



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı

**MEKÂN-ZAMAN KAVRAMININ SİNEMATOGRAFİYE BAĞLI
DEĞİŞKENLER DOĞRULTUSUNDA MEKÂNIN
ÜRETİLMESİNDEKİ ROLÜ**

Selim Sertel Öztürk

Yüksek Lisans Tezi

Ankara,2014

MEKÂN-ZAMAN KAVRAMININ SİNEMATOĞRAFİYE BAĞLI DEĞİŞKENLER
DOĞRULTUSUNDA MEKÂNIN ÜRETİLMESİNDEKİ ROLÜ

Selim Sertel Öztürk

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2014

KABUL VE ONAY

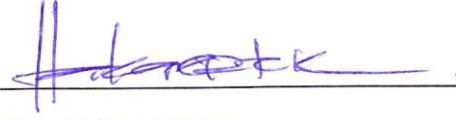
Selim Sertel Öztürk tarafından hazırlanan "Mekân-Zaman Kavramının Sinematografiye Bağlı Değişkenler Doğrultusunda Mekânın Üretilmesindeki Rolü" başlıklı bu çalışma, 09.07.2014 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.



Prof. Hüsnü Dokak (Başkan)



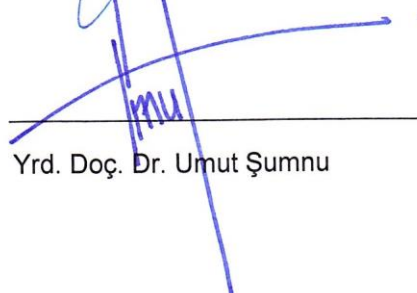
Doç. Pelin Yıldız



Doç. Hakan Ertek



Yrd. Doç. Mesut Çelik (Danışman)



Yrd. Doç. Dr. Umut Şumnu

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

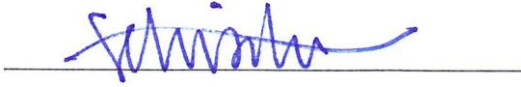
Prof. Dr. Türev Berki
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun 2 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

09.07.2014



Selim Sertel Öztürk

TEŐEKKÖR

Tüm katkıları için;

Değerli danışmanım Yrd. Doç. Mesut Çelik'e; değerli jüri üyelerim Prof. Hüsnü Dokak'a, Doç. Pelin Yıldız'a, Doç. Hakan Ertek'e, Yrd. Doç. Dr. Umut Şumnu'ya; sevgili hocam Ferhat Dorkip'e, Ersan Ocak'a; meslektaşlarım ve arkadaşlarım Gökçe Atakan'a, Güliz Öktem Küçüktaşdemir'e, Canan Feride Dinçer'e ve Emre Demirezen'e, ve sevgili aileme sonsuz teşekkürlerimle...

ÖZET

ÖZTÜRK, Selim Sertel. *Mekân-Zaman Kavramının Sinematografiye Bağlı Değişkenler Doğrultusunda Mekânın Üretilmesindeki Rolü*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2014.

20.yüzyıl başında ortaya çıkan imge üretim süreci, yeni bir 'mekân-zaman' kavrayışının da açığa çıkmasına olanak tanımıştır. Bu süreç, sinematografiyi oluşturan durumlarda gözlemlense de, mimarlıkla da kuvvetli bir bağ kurar. Bu kapsamda, çalışma modern ve modern sonrası dönemde sinematografik üretim ile mimari mekân üretimi arasında ortak/doğurgan bir ilişki kurmayı, değişen zaman mekân kavrayışının bu iki üretim biçimindeki karşılıklarını bulmayı amaçlar.

Birinci bölümde, çalışma 20. Yüzyıl başında çıkan yeni imge modeline odaklanır. Nesnel gerçeklikten öznel gerçekliğe geçilen bu dönemde, bütüncül, sabit imgeler yerine parçacıl, harekete dayalı, açık uçlu imgeler üretilir. İkinci bölümde fotoğraf üzerinden nesnelleştirilerek Muybridge ve Marey üzerinden aktarılan süreç, fotoğrafik imgenin (çerçeve-içi) dönüşme sürecine de işaret eder. Üçüncü bölümde fotoğrafik imgenin nasıl parçalandığı ele alınırken, çerçeveler-arası sinematografik imgenin nasıl üretildiğine odaklanılır. Özellikle, Vertov ve Eisenstein'in üretimleri üzerinden tartışılan bu bölümde, oluşan "hareket-imge", daha önceki imge modellerinden farklı olarak öznel ve kurgusaldır.

Dördüncü bölüm, sinematografik imge üzerinden tartışılan kavramları mimarlık ortamına tercüme eder; ve, erken 20.yüzyıl mimarisini sinematografiye ait terimler üzerinden tartışır. Özellikle Le Corbusier'in *promenade architecturale* kavramı üzerinden, çerçevenin hareket kazanması, hareket-imge gibi durumların mekânsal karşılıklarını arar.

Beşinci bölüm, modern sonrası dönemde sinematografik üretime odaklanır. Modern sonrası dönem sinema ve plastik sanatlar alanlarının en öne çıkan kavramları oluş(becoming), katılım, yeniden üretilebilirlik, çerçeve dışılık ve anlatı dizgesinin kayboluşudur. Özellikle Godard ve Antonioni'nin filmlerinde gözlemlenen bu kavramlar, "hareket-imge"den "zaman imge"ye geçişin ve parça-bütün diyalektiğinin sona ermesinin nesnel karşılıklarını sunarlar.

Altıncı bölümde beşinci bölümde tartışılan kavramlar mimarlık ortamına taşınır. Aldo Van Eyck'in oyun kavramı, Constant'ın Yeni Babylon'u, Bernard Tschumi'nin olay mimarisi kavramı üzerinden modern sonrası mimari mekân üretimi tartışılır. Zaman-imegeye geçişle yeniden-üretilebilme durumu mekân üretiminin önemli bir ögesi olur; kullanıcı katılımcıya evrilir.

Genel değerlendirme ve sonuç bölümünde, modern ve modern sonrası dönemlerde ele alınan farklı mekân-zaman deneyimleri birarada sunulur ve 21. yüzyıl bağlamında üretilecek mekân-zaman okumaları için sinematografi temelli bir yaklaşım oluşturulur.

Anahtar Kelimeler

Mekân-Zaman, Sinematografi, Montaj, Hareket-İmaj, Zaman-İmaj, Mekânın Üretimi, Modern Mimarlık, Promenade Arcitectorale, Modern Sonrası Mimarlık, Olay Mimarlığı

ABSTRACT

ÖZTÜRK, Selim Sertel. *Within the Context of Cinematography and Its Variables, The Role of Space-Time Concept in the Production of Space*, Master Degree Thesis, Ankara, 2014.

The process of image production that came up in the beginning of the 20th century has also enabled to emerge a new understanding of 'space-time'. Even though this process can be more clearly observed in circumstances related with cinematography, it also establishes a strong bond with the field of architecture. In this context, this study aims to realise a mutual and correspondent relationship between cinematographic production and the production of architectural space in modern and post-modern periods; and, aims to find their responses in changing understanding of 'space-time'.

In the first chapter, the study focuses on the new image model which came out in the beginning of the 20th century. In this period- where subjective reality takes the role of objective reality- rather than holistic, fixed and immutable images, fragmentary, motion-based, open-ended and endless images are produced. Second chapter, which is transferred over Muybridge and Marey, witnesses the transformation of photographic image. Third chapter, while on one hand discusses how the photographic image/frame is destructed, on the other hand it also focuses on how cinematographic image, and the idea of between-frames, is produced. In this chapter where the productions of Vertov and Eisenstein are discussed, the resulting "movement-image", as distinct from the earlier image models portrays subjective and speculative sense of reality.

The fourth chapter translates concepts which are discussed through cinematographic image into architectural environment; and, discusses early 20th century architecture with the terms related with cinematography. This chapter, by looking at Le Corbusier's concept of *promenade architectural*, tries to find out the architectural correspondents of concepts such as frame-in-motion and movement-image.

The fifth chapter focuses on film production in the post-modern period. Within the field of cinema, and also plastic arts, the most prominent concepts of this period are becoming, user-participation, reproducibility, and disappearance of narrative framework. These concepts which can easily be observed in films of Godard and

Antonioni, deconstructs the conventional understanding of part-whole dialectic; and also underline a transition from "movement-image" to "time-image".

In the sixth chapter, concepts which are discussed in previous chapter are transferred into the field of architecture. In this chapter, post-modern production of architectural space is discussed over Aldo Van Eyck's 'Play', Constant's 'New Babylon' and Bernard Tschumi's 'Architecture of Event'. Throughout these concepts, similar to the field of cinema, one can highlight a transformation from movement to time; from user to participant; and from fixed-image to reproducible-image.

In conclusion, different space-time experiences in modern and post-modern periods are documented together and the text tries to question new/possible understanding of space-time in the context of 21st century.

Key Words

Space-time, Cinematography, Montage, Movement-Image, Time-Image, Production of Space, Modern Architecture, Promenade Architecturale, Post-Modern Architecture, Architecture of Event

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
TEŞEKKÜR	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	viii
TABLolar DİZİNİ	x
ŞEKİLLER DİZİNİ	xi
1.BÖLÜM: GİRİŞ VE KONUYA YAKLAŞIM	1
1.1. PROBLEMİN BELİRLENMESİ	1
1.2. ARAŞTIRMANIN AMACI	4
1.3. ARAŞTIRMANIN SINIRI VE YÖNTEMİ	4
1.4. LİTERATÜR ARAŞTIRMASI	5
2. BÖLÜM: İMGE, ZAMAN VE MEKÂN	10
2.1. GÖRME VE GÖRÜNTÜ ÜZERİNE YENİ DURUMLAR: PARÇA VE HAREKET	17
3. BÖLÜM: MODERN ZAMAN	22
3.1. PLASTİK SANATLAR	22
3.2. EDEBİYAT	34
3.3. SİNEMA	36
3.3.1. Hareket- İmge	39

4. BÖLÜM: MODERN MİMARLIKTA MEKÂN-ZAMAN	51
4.1. FİZİKSEL MONTAJ: MODERN MİMARLIKTAKİ MEKÂN-ZAMAN ...	51
4.2. LE CORBUSIER VE 'PROMENADE ARCHİTECTURALE'	59
5. BÖLÜM MODERN SONRASI ZAMAN.....	71
5.1. PLASTİK SANATLAR.....	71
5.2. EDEBİYAT.....	79
5.3. SİNEMA.....	81
5.3.1. Zaman-İmge.....	81
6. BÖLÜM: MODERN SONRASI MİMARLIKTA MEKÂN VE ZAMAN	87
6.1. OLAYSAL MONTAJ: MODERN SONRASI MİMARLIKTAKİ MEKÂN- ZAMAN.....	87
6.2. BERNARD TSCHUMI VE 'OLAY MİMARLIĞI'	99
7. BÖLÜM GENEL DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	115
KAYNAKÇA	119
EKLER	125

TABLULAR DİZİNİ

Tablo 1 Hareket-ımağ'a dair durumlar	50
Tablo 2 <i>Bauhaus</i> (Dessau) bağlamında mekân-zaman yaklaşımları (Ayrıca bakınız: EK1)	57
Tablo 3 <i>Villa Savoye</i> bağlamında mekân-zaman yaklaşımları (Ayrıca bakınız: EK1).....	70
Tablo 4 <i>Carpenter Görsel Sanatlar Merkezi</i> bağlamında mekân-zaman yaklaşımları (Ayrıca bakınız: EK1).....	70
Tablo 5 Zaman-ımağ'a dair durumlar	86
Tablo 6 <i>Playgrounds</i> bağlamında mekân-zaman yaklaşımları (Ayrıca bakınız: EK 1).....	91
Tablo 7 <i>Yeni Babylon</i> bağlamında mekân-zaman yaklaşımları (Ayrıca bakınız: EK 1).....	95
Tablo 8 Tschumi için 'olay mimarlığı'nda " <i>mekânın olay tarafından tanımlanması</i> "	100
Tablo 9 <i>Do-it yourself</i> bağlamında mekân-zaman yaklaşımları (Ayrıca bakınız: EK 1).....	102
Tablo 10 <i>Fireworks</i> bağlamında mekân-zaman yaklaşımları (Ayrıca bakınız: EK 1).....	105
Tablo 11 <i>Park de la Villette</i> bağlamında mekân-zaman yaklaşımları (Ayrıca bakınız: EK 1)	109
Tablo 12 Henri Lefebvre'in 'Mekânın Üretimi' üzerine Bernard Tschumi'nin uzamsal paradox (spatial paradox) eklentisi.	112
Tablo 13 <i>Le Fresnoy Görsel Sanatlar Merkezi</i> bağlamında mekân-zaman yaklaşımları (Ayrıca bakınız: EK 1).....	113

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1 <i>Camera Obscura</i> , 1646 (Crary, 2004: 53).....	11
Şekil 2 <i>Camera Obscura</i> , 1650 (http://cinemathequefroncaise.com/Chapter1-1/Figure_01_10_Obscura.html Erişim: 2014)	11
Şekil 3 Édouard Manet, <i>The Café-Concert</i> , 1879 (http://www.modern-art-muse.com/FamousFrenchArtists.html#gallery[pageGallery]/2/ Erişim:2014)...	13
Şekil 4 Tiziano, <i>Venus</i> , 1538 (Artun, 2004: 50).....	14
Şekil 5 Manet, <i>Olympia</i> , 1863 (Artun, 2004: 50)	14
Şekil 6 Cézanne, <i>Modern Olympia</i> , 1873 (Artun, 2004: 50).....	14
Şekil 7 Stereoskope,1861 (Crary, 2004: 121)	15
Şekil 8 Phenakistiscope,1841 (Artun, 2004: 40)	15
Şekil 9 Zoetrope, 1833 (Crary, 2004: 121).....	15
Şekil 10 Anton Giulio Bragaglia, <i>Lo schiaffo</i> , 1912 (http://www.artnet.com/artists/anton-giulio-bragaglia/lo-schiaffo-lcl9zx7GpBOMsycsoNfgAQ2 Erişim: 2014).....	18
Şekil 11 <i>Zoopraxiscope</i> , Eadweard Muybridge, 1879 http://www.pages.drexel.edu/~tobiabj/courses/textbook/3d.html Erişim: 2014)	19
Şekil 12 Etienne-Jules Marey, <i>Galloping Horses</i> , 1886 (Freidberg, 2006: 30)..	20
Şekil 13 Eadweard Muybridge, 'Transverse Gallop', 1887(Freidberg, 2006: 30)	20
Şekil 14 Eadweard Muybridge, <i>Merdivenden Dönerek İnen Kadın</i> , 1887 (Freidberg, 2006: 35).	23
Şekil 15 Etienne-Jules Marey, <i>Koşan Adam</i> , 1887 (http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A7838&page_number=3&template_id=1&sort_order=1 Erişim: 2014)	23
Şekil 16 Marcel Duchamp, <i>Merdivenlerden İnen Çıplak No.2</i> , 1912 (Freidberg, 2006: 35).....	23
Şekil 17 Pablo Picasso, <i>Portrait of Daniel-Henry Kahnweiler</i> , 1910.....	24
Şekil 18 Umberto Boccioni, <i>Ruh Durumları</i> , 1911.....	25
Şekil 19 Anton Giulio Bragaglia, <i>Lo schiaffo</i> , 1912 (http://www.artnet.com/artists/anton-giulio-bragaglia/lo-schiaffo-lcl9zx7GpBOMsycsoNfgAQ2 Erişim: 2014).....	26

Şekil 20 Umberto Boccioni, 'The Rhythm of the Violinist', 1912 (Lynton, 2009: 93).....	26
Şekil 21 Umberto Boccioni, Unique Forms of Continuity in Space, 1913 (http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81179 Erişim: 2014) ...	26
Şekil 22 Jacques-Henri Lartigue, Fransa Otomobil Yarışı, 1914 (http://mamanohaz.blog.hu/2014/01/24/maurice-louis_branger_1874 Erişim: 2014).....	27
Şekil 23 Sant'Elia: Citta Nuova, Fütürist Mimarlık Manifestosu, 1914 (http://www.futur-ism.it/esposizioni/Esp1986/ESP19860401_Ve_17.jpg Erişim: 2014).....	27
Şekil 24 Kazimir Maleviç, Bıçak Bileyicisi, 1912. (http://www.kazimir-malevich.org/The-Knife-Sharpener.html Erişim: 2014)	28
Şekil 25 Piet Mondrian, Siyah, Kırmızı, Sarı, Mavi, Gri, 1920 (Lynton, 2009: 77)	28
Şekil 26 Klazimir Maleviç, Beyaz Üstüne Siyah Kare, 1913. (http://www.kazimir-malevich.org/Black-Square.html Erişim: 2014)	28
Şekil 27 El Lissitzky, Pronoun, 1922 (Lynton, 2009: 113).	29
Şekil 28 Theo van Doesburg, Mekân-zaman İnşası III, 1923 (Lynton, 2009: 116).....	29
Şekil 29 Umberto Boccioni, Unique Forms of Continuity in Space, 1913 (http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81179 Erişim: 2014) ...	31
Şekil 30 Vladimir Tatlin, III. Enternasyonel Anıtı'nın modeli ('Kinetik' heykel ve mimari fikrinin de öncüsü sayılabilir), 1919 (Lynton, 2009: 107).	31
Şekil 31 Alexander Rodchenko, Hanging Construction, 1920 (Lynton, 2009: 108).....	31
Şekil 32 Marchel Duchamp, Çeşme, 1917	33
Şekil 33 Raoul Hausmann, Mekânik Kafa (Zamanın Ruhü),1920	33
Şekil 34 Man Ray, Hediye,1921	33
Şekil 35 Stéphane Mallarmé, Zorla Şans Dönmeyecek, 1897 (Artun, 2013: 96-95).....	34
Şekil 36 Fütürist bir şiir örneği.....	35
Şekil 37 Dadaist bir şiir örneği.....	35

Şekil 38 Edison Kinetoscope (1895)	37
Şekil 39 Lumière Sinematografı (1895).....	37
Şekil 40 Tarihte kaydedilen ilk hareketli görüntü (1895).....	37
Şekil 41 Eisenstein'ın diyalektik imge anlayışını gösteren bir şema (1938).	45
Şekil 42 Alexander Nevsky filminde bir sekans içindeki montaj yapısı. (1939) .	44
Şekil 43 Dziga Vertov, Man With The Movie Camera,	47
Şekil 44 Dziga Vertov, <i>Untitled</i> (Ten Days that Shook the World filminden)	
1920- Film çerçevesi (Celant, 2007: 152)	41
Şekil 45 Robert Mamoulian, <i>City Streets</i> , 1931- Çekim Sekansı (Filmbrain 2008)	
.....	42
Şekil 46 Walter Benjamin, <i>Arcades Project</i> , 1927	53
Şekil 47 Paris'de bir pasaj, Walter Benjamin arşivi	53
Şekil 48 Robert Delaunay, Eiffel Turu, 1909-1910	
(http://annex.guggenheim.org/collections/media/full/46.1035_ph_web.jpg	
Erişim: 2014).....	55
Şekil 49 Eiffel Kulesi (1889), Merdivenlerden fotoğraf	55
Şekil 50 Pablo Picasso, L'Arlesienne, 1911-1912 (Heynen, 2001: 63)	56
Şekil 51 Walter Gropius, Bauhaus Dessau, 1926 (Heynen, 2001: 63).....	56
Şekil 52 Le Corbusier, Dom-ino House, 1915	
(http://classconnection.s3.amazonaws.com/739/flashcards/3836739/jpg/domino-1441A1C5CC219BBE94C.jpg Erişim: 2014)	60
Şekil 53 Villa Savoye izometrik çizimler üzerinden analiz (Francis Ching)	
(http://www.alvaraalto.fi/conferences/universal/finalpapers/jv1.jpg Erişim: 2014)	
.....	61
Şekil 54 Villa Savoye sirkülasyon elemanları fotoğrafları	
http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysName=home&sysLanguage=fr-fr&sysInfos=1 Erişim: 2014)	61
Şekil 55 Villa Savoye sirkülasyon elemanları aksonometrik çizimi.....	61
Şekil 56 Le Corbusier, Carpenter Görsel Sanatlar Merkezi, Harvard Üniversitesi arşivi (1963)	65

Şekil 57 Carpenter Görsel Sanatlar Merkezi Kuşbakışı görünüşü (http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysName=home&sysLanguage=fr-fr&sysInfos=1 Erişim: 2014)	66
Şekil 58 Rampa ile girişi.....	66
Şekil 59 Carpenter Görsel Sanatlar Merkezi Giriş Kat Planı (greatbuildings.com Erişim: 2014).....	67
Şekil 60 Carpenter Görsel Sanatlar Merkezi 1. Kat Planı (greatbuildings.com Erişim: 2014).....	67
Şekil 62 Jackson Pollock, çalışırken, 1951 (http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/4/42/Namuth_-_Pollock.jpg Erişim: 2014).....	72
Şekil 63 Jackson Pollock, Resim, 1948 (Lynton: 2009:229).	72
Şekil 64 Guy Debord & Asger Jorn, The naked city, 1957 (http://www.annegatling.com/wp-content/uploads/2013/02/0511_nakedcity_debord_jorn.jpg Erişim: 2014).....	73
Şekil 65 Yves Klein, Mavi Dönemin İnsan Ölçümleri performansı, Paris Uluslararası Çalıştay'dan, 1960 (Lynton, 2009: 331)	74
Şekil 66 Yves Klein, Mavi Mavi Dönemin İnsan Ölçümleri, çalıştayın ürünü, 1960 (http://www.yveskleinarchives.org/works/large/ant105.jpg Erişim: 2014).....	74
Şekil 67 Frederic Kiesler, Surrealist Salon, <i>Art of This Century Gallery</i> , New York, 1942	78
Şekil 68 Marchel Duchamps, <i>First Pappers of Surrealism</i> yerleştirmesi, New York, 1942	78
Şekil 69 Michalengelo Antonioni <i>Yolcu (The Passenger, 1975)</i> filminden film kareleri	83
Şekil 70 Jean-Luc Godard'ın <i>Bilmenin Tadı (Le Gai Savoir, 1969)</i> filminden film kareleri.....	85
Şekil 71 Aldo van Eyck'in oyun tasarımı (http://www.archdesign.vt.edu/images/vaneyck4hl.jpg Erişim: 2014).....	89
Şekil 72 Aldo van Eyck'in Oyun alanlarından görüntü, genel görünüş (http://moudenampsen.files.wordpress.com/2013/03/010009003949.jpg Erişim: 2014).....	89

Şekil 73 Aldo van Eyck'in Oyun alanlarından görüntü, oyun elemanı (http://moudenampsen.files.wordpress.com/2013/03/010009002202.jpg Erişim: 2014).....	89
Şekil 75 Constant için Yeni Kent haritaları (Bal, 2012: 227).....	92
Şekil 76 Constant, Yeni Babylon (Bal, 2012: 229)	93
Şekil 77 Constant, Yeni Babylon için strüktür önerisi (Bal, 2012: 240).....	94
Şekil 80 The Manhattan Transcripts, 1: 'Park' (http://www.tschumi.com/projects/18/ Erişim: 2014)	103
Şekil 81 The Manhattan Transcripts, 2: 'Street' (http://www.tschumi.com/projects/18/ Erişim: 2014)	103
Şekil 82 The Manhattan Transcripts, 3: 'Tower' (http://www.tschumi.com/projects/18/ Erişim: 2014)	103
Şekil 83 The Manhattan Transcripts, 4: 'Block' (http://www.tschumi.com/projects/18/ Erişim: 2014)	103
Şekil 85 Fireworks için notasyonlar (http://www.tschumi.com/projects/47/ Erişim: 2014).....	105
Şekil 86 Parc de le Villette'de notasyonların 'oluş' anları	105
Şekil 87 Parc de le Villette'de noktasal, çizgisel ve yüzeysel eylemlerin üst üste binmesi (http://www.tschumi.com/projects/3/ Erişim: 2014)	107
Şekil 88 Parc de le Villette, üst üste çakıştırılmış durumlar.....	107
Şekil 89 Parc de la Villette'den folie'lerden yakın görünüş.....	108
Şekil 90 Parc de la Villette'den folie'lerden geniş açı görünüşü	108
Şekil 92 Eisesntein'in Alexander Nevsky filminden montaj sekansı (Sergei Eisenstein, Sinema Dersleri kitabı kapak fotoğrafı).....	110
Şekil 93 Tschumi'nin Eisenstein'in 'narrative montaj' kavramı üzerine Le Fresnoy için tasarladığı montaj sekansı (http://www.tschumi.com/projects/14/ Erişim: 2014).....	110
Şekil 94 Le Fresnoy, dış perspektif (http://www.tschumi.com/projects/14/ Erişim: 2014).....	111
Şekil 95 Le Fresnoy ve 'ek' (http://www.tschumi.com/projects/14/ Erişim: 2014)	111

1. BÖLÜM

GİRİŞ VE KONUYA YAKLAŞIM

1.1. PROBLEMİN BELİRLENMESİ

Modernite öncesi imge üretimini, dönemin görme ve görüntü aygıtları ile eş zamanlı olarak okumak mümkündür. İmge, durağan ve sınırlandırılan 'karanlık oda' (*camera obscura*) ile düşünülürken, 19. yüzyılda görme ve görüntü teknolojilerindeki gelişim ile birlikte yeni bir imge üretim süreci başlamıştır. Endüstri Devrimine girilen bu süreçte değişen üretim modeli için, bilim ve teknikteki buluşlar etkili olmuştur. Buhar gücünün kullanılmasıyla özellikle kara (demiryolu) ulaşımının gelişimiyle coğrafyaların da bu bağlamda birbirine yaklaştığı, kıtalar arası mesafenin yaklaştığı; üretim modellerindeki gelişmeyle insanın ve parçanın da hareket kazandığını göstermektedir. "Modernleşme, kapitalizmin yerleşik olanı kökünden söküp 'hareketli' kıldığı, serbest dolaşımı engelleyen ortadan kaldırdığı, nesneyi değiş tokuş edilebilir hale getirdiği bir süreçtir" (Crary, 2007: 22). Harekete dayalı parçacıl bir algının açığa çıkmasıyla bu durum, yeni gözlemci modelini de tanımlamaktadır.

Nesnel gerçeklikten öznel gerçekliğe geçilen bu dönemde, bütüncül, sabit, değişmez imgeler yerine parçacıl, harekete dayalı, açık uçlu ve bitimsiz imgeler üretilir. Nesnel hareket halinde deneyimleme, bellekte durağan olan değerleri de dönüştürmüştür. Bu durum, yeni bir imge üretiminin başlamasını; yeni bir mekân-zaman ilişkisini de tariflemektedir.

Harekete dayalı ve parçacıl algı, görme aygıtlarını da dönüştürerek fotoğrafın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Hareket düşüncesi, bu anlamda yeni bir yüzyıla girerken perspektife dayalı, sabit bir nokta ve zamandaki doğrusal algıyı kırılmaya uğratmıştır. Artık parçalara ayrılan farklı zaman ve mekân katmanları "perspektife dayalı olmayan, bir nesnenin aynı anda farklı görüş açılarının birlikte sunulduğu, eşzamanlılığa vurgu yapan nesnelere hareketi üzerinde yoğunlaşarak bu hareketi resimde temsil etmeye çalışan devinimsellik ile ifade edilmektedir" (Heynen, 2011:63).

Bu dönüşüm, fotoğraf üzerinden nesnelleştirilerek Eadweard Muybridge ve Etienne-Jules Marey üzerinden aktarılan süreçte, aynı zamanda fotoğrafik imgenin (çerçeve-içi) sinematografik imgeye (çerçeveler-arası) dönüşme sürecine de işaret etmektedir. Sinematografinin icadıyla birlikte sinema görüntülerin zaman içinde art arda dizilmesinden (*diakronik*) oluşan zamansallığı, diğeri de görüntülerin eşzamanlılık (*senkronik*) olanağından gelen mekânsallığı bu anlamda önemlidir.

Algıya sunulan bu yeni parçacıl deneyim, çeşitli ve bireylerin bakış açılarını kabul eden evrensel süreklilik yoksunu açık bir sistem olarak okunabilmektedir. Hareket üzerinden deneyimlenen parçacıl algının sinematografiyi üretmesiyle birlikte, sinemada anlam üretme araçları gelişmiş, zamana ve mekâna dair görsel algıda dönüşümler gerçekleşmiştir. Gerçek ve düşünsel dünyaların sınırlarını bulanıklaştıran bu duruma dair algımıza yeni bir bakış açısı sunan sinema için, sinematografik düşünce ve anlam üretme aracı olan montajın mimari söylemde mekânı üretmeye yönelik ilişkisi de önemlidir. Kullanıcı, sinemadan ödünç aldığı kavramlar üzerinden yeni bir montaj söylemi kurarak; 'kullanıcı oluşumlu', katılımcı mimarlıktaki boşlukların doldurulması üzerine yeni ilişkiler kurmaktadır (Hill, 2003).

20.yüzyıl başında ortaya çıkan yeni 'mekân-zaman' kavrayışı, en açık haliyle sinematografiyi oluşturan durumlarda gözlemlense de, mimarlıkla da kuvvetli bir bağ kurar. Yeni oluşturulan bu dil, yaşamın çok yönlü görüntülerini oluşturmalarından, bu oluşuma aracılık etmelerinden dolayı, yalnızca sahip oldukları zamansal ve mekânsal yapı sebebiyle değil, temelde 'yaşanan mekânı' (*l'espace vécu, lived space*)¹ dönüştürdükleri için de birbirlerine yakın bir disiplin olan mimarlık ile kurduğu ilişki açısından önemlidir. Artık kavramsallaştırılan bu düşünceler, mimariyi dönüştürme ve mekânı üretme bağlamında önemlidir.

1 Detaylı bilgi için bakınız: Henri Lefebvre, *The Production of Space*, 1991[1974], Oxford: Blackwell.

Yeni görme biçimi, mimarlık bağlamında mekân-zaman ilişkilerini yeniden gözden geçirmemize olanak sağlar. Mutlak mekân kavramı (Öklidyen mekân), yerini muğlak olan 'mekânsal'a, muğlak mekâna bırakır. İçinde bulunduğumuz mekânın 'şimdi' ile ilişkisi, 'geçmişin hatırlanması' ve 'geleceğin sezinlenmesi' ile bir arada olduğundan mekân 'mekânsal' olana daha yakındır. (Aydınlı, 2008:151). Mekân ve zaman arasındaki ilişki, birbirini var eden, görünür kılan bir bütünü yansıtır. Hareket kazanan, kullanıcıdan katılımcıya dönüşen ve mimariyi bu bağlamda dönüştüren gözlemci modeli, mimarlıkla muğlak ve dönüşümsel ilişkiler kurmaktadır². Mekânsal deneyim- zamanın mekânsallaşması/mekânın zamansallaşması- durumu, 20.yüzyılın gerçekliği olan mekân-zaman deneyiminin paradoksal ve mekânsal potansiyelini yeni bir gerçeklik kategorisinde sunmaktadır (Aydınlı, 2008).

20. Yüzyıl boyunca yaşanan sinematografik değişim, mekân-zaman kavramının imge üretim süreci üzerinden yaşadığı kırılma ve dönüşümlerle birlikte okunabilmektedir. Bu bağlamda, Modern ve Modern Sonrası dönemlerde ele alınan farklı zaman ve mekân deneyimlerine bağlı olarak; kullanıcı modelinin farklı mekân-zaman durumlarında pozisyonları, mimarlıkta mimari mekânı 'tekrar üretmek' üzere farklı bakış açıları getirebilme ve yapıların sınırlarını bu bağlamda esnetme olasılıkları gibi sorular, tezi oluşturan problemler bağlamında önem kazanmakta ve incelenmektedir.

² Kuantum mekâniğinde parçacıkların hareketlerini saptamak için mekân-zaman koordinatları referans noktaları olarak kullanılır. (Kopukluk ve parçacıl algı, fizikteki gelişmelerle, özellikle Lyton'un bahsettiği gibi "atomun parçalanabilir en küçük eleman olmadığı, öyle ki onun da boşlukta hareket halinde olan elektron, proton ve nötronlardan oluşan bir demet olduğu ve bu durum fizikçi Albert Einstein'ın rölativite –görelilik kuramıyla, kütle ve enerji denklemiyle ilgili açıklanmaktadır" (Lyton, 2009:65). Bu koordinatlar gözlemcinin konumuna göre değiştiğinden gerçekliği yansıtan muğlak ilişkiler bilim alanına da girmiştir. Bu düşünce sistemi kuantim mekâniği ile gerçek anlamda 'belirsizlik kuramını' ortaya koyar. Bu düşünce şekli belirsizlik kuramı üzerinden 'bütün, parçaların niteliklerinden daha fazla bir şeydir' olarak ifadelendirilir. (Aydınlı, 2008:152)

1.2. ARAŞTIRMANIN AMACI

20.yüzyıl başında ortaya çıkan imge üretim süreci yeni bir 'mekân-zaman' kavrayışının da açığa çıkmasına olanak tanımıştır. Bu süreç, en açık haliyle sinematografiyi oluşturan durumlarda gözlemlense de, mimarlıkla da kuvvetli bir bağ kurmaktadır. Bu kapsamda, çalışma modern ve modern sonrası dönemde sinematografik üretim ile mimari mekân üretimi arasında ortak bir ilişki kurmayı ve değişen zaman mekân kavrayışının bu iki üretim biçimindeki karşılıklarını bulmayı amaçlamaktadır.

1.3. ARAŞTIRMANIN SINIRI VE YÖNTEMİ

Araştırma, modern döneme dair imgenin oluşumunu tariflemesi açısından, 18. Yüzyıl ile başlayarak mekân-zaman kavramının geçirdiği değişimlerin izinin sürüleceği 20. Yüzyıl sonuna kadarki süreç ile sınırlandırılmıştır.

Moderniteye bağlı imge üretimi ile başlanmakla birlikte; genel kurgu modern öncesi ve modern sonrası olarak ikiye ayrılmaktadır. Her dönemin mekân-zaman tartışmaları plastik sanatlar, edebiyatta ve sinemasında açığa çıkan kavramlar doğrultusunda döneminin mimarlık üretimlerine bakılarak, bu kavramlar doğrultusunda mekân-zaman okumaları yapılacaktır.

Modern Dönemde, sinematografik imge üzerinden tartışılan kavramları mimarlık ortamına tercüme edilmektedir; ve, erken 20.yüzyıl mimarisini sinematografiye ait terimler üzerinden tartışmaktadır. Modern Dönem okuması, özellikle Le Corbusier'in *promenade architecturale* kavramı hareket-imge üzerinden mekânsal üretim karşılıklarını ararken; Modern Sonrası Dönemde Aldo Van Eyck'in oyun kavramı, Constant'ın Yeni Babylon'u, Bernard Tschumi'nin olay mimarisi kavramı üzerinden zaman-imgeye dayalı modern sonrası mimari mekân üretimi tartışılmaktadır.

1.4. LİTERATÜR ARAŞTIRMASI

Perspektifin parçalanması, resmin çözülmesi ile başlayan süreçte imgenin harekete ve zamana dayalı olarak yeni anlamlar üretmesinde sinematografinin keşfi önem kazanmaktadır. Baudlaire'in gözlemci modeli ve yeni imge üretimi üzerinden söylemleri, *Pasajlar* (1927) metni üzerinden Crary (2004) ve Artun (2013)'un yeni gözlemci ve görme teknikleri üzerinden şekillenen mekân-zaman'a dair söylemleri önemlidir.

Mekân-zaman kavramı, dördüncü boyut olarak adlandırılacak olan 'zaman' kavramını tartışmaya başlamadan önce mekânın, gözlemciyi belli bir yerde belli bir zaman diliminde sabitleyen 'Öklidyen' yaklaşımı ile değerlendirilmektedir. Van de Ven (1977) 'e göre Albert Einstein'ın 1916 yılında kuramsallaştırdığı İzafiyet Teorisi'de fizikteki mekânın anlamlarına dair yazdığı birkaç madde, 'zaman' kavramını mekân söyleminde tartışılmaktadır. Einstein'a göre mekân-zaman kavramının bireysel gözlemcinin bakışına göre değişebileceği ile ilişkilendirilmektedir. Bu teori, çoklu kişisel deneyimlerin mekân-zaman kavramına bağlı olarak hareket üzerinden açıklanabileceğini göstermektedir. Bu durum, bazı kavramları açığa çıkarmaktadır; ilki eşzamanlı (*senkronik*), üst üste binen (*superimposé*) mekân-zaman olasılığı, ikincisi de hareketin etkisi. Bu durum göreceli mekân-zaman kavramını açığa çıkarmaktadır.

Mekân-zaman kavramı Bergson'un hareket kuramından etkilenen von Hildebrand'ın kinetik vizyonunda, Kübizm'in 1912'de farklı yüzeyleri aynı ortamda sunarak yüzeyi 'parçalayan' işlerinde, hareketin ardaşıklığı ile Fütürizm'in zamanı mekânın dördüncü boyutu olarak sunmasında, ya da Moholy-Nagy ile Theo van Doesburg'un 1916'da hareketin art ardılığı üzerinden kavramsallaştırdığı çalışmalarda belirginleşmektedir (Van de Ven, 1977).

Zaman ve mekânın birbirine bağlı olduğu düşüncesi, Till (1996) tarafından 'Mimarlıktaki Mekân-zaman' başlıklı yazısında tartışılır. Modernist dönem

üzerinden fazlasıyla tartışılan bu konuda, zamanı mimarlık aracılığıyla okumanın sadece mekânsal olarak mümkün olacağı; çünkü mekâna dair deneyimin zamana (ve hafızaya) dayalı olarak gerçekleştiğini vurgular.

Siegfried Giedion'un *Mekân, Zaman ve Mimarlık* (1941) adlı kitabında bu kavram, erken 20.yüzyıl mimarlık ve mekân anlayışı üzerinden kuramsal olarak tartışılmaktadır ve mimarlık disiplinine girişinin temsilsel olarak sağlandığını ifade etmektedir. Gideon, Sentetik Kübizm'i 'yeni mekân-zaman' kavramının ilk ifadesi olarak görür. Fakat 'göstergelerin mantıksal olmaması' durumu ve Kübizm'i mantıksallaştırma çalışmaları, kanonik tutumu sebebiyle eleştirilir.

Mimarlık kuramcısı Jeremy Till'e göre (1996) Gideon'un söylemini oluşturan Kübizm ve Fütürizm gibi dönemlerin işlerin hareketin temsilleri, kurulan bağlantılar ve içiçe geçme (*durchdringung*) ve eşzamanlılık üzerinden mimarlık ve dolayısıyla mekânla bağlantılarını kurar.

Gideon'un mekânsal *durchdringung* (iç içe geçme) söylemini Heynen *Modernite: Bir Eleştiri* (2011) adlı kitabında çarpıcı bulur ve bu durumu, 'Yeni mekân' kavramıyla pek alandaki iç içe geçmelerle hem toplumsal, hem de mimari modellerde hiyerarşik modellerin zayıflatılması olarak değerlendirir. Burada sokaklar gibi mekânsal gerçekliklerin artık belirlenmiş durumları temsil etmedikleri gözlemiyle ilişkilendirir, uzamsal(mekânsal) gerçekliklere ilişkin deneyimimiz, hareket örüntüleri ve birbirine nüfus eden unsurlarca belirlendiğini ifade eder. Modern mimarlıktaki yeni mekân kavramı, zamanı dördüncü boyut olarak ifade eder. Bu deneyim, sabit bir mekânın durağan nitelikleriyle ilgilenmez; aksine, çeşitli mekânsal karakterde eşzamanlı deneyimlerin kesintisiz olarak algılanabilmesiyle oluşmaktadır. Modern mimarlığın tipik özellikleri olan eşzamanlılık, dinamizm, saydamlık ve çok yüzlülüğü açığa çıkaran durumlardır.

Modern dönemde sinema, bağlı yaklaşımları Montaj üzerine ilk kuramsal çalışmalar üreten ve montaj teorisiyle mimarlıkla ilişkisini kurmaya çalışan

Sergei Eisenstein, *Montaj ve Mimarlık (Montage and Architecture)* (1938) adlı makalesinde montajı farklı çekimlerin yan yana (juxtapose) ve farklı birleşimlerle zihnimize tek bir kavram oluşturmak üzere bir araya gelmektedir. Eisenstein makalesinde izleyici tarafından ekranın karşısında kurgulanan 'görsel izlek' ile hareket halindeki gözlemcinin mimari bileşenler üzerinden geçerken kurgulanan 'mekânsal izlek' arasındaki ilişkiden bahsetmektedir. (Deriu, 2008)

Beynimizin neden bu tarz bağlantılar yaptığına ve mimarlığın burada ne gibi bir rol oynadığına dair düşünceleri Eisenstein'ın montaj düşüncesi üzerinden izlek durumunu tartışan Guilana Bruno (2002) kişisel izlek üzerinden tanım kazandırılan montajın kritik bileşeninin, farklı mekânların açığa çıkmasına ve bedensel olarak mekânla bağıntı kurmasına olanak sağlayan bağlantılarından bahsetmektedir.

