyimin özneye dair bir zamansallıkta onun algısı ve belleğiyle şekillendiği görülmektedir. Özne deneyimlerken kendi zamansallığında üst üste binen geçmiş ve şimdinin etkisiyle seçer/ayıklar ve anımsar. Deneyimlenen ile karşılaşma, bu şekilde öznenin algıladığına indirgenmiş ve özneye şekillenmiş olur. Bu deneyim tarifi öznenin herhangi bir nesneyle ya da durumla ilişkisi için geçerlidir. Öznenin bir anlatıyı

deneyimleme sürecinde ise; öznenin seçme, anımsama gibi edilgen eylemleri artık öznenin düş kurma ya da yeniden üretme gibi etken eylemlerine dönüşmektedir. Anlatının sahip olduğu soyutlamalar ya da farklı olasılıklar sayesinde tasarım, özne için bir deneyim ortamına dönüşerek öznenin varlığıyla birlikte yeni anlamlara kavuşmaktadır.

Öznenin anlatıyı yorumlayıp tamamlaması ve yeniden üretmesi; anlatının da bu eylemlere ortam sağlaması ile, deneyimleyen ve deneyimlenen olarak özne ve anlatının, deneyimi nasıl şekillendirdiği görülmektedir. Sonuç olarak bir anlatıda zamana dair bilgiler varsa, öznenin deneyimleme süresinde bu zamansallık yeniden yorumlanmaktadır. Aynı zamanda anlatının soyut ya da muğlak bıraktığı anlamları, öznenin algı ve belleğinde bulduğu karşılıklar sayesinde yeniden üretilmekte ve deneyimlenmektedir. Buradan yola çıkarak, öznenin zamanı ve anlamı yeniden kurduğu deneyim anları düşünüldüğünde; bir anlatıda öznenin dahil olabileceği zamansal ve anlamsal boşlukların oluşturulması anlatının öznenin süresinde yeniden üretilmesini sağlamaktadır. Tez çalışmasının bu bölümünde deneyimi oluşturan zaman ve anlamın özneyle birlikte anlatıyı nasıl kurduğuna bakıldıktan sonra; çalışmanın üçüncü bölümünde, zamansal ve anlamsal boşlukların görsel anlatılarda hangi yöntemlerle ortaya çıktığı araştırılmaktadır. Bu örneklerden yapılan çıkarımlar, birer araç olarak çalışmanın dördüncü bölümünde ele alınan mimari anlatı örnekleri olarak Zaha Hadid'in erken dönem çizimlerinde aranmaktadır.

3. ANLATI BİÇİMLERİ VE MEKAN-ZAMANSAL DENEYİM

Çalışmanın ikinci bölümünde, deneyimin sahip olduğu zamansallık ve bu zamansallık ile ilişkilendirilerek yeniden üretilen anlatıların özne ile kurduğu ilişkiler incelenmektedir. Süre ile ilişkilenen tekrar, ardışıklık, süreklilik, hareket kavramları; anlam ile ilişkilenen parça-bütün, soyutlama, muğlaklık kavramları üzerinden deneyimin nasıl şekillendiği araştırılmaktadır. Çalışmanın üçüncü bölümünde ise deneyimi oluşturan zamansal ve anlamsal bilgilerin özgün temsilleriyle oluşturulmuş anlatılarda, bu temsillerin ifade ediliş biçimleri sayesinde yeniden üretilmeye açık olduğu örnekler incelenmektedir. Örneklerde deneyimin anlatı içinde yeniden üretilmeye dönüşmesine olanak tanıyan özelliklerine odaklanılmaktadır. Bu özelliklerin anlatı içinde özne tarafından anlamlı bir şekilde tamamlanabilecek boşluklar yaratmadaki etkisi vurgulanmaktadır.

Temsil biçimleri, anlatı zamanına dair bilgileri iletiyorsa *zamansal boşluk*; anlatının karşılık geldiği anlamı iletiyorsa *anlamsal boşluk* olarak adlandırılmaktadır. Bu boşluklar öznenin deneyimleriyle tamamlanan ve anlatıya çok anlamlılık kazandıran temsil biçimleri olarak ele alınmaktadır. İlk olarak anlatı örneklerinde zamansal boşluk olarak tanımlanan temsil biçimleri ele alınmaktadır. Daha sonra anlamsal boşluğu ortaya çıkaran temsil biçimlerine bakılmaktadır. Örnekler üzerinden elde edilen yapma biçimleri, *zamansal ve anlamsal boşluklara bakma biçimi* olarak değerlendirilerek, mekan-zamansal deneyimi okumak için araç olarak kullanılmaktadır.

3.1 Anlatıda Zamansal Boşluk

Çalışmanın ikinci bölümünde deneyim ile zamansallık arasındaki ilişki incelendiğinde deneyim, öznenin geçmiş ve şimdi ayrımı yapmaksızın kendini bıraktığı bir ardıcılık olan *sürede* gerçekleşmektedir. Süre kavramı, özne gibi nesne ile de ilişkili olduğu belirtilerek; tez çalışmasında öznenin zamansallığı olarak ele alınmaktadır. Geçmişin ve şimdinin bir aradalığı, zamanı da özneye ait bir kavram haline getirmektedir. Maddesel zaman ile öznenin yaşadığı zaman arasındaki fark da,

öznenin deneyimlediği süreyi ortaya çıkarmaktadır. Öznenin zamanı yeniden şekillendirip süre adıyla farklı bir terim haline getirmesi gibi; zaman bir anlatı içinde temsil edilirken de anlatıyla birlikte yeniden yorumlanmaktadır.

Anlatılanı görünür ya da duyulur kılan aracın katkısıyla, anlatılan ile anlatı arasında bir fark ortaya çıkmaktadır. Bu farkın temsil edildiği görsel üretimlere örnek olarak “sıralı anlatılar”, parçalı bir zamansallık sunarak anlatı zamanını anlatılandan farklı hale getirmektedir. Sürekliliğini kaybetmiş anlatı sayesinde sıralı anlatılar, zamansal boşluklara sahiptir. Öznenin anlatıda zamansallığı algıladığı bir diğer durum da sürekliliğin devam ettiği ve bu süreklilikle birlikte ortaya çıkan *hareket* duygusudur. Bir imgenin ya da çizginin anlatıdaki sürekliliği, özne tarafından gözlemlenerek takip edilebilmektedir.

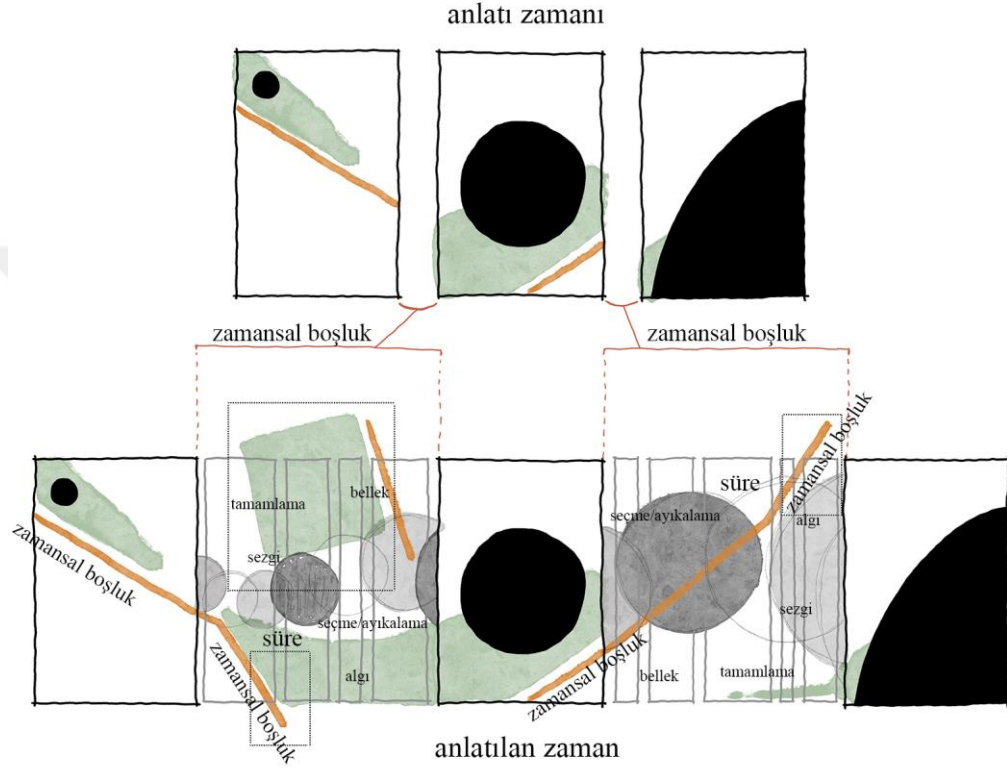
Özne algısında *hareket* ifade eden, sıralı anlatılar gibi hareketin fragmanları ya da bir çizginin sürekliliği; anlatıda öznenin deneyimiyle tamamlayacağı zamansal boşluklar oluşturmaktadır. Çalışmanın bu bölümünde bahsedilen zamansal boşlukların anlatılarda nasıl yer aldığı, örnek üretimler üzerinden incelenmektedir. Farklı yapma biçimleriyle oluşturulmuş anlatılarda karşılaşılan zamansal boşluklar, deneyime ortam sağlayan araçlar olarak çalışmaya dahil olmaktadır.

3.1.1 Sıralı anlatılar üzerinden zamansal boşluk

Sıralı anlatı, yaratıcı ifade aracı olarak, bir hikayeyi ya da fikri anlatmak için resim ya da görüntülerden oluşan imgelerin ilişkilendirilmesiyle ve sıralanmasıyla ilgilenen sanat ve edebi üretimlerdir (Eisner, 1985, s. 5). Sıralı anlatı, fikir ya da duyguyu iletme amacıyla görsel anlatı oluşturan bir dizi imgedir. Sıralı anlatıyı hareketli görsellerden ayıran özellikleri; okuyucu tarafından seslendirilmesi, çerçeveler arasında veya dışında neler olduğuna dair varsayımların okuyucunun deneyimiyle şekilleniyor olmasıdır (Jackson, 2009, s. 5). Sıralı anlatılarda zaman temsili, ölçülebilir zamanın eşit aralıklarını bozan, zamanın sıkıştırılmış ya da genişletilmiş haliyle sunulmasıyla, seyirci için gerçek zaman algısını geçersiz kılar.

Sıralı anlatılarda, olayların zamansal ardışıklıkta aktarıldığı *anlatılan zaman* ile olayların belirli bir düzende aktarılacak için sunulduğu *anlatı zamanı* arasındaki ayrım; özne deneyiminde maddesel zaman ile yaşanan zaman arasındaki fark ile benzerlik göstermektedir (Şekil 3.1). Anlatı zamanını kuran çerçeveler arasında kalan boşluklar seyircinin zamansallığında tamamlanmaktadır. McCloud (1993), çerçeveler

arasındaki boşluklarının özne tarafından tamamlanmasından, bir sıralı anlatı üretimi olan çizgi romanların önemli bir özelliği olarak bahsetmektedir. Kapanma/tamamlanma (*closure*) olarak isimlendirdiği durum, parçaları gözlemleyerek bütünü algılama eylemidir (McCloud, 1993, s. 63). Özne, anlamlı bir bütün oluşturmak için çerçeveler arasındaki eksik bilgileri tamamlamaya yönelik bir refleks edinmektedir.



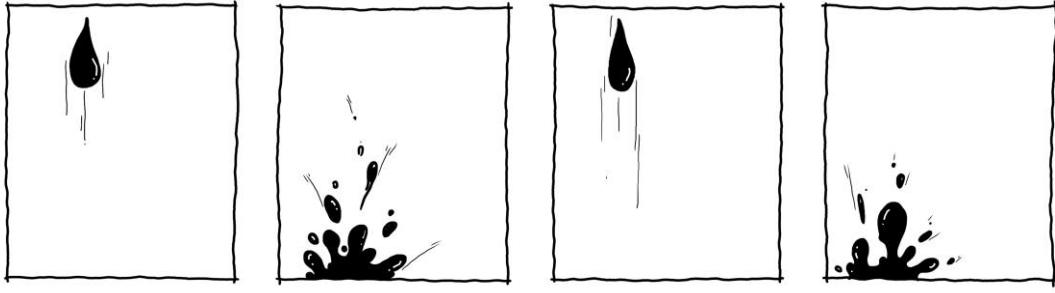
Şekil 3.1 : Anlatılan zaman ve anlatı zamanı (Yetkin, 2023).

McCloud'a göre anlatıyı oluşturan çerçeveler, hem zamanı hem de mekanı parçalara bölerek, sürekliliğini kaybetmiş olaydan ve mekandan anların temsil edilmesini sağlamaktadır. Ancak öznenin anlatıyı tamamlaması / closure, bu anların birbirine bağlanmasına ve zihinsel olarak sürekli, birleşik bir anlatı oluşturulmasına izin vermektedir (McCloud, 1993, s. 67). Anlatılandan belirli anların çerçevelerle bir araya gelmesiyle ortaya anlatı zamanı çıkmaktadır. Özne bu anlatı ile karşılaştığında, her anın öncesini ve sonrasını tamamlamaktadır. Bu tamamlama eylemiyle anlatının zamanı özneyle birlikte şekillenmektedir. Dolayısıyla çerçeveler arasındaki zamansal boşluklar, anlatıyı yeniden üretilmeye açmaktadır.

Sıralı anlatılarda okurun deneyimiyle birlikte zaman uzayıp kısalır, daralıp genişleyebilir. Bu sayede zamanın baskısından kurtulmuş bir anlatı ortaya

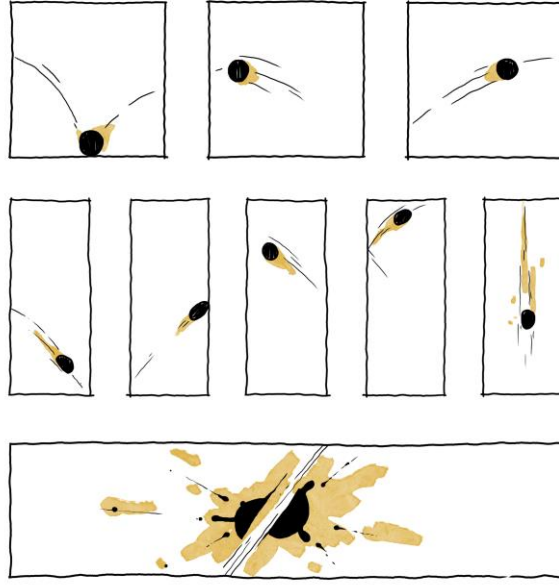
çıkılmaktadır. Sıralı anlatıda kritik olan, hissedilen zamanı iletme yeteneğidir. Heyecan, korku, sakinlik gibi insani deneyimlerin anlatıda farkedilmesini ve seyircinin empati kurmasını sağlayan şey, zamansallığın temsil biçimidir. Belirli bir mesajı ya da duyguyu iletme için anlatı zamanı, çerçevelerin biçim ve tekrarlarıyla vurgulanmaktadır. Çerçevelerin şekli ve sıklığı, anlatının da ritmini ve süresini şekillendirmektedir (Eisner, 1985, s. 26).

Eisner (1985), bir sıralı anlatı biçimi olan çizgi romanlarda seyirciye süreyi aktarabilmek için tanıdık imgelerden yararlanıldığından bahsetmektedir. Örneğin, bir damla suyun musluktan ne kadar sürede düştüğü bilgisi, çerçevelerin kapsadığı zamansallık hakkında seyirciye bilgi vermektedir (Şekil 3.2). İki damla arasındaki çerçeve sayısı arttıkça aynı süre içinde gerçekleşen olayların yoğunluğu ve hızı artmaktadır. Özne anlatıda zamanı ölçülebilir hale getiren bir imgeyi kendine referans olarak alıp anlatının zamanını zihninde kurmaktadır.



Şekil 3.2 : Anlatıdaki süreye referans olan su damlası (Yetkin, 2023).

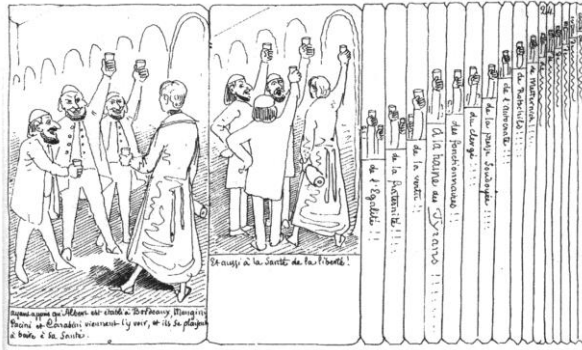
Eisner, anlatının sahip olduğu duygusal unsurların olay örgüsüyle birlikte seyirciye aktarılması için, sıralı anlatıda bir zamansal ritim yakalamak gerektiğini söylemektedir. çerçevelerin sayısı ve boyutu da bu ritme katkıda bulunmaktadır (Eisner, 1985, s. 30). Örneğin anlatıda kasıtlı olarak eşit ritimlerle gerçekleşen bir olay için, çerçeveler eş kareler şeklinde sıralanır. Zamanı sıkıştırmak gerektiğinde çerçeve sayısı artırılır; çerçeveler birbirine yaklaştıkça anlatı zamanının hızı da artmaktadır. Anlatıda aktarılmak istenen duygu, bir gerilim ya da tehdit duygusu gibi hissedilen süresi özneye uzun gelen bir eylemse; çerçeve de uzun ve yer kaplayan bir formda ifade edilmektedir (Şekil 3.3).



Şekil 3.3 : Çerçevelerin ritmi ve şekliyle temsil edilen zamansallık (Yetkin, 2023).

Bu yöntem özne için hareketin hızını temsil eden bir araç olarak anlatıyı şekillendirmektedir. Çerçeveler içinde birbirini takip eden imgelerin arasında kalan boşluklar, çerçevelerin bir araya gelme şekli ve sıklığı ile ilişkili olarak özne algısında tamamlanmaktadır.

Karikatürist Rodolphe Töpffer, *Albert'in Tarihi (Histoire d'Albert)* eserlerinde çerçevelerin şeklini abartılı bir biçimde bozarak, şarap tüccarlarının kadeh kaldırışına mizahi bir vurgu yapmaktadır (Şekil 3.4).

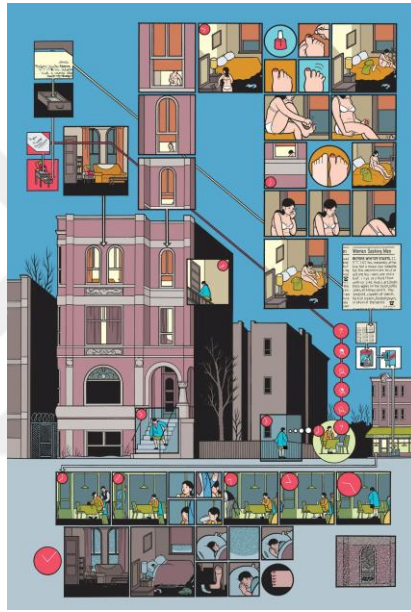


Şekil 3.4 : Rodolphe Töpffer, *Albert'in Tarihi (Histoire d'Albert)* (Willems, 2008, s. 142).

Fakat bir vurgu yaratmak için sayısını arttırdığı çerçevelerde ön plana çıkardığı kadeh dışındaki imgeleri azaltmıştır. Bu sayede tekrar eden çerçevelerdeki değişmeyen detayların anlatıya yük olmasını engellemektedir. Töpffer çerçeveyi anlatıyı derinleştirmek için araçsallaştırarak, kendine özgü bir üretim biçimi ortaya

koymaktadır (Willems, 2008, s. 141). Tekrarın ve ölçeğin farklılaşması, özne algısında bir hareketi dolayısıyla bir zamansallığı ortaya çıkarmaktadır.

Sıralı anlatılarda zamansallık üzerine incelenebilecek diğer örnekler, Chris Ware'nin "Building Stories" eseri ve Richard McGuire'nin "Here" eseridir. Ware, aynı sayfada birbirinden bağımsız ilerleyen anlatıları ayrı ayrı okunabilir halde sunarken; hepsini mekansal birliktelik içinde birbirleriyle ilişkilendirerek eş zamanlı bir okuma sağlamaktadır (Worcester & Heer, 2009). Sıralı anlatılar, anlatının gerçekleştiği mekanın, şekildeki apartman gibi, çevresine yerleştirilerek, mekan-zamansal deneyimi seyircisine sunmaktadır (Şekil 3.5).



Şekil 3.5 : Chris Ware , Building Stories (URL-2).

Bunu yaparken Ware'in kullandığı renklerin, şekillerin çerçeveler içinde tekrarı ve birbirini takip etmesi; özne için istediği yönde ilerleyebileceği bir rota oluşturmaktadır. Bu sayede görselde temsil edilen gündelik yaşamın rutini, anlatının zamansallığını özne için okunabilir hale getirmektedir. Anlatı zamanı özne tarafından yorumlanarak, zamansal boşluklar tamamlanmakta ve yeniden üretim gerçekleşmektedir.

McGuire'in sıralı anlatılarında da Ware ile benzerlikler görülmektedir. Mekan sabit kalırken sıralı anlatıları oluşturan çerçeveler mekan üzerinde temsil edilmektedir. "Here" çalışmasını farklı kılan durum ise, çerçevelerin içindeki anlatıların aynı mekanda, birbirinden bağımsız farklı zamanlarda gerçekleşen olayları anlatmasıdır.

Mekan ve öznenin mekana bakış açısını sabit kalırken, zamanın ve zamanla değişen deneyimlerin mekandaki gelip geçiciliği anlatılmaktadır (Şekil 3.6).



Şekil 3.6 : Richard McGuire, Here (URL-3).

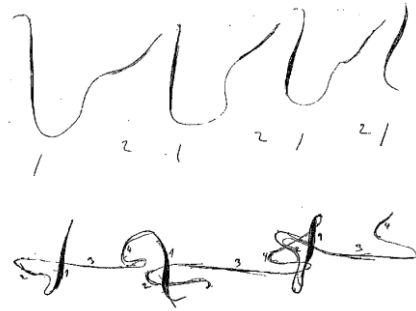
Here örneğinde çerçeveler arasındaki zamansal boşluklar tarih bilgileriyle nettir. Özne için bırakılan bu uzun boşluklar, belirli bir hareketin sürekliliğini yakamasa da mekana ve insanlara dair bilgilerin değişim süreci hakkında ipucu ermektedir. Bu sayede mekanın zaman içindeki dönüşümü özne deneyimine bırakılarak bu zamansal boşluğu tamamlaması beklenmektedir. Çerçevelerin, sıralı anlatılarda hikayenin sürekliliğinden koparılıp vurgulanan anların mekansal sınırlarını çizen; şekli, sıklığı ve boyutuyla zamanı ve mekanı özne deneyimine sunan bir araç olarak tasarıma katıldığı görülmektedir.

