İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MEKÂN VE BEDEN İLİŞKİSİ:
MEKÂNIN "BEDENLE KAVRAYIŞ" ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mimar Elvan DERVİŞOĞLU

Anabilim Dalı : MİMARLIK

Programı : MİMARİ TASARIM

EKİM 2008

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MEKÂN VE BEDEN İLİŞKİSİ:
MEKÂNIN "BEDENLE KAVRAYIŞ" ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Mimar Elvan DERVİŞOĞLU
(0502051012)

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 15 Eylül 2008
Tezin Savunulduğu Tarih : 16 Ekim 2008

Tez Danışmanı : **Yr. Doç. Dr. Hüseyin KAHVECİOĞLU (İTÜ)**

Diğer Jüri Üyeleri **Prof. Dr. Semra AYDINLI (İ.T.Ü.)**

Doç. Dr. Bülent TANJU (Y.T.Ü.)

EKİM 2008

ÖNSÖZ

Yüksek lisans eğitimim boyunca değerli fikirleri, ilgisi ve desteği ile bana yol gösteren, yapıcı eleştirileriyle, çalışmamın bu seviyeye gelmesini sağlayan, sevgili danışmanım Hüseyin Kahvecioğlu'na,

Bilginin oluşumu, üretilmesi ve dönüşmesi ile ilgili kazandırdıkları vizyonun yanı sıra jüride değerli katkıları ve yapıcı eleştirileri için hocalarım, Semra Aydınlı ve mimarlıkla ilgili, konu ne olursa olsun, yardımını hiç esirgemeyen Bülent Tanju'ya,

Sevgi, destek ve hoşgörülerini her zaman yanımda hissettiğim aileme, özellikle duyarlı desteği ile bu sıkıntılı süreci kolaylaştıran ağabeyime, aynı zorlu yolu paylaştığım arkadaşım Esra Yeşilyurt'a, yardım ve destekleri için diğer tüm arkadaşlarıma,

Sevgisiyle her zaman yanımda olan ve hep yanımda olacak olan Serkan Çakıt'a,

Teşekkürlerimi sunarım.

Ekim 2008 Elvan Dervişoğlu

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR **iv**
ŞEKİL LİSTESİ **v**
ÖZET **vi**
SUMMARY **vii**

1. GİRİŞ **1**
1.1. Giriş ve Çalışmanın Amacı 1

2. BEDEN **3**
2.1.Yaşayan Beden 4
2.2.Tıbbi Ve Endüstriyel Gelişmelerle Nesneleşen Beden 6
2.3.Tasarlanan, Düzeltilen Bir Nesne Olarak Beden 13
2.4.Post-Human Teori ve Beden 26

3. BEDENLE KAVRAYIŞ VE MEKÂN 33
3.1. Mekân 33
3.1.1. Kartezyen Mekân 34
3.1.2. İlişkisel Mekân 36
3.2. Bedenle Kavrayış 36
3.2.1. Beden-Algı Dinamikleri 38
3.2.2. Hafıza 41
3.2.3. Deneyim 42
3.2.4. Deneyimsel Duyarlılık 43
3.2.5. Bedenin Uzantıları Olarak Araçlar 45
3.2.6. Hız ve tamamlanmamış algı 50

4. ÖRNEKLER ÜZERİNDEN BEDENLE KAVRAYIŞ 51

5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME **71**

KAYNAKLAR **74**

ÖZGEÇMİŞ **79**

Şekil 4.14 :Sébastien Foucan, Parkur. 65
Şekil 4.15 : Parkura ait bir sıçrama tekniği “Kong” 65
Şekil 4.16 :Kırsal alanda Parkur 65
Şekil 4.17 : Man in [e]space.mov,LAb[au] + Wolf k _ Res Publica 66
Şekil 4.18 : Man in [e]space.mov,LAb[au] + Wolf k _ Res Publica 67
Şekil 4.19 : Man in [e]space.mov,LAb[au] + Wolf k _ Res Publica 67
Şekil 4.20 : Man in [e]space.mov,LAb[au] + Wolf k _ Res Publica 68
Şekil 4.21 : Todd Mcquade, Riley 68
Şekil 4.22 : Filiz Duran,Ateş Dansı_Poi 69
Şekil 4.23 : Oskar Schlemmer,Organik Adamın Yasaları ve poi 69
Şekil 4.24 : Filiz Duran, Poi’de dalga tekniği 70
Şekil 4.25 : Filiz Duran,Poi’den sardırma tekniği 70

KISALTMALAR

EMG : Elektromiyografi
NASA : National Aeronautics and Space Administration
PET : Positron emission tomography
CT : Computed tomography
MRI : Magnetic resonance imaging

ŞEKİL LİSTESİ

		Sayfa No
Şekil 2.1	**:**Beden işlevlerinin fiziksel kuvvetlerle ifade eden çizimler.	7
Şekil 2.2	**:**Rönesansta beden çizimleri.	7
Şekil 2.3	**:**Specola müzesi ve tıbbi Venüs modeli.	8
Şekil 2.4	**:**Padova anatomi tiyatrosu çizimi.	9
Şekil 2.5	**:**16.yy'dan aydınlanmaya giyim tarzları ve beden.	10
Şekil 2.6	**:**T.Wèust,kadril dansını gösteren ilüstrasyon.	13
Şekil 2.7	**:**Leonardo da Vinci'ye ait oran çalışmaları.	14
Şekil 2.8	**:**Francesco di Girogioya ait oran çalışmaları.	15
Şekil 2.9	**:**Francesco di Girogioya ait plan-oran çalışmaları.	16
Şekil 2.10	**:**René Descartes, insan üzerine bilimsel inceleme.	18
Şekil 2.11	**:**Mauss'un "Beden teknikleri"ni gösteren Burri'ye ait fotoğraf.	19
Şekil 2.12	**:**E.Muybridge, "Horse in Motion.	20
Şekil 2.13	**:**J.E.Marey,kismi kronofotografi.	21
Şekil 2.14	**:**O.Schlemmer, soyut mekanın ve organik adamın yasaları.	22
Şekil 2.15	**:**O.Schlemmer,"Triadic Balle".	23
Şekil 2.16	**:**O.Schlemmer,"Triadic Ballenin Soyutlaması".	24
Şekil 2.17	**:**V.Meyerhold,biyomekanik oyunculuk tekniği.	25
Şekil 2.18	**:**V.Meyerhold,biyomekanik egzersiz dersi.	25
Şekil 2.19	**:**Labanotasyon sistemi	26
Şekil 2.20	**:**Stelarc,"Üçüncü Kol".	29
Şekil 2.21	**:**Stelarc,"Parasite".	30
Şekil 2.22	**:**F. Musafar,"Kusursuz bir Centilmen".	31
Şekil 2.23	**:**M.A.Roca,"Epizoo".	32
Şekil 2.24	**:**P.Vanuase,"Items 1-2,000".	32
Şekil 3.1	**:**Margarete Schutte-Lihotsky, Frankfurt Mutfagı.	36
Şekil 3.2	**:**Antony Gormley, Clearing.	45
Şekil 3.3	**:**Char Davies, Osmose.	47
Şekil 3.4	**:**Char Davies, Osmose.	48
Şekil 3.5	**:**Marcos Novak'a ait üretken bir algoritmik kompozisyon.	49
Şekil 3.6	**:**Marcos Novak, Eduction: The Alien Within	50
Şekil 3.7	**:**Marcos Novak, Eduction: The Alien Within	50
Şekil 3.8	**:**Marcos Novak, Eduction: The Alien Within	51
Şekil 4.1	**:**Yerli dansları.	53
Şekil 4.2	**:**Antik Mısır'da dans.	54
Şekil 4.3	**:**Pyrrhic dansı.	55
Şekil 4.4	**:**Oscar Schlemmer," Değnek Dansı".	56
Şekil 4.5	**:**Yvonne Rainer, "Trio A" ve Carl Andre,"Equivalent VIII".	57
Şekil 4.6	**:**Trisha Brown,"Man Walking Down the Side of the Building"	58
Şekil 4.7	**:**Trisha Brown," Walking on Wall"	59
Şekil 4.8	**:**Aydın Teker, "aKabı".	62
Şekil 4.9	**:**Aydın Teker, "aKabı".	62
Şekil 4.10	**:**Tuğçe Ulugün Tuna, "Vertigo"	63
Şekil 4.11	**:**Tuğçe Ulugün Tuna, "Vertigo"	63
Şekil 4.12	**:**Tuğçe Ulugün Tuna, "Vertigo"	63
Şekil 4.13	**:**Kaykay	64

MEKÂN VE BEDEN İLİŞKİSİ: MEKÂNIN "BEDENLE KAVRAYIŞ" ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

ÖZET

Bu çalışma batı kültürüne ait Kartezyen düşüncenin yol açtığı beden ve akıl ayrımına karşı gelişen düşünceleri temel alarak günümüz mimarlığında beden ve mekân ilişkisini irdelemektedir.

Rönesans'tan günümüze bilimsel gelişmelere bağlı olarak beden algısında değişiklikler olmuştur. Bu algıların beden hareketleri ve davranışlarını nasıl etkilediğinin incelenmesiyle, mekân tasarım pratiklerinin nasıl etkilendiğinin bilgisi öngörülebilmektedir. Bedenin hareketine bağlı şekillenen mekân-beden ilişkisinde "bedenle kavrayış"ın rolünün ne olduğu yakalanmaya çalışılmaktadır.

Bu çalışma, mimari tasarımda mimari elemanlara ve ergonomik ilkelere odaklı tasarım yöntemleri bir tarafa, beden, hareket ve mekâna dair ezberlerin sorgulanması gerekliliğinden doğmaktadır. Mekânın, beden ve nesnelerin hareketleriyle devinen düşsel yapıda oluşuyla dans pratiğinin gündelik hareketlerin tekrarından oluşan ritimsel doğası dans ve mekânı kesiştirmektedir. Bu nedenle nesnel olarak sorgulamaksızın kabul ettiğimiz mekân-davranış örüntülerini yeniden düşünmek niyetiyle mimarlıktan farklı bir disiplin olan dans üzerinden bedenin mekân deneyiminin gözlemi yöntem olarak tercih edilmiştir.

SPACE and BODY RELATIONSHIP: A STUDY ON THE SPACE IN TERMS OF"BODYLY CONCEPTION"

SUMMARY

This study, with the base of ideas which developed contrary relating Western Cartesian thought about body and mind duality, is revaluating body and space relationship in nowadays architecture.

In respect of scientific progress, there had been transformation of body perceptions, from Renaissance to the present. With observing, how these perceptions affect body movements and attitudes, how the practice of designing space is affected will be predicted. Depending on body movement, the role of "bodily conception" is trying to be catch in space-body relationship.

The need of the study is arising from the necessity of examine the knowledge about body, movement and space, aside the focused notion on architectural component and ergonomic principles in architectural design. The dynamic imaginary structure caused by movements of body and objects is intersecting with the rhythmic nature of dance which comes in to being by repeated daily movements. Therefore, with the intention to rethinking the space-attitude patterns which were accepted without question, dance is chosen as a different discipline from architecture to be used of examining the space experience of the body.

1.GİRİŞ

Kartezyen düşüncenin egemen olduğu tasarım kuramlarında, nicelenen, ölçülen değeriyle beden ve davranışlarının, indirgenerek, değiştirilemez kurallar sistemi içinde, tasarıma girdi oldukları gözlenmektedir. Bedeni sayısallaştıran bu indirgemeci yaklaşımla mimarlar, uzun yıllar mekânın fiziksel özellikleri ile ilgilendiler.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında yoğun eleştirel ortamla beraber, bedenin, duyu ve algılarıyla kavrayan, gelişen, yaşayan psikolojik bir sistem olarak ele alındığı ve içinde bulunduğu koşullarla ilişkilerinin araştırıldığı göze çarpmaktadır. Bu holistik yaklaşımla bugün, mekânın fizikselliğinden çok, "mekân deneyimi"nin önde tutulan bir değer olduğu görülmektedir.

Mekânın deneyimi ve kullanıcının algısı sorunu, aynı soruna odaklanan çağdaş sanatı, mimarlıkla buluşturmaktadır. Çağdaş sanatta mekânın önemi gittikçe artmaktadır. Bu ortak konuda buluşan, sanatçı ve mimarlar, yaptıkları ortak çalışmalardan, farklı mekân deneyimlerini sunmaktadırlar. Bu çalışmaların çoğunda mekân duyarlılığının geliştirilmesi ve deneyimsel algının araştırıldığı, geliştirilmeye çalışıldığı gözlenmektedir.

Mekân deneyimi, mekânı oluşturan öğelerin niteliklerine olduğu kadar, deneyimleyen öznenin bu niteliklere karşı tutumuna, hareketlerine de bağlıdır. Öznenin tutumu ve hareketleri de karmaşık toplumsal ve kültürel değerlerle şekillenerek, değişkenlik göstermektedir. Bu nedenle mekân tasarım yöntemlerini, sadece mimari elemanların temel ilişkisi ve temel davranışların ölçüsü olarak görmeyi, yeniden düşünmek gerekmektedir. Çünkü tüm duyuları aktif halde, mekânı kavrayan beden, pek çok davranış katmanıyla mekânı dönüştürme potansiyeline sahiptir. Bedenin hareketleriyle mekân, zamansal ve performansa bağlı dinamik bir yapıya dönüşmektedir. Oysa mimari elemanlara ve ergonomik ilkelere odaklı tasarım yöntemleriyle; beden, hareket ve mekâna dair ölçümlerden kalıplaşan şablonlara bağlı kalmak, mekânı üç boyutlu bir katılığa hapsetmektedir.

Mekân, beden ve nesnelerin hareketleriyle devinen bir yapıdadır. Mekânın hareketle ayrılmaz ilişkisi, hareketin formunu, genişliğini, yönelimini inceleyen dansla, mimarlığı biraraya getirmektedir. Bu nedenle, sorgulamaksızın kabul ettiğimiz

mekân-davranış örüntülerini, mimarlıktan farklı bir disiplin olan dans üzerinden yeniden düşünmek farklı bakış açıları sağlayabilmektedir.

Çalışma beş ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm tez çalışmasının içeriğini anlatmaktadır. İkinci bölümde bilimdeki değişmelere bağlı olarak başta mimarlık olmak üzere sosyoloji, psikoloji, biyoloji, tıbbi bilimler ve sanat gibi farklı alanlarda bedene bakışın, evrimsel değişimi incelenmektedir.

Üçüncü bölümde bilimdeki gelişmelerle evrimleşen beden algısı, beden-mekân ilişkisi ele alınmaktadır. Mekânsal algıyı dönüştüren pek çok davranışsal katman temel alınarak, verilen örneklerde ilişkisel mekâna dair özellikler araştırılmaktadır. İlişkisel mekâna dair tanımlamadan sonra “bedenle kavrayış” açıklanmaktadır. Bedenle kavrayışı sağlayan beden-algı dinamiklerinden, bedenin hafızasından ve bedenin çevresini nasıl tanımladığından bahsedilmektedir. Ulaşım araçlarıyla kazanılan hız mekânı parçalanmış perspektifler olarak algılamayı beraberinde getirmektedir. Bedenin uzantısı olarak otomobil ve uçak gibi ulaşım araçlarıyla, mekânı post-human teorinin açılımı olarak, fragmanter beden kavrayışına dair yorumlar yer almaktadır.

Dördüncü bölümde çağdaş dansın gelişimi ve hareket formlarından bahsedilmekte ve mimarlık dışından disiplinlerle yeni mekansal durumlar incelenmektedir. Dansta ve çeşitli hareket sanatlarında yeniden tasvir edilmesiyle, beden; mekân kurgusunun bir parçası veya mekânın kendisi olarak, mimari tasarıma potansiyel oluşturması bakımından değerlendirilmektedir.

2. BEDEN

Bilimsel incelemelerle açıklanan insan vücudu, var olduğu mekândan koparılarak, cansız bir varlığın fiziksel görüntüsüymüş gibi ele alınmaktadır. Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren, "bedenin" mekânın ve toplumsal özelliklerin işaretlerini, performatif biçimde kazanarak gerçekleştiği düşüncesiyle, mekân ve beden arasındaki bağımlı ilişki ön plana çıkmaktadır.

Beden, mekânla sarmalanan, düşsel insan görüntüsü olarak tanımlanmaktadır. Beden hem şu anda var olan, var oluş duygusunu veren fiziksel bir yapıya sahiptir, hem de mekân içinde hareketi, tepkileri ile her an değişen bir düşselliğe sahiptir. Salt fiziksel bir nesne olarak beden düşüncesinin dışına çıkılmasıyla birlikte, sosyal bilimlerde beden daha çok tartışılan bir konu olmaktadır.

Özellikle 1980 sonrası bedenle ilgili yazılan pek çok metin, Kartezyen düşünceyi eleştiren entelektüel birikim üzerine odaklanmaktadır. Baruch Spinoza, Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Jacques Lacan, Michel Foucault ve Maurice Merleau-Ponty gibi düşünürlerin yazılarının bu bağlamda tekrar ele alındığı gözlemlenmektedir.

Bedeni yeniden ele alan bu metinlerde, çoğunlukla sosyal bilimler, hukuk, cinsel kimlik çalışmaları, sanal gerçeklik, hızla yayılan bilgisayar kullanımı, medya ve telekomünikasyonun yarattığı görsel çevre, bilişim ve teknoloji, tıbbi alanda yasal ve etik sorunlar, tüketim toplumunda narsistik bedenin üzerine gelişen estetik tartışılmaktadır **(Turner,1993)**.

Beden konusuna dikkat çeken ve farklı yönleriyle ele alan ilk düşünürlerden, sosyolog Bryan Turner, beden sosyolojisi, medikal güç, din, bilgi ve insan hakları gibi konuları analiz ederek, sistemli bir biçimde sosyal bilimlerin dışında bırakılan beden konusunu yeniden sosyal bilimlerin içine taşımaktadır.

Cinsel kimlik çalışmalarında beden; feminizm, toplumda kadın rolleri ve eşcinsellikle ilgili konularda tartışılmıştır. Elisabeth Grosz ve Judith Butler, biyolojik verilerle edinilen cinsiyet ve sosyal olarak inşa edilen toplumsal cinsiyet kavramlarını tartışarak bedenin maddeleşmesi konusuna dikkat çekmektedirler. Yine seksenlerde Emily Martin "Beden İçindeki Kadın" kitabıyla, insan vücudunun işleyişini açıklamak için kullanılan mekanik tanımlamalara karşıt bedensel deneyimlerin farklılığını anlatmaktadır **(Martin,1987)**.

2.1. Yaşayan Beden

Yaşayan, psikolojik ve fizyolojik bir sistem olan beden, sürekli oluşum halindedir. Beden, hem her an duyularıyla çevresini algılar, yorumlar ve anlar, hem de çevresini kendi eylem, tavır ve görüşleriyle etkiler. Elizabeth Grosz'un bedenin organik, biyolojik ve doğal tamamlanmamışlığına yaptığı vurguda görüldüğü gibi, beden kararsız, şekilsiz, koordine edilmemiş bir dizi potansiyelden oluşmaktadır **(Grosz,1990)**.

Yaşayan beden, içinde bulunduğu kültürün etkisi altındadır, öyle ki en doğal hareketleri bile ortak normlar tarafından üretilmektedir. Yürüyüş biçimi, yemek yeme, uyuma, oynama, çocuk doğurma gibi yaşamla ilgili pek çok bedensel durum kültürle biçimlenmektedir **(Mauss,1968)**. Dolayısıyla yaşayan bedeni çok boyutlu bir bakışla incelemede hem bedene hem de yaşadığı çevreye dair pek çok değer yakalanabilmektedir.

Maurice Merleau-Ponty "Göz ve Tin" de, bedenin canlılığının, beden bölümlerinin yan yana birleştirilmesi ile değil de, "gören ile görünür arasında, dokunan ile dokunulan arasında, bir gözle diğeri arasında, el ile el arasında bir kesişme olduğunda, "hissedilen-hissedilir"in kıvılcımının parlamasıyla" ortaya çıkana bağlamaktadır. Beden ne gördüğümüz fiziksel bir nesnedir, "ne de başka bir yerden gelen tinin otomata" inmesidir. Ponty için yaşayan beden, çevresindeki şeylerle var olan, değiş tokuşlar sistemi içinde evirilen, bir var olma biçimidir. Beden çevresindeki şeyleri, hareket etmesiyle kendi etrafında bir çember halinde tutmaktadır, "şeyler yaşayan bedenin bir etkisi ya da uzantısıdır, onun tenine geçmişlerdir, onun bütüncül tanımına dâhildirler." Ponty bu birlikte var olma durumunu "dünya vücudun kumaşından yapılmıştır" sözüyle ifade etmektedir. **(Ponty, 1996)**

Bedenle ilgili pek çok farklı algılayış ve tanımlama vardır. Felsefede, beden, bilinemeyen, sürekli değişen, kararsız bir yapısı olması ile anlamlandırılması zor olandır. Bilimin ele aldığı beden ise, herkes tarafından aynı görülen, manipüle edilen, işlenmiş bir nesnedir **(Ponty, 1996)**. Mesela biyolojiye ait bir terim olan "organizma" kavramının, beden tanımında kullanılmasıyla bir takım sorunların ortaya çıkması kaçınılmazdır.

Biyolojide Organizma; birbirleriyle uyum sürekliliği olan parçaların, bir düzene göre bir araya gelmesiyle oluşturdukları, üreme, büyüme, yaşamını sürdürme yeteneklerine sahip çok katmanlı canlı sistem olarak tarif edilmektedir. Bu başlı başına yaşayan sistem tanımına, hiyerarşik bir yapıdan oluştuğu kabulleri girdiğinde, sorun oluşturan kısım başlamaktadır. Tıpkı Frijtof Capra' nın hiyerarşik sıralamanın organizmayı anlamada yanlış bir yol olacağına yaptığı vurguda olduğu gibi. Capra

organizmayı tanımlayan hiyerarşik doğayı anlatırken; "…hücreler birleşerek dokuları, dokular birleşerek organları, organlar birleşerek organizmaları oluşturur. Organizmalar da sırayla toplumsal sistemler ve ekosistemler içinde var olur" sıralamasını yapmaktadır **(Capra,2001)**. Bu sıralamanın doğuracağı sonuç, organizmanın katı bir yapılaşmayı tarif etmesidir. Çünkü insan hiyerarşilerinden türetilen egemenlik ve denetim kavramları katı yapılaşmayı beraberinde getirmektedir. Buna dayanarak toplumsal yapıyı anlamak için, organizma-beden analojisi kurmakla, "başlar ve ayaklar" tarifinde olduğu gibi, katı bir yapılaşma tarif edilmiş olmaktadır. Ve bu da "doğada bulunan çok katmanlı düzene hiç de benzememektedir."

Dolayısıyla, organlararası sabit, değişmez ilişkileri, analitik bir yöntemle tanımlamakla doğacak tehlikeli durumu, "organizma" olarak beden yerine "yaşayan organik bir sistem" olarak beden tarifini yaparak ortadan kaldırabiliriz. "Yaşayan organik sistem olan beden"e dair olguların anlaşılması için, bedenin bulunduğu bağlam içinde, şimdiki zaman, geçmiş ve gelecek zamandaki, olası ilişkiler içerisinde incelenmesi önemlidir. Bu ilişkilerin derinlemesine anlaşılabilmesi için de, 1940 sonrası bilim alanına hakim olan düşünceye "Sistem Düşüncesine" değinmek gerekmektedir.

"Sistem Düşüncesi" yirminci yüzyılın ilk yarısında, organizmacı biyologlar tarafından öne sürülmektedir. Bu düşünceye göre, canlı bir sistemi oluşturan esas özellikler, sistemi oluşturan her bir parçada ayrı ayrı görülmeyebilir, fakat bütünde var olan bu özellikler, parçalar arası etkileşim ve ilişkilerde ortaya çıkabilmektedir. Dolayısıyla ilk sistem düşünürleri, bir bütünün, bilimsel yöntemlerle parçalara indirgenmesiyle, o bütüne ait gerçeğin gözden kaçırılacağını savunmaktadırlar ve indirgeme yerine, bir bütünü tüm yönleri ve geniş bir bakış açısıyla ele almaktadırlar. Yunanca kelime anlamıyla "Sistem "synhistanai" birlikte yerleştirmek, parçalar arasındaki ilişkiden ortaya çıkan bir bütün demektir **(Capra,2001)**. Bu da bir olgunun daha büyük bir bütünlük anlamında, anlaşılması demektir.

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

Sistem düşüncesi bağlamsaldır, birleştiricidir. Analitik çözümleme yerine sentezi önermektedir. "Sentez" düşüncesi sistemde, etkileşimli ilişkilere ve bütüne

odaklanmaktadır ve parçanın ne olduğunu aramak yerine, parçanın sistem içerisinde, diğer parçalarla oluşturduğu, etkileşim desenleri ve bunların altında yatan yapıları araştırmaktadır **(O'Connor ve McDermott, 1997)**.

Dolayısıyla "yaşayan beden", nesnelerle kurduğu ilişkiler deseni içerisinde anlaşılabilecek karmaşık bir bütündür. Görünür fizikselliğine parçalanarak incelenmesi yerine, daha bütüncül bir yaklaşımla incelenmesi gerekmektedir.

2.2.Tıbbi Ve Endüstriyel Gelişmelerle Nesneleşen Beden

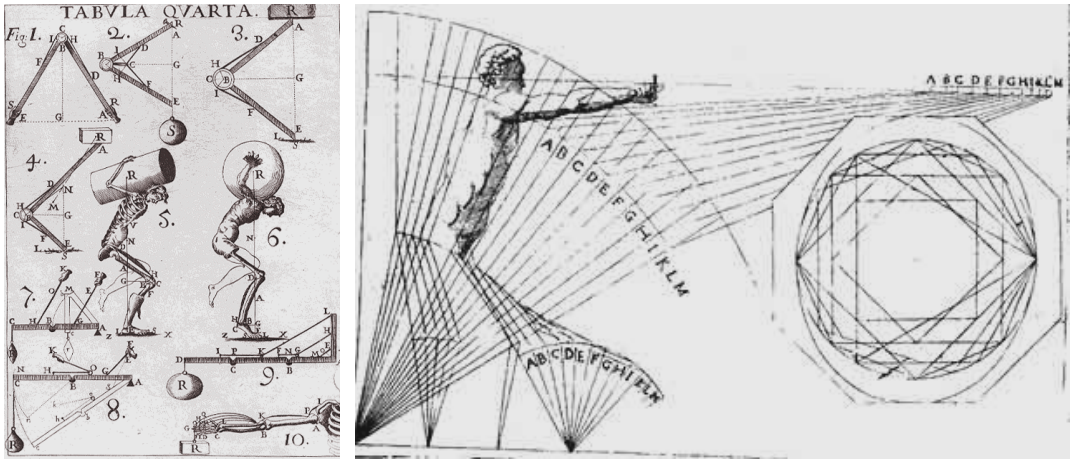
Rönesans'ın ateşlediği kültürel çatışma ortamında gelişen yeni beden tasavvuru, bedenin kendine has özellikleri ve açıklanan fonksiyonu ile önem kazanmasına, dolayısıyla da dış görünüşü ile ilgili yeni yaklaşımların ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Dünya görüşü ve hayat bilincindeki değişim, beden sağlığının giderek önem kazanmasını ve mümkün olduğu kadar uzun süre korunması isteğini doğurmaktadır.

Aydınlanma çağı ile beraber, beden fonksiyonlarını açıklamak için, kimya yerine, kuvvetlerin, maddeler ve hareketler üzerine etkisini inceleyen fizik dalı olan mekaniğin prensiplerini kullanmak ağırlıktadır. Giovanni Alfonso Borelli, René Descartes, ve Marcello Malpighi, biomekaniğin[1] gelişimini sağlayarak, beden bir makinedir, düşüncesinin öncüleri olarak sayılmaktadırlar. Beden; saat, çeşme, tulumba, org ya da piston gibi makinelerin işleyişleriyle özdeşleştirilerek, hidrolik fizik, sıvılar, momentum kanunları, çark ya da kaldıraç sistemi gibi imgelerle açıklanmaktadır (Şekil 2.1). William Harvey'in 1617'de dolaşımla ilgili keşfi, bedenin gizemli merkezi olarak kalp düşüncesinin terk edilerek, iyi tasarlanmış bir pompa olarak kalp düşüncesiyle mekanik bakışın yerleşmesini sağlamaktadır.

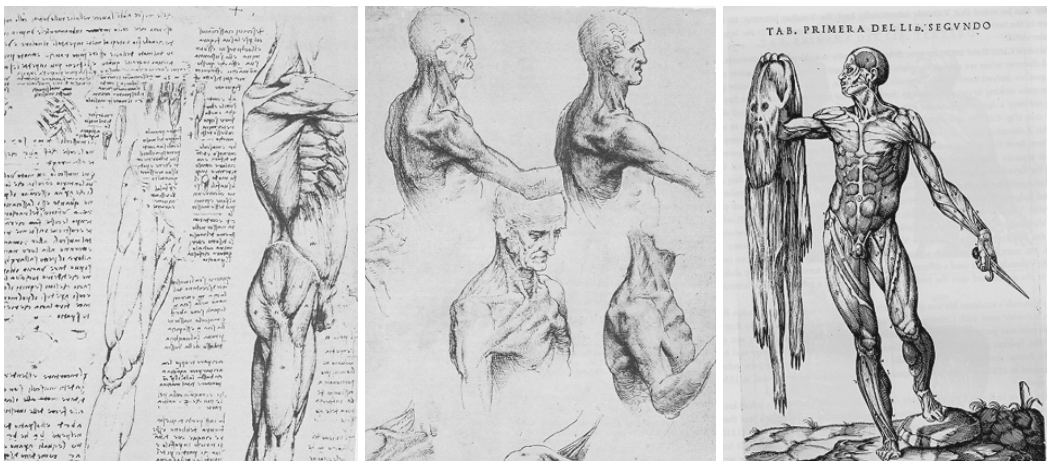
Bedeni ayakta tutan iskelet sistemi ve kas sisteminin yapısı giderek önem kazanmaktadır. Beden yüzeyinin soyularak tüm fizikselliğinin görünür, dokunulur kılınması, parçalanarak tahlili ile beden yeni bir görünüme sahip olur (Şekil 2.2). Kunst bu modern beden görüntüsüne "Aydınlanmanın Açık-Saydam Bedeni" demektedir **(Kunst,1999)**. Beden bilimsel olarak açıklanan, her parçası düzenlenip, sınıflanabilen, bir doğa nesnesidir ve bu makine-bedenin hareketi de rasyonel bio-mekanik prensiplerle açıklanabilmektedir. On yedinci yüzyılda beden sıvılarının arıtılması, bedene ait kablolar ve kanalların bir düzene sokulması gibi, bedenin yeniden kurgulanmasına yönelik bir model ortaya çıkmaktadır.

---

[1] Biyomekanik: Mekanik kanunlarının biyolojik sistemlere uygulanmasıdır. Hareket eden bedenin, hızının, ivmesinin, kol ve bacak kuvvetlerinin sayısal olarak bulunmasını sağlayan, canlı organizmanın hareket ve tavırlarını düzenleyen mekanik kurallardır.



Şekil 2.1: De Motu Animalium kitabından bir gravür, beden işlevlerinin fiziksel kuvvetlerle açıklanmasını tasvir edilmektedir, kuvvet kaldıraçla elle tutulur hale getirilmektedir (Giovanni Alfonso Borelli, solda), "*Trattato di scienza d'arme"* den eskrimde kullanılan jest tekniğinin geometrik ifadesi, (Camillo Agrippa, sağda). Burada hareketin hesaplanması ve rakamlara vurulmasıyla, mekanikten çok ideal geometrinin yakalanmasının amaçlandığı söylenebilir (Corbain,Courtine ve Vigarello,2008).



Şekil 2.2: 16.yy. Rönesans'ın tıbbi alanda ana konusu kas sistemidir, Leonardo Da Vinci de hareket halinde olan bedeni, kas durumlarını gözler ve resmeder (solda) ve insan kas sistemi (Juan Valverde de Amusco, sağda),(http://www.stanford.edu/class/history13/).

On altıncı yüzyıldan itibaren, anatominin aracı olarak bedenin teşrih[2] ile analizinde artışlar yaşanmaktadır. Teşrih, şekillerin, renklerin, dokuların, sıcaklık gibi değerlerin, deneyimle, duyular yoluyla algılanmasının ihtiyacıyla yaygınlaşmaktadır. Beden bilgisinin görsel algıyla kanıtlanması, "on yıllar boyunca bıkıp usanmadan herkese dayatılan, fakat bir türlü nihayete ermiş gözüyle bakılmayan bir programın açıklanması" için kullanılmaktadır. Duyularla bilgi arasındaki mesafe bomboş değildir, insana nasıl göreceğini söyleyen, kadavralar, resimler, tiyatrolar ve maketlerle, bilinmeyeni gördüren kolektif bir çaba vardır **(Mandressi,2008)**. Anatomi tiyatroları bu yüzyılın başlarında kurulmaktadır. Yarım daire veya elips plandan oluşan bu yapıların merkezinde yer alan yüksek platformlarda, kadavraların otopsisi,

[2] Teşrih: açma, şerhetme; bir ölüyü otopsi için kesip parçalara ayırma.

sosyal durumuna göre oturtulan seyirciler tarafından izlenmektedir. Böylece görsel tecrübe, teşrihin kalabalık bir topluluğun önünde yapılmasıyla, anatominin kilit taşı haline gelmektedir. Kadavranın bulunamadığı yerlerde resimler ve mumdan modellerin, kadavraların yerini doldurduğu gözlenmektedir. Anatomi tiyatrolardan sonra on altıncı yüzyılın ortalarında, "*Wunderkammer*"[3] olarak adlandırılan, ilginç şeylerin sergilendiği odalar ve müzeler, bilimsel düşüncenin gerçeğe bakışının tanıtılması ve kültürel dönüşümün izlenebileceği mekânlar olmaktadırlar. Bir "Wunderkammer" olarak oluşturulan "Specola Müzesi"nde, mumdan heykeller ile insan bedenine dair tüm bilginin ispatı sağlanmaya çalışılmaktadır (Şekil 2.3.).