Eisenstein'ın *Montage and Architecture* tezindeki bu ikili hareket vurgusundan söz eden Yves-Alain Bois (1989), 'sinematizm' kavramından bahsetmekte ve bunun birbirlerine eklenen imajların yeni bir anlam açığa çıkarmasında yeni bir kategori olduğunu vurgulamaktadır. İfadenin içeriğindeki bağımsızlığı, sabitlenmemiş herhangi bir ortam üzerinden ilişkilendirir. Bu kavram, Eisenstein'ın görsel sanatlar ve mimarlık arasında kurduğu ilişkiyi anlamak için önemlidir.

Sinema ile mimarlık arasındaki ilişkiyi montaj üzerinden değerlendiren Colomina (1992), modernist mimarlıkta oluşturulan yeni zaman ve mekân kavramını Le Corbusier'in bazı yapılarındaki yaklaşımlarla tartışır. Le Corbusier'in mimarisindeki mimari mekânları sinematik bir yaklaşımla ele alırken montajlama süreci bağlamında aslında modern evin içinde yaşanan bir makina olduğu kadar görme üzerine bir makina olduğunu ileri sürmektedir. Colomina, Le Corbusier'in *promenade architecturale*³ kavramı üzerinden Villa Savoye'ü insan vücudunu kamera-göz olarak değerlendirerek mekân içindeki hareketli deneyimi montajlama sürecine çevirmektedir.

³ Gezinti mimarlığı olarak çevrilebilmektedir.

Modern sonrası döneme dair sinema bağlamında Gilles Deleuze (1989)'ün *Zaman-İmaj* ve John Orr'un (1983)'ün *Sinema ve Modernlik* kitapları tartışılmaktadır. Bu bağlamda, Eisenstein'in montaj kuramı üzerinden geliştirdiği diyalektik temelli yaklaşım döneminin sinemasal dilini tariflerken, modern sonrası dönemde sinema şok deneyimleri sunmaktadır.

Bu kavram üzerinden Jonathan Hill (2003), şok etkisi üzerinden yeni bir montaj teorisi ortaya koymaktadır ve 'kullanıcı oluşumlu' katılımın mimarlıktaki boşlukları doldurması üzerine ilişkisini aramaktadır.

Bu bağlamda Guy Debord (1960), tasarımın rolünü gözardı etmez fakat formların yaratılışının durumların yaratılışına cevap olarak oluşturulması konusunda montaja olaysal açıdan bakmaktadır. Sitüasyonistler (durumcular) mimarlık üretimlerini *detournement*⁴ üzerinden tanımlamaktadırlar. Kentte anlık durumlara karşılık gelebilecek 'durumlar' inşa etmektedirler.

Olaysal tavır bağlamında Debord üzerinden Ojalvo (2012), sitüasyonist söylemin en bilinen kavramsal örneği olan Yeni Babylon üzerinden 'kullanıcıların eşzamanlı yaratıcılığı' tarafından sürekli bir yeniden-oluş halinde olduğundan bahseder.

Bu bağlamda Bernard Tschumi (1996), mimarlığındaki fikirleri sinemasal montaja dayandırır ve mimarlığını olay mimarlığı (*architecture of event*) ve kopuş mimarlığı (*architecture of disjunction*) gibi kavram üzerinden okurken mimarlığı bu olaysal tavır üzerinden değerlendirmektedir.

Kopuşlar, mevcut durumu bağlamından kopararak anlam kategorilerini sorgulatır hale gelmektedir. (Tschumi, 1994) Kopuşlar zamana ve mekâna dayalı olarak süreksizdir. Eisenstein'in montaj anlayışından olduğu gibi imgeler birbirleriyle çarpışarak diyalektik bir bütünlük oluşturmazlar. Tschumi, mekânın zaman içinde yok olduğundan, mekânın artık geçici bir oluş olduğundan

⁴ Debord'un tanımına göre mevcut durumun 'yeni bir bütünde yeniden kullanılması. Bknz: Guy Debord, *Olumsuzlama ve Prelude Olarak Détournement*, 1959.

bahseder. Mekân-zaman kavramı üzerinden modern mimarlık ile birlikte mekânlar arası sınırların erimesine ve mekânın fiziksel kullanıcı tarafından hareket odaklı deneyimlemesi tartışılırken, 20.yüzyılın son çeyreği ile birlikte mekânın 'mekânsal deneyim'e dönüştüğü ve geçici bir var-oluş kazandığı söylenebilmektedir.

2. BÖLÜM

İMGE, ZAMAN VE MEKÂN: GÖRME VE MODERNİTE

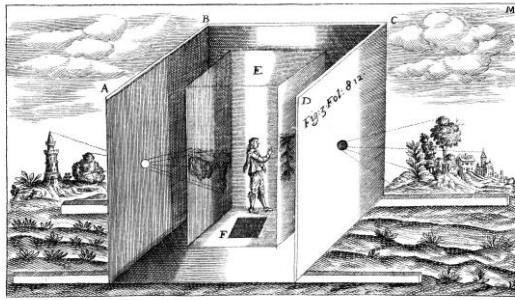
İmgenin üretilme biçimine baktığımızda, 15. Yüzyıldan 19. Yüzyıla kadar görme modelinin Rönesans perspektif geleneğine bağlı, gözlemciyi sabit bir nokta üzerinden tanımlayan ve görüntünün olduğu gibi temsiline dayalı; “görselliğin ‘doğa’sından meydana gelen bir imge dağılımı üzerinden okumak mümkündür” (Crary, 2004, 13).

Dönemin siyasal ve sosyal yapısı, hiyerarşik bir sistem üzerinden yaşam ve temsil modellerini de tanımlarken; beğenin, sabit bir ‘gerçeklik’ üzerinden ifade kazandığını görebilmekteyiz. Perspektif geleneklerine uyularak bu görüşlere ‘gerçek’ denilmektedir. Perspektif bir tek gözü, görünen nesnelere dünyasının merkezi yapar. Berger, “perspektifin içinde yatan çelişkiyi, perspektifin tüm gerçeklik imgelerini bir tek seyircinin göreceği biçimde dizmesi olarak” tartışmaktadır (Berger, 2004: 16). Seyirci, ancak bir tek yerde, bir tek zamanda bulunabilir. Fakat ‘gerçeklik’ üzerine imaj üretimine baktığımızda Mitchell’in tartıştığı şekliyle “imajları, zamanda ve mekânda yer değiştirerek yayılan ve bu süreç içinde derin dönüşümlere uğrayan şeyler olarak düşünerek işe başlamak daha iyi olabilir” (Mitchell, 2006: 12)

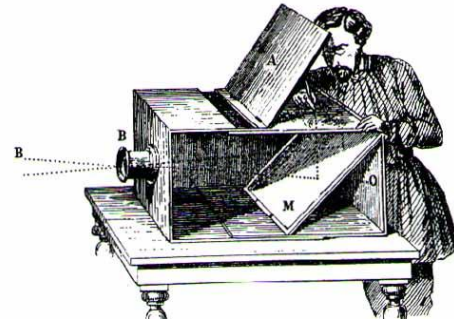
19. Yüzyıla kadarki görme modelini, dönemin görme aygıtları üzerinden eşzamanlı olarak okumak mümkündür. 19. yüzyıla kadar hakim olan en önemli görüntü üretimi, bakılan ile görülen arasındaki ‘gerçeklik’ ve ‘doğalcılık’ üzerinden ‘dışardaki’ dünya karşısında ‘içeride’ konumlandırılan bir gözlemciyi tanımlayan; gözlemci ile optik alet arasındaki gerçeklik aygıtı’ olarak da adlandırılan *Camera Obscura*⁵ üzerinden üretilen imgeye bağlı idi (Crary, 2004).

⁵ Latince. Fotoğraf literatüründe ‘Karanlık Oda’.

Camera Obscura'da görüntü, karanlık bir ortama açılan küçük bir delikten giren ışığın, dışarıdaki görüntünün tümüyle ters bir yansımasının elde edilmesi üzerinden üretilmekteydi. Doğru perspektifin yakalanması için kullanılan bu yöntem, 'doğru' görüntünün de elde edilmesini sağlamaktaydı. Aynı zamanda 17. Yüzyılda "gözlemciyle dünya arasındaki ilişkileri sınırlama ve tanımlama konusunda belirleyici bir görev üstlenmekteydi" (Crary, 2004: 47). (Şekil 1 ve 2).



Şekil 1 *Camera Obscura*, 1646 (Crary, 2004: 53).



Şekil 2 *Camera Obscura*, 1650 (http://cinemathequefrancaise.com/Chapter1-1/Figure_01_10_Obscura.html Erişim: 2014)

Camera obscura, gözlemciyi çevresini saran karanlığın içinde yalıtılmış, kapatılmış biri olarak tanımlanmaktaydı. İçeride olma durumu, hem teorik olarak özgür ve bağımsız bir birey olan gözlemcinin, hem de yarı evsel bir alan içine kapatılan, dışarıdaki dünya karşısında içeride konumlandırılan bir gözlemciyi tanımladığını vurgulayarak; merkezi perspektifte olduğu gibi gözlemci yalnızca iki boyutlu bir görüntü karşısında konumlandırmaktaydı.

Gözlemci ve görme ilişkisine baktığımızda, *camera obscura* içindeki imgeler, bedenden koparılan gözlemci modeli ayrı bir göz aracılığıyla oluşturulmuştur. Göz, gözlemciden radikal biçimde kopartılmış ve nesnel bir temsil olanağı sunan bir aygıt içine yerleştirilmiştir.

1800'lerin başında *camera obscura*'nın katılığı, doğrusal optik sistemi, sabit konumu, algı ve nesneyi özdeşleştirmesi, artık hızla değişen kültürel ve siyasi koşullar için yeterince esnek ve hareketli değildi. 17. ve 18. Yüzyıllarda

sanatçılar kuşkusuz *camera obscura*'nın koyduğu kısıtlamaların ve görmeyi rasyonelleştiren başka tekniklerin dışına çıkabilmek için çaba göstermiş, fakat daima sınırlı bir deney alanı içinde kalmışlardır. *Camera obscura*, ancak 19. Yüzyılın başlarında otoritesini yitirmiştir; “Görme artık hakiki ya da doğru olan dışsal bir imgeye tabi değildir. Göz, artık ‘gerçek bir dünyayı’ teyit etmemektedir” (Crary, 2004: 150).

19. yüzyılda fotoğrafın ve ilgili diğer ‘gerçeklik’ biçimlerinin bulunuşu ile optik aletler üzerinden kurulan ilişki ile değişmiştir. Bu aletler sadece işaret ettikleri temsil modelleri üzerinden değil, gerçekliğin ne anlama geldiğini yeniden düşünmemizi sağlamıştır. *Camera Obscura*'nın ürettiği gerçeklik algısı dolayısıyla 17. ve 18. yüzyılda görmede öznelliğin bastırılmaya, ya da tek-ipleştirilmeye çalışıldığı görülmektedir. Bu bağlamda 19. yüzyıl, sanayide yeni tekniklerin, siyasal iktidar alanında yeni biçimlerin geliştiği bir yüzyıl olmanın yanısıra, yeni bir gösterge türünün de ortaya çıktığı bir yüzyıldır.

19. yüzyılda imge, özünde görülene değil *camera obscura* imgesi tarafından öğretilene dayandırılan düzenden koparılmıştır. Platon’cu anlamda düşünüldüğünde taklit yoluyla benzetme (*mimesis*⁶) ve çerçevesinin net bir biçimde çizildiği, imgeye bağımlı olma durumundan çıkılmıştır. Bakma ve görme ilişkisi anlık olan, değişken olabilme gibi kavramlar üzerinden ifade kazandığı modernite kavramı, artık yerleşik olanı hareketli kılmaktadır. Kendilerine ‘izlenimci’⁷ diyen bir grup ressam tarafından sanatın ifade ve sunum ortamlarının “Salon düzeninden dışarıya çıkarılmasıyla birlikte” yeni bir imge üretme sürecine girilmiştir (Artun, 2003: 68).

Bu dönemde resim, *camera obscura* gözlemci modelinin tasvir ettiği şekliyle imgeyi bütüncül olarak görmez, “artık beden de parçaları ile birlikte resmedilir ve gövde yekpare haliyle değil; el, ayak gibi parçalarıyla (fragmanlarıyla) tasvir edilir olmuştur “ (Artun, 2003:48). Ayrıca çerçevenin, sınırladığı alanda tam

⁶ Detaylı bilgi için bkz: Platon, Mimesis.

⁷ İzlenimcilik (*Impressionism*, 1860-1907), Paris’te bir grup Salon karşıtı sanatçının, akademik resme arayış oluşturma amacıyla bir araya gelmesiyle oluşan topluluk. Deyaylı bilgi için bkz: Antmen, 2008:21

olarak görünen ve orada olanı düşünmemizi bellettiği her şeyi resmin içine dahil etmediği görülebilmektedir. Çerçeveye tam anlamıyla dahil olmayan, kısmi olarak sokulan figürler de imgenin geçirdiği parçalanmayı; parça ile bütün ilişkisinin de önemini açığa çıkardığı anlaşılabilir. Resimde artık kompozisyon çözülmeye ve parçalanmaya başlamıştır. İmge artık parçalara ayrılmış ve üretimin sınırlandırıldığı alan olan çerçeve ile ilişkisi daha da muğlaklaşmıştır. (Şekil 3).



Şekil 3 Édouard Manet, *The Café-Concert*, 1879 ([http://www.modern-art-muse.com/FamousFrenchArtists.html#gallery\[pageGallery\]/2/](http://www.modern-art-muse.com/FamousFrenchArtists.html#gallery[pageGallery]/2/) Erişim:2014)

Görme, bu bağlamda bakılanın/görülenin temsiline olan bağımlılığından kurtulur (Baudelaire, aktaran A. Artun, 2003:39). Görme ile iktidarın direttiği otorite, hiyerarşi ve normlar arasındaki ilişki artık kesilmiştir ve 'gerçeklik' imgesi tartışılır olmuştur. 19. yüzyıla kadar imge üretimi, görülenin birebir temsili ve hatta nasıl düşünülmesi gerektiği üzerinden kanonikleşen bir yapıdaydı. Baudelaire'ın modernite ile tartıştığı şekliyle "görülenenin tasviri sanat değildir" (Artun, 2011: 32).

Bir başka eleştiri de, 19. Yüzyılda resim özelinde genel olarak sanatın, Rönesans geleneğine bağlı ideal güzel kavramını sorunsallaştırdığı görülebilmektedir. Sanata dair 'ideal' olguların 'ideal olmayan' ile yer değiştirdiği

ve resmin burjuva sanatı olarak görüldüğü konumundan kurtarıldığı, halkın içinden herhangi bir figürün de resmin asıl 'öznesi' haline gelebildiği görülebilmektedir. Tiziano'nun 'ideal olan'a dair mimetik imgesi (Şekil 4), Manet'de 'ideal olmayan' ile yer değişirken (Şekil 5); Cézanne'da sanatçının imgelemindeki durum (Şekil 6), ideallerin ve ikonlarının yerini sorgulamaktadır (Artun, 2004: 50). Bu durum, izlenimciliğin imgeyi yücelten ve resimlerinde görüleni değil, kendi imgesi üzerinden dönüştürdüğü imge üzerinden eşzamanlı olarak gitmektedir.



Şekil 4 Tiziano, *Venus*, 1538 (Artun, 2004: 50)

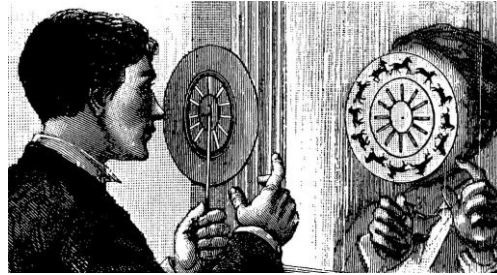
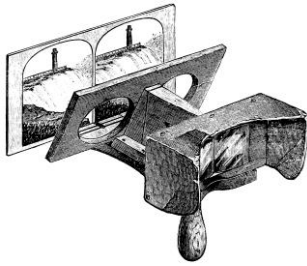
Şekil 5 Manet, *Olympia*, 1863 (Artun, 2004: 50)

Şekil 6 Cézanne, *Modern Olympia*, 1873 (Artun, 2004: 50)

Yeni görme rejimiyle birlikte gözlemci, görme aygıtının bir ögesini oluşturmaktaydı. Önceden dışarıdan bakılan ve algı ile nesneyi özdeşleştiren görme rejimi, yerini artık bakanın deneyimine ve onun gözlerinin kaydettiklerine evrilen bir öznel görüşe bırakmıştır. *Modern Görme Rejimi* adlı metninde Baudelaire, yeni görme rejiminin, imgelerin üretildiği yeni teknolojilerle birlikte örgütlendiğini belirtir. İmge parçalara bölünerek belli bir sıra ve hızla izlenmeye başlanmıştır. Bu yeni görme rejimine bağlı gözlemcinin görme aygıtlarını şu şekilde tanımlamaktadır;

“...izleyicinin, çevresinde dönen silindire resmedilmiş doğa, kent veya savaş manzaralarını izlediği panoramalar, kozmoroma, georama, neoramalar; bu manzaraları arkadan aydınlatılmasıyla sağlanan efektlerle oluşan dioramalar; parça parça çizildiği disklerin döndürülmesiyle (Şekil 7), imgenin hareket ve bütünlük kazandığı phenakistiscope (Şekil 8), thaumatrope, zootrope'lar (Şekil 9);

bakanın iki gözüne yerleştirilen iki ayrı imgeyi birleştirerek derinlik hissine kapıldığı stereoskoplar; dünyanın biteviye değişen mozaikler arkasından izlendiği kaleydoskoplar ve 1790'larda ortaya çıkan fantasmagoria: Büyülü fenerlerin aydınlattığı yanılısamalar sahnesi “ (Baudelaire, aktaran Artun, 2003:39).



Şekil 7 Stereoskope,1861 (Crary, 2004: 121)

Şekil 8 Phenakistiscope,1841 (Artun, 2004: 40)

Şekil 9 Zoetrope, 1833 (Crary, 2004: 121)

Görme aygıtı da adeta gözlemcinin imgesi gibi parçacıl ve harekete dayalı bir durum kazanmıştır. Modernite, klasik görme modellerinin ve bunların sabit temsil alanlarının çöktüğü bir duruma karşılık gelir; “gözlem, artık belirli bir mekâna göndermede bulunmayan, eşdeğerli duyular ve uyarılar meselesidir” (Crary, 2004: 37).

Baudelaire, modernite ile zamanın gelip geçiciliğini vurgularken mekânların bir görünüp bir kaybolarak umulmadık deneyimleri açığa çıkarmasından bahseder. Zaman ve mekân bu bağlamda bir bütünlük sunmazken fragmana parçalanmış yapı kesintilidir (Baudelaire, 2011 [1863], aktaran Artun).

19. yüzyılda gözlemci, aynı zamanda gittikçe çoğalan bir dizi optik ve duyuşal deneyimi eşzamanlı olarak tüketen bir konumdaydı. Baudelaire, yeni görme rejimi üzerinden moderniteyi sorgularken karşımıza *Modern Hayatın Ressamı*'nda şair ve ressamların yeni bir durumunu öne çıkarır; *flâneur*⁸. Yeni

⁸ 'Aylak kent gezgini'. Detaylı bilgi için bkz: Walter Benjamin, *Pasajlar*, 1993.

bir gözlemci tarzı olan *flâneur*, aldatıcı imgelerden oluşan kesintisiz bir dizinin baş kahramanıydı.

Baudelaire, *flâneur* kavramıyla hayatın görünüp kaybolan fragmanlarında 'modernite'yi aramaktadır. İnsanın kendi gerçekliğine dair algılarını dönüştüren gelişmeler, modern hayatın göstergesi olan kentlerde, yepyeni bir yaşam biçiminin yarattığı sahnede yaşanmaktadır.

Walter Benjamin'in, Baudelaire'in şiirlerinden tasvir ettiği bu yeni gözlemci tipi olan şehrin modern ve aydınlanmış gezgini *flâneur*, "kendini ancak kalabalığın içinde, pasajlarda sokak ile iç mekân arasında bir geçiş oluşturan eşiklerde evinde hisseden biridir" (Antmen, 2008:18). Hareket halinde olan *flâneur* için deneyim, görme duyusu üzerinden iç içe geçmeye başlamaktadır.

19. yüzyılda 'endüstrileşen' modern kentte gözlemci, modernlik deneyimine katılırken gördüklerini belleklerdeki görüntüyle çarpıştırarak görüntü ile görülen arasındaki ilişkiyi bir anlamda muğlaklaştırmakta ve kentin sokaklarını dolaşarak fragmanlara parçalanmış yapıyı üst üste veya yan yana getirerek tekrar üretmekteydi. 17. yüzyıla kadar hakim olan imge modeli, *camera obscura* tarafından içeriye kapatılan, bedensiz bırakılan bir özne imgesi sunarak; yerini moderniteye bağlı yeni görme rejiminin sonucu olan bütüncül imgeyi parçalara bölerek belli bir sıra ve hızla izlenmeye başlanan, 'öznelleşen', tekrar bedene kavuşan, parçacıl ve harekete dayalı yeni bir imgeye bırakmıştır.

2.1 GÖRME VE GÖRÜNTÜ ÜZERİNE YENİ DURUMLAR: PARÇA VE HAREKET

Yeni görme rejimimde parçacıl ve harekte dayalı imge modeli açığa çıkarken, imgelerin üretildiği yeni teknolojilerle birlikte örgütlendiğini belirtmek gerekir. Artık imge parçalara bölünerek belli bir sıra ve hızla izlenmeye başlandıkça üretilmektedir.

Rönesans'taki nokta kaçıışlı perspektif üzerinden geliştirilmiş imge dağarcığı zaman içindeki belli bir anda belirli bir mekân tanımı yaparken, görme ve görüntü aygıtları üzerinden geliştirilen yeni durum, fotoğrafın gerçeklik iddasını sarsan bir deneyim sunarken görüntüye hareket ve dolayısıyla zaman eklemenin de yolunu açmıştır.

Bu bağlamda, *camera obscura*'nın moderniteye bağlı geçirdiği kırılma ve görüntü aygıtları üzerinden 19. yüzyılda fotoğraf makinasına evrilmesiyle birlikte, 19. yüzyılda çoklu görüntülü resim ile sabit fotoğrafik imaj arasındaki fark tartışılır olmuştur. Fotoğrafı karanlık odada sabitleyen kimyasal süreç, nokta kaçıışlı perspektifi ve zamandaki herhangi bir anı da sabitlemekteydi. Fotoğrafçının negatif filmi, ressamın sabit noktalı, sabit zamanda yakalanmış resim yüzeyindeki 'gerçekliği' ile yer değiştirmekteydi. Fotoğraf, izleyici ile imajın gerçekliği arasındaki temsil aracı olarak sanatçıyı bu ilişkinin dışına itmiştir.

Görme aygıtları üzerinden bu durum üzerinden bakılacak olursa, *camera obscura*, imgenin kesin sınırlarını çizip imgeyi olduğu gibi belleten bir odayken, fotoğrafın keşfiyle birlikte fotoğraf imgesinin de değiştirilebileceği ortama; doğru perspektifin yakalandığı odadan imgenin gerçekliğinin değiştirilebildiği bir odaya da evrilmiştir. Modernite üzerinden tartışılan hareket ve parça ilişkisi, 'temsil durumu' üzerinden fotoğrafa dahil olurken Bragaglia üzerinden fotodinamizmin hareketin özünü yakalayabileceğini düşünülebilmektedir.

Fotodinamik imaj, fotoğrafın uzun süre pozlanmasıyla elde edilmektedir ve fotoğrafın aksine geçirilen süreçte her bir fotoğraf karesi, görüntüye dayalı bir 'hareket dizisi' oluşturmaktadır (Şekil 10).



Şekil 10 Anton Giulio Bragaglia, Lo schiaffo, 1912 (<http://www.artnet.com/artists/anton-giulio-bragaglia/lo-schiaffo-lcl9zx7GpBOMsycsoNfgAQ2> Erişim: 2014)

Hareket üzerine Etienne-Jules Marey ve Eadweard Muybridge tarafından yürütülen analitik incelemelerde fotoğrafın, hareketi ve uzantısı olarak zamanı nasıl temsil edeceğine dair iki farklı görüntü modeli geliştirilmiştir (Friedberg, 2006). Marey ve Muybridge tek-çerçevesel imaj kullanarak zamanın temsiline dair çoklu-görüntülü sağlamışlardır.

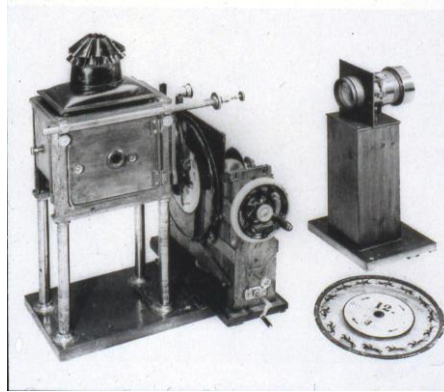
Hareket temsiline Muybridge her biri ayrı ayrı karelerde film üzerinde görüntü oluşturman için belli bir süre ışığa maruz bırakılan (pozlanan) ve hareketin her bir bileşeni olan bireysel anlık enstantaneleri (pozlama süresi) kaydederken (Şekil 13); Marey'in kronofotoğrafları (zaman fotoğrafları) çoklu pozlamaya maruz bırakılan tek bir fotoğraf tabakasında art arda gelen hareketleri kaydetmektedir. (Şekil 12)

Çerçeveler arası hareket ilişkisi üzerinden Muybridge'in temsil yöntemi art arda bir süreklilik oluşturacak şekilde okunabilmektedir; "bir imajdan diğeri arasındaki zaman, sekans içindeki hareketin anlatısından etkilenmektedir" (Freidberg, 2006: 135).

Bu bağlamda Marey'in yöntemi ile Muybridge'in yöntemi karşılaştırıldığında, Marey'in çoklu anlara dayalı tekil imajın, zamanın eşzamanlılık içinde olduğu (çizgisellik ya da devamlılık içinde olmayan) bir imaj olarak görülmektedir

Hareketi yakalamaya dair iki farklı yaklaşım üzerine çalışmalar, iki farklı yaklaşım olarak görülmektedir; "biri art ardalılıkla (dizisel) ilgiliyken diğeri eşzamanlılıkla ilgilidir. Marey'in 'uzamsal olarak dahil olunan fakat zamansal olarak parçalanmış'⁹ imajları üst üste binme¹⁰, ikili pozlama katmanları içerirken Muybridge'in yöntemi çoklu çerçeve¹¹lenmiş imajların hareket üzerinden ilişkisine bağlıdır" (Freidberg, 2006: 90).

Muybridge'in işlerinde görülen hareketin çizgisel nedenselliğe bağlılığı, "çerçevelerin sunumlarındaki yanyanalığını unutturmaktadır" (Friedberg, 2006:92). Muybridge'in geliştirdiği *Zoopraxiscope* ile bir disk üzerine yerleştirilen ardışık dizilimli imajlar, doğru bir hızda çevrilmeye sanal bir hareket illüzyonu (Şekil 11) yaratmaktadır. Hareket-imajlar (hareketli kesitler) üzerinden sanal hareketin üretimini sağlayan bu alet, her bir çerçeve tek bir yerde tek bir zaman içermesine karşın ardışık çerçevelerin etrafında sinemanın gelişmesine olanak sağlamıştır.



Şekil 11 *Zoopraxiscope*, Eadweard Muybridge, 1879

(<http://www.pages.drexel.edu/~tobiabi/courses/textbook/3d.html> Erişim: 2014)

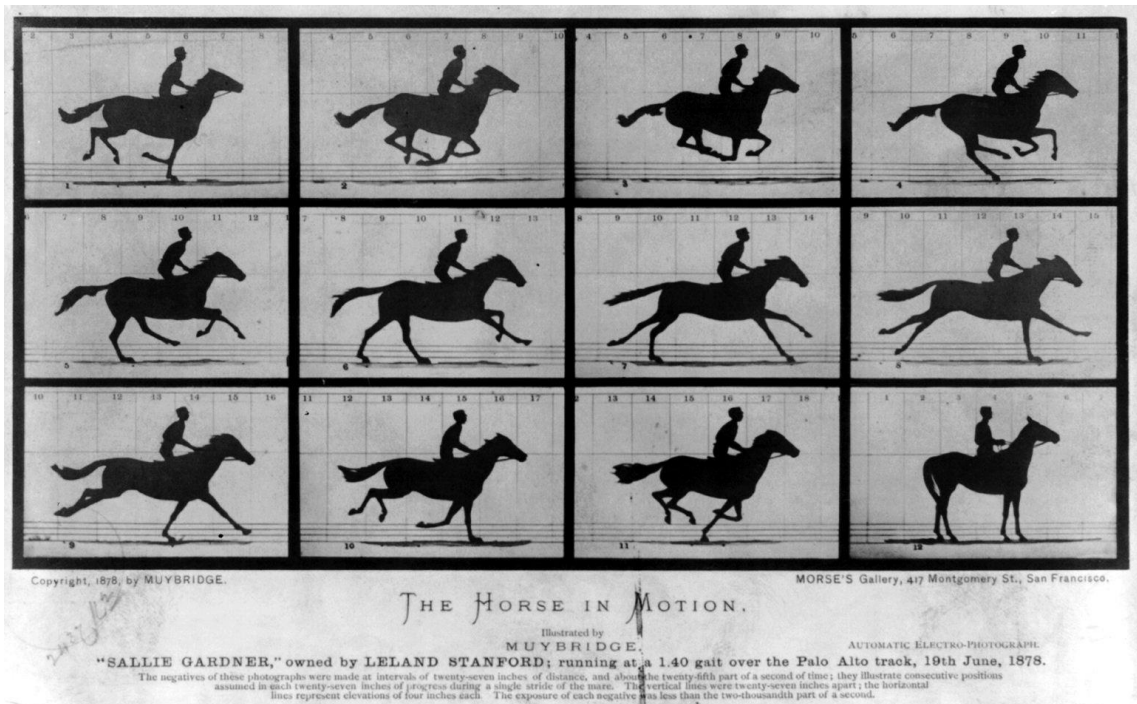
⁹ Uzamsal (spatial) ve Zamansal (temporal) terimleri 'Sinemada Montaj' adlı bölümde detaylıca tartışılacaktır.

¹⁰ Superimposé.

¹¹ 'Film parçası üzerinde yer alan resimlerden her birini çevreleyen siyah çubuklardır' Özön, N. (1984), 100 Soruda Sinema Sanatı. İstanbul: Çerçek Yayınevi. Bir başka deyişle de çekimin her bir anıdır.



Şekil 12 Etienne-Jules Marey, Galloping Horses, 1886 (Freidberg, 2006: 30).



Şekil 13 Eadweard Muybridge, 'Transverse Gallop', 1887 (Freidberg, 2006: 30).

19. yüzyılda modernite üzerinden tanımlanan parça, hareket, anlık deneyimler gibi kavramların yarattığı dönüşüm ile birlikte doğrusal mekân-zaman deneyimlerinin kırılış anları, en belirginleştiği haliyle Marey'in fotoğraflarındaki farklı hareket katmanlarını aynı çerçeve içine eklenmesiyle birlikte yeni bir mekân-zaman algısını görünür kılınmıştır.

Bu bağlamda 20.yüzyıla girerken Kübizm ile birlikte yüzeydeki kırılma, mekânsal ve zamansal olarak parçalanmış anların tek bir çerçeve içinde bir araya gelerek yeni bir mekân-zaman algısı oluşturmuştur. Çerçeve içi ve çerçeveler arası ilişkiler, bu bağlamda yeni durumları açığa çıkaran önemli gelişmelerdir.

3. BÖLÜM MODERN ZAMAN

3.1 PLASTİK SANATLAR

“Atomun parçalanması benim için tüm dünyanın parçalanması gibi bir şeydi”.

Kandinsky¹²

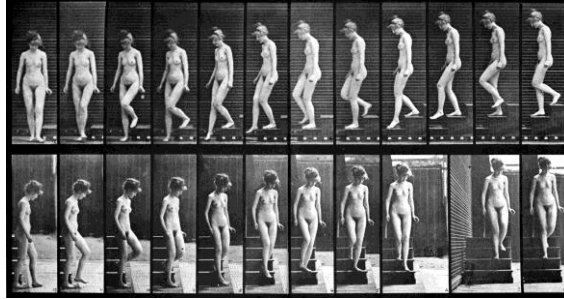
Kübizm'in geleneksel merkezi perspektif kurallarını reddederek görsel temsil sistemleri kırılmaya uğratması, imge üretimini Rönesans geleneğine bağlı kurallarına başvurmadan batı sanatının yüzlerce yıllık görsel sisteminden koparmıştır. Bütünden ayrı varolan parçaların bir araya gelişi üzerinden görüntüdeki kırılma, mekânsal ve zamansal olarak parçalanmış anları tek bir çerçeve içinde bir araya getirerek yeni bir mekân-zaman algısı oluşturmuştur. Kübizm, yeni bir resimsel dil, yeni bir görme biçimi; dünyayı temsil etmenin yeni bir yöntemini sunmaktadır.

Bundan önceki dönemde Öklidyen mekân anlayışı gözlemciyi aynı anda aynı zamanda tutan bir durumda iken, Albert Einstein'ın 1905 tarihli Görecelik Kuramı (*theory of Relativity*) ve atomun parçalanması özelinde farklı zaman parçalarını eşzamanlı olarak deneyimletebilen ve bu bağlamda bir tür dördüncü boyut kavramını getirirerek yeni mekân-zaman tartışmalarının da önünü açmıştır.

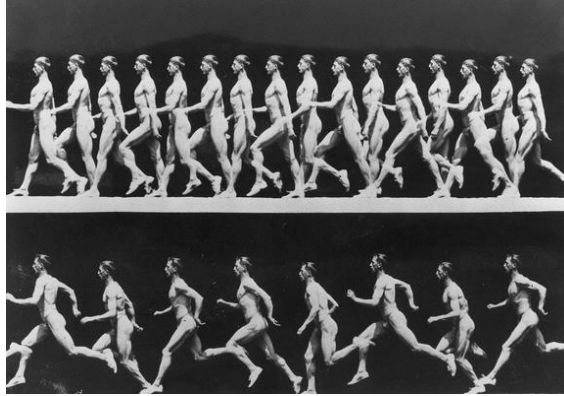
Kübizm'in 'parçalı modernizm'i çoklu ardaşık anları durağan bir resmin içinde eşzamanlı sunarak çizgisel perspektifi kırılmaya uğratır (M. Antliff, P. Leighton, 2001, aktaran Freidberg, 2006). Bu durum farklı bakış açılarını tek bir resim içindeki temsili olarak anlaşılabilir. Kübizm, Muybridge'in ardaşık çerçevelerinden ziyade (Şekil 14), Marey'in temsilsel stratejisini tek bir çerçeve içindeki çoklu zamansal ve mekânsal perspektiflerini keşfederek geliştirmiştir. (Şekil 15). Kübizmin temsilsel yaklaşımına ilişkin bu tanım, Marey'in hareketi

¹² Anılar (1993), aktaran Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*.

yakalama modelini hatırlatmaktadır. Kübist ressamalar, zaman ve mekânda tek bir ereve içindeki eşzamanlı, art arda (sequential) anları temsil etmeye çalışmış (Şekil 16); oklu mekân-zamansal farklı katmanlar temsil edebilen, tamamıyla parçalı bir resim yüzeyine dördüncü boyut kavramı olan zaman'ı sunmuŐlardır.



Şekil 14 Eadweard Muybridge, *Merdivenden Dönerek İnen Kadın*, 1887 (Freidberg, 2006: 35).



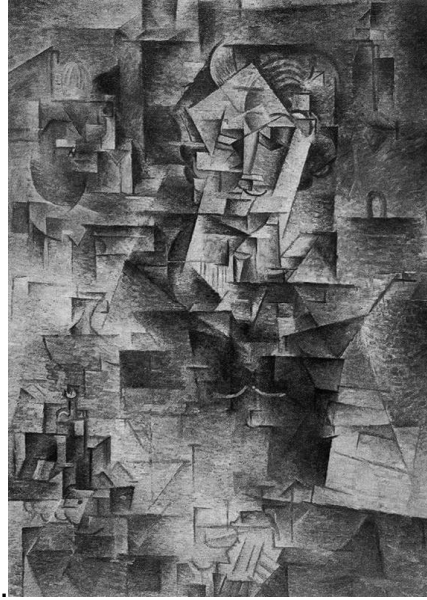
Şekil 15 Etienne-Jules Marey, *Koşan Adam*, 1887

(http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A7838&page_number=3&template_id=1&sort_order=1 Erişim: 2014)



Şekil 16 Marcel Duchamp, *Merdivenlerden İnen ıplak No.2*, 1912 (Freidberg, 2006: 35).

Resmin mekânsal (uzamsal) olarak parçalanmış yüzeyi, aynı zamanda zamansal bir parçalanmayı da işaret eder; çoklu sinematografik ‘çekimler’ eşzamanlı olarak tek bir çerçeve içinde hareket halindedirler. Kübizm’in resmin yapısını parçalayarak yüzeyde bir dinamizm ve “farklı yüzeylerin eşzamanlı olarak birlikte sunuluşu, **doğrusal olmayan, eşzamanlı mekân-zaman kavramının** oluşmasına öncülük etmiştir” (Cooper, 1970). Kübist resimde olduğu gibi, çerçeve için tahmin edilemez oluşu, iki boyutlu eserden ayrılan üç boyutlu cismin her yüzeyinin, her cephesinin aynı olamayacağı ve bu bağlamda öngörülemez oluşu, farklı görüş ve bakış açıları üçüncü boyutta bir eşzamanlılık sunmaktadır. (Şekil 17).



Şekil 17 Pablo Picasso, Portrait of Daniel-Henry Kahnweiler, 1910

(<http://uploads6.wikiart.org/images/pablo-picasso/portrait-of-daniel-henry-kahnweiler-1910.jpg>

Erişim: 2014)

Kübist anlayışta gözlemci, bir nesneyi kavramak için o nesnenin etrafında dolaşmak durumundadır. Kübizm, parçaladığı bütünü yeniden kurgulayarak farklı bakış ve görüş açıları sunmaktadır. Özellikle kübist resim bağlamında yüzeyde bir parçalanmanın ötesinde, fütürizm ile birlikte nesnenin içine girilerek, içsel bir dinamizmin izlerini sürmek mümkündür. Yaygın olan imge biçimi kübizmle birlikte parça ve harekete dairken, fütürizm ile birlikte devinim ve ‘hız imgesi’ tartışılır olmuştur.

"Bir oda içinde bakarak balkondaki bir kişiyi resmederken, ancak pencere çerçevesinin bize izin verdiği kadarı ile görüş alanımızı sınırlamıyoruz. Bilâkis balkondaki adamın görüp yaşadığı duygularını, çevresiyle vermek istiyoruz. Caddenin gürültüsü, sağda ve solda derinliğine giden evlerin sırası..." (Filippo Tommaso Marinetti, Fütürist Manifesto, 1906.)



Şekil 18 Umberto Boccioni, Ruh Durumları, 1911.

Marinetti'nin metninden çıkışla, Fütürizmin bu bağlamda kendine amaç olarak objeyi değil, insanın iç yaşantısını ele aldığı görülebilmektedir (Şekil 18). Ruh durumunun resme dahil olma düşüncesi, Boccioni'nin manifestoda yazdıklarını "resimlerine taşımak yönündeki uğraşısını, ışık, enerji, mekânîk hareket gibi olguları aynı yüzey üzerinde üst üste, yan yana, iç içe geçen renk ve biçim alanları halinde bölerek gerçekleştirmiştir" (Antmen, 2008:67).

Kübizm ve Fütürizmin yaklaşımları, eşzamanlılığı ve art zamanlılığı ifade ederken 'temsilin muğlaklığı, farklı ve eşzamanlı görünüşlerden oluşmuş temsilin bütüncül yapısından meydana gelir. Kübizm'deki temselsel yaklaşım, gerçek dünya üzerinde geçirgen bir pencere olmak adına resmin (arayüzün) yüzeyini silmez; aracılık edileni, yüzeyini ön plana çıkarır ve zamandaki çoklu anları resimde eşzamanlı devingenlikte sunmaktadır (Antmen, 2008)

İtalyan Fütüristleri, Kübizm'de olduğu gibi ve Marinetti'nin manifestosunda söylediği üzere, 'hız estetiği'ne, dinamizme ve harekete görsel bir ifade kazandırmak için (Şekil 20,21) Eadweard Muybridge, Étienne-Jules Marey ve

Anton Bragaglia gibi fotoğrafçıların hareketin görünümünü yakalamak adına giriştikleri deneysel zaman fotoğrafları tekniklerinden (Şekil 19) esinlenmişlerdir.



Şekil 19 Anton Giulio Bragaglia, Lo schiaffo, 1912 (<http://www.artnet.com/artists/anton-giulio-bragaglia/lo-schiaffo-lcl9zx7GpBOMsycsoNfgAQ2> Erişim: 2014)

Şekil 20 Umberto Boccioni, 'The Rhythm of the Violinist', 1912 (Lynton, 2009: 93)

Şekil 21 Umberto Boccioni, Unique Forms of Continuity in Space, 1913

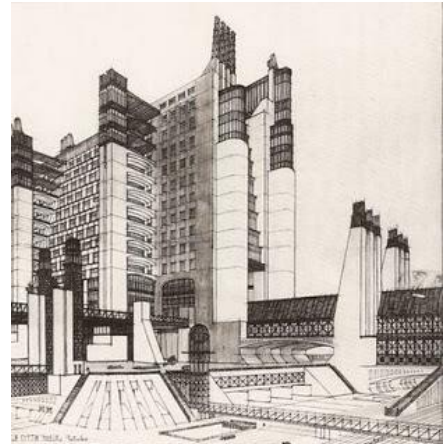
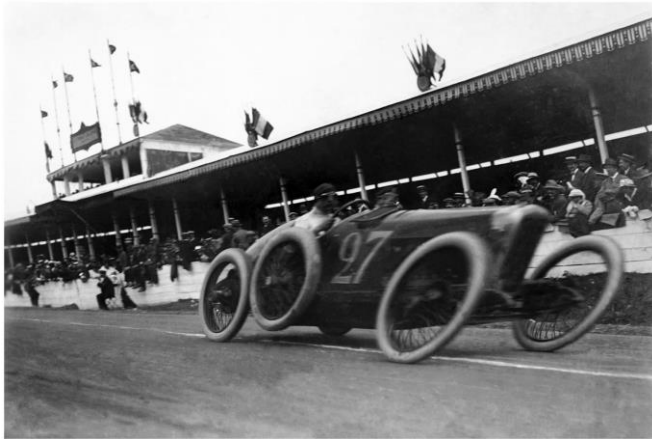
(http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81179 Erişim: 2014)

Modern yaşama dair hız imgesi, modern yaşamın sürekliliği, makinanın modern hayata getirdiği hareket göklere çıkartılırken 'süratin güzelliği' övülmektedir.

Fütürizm'in önemli isimlerinden Filippo Tommaso Marinetti önderliğinde genç ressam ve heykeltıraş Umberto Boccioni'nin 1910 yılında kaleme aldığı 'Fütürist Manifesto'da genç fütüristlerin evrensel bir dinamizm içinde tek bi anı resmetmek yerine, dinamik algının kendisinin görsel kılınabilmesinin peşinde oldukları dile getirilmiştir. Söz konusu olan bu manifestoda Fransız düşünür Henri Bergson'dan oldukça etkilendiklerini ifade etmektedir. Bergson'un 'élan vital'¹³ kavramı ve gerçekliğin harekete dayalı olarak her an oluşum içinde olduğu yönündeki düşünceleri, "elle tutulamaz dinamik anı resmetmek peşindeki Fütüristleri cezbetmiş, sanatsal arayışlarına adeta tercüman olmuştur" (Antmen, 2008:67). Boccioni'nin manifestoda dile getirdiği "her şey hareket eder, her şey bir kovalamaca halinde hızla döner" ve "koşan bir atın dört değil yirmi ayağı vardır" diyen Fütüristler için Bergson'un 'élan vital' in görsel çözümlenmesine yönelik bir çaba olarak anlaşılabilir (Antmen, 2008).

¹³ 'Yaşamsal atılım'. Detaylı bilgi için bkz: Gilles Deleuze (çev. Hakan Yücefer), *Bergsonculuk*, 2006 [1966]

Resim, heykel, bale, performans, şiir gibi alanların dışında ressamın resim yüzeyinde yakalamaya çalıştığı hareket duygusunu (Şekil 20,21) fotoğrafa taşıyan ve 1910 yılında 'Fotodinamizm Manifestosu'nu yayımlayan Anton Giulio Bragaglia'nın (1890-19660) uzun pozlama sonucu veya birkaç negatifin filmin üstüste bindirilmesiyle oluşan 'dinamik' fotoğraflardan; ayrıca Sant'Elia (1888-1916) ve Virgilio Marchi (1895-1960) gibi mimarların yeni çağ için geliştirilen, ama kağıt üstünde kalan fütüristik 'Yeni Kent' projelerinden söz edilebilir. Tıpkı bir yarış otomobili gibi (Şekil 22), şehir de hız ve dinamizm içinde akarken mimarlık da ona uyum sağlamak zorundadır. Yeni Şehir (*Citta Nuova*) çizimlerinde (Şekil 23) yalın çizgilerin egemen olduğu gökdelenler ile dönemine göre teknolojik değeri yüksek olan araba yolları, yürüyen merdivenler hız imgesinin başlıca elemanlarıdır.



Şekil 22 Jacques-Henri Lartigue, Fransa Otomobil Yarışı, 1914

(http://mairanohaz.blog.hu/2014/01/24/maurice-louis_branger_1874 Erişim: 2014)

Şekil 23 Sant'Elia: Citta Nuova, Fütürist Mimarlık Manifestosu, 1914 (http://www.futur-ism.it/esposizioni/Esp1986/ESP19860401_Ve_17.jpg Erişim: 2014)

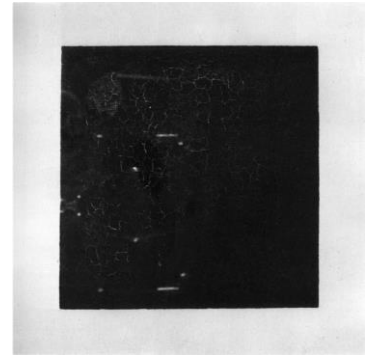
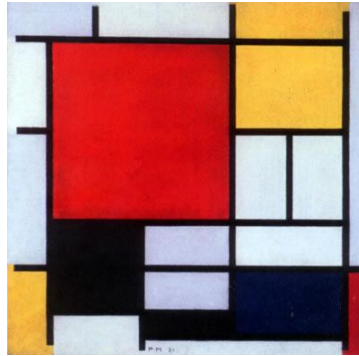
Fütürizm, modern hayatı resimlemekten, heyecanlı bir denemeden daha fazla bir şeydir. Bu akımın en önemli düşünceleri, daha önce söz edildiği gibi, aynı anda, eş zamanda oluş (*simultaneité*) ve uzam-mekân kavramı idi.

Yapılan tartışmalar bağlamında parça, bütün ve hareket, hız ve devinim kavramlarına baktığımızda, fotoğraf üzerinden harekete dair farklı ifadelerin

temsil ortamlarında sorgulanmasıyla birlikte imgenin de soyut bir ifade kazandığı görülebilmektedir.

Figüratif olanın ve mimetik imgenin temsil ortamlarından uzaklaştığı modernite sürecinde görme aygıtları üzerinden parça ve hareketin sanat akımlarını etkilemesi; örneğin Picasso'nun yüzey parçalanmaları ya da Boccioni'nin devinim ifadelerinin birer soyutlama olmakla birlikte, ifadenin de geçirdiği bir azalmadan da bahsetmek mümkündür.

İfadenin daha geometrik ve akılcı bir dil kazanması, 1917 yılında Theo van Doesburg, Piet Mondrian (Şekil 25) ve Gerrit Rietveld'in De Stijl adlı yaklaşımlarında geometrik bir yaklaşım içinde mutlak bir soyut anlatımı benimsedikleri görülebilmektedir. Malevich, bu anlamda gidilebilecek en uç noktaya giderek (Şekil 26) kompozisyonlarını iyice sadeleştirmiştir.



Şekil 24 Kazimir Maleviç, Bıçak Bileyicisi, 1912. (<http://www.kazimir-malevich.org/The-Knife-Sharpener.html> Erişim: 2014)

Şekil 25 Piet Mondrian, Siyah, Kırmızı, Sarı, Mavi, Gri, 1920 (Lynton, 2009: 77)

Şekil 26 Kazimir Maleviç, Beyaz Üstüne Siyah Kare, 1913. (<http://www.kazimir-malevich.org/Black-Square.html> Erişim: 2014)

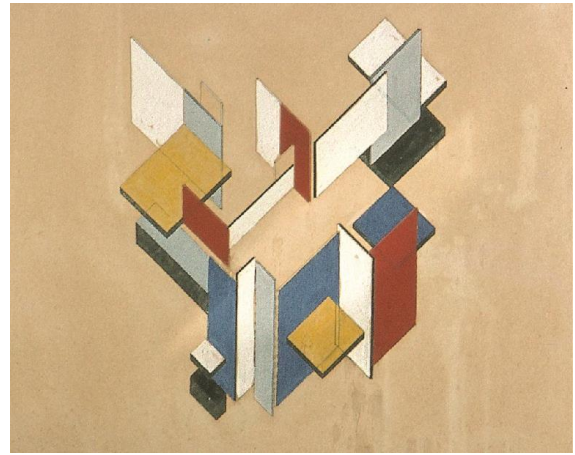
De Stijl manifestosu, mimarlık, heykel ve resmin kişisel ve duygulara dönük olmayan bir şekilde çalışmalarında açık ve berrak bir ifade kazanmak amacını destekleyen söylemler üretmiştir. Fütürizm'in ruh durumuna dair bir dinamizm ifadesini bu bağlamda olumsuzlarken Kübizm ile birlikte yeni bir mekân-zaman

kavramının De Stijl'in 1923'te yayınlanan V. Manifestosunda ifade kazandığı görülebilmektedir. Bu manifestoda şöyle denilmektedir;

“Kuşatıcı öğeleri (duvarlar, v.b.) parçalamak yoluyla iç-dış ikiliğini ortadan kaldırdık. Boyut, oran, mekân, zaman ve malzeme arasındaki karşılıklı ilişkileri inceledik ve bunlarla bir birlik yaratmanın kesin yolunu bulduk. Renge mimarlıktaki hak ettiği yeri verdik ve arkitektonik yapımdan (yani resimden) ayrı bir resimlemenin var olmaya hakkı olmadığını savunuyoruz” (Van Esteren/Theo van Doesburg/ G.Rietveld, aktaran Conrads, 1991:52). (Şekil 27).



Şekil 27 El Lissitzky, Pronoun, 1922 (Lynton, 2009: 113).



Şekil 28 Theo van Doesburg, Mekân-zaman İnşası III, 1923 (Lynton, 2009: 116).

Van Doesburg renk kullanımında “küpü ‘çözüp dağıtmak’ için farklı düzlemleri mümkün olduğunca birbirinden ayırıştırmak için kullanmıştır (Şekil 28). Bu anlamda “bir araya gelerek oluşturdukları hacim tarifinden çok mekânda uçuşan düzlemler olarak tanımlanabilmektedirler” (Heynen, 2011: 93).

Dışavurumsal durum, 1920’li yıllarda daha çok “sanatsal dışavurum yerine zihinsel bir süreç olarak ifade şekli bulmuştur. Bu anlayışın çıkış noktasını oluşturan ve zihinsel tasarım süreçlerinin ifadesi olan ‘konstrüksiyon’ kelimesi, Konstrüktivizm akımına evrilmiştir” (Antmen, 2008:104).

Konstrüktivizm’in, özellikle “Picasso’nun atık endüstriyel malzemeleri kullanarak heykel yapmasıyla inşacı heykel geleneğinden ilham aldığı kabul edilmektedir”.

Kübizm'in ikiye ayrıldığı dönemle birlikte “analitik kübizm üzerinden teknoloji atıklarının heykel yapma yöntemini inşacı bir tavır olarak görmesiyle başladığını söylenebilmektedir” (Yılmaz, 2006:88).

Analitik-Kübizm, akıldan eşyanın çevresinde dolanır ve görülen kimi biçimleri, akla gelen formlarla birleştirir. Bir taraftan objeyi elden geldiğince objektif olarak biçimlendirmek ister; diğer taraftan resmi bağımsız bir organizma olarak görür. Sentetik Kübizm ile birlikte, resimde kağıt yapıştırımlar ve **kolaj**'lar (*collage*) başlar. Burada parça tek başına var olurken; yan yana ya da üst üste geldiği diğer bir parça ile farklı anlamsal ilişkiler kurulabilme düşüncesi önemlidir.

Konstrüktivizm, Malevich'in biçimsel sadelik anlayışından ve Picasso'nun kolaj gibi işlevselcilikten uzak sanatsal akımlarından beslense de, “1917 Devrimi'yle kurulacak yeni topluma inananların öncülüğünde gerçekleştiği için özünde 'biçimi belirleyen işlemdir' düşüncesi üzerinden şekillenmiştir” (Antmen, 2008:104)

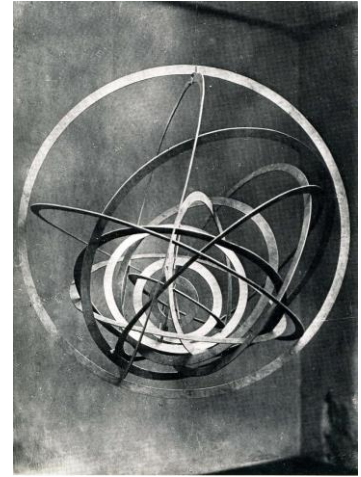
Naum Gabo ve Antoine Pevsner'in Konstrüktivizm'in temelleri adlı manifestosunda bu durum şu şekilde belirtilmektedir:

“Mekânın şekillendirilmesinin plastik anlatımı olarak kapalı mekânsal çeperi reddediyoruz. Mekânın dıştan içe doğru oylumuyla değil, ancak içten dışa doğru kendi derinliğiyle biçimlendirilebileceğini öne sürüyoruz. Mutlak mekân, eşsiz, tutarlı ve sınırsız bir derinlikten başka nedir ki” (Naum Gabo/ Antoine Pevsner, aktaran Conrads, 1991:43).

Bir başka durum ise: “Plastik sanattaki statik biçim öğeleri artık bizi tatmin etmiyor. Yeni bir öğe olarak zamanın katılmasını istiyoruz ve salt yanılısamacı değil, devinimsel ritimlerin de kullanılabilmesini sağlamak için, plastik sanatlarda gerçek devinime yer vermek gerektiğini ileri sürüyoruz” (Conrads, 1991:43).

Bu bağlamda temsil ilişkisi üzerinden hareket kavramına bakıldığında, özellikle Fütürist örnekler üzerinden anlaşılabilir gerçekğin, temsilin yerini alması

durumu görülebilmekte, 'hız imgesiyle' karşılaşılmaktadır. Fütürist resim ve heykellerde hareket bir temsil meselesi ve 'hız imgesi' olarak karşımıza çıkarken (Şekil 29), Konstrüktivist heykellerde ise hareketi taklit etmeyen, direkt olarak hareketin kendisi (Şekil 31) olan kinetik heykel üzerinden tartışılır olmuştur.



Şekil 29 Umberto Boccioni, Unique Forms of Continuity in Space, 1913

(http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81179 Erişim: 2014)

Şekil 30 Vladimir Tatlin, III. Enternasyonel Anıtı'nın modeli ('Kinetik' heykel ve mimari fikrinin de öncüsü sayılabilir), 1919 (Lynton, 2009: 107).

Şekil 31 Alexander Rodchenko, Hanging Construction, 1920 (Lynton, 2009: 108).

Bu bağlamda Tatlin'in III. Enternasyonel Anıtı (Şekil 30), bir başka bağlamda hareket temsil meselesini tartışırken mevcut yapıdaki parçalar da dönüşmektedir. Yapının içindeki hücreler durağan değildir: toplantı ve duruşma salonu yılda bir kez, sekreterlik bölümü yirmi sekiz günde bir, danışma merkezi de günde bir kez dönecekti. Anıt, insanlığa yol gösteren bir simge olacaktı" (Conrads, 1991: 89)

Dışavurumculuk, Kübizm, Fütürizm, Konstrüktivizm gibi akımlara baktığımızda her bir akımın kendi içinde ortak bir biçim kaygısı taşıdığı görülmektedir. Fakat 1916 yılıyla birlikte bir 'başkaldırı' olarak adlandırılabilen Dada akımının önemli isimlerinden Tristan Tzara, 1918 yılında yayınladığı Dada

Manifestosunda biçim özelinde Dada'ya ait olan bu durumu bir nesne çizmek üzerinden tartışırken rasyonel aklın durumu şu şekilde özetleyecektir:

“...Kübizm, nesneye basit bir bakıştan doğmuştu: Cézanne, bir fincanı, gözlerinden 20 santimetre aşağıda tutarak çizerdi, kübistler fincana yukardan bakarak onun resmini yapıyorlar, kimileri de nesneden aldığı dikey bir kesiti kenara akıllıca yerleştirerek onun görünüşünü karmaşık hale getiriyor. Fütüristler ise, aynı fincanı, birkaç güçlü çizgiyle, yan yana dizilmiş bir nesnelere dizisi olarak, devinim halinde görür. ...Yeni sanatçı karşı çıkar: Artık resim (simgesel ve yanılısama ürünü bir çoğaltım) yapmaz o, doğrudan doğruya taş, ahşap, demir ve kalaydan kayalar, anlık duygulanımın duru rüzgarlarıyla her yöne döndürülebilir öncü organizmalar yaratır” (Tzara, aktaran Artun, 2013: 120).

Tzara'nın ifade ettiği üzere dadacılar, kendilerine bir biçim yaratmaya şiddetle karşıydılar. Onların amacı biçimin temel alındığı bir durumdan ziyade bir 'duruş'tu. Rasyonel aklın yerle bir edilmesi, rastlantısal olanın yüceltilmesi önem kazanmakla birlikte Dadanın “sanat ile yaşam arasındaki sınırları sorguladığı sanat karşıtı tavırla okumak gereklidir. Dadanın özünde Fütüristler gibi sanatı dönüştürmek değil, 'yok etme' düşünmesi vardır.

Kübizm üzerinden tartışılan farklı parçaların, hatta 'buluntu parçalar'ın (*ready-mades*) bütünü değiştirebildiği ve yeni anlamlar üretilebilir durumlarını açığa çıkaran kolaj yönteminde; Fütürizm'de karşılaşılan içsel bir dinamizmin izini sürdüğü doğaçlama performansları; Dışavurumculuk'la deneyimlenen sınırlandırılmamış ve belletilmemiş bir ifadenin değerli bulunduğu durumlar Dada ile birlikte tekrar ele alınmıştır fakat diğer akımlarda Dada'nın radikal avan-garde karşılığı görülebilmektedir.



Şekil 32 Marcel Duchamp, Çeşme, 1917

Şekil 33 Raoul Hausmann, Mekânîk Kafa (Zamanın Ruh),1920

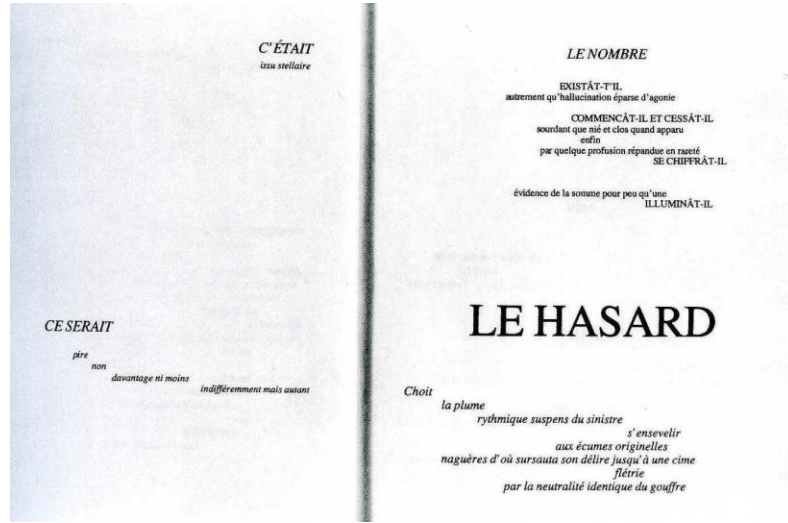
Şekil 34 Man Ray, Hediye,1921

Herhangi bir nesneyi bağlamından kopararak rasyonel aklı adeta kısa devreye uğratma, bağlamlarından koparılmış farklı parçaları bir araya getirirken (*assemblage*) önceden öngörülmemiş anlamlar açığa çıkarma, rastlantı ya da bitmemiş olmama durumu, ya da kavramsal düşüncenin ilk izlerinin sürülebileceği kısa devreye uğramış sanat eseri düşüncesi, Dada için önemli yaklaşımlar olduğu anlaşılabilir (Şekil 32, 33, 34). Bu bağlamda avangare sanatın mekân-zaman bağlamında yaptığı, sıçramalı ve sabit olmayan çerçeveyi görünür kılmıştır.

Genel olarak Marey ile birlikte fotografik imge üzerinden tartışılırken, Kübizm'de farklı mekânsal ve zamansal parçaların eş zamanlı sunumu üzerinden modern dönemde yeni bir mekân-zaman düşüncesi plastik sanatlar alanında karşılığını bulmaya başlamıştır. Mekân-zaman düşüncesi bu süreçte bütüncül, sabit imgeler yerine parçacıl, harekete dayalı, açık uçlu imgeler oluşturduğu okunabilmektedir.

3.2 EDEBİYAT

Kolaj düşüncenin köklerine baktığımızda 19. Yüzyıl Fransa'sına gitmek, dönemin parça ve hareket kavramları üzerine getirdiği kırılmayı anlamak açısından önemli olacaktır. Stéphane Mallermé bu tekniği şiirlerinde kullanarak sıradışı anlamsal ve tipografik kurgular oluşturmak için kullanmıştı. Artun'un dediği gibi, "şair burada sözcükleri anlamlarından kurtarıp özgürleştirerek, müzikalitelere, biçimlerini ve sayfa üzerine yerleştirilişlerini öne çıkarır" (Artun, 2013:77).



Şekil 35 Stéphane Mallermé, Zorla Şans Dönmeyecek, 1897 (Artun, 2013: 96-95).

Şiirlerinde bıraktığı anlamsal boşluklar hem geleneksel şiirin yapısını bozmuş, sembolist tavrı dolayısıyla hikaye anlatıcılığından uzak oluşu anlama dair belki de daha da sorgulatır olmuştur (Şekil 35).

Mallermé'nin şiirlerindeki yapıya baktığımızca merkezde durmayan bir durumda bulunan ve aralarında farklı boşluk değerleri bulunan parçalar bulunmaktadır. Bu parçalar (fragmanlar) çerçeveyle farklı yaklaşma ilişkileri kurarken çerçeveyi 'esnetme' olasılıkları da sunarlar. Çerçevenin dışından diğer bir metnin gelebilirliği algısı, rastlantısal oluş ve bitmeme gibi durumlar da ayrıca okunabilmektedir.



Şekil 36 Futürist bir şiir örneği

Şekil 37 Dadaist bir şiir örneği

BILAN

arc voltaïque de ces deux nerfs qui ne se touchent pas
près du cœur
on constate le frieson noir sous une lentille
est-ce sentiment ce blanc jaillissement
et l'amour méthodique
partage en rayons mon corps
pâte dentrifice
billets
transatlantique
la foule casse la colonne couchée du vent
éventail de fusées
sur ma tête
la revanche sanglante du two-step libéré
repertoire de prétentions à prix fixe
folie à 3 heures 20
ou 3 Frs. 50
la cocaïne rouge pour son plaisir lentement les murs
horoscope satanique se dilate sous ta vigueur
VIGILANCE DE VIRGILE VÉNIFIE LE VENT VIRIL
des yeux tombent encore
TRISTAN TZARA

Tristan Tzara için Dadaist bir şiir yazmak için (Şekil 37) gerekli olan şeyler: “istenilen uzunlukta herhangi bir metin almak, onu harflere kesmek, bir torba içerisinde sallayarak parçaları peşisıra birbiri ardına eklemek, rastgele yerleştirmektir”. Böylece metinden bağımsızlaşan parçalar bütün dahilinde yeni anlam ilişkileri kurarken; bütünün dayattığı bağlamdan da koparılacaklardır.

Ernst Max'in kolaj romanları ya da Virginia Woolf'un farklı zaman katmanları sunan romanları¹⁴, dönemin içinde değerlendirilen farklı mekân-zaman katmanlılığı sunan edebiyat çalışmalarıdır.

¹⁴ Bir örneği için bkz: Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*, 1925.

3.3 SİNEMA

“Hareket ediyorsa, yaşıyordur.”¹⁵

Sergei Eisenstein

Görme ve görüntü teknolojilerinin gelişmesiyle yeni bir imge üretim sürecinin başlamasıyla hareketli kesitler üzerinden hareketin ve zamanın temsiline görüldüğü durumlar tartışılmıştı. Kübizm sinema aygıtının yapısına yönelik optik temelli bir yaklaşıma sahipken; Fütürizm hareketine yönelik, film şeridinin hızlı dönüşü ile elde edilen etkilere yönelikti (Benjamin, 1993). Kübizm, harekete bağlı mekânsal ve zamansal kırılmalar tartışılırken; sinemada bu kırılmalar, anlam üretme araçlarından olan montaj kavramı ve yaklaşımları üzerinden tartışılacaktır. Fakat kurgusal ve kuramsal dili tartışmaya başlamadan önce, gerçekçi hareketten kurgusal harekete geçen dili sinematografi üzerinden tartışmaya açmak önemlidir.

Sinematografi’yi kelime anlamı dolayısıyla “hareketi yazmak¹⁶” olarak düşündüğümüzde, sinema öncesi görme ve görüntü aygıtlarında hareketin sadece temsil ortamlarında ifade edilecek bir özellik olmadığı görülebilmektedir. Hareketin bu aygıtlar üzerinden farklı temsiller ile ifade edilebilir olması, harekete dayalı düşünce biçimlerini de kırılmaya uğratmıştır.

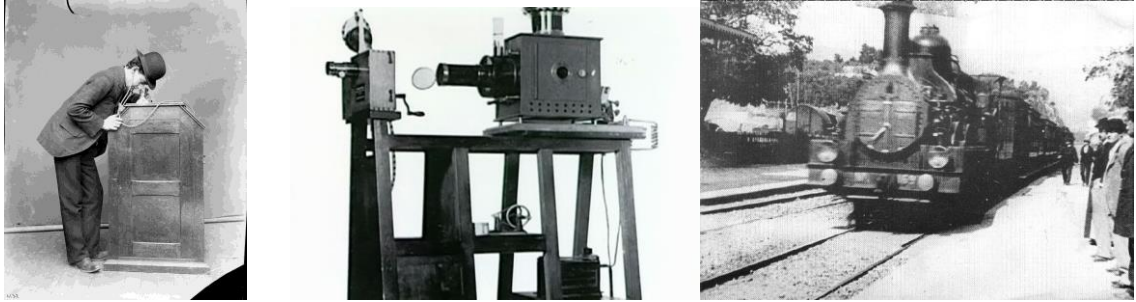
Muybridge ve Marey’in hareketi temsil yöntemlerine baktığımızda; Muybridge’in temsil yöntemi art arda bir sekans oluşturan şekilde dizilirken ve süreklilik oluşturacak şekilde okunabilecekken Marey’in çoklu anlara dayalı tekil imajın, zamanın eşzamanlılık içinde olduğu (çizgisellik ya da devamlılık içinde olmayan) bir imaj olarak görüldüğü anlaşılabilir.

Hareketli görüntü üzerinden Lumière kardeşlerin sinematograf adlı görüntü üretme aygıtını (Şekil 39) tasarımları ile hareketli kesitleri art zamanlı olarak

¹⁵ “If it moves, it is alive”. (Eisenstein, 1949)

¹⁶ *Writing in movement*. Abel, Richard. Encyclopedia of Early Cinema. 1st ed. London: Routledge, 2004.

izlemek olanaklı hale gelirken, bireysel olarak izlenebilen bu durum geniş kitlelere ulaştıran Lumi re kardeşlerin sinematografı (Şekil 39) ile tarihte kaydedilen ilk hareketli '**gercek görüntünün**' (Şekil 40) izlenmesi mümkün olmuştur.



Şekil 38 Edison Kinetoscope (1895)

(<http://www.wired.com/wp-content/uploads/2014/05/32.jpg> Erişim: 2014)

Şekil 39 Lumi re Sinematografı (1895)

(http://www.institut-lumiere.org/images/n_plum/cinematographe/Cin%C3%A9matographe-cam%C3%A9ra-ouvert.jpg Erişim: 2014)

Şekil 40 Tarihte kaydedilen ilk hareketli görüntü (1895)

(<http://cinemathequefrancaise.com/Chapter2-2/Arrivee.gif> Erişim: 2014)

Bu durum fotoğrafik imgeden sinematografik imgeye geçirdiğini de vurgulamaktadır. Sinematografik imge, Bresson (1992 [1975]) 'un belirttiği gibi hareketli imgelerden oluşan bir yazıdır. Bu ikisi arasındaki ilişkide imge üretimine bakacak olursak fotoğrafik imge, hareketsiz kesitler üretir. Sinematografik imge (Muybridge) ile fotoğrafik imge (Marey) arasındaki fark burada yatar.

Sinematografi kavramının önemli düşünceler geliştirmiş olan Fransız filozof Henri Bergson'un sinematografi üzerine hareket-imge'ye dair düşünceleri üzerinden okumak mümkündür (Deleuze, 2014 [1983]).

Hareketli sinemada ele alınışında, Henri Bergson'un hareket-imge kavramının önemli olduğu görülmektedir. Bergson'un sinemadan önce ortaya koyduğu bu

kavram, dış dünyada fiziki bir gerçeklik olarak hareket ile bilinçte ruhsal bir gerçeklik olarak imajı birlikte ele alınmasını kapsamaktadır.

Hareket, Bergson'a göre antik düşüncede sonsuz ve durağan bir yapıya sahiptir; seçilmiş ve fotoğrafik imgeden (pozlardan) oluşan bir düzendedir. Bergson modern düşünceye ait durumu ise 'herhangi-an' üzerinden açıklar. Modern düşüncede pozlar yerine herhangi-anlara (kesitlere, fragmanlara) bırakır. Artık hareket, 'herhangi-anlar'a bağlıdır.

Hareket, fotoğrafa zaman boyutunu da eklemesiyle Marey ve Muybridge ile birlikte iki farklı yöntem üzerinden tartışılır olmuştur. Marey, farklı mekânsal ve zamansal çerçeveleri aynı çerçeve içinde (çerçeve-içi) verirken, hareket-imge olarak konuştuğumuz durum Muybridge'in temsilsel yöntemine yakındır ve art arda eklenen çerçeveler, sinematografik bir imge oluştururken bu anlamda tartışılan imgenin de önemli örneklerinden birini oluşturmaktadır. Fransız filozof Gilles Deleuze, Muybridge'in 19. Yüzyıl hareketin temsil çalışmaları üzerinden aktarır. Deleuze için bunların hiçbiri fotoğrafik imge değildir. Her biri hareket bağlı olan belirgin bir andır. Herhangi-an kavramı bu düşünceye dayanır (Deleuze, 2014 [1983]).

Herhangi-an kavramından yola çıkıldığında bütün, durağan ve sabit değildir. Bergson için bütünün anlamı ilişki üzerinden açığa çıkmaktadır. Mekân içinde nesnelere yer değiştirir ama değişim aralarındaki ilişkilerle gerçekleşir.

Sinema, çizgisel bir devamlılık izlenimi yaratmak için herhangi-anların işlevi olan hareketi yeniden üretir. Bergson'un hareket ile ilgili üçüncü tezine göre hareket, sürenin yani 'bütünün' ya da bir bütünün **devingen** bölümüdür. **Hareket, süredeki ya da bütündeki değişimi ifade etmektedir. Bu değişim ve dönüşüm hareketsiz bölüm olan parçaların bütünle ilişkisi ve parçaların diğer parçalarla olan ilişkisi 'arasında' gerçekleşmektedir.**

Bergson'un geliştirdiği bu kavramlar üzerinden kendi sinematografik söylemini geliřtiren¹⁷ Fransız filozof Gilles Deleuze'e göre sinema, hareketi herhangi-anın, yani eşit aralıklı ve devamlılık izlenimi yaratmak üzere seçilmiş anların bir işlevi olarak yeniden üreten sistemdir (1995b). Sinemadaki modern diyalektik eşit-aralıklı anların sürekli olarak herhangi anlar üretmesine ve sonuçta bir süreklilik olgusu oluşturmasına dayanmaktadır.

3.3.1 Hareket- İmge

'İki anı ya da iki durumu sonsuzluk için bir araya getirebilirsiniz; fakat hareket her zaman ikisi arasındaki boşlukta('aralık'ta) oluşacaktır. '¹⁸

Bergson'un hareket üzerinde sunduğu tezlerden üçüncü olanı, tezin kuramsal çerçevesi üzerinden öne çıkmaktadır¹⁹. Bu tezine göre hareket, sürenin devingen bir bütünüdür. Değişim (ve dönüşüm) parçaların bütünlü olan ilişkisi ve parçaların diğer parçalarla olan ilişkisi 'arasında' gerçekteşmektedir.

İmgenin hareket halinde olduğu düşünülürse; imge, hareket ve tepkilerden ayrılamaz olarak düşünölebilmektedir. Bu aralık ayrıca hareketin niteliğini de belirlemektedir. Hareket imge düşünceyi, imgenin kendisinde ya da birleşme tarzında verir. Hareket-imge hareketi kurguyla yaratabileceği gibi 'çekim' (shot), 'çerçeve' (kadraj, framing), 'kesme' (cutting) ve 'kamera hareketi' ile gerçekteşirir. Bu bağlamda düşünce ile imge arasındaki ilişki, bu bağlamda üç düzeye alınmaktadır; *kadraj, küme ya da kompozisyon*. Bu üç öğe, hareket-imgenin nasıl oluştuğuna dair arka plan sunar. Evrensel ve tek bir aşkın düşünçenin sınırlanması gibi sinemada "kadraj, imgede mevcut olan ve alt-kümeleri olan her şeyi kapsayan bir kapalı sistemin belirlenmesidir "(Deleuze:

¹⁷ Deleuze, hareket-imge kavramını Bergson'dan ödünç almıştır ve sinematografik yaklaşımı tez boyunca iki kavramı üzerinden tartışılmaktadır; ilki modern döneme ait olduğunu söylediği Hareket-İmge (bknz: Gilles Deleuze, Cinema 1: Movement-Image) ve ikincisi modern sonrası dönemin sinemasal diline hakim olan Zaman-İmge (bknz: Gilles Deleuze, Sinema 2: Time-Image)

¹⁸ 'You can bring two instans or two positions together to infinity; but movement will always occur in the interval between two'. Gilles Deleuze, Sinema1: Hareket- İmaj.

¹⁹ Diğerleri için bakınız: Gilles Deleuze, Cinema 1: Movement-Image.

1986: 12). Kadraj tarafından belirlenen kapalı sistem aynı zamanda izleyiciye iletilen veriyle ilişkilidir. **Kesme ise bir bütünün parçalarının hareketini belirtir.** Burada hareket, bütünün değişimini, Bergson'cu anlamda süre'yi (dureé) ifade etmektedir. Yani hareket hem parçalar arasındaki ilişki hem de bütünün değişimidir.

Parça ile bütün arasındaki diyalektiğin keşfi, sinemada kurgusal hareketin açığa çıkması ile mümkün olmaktadır. Bunu gerçekleştiren araç ise, sinemanın düşünsel ve dönüşümsel araçlarından olan '**montaj**'dir.

Sinema için montaj kelimesini ilk kullanan kişi Lev Kuleshov'dur. Kuleshov, daha sonra montaj teorisinin gelişmesini sağlayacak Kuleshov Efektini ile montaj deneyleri yapmıştır. Yaptığı bu deneylerde yan yana getirdiği görüntülerin birleşmesinden yeni bir anlam, yeni bir ifade şekli ve bu sahnelerin hiç de önceden ifade etmediği şekliyle farklı bir anlam ortaya çıktığını keşfetmiştir. Kuleshov (1993: 85-100) için sinema fragmanlardan (parçalardan), bu fragmanların unsurların toplamından oluşur.

Bergson hareket-imge ile yan yana eklenen parçalar arasında bir hareket tanımlarken kurguya dair ilk tanımları da getirmişti. Kuleshov, montajı sinemanın dinamiği, filmin bütününe kurulmasına sağlayan bir anlatı ve anlam üretme aracı olarak görmüştür.

Montaj hareket-imgelerin, zamanın dolaylı bir imgesini oluşturacakları şekilde düzenlenmesi, kompozisyonu olduğu anlaşılabilir. Montajın 'unutulan ya da kayıp olanın gözlemci tarafından doldurulacağını tartışmaktadır. Bu bağlamda Marey ve Muybridge'in ortaya çıkardığı ve iki farklı çerçeve ile kurulan fotografik durumun sinematografik karşılıkları, sinemada iki temel montaj anlayışının da tartışılabilmesini olanaklı kılmıştır. Kuramcılarının bu ilişkileri yöntem olarak montajın iki tür tekniği üzerinden tartıştıkları söylenebilir; uzamsal (*spatial*) ve zamansal (*temporal*) olarak (Manovich, 2001: 148).

Uzamsal Montaj

Uzamsal (*spatial*) montaj, ya da 'çekim'²⁰ içindeki montaj'²¹ ile ayrı gerçekliklerin tek bir imaj'daki grupları oluşturması olarak söylenebilmektedir (Manovich, 2001:148)

Bu teknik, 20. Yüzyıl boyunca avantgarde ve deneysel film için özel bir alan olmuştur. Uzamsal montaj anlatı sinemasının geleneksel sekansal kurgulama şekline bir alternatif oluşturmaktadır. Hareket-imajlar arasındaki ilişki uzamsal ve eşzamanlı olarak peşisıra keşfedilebilmektedir. Çoklu sinematik planlar tek bir çerçeve içinde üstüste gelirler, ayrı uzamsal ve mekânsal ilişkiler tek bir imajın uyumlu parçaları haline gelirler.

Tek bir çerçeve üzerinde aynı anda farklı zaman ve mekân parçalarına ait çekimlerin üst üste binmesiyle, her fragman bağımsız yapısını korur fakat ortaya 'önceden öngörülemeyen' üçüncü bir durumun açığa çıkmasını sağlar.



Şekil 41 Dziga Vertov, *Untitled* (Ten Days that Shook the World filminden) 1920- Film çerçevesi (Celant, 2007: 152)

²⁰ (ing. Shot) Kesintisiz tek bir çekimle görüntülenen bölümdür.

²¹ 'montage-within-a-shot' (Manovich, 2001: 148)

Zamansal Montaj

Zamansal (*temporal*) montaj, ya da 'plan arası montaj'²², zaman içindeki ayrışık gerçekliklerin art arda anları oluşturması olarak söylenebilmektedir (Manovich 2001: 156).

Ayrışık fragmanların kesmeler ile art arda bir araya gelmesiyle yeni bir film sekansı oluşturmaktadırlar. Çizgiselliği ve devamlılığı bozarak yeni tür anlamlar oluşturulabilmektedir. Yanyana durma aynı çerçeve içinde olabileceği gibi art arda gelen çerçevelerle de sağlanabilmektedir. Ancak burada önemli olan parçaların bağımsız yapılarını korumalarıdır. Bu durum sabit bir okuma yapmayı kırar. Yanyana duran iki durumun birbirleriyle kurduğu ilişki yeni mekânsal ve zamansal dönüşümlere, çarpışmalara olanak sağlar. Ayrışık uzamsal ve zamansal gerçeklikler sekansa bağlı olarak meydana gelir ve kesme ile birbirine eklenir.



Şekil 42 Robert Mamoulian, *City Streets*, 1931- Çekim Sekansı (Filmbrain 2008)

Çerçeve-içi ve çerçeveler-arası ilişki hareket-imgelerden ve onların birbirleriyle kurdukları ilişkilerden elde edilmiştir (Deleuze, 2014b: 47-48). Bu bakış açısına yakın bir duruşla, Deleuze için "Montaj, uyuşumlarla, kesmelerle ve uyuşumsuzluklarla Bütünün belirlenmesidir (Bergsoncu üçüncü seviye)" (Deleuze, 2014b: 47).

Sinema tarihine baktığımızda zamanın hareketle ilişkili olarak kavranabilmesi açısından farklı montaj 'ekolleri' olduğu görülmektedir; "Amerikan ekolünün

²² 'montage-between-shots' (Manovich, 2001:148)

organik eğilimi, Sovyet ekolünün diyalektik eğilimi, savaş öncesi Fransız ekolünün niceliksel eğilimi, Alman Dışavurumculuğunun yeğinsel eğilimi” (Deleuze, 2014b: 47-48).

Montajı bu bağlamda kuramsal olarak tartışan ve modern dönem sinema yaklaşımında ele alınacak ilk kişi Sergei Eisenstein²³’dir.

Eisenstein için montaj, filmin bütünü olduğunu belirtir. Montaj; bütünü, yani zamanın imgesini ortaya çıkarmak için hareket-imgelere dayanan işlemdir. Eisenstein, hareket-ime’nin basit bir montaj ögesi değil, montajın hücresi olduğunu söyleyecektir (Deleuze, 2014b: 47-48). Kısaca “*karşıtlıklar montajı* (diyalektik, entellektüel montaj) daha yüksek yeni bir birliği kurmak için bölünen Bir’in diyalektik yasası uyarınca” Amerikan ekolünün temsilcisi sayılabilecek Griffith’in paralel montajı²⁴’nın yerini alır (Deleuze, 2014b: 53).

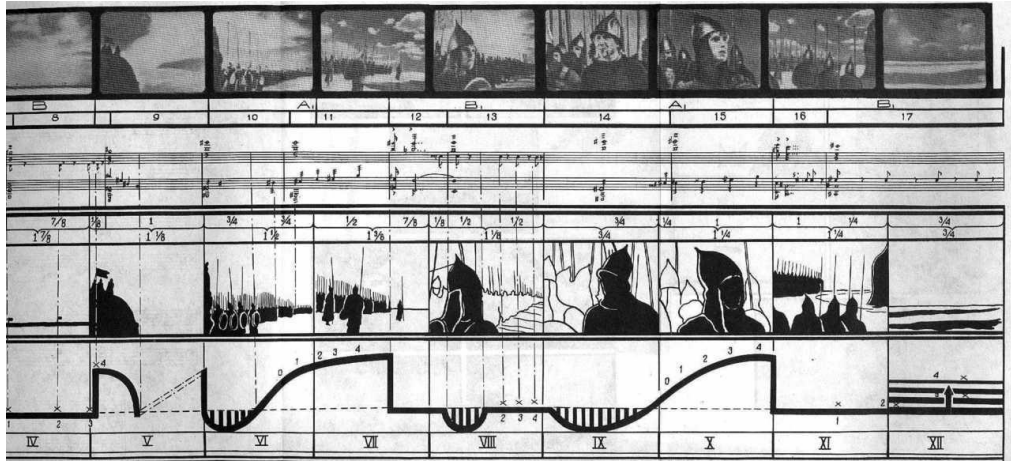
Eisenstein, Griffith’in paralel montajının yerine karşıtlıklar montajını; kesişen ya da yakınsak montajın yerine bir niteliksel sıçramalar montajını (‘atlayan montaj’) geçirir. Diyalektiğe bütünüyle sinematografik bir anlam verir. Zaman, hareket-imgelerin organik kompozisyonundan doğan dolaylı bir imge olarak kalırken, *bütünün yanı sıra aralık da yeni bir anlam kazanır*. Aralık, yani değişken şimdi, anın niteliksel bir sıçrama geliştirmiştir. Bütün ise, artık bağımsız parçaları tek bir koşul altında toplayan, eğer kümeye yeni ‘parçalar’ eklenirse her zaman daha da büyüeyebilen bir toplanma bütünlüğü değildir. Bu artık parçaların, **kümelerin içinde birbirleri tarafından üretildiği ve kümenin de parçalarda üretildiği** bir bütünlüktür (Deleuze: 2014b: 56,57).

Eisenstein (1938), kendi montaj anlayışını diyalektik düşünce üzerinden geliştirir. Eisenstein imgesi, üst üste ve yanyana gelerek katmanlaşan bir imge sunar. Çekimlerin hızı ve ritmi imajı etkiler. Montaj onun için filmin tamamı,

23 Sinemada yapılan ilk kurguyu Georges Méliés’in ‘Ay’a Seyahat’ (1902) filminde görüyoruz fakat sinemada teorik olarak tartışılabilir anlamda görülen uzun metraj ilk örneğin Sergei Eisenstein’in ‘Potemkin Zırhlısı’ (1925) olduğu söylenebilir.

24 Parça ve kümenin ikili ilişki içine girmeleri, görelî boyutlarını değiş tokuş etmeleri gereklidir. (Detaylı bilgi için bakınız: Gilles Deleuze, Sinema 1: Hareket- İmaj, Bölüm 3: Montaj, 2014b)

bütünüdür. Fakat bu bütün sabit ve durağan değildir. Hücreler arası bölünmeler, (yanyana ya da üst üste getirilen parçaların çarpışarak mevcut durumlarının üzerinde yeni bir anlam üretme aracı) ve birbirleri arasındaki ilişki, yani 'aralık' ve bütün'e dayalı bu ilişki montajın özünü oluşturmaktadır. Eisenstein, montaj anlayışı üzerinden 'entellektüel montaj' fikrini oluşturur. Hareket-imege bölümünde tartışılan, rasyonel kesmeler üzerinden açıklanan bu durumda 'çatışma ve çarpışma' iki temel kavramdır. Tıpkı mimari bir gezinti yolu gibi, montajı modern bir filmsel izlek olarak değerlendirir. Sadece görüntüleri, sesleri ve ışığı film şeridi üzerinde bir araya getirilmesi olarak görmez; mimari ve sinematografik imajlar da bir araya getirilir. (Şekil 42).



Şekil 43 Alexander Nevsky filminde bir sekans içindeki montaj yapısı. (1939)

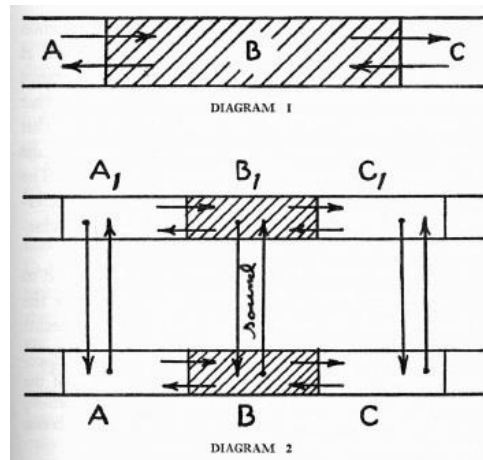
Eisenstein'ın montaj anlayışını görsel kopma/parçalanmalar, eşzamanlı gitmeyen hareketler, farklı tekrarlar ve stratejik tekrarların kullanılması yeni bir tür gerçekliğin yaratılması üzerinden değerlendirmektedir (McQuire, 1998:87). Bu şekilde montaj, yeni bir gerçekliğin inşasında önemli bir araç olmaktadır.

Tıpkı Bergson'un élan vital söyleminde olduğu gibi eşzamanlı gitmeyen hareket hem mekân-zaman algısındaki **çizgisel kurguyu kırmakta hem de hareket halinde sürekli bir 'oluş'tan bahsedilmektedir.**

Kurgu devamlılıklar, kesmeler ve yanlış devamlılıklar aracılığıyla ‘bütünü’ belirlemektedir. Bunu yaparken hareket imgeler art arda gelerek rasyonel bir dizi oluştururlar. Bu örnekte parçalar/fragmanlar, birbirleri arasında çarpışarak diyalektik bir tavırla bir üst anlam oluşturmaktadırlar. Burada önemli olan düşünce, fragmanların kendileri ya da birleşmeleri arasındaki ilişkidir. Fragmanlar bir araya gelerek belli bir bütün düşüncesi oluştururlar. Fakat burada önemli olan nokta, parçalar arası ilişkiden ziyade, fragmanların ‘arasındaki’ ilişkilerin bütünle kurduğu ilişki önemlidir. Hareket-imge, art arda gelen eşzamanlı bir dizi oluşturmaktadır. Çünkü nasıl hareket edileceği eylem ile tepki arasındaki aralıkta açığa çıkmaktadır. Bu önceden öngörülemeyen yeni bir durumun daha habercisidir; ‘ŞOK’. İşte bütünün değişimini sağlayan ve herhangi anların içindeki bu ayrıcalığı anlardır. Şok’un oluşturan şeyi bu fragmanların çarpışmasından kaynaklıdır.

Eisenstein için de şok etkileri çarpışma/çatışma sonucudur. Diyalektiğin doğasında olan karşıtları kullanır. Çatışma arası şok çıkar. Eisenstein montajı birbirini izleyen parçalardan derlenen düşünce değil, birbirinden bağımsız iki parçanın karşılaşmasından doğan düşünce olarak görür.

“Hangi çeşitten olursa olsun iki parça yan yana getirildi mi, bu parçalar bu yan yana gelişten doğan yeni bir kavrama, yeni bir niteliğe ister istemez yol açarlar. Bu yalnız sinemaya özgü bir koşul değil, iki olguyu, iki nesneyi yan yana getirdiğimiz her durumda her zaman rastladığımız bir olaydır” (Eisenstein, 1984).



Şekil 44 Eisenstein’in diyalektik imge anlayışını gösteren bir şema (1938).

Şok, hareket-imge'de bulunan diyalektik temelli yaklaşımın da önemli bir unsurudur. Fragmanlar arasındaki ilişkide fragmanların çarpışması ve yeni anlamlar üretmesi, şok etkisi üzerinden açıklanabilmektedir. Hareket-imge üzerinden 'şok' kavramı üzerinden imge ile kavram arasındaki ilişkiyi incelemek adına Eisenstein'in kurgu tekniğinden bahsetmek gerekebilir.

Eisenstein, kurgu anlayışında hareket-imge'nin kurgunun bir parçası olduğunu belirtir (Deleuze, 2004b: 34). Hareket-imgeyi oluşturan unsurlardan çekim bir kurgu hücresiydi. Hücreler tek tek birleşerek bütünü oluşturmakta ve bu hücreler kurgu dolayısıyla diyalektik²⁵ bir atlama yapmaktaydı. Eisenstein, bütünün birbiriyle uyumlu çalışan parçalardan oluşması gerektiğinin altını çizmektedir. Kurgunun getirdiği 'çatışma' ve şok, bütünü tekrar oluşturmada önemlidir.

Montaj için önemli kuramcılardan biri olan Rus yönetmen Dziga Vertov için hareketin aralığı algılanımdır, göz atmadır, gözdür, yani maddenin içinde bir gözdür. İkisi arasındaki 'aralığı' dolduran, evreni baştanbaşa kateden ve aralıkları ölçüsünde nabız gibi atan algılanımdır (Deleuze, 2014b: 113).

Vertov için film yapmak gerekli değil, zaman ötesi bağlantılar kurmak yeterlidir. Sinema onun için aralıklar ve ilişkiler oluşturma eylemi denilebilir. Sine-göz kuramıyla insanın gözünün göremediği gerçekleri göstermeye çalışır. Kamera kendi gerçekliğini yakalayacaktır.

Vertov, Bir' in iki olması ve yeni bir birlik oluşması ile organik bütün ve niteliksel sıçalamalara denk düşen aranının yeniden birleşme düşüncesi olarak hareketi okur; 'çözülen hareket' ve 'başka bir düzene geçen hareket'. Her düzenin kendi

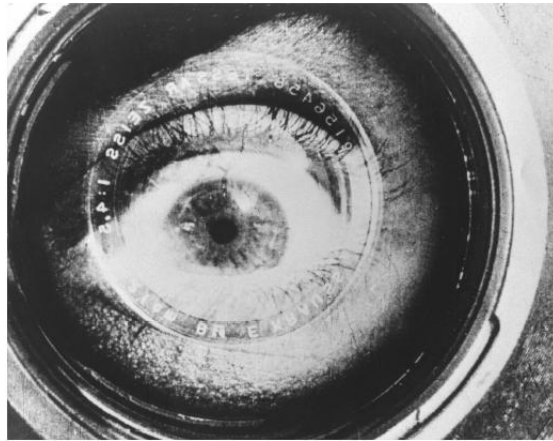
²⁵ "Her olay ve olgudaki gelişmenin o olay ve olgunun iç gelişmelerinden doğan kendiliğinden bir devrimle gerçekleştiğini savunan karşıtların birliği ve çatışmanın yasası ile; her olay ve o olgudaki gelişmenin, sayıca çoğalmaların birdenbire nitelik değiştirmesini gerektirmesiyle gerçekleştiğini savunan nicelikten niteliğe geçiş yasası ve, her olay ve olgudaki gelişmenin eskinin olumlu yanlarını özümseyen bir yenileşmeyle gerçekleştiğini savunan olumsuzlamanın olumsuzlanması yasası" (Haççerioğlu, 1994: 107-108)

içinde bir hareketi vardır. Bu geçiş arasındaki ‘ara’, hareketin arası gözdür. Kamera gözdür ve kendi gerçekliğini yakalar.

Aralık kavramı baktığımızda, Vertov’un hareket üzerine düşünceleri önemlidir. Aralık, iki fotogramı ya da sekansı ayıran bir yöntem olarak görülse de, mekân-zamansal dönüşümler gerçekleşme olasılıkları açısından da aralık fikrini önemli bulur. Vertov bu aralık fikriyle ilgilidir.

Vertov, montaj oluşturmadaki düşüncelerini ‘yeni’ bir insan kurgusunda belirtir:

“Bir gözüm ben. Mekânîk bir göz. Ben, makine, size ancak görebileceğim bir dünyayı açıyorum. Kendimi bugün de, bundan sonra da insana özgü o hareketsizlikten kurtarıyorum. Hiç durmadan hareket ediyorum. Nesnelere yaklaşıp onlardan uzaklaşıyorum. Süzülüp altına giriyorum onların. Koşan bir atın ağız boyunca koşuyorum. Düşen, yükselen nesnelere birlikte düşüp kalkıyorum ben de. Karmaşık hareketler, en karmaşık biçimler içinde hareketleri sırasıyla kaydederek dönen benim: Makine. Zaman ve mekân sınırlamalarından kurtulmuşum; evrenin herhangi bir noktasını, bütün noktalarını, nerede olmalarını istiyorsam ona göre düzenliyorum. Benim yolum, dünyanın yeni bir biçimde algılanmasına giden yoldur. Böylece size bilinmeyen bir dünyayı açıyorum.” (Berger, 2004: 17)



Şekil 45 Dziga Vertov, Man With The Movie Camera,

Film, fiziksel gerçeklikler ve insan vücudunun kapasitesi dolayısıyla mekâna ve harekete bağlı klasik anlayışın üstünden geldikçe, sinematik mekân 19. yüzyıldan itibaren mimari söylem için ana odaklardan birini oluşturmaktadır.

Montaj dolayısıyla “ farklı coğrafik konumlarda ya da farklı zaman diliminde çekilmiş imajlar, ardışık bir mekân-zaman illizyonu oluşturduklar” (Manovich, 2001: 148).

Burdan önemli olan, tıpkı Vertov’da olduğu gibi insan gözünün göremediği gerçeklikleri, değişken aralıkları yakalamak olabilir. II. Dünya Savaşı sonrası zaman-imgenin daha da önem kazanması, sinemadaki gerçeklik ile asıl gerçeklik arasındaki gerçekliğin bütünüyle birbirine karşılık gelmemesinden kaynaklanmaktaydı.

Hareket-imge kavramını ortaya atan Bergson, hem parçalar arası, hem de bütündeki değişimini vurgularken diyalektik temelli bir yaklaşım üzerinden tartışır. (Deleuze, 1986: 19). Hareket-imge üzerinden Bu duruma bir örnekle bakılırsa Deleuze, (1986: 19, aktaran Yetişkin) Hitchcock’un Frenzy filminden bir sahneyle örnek verir: kamera merdiven çıkan ve kapıya ulaşan bir adam ve bir kadını takip eder, adam kapıyı açar ve sonra kamera tek çekime döner. Tek çekime dönen kamera apartmanın dışından görülen dairenin dış penceresine yükselir. Bu hareket ancak bir şey olduğu esnada, yani bu değişikliklerle iletilen bütünün kendisinde bir değişimi ifade eder: kadın öldürülmüştür, kadın acımasız bir cinayete kurban olmuştur. Buradaki çekim hareket-ingedir çünkü çekim, hareketi değiştiren bir bütün ile ilişkilendirilmiştir ve bu yüzden sürenin de sürenin hareketli kısmını oluşturmaktadır (Şekil 46).



Şekil 46 Alfred Hitchcock Frenzy (1972) filminden film kareleri

Allen (2000), sinematik montajın yeni durumlar ve gerçekliklerle yeni nesnelere ve özneler inşa ettiğini belirtmektedir. Montajın devre kesici boşluklar üzerinden inşa etmek olduğunu söylerken farklı okumalara da açık bir mekânsallık sunduğundan da bahsetmektedir. Her iki durumda da zaman ve mekâna dair doğrusal algı kırılmaya uğramıştır. Montajın verdiği olanaklarla imge sabit, edilgen ve çizgisel olma durumundan kurtulur; parçacı, hareketli, etken ve sıçramalı bir anlatım kazanır.

Hareket-imege kendi içinde iki açığa sahiptir; çerçeve ve bölümleri ile bütün ve değişiklikler. Birinci algı ile verilmek istenen beden değişen pozisyonlar içindeki durumudur. Bu bağlamda hareket üzerinden hesaplanan ve zamanın belirlediği bir mekânsallaşmadan söz etmek mümkündür. (Totaro D. , 1999:1)

Montaj, hareket-imagların bir araya getirilmesiyle oluşan bir organizasyondur. Bu durum aynı zamanda bir zamana dair de bir imaj oluşturmaktadır; zaman-imege. Dizgisel bir süreklilik durumunun terki ile yeni bir imge olan zaman-imege açığa çıkar. Çekimler (*shots*) arası rasyonel kesmelerle elde edilen devamlılık, yerini zaman-imege ile irrasyonel kesmelere bırakır. Zaman-imege ile birbirine bağlı olan ve bir doğru orantıyı içeren parça ve bütün ilişkisinin sorgulanmaya başladığı görülecektir. Zaman-imege birlikte bu ilişki arasındaki organik bağ koparak imge kendini oluşturan göstergeden koparak verecektir.

Hareket-imege, yerini II. Dünya Savaşı sonrası zaman-imegeye bırakırken hareket-imege'nin zayıflaması, yeni anlatı ve imge türlerinin gelişmesiyle de paralellik gösterir. Yeni bir gerçeklik algısı, birbirinden ayrılmış durumlar, kasten zayıf ilişkiler, seyahat halinde form ve İtalya'daki yeni gerçekçiliğin herhangi-anları 'herhangi mekânlar'a dönüştürmesi (Totaro D. , 1999: 8), bu değişimi zorunlu kılmıştır.

	HAREKET-İMAJ
	Hareket (<i>Movement</i>)
Kesme (<i>Cut</i>)	Rasyonel
Sekans (<i>Sequence</i>)	Lineer bir devamlılık, bütüne dair devingen değişim; Hareket ; bütündeki ya da süredeki niteliksel (çarpışma sonrası açığa çıkan nicelden nitele geçiş) değişimi ifade eder.
	Algı-ımağ, Eylem-ımağ, Etki-ımağ
	Aralık-bütün
	MEKÂN (MADDE)
	İmgeyi kendinde ya da birleşme tarzında verir

Tablo 1 Hareket-ımağ'a dair durumlar.

4. BÖLÜM

MODERN MİMARLIKTAKİ MEKÂN VE ZAMAN

4.1 FİZİKSEL MONTAJ: MODERN MİMARLIKTAKİ MEKÂN-ZAMAN

“Mekân zamanın büzüşmesi, zaman ise mekânın genişlemesidir”

Henri Bergson

Mimarlıkta montaj düşünceye dair iz sürmek adına 19. Yüzyıl Paris'ine gitmek önemlidir. Burada karşılaşılan kavramlar ve durumlar, montajın mimarlık seyri açısından önemli olduğu kadar varoluş halleri açısından da önemlidir. Modern dönemin sinematografi üzerinden tartışılan parçacıl ve hareket dayalı, parça-bütün ilişkisi üzerinden sorgulandığı durumlar, mimarlık alanı için de geçerlidir. Mekân-zaman bağlamında tartışılan bu kavramlar için harekete dayalı imgenin mimarlıkla birlikte ele alındığı imge modeli, ilk olarak Charles Baudelaire 'ın *flâneur*'ü ile tartışılacaktır. Modernite ile birlikte açığa çıkan yeni imge modeli ile birlikte gözlemci modeli da bu anlamda hareket kazanmaktadır ve *flâneur*, bu tartışma için mimarlıkla kurulan ilişki bağlamında önemli yer tutmaktadır.

19. yüzyıl Paris pasajlarında (*arcades*) Benjamin, okuyucuyu Baudelaire'ın *flâneur* 'ü ile tanıştırdığında görme ve görüntü teknolojilerine bağlı gelişmeler doğrultusunda yeni imge üretimi üzerinden gözlemci tipi tanımlanmaktaydı. 19. Yüzyıl için görme ideolojisi ve mimari üzerinden yaşanan kırılmalar için Pasajlar²⁶ çok önemli bir tartışma konusu olmuştur. Hareket halinde olmanın kavramı, kitapta tarif edilen *flâneur* üzerinden boyut kazanmaktaydı:

“...Endüstriyel lüksün yeni sayılabilecek bir buluşu olan pasajlar, bina kitlelerinin arasından geçen, üstü camla örtülü, mermer kaplı geçitlerdir; ışığı yukardan bu geçitlerin iki yanında en şık dükkanlar yer almaktadır; böylece bu tür bir pasaj, kendi başına bir kent, küçük bir dünya demektir.”

(Benjamin, 1993:131, aktaran A.Cemal).

²⁶ Detaylı bilgi için bkz: Walter Benjamin, Pasajlar (1993b)

Benjamin, *Pasajlar* kitabında çağın gerçekliğine dair en berrak tanımını mimarisinde bulur. Benjamin, Pasajlar adlı yapıtında on dokuzuncu yüzyılın karakterini, mimarlığının üzerinden değerlendirmiştir. Bu bağlamda pasajı diyalektik bir imge olarak görürken on dokuzuncu yüzyılın tüm gerçekliğini yansıtan, geçmiş, gelecek ve şimdiye ait tarafların sentezlendiği anlık bir parıldama olduğunu düşünmek mümkündür (Heynen, 2011).

Pasajlar kuşkusuz varoluşunu ticaretin yükselişine, özellikle de yeni yapı teknolojilerinin olanak sağladığı cam ve demir'in kullanımına borçluydu. Bu gelişmelerle birlikte tipik olarak görülen on dokuzuncu yüzyıl kentsel biçimine yol açtılar: pasajlar, sokağın 'dış dünyası' ile evin 'iç mekânı' arasında bir **eşik** oluşturuyorlardı. Mimarlık kuramcısı Hilde Heynen (2011:142)'in tartıştığı şekliyle gerçekten de '**dışarı' olmayan bir 'içerisi' meydanı getiriyorlardı**: "biçimleri, ancak içeride ortaya seriliyor, herhangi bir dışa sahip değiller ya da en azından, kolaylıkla hayal edebileceğimiz türden değil". (Şekil 47, 48).

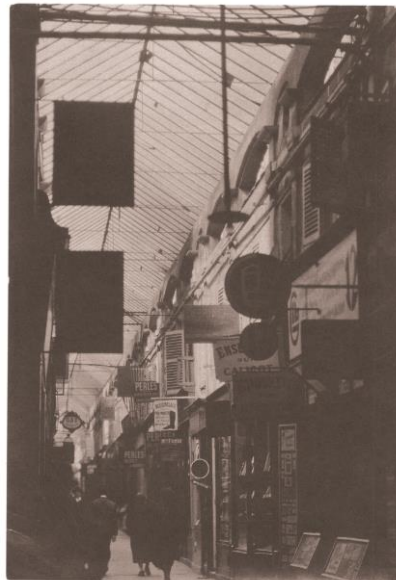
Bir pasajın içeriden tanınabilir olması durumu ve dış şeklinin her daim meçhul ve hatta içeride olanlar için anlamsız oluşu, mekânın 'içeriden dışarı açılması' için de önemlidir. Pasajların cam çatılarının saydamlığı, sokak ile ev arasında bir eşik oluşturarak 'içerisi' ile 'dışarısının' iç içe geçmesini (*durchdringung*²⁷) olanaklı kılmaktadır. Cam çatılar, amaçsız kent gezgini flaneur için bir tür 'yaşama mekânı' oluşturmaktadır. Bu mecazi durum, pasajda mekânsal olarak oluşturulmaktadır.

²⁷ Detaylı bilgi için bkz: Sigfried Gideon, *Building in France, Building in Iron, Building in Ferroconcrete*, MIT Press, 1995 . Orjinal Bakı (Almanca) *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton* (Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1928)



Şekil 47 Walter Benjamin, *Arcades Project*, 1927

“...Pasajlar caddeyle İçmekân (Interieur) arası bir şeydir. Physiologie’lerin bir becerisinden söz etmek gerekirse eğer bu, tefrikanın değeri daha önce anlaşılmiş olan becerisidir; yani bulvarı İçmekâna dönüştürme becerisidir. Cadde, Flâneur için konuta dönüşür; sokaktaki adam, kendi dört duvarının arasında nasıl evinde olduğunu duyumsarsa, flâneur de bina cepheleri arasında kendini evindeymiş gibi duyumsar. Onun gözünde emaye kaplı parlak firma tabelaları, aşağı yukarı bir burjuva salonundaki yağlıboya tablo gibi bir duvar süsüdür; duvarlar, not defterini dayadığı yazı masasıdır; gazete kulübeleri kitaplıklardır; cafe’lerin balkonları da, işini bitirdikten sonra eğilip sokağa baktığı cumbalardır” (Benjamin, 1993:131, aktaran A.Cemal).



Şekil 48 Paris’de bir pasaj, Walter Benjamin arşivi

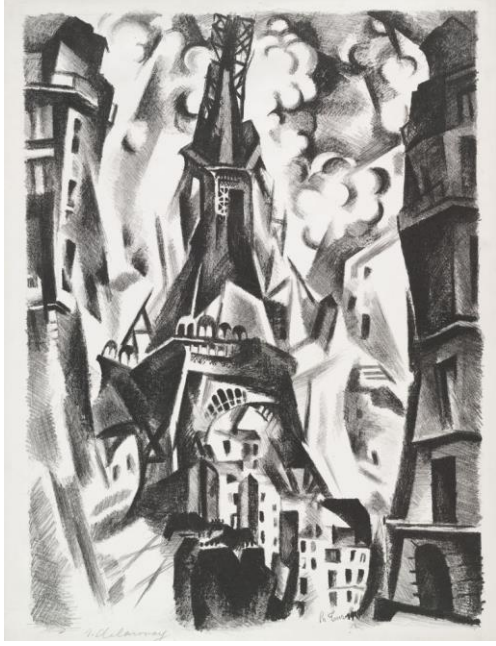
Pasajlar metninde tanımlanan bu yeni mekâna dair durumu, mimarlık kuramcısı Sigfried Gideon, *Bauen in Frankreich* adlı kitabında Endüstri Devrimi ile birlikte yeni malzeme ve yapım tekniklerinin gelişmesiyle birlikte Fransa'da mimarlığının on dokuzuncu ve yirminci yüzyıldaki gelişiminin altını çizer. Yirminci yüzyılda, 'Yeni Bina' olarak adlandırılan saydamlık ve mekânsal iç içe geçiş niteliklerine sahip bir mimarlık üzerinden hiyerarşik modellerin de zayıflatılması anlamına gelmektedir. Bu yeni (sınıfsız) toplum düşü, önceki çağın mimarlığına nazaran daha çok berraklık ve açıklık niteliklerine sahiptir. Gideon, Kübizm'den aldığı uzamsal temsil yöntemleri ve Fütürizm üzerinden sorguladığı harekete dair durumları ile yeni 'mekân-zaman' durumlarını tartışmaktadır (Şekil 49).

Yeni mimarinin niteliklerini tanımlamak için Gideon kilit bir ifade kullanır: '*durchdringung*'²⁸ (iç içe geçme). Heynen'nin tabiriyle adeta arketip bir deneyim'e dayanan bu durum, Gideon'un Eiffel kulesi gibi on dokuzuncu yüzyıl çelik inşaatlarının doğurduğu duygulara dayandığı söylenebilmektedir" (Heynen, 2011:51). Gideon'un bu yapılardan büyülenmesi, şüphesiz hareket duygusundan ve mekânların birbirine geçmesi deneyiminden kaynaklanıyordu.

"...Eiffel kulesi'nin hava akımlı merdivenlerinde, Pont Transbordeur'un çelik kollarında, bugün inşasının temel estetik deneyimiyle karşılaşılıyor: havada asılı duran zarif bir demir ağ içinden akıp giden şeyler, gemileri deniz, evler, direkler, peyzaj ve liman. Formların sınırlanmışlığı gevşiyor: biri alçalırken aynı anda birbirlerine dolanıp iç içe geçiyorlar" (Gideon, aktaran H. Heynen, 2011: 55) (Şekil 46).

Eiffel kulesinin deneyimleme, dönemin sinemasında anlatıldığı gibi (bakınız: 3.3. Sinema) hareket-imgeye dayalı bir montajlama sürecine dönüşmektedir. Kulenin içinde demir strüktürünün aralarında şehirle ilişki kurduran 'çerçeve'ler, merdiven ile dikeyde bir hareket eksenini üzerinden deneyimlenirken (Şekil 50), kullanıcının Paris'i bu bağlamda tekrar üretmelerini olanaklı kılmaktadır.

²⁸ Detaylı bilgi için bakınız: Detaylı bilgi için bkz: Sigfried Gideon, *Building in France, Building in Iron, Building in Ferroconcrete*, MIT Press, 1995. Orjinal Bakı (Almanca) *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton* (Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1928)



Şekil 49 Robert Delaunay, Eiffel Turu, 1909-1910

(http://annex.guggenheim.org/collections/media/full/46.1035_ph_web.jpg Erişim: 2014)

Şekil 50 Eiffel Kulesi (1889), Merdivenlerden fotoğraf

Sokaklar gibi mekânsal gerçekliklerin artık belirlenmiş sunumları temsil etmedikleri gözlemlerle ilişkilendirilir. Modern mimarlıktaki yeni mekân kavramı, zamanı dördüncü boyut olarak ifade eder. Bu deneyim, sabit bir mekânın durağan nitelikleriyle ilgilenmez; aksine, çeşitli mekânsal karakterde eşzamanlı deneyimlerin kesintisiz olarak algılanabilmesiyle oluşurken, uzamsal (mekânsal) gerçekliklere ilişkin deneyimimiz, hareket örüntüleri ve birbirine nüfus eden unsurlarca belirlenmektedir.

İç içe geçmeye ve mekân-zamandaki bu eşzamanlılığın kırılması resim sanatındaki gelişmeyle dikkate değer bir paralellikten söz edilebilir: Kübizm ve Fütürizm'i takiben aynı dönemde yeni ifade araçları ortaya çıkarak, Gideon'un deyiimiyle sanatsal mekân-zaman denklığı yaratmışlardır. Örneğin, Walter Gropius'un Dessau'daki Bauhaus'u (Şekil 52), Picasso'nun L'Arlesienne'i (Şekil 51) birlikte ele alan Heynen için her iki işin de özellikleri arasında yer alan saydamlık ve eşzamanlılığın yaratılması ve duvarların şeffaflığı, iç içe kavramı

üzerinden birlikte okunabilecek iki önemli eserdir. L'Arlesienne'de, üst üste geçen yüzeylerin şeffaflığı ve aynı nesnenin farklı yüzeylerinin eşzamanlı sunumu ile Bauhaus okulu arasında kavramsal bir ilişki de mevcuttur (Heynen, 2011).

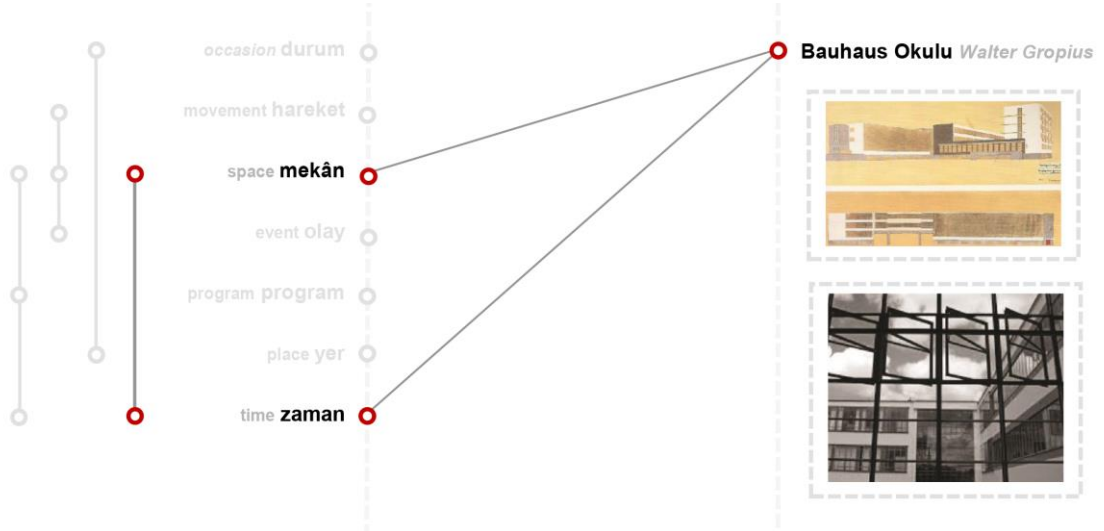


Şekil 51 Pablo Picasso, L'Arlesienne, 1911-1912 (Heynen, 2001: 63)

Şekil 52 Walter Gropius, Bauhaus Dessau, 1926 (Heynen, 2001: 63)

Gideon yeni mekân kavramını, yeni mimarlığın en tipik niteliği olarak belirtmektedir. Bu gelişmeleri perspektife dayalı olmayan, eşzamanlılığa (bir nesnenin aynı anda farklı görüş açılarından tasviri) vurgu yapan ve nesnelerin hareketi üzerinde yoğunlaşmış bu hareketi resimde tasvir etmeye çalışarak devinimselliği öne çıkaran yeni bir mekân öngörüsü sunar.

Mekân-zaman tartışmaları bağlamında kütle dilinin hareket kazanmaya başlayarak iç içe geçtiği (*durchdringung*), bütünün parçalanarak yüzeylerin eş zamanlı bir aradalığı, iç-dış ikiliğinin bu bağlamda sorgulandığı görülmektedir.



Tablo 2 *Bauhaus* (Dessau) bağlamında mekân-zaman yaklaşımları (Ayrıca bakınız: EK1)

Modern mimarlıktaki yeni mekân kavramı zamanı dördüncü boyut olarak dahil etmektedir. Bu mimarlığın önerdiği deneyim bir mekân-zaman karakterine sahiptir: Bu deneyim, sabit bir mekânın statik nitelikleriyle ilgilenmez, aksine çeşitli mekânsal karakterde eşzamanlı deneyimlerle algılanmaktadırlar (Tablo 2). Kübizm ile kurduğu mekân-zaman kavramı bağlamı özelinde Bauhaus okulu binasının (1925-26) da, bu bağlamda **eşzamanlılık**, **dinamizm**, **saydamlık** ve **çokyüzlülük** gibi durumlar üzerinden ilişkilendirilmektedir²⁹.

20. yüzyıl mimarlığına baktığımızda, hareket kavramının özellikle işlev üzerinden katmanlaşmalar sunduğunu söylemek mümkündür. Gideon, bu yeni mekân deneyimlerine dair tanımlarını, *durchdringung* fikrinin yeni temellerini oluşturmak için kullanıldığı anlaşılmaktadır. Örneğin, Le Corbusier'in kimi konutlarında olduğu gibi katların kısmen eksiltilmesiyle mekânların çeşitli düzeylerde iç içe geçirilmesi ve saydam duvarların kullanımıyla iç ve dış mekânların birliğinde ya da Gropius'un Bauhaus'undaki gibi, binanın eşdeğer hacimlerini etkileşimi sayesinde sınırları ayırt edilemeyecek şekilde bağlanmış farklı hacimlerin yan yana getirilmesinde kullanılmıştır.

²⁹ Detaylı bilgi için bkz: *The New Architecture and the Bauhaus*, Walter Gropius, 1935.

Sigfried Gideon'un, modern mimarlığa dair bu durumları ifade ederken kullandığı Duchdringung (iç içe geçme) kavramı, bu bina özelinde arketipik bir mekânsal deneyime de dönüşmektedir. Hareket duygusundan ve mekânların 'birbiri içine geçmesi' nden kaynaklı bu tür mekânsal deneyim, Yeni Bina tipinde açıktır.

Mekân ve Zaman'ın birbirine bağlı olduğu düşüncesi, mimarlık kuramcısı Jeremy Till (1996) tarafından 'Mimarlıktaki Mekân-zaman' başlıklı yazısında tartışılır. Modernist dönem üzerinden fazlasıyla tartışılan bu konuda, zamanı mimarlık aracılığıyla okumanın sadece mekânsal olarak mümkün olacağı; çünkü mekâna dair deneyimimizin **zamana (ve hafızaya) dayalı olarak** gerçekleştiğini vurgular (Till, 1996).

Fiziksel olarak biçimlenişin etkin olduğu mekân-zaman kavramı, mimariyi bu bağlamda bir montajlama deneyimine sokarken, beynimizin yeni mekân-zaman kavramı dolayısıyla bir anlatı oluşturduğu ve mimarlığın burada ne gibi bir rol oynadığına da önemlidir. Buna dair sinema ve montaj üzerinden bir başka okuma sunan mimarlık tarihçisi Guilana Bruno (2002), kişisel izlek üzerinden tanım kazandırılan montajın, farklı mekânların açığa çıkmasına ve bedensel olarak mekânla bağını kurmasına olanak sağlayan bağlantılarından bahsetmektedir. Dönemin sinematografik dili ve mimarisi üzerinden örneklerin tartışılacağı Le Corbusier'in mimarisindeki mimari mekânları sinematik bir yaklaşımla ele alınırken; aslında modern evin içinde yaşanılan bir makina olduğu kadar, Heynen'in Gideon üzerinden tartıştığı şekliyle modern evin görme üzerine de bir makina olma durumu sorgulanmaktadır.

"..Yirminci yüzyıldaki yapı endüstrisi, bilinçaltına özgü bir rol oynamaktadır. Dış görünüşte yapı, eski duygulandırma yeteneğine sahip olmaktan halen gurur duyuyor; altta yatan gerçekse, bu cephelerin ardında bizim mevcut varoluş temellerimizin gizlice şekillenmekte olduğudur" (Gideon, aktaran H. Heynen, 2011:50-51).

4.2 LE CORBUSIER VE 'PROMENADE ARCHITECTURALE'

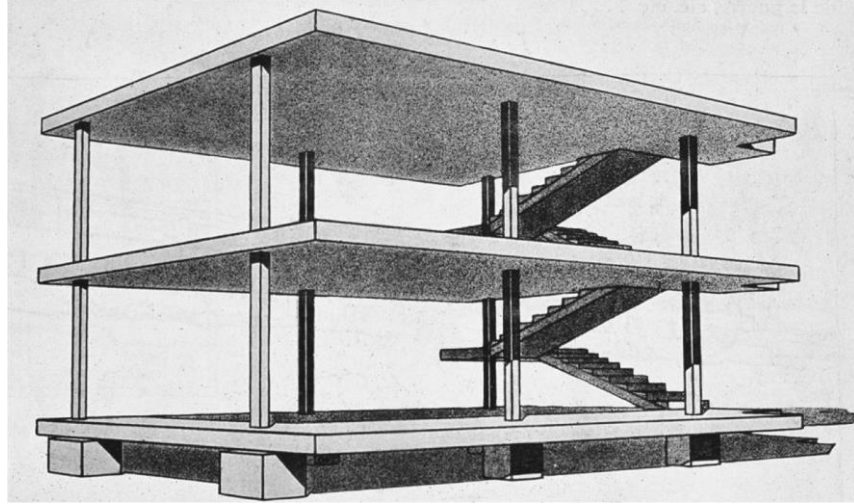
Sergei Eisenstein, 1930'larda yazmaya başladığı montaja dair tamamlanmamış 'Montaj ve Mimarlık' (*Montage and Architecture*) (1930) adlı çalışmasında uzamsal (*spatial*) gözün 'izleklerini/ yollarını' (*path*) iki şekilde tanımlar. İzleyici tarafından ekranın karşısında 'şeylerin' arasında hayali olarak takip edilen, hareketsiz gözlemcinin önünden geçip giden farklı durumlar olarak 'görsel izlek' (*visual path*) ile hareket halindeki gözlemcinin mimari bileşenler arasından geçerken, görsel algı dolayısıyla deneyimleyerek kurguladığı 'mimari izlek' (*architectural path*) arasındaki ilişkiden bahsetmektedir. (Vidler, 2000: 118)

Modern mimarlığın öncülerinden Le Corbusier, hareket üzerine yeni kavramlar geliştirirken kendi anlatı izleğini *promenade architecturale*³⁰e kavramını üzerinden kurar. Bu kavram, uzamsal gözün önceden bahsedildiği şekliyle ikili izleği üzerinden okunması adına önemlidir. Colomina (1992), modernist mimarlıkta oluşturulan yeni zaman ve mekân kavramını Le Corbusier'in bazı yapılarındaki yaklaşımlarla tartışır. Le Corbusier'in mimarisindeki mimari mekânları sinematik bir yaklaşımla ele alırken aslında modern evin içinde yaşanan bir makina olduğu kadar görme üzerine bir makina olduğunu ileri sürmektedir. Le Corbusier'in kendi mimari söylemini hareket üzerine temellendirdiği kavram olan *promenade architecturale*'dir. Colomina, Le Corbusier'in *promenade architecturale* kavramı üzerinden Villa Savoye'ü insan vücudunu kamera-göz olarak değerlendirerek mekân içindeki **hareketli deneyimi montajlama sürecine** çevirmektedir. Hareket kavramı, 20'li yıllarda mimari söylemde kilit bir anlam taşımaktadır. **Corbusier mimarlığında bu düşünce, tıpkı hareket-ımaj kavramında olduğu gibi fragmanlar arasındaki ilişkinin bağlayıcı bir izlek aracılığıyla bütünü değiştirebilme potansiyeliyle ilişkilendirilebilir.**

Le Corbusier, mimari söyleminde hareket kavramını 'rampa' gibi mimari elemanlar üzerinden kurar ve hareket, Villa Savoye (1929) ve Villa Roche

³⁰ Yazar 'gezinti mimarlığı' olarak çevirmektedir.

(1923-25) gibi projelerinde yapı boyunca bu elemanlar üzerinden yönlendirilir. Rampa ve sarmal merdiven gibi yatayda ve dikeyde çalışan dolaşım elemanları, mimari söylemi içinde hareket ve dinamizm olgusunu oluşturan en önemli enstrümanlardır. (Şekil 53).

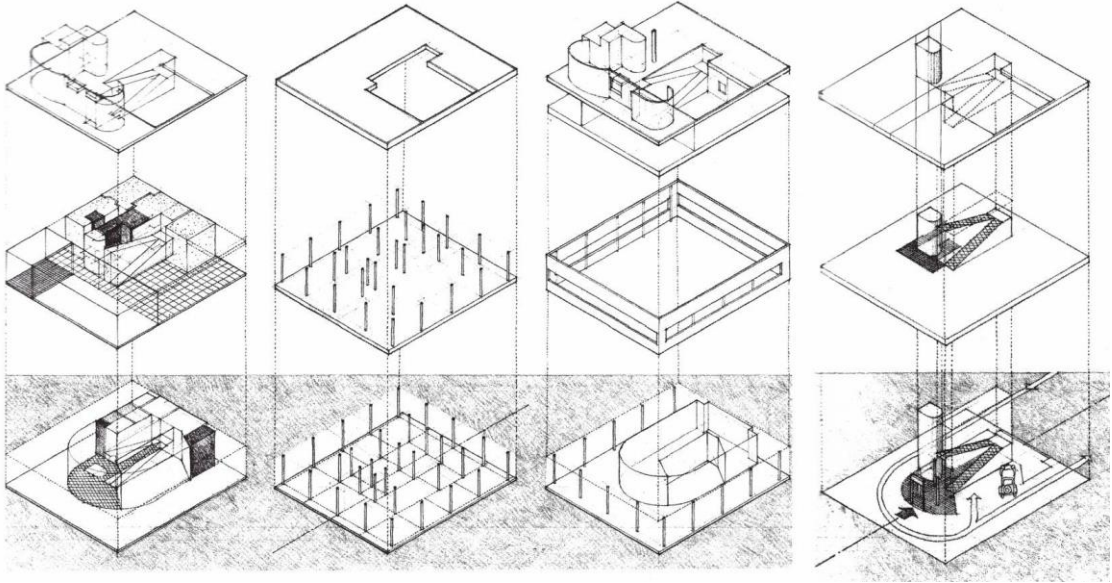


Şekil 53 Le Corbusier, Dom-ino House, 1915

(<http://classconnection.s3.amazonaws.com/739/flashcards/3836739/jpg/domino-1441A1C5CC219BBE94C.jpg> Erişim: 2014)

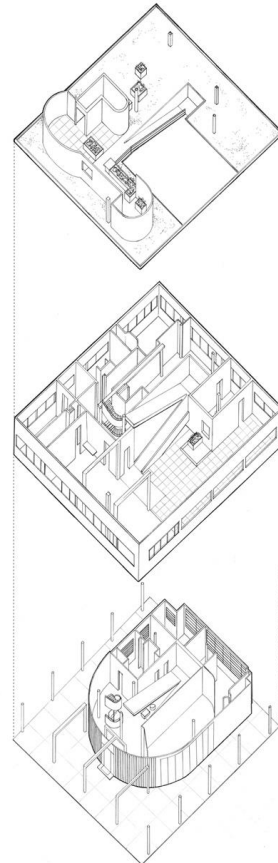
Corbusier, *plant libres* (açık plan) olarak tabir ettiği soyut formları birbirine bağlamak için bu gezinti yolunu (*promenade*) tasarlamıştır. Katlar arası üst üsteliği kullanarak sorguladığı ‘açık plan’ kavramına dair düşüncelerini gezinti mimarlığı üzerinden ‘mekân sekansları’ oluşturmaktadır.

Mekânlar arası bağlantı kurarken bağlayıcı ‘boşluklar’ı birleştirici ‘rampa ve yüzeyler’ ile yer değiştirmeyi önerir. Soriano (1996: 7), bu şekilde yaklaşım üzerinden bağlantı şekilleriyle devamlılık oluşturan mekânın üretimi, bir taraftan biçim ve ölçek olarak devamlılıklarını kesintiye uğratacağını tartışır. Bu sayede bir anlatı yolu oluşturmadan geçici bir boyut kazandırmaktan bahsetmedir. Mekân böylece bir eylem tarafından tanımlanabilmektedir.



Şekil 54 Villa Savoye izometrik çizimler üzerinden analiz (Francis Ching)

(<http://www.alvaraalto.fi/conferences/universal/finalpapers/jv1.jpg> Erişim: 2014)



Şekil 55 Villa Savoye sirkülasyon elemanları fotoğrafları

(<http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysName=home&sysLanguage=fr-fr&sysInfos=1> Erişim: 2014)

Şekil 56 Villa Savoye sirkülasyon elemanları aksonometrik çizimi

Ching'in Villa Savoye analizlerine bakıldığında mekân şemaları ve hareket yönü üzerinden biçimlerin harekete göre dönüştüğü görülebilmektedir. (Şekil 54, 55, 56)

Le Corbusier, *promenade*'ı tasarlarken aynı zamanda 'çerçeveleme' mantığını da kurmaktadır. Sinemada mekânı çerçeveleme bir çeşit 'seçme', 'soyutlama' ve 'azaltma' yoluna giderken; mimarlıkta mekânı çerçeveleme bir çeşit 'sınırlandırma' ve 'kendi içine kapatma' olarak okunabilmektedir.

Sinematografik bir terim olan çerçeve, "film parçası üzerinde yer alan resimlerden her birini çevreleyen siyah çubuklardır" (Özön, 1984:23). Çerçeve çekiminin her biri an'dır. Le Corbusier 'Modern Mimarlığın Beş Noktası'³¹ olarak tanımladığı beş maddeden biri olan yatay pencere üzerinden çerçeveler sunmaktadır. Villa Savoye'da hareket halindeki gözlemci, *promenade* üzerinden mekânları deneyimlerken, oluşturulan farklı çerçeveler ve o çerçeveler içindeki 'anlık' görüntüler üzerinden değişen perspektiflere bağlı olan mekânı devamlılık üzerinden kendi montaj deneyimine sokar. Çerçeveler aracılığıyla bağlamından koparılan, 'sınırlandırılan' imajlar gözlemci tarafından tekrar bağlam oluşturulur.

Bir manzarayı yatay pencereden görmek bir ayrılığa işaret eder. Bir "pencere", herhangi bir pencere, "bir manzaranın içinde olmak ile onu görmek arasındaki bağı koparır. Manzara [salt] görsel hale gelir ve onu elle tutulabilir bir deneyim olarak algılamak için belleğe bel bağlamamız gerekir" (Bunschoten, aktaran B. Colomina, 2011: 133). Bu durumda Le Corbusier'in yatay penceresinin bu durumu, bu 'kopukluğu' kanıtlamaya çalıştığı anlaşılmaktadır.

Yatay pencere, fotoğraf ile kurduğu ilişki bakımından da önemlidir. Fotoğrafın görüş noktası fotoğraf makinasının, mekânîk bir gözün görüş noktasıdır. Colomina (2011), resamlara özgü perspektif bilgisi, bakanın gözünü her şeyin

³¹ 1- pilotiler, 2- teras bahçe, 3- açık plan, 4-devamlı yata pencere, 5- açık fasat. Bknz: Le Corbusier, *Towards A New Architecture*, 1985

merkezi kılar ve bu görüşe 'gerçeklik' der. Fotoğraf makinası, özellikle de kamera merkezin olmadığını gösterdiğini belirtir.

Walter Benjamin, ressam ile kamera arasında yaptığı ayırım dolayısıyla Le Corbusier'in mimarisinin kameranın arkasında konumlandırıldığını söylemek mümkündür. Le Corbusier'in 1920'lerdeki villalarında gözün kasten dağıtıldığına, bunun da mimari gezintiyle ve yatay pencerenin dışındaki mekânın çöküşüyle, yani kameranın mekânın mimari karşılığıyla gerçekleştirildiğine dikkat çeker.

Herhangi bir pencere kavramı içerisi ile dışarı, özel mekân ile kamusal mekân arasındaki ilişkilere dair bilgi içerir. Le Corbusier'in yapıtlarında bu ilişki mekânın sonsuzluğu ile beden deneyimi arasındaki tezatla ilişkilidir: "pencere bedeni çerçeveleyen bir şeyden ziyade bedenin mekânîk ikamesidir" (Colomina, 2011).

Le Corbusier'in yatay penceresi özelliğinde 'çerçeve düşüncesi', bizi Dziga Vertov'a, yani sabitlenmemiş, asla şeyleşmemiş görüntüye geri götürür; yönü olmayan, mekânizmaya ya da figürün hareketine göre bir ileriye bir geriye giden bir sekansa götürür (Colomina, 2011: 139)

Le Corbusier, evlerinde özneyi sürekli evin merkezine değil de çevresine yönlendirecek şekilde kurgulanmıştır. Bakış kasten dışarıya yönlendirilerek bu evleri bir görüş alanının çerçeveleri olarak okumamız önerilmektedir. Dışmekândan içmekâna baktığımızda bakışımız tam da bu çerçevelerden geçerek manzaraya ulaşır (dolayısıyla üst üste binmiş bir dizi çerçeveden söz edilebilir). Bu çerçevelere zamansallık kazandıran gezinti (*promenade*) 'dır.

Her bir çerçeve, bir izlek üzerinde bir araya gelirken ve mekân sekansları oluştururken mevcut yapı üzerinden bütünü dönüştürürler. Mimari yüzey ve kütle ilişkileri anlamında 'dolu ve boşları' promenade aracılığıyla dönüşüme uğramaktadır. *Promenade architecturale* üzerinden önem kazanan ve bu

anlatının omurgasını oluşturan rampa, 'iç- dış', 'plan- kesit' ilişkilerini de daha kavgan bir durumda tutmaktadır.

Harekete dair farklı bakış açıları geliştirmeye bu çalışmalar imajları arka arkaya koyarak belli bir hızla deneyim sunmaktadır. Bu bakış açısı mimari söylemde mekân tasarımı için de önemlidir. Mekânların algıda bir sekans oluşturacak şekilde bir izlek üzerinden deneyimlenmesiyle birlikte mekân, eylem ve hareket arasındaki ilişki üzerinden şekillenmektedir.

Le Corbusier mimarlığı üzerinden hareketi tartışırken yatay ve dikey dolaşım (sirkülasyon) elemanları üzerinden ilişki kurar. Allen (2000) bu bağlamda Le Corbusier'in "Merdiven ayırıcıdır... rampa bağıntı kurar"³² sözünü öne çıkarmaktadır. Le Corbusier'in Harvard Üniversitesi'ndeki Carpenter Görsel Sanatlar Merkezi projesindeki rampa hareket halindeki gözlemci tarafından 'çizilen' hareketli kesitlerin izini sürmektedir (Şekil 57, 58). Bu izlek, yapının fiziksel sınırları boyunca gözlemciyi hareketli kılarak 'içeriye' 'dışarıya' açmaktadır.

Ziyaretçi, yolun devamı olarak bağlanan eğimli strüktür üzerine çekilerek zeminden yükseltilir ve içeriye tam anlamıyla alınmadan 'arada' bırakılarak kampüsü dair edindiği imgeyi belki de daha önceden görmediği bir bakış açısıyla yeniden üretir. Bu bağlamda Allen (2000: 103)'ın Deleuze ve Guattari (1987:298) üzerinden aktardığı şekliyle 'çizgisel hat bir noktadan diğer bir nokta arasını bağlamaz, noktalar arası bağıntı kurar'.

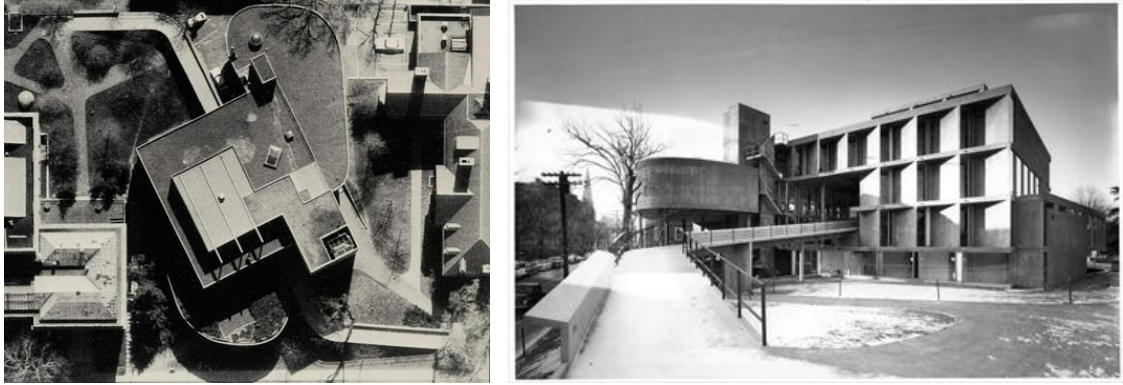
³² "A stair separates... a ramp connects" Eduard S. Sekler ve William Curtis, aktaran S. Allen, Le Corbusier at Work, Harvard University Press:242



Şekil 57 Le Corbusier, Carpenter Görsel Sanatlar Merkezi, Harvard Üniversitesi arşivi (1963)
<http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysName=home&sysLanguage=fr-fr&sysInfos=1> Erişim: 2014)

Bu noktadan hareketle, bina içinde bulunduğu yapı çevre ile düşünüldüğünde iki farklı çatışma ile de karşılaşmaktadır; ilki kampüs içerisinde bulunan diğer binalarla birlikte beklenen cephesel değerler, diğeri ise binaya olan giriş olasılıkları.

İki nokta üzerinden tartışırken gözlemci ile yapı arasında bir anlamda ‘muğlaklaşan’ ilişkinin de altını çizer. Allen (2000:104), bu iki çatışmanın ilkinden hareketle Le Corbusier’in yapı çevre ile olan ilişkide cephe kararlarını ayrıştırmak adına binasında ‘negatif mekân’ kullanımını dahil eder. İkincisinde ise rampa, binaya çok fazla müdahil olmaz, parçalar arasında adeta kayarak yapısal sistemin açıklığını bir anda görünür kılar. Ziyaretçi Carpenter Merkezi’ne girmez, ondan ‘geçip gider’. Üçüncü kata alınan gözlemci, tam anlamıyla binaya giriş yapamamıştır ve bu anlamda daha ‘aradadır’ (Şekil 59). Bu durum, binaya giriş algısını da uzatarak imgeyi dönüşüm sürecine sokmaktadır. Bu arada mekânın şeffaflığı arasında içeri ile dışarı arasındaki ilişki de bu anlamda muğlaklaşır.



Şekil 58 Carpenter Görsel Sanatlar Merkezi Kuşbakışı görünüşü

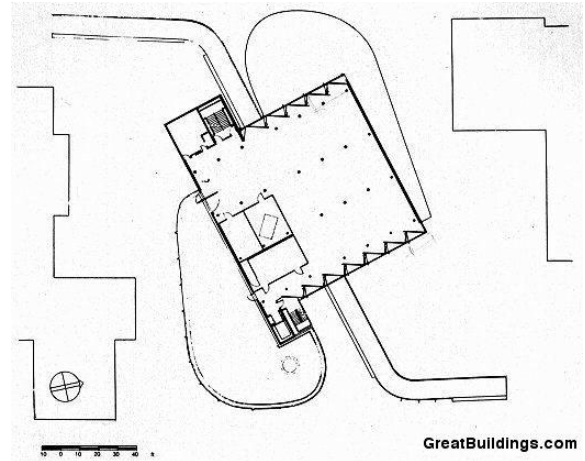
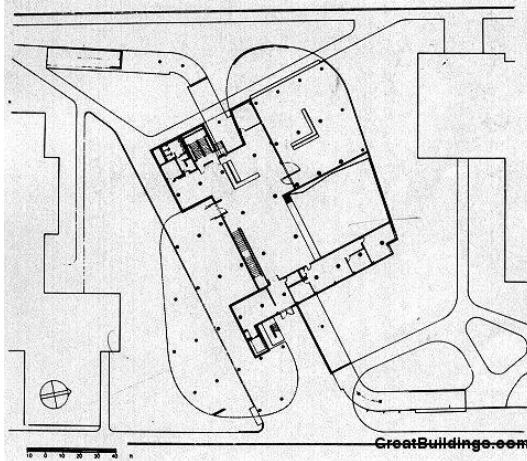
(<http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysName=home&sysLanguage=fr-fr&sysInfos=1> Erişim: 2014)

Şekil 59 Rampa ile girişi

(<http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysName=home&sysLanguage=fr-fr&sysInfos=1> Erişim: 2014)

Le Corbusier, mimarisine ilişkin ortaya koyduğu hareket kavramıyla ilgili olarak mekânı içeriden dışarı (ya da dışarı içeri) açarken, Gideon'un 'yeni mimarlık' (*neues bauen*³³) üzerinden tanımladığı modern mimariye dair *durchdringung* (iç içe geçme) kavramını geçirgenlik kavramını üzerinden açmaya çalışmaktadır. Geç modernist işlerinden olan bu projede en dikkat çekici unsurlardan birisi de binadaki ortak mekânların geçirgenlik ile birbirleriyle ilişki kurabilmesidir. Rampa, Robert Slutzky'nin ifade ettiği gibi tıpkı resim izleyicisinin tabloya girmesi gibi gözlemcinin de mimariye dahil olması fikrine dayandırılır. Plana bakıldığı zaman bu elemanın diagonal bir şekilde kütle ile kaygan bir ilişki kurduğu görülmektedir (Şekil 60, 61). Hedjuk (1980: 39, aktaran Allen), bunu açıklarken rampanın üç boyutlu bir dönme momenti sunmasından bahsetmektedir. Bu tıpkı bisiklet pedalında olduğu gibi uç noktadaki basınç azalmaya başlayınca yeniden üretilen imge üzerinden bina algısal dönüşüme uğramaya başlamaktadır.

³³ Detaylı bilgi için bkz: Sigfried Gideon, *Building in France, Building in Iron, Building in Ferroconcrete*, MIT Press, 1995 . Orjinal Bakı (Almanca) *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton* (Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1928)



Şekil 60 Carpenter Görsel Sanatlar Merkezi Giriş Kat Planı (greatbuildings.com Erişim: 2014)

Şekil 61 Carpenter Görsel Sanatlar Merkezi 1. Kat Planı (greatbuildings.com Erişim: 2014)

Eisenstein, gözlemcinin hareket sekansı üzerinden mimari mekân ve sinematik montaj arasında ilişki kurar ve bunu ifade ettiği şekliyle (Eisenstein, 1938: 111) sinematik montaj farklı boyutlarıyla filme alınan fragmanların farklı bakış açılarını birbiriyle bağlamaktır.

Le Corbusier, Carpenter Görsel Sanatlar Merkezi³⁴ projesinde hareket-ımağ' a dair düşüncesine terkar dönmektedir. *Promenade architecturale* ile birlikte ortaya koyduğu mimarlığındaki hareket düşüncesinin ötesindeki bakış açısı ya da kübizmdeki eşzamanlılığa dayalı bir hareket anlayışının dışına çıktığı görülmektedir. Juan Gris'in Kübist anlayışındaki yüzey parçalanma ve hareket üzerine çıkardığı işlerdense, Marey'in zamanfotoğraflarını (chronophotograph) bu bağlamda örnek gösterilebilir. Marey, sabit ve düzenli kesitlerle çalışarak zamanı dondurmaktansa hareketin görülmez 'aralığını' görünür kılmaya çalışmıştır. Bu anlayış, Gilles Deleuze'ün sinemadaki hareketi ifade etme şekliyle benzeşebilmektedir. Deleuze (1985) harekete dair durumu 'İki anı ya da iki durumu sonsuzluk için bir araya getirebilirsiniz; fakat hareket her zaman ikisi arasındaki boşlukta (aralık'ta) oluşacaktır.' şeklinde açıklamaktadır.

³⁴ Carpenter Center for Visual Arts, Harvard University, 1963
<http://www.ves.fas.harvard.edu/ccvahistory.html>

Hareketin bu bağlamda 'aralarda' oluştuğunu söylemek mümkündür. Hareket-imag hareket halinde bir kesit ifade eder. Rasyonel kesmeler üzerinden ölçülebilir ve her biri kendi süre'sine sahiptir. Sinema üzerinden geliştirilen hareket-imagaya dayalı bu dil, mimarlık üzerinden de okunabilmektedir; hareketsiz kesitler üzerinden hareket-imagalar üreten bir kurgu.

Hareket-imag üzerinden okunmaya çalışılan modern mimarlığın hareket ile ilişkisini 'sinematik mimarlık' ile kurmak mümkündür. Allen (2000: 109) bu bağlamda Deleuze'ün sorunsallaştırdığı "hareketin eklendiği bir imajın değil, hareket-imag'ın' kendisinin bu bağlamda anlaşılabilirliğinin sorularını sormaktadır" (Deleuze, 2004b [1985]). Her bir güneş kırıcı eleman sinematik çerçeve gibi davranarak hareketi bir sonrakine artan bir şekilde aktararak hareketi 'arada' kılar. Harekete dair görünmez akışların yapının eğrisel kabuğu ilişki kurdukça görünürleştiği söylenebilmektedir. Hareket-imag'ın mimarlıkla kurduğu ilişki, güneş kırıcı (*brise-soleil*) sabit aralıklı elemanların yapının bu eğrisel kabuğu ile kurduğu arakesit ilişkisinde açığa çıktığı görülebilmektedir.

Allen (2000: 109), mimari kurgu ile hareket üzerindeki ilişkiyi sinematografi terminoloji üzerinden açıklamaktadır. Çerçeveler bir diğerine artan farktan dolayı hareketi dönüştürmektedirler. Görsel Sanatlar Merkezi'nin eğrisel yüzeyli kütleleri gözlemci durağan olsa bile gözü hareket halinde tutmaktadırlar. Bu sayede zaman, hareket-imag'ın kırıklı yapısı üzerinden ara verilir.

Tıpkı Le Corbusier'in sinematik promenad'larında ve Bernard Tschumi'nin programatik 'çarpıcı' montajı³⁵nda olduğu gibi 'aralık' mekânı yoğunluğa ve olay'a göre geliştirilen geçirgen bir mekândır.

Bu bağlamda Vidler, hareket ile ilişki kurarken sinematik referanslardan özellikle yararlanır ve "örüntü aygıtları ve muğlaklaşan algısal deneyim üzerine göz ile

³⁵ "montage of attractions" -- in which arbitrarily chosen images, independent from the action, would be presented not in chronological sequence but in whatever way would create the maximum psychological impact. <http://www.russianarchives.com/gallery/old/eisen.html>

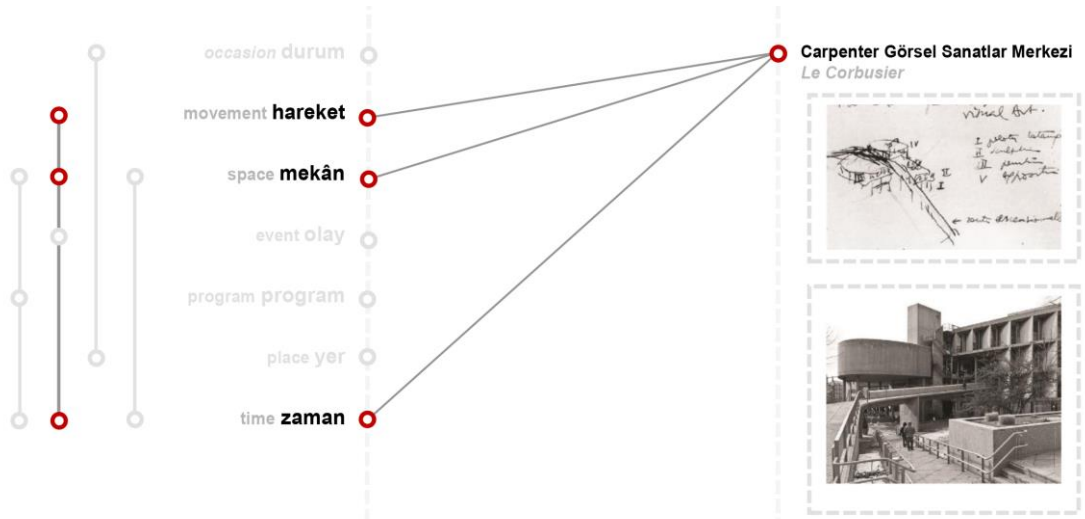
kamera ilişki üzerine gitmektedir³⁶. Gözü tıpkı bir kameraya benzetir, gözün üst üste iki kez kırılması ile üst üste pozlanan aynı çerçeve içinde mevcut imaj muğlaklaştırılabilir ya da tamamen bu bağlamda kaybolur. Burada görüntü üzerinden Eisenstein'ın montaj düşüncesiyle ilgili paralellik kurmak da mümkündür. Fragmanların çarpışarak bütünü değiştirme gücü gibi Tafuri (1977:74) Eisenstein'ın montaj anlayışıyla bağlantı kurar; "Film çerçevesindeki gerilim zirve noktasına ulaşmış ve daha fazla geliştirilemiyorsa, çerçeve patlar ve kendini iki parçaya böler".

Colomina (2002), Le Corbusier'in 'gezinti mimarlığı' (*promenade architecturale*) kavramı üzerinden insan vücudunu kamera-göz olarak değerlendirerek mekân içindeki hareketli deneyimi montajlama sürecine çevirmektedir. Bu durum, Vertov'un belirttiği gibi gerçeği temsil etmektense 'yeni tür gerçeklikler' aramaktadır. Bu durum hareket halindeki gözlemcinin bina bileşeni olarak gördüğü deneyime dayalı devamlılığı ve irrasyonel fragmanları çarpıştırarak zamanı mekâna açması gibi okunabilmektedir. her iki yapının da verdiği çerçeveler harekete dayalı olarak gezinti mimarlığı üzerinde bir sekansa oturtulurken, mimar tarafından verilen çerçevelerin ve fragmanların rasyonel oluşu ve belli bir anlatı dizgesi oluşturması, Villa Savoye (Tablo 3) ve Carpenter Görsel Sanatlar Merkezi (Tablo 4) özelinde hareket-imge üzerinden kurguyu, mimari bağlamda mekân-zaman'a dair eklenen hareket kavramı bağlamında sınırlarından esnetmeye çalışmaktadır.

³⁶ Detaylı bilgi için bkz: Hedjuk, Mask of Medusa, 71, aktaran S. Allen (2000)



Tablo 3 *Villa Savoye* bağlamında mekân-zaman yaklaşımları (Ayrıca bakınız: EK1)



Tablo 4 *Carpenter Görsel Sanatlar Merkezi* bağlamında mekân-zaman yaklaşımları (Ayrıca bakınız: EK1)

5. BÖLÜM

MODERN SONRASI ZAMAN

5.1 PLASTİK SANATLAR

Modern sonrası dönemde sanat üretimindeki en önemli değişim, sanatın merkezinin Avrupa'dan Amerika'ya kaymasıydı. Bu sebeplerden ilki "Almanya ve İtalya gibi ülkelerde egemen olan totaliter rejimlerde (topluma ve bireye hemen hemen hiçbir özgürlük tanınmadığı) sanatsal yaratıcılığın kökünü kazımaya yönelik girişimler, diğeri ise 2. Dünya Savaşı'nın patlak vermesiydi" (Antmen, 2008:143). Bu önemli göç, o dönem Amerikalı sanatçılar üzerinde yoğun bir etki bırakmıştır.

2. Dünya Savaşı sonrası egemen olan Soyut Dışavurumculuk, savaş öncesi çeşitli modern sanat akımlardan etkilenmiştir. Kompozisyonu oluşturan parçaların birbirleriyle ilişkilerine değil, resim yüzeyinin tümünün bir bütün olarak algılanması önem kazanmaktadır.

Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg'e göre, resim yüzeyini bir tür sahneye dönüştüren sanatçı, belli bir nesneyi göstermek değil, belli bir eylemi görünür kılmaya çalışmış; bu süreç sonucunda resim yüzeyi üzerinde bir takım imgeler oluşturmuşlardır. "Bir an gelmiştir ki, birbiri ardından birçok Amerikalı ressam, resim yüzeyini gerçek ya da hayali bir nesneyi temsil edebilecekleri, yeniden şekillendirebilecekleri, çözümlenebilecekleri ya da 'ifade' edebilecekleri bir alan olarak değil, eylem yapabilecekleri bir alan gibi algılamaya başlamışlardır. Artık tuvalde gördüğümüz, bir resim değil, bir 'olay' haline gelmiştir" (Rosenberg, aktaran Antmen, 2008:148). (Şekil 62, 63).



Şekil 62 Jackson Pollock, çalışırken, 1951

(http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/4/42/Namuth_-_Pollock.jpg Erişim: 2014)

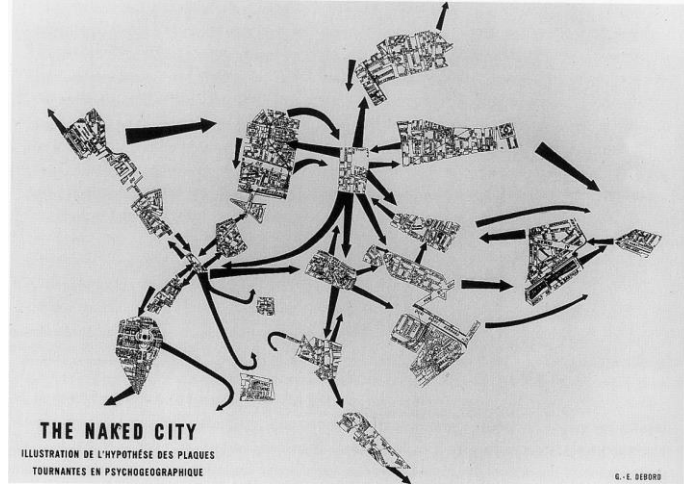
Şekil 63 Jackson Pollock, Resim, 1948 (Lynton: 2009:229).

Bütün ile parça arasındaki ilişkinin terkedilmesi, 2. Dünya Savaşı sonrası dünyayı değiştiremeyeceğini anlayan sanatçının dünyayı değiştirmeyi değil, resim yüzeyinin bir dünya olması arzusunu da görünür kılmıştır. Bireyselliğin ön plana çıkmasıyla sanatçı mesaj kaygısı gütmeyen kendi içsel gereksinimlerini karşılar nitelikte özgürce yaratabilmesi, toplumcu gerçekçi eğilimler olmaksızın bağımsız yaratının simgesi olarak görülebilmektedir. Kuramcı Clement Greenberg, “kendinden başka bir olguya göndermesi olmayan bu sanat anlayışının savunusunu yapmıştır” (Antmen, 2008:148)

‘Soyutlamanın, zamanın gerçekliği’ olarak üretildiği düşüncesi, 1940’lar ve 50’lerde, 2. Dünya Savaşı sonrası sanatçının ruh halini özetler nitelikte olduğu söylenebilmektedir.

Paris’te, İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan bir başka soyutlamacı/dışavurumcu sanatsal oluşum ise, ismini kurucuları Hollandalı Karel Appel (1921-2006), Belçikalı Guillaume Corneille (1922-) ve Danimarkalı Asger Jorn (1914-1973)’un ülkelerin başkentlerinin harflerinden türeterek alan CoBrA’dır. Akımın en belirgin özelliği, aklın tüm baskılarından uzak son derece dürtüsel, serbest ifadeyi benimsemiş bir tavır sergilemiş olmalarıdır (Antmen,

2008:152). Esnek, genişletilebilir ve gevşek mekânsal dil ve kentsel oluşum, söylemlerini etkilemektedir. (Şekil 64)



Şekil 64 Guy Debord & Asger Jorn, The naked city, 1957 (http://www.annegatling.com/wp-content/uploads/2013/02/0511_nakedcity_debord_jorn.jpg Erişim: 2014)

1950 ve 60'larla birlikte, İkinci Dünya Savaşı sonrası, avangard Dada akımından etkilenen çeşitli akımlar ortaya çıktığı görülmektedir. Bu akımlardan hayat ile sanat arasındaki sınırları yok etmeyi amaçlayan ve 1950'lerde Paris'te bir grup sanatçı tarafından kurulan 'Yeni Gerçekçilik' (*Nouveau Réalisme*), Duchamp'ın hazır-nesne'yi (*ready-made*) keşfettiğinde estetik olgusunu yerle bir etmeyi amaçlamasıyla algıyı dönüştürmesindeki gibi seyirciyi yeni bir gerçeklik ile karşılamaktadır.

Yeni Gerçekçilik, 1950'li yıllarda söylemini resim ve heykel sanatına dair gerçekliğin 'ta kendisini' aradıklarını sorgulamaktadır (Restany, aktaran Antmen, 2008:177). Yves-Klein, daha sonradan 'Uluslararası Yves Klein mavisi' olarak tanınacak olan mavi tonuyla boyanılan insanları resim yüzeyine bedenlerini bastırarak yaptığı çalışmaların yanında (Şekil 65, 66), boşluğun anlamını sorguladığı, boş galerinin sergilendiği çalışması, Arman tarafından Duchmap'ın galeriyi tamamen çöple doldurduğu işi 'Dolu' (1960), varlık-ile yokluk, boşluk ile doluluk kavramlarının sınırlarında dolaşarak sorgulandığı, dönemin ruhuyla da örtüşen projelerdir. Özellikle mekâna ve boşluğa yönelen sanatçılar, Richard Serra'nın (1939-) mekânı çelik büyük levhalarla yeniden tanımlayarak insana

kendi fiziksel varlığını sorgulattığı çalışması örnek verebilir (*The Matter of Time, 19*)



Şekil 65 Yves Klein, Mavi Dönemin İnsan Ölçümleri performansı, Paris Uluslararası Çalıştay'dan, 1960 (Lynton, 2009: 331)

Şekil 66 Yves Klein, Mavi Mavi Dönemin İnsan Ölçümleri, çalıştayın ürünü, 1960 (<http://www.yveskleinarchives.org/works/large/ant105.jpg> Erişim: 2014)

1960'lı yıllarda sanat ortamındaki en önemli dönüşüm, sanatın 'nesneye olan bağımlılığının' tartışılmaya başlamasıdır (Antmen, 2008:193). Bu dönemle birlikte düşüncenin etkin bir biçimde sanatın içine girmesi, sanatçının tepkisel tavrı, yapıtın içeriği haline gelmeye başlamıştır.

Sanatçının bedenini kullanarak gerçekleştirdiği performanslar ya da 'oluşum' (*happening*) şeklinde gösteriler, sergi alanının fiziksel ve ideolojik sınırlarını aşındırır nitelikte serginin 'dışarıda' ifade kazanması gibi yaklaşımlar kavramsalcılıkla ilgili ifadeler olmuştur (Antmen, 2008:193).

1960'lı yıllarda toplumsal muhalefet biçimlerinden ifade kazanan bir başka hareket *fluxus*'tur. 'Akım'dan çok 'akış' kelimesinin seçilmesi, o akışa kapılan sanatçıların fluxus'u "değişime dair bir dinamizm, bir devinim çabası olarak" algıladığı söylenebilmektedir (Antmen, 2008:206).

Marcel Duchamp'ın hazır-nesne fikrini sanata kazandırmasıyla gündelik hayat nesnesinin de sanat eseri olabileceği düşüncesine dair geleneksel sanat

algısında yarattığı geri dönülemez kırılma üzerine, bu sefer fluxus'un gelip geçici tavrı övmesi, geleneksel sanat nesnesinin sorgulanır olması durumundan tamamen uzaklaşılması, kalıcılık yerine gelip geçici tavrı yücelten ve bitmişlik yerine süreç içindeki akışı ve ânı önemseyen benzer tavırlar, *fluxus*'a dair dinamikleri oluşturmaktaydı.

Amerikan Soyut Dışavurumculuğunda Yves Klein'ın bedeninin kullanımına dair kompozisyonları, fluxus ile ilişkilendirilebilir fakat fluxus'da daha peşine düşülen durum, performansların öneminden ziyade 'oluşum' (*happening*) kavramıdır.

Son derece ânlık olan bu 'oluşumlar', izleyicinin beklentilerini bir anlamda boşa çıkartarak onları şaşırtmak, şok deneyimine sokmak gibi dürtülerle oluşmaktadır. Bu bağlamda sanatçı ile izleyici arasındaki sınırların da aşındırılma çalışmalarına yönelik performanslar, izleyicinin 'sadece izleyen' olan konumunu değiştirerek performansın öznelinden biri haline getirerek konumunu aktifleştirirken, bir anlamda boşlukları doldurmalarını sağlayan etkinlikler olarak dikkat çekmektedir.

1968 yılında Paris'te Sorbonne Üniversitesi'nde öğrenci hareketi olarak başlayıp toplumsal bir direniş hareketine dönüşen olaylar, *fluxus* bakış açısıyla en büyük 'oluşum' (*happening*) olarak görülebilmektedir.

Sitüasyonizm, Fluxus gibi hareketler üzerinden sorgulanır hale gelen Performans sanatı, "Beden Sanatı" ve "*Happening*" gibi başlıkların altında düşünülürken 1970'li yıllardan itibaren bir tür olarak kabul edilmiştir (Antmen, 2008: 219).

Modern sonrası dönemde sanat eseri ve nesnesi bağlamında bedeninin temsiline baktığımızda, artık duvara asılan bir yapıtın temsil meselesi olmaktan çıkıp, direkt olarak kendisinin performans üzerinden sanat eserine dönüştüğünü söylemek mümkündür. Kavramsal sanat, kendine boya yerine kavramları seçerken performans sanatı bedeni seçmiştir.

Bu bağlamda beden, metin üzerinden kendini gerçekleştiren bir durumda bulunmaktadır. Beden ile olan ilişkileri bağlamına baktığımızca tiyatrodaki sanatçının bedeninin metne bağlı kalan bir performansı sergilemesinin yanında; kendi deneyimini, anlamını bedenine aktaran bir sanatçı bedeni görülmektedir. Artık oyuncu oyunu sergilemektense bir takım sahneler oluşturacaktır. Oyun o ân ortaya çıkacak, sahnelenecek ve bitecektir.

Performans sanatının 1950'lerle birlikte artık yerini "oluşum"lara (*happening*) bırakmasıyla tiyatro dışında sergilenen bir hareketin de örnekleri görülür olmuştur. Happening'in tıpkı galeri ve müze gibi belli bir ideolojiye sahip sergileme ortamlarının sınırlarını bulanıklaştırdığı ve dönemin ruhu içinde karşı bir tavır aldıkları bu durumun benzeri, 'tiyatro ve bağlamı' için de sorgulanabilmektedir. Oluşlar (*happening*), tiyatro karşıtı bir durum olarak, bir daha tekrarı olmayacak şekilde anlık, birden fazla yerde ve zamanda gerçekleşen sanatsal bir ifade biçimine dönüşmüştür.

Sanatçı John Cage (1912-1992), "4'33" adlı eserinde, 4 dakika 33 saniye boyunca geçiren bir sessizlik tasarlamıştır. Bu süre boyunca 'duyulan' tüm eser dışı sesler, eserin bir parçası oluvermektedir. Cage, sanat ve yaşam arasındaki ilişkinin sınırları bulanıklaştırarak, sanat eserinin yeniden düşünülmesine dair önemli bir genişletme deneyimi sunmaktadır.

Artık beden, herhangi-beden, tuvale iz bırakabildiği gibi ve bunu kendine özgü yapabildiği gibi alternatif alanlara açılarak toplumu daha geniş çapta genişletebilmesinin de cevaplarının arandığı bir dönemdir.

Mekân-zaman bağlamında modern sonrası dönemde resim ve heykel'de, sanat ve nesnesi ile sanatçının konumu tartışılır duruma açılırken daha 'oluşum' gibi kavramlar üzerinden sanatın nihai amacı bulanıklaştırılarak sınırları esnetilmeye çalışılmakta olduğu söylenebilmektedir. Gelip geçici olma, sonucun değil sürecin önemli olması ve sanatçının konumunun 'yer değiştirdiği' durumlar, öne çıkan kavramlar olmaktadır.

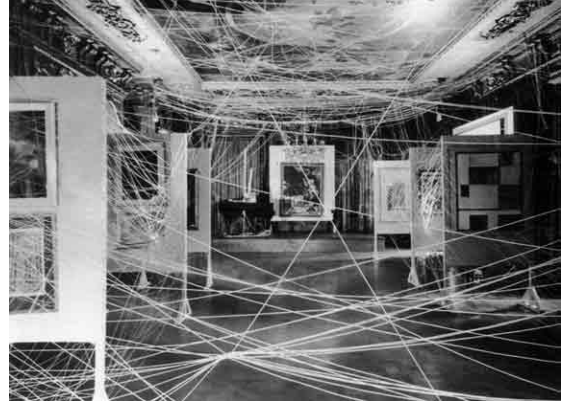
Bu bağlamda dönemin ruhu tezin yapısı dolayısıyla sinematografik bağlamda çerçeve üzerinden değerlendirilirse, Kiesler ve Duchamp örnekleri üzerinden çerçeve bağlamının ‘ortadan kaldırılması’ ve ‘yeniden kurulması’ üzerinden tartışılmaktadır.

Sanat nesnesi ile gözlemci arasındaki ilişkilerin farklı kavramlar açısından tartışıldığı dönemde sürrealist mimar, sanatçı Frederic Kiesler, bakan özne ile bakılan nesne ilişkisinde araya giren bağlam olarak gördüğü sınırları yok etme amacıyla çerçeveyi eriterek ve bağlamsızlaştırarak izleyicinin sanat nesnesine daha doğrudan bağlanmasını amaçlamıştır. Bu ilişkiyi Kiesler şu şekilde ifade etmektedir:

“Çerçeve, ‘hayal’ ile ‘gerçeklik’ ya da ‘imge’ ile ‘çerçevesi’ arasındaki yapay ikiliğin hem sembolü hem de müsebbidir: insanın, yaşadığı dünyada sanat eserinin varlık kazandığı dünyaya bakmak için aşması gereken plastik bir engeldir. İşte bu engelin mutlaka yıkılması gerekiyor: Bugün hiçbir gerekçesi olmayan kaskatı bir engele indirgenmiş olan çerçeve, mimar, ve mekânsal anlamına yeniden kavuşturulmalıdır” (Kiesler, aktaran Demos, 2014).

Kiesler, “çerçevesizlik fantesiziyle yerinden edilmişlik deneyimiyle hareket etmişken (Şekil 67), Duchamp’ın enstelasyonu aksi bir yaklaşımla çerçeveyi güçlü bir şekilde yeniden kurmuştur (Şekil 68)” (Demos, 2014). Duchamp sersemletici bir çerçeve inşa ederek sanat eserinin yerine çerçeveyi koyarak sanat eserinin ‘bütünlüğünü’ sorgulatır olmuştur.

Duchamp’ın hazır, bulunmuş nesne (*ready-mades*)’den ip’e geçerken “ipin yarattığı geçit vermezlik, düzeni darmadağın eden mekânsal koşullar, çevresindeki alanı da etkiliyor, ‘labirent’vari sersemletici koşullar oluşturuyordu” (Demos, 2014).



Şekil 67 Frederic Kiesler, *Surrealist Salon*, *Art of This Century Gallery*, New York, 1942

Şekil 68 Marchel Duchamps, *First Pappers of Surrealism* yerleştirmesi, New York, 1942

Labirent kavramının en radikal unsurlarını Georges Bataille'in 1936 tarihli 'Labirent' makalesine bulmak mümkündür. Bataille, labirent deneyiminde sersemletici bir kimlik, yapı ve mekân modelini tariflemektedir. Kiesler'in çerçevesizlik arzusu ile Duchamp'ın ip üzerinden sersemletici mekânsal durumlar yaşaratarak bu durumu sanat nesnesi ile yer değiştirmek arzusundaki birbirlerini olumlu olmayan görüşler, ileriki bölümlerde mimari söylemde mekân üretimin tartışılmaları açısından önemlidir.

Mekân-zaman bağlamında modern sonrası döneme ait plastik sanatlara baktığımızda, seçilen örneklerin kullanıcı ile eser arasındaki ilişkide katılım, performans ve yeniden üretilebilirlik, anlamlandırılabilirlik ve adlandırılabilirlik deneyimleri üzerinden bir araya gelirken; mekân-zaman kavramı üzerinden tartışılan oluş(um), katılım gibi kavramlar ile sanat eserinin yeni baştan sorgulanır olmaktadır. Bu bağlamda modern sonrası döneme hakim olmaya başlayan dilin plastik sanatlardaki durumuyla mekândan ve zamandan koparılmış durumların inşası ile yeni mekânsal ve zamansal farkındalıklar yarattıkları görülebilmektedir.

5.2 EDEBİYAT

Edebiyatta okuyucunun metne katılımı üzerinden plastik sanatlarda sorunsallaştırılan “özne (*subject*), nesne (*object*)” bağlamında benzer bir yaklaşım, Roland Barthes *Yazarın Ölümü (Death of the Author)* metninde okuyucu ile yazar arasındaki ilişkisinde açığa çıkmaktadır. Barthes, okuyucu üzerinden “yeniden üretilen metin” kavramını vurgular. Bir metin okunduğu an var olmaktadır. Bu yaklaşım, metnin okuru olmadan var olmadığını öne sürer. Metin, sadece okunduğu sürece vardır ve okunduğu an var olmaya, yaşamaya, değişmeye başlar. Bir metnin, okur sayısı kadar potansiyel okuması olduğunu savunur. Dolayısıyla metin, yazıldığı an yazarından bağımsızlaşır ve okurun okumasıyla, yorumuyla yeniden yaratılır. Artık metin, bağımsızlaşmıştır ve yazarından bağımsız var olur.

İzleyicinin seçtiği metinlerce kendi anlatı dizisini oluşturabileceği bir izlek ile kendi gerçekliğini inşa edebileceği bir tasarlama olanağı üzerinden bir başka yaklaşım, Walter Benjamin’in *Das Passagenwerk (Arcades Project, Pasajlar)* kitabı ile kurulabilir. Bir bitmemişlik projesi sunan bu kitap, Benjamin’in Charles Baudelaire’in şiirlerinden esinlendiği *flâneur* kavramı ile akış halinde bir varlık hali kazanır.

Bu bağlamda Artun, “Mimarlığı Parçalamak” adlı metninde, 19. Yüzyıl Paris’inde kentin rasyonelleşmesine ve “Haussmann’laşmasına” dair en iyi tepkiyi *flânerie* deneyiminde bulur; “Hiçbir amacı olmayan, tamamen arzulara ve rastlantılara teslim olmuş vaziyette kentin keyfini süren *flâneur*, kenti ve kentliyi gözetler, dikizler. Buradan çeşitli hayaller, *fantasmagoria*³⁷’lar üretir. Kısacası mimarlığı yeniden okumayı öğrenir” (Artun, 2012: 11).

Benjamin’in *flâneur* kavramı, modern döneme dair önemli eleştiriler yaptığı gibi modern sonrası dönemde de adeta “sürrealistlerin, Dada’nın, sitüasyonistlerin ve fluxus’un başlattığı direnişin kaynağı olur” (Artun, 2011:11).

³⁷ “Rüyadaki olaylar gibi sürekli değişen bir dizi görüntü” (Orr, 1997:69).

Yazarın parçaları (*fragman, fragment*) bir araya getiren kişi oluşunun dışında bütüne dair olguyu okuyucuya bırakması da, okurun metinleri tekrar üretmesiyle sürekli değişebilen bir bütünden bahsetmek mümkündür. Bu bağlamda 'tamamlanmamışlık' projesi önem kazanmaktadır.

Bir başka örnek üzerinden William Burroughs, Dada akımından geliştirdiği edebiyattaki kolaj (*cut-up*) tekniğiyle (1960'lar) dönemin ruhuna bu bağlamda katkı sağlamaktadır. Burroughs, yazdığı metni çeşitli parçalara (*fragman*) bölerek (kelimeler olarak da ayrıştırılabilirdi) kesmektedir. Bellirli bir kurgu ve mantık dahilinde ilerlemeyen ve bu bağlamda rasyonel olmayan (irrasyonel) bu kesmeler, her bir parçayı adeta özgür bırakır. Metnin çizgisel akışında bağlamından koparılan (*de-contextualize*) parçalar, yerleri değiştirilerek tekrar bağlam oluştururken (*re-contextualize*); metin de yazarın sınırlarını bulanıklaştırarak yeni anlamlar üretir.

5.3 SİNEMA

5.3.1 Zaman-İmge

“İmgeler ve sekanslar artık ilkini bitiren ve ikincisini başlatan rasyonel kesmeler ile birbirine bağlanmaktan çok, her ikisine de ait olmayan ve kendileri için geçerli olan irrasyonel kesmeler üzerinden yeniden birbirine bağlanmıştır. Dolayısıyla irrasyonel kesmelerin bağlayıcı olmaktan ziyade ayırıcı bir değeri vardır” (Deleuze, 2009b: 238).

Modern sonrası dönemde sinema, plastik sanatlar üzerinden tartışılan yeni gerçekçilik durumuyla benzer bir kırılma yaşamıştır. Artık insan ve dünya arasındaki bütünün sorgulanır oluşu, Bütün ve imgeler toplamının yok edilmesi, modern sinemanın da düşünce yaklaşımlarını ortaya koymaktadır.

Modern dönemde sinema evrim ve devrim'e dair düşünceleri yüceltirken; modern sinema, “dayanılmaz, tahammül edilmez ve imkânsızlıklar üzerine inşa edilmektedir” (Yetişkin, 2011: 133).

İtalyan Yeni-Gerçekçiliği ile birlikte başlayan yeni imge üretimi, tek bir Bütün'e gönderme yapmaktansa dağıtan, yayan, parçalı bir niteliğe sahiptir (Yetişkin, 2011:135). Sinemadaki imgenin gerçekliğiyle asıl gerçeklik bütününüyle artık birbirine karşılık gelememektedir. İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemle birlikte sinema, İtalya'da Yeni-Gerçekçiliğin ortaya çıkmasıyla birlikte dönemin, hayatın gerçeklikleri de sinemasal bir özerklik kazanmıştır. Bu dönemle birlikte hareket-imge yerini zaman-imgeye bırakırken; hareket- imge'nin zayıflaması, yeni anlatı ve imge türlerinin gelişmesiyle de paralellik gösterir. Yeni bir gerçeklik algısı, birbirinden ayrılmış durumlar, kasten zayıf ilişkiler, seyahat halinde form ve İtalya'daki yeni gerçekçiliğin herhangi-anları 'herhangi mekânlar'a dönüştürmesi, bu değişimi zorunlu kılmıştır “ (Totaro, 1999: 8).

Deleuze, Yeni-Gerçekçilik'te İkinci Dünya Savaşı sonrası "Avrupa'nın yıkılmış kentlerinin yeni açık mekânlarının, kendini tanıyan bir yer olarak tanımlamak zorunda olmayan sinemaya ait dış çevirim yeri alanlarının yolunu nasıl açtığını göstermiştir. Deleuze, filme çekilmiş bu yerlere ve görüntülere "herhangi bir mekân" adını verir" (Deleuze, aktaran Orr, 1997: 36). Modern sinemada mimarinin kullanımı daha da ileri gider. Hem savaş sonrası yıkıntıları hem de onun yerine inşa edilenleri yansıtır. Alain Resnais, *Hiroşima Sevgilim* (*Hiroshima Mon Amour*, 1959) filminde yıkılmış Hiroşima'yla yeniden inşa edilmiş Hiroşima'yı yanyana koyarak aralarındaki farkı vurgular.

Herhangi-mekân (*any-space-whatever*³⁸) kavramı, çekimler arası, modern sonrası dönemde belli bir bütünü ve kurguyu doğrusal bir izlekte tutmamak adına yapılan irrasyonel kesmelerle birlikte, "yanyana gelen sekanslar arasında çıkan bağlantısız (*disconnected*) mekânlar olarak tanımlanabilmektedir" (Totaro, 1999: 2). Bu düşünce bize, çerçeve ile sınırlandırılan alan ve dışı arasındaki ilişkiyi düşünmemizi de zorunlu kılar.

Modern Sonrası Dönemde İtalya'da Yeni-Gerçekçilik (*Neo-Realismo*) ve sonrasında Fransa'da Yeni Dalga (*Nouvella Vague*) akımının önemli filmlerinden Federico Fellini 'nin *Sekiz Buçuk* (*8½*, 1963) filminde, ya da François Traufaut 'nun *Jules ve Jim* (*Jules et Jim*, 1962) filminde kesme ve çerçeve kurgusu dikkat çeker. Fellini'nin *8½* filminde "görünmeyen anlatıcılar ve yer değiştirmiş görüntüler, bu bağlamda 'kesme' ve rasyonel anlatının sorgulandığı önemli örneklerdir.

Benzer bir yaklaşımla "düşünceyi filme çekmek, algılananla (gerçekle) imgelenen (düşünömsel) arasındaki sınırları aşındırmaktır" (Orr, 1997: 118). Modern filmde görüntünün doğası ve görüntülerin birleşimi, çerçeve dışında olan ile imgesel olan arasındaki benzerlik, modern sinema için kilit bir role sahiptir. Genellikle modern film, "çerçeve dışı mekânda zamansal kesmeyi kullanmadan, imgesel olan üzerinde gelişir. Yani, perde mekânı hale gelen

³⁸ Detaylı bilgi için bakınız: Gilles Deleuze, *Cinema-2: The Time Image* (Londra: The Athlone Press, 1989), s.5

çerçeve dışı, mevcut haline gelen namevcut ve algısal hale gelen imgesel arasındaki benzeşenler üzerinde gelişir” (Orr, 1997: 120).

Modern sonrası sinemanın anahtar kavramı olabilecek ‘yer değiştirme’ (*displacement*) kavramı ile gelen bütünlük paradoksu, Michalengelo Antonioni *Yolcu* (*The Passenger*, 1975) filminde görülebilmektedir. Film kahramanı John Locke (*Jack Nicholson*), filme kendisi olarak başlar fakat kaldığı otelin yan odasında hayatını kaybeden karakterin yerine geçerek “gazeteci kimliğini, bildiği topraklarda yeni bir insan gibi gezinmek için (bilmeden) benimsediği silah kaçakçısı kişiliğiyle değiştirir. Yönetmen Antonioni’nin buradaki çabası, gerçek zamanın değişen hızını deneyimlendiği gibi yakalamaktır “ (Orr, 1997: 131).

Filmin sondan bir önceki planında Antonioni, tek plan (plan-sekans) olarak çektiği bu sekansta otel odasının parmaklıklarından dışarı çıkan kamera, Locke hareket ediyormuşcasına bir hat boyunca dış mekâna yönelir. Kamera adeta bize hareketsiz olarak yatmakta olan Locke’un gözünden çerçeve dışı olanları gösterir. Kamera, kendisine yabancılaşan karısını gerçek kişiliğini tespit etmek için otel odasına girerek çekerken diğer taraftan Afrikalı casuslar onu öldürmek için çoktan otele varmışlardır. Kameranın 180 derece dönerek otele geri dönmesiyle birlikte geçmiş zaman, şimdiki zaman halini alır. Geçmişten kesin kopuş ve yeni bir kişilik edinme yanılısaması paramparça olur. Onun yerine Locke’un her iki kişiliği –terkettiği gazeteci kişiliği ve benimsediği silah kaçakçısı kişiliği- verilen cezayla karşı karşıya kalır. “Sonunda bölünmüş bu iki benlik, geçmiş ve şimdi, üst üste çakışır, bedeninin yıkım anında geçici bir huzura kavuşur” (Orr, 1997: 133) (Şekil 69).



Şekil 69 Michalengelo Antonioni *Yolcu* (*The Passenger*, 1975) filminden film kareleri

Çerçeve dışı mekân, yalnızca çerçeve içine girenlerle değil, çerçeve dışındakilerle de ilgilenir. Mekân-zaman imgesi hayali olanı, yalnızca gördükleriyle değil, görmedikleriyle harekete geçiren sürekli bir parça olmaktadır. Orr, bunu şu şekilde açıklamaktadır:

“Mekân-zaman imgesi için önemli olan şey, kesin bir sınır olmayan dört öğeyi, gerçek ile düşseli, anımsanan ile hayal edileni birleştirme gereksinimidir. Mevcut görüntü ve olmayan imge, gerçek ve gerçektışı nesne, bunların tümü izleme deneyiminde potansiyel olarak bu yüzden mevcuttur” (Orr, 1997: 133).

Modern sinema, bu bağlamda yeni bir imgenin talebiyle hem ‘hareketin’ hem de ‘gerçekliğin’ ötesine geçmek durumundadır. Zaman-imgede şimdi, geçmiş ve gelecek birbirlerinden bağımsız olarak bulunmamaktadır ve çizgisel (*linear*) anlamda birbirlerini takip eden parçalar olarak bütünü oluşturmakla değerlendirilmemektedirler. Deleuze (2009b: 79) ’e göre “geçmiş, şimdi’den sonra değil de aynı anda kurulmakta olduğundan”, geçmiş şimdiyle birlikte kurulurken aynı zamanda şimdiyle gelecek arasındaki keskin ayrımı da silmektedir. Tıpkı Fellini’nin filmlerinde bir çocuğun aynı anda hem günümüzdeki yetişkin, hem yaşlı adamı ve genç delikanlısı olabileceği gibi okunabilmektedir. Bu durumda özne kendi üzerine ‘kıvrım’ (*fold*) yaparak zamansal bir biçimde de gerçeklik kazanmış olmakta ve geçmiş zaman, şimdiki zamanın üzerine ‘katlanmaktadır’.

Modern sonrası sinema diline hakim **yer değiştirme** (*displacement*) kavramı, dizgeye dayalı süreklilik kavramını kırarken, Jean-Luc Godard’ın *Bilmenin Tadı* (*Le Gai Savoir*, 1969) filminde doğrusal sekans dizisini kırarak parçaların birbirleri ile yer değiştirmesi ile ilişkisiz sekanslar hiçbir ‘rasyonel’ sekans oluşturmadan seyircinin zihninde yeniden bir araya gelebilecek parçaları sunmaktadırlar (Şekil 70).



Şekil 70 Jean-Luc Godard'ın *Bilmenin Tadı (Le Gai Savoir, 1969)* filminden film kareleri

Zaman-imge üzerinden tartışılan modern sonrası dönemde sinema, birbirine bağlı olan ve bir doğru orantıyı içeren parça ve bütün ilişkisi arasındaki organik bağın da sorgulandığı yaklaşımlar üzerinden tartışılmaktadır. Parçaların ya da işlevlerin oluşturduğu uyumlu bütünden kaçışı sağlayarak, başka bir yere hareket edilmesi ve yeni bir bütün, işlev, varoluş yaratılması; zaman-imge ile tartışılmaktadır.

Zaman-imge, harekete bağlı bir imge anlayışının da kopuş anına tanıklık eder. Algı, artık maddeden özgürleşmiştir. Artık kurguya dayalı bir bütünden söz edilemez. Zaman-imgede şimdi, geçmiş ve gelecek birbirlerinden ayırt edebilecek bağımsız bütünler olarak ele alınmaz. Çizgisel anlamda birbirini takip eden parçaların oluşturduğu bir bütünden söz edilememektedir. Parçalar birbiri ardına eklenerek doğrusal bir zamansal mekânsal süreklilik oluşturmazlar. Bu zamansal ve mekânsal yapıyı kurmakta en etkin araç 'an'dır. An, zamansal açıdan kronolojik zamanı reddederken mekânsal açıdan doğrusal dizgeyi kırılmaya uğratar. "Ortaya çıkan şeyler genelde hiç beklenmeyen yerlerden çıkar ve aniden oluşur "(Akay: 2004: 99).

	ZAMAN-İMAJ
	Yer Değişirme (<i>Displacement</i>)
Kesme (<i>Cut</i>)	İrrasyonel
Sekans (<i>Sequence</i>)	Bütün' dair değişim ve devamlılık terkedilmiştir. Fragmanlar anlamsal olarak yer değiştirebilir.
	süre-imaglar, değişme-imaglar, ilişki-imaglar, hacim-imaglar
	Yeni bir gerçeklik algısı, birbirinden ayrılmış durumlar, kasten zayıf ilişkiler, seyahat halinde form ve İtalya'daki yeni gerçekçiliğin herhangi-anları 'herhangi mekânlar'a dönüştürmesi
	ZAMAN (HAFIZA)
	Kavramı göstergeden kopararak verir

Tablo 5 Zaman-imag'a dair durumlar

6. BÖLÜM

MODERN SONRASI MİMARLIKTA MEKÂN VE ZAMAN

6.1 OLAYSAL MONTAJ: MODERN SONRASI MİMARLIKTAKİ MEKÂN-ZAMAN

Mekân-zaman kavramı üzerinden modern mimarlık ile birlikte mekânlar arası sınırların erimesine ve mekânın fiziksel kullanıcı tarafından hareket odaklı deneyimlemesinin özünde mimarlık, savaş sonrası dönemde şehirlerin yeniden inşa edildiği, tüketim ve kapitalizmin yükseldiği çatışmaların odağında 'işlevcilik' merkezli anlayışın mimarlığın 'insan yönünü' kaybettiği görülür.

1950'lerin sonu 1960'ların başında, 'Team 10' adı altında bir grup isim, 1930'ların Modern Mimarlığının temel kategorilerinin yetersiz kaldığı noktaları aşmak adına bir araya gelmiştir. Modern Döneme dair eleştirdiklerini kendi tavırları ile ele alıp yeniden tanımlamaktadırlar: "Evrenselliğe karşı '*kişilik*'; mimarlığın tek başına duran nesnelere yerine (Villa Savoye ya da Barselona Pavyonu gibi) '*kent, kampus gibi ölçeklerde çalışma*': mimarlık/ şehircilik sınırlarının kaldırılmasına yönelik "*Ev küçük bir kenttir, kent büyük bir evdir*" düşüncesi (Aldo van Eyck); **mekân yerine 'yer' (space-place); zaman yerine 'durum'**; bitmiş mükemmellik yerine '*büyüme ve ucu açık mimarlık (growth and open-ended architecture)*' vs. vs..." (Dostoğlu, 1984: 19-20).

Yerlerine getirilen yeni kavramlar bağlamında mekânın gerçek üreticisinin rolünün tartışılmasıyla birlikte, Hollanda'lı mimar Aldo van Eyck'in mimarlığa 'insan yönünü' tekrar hatırlatmaya çalıştığı yaklaşımları önemlidir. 'Mekân'ı yorumu üzerinden 'yer'e dönüştürürken, insan varoluşuna dair hafıza ve sezgiye dair yaklaşımları gözlemcinin deneyimine bırakmaktadır.

Bu mekânın, Gideon'un '*Mekân, Zaman ve Mimarlık*'ta mekân-zaman kavramı ile harekete bağlı bir deneyim oluşturma üzerinden tanımladığı modernist mekân söyleminin yerine nasıl geçtiği sorusu belirginleştirmektedir.

Van Eyck, bu noktada mekân ve zaman'a ait durumdaki kırılmayı şu şekilde açıklamaktadır: "Mekân için kişinin imgesinde olan 'yer', zaman için kişinin imgesinde olan 'durum'dur Mekân (*space*) ve zaman (*time*) 'ın anlamı her ne ise, yer (*place*) ve durum (*occasion*) bundan çok daha fazlasını ifade etmektedir. " (Eyck, 1959).

Bu bağlamda mekânın 'mekânsal deneyim'e dönüştüğü ve 'aniden oluşan' durumlara cevap veren geçici bir var-oluş kazandığı söylenebilmektedir.

Aldo van Eyck ve 'Oyun' Kavramı

Team 10 grubunun üyelerinden Aldo van Eyck, CIAM³⁹'ın bir üyesi iken modernizm üzerinden 'işlevselciliğin yaratıcılığı öldürdüğü' noktasındaki eleştirisine bağlı olarak, "rasyonalist (*rationalist*) ve işlevselci (*functionalist*) anlayışın yerine, bu kavramları modüler ve 'katılımcı mimarlık' yaklaşımlarıyla değiştirmeye çalışmıştır" (Heuvel, 1992).

Katılımcı oluşa dair bu duruşu, '*Ev küçük bir kenttir, kent büyük bir evdir*' düşüncesi van Eyck'ı CoBrA grubundan ödünç aldığı 'oyun' (*play*) kavramıyla dönemin kısa süreli olan fakat etkili olmuştur.

³⁹ 'Congres International d'Architecture Moderne.'. 1928'de İsviçre'de kurulan ve aralarında Le Corbusier, Sigfried Gideon gibi isimlerin bulunduğu Uluslararası Modern Mimarlık Kongreleri. Detaylı bilgi için bkz: Max Risselada and Dirk van den Heuvel (eds.), TEAM 10 - In Search of a Utopia of the Present - 1953-1981, Rotterdam 2005. (TEAM 10 out of CIAM).



Şekil 71 Aldo van Eyck'in oyun tasarımı (<http://www.archdesign.vt.edu/images/vaneyck4hl.jpg>)
Erişim: 2014)

Oyun alanları (*playgrounds*) (Şekil 66), van Eyck için mimarlık, görelilik ve hayal gücü gibi kavramları sorgulamak adına önemli bir fırsat olmuştur. “Algısal görelilik, oyun alanındaki elemanların ilişkisine bağlı olarak aralarındaki ortak ilişki dolayısıyla belirlenmektedir” (Roode, 2002).

İlki 1947 yılında olmak üzere 1978 yılına kadar yüzlerce oyun alanı tasarlayan van Eyck'in amacı, modernist işlevselci mimarların tasarladığı mekân kurgusunu baş aşağı ederek, mekâna 'hayalgücü' katmak olmuştur. Her bir oyun alanı, geçmişten de kopuş anlamında bir kırılma sunar. (Şekil 71, 72,73).



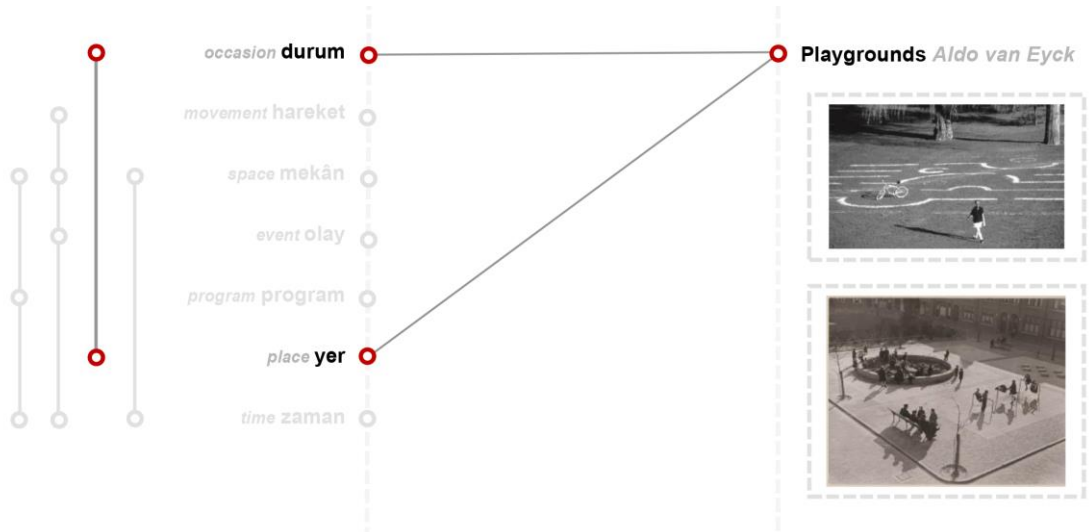
Şekil 72 Aldo van Eyck'in Oyun alanlarından görüntü, genel görünüş
(<http://moudenampsen.files.wordpress.com/2013/03/010009003949.jpg>) Erişim: 2014)

Şekil 73 Aldo van Eyck'in Oyun alanlarından görüntü, oyun elemanı
(<http://moudenampsen.files.wordpress.com/2013/03/010009002202.jpg>) Erişim: 2014)

İlk olarak, oyun alanları farklı mekân olasılıklarına dair farklı kavramlar önermektedirler. Modernist şehir planlamalarında ve kentsel ölçekte unutulmuş 'çocuk' kullanıcılar, yoruma açıklığı ile mekânları üretebilmektedirler. Kum havuzları, takla çubukları, sek sek taşları, kaydırak ve tırmanma aparatları ile akla gelebilecek her tür 'oyunları' sunan bu mekân, oyuna ve anlamsal çeşitliliğe de açık hale gelmektedir; tıpkı tırmanılan strüktür üzerine halı kaplandığında bir barakaya dönüşebilme olasılığı gibi. İkincisi, oyun alanlarının modüler yapısı olarak düşünülebilir. "Oyun elemanları'nın çevrenin ihtiyacına göre sınırsızca birbirleriyle ilişkilenebilmektedirler. Üçüncü olarak, kentsel çevre ile ilişki bağlamında oyun alanlarının 'arada' (*in-between*) ve 'çatlaklı' (*interstitial*) doğasıyla ilişkisi, her mahallenin kendi oyun alanını geri vermektedir" (Eyck, 1959)

Mekân-zaman'ın (*space-time*) kullanıcının imgesinde 'yer-durum' (*place-occasion*) kavramlarıyla tanımlanmasıyla, aktifleştirilmeye çalışılan kullanıcı düşüncesi, 'oyun' kavramı bağlamında 1938 yılında Hollanda'lı tarihçi Johan Huizinga tarafından yeni bir kullanıcıyı tarifleyerek görünür kılınmıştır; *Homo Fader* olarak tanımladığı sanayi dönemi toplumunda işçi sınıfındaki 'çalışan adam' ile *homo sapiens* 'düşünen insan' karşısına *homo ludens* olarak tanımladığı, sanayi sonrası toplumda 'oyuncu insan'ı çıkarmaktadır (Huizinga, 1959). Birinci amacı üretmek ve yaratmak olan bu oluş hali, sitüasyonistleri için 'oyun' kavramının aktörleridir.

Van Eyck'in düşüncesi, şehirle oyun oynama adına kullanıcının mekânı kendisine ait kılması ve öznel bir (subjective) yer hissi oluşturmak olduğu anlaşılabilir. (Tablo 6).



Tablo 6 *Playgrounds* bağlamında mekân-zaman yaklaşımları (Ayrıca bakınız: EK 1).

Constant ve 'Durumcular'

Modern sonrası dönemde modern insanın yapması gereken, aslında bu bağlamda tam da çevresiyle 'özdeşleşmemek'- yani mesken tutmayı öğrenmektir. Hakiki arzulara dönmek, öncelikle yapılı çevreden bağımsızlaşmayı gerektirir.

Yapılı çevrenin sabitliklerini yıkmak adına sürrealistler ve sitüasyonistler (durumcular), insanların egemen duygudan özgürleşmeleri adına geçici durumlar yaratarak, kentin ve mimarlığın bilinen formlarını kısa devreye uğratmayı amaçlamışlardır.

Sitüasyonistler, tasarımın rolünü gözardı etmez fakat formların yaratılışının durumların yaratılışına cevap olarak oluşturulması konusunda montaja **olaysal** (*eventual*) açıdan bakmaktadır. Bu bağlamda mimarlık üretimlerini *detournement*⁴⁰ üzerinden tanımlamaktadırlar. Kentte anlık durumlara karşılık gelebilecek 'durumlar' inşa etmektedirler. Tüm sitüasyonistler, bu anlamda

⁴⁰ Debord'un tanımına göre mevcut durumun 'yeni bir bütünde yeniden kullanılması'. Bknz: Guy Debord, "Olumsuzlama ve Prelude Olarak Détournement (1959)

mimardırlar. Fakat ürettikleri bu durumlar/ sitüasyonlar (*situations*), geçici birer atmosferden fazlası değildir.

Benjamin, *flânerie* deneyiminde, aslında bu tarz bir bağımsızlaşmanın altına çizmekteydi. “Kentlerin, binaların, nesnelerin; rüyalarda, kendinden geçme hallerinde ya da hayalperest yolculuklarda -sürrealist *flânerie*'de- ortaya çıkan altüst olmuş anlamlarını yakalamaya ve temsil etmeye çalışmaktalardı” (Ojalvo, 2012: 179). *Flânerie*, anında beliren rotalarla kenti yeniden biçimlendirir. Rastlantısal ve kuralsız yolculuğunda karşılaştığı “her mekânsal göstereyi kendince yeniden üretir. Kişisel atlasını oluşturarak mekânsal deneyimini anı ve hayallerle harmanlar. Kentteki mekânsal ilişkileri yeniden üretme, mekânsal ilişkileri yer değiştirme üzerinden tekrar değerlendirme, alternatif mekân ve zaman kurguları önerme, farklı farklı biçimlerde okunma ve deneyimlenme potansiyeli sunar. Düşleyip bozmak ama her defasında bozup yeniden, tekrar yapmak.. Parçalardan yola çıkarak bütünü kurmak... Bütünü parçalamak...” (Bal, 2012: 208-210).



Şekil 74 Constant için Yeni Kent haritaları (Bal, 2012: 227)

Sitüasyonist akımının öncülerinden ressam Constant Nieuwenhuys, İtalya'daki Alba Çingeneri'nin göçebeliğinden ve hayalperest yolculuklarıyla *flânerie* deneyiminden esinlenerek yeni bir yaşam alanı tasarısı üretmiştir; Yeni Babylon (*New Babylon*).

Yeni Babil projesi (1956-1974) “birleştirici kent planlaması kuramının maddi bir şekil verme çabası, günümüz hayatının tadminkarlıktan uzak çevresinin yerine geçecek hayali bir çevreyle bir oyun oynama girişimidir. İçinde yaşamanın mümkün olduğu bir kentin projesidir” (Constant, aktaran Ojalvo, 2012: 185). (Şekil 74)

Yeni Babil, dev kolonlarla yerden yükseltilmiş, örtülü bir kenttir. Zeminden tamamen bağımsızlaşmıştır. Burada mekânlar, içlerindeki aktivitelerle birlikte değişmektedirler. Yerden yükseltilen kabuk, mekânların dönüşümü için bir çerçeve sunmaktadır. Mekânlar kimlikten yoksundur ve kimse hafızasında mevcut bir imgeyle karşılaşamayacaktır. Bu durum sabit alışkanlıklar edinilmesini de kırmaktadır. İç mekânlar labiverentvari olmakla birlikte biçimleri sürekli olarak değişmektedir. (Şekil 76).

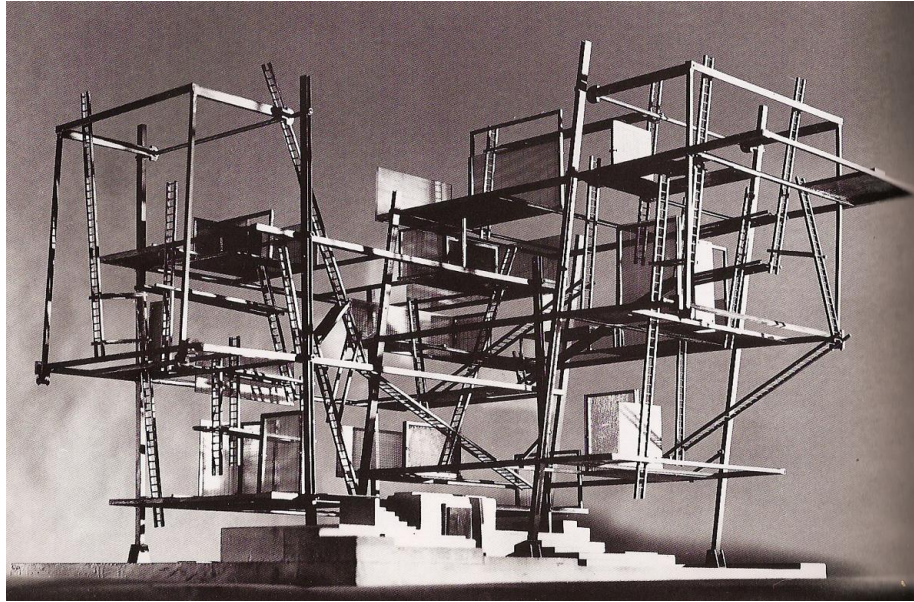


Şekil 75 Constant, Yeni Babylon (Bal, 2012: 229)

Constant “modernite’nin ‘yerleşici’ güçlerine karşı ‘göçebelik’ arzusu yüceltir” (Ojalvo, 2012: 196). Bu ağı yapıda göçebe insan, ihtiyaçları doğrultusunda mekânı yeniden üretir ve bu da kendi yaratıcılığını açığa çıkarmasına olanak sağlayan ‘oyun’ deneyimine dönüştürür. Mevcut kentler üzerindeki bu ağ, boşluklar üzerinden yaşam dediştikçe kendisi de değişir.

Anılar ve belleğe dayalı yer etmiş hafızaya, Yeni Babil’de rastlanmamaktır. Her şey devingen ve geçicidir; anılar ve inşa edilenizler sürekli olarak bu bağlamda silinir; tıpkı hareket halindeki göçebe çingeneler gibi.

Yeni Babil’de şehir, pilotilerle yerden yükseltilmiş düzlemlerdedir; açık ve geçici olan bütüncül bir mekân, sürekli devingen ve değişen bir strüktür ile kurulur. Her defasında tekrar oluşturulan bir şehirdir. “Şehirler, yerden yükseltilmiş konstrüksiyonla birbirine bağlanırken altta, serbest kalan zeminde trafik çözülmekte ve birbirine eklenmiş strüktür, sonsuz olasılıklı tercihe göre sonsuz kere üretilen devingen bir ‘labirenttir’ “ (Bal, 2012: 244-245). (Şekil 75).



Şekil 76 Constant, Yeni Babylon için strüktür önerisi (Bal, 2012: 240)

Kullanıcıların ‘eşzamanlı’ yaratıcılığı dolayısıyla sürekli olarak yeniden yaratılır.

Sitüasyonist Enternasyonel’in kurucusu Guy Debord, tasarımın rolünü göz ardı etmez fakat formların yaratılışının durumların yaratılışına cevap olarak verilmesi gerektiğini düşünür ve açıklar:

“Temel düşüncemiz şudur: ‘durumların inşası’. Mimarlık, çalıştığı araçlara (material) rağmen heyecan verici devinim içindeki ‘formların’ aksine, ‘durumları’ alarak ileri gitmek durumundadır. Bu

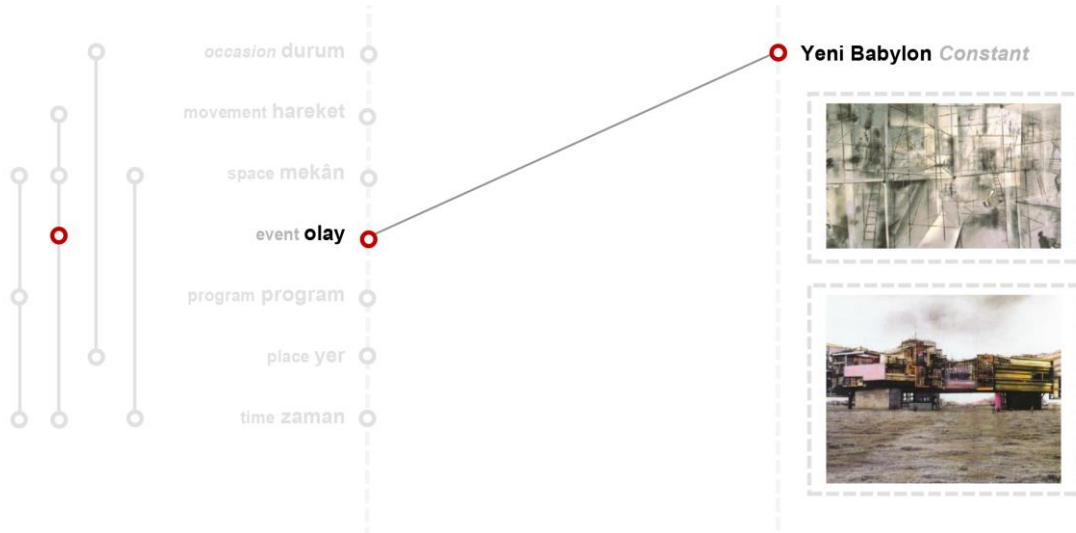
araçlar bilinmeyen formlara da yol gösterecektir (Debord, Report on the Construction of Situations, s.26).⁴¹

Ayrıca Debord, 'durum/ olay tanımını da şu şekilde yapar:

Durum (sitüasyon, situation)... 'yapıcılar'ı tarafından yaşanan mekân için oluşturulur (Debord, Report on the Construction of Situations, s.27).⁴²

İnşa-edilmiş-durumlar, kullanıcıların tasarımcı olduğu kısa ömürlü olaylar ya da performanslardır. Olaylar, mekânın üretim durumlarını da açığa çıkarmaktadır.

(Tablo 7)



Tablo 7 Yeni Babylon bağlamında mekân-zaman yaklaşımları (Ayrıca bakınız: EK 1)

Henri Lefebvre ve 'Mekânın Üretimi'

Toplumsal bir durum kazanan mekânın üretimi düşüncesi, hangi bağlamda kurulmaktadır'a dair sorular açığa çıkmıştır. Buna cevaben ilki mekânın toplumsal üretimi denilebilir. İkincisi, durumların gösterdiği kadarıyla zihinsel üretimi olduğu söylenebilmektedir. Ancak mekânın üretimini bir bütün olarak

⁴¹ "Our central idea is the construction of situations... Architecture must advance by taking emotionally moving situations, rather than emotionally moving forms, as the material it works with. An the experiments with this material will lead to unknown forms" (Debord, Report on the Construction of Situations, s.26).

⁴² "The situation is... made to be lived by its constructors" (Debord, Report on the Construction of Situations, s.27).

anlayabilmek için öncelikle Lefebvre'nin Mekânın Üretimi (*Production de l'espace*)'da bize nasıl bir mekân anlayışı önerdiğine bakmak gereklidir.

Modern sonrası dönemde zaman ve mekân kavramı, Lefebvre'in 'mekânın üretimi' (*the production of space*) söylemi bağlamında önemlidir. Lefebvre, gerçek mekânın üretiminde, "toplumsal bağlamına ve üretim süreçlerine özellikle dikkat çeker. "Mekân bu bağlamda toplumsal olarak üretilmektedir; **yaşanan mekân** (*l'espace vécu; lived space*), **algılanan mekân** (*l'espace perçu; perceived space*) ve **tasarlanan mekân** (*l'espace conçu; conceived space*)" (Lefebvre, 1991[1974]: 190).

Lefebvre, mekânın üretiminde bu üçlü durumu, bir" üçlü diyalektik süreci olarak tanımlamaktır" (1991[1974]: 39) Mekân diyalektik olarak bu üçlü kurucu tarafından üretilmektedir. Ne sadece biri ne de diğeri ile, ne de sadece algılanan ve tasarlanan ile üretilmektedir. Mekânın üretimi, Lefebvre'in söylediği şekliyle "mekân (ve zaman) toplumsal olarak üretilir" (Lefebvre, 1991[1974]).

Lefebvre, mekânın üretimi için bu üçlü diyalektikliği, toplumsal alanla ilişkilendirme bağlamında yeniden kavramlaştırır ve böylece iki taraflı çalışan bir sistem açığa çıkar. Avar (2009), Lefebvre'in 'Üçlü Diyalektikliği' üzerinde yazdığı makalesinde bir taraftan 'insan bedeni ve somut pratikleri' bağlamında *mekânsal pratikler*, *mekân temsilleri* ve *temsil mekânları*, diğer taraftan da 'toplumsal pratik' bağlamında *algılanan*, *tasarlanan* ve *yaşanan mekân* olarak sunmaktadır (Lefebvre, aktaran Avar, 2009: 7). Lefebvre, "algılanan, tasarlanan ve yaşanan, toplumsallığın üç boyutuna maddi, kavramsal ve sembolik üretime, *mekânsal pratik*, *mekân temsilleri* ve *temsil mekânları* aracılığıyla bağlar. Mekânı, hem somut bir maddilik, hem de bir kavram ve deneyim içerecek şekilde kavramlaştırır. Böylece mekân, aynı anda hem bireysel hem de toplumsal; hem insanın hem de toplumun kendisini üretiminde, yani bireysel ve toplumsal süreçlerde gerçekleştirici ve kurucudur" (Lefebvre, 1991[1974]).

Mekânsal pratikler, algılanan mekân ile doğrudan ilişkili olup gündelik gerçeklik, daha geniş kentsel gerçeklik, bireyin gündelik yaşamı ile iş, özel hayat ve boş zaman için ayrılmış mekânlar birbirlerine, algılanan mekân içinde bağlanırlar (2009:11). Lefebvre algının sadece özneye atfedilerek düşüncede gerçekleştiği varsayımına mesafeli durmakla beraber, mekânsal pratikler ve yaşanan ile ilişkilendirmesi; düşüncede değil, maddi olarak üretildiğini ve somut olanda temellendiğini vurgulamaktadır (Lefebvre, aktaran Avar, 2009: 11). Toplumsal eylem ve etkileşimin maddi boyutunu gösterir; eylemlerin eklenmesiyle oluşmuştur.

Mekân temsilleri, soyut, tasarlanan mekânlardır. “Algılanan ile yaşananı tasarlanan ile tanımlayanları”ın mekânıdır. (Lefebvre, 1991[1974]: 38-41). Soyut mekân, kapitalist toplumun baskın mekânıdır. Soyutlama ile kavramın bilgi içeriğinin azaltıldığı, indirgendiği bir yaklaşıma sahip olduğu söylenebilir. Bu bağlamda “üretim ilişkilerine ve bu ilişkilerin zorunlu kıldığı düzene ve bağlı olarak da bilgiye bağlıdır” (1991[1974]): 126). Avar (2009), kapitalizm ile soyut mekân arasındaki ilişkiyi, Bauhaus’un homojen ve tekdüze devlet mimarisinde somutlaşmış olarak bulur. “Bauhaus’da keşfedilen yeni planlama ve mekân temsilleri, kapitalizm ve soyut mekân arasındaki ilişkiye temel oluşturur. Bu aynı zamanda, zamana ve mekâna dair düşüncenin endüstriyel üretim, mimari ve kentsel araştırmalar gibi toplumsal pratiklere bağlanması demektir” (Avar, 2009:11). Söylem, kavramlaştırma gibi soyutlama yaklaşımlarında mimarlık gibi üretimlerin temsilleri olarak okunabilmektedir.

Şehircilik ve mimarlık projelerinde, somut ve maddi (toplumsal) mekân, soyut mekân ile yer değiştirir. “Somut mekân, sakinlerinin mekânıdır; içeriği “patikalar, bedenler ve anılar, semboller ve anlamalar, arzular ve ihtiyaçlar arasındaki çelişkiler ve çatışmalardır” (Avar, 2009:12).

Temsil mekânları, “doğrudan yaşanan ve gündelik yaşam içinde karmaşık kodlamalar ve yeniden kodlamalarla, baskın soyutlamalara direnen ve onların örtük eleştirisini içeren mekânlardır” (Avar, 2009:13). “Hayal gücü, anılar,

rüyalar, sembollerle kurulmuştur; eylem ve tutkunun, yaşanan durumların yuvasıdır ve bu yüzden de doğrudan zamanla da ilişkilendirir. Akışkan, niteliksel ve değişkendir. Çok farklı, yönelimsel, durumsal ve ilişkisel biçimlerde tanımlanabilirler ancak, herhangi bir tutarlılık ve süreklilik, dayanım kuralına uymaz” (Lefebvre, aktaran Avar, 2009: 13). Mekân temsilleri gibi bir obje, anıt gibi belirli bir yapı ve çevre gibi mekânların kendileriyle değil, yüklendiği sembolik üretim ve anlamlandırma ile ilgilidir.

Bu tür bir mekân, bu bağlamdan yola çıkarak düşünülemez olup, ancak hissedilebilir olduğu söylenebilmektedir. Bu anlamda mekân sadece ‘yaşar’. Mekân temsilleri ile karşılanamayacak bir durumdadır. Sınırlarının bulanıklaştığı, soyutlamaya direnen mekânlar olduğu söylenebilmektedir.

Lefebvre’in mekânın üretimi diyalektiğinden alınan kavramlar üzerinden devam edilirse; mimar tarafından üretilen mekânın tasarlanan mekân (*conceived space*) olduğundan ve tam anlamıyla yaşanan mekân (*lived space*) olmadığından bahseder. Tasarımcının ‘yaşanan mekân’ üzerinde çok fazla otorite sahibi olmadığından, yapı veya kamusal mekân üzerinden kullanıma kesin bir dil kazandırmasında rolünün olmadığını ifade eder (Lefebvre, 1991[1974]). Mekânın üretimine dair Lefebvre’in düşünceleri bağlamında baktığımızda, tasarımın kullanıma, fonksiyona bağlı durumlarla çok ilişkilendirmediğini anlayabilmekteyiz. Fakat bu düşüncenin aksine, tasarımcı (mimar) yapının önerdiği kullanıcı tipolojisini anlaması gereklidir. Kullanıcı, mimarın öngürüsüne rağmen yaratıcı bir durum gösterebilir. Kullanıcı, ikamet ettiği/ yaşadığı mekâna katılım bağlamında etkin olmayabilir ya da yaratıcı olabilir.

6.2 BERNARD TSCHUMI VE ‘OLAY MİMARLIĞI’

“Form follows f(i)ction”⁴³

Bernard Tschumi

2. Dünya Savaşı sonrası toplumsal yapıya baktığımızda, Paris’teki 1968 Mayıs Olayları’nın Fransa’dan tüm dünyaya yayılan bir direniş ve siyasi hareket başlattığını söylemek mümkündür. Özetle, geniş bir öğrenci kitlesinin baskıcı, katı ve muhafazakâr eğitim sistemine ve hükümete karşı olarak başlattıkları bu hareket, Paris boyunca bir takım ‘kendiliğinden oluşan gösteriler ve performanslar’ ile devam etmiştir. Bernard Tschumi, 1968 Mayıs olayları üzerinden bu kentsel hareketi, mimarlığını şekillendiren bir başlangıç olarak anlatmaktadır (Tschumi, 1996:4).

Bu açıdan kentsel gösteriler ve mimarlık tartışması bağlamında mekânın üretim biçimi, Lefebvre’in ifade ettiği şekliyle; “mekân (ve zaman) toplumsal olarak üretilir” (Lefebvre, 1991[1974]). Tschumi’nin program, olay, performans ve kentsel mekân gibi kavramlar üzerine eğilmesi, dönemin geliştirdiği düşünce biçimleri üzerinden şekillendiğini söylemek mümkündür. Modern sonrası dönemde sanat ve mimarlık üretimine bakıldığında, “toplumu değiştirebilecek politik ve sosyal etkileri olabilecek bir yaklaşım aradıkları” görülmektedir (Tschumi, 1996: 5). İçlerindeki gerçekleşen olaylar, siyasal ve sosyal yapıyı etkilemekle birlikte mimarlık ve imge üretimini de etkilemekteydi⁴⁴.

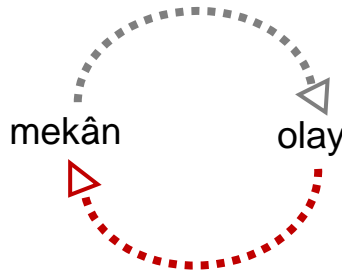
Mekânın üretimi, bu anlamda artık “politikadan ayrı düşünülemez. Mekâna dair her durum, politik bir boyut katacaktır” (LeFebvre, 1991). Tschumi için “mimarlık,

⁴³ “Biçim kurguyu izler” (Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, Academy Editions, London, 1981). Modern mimarlık üzerine geliştirilen en önemli söylemlerden biri olan, Louis Sullivan’ın “*form follows function*” (biçim kurguyu izler) sözü düşünülerek yazılmıştır.

⁴⁴ 1968 döneminin anahtar sloganı olarak tanımladığı “hayalgücü yükseliyor” ifadesinin yanında Fütürizm, Dada, Sürrealizm ve Sitüasyonizm gibi akımlardan da oldukça etkilendiğini belirtmektedir (Tschumi, 1996:15). 70’lerin mimarlık üretiminde Archigram grubunun önemi büyüktür. Esnek, genişletilebilir ve gevşek mekânsal dil üzerinden geliştirdikleri bu deneysel yaklaşım hayli etkileyici olmuştur.

toplumun ondan beklediği 'formu' reddederek doğasını koruduğunda hayatta kalabilmektedir" (Tschumi, 1996: 46). Lefebvre'in mekânın geleceğine dair mekânsal koşulları belirlerken tartıştığı durumlar, Tschumi'nin bu kavramları genişletmesiyle birlikte kendi kavramlarını oluşturmasına öncülük etmiştir.

Zaman ve mekân kavramları, Tschumi'nin mimarlığında Lefebvre'in mekânın üretimi söyleminden çıkışla oluşsal bir yaklaşım kazanır; "mekân ve olay arasındaki kopuşların (*disjunction*), çağımızın durumu olduğu belirtir" (Tschumi, 1996: 18) (Tablo 8).



Tablo 8 Tschumi için 'olay mimarlığı'nda "mekânın olay tarafından tanımlanması"

Kopma (*disjunction*) kavramı Tschumi'ye göre, "modern dönemde aktarılan biçim ile işlevin, program ile bağlamın strüktür ile anlamın kaynaşması gibi karşılıklı durumların sorgulanmasıdır. Bu karşılıklı ilişkilerin altında yatan şey, kendi özerkliği yapının biçimsel özerkliğine yansıyan, birleştirilmiş, merkezleştirilmiş ve kendini-üreten bir özneye duyulan ihtiyaçtır. Günümüzün kendi içindeki çatlama ve kopmaları, parçalanmaları ve çözümleri nedeniyle yerleşmiş anlam kategorilerinin ve bağlamsal geçmişlerin bir yana atılması gerektiğini düşündürür. Yalnızca biçimsel kompozisyon ilkeleri açısından değil, daha çok yapıları sorgulamak önemli görülmektedir. Böyle bir yaklaşım, rastlantısallığını ve kırılabilirliğini öne çıkararak, biçimselcilikten çok uzaktır. Bugün, gösteren ile gösterilen, ya da mimarlık açısından mekân ile edim, biçim ile işlev gibi terimlerin yerinden oynamasına tanık olmamız, yalnızca işlevselci kuramların ortadan kalkmasına değil, belki aynı zamanda mimarlığın kendisinin kural oluşturma işlevine dikkat çeker" (Tschumi, 1996: 207-208-209).

Kopma kavramı, durağan, özerk, yapısal bir mimarlık görüşü ile bağdaştırılamaz. Fakat Tschumi için bu kavram, yapı karşıtı bir kavram değildir; “yalnızca zaman ve mekân içerisinde sistematik olarak dağılmalar yaratan sürekli, mekânîk işlemleri gösterir; mekân ve zaman içinde, bir mimari öge, yalnızca programlanmış bir ögeyle, cisimlerin devinimiyle, ya da her neyse onunla çarpışarak işlevde bulunabilir. Bu yolla kopma, mimarlığın yapılması için sistematik ve kuramsal bir araç haline gelir” (Tschumi, 1996:211-212). Kopmanın tanımı, sözlük tanımının ötesine geçilerek Tschumi'nin ele aldığı şekilde yapılacak olursa, “sınır fikri, kesinti fikri üzerinde durulmalıdır” (Tschumi, 1996: 210). The Manhattan Transcripts ve Park de la Villette’te kopma stratejilerinin farklı öğeleri kullanılmıştır. Transcripts örneğinde “çerçeveler ve ardılıklar, La Villette örneğinde de üst üste bindirmeler ve yinelemeler kullanılmıştır” (Tschumi, 1996: 210).

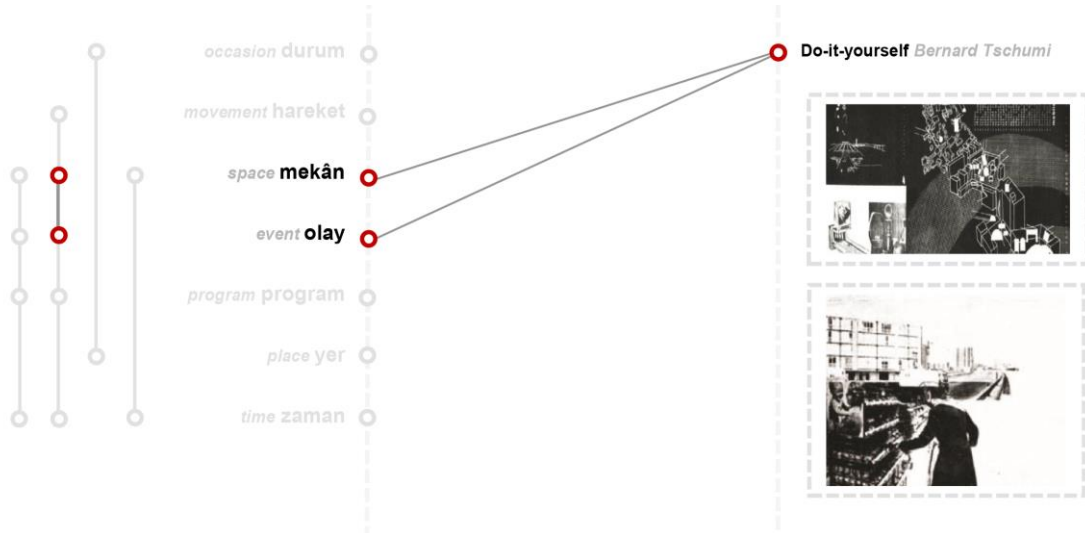
Kuramsal The Manhattan Transcripts (1981) ve gerçekleştirilmiş Park de la Villette (1983) projelerinde ‘birlik’ ya da bütün sorgulanan kavramlardır. Tasarlandıkları biçimiyle her iki yapının da başlangıç ve sonları yoktur. Yinelemeleri çarpıtmalar, üst üste bindirmeler gibi sinemada anlam üretme yollarından olan montaj kavramından da bilinen bu kavramlardan oluşturulmuş işlemlerdir. Kendi içsel mantıkları bulunuyor olmasına rağmen, “salt içsel ya da ardışık dönüşümler açısından tanımlanamazlar” (Tschumi, 1996:209).Düzen fikri, sürekli olarak sorgulanır bir duruma getirilmiştir.

Tschumi'nin olay mimarlığı özelinde ‘kopma’ kavramına dair yaklaşımları birlikte, mekânın üretim biçimlerini Lefebvre’den ödünç aldığı mekân ve olay kavramları üzerinden tartışmaya açmıştır. Kopuşlar, mevcut durumu bağlamından kopararak anlam kategorilerini sorgulatır hale gelmektedir. Kopuşlar zamana ve mekâna dayalı olarak süreksizdir. Eisenstein’ın montaj anlayışında olduğu gibi imgeler birbirleriyle çarpışarak diyalektik bir bütünlük oluşturmazlar. Tschumi, mekânın zaman içinde yok olduğundan, mekânın artık geçici bir oluş olduğundan bahseder. Mekânın herhangi bir olaya karşılık oluşturulabileceği üzerinden Tschumi, zaman’ı ‘mekân, hareket ve olay’ event

üçlemesi içerisine almadığı sanılsa bile, her bir kavramın zaman ile olan ilişkisini üzeri örtük olarak kullanıcıya bırakır.

“Programsız mimarlık olmadığı gibi, ‘olay’ sız mekân da yoktur. Zaman, olay ve program’ın özünde mevcuttur“ ⁴⁵(Tschumi, 1983: 11).

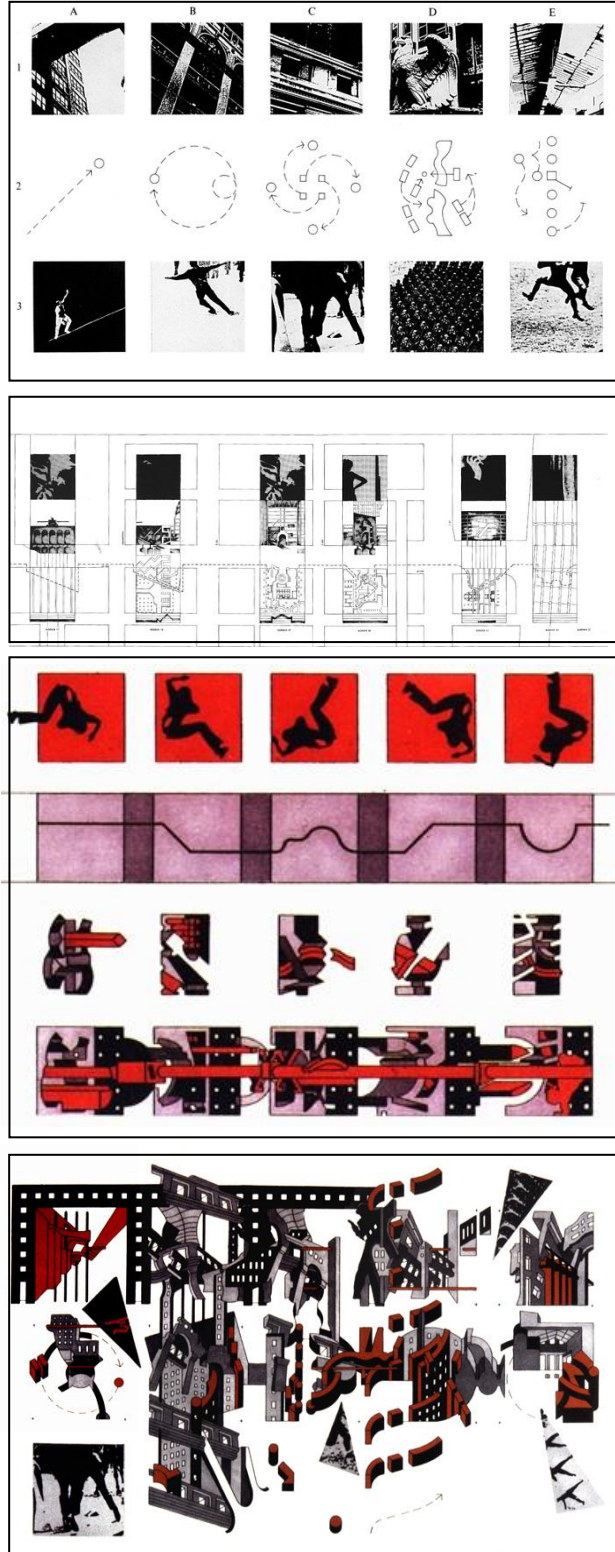
Toplumsal mekânın üretimini teorik olarak tartıştığı ilk projelerinden olan ‘Kendin Yap’ (*Do-It-Yourself*, 1970) adlı çalışmasında sinema üzerinden *“iletişim teknolojilerinin yeni bir kontrolsüz kamusal mekân sağlayabilme durumunu tartışır”* (Tschumi, *Assemblage*, 11, s.23). (Tablo 9).



Tablo 9 *Do-it yourself* bağlamında mekân-zaman yaklaşımları (Ayrıca bakınız: EK 1)

The Manhattan Transcripts’te üstlenilen beden, hareket ve mekâna dair notasyon çalışması, mimarlığın bileşenlerinin yapısını bozma girişi olarak görülebilmektedir. Bu projede normal olarak birçok mimarlık kuramında sınır durumlarının esnetilmesine dair dışlanan yaklaşımları sınırlarında çalışmak için kaçınılmaz olan alanların kavranması olarak görmektedir (Tschumi, 1996: 211). Verilerin hiç bağlantılı olmadığı ve, çatışma ilişkilerinin **bütünlüğü reddederek** dikkatle korunduğu kopma stratejileri kullanılmıştır. Bu bağlamda projenin hiçbir zaman tamamlanmamış oluşu da sınırlarını bu anlamda hiçbir zaman kesinleştirmemiştir (Şekil 77, 78, 79, 80).

⁴⁵ “There is no space without event, no architecture without programme. Time is inherent in both event and programme” (Tschumi, 1983: 11).



Şekil 77 The Manhattan Transcripts, 1: 'Park' (<http://www.tschumi.com/projects/18/> Erişim: 2014)

Şekil 78 The Manhattan Transcripts, 2: 'Street' (<http://www.tschumi.com/projects/18/> Erişim: 2014)

Şekil 79 The Manhattan Transcripts, 3: 'Tower' (<http://www.tschumi.com/projects/18/> Erişim: 2014)

Şekil 80 The Manhattan Transcripts, 4: 'Block' (<http://www.tschumi.com/projects/18/> Erişim: 2014)

Zaman ve mekân'a dair düşüncesinde Tschumi, Ten Points- 10 Examples'da bir soruya varır: "Zaman ve mekân tek bir 'şeyin' içinde görülebilirler mi?"⁴⁶ (Tschumi, ANY: 40-43).

Mekân zamandaki hareket tarafından belirlenirken; zaman mekândaki hareket dolayısıyla görünür kılınır ve 'olay' açığa çıkar. Tschumi'nin daha nesnel bir mekân olarak gördüğü piramit (pyramid)⁴⁷ kavramı ve öznel bir deneyim sunan labirent (*labyrinth*)⁴⁸ kavramı üzerinden tartıştığı bu diyalektik çelişki⁴⁹, fireworks adlı çalışmasında sorunsallaştırır.

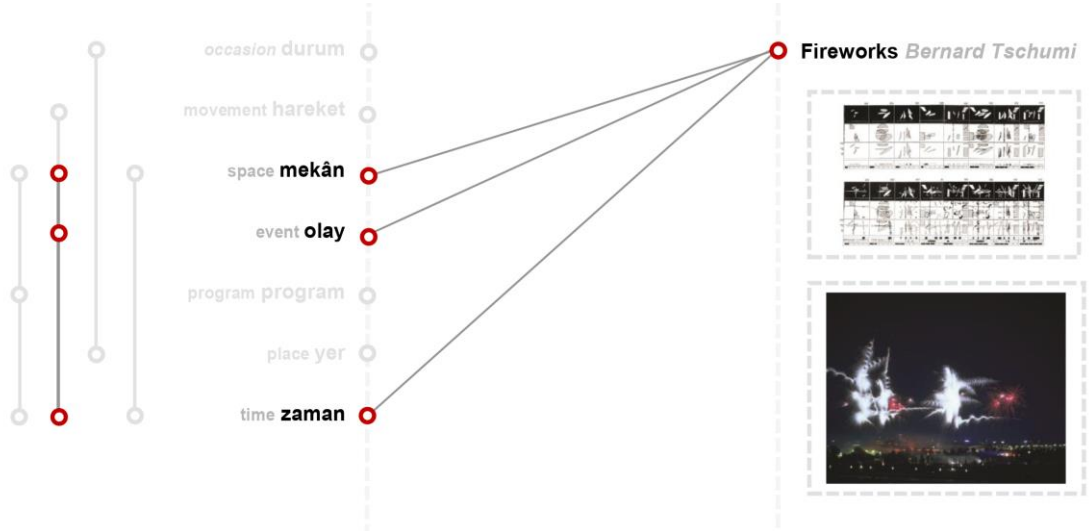
Fireworks çalışmasında Tschumi, zamandaki belirli bir anda görünür kılınan bir 'olay' dolayısıyla uzamdaki sınırlarını belirlemekteydi. Fireworks çalışmasında olduğu gibi ışığa dair olaylar, gökyüzünde bilgisayar teknolojisi vasıtasıyla uzamlar ve sekanslar oluşturmaktadır (Şekil 81). Olay sebebiyle uzamdaki hareket bir süre boyunca gerçek kılınır. Fakat fireworks'un aksine olay tekrarlanabilir öznel bir etkileşime açılabilir. Bu bağlamda fireworks kendi içinde bir 'bitmişlik', 'müdahale edilemezlik' sunarken; Tschumi'nin tartıştığı şekliyle "nesnel (*objective*) bir hal alır. Yani mimarın uzamı gerçekleşmiş, kullanıcı bu duruma dahil olamamış, dönüştürememiştir (Şekil 82). Olay dolayısıyla mekândaki hareket, süre dolayısıyla farkedilir. *Fireworks*'un aksine olay, kendini tekrar edebilir ve kendini subjektif (*labyrinth*) etkileşimlere açabilir" (Tschumi, 1996: 27-51). (Tablo 10).

⁴⁶ "Could space and time be collapsed into one?" (Tschumi, ANY: Architecture and the Electronic Age, no 3, New York, s.40-43)

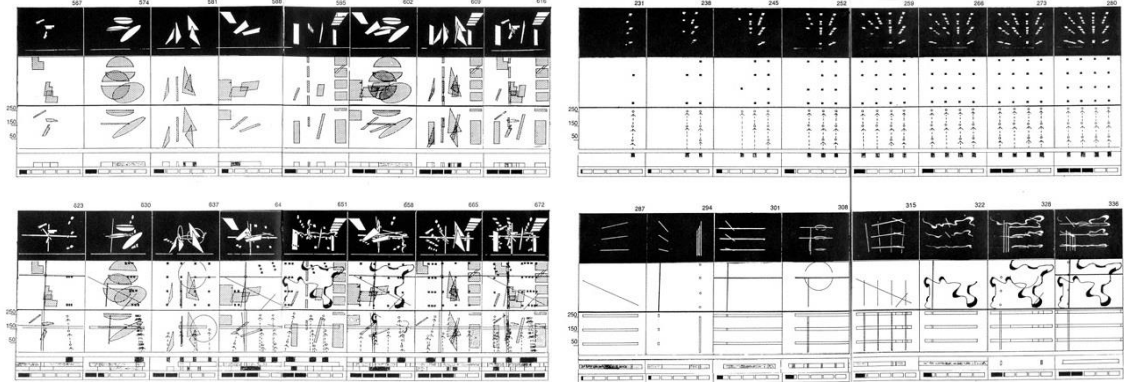
⁴⁷ Detaylı bilgi için bkz: The Pyramid: Stating the Nature of Space (Tschumi, 1996:33)

⁴⁸ Detaylı bilgi için bkz: The Labyrinth: Making Space Distinct (Experiece of Space) (Tschumi, 1996:38)

⁴⁹ Detaylı bilgi için bkz: The Pyramid and the Labyrinth: **The Paradox of Architecture** (Tschumi, 1996:43)



Tablo 10 *Fireworks* bağlamında mekân-zaman yaklaşımları (Ayrıca bakınız: EK 1)



Şekil 81 Fireworks için notasyonlar (<http://www.tschumi.com/projects/47/> Erişim: 2014)



Şekil 82 Park de le Villette'de notasyonların 'oluş' anları
(<http://www.tschumi.com/projects/47/> Erişim: 2014)

Park de la Villette projesinde, mekân (*space*), hareket (*movement*) ve olay'a (*event*) dair düşüncelerini program (*programme*), zaman (*time*) ve mekân (*space*) üzerinden genişletmeye çalışmaktadır. Zaman ve mekâna dair düşünceleri, bu kavramlar üzerinden şu şekilde açıklar: “olay zaman vasıtasıyla oluşur. Hareket, zamanda ve mekân hareket eden nesne olmaksızın var olamaz” (Tschumi, 1983).

Tschumi'nin Eisenstein'ın çarpıcı montaj düşüncesinden geliştirdiği diyalektik montajı anlayışını sorgulayan tavrını, özellikle Park de la Villette projesinde tartıştığı görülebilmektedir. Modern sonrası dönemin sinematografik kavramlarıyla modern dönemin sinematografik durumunu da değerlendirdiği bu proje, yeni zaman mekân durumlarını sorgulamak için de önemlidir. Bu bağlamda kavramlara gitmektense hareket-ımaaj ve özellikle zaman-ımaaj'lar üzerinden düşünen isimler üzerine gider. Eisenstein ve Dziga- Vertov gibi sinemacıların sinema üzerine kuramları ile mimarlığını sinema üzerinden genişletmeye çalışır.

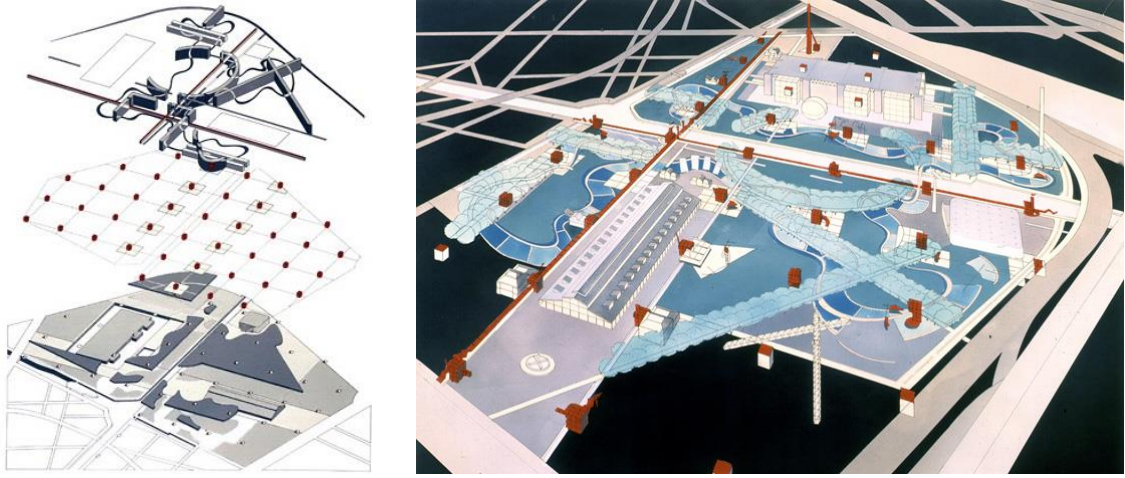
Daha önceleri mimarlıkta bir problematik olarak gördüğü uzamsal nesnel- öznel çelişkilerini (*spatial objective-subjective paradox*) bu kuramcılardan aldığı kavramlar üzerinden sorgulayarak 'çerçeve' (*frame*), 'sekans' (*sequence*) ve 'şok' (*shock*) gibi başta tamamen sinemaya ait olan bu kavramları referans alarak mimarlığı(nı)n sınırlarını esnetmeye çalışır.

Bu kavramlara bakıldığında her birinin mekân ile olan ilişkisi ve zaman ve hareketi dönüştürme yöntemleri farklıdır. Sinema, gözlemciye mekân-zaman ilişkileri görünür kılacak şekilde vardır. Sinematik çerçeveyi düşündüğümüzde mekân ve içindeki nesnelerin birbirleriyle ilişkili olduğu görülmektedir. Uzamsal ilişkilerin tek bir çerçeve içerisinde birbirleriyle olan ilişkisi üzerinden kurgulanmaktadır.

Çekimin sınırları, gözlemcinin gördüğüyle kurduğu ilişkili üzerinden sekansı tarifler. Çekimler, sekansı belirtir. Eisenstein'ın diyalektik montaj (*montage of*

attractions) anlayışı üzerinden tariflediği bahsettiği ‘çarpışma’ ve ‘çatışma’ ile açığa çıkardığı şok kavramını burada yeni bir durum üzerinden; object-subject diyalektiği üzerinden okur.

Sinematik çerçeve üzerinden Park de le Villette’de her bir *folie*’yi bir çerçeve olarak okurken mekânsal üretimini daha öznel kılar. Çerçeveler arası hareket, kişinini kendi montaj kurgusunu oluşturmasını olanaklı kılar (Şekil 83).



Şekil 83 Parc de le Villette’de noktasal, çizgisel ve yüzeysel eylemlerin üst üste binmesi
(<http://www.tschumi.com/projects/3/> Erişim: 2014)

Şekil 84 Parc de le Villette, üst üste çakıştırılmış durumlar
(<http://www.tschumi.com/projects/3/> Erişim: 2014)

Park de le Villette’de sinematik sekans olasılıkları üzerine düşünmektedir. Şok kavramını ‘olay’ kavramı üzerinden okuyarak Eisenstein ve Vertov’un sinematik stratejilerini zaman ve mekân olasılıklarını tanımlamakta kullanır (Şekil 84).

Eisenstein için şok, “imajlardaki hareketin iletişimini açığa çıkaran en önemli unsurlardan biridir” (Deleuze, 1983: 157). Eisenstein, sekans içinde devinim oluşturacak biçimde çekimler arası diyalektik çatışma olarak kurarken; Tschumi’nin şok durumu sekansın içinde sabitlenemeyen herhangi bir ana denk düşebilmektedir.

Park'taki her bir *folie* programlanmamış olup, adeta bir sityasyon gibi kullanıcı tarafından anlık olaylara cevaben d6n6şt6r6lebilir. *Folie*'ler park i7inde belli bir başlangı7 ve sonu7 6zerinden dizge oluşturmazlar. Her biri kendi i7 'olay'larını sahiptir ve bu bağlamda '7er7eve' olarak değerlendirilebilirler. 7er7evelerin yapısı bu bağlamda anlık ve bağımsızdır. 7er7eveler arası kullanıcıya yardımcı olabilecek 7izgisel eylemleri tanımlayan sinematik promenad, bu bağlamda parka sekans anlatısı oluşturmaktadır. Tschumi'ye g6re *folie*'ler 'kopuş' (*disjunction*) sağlayarak mimari 6ęeler programatik 6ęelerle 7arpışır (şekil 85,86)



şekil 85 Park de la Villette'den folie'lerden yakın g6r6n6ř

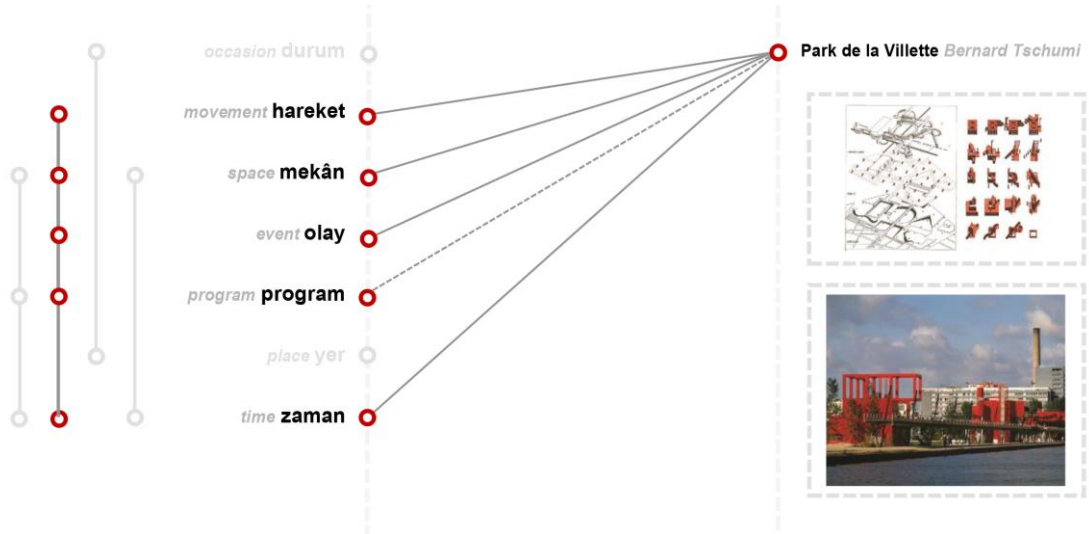
(<http://www.tschumi.com/projects/3/> Erişim: 2014)

şekil 86 Park de la Villette'den folie'lerden geniş a7ı g6r6n6ř6

(<http://www.tschumi.com/projects/3/> Erişim: 2014)

Hareket (*movement*), olay (*event*), zaman (*time*) ve mekân (*space*), Tschumi'nin mimarlığında birlipleriyle sıkı sıkı bağıntılıdır. Bu t6r olay tanımlı mekânların 6znesel (s6bjektif) deneyimleri, 'arada' daima değişen, Bataille'in tarif ettiği gibi 'labirent' deneyimleri yaşatmaktadır. Sabitlenmiş bir takım anlamları kırabilmek i7in sekanslar arasındaki hareketi a7ığa 7ıkarmak 6nemlidir (Tablo 11). Bu bağlamda Tschumi:

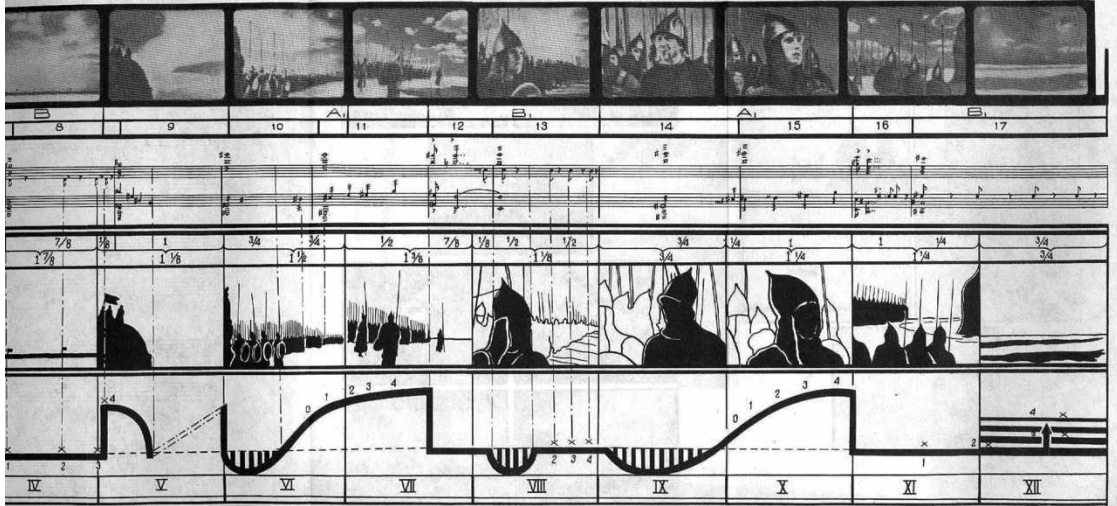
“Herhangi bir sekansın anlamı mekân/olay ve hareketle kurduğu ilişkide a7ığa 7ıkmaktadır. Yani herhangi bir mimari durumun anlamı MOH ile kurduğu ilişkiye bağlıdır. M: mekân, O: olay, H: hareket” (Tschumi, 1994, aktaran Doğan, 1999:73)



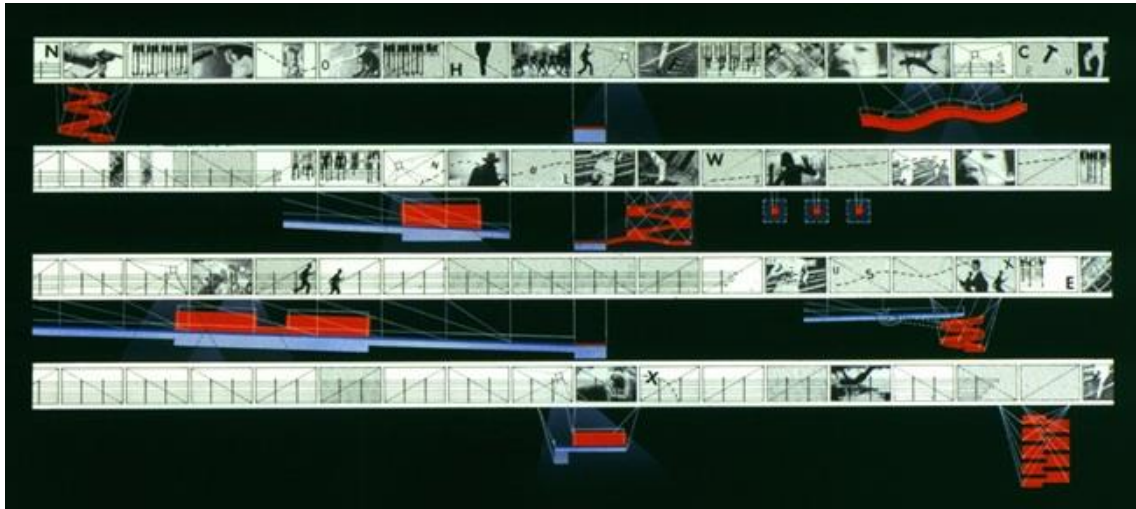
Tablo 11 *Park de la Villette* bağlamında mekân-zaman yaklaşımları (Ayrıca bakınız: EK 1)

Tschumi, Park le Villette projesinden sonra yazdığı ‘Olay Şehirler’ *Event-Cities* (1994) kitabında, her projenin programını ve bunların nasıl oluştuğunu, kendisinin ortaya attığı “cross-programming” (çapraz programlama), “Trans-programming” (geçişli-programlama) ve “dis-programming” (programsızlaştırma) kavramlarıyla açıklamaktadır. Mimarlığın geleneksel biçim-işlev ilişkisinin dışında, o mekânda yaşanacak olaylarla ilgili olarak ele alınması gerektiğini vurgulamıştır.

Tschumi, bu noktada sadece kuramsal bir takım sorunların mimari temsil meselesi ile ilgilenmemiştir. Kurgu, mimari programı örgütlemektedir. Klasik anlamda montajın hareketi ve olayı içerek bütünsel temsillerin aksine, parçalı bir notasyon tekniği gelişerek, tıpkı sinemada olduğu gibi deneyim ön plana çıkmıştır. Anlatılan olay, her bir çerçevede ifade kazanır. Farklı grafik anlatım dili alışlagelen mimari temsil yöntemleriyle (plan, kesit, perspektif gibi) birleşerek kahramanın hareket notasyonu ile birlikte çalışmaya başlar. Katmanlar üst üste biner, dönüşür. Filmin, müziğin, fotoğrafın, metnin en az olayları oluşturmada olduğu kadar mekânın oluşumuna da katkı sağlayan ifadeler olduğu açıktır (Şekil 87, 88).



Şekil 87 Eisesntein'in Alexander Nevsky filminden montaj sekansı (Sergei Eisenstein, Sinema Dersleri kitabı kapak fotoğrafı)



Şekil 88 Tschumi'nin Eisenstein'in 'narrative montaj' kavramı üzerine Le Fresnoy için tasarladığı montaj sekansı (<http://www.tschumi.com/projects/14/> Erişim: 2014)

Sinematografik sekans üzerinden bu notasyonlar, Eisenstein'in diyalektik montajından farklı olarak rasyonel olmayan (irrasyonel) kesmelerle yakınlık ya da benzerlik ilişkisi kurmadan, dizgisel bir sekans mantığı kurmadan bir araya gelmektedir. Zaman-ımaj (ya da kristal zaman) üzerinden tartışılan bu durumla Bergson tarafından tartışılan bir kavram olup zamanı görmeye dair en yakın durumdur. Sinemada geri dönüşler (flashback) ile yaygın olan bu taktik, zamandaki ilişkiler olayları bağlamak adına da önemlidir.

Le Fresnoy Görsel Sanatlar Merkezi, Tschumi tarafından zaman-imağ ile okunarak iki ayrıışık imajın, eski ile yenin, nesnelleşmiş (*objective*) ile yeni 'olaylara' açık hale getiren öznelleşen (*subjective*) parçaları mimariye transfer ederek mevcut olan hangar yapıtı yeni bileşen parça ile bir araya getirir. 'Arada' olma durumu, görünür hale gelmiştir. Tschumi, geçmiş ile şimdiki, eski ile geleceği; farklı mekân-zaman katmanlarını tek bir yapı içinde kurgulamıştır. Zaman içindeki belirgin hareketlerin ve ayrıışık zaman parçalarının tek bir kristal zaman içerisinde bir araya geldiği görülebilmektedir; var olan mevcut hangar yapısı üzerinden piramid kavramı; algısal deneyimi görünür kılan labyrinth kavramı (Tschumi, 1996:43); yeni 'ek' (Şekil 90). Bu bağlamda farklı zaman ve mekân katmanları, eski ile yeni, yeniden bağlamlaştırılan (*re-contextualize*) ek üzerinden bir araya gelerek çarpışır, çakışır (Şekil 89).



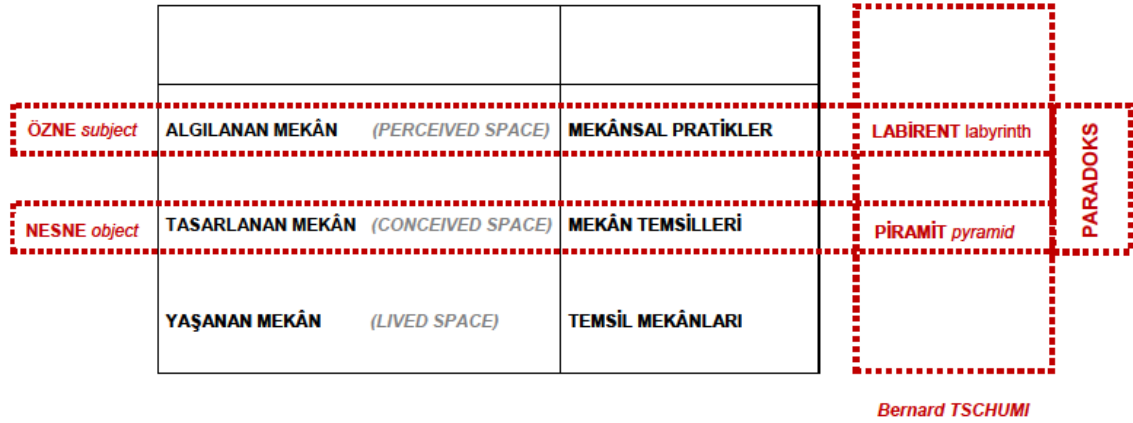
Şekil 89 Le Fresnoy, dış perspektif (<http://www.tschumi.com/projects/14/> Erişim: 2014)

Şekil 90 Le Fresnoy ve 'ek' (<http://www.tschumi.com/projects/14/> Erişim: 2014)

Fireworks, La Villette ve Fresnoy gibi projeleri, gerek yaklaşımları gerekse de geçmişten aldıkları referans ve dönemin siyasal yapısı sebebiyle LeFebvre gibi kuramcıların mekânın üretimine dair geliştirdikleri söylemleri kullanarak mimarlığın bu anlamda sınırlarını genişletmeye çalışmışlardır.

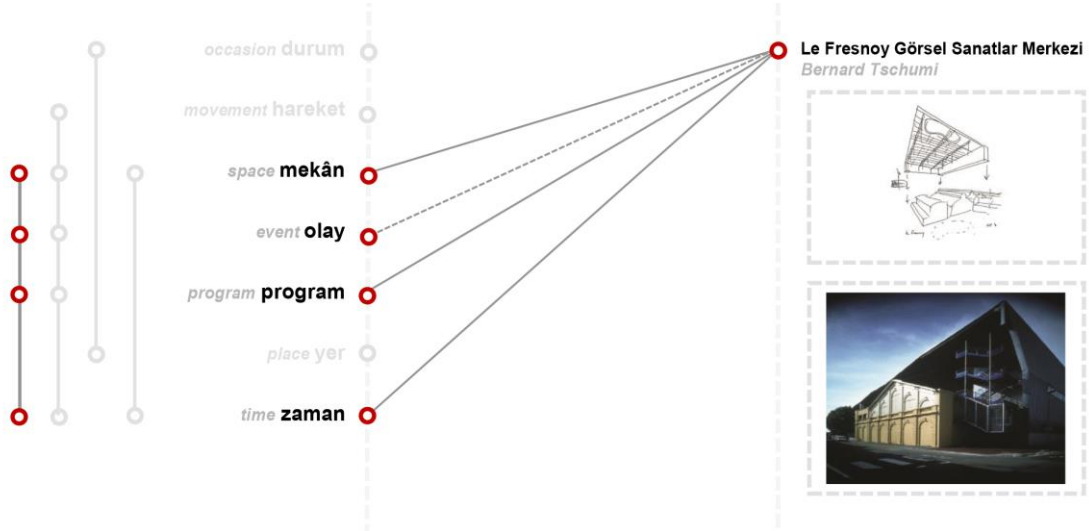
Fireworks projesi bu bağlamda kullanıcıya 'olayda' katılımcı olma durumu sunmayıp, Piramid metaforu üzerinden kurduğu objektif bir tutum sunarken; Le

Fresnoy'da sübjektif deneyime daha çok ilişkili durur ve kullanıcı, mekân arasındaki etkileşimi dönüştürme durumu sunar. Lefebvre'in üçlü mekân diyalektiğindeki tasarlanan mekân (*conceived space*) ile algılanan mekân (*perceived space*) arasındaki ilişkiye de bu bağlamda bir ek yapmış olur (Tablo 12).



Tablo 12 Henri Lefebvre'in 'Mekânın Üretimi' üzerine Bernard Tschumi'nin uzamsal paradox (spatial paradox) eklentisi.

Bernard Tschumi, düşüncelerinin çoğunu sinematik montaja dayandırmaktadır ve mimarlığı bir 'olay için bir mekân tasarlamak' olarak adlandırmaktadır. Mekân, hareket, eylem ve olay gibi kavramlarının içlerine işlediği 'olay mimarlığı' ve 'kopuş mimarlığı' kavramlarını bu bağlamda tartışmaktadır. Le Fresnoy Çağdaş Sanatlar Merkezi projesinde (Tablo 13) geniş üst örtü, önceden var olan hangar yapısıyla arasında muğlak bir önerme sunarak yeni programlamalara açık bölümü bu anlamda gölgeler. Beklenmedik olanın, programlanmamış olanın meydana gelebileceği yer olan 'arada' (*in-between*) olaylar, bu anlamda programın aslında düşünülmemiş taraflarıdır. Fireworks'un aksine, Le Fresnoy Çağdaş Sanatlar Merkezi'nde mekân, geçmiş anıların parçalarını (*fragman*) içeren hangar yapısının mevcut strüktürü tarafından belirlenmektedir. Üst örtü bu anlamda yeni bir bağlam (datum) oluşturarak tek bir yapı içerisinde pek çok 'arada' (*in-between*) bölge oluşturmaktadır.



Tablo 13 *Le Fresnoy Görsel Sanatlar Merkezi* bağlamında mekân-zaman yaklaşımları (Ayrıca bakınız: EK 1)

Tschumi, 'arada' (*inbetween*) bölgeyi tasarlanan mekân (*conceived space*) olarak gördüğü *Questions of Space: The Pyramid and The Labyrinth*(1975) metninde Pyramid ile algılanan mekân (*perceived space*) olarak bahsettiği Labyrinth üzerinden bu ikili durumu açmaya çalışır fakat taam olarak bu çelişkileri (*paradox*) cevaplamaya çalışmaz.

Bataille'in 1936 tarihli 'Labirent' makalesinden oldukça etkilenen Tschumi, benzer bir dille sersemletici bir ontolojik kimlik, yapı ve mekân modelini tarif eder. Bataille, labirenti "(karşıtı olan mimari terimiyle yapı, mantık ve devlet otoritesini imleyen terimle birlikte) hem diyalektik bir mekân anlayışı, hem de yerinden edilmeye ilintili özgül bir tarihsel deneyim ve özgül bir tarihsel deneyim ve koşul kümesinin ismi olarak görmektedir" (Bataille, aktaran Demos, 2014).

Tıpkı Duchamp'ın *First Paper of Surrealism* çalışmasında olduğu gibi Tschumi de bu deneyimi yeni anlam ve program olasılıklarını içeren 'arada' bir durum sunan, Mimariye bir tehdit olarak ele almaktadır. Ya da çerçeveyi folie'de olduğu gibi oluşa açık hale getirirken; geçici durumlara sebep veren bir atmosferden öteye geçmez.

Bu yaklaşım, modern dönemde diyalektik bir yaklaşım üzerinden sinematografik kavramlarla ele alınan Carpenter Görsel Sanatlar Merkezi'ndeki gibi bir doğrusal dizge ve mimarın mekânı olma durumunu kırar. Yer ve durum'larındaki gibi şehirle oyun oynama deneyimi sunan yeni bir mimarlık anlayışı, biçimlerinin yaratılışının olayların yaratılışına cevaben olduğu ve toplumsal mekânın üretilirken kullanıcının aktifleştirilerek mevcut durumu dönüştürme deneyimlerinin yaşanabildiği bu durumla, Tschumi; mimarlığı özelinde değerlendirilmeye çalışan yeni mekân-zaman yaklaşımları üzerinden okunabilmektedir.

7. BÖLÜM

GENEL DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Modern öncesi dönemde modernite bağlamında imge üretimine baktığımızda, *camera obscura* imgesinin dışarıdaki nesnesiyle arasındaki eşzamanlılık da bu bağlamda sorgulanmaya başlandığı, imgenin bağlamını kuran 'çerçevenin' sınırlarının bulanıklaştığı görülmektedir. Çerçeve içerisine girenin, bütünlüğün bir parçası olarak sorgulandığı durum; bakılacak olanın 'merkezileşmediği' ve dolayısıyla 'hareket kazandığı', yeni bir gözlemci modeli üzerinden yaklaşım kazanmaktadır. Zaman içinde kişinin kendi öznelinde imge üretmeye dair yaşadığı deneyimler, görme eylemiyle eş anlamlı hale gelmekte ve böylece bir nesne üzerinde tamamen yoğunlaşan ideal 'tek bir doğrunun olduğu' gözlemci modeli, izlenimcilik üzerinden yeni imge üretimine bağlı bir durum üzerinden tanımlanmaktadır. Parça ve harekete dair bu yaklaşım, bize zamansal ve mekânsal anlamda yeni bir algının da ipuçlarını verir niteliktedir.

20. yüzyıla yaklaşırken algının parçalı ve harekete dayalı bir durum kazanması ve görüntü aygıtının bu bağlamda tartışılması, gerçekliğin iddasını ve 'mimetik' durumunu sarsan bir deneyim sunarken; fotoğrafa da 'zaman' eklemenin yolunu açmaktadır. Özellikle Marey'in zaman fotoğrafları (*chronophotograph*) üzerinden hareketi temsil çalışmaları, bu dönüşümü zorunlu kılarak yeni bir mekân-zaman algısını 20.yüzyıla taşımaktadır.

Farklı zamansal ve mekânsal parçaların eş zamanlı olarak bir arada sunuluşu, Kübizm üzerinden tartışılmaya başlanmaktadır. Uzamsal olarak parçalanmış ve aynı zamanda zamansal parçalanmayı da sunan bu yeni durum, doğrusal olmayan, eşzamanlı mekân-zaman kavramının oluşmasına öncülük etmektedir. Bu bağlamda bütünü parçalayarak yüzeyde bir dinamizm getiren Kübizmle birlikte, bütünün içine girerek içsel bir dinamizm ve 'hareket imgesi'ni getiren Fütürizm önem kazanmaktadır.

Muybridge'in hareket imgeyi tartışılır kılan fotoğraf temsilleri sinemaya evrilirken; bir kavram olgusunu ortaya çıkaran montaj ise sinemanın en önemli düşünsel ve dönüşümsel araçlarından biri olmaya başlamaktadır. Parçaların birbiri ardına eklenerek zamansal ve mekânsal anlamda doğrusal olmayan kurguyu geliştiren montaj üzerine yapılan çalışmalar, kuramsal ve uygulamalı açıdan gelişmesine katkı sağlamıştır.

Eisenstein'in yan yana (*juxtaposé*) ya da üst üste (*superimposé*) getirilen parçaların çarpışarak mevcut durumlarının üzerinde yeni bir anlam üretme aracı olarak gördüğü 'diyalektik montaj' kavramı, bu bağlamda filmin tamamını bir 'bütün' olarak görmektedir. Hücreler arası bölünmeler, ve birbirleri arasındaki ilişki, yani 'aralık' ile bütün'e dayalı bu ilişki montajın özünü oluşturmaktadır. Rasyonel kesmeler üzerinden açıklanan bu durumda parçalar arası 'çatışma ve çarpışma' ile açığa çıkan şok, bütünü diyalektik bağlamda devinim kılan önemli bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Deleuze'ün sinematografik anlamda modern döneme dair kavramların tartışıldığı hareket-imege kavramı üzerinden değerlendirilen modern döneme dair mimari söylemde mekân üretimi, bu ilişkileri de açar niteliktedir.

Harekete dair ikili bir izlek durumunun tartışıldığı ve bu bağlamda modern döneme dair mimarlık ve sinema arasındaki ilişkiyi kuran Montaj ve Mimarlık metni, mimarinin yaşamak için makina olduğu kadar, görmek için bir makina olduğunu savunarak mimarlığı sinema üzerinden açmaya çalışmaktadır. Tıpkı mimari bir gezinti yolu gibi, montajı modern bir filmsel izlek olarak değerlendirir. İkili izlek durumu, görsel ve mimari bağlamda değerlendirilerek Le Corbusier'in *promenade architecturale* kavramı, modern döneme dair sinematografik dil bağlamında okunmaktadır.

Mekânı dönüştürmesi bağlamında kullanıcı deneyime dayalı devamlılığı ve rasyonel fragmanları çarpıştırarak zamanı mekâna açmaktadır. Modern dönemle ilgili sinematografik durumla birlikte değerlendirilmeye çalışılan örneklerde çerçeveler, harekete dayalı olarak gezinti mimarlığı üzerinde bir

sekansa oturtulurken, mimar tarafından verilen çerçevelerin ve fragmanların rasyonel oluşu ve belli bir anlatı dizgesi oluşturması gözlemlenmektedir. Bu okuma, mimari bağlamda 'mimarın mekânı' dönemi bağlamında ele alınan sinematografik yaklaşım üzerinden sınırlarını esnetmeye çalışmaktadır.

Bütünü geliştirmek üzerinden parçaların çarpışarak şok etkileri kurması açısından, modern sonrası dönemle birlikte aralarındaki diyalektik ilişki de sorgulanmaya başlanmıştır. Deleuze'ün sinematografi üzerine geliştirdiği 2. Dünya Savaşı sonrasındaki dönemde sinematografiye hâkim olan zaman-imge kavramı üzerinden tartışılırsa; artık parçalar birbirleriyle 'anlamsal' ve 'kullanıcı pozisyonları' bağlamında yer değiştirirken; bütüne dair organik bağ çözülmüştür. Yeni bir gerçeklik algısı, birbirinden ayrılmış durumlar, kasten zayıf ilişkiler, esnek form ve herhangi-anların 'herhangi mekânlar'a dönüşmesi, bu değişimi zorunlu kılmıştır. Çarpışmalar yaşayan bir devingen bütün düşüncesi yerini yeni bir tür montaj olan, çarpışmalar yaşayan ve fragmanlar arasındaki organik bağın çözüldüğü bir duruma getirmiştir. Bu durum, rasyonel aralıkların montajından, irrasyonel 'çatlak'ların/ aralıkların montajına doğru bir yaklaşım kazanmaktadır. Artık zamansal ve mekânsal yapıyı kuran en etkin araç, 'an'dır.

Mekân-zaman kavramı üzerinden modern mimarlık ile birlikte mekânlar arası sınırların erimesine ve mekânın fiziksel kullanıcı tarafından hareket odaklı deneyimlemesi tartışılmaktadır. 20. yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte mekân, kişinin imgesindeki yer'e dönüşürken; zaman da bu bağlamda kişinin kendi imgesindeki 'duruma' karşılık gelmektedir. Mekânın 'mekânsal deneyim'e dönüştüğü ve 'aniden oluşan' durumlara cevap veren geçici bir var-oluş kazandığı söylenebilmektedir. Artık parçalar arası organik bağ kaybolmuştur. Bu durum aynı zamanda 'yeni zaman, mekân ve yaşam olasılıkları'nı da beraberinde getirmektedir. Sinematografik terimler bağlamında izinin sürüldüğü bu durumda, oluşa açık hale gelen mekân, mimarın mekânındaki sinematografik durumlara bağlı mekândan; kullanıcı oluşumlu mekânın üretimine geçmektedir. Modern döneme ait sinematografik değerlendirme

diyalektik tavır, modern sonrası dönemin sinematografik yaklaşımında paradoksal bir durum kazanmaktadır.

Tüm bu süreçte dönemi üzerinden diğer sanat disiplinleriyle düşünülerek tartışılan sinematografik dil, kullanıcının yaklaşımı açısından yer yer üzeri örtük olarak tartışılrsa da; mekân ile kurduğu ilişki bağlamında bu durum, farklı dönemde farklı zaman ve mekân deneyimleri sunarak, farklı mekânın sınırlarını esnetme olasılıkları sağlamaktadır.

Tezin bu bağlamda değişen mekân-zaman durumları bağlamında mimari söylemde mekân ile kurduğu ilişki önemlidir (Bakınız: EK 1 ve EK 2). Modern ve sonrası dönemde Le Corbusier ve Bernard Tschumi üzerinden yoğun olarak tartışılan farklı mekân-zaman durumları, hareket ve zaman-imge üzerinden Oscar Niemeyer, Richard Rogers, Rem Koolhaas gibi uygulamalı projeleri yanı sıra, bu alanlar üzerine yeni kavramlar üreten isimler üzerinden zenginleştirilebilir.

20. yüzyıl boyunca Modern ve Modern Sonrası dönemlerde ele alınan farklı mekân-zaman deneyimlerinin sunulduğu bu çalışma, 21. yüzyıl bağlamında üretilecek mekân-zaman okumaları için sinematografi temelli bir yaklaşım sunarken; katılımcı hale gelen kullanıcı için, gelişen görme ve görüntü teknolojileriyle birlikte aktif olarak tartışılmaya başlanan mekân ve sanallık tartışmalarında yeni hareket ve eylem aralıklarını düşündürmektedir.

KAYNAKÇA

- 1, *Boyut Kitapları/ Çağdaş Dünya Mimarları 1: Bernard Tschumi*. (2000).
İstanbul: Boyut Yayın Grubu
- A. Şentürer, Ş. Ural, Ö. Berber, F.U. Sönmez. (2008). *Zaman-Mekân*. İstanbul: YEM Yayın.
- A., B. (1971). *The Book of Art Vol.7*. Grolier.
- Akay, A. (2004). *Tekil Düşünce*. İstanbul: Bağlam.
- Allen, S. (2000). Costruction with Lines: On Projection. In *Practise: Architecture, Technique and Representation* (p. 26). London: Routhledge.
- Antmen, A. (2008). 20. Yüzyıl Batı Sanayinde Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arthur and Marilouise Kroker. (1997). *Architecture Against Architecture* . 4-5.
- Artun, A. (2012). Mimarlığı Parçalamak. In R. O. Nur Altınıyıldız, *Arzu Mimarlığı* (pp. 9-12). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2013). *Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş*. İstanbul: İletişim.
- Avar, A. A. (2009, Aralık). Lefebvre'in Üçlü Algılanan, Tasarlanan, Yaşanan Mekân Diyalektiği. *Mimarlık ve Mekân Algısı (TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi, Dosya 17)*, pp. 7-16.
- Aydınlı, S. (2008). Mekândan 'Mekânsal'a: Mekânın Zamansallığı/ Zamanın Mekânsallığı. In Ş. U. Ayşe Şentürer (ed.), *ZAMAN-MEKÂN* (pp. 150-161). İstanbul: YEM Yayıncılık.
- Bal, B. (2012). Düşsel Atlaslar: Constant'ın Yeni Babil'i ve Calvino'nun Görünmez Kentler'i ile Zaman Ötesi Yolculuklar. In R. O. (ed. Nur Altun, *Arzu Mimarlığı: Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek* (s. 207-255). İstanbul: İletişim Yayınlar.
- Bataille, G. (1935). The Labyrinth. In *Visions of Excess. Recherches philosophiques*.
- Baudlaire, C. (2011). Modern Hayatın Ressamı. In A. Artun, *Baudlaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm* (s. 9-86). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Belkıs Uluoğlu, Ayhan Enşici (ed.) (2006). *Design and Cinema: Form Follows Film*. Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing.
- Benjamin, W. (1993). *Pasajlar* (çev. A. Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J. (1992). *Picasso'nun Başarı ve Başarısızlığı*. İstanbul, Türkiye: Metis Yayınları.
- Berger, J. (2004). *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Bergson, H. (1998). *Metafiziğe Giriş*. Ankara: Bilim ve Sanat.
- Bois, Y.-A. (1989). 'Introduction' to Eisenstein's 'Montage and Architecture', *Assemblage. Montage and Architecture*, 112-113.
- Bresson, R. (1992 [1975]). *Sinematograf üzerine notlar*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Bruno, G. (2002). A Geography of the Moving Image. In *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*. London: Verso.
- Bürger, P. (1984). *Theory of Avand-Garde*. Minneapolis: University of Minneapolis Press.
- Cardinal, R. (2014, 05 21). *Çözünür Kent: Sürrealist Paris Algısı*. Retrieved from e-skop: sanat tarihi, eleştiri: <http://www.e-skop.com/skopdergi/cozunur-kent-surrealist-paris-algisi/1964>
- Colomina, B. (1992). 'The Split Wall: domestic voyeurism'. In *Sexuality & Space*. New York: Princeton Architectural Press.
- Colomina, B. (2011). *Mahremiyet ve Kamusalılık*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Conrads, U. (1991). *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar*. İstanbul: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.
- Cooper, D. (1970). *The Cubist Epoch*. London: Phaidon in association with the Los Angeles County Museum of Art & the Metropolitan Museum of Art.
- Corbusier, L. (1985). *Towards A New Architecture*. Dover Publications .
- Coşkun, E. (2009). *Dünya Sinemasında Akımlar*. Ankara: Ekinoks Yayın.
- Crary, J. (2004). *Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine*. İstanbul: Metis Yayınları.
- D., T. (1999). Gilles Deleuze's Bergsonian Film Project. *Part 2: Cinema 2: The Time- Image*, 1-7.

- Debord, G. (n.d.). Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action: Towards a Situationist International. 26-28.
- Deleuze, G. (1995). Conservation with Toni Negri. Negatiations 1972-1990. New York: Columbia University Press.
- Deleuze, G. (2004b [1985]). *Cinema 1 : The Movement-Image*. Hugh Tomlinson & Barbara Habberjam (Translated by). University of Minnesota, USA: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (2006). *Bergsonculuk* (çev. Hakan Yücefer). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2009b [1983]). *Cinema 2: The Time-Image*. Hugh Tomlinson & Robert Galeta (çev.). University of Minnesota: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (2014 [1983]). *Sinema 1: Hareket- İmge* (çev. S. Özdemir) . İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Demos, T. J. (2014, 05 21). *Duchamps'ın Labirenti: "First Papers of Surrealism, 1942"* (çev. Esin Soğancılar). e-skop: sanat tarihi, eleştiri: <http://www.e-skop.com/skopdergi/duchampin-labirenti-first-papers-of-surrealism-1942/1939>
- Deriu, D. (2008). Montage and modern architecture: Gideon's implicit manifesto. *Architectural Theory Review*, 37.
- Doğay, A. (1999). *Sinematografi ve Mimarlık*. Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Dostoğlu, S. (1984). Modern Mimarlığın Ötesi. *Mimarlık*, s. 17-21.
- Eisenstein, S. (1949). *Film Form*. New York.
- Eisenstein, S. (1984). *Film Duyumu*. İstanbul, Türkiye: Payel Yayınevi.
- Eisenstein, S. (1989). Montage and Architecture (1938). *ASSEMBLAGE 10*, 111-131.
- Eyck, A. v. (1959). The Story of Another Thought. *Forum 7*. Amsterdam ve Hilversum.

- Frascari, M. (1984). *"The Tell-the-Tale Detail", VIA 7, The Building of Architecture*. Pennsylvania: Architectural Journey of the Graduate School of Fine Arts.
- Friedberg, A. (2006). *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*. Cambridge and London: The MIT Press.
- Galvin, J. (2013). *Spatial Montage: Mediating A Non-Linear Experience of Time*. University of Limerick, Computer Science and Information Systems, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Gideon, S. (1941). *Time, Space and Architecture - The Growth of a New Tradition*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gideon, s. (1995 [1928]). *Building in France, Building in Iron, Building in Ferroconcrete*. MIT Press.
- Gilloch, G. (1996). *"Urban Images", "Urban Allegories", "Dialectical Images", "Conclusion", Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Grosz, E. (2002). *Architecture from the Outside*. Cambridge: The MIT Press.
- Hançerioğlu, O. (1994). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Heuvel, M. R. (2005). *Team 10: In Search of a Utopia of the Present, 1953-1981*. Rotterdam: Nai Publishers.
- Heuvel, W. J. (1992). *Structuralism in Dutch Architecture*. Rotterdam: 010 Publishers.
- Heynen, H. (2011). *Mimarlık ve Modernite: Bir Eleştiri*. İstanbul: Versus Kitap.
- Hight, E. M. (1995). *Picturing Modernism*. Cambridge: The MIT Press.
- Hill, J. (2003). *Actions of Architecture: Architects and Creative Users*. London: Routledge.
- Hill, J. (2003). The Pleasure of Disjunction. In *Actions of Architecture: Architects and Creative Users* (s. 81-85). New York: Routledge.
- Huizinga, J. (1959). *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*. London: Routhledge.
- Kuleshov, L. (1993). Montajın Kökenleri. *Devrim Sineması*. içinde Ankara: Öteki Yayınevi.

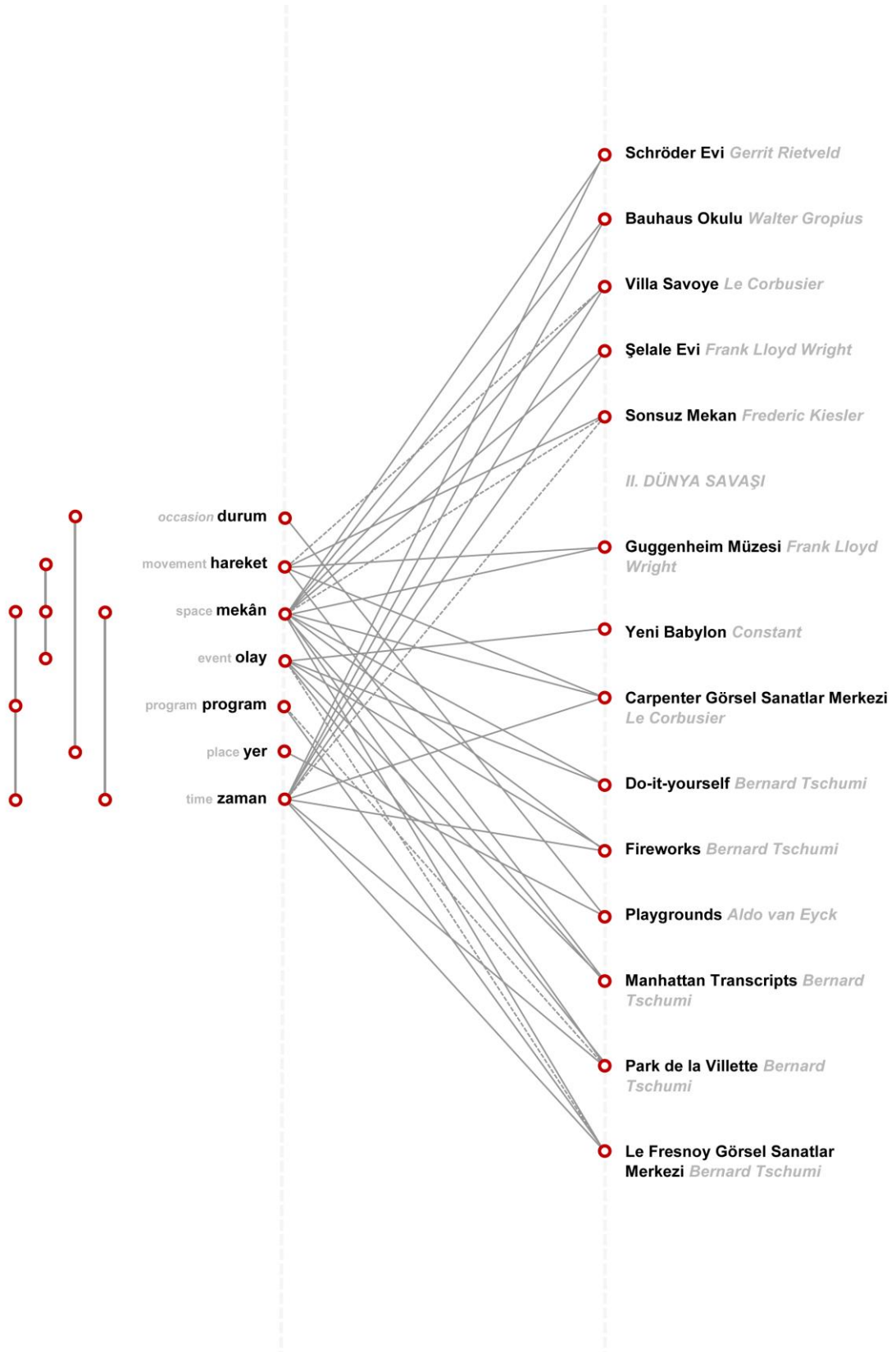
- Kraus, R. (1993 (1977)). *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge: The MIT Press.
- Lefebvre, H. (1991[1974]). *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.
- Lévi-Strauss, C. (1966). *La Pensée sauvage (Paris, 1962)*. English translation as *The Savage Mind*. Paris: The University of Chicago Press. Retrieved from <http://tesugen.com/archives/03/08/bricolage>
- Lynton, N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Manovich, L. (2001). *The Language of the New Media*. London: The M.I.T. Press.
- McQuire, S. (1998). Flickering in Eclipses. In *Visions of Modernity: Representation, Modernity, Time and Space in the Age of Cinema*. London: SAGE.
- M. Antliff, P. Leighton. (2001). *Cubism and Culture*. London: Thames and Hudson.
- Mitchell, W. J. (2006). *İkonoloji İmaj- Metin- İdeoloji*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Nieuwenhuys, C. (1960). Yeni Babil. In *Sanat Manifestoları* (pp. 308-311).
- Ojalvo, R. (2012). Modernitenin İki Yüzü Arasında Mimarlık: "Mesken Tutmak"tan Göçebelige .(içinde; R. O. (ed. Nur Altun, *Arzu Mimarlığı: Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek* (pp. 169-196). İstanbul: İletişim Yayınlar.)
- Orr, J. (1997). *Sinema ve Modernlik*. Ankara: Bilim ve Sanat.
- Özön, N. (1984). *100 Soruda Sinema Sanatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Roode, L. L. (2002). *Aldo van Eyck: Playgrounds*. Rotterdam: Nai Publishers.
- Sadler, S. (2005). *Archigram: Architecture Without Architecture*. MIT Press.
- Soriano, F. (1996). Towards the Definiton of Deep Plan, the Anamorphic Plan and the Fluctuating Plan. *issue 81-82*, s. 7.
- Tafuri, M. (1977). *Dialectics of the Avant-Garde: Piranesi and Eisenstein*.
- team 10 online*. (2014, 06 07). <http://www.team10online.org/>
- Till, J. (1996). *Architecture in Space, Time*. s.9-13.
- Totaro, D. (1999). Gilles Deleuze's Bergsonian Film Project. *Part 1: Cinema 1: The Movement- Image*, 1-8.

- Totaro, D. (1999). Gilles Dleuze's Bergsonian Film Project. *Part 2: Cinema 2: The Time-Image*, 1-7.
- Tschumi, B. (1981). *The Manhattan Transcripts*. London: Academy Editions.
- Tschumi, B. (1994). *Event-Cities*. Cambridge: MIT Press.
- Tschumi, B. (1996). *Architecture and Disjunction*. Cambridge: The MIT Press.
- Tschumi, B. (1997). *Architecture in/of Motion*. Rotterdam: NAI.
- Tschumi, B. (n.d.). Index of Architecture: Themes from The Manhattan Transkripts. In *Questions of Space* (s. 97-110).
- Ven, C. V. (1977). *Space in Architecture. The Evolution of a New Idea in the Theory and History of the Modern Movements*. Assen/Maastricht: Van Gorcum.
- Vidler, A. (2000). *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. USA: The MIT Press.
- Wollen, P. (1989). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. İstanbul, Türkiye: Metis Yayınları.
- Yetişkin, E. (2011). *Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze'ün Sinema Yaklaşımına Giriş*. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Dergisi, 124.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

EKLER

EK 1: Sinematografiye bağlı değişen farklı mekân-zaman durumları bağlamında seçilen yapılar üzerinden ortaya çıkarılan örüntü

EK 2: 20. Yüzyıl boyunca değişen mekân-zaman yaklaşımları bağlamında örnekler



EK 1: Sinematografiye bağlı değişen farklı mekân-zaman durumları bağlamında seçilen yapılar üzerinden ortaya çıkarılan örüntü