Örneklerde görüldüğü gibi sıralı anlatılar, görüntü dizileri oluşturulurken ve böylece art zamanlı bir okuma sağlanırken; okuyucuya eşzamanlı ve yönü artık görsel dizi tarafından belirlenmemiş bir bakış imkanı da vermektedir (Mikkonen, 2019). Özne bütüne ve parçalara aynı anda hakim olabildiği için, anlatı belirli bir sürede gerçekleşip sonlanmamakta; öznenin deneyimiyle birlikte bir zamansallık kazanmaktadır. Bir dizi imgenin özneye çağrıştırdıkları ile öznenin deneyimleri ilişkilienmekte, bu sayede özne sıralı anlatıdaki eylemleri kolayca kendi deneyimlerine bağlamaktadır. Bu durumda sıralı anlatıların sahip olduğu çizgisel zamansallık, anlatının kuruluş biçimini sınırlandıran bir zorunluluk değildir.

Sonuç olarak, anlatı içinde *ardışık anların* ve *tekrarın*, özne tarafından tamamlanabilir biçimde bir arada bulunması; anlatıda zamansal boşluk oluşturmaktadır. Anlatı zamanı da bu boşlukların öznenin deneyimiyle kapanarak yeniden üretilmektedir.

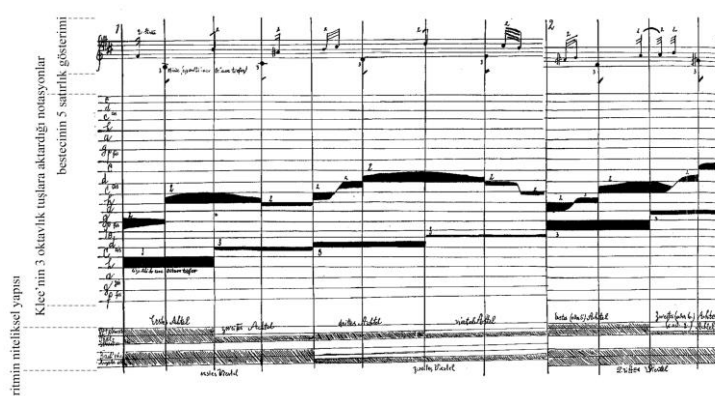
3.1.2 Çizginin sürekliliği ve ritmi üzerinden zamansal boşluk

Sıralı anlatılarda zamansal boşluk incelenirken, çerçevelerin şekli ve ritmi anlatı zamanının temsil edilmesinde rol oynadığı görülmektedir. Çerçevelerin sahip olduğu ritmin zamansallığı çağrıştırmaları gibi, çerçeveler içinde anlatıyı oluşturan imgeler de bir ritim yada hareketi ifade ederken; anlatının zamansallığının temsil edilmesinde bir araç haline gelebilmektedir. Paul Klee müzik alanında yaptığı araştırma ve denemelerde, ritmin bilinçaltında karşılığını bulduğu imgeleri temsil etmektedir (Şekil 3.7).



Şekil 3.7 : Klee, ritim temsilleri (Klee, 1978, s. 286).

Farklı derecelerdeki vurguları, eş zamanlı gerçekleşen ritimlerin niteliksel yapılarını, birbirleri arasındaki ilişkileri temsil ederek ritmi görünür kılmaktadır (Klee, 1978). Müzik üzerinden gerçekleştirdiği çalışma için Bach'ın bestelerini altlık olarak kullanan Klee, ritmin özne bilincinde yakaladığı ortaklıkları temsil ederek, bestenin resimsel karşılığını aramaktadır (Şekil 3.8).



Şekil 3.8 : Klee, J. S. Bach'ın notaları üzerinden Klee'in resimsel ifadesi (Klee, 1978).

Bestecinin notaları, Klee'nin çizgileri, birbirleriyle ilişkileri eş zamanlı ilerleyen satırlardan oluşmaktadır. Klee bu çalışma sayesinde bir müzik temasını resimsel olarak ifade edebileceği sonucuna ulaşmaktadır (Klee, 1978, s. 287).

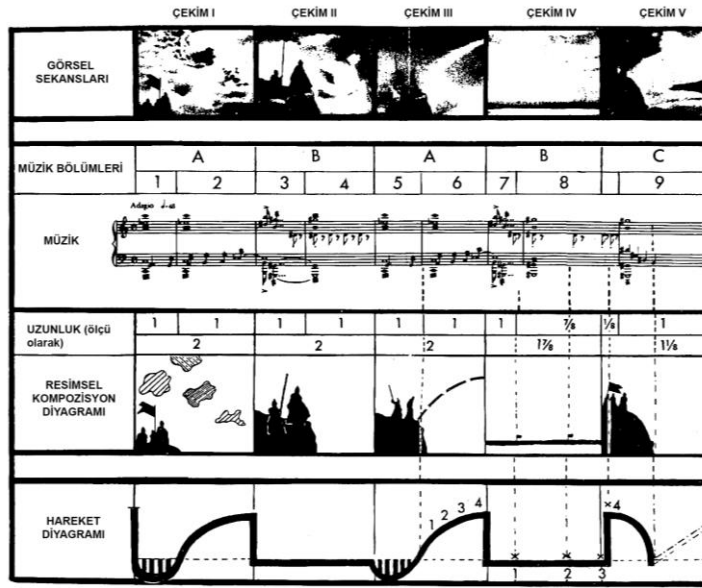
Klee, görünür olanı soyutlarken ya da görünmeyeni temsil ederken bir araç olarak kullandığı çizgiyi özgür kılmaktadır. Çizgi, kontür olmaktan ya da bir görüntüyü tariflemekten öte kendi başına görünür hale gelmektedir. Müziği temsil ederken kullandığı çizgiler gibi, çizginin kendine ait serüveni, anlamı ortaya çıkmaktadır (Merleau-Ponty, 2006, s. 65). Klee'nin müziğin ritmini tariflerken kullandığı çizgiler, özne algısında ortaklıklar yakalayan ve hareketi tarifleyen birer zamansal imgeye dönüşmektedir.

Ritmin imgesini, sahnelerinde oluşturacağı hareketler için bir altlık olarak kullanan Sergei Eisenstein'ın montajında da; çizgilerle ifade edilen müziğin özne algısına benzer şekilde, hareketi ve zamansallığı betimlediği görülmektedir. Eisenstein da bu hareketlerle, film sekanslarını eş zamanlı okunabilir bir sıralı anlatıya dönüştürerek; seyircinin ritim eşliğinde sahneleri okumasını ve anlatının zamansallığını deneyimlemesini olanaklı kılmaktadır.

Mimarlık ve sinema ara kesitinden bir örnek olarak incelenen Sergei Eisenstein'ın montaj kuramı, film sekanslarının ve ritmin bir aradalığından doğan mekansal hareket ve zamansallığı tartışır. Film sanatı, malzeme sınırlaması, yerçekimi, gündelik hayat kurallarından bağımsız bir üretim ortamı sağladığı için tasarımcıya yeni bir mekan zaman mimarisi geliştirme fırsatı sunmaktadır (Vidler, 1993, s. 46). Eisenstein için bu mimarinin formülasyonu müzik üzerinden kurulmaktadır. Müzik ve sahneleri bir araya getirdiği montajlarında görsel-işitsel kompozisyonun somutlaşabilmesi, öznenin sezgilerine ve duyularına bağlıdır (Eisenstein, 1957, s. 196). Eisenstein'a göre montajın gücü, seyircinin duygularını ve zihnini yaratıcı sürece dahil etmesinde yatmaktadır. Eisenstein'a göre kullandığı yöntem, her karşılaştığı öznenin, kendi deneyiminden yola çıkarak, kendine özgü bir imge yaratmasına olanak tanımaktadır. Montaj ile kurduğu anlatı, öznenin deneyimiyle dönüşmektedir. Eisenstein da kendi tasarımı karşısında, kendi içinde bu imgelerin doğup büyüdüğünden ve sadece tasarlayan değil aynı zamanda yeniden üreten bir seyirci olduğundan bahsetmektedir. Buradan yola çıkarak, montaj tekniği ile bir araya getirilen ritim ve imgeler, özneyi yaratma eylemini gerçekleştirmeye zorunlu kılmakta, seyircide içsel yaratıcı heyecanın büyük gücünü ortaya çıkarmaktadır (Eisenstein, 1957, s. 32-35).

Montaj ile özne arasındaki ilişkiyi kuvvetlendiren görsel-işitsel fenomenlerin bir aradalığı, resimlerin yanı sıra müziğin hayalinin de özne algısıyla doğrudan bağlantılı

olmasına dayanmaktadır. Montaj tekniğinde müzik ve film sekanslarının birbiriyle ilişkisi şu şekilde kurulmaktadır; yataydaki film sekanslarından oluşan çerçevelere düşeyde denk gelen ses parçaları, film sekanslarıyla ardışık değil eş zamanlı gerçekleşen olaylar olarak ilişkilenebilir (Şekil 3.9). Çerçevelerin düşey bölümleri, müzikal vuruş ve ölçülerin görsellerle ilişkilenebilmesine olanak sağlamaktadır. Oluşturulan montajın ilişkilenecek somutlaşmasını sağlayan ise öznenin sezgileridir. Özne göz hareketleriyle, montajla bir araya getirilmiş ritim ve film sekanslarını ilişkilendirir. Göz, müziğin ritmine ve film sekanslarına aynı şekilde ayak uydurmaktadır (Eisenstein, 1957, s. 78).



Şekil 3.9 : Sergei Eisenstein, Alexander Nevsky montajından alıntı, 1938 (URL-4).

Yatayda ve düşeyde kurgulanan sinematografik montajın anlatısı, temsil biçimi olarak da deneyime açık hale gelmektedir. Eisenstein'a göre bir resmin hareketsiz bütünü ve parçaları aynı anda özne algısına giremez. Kompozisyonun tasarımcısı tarafından belirlenen yollar ile özne algısı yönlendirilir. Bu yönlendirme bir tuval yüzeyinde ya da bir film karesinde gerçekleşebilmektedir. Hareketsiz bir resmin özne algısını yönlendirebilmesi için, müzik devreye girmektedir. Müziğin ritmi zamanda hareket eden bir düzeni içermektedir. Eisenstein, müzik ile resmi hareketlendirmekte ve ona zamansal bir boyut kazandırmaktadır (Eisenstein, 1957, s. 178-190).

Eisenstein'ın montaj tekniğinin tasarımı, müzik ve sahnelerin işitsel-görsel birlikteliği ile müziğin, ritmin, imgelerin öznde çağrıştırdığı ortak duygular sayesinde mekan-zamansal deneyimi olanaklı kılmaktadır. Eisenstein bu tasarımı

yaparken seyircinin sabit bir konumda olduğunu varsayarak; tek bir bakışla kavranamayan öğeleri yan yana getirerek birleştirmektedir (Eisenstein, 1989). Sonuç olarak, yatay ve düşeyde kurgulanan anlatıda müziğin sahip olduğu ritimle eşleşen imgelerin zamansallık kazanması, özne için görsel işitsel ilişkiler üzerinden bir deneyim ortamı sağlamaktadır. Bunu olanaklı kılan durum ise, müziği ve ritmi temsil etmek için kullanılan çizginin imgelerle birlikte gezintisinin seyirci tarafından okunabilir ritimlere ve hareketlere dönüşebilmesidir.

Sonuç olarak anlatı içinde ritmi ya da hareketi temsil etmek için kullanılan *çizginin sürekliliği*, zamansal boşluk oluşturmaktadır. Özne, çizgi sayesinde hareketi takip ederek anlatı zamanını deneyimlemektedir. Çizgi sadece bir hacmin ya da çerçevenin sınırını belirleyen temsilin ikincil bir öğesi değildir. Aksine çizgi, özne ve anlatı arasındaki iletişim kanallarından birisidir. Bu iletişimi sağlayan ise, çizginin temsil edilenin kontürü olmaktan çıkıp özgürleşerek, özneyle birlikte kendi yolunu bulmasına mücadele etmektir.

3.2 Anlatıda Anlamsal Boşluk

Anlamsal boşluk terimi, bir anlatı içinde açık ve kesin anlamın yokluğunu ifade etmektedir. Öznenin anlamın inşasına katılımına ve katkısına izin vererek; yoruma açık bırakan bir boşluktur. Anlamsal boşluk üç temel unsurla ilişkilendirilmektedir: parça-bütün ilişkisi, soyutlama ve muğlaklık.

Parça-bütün ilişkisi, öznenin küçük parçaları bir araya getirerek anlatıya ilişkin bilgisini oluşturma durumunu ifade ettiği için anlamsal boşluğun ortaya çıkmasında önemli rol oynamaktadır. Bu süreçte özne, boşlukları doldurmak ve tutarlı bir bütün oluşturmak için algı ve belleğinin şekillendirdiği deneyimlerinden yararlanmaktadır. Özne anlatının parçaları ve parçalar arası ilişkileri göz önünde bulundurarak anlatının anlamına ulaşmaktadır. Parça-bütün ilişkisi, Benjamin'in (1993) anlatı kurma tekniği üzerinden; öznenin küçük parçalardan bütüne ulaştığı bir serüven olarak ele alınmaktadır.

Anlamsal boşluğun arandığı bir başka kavram olan soyutlama, anlatıya öznenin kurabileceği ilişkisellikler için zemin kazandırmaktadır. Temsil edilenin eksiltilecek şekilde ortaya çıkan ifadesi olan soyutlamayla, temsilde öznenin tamamlayacağı anlam boşlukları oluşmaktadır. Anlatı ile özne arasında yaratıcı bir iletişim sağlayarak onda

keşif duygusunu ortaya çıkarmaktadır. Soyutlama bir gerçeğin eksiltilecek, azaltılarak ya da indirgenerek temsil edildiği bir eylem olarak ele alınmaktadır.

Anlamsal boşluğu kuran bir başka terim muğlaklıktır. Anlatı içinde birden fazla olası anlamın veya yorumun kasıtlı olarak ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Anlaşılmaz, karışık olan anlamına gelen muğlaklık; çalışma kapsamında özneyle çoğalan anlamlara imkan tanıyan bir biçim olarak olumlanmaktadır. Muğlaklığın bulunduğu anlatılar özne ile karşılaştığında onun deneyimleriyle çözülen ve bir karşılık bulan anlam boşlukları oluşturmaktadır. Çalışmada muğlaklık, gerçeğin gizli kaldığı, anlaşılması öznenin algısına bırakılan birden fazla anlama sahip durumları ortaya çıkaran temsiller için kullanılmaktadır.

Parça-bütün ilişkisi, soyutlama ve muğlaklık, anlatıdaki anlamsal boşluğu oluşturmak için birlikte çalışmaktadır. Bu kasıtlı boşluk, öznenin failliğini ve öznel bakış açılarını kabul eden dinamik ve etkileşimli bir katılımı teşvik ederek; özneyi anlam oluşturmaya, boşluğu tamamlamaya, yeniden üretmeye davet eder. Böylece anlamsal boşluk, özne deneyiminin ve anlatıdaki anlamın birlikte ortaya çıkması için verimli bir zemin haline gelmektedir. Aşağıda incelenen örneklerde, kavramlar üzerinden ele alınan anlamsal boşluğun görünür hale geldiği temsil biçimleri incelenmektedir.

3.2.1 Muğlaklık üzerinden anlamsal boşluk

Anlam boşluklarının arandığı parça-bütün ilişkisi ile kurulan anlatılara örnek olarak, Francis Bacon'ın muğlak resimlerinden oluşturduğu triptikleri incelenmektedir. Bacon'ın temsil biçiminin özneyle kurduğu ilişkiyi ve ortaya çıkardığı çok anlamlılığı vurgulamak için, triptik olarak tanımlanan geleneksel üretimler ile karşılaştırılmaktadır.

Geleneksel triptikler, yan yana getirilmiş ve menteşelenmiş üç çerçevenin içindeki resimlerin kompozisyonundan oluşmaktadır. Orta Çağ ve Rönesans dönemleri boyunca kiliselerin altarı için tasarlanan triptikler, zaman ve mekan ortaklığı bulunmayan resimlerden oluşabilirler; ya da the Donne Triptiği örneğinde görüldüğü gibi aynı mekana farklı pencerelerden bakılan bir kompozisyon olarak tasarlanabilirler (Şekil 3.10). Sıralı bu üretimlerde çerçeveler arasında, doğrusal bir hareketin temsili görülmez. Hareketten çok mekansal bir anlatımın parçaları mevcuttur.



Şekil 3.10 : Hans Memling, the Donne Triptych (URL-5).

Tek bir tablo olarak üretilen bir resim ile triptikler karşılaştırıldığında birbirinden ayrı resmedilen parçaların, özne algısında ayrı ayrı okunabilir hale gelerek, her biri özelleşmiş anlatılar olarak bir bütünü kurdukları görülmektedir. Triptikler geleneksel üretimin yanı sıra anlatıyı üç parçada kuran temsil üretimlerini de kapsamaktadır. Tasarımcı anlatıyı fotoğraf, kolaj, resim gibi farklı ifade etme biçimleriyle kurabilmektedir.

Francis Bacon'ın resmederek oluşturduğu triptiklerinde, anlatıyı katı çerçevelerinden çıkardığı görülmektedir. Bacon anlatıda betimlediği figürü özgür bırakarak, onun temsil içinde gezintiye çıkmasına olanak sağlar. Bacon'ın resimlerindeki yeri tanımlayan imgeler figürün çevresini kuşatmış katı varlıklar değildir; figür yere bağlı olmaktan kurtarılarak tecrit edilir; bu sayede özgürleşir. Bacon, triptiğin parçalı yapısını anlatıyı sınırlamak için değil aksine tek bir tuvalin sınırlarını aşmak için kullanmaktadır. Bacon her parçanın birbiriyle ilişkilendiği bir anlatının peşindedir. Bir tablonun parçaları artık her birinin sınırlayıcı birliği yerine üçünün dağıtıcı birliğine gönderme yapar (Deleuze, 2009, s. 75).

Bacon'ın triptiklerinde, mekansal anlatı, figürü kısıtlayan ve bir noktada sabitleyen katılıktan kurtulmaktadır. Bacon mekanı cam bir küple, çizgilerle, figürü gergin bir çubuğun üzerine koyarak ya da hepsini aynı anda yaparak temsil etmektedir (Şekil 3.11). Resimde mekansallığı bu şekilde kurarak 'yer'i betimler. Anlatıdaki yeri önemli kılan özelliği, figürü hareketsiz bırakan bir sınırlayıcılık barındırmaması; aksine figürün bu yer içindeki yol alışını, keşfe çıkmasını, bir eyleme sürüklenmesini sağlamasıdır (Deleuze, 2009, s. 19). Bacon'ın mekanı ve yeri ifade ederken soyutlamalar yaparak anlatıdaki karşılığını muğlaklaştırmasıyla, mekanın sınırlayıcı tanımını ortadan kalkmaktadır.



Şekil 3.11 : Francis Bacon, Three Studies of the Human Body (Bacon, 1970).

Deleuze (2009), Bacon'ın resimlerinde görülen hareketin, biçimlerin değişiminden değil bedenın bozumundan ürediğini söylemektedir: “*O başların olağanüstü galeyanı, dizinin yeni bir kompozisyon oluşturması beklenen bir hareketten değil, daha ziyade hareketsiz başlar üzerinde etkiyen basınç, genleşme, büzülme, düzleşme ve gerilme kuvvetlerinden kaynaklanır*” (Deleuze, 2009, s. 55). Bacon bedenin iç güçlerini (duygular), resimdeki çizgiler, renkler gibi duyumsanması gereken imge olarak kullanmaktadır. Aslında duygular, resimde görülen tüm bozulmaların, biçimsizleşmelerin yöneticisi ve sorumlusudur (Sauvagnargues, 2010, s. 163). Bacon'ın duygulardaki oluş halini bir zamansallıkta temsil etmesi, soyut olan duyguların betimlenişi ile; izler, birbirine geçen renkler ve fırça hareketleri her özne için farklı duyumsanabilir deneyime dönüşmektedir. Bacon, eylemlerin zamansallığını temsil ederken yarattığı belirsizliklerle eserini öznenin yeniden üretimine elverişli hale getirmektedir.

Bacon'ın amacı art arda sıralı görseller üretmek değil, bunları yaşamda rastlamadığımız biçimde üst üste bindirmektir (Deleuze, 2009, s. 55). Bacon'ın resimlerindeki zaman kavramı, deneyimin gerçekleştiği zaman olan süreyle örtüşmektedir. Sürede olduğu gibi, Bacon'nın resimleri de heterojen ve üst üste katmanlaşarak biriken olayları betimler. çerçevelerdeki resimler birbirinin peşi sıra gerçekleşen olaylar değildir; hepsi üst üstedir. Anlatıyı kuran parçalarda izlenen durumlar eşzamanlı ya da birbiriyle kesişen zamansallıklar barındırdığı için, parçalar birbiriyle iç içe geçerek figürü değiştirip dönüştüren bir oluşun bütünü oluşturumaktadırlar. Bacon'ın anlatıyı kurarken mekanı, bedeni ve bedene etkiyen kuvvetleri muğlak imgeler şeklinde temsil etmesiyle anlatıda anlamsal boşluklar ortaya çıkmaktadır. Özne parça-bütün ilişkisini kurarken; anlamsal boşlukları seçip ayıklayarak ve anımsayarak tamamlamakta, deneyimlemektedir.

Bacon, eserlerindeki çizgilerle, boyalarla, fırça izleriyle oluşturduğu duyumsamaya açık dokunuşların, bir başka temsil biçimi olan fotoğraflarda bulunmadığını söyler. Bacon, fotoğrafın duyumsamayı tek bir düzeyde ezmeye meylettiğini ve duyumsamanın içine kurucu düzey farkını koymaktan aciz olduğunu düşünmektedir (Deleuze, 2009, s. 80). Fakat fotoğrafı yaptığı müdahalelerle dönüştüren tasarımcılar sayesinde fotoğraf, duyumsamalara açık hale gelmeyi başarmıştır. Deleuze buna örnek olarak, Eisenstein'ın sine-imgelerini ve Muybridge'in foto-imgelerini göstermektedir. Bir diğer örnek olarak Gerhard Richter'in foto-resimleri de fotoğrafın sınırlarını aşan çalışmalardır.