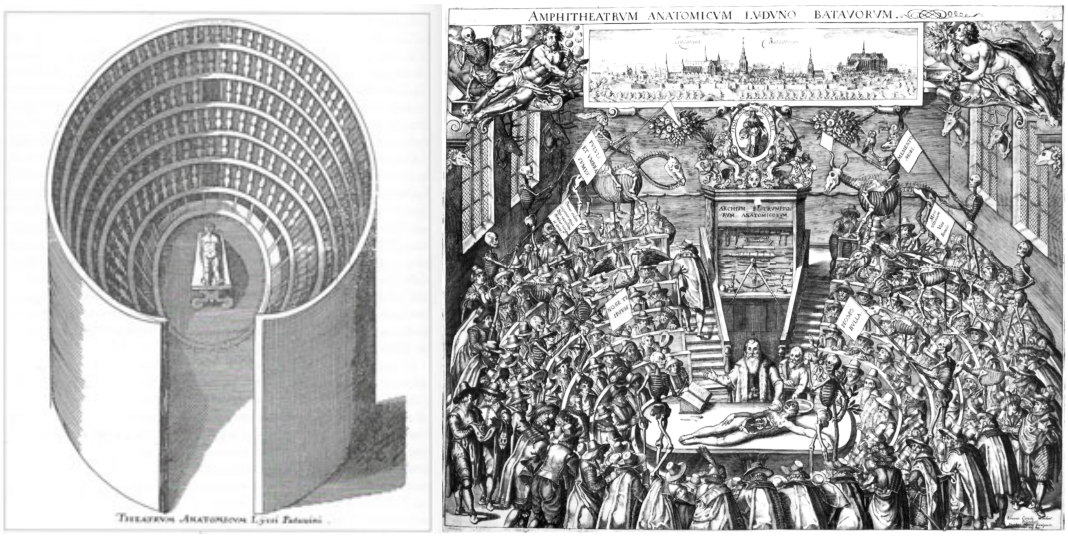


Şekil 2.3: Sol resim: Doğum odası, Specola Müzesi,(Specola Koleksiyonu, Floransa Üniversitesi).Toskana Dükü Peter Leopold, 1775'te sarayının hemen yanındaki bir müştemilatta, her sınıftan insana açık bu anatomi müzesini kuruyor. Leopold savunucusu olduğu mekanistik düşünceyi yaymak ve toplumda Kartezyen düşünceyi güçlendirmek amacındadır. Sağ resim: "Tıbbi Venüs" mumdan model (http://individual.utoronto.ca).

Beden bilgisinin görsel algıyla kanıtlanmasının, bir takım sosyolojik değişimlere de yansıdığı görülmektedir. Bedenin tasarımı, yeniden kurgulanması, kişisel bakım anlayışına, jestlerin etki gücüne tesir ederek, sosyal statünün ve ayrıcalıkların belirlenmesinde önemli bir etken olmaktadır. Ayrıcalıklı olmak, kendine bakmaktan geçmektedir. Bedenin içinin arındırılmasıyla, beden sıvılarının dolaşımının sağlanması, lüzumsuz ve zararlı olanların hemen tahliyesi ayrıcalık sahibi olanlara mahsustur. Antik tıp kaynaklarında, sağlıklı bir beden için, kanalların daha rahat boşalması ve uzuvların sıkılaşması gibi ana ilkeler, bu dönemde de geçerliliğini

[3] Wunderkammer: İlginç şeyler müzesi. Sistemli ve alfebetik olarak toplanan objelerin sergilendiği odalardır. Genellikle Avrupa soylularının oluşturduğu koleksiyonlardan oluşurlar. Sanat yapıtlarından, bitki, mineral örneklerine, ağaç köklerine, fosillere, hayvan iskeletlerine kadar her türlü ilginç nesneyi içeren koleksiyonlardan oluşurlar. Wunderkammer, Mikrokozmos ve ya dünyanın sahnesi, bir anı odası olarak sayılmaktadır. Sahibinin içindeki nesnelerle oluşturduğu mikroskobik reprodiksiyon, dünya üzerinde kurduğu kontrolün bir ifadesidir.

sürdürmektedir. Öyle ki, üst mevkilerde bulunan kişiler, ilaç alıp kusarak, müshiller, sülükler, lavman ve neşterlerle içlerini temizleyerek, sağlıklı olmayı amaçlamaktadırlar.



Şekil 2.4: Padova anatomi tiyatrosu. Halka açık otopsi uygulamaları için özel olarak düzenlenmiş anatomi tiyatrolarından bazıları yüzlerce kişi alabiliyordu. Bina, ilk 1502'de Alessandro Benedetti tarafından yazılan "Anatomice" de tasvir edilen anatomi tiyatrolarına uygun olarak, Girolama Fabrici tarafından 1594'te inşa ettirilmiştir (Mandressi,2008), (Solda). Leiden Anatomi Tiyatrosunda bir diseksiyonu gösteren gravür,(Anonim-2,1609),(Sağda)

Bedeni birtakım sıvılardan ibaret gören bu geleneksel görüş, egzersiz yöntemlerinin gelişmesi ve yaygınlaşmasını beraberinde getirir. Organların kasılmasını sağlayarak, bedenin temizlenmesini ve tehlikeli sıvıların dışarı atılmasını sağlayan egzersizle, hareket biçimlerini tarif eden ansiklopediler ve jimnastik kitapları yayınlanır ve bunların önemi gittikçe artmaktadır.

Modern beden, on sekizinci yüzyılın sonlarında medikal deneylerin nesnesi ve sonucu olarak yeniden yaratılmaya devam etmektedir. Barbara Duden teşrih sonucu, bedenin nesneleşmesi konusunda "doktor bedene, onu organlarına parçalayıp, ayırır gibi bakmaktadır, şimdinin hastalarını, ölü bedenlermiş gibi düşünerek ele almaktadır" demektedir **(Duden,1991)**.

Klinik muayene sonucu, bedeni sabit alan, bedeni pasifleştiren bu tutumu Focault farklı bir çalışmayla ele alır. Bu çalışmada "bedeni; iktidarın hedefindeki şey" olarak değerlendirir. Beden, iktidarın işlediği, şekillendirdiği, öyle ki bir dünya görüşünü, toplumsallık hakkında bir görüşü yansıtacak hale gelen bir nesne haline dönüşmektedir **(Focault, 1975)**.

Bu klinik söylemi, tarih içinde bedeni bastırılmış, sansürlenmiş, gizlenmiş, soyutlanmış ve yabancılaşmış algı koşullarında izleyebilmenin yanı sıra, yeni gerçeklikler yaratma gücünde olan, yeni nesneler oluşturan, günlük hayatın yeni

ritüellerinde ortaya çıkan dinamik yapılarda gözlemlemek mümkün olmaktadır. Gündelik hayatın içine dağılmış, temelinde pek çok toplumsal ya da fiziksel beklentiler olan, hareket biçimlerine baktığımızda, bedenin değişen kültürel sistem içinde aldığı konumla ilgili pek çok veriye ulaşılabilmektedir.

Ateşli silahların bulunması, savaş tekniklerini etkilemiş ve değiştirmiş, dolayısıyla da beden fizyolojisinin kuvvet değeri bakımından dönüşmesine sebep olmuştur. Yeni saldırı araçlarının keşfedilmesiyle, bir insan bedeninde aranan, güç, iri kollar, bacaklar, şişkin kaslar ve kaba kuvvet gibi özellikler, beceri, hüner, zarafet ve çeviklikle yer değiştirmiştir. "Kuvvetin bedende somut ifadesi yerini, duruşun zarafetine ve kıyafetlerin taşıdığı pratik ve hayali referanslara bırakmıştır" **(Corbain,Courtine ve Vigarello,2008)** (Şekil2.5).

Değişen savaş teknikleri gündelik yaşamın içine yayılmış, oyun ve ritüellerde kendini göstermektedir. On altıncı yüzyıla kadar yaygın olan, şövalyelik geleneğinin yaşatıldığı göğüs göğüse mücadeleyi içeren kaba kuvvet temsilleri yerini zarafetle geometrik kurallarla şekillenen oyunlara bırakmıştır. Destan hala sürdürülmektedir, ancak spontane müsabakalarla değil, şeklen usulü korunarak, önceden kurgulanan, tehlikesiz hale getirilen oyunlarla.



Şekil 2.5: Sör Martin Frobisher, Cornelis Ketel,1548 (Solda). Zarif ve şık bir çift, Eglon Hendrick van der Neer,1678 (Sağda). Jean Baptist Isabey ve kızı, Baron Gerard Francois, 1745 (Solda) (Anonim-1). 16 yy'dan Aydınlanma çağına kadar yapılmış resimlerden, giyim kuşamın göstergesi fiziksel kuvvet görüntüsünden, zarafet ve inceliğe doğru kaydığı görülmektedir.

On sekizinci yüzyılın popüler kültüründe, bedenin disipline edilmesi "burjuva bedeni" ayrımının oluşması ile yükselen bir değer olmaktadır. Burjuvazi toplumsal normlar; davranışlar, beden ihtiyaçları ve duyguların düzenlenmesini dayatmaktadır. Beden eğitimi, kişisel gelişim kavramı altında giderek önem kazanmaktadır. Binicilik, dans, kılıç sanatının eğitimini veren İtalyan sarayları, soylulara özgü sanatların ve kibarlık

eğitiminin kesin bir ihtiyaç sayıldığı bazı akademilerin açtığı kurslar, beden sanatının son derece önemli bir ayrıcalık işareti olduğunun ifadesidir. Daha sonra ortaokula giren silah, dans, binicilik ve tiyatro dersleriyle görgü, terbiye, kibarlık gibi meziyetler, soylu sınıfı aşarak geniş toplumsal gruplar için önem kazanmaktadır. Böylece eğitim ve kültürel alanda manipüle edilen beden, yöneticilerin tasarımı olarak "politika" nesnesi halini almaktadır. Beden medeniyet ve sınıfsal statünün görülebileceği en önemli araç olarak öne çıkmaktadır, çünkü ticaretle uğraşan burjuvaların görüntüsü soylularla yarışır haldedir ve sınıfsal statü bedensel eylemlerin farklılaşmasıyla tekrar kazanılmaktadır. Bu anlamda beden hareketlerine yönelik alıştırmaların, yeme alışkanlılarının öneminin giderek arttığı görülmektedir.

Norbert Ellias, on sekizinci yüzyılın başlarında, üst tabakaya ait etiketin belirlenmesinde, katı kuralların göstergesi olarak dışsal disiplinin öneminin, içsel disipline yönelik bir değişime uğradığını ifade etmektedir. İçsel disiplin; zihinsel kontrolü, arzuların yönetimini içermekle beraber hareketlerde sınırlama ve sağlığı etkileyen çevresel etkenlerin farkındalığına bağlı olarak bedensel ihtiyaçların düzenlenmesini içerir. Ne kadar yenileceği, ne kadar uyunması gerektiği, ne kadar dinlenilmesi gerektiği, ne kadar temiz olunacağı ve nasıl giyinilmesi gerekliliğine kadar, kişinin yaşayış biçimine dair temel kurallar, hijyen perspektifi ile yeniden düzenlendiği gözlenmektedir **(Ellias, 1936)**. Ortaya çıkan bu yeni bedensel-ahlaksal durumlar da kaçınılmaz olarak bu koşulları besleyen yeni bir ekonominin oluşmasına katkıda bulunur.

Albrecht von Haller' in "duyarlılık" konusundaki keşfi ile bedenin işleyişine getirilen en geleneksel yorum değişime uğramıştır. On yedinci yüzyıla kadar birincil öneme sahip vücut sıvısı, yerini liflere terk etmiştir. Hallerin, uyarılabilirliğin(kasılabilirlik) sadece kas liflerine, duyarlılığın (duygu) da sadece sinir liflerine ait olması tespiti lifleri iki bileşene ayırmasının sonucu olarak, sinir sistemi üzerinden bedeni kontrol etme eğilimi yaygınlaşmıştır. Haller'in keşfiyle mesele liflerin yapısından, tepki güçlerine, kaynakları ve durur halde korudukları daimi gerginlik durumuna (tonus) kadar pek çok bilgiyi kapsayan karmaşık bir hal almıştır. Bedenin sıvılar üzerinden tahayyülü yerini gerilim ve tahrikle değişime bırakmıştır. Sağlıklı olmanın da anlamı değişmiştir. Perhizler ve kan alma ile sıvıların arıtılması yerine, lif ve sinirlerin bakımına gösterilen özen artmıştır. Sinir sistemi üzerinden, duyarlılık ve sempati ile gövdeye ait tüm parçaların bir arada tutulması ve kontrolü, çevre içinde beden konumunun değiştiğine işaret etmektedir. **(Corbain,Courtine ve Vigarello,2008)**

Aydınlanma düşüncesinin hâkimiyeti ile beden toplumsal sınıflandırmanın yeni bir yoludur. Yeni beden kavramı, yeni toplum oluşturmaya yönelik bir arzunun temsili olmaya başlar. Beden ölçüleri, ilerlemenin ve istikrarın göstergesi olarak, daha

sistemli olarak ele alınmaya başlar. Anormallikler, zayıflıklar, gelişmeler rakamlarla, kayıtlara geçirilmeye başlanır.

On sekizinci yüzyılda ilk defa, ideal vücut ölçüleri, boy-kilo oranına bağlanır."Yapısal bozukluklarla ilgili şikâyetlerin artması alttan alta eğitimden beklentilerin değiştiğine işaret eder". Devletin, yeni beden anlayışına göre halkın fiziksel olarak güçlenmesini sağlamak gibi özgün bir sorumluluğu ortaya atılır **(Vigarello,2008)**. Böylece egzersiz ve beden terbiyesi yeni bir beden politikasının simgesi olur. Giyim, kazanılmış davranışlar ve ifade biçimleri bir yana, bedenin kendisi, kişinin sosyolojik durumunun belgesidir.

Medikal gözlemler ve müdahaleler neticesinde, orta tabakanın eğitimli kesiminin, psikolojik terbiyeye maruz kalan bedenini, Bahtin "barok bedenle[4]" ilişkilendirmektedir **(Bahtin,1895-1975)**. Duden, Bahtin' in bu tespitini, somatik bireyselleşmenin morfolojik boyutuna işaret olarak tanımlamaktadır. Beden bölgeleri yeni bir hiyerarşiye göre yeniden düzenlenmektedir. Bedenin arkası ve alt kısım tabulaşarak; bedene ait boşluklar kapalı tutulmalı düşüncesi yayılmaktadır. Bu düşünceye göre esnemeyle bedenin içine anlık bakışın engellenmesi için ağız sıkıca kapatılmalı ve kişinin kendisini sadece yüzünde ve gözlerinde açığa vurması gerekmektedir **(Duden,1991)** (Şekil 2.6).



Şekil 2.6: 1740 itibariyle popülerleşen kadril dansı, ilüstrasyon *Theodore Wèust*, 1875.Sadece soyluların yapabildiği bu dans çeşidinde gövdenin belden aşağısı minimum hareket ettirilir, mümkün olduğunca abartılı reveranslar dansa hâkimdir.

[4] Barok beden: Bahtin'in bu tanımlamasında din ile siyasetin el ele olduğu,mutlakiyet rejiminde bedene yüklenen anlam tariflenmektedir. Beden akıl, din duygu, korku gibi etkenlerin tesiri altındadır. Bu konuda Mark Franko' nun "Dance as Text" kitabına bakılabilir. Franko 1573'ten itibaren soylu sınıfın politik durumunu Fransız Saray Balesi üzerinden incelemektedir(Franko,1993). Mitchell Greenberg "Baroque Bodies: Psychoanalysis And The Culture Of French Absolutism" da on yedinci yüzyılda Fransız edebiyatını ruhsal çözümleme ile ele almaktadır (Greenberg,2001).

Robert Mandrou gözün; dil, burun ve parmakların duyumsamalarını yeniden değerlendirdiğini, algıların kültürel hiyerarşiye göre değişebildiğini gözlemler. Alain Corbin 1740 ve 1800' de Paris'te yaptığı gözlemlerde, kültürün hissetme biçimlerinin şekillenmesindeki etkisi görülmektedir. Corbin duyu organlarının hiyerarşisi ve kültürel etkilerle bağlı algı biçimlerinin değişimini, kişiye özel auranın, itici beden kokusu olarak algılanmasıyla göstermektedir.

On sekizinci yüzyılda yazılmış pek çok bilimsel metinde, yoksullar ve yabancı ırkların yeme içme ve hijyen alışkanlıklarına önem vermemeleri neticesinde pis koktuklarına dair tarifler vardır **(Duden,1991)**. 1776 ve 1786 arasında "Paris Kraliyet Tıp Akademisi"nde yapılan bir araştırmada, köylü ve kadınların geleneksel bedenin özelliklerini paylaştıkları iddia edilmektedir. Kadın bedenlerinin, öngörülemez ve kontrol edilemez olduğu sonucu, sağlıklı beden, "kapalı beden" tarifine uymayan kadın bedeninin, patolojik olarak nitelenmesine sebep olmaktadır. Bu niteleme, sağlığa dayandırılan idealize beden ile geleneksel yaşayan beden arasındaki ilişkiye dayanarak cinsiyet ayrımını kuvvetlendirmektedir.

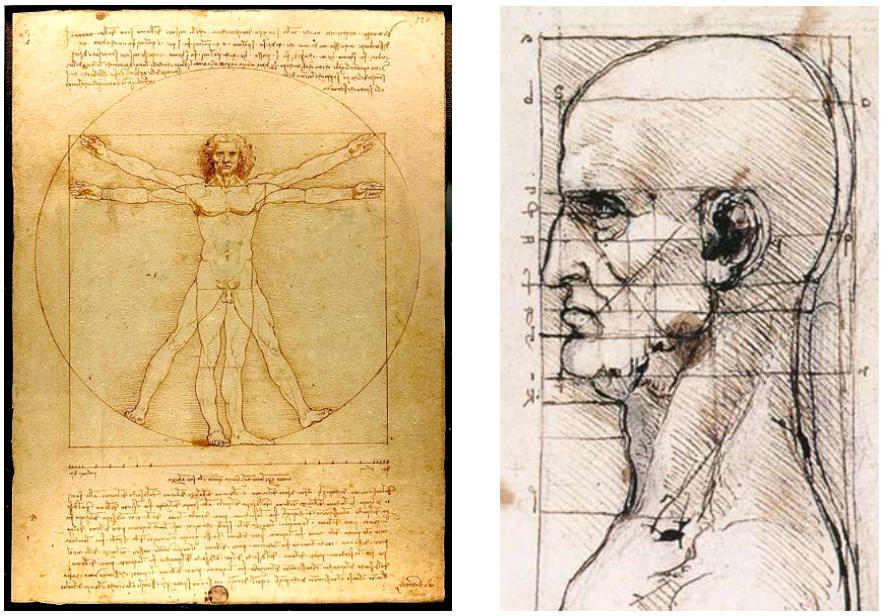
2.3. Tasarlanan, Düzeltilen Bir Nesne Olarak Beden

Rönesans'la beraber ateşlenen bilimsel gelişmeler ve kültürel yapıdaki değişimler, doğal ve toplumsal çevreyi etkileyerek beden algısının değişmesine neden olmuştur. Antik Yunanda yazılmış eserlerin yeniden ele alınmasıyla beraber teşrih ve görselliğe dökülen insan anatomisi, beden ve hareketlerin bilinç düzeyinde incelendiğini göstermektedir.

Rönesans' tan Yaklaşık 1500 yıl önce, Marcus Vitruvius yazdığı "*Mimarlık Üzerine On Kitap*"tan, kitap 3'te tapınakların kutsal mimarlığını anlatmak için, mimari oranlara model oluşturacak şekilde, insan bedeninin oranlarını tanımlayarak başlamaktadır. Vitruvius tapınağın tasarım ilkelerini belirlerken "…Öğeler arasında tıpkı fiziği düzgün bir erkekte olduğu gibi belirgin bir ilişki bulunmalıdır "demektedir **(Vitruvius, MÖ 25)**.

İnsan vücudunun merkezi, göbek deliğidir ve yerde yatan bir insanın açık ayak ve el parmakları bu merkezden geçen bir dairenin çevresine dokunmaktadır. Hem insan vücudundan dairesel bir şekil elde edildiği gibi, ayak tabanlarından başın tepesine kadar bir çizgi çizilip ölçüldüğünde ve bu ölçüm açık kollara uygulandığında kusursuz bir kare geometrisine de ulaşılabilmektedir **(Vitruvius, MÖ 25)** (Şekil 2.7). Bu açık sayısal ilişkiyle, ideal orantı sistemlerinin, insan vücudunun kusursuz oranlarında bulunduğu söylenmektedir. Bu ifadeyle Rönesans mimarlığında insan vücuduyla biçimsel benzerlik kurma hususunda, yaygın bir yaklaşıma, çıkış noktası

olmaktadır. Bedenin geometrik uyumu; daire ve karenin içinde kolları ve bacakları açılan insan figürünün kusursuz uyuşmasıyla kesinleşmektedir.



Şekil 2.7: Leonardo da Vinci, 1492'de çizdiği Vitruvius adamı ve oran çalışmaları. (Palumbo,2000)

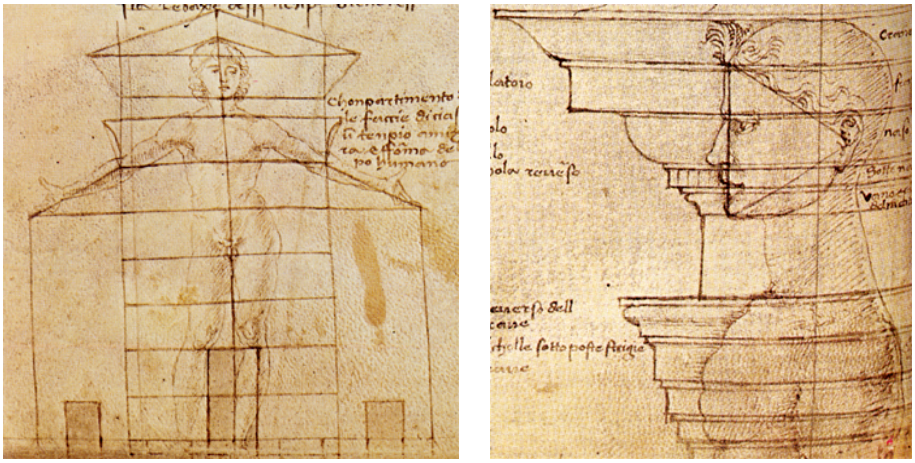
Rönesans'ta gelişen aşırı ilgiyle, antik çağın eserleri, o döneme kadar yazılan yorumlar üzerinden değil de doğrudan okunma isteği ile yeniden ele alınmıştır. Galileo, Vitruvius' un eserini anlayabilmek için, eserin dilinin ve yazıldığı simgelerin anlaşılması gerektiğini ve bu anlayışa erişebilmenin de ancak yazıldığı matematik dilinin çözülmesi, daire, üçgen ve diğer geometrik şekillerin doğru anlaşılmasıyla mümkün olduğunu ifade etmektedir. Vitruvius' un eserinde, görseller yoktur ve Rönesans döneminde gelişen yorumların resimleştirilmesi, bu dönemin bilimsel araştırmalarına ilham kaynağı olmaktadır. "Bu iki dünya, iki çağ ve iki farklı dil arasında gerçekleşen aktarım yeni ve devrimci bir durumu açığa çıkarmaktadır". Bedenin sayısallaştırılarak, grafiklerle araştırılan yüksek uyumu, fizikselliğe dökülmektedir. Bedenin ölçülmesi, ya da ölçüm modeli olarak beden sorununu gündeme getirmektedir. Burada doğru ölçümün açıklanmasından, beden ve mekânın oransal uyumunun açıklanmasına geçiş yaşanmaktadır. "Bedenin öznel düzeni ile nesnel, matematiksel ve zorunlu doğal düzen, arasındaki uyum kanıtlanır."**(Palumbo,2000)**

Denilebilir ki çizimin konusu artık sadece bedenin uyumundan çok daha yüksek bir uyumun aranmasıyla alakalı olmaya başlar; iki karşıt düzenin çözülmesi meselesi. Mesele sayılar, yasa ve ölçümün getirdiği nesnellikle, bedenin, görünüş ve insan olmanın getirdiği öznellik arasındaki ilişkiye yanıt bulmak olmaktadır. Böylece

bireysel yaratıcılık, araştırma ve ifade etme özgürlüğü, evrensel geçerliliği olan bir düzen yasasıyla yeniden düzenlenmekte ve meşru kılınmaktadır.

Bedeni tüm evrensel oranların, güzelliğin, uyumun, düzenin en çabuk ve doğru ele geçebileceği kaynak olarak görmek, insanı evrenin merkezine koymak demek değildir. Bedensel oranların örnek alınması, daha çok bedenin, tanrının sureti olarak görülmesinden ve tanrısal düzene bu oranlarla ulaşılabilceği düşüncesinden kaynaklanmaktadır **(Steadman,1979)**.

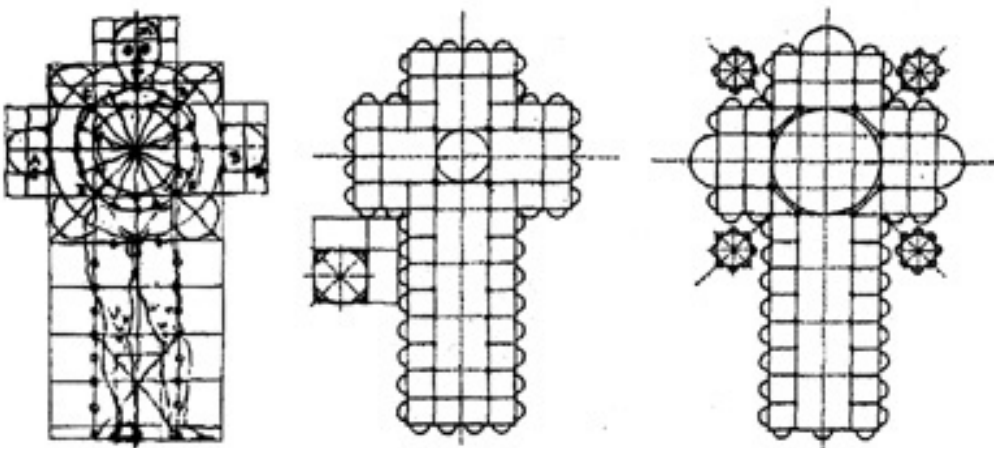
Mimaride, beden oranlarında bulunan estetiği arayan Francesco di Giorgio, insan figürünün merkezi ve boylamsal parçalarının organik birleşiminin, kilise tasarımında nasıl esas alınabileceğini *"Trattato di Architettura"* da çizimlerle açıklamaktadır **(Di Giorgio,1480)**. Çizimlerde, insan bedeni kilise planını oluşturacak temel ölçüttür. Bedensel oranların kullanımı "kiliselerde merkezileştirilmiş doğu bitişinde, temel daire ve kare geometrik biçimlerinden geliştirilmesiyle görülmektedir" **(Wittkower,1988)** (Şekil 2.8). Rönesans'ta ilahi düzenin arayışı esastır. Daire kutsal mükemmelliğin simgesi olarak görülür ve bedenin kare ve dairelerle mimaride yeniden şekillenmesi söz konusudur.



Şekil 2.8: Francesco di Giorgio, "*Trattato Di Architettura Civilé e Military* " kitabından taranmış oran çalışmalarına ait çizimler (Di Giorgio,1480)

Rönesans mimarisinde, bedenle kurulan analoji mimari üretime hâkim bir yaklaşımdır. Bunlardan Giorgio Vasari, ideal mekânın tasarımı için, cepheyi yüzle, merkezi girişi ağızla, simetrik yerleştirilmiş pencereleri gözlerle, avluyu gövdeyle, merdivenleri kol ve bacaklarla, kıyaslayarak övgülerde bulunmuştur. Böylece insan vücudunun ve uzuvlarının ölçülmesine bağlı olarak keşfedilen tipik oransal ilişkiler, yapı elemanlarının boyutlandırılması için kullanılmaya başlar. Plan veya cephede bedenin genel yaradılışına dair ilişkinin kurulmasına dair bir mantık söz konusu değildir **(Steadman,1979)** (Şekil 2.9). Bu dönemde yapılmış bu oran çalışmalarından, bedenin salt biçimsel bir ölçüm aracı olarak görülmesi, ideal beden ölçüleri ve bedenin temel konumlarının tasarıma yöntem olması sonucu çıkmaktadır.

Palumbo, Vitruvius ve Leonardo da Vinci arasındaki, aynı zamanda modern çağın da sıkıntısı olan ayrı düşmeyi anlatırken "…ölçünün metoda dönüştürülmesi, bedenin güzelliğinin açıklanabilir bir düzen olarak ele alınması ve ideal çalışmalardan ortaya çıkacak ilkelerin kesinliği, normlaşma sorununu ortaya çıkarır." demektedir **(Palumbo,2000)**. Denilebilir ki bedeni ölçülebilir bir sistem olarak görmek, kişisel izlenim, bakışın oranlara bağlı rasyonelleşmesi ve dünyayı matematiksel bir bakışla değerlendirmeden kaynaklanmaktadır. Bu da perspektif paradigmanın temelini oluşturan bir yaklaşımdır.



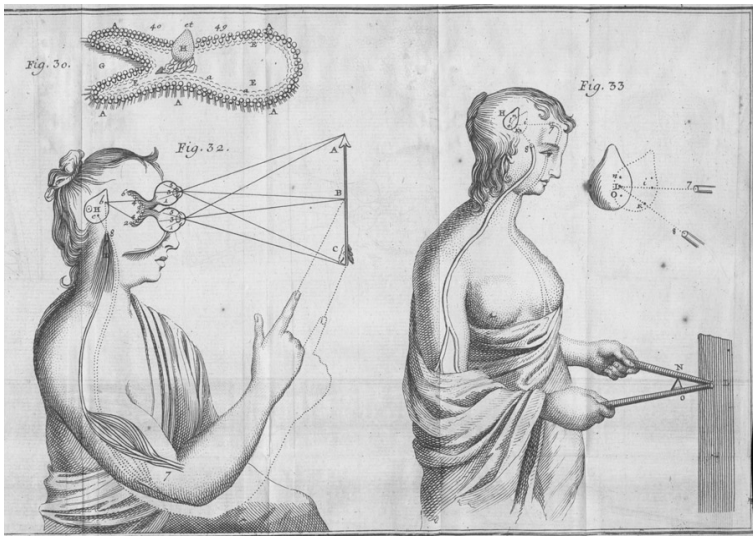
Şekil 2.9: İnsan bedeninin incelenmesiyle kurulan analojiye örnek Francesco di Giorgio çizimleri (Steadman, 1979).

Rönesans insanın keşfedilmesidir. Astronomi, fizik ve matematikte çarpıcı gelişmelerle bilimsel devrim niteliğindeki buluşların gerçekleşmesiyle beraber, bilim adamlarının ortak inançları bilginin kesin, mutlak ve bölünebilir nesnelerin incelenmesi ve ölçülmesiyle elde edilebileceğidir. Bu parçalayıcı ve indirgeyici bakış da "*Kartezyen Düşüncenin*[5]" temeli olmaktadır.

Copernicus, Newton, Galileo, Descartes ve Bacon, Kartezyen düşüncenin egemen olduğu dönemle özdeşleşen isimlerdir. Dünyayı parçaların birleşmesinin bütünü olarak ele alan düşünce sistemi "Kartezyen Düşünce" ile bilim, tüm dikkatini ölçülebilir nicelenebilir olguları incelemeye vermektedir. Her konuda bir analitik düşünme şekli, araştırma ve anlama üzerine kurulu bir anlayış hâkimdir. Bu düşünce sistemine göre analiz süreci, konuyu en küçük ve ayrılamayan parçalarına kadar ayırma, bu parçaların davranışlarını belirleme ve sonra da bu parçaları tekrar bir bütün olarak toplamaktan oluşmaktadır.

[5] Kartezyen Düşünce: René Descartes'ın felsefi öğretilerine dayanan düşünce sistemi. Bu düşünceye göre zihin ve madde doğuştan var olurlar, deneyimle kazanılamazlar. Doğa ve evren bir yüzeyde, Kartezyen yüzeyde, indirgenerek çözümlenir.