Gerhard Richter foto resimlerinde referans olarak kullandığı fotoğrafları boyadıktan sonra boyayı sıyırarak çalışmasında bir muğlaklık elde etmektedir. Birbirine karışan boyalar sayesinde fotoğrafın seyirciye gösterdiği imgelerin detayları kaybolmaktadır. Anlatıyı muğlak imgeler haline getirmek, fotoğrafın sunduğu gerçeğin kesinliğini ortadan kaldırarak öznenin deneyimine sunmaktadır. Gerçeğin belirsiz tasviri sayesinde özne kendi algı ve belleğine takılan imgeleri ayıklar. Muğlak haldeki imgeler, öznenin deneyimiyle tamamlanmaktadır. Tasarımcının gerçekleştirdiği bu belirsizlik sayesinde özne gerçeği yorumlayarak yeniden üretmektedir. Richter'in foto-resimlerinde ortadan kalkan sınırlar, Bacon'ın resimlerindeki öznenin içsel kuvvetlerinin bedeni dönüştürdüğü muğlak hareketlere benzemektedir. Sanatçının fotoğraflara kazandırdığı muğlaklık sayesinde maddesel zamanın çizgiselliği belirsiz hale gelmektedir. Anlatıdaki mekansallığın ve ona dair zamansallığın bulanıklaşması, deneyimin zamansallığını tanımlayan 'süre' kavramını hatırlatmaktadır. Mekanın ve zamanın muğlaklığı sayesinde anlatı seyirciyle birlikte bir değişim ve devinim kazanmaktadır. Muğlaklığın temsile sağlamış olduğu bu devinim ve oluş haline örnek olarak Richter'in 1988 yılında 'Baader-Meinhof' isimli foto-resim serisi verilebilir. Almanya'daki sol yanlısı 'Kızıl Ordu Grubu' ile ilgili çıkan gazete haberlerinin görselleriyle oluşturduğu bu seri, birbirinin devamı niteliği taşımayan farklı anların ardışık fotoğraflarından oluşmaktadır (Dönmez, 2020).

Aynı serinin bir parçası olan 'Yüzleşme 1-2-3' isimli sıralı anlatı, Kızıl Ordu mensubu Gudrun Ensslin'e ait fotoğraflardan oluşmaktadır (Şekil 3.12). Teröristin tutuklanmasının ardından çekilen adli fotoğraflarından üç tanesini kullanan Richter, fotoğrafları kırparak mekana ve olaya dair bilgileri gizlemiştir. Bir film sekansını andıran bu sıralı resimlerde, sanatçının fotoğraf üzerine uyguladığı boya sayesinde

mekan ve zaman bilgisi net değildir. Sanatçı, bağlamından kopardığı fotoğrafları bir araya getirip oluşturduğu anlatı sayesinde, seyirciye göstermek istediği samimi atmosferi oluşturmuştur. Eserin ortaya koyduğu eleştiri, seyirci öznenin tanık olduğu an ile ilgili bilginin bir hareketle sınırlı oluşu nedeniyle aslında bir mahkumun hareketiyle özdeşleşmeye davet edilmesidir. Bu sayede seyircide, benzer eylemi gerçekleştirme olasılığını düşünmeye itmektedir (URL-6).



Şekil 3.12 : Gerhard Richter, *Yüzleşme / Gegenüberstellung 1, 2, 3* (1988) (URL-6).

Bacon ve Richter'in eserlerinin ortak noktası, anlatının temsil edilmesinde ortaya çıkan muğlak alanlardır. Anlatıyı oluşturan parçalar arasındaki hareketin sürekliliği sayesinde ortaya çıkan zamansallık, deneyimin zamansallığıyla örtüşerek seyircisiyle iletişimini kuvvetlendirmektedir. İki sanatçının üretimlerinden yola çıkarak, anlatıya ait bir bilginin *muğlak* bırakılması; özne algısında tamamlanan anlamsal boşluklar oluşturmaktadır. Anlatının parçalı hali de öznenin anlamsal boşlukları kapatırken ilişkiler kurabileceği parçaları sağlamaktadır. Triptik olarak adlandırılabilir sıralı anlatılarda parça-bütün arasında zamansal ilişkiler kuran özne, muğlaklıklar sayesinde de anlatının karşılık geldiği anlamları kendi deneyimiyle şekillendirmektedir.

3.2.2 Soyutlama üzerinden anlamsal boşluk

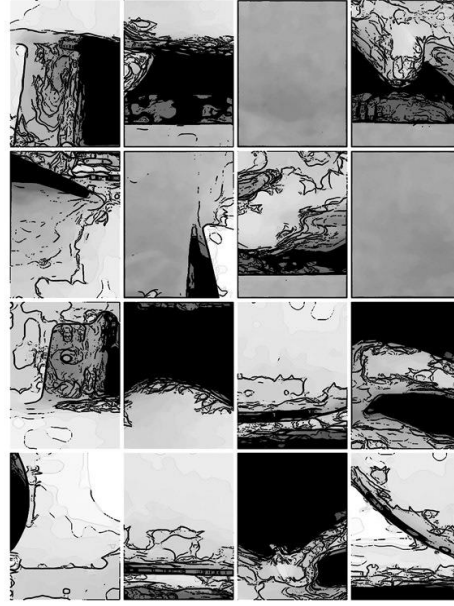
Bacon'ın resimlerindeki ve Richter'in fotoğraflarındaki muğlaklığın ortaya çıkardığı anlam boşlukları; Eisenstein'in montajında ritmin çizgisel ifadesinin zamansal anlatı gücünde görüldüğü gibi; soyut imgeler sayesinde anlatı deneyime ortam sağlamaktadır. Zamansal boşluğun incelendiği sıralı anlatılarda, harekete eşlik eden soyut imgelerin de bulunduğu bir tasarım biçimi örneği, **soyut ardışık sanat/abstract sequential art** şeklinde adlandırılmaktadır.

Birer görsel anlatı olan soyut ardışık sanat üretiminin tanımını Kym Tabulo (2013) şu şekilde yapmaktadır: “Soyut ardışık sanat, izleyicide estetik bir tepki, kavramsal

bir duygu uyandırabilen, biçim ve tekniğe odaklanan, sıralı olarak yan yana yerleştirilmiş bir dizi soyut imgeyi ifade eder” (Tabulo, 2014, s. 30). Geleneksel çizgi roman üretimlerinden farklı olarak, sözsüz çerçevelere sahip soyut anlatılarda okuma eylemi, öznenin anlatıya dahil olmasını sağlayarak tasarımcı ve seyirci olmak üzere ortak yazarlı bir anlatı biçimi yaratmaktadır (Tabulo, 2014, s. 31). Seyirci özne, çerçeveler üzerinde gezinen gözleriyle imgeler arasındaki bağlantıları kendi yorumuyla kurarak okuma yapar. Okumaktan kasıt, Bachelard’ın şiir için söylediği gibi, dizelerin çizgisi boyunca düşlerin akıp gitmesi, hareket halindeki dizelerle beraber düşlerin de yol almasıdır: *"Ne var ki dize hep hareket halindedir; hayal dizenin çizgisi boyunca akıp giderken, hayal gücünü de peşinden sürükler, sanki bu hayal gücü bir sinir lifi yaratıyormuşçasına"* (Bachelard, 2018, s. 20).

Soyut ardışık sanat üretimleri, ardışık olarak harekete ait anları içermesiyle zamansal, soyut olmasıyla anlamsal boşluklara sahiptir. Soyut üretimlerin ortak noktası, anlamdan uzak olmaları değil, farklı anlam olasılıklarına sahip olmalarıdır. Her öznenin kendi düşlemesiyle yeniden okunan, seslendirilen ve yeni bir anlama kavuşan çok anlamlı iletişim araçları oluverirler (Jackson, 2009, s. 5). Özne farklı anlam olasılıklarından kendine özgü olanı algılar ve ayıklar. Anlatı ile özne arasında oluşan diyalog, özne ilişkisel düşünmeye başladığında güçlenir. Özne, sıralı anlatıya ses veren, boşlukları dolduran bir rol kazandığında sıralı anlatı da bir deneyim ortamına dönüşmektedir (Yetkin & Dursun Çebi, 2022).

Tabulo’nun soyut ardışık sanat üretimlerinin tanımını yaparken soyut çizgi roman üretimlerinden yola çıkmaktadır. Soyut çizgi romanların araştırmasını yapan Andrei Molotiu, kuramsal altlığını oluşturduğu alanda aynı zamanda üretimler de yapmaktadır. Andrei Molotiu’nun “A Day by the Ocean” isimli soyut çizgi roman üretimi incelendiğinde sanatçı; okyanusun durağanlığını ve yükselen dalgalarını soyutlayarak sıralı anlatısında ifade etmektedir. Fakat anlatıyı oluşturan parçalar arasında çizgisel bir zaman yoktur. Anlatıdaki zamansallık, sürenin heterojen ve katmanlı hali gibi, bellekteki anların bir araya geldiği bir oluş haline benzer şekilde bir arada bulunmaktadır. Molotiu, okyanusun her halinin zihindeki karmaşasını bölerek okunabilir hale getirmiştir. Oluşturduğu soyut anlar, çizgisel zamandan feragat ederek, seyircinin zamansallığında deneyimi şekillendiren anımsamaları içermektedir (Şekil 3.13).



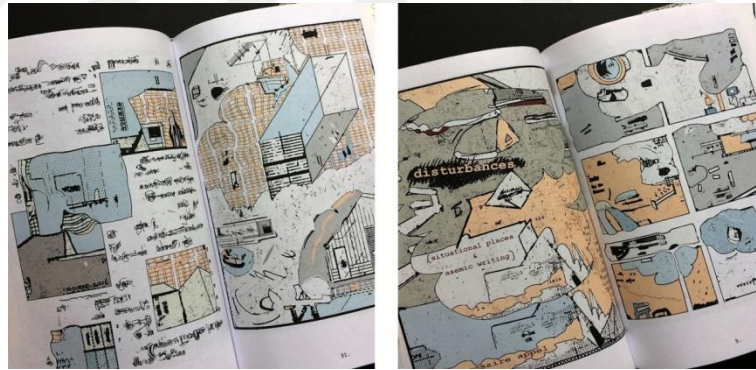
Şekil 3.13 : Andrei Molotiu, A Day by the Ocean (Molotiu, 2008).

Özneler arası ortak deneyimlerin soyut temsilleri, okyanusun dalgalarını hissetmek gibi, seyirciyi temsile katılımcı hale getirmektedir. Vesely'e göre (2004), özne çevresindeki dünyaya dair deneyimi hiçbir zaman doğrudan değildir; yalnızca dolayımıdır ve bu dolayımında en önemli rol temsilidir. Yalnızca temsilin birliği ile gerçekliğin derinliğine ve tamlığına ulaşılabilir aksi takdirde ulaşılmazdır. Bir şiir dizesi ya da bir resim özneye bir manzaranın gizli anlamı ve güzelliği hakkında çok şey anlatabilir (Vesely, 2004). Molotiu da dalgaların doğasını, bellekteki bir bilginin anımsanması gibi anlık, belli belirsiz göz önüne gelen sahnelerin hissettirdiği tanıdık deneyimi sunmaktadır. Anlatısında da suyun bellekte yer edinmiş anlık hislerinin bir araya gelmesiyle bir okyanusun dalgalarını seyretmenin akılda kalıcı deneyimini temsil etmektedir. Molotiu'nun bir deneyimi soyut imgelerle temsil etmesi sayesinde, anlatıda anlam boşlukları oluşturmaktadır. Her özne için kendi deneyimlerinin tamamlayacağı bu boşluklar sayesinde anlatı yeniden üretilmektedir.

Soyut ardışık sanat üretimlerine sahip bir diğer isim, yazar ve görsel sanatçı Rosaire Appel üretimlerini açıklarken, sonuçlardan çok olasılıklarla ilgilendiğinden bahsetmektedir. Bir sonuca ulaşmanın eşiğinde bıraktığı çalışmaları, sayısız olasılığı açan, aralayan birer deneyim alanına dönüşmektedir. Appel'in çalışmalarındaki imgeler, soyut birer üretim olarak bir nesnenin kesin karşılığı değildir; fakat algı ve belleğin devreye girmesiyle özneye çağrıştırdıkları sayesinde, anlamsal boşluklar oluşturmaktadır. Eisenstein ve Klee'nin çizgiyi bir ritmin ve hareketin imgesi olarak

kullanması gibi; soyut anlatılarda da okunabilir çizgilerin bulunması, anlatıya bir ritim, tekrar, hareket ve dolayısıyla zamansallık kazandırmaktadır. Sanatçının anlatıyı oluştururken kullandığı imgeler ne kesin bir anlam çağrıştırırlar, ne de tamamen rastgeledirler. Her seyircisi bu anlatıyı öznel olarak okur. Sanatçının da eserlerini oluştururken değerli gördüğü durum, seyirciyle çoğalan bu olasılıklardır. Öznenin soyut ardışık sanat üretimleriyle ilişkisi, Merleau-Ponty'nin (2014) özne ile resim karşılaşmasıyla yaşanan deneyime benzer³. Seyirci, çerçeveler arasında birbirine bulaşan, karışan boya izlerini birer sessiz sinyal gibi algılar ve anlatıyı seyrederek; anlatıdaki detayların düzenini ve nedenini açıklama durumunda olmasa da, anlatıyı oluşturan imgelerin hiç birinin rastgele ve keyfi olmadığını duyumsar (Merleau-Ponty, Algılanan Dünya, 2014, s. 59).

Appel, “disturbances” adlı çalışmasında, hikayeye ve mekanlara müdahale ederek onları bozup düzensiz hale getirmesiyle, ortaya soyut sıralı bir anlatı çıkarmıştır. Bir sözü olmayan hikaye örgüsünü, sıralı üretimlerin yöntemini bozarak, çerçevelere müdahale ederek yerleştirir. Sanatçı, tüm bunları tasarımının sahip olduğu olasılıkların sınırlarını genişletmek için yapar (Şekil 3.14).



Şekil 3.14 : Rosaire Appel, Disturbances, 2016 (Appel, 2018).

Appel, çalışmalarını tamamlanmamış bırakarak, seyircinin varlığıyla sayısız olasılıkların ortaya çıkmasını değerli görmektedir. Geleneksel çizgi roman tekniğinin katı kurallarını bozarak; anlatıyı, hikayeyi ve tekniği özgürleştirmektedir. Çalışmasıyla ilgili yaptığı açıklamada da, anlatıyı özgürleştirebilmek için hikayeye

³ “..Resimde söz konusu olan şey, bir tablo karşısında konuya ya da -varsa- tablonun kaynağı olan tarihsel duruma göndermeleri çoğaltmak değil, tıpkı şeyleri algılarken olduğu gibi, tuvalin dört bir yanına bırakılan boya izlerinin bana verdiği sessiz sinyallere göre tabloyu algılamaktır, tabloyu seyretmektir; o sinyaller hiçbir şey söylemeden, hiç akıl yürütmeden, böyle böyle kesin bir düzen oluşturur ve o düzeni açıklayabilecek durumda olmasak bile onda hiçbir şeyin keyfi olmadığını iyiden iyiye duyumsarız.” (Merleau-Ponty, 2014, s. 59).

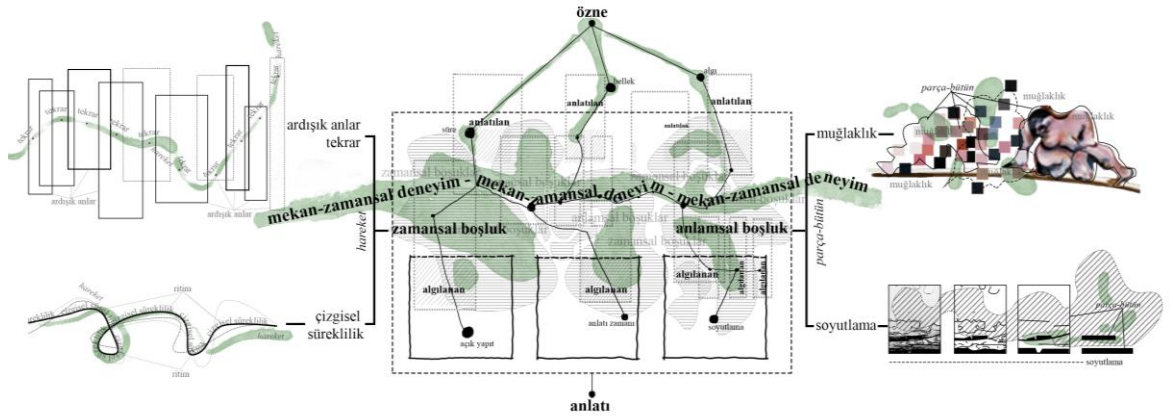
beraber mekanı ve tekniği “özgürleştirdiğinden” bahsetmektedir. Bunu, var olanı bozarak ve geleneksellikten uzaklaştırarak yapmaktadır (Appel, 2018). Bacon, triptiklerini oluşturan parçaların muğlaklığı sayesinde, öznenin parçaları ilişkilendirerek bir bütüne ulaşmasını sağlamaktadır. Appel ise parçalar arasındaki ilişkiselliği, sıralı anlatı tekniklerini bozarak, parçaları çevreleyen çizgiyi komşu parçalarla karıştırarak, sınırları birbirine kesiştirerek parçaları sınırlayan çerçeveleri ve içindeki anlamları özgür bırakmaktadır. çerçevelerin içindeki imgelerin soyut olmasıyla birlikte anlatının anlamı ve zamanı özne deneyimleriyle tamamlanmaktadır.

Deneyimlenen anlatının soyutlamalara sahip olmasıyla, yeniden üretimlere fırsat vermektedir. Soyut ardışık sanat örneklerinde görüldüğü üzere, anlatıyı kuran parçalar soyut imgelerden oluştuğunda anlam ve zaman öznenin deneyimlemesiyle şekillenmektedir. Soyut anlatılar, yoruma açık hali ile açık yapıt olarak tanımlanabilmektedir. Soyut anlatı, öznenin algı ve belleğiyle kurduğu ortaklıklarda tamamlanabilen anlamsal boşluklara sahip olmaktadır.

3.3 Zamansal ve Anlamsal Boşluklara Bakma Biçimi

Tez çalışmasının ikinci ve üçüncü bölümlerinde, deneyimin zamansallığı ve bu zamansallığın ortaya çıkışında özne algı ve belleğinin anlatıda yakaladığı anlamlar incelenmektedir. Özetle deneyimin zaman/süre ve anlam kavramları üzerinden özneye nasıl şekillendiği *tekrar, ardışık anlar, hareket, çizgisel süreklilik, muğlaklık, soyutlama, parça-bütün* kavramları ile irdelenmektedir. Anlatıyı deneyimleyen özne için bu deneyimin yeniden üretimlere dönüştüğü; zamansal ve anlamsal karşılıkların anlatının tasarımıyla şekillendiği örnekler ele alınmaktadır. İkinci bölümde incelenen kavramlar üzerinden, üçüncü bölümdeki örneklerde zamansal ve anlamsal boşluk olarak adlandırılan temsil biçimleri ortaya çıkarılmaktadır. Bu yapma biçimleri sayesinde, anlatıda öznenin tamamlayabileceği boşluklar olduğu söylenmektedir.

İncelenen örnekler ve temsil biçimleri, zamansal ve anlamsal boşluklar mimari temsil örneklerinde okuma araçları olarak kullanılması amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda, boşluğu oluşturan temsil biçimleri; diğer yöntemlerle ilişkisi; oluşturduğu boşluk; mekan-zamansal deneyime araç olması diyagramda ifade edilmektedir (Şekil 3.15).



Şekil 3.15 : Zamansal ve anlamsal boşluk okuma biçimi diyagramı (Yetkin,2023).

Diyagramda görüldüğü üzere, çalışmanın ikinci bölümünde deneyimin süre ve anlam üzerinden okuması sonucu, anlatı ve deneyim ilişkisi incelenirken bu kavramların özneyle birlikte tamamlanacağı boşluklar araştırılmaktadır. Sıralı anlatılar üzerinden zamansal boşluk okumasında incelenen çizgi roman örneklerinde, ardışık anları temsil eden çerçeveler ve çerçevelerin tekrarıyla ortaya çıkan anlatı zamanı; deneyimle tamamlanan zamansal boşluklar oluşturmaktadır. Klee'nin çizgileri ve Eisenstein'in montajı üzerinden zamansal boşluğa bakıldığında ise; çizgilerin sürekliliği ile hareketin temsil edildiği örneklerde özne çizgileri takip ederek bu hareketi dolayısıyla anlatının zamanını deneyimlemekte ve yeniden üretmektedir. Zamansal boşluğu ortaya çıkaran temsil biçimlerinin ortak noktası özne algısında hareketi ifade etmeleridir.

Anlamsal boşluk okumaları için incelenen Bacon ve Richter tarafından üretilen temsillerde, anlatının her özne için farklı yorumlanabilir olmasını sağlayan durumun muğlaklık olduğu söylenmektedir. Muğlak imgeler sayesinde, öznenin parçalardan bütünü kurma ve bütünü algılaması onun deneyimleriyle şekillenmekte ve ona özgü hale gelmektedir. Bu sayede anlatıda özne ile çoğalan çok anlamlılık görülmektedir. Anlatıda anlamın karşılığı özneye bırakılan bir diğer örnek, soyut ardışık sanat üretimleridir. Bu üretimlerin birer sıralı anlatı olmasıyla zamansal boşluklara sahip olduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra, çerçeveler içindeki imgelerin anlamı soyutlamalarla kesinlikten uzaklaştırılmaktadır. Bu sayede, zamanı ve anlamı öznenin deneyimleriyle şekillenen bir anlatı ortaya çıkmaktadır. Anlam boşluklarının arandığı iki farklı yöntemin ortak noktası, parça-bütün ilişkisinin öznenin deneyimine bırakılan birer açık yapıt olmalarıdır. Diyagramda da görüldüğü gibi

zamansal ve anlamsal boşluklar özneye ilişkilendirilerek, onun algı ve belleğiyle tamamlanarak, mekan-zamansal deneyime ortam sağlamaktadır.

Farklı sanat alanlarından örnekler, mimari temsil ve anlatı bağlamında incelendiğinde; zamansal ve anlamsal boşluklar, kendilerini oluşturan formlar ile uzamsal boyuta karşılık gelmektedir. Bu sayede mekan-zamansal deneyim için birer araç olarak değerlendirilebilmektedir. Zamansal boşluk kavramı, bir anlatı içinde hareket duygusunu taşıyan formların yarattığı mekanın zamansal bir boyutunu ortaya çıkarmaktadır. Ritim, tekrar ve çizgisel süreklilik gibi unsurlar, her öznenin farklı biçimde deneyimlediği bu zamansal boşluğu şekillendirmektedir. Böylelikle zamansal boşluklar, öznenin deneyimine bağlı olarak hissedilen ve algılanan bir zaman dilimini temsil etmektedir.

Benzer şekilde, soyut ve muğlak imgelerin parça-bütün ilişkileri, öznenin yorumuna açık bırakıldığında “anlamsal boşluk” kavramı ortaya çıkmaktadır. Bu boşluklar, öznenin anlatıyla ilişkiler kurmasına ve tamamlamasına izin verdiği için, anlatıda birden çok anlam ortaya çıkmaktadır. Bu sayede anlatı, anlamın öznenin bakış açılarıyla çoğaldığı bir açık yapıt haline gelmektedir. Mimari anlatıda zamansal ve anlamsal boşlukları oluşturan hareketin, parça-bütün ilişkilerinin ve ortaya çıkan mekan-zamansal deneyimin incelenmesi, mimari temsilin çok katmanlı ve özneye çoğalan anlamını ortaya çıkarmaktadır. Buradan yola çıkarak mimari anlatı olarak ele alınan Zaha Hadid’in erken dönem üretimlerinde mekan zamansal deneyim aranmaktadır. Bu amaçla Hadid’in çizimlerinde kullandığı temsil biçimleri ile zamansal ve anlamsal boşluklar ilişkilendirilmektedir.

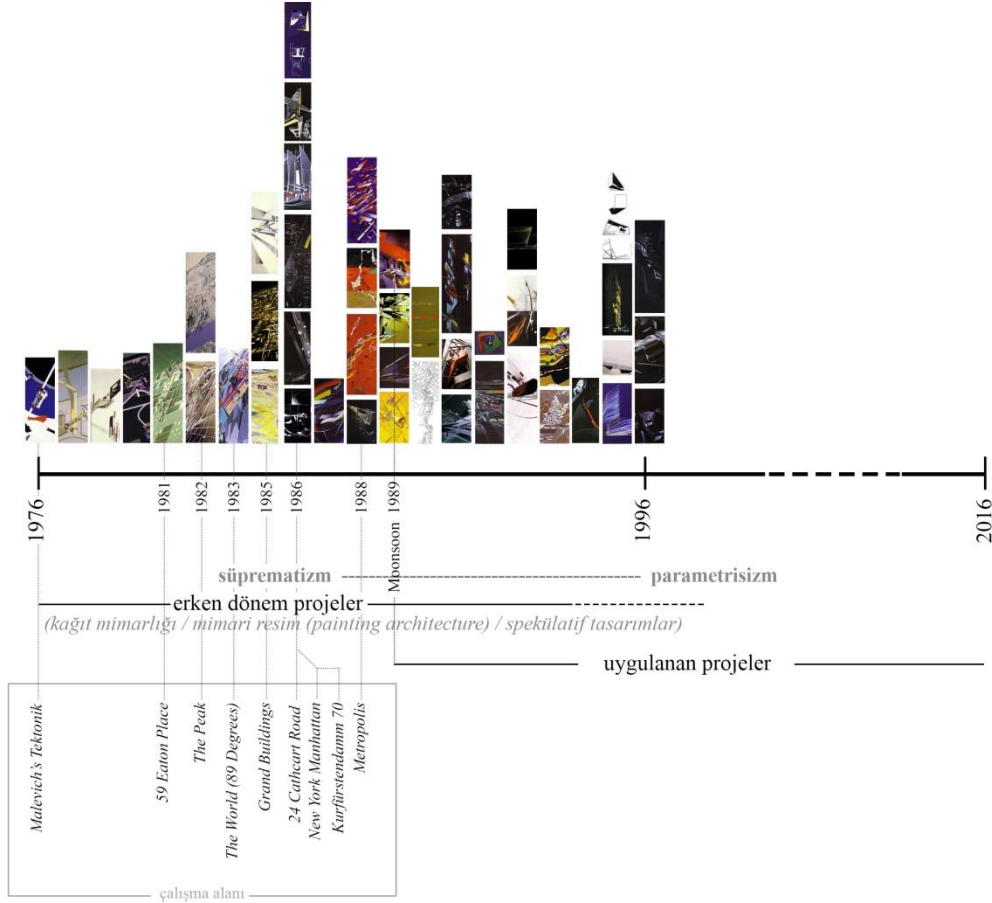
4. ZAHA HADİD'İN ERKEN DÖNEM ÇİZİMLERİNDE MEKAN-ZAMANSAL DENEYİM OKUMASI

Zaha Hadid'in mimari üretim süreci, kariyeri boyunca çeşitli sanat akımları ve yenilik arayışları ile şekillenmektedir. Hadid'in mimari tasarım yolculuğu, geometrik soyutlama ve saf formlardan oluşan bir sanat akımı olan süprematizm ile başlamaktadır. Daha sonraki yıllarda Hadid'in tasarımları, konstrüktivizm, dekonstrüktivizm ve parametrisizm gibi diğer sanat akımlarından unsurları içeren örneklerle devam etmektedir. Sanat ve teknolojinin birlikteliğini vurgulayan bir sanat akımı olarak konstrüktivizmin ilkelerini benimseyen Hadid kariyerinde ilerledikçe, tasarımlarında geleneksel mimarlığa meydan okumaya ve deneysel geometriler ve dinamik kompozisyonlarla sınırları zorlamaktadır. Dekonstrüktivizmin teması olan parçalanma ve hareket de Hadid'in tasarımlarında başlıca kavramlar olarak yerini almaktadır (Woods, 2008). Parçalanma ve parçalardan elde edilen akışkanlık sayesinde Hadid, geleneksel tasarım anlayışına ve temsil biçimlerine meydan okumaktadır. Vitra İtfaiye İstasyonu ve MAXXI Müzesi örnekleri de Hadid'in dekonstrüktivizmin etkisiyle ortaya çıkardığı dinamik ve parçalı mimari üretimleridir. Gelişmiş dijital araçların ve parametrik modelleme tekniklerinin mimari tasarıma dahil edilmesiyle birlikte Hadid'in mimari tasarımında parametrisizm akımının etkileri ortaya çıkmaktadır. Tasarımlarında karmaşık eğrisel geometriler, kesintisiz ve akışkan mekansal çözümler sunan mimari formlar görülmektedir (Schumacher, 2021). Guangzhou Opera Binası ve Haydar Aliyev Merkezi, akışkan kütle şekilleriyle Hadid'in parametrik tasarımları için örneklerdir.

Hadid'in farklı sanat akımlarından etkilenecek değişen temsil ve tasarım biçimine bakıldığında, erken dönem üretimlerinde kağıt üzerinde kurduğu ilişkisellikler zaman içinde bilgisayar destekli araçlar ile çeşitlenerek farklı boyutlarda üretimlere dönüşmektedir. Bilgisayar destekli tasarımların bir getirisi olarak, mimari tasarıma ait mekansallıkların somut temsilleri, tez çalışması kapsamında incelenen özneye çoğalan anlamlar için gerekli soyutluktan uzaklaşmaktadır. Tez çalışması, Hadid'in

erken dönem üretimlerinde olduğu gibi anlatının soyut, çok parçalı ve muğlak halleri üzerinden tartışma yürütmektedir.

Mekan-zamansal deneyimin arandığı örnekler, şekilde görüldüğü gibi Hadid'in erken dönem projeleri içinden seçilen çizimleridir (Şekil 4.1).



Şekil 4.1 : Hadid'in üretimleri ve belirlenen çalışma alanı (Yetkin,2023).

Bu döneme ait çizimleri açısal geometriler, parçalanmış formlar ve dinamik kompozisyonlarla karakterize edilen güçlü bir süprematizm etkisine sahiptir. Süprematist mimari anlatıların, zamansal ve anlamsal boşlukların incelenebildiği harekete, parça-bütün ilişkilerine, tekrarlara sahip olması nedeniyle çalışma alanı olarak ele alınmaktadır. Hadid resimlerinde bir ritim yakalayan form tekrarlarını çizgisel süreklilikler ile birlikte temsil ederek, anlatıda bir akışkanlığı; dolayısıyla bir hareketi aktaran zamansal boşluklar oluşturmaktadır.

Zaha Hadid'in kronolojik olarak incelenen ilk çalışması, Malevich'in Architecton serisine getirdiği yorum olan, Malevich's Tektonik isimli eseridir. Malevich'in ortaya koyduğu süprematizm sanat akımı, Hadid'in dinamik formlar, akışkan mekanlar ve soyut manzaralar oluşturmada yol göstericidir. Malevich, işlevi

olmayan saf geometriyi kavramsallaştırarak; form ve renk zıtlıkları aracılığıyla öznenin saf algısına hitap eden bir araca çevirmiştir. Hadid ise nesneden kopuk resmin sıfır derecesi olan bu sanat akımının sağladığı özgürlüğü; dinamik formlar, akışkan mekanlar, soyut manzaralar temsil etmekte kullanmıştır. Woods'a göre, Hadid'in resimlerindeki parçalar, tasarıma ve bağlama ait birimlerin temsilleridir ve nasıl olacağını asla söylemese de bu temsillerle tasarımın bilgisini vermektedir (Woods, 2008). Seyirci olarak özne, hiçbir talimat vermeyen bu resimlere bakarken parçalayıp, dağıtıp yeniden bir araya getirmektedir.

Süprematizmin bir getirisi olarak Hadid'in çizimlerinde temsil edilen yalnızca somut mimari kararlar değil aynı zamanda tasarımı şekillendiren potansiyeller ve kuvvetlerdir. Süprematist soyut ifadelerle ortaya koyduğu çizimleri, Malevich'in yaklaşımı gibi nesnel olmayan bir gerçekliği ifade etme aracına dönüşmektedir. Hadid, süprematizmi temel geometrik şekillerle karmaşık yapılar inşa etme sanatı olmaktan, tasarıma ait kuvvetleri de görünür kılmaya çalışan bir araç haline getirmektedir. Hadid'in tasarımı, tasarımın konumlandığı bağlamı ve ona etkileyen kuvvetleri birlikte akışkan bir kompozisyona çevirdiği çalışmaları; süprematist birer eser olarak anlamı ve zamansallığı öznenin algısına bırakılmış deneyim alanlarından oluşan mimari anlatılardır.

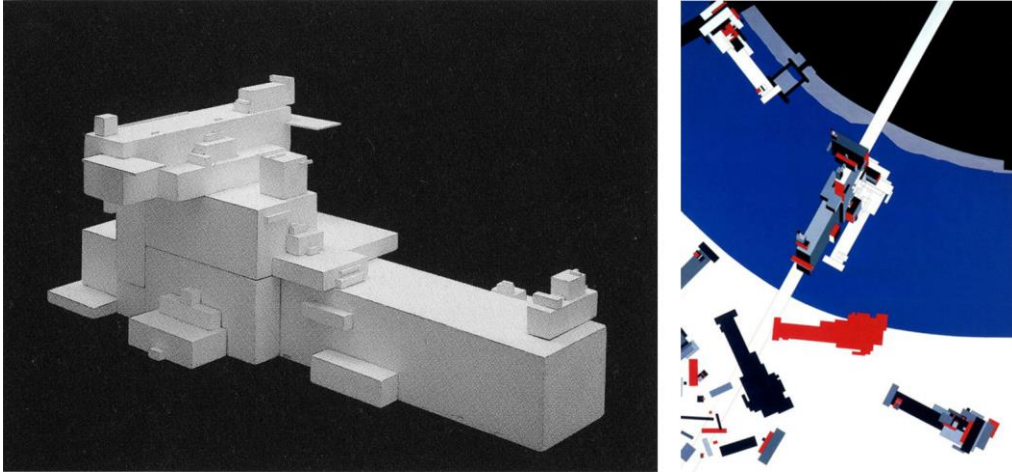
Hadid'in çalışmaları incelenirken, tez çalışmasının "3.3 Zamansal ve Anlamsal Boşluklara Bakma Biçimi" başlıklı bölümünde ele alınan temsil kurma yöntemleri birer araç olarak kullanılmaktadır. Sırasıyla ele alınan Malevich's Tektonik (1976), 59 Eaton Place (1981), The Peak (1982), The World (1983), Grand Buildings (1985), 24 Cathcart Road (1985), New York Manhattan: A New Calligraphy of Plan (1986), Kurfürstendamm 70 (1986), Metropolis (1988) çizimlerinde rastlanan ritim, tekrar, çizgisel süreklilikler ve anlatı zamanı ile sürenin ilişkisellikleri üzerinden; anlatıdaki zamansal boşluklar araştırılmaktadır. Aynı zamanda soyut imgelerin, muğlak alanların ortaya çıkardığı anlam boşlukları da tespit edilerek; özne-nesne ilişkisi üzerinden anlatıda mekan-zamansal deneyim araştırılmaktadır.

4.1 Malevich's Tektonik (1976-77)

Architecture Association Mimarlık Okulu'ndaki bitirme projesi olan Malevich's Tektonik, Hadid'in tasarım anlayışının bir başlangıç noktası olarak görülmektedir. Hadid mimarlığın, henüz yerine getirilmemiş ve keşfedilmemiş yeni alanlara sahip

olduğunu düşünmektedir. Yirminci yüzyılda teknolojinin zaferi olarak kabul edilen, yaşam tarzlarındaki hızlı değişime mimarlığın da ayak uydurması gerektiğini savunmaktadır. Mimarın rolünü geçerli kılan durumun, mimarlığın bu revizyonlara, yaratıcılığa ve yorumlamaya olan mutlak ihtiyacı olduğunu belirtmektedir (Hadid, 1983). Mimarlığı değişen dönüşen bir makine olarak görmesi, erken dönem çizimlerinde kendini göstermektedir.

Thames Nehri üzerine yerleştirdiği otel projesi, Malevich'in Architekton serisinden Alpha Architecton modelinin bir yorumudur (Şekil 4.2; Şekil 4.3). Hadid, Malevich'in bu serisinden tektonikler olarak bahsetmektedir. Hadid'in yorumu, Malevich'in çalışmasını kopyalamaktan ziyade; onun vizyonunun bir devamı olarak sunduğu bir meydan okumasıdır. Malevich'in soyut kompozisyonunu, heykelsi ve katı halinden çıkararak artık içinde yaşanabilir bir yapı olarak ele almaktadır (Cridge, 2021).

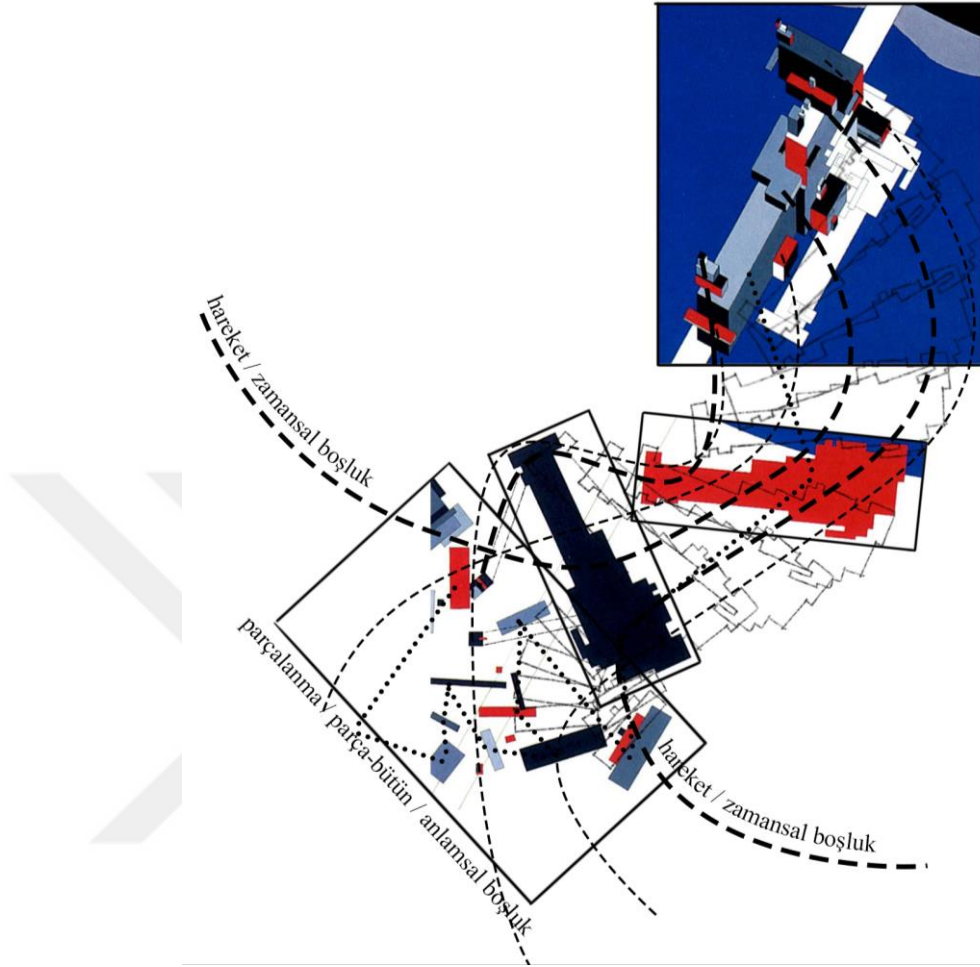


Şekil 4.2 : Malevich'in Architekton modeli (sol görsel) (URL-7).

Şekil 4.3 : Hadid'in Tektonik yorumu (sağ görsel) (URL-8).

Architekton'un planı, tuval üzerinde farklı yerlerde ve farklı kompozisyonlarda tekrar etmektedir. Bu tekrar sayesinde plan, bir dizi soyut şekle dönüşmektedir. Sol alt köşedeki yapının elemanlarının renk düzlemlerine göre ayrışarak parçalanması (fragmentation), tabloyu Malevich'e daha da yakınlaştırmaktadır. Hadid'in bu çalışması, süprematist resimlerin mimarlıkla buluştuğu ve inşa edildiği bir alan ortaya koymaktadır; süprematist bir resmin inşasını öngörmektedir (Mertins, 2006). Resme bakıldığında izometrik bir çizimle ifade edilen modelin önce planlarına, sonra

düzlemlerine; daha sonra parçalarına ayrılarak savruluşuna ait anlar görülmektedir (Şekil 4.4).



Şekil 4.4 : Malevich's Tektonik okuması (Yetkin,2023).

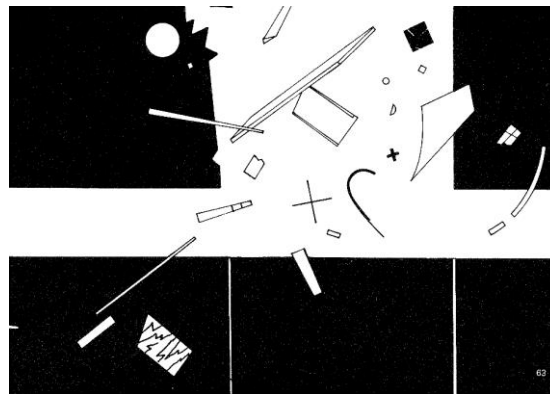
Kütlenin parçalanıp dağılarak gerçekleştirdiği hareketten anlar çerçevelerle sınırlandırıldığında, özne için bu çerçeveler arasındaki boşluklar doldurulmayı bekleyen anlam ve zaman boşluklarıdır. Planın *tekrarı* ve bir *hareket* tanımlaması, zamansal bir boşluk yaratmaktadır. Savrulan parçaların bu hareketi, özne algısında zamansal bir karşılık bulmaktadır. Architekton kütesinin ise parçalanarak *soyut* imgelere bölünmesi, özne için *parça-bütün* ilişkisini kurarak tamamladığı anlam boşluklarını oluşturmaktadır. Anlatı zamanının, öznenin süresi haline geldiği bu noktalarda; özne birbirinden bağımsız hale gelen parçalar ile bütünü ilişkilendirerek anlam boşluklarını tamamlamaktadır. Öznenin algısında Malevich'in kütlesi artık Hadid'in yerleştirdiği bağlamından koparak hareket etmektedir. Hareketi duyumsatan parçalar sayesinde çizim, öznenin süresinde gerçekleşen mekan-zamansal deneyime sahip olmaktadır.

Malevich'in Tektoniği'nde yüzen parçalar, kompozisyona ait anlardan kesitler gibi görünmektedir. Hadid bu anlatı biçimi ile Malevich'in yaptığı gibi özne algısını tek bir bakış açısına hapsetmek yerine; özneye çoklu bakış açıları sunarak mekansal deneyimin öznenin algısında şekillenmesini sağlamaktadır (Lee, 2015). Bu anlatım biçimi sayesinde, izometrik kütleye bakarken eşzamanlı plan düzlemini de gören özneye durağan bir mekan anlatısı sunmak yerine; onu katılımcı hale getirmektedir. Özne, parçaların süzüldüğü uzayda, çoklu bakış açılarıyla anlatılan mekanın zaman içinde dinamik hareketini izleyerek, bu dönüşümü kendi zamansallığında deneyimlemektedir.

4.2 59 Eaton Place (1981-1982)

Süprematizmin özne-nesne ilişkisinde saf algıya ulaşmak için bütünü parçalara ayırması ve anlamdan uzaklaştırarak çok anlamlılık sağlaması; Hadid'in resimlerinde mimari temsilin seyircisiyle ilişkisini şekillendirmektedir. Malevich'in Tektoniği'nde görüldüğü gibi, Hadid'in tasarımlarında karşılaşılan patlama, parçalarına ayrılma, çözülme, bozulmanın temsilde tasarımsal bir karar olarak yerini aldığı bir başka örnek 59 Eaton Place konutudur. Hadid tasarladığı bu konutta, yapının yakınında bulunan İtalyan Konsolosluğu'ndaki bir patlamanın etkilerinden esinlenmektedir. Proje için ürettiği çizimler bir nevi patlama; mimari öğeler de etrafa saçılan yapı parçaları gibidir (Hadid & Betsky, 1998, s. 8).

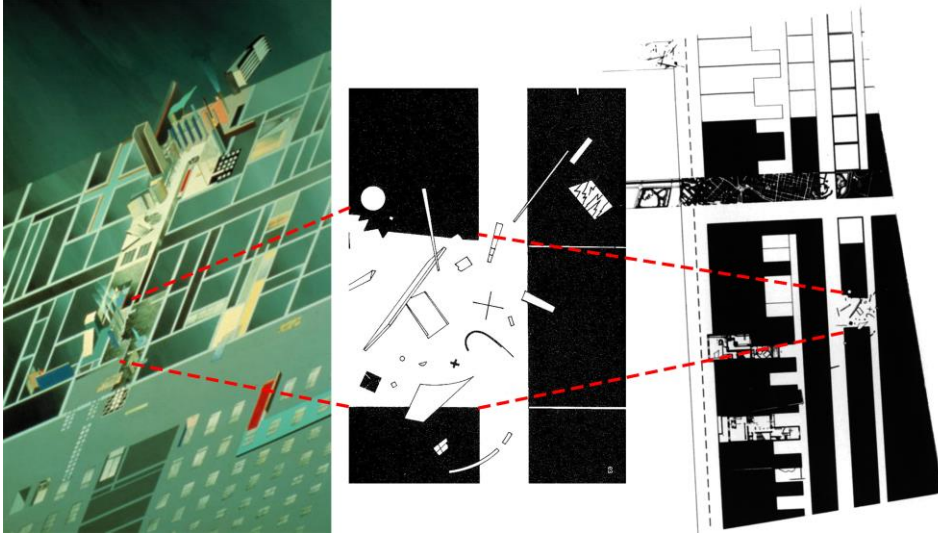
Hadid'in Eaton Place için yaptığı eskizde, mimarlığın alışıldık birbirine bağlı hücresel düzenini parçalama ve dağıtma fikrini ifade etmektedir (Şekil 4.5).