Frijtof Capra, “Kartezyen Mekanizmin”, duyular ve deneyimi, bilim dışında bırakarak bize ölü bir dünya sunduğunu ,“organik, yaşayan ve tinsel evren düşüncesinin yerine dünya–makine düşüncesinin“ hakim olduğunu söylemektedir **(Capra,1989)**. Kartezyen düşünce çözümlemeleri indirgeyerek, sonuçlardan çıkan doğruları bir yüzeye yerleştirir ve Kartezyen geometri bu evrenin geometrisidir demektedir. Her şey indirgenebilir, bileşenlerine ayrılabilir, daha fazla bölünemeyene kadar en küçük parçalarına ayrılabilmektedir.



Şekil 2.10: René Descartes “De Homine” de beden fizyolojisini, fizik kuralları ve matematikle açıklamaktadır. Bu çizimde beden ve zihnin nasıl çalıştığını, algı ve refleks etkileşimini incelemektedir. Işığın göze nasıl geldiğini ve retina üzerinde imajların nasıl düştüğünü tasvir eder. Görüntü optik çaprazlama yaparak, sinir liflerinden beyin epifizine düşer. Uyarı kol boyunca bir etkileşime sebep olur,kol kası kasılarak, kolun AC okuna uzanmasını sağlar (Descartes, 1662).

Kartezyen düşünceye göre çözümlenen beden algısal bir sistemdir. ”Düşünüyorum öyleyse varım” sözleriyle mantık temelli bir dünya görüşü savunulur. Descartes bir matematikçi olarak, doğanın dilinin matematik olduğunu ve doğayı matematiksel terimlerle tanımlamak gerektiğini savunmaktadır. İnsanı "epifiz bezi aracılığıyla ilişki kuran bir rasyonel ruh" olarak tanımlayarak “beden bir makinedir” algısının gelişmesini sağlamaktadır **(Capra,1989)**(Şekil 2.10). Descartes, doğanın “hâkimi ve sahibi” olan yetkin insanı, şeylerin varlığını ortaya çıkarabilir, fiziksel doğada, insanlık tarihinde ve toplumdaki görüngülerin şifresini çözebilir, onları nedenleriyle açıklayabilir olarak görmektedir.

Beden, Kartezyen mekanizmle bulunduğu bağlamdan, çevresinden bağımsız olarak ele alınmaktadır. Beden ve davranışları ya sadece çevresi üzerine odaklanılarak, ya da sadece bedeni oluşturan parçaların gözlenmesiyle analitik bilimin konusu olmaktadır. Beden, devinimi ve davranışlarıyla, çevreyle kurduğu ilişki örüntüsü içinde değil de, dondurulmuş bir an içinde, durağan bir nesne olarak görülmektedir.

Beden bir maddedir ve çalışması için bir “nedensellik” ve “gerekircilik” gerekmektedir.

Bu dönemin indirgeyici yaklaşımını izleyenlerden birisi Pasteur’ dür. Pasteur yaptığı çalışmalar neticesinde, “hastalık yapan dış etmenlerdir” tezini ortaya atmaktadır. Bu düşünceye göre, her dış etmen her bedende, her zaman aynı tepkiyi oluşturmaktadır. Dış etmenlerle karşılaşan organizmanın iç dengesiyle ilişkisi göz ardı edilmektedir. Oysa daha sonraları, modern deneysel tıbbın, organizma ile çevresinin yakın ve sıkı ilişkisini araştırmasıyla, bedenin kararlı bir iç dengesi “homeostasi”nin varlığını ortaya koyar ve Pasteur’ün “hastalık-mikrop kuramı” çürütülmüş olur **(Capra,1989)**.

Mikroskobun da bulunmasıyla, beden üzerindeki mekanistik algı sağlamlaşır. Mikroskobun mükemmelliğe giden gelişimiyle, biyologlar dikkatlerini organizmadan hücreye yöneltirler. Bu da bedeni yaşayan, kendinden organizasyonlu varlık yerine kimyasal ve fiziksel terimlerle tüm işlevleri ve özellikleri açıklanabilecek bir nesne görüşünün devamlılığını kuvvetlendirmektedir.

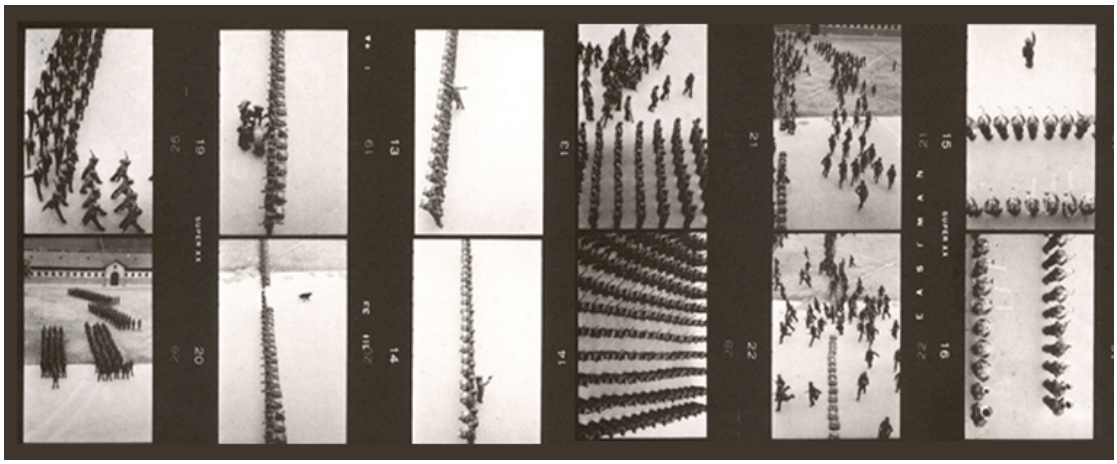
Kartezyen düşüncede nicelenen, ölçülen değeriyle, beden ve davranışları, değiştirilemez kurallar sistemine indirgenerek, tasarıma girdi olurlar. Kartezyen düşünceyle nesneleşen beden zihne ait bir enstrüman olarak düşünülürken, yaşayan beden, duygu ve algılarıyla kavrayan, gelişen, yaşayan insanın görüntüsü olarak, gizli kalmaktadır. Dolayısıyla bir zaman dilimi içerisinde sabit kalarak, beden hareketlerinin ve davranışlarının, analitik çözümlemesini temel almak yerine, içinde bulunduğu koşullarla sürekli değişen bedeni, kurduğu ilişkileri anlayarak farklı yöntemler geliştirmek gerekmektedir.

Modern mimari, insan yaşamını olmasını istediği biçimde şekillendirmeye yönelik dayatmalarıyla, özel bir çevre yaratma girişimindedir. Bununla beraber rasyonel teknolojinin sunduğu olanaklar, hızla artan prefabrikasyon ve standartlaşma, mimari üretimde insanın, özne konumundan nesne konumuna gelmesine sebep olmaktadır. Makineleşmeye karşı duran pek çok kişi, Henry Ford’un üretim bandını oluşturduğu tarih olan 1913’ün, insanın insan olmayı bıraktığı tarih olarak görmektedir. Üretim bandıyla işçiler hızlı üretim şartlarına uymaya çalışırlar ancak çok zorlanırlar. Bu gün endüstrileşmeye adaptasyon büyük ölçüde tamamlanmıştır ve pek çok teknolojik ürün kolaylıkla bedenin bir parçası gibi kullanılmaktadır; kumanda, otomobil ve bilgisayar gibi.

Modernistlerin ele aldığı insan modeli, evrensel nitelikli, benzer duygu, us ve duyulara sahip olan, tasarlanan, değiştirilen belirli kuvvetlere vereceği tepkiler bilinebilen, fiziksel olarak sayısallaştırılabilen, parçalara bölünüp tanımlanabilinen bir bedenden oluşmaktadır.

Endüstriyel çağda beden, maksimum üretimi ve iş gücünü sağlama amacıyla eğitilecek biçimde yeniden projelendirilmiştir. Bedenin güdülebilir, kurgulanabilir bir biyolojik organizma olarak kavramlaşmasını Carary ” insan yaşamı ve enerjisi, güç ve duyunun sınırlı niteliklerine indirgenmiştir. Kapitalist dev makinenin verim yanlısı ve rasyonelleşme tahakkümü, okullar, fabrikalar, hastaneler ve evlerde uygulanmaktadır” diyerek anlatmaktadır **(Carary,1992)**.

İnsan davranışlarını ve bunların kültürler arası farklılıklarına ve öğrenilmişliklerine dikkat çeken ilk antropolog Marcel Mauss'tur. Modernitenin günlük hayata etkisi için ”eğitim; görme, yürüme, koşma, oturma ve kalkma üzerine eğilimi, hep verimin sürekliğini sağlamak için gelişir” demektedir. Zamanla “doğal” gelen, genellikle farkında olunmayan, ama gündelik hayatı olanaklı kılan pek çok davranışın doğal ve kendiliğinden değil, öğrenilmiş olduğuna dikkat çekmektedir. Mauss, modernist kurumların (ordu, okullar, hastaneler ve spor alanlarının) denetimi altında olan usullerle, bedensel alışkanlıklar arasında gerçekleşen bir çatışmaya işaret etmektedir **(Mauss,1968)** (Şekil2.11).Bu kurumlar içerisinde kişi gündelik hayatında var olduğu şekliyle hareket edememektedir. Davranışlar ve alışkanlıklar terbiyeyle bu mekânda olması buyrulduğu şekliyle olmak zorundadır.



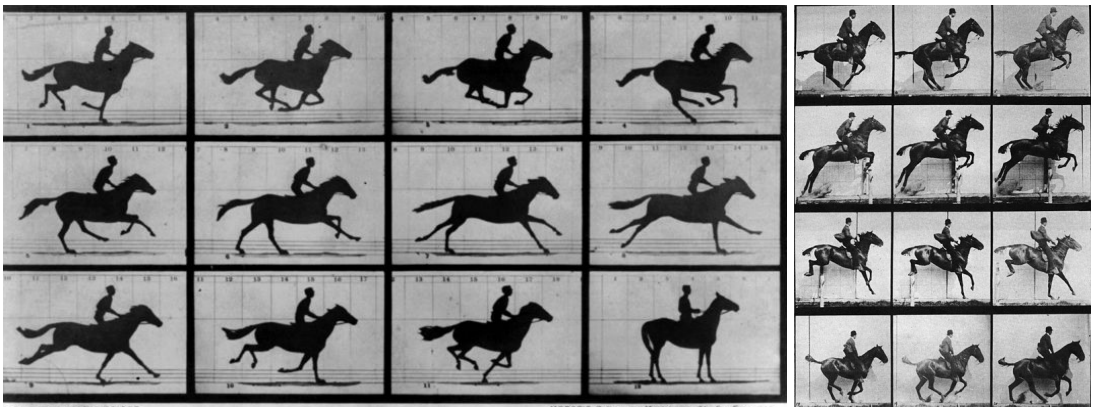
Şekil 2.11: Jonathan Crary “İncorporations”ta, yıllar önce Marcel Mauss'un ”Beden Teknikleri” olarak adlandırdığı doğal gelen, fakat önceden kararlaştırılmış, verilmiş, kazanılmış beden davranışlarına örnekler vermektedir. Bu örneklerden bazıları, orduda beden teknikleri, eğitim, ceza, görev sorumlulukları ve merasim çalışmaları ile kazanılan davranışlardır. Fotoğraf Rene Burri (Crary,1992).

Biyomekanik Beden

Bio–mekanik bilim, organizmanın yaşamsal faaliyetlerini mekanik kurallarla açıklamaktadır ve makineyle insan fizyolojisi arasında ilişkinin kurulmasını amaçlamaktadır. Bio-mekanik, insan fizyolojisini, fizik kurallarına uygun kullanarak, maksimum performans sağlamayı amaçlayan çalışmalar için kullanılmaktadır.

Bunun için de hareket verilerini inceleyen bir takım tekniklerden faydalanmaktadır. Kronofotografi[6] de bio-mekanik araştırmalarda sıkça başvurulan bir bilim dalıdır.

1870'lerde fotoğrafçılığın gelişmesiyle, Eadweard Muybridge, Etienne-Jules Marey, Ottomar Anschütz gibi isimler hareketin niceliksel analiziyle ilgilenerek, kronofotografi biliminin doğmasını sağlarlar. Muyerbridge, California valisi Leland Stanford'un, "bir at koşarken tüm ayakları havada asılı kalır" iddiasıyla açılan bahsin kanıtlanması için, çoklu kameralarla çektiği ardışık resimlemeyle kronografiye katkıda bulunur (Şekil2.12). Koşan bir atı 12 adet stereoskopik kamerayla, dakikada 100 kare çekmeyi başaran Muyerbridge, daha sonraları icad ettiği Zoopraxiscope aletiyle bu ardışık resimlerden oluşan hareketli görüntüler elde eder. Muyerbridge bir bilim adamı olan Marey'den farklı olarak hareketin sanatsal ifadesiyle ilgilenmektedir.



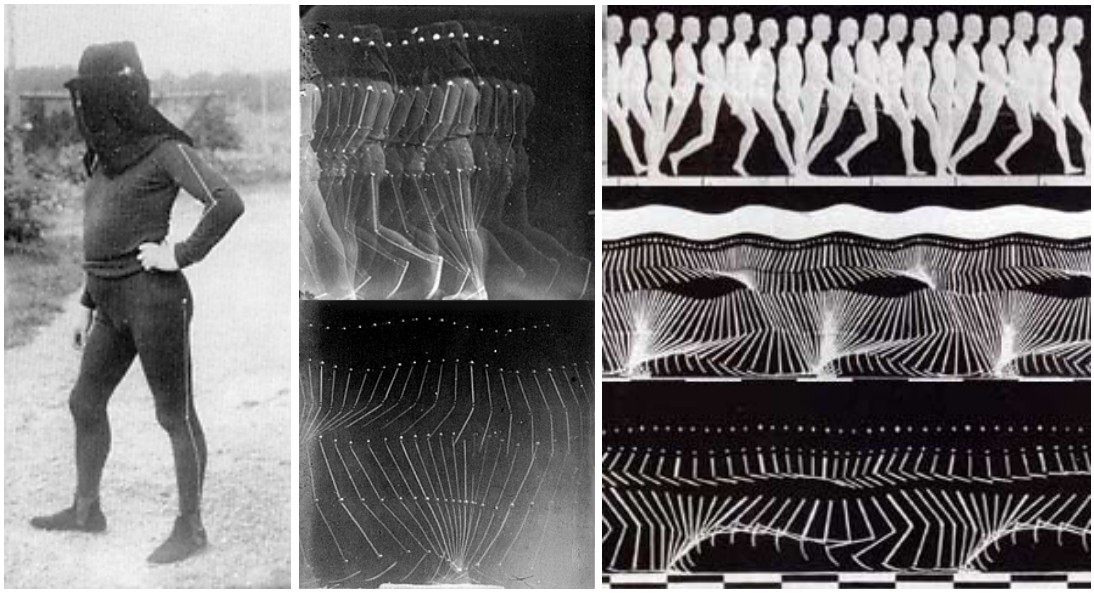
Şekil 2.12: Sağ resimde "Horse in Motion" [1978], sol resimde "Sequence of a horse jumping "[1904] Eadweard Muybridge. [http://en.wikipedia.org].

Marey insan ve diğer canlıların hareketlerini, bilimsel olarak tasnif edilmiş parametrelerle temsil etmektedir. Hareket kaydı için pek çok aygıt ve sensör geliştirmiştir, miyograf[7], sfigmograf[8] gibi. Bu araçlarla Marey hareketi ilk olarak, çizgi, eğri ve diyagramlarla bir koordinat sistemine kaydetmiştir. Daha sonraları 1980'lerde bu çalışmalara fotoğraflamayı da ekleyerek kronofotografide öncü olmasını sağlayacak çalışmalara adım atmıştır. Dansla ilgili kayıt tekniklerinden etkilenerek gelişen bu çalışmalarla, bilimsel araştırmalarda "yaşayan beden" le ilgili yapılan sözlü tanımlamalardan bedene bağımlı ve ya bağımsız, spesifik parametrelerin bilgilerinin kayıt edilmesine doğru bir değişim yaşanmıştır **(Ka,2005)**(Şekil2.13).

[6] Kronofotografi: Yunan *chronos* ve fotografi kelimelerinin yan yana gelmesiyle oluşarak, zamanın resimleri anlamına gelmektedir.

[7] Miyograf: Kasların kasılması sırasında oluşan güç değişikliklerini ölçen aygıt

[8] Sfigmograf: Nabız hareketleri kaydeden alet olan sfigmograf, atardamar akımının grafik olarak saptayabilmektedir.



Şekil 2.13: Jules Etienne Marey.Sağ resim: hareketi kaydetmeyi sağlayan özel kostüm ve kısmi kronofotografi resimleri [1970-1980] [http://www.acmi.net.au/AIC/MAREY_BIO.html].

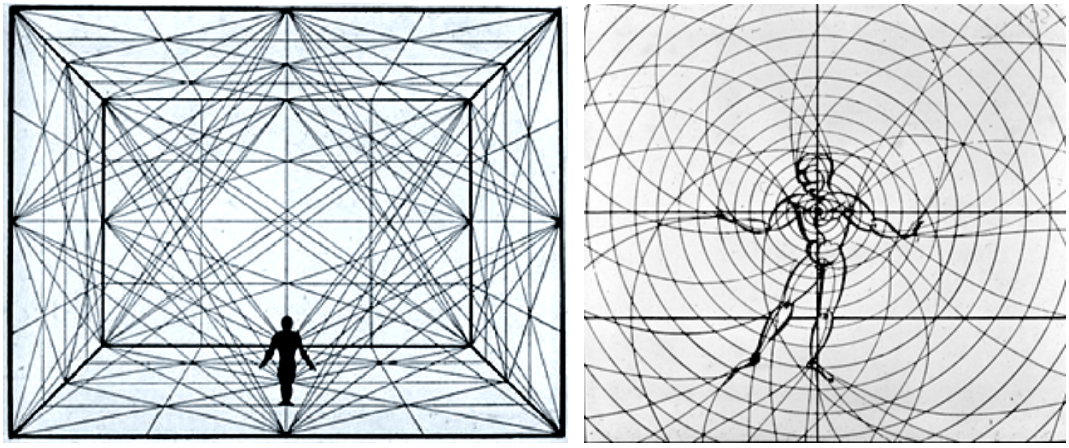
Kronofotografi çalışmalarının etkileri ve mekanik bedenin tasvirleri, en iyi Bauhaus okulu, sahne sanatlarında gözlemlenmektedir. 1930'larda Bauhaus okulunun etkin olduğu dönemde mimar, tasarımcı, sanatçı, zanaatkâr ve kuramcı gibi pek çok farklı disiplinden düşünürler bir araya gelip "ortak bir sanat-yaşam ilişkileri anlayışında" çalışmalar yapma imkânını aramaktadırlar. Sahnenin teknik olanaklarının araştırılmasına ve bedenin bio-mekanik işleyişini temel alan çalışmalara baktığımızda, Bauhaus' ta insan formu ve mekânla ilişkisinin, temel araştırma konusu olarak önem kazandığı söylenebilir. Tiyatro ve dans, sahne ve beden, imge ve söz, ses ve ışık özellikle Bauhaus' un aykırı yapısında kendisine yer bulmaktadır.

1923'te Bauhaus için sahne tasarımları yapan ressam-heykeltıraş Oskar Schlemmer sistemli ve radikal bir çalışma yöntemiyle bedeni kod olarak ele alan ilk isimdir. İlk resim çalışmalarında da insan figürünün transformasyonuyla ilgilenen Schlemmer, bedeni organik form ve geometrik şekillerle ifade etmektedir. Bu nedenle sahne tasarımlarını hazırlarken sahneyi kullanacak bedenlerin tasarımıyla da ilgilenmekten kendini alı koyamamaktadır. Mekanikleşen, indirgemenin hâkim olduğu bir çağda, bedeni soyutlayarak, renk ve biçimlerin kurallarına uydurarak ve sahnenin kübik, soyut, makine özellikleri içinde kaynaştırmaktadır. Schlemmer, bedenleri mimari nesneler olarak ele alır fakat bedenlerin hareketleriyle, bir bakıma bedensel özellikler taşıyan, canlanan mekânı bulmaya çalışmaktadır (Şekil 2.14).

Schlemmer insan ve mekân arasındaki ilişkiyi, insan hareketlerinin, geometrik formlarla formulasyonu sonucu davranışlarının değişimi üzerinden araştırmaktadır. Sahneye ait kübik mekân yasalarını, organik insanın yasalarıyla karşılaştırmaktadır. Schlemmer'e göre mekân insana uyarlandığında, sahne doğalcı ve illüzyonist

olmaktadır. İnsan kübik mekâna uyarlandığında ise sahne soyutlaşacaktır. Bu bakış açısı da, soyut mekân yasalarının, görünmez çizgiler, planimetrik[9] ve stereometrik[10] ilişkilerden oluşacağı düşüncesini oluşturmaktadır **(Ka,2005)** (Şekil 2.14).

Mimari nesnelere dönüşen bedenler, içbükey, dışbükey çokgenler içerisinde, ritmik oyunlardan üretilen geometrik formlara indirgenmektedir (Şekil 2.15). Schlemmer'in, indirgemeyle bütünden ayrıştırılan parçaların, abartılarak sunulmasının yerine, parçalardan yeni bütünleri araştırmak, mekanikleşen yaşantı içinde mekanikleşmeyeni bulmak gibi bir amacı vardır **(Schlemmer, 1961)**.



Şekil 2.14: Oskar Schlemmer. Solda "Soyut Mekânın Yasaları" ve sağda "Organik Adamın Yasaları"nı gösteren çizimler *(*Palumbo,2000).

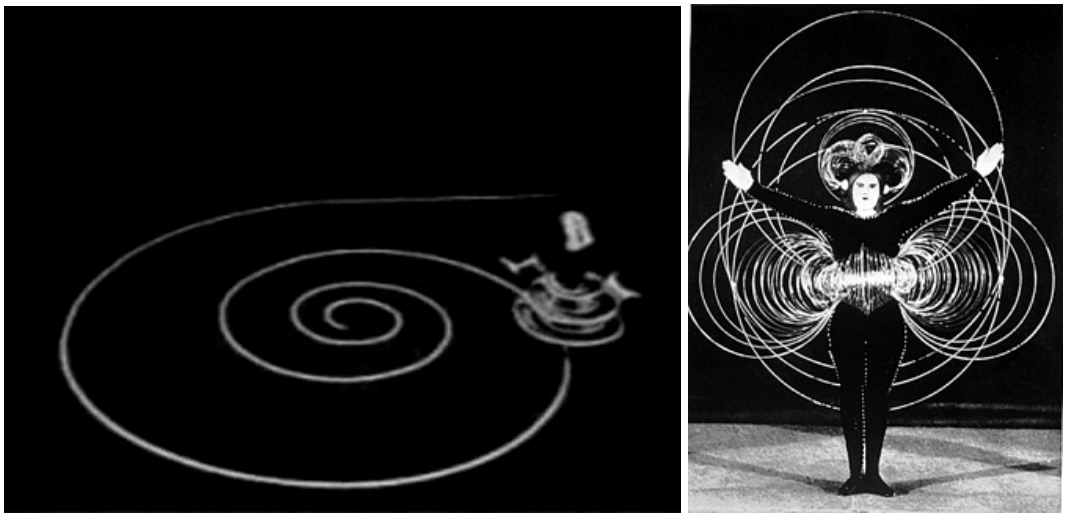
Schlemmer, tasarladığı sahne giysileriyle, organik bedenlerin, sınırlayıcı özelliklerinden doğan engellerin kaldırılmasını amaçlayarak, mekân içinde özgürce hareket eden mekanik bedenlerin, yaratacağı olanakları araştırmaktadır (Şekil 2.16). Kostüm, mekân ve beden, beden ve hareket gibi karşıt durumları kaynaştırıp, görünmesini sağlamaktadır. Bir yandan da kostümün, hareketlere sağladığı olanaklarla, bedene bağımlılığın, kısmen de olsa ortadan kaldırılabildiği durumları ortaya sermeye çalışmaktadır. Schlemmer kostüm ve sağladığı hareket olanakları için "İnsan bedeninin sınırlarını değiştirme, uymak zorunda olduğu yerçekimi kuralını ortadan kaldırma olanağı yoktur. Bir adım, bir metreden çok daha uzun değildir, bir sıçrayış da iki metreden yüksek olamaz. Ağırlık merkezi ancak bir an için ortadan kaldırılabilir. Doğal durumdan çok farklı bir duruma, örneğin yatay olarak havada sallanma konumuna ancak bir iki saniye girilebilir" demektedir **(Schlemmer, 1961)**.

Schlemmer, geleneksel çerçeve sahneden çok "ses, ışık, renk, biçim ve hareketlerle" devinen mekânın sahnesini vurgulamaktadır. Sahne zaman içindeki olayların sunulduğu yerdir. "Sahne, biçim ve rengin devinimini sunar; önce, birincil

[9] Planimetrik: düzlem yüzeylerin ölçümleriyle alakalı olan.

[10] Stereometrik: hacim ölçümleriyle alakalı olan.

biçimiyle, devingen, renkli ya da renksiz, çizgisel, tek boyutlu ya da plastik biçimlerdir; aynı anda, değişken, hareketli bir mekân ve değişken mimari yapıdırlar. Sonsuza kadar değişebilen, belirli bir kurala göre düzenlenmiş bu kalaydoskopik oyun, kuramda, "mutlak" tiyatro sahnesidir". **(Schlemmer, 1961)**

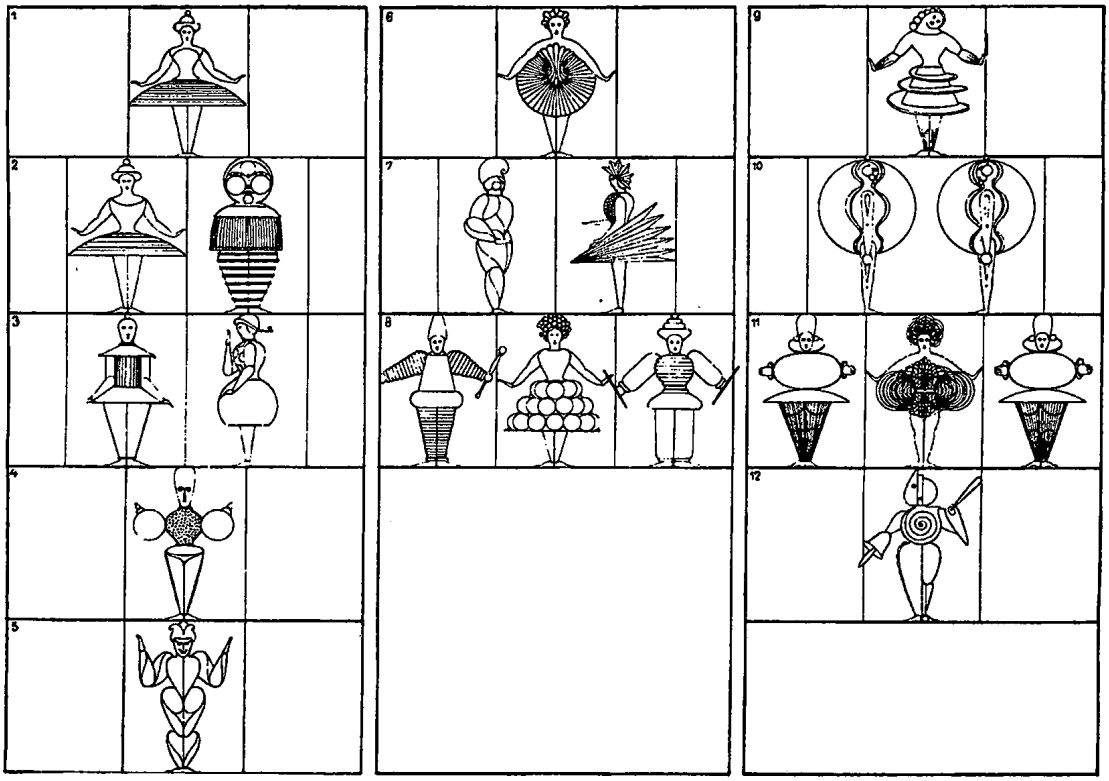


Şekil 2.15: Oskar Schlemmer,"Triadic Bale", "İnsan vücudunun mekân içindeki hareket kuralları; bunlar dönme, yön ve mekânın bölümlenmesidir: Topaç, salyangoz, sarmal dilim." Teknik bir organizma sonucunun sağlanması.

Schlemmer, kübik mekân içinde, uzay-beden ilişkisini yakalamaya çalışmaktadır. Mimari, heykel, resim gibi sanatların hareketsizliğinin, hareket çağına ayak uyduramayışının eleştirisi olarak ortaya çıkan "*Triadic Bale*"nin elemanları, canlı kuklalarla "bir an içine sıkıştırılmış hareket" olan bu sanatlarda gördüğü eksiklikleri gidermeye çalışmaktadır. "*Triadic Bale*" hem mimari hem heykel olanın hem de resmin birleşiminden oluşan " insanın biçim değiştirmesinin tarihi"ni anlatan bir oyundur.

Schlemmer, organizmanın yerine, mekanik yapay figürü koymaktadır. Dolaşım özgürlüğünü doğal ölçüler üzerine çıkararak, bedeni, harekete ve kısmen olsa da yer çekimi kuvvetlerine olan bağımlılığından kurtarmaktadır. Schlemmer bedenin duygusal dışavurumunu eleştirir dışavurumcu dans yerine analitik bir dans koreografisini sunar. Bedenin ifadesi sadece zamandaki hareketidir.

Performans sanatının 1960'larda ortaya çıkmasına rağmen, Bauhaus tiyatrosunda, bio-mekanik bedenlerce, yeni mekanik mekânın açıklanmaya çalışılmasıyla, mevcut kapalı sanat formlarının kırıldığı ve bedeni merkeze alan performans sanatına ilk adımların atıldığı söylenebilir. Sahneye yerleştirilmiş bedene bakıldığında, bedenin sahnenin bir uzantısı olduğu, dekor ve kostüm içinde de bedenin kişisel özelliklerinin kaybolduğu gözlenmektedir. Bu yaklaşımla, anatomik ve mekânsal geometrik formlar tek bir kültürel ve doğal forma dönüşmektedir**(Palumbo,2000)**.



Şekil 2.16: Oskar Schlemmer,"Triadic Balenin Soyutlaması",birincisi; sarı seri, ikincisi; gül serisi ve üçüncü; siyah seri."Triadic Bale stilize dans sahnelerinden oluşan üç bölümden oluşur, bu üç bölüm gülmeceden ciddileşmeye doğru gelişir. 12 farklı dans, 18 farklı kostümle 3 farklı kişi tarafından dönüşümlü olarak, ikisi kadın biri erkek olarak oynanır." (Schlemmer, 1961)

Biyomekanik Beden ve Performans

Sanayi devrimiyle beraber, sanatın tüm dallarında olduğu gibi tiyatroda da toplumsal davranışın, işçi yaşam şartları üzerine kurulmasının etkisiyle, bulunulan ortamı yansıtan oyunlar ortaya çıkmaktadır. Yirminci yüzyıl başlarında, Rönesans döneminden kalma, duygu yüklü "Burjuva oyunları" terk edilerek, performans sanatları, aşırı hareketlerinden arındırılıp, çalışma davranışının yakalanmasını hedefleyen yalın, dinamik ve ekonomik bir yaklaşımla, yeniden kurgulanmaktadır.



Şekil 2.17: Bio-mekanik oyunculuk tekniği, Vsevold Emilyeviç Meyerhold (http://www.meyerhold.org)

Biyomekaniği kendine temel alan çalışmalar dikkat çekmektedir. Oyunlarda deneyimli bir işçinin hareketlerinin izlenmesi ile bedensel gelişimin sağlanması, dikkatin, uyumun ve ritim duygusunun geliştirilmesi amaçlanmaktadır. Egzersizlerle kazanılan hareket akıcılığı, zihnin ikinci plana itildiğini göstermez, aksine tüm hareketlerin deposu, kontrol noktası ve tasarlayıcısı olan akıl da büyük önem

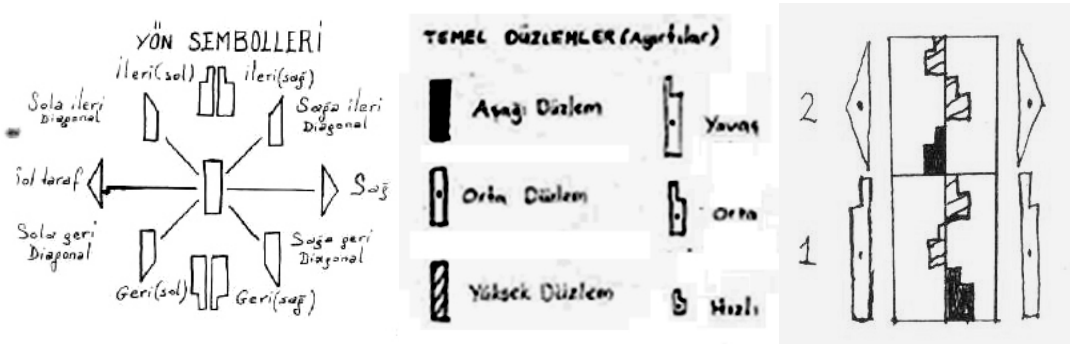
taşırlar. Biyomekanik performansı benimseyen sanatçılar, işçilerin hareketlerinden bazı sonuçları çalışmalarına yansıtırlar; gereksiz hareketlerin yokluğu, belli bir ritim, ağırlık merkezinin sürekli bilincinde olma ve tereddüt göstermeme gibi.