Şekil 4.5 : Zaha Hadid, patlama eskizi – For Eaton Place Residence, 1980 (Schumacher, 2021).

Parçalarına ayırmak, mimari tasarımı oluşturan tüm mekansallıklar ve yapı elemanları arasında iletişim sağlayan boşluklar oluşturmaktadır (Schumacher, 2021). Schumacher'e göre, Hadid'in çalışmalarındaki bu parçalanma sayesinde, plan artık kapalı ve iç içe geçmiş kutular dizisi olmak yerine; son derece geçirgen, çeşitli ama kendi içinde düzeni ve anlamı olan bir hal almaktadır. Hadid ile Malevich'in yol ayrımı da parça-bütün arasında kurulan bu düzen ve anlama dayanmaktadır. Malevich, öznenin saf algısına ulaşmak için bütünü parçalarına ayırarak onu tüm anlamlardan kurtarmaktaydı. Hadid ise, parça-bütün ilişkisi üzerinden tasarımsal kaygıları doğrultusunda çok anlamlı bir anlatı elde etmektedir. Hadid bu iki durum arasındaki farkı rastgelelik (randomness) ve keyfilik (arbitrariness) üzerinden açıklamaktadır. Her ne kadar iki kavramın karşılığı birbirine benzer olsa da aralarındaki fark, düzen üzerinden açıklanabilir. Mimaride rastlantısallık, mantık tarafından yönlendirilen saf matematiksel düzenin ve düşüncenin görsel bir çevirisidir. Oysa keyfiliğin açıklanabilir kavramsal bir mantığı bulunmamaktadır. Keyfiliği anlamlandırma ve açıklama alanı sınırlıdır. Ne ruhani, ne kozmik ne de dinseldir. Malevich'in de resimlerini açıklama çabası, onları metafizik ve manevi kavramlara başvurarak tanıdık bir dile kavuşturmak olmuştur. Fakat mimarlığın sahip olduğu sorumluluklar nedeniyle Hadid, Malevich'in süprematizmini mimarlığa uyarlamaktadır. Parça-bütün ilişkisini rastgelelik üzerine kurarken; arazinin kısmen işgal edildiği yeni bir mimari dinamik yaratmak gibi, süprematizmin sağladığı özgürlüğün temel ilkelerini mimari düşüncelerle birleştirmektedir (Hadid, 1982).

Rastgeleliğin mantıksal düzeni, 59 Eaton Place tasarımıındaki patlamayla etrafa dağılan parçaların yörüngesini de tanımlamaktadır. Schumacher'in dediği gibi Hadid'in tasarımında kullandığı parçalanma sonucu etrafa yayılan parçalar, bir merkezi işaret eder; aralarındaki artan mesafeler de içinde bulundukları bağlamda görelî konumlarını göstermektedir (Schumacher, 2021). Hadid, parçalanmaların bir sonucu olan boşlukları, mimari tasarımı şekillendiren araç olarak kullanmaktadır. 59 Eaton Place için oluşturduğu plan eskizlerinde, patlamanın etkisi bağlamı da şekillendirmektedir. Fakat yalnızca plan düzleminde kalmayan bu etkinin sonuçları, ortografik çizimle ifade ettiği çalışmasında bir araya gelmektedir (Şekil 4.6). Birbirine paralel çizgilerle ortaya çıkan gridler, bağlam için yolları, mimari temsil için aksları, model için duvarları ifade edebilmektedir.



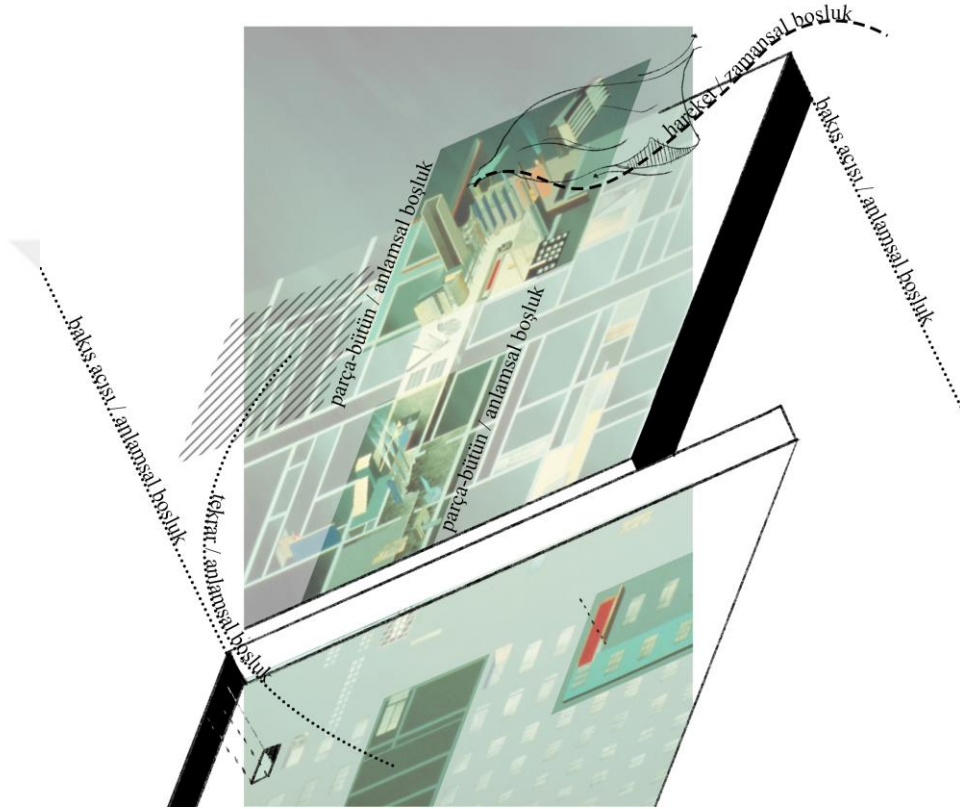
Şekil 4.6 : 59 Eaton Place patlama çizimlerinde patlamanın etkisi (düzenleyen Yetkin, 2023).

Hadid, belirli bir nizamda tekrar eden kutuların arasına bu bütünü bozarak, parçalayarak, patlatarak yerleşmektedir. Kütle içinde açtığı mekansal ve anlamsal boşluklar, patlamanın etkisiyle etrafa savrulan parçaların özne algısında yer bulmasıyla kapanmaktadır. Peter Cook yazısında, Hadid'in bu eserindeki patlamanın etkisiyle etrafa saçılan terasları, “Wham! Bam! Zap!” gibi hareketi ifade eden Pop Art terimleriyle betimlemektedir (Cook, 1983, s. 80). Cook'un resimdeki beklenmedik fırlamaları ifade edişi, resmin sahip olduğu dinamikliğı ve sürede gerçekleşen hareketin karşılığına bir örnektir.

Bir röportajında Hadid, bir dizi çizim sayesinde insanın aslında mümkün olacağını düşünmediğı şeyleri keşfedebildiğinden bahsetmektedir (Hadid, 1983). Hadid, çizimin yalnızca nihai ürünle ilgili olmadığını savunmaktadır. Örneğın Eaton Place için yaptığı her çizimin, bir yandan bir sunum aracı olduğunu, diğeryandan ise bir tasarım aracı olduğunu belirtmektedir. Hadid'in kendi çizimlerine seyirci konumu, Eisenstein'in montajları karşısında seyirci kalarak yeniden üretmesiyle benzer bir durumdur. Eisenstein, montajın özünde yaratma eylemini tetiklediğini belirtmektedir. Aynı şekilde Hadid'in çizimlerinin sahip olduğu çok anlamlılık da seyirci olarak kendisi için çizimleri birer üretim alanına dönüştürmektedir. Bu çizimlerle yalnızca estetik bir görüntü elde etmekle kalmaz, aynı zamanda tasarımcı olarak tasarıma ait kararların nasıl değıştirilebileceğini veya geliştirilebileceğini de keşfedebilmektedir. Bu çiziminden dolayı Hadid'e yöneltilen eleştiriler, kimsenin çizimdeki bakış açısından manzaraya bakmasının mümkün olmayacağı üzerinedir. Fakat Hadid

izimlerini bitmemiř bir çalıřma alanı olarak dūřūnūp tasarımı hakim bir bakıř açısıyla temsilini ortaya çıkarmaktadır. Bunun seyirci olarak bakan özneye katkısı, Hadid'in tasarımındaki bu oluř haline, onun gibi hakim bir açıdan řahit olabilmektir.

Hadid'in sūprematist çalıřmalarından biri olan Eaton Place'te, deneyimi ortaya çıkaran anlamsal ve zamansal bořluklar arandıėında, kompozisyonun ortografik çizim açısının zıtlıėıyla iki būyūk parçaya ayrıldıėı řekilde grūlmektedir (řekil 4.7).



şekil 4.7 : 59 Eaton Place okuması (Yetkin,2023).

Plan çizgilerinin ve planı bozup parçalayarak yerleřen tasarımı olduėu yatay birinci parça ile, bu mekansallıkların cephesi olarak temsil edilen dūřey ikinci parça resimde bir būitūnū kurmaktadır. Dūřey ve yatay çizimlerin birbirini takip etmesi gerçekte mūmkūn deėilken birlikte temsil edilmesi, özne algısında anlamsal bořluk açmaktadır. Bu iki parça kendi içinde daha kūūk birimlere blūnūrken, özne benzerlikler ve tekrarlarla iliřkiler kurmaktadır. İkinici parçayı oluřturan cephenin tekrarı, plan dūzleminde kendini gösterirken; planların çizgisel temsili, cephede tekrarlanmaktadır. Mekana dair bilgileri anımsatan parçalar (merdiven, duvar, döřeme gibi), planda bulundukları alanların özne algısında tamamlanmasına olanak tanınmaktadır. Patlamanın etkisiyle savrulan farklı malzemelerin hareketleri ve

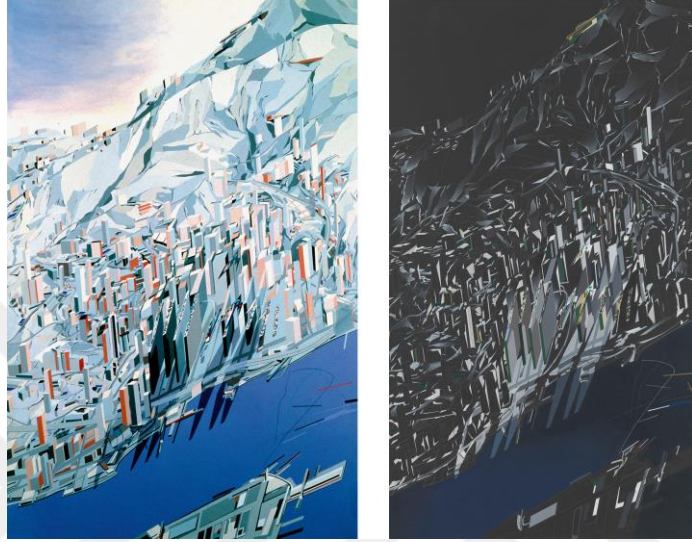
izometrik çizimin kaçış çizgileri de anlatıda zamansal boşluklar oluşturmaktadır. Resmin parçalardan bütüne kavuşması ve öznenin bu bütünü algılaması sürede gerçekleşmektedir. Özne 59 Eaton Place'i izlerken, cephenin ardında kalan mekanları, bütünü kuran parçaları birleştirerek; bunu yaparken de anlamsal ve zamansal boşlukları doldurarak deneyimlemektedir. Bu sayede Hadid'in resimleri her öznenin yeni mimari önermeler geliştirmek için üretken bir rol üstlendiği bir deneyim ortamına dönüşmektedir.

4.3 The Peak (1982-1983)

A Malevich's Tektonik ve 59 Eaton Place çalışmalarındaki süprematist parçalanmanın mimari yapıda gerçekleştiği ve çevresini etkilediği görülmektedir. The Peak ise, Hadid'in mimari yapıyla birlikte şehri de tasarladığı, parçaların yapıya, şehre ve manzaralara dönüştüğü bir örnektir. "The Peak" projesi, Hadid'in Hong Kong'un sıkışıklığını ve yoğunluğunu aşan ikonik bir yapı yaratmayı amaçlayan vizyoner bir mimari girişimidir. Modernizmin devam etmesi gerektiğine olan inancının somutlaştığı bir örnektir (Mertins, 2006). Hadid bu tasarımında, kazılmış yeraltı boşlukları, şehri oluşturan yatay katmanları içeren "insan yapımı cilalı granit dağ" yaratmaya odaklanmaktadır. Çalışmasını "süprematist bir jeolojik yapı" olarak tarif etmektedir. Tasarım, mimari yaratıcılığın yanı sıra, şehrin kendi tıkanıklığından kurtulmayı amaçlamaktadır. Şehrin üzerinde yüksek bir tepede bulunan tasarım, kentten kopuk gibi görünse de toprak ve su gibi doğal oluşumlar ile bütünleşerek kentle bağlantılı hale gelmektedir. Dramatik manzaraları ve doğal oluşumları vurgulamak için; mimari yapı süprematist topografyaya dikey ve yatay olarak yerleşmektedir. Yapı, geleneksel ilkeleri yıkan ve yeniden kuran, doğaya meydan okuyan ama onu yok etmeyen bir bıçak gibidir (Hadid, 1983, s. 84). Yapının yerleştiği kayalar parlatılıp, insan yapımı cilalı granit bir dağ oluşturacak şekilde tasarımın çeşitli bölümlerine dahil edilmektedir. Programlarına göre katmanlaşarak yerleşen tasarım, insan yapımı bu dağa tutunup asılı kalırken çevresini de şekillendirerek süprematist bir topografya oluşturmaktadır.

The Peak, süprematizmin Hadid için bir özgürlük alanına dönüşmesinin temsili gibidir. Süprematist kompozisyonu oluşturan parçalar bir araya gelerek; tasarımı, bağlamı ve şehri kurmaktadır. Cook'a göre Hadid'in The Peak çalışmasında şehri ve yapıyı birlikte tasarlaması onun şehircilik anlayışını ortaya koymaktadır (Cook,

2014, s. 63). Tüm kompozisyon, inşa edilenin ve bağlamın sahip olduğu parçaları bir araya toplayan bir kümedir. Hadid'in şehri de yeniden ele alması, insan yapımı şehircilik için verilmesi gereken tasarımsal tavizleri ortadan kaldırmaktadır. Bu sayede tasarıma ait en küçük birimden şehrin bütününe parça-bütün ilişkisinin kurulabildiği bir süreklilik yakalanmaktadır. Hadid'in bu tasarımı için ürettiği çizimleri şekildeki gibidir (Şekil 4.8; Şekil 4.9).

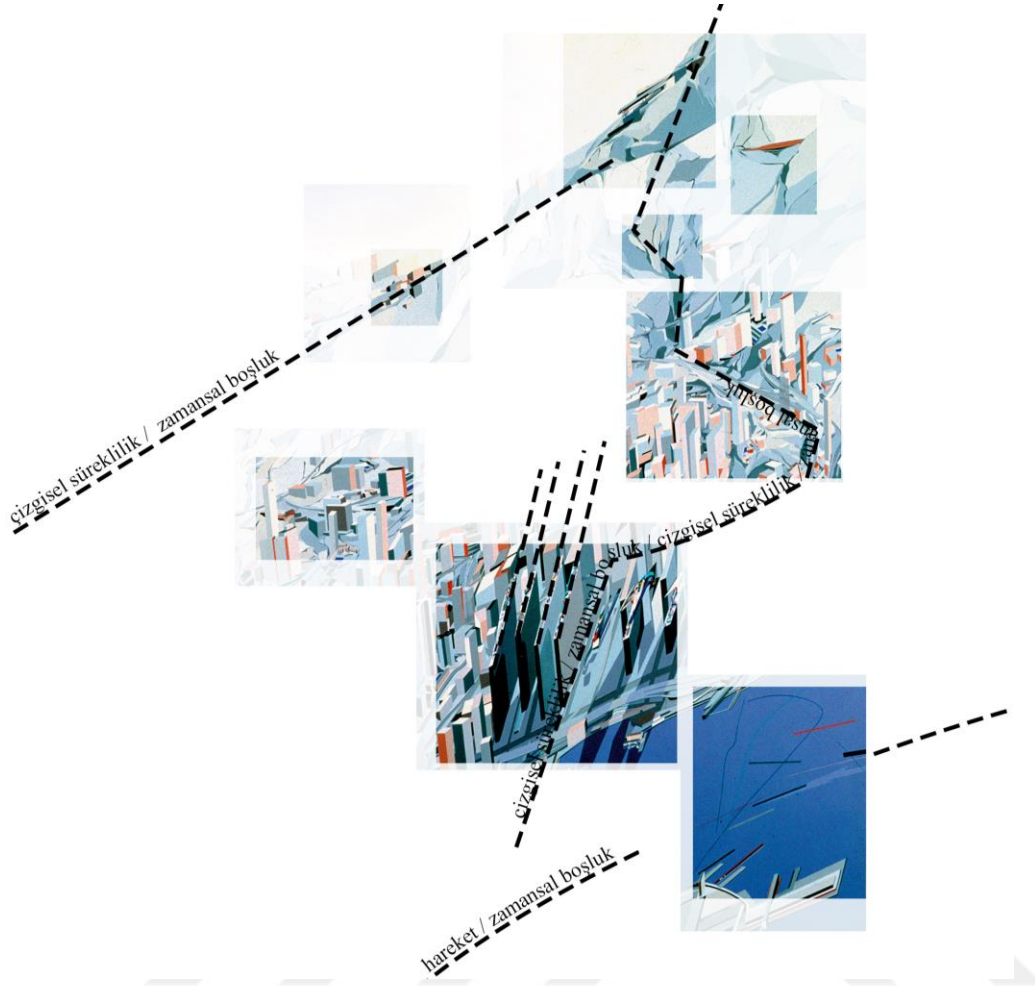


Şekil 4.8 : Hadid, The Peak (sol görsel), 1982-83 (URL-9).

Şekil 4.9 : Hadid, The Peak (Night) (sağ görsel), 1982-83 (URL-9).

Mimari yapıyı ve şehri birlikte temsil ettiği resimleri, şehrin gece ve gündüz hallerinden oluşmaktadır. Gündüz ayırt edilebilen şehir silüeti, gece yerini cilalı taşların parlak yüzeylerine bırakmaktadır. Mimari tasarım da bu yüzeylerin arasında kendine yer edinmektedir. Hadid, tasarımı ve şehri birden fazla perspektiften keşfetmeye davet etmekte, öznenin uzayda hareket ederken eşzamanlı görebileceği açılar sunmaktadır. The Peak çalışmasında statik mimari temsil kavramına meydan okuyarak, tasarımı oluşturan bir yapı elemanından şehre dönüşen akışkan ve hareketi imgeleyen bir kompozisyon oluşturduğu görülmektedir. Parça-bütün ilişkisindeki bu hareket ve dönüşüm hali, özne algısında bir zamansallığa karşılık gelmektedir. Kompozisyonu oluşturan ve hareketi imgeleyen yapıları, parçalanmış manzaralarla beklenmedik şekilde kırıp dağıtıp yeniden birleştirmektedir.

The Peak resminde, deneyimi ortaya çıkaran anlamsal ve zamansal boşluklar arandığında; Hadid, Eaton Place resminde olduğu gibi The Peak çalışmasında da bütünü kuran parçaları birbirinden farklı açılarda temsil etmektedir (Şekil 4.8).



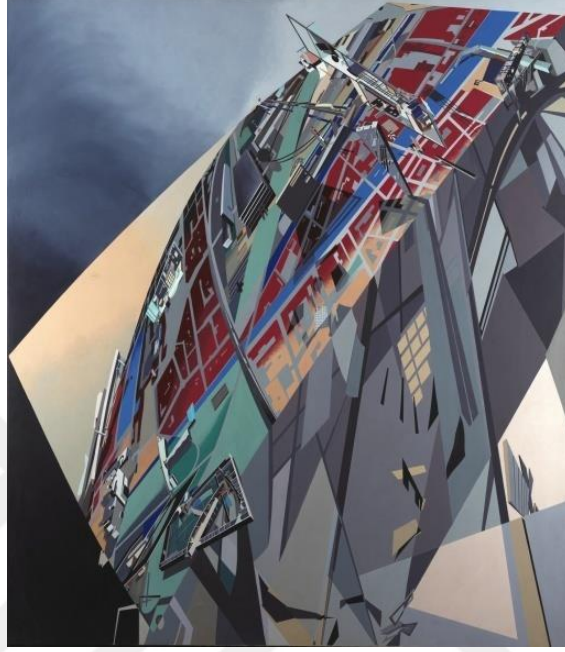
Şekil 4.10 : The Peak okuması (Yetkin, 2023).

Tek bir bakış açısından hakim olunamayacak büyük alanları bu sayede görünür hale getirmektedir. Resim, şehir merkezi ile zirve arasında süreklilik kazanan çizgilerin üzerinde yığılı parçalardan oluşmaktadır. Hadid, üst üste yığılı yüzeylerin ortaya çıkardığı sürekli çizgilerle, parçaları özne algısında bir bütüne kavuşturmaktadır. Anlatıdaki bu süreklilik ve akış, kompozisyonda zamansal bir boşluğa; soyut imgeler arasında kurulan parça-bütün ilişkisi de anlamsal bir boşluğa karşılık gelmektedir. Özne, zirve ile şehir arasındaki bu soyut hareketi, boşlukları doldurduğu bir zamansallık olarak sürede deneyimlemektedir.

4.4 The World - 89 Degrees (1983)

The World (1983), Hadid için tüm projelerini dünya üzerinde topladığı bir projedir. Seyirci için küresel dünyayı uzay boşluğundan izleyebileceği açılarla temsil etmektedir. Dünya döndükçe, seyircinin manzarası da yeni geometrik parçalara dönüşmektedir. Bu yeni dünya, yerçekiminin kaybolduğu, perspektif çarpıklıklarının

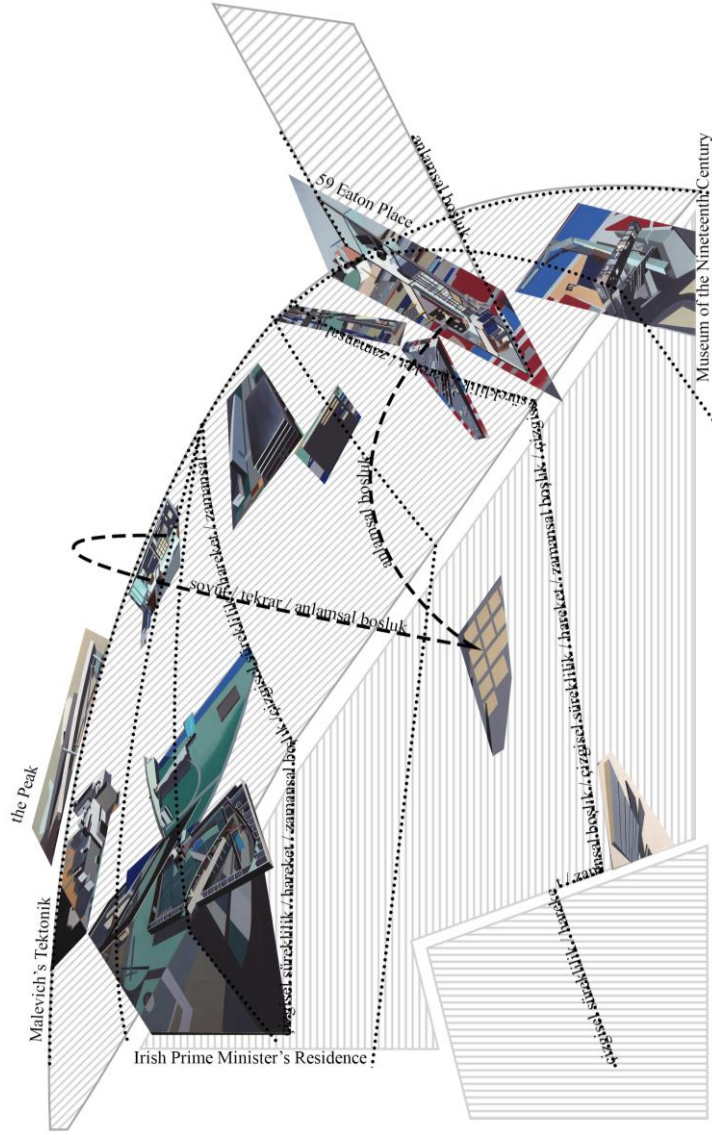
bulunduğu, çizgilerin birleşip devam ettiği, ölçek tanımının olmadığı bir “Hadidland” olmaktadır (Hadid & Betsky, 1998, s. 9). Dünya, belirli işlevler ve formların sahnesi değil, birlikte bir bağlam oluşturan olası kompozisyonların birlikteliğidir. The Peak örneğinde şehrin yeniden ele alınması gibi; bu örnekte de dünya, insan eliyle yeniden oluşturulmuş, fiziksel çevrenin yapay bir tasviridir (Şekil 4.11).



Şekil 4.11 : Hadid, The World (89 Degrees), 1983 (URL-10).

Hadid bu çalışmasında, dünya yüzeyinde bir araya getirdiği tasarımlarının, bütünü oluşturan birer parça olarak okunabilmesini sağlamaktadır. Seyirci kompozisyon içinde seçtiği tasarımı, çevresindeki yüzey ve çizgiler ile ilişkilendirerek Hadid’in kurduğu dünya üzerine yerleştirmektedir. Ölçeğin ve perspektifin bozulmaya uğradığı alanlar, temsile muğlaklık ve bu sayede çok anlamlılık kazandırmaktadır.

The World (89 Degrees) resminde, deneyimi ortaya çıkaran anlamsal ve zamansal boşluklar arandığında; resimde renk ve perspektif açılarındaki farklılıklarla bölünen büyük parçalar ortaya çıkmaktadır (Şekil 4.10).



Şekil 4.12 : The World (89 Degrees) okuması (Yetkin, 2023).

Bu parçalar arasındaki çizgisel süreklilikler sayesinde anlatıda zamansal boşluklar, özne algısında tamamlanmaktadır. Hadid'in tasarımlarının bulunduğu yer ile ölçek ya da açı olarak kopukluğu, anlatıda anlam boşlukları oluşturmaktadır. Örneğin dünyanın sol yüzeyinde bulunan The Peak, şehrin perspektif açılarına göre büyük ölçekli ve farklı perspektifle konumlandırılmaktadır. Sol altta bulunan Irish Prime Minister's Residence projesine ait duvar, şehirde bir yol olarak devam etmektedir. Havada asılı duran Eaton Place, kendisini oluşturan parçalar gibi bu tasarımın da savrulan ve başka ekseninde yerini alan bir parçası olarak bulunmaktadır. Resimde tekrar eden yüzeyler, süreklilik kazanan çizgiler, ölçek ve açı bozulmalarıyla ortaya çıkan soyut imgeler; kompozisyonu açık yapıt olmasını sağlamaktadır. Parçaların, perspektifin kaçış çizgilerinin birleştiği ufuk çizgisine doğru yönelişi; belirli

izgisellikteki bu hareketin kendine içkin zamansallığı da özne algısında karşılık bulunmaktadır.

4.5 Grand Buildings (1985)

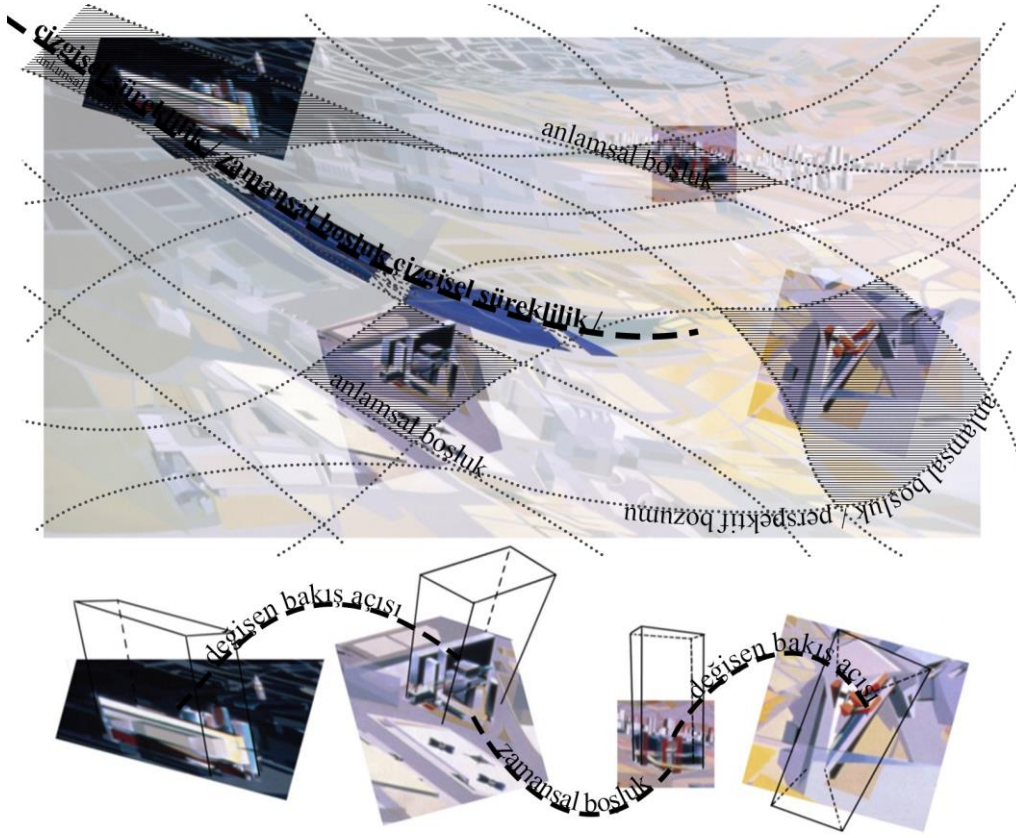
Hadid'in The Peak projesine benzer şekilde kentsel bir tasarımın içine yerleştirilen Grand Buildings, Londra'daki Trafalgar Meydanı için yapılmış bir çalışmadır (şekil 4.13). Tasarımda kamusal alanlar, ticari kuleler, şehrin panoramik manzarasını halka sunan açık teraslar bulunmaktadır. Hadid tasarımını anlatırken, The Peak ile benzer şekilde, kentsel planlamanın kabul edilmiş kurallarını ve kısıtlarını değiştirmeyi amaçladığından bahsetmektedir (Hadid & Betsky, 1998). Hadid'in şehri ele alış biçimi, önceki projeleriyle benzer şekilde soyut parçaların bir araya gelmesiyle ortaya çıkmaktadır.



şekil 4.13 : Hadid, Grand Buildings, 1985 (URL-11)

Fakat bu çizimi diğerlerinden özel kılan durum, Hadid'in tasarımın farklı açılardan tekrarını resme yerleştirirken, bağlamın da tekrarlarını tasarımla birlikte temsil etmesidir. şehir, seyirciden uzaklaşırken birden yeniden yaklaşmakta, ufuk çizgisinin ve gökyüzünün de yerini yeryüzü almaktadır. Seyirci için asıl zeminin ne olduğunu bilememe hali tedirgin edicidir. Hadid, bir Escher çiziminin zekasını tasarımını ve şehri temsil ederken kullanmaktadır (Hadid & Betsky, 1998, s. 9). Escher'in resimlerinde olduğu gibi Hadid de, öznenin konumunu manipüle etmektedir. Bunu da perspektifi bozarak, parçaları birbirine dönüşen yüzeyler halinde bir araya getirerek sağlamaktadır.

Hadid'in Grand Buildings tasarımı için yaptığı bu çiziminde zamansal ve anlamsal boşluklar arandığında; tasarlanan yapının farklı perspektif açılarına sahip temsilleri, kompozisyon içinde gerçekleşen bir tekrar oluşurmaktadır (şekil 4.14).



Şekil 4.14 : Grand Buildings okuması (Yetkin, 2023).

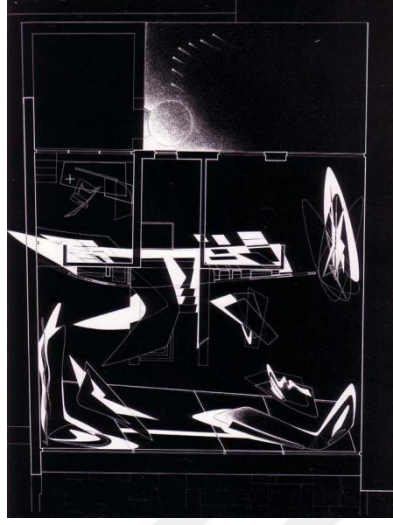
Özne, sol üst köşede tasarımın bir cephesini görürken, nehrin altında artık tasarımı kuşbakışı izleyebilmektedir. Yapı sağ üstte öznenin uzaklaşıp ufukta bir şehir silüetinin parçası haline gelirken, sağ altta yeniden yaklaşmaktadır ve özne yapıya yeniden tepeden bakabilmektedir. Yapıya ait imgelerin, farklı perspektif açılarıyla tekrar etmesi, özne algısında belirli bir dönüşümün ve hareketin canlanmasına olanak tanımaktadır. Merkezi perspektif kurallarını yıkarak birden çok açının kullanıldığı çizimler; ikonografik çizimlerdeki tersten perspektif yöntemiyle benzerlikler taşımaktadır. Florenski'nin tanımıyla, tersten perspektifi merkezi perspektiften ayıran özelliği; tanrısal ışık olarak adlandırdığı perspektif kaçışlarının gözden çıkarak ikonaya değil ikonadan çıkarak göze yönelmesidir. Tersten perspektifin amacı, merkezi perspektifte olduğu gibi öznenin sabit ve merkezi konumunu kırmak; bakış açılarını ikonadan özneye açılan pencerelere dönüştürmektir. İkonanın tersten perspektifi, özenin ikona karşısında hareket ettikçe değişen, özneyi farklı konumlardan ikonaya bakmasına mecbur bırakan bakış açılarıdır (Florenski, 2013, s. 16). Ozan Avcı'nın tersten perspektifi mimari temsil aracı olarak kullanılan merkezi perspektif ile karşılaştırdığı makalesinde çok bakışlı tersten perspektifin; mekanı

yalnızca ölçülebilir bir varlık olarak tasvir etmekten ziyade, mekanın bedensel deneyimini temsil etmenin bir yolu olduğundan bahsetmektedir. Seyirci özne, merkezi perspektif çizimlerinde olduğu gibi sabit bir bakış açısına sahip değildir. Temsil ile her karşılaşması öznenin konumunu değiştirmektedir. Öznenin yer değiştirmesi, dinamik bir süreç yaratmaktadır. Öznenin gerçekleştirdiği seyretme eylemi, yaratıcılığı tetikleyen bir keşif eylemi haline gelmektedir (Avcı, 2015, s. 168). Hadid'in Grand Buildings resminde de tasarıma ait farklı bakış açılarının ve beraberinde çoklu perspektif açılarıyla temsil edilen bağlamın öznenin konumunu değiştirdiği görülmektedir. Seyirci olarak özne bu çizime bakarken her ne kadar bedensel olarak sabit bir konumda bulunsa da, Hadid'in yapıyı farklı açılarda temsil etmesi sayesinde özne bulunduğu konumdan ayrılmadan bir gezintiye çıkmaktadır. Yapının tekrarına eşlik eden kentsel peyzajın dalgalanışı da bu hareketin okunmasına yardımcı olmaktadır. Kentsel peyzaja ait parçaların bir araya gelerek eğrisel yüzeyler oluşturarak bir süreklilik kazanması ile; hareketin parçalar aracılığıyla bütünü etkileyen ve şekillendiren bir kuvvet olduğu görülmektedir. Çizimde sürekliliği sağladığı için hareketi imgeleyen bir başka detay, Hadid'in nehirdeki trafiği temsil etmek için kullandığı çizgilerdir. Yapının tekrarı, dalgalanan peyzaj, nehirdeki trafik; Hadid'in Grand Buildings için oluşturduğu bu kompozisyonun anlatı zamanını ortaya çıkarmaktadır. Anlatı zamanının karşılığı ise her özneye farklılık göstereceği için bu bilgiler anlatıda zamansal boşluklar olarak adlandırılmaktadır. Merkezi perspektif ve izdüşüm sınırlarını zorlayan bu çizimler, deformasyonları ile birlikte deneyim alanı oluşturan yeni potansiyeller barındırmaktadır. Şehrin dalgalanan, gökyüzünü kaplayan, içe ve dışa bükülen peyzajı özne algısında gerçek yeryüzüyle ilgili bilgiyi manipülasyona uğratması nedeniyle anlam boşlukları oluşturmaktadır. Benzer şekilde aynı yapının tekrarı ve perspektif açısının sürekli değişmesi de anlatıda anlam boşlukları açmaktadır. Öznenin temsil ile karşılaşması ve bu boşlukları tamamlaması ile yeniden üretim gerçekleşmektedir.

4.6 Cathcart Road (1985-1986)

Hadid, Cathcart Road rezidans tasarımının, 59 Eaton Place araştırmasının bir uzantısı olarak, süprematist jeolojik tasarımlarının ilk somut örneği olduğunu belirtmektedir (Hadid & Betsky, 1998, s. 30). Katı plan sınırları içine yerleştirilen mobilyalar, heykelsi nesneler gibi davranmaktan ziyade; kendilerine ait dinamik bir alan

yaratmaktadır. Plan çiziminde mobilyaların dönerek, kayarak taradığı hareket alanı görülmektedir (Şekil 4.15).



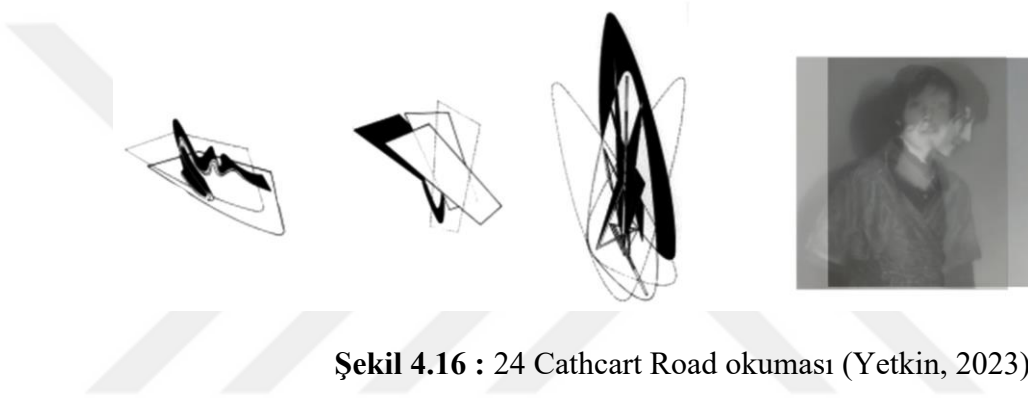
Şekil 4.15 : Hadid, 24 Cathcart Road, 1985-1986 (Hadid & Betsky, 1998).

Hadid, 59 Eaton Place, The Peak, The World, Grand Buildings örneklerinde olduğu gibi kentsel planı yeniden ele aldığı projelerinde tasarımlarını yerleştirdiği bağlamın onu sınırlayan bir etken olmaktan çıktığı görülmektedir. Fakat Cathcart Road örneğindeki sınırları belirlenmiş değişmez bir iç mekan, Hadid'e benzer özgürlüğü tanımamaktadır. Bir uzantısı olarak görülen 59 Eaton Place ile karşılaştırıldığında; Eaton Place'te patlamanın etkisiyle etrafa savrulan parçalar, bulundukları konumları ve birbirlerine olan mesafeleri ile mekansallıklar tanımlamaktadır. Cathcart Road'ta ise bu parçaları oluşturan, iç mekana ait mobilyalardır. Mobilyaların potansiyel hareketleri, mekanda belirli bir alanı tarayarak kendi mekansallıklarını kurmaktadır. Parçalar, parçaların hareket alanları birlikte bir bütün olan mekanı ortaya çıkarmaktadır.

Hadid'e sınırlı alanda sınırsız hareket kabiliyeti sağlayan yeteneği, hızlı kaligrafik eskizlerin dinamizmini bir mimari çizime çevirebilmesidir. Schumacher, Hadid'in çizimlerinde hızlı el hareketleriyle ortaya çıkardığı eğrisel kompozisyonların her birinin kendi duruşu, dinamizmi ve hareketiyle; tutarlı yörüngeler gösteren akışkanlığa sahip olduğunu belirtmektedir. Schumacher'e göre çizimlerindeki kaçınılmaz programatik çeşitlilik ve karmaşıklık karşısında bu akışkanlık, okunabilirliği ve gezinilebilirliği arttırmaktadır (Schumacher, 2021). Schumacher'in Hadid'in kaligrafik çizimlerine verdiği örneklerden biri de Cathcart Road plan

çizimidir. Çizimde sürekli değişen ve dönüşen yarıçaplı eğrilerle iç mekanı şekillendirmektedir.

24 Cathcart Road plan çiziminde anlamsal ve zamansal boşluklar arandığında; mobilyaların hareket eden kütesinin üst üste çizimleri ve kesişimlerinin taralı temsili, somut bir yapının muğlak hareketinin anlatısı haline gelmektedir. Bir merkezde tekrar ederek dönen çizgiler özne algısında bir hareketin karşılığı olarak canlanmaktadır. Mobilya çizimleri ile Richter'in, Baader-Meinhof foto resim serisi birlikte düşünüldüğünde benzerlikler görülmektedir. Richter'in resimleri, mobilyanın kuvvetlere verdiği tepkiler gibi üst üste yerleştirildiğinde iki üretimin benzer biçimde hareketi içerirken muğlak alanlar oluşturduğu görülmektedir (Şekil 4.16).



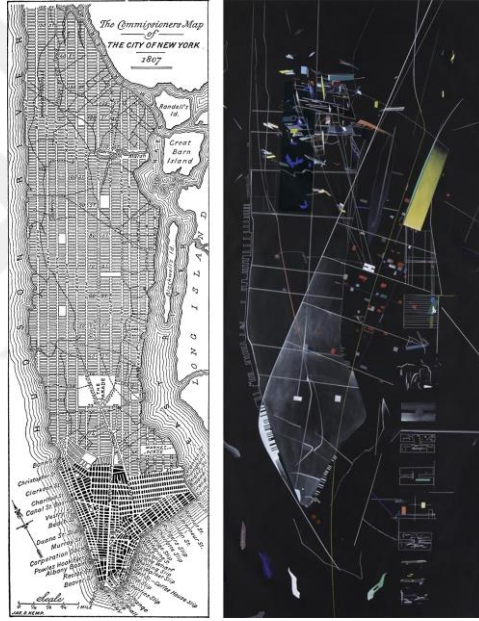
Şekil 4.16 : 24 Cathcart Road okuması (Yetkin, 2023).

Bu temsil biçimi, çizimde bir hareketin varlığını göstermesi gibi; hareketin varlığı da temsildeki zamansallığı özneye görünür kılmaktadır. Hadid'in çizimindeki çizgisel süreklilikler, çizime bir akışkanlık ve hareket alanı tanımlamaktadır. Çizgilerle temsil edilen mobilyalar ve sirkülasyon üzerinden zamansallığın gerçekleşme anı ve süresi ise seyirci olarak özneye şekillenmektedir. Bu durum temsil ile özne arasında zamansal boşluk sayesinde kurulan bir ilişkiyi ortaya koymaktadır. Aynı zamanda hareketin sahip olduğu kuvvetlerin temsil edilmesiyle ortaya çıkan muğlak alanlar da özne algısında anlamsal boşluklara karşılık gelmektedir.

4.7 New York Manhattan: A New Calligraphy of Plan (1886)

Bir otelin yeniden inşası için öneri olarak hazırlanan bu proje, oteli ve metropol yaşamını bir dizi patlama (explosion) ile yeniden tanımlamak için ortaya çıkan olasılıklardan oluşmaktadır. Hadid bu çalışmasının çıkış noktasının Le Corbusier'in

Manhattan için tasarladığı Ville Radieuse⁴ projesi olduğunu; Corbusier'in New York kentsel koşullarını temelde yanlış değerlendirdiğine inandığını belirtmektedir (Hadid & Betsky, 1998, s. 32). Hadid'e göre Manhattan, kentsel yoğunluğun fazla olduğu çok katmanlı bir şehirdir. Bu yüzden inşa ederek kentsel plana yapılacak müdahaleler bu yoğunlukta gerçekleşecek patlamalar gibi düşünülmelidir. Oysa Hadid'e göre Corbusier'in vizyonu şehri eritmek, sadece yerini yumuşak bir modernizm halısıyla değiştirmek⁵ olsa da, Hadid için metropolün yoğunluğunu onu bir arada tutan gridi aşındırmadan sürdürmenin mümkün olduğuna inanmaktadır. 1811 yılında kabul edilen Manhattan kentsel planında şehir bu gridlerle şekillenmektedir ve Hadid'in tasarımında da kaligrafik çizgilerle gridlerin temsili bulunmaktadır (Şekil 4.17; Şekil 4.18).