Şekil 2.18: Meyerhold tiyatrosunda bir Biyomekanik egzersiz dersi. (Meyerhold,1921-1922)

Yirminci yüzyıl Rusya'sında, oyunculuk estetiği olarak biyomekaniği esas alan kişilerden biri Avant-garde tiyatro kuramcısı Vsevold Emilyeviç Meyerhold'dur. Meyerhold hareketi söylenen sözden daha önemli görmektedir. Sahnelenen performansın niteliğinin belirlenmesi ve sürekliliğinin sağlanması için, oyuncuların psikolojik durumlarından çok, davranışlarındaki kesinliklerin sağlanmasını, önemli bulmaktadır. Ruh hali en çok değişkenlik gösteren şeydir. Dolayısıyla psikoloji temelli oyunun sürekliliğini "nasıl bir bina kumdan bir zemin üzerine kurulamıyorsa; teatral bir yapı da psikolojik bir zemine oturtulamaz" diyerek eleştirmektedir. Biyomekanik oyunculuk, bedene ve hareketlere hâkimiyet gerekliliği üzerinde durmaktadır.

Performans sanatlarında bio-mekanik yaklaşımlardan bir diğeri de çağdaş dans çalışmaları yapmış koreograf Macar Rudolf Laban'ın çalışmalarında görülmektedir. Laban, beden hareketlerini kaydedip analiz edebilmeyi sağlayan "Labanotasyon" tekniğini 1928'de yayımlamaktadır (Şekil 2.19). Laban tekniği hareketin mekân, anatomik ve dinamik yapısında temellenmektedir. Labanotasyon müzikteki notalama sisteminin müziğe hizmet edişi gibi dansın okunur-yazılabilir olmasını sağlamaktadır. Her hareketin simgesel bir karşılığı varıdır. Ve yazı gibi, herkes tarafından aynı okunabilen, hareket bilgisinin, aktarımını sağlamaktadır **(Hutchinson,1991)**.



Şekil 2.19: "Labanotasyon Sistemi"ni oluşturan hareketi tanımlayan ve kaydını sağlayan simgeler sayesinde harekette istenilen yön grafiklerle açıkça ifade edilmektedir.**"** Bir sembol; konumuyla, vücudun hareketi yerine getiren kısmını; şekliyle, hareketin yönünü; ayrıntısıyla, hattı ve uzunluğuyla, hareketin süresini belirlemektedir". Soldaki çizimde de görüleceği gibi, "Labanotasyon"da dizek[11] temel olarak üç temel dikey hattan oluşmaktadır. Merkezi hat, aynen bel kemiği gibi, vücudun sağ tarafını sol tarafından ayırır. Her kolon, vücudun bir kısmını temsil eder ve o kolonda yer alan hareket simgesi, vücudun o kısmının ne yaptığını açıklamaktadır (http://tubak.org/tr/index.php?mod=article&cat)

Yapılı çevrenin bedeni denetim altında tutan yapısı, çağın getirdiği üretim tekniklerine bağlı olarak, bedeni yeniden yaratmaya ve davranışlarını düzenlenmeye zorlamaktadır. Beden çevresinin etkisiyle kendini yeniden gerçeklemek zorundadır. Schlemmer'in soyut, Meyerhold'un bio-mekanik bedenleri değişen beden-mekân ilişkileri içerisinde, bedenlerin yeniden sorgulanması ve yeniden üretilmesine örnektir.

Schlemmer mekânında, mimari mekân içindeki ışık, renk oyunları ve biçimlerin hareketleriyle değişkenlik gösteren, mekanik çağa uygun bir beden mekân birlikteliği oluşturulmaktadır. Meyerhold ve Laban' ın ortak özellikleri ise, gereksiz hareketlerin çıkartılarak, saf hareketlerden oluşan ideal bir hareket sistemine ulaşmaktır. Beden bir makinedir, mekân da bir makinedir ve bedenin yegâne görevi mekânın direktiflerine en uygun şekilde davranış göstermektir.

2.4. Post-human Teori ve Beden

Post-human teori, bilim ve teknolojideki ilerlemelere ayak uyduramayan bedeni dönüştürme arzusunun bir ifadesi olarak tanımlanmaktadır. Beden ve teknolojinin melezlenerek, bir şekilde teknolojinin bedene yamanmasıyla, bedenin telematik ağlar üzerinden yayılması ilkesine dayanmaktadır. Beden, makine ve canlılarda geçerli olan kontrol ve iletişim teorilerine göre, mekanik protezlerle yeniden düzenlenmektedir. Teknoloji ile bedenin sanal mekânda uzaması, yayılması amaçlanmaktadır.

[11] Dizek: aralarında eşit mesafe olan beş paralel çizgiden oluşan bir satırdır. Notalar ve diğer müzik semolleri bu çizgilerin üzerine ve/ veya aralarına yazılmaktadır.

Post-human teoriye göre, biyoloji ve teknoloji birlikte var olması güç, karşıt kuvvetler olarak düşünülmektedir ve sanal mekâna tamamıyla uyabilmek için, ilkel biyolojimizin ölü ağırlığından kurtulmamız, hatta bedenlerimizi terk etmemiz gerekmektedir **(Haraway,1991)**.

"Siber uzay" kavramı, post-human teorinin ana konularından birisi olup, yüz binlerce yıldır insan bedeninin, zamanı ve mekânı aşma isteğini karşılayabildiği bir araçtır. Kişiler "siber uzaya" her gün, her an internet sayesinde girmektedirler. Bu uçsuz bucaksız mekânda, bedenin ağırlığından kurtulup kendilerini geniş bir ağ örüntüsünde, bilgi akışına bırakmaktadırlar.

"Sibernetik"[12] bilimiyle, gelişmiş teknolojik yeteneklere sahip beden kavramı olan Sibernetik bio-organizma (Cyborg) kavramı, 1960'larda NASA 'da deneysel ortamın bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. "Cyborg", astronotların, yeryüzüne benzer özellikleri taşıyan çevreler yerine, uzay gibi olağandışı ortamlarda (yerçekimsiz oksijen gereksinimi ve yüksek radyasyon düzeyine sahip ortamlarda) hayatlarını sürdürebilmeleri için geliştirilir. Bedenin farklı bölgelerine yerleştirilen sensörler, yapay fizyolojik kontrol sistemleriyle, ihtiyaçlarının bedene zerk edilebilmesini sağlar. Böylece insan bedeni, olağandışı ortamlarda, kendi kendine yetebilen "entegre homeostatik bir sistemin" parçası haline gelmektedir **(Coyne,2001)**. Bu gün internete bağlanan her kişi bir "cyborga" dönüşerek, mesafeleri ve zamanı aşmaktadır.

Richard Coyne "cyborg" kavramının teknik bir proje dışında romantik bir gündeminin olduğunu ifade etmektedir. Bu romantik "cyborg" söylemi taraftarları insan, doğa ve makine arasında bir birlik kuruluşunu savunmaktadır. Siber mekâna geçiş ile gerçeklik, varoluş ve kimlik sorunları gündeme gelmektedir. Bedenlerin teknolojiyle nasıl temsil edileceği, gereksinimlerin temsille ilişkisi ve bedenin kendi farkındalığıyla ilişkisinin nasıl gerçekleşeceği "cyborg" söylemini sorunsallaştırmaktadır.

Mekanik olarak, elle kontrol etmenin ötesinde, fare(bilgisayar) ve klavyenin dışında, elektronik olarak ara yüzlerle bedenin elektriksel uyarılarını birleştiren sistemler araştırılmaktadır. Dolayısıyla beden ve mekân arasındaki biçimsel, fiziksel ve oransal ölçütlerin ötesinde, mekânda sanal bir uzamanın gerçekleşeceği söylenmektedir ."Bio-mekanik bir sistem olarak beden fikrinden, bio-elektronik sistem olarak beden fikrine geçişle, mekân ve beden arasında, makineler aracılıyla

[12] Sibernetik: Göstergebilim içinde, makinesel iletişimle alakalı olan sibernetik (cybernetics) kavramı, Norbert Wiener'ın otomatik sistemleri incelemesinden doğmuştur. Sibernetik bir bilim olarak, bir sistemin kendi içinde veya çevresiyle kurduğu ilişkiyle ilgilenmektedir. Canlı ve makinelerde, kontrol ve iletişim sistemlerini, çeşitli dilleri, kodları ve sinyalleri kapsayan belirli bir enformasyon anlayışını içermektedir (Tecim,2004).

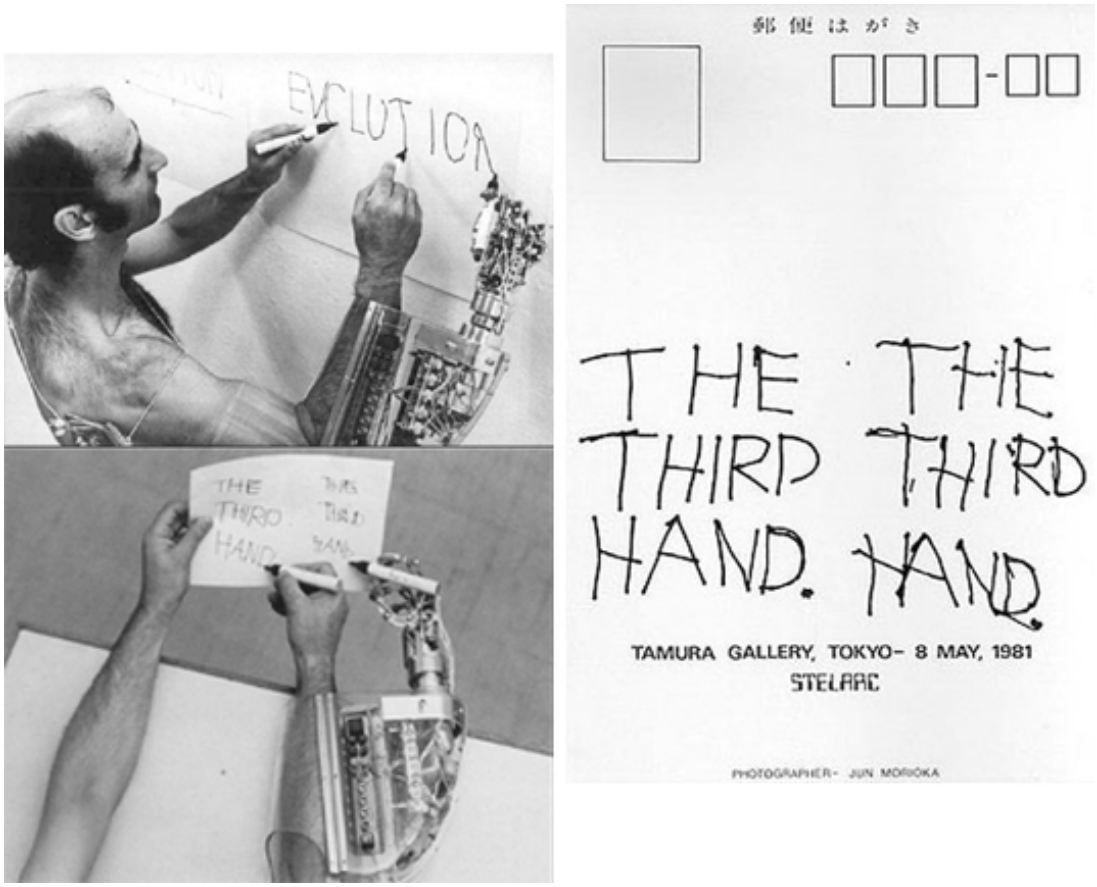
sağlanan elektromanyetik ilişkinin, devamlılığının sınırları çizilmektedir.” Mekân ve beden arasında oluşan ilişkilerin olasılıkları, biçimler arası değil, mimari bilgi kodlarıyla, yaşayan bir sistem olan bedenle oluşmaktadır **(Palumbo, 2001)**.

Yeni iletişim yöntemleri ve “sibernetik ağlar” bir yandan dünyanın uzak köşelerine ulaşmayı sağlarken, bir yandan da bedenin iç kısımlarına, kesip biçmeden girmeyi sağlamaktadır. Ultrasonla bedenin iç kısımları görüntülenirken, internetle kilometrelerce uzaktaki bir yakınımızla görüşebilmekteyiz. Bütün bunlar da "görünmez" teknolojilerde temellenerek, uzaklık-yakınlık gibi karşıtlıkların tersyüz olmasıyla paradoksal bir durumu ortaya çıkarmaktadır **(Woodward,1994)**.

Bu gün yaşamımız, pek çok teknolojik ürüne (cep telefonu, bilgisayar gibi taşınabilir elektronik aygıtlar) bağlı olmasıyla, ”sibernetik” her an günlük yaşamın içindedir. Pek çok kişi teknolojinin, bedenin organik yaşamsallığını öldürdüğünü düşünmektedir, oysa doğuştan ve ya sonradan kazanılmış fiziksel engelliliğin aşılması, protezlerle kişilerin fiziksel, sosyal, ekonomik kapasitelerine geri döndürebilmesi açısından, teknoloji ve biyolojinin birlikteliği her gün daha da kuvvetlenmektedir **(Palumbo,2001)**. Bio-teknolojik gelişmelerle ilerleyen görüntüleme teknikleri tıbbi alanda (pozitron emisyon tomografisi (PET), komputerize tomografi (CT), manyetik rezonans görüntüleme (MRI) ve ultrason gibi teknikler) bedeni kesip biçmeden incelemeyi ve hastalıklarla ilgili öngörülerde bulunmayı sağlarken, kamusal alanda X ışınlarıyla kontrol yöntemleri, kişisel alanların ihlaliyle, şimdiye kadar görülmeyen bir denetimin ve kamusal erişimin araçları olarak sorun oluşturmaktadırlar **(Wilson,2002)**.

Geç yirminci yüzyılda başlayarak post-human teoriyi benimseyen, bu gün teknoloji uyarımı ile sanat alanında araştırmalar yapan, teknolojinin yarattığı olumlu-olumsuz etkileri ve bedenin aldığı pozisyonu sorgulayan pek çok sanatçı vardır. Bunlardan en çok bilinen Avustralyalı performans sanatçısı Stelarc’tır. “Cyborg”u konu alan Stelarc, 1970’den itibaren biyolojik bedenin işlevini, sınırlarını ve potansiyellerini, kendi bedenini kullanarak, araştırmaktadır.

Stelarc Post-human beden algısına geçişle ilgili “Deri uzun yıllar ruhun, özün sınırı olarak görülmekteydi, ancak teknolojinin deriyi esnetmesi ve delip geçmesiyle beraber sınır olarak deri algısı silinmiş oldu... Özün sadece biyolojik bir bedende yer alması artık anlamlı değildir. Bu da insanın sürekli yeniden tanımlandığına işaret etmektedir” demektedir. Ve bedenin sibernetik potansiyelini arttırmak için, bedeni yeniden tasarlamaya amaçlamaktadır, bunun için üçüncü bir el gibi mekanik protezler kullanır; bedenin farklı yerlerine bağlı sensörlerle algılanan hareketleri, elektriksel olarak yapay bir kola vermektedir**(Stelarc,1997)**, (Şekil 2.20).



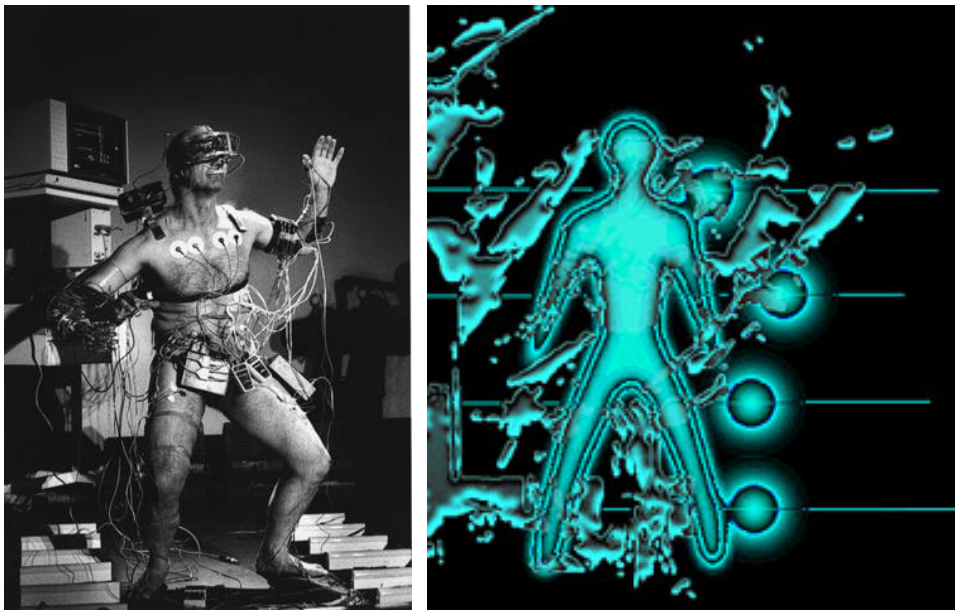
Şekil 2.20: Stelarc'ın "Üçüncü Kol" projesi. Suni bir organın bedene nakledilmesinden çok, karın ve bacak kaslarından gelen EMG[13] sinyalleriyle, bağımsız hareket edebilme yeteneğiyle, tutma, yakalama, bilekten 290 derece çevirme ve kısmen "dokunma hissi"ne sahiptir.

Stelarc'ın çalışmalarıyla ilgili Palumbo "Elektronik mekânın, enformasyon ortamından, eylem mekânına hızla geçişini geliştirecektir. Bedenin işlemsel parametreleri, artık, o anda içinde bulunduğu çevreyle ve psikolojiyle sınırlanamayacaktır. Uzaktan işlemsel sistemler, insan mevcudiyetinin uzaklıklara taşımayı olası hale getirmektedir, aynı zamanda bedeni fiziksel eylemlerin dışına, hatta uzay mekânlarda, eşzamanlı çok-mekânda bulunabilmesine imkânı sağlayacaktır" demektedir **(Palumbo,2000)** (Şekil 2.21).

"İletişim teknolojilerinin gelişmesi, beden-temelli biyolojik araştırmalar ve tıp bilimi, bedeni kültürel söylemin içine ve sanat işlerine taşımıştır. Hepimizin ayrı ayrı bir bedeni vardır ve her gün farklı olgularla onun farkına varmaktayız, acı, zevk, açlık, hastalık gibi olgularla…" **(Wilson,2002)**. Mauss ve Focault gibi kuramcıların da belirttiği gibi, görünen beden yanıltıcı olabilmektedir. Deneyimlediğimiz ve algıladığımız beden, çokça sosyal olarak yapılandırılmıştır. Mesela cinsel kimliğimiz,

[13] EMG: Kasların kasılmasını sağlayan elektriksel aktivitenin izlendiği ve yorumlandığı bir kas incelemesine verilen isimdir. Kas kasılmaları, sinirler aracılığıyla beyinden iletilmiş, uyarılarla, kaslarda oluşan elektriksel potansiyeller sayesinde gerçekleşmektedir.

zevk ve acıyı nasıl deneyimleyeceğimize ve kendi sınırımızın ne olduğu/olacağına kadar pek çok şey sosyo-kültürel kazanımlarla edinilmektedir.



Şekil 2.21: "Parasite"de Stelarc bedene bağlı araçlarla algılanan hareket kodlarının dijital ortama aktarılması ile "cyborg"laşan bedenin, bilgi ile parazit ilişkisini araştırmaktadır. Beden gerçek ortamdan, sanal ortama internet yoluyla yayılmaktadır. İnternetle, bedensizleşme kavramı yaygınlaşırken, "Parasite"le sanal ortama kişisel bedenin yansıması ve beden farkındalıklarının artması gerçekleşmektedir (Stelarc,1997)

Bu tahakkümü reddeden Fakir Musafar, özellikle batı kültürünün bedenin kullanımı ve sahipliği eğilimlerini eleştirmektedir. Yahudi-Hıristiyan beden programlamasının ve duygusal şartlanmanın karşısında durur. Musafar'a göre, beden hiçbir dış kuvvetin nesnesi olamaz. Beden ne dinin, ne bir hükümdarın, ne bir askeri yönetimin,ne bir okulun, ne de tıbbi koşulların nesnesidir**(Musafar,1957)**,(Şekil2.22).

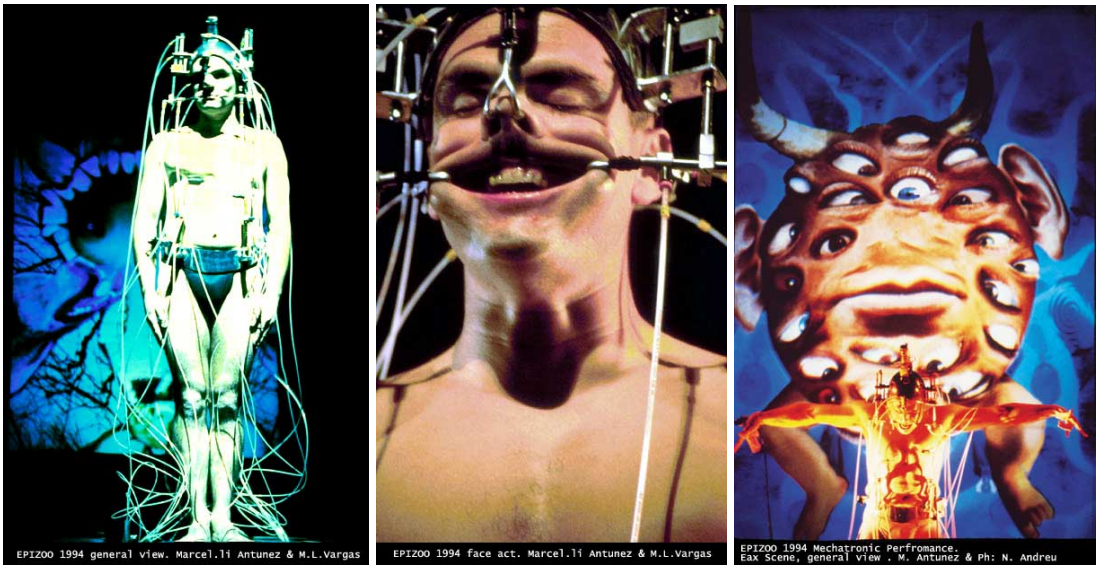


Şekil 2.22: "Kusursuz bir centilmen",Fakir Musafar,1959

Bugünün, sanal gerçeklik ve telekomünikasyon temelli deneyimlerinde dolaşan posthuman beden için ten, cinsiyet, beden, ölüm, zaman, duyu gibi konvansiyonel yaşamsal kategoriler ne anlam taşımaktadır? Bu konu üzerinde çalışan diğer bir isim Marcel Antúnez Roca'dır.

Roca, performanslarını, izleyicinin bedenine bilgisayar aracılıyla müdahale edecek biçimde hazırlamaktadır. Bu performanslardan biri "Epizoo"dur. İnteraktif, ve "mechatronic" (mekanik-elektronik) bir çalışma olan "Epizoo" da Roca, burun, ağız, kulak ve göğsüne bağlanan pnömatik bir sistemle, robotlaşan bedenin, uzaktan kumandayla manipülasyonunu sağlamaktadır.

Çalışmada, Roca canlı bir heykel gibi bir ahşap platformun üzerinde durmaktadır ve uzaktan ona dokunan seyirciyle gerçek zamanlı bir deneyim sunmaktadır. İzleyicinin manipülasyonu genellikle acıya sebebiyet verdiği için bu çalışma, çokça sadomazoşist bir eylem olarak görülmekteyken Roca performansını, kişilerarası ilişkilerde kişiliğin kaybolması, cinsiyet ve güç arasındaki sınırların bulanıklaşması ve bilgisayarın kontrol aracı olarak kullanılmasının önemini vurgulayan bir iş olarak tanımlamaktadır **(Roca,1994)**(Şekil2.23).



Şekil 2.23: "Epizoo",Marcel Antúnez Roca,1994,Seyirci ve Roca arasında teknolojiyle kurulan çevresel bir etkileşim vardır. Seyircinin bilgisayara girişi, bedeni eyleme geçirmektedir.

Bio-teknolojik görüntüleme sistemlerinin sağladığı olanaklardan birisi, bir teşrih simülasyonudur. Vanuase'nin işinde de görüldüğü gibi sanal bir ortamda, seyirci çıplak bir performatörün üzerinde yer alan barkot sistemini okutarak, sistemin bağlı

olduğu, Ulusal Sağlık Enstitüsün'nün veritabanında yer alan "visible human project"[14] görsellerine ulaşmaktadır.

Bu çalışmada Vanuase bilimsel süreçte nesnellik eleştirisini yaparken "1-2000'e parçalar"da, endüstriyel döküm çıkarma teknikleriyle, batı tıbbında bedenin çarpanlara ayrılmasını çökertmektedir. Bedenin yarısı bir mumdan blok içine batırılmıştır. Böylece bir mikrotoma[15] sabitlenmiş örnek görseller anımsanacaktır. Beden bütünü bir milimlik kesitler alınarak resimlenir.



Şekil 2.24: "Items 1-2,000", Paul Vanuase,(Vanuase ,1996)

[14] Visible human project: normal bir kadın ve erkek vücudunun 1 mm kesilmiş parçalarının, bilgisayar ortamına aktarılarak 3 boyutlu görsellerini sağlayan bir projedir. Proje uzun vadede görsel bilme biçimleriyle, beden parçalarının isimleri gibi simgesel bilme formatlarının birleşmesiyle, açık bilgi yapısına ulaşmayı amaçlamaktadır.

[15]Mikrotom: Mikroskopla muayene için genellikle bir milimetre kadar ince dilimlere kesen alet.

3. BEDENLE KAVRAYIŞ VE MEKÂN

Mekânla ilgili pek çok tanımlama vardır, ancak bu çalışmada konu edilen mekân kavramı beden ile ilişkisinde var olan, deneyimle betimlenendir. Bedenle kavrayış mekânının daha az kesinlik içermesi ve kişinin deneyimi ile oluşması bakımından ilişkisel özelliği ile tanımlanmaktadır. Bunun karşıtı olarak da çözümleyici aklın üretimi olarak kartezyen mekân ele alınmaktadır.

3.1. Mekân

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

Bu gün mekânla ilgili ortak tanımlama, mekânın çok boyutlu davranış katmanlarının sonucu dinamik, dönüşen, düşsel bir yapıda olduğu ve ilişkilerden doğduğudur. Mekân ve beden arasında Heidegger'in de söylediği gibi ayrılmaz bir ilişki vardır. Beden mekânla, mekân da bedenle tanımlanmaktadır. Bedenin mekânsal ilişkileri, farklı var olma ve görünme durumları yaratmaktadır. Mekânda gerçekleşen tüm ilişkiler, zaman içinde kayıtlanarak, zihinsel çağrışımlarla mekânı somutlaştırmaktadırlar.

Mekân, içinde oluşan özel hareketlerin sonucunda nitelenmektedir. Fizikselliği kadar, davranışların oluşturduğu toplumsal imajın tanımının da rolü büyüktür. Kafe, cami, mahkeme, kütüphane ve okul gibi yerlerin her biri farklı hareket tarzları ve ahlak kurallarıyla şekillenmektedirler. Burada bir araya gelen her kişi bu mekânların koşullarının etkisi altındadır. Kişilerin mekândaki tutumları mekânı somutlaştırmaktadır.

Aydınlanma çağı ile beraber gelişen analitik düşünme şekilleri mimarlık üretimini de etkilemiştir. Perspektifin yaygın kullanımının başlamasıyla, mekânın fiziksel nitelikleriyle, nesnel özellikleriyle ele alındığı dönem başlamıştır. Özellikle 1960'da mekânla ilgili sayıların egemen olduğu geometrik tanımların ötesinde, günlük deneyimlerle görünürlüğü artan, algılara dayalı düşsel bir yapıda olduğunu ortaya koyan teorik ve kavramsal yaklaşımlar çoğalmıştır. Tıpkı beden kavramının yeniden tanımlanması gibi mekân da yeniden tanımlanmıştır. Mekân, bedenin biyolojik doğasından gelen bir bitmişlik yerine, mekânsal ilişkilerin çıktısı olarak

tanımlanmıştır. Nasıl ki kendi bedenimizi algılayışımızda, çevreyi kavrayışımız ve mekân organizasyonlarımız, yeni bir beden görüntüsü oluşturmaktaysa, mekânı algılayışımızda da, mekânda var olan öğelerin ilişkileri yeni mekân görüntüleri oluşturmaktadır.

Rönesans'ta gelişen, bedenin mekânsal organizasyonda ölçülere oran olarak kullanılması ilkesi, bu gün de yaygın bir biçimde kullanılmaktadır. Sanayileşme ile beraber geliştirilen yapı elemanlarının seri üretimle, alternatifi olmaksızın yaygınlaşması, mekân üretiminde sınırlayıcı bir etkiye neden olmuş ve tek tip yaşam çevreleri meydana getirmiştir. Bu sorun diğer yandan mekânın üretim sürecinde, mimar olmaksızın kullanıcıyla gerçekleşmesi açısından, gündelik pratiklerin araştırılabileceği bir saydam zemin oluşturmaktadır.

3.1.1 Kartezyen Mekân

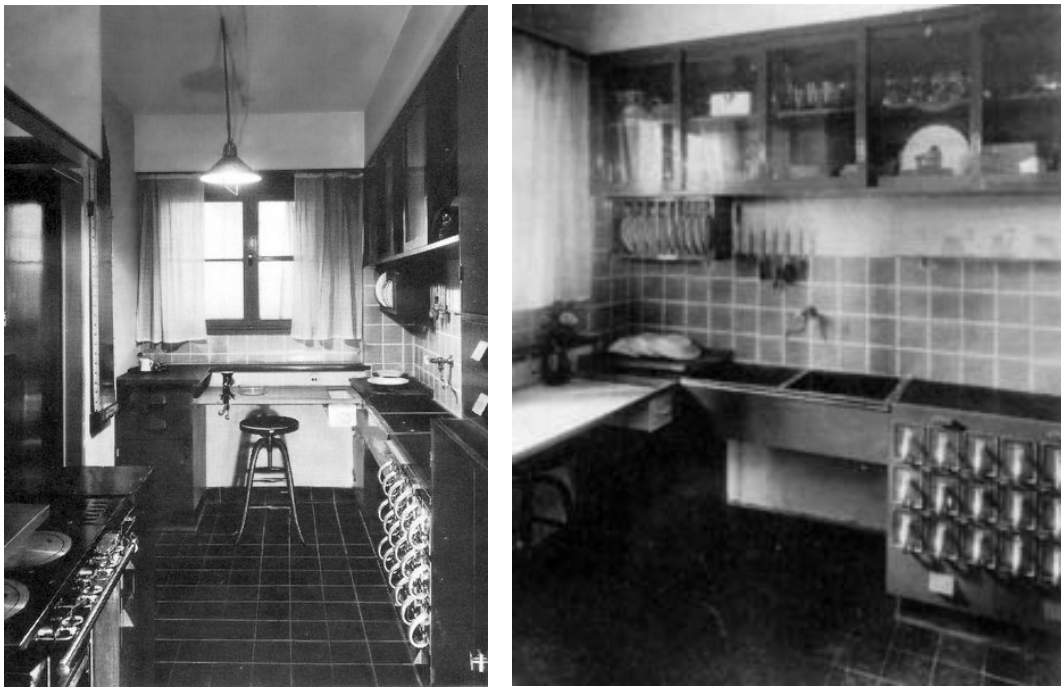
Modern üretimde mekân, nesnel olarak düzenlenen bir boşluk olarak ele alınmaktadır. Özne ve öznenin rastgeleliği, karmaşıklığı dışlanarak, mekân, rasyonel düşünceye dayandırılmış biçimsel mantık, matematiksel ve geometrik düzen ilkeleri üzerinden kurgulanmaktadır. Mekânın bedenden ayrıştırılıp, içindeki hareketten koparılmasıyla, mekân bağımlı olduğu zamandan ayrılarak durağan bir yapıya dönüşmüştür. Tek başına tasarlanmasıyla bir yandan içindeki yaşamdan bağımsızlaştırılmış, içindeki hareketlerin nasıl olması gerektiğine kadar tariflerle de bedenin yaşamı idealize edilmiştir.

Kartezyen mekân, nesneler ve insanlar arasındaki yakınlık-uzaklık ilişkisinin analitik-cebirsel yöntemlerle, genişlik, uzunluk ve derinlik olarak soyutlandığı üç boyutlu mekân kavramıdır. Kartezyen mekân, insanoğlunu biçim, düzen ve oranlar içerisinde düşünmeye indirgeyerek, bedeni bir kapsüle koymaktadır. Mekân, antik yunandan itibaren ilkeleştirilmiş, klasik mimari düzenler, evrensel oranlar, Vitrivius adamı, geometrik prensipler ve ergonomik çalışmaların formüle ettiği temel davranışlardan ibarettir.

Kartezyen mekânın en önemli sorunu, hareket ve zamanın, dolayısıyla da ilişkilerin mekânın dışındaymış gibi ele alınmasında yatmaktadır. Mekânın fizikselliği her şeyden önde tutularak, işlevsellik, estetik, sağlamlık esasları ve sosyal sorumluluklar, ideolojik yönlenmeler ve ekonomik kısıtlamaların bir sentezi olarak ortaya koyulmaktadır.

Rasyonel tasarım mantığını, Margarete Schutte-Lihotsky'nin, "Frankfurt Mutfağı"nda görmek mümkündür. Bir mimar olarak, sadece gündelik yaşam pratikleriyle ilgilenmekle yetinmeyen Lihotsky'nin mutfağında, yeni bir toplum yaratma gibi ideolojik bir arka plan bulunmaktadır. Lihotsky kadının modern toplumdaki yeri ile

ilgili sosyal ve politik düşüncelerin yapısal karşılığını mimaride aramaktadır. Savaş sonrası 1920'li yılların değişen Avrupa'sında kadına verilen rol, hem ev işleri, hem de mesleki uğraşları bir arada yürütmesiydi. Bunun için de mimari, kadına ihtiyaç duyduğu sosyalleşme ve kişisel gelişim için gereken zamanı sağlamak durumundaydı.



Şekil 3.1: Margarete Schutte-Lihotsky, Frankfurt Mutfağı,1927, Margarete Schutte-Lihotsky tarafından sosyal konut programı için tasarlanan Frankfurt mutfak örneğinde hem fiziksel mekânı kullanacak cinsiyetin ayrımı, hem de davranışların ergonomi ile sınırlandırıldığı gözlenmektedir. Mutfak içerisindeki davranışlar rasyonelleşmiş, içinde kimin çalışacağına kadar buyurgan bir tavır vardır **(Tuna ve Öcal,2001)**

Bu düşüncelerle, maksimum işlevsellik ve artan konut ihtiyacı nedeniyle daralan mekân ölçüleri içinde, ideal mekânı yaratılmalıydı. Lihotsky mimari elemanların tasarımlarını, ev işlerinin rasyonalize edilmesiyle eş zamanlı olarak yapmaktadır. İş akışları, ağırlık ve zaman ölçümlerinin yapılması tasarımda ana ekseni oluşturmaktadır. Lihotsky bilimsel analizlerin önemini "Bütün ele alış tarzlarının ölçümü yapılmalı: İhtiyaç duyulan zaman kronometre ile ölçülmeli, atılan her adım sayılmalı ve adeta terazide tartılmalı. Hesaplamalar yapılmalı ve örneğin bu gün 10 tane kulp kullanarak yapılacak bir işin, neden 8 kulpla yapılamadığı ortaya konmalı…" diyerek ortaya koymaktadır **(Tuna ve Öcal,2001)**.

Endüstri ve tekniğe ilham veren Lihotsky'nin mutfağı ne yazık ki kullanıcılar tarafından aynı heyecanla yaşatılamadı. Ev uğraşlarından ve mesleki çalışmalarından arta kalan zamanını, dar ve mekânik bir mekânda geçiren ve ailenin diğer bireylerinden ayrılan kadın, yalnız başına çalışmaya mahkûm edilmiştir. Kadın erkek eşitliğini savunan Lihotsky, tasarladığı mutfakta sadece kadının çalışmasını sağlayarak istemese de geleneksel işbölümünün doğrulamasını mümkün kılmıştır.

3.1.2 İlişkisel Mekân

Nicolas Bourriaud "İlişkisel estetik" kavramını, çağdaş sanat üretiminde, sanat yapıtı ve izleyicinin karşılaşması ile kurulan ilişkiden doğan üretken düşünceye dayandırmaktadır **(Bourriaud, 2005)**. 1990'lar sanatında etkin olan bu kaygı, mekânın algıyla, kullanımla şekillenen yapısı ele alındığında, mimarlık için de geçerli olmaktadır. Karşılaşan mekânın, sanat işlerinde olduğu gibi mekânı kurgulayanla deneyimleyen arasında var olan ilişkileri geliştirmesinin önemi "İlişkisel mekân" kavramıyla örtüşmesinde bulunmaktadır.

David Harvey mekânın maddeden bağımsız, mutlak bir kavram olarak görülmesi yerine, nesneler arası bağıntılarla var olan göreli mekân görüşü olarak "ilişkisel mekân" düşüncesini oluşturur **(Harvey,1973)**. Harvey, farklı insan pratiklerinin farklı mekân kavramlarını oluşturması dikkate alındığında, toplumsal davranış biçimlerinin araştırılması, günlük toplumsal pratik ile mekânsal biçim arasındaki ilişkinin, sorgulanmasıyla hem topluma, hem de mekâna dair anlamların, çözümleneceğini ifade etmektedir.

Pallasma mimarinin ilişkisel özelliğini sağlayan algıya dayalı özelliğini; "zamanın akışı; ışık, gölge ve şeffaflık; renk fenomeni, doku, malzeme ve detay bunların hepsi mimariyi bütün olarak yaşamayı sağlar. İki boyutlunun (fotoğraf, resim ve grafik sanatlar) sınırları ve ya müzikte duyuşsal mekânın sınırları, mimarinin sonsuz sayıda uyandırdığı duyumsamalara kısmen yaklaşabilir" diyerek anlatmaktadır.

Christian Norberg-Schulz, mekânı, insanın çevresiyle iletişim kurduğu, 'duygusal anlamda yüklü yer' olarak tanımlamaktadır. Ona göre, 'mekân' kavramı soyut bir tanım iken, 'yer', bu malzeme, şekil, doku, renk ve ışığın bütünleştiği tüm somut biçimleri tanımlamaktadır. Mekânın deneyimlenmesi sürecinde, kişi mekânı birtakım nitelikleriyle algılamaktadır. Mekân algısını sağlayan bileşenler incelendiğinde; mekân, bu bileşenlerin, kişinin mekân içerisindeki dolaşımına, yönelimine, mekânlar arası bağlantı kurabilmesine ve bu bakış açısı ile kendi sınırını tanımlayabilmesine bağlıdır. Mekânsal ilişkilerin çözümlenmesiyle, kişi mekândaki nesneleri algılamakta ve bu nesneleri esas alarak mekân içerisinde kendi konumunu belirlemektedir **(Norberg-Schulz, 1971)**. İlişkisel mekân, işlevsel niyetlerden çok duyuların etkin hale getirilmesiyle bir iletinin aracısı olarak farklı deneyimleri araştırmaktadır.

3.2. Bedenle Kavrayış

"Bina kendi kendine bitmişliğin temsili değildir, bina bedenle yeniden kurulur, artiküle olur, anlam verir, ilişkiseldir, ayırır ve toplar, izin verir ve ya engel olur…" Pallasmaa

Mimari mekân onu yaşayan insan bedeninden ayrı düşünülemez. Mekân bedenle var olmaktadır. Merleau-Ponty "Algılanan Dünya"da "insan vücudu adeta şeylere çakılı olduğu içindir ki onların hakikatine erebiliyoruz… Dışımızdaki her varlığa ancak ve ancak vücudumuz üzerinden erişebiliyoruz…"**(Ponty,1948)** sözleriyle mekânla bedenin "birbirine dolanmış" ayrılmaz ilişkisini anlatmaktadır.

Bedenin yaşamsallığının en önemli kanıtı, kendi iç kuvvetiyle hareket etmesidir. Beden hareketiyle görmekte ve sürekli çevresini araştırmaktadır. Görme gücü, kendisine ve hareketine yapışıktır. Beden çevresindeki şeyleri, hareketiyle kendi etrafında bir çember halinde tutmaktadır. "Şeyler yaşayan bedenin bir etkisi ya da uzantısıdır, onun tenine geçmişlerdir, onun bütüncül tanımına dâhildirler." Öyle ki birlikte var olduğumuz dünya bile "vücudun kumaşından yapılmıştır" **(Ponty, 1996)**.

Ponty, beden hareketiyle dokunan, kumaştan mekân kavramını "temelde uzanma sınırlarım içinde gördüğüm her şey, görüşümün ulaştığı her şey "yapabileceğim" haritasına işaretli her şeydir. Görünen dünya ve motor tasarımlarımın her birisi aynı varlığın mutlak parçalarıdır" sözleriyle anlatmaktadır. Ponty'ye göre görülenle birlikte var olan görme, entelektüel bir çabanın sonucu değildir. Görme beden bütününde; sinirsel, üretken, devimsel, yansımalı, kas ve solunumla alakalı sistemlerin sürekliliğidir. Bu nedenle beden kavrayışı anlamındaki görüşün organı göz değil, bedenin bütünü olmaktadır **(Ponty, 1948)**.

Tarihsel süreç içinde bakıldığında, mimari mekânda deneyimin, diğer sanat dallarına göre farklı ve önde gelir konumda olduğu görülmektedir. Mekân sadece "seyredilen" bir nesne değildir, üç boyutlu fiziksel gerçekliğiyle kişiyi içine çeken, her türlü algısal deneyime açık, duygusal anlamları çoğaltan yapısıyla, deneyimi zenginleştiren özelliktedir. Mimari mekân içine girilebilir, yürünebilir, oturulabilir, uzanılıp dokunulabilir özellikleri ile çok yönlü algısal deneyime açıktır. Pallasmaa "…mekânın toplamını ve mekânı oluşturan malzemelerin niteliklerini, ölçeğini; gözümüz, kulağımız, burnumuz, derimiz, dilimiz, iskelet ve kas sistemimizle aynı zamanda ölçeriz " diyerek bu çok boyutlu duyuşsal durumu ifade etmektedir **(Pallasmaa ,1994)**.

Günümüzde teknolojik gelişmelerle görme gücü, dokunma hareket etmenin kullandığımız araçlar vasıtasıyla yapılıyor olması, düşünce ve belleği kapsayan yeteneklerin zorlanması ve zayıflaması yoğun iletişim ve bilgi ortamı, hızını takip edemediğimiz sürekli değişimler çevremizle kurduğumuz algısal ilişkiyi zorlaştırmaktadır. **(Crary, 2006)**

Bugün pek çok sanatçı çağdaş sanat eseriyle ilgili "eserin ne hakkında?" sorusundan çok "eser nasıl duygulanımlara zemin oluşturur?" sorusunu sordurmaktadır. Aynı soruna ilişkin gündem mimarlık için de geçerlidir, tasarlanmış

mekânın işlevinden çok, kişide nasıl bir deneyim oluşturduğu sorusu sıkça sorulmaktadır. Deneyimin özünün nesnel yargı içermemesi, yoruma açık olması nedeniyle bu soruya aranan cevaplar öznel okumalarla yakalanmaktadır. Bu da tüm duyuların aktif olduğu bedensel deneyimlerin farkındalığıyla gerçekleşebilmektedir.

3.2.1. Beden-Algı Dinamikleri

Bütün fiziksel nesneler, bir uyarıya neden olurlar ve zihinde bir reaksiyon oluşturarak bir duygu veya bir algıya dönüşmektedirler. Evrensel bir terim olan algı için Bryant Cratty, farklı alanlarda farklı anlamlarda kullanılmasına rağmen, algıyı en basit haliyle, "algı zekâ ve kişilikle sinonimdir" sözleriyle anlatmaktadır. Daha açık bir ifadeyle, *"algı"* duyumsal girdilerin; görsel, dokunsal, kinestetik duyumların birleşmesiyle deneyime anlam verme ve organize etme süreci olarak tanımlanmaktadır **(Cratty,1968)**.

Algının oluşmasında, geçmiş deneyimlerin rolü büyüktür. Geçmiş deneyimlere bağlı algı şemaları, her yeni algıyla değişmekte ve yeni algıların oluşumunu organize etmektedirler. Bugünün bilişsel psikolojisinde, genel kabul, geçmiş deneyimlerin bütününün, şimdiyi etkilemesini düzenleyen şemanın zamansal bir sıralamayla oluşmadığıdır. Frederic Bartlett'in geliştirdiği, bütünün ilişkilerine ait şema modelinde geçmiş, kapsadığı içeriklerin birbiriyle türlü yollardan ilişkisine göre organize olmaktadır. Bartlett'e göre algılama, belirli ipuçlarına dayanarak dışımızda olanı zihnimizde kurma ve bir anlam verme çabasıdır **(Özakpınar,2000)**. Dolayısıyla algının bütününe, detayların birleştirilmesiyle varılamamakta; bütünün genel izleniminden hareket edilerek, ilgili şemaya göre ve o anda takınılan tavırla, olası detaylar kurulmaktadır.

Duyu organlarına bağlı gerçekleşen çeşitli algılama biçimleri vardır, görsel, işitsel, dokunsal algı gibi. Bunlardan görsel algı biçim, renk ve ışık gibi değerlerin birleşiminden oluşmaktadır. Bakılan nesnenin algısı, bir derinlik içerisinde, yakınsama, doğrultma ve iki gözün bakışına bağlı yer değişimiyle, görünüşünün farklılaşması gibi faktörlerle şekillenmektedir. Yükseklik ve genişlik gibi doğrultulardan oluşan mekân derinliği de, yakınlık-uzaklık, perspektifte büyüklük ve küçüklük kıyasları, ışık ve gölge, netlik ve bulanıklık gibi atmosferik perspektif özellikler, dolu-boş uzaklıklar, hareketin paralaksı, dönüşebilen perspektif ve yüksekliğe bağlı konumlama gibi kriterlerle algılanmaktadır **(Hesselgren,1960)**.

Mevcut mimari söylem, bilginin oluşumunda görsel algının başlı başına yeterli oluşunu eleştirmekte ve mekânı kavramada işitsel özellikler, koku nitelikleri ve bedenin mekânda hareketlerinden oluşan algıların önemini ortaya koymaktadırlar.

Merleau-Ponty, görme algısının büyüklük algısında değişmezlik ilkesi üzerine düzenlenen perspektif düzeni eleştirirken “ufuktaki bir noktaya göre belirlenmiş kaçış çizgisine göre çizilen perspektifte, bir gözün göreceği uzlaşımsal boy ve görünüşü içeren, sonsuzluğa odaklanmış bir bakışın egemenliğinde, kendisine bakılan manzara, kişiyi kendine çekmez, kendisiyle uğraştırmaz, mesafeli durur” demektedir. Perspektif görsel deneyimin verdiği duyguyu aktarmak yerine, çözümleyici ve birden fazla nesneyi eş zamanlı görmeyi ifade etmektedir.

Mekân içinde farklı noktalardaki iki nesneyi aynı anda görmemize imkân yoktur. Gerçekte bakan öznenin karşısında ”bakışın, uzamın bir parçasından öbürüne geçmesi için gerekli sürenin, hep uzam parçalarının arasına girdiği ve varlığın verili olmayıp zaman prizması içinden göründüğü ya da sızdığı bir dünya” vardır. Algılanan dünyada “bakışla, görüntüyü tararken her an belli bir bakış açısının boyunduruğu altına” girilmektedir. Dolayısıyla mekân algısı gerçekte lineer değil, her bakılan nesnede yakınlık uzaklık ilişkileri ile yeniden kurulmaktadır ve farklı odaklara göre, aynı nesneye dair algılar, zamansal değerlerle değişkenlik göstermektedir.

Hesselgren’e göre mekânda bir nesne, tektonik karakteri ve mekân içinde diğer nesnelerle ilişkisine göre stereotomik karakteriyle algılanmaktadır. Stereotomik karakter, nesneler arası boşluğun ölçütünün ifadesidir. Hesselgren mekânda en iyi görsel algının bu iki karakter arasında, bir noktada sabit kalmadan, ilginin bir noktadan bir diğerine dolaşmasıyla ortaya çıktığını söylemektedir. Bu sabit olmayan aceleci bakışla, retina üzerinde net bir resim olmazken, nesne ve mekân bulanıklaşarak, bütüne ait genel bir izlenim oluşmaktadır. Hesselgren bu algı yöntemi için, 1911’de Jaensch’in geliştirdiği “empresyonist yol” kavramını kullanarak, ”empresyonist deneyim” demektedir. İzlenimci deneyimde odaklanmak yerine periferik bir bakışla nesnelerin niteliklerinin “kesiştiği” görülmektedir.

Perspektif bakışta böyle bir girişiklik, içiçelik ve bulanıklaşma yoktur. Mekân içinde nesneler, oran ilişkilerine göre sıralanmaktadır. Derrick de Kerckhove perspektifin batı kökenli dil yapısının, okuma ve yazma yöntemlerinin bir sonucu olarak geliştiğine öne sürmektedir. Kerckhove’a göre perspektif, iyi eğitim görmüş bir kişinin benimsediği, bilgi-işleyiş yöntemlerini çok iyi yansıtmaktadır. Bu bilgi işleyiş yöntemlerinin, çevredeki şekil ve konturların, yüzey üzerinde lineer bir strüktürel sistem oluşturarak, nesneleri bir düzen içinde bir perspektif yaratacak şekilde algılamak ilkesi, kanıksamayı arttıran bir özelliktir. Lars Spuybroek “ perspektif; deneyimde hareketi dışarıda bırakmak ve zihinde imaj tortusu elde etmek dışında bir şey değildir. Katıksız bir anı toplamıdır ”demektedir **(Spuybroek,2001)**.

Dokunma duyusuna dair

Dokunsal algı (Haptic perception), psikolojide, mekânı anlamada izlenen holistik bir yolu tanımlamak için kullanılan bir terimdir. 1956'da Jean Piaget ve Baerbel Inhelder çevresel algıyla ilgili çalışmalarında bu kavramı ortaya atarlar. Ayrıca dokunsal algı 1966'da Gibson tarafından "kişinin bedeni vasıtasıyla çevresiyle yakınlaşması" olarak tarif edilmektedir. Yunancadan gelen "haptic" kelimesi, ele geçirme anlamında, bedenin fiziksel çevredeki konumuna ve kendi koşullarına dair çeşitli duyumsamaları olarak açıklanmaktadır **(O'Neill,2001)**.

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

Bir nesneye temasımızda, basınç, acı, sıcak ve soğuk gibi duyular edinilmektedir. Diğer duyular bu dört elemanın bileşeni gibidir; soğuk ve basıncın bir bileşeni olarak ıslaklık gibi. Bu duyular deride bulunan fizyolojik organlarla algılanırken, yüzeyin, yapısı, dokusu ve pürüzlülüğü gibi niteliklerinden etkilenmektedirler. Bu niteliklerden doku genellikle görsel algıya bağlıyken, yüzeyin pürüzlülüğü, temasla kurulan doğrudan ilişkiden doğan duyularla algılanmaktadır. Hesselgren dokunma duyusunu, yüzeyin, hacmin veya bir biçimin algılanmasına yönelik sınıflamaktadır. Bu sınıflamaya göre, parmaklarla bir yüzeye dokunulduğunda edinilen deneyim; *dokunsal yüzey* duyumudur. Biçim etrafında elin dolaştırılmasıyla; *formun dokunsal algısı* oluşmaktadır. Bu duyuların oluşturduğu izlenimlerle, kaslarla duyumsanan diğer bir dokunsal algı çeşidi de *kinestetik deneyimle* oluşmaktadır **(Hesselgren,1960)**.

Pallasmaa, dokunmayla gerçekleşen duyguların, mimari deneyimi nasıl etkilediğini araştırırken "Derimiz dokunduğumuz cismin dokusunu, ağırlığını, yoğunluğunu ve ısısını okur. Eski bir objenin yüzeyi onu yontan eller ve onu kullanan eller ile oluşan patina ona dokunmamız için bizi baştan çıkarır… Mekânda kapı kolu mekânla tokalaşmanın bir ifadesidir. Dokunma duyusu bu parmak izlerine dokunmayla bize zamanla ve gelenekle ilişki kurmayı sağlar" demektedir. Dokunma sonucu zihinde oluşan kavramaya yönelik süreçte, dokunulan nesnenin fiziksel yapısından başka, varoluşuyla ilgili bir takım bilgiler üretilmeye başlanır. Nesne "eş zamanlı olarak gelecekteki potansiyelinin bir göstergesi ve geçmişin bir belirtisi" olarak algılanmaya başlanır. Mesela bir parça ahşap malzemenin, hem göz hem de elle dokunulmasıyla, gelecekte bir masa olabilme potansiyelinin yanında, aynı zamanda

doğada nasıl ortaya çıktığına dair bilgiler açığa çıkmaktadır. Massumi dokunsal algıyla ortaya çıkan bu bilgi artikülâsyonu için;

> "Nitelikler, basit mantıksal özelliklerden veya duyusal algılardan çok daha fazlasıdır. Malzemeye, mekâna dair özellikler bizi dönüştürme potansiyeline sahiptir. Onla etkileşime geçer geçmez hem geçmişine hem geleceğine dair okumalarda bulunuruz" demektedir **(Pallasmaa ,1994)**.

Diğer duyularda olduğu gibi dokunma duyusunun da pek çok metaforik kullanımı vardır. Bir nesnenin ve ya hareketin uyandırdığı üzüntü veya neşe duygularıyla nesne ve ya hareketin "yüreğimize dokunduğu" ve ya "dokunaklı" olduğu gibi tanımlamalar yapılmaktadır.

Görsel ve dokunsal algı deneyimlerinin, bir birleriyle uyuşmamasına rağmen yaratıcı görsel olgu sık sık dokunmayla karşılık bulmaktadır[15].Görsel algının dokunma duyusundan ödünç aldığı niteliklerle ilgili Pallasmaa şöyle demektedir:

> "Gözümüz de dokunur, bakış bedenin algısına benzer bir bilinçaltı tanımlama içerir. Bakışımız uzaktaki yüzey, kenar ve dış konturların hatlarını çizer, bilinçaltı dokunmaya dair duyumsamalarla deneyimin nasıl olduğuna karar veririz. Uzaklık ve yakınlık gibi özellikler de dokunma duyusuna ait bilinçaltı duyumsamalarla algılanır. Bedenimizle erişebildiğimiz her yer bize yakındır. Gözle görülen ama erişilemeyen yerlerse uzaktır. "

Deneyimde, dokunsal ve görsel algının ayrı ayrı öne cıkıp, baskınlaşmasıyla ilgili çeşitli yaklaşımlar vardır. Bu düşüncelerden birisi, görsel algının gelişimiyle, dokunma ve diğer duyumların zayıfladığı ve deneyimin kısırlaştığıdır. Walter J. Ong'un "Orality&Literacy" kitabında görsel algının kısırlaşmasını, eğitimle kazanılan şemalara bağladığı gözlenmektedir. Ong, "oral dilden sözel dile geçişle, ses mekândan görsel mekâna geçiş yaşanmıştır… Yazının yaygınlaşması ile beraber sesle algılamanın baskınlığı azaldı "demektedir. Böylece gözle, var olan bilgi kalıplarına göre bir bakışta kavrama devri başlamaktadır. Pallasmaa bu kalıplaşmış süreci "dokunma bize yakınlığı, bağ kurmayı, bakış ise ayrı olmayı ve mesafeyi duyumsatır… Karanlık ve derin gölgeler mekâna dair kesin bakışları engelleyerek, çevresel bakışı, dokunma arzusunu teşvik eder" diyerek eleştirmektedir.

3.2.2. Hafıza

Bilişsel Psikoloji, deneyimin; algı ve hatırlama organizasyonlarına göre şekillendiğini göstermektedir. 1932'de İngiliz psikolog Frederic Bartlett ilişkisel ve bütünsel etkileri araştırarak, hatırlamanın rolünü öne çıkarmaktadır. Bartlett, algısal organizasyonun oluşumunda bireyin geçmiş deneyimleri ile mizacının ve algı malzemesine takındığı tavrın etkisini vurgulamıştır. Bartlett, beden pozisyonları ve hareketlerinin, önceki hareketlerin beyinde temsil edilen şemasına göre biçimlendiğini, bu şemanın da her

[15] Bu konuda Hesselgren, uyarıcı ve dokunsal bütünün ilişkisi üzerine değerlendirme yapan Révész'in deneyimlerinden bahsetmektedir. Doğrusal uzunluk, dolu ve boş mesafeler, farklı boyutlar, oransal değerlendirmelerle ilgili görsel ve dokunsal algıların çokça örtüşmediği gözlenmektedir.

yeni hareketle değişikliğe uğradığını ileri sürmektedir. Bu şema kavramını hatırlama sürecine uygulayan Bartlett, hafızada depolanan bilgilerin zaman sırasına göre ve yaşandığı gibi yer almadığını, geçmiş deneyimin kapsadığı içeriğe göre, şimdiki ve gelecek deneyimlerle karmaşık potansiyel ilişkilere göre organize olduğunu ifade etmektedir. Deneyim, algılanan fiziksel detayların birleştirilmesinden oluşmamaktadır. Algılanan bütünün oluşturduğu izlenimden hareket ederek, ilgili şemaya göre detayları kurmaktadır.

> "Özellikle gösterim süresi çok kısıtlıysa bu durum daha da belirginleşir. Belli bir durumda algı alanının bir kısmı algılanır; açık kalan yerler benzer durumlardaki geçmiş deneyimlere göre, yani zihinde var olan uygun bir şema ile bağdaşan biçimde doldurulur" **(Özakpınar,2000)**.

Dolayısıyla, tüm duyularımız hafızayla bağlantılıdır. Duyular değerlendirilirken, yaşantıyla kazanılmış bilgiler depolandığı yerden çağrılmaktadır (hatırlama). Deneyimin gerçekleşmesi, bilginin oluşturulmasında önemli bir rolü olan hatırlama, genel kabul gören teorilere göre, duyusal kayıt, kısa ve uzun süreli hafızaların etkinliği olarak tanımlanmaktadır. İnsan birbirini tamamlayan bu üç hafıza aşamasına sahiptir. Duyusal kayıt, uyaranların bir kopyasının çok kısa bir süreli depolanmasındır. 20-30 saniye kalıcılık göstermektedir ve bilgi elektriksel yapıdadır. Kısa süreli hafıza, uyarıcılara göre gelen bilginin elektrokimyasal etkileşimlerle, 20 dakika-1gün kalıcılığı olan zihinsel bir süreçtir. Duyusal kayıtla bilgiler bilinçsiz oluşurken, kısa süreli hafızada bilinç söz konusudur. Uzun süreli hafıza kısa süreli hafızaya bağımlı gelişerek, bilgiyi kimyasal yapıda depolamaktadır**(Zakia, 2002)**.

Bu üç hafıza sistemi birbirini beslemektedir. Pieget'in insan zihninin yapısal nitelikleriyle ilgili yaptığı araştırmalarda görüldüğü gibi, zekânın başlangıcı hareket olmaktadır. İlk hareketlerden oluşan duyusal kayıtlar, zihinde bilgi yapılarına dönüşerek, karmaşık bir kodlama sistemiyle hafızada depolanmaktadır. Bir inç derisinde 19,000 sensör hücre bulunan beden, başlı başına bir hafıza sisteminin ilk kayıt merkezidir. Dansçılar ve atletler bedenlerinin tamamını bir hafıza sistemi olarak geliştirmeye çalışırlar. Görme engelliler dokunmayla tanımladıkları ve hatırladıkları Braille alfabesini kullanırlar. **(Zakia, 2002)**

3.2.3. Deneyim

Çevreye dair oluşan görme, dokunma, koku, işitme gibi duyumsamaların her biri, kesin çizgilerle birbirinden ayrılamaz, her bir duyumsama diğer duyumsamanın niteliği ile duygusal bir anlama dönüşmektedir. İşte bu duygusal anlamın ortaya çıkışıyla, alışık olduğumuz bir durumdan, yabancısı olduğumuz yeni bir durumun duyumu bize deneyimi sunmaktadır. Şeylerle kurulan ilişkide, öznenin sahip olduğu birikim ve kendine özgü varlık karakteri, deneyimin oluşmasında önemli rol oynamaktadır.

> "Şeyler, karşısında düşünüp taşınacağımız yalın ve tarafsız nesneler değiller; her biri bizim için bir tutumu simgeler, bir tutumu anımsatır, bizde olumlu olumsuz tepkiler uyandırır; bir insanın kendisini çevrelediği nesnelerden, yeğlediği renklerden, dolaşmaya gittiği yerlerden, o insanın zevki, kişiliği, dünyaya ve dışarıdaki varlıklara karşı tutumu okunur" **(Merleau-Ponty,1948)**.

Deneyim, nesne, özne ve zaman arasındaki ilişkiden anlamın doğmasıyla ortaya çıkan bir olgudur. Basit duyumlarla ortaya çıkan, ancak onlara indirgenemeyen algısal bir bütündür.

Bugün mevcut mimari söylem, algısal deneyim mimari tasarıma referans olmasıyla ilgili eğilime dikkat çekmektedir. Tasarımlar, işitsel algı, kokuya ait nitelikler ve bedenin mekânda hareketini içeren somatik deneyimler üzerine kurgulanmaktadır. Buna rağmen görsel algının mutlakıyetini eleştiren pek çok metinde, mimari eğitim, çoğunlukla görsel deneyim üzerine şekillenen temsil araçlarıyla deneyimi dışlamaktadır, demektedir **(O'Neill,2001)**.

3.2.4 Deneyimsel Duyarlılık

Mekânla etkileşimde, mekânın geometrik biçim bilgisi, eklemlerimizin açısı ve kemiklerimizin pozisyonuyla doğrudan ilişkilidir. Bedenin bu durum farkındalığı, Edwing Boring tarafından *"somasthesis"* terimiyle adlandırılmıştır. Mekânda görsel olarak algılanamayacak pek çok nitelik, daha bilincine varılmadan, hareket eden bedenin mekânda aldığı konumla kavranmaktadır. Harekete bağlı bu konum algısı, görsel mekân algısının ötesinde daha karmaşık bir coğrafi deneyimi sunmaktadır. Mekânda hareketle ortaya çıkan, konum farkındalığı, denge, ses, hareket ve hafızayı içeren çok katmanlı bir mekânsal deneyimdir **(O'Neill,2001)**.

Bedende ve hafızada kayıtlı bilgiyle, mekânın kimliğine yönelik derin kavrayışa, yavaş yavaş gelişerek kendimizi açarız. Mekân algısında bir tarafta zihinsel işlemlerden geçen bir kavrayış, bir tarafta da önseziye dayalı spontane gelişen bedenle kavrayış vardır **(O'Neill, 2001)**.Bu durumu Erwin Straus iki tür deneyimle açıklamaktadır; *gnostic* (bilgiye dayalı*)* ve *pathic* (pasif, boyun eğen). "Gnostic" yöntemde, karşımızda olan nesneye baktığımızda, ona karşılık bizde olan bilgi, nesnenin görünüşüyle eşleşmektedir. "Pathic" yöntemde ise algımızı dokunmaya yönlendirir ve önyargılara dayalı, olgusal deneyimleri belirginleştirir, mekân içinde hareket ettikçe doğrudan duyularla beliren şeyler, değişerek görünmektedirler.

Ponty'ye göre bedenin nesnelere göre hareketi, mekânsal özelliğe bağlıdır. Ponty'nin mekânı asla dışarıdan bakılan soyut (Kartezyen) mekân değildir, içinde oturulan, bedeni sarmalayan bir mekândır. Mekân bedenin projeksiyonu ile canlanmaktadır, canlanan mekân, bedenin olası hareketlerini öngören ve izin veren bir mekândır. Böyle bir mekân, bir olasılık mekânı olarak canlanmaktadır, bedenin

hareket edebileceği pozisyonlar toplamından oluşmaktadır.Bu da soyut ve boş bir mekân algısını değil dolu bir mekân algısını oluşturmaktadır **(Darke,2005)**.

Edward Relph mekânsal deneyim seviyelerini "içindelik ve dışındalık" kavramlarıyla incelemektedir. Relph'e göre mekânsal deneyimin bu iki limitinden "dışındalık" kavramı; ilişkisizlik, ilgisizlik, yabancılık ve evsizlik hissi olarak tanımlamaktadır. "İçindelik" limitini ise kasıtlı ya da bilinçli bir düşünce ve tavır olmaksızın yerin deneyimlenmesi, aidiyet ve evinde hissetme ile tanımlamaktadır. Relph kasıtlı olarak bir yeri algılama çabası olarak " empatik içindelik" modundan bahsetmektedir. "Empatik içindelik" deneyimlenen mekâna karşı ilgi, empati ve duygusal bağlılıkla ortaya çıkmaktadır **(Relph,1976)**[16].



Şekil 3.2: Clearing, Antony Gormley mekanın sabit kordinatlarını bozarak mekan-zaman sürekliliğine ulaşmayı amaçlar.Farklı bakış noktalarıyla mekan deneyime davetkardır. White Cube, London ve NY, 2004 (http://www.antonygormley.com)

Bu gün akıl-beden-çevre ilişkisini yeniden kurgulayacak en iyi aracın mimarlık olduğu açıktır (Holl,2003). Steven Holl öznel bakışların çoğaldığı görsel alanda, aklın beden vasıtasıyla duyumsadığı, fenomenal hislerden ayrı tutulamayacağını ifade etmektedir. Dolayısıyla da Holl gibi pek çok çağdaş mimar, mimarlığın fenomenal yönlerinin; görebileceği, duyabileceği, dokunabileceği, koklayabileceği, tadabileceği, sezip bilebileceği, anlayabileceği ya da içinde yaşayabileceği her türlü yaşantıyı içeren durumların, derdi mekân olan mimarlıktan ayrı tutulamayacağını

[16] Aktaran: Dürnev Atılgan, Ege Mimarlık, 2006/3 - 58

savunur. Beden ve akıl birlikteliği de, mekânın sunduğu mimari deneyimle sağlanabilir. Malzeme kullanımı, detayların bir araya gelmesi, renkler, ışık ve gölge etkileri mimari deneyimde duyarlılığı tetikleyen özelliklerdir.