Şekil 4.17 : Manhattan Planı, 1811 (sol görsel) (URL-12).

Şekil 4.18 : New York Manhattan: A New Calligraphy of Plan, 1986.(sağ görsel) (Hadid & Betsky, 1998).

Hadid'in resminde; Manhattan'ın vaziyet planının soyut temsilleri, çizgisel kent planı, otel projesinin plan kesit ve görünüşleri, kent silüeti, yapıları temsil eden soyut imgeler, patlamanın değiştirdiği gridler görülmektedir. Kentin çok katmanlı yapısını temsil ederken Hadid, bu katmanların ortaya çıkardığı parçaları bir araya getirerek,

⁴ Ville Radieuse, Le Corbusier'in 1930 yılında tasarladığı, hayata geçirilmemiş kentsel tasarımlarından bir tanesidir (URL-13).

⁵ “yumuşak bir modernizm halısıyla değiştirmek”, Hadid'in teriminin birebir çevirisi; “to replace it with a carpet of bland modernism” (Hadid & Betsky, 1998, s. 32).

birbirleriyle ilişkileri ya da ilişkisizlikleri üzerinden anlatıda çok anlamlılık yakalamaktadır. Hadid'in kente ve tasarıma ait bilgileri bir arada temsil ettiği resminde, anlamsal ve zamansal boşluklar arandığında; sol üstte bulunan Manhattan planının tekrarları, Hadid'in Malevich's Tektonik çalışmasındaki plan düzleminin tekrarları gibi, parçaya atfedilen tek anlamı bozarak kentsel planın anlatıda farklı kullanımları ile plan temsillerine çok anlamlılık kazandırmaktadır (Şekil 4.19).



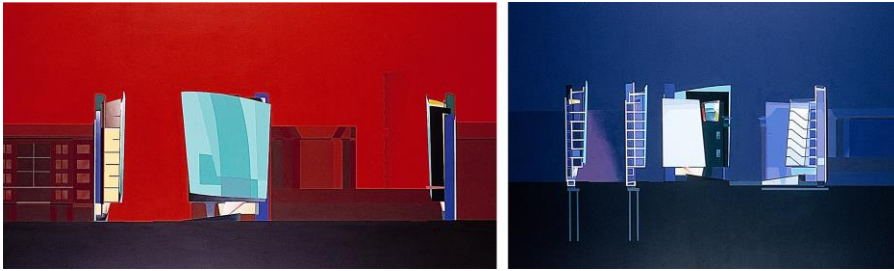
Şekil 4.19 : New York Manhattan: A New Calligraphy of Plan okuması (Yetkin, 2023).

Özne algısı planı anımsayarak parçalar arasında ilişkiler kurabilmektedir. Hadid'in diğer resimlerinde olduğu gibi New York Manhattan çalışmasında da öznenin bakışı tek perspektif açısıyla sınırlı değildir. Plan düzleminde temsil edilen otel yapısı, kentsel plandaki gridler arasında konumlanmaktadır. Yapıdan boşluğa uzanan çizgiler patlamanın yörüngesini ifade etmektedir. Otel kütesine ait parçalar etrafa dağılırken; patlamanın etkisiyle şehrin gridleri de bozuma uğramaktadır. 59 Eaton Place örneğinde patlamanın etkisiyle kendisine boşluk açan Hadid, benzer şekilde yapıya ait parçaların düzenini şehrin gridlerinden kurtaran bir patlamayı kullanmaktadır. Kentsel planın altında görülen otele ait düzenli çizimlerle yapıya ait bilgiler belirli bir düzen içerisinde seyirciye aktarılmaktadır. Fakat patlamanın temsil edildiği alanda, yapıyı oluşturan parçaların tekil halleri, oluşturdukları boşluklar sayesinde Hadid'in bu çizimi yapmaktaki amacı olan olasılıkları ortaya çıkarmaktadır. Özne olarak seyirci, tasarıma ait bu parçalı anlatıdaki bilgileri özgün deneyimleme süresinde keşfetmektedir. Vaziyet planında bir kütle olarak görülen

otel yapısının, kendisini oluşturan parçalara ayrılarak belirli bir rotada hareket etmesi, yani patlamanın etkisiyle savrulması, anlatıda zamansal boşluk oluşturmaktadır. Parçaların soyut olması ve aralarında bulunan boşlukların kütleye dair muğlak alanlar oluşturması ise anlatıda anlamsal boşlukları ortaya çıkarmaktadır. Hadid'in diğer süprematist tasarımlarında olduğu gibi bu örnekte de parçaların ve dolayısıyla bütünün anlamı öznenin algısıyla şekillenmektedir.

4.8 Kurfürstendamm 70 (1986)

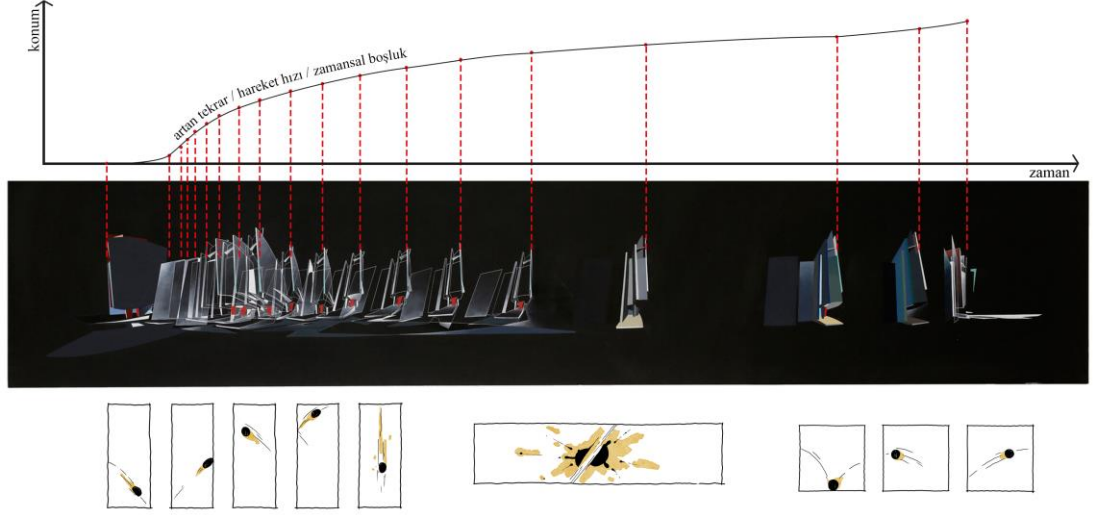
Kurfürstendamm, Hadid'in son derece dar bir alana (2.7 x 16 metre) tasarladığı bir ofis binasıdır. "Sandviç" yapı olarak tanımladığı tasarımının yatay düzlemleri, sirkülasyonun ofis alanlarından ayrıldığı kat planlarından oluşmaktadır. Düşeyde ise, kamusal alan olan zemin kat ile yapının geri kalan bölümlerini birbirinden ayırmak için, ofis katlarının giriş ve lobi bölümü yerden yükseltilerek bir rampa ile ulaşımı sağlanmaktadır. Rampa üzerinde yükselen plan nazikçe eğilir ve bulunduğu bağlamda hareket eder; böylece ofis bloğu planda tekrarı reddeden bir dinamizm kazanmaktadır. Yapının sokağa dönük cephesi şeffaf bir yüzeye sahiptir (Hadid & Betsky, 1998, s. 34). Hadid şekilde görüldüğü üzere, tasarımının kesit ve görünüşleri için yaptığı resimlerde, yapının dört farklı açıdan görünüşünü birlikte temsil etmektedir (Şekil 4.20).



Şekil 4.20 : Hadid, Kurfürstendamm 70 kesit ve görünüş çizimleri, 1986 (Hadid & Betsky, 1998).

Görünüşlerin bulunduğu resme bakıldığında, tasarımın sokağa dönük şeffaf cephesi gözlemlenirken aynı zamanda arkada yapının diğer uzun yüzeyinin silüeti, kısa kenarına ait görünüşleri de birlikte temsil edilmektedir. Benzer şekilde diğer resimde bulunan dört kesit çizimi birlikte görülmektedir. Hadid'in görünüş ve kesitleri temsil ederken tercih ettiği bu yöntem sayesinde seyirci olarak özne, yapıya ait dört açıyı birlikte gözlemleyebilmektedir.

Özne yapının görünüş ve kesitlerini belirli bir yükseklikten ve karşısından nasıl görüldüğüne dair bilgi sahibi olmaktadır. Hadid, tasarladığı ofis yapısına ait çizimlerin özneye sunduğu bakış açılarını bir adım daha ileri taşıdığı bir başka çiziminde; tasarımının çevresinde gezen bir insanın bakış hizasını koruyarak, bu açıdan yapının anlık görünüşlerin üst üste düşüşünü temsil etmektedir (Şekil 4.21).



Şekil 4.21 : Kurfürstendamm 70 okuması, konum-zaman grafiği üzerinden tekrar/ hareket hızı/ zamnasal boşluk (Yetkin, 2023).

Hadid'in çiziminde üst üste çizilen görünüşlerin her biri, öznenin anlık deneyimleri olarak düşünüldüğünde; konum-zaman grafiğinde görüldüğü gibi çizimlerin sıklaştığı alanlarda hızın arttığı, seyrekleştikçe öznenin de yavaşladığı söylenebilmektedir. Çizgi romanlarda zamansal bir araç olarak kullanılan çerçevelerin sıklığı ve tekrarı sayesinde anlatının hızının kontrol edilebilir olması gibi; Hadid de çiziminde kullandığı yöntem ile seyirci özneye bir hareketi anlatmaktadır. Bu sayede, yapının tekrarları ile çiziminde bir hareket; hareketin varlığı ile zamansal boşluk oluşturmaktadır. Çizime bakan özne için de benzer şekilde yapıya ait imgelerin sıklaştığı alanlarda hissedilen zamansallık ile seyrekleştigi alanlar arasındaki fark, ortaya özneye bağlı değişken fakat benzer ivmelere sahip bir zamansallık çıkarmaktadır.

4.9 Metropolis (1988)

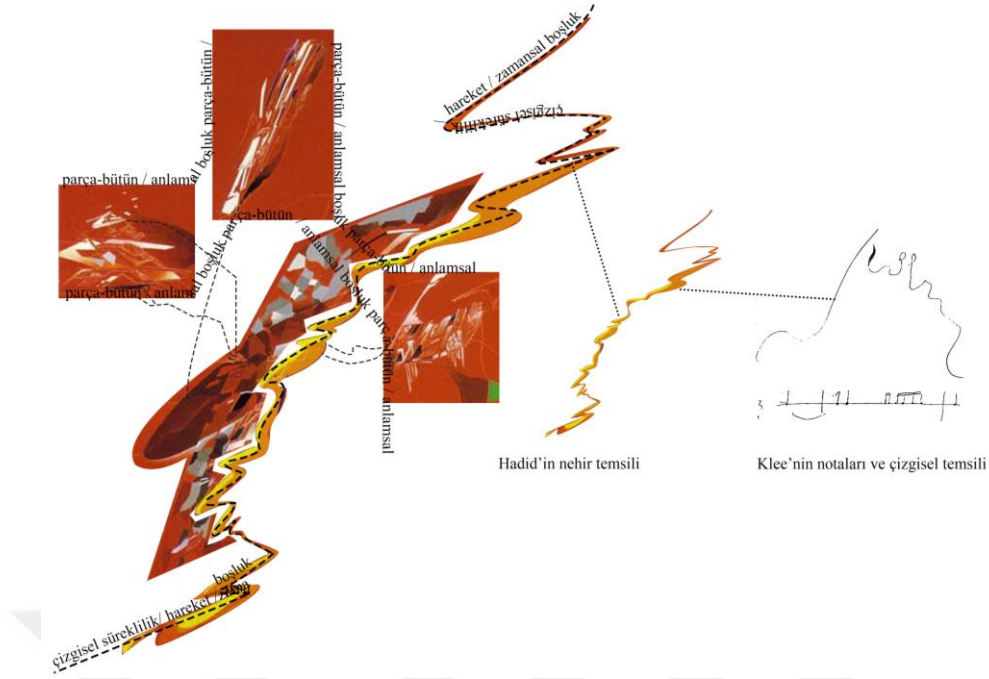
Metropolis, Hadid'in Metropol üzerine hazırlanan bir sergi için yaptığı resmidir. Hadid resimdeki kırmızı rengi, Londra'nın yayılan karmaşasına duyduğu öfkeyi betimlemek için kullanmaktadır. Şehre getirdiği öneri, farklı odak noktalarında

yoğunlaşan çok merkezli bir yapı olarak temsil edilmektedir (Şekil 4.22). Bu bağlamda Hadid'in yapmış olduğu resimde kırmızı, tükenmiş ve aşırı çalışan bir kalbin yerini almak için yeni yerleşimlerin ve yeni merkezlerin icat edilmesi gereken Londra'nın bir anlatısı kurulmaktadır (Hadid & Betsky, 1998, s. 46). Hadid, çok merkezli metropolü, çok parçalı özgün anlatılarıyla benzer dilde kurmaktadır. Süprematist soyut parçaların resimde farklı noktalara dağılmasıyla Hadid'in önerisi olan farklı yaşam merkezlerinin temsilleri ortaya çıkmaktadır. Hadid'in tasarım dilini oluşturan parça-bütün ilişkilerine eşlik eden *çizgisel süreklilikler* de bu parçalar arasında ilişkiler kurulmasında yardımcı olmaktadır.



Şekil 4.22 : Hadid, Metropolis, 1988 (Hadid & Betsky, 1998).

Schumacher, Metropolis çalışmasının Hadid'in kentsel kaligrafi çalışması olduğunu belirtmektedir: kentsel ölçekte keşfedilen çizgisel akışkanlık (Schumacher, 2021). Nehrin dinamik ve akışkan çizgisi şehri şekillendirirken şehrin gridlerini de deforme etmektedir. Hadid'in bu çalışması, The World çalışmasındaki gibi farklı perspektif açılarına sahipken, kentsel planın çizgisel ifadesiyle New York Manhattan örneği ile benzerlik göstermektedir. Soyut anlatı, parça-bütün ilişkileri ve çizgisel temsiller üzerinden çalışmada zamansal ve anlamsal boşluklar arandığında; Hadid'in çok merkezli metropol önerisinin temsiliinde, parçalara ayrılmış şehir merkezleri, seyirci özne için farklı perspektif açılarıyla temsil edildiği görülmektedir (Şekil 4.23).



Şekil 4.23 : Metropolis okuması (Yetkin, 2023).

Birbirlerine çizgilerle bağlı bu şehir silüetleri de kendi içlerinde soyut parçalara ayrılarak kendi anlatılarını kurmaktadır. Özne için soyut imgelerin bir araya gelmesiyle şehir merkezleri; şehir merkezlerinin birlikte izlenmesi ile de Londra metropolü oluşmaktadır. Özne için parçadan bütüne anlatının bir araya gelmesi, anlamsal boşluklar içermektedir. Soyut imgelerin yapı, yol, izdüşümü, şehre dair bir detay olması öznenin algı ve belleğinde canlanacak anımsamalara bağlıdır. Bu anımsamalar ve anlamlandırmalar sayesinde anlam boşlukları tamamlanmaktadır. Anlam boşlukları arasında süzülen çizgiler ise, resimde bir süreklilik; dolayısıyla bir hareketi ifade etmektedir. Şekil 4.23’de Hadi'd’in nehir çizimi ile Klee’nin notaları çizgiyle temsil ettiği örnek yan yana bulunmaktadır. Klee, notaların sahip olduğu ritmi çizgiye dökerek, notaların sahip olduğu hareketi görünür hale getirmektedir. Çizginin sürekliliği, öznde bir hareketin karşılığı haline gelmektedir. Benzer şekilde resmin merkezindeki nehrin hareketi ile şehir şekillenmekte; nehir çizgilerin eşliğinde bir akışkanlığı yani hareketi imgelemektedir. Bu hareketin yönü ve hızı öznenin resimle ilişkisine bağlı değişkenlik göstermektedir. Öznel olan zaman da anlatıya zamansal bir boşluk kazandırmaktadır. Seyirci öznenin varlığı ile anlamsal ve zamansal boşluklar, öznenin deneyimiyle dolmakta ve anlatı yeniden üretilmektedir.

[illegible]

Tez çalışmasında deneyim kavramının özne ve nesne üzerinden ortaya çıkışı ele alındıktan sonra “zaman” ve “anlam” kavramları bir sonraki bölüme taşınmaktadır. Bu kavramların karşılıklarının seyirci özne tarafından bulunduğu örnekler incelenerek; “muğlaklık”, “soyutluk” kavramları ile anlamsal boşluklara; “süreklilik”, “tekrar/ardışık” kavramları ile zamansal boşluklara bakılmaktadır. Tez çalışmasının kendi bakma biçimini oluşturmasıyla, Zaha Hadid’in çizimleri birer çalışma alanı olarak bu bakma biçiminin uygulandığı örnekler olarak çalışmaya katılmaktadır. Hadid’in çizimlerinde incelenen anlatıyı kurma biçimlerinin; özne için mekan-zamansal deneyimin karşılık bulduğu belirli boşluklara sahip olduğu belirtilmektedir. Hadid’in özgün temsil yöntemleri ile zamansal ve anlamsal boşlukların ortaya çıktığı kavramların kesiştiği aralıklar; tez çalışması için deneyimin arandığı temsil biçimleri olarak araştırmaya dahil olmaktadır.

5. SONUÇ

Tez çalışması, mimarın bir üretim mekanı olarak kağıt⁶ üzerinde kurulan anlatılar ile seyirci özne arasındaki ilişkiye odaklanarak; bu üretimlerin ortaya çıkardığı mekan-zamansal deneyimi araştırmaktadır. Çalışmada öncelikle deneyimin nasıl gerçekleştiği ve özneye nasıl şekillendiği incelenmektedir. Bergson terminolojisi ile açılan deneyim kavramına bakıldığında öznenin herhangi bir nesneyle olan deneyiminin öznel bir zamansallık içerdiği; bu zamansallığın da “süre” kavramı ile tanımlandığı görülmektedir. Öznenin tasarlanmış bir zamansallığı içeren anlatıyla ilişkisine bakıldığında ise, deneyimi şekillendiren yalnızca deneyimleyen özne olmadığı; anlatının kuruluş biçiminin de bu deneyimi şekillendirdiği görülmektedir.

Deneyim ve zamansallık kavramlarına bakıldığında; sürenin her özneye değişkenlik gösteren durumu, deneyimlenen anlatının özne sayesinde çok anlamlılık kazanmasını açıklamaktadır. Özneye şekillenen bir zamansallık olarak süre üzerine kurulu deneyim, anlatıların özne algısıyla şekillenen, hızlanıp yavaşlayan, eş zamanlı ilerleyen okuma/seynetme imkanıyla ilişkilendirilmektedir. Öznenin ve anlatının zamansallığının yeniden birlikte kurulması, temsilin özneye yeni anlamlara kavuşmasını sağlamaktadır. Anlatının zamansallığı duyumsatan biçimleri, yeni anlamların ortaya çıkması için bir araç haline gelmektedir.

Anlatıların zamansallığı, temsil biçimleriyle şekillenmekte ve çizgisel bir zaman tanımlamamaktadır. Anlatı zamanı, sürenin heterojen, katmanlı ve çizgisel olmayan yapısıyla benzerlik göstermektedir. Böylece anlatı üzerinde iki zamansallık karşı karşıya gelmektedir. Anlatı, kuruluş biçimiyle kendine ait anlatı zamanını içermekte; seyirci de anlatı zamanını kendi süresinde deneyimlemektedir. Bu noktada anlatılar, bütünü kuran parçaları birleştiren özneye özgü olan anlatıya dönüşmektedir. Anlatının sahip olduğu anlamsal boşluklar öznenin deneyimlemesiyle

⁶ kağıt olarak tanımlanan, temsil üretimlerinin iki boyutlu bir düzlem üzerinde gerçekleştiği örneklerdir.

tamamlanmaktadır. Bu sayede anlatı ve seyirci arasında sürekli dönüşen yeni anlamlar mevcuttur.

Anlatı olarak ele alınan farklı disiplinlerden örnekler incelendiğinde, bu üretimlerin özneye ilişkilendiği aralıkların zamansal ve anlamsal kararlar çevresinde geliştiği görülmektedir. Her iki kavramın anlatıda dikte edici değil, yorumlanabilir halde oluşu; anlatıyla karşılaşan özneyi kurucu hale getirmektedir. Anlatıların, seyircisi olan özne tarafından yeniden üretilebilirlik kazandığı biçimleri, anlatılarda bulunan zamansal ve anlamsal boşluklar olarak adlandırılmaktadır. Özne ile anlatı ilişkisi de boşlukların özne algı ve belleğinde tamamlanmasıyla ortaya çıkmaktadır. Seyirci olan öznenin özgürleştiği ve anlatının yeniden üretildiği bir tamamlama işlemi sayesinde deneyim gerçekleşmektedir. Çalışmada farklı disiplinlerden örneklerle ele alınan anlatı kurma biçimleri, zamansal ve anlamsal boşluklar oluşturmak için birer araç olarak değerlendirilmektedir.