Lyndon ve Moore "*Chambers for a Memory Palace*"ta farklı mekânlarda ortak deneyimleri gözlemlemektedir. Kitapta mekân içinde dolaşma, mekânla bütünleşme ile gerçekleşen deneyimsel duyarlılığın görsel estetikten önde olduğu sonucuna varılmaktadır. Yapılı ve doğal çevreyle fiziksel eylem, hareket ve yakın temasla kurulan ilişki, kişiye deneyimlediği mekânla ilgili sadece görsel anlamla kazanmanın mümkün olamayacağı bilgiyi edinme imkânı sağlamaktadır.

3.2.5. Bedenin Uzantıları Olarak Araçlar

Etnolojik araştırmalara göre insanoğlunun işlerliğini arttırmak için icat edilen teknolojik araçlar, başlangıçta insan elinin bir kopyası olarak üretildiler. Mesela bir değnek; sıkılmış bir yumruğu, kıskaç; başparmak ve işaret parmağını, kaşık çanak haline getirilen bir eli, tırmık açılmış parmakları temsil etmektedir. Bu aletler daha sonra bu günün makineleri olarak gelişmektedirler **(Hesselgren,1960)**.

El-göz-beyin koordinasyonu ile kullandığımız araçlar zihinde kavramsal işleyişin gücünü arttırmaktadır. Bu kavramsal güç nedeniyle de kullanılan araç bedenin bir parçasıymış gibi işlev görmektedir. Beden-benlik ve araç arasında özdeşleşme meydana gelmektedir.

Marshall Mcluhan bu özdeşliği otomobil kullanan insanlarda gözlemlemektedir. Direksiyon başına geçen her kişide kullandığı araçla bütünleştiği gözlemlenir. Mesela, birisi arkadan çarptığında genellikle "bana çarptı" diye tepki gösterilmektedir. Çarpılan araç dışsal bir nesne, bir otomobil olmasına rağmen, o anda o kişi otomobili ile bütünleşmiş, kişinin benliği otomobil ile özdeşleşmiştir. Basit bir dil kullanımıyla bile bu özdeşliğin dışa vurulduğu gözlenmektedir.

Aktif beden, mekâna direkt teması ile zihinde soyut nesne üretimini, imge üretimini daha fazla gerçekleştirmektedir. Pasif dokunuş olarak tanımlanan, bize bir şeyin temas etmesi durumunda aktif bedene göre imge üretimi yarıya düşmektedir (Gibson). Dolayısıyla mekân deneyiminde kullandığımız araçlar, bir yanda farklı deneyimsel durumların ortaya çıkmasını sağlarken, diğer yandan eyleme yönelik tek boyutlu bir kavrayışı, kanıksama ve yabancılaşmayı beraberinde getirmektedir.

Teknolojik araçların hayatımıza girmesiyle kişinin ilettiği etkilere göre aldığı görsel, dokunsal, işitsel ve kokuya yönelik duyusal geri besleme daha çok empatik ilişki üzerine kurulmaktadır. Kişiyle mekân arasına giren araçlarla kanıksama ve yabancılık duygularının çıkması olasıdır.

Dijital Araçlarla Bedenle Kavrayışa Örnekler

" mekânla ilgili alışıldık duyarlılıkları terk etmek, ruhsal olarak yenilenen mekânla iletişim kurmak demektir… Biz yer değiştirmeyiz, biz doğamızı değiştiririz." **(Bachelard, 1969)**

Bachelard'ın da değindiği gibi gerçek mekânsal deneyim, kişinin duyuları, mekâna göre bedeninin konumu ve hareketine bağlı olarak, bedeni aracılığıyla edinilmektedir. Beden kavrayışının en önemli elemanı olan hareketin, sanal ortamlarda atom hızıyla yarışacak kadar hızlı gerçekleşmesi, her an her yerde olabilme ve tüm dünyaya ve evrene ulaşabilme imkânı sağlayarak, kişiyi bütüncül bir dünya deneyimine daldırmaktadır **(Palumbo,2000)**.

Bir arayüz, bir monitör ve kontrol paneliyle gerçekleşen bilgi değiş tokuşuyla yeni gerçekliklerin deneyimlendiği, sanal bir ortamda, hem bedenin içinde hem de dışında kalarak, mekânı kavramaya yönelik çalışmalar Char Davies ve Marcos Novak'ın işlerinde görülmektedir. Bu çalışmalar, beden hareketlerini okuyan bir sistem sayesinde, mekânın üç boyutluluğunun sürekli değişmesiyle kinestetik algı oluşturmakta ve mekânı dört boyutluluğa çıkaran deneyimler sunmaktadır.

Kanadalı sanatçı Char Davies'in üç boyutlu animasyon çalışması,"Osmose" içerdiği 3d grafikler ve seslerle, interaktif bir sanal mekân deneyimi sunmaktadır (Şekil 3.3). Davis'in erken dönem resim çalışmalarının modellerinden oluşan mekânlar, orman, göl, ağaç, yaprak, bulut gibi metaforik doğa görüntülerini içermektedir. Çalışmada, sanal mekânla ilişkiyi, bir başlık (head-mounted display) ve hareketi algılayan bir düzenek sağlamaktadır.

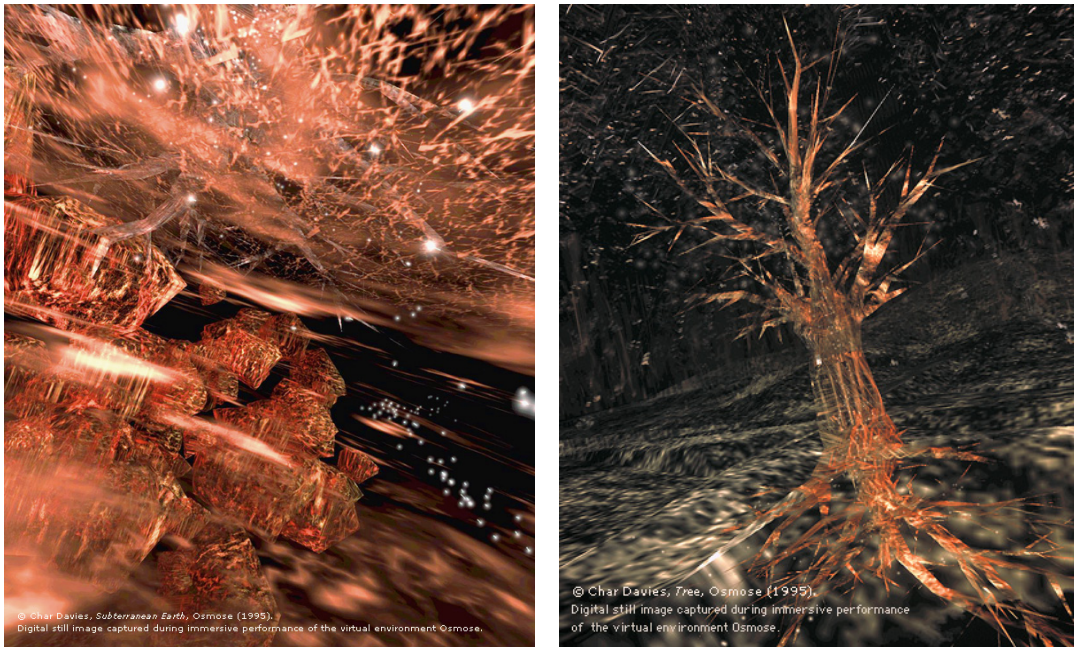


Şekil 3.3: Osmose, Sanal mekânda stereoskopik deneyimi sağlayan başlık ve deneyimleyen (Davies,1995),(http://www.immersence.com/osmose/index.php).

Performansta, başlığın takılmasıyla, önce 3 boyutlu bir kartezyen grid içerisine girilmesi sağlanmaktadır. Kartezyen grid, gerçek mekân deneyiminde oluşan, görme algısına bağlı ölçü ve uzaklıkların, kontrol güçlüğünden oluşan sorunların ortadan kaldırılması için kullanılmaktadır (Şekil 3.4). Gridle sağlanan mekân oryantasyonuyla, kullanıcının nefes alışına göre belirlenen, bilgisayar hafızasında kayıtlı yüzlerce farklı mekândan birisine girilmektedir. Geleneksel elle kontrol edilen

sistemlere göre, Osmose, 360 derece görüş açısı sağlayarak, bedenin sanal ortamda, gerçekten var oluyormuşçasına, dolaşmasına imkân sağlamaktadır. Bedenin hareketleri ve nefes alıp verme mekânda dolaşımı sağlayan ana yöneticiler olarak önemli bir yere sahiptir. Kurgu, nefes alarak yukarıya doğru süzülmeyi, nefes vererek de aşağıya düşmeyi sağlamaktadır. Sürmek ve uçmaktan farklı olarak ana eylem mekân içinde yüzmek, mekâna batmaktır. Davies çalışmasının oluşumu ve içeriğini şöyle anlatmaktadır:

> "Osmose, içerik ve duyarlılık olarak, sanal ortamda adrenalin pompalayan fantezilerden çok farklıdır. Kullanıcının konvansiyonel el-temelli araçlarla, bedeninin, bedenden koparılmış göze ve araştıran bir ele indirgenerek etkileşiminden kaçınarak, yerine katılımcının kendi bedeninde, içe çeken bir deneyimle temellenen, nefesi izleyen ve denge değişimiyle, vücuda getiren bir arayüz sunmaktadır. Osmose birçok sanal gerçeklikte amaçlanan keskin köşeli bir gerçekliğin taklidinden kaçınmaktadır. Onun yerine yarı soyut, yarı transparan figurasyonların yarattığı, çağrışımlar ve muğlak resimsel estetik, katılımcının performansta imgelemine aktif olarak bağlanmaktadır" (Davies, 2003)



Şekil 3.4: Osmose'da yer alan sanal mekânlardan görüntüler. (Davies,1995), (http://www.immersence.com/osmose/index.php)

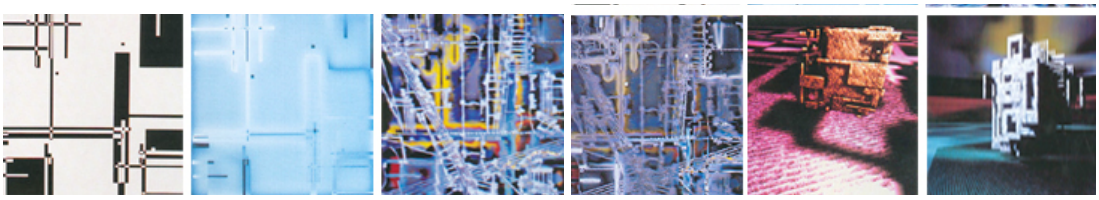
Mark Hansen'a göre "Osmose" içinde yaşadığımız çevreyi, beden ve zihin arasındaki kartezyen ilişkinin çözümlenmesiyle, yeni kurgular üzerinden anlamayı sağlamaktadır (Hansen,2001). Sadece göz devinimi ile algılanan, iki boyutlu resim ve anime filmlerden ayrı olarak, Osmose gibi dijital stereoskopik[17] ortamlar, bedene hareket olanağı vermesi, görmeyle beraber dokunma ve işitme duyularıyla çok boyutlu bir deneyim sunarak, farklı yaşam olasılıklarını ortaya koymaktadır.

[17] Stereoskopik, aynı görüntünün, açılarının farklılaştırılması ile her göze ayrı görüntüyü vererek üç boyutlu görüntünün oluşması durumu.

Dijital araçlarla beden kavrayışına, örnek olarak gösterilen Marcos Novak'ın çalışmaları, dalma, tüm bedenle dalma, simülasyon, etkileşim, telepresence[18] ve ağ iletişimi içermektedir. Novak, üretken algoritmik kompozisyonlar oluşturarak, bunların üst üste çakıştırılmasıyla yarattığı, sanal mekânlarda yeni deneyimleri araştırmaktadır. Novak mimarlığın geleneksel fiziksellik üzerine kurulu söyleminden ayrılarak, sibernetik ve multimedyanın kullanımıyla "akışkan mimariler" kavramını ortaya koymaktadır (Şekil 3.5).

> "Akışkan mimarlık", izleyicinin ilgisine bağlı bir mimarlık formudur: kişiyi içine alan, sonraki odanın ne olması ve nerde olması gerekiyorsa orda olduğu, kapısız ve koridorsuz bir mimarlıktır. Titreşerek veya dans ederek, sakinleşen ve ya çalkalanan bir mimarlıktır. Akışkan mimarlık, değerinde değişen, farklı geçmişlere sahip insanların farklı işaretler gördüğü, farklı komşulukların bir arada kaynaştığı, akışkan şehirler oluşturmaktadır."

Novak'ın çalışmalarında, Heidigerin "dünyada var olma" kavramını, yeni gerçeklikler içerisinde deneyimlenmesini sağlayarak gerçekleştirmektedir. Novak, işlerindeki mekân-zaman içerikleri ve varolma durumlarıyla ilgili yeni bir dil ortaya çıkarmaktadır. İleri sürdüğü kavramlardan birisi "pantopikon"dur. Novak, pan ve topos kelimelerini birleşiminden oluşan "pantopikon", bir yerden tüm yerlerin görülmesine karşıt olarak, aynı anda birden fazla yerde olabilme koşullarına karşılık olarak öne sürmektedir."Pantopikon bedenden ayrılmayla kazanılan bir varolma biçimiyle yakalanabilmektedir, bu varolma biçimine, konsantrasyon ve yoğunlaşmayı dışarıda bırakarak, bilincin parçalanmasıyla geçilmektedir." **(Novak,2008)**



Şekil 3.5: Marcos Novak'a ait üretken bir algoritmik kompozisyonun, taranması ve çakıştırılmasıyla bilgisayarda birleştirilmesi ve değişken bir üç boyutlu algoritmaya dönüşmesini gösteren süreç

> "Eminim pek çoğunuz böyle bir şeyi daha önce de yaşadınız… Yerinizde otururken… Bu bir başka yere, bir başka zamana seyahate çıkmak gibi… İçte yapılan bir yolculuk… Derin bir nefes alın… ve sesimi dinleyin… Ellerinizi önünüzde tutmanızı istiyorum… Ve ellerinize odaklanmanızı ve elleriniz arasında manyetik bir enerji olduğunu hayal etmenizi istiyorum… Sadece gözleriniz kapatın ve ellerinize odaklanın…" Marcos Lutyens

Marcos Novak ve Marcos Lutyens işbirliği ile ortaya çıkan "Eduction: The Alien Within" çalışması, performansın gelişmesi ve deneyimlenmesi açısından Osmose'tan tamamen farklı bir sanal gerçeklik deneyimi sunmaktadır (Şekil 3.6). Lutyens'ın giriş yazısında görüldüğü gibi, performans bir kişi ve izleyicilerden oluşan bir topluluktan önce elleri arasında yer alan mekâna odaklanmaları isteği ile başlamaktadır. Bu zihinsel konsantrasyonla izleyicilerin ve sahnedeki kişinin, uyku ve uyanıklık arasında yaşadığı deneyimler pek çok testle kayıtlanmaktadır. Yapay

[18] Telepresence: kişiler, mekanlar ve olayların ağ üzerindeki çalışmaları ve kişisel yaşamlarında yüksek kalitede ses ve görüntülü iletişimi sağlayan bir teknoloji.

uyku halinde özne sanal bir çevreyi deneyimleyeceği esnek bir strüktür içine götürülür. Burada ilkel seslerden türetilmiş katı şekillerden ve akışkanlardan oluşan sanal bir çevrede bir gezinti yapar(Şekil 3.7).



Şekil 3.6: Eduction: The Alien Within, Yapay uyku halinde sanal mekânın deneyimlendiği esnek yapı (Palumbo,2001)(http://architettura.supereva.com/extended/20011228).

Palumbo'ya göre performansın başlangıcından sonuna tarif edilen mekân çok özeldir. Çünkü iki elin arasında başlayan mekân imgelemi, hem bedenin dışında olmasıyla gerçektir, nesneldir hem de herkesin gözü önündedir. Aynı zamanda bu mekân, beden tarafından tutulan, dünya ve beden arasında olan, birinin "bedenden mekânı" ile iç deneyimi arasında ve ortak bir dışın, görünen bir mekânın deneyimi olarak birilerinin ellerinin içindedir. Pallumbo burada dikkat edilmesi gereken hususun "gözlerin görsel alanı içinde olan fiziksel bir alanın, zihnin görme alanına dönüştüğüdür (Şekil 3.8). Hayal edilen, iki elin birbirine çeken bir enerjinin dokunsal bir duyuya dönüşmesi" olduğunu söylemektedir **(Palumbo,2001)**.



Şekil 3.7: Eduction: The Alien Within, seyirci derin bir hipnotik transla sanal mekâna girmektedir.Bedenin fiziksel gerçekliğinin hareketinden çok beden imajının hareketi ile mekân deneyimlenir, Novak and Lutyens,(Silva,2005).



Şekil 3.8: Eduction: The Alien Within,Novak and Lutyens,(Silva,2005).

3.2.6 Hız ve Tamamlanmamış Algı

Bilgisayar, cep telefonları gibi araçların kullanımıyla mekânik paradigmadan iletişim odaklı elektronik paradigmaya geçiş yaşanmıştır. İletişim araçları ve hıza bağlı olarak insan yaşamında bir takım paradokslar doğmuştur.

Örneğin geçmişte varış zamanıyla kıyaslanan mesafeler bugün gerçeği yansıtmamaktadır. Uçakla yapılan İstanbul-Erzincan yolculuğu İstanbul içinde bir semte yapılan yolculuktan daha kısa bir zamanda gerçekleşmektedir. Dolayısıyla kentin kendi içinde yer alan bir noktası, kent dışındaki başka bir yerden daha uzak düşmektedir.

Buna bağlı denilebilir ki teknolojik gelişmelerle kazanılan hız, zamansal mesafeleri ortadan kaldırmakla beraber mekân imgesini de küçültmektedir. Artık coğrafi uzaklıkların gerçekliği ortadan kalmıştır.

Mekânı araçlarla deneyimleyen beden, hız ve yalıtımla, hem çok fazla görselle karşılaşmasıyla hem de hareketli bedeninin edimlerinin azalması nedeniyle mekânı tamamlanmamış algıyla kavramaktadır. Daha yüksek hızla varılan her durumda mekânsal deneyimin değeri aynı şekilde farklılaşmaktadır.

4. ÖRNEKLER ÜZERİNDEN BEDENLE KAVRAYIŞ

Bu bölümde mekânın alışıla geldik yollardan farklı kullanılmasının ve insan bedeninin bilinen sınırlarının zorlanmasını içeren performansların gözlemiyle mekâna dair farklı tariflerin, farklı düşüncelerin ortaya çıktığı durumlar araştırılmıştır. Bunun için dans ve hareket sanatlarına başvurmanın temel nedeni, yapılarının; kültürün düşünce kalıplarını izleyen, yeniden yaratılmasını sağlayan, kavramlar ve pratikler ışığında gelişmesidir **(Clarke, 1982)**.

Mimarlık ağırlıklı olarak görsel ve dokunsal algıya yöneliktir. Mekâna baktığımızda onunla etkileşime geçmekteyiz. Mekân bize bir şeyler anlatmaktadır, bir bakışla geçmiş zamanda yaşananların anımsanması, sezgilerimiz, hayal gücümüz devreye girmekte, algıyla eş zamanlı zihnimizde sürekli gelip giden çağrışımları tetiklemektedir ve bütün bunlar bir düşünceye dönüşmektedir. İnsan, hem karakteri, algı eşiği, eğitim durumu, geçmişi gibi kendi kişisel özelliklerine bağlı, hem de mekânın sahip olduğu özelliklere bağlı olarak, mekânla iletişime geçmektedir. Kişisel özellikleriyle mekân özellikleri örtüştüğü ölçüde mekânla yakınlık ya da uzaklık ilişkisi kurmaktadır. Ve bu yakınlık ya da uzaklık ilişkisi içerisinde kişi mekânda var olmaktadır.

Fiziksel mekân, zihninde üst üste çakışan, görsel, dokunsal, işitsel algıların, çok boyutlu bir kavrayışıyla, akış halinde algılanmaktadır. Akış hali kişinin akıl ve duygularının beraber hareket ettiği yoğunluk halidir. Bu akış halinde farkında olmadan, her an yeni hareket düzenleri kurarak, koreografiler yaparak, her saniye mekânla dans etmekteyiz.

Algılarımız sadece uyaranın yapısına ve ortama bağlı değildir, bildiklerimizle, kültürel yapılanmayla, eğitimle biçimlenebilmektedir. Bedenin, fiziksellikle çarpışması, çoklu duyumsamayla oluşan duygular, algılama biçimimizi değiştirmektedir. Çalışma alanı beden olan dansla hem var olan kültür biçimleri içinde bedeni hem de mekâna dair yeni kavrayışlar kazanmak mümkündür.

Dans ve mimarlık disiplinlerinin pek çok ortak noktası vardır. İkisi de mekânla alakalıdır. Bir dansçı için, bir yerin kaydı olarak koreografi ile hareket, mekân içindeki davranış ve bedensel hareketlerle açılan mekânı oluşturan boyutlardan ortaya çıkmaktadır. Mimar içinse mekân, bir form oluşturan ve içinde barınılabilen bir ortamdır. Her iki disiplin için de deneyimlenen mekân, bedenin mekânıdır.

> "Dans, insan bedenini bir sanat aracı olarak kullandığından farklı özellikler gösterir. Dans biçimsel prensipler ve algının etkisiyle dünyayı farklı duygusal ve fiziksel seviyelerdeki algılar yardımıyla tecrübe eder. Biçim ve referanslar aracılığıyla, teknikteki biçimsel değişimlerle, dansçının ve izleyicinin anlamlandırmasındaki değişimleri birleştirerek, bunu dansçının bedeni ve hareketleri üzerinden gözlemler. Bir insan imajı, o insanın diğer bireylerle ve diğer düşüncelerle ilişkisi, dansın her zaman ilgilendiği konulardan biridir, dolayısıyla dans yoluyla sosyal referanslar daha üstü kapalı bir şekilde daha kişisel bir ifadeyle sergilenir."

Dans ve tiyatro, görsel bazı sanatlardan ve müzikten bir üst seviyede, yalnızca hissetmeye ve görmeye değil dokunma duyusuna ve kinestetik duyuma da aynı anda hitap etmektedir. **(Demirel,2006)**

Mekânla birebir temas kurmak, mekânı oluşturan fiziksel, kültürel değerlerle yakınlaşma olanağı sağlamaktadır. Bazı araştırmacılar hareketin çizdiği yolu sezebilmek ve hayal etmekle, o hareket yapıldığında, olabilecek beyinsel faaliyetlerin aktif olmasıyla benzer durumlar yarattığını kaydetmektedirler. Dolayısıyla mekân ve bedene mimarlık disiplini içerisinden bakmak yerine dans sanatında bedenin yeniden tasvir edilmesiyle bakmak, mekân kurgusu ve davranışlara dair kalıpların kırılması ve yeniden düşünülmesi açısından değerlidir.

Dansın tarihi

Dansın ilk ne zaman ortaya çıktığı kestirilememektedir, tarih öncesi dönemlerde dansın başlangıcı ile ilgili tanımlanabilir fiziksel bir ürünün izine henüz rastlanamamıştır ancak ortak kanı dansın ilk insanın günlük hareketlerinin tekrarıyla ortaya çıktığıdır. Dans henüz toplumsal bir pratik olarak ayrışmadan önce hem değişik çalışma türlerinden; avlanma, ekme biçme gibi hem de doğada gerçekleşen olaylardan çıkan seslerin ve eylem ritimlerinin konvansiyonu ile gelişen ortak bir beden dili olarak tanımlanır (Şekil4.1).



Şekil 4.1: "Corroboree", Avustralyalı yerlilerin yaptığı danslı müzikli tören, sağdaki resimde çocuklar Avustralyalı bir kuşu taklit ediyorlar. Birçok dansta doğadan canlıların taklit edildiği gözlemlenir.1500-1600 yıllarında İspanya'da yaygın olan "pavane"(tavus kuşu) dansı örneğinde olduğu gibi. Dans aynı zamanda kötü ruhlardan korunma amaçlı dini bir etkinliktir. Sağdaki resimde Zambia'da maskeli bir dansçıyı görüyoruz [http://updatecenter.britannica.com].

Nathalie Compte, dansta ilk yapılanmanın hikâye anlatımları esnasında gerçekleştiğini ifade eder. Dans yazılı dile geçmeden önce, müzik ve sözel anlatımla beraber olayların nesilden nesile aktarılması için kullanılmıştır. Aralıklarla yinelenen hareketlerin verdiği duygusal yoğunluk ve coşku, dans eyleminin büyülü olduğunu düşündürmüştür. Bu nedenle dans yüzyıllarca dini ritüellerin merkezinde yer almıştır.

Dansın eğlence amaçlı olarak kullanılmasının ilk izleri, Mısır mezarlarında bulunan resimlerde görülmektedir (Şekil4.2). "Mısır'da tek, çift veya grup halinde yapılan dansların dramatik, lirik ve grotesk şekillerini din, kültür, taklit, ifade ve savaş temeline dayanan şekillerini resimlerden izlemek kabil olmaktadır. "**(Ataman, 1947)**

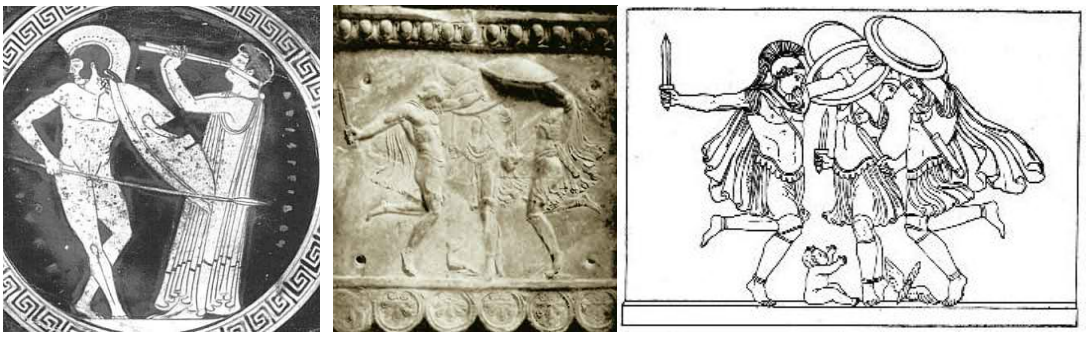


Şekil 4.2: Gelişmiş bir kültür mirası bırakan Antik Mısır'da müzik ve dansla beraber kutlanan festivallerde dans bir eğlence aracıdır. [http://en.wikipedia.org/wiki/Ancient_Egypt]

Antik Yunan'da, dinsel törenden özerkleşerek, iyice gelişen dans formu, tiyatro oyunlarının temeli olmaktadır. Yunanlar dans için "khoreia" kelimesi kullanırlar, bu kelime aynı zamanda ritmik hareketlerle beraber söylediği şarkılarla oyunu anlatan bir grup oyuncu için de kullanılmaktadır. Yunanlar ve Romalılar'da, khoreia kelimesinin, halka halinde el ele tutuşarak oynanan oyun(bir çeşit halay gibi) için de kullanıldığı olmuştur.

Denilebilir ki tarih içinde dans, iki koldan gelişim göstermiştir. Birisi folklor ve çeşitli ritüel danslardan oluşan informel dans biçimleri, diğeri de teatral özellikler taşıyan formel dans biçimleridir. Antik Yunan'da eğlence ve dini törenlerde icra edilmesi dışında, askeri eğitimde de kullanılmasıyla dansın ilkelere bağlı, formel özellikte olduğu görülmektedir. Bireysel ve toplu saldırı hareketleri ritmik biçimde dansla öğretilerek kullanılmaktadır. "Pyrrihic" dansı, Atina ve Spartada uygulandığı en çok

bilinen, temel askeri eğitim dansıdır (Şekil4.3). Girit mitolojisine göre “Kouretes”ler küçük Zeus’u, Kronos’tan korumak için kalkanlarıyla çıkardıkları gürültü bir çeşit savaş dansını doğurmuştur.



Şekil 4.3 : Eucharides ,“Pyrrhic” dans, içki kabında resim, M.Ö. 490, Solda.Campanian rölyefleri,ortada. Jane Ellen Harrison, rölyef resmi, sağda [http://en.wikipedia.org/wiki/Corybantes].

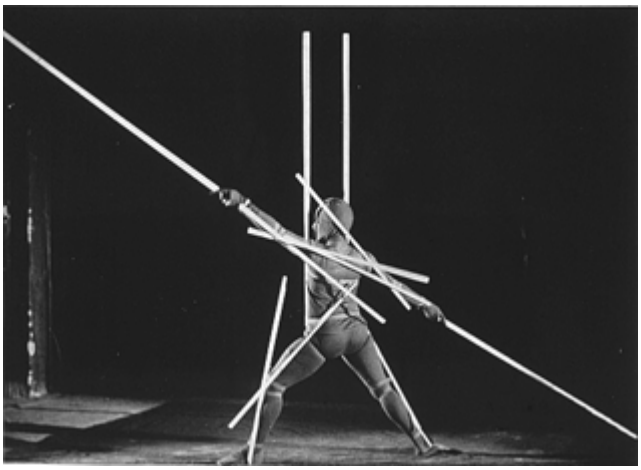
Rönesans’ta ortaya çıkan bale, folklordan gelişmiş bir dans çeşidi değildir, teatral dansın sonucu olarak ortaya çıkmıştır. İtalya’da mim sanatçılarının tiyatro gösterilerindeki dans adımları balenin temelini oluşturmaktadır. Bale Rönesans döneminde kraliyet ailesinin güç ifadesi olarak sahnelenmektedir. Kral Luisin kurduğu ilk dans okulu “L'Académie Royale de Danse” ile beraber bale saraydan bağımsızlaşarak ayrışmış bir sanat formu haline gelmektedir. Bu okulla beraber hareketin kodlanabilir, öğrenilebilir ve sürdürülebilir özelliğe kavuştuğu gözlenmektedir **(Corbain,Courtine ve Vigarello,2008)**.

On altıncı yüzyıldan yirminci yüzyıla kadar formel alanda dansın sosyal statüyü gösteren, bir güç simgesi olduğu söylenebilir. Dans burjuvazinin fiziksel disiplininin, asalet ve nezaketinin simgesidir.

Sanayi devrimiyle patlak veren teknolojik gelişmeler, hız ve hareket ile modern hayat, sanat formları içinde en çok dansta ifade biçimi bulmaktadır. Bu dönemin getirdiği rasyonelleşme, profesyonelleşme ile kendi ilkelerini koyan dans disiplini, medeniyetten ve sosyal içeriklerden çok hareket konusuna odaklanmaktadır.

Yirminci yüzyıl başlarında kronofotografiden ve Marey’den haberdar olan kimi koreograflar, sahnede saf düşünce ilkesini geliştirip soyut sanat ürünleri ortaya koyarlar. Gerçekliğin kopyasının temsili yerine, sahnede soyut sanat yaklaşımını benimseyen Schlemmer de, Marey’in çalışmalarından etkilenerek “değnek dansı“nı oluşturur. “Değnek dansı” nda siyah kıyafetleri üzerine, kol ve bacaklarına beyaz boyalı çıtalar bağlı bir dansçı, mekan ve insan arasındaki çizgileri vurgulamaya çalışmaktadır (Şekil 4.4).

Bunun gibi Bauhaus tiyatrosunda sergilenen çalışmalarla, mevcut kapalı sanat formları kırılmakta ve beden merkeze alınarak, 1960'ların performans sanatına ilk adımlar atılmaktadır.



Şekil 4.4: Oscar Schlemmer."Stäbetanz-Değnek Dansı",Sopalarla mekanı bölümleyen dansçı, dansla seyirciye, mekanda farklı perspektifler çizmektedir.[1928] [http://www.english.emory.edu/DRAMA/ExpressionImage.html]

Modernizmin geleneksel sanatlarının, gündelik yaşamda bir yeri olmadığı fikri ve yeni bir kültür icadının gerekliliğinin baskınlığı, dansta da bir değişimi tetiklemektedir. Baleden gelen eğitilmiş hareket hafızasını reddeden Isadora Duncan, duygu yüklü kompozisyonlar yerine hareketi vurgulayan Merce Cunningham, daha saf dans hareketlerini araştıran Martha Graham bu dönemin sivrilen isimleri olarak yirminci yüzyıl başında çağdaş dans sanatının temellerini atmışlardır**(Aksan ve Ertem,2007)**.

Post-Modern Dans ve Judson Dans Tiyatrosu

1960'lı yıllarda Postmodernizm ile dans formunda geniş bir sanatçı topluluğunu etkileyen ikinci bir kırılma yaşanmıştır. Amerika'da zencilerle beyazlar arasındaki sınırlandırmalara başkaldırı niteliğindeki zenci dans ve müziği ikinci dünya savaşı sonrası Rock'n Roll müzik ve dans kültürünü ortaya çıkarmıştır. Rock'n Roll'un pistte tek bir partnerle dans yerine, topluca dans etmeyi sağlaması, eskinin çift danslarına göre, dansı belli kalıplardan kurtararak özgürleştirmesi, dansçıyı seyirci ve partner odaklarından bağımsızlaştırarak, kendini müziğin ve hareketin içine bırakan kişiye, bireyselliği getirmiştir. Tüm bu özellikler dönemin insan hakları hareketi, gençlik kültürü ile birleşip başkaldırı, kendini özgürce ifade edebilme, bireysellik gibi değerlerle ilişki içine girmektedir **(Demirel,2005)**.

Dansta bu kitlesel başkaldırı hareketlerini yaşamış dansçı ve koreograflar "günlük anlatım tarzlarını ve kolektif çalışmaları" çoğaltmak için yeni oluşumlar peşinde,

Judson Dans Tiyatrosu topluluğunu yarattılar. Dönemin geniş kitlelere hitap eden, taşkınlık ve anarşi içeren Rock'n Roll dansı gibi sosyal bir aktiviteden farklı olarak, Judson Dans Tiyatrosu, sadece New York'da küçük bir kitle tarafından takip edilen, minimalizm, sıradanlık içeren deneysel dans üzerine çalışmalarını yürüttü. Judson Dans Tiyatrosunun deneysel dansı, dönemin sosyal danslarının erkek egemen yapısından farklılık göstermektedir. O dönemde, aşırı cinsel ifade içerikli sosyal danslar, erkeğin yönetiminde çokça bireysel doğaçlamayı içermektedir, deneysel dans ise cinsiyet ayrımını reddederek, androjen bedenlerin oluşturduğu kolektif dans üzerine kurulmaktadır. Deneysel dansçılar, liderlik kavramının karşısında durarak, dansta ve yaşamda rollerin cinsiyet farklılıklarına göre verilmemesini savundular. Dansa hâkim temel düşünce, ne olacaksa olmasına izin vermek ve kendini dansın akışına bırakmak olmaktadır **(Novack,1990)**.

Judson dans tiyatrosunda çalışan Yvonne Rainer, Steve Paxton ve Trisha Brown daha sonraları kurdukları "Grand Union"da yoğun egzersizlerle terbiye edilmiş "dans uzmanlıklarını" reddederek sıradan bedene bakışı geliştirmeye çalıştılar. Bir araya gelip formalitesiz "happening" olarak adlandırdıkları doğaçlama etkinlikler düzenlediler. Geleneksel müzik, hikâye ve tiyatro üzerine kurulan teatral dansa ve Amerikan modern dansına karşı durdular. Dansta şans prosedürleri, doğaçlama, gündelik yaşamdan alınma hareketlerin kullanımıyla, başta estetiği reddetmiş olsalar da yeni bir estetik anlayışın doğmasına zemin hazırladılar.



Şekil 4.5: Yvonne Rainer, "Trio A" solda[1966] [http://www.londondance.com]. Carl Andre "*Equivalent VIII"* ,sağda. Bir eksper bir grup izleyiciye yerleştirme üzerinden minimalizmin ilkelerini anlatıyor [1972] [http://courses.nus.edu.sg/course/elljwp/equivalent.htm].

Özellikle ileri yaşta böyle bir dans oluşumunun içine giren Yvonne Rainer, dansı sosyal ve ortaklaşa yapılan bir eylem olarak görmektedir, Rainer için sanatı yaşamdan ayrı tutmak bir yanılgıdır. Dansta kendi hareket hazinesini oluşturur.

Rainer'in dansı herhangi bir şeyi temsil etme derdi taşımaz, dans eden bedenin kendisi, çevresiyle ve izleyen diğer bedenlerle ilişki kurabildiği sürece kavram dünyasında var olma özelliğindedir.

Yvonne Rainer 1978'de "Trio A" isimli bir performans gerçekleştirir (Şekil4.5). Performans bir söylemi, kurgusu ve müziği olmayan, sadece yaya hareketleri içeren bir dizi olaydan oluşmaktadır. İzleyiciyi eğlendirme kaygısı olmayan bu oyunda, işçi kıyafetleri giydirilerek işçi sınıfı ayrımı ile şekillendirilmiş oyuncular, yaşamın temel öğelerini gerçekçi bir yolla ortaya koyarlar. Dönemin pek çok heykeltraşlarının sanat galerilerine gündelik nesneleri taşıyıp sergilemelerinde olduğu gibi, mesela bu heykeltraşlardan birisi olan Carl Andre' nin kaldırım taşlarından oluşan "*Equivalent VIII"* adlı yerleştirmesindeki yaklaşımına benzer bir biçimde, dans kavramsal ve ilişkiseldir.

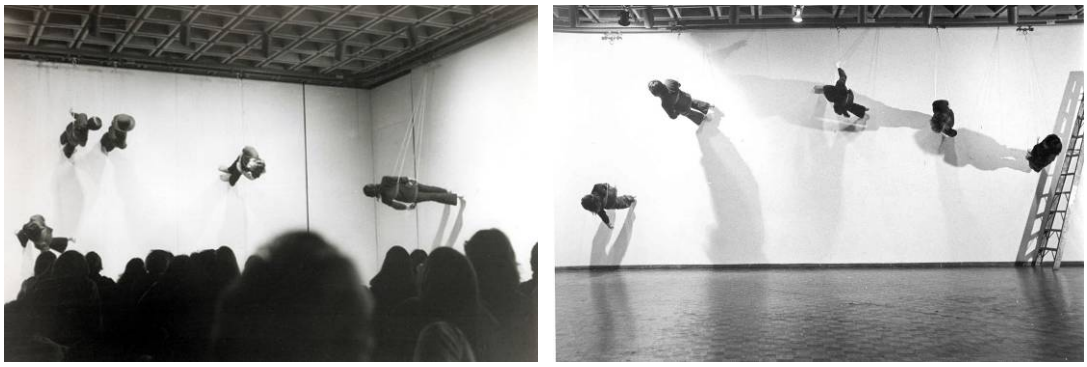


Şekil 4.6: Trisha Brown,"Man Walking Down the Side of the Building".Fotoğraf: Carol Godden, [1971] [http://www.artsalive.ca/en/dan/mediatheque/photos/photos.asp]

Grand Union'dan Trisha Brown, performanslarını, gündelik hareketleri kamusal alana, çatı, sokak ve bina cephelerine taşıyarak, sosyal ortamın bir dışavurumu olarak gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Performanslarında hareketin doğasını, yerçekimini ve fiziksel çevreyi sorgulamaktadır. Dansta yeni metotlar ve içerik araştırmalarını yapan Brown, anlık ya da gerçek zamanlı kompozisyonu içeren koreografik çalışmalar yapmıştır. "Bina cephesinde yürüyen adam" işi için Brown bir röportajda şöyle söylemektedir **(Brown,2007)**(Şekil4.6) (Şekil4.7):

> "Modern dansın koreografiye dayalı bir yöntemi olduğuna dair farkındalıkla ortaya çıkmış bir çalışmadır. John Cage'le yapılan bir atölye çalışması olan "belirsiz" de doğaçlamalarla bu yöntem sınırlamasını ve total kontrolü kırdık, böylece sınırsız bir çalışma alanına ulaştık. Ve belirsiz olanın sırlarla dolu yapısı, zihnilerde mantıksal organizasyonlara dönüştü… Bu özgür dünyada yapılabilecek milyonlarca şey, sayısız tercih söz konusuydu ve dansın başlangıcı, ortası ve sonu olması gerekliliğini savunan bir yaklaşım, neden bir bina tepesinden başlayamayayım ki sorusunu sordurdu.

Binanın başından başlayan dansçı, yolu yarıladığında işte dansın ortası ve yere ulaştığında da işte sonu dedim kendi kendime, şaşırtıcı da olsa bu da bir yapıyı tarif etmekteydi."



Şekil 4.7: Trisha Brown," Walking on Wall".
[http://www.artsalive.ca/en/dan/mediatheque/photos/photos.asp]

Koreografi ve Mekan

Antik Yunan'da "Khoreia" kelimesi, halka halinde dans etmenin karşılığı olarak kullanılmıştır ve "graphein" yazma kelimesinin karşılığıdır. Bu ikisinin birleşimi olan koreografi "dans yazını" anlamını taşımaktadır. Daha açıkça tanımlamak gerekirse dansta, bedenlerin başka bedenlerle ve çevresiyle organize edilerek düzenlenmesidir (Spier,1998). "Khoreia" kelimesine benzeyen "Khora" kelimesi duvarlarla sabit olmayan, geçici mekân anlamında kullanılmaktadır. Halka halinde dans etmeyle oluşturulan dansın geçici mekânıyla "Khoreia" , Homeros'un İlyada'sında atla araba arasında kalan boşluk için kullandığı "Khora" arasındaki bu anlamsal birlik, canlılığın temel unsuru olan hareketi içinde barındırması nedeniyle kurulmaktadır **(Cowan,2002)**.

Van de Ven mekanın koreografik oluşumuyla ilgili "…mekanın nasıl algılandığı ile ilgili olası tüm görüşler dörde indirilebilir,

1. Plansal veya iki boyutlu mekân algısı
2. Tek noktadan perspektif veya üç boyutlu mekân algısı
3. İrrasyonel mekân-zaman, dört boyutlu mekan algısı
4. Hareketli resimlerin ürettiği imgeler mekânın algısı. Ve mimari mekan algımız ise bu dört fenomenin birleşimidir" **(Van de Ven,1993)**

Bu konuda Arnheim'da daha açık bir tarif yapmıştır. Mekânın algısal zenginliğiyle ilgili, üç aşamalı bir mekân deneyiminden bahseder. Arnheim'a göre ilk aşamada biçimlerin belirgin olmadığı, çizgilerden oluşan, uzaklıklar ve yönsel farklılıkların olduğu bir kavrayış vardır. İkinci aşamada biçimler ve boyutları; büyük, küçük, yuvarlak, köşeli, düzgün olmayan biçimler gibi tanımlamalar belirginleşirken, biçimlerin yönleri ve birbirlerine göre konum kavrayışı çeşitlenir. Ve üçüncü aşamada mekânda iyice uzayarak, görünmeyen yerlerin zihinsel yapılarda

genişletilmesiyle, nesneler sınırsız düzenlenir ve tüm boyutlarıyla algılanmaktadır **(Arnheim,1995)**. Dolayısıyla mekânı hareketten bağımsız algılamak neredeyse imkânsızdır.

Futuristler 1910'da yaşam harekettir düşüncesiyle "mekân yoktur, gövdelerin içinde hareket ettiği ve birbirleriyle kesiştiği atmosfer vardır" **(Ögel, 1977)** demişlerdir. Bu fikirle mimari mekânın, mimarların planladıkları, hareket düzenlerinden daha fazlası olduğu açıktır. Van de Ven'in de açıkladığı gibi mekân; karmaşık yapısı, kullananların anlık koreografisiyle her defasında yeniden üretilmektedir. Kullanıcı mekâna girer, mekânın fizikselliğiyle etkileşime geçer, onu hareketiyle doldurur, onu benimser, onla çarpışır ve ayrılır. Marey'in kronofotografilerini esas alarak bir kayıtlama yaptığımızda göreceğimiz şey, mekânı deneyimlerken her an yeni dans düzenleri, koreografiler yaparak her gün her an dans etmekteyiz.

Buna güzel bir örnek Hall tarafından verilmiştir. Hall "bir filmi ağır çekimde izlediğimizde, insan etkileşiminin stilize edilmiş biçiminin yavaşlatılmış hali bize dans olarak bildiğimiz şeyi gösterecektir "demektedir. Hareket ederken, anlık reflekslerimize, dürtülerimize göre farkında olmadan, etrafımızdaki yüzlerce noktadan geçerek bir koreografi oluşturmaktayız.

Kontak Doğaçlama ve Mekân

Kontak doğaçlama, 1970'lerde Judson Dans Tiyatrosunda deneysel dans çalışmaları yapan Steve Paxton ve öğrencilerinin araştırmalarından gelişmiştir. Bedenin sunduğu imkânları keşfetmek adına, provası olmayan, anlık etki tepkilere dayanan, ağırlık aktarma denemelerini içeren dans formu ortaya çıkarmışlardır. Deneysel olduğu, önceden belirlenen bir koreografiye bağlı kalmadan anlık hareketlere göre düzenlendiği için doğaçlama, bir yürütücüsü, lideri olmaması, karşılıklı etki tepkiyle gerçekleşmesinden de kontak kavramlarıyla tanımlanmıştır.

Bu gün de dans sanatında çok yaygın bir yaklaşım olan kontak doğaçlamayla, dansçılar konu ve tema olmaksızın, fiziksel kuvvetin karşılanması üzerine danslarını oluşturmaktadırlar. Her dansçının kendisine ait hareket birikimlerini ortaya koymasıyla, her hareketin bir diğerini takip etmesiyle, kuvvetlerin değiş tokuşuyla dans ortaya çıkmaktadır. Dansta uyum dokunarak, destekleyerek, yaslanarak, dönerek, dengeleyerek, havaya kaldırıp bırakarak ortaya çıkmaktadır. Harekette duygulara odaklanarak fiziksel bir iletişim ortamı aranması esastır.

Demirel deneysel dans içinde gelişen bu yeni dans formunun, sosyo-kültürel hayatın değerlerinden aldığı referansları şöyle açıklamaktadır;

> "Temel düşüncesini, ne olacaksa olmasına izin vermek ve akışına bırakmak olarak özetleyen kontak doğaçlama, liderlik olgusunu reddederek bireysel bir toplumda eşitlikçi bir yapıyı vurgular. Kontak doğaçlamanın hareket yapısı 1970'lerin başında sosyal hiyerarşi ve geleneksel

> cinsiyet rollerini kabul etmeyen bir ideolojinin yansımasıydı. Onlara göre başka bir cinsiyetten ya da bedensel yapıdan biriyle ağırlık ve dokunma doğrultusundaki paylaşımlar, bireyin kendisi ve başka bir bireyle farklı bir yapısal paylaşım ve iletişim metodu geliştirmesine olanak sağlıyordu." **(Demirel,2006)**

Bedenler arası alışverişlerinde fiziksel kanunları esas almaları, kontak doğaçlamacıları modern dans gelişimi içerisinde ayrı bir yere taşımaktadır. Modern dansta bir koreografiye göre düzenlenen hareketlerle düşünce ve duyguların üstü kapalı bir şekilde dışavurumu yapılmaktadır. Kontak doğaçlamacılar derin anlamlardan çok, gündelik hareketlerle, hareketi ortaya çıkarmakla ilgilenirler. Paxton'a göre rastlantısallıkla ortaya çıkan ve her gün her an yaptığımız her şey dansın kendisidir.

> "Eğer bir dansçıysanız bir günde çoğu saatinizi dans ederek, tekniğiniz üzerinde çalışarak, hangi dans formunda dans ediyorsanız onun gerekli gördüğü estetik kuralları takip ederek geçirirsiniz, ancak gene de günün geri kalanında vaktiniz olur. Bu süreçte bedeniniz ne yapar? Bir dansçı olarak ilgilendiğiniz teknik aktivitelerin dışında, hala daha yapmakta olduğunuz, yapacağınız aktiviteler vardır". **(Paxton, 1975)**

A-Kabı "dengede düzensizlik"

İnsan ölçeği ve bedensel oranlarına odaklanan tasarım yaklaşımları, içinde bulunduğu toplum genelinde ortalama bir bedeni ölçüt olarak ele almaktadır. Bu konuda birden fazla gözleme dayanarak, insan eylemlerini analiz eden Neufert gibi evrensel kabul edilen çalışmaların, farklı morfolojik özellikler taşıyan başka bir ırk için kabulü problemlidir.

Alman standartlarına göre bir insan için yürüme uzunluğu 59-65 cm arasıdır gibi tarifler, daha küçük adımlarla yürüyen Japonlar için ne kadar geçerlidir. Yürüme kültürel koşullanma ile sonradan öğrenilen bir davranıştır. Antropologlar aynı kültürün özelliklerini paylaşan toplulukların coğrafi özelliklere göre yürüyüş biçimlerinde farklıklılar tespit etmişlerdir; Burma'da Shan toplulukları ile aynı bölgenin dağlık kesiminde yaşayan toplulukların yürüme üslupları farklılığını La Barre "Kaçin'ler ve Palaung'lar, yürürken kollarını gövdenin önünde bir yandan öteki yana yarım çember devinimleri çizecek biçimde sallayarak adımlarını atarlar. Buna karşılık Shan'lar kollarını ileri geri düz bir çizgi üzerinde sallayarak, gövdenin önüne hiç getirmeksizin yürürler" diyerek ortaya koyar **(La Barre,1911)** .

Yürünülen zeminin farklılığı, giyilen ayakkabının özelliği yürüme üslubunu etkiler. Fakat sadece coğrafi özellikler ve kullanılan araçlar dışında toplumun önerdiği hareketsel kavramların da etkisi büyüktür. Mesela cinsiyete dayalı yürüyüş farklılıklarının apaçık örneğini Amazon kabilelerinden birinde görebiliriz. Erkekler parmaklar karşıya bakacak şekilde, bir ayağını tam ötekisinin önüne yerleştirmek suretiyle adım atarken, kadınlar parmak uçları otuz derece içeriye dönük, ürkek ve küçük adımlar atarak yürürler **(La Barre,1947)**.



Şekil 4.8: Aydın Teker, “aKabı”.Sahnede oyun için tasarlanmış ayakkabılarıyla dansçılar [2005] [http://www.youtube.com/watch?v=3JAtn__CHcQ].

Dolayısıyla yürüme gibi her türlü insan eylemini, analitik çözümlemeyle şemalaşan bilgiyi, mutlak bilgiymiş gibi kabul etmek yerine, insan eylemlerinin coğrafi, cinsiyete bağlı, ırksal, kültürel özelliklerle değişebileceğinin farkındalığına erişmek gerekmektedir.

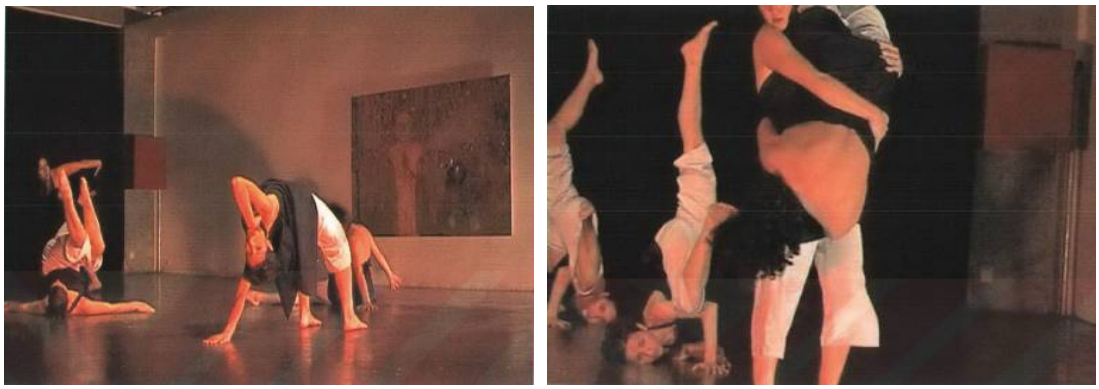
Bu bağlamda Aydın Tekerin çalışması “aKabı” beden, ayak, yürüme ve denge ile ilgili farklı farkındalıklar sunan bir performanstır (Şekil 4.8),(Şekil 4.9). Teker koreografisini tanımlamak için ayakkabı kelimesinden bazı harfleri çıkararak anlamını bozarak ayakkabıyı çağrıştıran fakat başka bir anlam potansiyeli taşıyan “akabı” kelimesini kullanıyor. Bir ayakkabı ustasıyla beraber tasarladığı yüksek tabanlı ayakkabılarla bedeni geleneksel olmayan yeni bir durumla karşılaştırıyor. Yeni durumun getirdiği engellerle bedenin nasıl başa çıktığını araştırarak bedenin sınırları ve olasılıklarını gözler önüne seriyor. Burada ayağa araç olan bir nesnenin bedenin hareketini yeniden düzenleyerek bedenin bir parçası olduğunu görüyoruz.



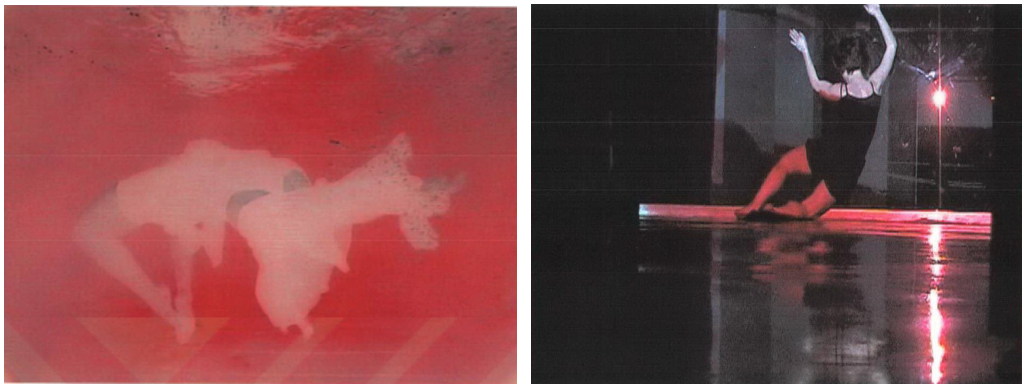
Şekil 4.9: Aydan Teker, “aKabı” performanstan bir görüntü. Fotoğraf: Levent Oget. [2005] [http://www.aydinteker.com/choreography/yakabi.html]

Yerçekimi ve Zemin

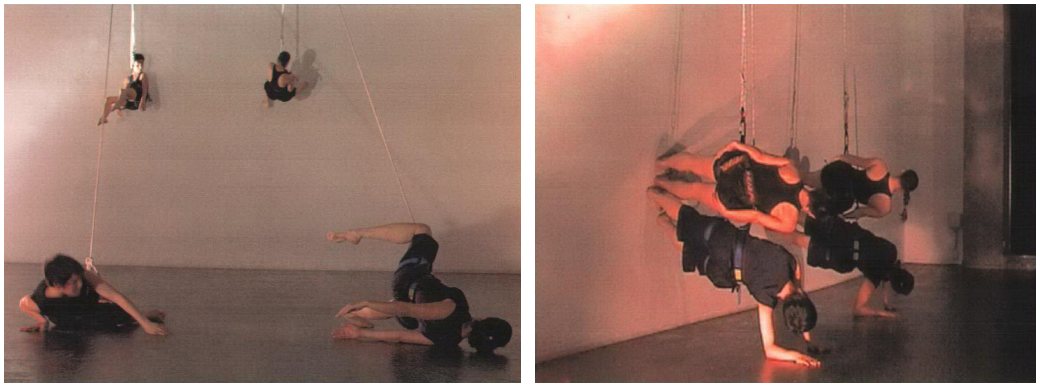
"Vertigo" normal zemin için üretilmiş hareket düzenlerinin farklı zeminler ve ortamlarda bedenin uyumunu araştıran bir çalışmadır. Üç farklı zemin sorgulanmaktadır. Yaşamsal hareketlerin en uygun olarak gerçekleştirilebildiği, yerçekimiyle her gün mücadele ettiğimiz kadarıyla etkileşimde olduğumuz yatay engebesiz zemini kanıksamanın sorgusu zemin olarak duvar ve zemin olarak suyun kullanımıyla yapılmaktadır (Şekil 4.10), (Şekil 4.11), (Şekil 4.12).



Şekil 4.10: Tuğçe Ulugün Tuna, "Vertigo".2. Bölüm, dörtlü danstan görüntüler (Tuna,2003)



Şekil 4.11: Tuğçe Ulugün Tuna, "Vertigo". 3. Bölüm, solo danstan görüntüler, soldaki resim su ortamda koreografinin uygulanmasını göstermektedir (Tuna,2003).



Şekil 4.12: Tuğçe Ulugün Tuna, "Vertigo". 4. Bölüm, dörtlü dans-solosundan görüntülerde dansçılar yerçekimsiz ortamda aynı koreografiyi uygulamaktadırlar(Tuna,2003).

Kaykay ve "Özgürleşen Mimari"

Mimarlar yapı tasarlarken, mekânın bileşenlerinin organizasyonu, malzeme, oran, işlev, estetik ve detaylara odaklanırlar. Bu mesleki odaklanma çevrelerini eleştirel bir çerçeveyle algılamalarına neden olur. Mimarlığın dışında mimarlara göre sıradan sayılacak insanların mekânı nasıl algıladıkları, nasıl kullandıkları, mimarlar ve kullanıcı arasında hep gerilimli bir ortam olagelmiştir. Modern mimari mesleki uzmanlığına dayanarak nasıl yaşanılacağını sorgulamaksızın buyurmuştur. Bugün mimarlar gerçek hayatın nasıl şekillendiğine mimarlık dışında alanlardan bakarak anlamaya çalışıyorlar. Gündelik hayat birçok ipucu vermektedir.



Şekil 4.13: Kaykay, [http://www.skullskates.com/style.html]

Mimarlar ve asli kullanıcıları kadar zemin, duvar, korkuluk, merdiven, rampa, çatı, her türlü çıkıntı, banklar, meydanlar gibi kentin tüm fiziksel donatılarıyla ilgilenen başkaları da var. Kaykay yapan pek çok kişiden her biri kentin fizikselliğine odaklanarak, aktif bedeniyle ve her an kendini korumaya açık haliyle farklı bir deneyim yaşar (Şekil 4.13).

Lain Borden kaykayın 3 mekandan oluşan bir "süper-mimari mekan" ürettiğini iddia eder **(Borden,2001)**. Bu 3 mekan fiziksel çevrenin oluşturduğu, kaykay yapan kişinin bedeninin oluşturduğu ve bir araç olarak kaykayın oluşturduğu mekanlardır. Dinamik yapıda olan bu "süper-mimari mekân" sadece kaykay yapan, kaykay ve arazinin beraber fonksiyonunda var olmaktadır.

Parkour _Yer çekimine meydan okuma

Parkour insan vücudunun yeteneklerini kullanarak bir noktadan diğerine en hızlı şekilde gitmesini amaçlayan bir etkinlik olarak 1997'de fizik eğitmeni David Belle tarafından oluşturulmuştur (Şekil 4.14). Belle deniz subayı olan Georges Hébert'ten etkilenir. Hébert' in orduda Afrika'ya yaptığı seyahatlerde yerli halkın hiçbir beden

eğitimine tabi olmadan kendisiyle doğanın etkileşiminden ortaya çıkan doğal fiziksel bir gelişimi gözlemler. Bu gözlem kendisini fiziksel gelişim için sadece beden ve çevresini kullanan doğal metodu geliştirmesine neden olur.

Parkour yapan kişilere Fransızca "*traceurs"* (bay) *ve "traceuses*" (bayan) denilmektedir. Henüz bir spor dalı olarak kabul edilmese de hareket sanatı olarak tanımlanan Parkour' da hedef yaratıcılık, hız ve mukavemetle engelleri bir akışla aşmaktır (Şekil 4.15).

Parkour'un yaratıcıları bilinen koşma eyleminin sağlıklı yaşama sahip olmak için yazılan reçetelerin en başında yer alan, zihinde kalıplaşmış, kalıplaştığı için de bir o kadar sıkıcı hale geldiğini düşünerek daha yaratıcı bir yol arayışına girerler. Diğer pek çok yaşamsal eylem gibi koşma da kişinin kendini ifade ettiği yaratıcı bir eylem olabilir. Sınırlanmış park alanlarında koşmak yerine, kent içinde duvarlardan atlama, zeminde yuvarlanma ve yüksek atlama gibi akrobatik hareketlerle gezmek kentsel peyzajı kişisel güçlenme, cesaret, özgürlük, disiplin ve engel alıştırma için bir oyun alanı haline getirmektedir.



Şekil 4.14: Parkour, Sébastien Foucan ve kedi sıçrayışı, fotoğraf Urban Freeflow [http://travel.howstuffworks.com/parkour.htm]



Şekil 4.15: Parkour, Parkour'a ait bir sıçrama tekniği "Kong", fotoğraf Urban Freeflow [http://travel.howstuffworks.com/parkour.htm]

Sadece kentsel alanda değil kırsal alanda da toprak yığını, ağaç, kaya gibi engellerin aşılmasıyla farklı bir deneyim sunar. Parkour beden ve zihni geliştirerek, kişiyi acil durumlarda engelleri aşabilmek için hızlı ve verimli hareketlerin egzersizine hazırlar (Şekil 4.16).



Şekil 4.16: Kırsal alanda Parkour, Fotoğraf Marco Gomez

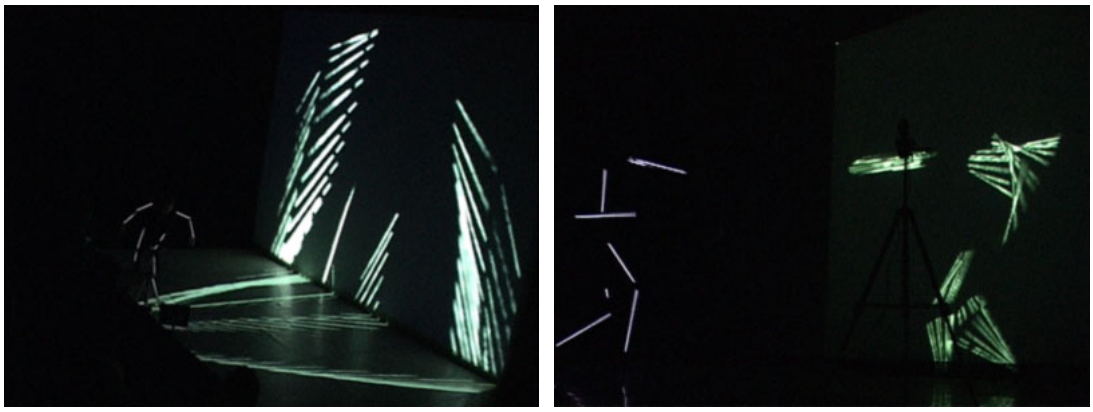
Mekânda Sınır, Çizgi ve Boşluk

Mekân kendi elemanlarıyla boşluğu sınırlamaya çalışırken, boşluk ise bir enerji yumağı olarak mekânı doldurmaya çalışır. Mekân kendi sınırlarını oluşturduğunda insanla ilişkisi görsel anlamda bu sınırlar ve mekândaki fiziksel varlıklar olurken, kişi

hareketiyle mekânı duyuşsal olarak keşfetmeye hazırlanır. Bu duyuşsal keşifte oluşan ritmik hareketler topluluğu ise bu hareketlerin bedensel yansıması olarak dansı meydana getirecektir **(Ka,2005)**. Duyuşsal dünyamızı yaratıcılığımız ile birleştirdiğimizde oluşan özgün hareketler topluluğu, mekânı dolduran boşluğu algılamak için bir araç olmaktadır.

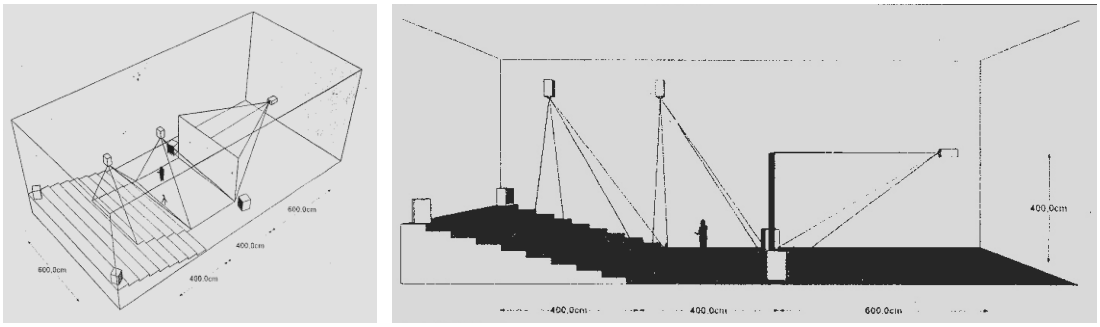
Man in [e]space.mov ve Man in [e]space

Fransız dans atölyesi Res Publica ve Belçikalı ajans LAb[au]'nun işbirliğiyle ortaya çıkan "Man in [e]space.mov", adından da anlaşılacağı gibi, yirminci yüzyılın makine estetiğine göre oluşan beden-mekan yaklaşımını inceleyen, deneysel bir sinema ve dans performansıdır. Res Publica'dan Wolf Ka, Schlemmer'in psikolojij ve dışavurumcu yaklaşımların tam zıttı olarak önerdiği sahnede soyut ve sembolik beden temsillerinden etkilenmektedir. Schlemmer'in koreografik ve sinematik işini temel alarak, işin içine dijital medyayı da sokarak, koreografi, sinematografi ve skenografi arasındaki ilişkiyi, dans, müzik ve mimari üzerinden göstermektedir. İletişim ve bilgisayar teknolojilerinin dansa entegrasyonu ile mekânda hareket incelenmektedir, böylece beden ve mekân arasındaki ilişkiyle ilgili, yeni algılama ve kavrama biçimleri doğmaktadır **(Ka,2005)** (Şekil 4.17).

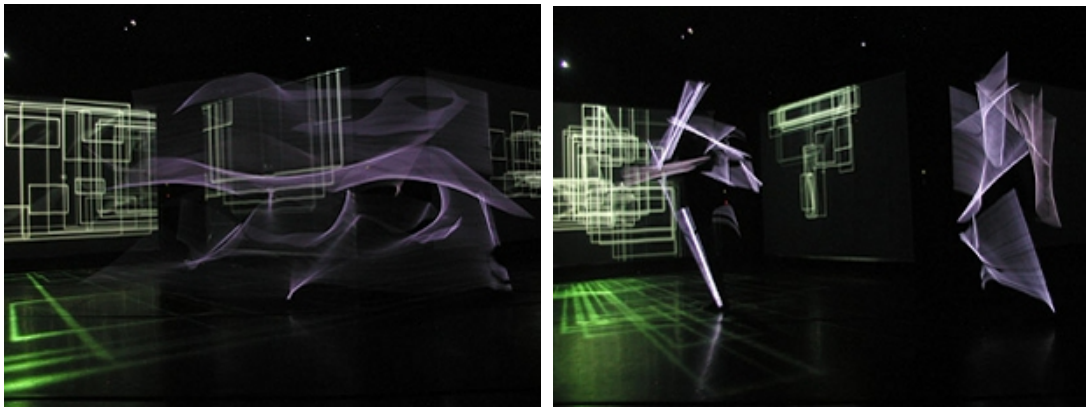


Şekil 4.17: LAb[au] + Wolf k _ Res Publica işbirliği ile " Man in [e]space.mov", üstünde lineer aydınlatmalı bir kostümle dans eden dansçının görüntüleri [2004] [http://www.lab-au.com]

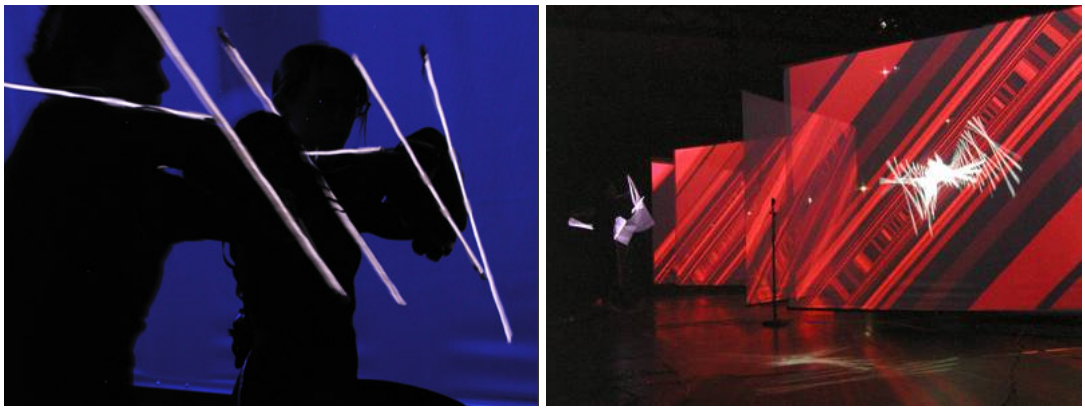
Performansta beden ve mekan soyutlanarak en aza indirilir. Karanlık bir sahnede dans eden beden giydiği ışıklı kostümle çizgilere indirgenmektedir. Bir kamera tarafından kaydedilen bu görünmez dansçının, çizgisel hareketleri saniyede iki kare çekilerek bilgisayara aktarılır. Her sekansa yeni görüntüler eklenir ve böylece yakalanan görüntülerden bir çöp-adam animasyonu şekillenmiş olur. Görüntülerin çakıştırılmasıyla, dansçı ve kendi imajları arasında yeni bir dans ve hareket biçimi ortaya çıkmaktadır. Sinematik yapı doğrudan dansçının hareketlerinden elde edilmesine rağmen, zamana bağlı kodlama sistemi geride kalmış hareketleri de içerdiğinden bu beklenmeyen parametreyle, kendi kendine olan bir hareket formunu da sunmaktadır(Şekil 4.18), (Şekil 4.19).



Şekil 4.18: LAb[au] + Wolf k _ Res Publica işbirliği ile " Man in [e]space.mov".Sahne tasarımını gösteren çizimler.Dansçının arkasında yer alan bir projeksiyon ve tavanda iki projeksiyon,dansçıyla eş zamanlı kaydedilen hareketleri yansıtmaktadır [2004] [http://www.lab-au.com]



Şekil 4.19: LAb[au] + Wolf k _ Res Publica işbirliği ile " Man in [e]space", üstünde lineer aydınlatmalı bir kostümle dans eden dansçının görüntüleri [2005] [http://www.lab-au.com]



Şekil 4.20: LAb[au] + Wolf k _ Res Publica işbirliği ile " Man in [e]space",[2005] [http://wolf.ka.free.fr/main.htm].

Man in [e]space'te müzik, mimari ve dansın arasında, bedenin analitik ve soyut temsilinin izi sürülmektedir. "Man in [e]space.mov" performansından geliştirilen çalışmada, sahnede yer alan perdelerde, müzikle farklılaşan geometrik şekiller görünmektedir.Yine lineer ışıklardan oluşan kostümler giyen iki dansçı, karanlık bir sahnede sadece soyut çizgilerden ibaret gibi algılanmaktadır.Perdelerde müzikle birlikte dans eden geometriler bir düzlem, dansçılar başka bir düzlem oluşturmaktadır.Her ikisinin kaydının zemine projekte edilmesiyle oluşan bir üçüncü

düzlemle, ortaya çıkan çok boyutlu bir performanstır.Her bir grup, iki boyutlu geometrilerden oluşuyormuş gibi görünse de üçünün bir araya gelmesiyle üç boyutlu bir hareket mekan,sanal mekan çizilmiş olmaktadır (Şekil 4.20).

Riley Görünmez sınırlar

Todd Mcquade hem koreografisini, hem de performansın kendisini gerçekleştirdiği "Riley" adlı çalışmada mekânın hem gerçek hem de hayali sınırlar ve aralıklarında yaptığı tercihlere göre, bedenin akışını araştırmaktadır (Şekil 4.21). Mcquade çalışmasını, Amerikalı sanatçı Fred Sandback'in yaya alanı içerisinde, mekanı dönüştürme kaygısı olmayan mekanla birlikte var olan minimal yerleştirmelerinden etkilenerek oluşturur. Performans sonucunda halatlardan oluşan ağın içinde hareket ederken, gerçekte karşılaşılabilecek durumdaymış gibi hareket edildiği sonucuna varılır.



Şekil 4.21: Todd Mcquade, "Riley", [2007] [http://featonthefloor.blogspot.com/]

Ateş Dansı-Hareketin Mekânı

Poi[19], bir ipe bağlı bir topun el çabukluyla, çeşitli dairesel yönlerde sallanmasıyla yapılan bir çeşit hokkabazlık oyunudur. Kökenleri Yeni Zelanda'da yaşayan Maori yerlilerine dayanan poi, kadın ve erkek fark etmeksizin, esneklik, kuvvet, koordinasyon gibi el becerisine yönelik özelliklerin geliştirilmesi için yapılan bir egzersiz olmuştur. Savunma amaçlı silah kullanımında, merkezi ve dairesel el hareketlerini içerdiği için, önemli bir eğitim aracı olarak kullanılmıştır. Daha sonraları, genellikle kadınlar tarafından şarkı söyleme, hikâye anlatımlarıyla birleşen, düzenlenen hareketlerle rutinleşen geleneksel bir performansa dönüşmüştür **(Youngerman,1974)**.

Bu gün *poi* performansı coğrafi sınırlarını aşarak kimi topluluklarca yapılan bir altkültür sanatsal etkinliğine dönüşmüştür (Şekil 4.22). Uzun çalışmalar sonucunda beceri kazanmak için poi dansçıları çeşitli teknikler; makara, dalgalar, fıskiye,

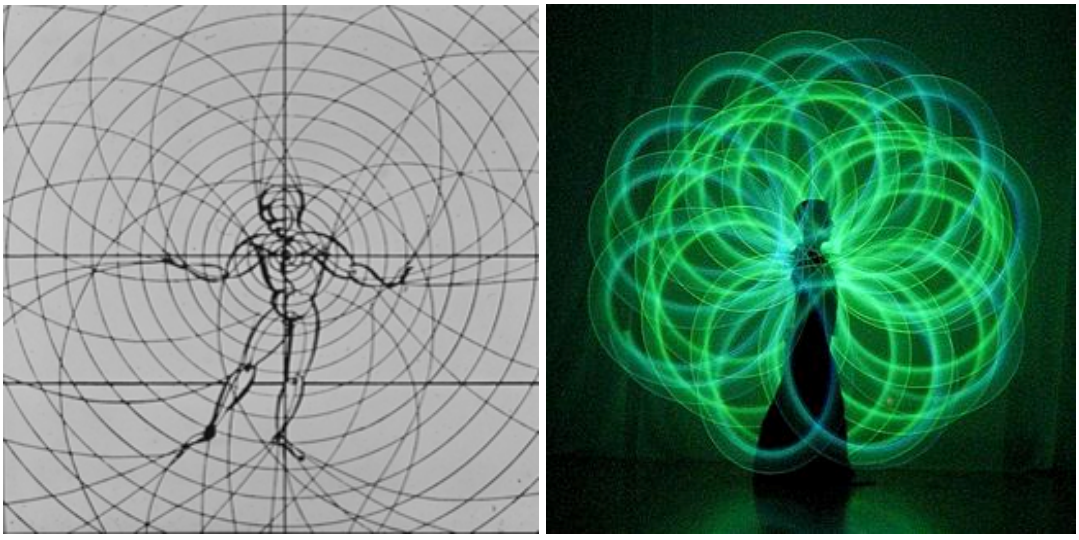
[19] Poi: kelimesi Maori dilinde top anlamına gelmektedir.

çaprazlama, yel değirmeni, kelebek, sardırma gibi teknikler geliştirmişlerdir. Poi dansı çok fazla yay ve dairesel hareket içererek, dansçıya odaklandığı araçla çizdiği izdüşümden bir mekân yaratmaktadır.



Şekil 4.22: Filiz Duran,Ateş Dansı_Poi, ,Elkaleemom

Schlemmer'in 1921'de çizdiği organik adamın yasaları analizi, bir poi dansının düşük enstantene ile çekilmiş fotoğrafıyla benzerdir. Poi dansında, "Organik adamın yasaları"nda olduğu gibi, geometrik katı bir mekânın boyunduruğu altında olmadan, sadece dans eden beden merkezli, akışkan bir mekân kavrayışı vardır (Şekil 4.23). Aslında Schlemmer'in kübik mekân yasalarında olduğu gibi, beden hareketlerini sınırlayan araç, ateş topu olmasına rağmen, beden katı geometrik formlar oluşturmamaktadır.



Şekil 4.23 Organik Adamın Yasaları, Oskar Schlemmer ve poi ile çizilen çiçek diyagramı.

Çünkü Schlemmer'in araçları bedene değen, hareket boşluğu yaratmayan katı kostümlerdir ve beden her seferinde bu kostümlere çarpmakta ve hareketlerini bu çarpmalar üzerinden yönetmektedir. Dolayısıyla sert hareketler ortaya çıkmaktadır. Poi mekânında ise, vücudun bir uzantısı olan araç, bedene değmeden bir hacim

oluşturmakta, her seferinde araç bedene, beden de araça göre konum değiştirmektedir. Dolayısıyla simbiyotik bir var olma biçimiyle akışkan bir mekân ortaya çıkmaktadır (Şekil 4.24).



Şekil 4.24: Filiz Duran, Poi'de dalga tekniği.



Şekil 4.25: Filiz Duran,Poi'den sardırma tekniği.

5. SONUÇ ve DEĞERLENDİRME

İlk çağlardan yirminci yüzyıl başlarına kadar, bilim düşüncesinde gelişerek ve derinleşerek yaygınlaşan "nedensellik" anlayışıyla mimarlar, yapı sanatının uzmanları olarak, uzun yıllar mekânın fiziksel özellikleriyle, işleviyle uğraştılar. Buna bağlı olarak, mekân üretim pratiklerini, neden-sonuç ilişkisi içinde kurguladılar. Binalarını, sınanmış şartları, benzer koşullarda aynen uyguladıklarında, aynı sonuçları elde edeceklerini düşünerek tasarladılar.

Mekân, salt mimar tarafından yaratılan, statik bir yapı olmadığı gibi, onu tasarlayan mimar da bir doğa nesnesi üzerinde çalışan bir bilim adamı değildir. Çünkü bilim adamı "olanı" ararken, mimarlar olması isteneni, tercih edileni aramaktadırlar. Öyle ki mimarların çözümlemeleri kesinlikle kaçınılmaz, mutlak doğrulardan değil, verili problemlerin koşulları altında en çok destek görenlerden oluşmaktadır (Akın,2001).

Mekân da, beden kavrayışıyla, deneyime dönüşüp, algısal bir fenomenle ortaya çıkmaktadır. Mimari mekân içine girilebilir, yürünebilir, oturulabilir, uzanılıp, dokunulabilir özellikleri ile çok yönlü algısal deneyime açıktır. Pallassma "mekânın toplamını ve mekânı oluşturan malzemelerin niteliklerini, ölçeğini; gözümüz, kulağımız, burnumuz, derimiz, dilimiz, iskelet ve kas sistemimizle aynı zamanda ölçeriz " diyerek bu çok boyutlu duyuşsal durumu anlatmaktadır (Pallassma,1994).

Günümüzde görme gücü, dokunma ve hareket etmenin, teknolojik gelişmelerin şekillendirdiği araçlarla yapılıyor olması, düşünce ve belleği kapsayan yeteneklerin zorlanması ve zayıflaması, yoğun iletişim ve bilgi ortamı, hızını takip edemediğimiz değişimler, çevremizle kurduğumuz algısal ilişkiyi farklılaştırmaktadır. Kullandığımız araçların gelişmesiyle, eskiden sahip olduğumuz hareket düzlemleri değişerek, bedenimiz farklı hareket yasalarını deneyimlemektedir. Dolayısıyla değişen beden algılarının incelenmesinin, yansıttığı kültürün yaşamsal şartlarını anlayabilmek açısından önemi gittikçe artmaktadır.

Bu gün karşılaşan en büyük sorunlardan birisi, sorgulamaksızın kabul ettiğimiz mekân-davranış örüntüleri üzerine mimarlığı sürdürmeye çalışmaktır. Bilginin sürekli değiştiği bir ortamda, sadece var olan normlarla ve ergonomik standartlarla yapıları kurgulamak, değişen çağın şartlarında kavramayı içeren "bütünsel tasarım"a yönelik işler ortaya çıkarmaktadır. Diğer birçok disiplinde olması gerektiği gibi mimarlığın da öncelikli görevi "bilgiye ulaşabilme ve ona her bağlamda farklı bir konum

kazandırabilme/dönüştürebilme bilinci, kalıplaşmış, kural haline gelmiş bilginin aktarılmasının önüne geçmesi" olmalıdır (Aydınlı,2001).

Bu nedenle, mekan bilgisine ulaşmada, mekanı algılayan, dönüştüren, var eden beden kavramı, bu çalışmanın ana aktörü olmaktadır. Çalışmada Rönesans'tan günümüze tarihsel bir perspektifle incelenen bedenin, bilimsel gelişmelerle çağın ortak yönelimlerinin yönetiminde farklı algı konstrüksiyonları içinde konumlandığı görülmektedir. Bu farklı beden algıları yeme, içme, uyuma, yürüme, eğlenme, savunma gibi bedensel aktiviteleri doğrudan etkilemektedir. Dönem dönem tıbbi gelişmelere paralel oluşan yaklaşımlarla; bedenin sıvılardan oluşması, bedenin sinir ve kas liflerinden oluşması, bedenin kendi kendine yeten koşullara adapte olan iç dengesi olan yaşayan bir sistem olması ve ya telematik ağlarla yayılan, teknolojiyle melezlenerek cyborg'laşması gibi yaklaşımların, bedenlerin mekânda nasıl yaşaması gerektiğini belirlediği gözlenmektedir.

Seçilen sanat işlerinde, mekanda bedenin bilinmeyen sınırları ve hareketin doğasıyla ilgili farklı tanımların yapıldığı ve dans eden yaratıcı bedenlerin farklı hareket düzlemlerini kavradıkları görülmektedir. Kültürel bir oluşum olarak dans sanatında, psikolojik, sosyolojik, antropolojik, etnolojik ve politik olguların izlenmesi, olabildiğince geniş bir perspektiften bakabilmeyi sağlamaktadır. "Dans biçimlerine ya da günlük hareket kalıplarına, kinestetik ve yapısal özellikleriyle bir anlam içeren kültürel gerçeklikler olarak bakıldığında" mekân algısında, yeni açılımlar ortaya çıkmaktadır. Deneysel dansta görülen eşitlikçilik kavramıyla, cinsiyet ayrımını reddeden spontane doğaçlama ve kuvvetlerin değişimine dayanan birlikte var olma biçimleri, beden ve mekan arasındaki gerilimleri algılamada yeni metaforlar oluşturmaktadır. Kontak doğaçlamada kuvvetlerin dengelenmesinde olduğu gibi beden de mekânın ışık, renk, biçim, doku, derinlik, boyut gibi kuvvetlerine duyarlılıkla, var olan "bilgi yapısı"nın sürekli değişmesiyle karşılık vermektedir.

Bu gün dans sahne dışında farklı mekânlara taşınarak, farklı araçlarla, farklı kurgular içinde gerçekleştirilmektedir. Bu yeni kurgular, mekâna farklı anlamlar yüklemektedir. Hareket sanatı olarak adı geçen Parkour ve kaykay gibi etkinliklerde de mimari mekânla, deneyimlenen mekân arasında anlam farklılıklarının olduğu ve mekânın yeniden kurgulandığı gözlenmektedir. Kültürün doğal kıldığı pek çok hareket biçimini yadsıyan bu etkinliklerde, duvar, zemin, merdiven, rampa, gibi düzlemlerin işlevlerinin değiştiği, mekân tasarımında işlev odaklı yaklaşımların alt üst olduğu görülmektedir. Pek çok kişi için yapı kütlelerinden ve yollardan oluşan kent, bir dış mekân algısı oluştururken, Parkour yapan "traceur"lerce kat edilmesi gereken geniş bir parkur alanıdır. Sokakta yürüyen sıradan bir insanın bakış düzlemi

yolla sınırlıyken bir traceur düşeyde pek çok konumlamayla, farklı bakış açılarıyla mekânı algılamaktadır.

Diğer bir çalışma “A-kabı”nda, yürümek gibi doğal bir alışkanlığın yüzyıllar içinde gelişiminin ve gündelik hayatı olanaklı kılan bunun gibi pek çok davranışın öğrenilerek kalıplaştığını hatırlatmaktadır. Zeminle temasta ara yüzey olan bir ayakkabı, zemin algısını değiştirerek, yeni denge durumlarının araştırılmasını sağlamaktadır. Bu dengesiz ayakkabılara gösterilen dirençle görülmektedir ki bedenin bilinen sınırları çok daha geniştir.

Yapıyı tasarlayan, üzerinde kafa yoran, oranlarını, türlü detayını okuyabilen aslında nasıl olması gerektiği konusunda hemen fikir üretebilen mimarlardan ayrı olarak, sıradan bir insanın yapılı çevrede deneyimi farklı olmaktadır. Mimarlık eğitiminde, bu farklılıkların açığa çıkarılması, günlük hareketlerin tektoniğinin farkındalığının arttırılmasıyla, mekânın yapısı ve mekâna dair düşünce üretimi konusunda alışıldık düşünce biçimlerinin sarsılması ve yeni bakışların elde edilmesi mümkündür. Dolayısıyla mimari elemanlara ve ergonomik ilkelere odaklı tasarım yöntemlerini kalıplaştırmadan, beden, hareket ve mekâna dair ezberlerden her defasında şüphe duyarak yaklaşmayla, yaratma, düşünme, üretme süreçlerinde gerekli mekân duyarlılığı kazanılmış olunacaktır.

Sonuç olarak tüm mesele bütüncül bir kavrayış meselesinin mimarlık eğitimi ve üretiminde öncelikli olması gerektiğidir. Mekana “potansiyel hareketler ağı” içinden bakma bilincini kazanmak, deneyimi oluşturan, zaman-uzamsal formlardan oluşan mekan bilgisinin değişen doğasını yakalama imkanı verecektir.

KAYNAKLAR

Agrest, D., 1991. Architecture from Without: Theoretical Framings for a Critical Practice, Mass. : MIT Press, Cambridge.

Akın,Ö., 2001. Mimarlık ve Yapay Zeka, Arredamento Mimarlık,**6**, 82-85,İstanbul.

Ayaş, M. A., 1998. Bedenin Haritasını Çıkarmak: İnsan Bedenselliği Üzerine Batıdan Başlıca Görüşler, *Yüksek Lisans Tezi*, Bilkent Üniversitesi, Ankara.

Aydınlı, S., 1952. Mimarlıkta estetik değerler, İTÜ,1993, İstanbul.

Aydınlı,S., 2001. Mimarlık Eğitiminde Değişen Öncelikler, Mimar.ist, **1**, 116-120.

Bachelard,G., 1969. The Poetics of Space, Beacon Press, Boston.

Bakhtin, M. M., 1895-1975. Rabelais ve Dünyası, çev. Çiçek Öztek, Ayrıntı, İstanbul.

Bloomer,K.C., Moore, C.W., 1977. Body, Memory, and Architecture, Yale University Press, London.

Borden,I., 2001. Skateboarding, Space and the City: Architecture and the Body, Oxford, London.

Bourriaud, N., 2005. İlişkisel Estetik, çev. S. Özen, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

Burckhardt, J., 1818-1897. The Architecture of the Italian Renaissance, çev:James Palmes, University of Chicago Press, 1985, Chicago.

Capra, F., 2000. Yaşamın Örgüsü, Zihnin ve Maddenin Yeni Bir Sentezi, Yapı, İstanbul

Comte, N., 2004. Europe, 1450 to 1789: Encyclopedia of the Early Modern World, ed. Jonathan Dewald. vol. 2, Charles Scribner's Sons, New York.

Corbin, A., Vıgarello G. and Courtine,J.J., 2008. Bedenin Tarihi 1 : Rönesans'tan Aydınlanma'ya, çev. Saadet Özen, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Cowan,G., 2002. Nomadology in Architecture; Ephemerality, Mobility, and Collaboratio, *Adelaide University Thesis*, Australia, [library.adelaide.edu.au/public/adt-SUA20060904.161630]

Coyne ,R. , 2001. Digital Utopias; Technoromantisim, the MIT Press, Cambridge.

Crary, J. and Sanford, K., 1992. Incorporations, Urazone, New York.

Cratty, B. J., 1968. Psychology and Physical Activity , Englewood Cliffs, Prentice-Hall, N.J.

Crossley,N., 1999. Body-Subject/Body-Power:Agency,Inscription and Control in Foucault and Marley-Ponty, Body and Society, **5**, 1-116.

Cunningham, M.,1985. The Dancer And the Dance. Merce Cunningham in Conversation with Jacqueline Lesschaeve, M.Boyars Publisher, New York.

De Certeau,M.,1984. The Practise of Evryday Life, çev. Rendall,S.F., Berkley, Los Angeles ve University of California Press, London.

De Kerckhove,D., 2001. The architecture of intelligence , Birkhèauser, Basel.

Demirel, S., 2006. Başlangıcından Günümüze Kontak Doğaçlama Üzerine Sosyo-Kültürel Hayatın Etkileri, *Yüksek Lisans Tezi*, Y.T.Ü, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Davies, C., 2003. Landscape, Earth, Body, Being, Space, and Time in the Immersive Virtual Environments *Osmose* and Ephémère, In Women, Art, and Technology, Cambridge, MA and London, England: MIT Press,322-337.

Duden, B., 1991. Toward E History of the Body: The Woman beneath the Skin, Harvard University Press, London.

Elias, N., 1936. Uygarlaşma süreci : sosyo-oluşumsal ve psiko-oluşumsal incelemeler, çev. Erol Özbek, İletişim, İstanbul.

Forsythe, W., 1999, Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye, ZKM/ Center for Art and Media, Karlsruhe

Foster, S.L., 1986, Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance, University of California Press, Berkeley, Los Angeles.

Franck, K. A., 1998. It and I : Bodies as Objects, Bodies as Subjects, Architectural Design, **136**, 16-19, London.

Gibson, J. J., 1904-1980. The Senses Considered as Perceptual Systems, Westport, Greenwood Press, Conn.

Greenberg, M., 2001. Baroque Bodies: Psychoanalysis and The Culture Of French Absolutism, Cornell University, Ithaca and London.

Hall, E. T., 1966. The hidden dimension, Garden City, Doubleday, New York.

Hansen, M., 2001. Embodying Virtual Reality: Touch and Self-Movement in the Work of Char Davies, In Critical Matrix, The Princeton Journal of Women, Gender and Culture, **12** , 112-147, New Jersey.

Haraway,D., 1991. A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in

Harvey, D., 1973. Social justice and the city, Ma:Blackwell, Cambridge.

Heidegger ,M., 1971. Building Dwelling Thinking, Poetry, Language, Thought, Harper Colophon Books, New York.

Hill,J.,1998. Occupying Architecture:Between the Architect and the User, Routledge, New York.

Holl, S., 2003. Edge of a City , Arquitectos Publishing, Mexico.

Holl, S.,Pallasmaa,J., Gomez,A.P., 1994. Questions of perception: Phenomenology of Architecture, E ando Yu, Tokyo

Hutchinson, A. 1991. Labanotation, Theatre Arts Books, Routledge, New York.

Kunst,B., 1999. The Impossible Body, Maska, Slovenia.

La Barre,W., 1947. The Cultural Basis of Emotions and Gestures, Journal of Personality, **16**, 49-68, American Psychological Association, Washington.

Lyndon ,D. and Moore, C. W., 1994. Chambers for a Memory Palace, The MIT Press, Cambridge.

Lythgoe, M., 2005. In Touch with Reality, V&A's Summer Show of Contemporary Art and Design, Touch Me, MIT Press, Cambridge. [http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/1376_touch_me/resources.html]

Mandressi,R., 2008. Teşrih ve Anatomi, Corbin, A., Vıgarello G. and Courtine,J.J., "*Bedenin Tarihi 1: Rönesans'tan Aydınlanma'ya"*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 255-272.

Mauss,M., 1968. Techniques of the Body , Economy and Society, Bedminster Press, New York.

McLuhan, M., 1964. Understanding Media : The Extensions of Man, McGraw-Hill, New York.

Meyerhold,V., 1997. Tiyatro-Devrim ve Meyerhold, çev. Ali Berktay, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.

Mitchell, C.T., 1993. Redefining Designing : From Form To Experience, Van Nostrand Reinhold, New York.

Munck, T., 2000. The Enlightenment: A Comparative Social History, Arnold,London.

Norberg,C. S., 1971. Existence, space & Architecture, Studio Vista, London.

Novak, M., 2008. TransTerraForm: Liquid Architectures and the Loss of Inscription, http://www.mat.ucsb.edu/~marcos/CentrifugeSite/MainFrameSet.html (Haziran,2008)

O'neıll, M. E., 2001. Corporeal Experience:A Haptic Way of Knowing, Journal of Architectural Education, **55**, 3-12.

Ong,J.W., 1988. Orality and Literacy: The Technologizing of the Word, New Accents. Ed. Terence Hawkes, Methuen, New York.

Özakpınar,Y.,2000, Psikolojinin Kavramsal Yapısı , Ötüken Yayınevi, İstanbul.

Pallasmaa, J. 2005, The Eyes of the Skin : Architecture and the Senses, Wiley-Academy, Chichester.

Pimely, D., 2003, Cyborg Futures:Cyborgs, Cyberpunk and the future of the body, Bay Press, Seattle.

Palumbo, M.L., 2000. New Wombs : Electronic Bodies and Architectural Disorders, çev. Lucinda Byatt, Birkhäuser, Basel.

Ponty, M.M., 1908-1961. Algılanan Dünya, Metis, İstanbul.

Schlemmer, O., 1961. The Theater of the Bauhaus, Ed. with an introd. By Walter Gropius, Translated By Arthur S. Wensinger, the John Hopkins University Press, Baltimore.

Spier, S., 1998. Engendering and Composing Movement: William Forsythe and The Balet Frankfurt, The Journal of Architecture, **3**, 135-146, Routledge, London.

Steadman, J.P., 1983. Architectural Morphology: An İntroduction To The Geometry Of Building Plans, Pion, London.

Steadman,P., 1979. The Evolution of Designs: Biological analogy in architecture and the applied Arts. Cambridge U P, Cambridge.

Straus, **E., W.**, 1966. The Forms of Spatiality, Phenomenological Psychology, Basic Books, New York.

Şentürk, L., 2007. Modulor'un Bedeni, Mimarlık Tarihi ve Kuramı Programı, *Doktora Tezi*, Y.T.Ü., İstanbul.

Tecim ,V., 2004. Sistem Yaklaşımı Ve Soft Sistem Düşüncesi, D.E.Ü. İ.İ.B.F.Dergisi, **19-2** 75-100, İzmir.

Thiis-Evensen, T., 1989. Archetypes in Architecture, Oxford University Press, New York.

Turner, B. S., 1990. Theories Of Modernity And Postmodernity,Sage Publications, London.

Turner, B.S., 1993. Citizenship and social theory, Sage Publications, London.

Vitruvius,M., MÖ 25. Mimarlık Üzerine On Kitap, çev. Morris Hicky Morgan, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, İstanbul, 1993.

WIENER, N., 1948. *Cybernetics, or Control and Communication in the Machine and Animal,* MIT Press: Mass. Cambridge.

Wilson, S., 2002. Information Arts: Intersections of Art, Science, and Technology, MIT Press, Cambridge.

Wittkower,R., 1988. Architectural Principles in the Age of Humanism, St. Marin's Press, New York.

Woodward, K., 1994. From Virtual Cyborgs to Biological Time Bombs: Technocriticism and the Material Body, in Culture on the Brink. Bay Press, Seattle.

Zakia, R. D., 2002. Perception and Imaging , MA : Focal Press, Boston.

İnternet Kaynakları

- http://bale12.tripod.com/id11.html
- http://www.biomech.hacettepe.edu.tr/
- http://bod.sagepub.com/cgi/reprint/2/2/99
- http://cat.inist.fr/?aModele=afficheN&cpsidt=2017809
- http://pluto.fss.buffalo.edu/classes/dms/berna/dms434/
- http://proteus.brown.edu/architecturebodyperformance/444
- http://tr.wikipedia.org/wiki/Sibernetik
- http://www.acsu.buffalo.edu/~berna/cv.html#publications
- http://www.antonygormley.com/viewproject.php?projectid=26&page=1
- http://www.artsci.washington.edu/news/WinterSpring04/TrishaBrown.htm
- http://www.elkaleemom.com/elkaleemom_atesdansi/atesresim.html
- http://www.eurozine.com/articles/2003-03-20-kunst-en.html
- http://www.intelligentbody.org.uk/edavies.php
- http://www.intima.org/intima.html
- http://www.kunstbody.org/

- http://www.meyerhold.org/
- http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/1376_touch_me/resources.html
- http://www2.arnes.si/~ljintima2/kunst/b-impossible_abstract.html
- http://www2.arnes.si/~ljintima2/kunst/t-cmbsb.html
- www.fdavidpeat.com/bibliography/essays/archit.htm
- www.historycooperative.org/.../eh/10.1/nash.html
- http://www.ingilizce-ders.com/ceviri-tercume/beden-dili/beden-dili.htm
- http://www.pucsp.br/pos/cos/budetlie/sch1.htm
- http://www.english.emory.edu/DRAMA/ExpressionImage.html
- http://leonardodavinci.stanford.edu/submissions/clabaugh/history/architecture.html
- http://www.csub.edu/~isumaya/pictures/Descartes_diagram2.jpg
- http://www.imsmovement.com/about.htm
- http://www.labanguild.f9.co.uk/
- http://www.youtube.com/watch?v=6rBxUocnOKM&feature=related
- http://www.youtube.com/watch?v=ojBHWbn-l2A
- http://www.youtube.com/watch?v=eEIoWpN1WWY
- http://individual.utoronto.ca/twix/anatomy/eighteenth.htm
- http://www.stanford.edu/class/history13/earlysciencelab/body/musclespages/muscles.html
- http://www.stelarc.va.com.au/articles/index.html
- http://www.bendengecti.com
- http://en.wikipedia.org/wiki/Ancient_Egypt
- http://www.vdb.org/smackn.acgi$tapedetail?TRIOA
- http://www.contrib.andrew.cmu.edu/~pv28/items.html
- http://www.jennymarketou.com/
- http://courses.nus.edu.sg/course/elljwp/equivalent.htm
- http://www.youtube.com/watch?v=3JAtn__CHcQ
- http://www.aydinteker.com/choreography/yakabi.htm
- http://www.skullskates.com/style.html
- http://travel.howstuffworks.com/parkour.htm
- http://www.youtube.com/watch?v=qXnClO0nFas

ÖZGEÇMİŞ

1981 yılında Bulgaristan'da doğdu. Lise öğrenimini 2000'de Pertevniyal Lisesi'nde tamamladı. Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü'nden 2005 yılında "mimar" olarak mezun oldu. Aynı yıl başladığı İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimari Tasarım Programı'ndaki yüksek lisans çalışmalarına devam ederken, "Uras+Dilekci Mimarlık" ofisinde üç yıl çeşitli projelerde görev aldı.

Lisans eğitimi boyunca yurt içi ve yurt dışında bulunan çeşitli ofislerde çalışmalar yaptı. 2001-2002 süresince GAD Architecture' da bir sene, 2003'te Bükreş'te "FCI Capital International S.R.L"da 2 ay stajyer mimar olarak, 2004-2005 döneminde "212 Mimarlık"da da 1 sene mimar olarak görev aldı.

Mimarlık eğitimi boyunca ilgisini çeken "deneysel dans"a, yüksek lisans çalışmaları vesilesiyle tanıştığı Çatı Dans Stüdyosu'na katılarak başladı, halen aynı stüdyoda farklı disiplinlerden insanlarla, dans, beden ve hareket üzerine çeşitli deneysel araştırmalar yapmaktadır.