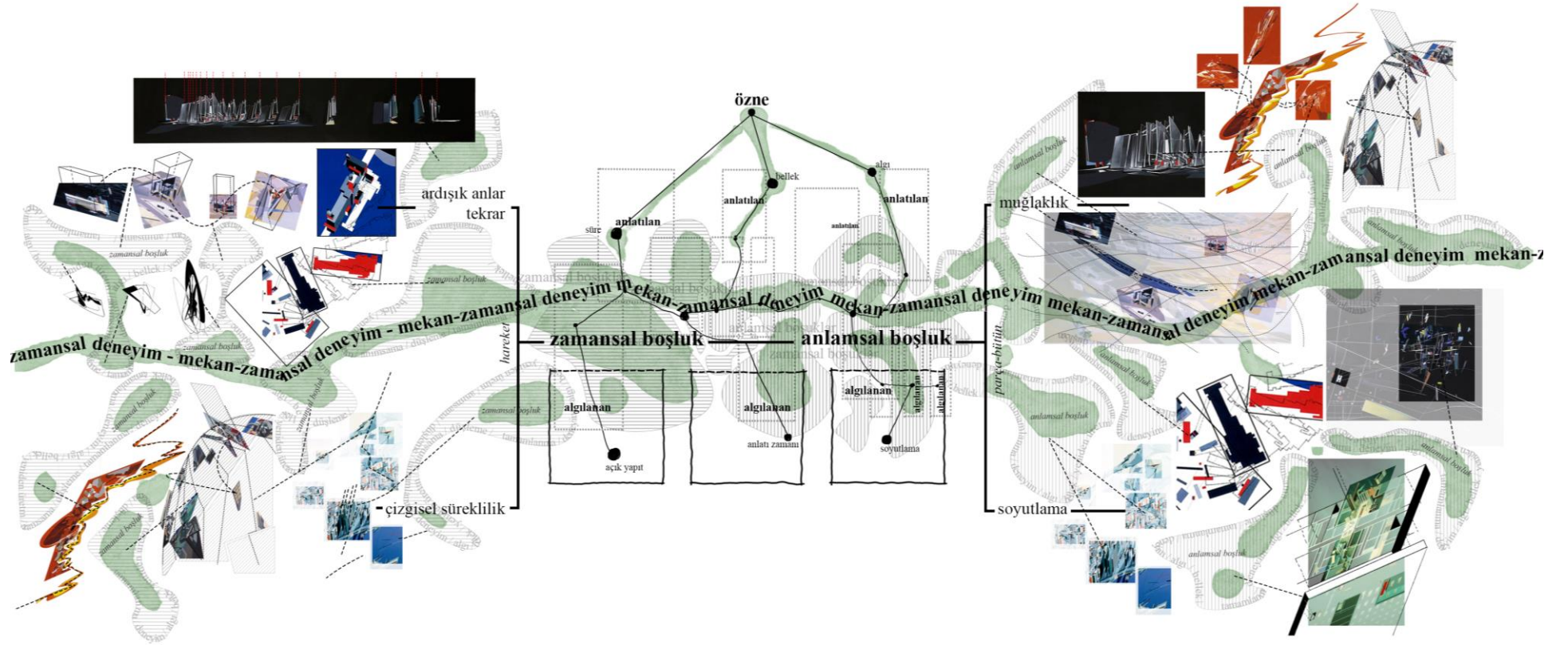
Zamansal boşluğu ortaya çıkaran hareket algısı; hareketi temsil eden tekrarlar ve çizgisel süreklilikler özneye anlatı zamanını ifade etmektedir. Anlamsal boşluğu oluşturan parça-bütün ilişkileri; muğlaklık ve soyutlama ile öznenin deneyimine bırakılmaktadır. Anlatıyı kurma biçimi olarak incelenen bu kavramlar, tez çalışmasında da anlatıyı okumak için araç olarak kullanılmaktadır. Tez çalışması bir seyirci konumunda olarak, mimari anlatıları bu bakma biçimlerinin yardımı ile incelemektedir. Bu amaçla, mimari anlatı olarak incelenen Zaha Hadid'in erken dönem çizimleri, zamansal ve anlamsal boşlukların arandığı çalışma alanı olarak ele alınmaktadır.

Hadid'in erken dönem çizimleri, açısal geometriler, parçalanmış formlar ve dinamik kompozisyonlarla süprematizm etkisine sahip olduğu görülmektedir. Hadid'in katmanlı tasarımları, öznenin tasarımı oluşturan parçalar arasında ilişkiler kurmasına ve bütüne ulaşmasına olanak tanımaktadır. Çalışmanın üçüncü bölümünde ele alınan görsel anlatılarda zamansal ve anlamsal boşlukların temsil biçimleri, Hadid'in erken dönem çizimlerinde de rastlanmaktadır. Bu ortaklıklara dayanarak, tez çalışması Hadid'in çizimlerini örnek üretimler olarak ele alarak mimari anlatılarda deneyimi araştırmaktadır. Ancak hareket, parça-bütün, zaman ve anlam gibi kavramlar üzerinden yapılan incelemeler Hadid'in tasarım anlayışını veya süprematizm akımını tamamen kavramaya yetmemektedir. Bu kavramlar birer araç olarak, mimari temsil üretiminde deneyimin araştırılmasında kullanılmaktadır. Tez kapsamında ele alınan

zaman ve anlamın mimari temsil üretimi ile ilişkisi üzerinden yeni bir tartışma düzlemi oluşturmak; sanat ve felsefede kapsamlı ele alınan bu mevcut kavramları mimarlık ortamını besleyecek bir kavramsal haritanın parçası haline getirmektedir.

Tezin kavramsal zeminini oluşturan zaman, anlam, algı, bellek, boşluk, parça-bütün gibi anahtar kelimelerin her alanda farklı çağrışımları ve bağlamları olması sebebiyle mimari temsil üretimine taşınması için kavramların ele alınış biçimleri, çalışmanın kendi sözlüğünü ortaya çıkarmaktadır. Tez içinde yer alan örnekler incelenirken bu kavramların bağlamları tez kapsamına uygun olacak şekilde 2. ve 3. bölümde açılmaktadır. Çalışmanın dördüncü bölümünde ise belirlenen araçlar mimari anlatılar üzerinde uygulanmaktadır. Hadid'in erken dönem çizimlerine zamansal ve anlamsal boşlukları okuma biçimleri ile bakıldığında; anlatılarda incelenen temsil biçimleri ile Hadid'in tasarım yöntemlerinin ortaklıklara sahip olduğu görülmektedir. Hadid'in kaligrafik tasarımları ve çizimleri ile Klee'nin çizgisel ifadeleri birlikte düşünüldüğünde; iki örneğin de hareketi dolayısıyla bir zamansallığı ifade etmektedir. Benzer şekilde, Hadid'in çizimlerinde, anlamsal boşluk aranırken bakılan parça-bütün ilişkilerine ortam sağlayan süprematist bir parçalanma görülmektedir. Örneklerde yakalanan ortaklıklar birlikte düşünüldüğünde; Hadid'in temsil biçimleriyle yeniden şekillenen bir zamansal ve anlamsal boşluk okuma şeması ortaya çıkmaktadır (Şekil 5.1).

Çizgi romanlar üzerinden ele alınan tekrar, Hadid'in çizimlerinde bütünün bir parçasının ya da tasarıma ait çizimlerin tekrarında görülmektedir. Bu tekrarlar, öznenin bakış açısına göre değiştiği için ya da parçanın kendi hareketine ait anların ardışık temsili olduğu için hareketi ifade etmektedir. Hadid'in tasarım dilinde görülen, Klee'nin çizgileri gibi, akışkan çizgiler de; hareketi, ritmi, zamanı temsil eden birer araç olarak tasarıma katılmaktadır. The Peak örneğinde şehri oluşturan parçaların bir süreklilik kazanması, World çalışmasındaki perspektif kaçışlarının kentsel plana ait çizgilerle birlikte bir hızı imgelemesi, Metropolis örneğindeki nehir akıntısının şehri şekillendirmesi; çizgisel ve sürekli olduğu gözlemlenen hareketlerin hem tasarımı şekillendirdiği hem de özne algısında harekete karşılık geldiği görülmektedir. Böylelikle Hadid'in tasarımlarındaki tekrar ve ardışık anlar, çizgisel süreklilikler anlatıda zamansal boşluk oluşturmaktadır.



Aynı zamanda Hadid'in erken dönem çizimlerinde bütünün, birbirinden ayrı anlatılar oluşturan parçalardan oluşması da öznel zamanda deneyimin gerçekleşmesine olanak tanıyan tasarım kararlarının arandığı bir çalışma alanı olarak değerlendirilmektedir. Öznenin parça-bütün arasındaki ilişkileri kurmasına zemin hazırlayan tasarım biçimleri muğlaklık ve soyutlama kavramları ile ele alınmaktadır. Muğlaklığın anlaşılması güç ve karışık anlamına denk gelmesi, Hadid'in çalışmalarında bulunan perspektif ve bakış açılarını bozduğu temsillerinde, çarpıttığı ve şeklini bozduğu parçalarda kendini göstermektedir. Soyutlama ise, temsil edilen gerçekliğin ifadesinde eksiltmeler yapılarak elde edilen durum olarak düşünüldüğünde Hadid'in tasarımlarındaki tasarıma ait bilgileri eksilttiği, farklı gerçeklikleri aynı parçalarla ürettiği biçimlerinde soyutlamalara rastlanmaktadır. Hadid'in çizimleri, sahip olduğu bu özellikler sayesinde, anlamsal boşlukların araştırıldığı, mekan-zamansal deneyimin gerçekleştiği mimari anlatılar olarak ele alınmaktadır.

Sonuç olarak, Zaha Hadid'in erken dönem mimari çizimleri, görsel anlatıları aracılığıyla mekansal-zamansal deneyimi ortaya çıkaran potansiyelere sahiptir. Hadid'in çizimlerinde gözlemlenen tekrar, ister planların, ister yapıların veya görüntülerin tekrarı olsun, anlatıda zamansal boşluklar yaratmaktadır. Bu zamansal boşluklar, çizimlerinde mevcut olan çizgisel sürekliliklerle daha da vurgulanarak öznenin bakışına yön vermekte ve bir hareket duygusu yaratmaktadır. Özne bu çizimlerle meşgul oldukça, anlatı zamanını kendi yorumları ve deneyimleriyle yeniden inşa etmekte, zamansal boşlukları doldurmakta ve tasarıma yeni anlamlar kazandırmaktadır.

Hadid'in anlatılarında bulunan muğlaklıklar ise her özneye farklı anlam karşılıkları bulabileceği yoruma açık temsil biçimleridir. Bu yüzden anlatıda anlam boşlukları oluştururlar. Benzer şekilde eksilterek ortaya çıkarılan soyutlamalar da temsil ettiği gerçeğe ancak öznenin algı ve belleğiyle ulaşabilmektedir. Muğlaklık ve soyutlamalar, öznenin parçalar ile bütün arasında kurduğu ilikisellikler üzerinden bir anlam karşılığına ulaşmaktadır. Bu durum anlatıda öznenin doldurduğu anlamsal boşluklar oluşturmaktadır.

Özne, Hadid'in çizimlerinde zamansal ve anlamsal boşluklar ile karşılaştığında; deneyimi ortaya çıkaran zaman ve anlamı anlatıda bulmaktadır. Anlatının sağladığı deneyim ortamında bu boşlukları tamamlamaktadır. Mimari anlatıların özneye sunduğu mekansal deneyim ile, öznenin deneyimleme süresi bir araya gelerek

mekan-zamansal deneyimi ortaya çıkarmaktadır. Dolayısıyla, Hadid'in çizimleri gibi açık yapıt özelliği taşıyan, çok anlamlı, zamansal ve anlamsal boşluklara sahip mimari anlatılar, seyirci özneye mekan-zamansal deneyim sağlamaktadır. Özetle, zamansal ve anlamsal boşluklar, hareketler, parça-bütün ilişkileri, algı, bellek ve tekrar etkileşimleri aracılığıyla bu çizimler, izleyicileri zaman, anlam ve mekanın dinamik bir keşfine sürüklemektedir. Özne, bu görsel anlatıların doğasında var oluş halini ve çok anlamlılığı benimseyerek; geleneksel mimari temsil kavramlarını aşarak kendi mekansal-zamansal deneyimini kendi kurmaktadır.

Mekan-zamansal deneyimin arandığı mimari anlatı örneklerinin mimari tasarıma katkısı, bu anlatıların yalnızca grafiksel birer üretim değil; güçlü kompozisyonları çözmek için birer araca dönüşebilmesidir. Schumacher (2004), Hadid'in tasarım biçiminden bahsederken, kaligrafik çizgilerinin sahip olduğu dinamizmi ve akışkanlığı; tektonik sistemlere çevirebilmesinin Hadid'in en cüretkar hareketlerinden biri olduğunu söylemektedir. Ya da izometrik ve perspektif projeksiyonlarından uzayı çarpıtması, patlatması ile ortaya çıkan bozuk perspektifleri üst üste bindirmesiyle uzayı gerçek anlamda bükmesi de bu cüretkar hareketlerinden biridir. Deneysel olarak tanımlanabilecek çizimlerinin yalnızca grafik olmadığı; zaman içinde Hadid'in tasarımlarındaki karmaşık programları çözerken birer araca dönüştüğünden bahsetmektedir (Schumacher, 2004, s. 17). Hadid'in süprematist çizimlerinin sahip olduğu bu potansiyel, anlatıların özneye sunduğu deneyim ortamı sayesinde yeniden üretimlere açık olduğunu göstermektedir. Buradan yola çıkarak, tez çalışması kapsamında incelenen anlatı kurma biçiminin mimarlık bilgisine katkısı, mimari temsilde deneyimin ve yeniden üretimin bir örneği olarak Hadid'in erken dönem çizimlerinin incelenmesi; tezin zamansal boşluk ve anlamsal boşluk kavramları üzerinden bir okuma biçimi geliştirmesidir.

Tez çalışmasının örnekleme kağıt üstü üretimlerle sınırlı bırakılmakta, farklı disiplinlerden seçilen anlatı örnekleri de bu sınırlandırmaya tabi tutulmaktadır. Tezin kapsamına eklenebilecek üretimler, araçsal olarak çeşitlenmeye açıktır. Örneğin, seyirci deneyimini geliştirmek için Hadid'in erken dönem çizimleri, arttırılmış gerçeklik (VR) çalışmaları ile çevrim içi sergilere dönüştürülmektedir, seyircinin

sanal bir mekanda gezinebilmesini olanaklı kılan bu örnekler⁷ mekan-zamansal deneyim araştırması için farklı bir çalışma alanı oluşturabilir. Tez çalışmasında kağıt üstü temsil üretimleriyle sınırlı tutulmasındaki amaç, mimar ile kağıt arasındaki iletişimin üretime katkısına paralel olarak; seyirci olarak özneye bu üretimlerin yeniden üretimlere sebep olan aralıklarını irdelemektir.

Mimarlık alanından bakıldığında temsil özne ilişkisi, temsilin karşılaştığı özneye mimarın dilinden mekanı, söylemi, bilgiyi iletmek amacını taşıdığı; bilginin yeniden üretildiği bir araç olduğu görülmektedir. Mimar tarafından oluşturulan anlatı, mimarlığın sahip olduğu katmanlı yapıyı, parça-bütün ilişkileri üzerinden özneye aktarmada araçsallaşmaktadır. Zamansal ve anlamsal boşlukların ilişkileri ile mekan-zamansal deneyimi özneye sunan temsil örnekleri, bilgiyi ileten ve üreten mimari anlatılar olarak ele alınmaktadır. Anlatılar, mimari tasarımın -mekanı, deneyimi, atmosferi, politik ya da sosyal mesajı, tasarımı kuran her detayı ile- çok katmanlı hallerinin organizasyonu ve temsili için kullanılabilen bir araç olduğu görülmektedir. Mimarın kurduğu mekansal anlatılar, seyirci öznenin zamansallığında canlanarak deneyimlenebilir bir hal almaktadır.

⁷ Artırılmış gerçeklik ile üretilen The Peak çalışması:
“<https://artsandculture.google.com/story/UwURF4uKY1WIIA>”



KAYNAKLAR

- Appel, R.** (2018). *Disturbances*. 12 25, 2022 tarihinde Site Rappel Digital Drawings by Rosaire Appel: <https://rosaireappel.blogspot.com/2018/11/disturbances.html> adresinden alındı
- Avcı, O.** (2015). Rethinking architectural perspective through reverse perspective in Orthodox Christian iconography. *A| Z ITU Journal of the Faculty of Architecture* , 12 (2), 159-171.
- Bachelard, G.** (2018). *Mekanın Poetikası*. (A. Tümertekin, Çev.) İthaki Yayınları.
- Bacon, F.** *Triptych - Studies Of The Human Body*.
- Benjamin, W.** (1993). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.) Yapı Kredi Yayınları.
- Bergson, H.** (2007). *Madde ve Bellek*. (I. Ergüden, Çev.) Dost Yayınevi.
- Bergson, H.** (1990). *Şuurun Doğrudan Doğruya Verileri*. (M. Ş. Tunç, Çev.) Dergah Yayınları.
- Bourriaud, N.** (2005). *İlişkisel Estetik*. (S. Özen, Çev.) Bağlam Yayıncılık.
- Burnett, R.** (2007). *İmgeler Nasıl Düşünür?* (G. Pular, Çev.) Metis Yayınları.
- Cook, P.** (2014). Drawing and Vision. *Drawing: The Motive Force of Architecture*. içinde Wiley.
- Cook, P.** (1983). Larger than Life Cedric Price: The Home / Zaha Hadid: 59 Eaton Place. *AA Files* (3), 77-81.
- Cridge, N.** (2021). Restless Drawn by Zaha Hadid. *The Routledge Companion to Women in Architecture* (s. 287-300). içinde Routledge.
- Croset, P. A.** (1988). The Narration of Architecture. *Architecture Production* (s. 200-211). içinde
- Deleuze, G.** (2006). *Bergsonculuk*. (H. Yücefer, Çev.) Otonom Yayıncılık.
- Deleuze, G.** (2009). *Francis Bacon: Duyumsamanın Mantığı*. (C. Batukan, & E. Erbay Nahum, Çev.) Norgunk Yayıncılık.
- Dönmez, İ.** (2020). Fotoğraf, Bellek ve Gerçekliğin Temsili Üçgeninde Gerhard Richter'in 'Foto Resim'leri. *Sanat ve Tasarım Dergisi* (27), 171-195.
- Eco, U.** (1992). *Açık Yapıt*. (Y. Şahan, Çev.) Kabalcı Yayınları.
- Eisenstein, S.** (1989). Montage and Architecture. (M. Glenn, Dü.) *Assemblage* , 10, 111-131.
- Eisenstein, S.** (1957). *The Film Sense*. (J. Leyda, Çev.) Meridian Books.
- Eisner, W.** (1985). *Comics & Sequential Art*. Poorhouse Press.
- Florenski, P.** (2013). *Tersten Perspektif*. (Y. Tükel, Çev.) Metis Yayınları.

- Hadid, Z.** (1983). *Planetary Architecture Two*. Architecture Association.
- Hadid, Z.** (1982). Randomness vs Arbitrariness. *AA Files* .
- Hadid, Z., & Betsky, A.** (1998). *Zaha Hadid : the complete buildings and projects*. Thames and Hudson.
- Jackson, D.** (2009). *Cognitive Comics: A Constructivist Approach To Sequential Art*. (Doctoral dissertation) State University of New York College at Buffalo.
- Klee, P.** (1978). *Klee, Notebooks of Paul Klee: The Thinking Eye*. (J. Spiller, Dü.) Wittenborn Art Books.
- Lee, Y.** (2015). The Parametric Design Genealogy of Zaha Hadid. *Journal of Asian Architecture and Building Engineering* , 2 (14), 403-410.
- Mallarmé, S.** (1914). *Coup De Dés Jamais N'abolira Le Hasard*. Creative Media Partners, LLC.
- McCloud, S.** (1993). *Understanding Comics : The Invisible Art*. (M. Martin, Dü.) HarperCollins.
- Merleau-Ponty, M.** (2014). *Algılanan Dünya*. (Ö. Aygün, Çev.) Metis Yayınları.
- Merleau-Ponty, M.** (2006). *Göz ve Tin*. (A. Soysal, Çev.) Metis Yayınları.
- Mertins, D.** (2006). The Modernity of Zaha Hadid. *Departmental Papers (Architecture)* (s. 33-38). içinde
- Mikkonen, K.** (2019). *The Narratology of Comic Art*. Routledge.
- Molotiu, A.** *A Day by the Ocean*.
- Ranciere, J.** (2015). *Özgürleşen Seyirci*. (B. Şaman, Çev.) Metis Yayıncılık.
- Sauvagnargues, A.** (2010). *Deleuze ve Sanat: Deleuze et L'Art*. (N. Sarıca, Çev.) De Ki yayınları.
- Schumacher, P.** (2004). *Digital Hadid : landscapes in motion*. Birkhäuser.
- Schumacher, P.** (2021). The Functional Rationality of Zaha Hadid's Radical Formal Innovations. *Women in Architecture - Past, Present and Future* .
- Tabulo, K.** (2014). Abstract Sequential Art. *Journal of Graphic Novels and Comics* , 5 (1), 29-41.
- URL-1.** <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/spatiotemporal>>, erişim tarihi 03.06.2023.
- URL-2.** <<https://www.nytimes.com/2012/10/21/books/review/building-stories-by-chris-ware.html>>, erişim tarihi 25.12.2022.
- URL-3.** <<https://www.richard-mcguire.com/new-page-4>>, erişim tarihi 25.12.2022.
- URL-4.** <<https://socks-studio.com/2011/04/21/sergei-eisenstein-sequences-diagrams-for-alexander-nevsky-and-battleship-potemkin/>>, erişim tarihi 25.12.2022.
- URL-5.** <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hans-memling-the-donne-triptych>>, erişim tarihi 25.12.2022.

- URL-6.** <<https://gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/baader-meinhof-56>>, erişim tarihi 25.12.2022.
- URL-7.** <<https://socks-studio.com/2015/07/15/kazimir-malevichs-arkhitektons/>>, erişim tarihi 04.05.2023.
- URL-8.** <<https://www.zaha-hadid.com/architecture/malevichs-tektionik>>, erişim tarihi 24.04.2023.
- URL-9.** <<https://www.zaha-hadid.com/architecture/the-peak-leisure-club/>>, erişim tarihi 25.12.2022.
- URL-10.** <<https://www.zaha-hadid.com/design/the-world-89-degrees/>>, erişim tarihi 25.12.2022.
- URL-11.** <<https://www.zaha-hadid.com/masterplans/grand-buildings-rafalgar-square-2/>>, erişim tarihi 25.12.2022.
- URL-12.** <https://en.wikipedia.org/wiki/Commissioners%27_Plan_of_1811#/media/File:NYC-GRID-1811.png>, erişim tarihi 25.12.2022.
- URL-13.** <<http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6437&sysLanguage=fr-fr&itemPos=214&itemCount=215&sysParentName=Home&sysParentId=65>>, erişim tarihi 25.12.2022.
- Vesely, D.** (2004). *Architecture in the age of divided representation : the question of creativity in the shadow of production*. MIT Press.
- Vidler, A.** (1993). The Explosion Of Space: Architecture And The Filmic İmaginary. *Assemblage* (21), 45-59.
- Willems, P.** (2008). "This Strangest of Narrative Forms": Rodolphe Töpffer's Sequential Art. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* , 41 (2), 127-147.
- Woods, L.** (2008). Drawn into Space: Zaha Hadid. *Protoarchitecture: Analogue and Digital Hybrids* (s. 28-35). içinde Wiley.
- Worcester, K., & Heer, J.** (2009). *A Comics Studies Reader*. University Press of Mississippi.
- Yetkin, H.N., & Dursun Çebi, P.** (2022). A Critical Reading on Spatial Narrative in Abstract Comics. *UOU scientific journal*, 38-45.



ÖZGEÇMİŞ

Ad-Soyad : Havva Nur YETKİN

ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lisans** : 2018, Erciyes Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü