

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**BULUŞ:
BİR DENEYİM ALANI OLARAK HAREKET**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Gülşah AYKAÇ

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Yüksek Lisans Programı

OCAK 2013

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**BULUŞ:
BİR DENEYİM ALANI OLARAK HAREKET**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Gülşah AYKAÇ
(502091058)**

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Semra Aydınlı

OCAK 2013

İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü'nün 502091058 numaralı Yüksek Lisans / Doktora Öğrencisi **Gülşah AYKAÇ**, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “**BULUŞ: BİR DENEYİM ALANI OLARAK HAREKET**” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Prof. Dr. Semra AYDINLI**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Prof. Dr. Ayşe ŞENTÜRER**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Ferhan YÜREKLİ
Maltepe Üniversitesi

Teslim Tarihi : 17 Aralık 2012
Savunma Tarihi : 24 Ocak 2013

Babam Adnan Aykaç'a,

ÖNSÖZ

Tez haline gelmiş bu denemeler ve deneyler bütünü, tek bir kişinin değil; birçok kişinin üretimidir. Bu tez, az sonra bir kısmına tek tek değineceğim Işıl Uysal, Ömer Uysal, Ali Aslan, İida Shigemi, Semra Aydınli, Erdem Gündüz, Ferhan Yürekli, İrem Mollaahmetoğlu, Burhan Hasdemir, Nursev İrmak Demirbaş, Mustafa Kaplan, İpek Kay, Nil Şensu, Bahar Avanoğlu, İpek Avanoğlu, Didem Sağlam, Tutku Sevinç, Halidun Şenkal, Nur Çıkla, Merve Şendil, Murat Hazine, Havva Uysal, Mehmet Uysal, Tuğba Aykaç Çongur, Özgühan Çongur, Selma Aykaç, Fuat Onan, Cumhuri Kocalar, Eda Yapanar, Özerk Sonat Pamir, Tetsuro Fukuhara'nın ve Çatı Çağdaş Dans Sanatçıları Derneği ile Shamanart International Friendship'in ve benim birlikte üretimimizdir. Tezin vardığı yerin ya da ileri sürdüğü teorinin kavranmasından daha çok, elimizdeki bu kitabın süreçteki çokluğu yansıtması ve hareket etmek üzere bir esin kaynağı olmasını hayal ediyorum.

Tüm bu kişilerle kurduğum teması üretim sürecine dönüştüren ve mimarlıkla ilgili rahatsızlığımı ilk kez tanımlayabilmemi sağlayan sıfır noktası kendi bedenimle çalışmaya başlamam oldu. Bu dans etmeye başlamak olarak da tanımlanabilir. Kırılma noktası ise sokakta dans etmektir. İida Shigemi'nin de söylediği üzere: "Sadece çalışmak değil, yapmak! Haydi bir şeyler yapalım!" Mimarlıkla ilgili rahatsızlığıma neden olan ve yaratıcılığımı engelleyen şey, bir anlamda sadece çalışılan, kavramlara hapsolmuş fikirlerin sabitlikleriydi. Çoğu zaman cümleler bana çok erişilmez ve uzak geliyordu. Kendi bedenim ise fazlaca konumlandırılmış ve tasarlanmış.

Bu yazı yolculuğunda birlikte yürüdüğümüz ve aynı zamanda beni yüreklendiren ve destekleyen tez danışmanım Semra Aydınli'ya; lisans eğitiminde ikinci sınıfta tanıştığım, bana olağanüstü şeyler anlatmış olan Ferhan Yürekli ve İrem Mollaahmetoğlu'na; birikimini kitaplarla ve stüdyolarla bize armağan etmiş olan Hülya Yürekli'ye; birlikte Ataçç adlı oluşumu kurduğumuz ve ilk kez enformel işler yaptığımız Nur Çıkla'ya; hareketle tanışmamı sağlayan, araştırmalarda birlikte düşündüğümüz Ömer Uysal'a; sokakta hareket ettiğimiz Ali Aslan ve Erdem Gündüz'e; yok-evli'lik projesinde heyecanlı bir çalışma dönemi paylaştığımız İpek Kay ve Nil Şensu'ya; sokaktaki performanslarımızı destekleyen Burhan Hasdemir'e; Çatı Çağdaş Dans Sanatçıları Derneği ve tanıştırdığı İida Shigemi ve temas ettiğim diğer tüm dansçılara; seminerde, okumalarda ve diğer tüm paylaşımlarda varlığıyla Fuat Onan'a; Ataçç ve Kırkayak oluşumlarını birlikte tasarladığımız, uzun yıllardır "çokluk"u birlikte deneyimlediğimiz Işıl Uysal'a; İstanbul'daki ailem Mehmet Uysal ve Havva Uysal'a; karşılıksız ve sonsuz destekleri ile ailem Selma Aykaç, Tuğba Aykaç Çongur ve Özgühan Çongur'a teşekkür ediyorum. Bu araştırmayı cesaretimi ve merakımı hep desteklemiş olan, varlığını hep yanımda hissettiğim babam Adnan Aykaç'a ithaf ediyorum.

Aralık 2012

Gülşah Aykaç
(Mimar)

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	ix
KISALTMALAR	xii
ŞEKİL LİSTESİ.....	xiii
ÖZET.....	xv
SUMMARY	xvii
1. GİRİŞ	1
1.1 Deneyler ve Denemeler	2
2. DENEYLER	5
2.1 DNY01: Yokevlilik Üzerine	5
2.1.1 Başlangıç	5
2.1.2 Deneyimin dökümü	5
2.1.2.1 Gün 1	5
2.1.2.2 Gün 2	8
2.1.3 Sonuç	11
2.2 DNY02: Yürüme: Tarlabası.....	11
2.2.1 Başlangıç	11
2.2.2 Deneyimin dökümü	11
2.2.2.1 Yürüme.....	11
2.2.2.2 Kayıt	12
2.2.2.3 Montaj	14
2.2.3 Sonuç	15
2.3 DNY03: Yeniden Hareket Etmek: Kumkapı	15
2.3.1 Başlangıç	15
2.3.2 Deneyimin dökümü	15
2.3.3 Sonuç	20
3. DENEMELER.....	21
3.1 DNM01: Araştırmacının Eylemi	21
3.1.1 Araştırmacının bedeni	22
3.1.2 Araştırmacının alışkanlıkları	23
3.2 DNM02: Araştırmacıdan Açık Bedene	27
3.2.1 Deneyimin iki yüzü	27
3.2.2 Açık beden.....	29
3.2.3 Kamera arkası ve önü	32
3.2.4 Araçlar ve tıkanıklık	35
3.3 DNM03: Buluş	37
3.3.1 Hareket araştırmaları	38
3.3.2 Ürün ve üretimin eş zamanlılığı	45
4. BİTİRİŞ.....	47
KAYNAKLAR	49
EKLER.....	53

ÖZGEÇMİŞ.....	65
----------------------	-----------

KISALTMALAR

DNY : Deney
DNM : Deneme

ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 1.1 : Deneyler ve denemeler.	3
Şekil 1.2 : Deneyler	3
Şekil 1.3 : Denemeler.	4
Şekil 2.1 : Evsizin evi 6	6
Şekil 2.2 : Çiçekçinin merdiveni. 8	8
Şekil 2.3 : Otopark 9	9
Şekil 2.4 : Montajdan kareler 15	15
Şekil 2.5 : İstasyon çıkışındaki meydan 16	16
Şekil 2.6 : Kaldırım. 18	18
Şekil 2.7 : Kaldırımdaki hareketin devamı. 18	18
Şekil 2.8 : Kayıtların birleştirilmesiyle oluşturulan video. 20	20
Şekil 3.1 : Potlaç. 25	25
Şekil 3.2 : Oyun. 31	31
Şekil 3.3 : Kağıt oyunu. 32	32
Şekil 3.4 : Bozcaada hareket atölyesi. 33	33
Şekil 3.5 : Organ atölye çalışması. 36	36
Şekil 3.6 : Afrika dansı. 39	39
Şekil 3.7 : Üç faz. (Koreograf: Aydın Teker). 41	41
Şekil 3.8 : Mustafa Kaplan. 41	41
Şekil 3.9 : Mehmet Sander. 41	41
Şekil 3.10 : Uzam dansı deneyimi. 43	43
Şekil 3.11 : Tetsuro Fukuhara. 43	43
Şekil 3.12 : Tetsuro Fukuhara ve Erdem Gündüz. 44	44
Şekil 3.13 : Yeniden hareket etmek. 45	45

BULUŞ: BİR DENEYİM ALANI OLARAK HAREKET

ÖZET

Mimari tasarım sürecinde araştırma yapma ve araştırmanın temsili üzerine sorular sorarak başlayan bu tezin oluşturulmasında, teorik kurgudan önce bedensel deneyler gerçekleştirildi. Deneyler üzerine denemeler yazılarak, beden, hareket, alışkanlık gibi kavramlar üzerinden yeni betimlemeler ve düşünceler üretildi. Kendisi bir tasarım süreci olan bu tez, süreç halinde sunulmaktadır.

Deneylerin her biri İstanbul'a ve bugüne ait sorunsallarla başlamaktadır. Bu deneyler "Yokevlik Üzerine", "Yürümek: Tarlabası" ve "Yeniden Hareket Etmek: Kumkapı" başlıklarında sırasıyla; "evin anlamı nedir?", "Tarlabası için kullanılan dil çözümlenebilir mi?", "Kumkapı'da hareket ile haritalama nasıl gerçekleşir?" sorunsalları ile başlamaktadır. Bu sorunsallar, kent içinde hareket ederek ve kentle bedensel olarak temas ederek oluşan anlamların video, fotoğraf, yazı, ses kaydı gibi araçlarla temsili denenerak araştırılmaktadır. Her bir deney yeni bir sorunsalla biter. Deneylerin sonuçlar yerine sorunsallarla bitişi; deneyler sonrası yazılan denemeler için birer başlangıç noktasıdır.

Her bir deney sonrasında yazılan denemeler, hem araştırma yapma eylemi hem de bu araştırmanın temsil edilmesi ile ilgili çıkılan yazı yolculukları olarak görülebilir. Yolculuk olarak betimlenmesinin nedeni, örneğin bir denemenin deneyimden bedene doğru hareketinin, başka bir denemede tersine dönüp önceki denemenin kavramları ele alışını dönüştürebilmesidir. Üç deney ardından üç deneme yazıldı: "Araştırmacının Eylemi", "Araştırmacıdan Açık Bedene" ve "Buluş". Bu denemelerde, bedenle ilgili "açık beden" ve tasarım süreci ile ilgili "buluş" kavramları üretildi. *Açık beden* deneyime açık olan araştırmacının bedeni; *buluş* ise ürün ve üretimin eş zamanda gerçekleştiği bir süreç olarak tanımlanmaktadır.

Açık beden, spontane olarak hareket eden bedendir. Bu sayede, mimari tasarım sürecini deneyimleyen kişinin bedensel olarak cisimleştirmiş olduğu alışkanlıklarını kırabileceği düşünülmektedir. *Buluş*, tasarım süreci için yeni bir hareket alanı olarak deneyimi ve yeni bir deneyim alanı olarak da hareketi önerir. Bir keşif yolculuğudur. Bu yolculukta, bedensel olarak yoğunlaşma içerisinde bulunmaktır. Zihin ve tasarlanmış hareketler geri plandadır. Beden, kendi dışı ile birlikte bir oluş içerisinde. Durağan ya da tanımlı bir yöntem değildir: Her beden kendi yöntemini bulur, her beden kendi süresini deneyimler, her beden her an yöntemini değiştirebilir. Dolayısıyla her *buluş* farklıdır. Ürün ve üretim aynı anda gerçekleşir. Ürünün yeniden temsili bu ilksel temasta kurulan hareketten kuvvet alır. *Buluş* yeniden temsil için bir esin kaynağıdır.

Tüm bu önermeler *deneyimlenerek kavranabilecek bir sürece* vurgu yaptığı için, kavramın biçimsiz gövdesidir. Başka bir deyişle bu önermeler, gerçekleşen deneyler sonucu yazılmış, değişebilir ve dönüşebilir anlam belirmeleridir. Mimari tasarım sürecinde hareket ve bedenini araştırmaya katan her beden için *buluş* tekildir.

Araştırma yapma ve bunun temsilinin, mimari tasarım sürecinin birbiri içine geçen katmanları olduğu düşünülmektedir. Bu süreçte sabit fikirlerin ve alışkanlığa dönüşen araştırma yapma – temsil etme biçimlerinin kırılması için bedensel deneyime ve bu deneyimle kurulan anlamlara açık olmak, bu tezin vurgulamak istediği noktadır. Deneyler ve denemeler halindeki tez, bu noktaya nasıl varıldığını anlatmakla birlikte, açıklığın nasıl gerçekleşebileceğine dair ipuçları verebilir.

DISCOVERING: MOVEMENT AS AN EXPERIMENTAL RESEARCH AREA

SUMMARY

Architecture creates ideas for urban and human life. The design process is important for this creation. There are two layers in design process: the action of researching and representing. The problematic of *how to research and how to represent the research* has been explored for architectural design process by this thesis project.

It is thought that the design process is not linear. Representation starts within the action of research. But, in the action of researching, what is *a priori* for the researcher? It is claimed that the bodily contact with the city is *a priori* step. The bodily contact is a contact which body could find its unique reading of urban. In this context, if bodily contact was questioned, new points could be found for the design process in architecture.

The thesis project is already an architectural design process. So the methodology is contacting urban places with the body and trying to represent it. To represent this process, the thesis is composed with experiments and essays. Three experiments were eventuated with the body. These experiments are: No-Having Home, Walking: Tarlabası, Removing: Kumkapı. After experiments, essays were written. So essays could be seen as a movement in notions by the light of experiments. These essays are: “The Action of Researcher”, “From Researcher to Open Body”, “Discovering”.

In the first experiment, called No-Having Home, the beginning problematic is *what a home means for an individual*. To understand the notions of dwelling and house, a performance occurred. Usually, in daily life, individuals regularly go to home. To change this ability, the performance is the action of not going to the home. It is called no-having home; because homeless is something different.

After this experiment, “The Action of Researcher” was written. In this essay, the notions of the body and habitus are argued. The body is a thought as a living-body and human senses and evaluates the meanings through the operation of habits, which could fix the real potentials of body. Living body exists in space with a habitual and reflective knowledge. Basically, it could be said that body has habits. Habits are forms of embodied creative agency, shaping meaningful and purposive conduct, arising out of the interaction between the organisms. In addition, people sense and evaluate meanings through habits. In other words, human activity which is influenced by prior activity and in that sense acquired; contains within itself certain systematization by habits. With this definition of habit, “habit and space” create a new concept “habitus”. Performing bodies composes habitus with their habitual movements. So habitus could be read as an invisible text to understand relation between body and space.

The potential of living body could find its own particular way. And sometimes fixed research and representation methods could bind the potential of living body. The dualism of subject and object cuts the contact between body and space. Even though,

this dualism between subject and object is argued in this first essay, there is a paradox: The topic highlights the subject of the researcher.

To break up this paradox, the second experiment was carried out. In the second experiment, called “Walking: Tarlabası”, the beginning problematic is how to represent the body contact with Tarlabası? It was claimed that there was a fixed language which had words like *unsafe* to describe Tarlabası. So was it possible to change the meaning of words with body contact? The experiment started with only walking. No recording tools such as camera were used. Then a voice record was taken during having a chat with a man, who was living in Tarlabası. It was discovered that walking without camera changed the perception of Tarlabası.

The camera, sometimes, labels the body as “a researcher”, so the site could be perceived as unsafe. In fact, it is thought that unsafe could signs to different meanings for the researcher and for the man who lives there. During the sound record, the man used the word of unsafe, but with a very different meaning. He talked about the violence of police on him.

In the second essay, “From Researcher to Open Body”, the starting point is *experience*. Experience is the area, that subject and object dualism is absent. There are two faces of experience. The first one is well-known methods of research or habitual ways of research and the second one is immanent plane. It is also like the paradox between subject and the body. However, if spanning in immanent plane were large, the design process would be unique. To make spanning in immanent plane larger, the body should be open to experience.

There are various terms about body, besides how to use body concept is critical. Body is either a subject, which is constructed by culture and outer environment, nor a transcendental core. On one hand, there is a rigid term: Subject. And on the other hand an unknown knowledge is claimed about body: Inner body or transcendental body. Nevertheless, body is both a social and a unique thing that creates the centre of perception. Therefore, it is not only a subject or something that have a core.

There are also some body concepts to understand the modes of body. Body-ekstasis is one of the most important one. Ekstasis, which is a Greek word, signs to an unstable body. Ekstasis body is a term that self and world, mind and body, and subject and object can't be specified in isolation from one another.

To understand the body of the researcher who is open to the experience of contacting with the city, a new notion is created in this thesis: Open body. The open body could go beyond the habits and fixed ideas of habits. It depends on the purely embodied sensation of one's body, self, objects and others. Embodied sensation depends on reflexive and pre-conscious transaction between human and the world.

There could be many ways to develop an open body. Conscious actions, which the researcher acts, could be explored to find out some ways. Taking photograph could be given as an example of conscious action. It is suggested that tools, such as camera, are similar with organs. So if the researcher use tools not to organize its experience but to discover it with the experience, tools might be used more creatively. Besides, the tools, which are not known as like as tools in daily life, could be used. Or sometimes tools might totally not used (like not using a recording machine in the second experiment). Furthermore, “play” could create a different time and space experience for open body. Because play is something which has its own

rules, time and space. It could take the body out of the daily life and the body could be more open to the experience.

In the third experiment Re-moving in Kumkapı, only “movement” was used for remapping the site. The movement was recorded by hidden camera. It could be said that the product and production occurred at the same time in this experiment. Movement was used to define the methodology of remapping, instead of using dance. Because dance could sign to a well known area. Besides, dance is only a subset of movement researches. The relation between architecture and space is similar like the relation between dance and movement. Because movement could be conceptualized as like as space.

Movement has transitions between objective and subjective, experiential thinking which points out to the different cognitive and perceptual modes. Because of this property, movement could be used to research the space. Reversely, space could be used to research the movement. They have a reflexive relation. One affects the other when it has been affected. Therefore, there are many choreographers who create researches between movement and space. It could be claimed that these kinds of researches have created a transdisciplinary area in between dance, performance and movement researches.

There are some traditional movement styles, which point out spontaneous movement or unconscious movement. Butoh dance and Katsugen could be given as examples. Spontaneous movement could get the body break out of its habitual neural/muscular pathways. So the body could be able to move in all possible ways. It is a fluid technique for freeing the body from all techniques. So it is a source of self knowledge.

In the third essay, it is questioned that how movement could use in design process. So a new term is created: *Discovering*. Body is open in discovering; it is a form of motion. It is potential for both habits and movement beyond habits. Potential is significant. Because, potential is like a moment of liminality in which the open body is in between the socially constructed body (which is organized by habits) and the self. During discovering, the open body transcends the constructed body and in that transcendence, potentiality could be realized.

The term of discovering is related with becoming. Because becoming is the state where the body and the others are effected at the same time. In becoming there is no subject and object. It is an organic whole and it is a process of change and movement. It is a new way of being that is a function of influences rather than resemblances. Discovering creates a new plane in becoming. It signs to a process, which is also a qualitative experience and a reflexive methodology.

Discovering is a way of breaking out the “habitual” action of research. It creates confrontations between the body and the other things; the role of the body is to live through these confrontations. Therefore, there would be a pure connection and an organic interaction. It is theorized that new meanings could be found in *discovering with the power of this connection*.

This thesis project could give an idea to understand “open body” and “discovering”. However, it could be internalized by experiencing it in a design process. Besides, the statements of these two terms could be changed or returned. In conclusion, it is expected that the terms are representations of experiments; so they carry qualitative potentials just as like as movement.

1. GİRİŞ

Mimari tasarım süreci içerisinde *nasıl araştırma yapılır* ve bu araştırma *nasıl temsil edilir?* Bu tez, bu sorunsalı bir boşluk gibi kavrayıp, anlamların yoğun olduğu kent parçalarının içinde hareket ederek oluşturuldu. Campbell'in (2003) bahsettiği iz açılmamış yollar gibi; *deneyimin* kendisi ormanın en sık yerinden başlayan yolculuklara dönüştü: “Şurasından burasından ormana girdiler ve ormanın en sık yerinin orası olduğunu gördüler. Böylece her biri iz açılmamış yollarda kendi deneyimini kendi kahramanlığıyla yaşayacaktı” (s. 46).

Araştırma yapma eyleminin ve bunun temsil edilmesinin, tasarım sürecinin birbiri içine geçen katmanları olduğu düşünülmektedir. Mimari tasarım, düşüncenin üretildiği bir süreç olarak düşünüldüğünde, düşüncenin dil ve başka araçlarla ifade edilişi onun *temsili* olarak tanımlanabilir. Karatani'ye (2010) göre, yapı da dil gibi düşüncenin temsilidir. Ancak araştırma yapma eyleminin, tüm tasarım sürecinde *ilksel* olduğu düşünülmektedir. Kent ve insanla ilgili düşünceler üreten mimari tasarım süreci için, araştırma yapma eylemi sırasında kurulan ilksel temasın önemli olduğu ileri sürülmektedir. Dolayısıyla, bu tezde *iz açılmamış yollarda deneyimi takip ederek*; düşünme ve temsil alışkanlıklarından sıyrılmak ve kente bedenle temas ederek anlamlar kurmak araştırılmaktadır.

Mimarlık ortamı içerisinde deneyimlenen tezin üretim sürecinde, mimarlık disiplininin aşılmasını sağlayan en önemli etken *bedensel deneylere* açık olmaktır. Deneyler şimdiye kadar kurulmuş olan anlamları, deney gerçekleştirken siler. Bu sayede, şimdiye, İstanbul'a ve deneyi gerçekleştirene aittir; özerk ve bağımsızdır. İkinci önemli etken, dans deneyimi ve dans araştırmalarıdır. Dans deneyimi bireyin kendi bedeni ile çalışmasının yanı sıra, bir beden kavrayışı kazanarak mekâna, zamana ve ötekilere (kendi dışındakilere) bakışının dönüşmesini sağlayabilir. Belki de bu sebeple, dans ile ilgili kuramlar çoğunlukla sosyal bilimlerden farklı bir beden kavrayışı çizer. Beden, özne olarak konumlandırılmaz. Hem araştırma hem de temsil, dolayısıyla tasarım sürecinin tümü, bu kavrayışla sorgulanabilir. Bu çalışma bedenle

ilgili kavrayışın hareket deneyimiyle dönüştüğü kendi sürecini, *deneyler ve denemeler* olarak sunmaktadır.

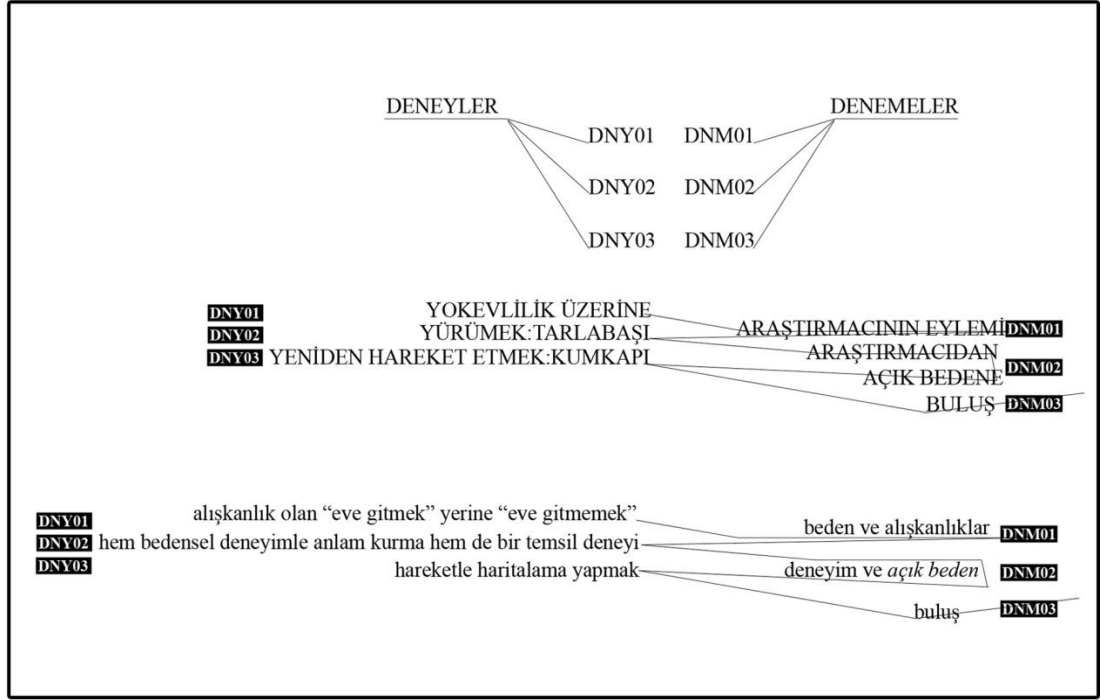
1.1 Deneyler ve Denemeler

Tezi, yolculuk haliyle yani bir süreç olarak sunmak üzere iki ana bölüm bulunmaktadır: Deneyler ve denemeler. Her iki bölüm de 01, 02 ve 03 olarak kodlanmıştır. Süreçte, deney bir (DNY01) ardından deneme bir (DNM01) yazılmıştır. “Deney” bölümleri, kentte gerçekleşen bedensel keşiflerin dökümüdür. Denemeler ise bu keşiflerden aldığı esinle, kavramların ve deneylerin birlikte yazı ile araştırılmasıdır. Deneyler ve denemeler bütünü şeklinde kurgulanan tezin tümü, hem araştırma hem de araştırmanın temsiline dair önermeler ve betimlemeler sunmaya çalışmaktadır.

Sunarken de, kavramlar içerisinde hareket edilmeye çalışılmıştır. Bu yüzden her *denemede* (bedenden deneyime, deneyimden bedene, temsilden deneyime doğru) yeniden ve yeniden yola çıkılır. Bu yollarda kavramsal hareket yalnızca yön değiştirerek oluşmaz; aynı zamanda yeni kavramlar üretilir: *açık beden* ve *buluş*. Kavramlar; hem düşünme alışkanlıklarının yön değiştirmesine olanak sağlamak hem de özerk bir tez ortaya koyabilmek için üretilmiştir.

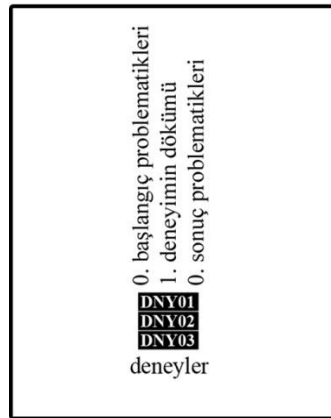
İlk ve ikinci denemede, “beden, alışkanlıklar ve deneyim” sorgulanmış ve ikinci denemede *açık beden* kavramı ortaya koyulmuştur. Açık beden kavramı denemelerde ortaya koyulmuş olsa da; esas olarak kentte gerçekleşen deneylerin (DNY01 ve DNY02’nin) üretimidir. Üçüncü denemede *buluş* kavramı, açık beden “DNY03:Yeniden Hareket Etmek: Kumkapı” adlı deneyde deneyimlenmesi sayesinde ortaya atılır. “Açık beden” ve “buluş” gerçekleşmesi için sabit bir yöntemi olmayan, ancak sürekli araştırılan ve araştırılma sürecinin kendisini ortaya koyarak keşfini okuyucuya bırakan üretimlerdir (Şekil 1.1).

Tüm deney ve deneme bölümleri tıpkı birer fragman gibi düşünülebilir. Okuyucu tek bir bölümü okuduğunda da, tüm bölümleri okuduğunda da tezin tümünün karakterini sezebilir. Bu anlamda tez, sırası ile okunabilir: Deney bir ardından deneme bir; deney iki ardından deneme iki gibi... Ya da deneyler bölümü okunduktan sonra denemeler bölümü okunabilir. Okuma akışı okuyucuya bırakılmıştır.



Şekil 1.1 : Deneyler ve denemeler.

Her bir deney üç ana bölümden oluşmaktadır: Başlangıç problematikleri, deneyimin dökümü ve sonuç problematikleri. Bu bölümler yazılırken olabildiğince yalın bir anlatım kullanılmaya çalışılmıştır (Şekil 1.2).

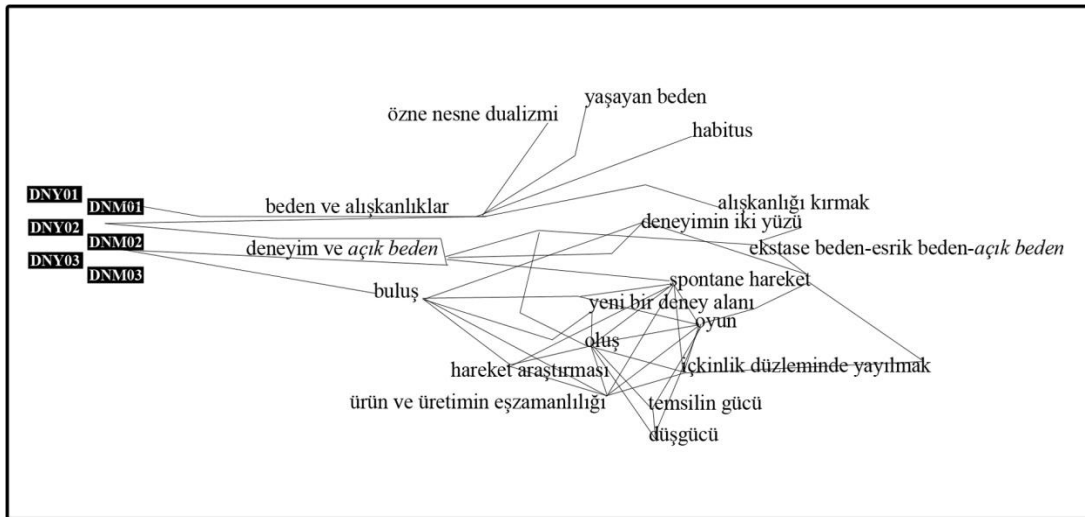


Şekil 1.2 : Deneyler.

Denemeler bölümlerinde, iki deneme arasında bakış açılarında bazı dönüşümler gerçekleşmiştir. Örneğin, birinci denemede özne ve nesne dualizminden bahsedilmiştir. Ancak başlık “Araştırmacının Eylemi” olarak seçilmiştir. Denemenin başlığı, söyleminin aksine, araştırmacıyı özne olarak konumlandırmaktadır. İkinci denemede bu durum fark edilmiştir. Bunun kırılması için, özne ve nesne ayrımının ortadan kalktığı deneyimden hareket edilmiştir. Bu denemede de *beden* kavramı irdelenmiş; ektase beden ve esrik beden tanımları üzerinde durulmuştur. Ancak yeni

bir kavram üretilmiştir: *Açık beden*. Açık beden, yaşayan beden olarak indirgenen bedeni başka bir boyuta taşır. Açık beden, spontane hareketin olduğu, öğrenilmiş hareketlerin ve alışkanlıkların kırıldığı deneyime açık bir bedendir. *Beden nasıl açık olur?* Bu soruya yanıtlar üretmek üzere, eş zamanlı olarak üçüncü deney gerçekleştirilir.

Konuya bakışın evrilişi üçüncü denemede de devam etmektedir. Üçüncü denemede tüm deneylerin geldiği son nokta, temsil düzleminde yeniden tartışmaya açılır. *Temsilin izleyici üzerindeki etkisi*¹ üzerinde durulmuştur. Temsilin deneyimi taşıdığı oranda güçlü ve etkileyici olduğundan bahsedilmiştir. Deneyimi taşıyan bir temsil üretmeye örnek olarak ürün ve üretimin eş zamanlı olduğu *buluş* gösterilmiştir. *Buluş, alışıldık hareketlerin kırılmasıyla gerçekleşebilecek bir deney alanıdır*. Oluş kavramı ile ilişkilidir. Hareketin ne bağlamda ele alındığı dans araştırmaları ve dans kuramları ile anlatılmaya çalışılmıştır. Okurun, denemelerin başlığındaki evrime, ilk denemede kavramların birbiriyle daha ilişkisiz oluşuna ve ikinci denemede ilk denemenin zaman zaman çürütülmesine şahit olmasının önemli olduğu düşünülmektedir. Sonuç olarak, gerçekleşen deneyler (DNY01, DNY02, DNY03) ışığında, *buluşu* bir yöntem olarak tanımlamak yerine bazı önermeler sunulmuştur. Önermeler kavramın cisimsiz gövdesidir. Bunlar *buluşun* bu araştırmada oluşan değişebilir, azalabilir, çoğalabilir anlam belirmeleridir (Şekil 1.3).



Şekil 1.3 : Denemeler.

¹ Temsil bir fotoğraf, bir film ya da resim olabilir. Burada izleyicinin temaşa ettiği bir temsilden bahsedilmektedir.

2. DENEYLER

2.1 DNY01: Yokevlilik Üzerine

2.1.1 Başlangıç

- “Evin kullanıcısı olarak birey” için evin anlamı nedir?
- Mülkiyet ve paha gibi kavramlara sahip olan “kent içerisindeki konut” ile “ev” arasında bir fark var mıdır?
- Birey/ beden ve konut/ ev arasında paralel bir ilişkililik var mıdır?

Bu problematikler ile başlamış olan ev araştırması için bir eve gitmeme deneyimi gerçekleştirildi.² Zihinde canlandırılabilen, idealize edilmiş olan bir evsizlik deneyimini tekrar etmenin mimetik bir eyleme dönüşme olasılığından dolayı, deneyime evsizlik yerine *yokevlilik* ismi verildi. *Yokevlilik* yalnızca bir eve gitmeme eylemi olarak düşünüldüğü için, dış mekânda kalmak, uyumak ya da uyumamak gibi deneyim sürecinde gerçekleştirilecek eylemlere dair bir ön karar alınmadı. Deneyimin gerçekleşeceği alana da karar verilmedi; ancak gündelik hayatın akışı dahilinde süreç Beyoğlu’nda başladı.

2.1.2 Deneyimin dökümü

2.1.2.1 Gün 1

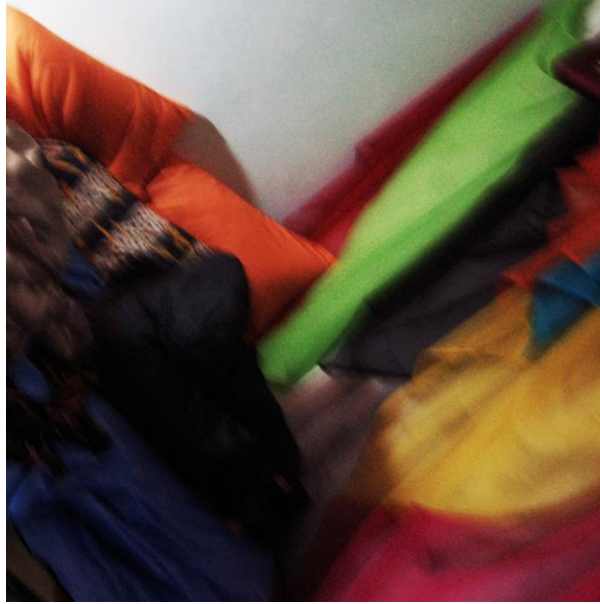
İlk gün, gün bitiminde eve dönülmeyeceği farkındalığı ile başladı. Hava soğuk olduğu için fiziksel koşullara hazırlıklı olunarak evden çıkıldı. Alışıldık biçimde, okula ve oradan da Beyoğlu İstiklal Caddesi’ndeki bir çaycıya gidildi. Burada karşılaşılan A ve F ile sohbet edildi, birlikte *yokevlilik* hakkında konuşuldu. A projeye kendi isteği ile katıldı.

² Bu deneyim İpek Kay ve Nil Şensu ile Mimari Tasarım Programı dersi olan, Prof. Dr. Ayşe Şentürer ve Araş. Gör. Bihter Almaç’ın yürüttüğü Mimari Tasarım Stüdyosu adlı derste, “Kentsel Konut; Yeniden Bugün; İstanbul” konusu için sunulmuş bir projede yer almaktadır. Yokevlilik tarihi 06.01-07.01, proje bildirisinin yazılma tarihi 15.01.2011’dir. Projede gerçekleşen ve bildiride bahsi geçen tekil deneyim, bu çalışma kapsamında yeniden üretilmiştir. Bir ekip çalışması halinde üretilmiş olan bildiriye ve projenin kendisine <http://depotarla.blogspot.com/> adresinden ulaşılabilir.

A yirmi dört yaşındadır; İstanbul'da arkadaşları ile aynı evde yaşamaktadır ve İstanbul Teknik Üniversitesi'nde mimarlık öğrencisidir. F altmış yaşındadır. Sinema ve tiyatrodaki çalışmalar yapan oyuncu ve yazardır. Uzun yıllar palyaço olarak sokak performansları gerçekleştirmiş ve on yıla yakın bir süre tiyatronun sahne arkasında yaşamış olan bir evsizdir.

Evsizin evi

F'nin daveti üzerine Cihangir'deki evine gidildi. Isıtması ve elektriği bulunmayan, çeşitli apartman blokları arasında kalan tek katlı ve tek odalı bu eve F tarafından değişik bir şekilde yerleşilmiş olduğu görüldü. Çalışma odası, oturma odası, salon, yemek odası, yatak odası olan tek odadaki yatak, perde asmak için kullanılan korniş tarafından çerçevelenerek geri kalan şeylerden kalın bir perde ile ayrılıyordu. Bu uyuma alanının ikliminin daha ılık olmasını sağlıyordu. Duvarlar ve tavan renkli kumaşlar ile kaplandığı için, tüm iç hacim bir cenine benziyordu. Bazı duvar bölümleri askı monte edilerek gardolaba dönüşüyordu. Kıyafetler kumaşların arkasında kaldığı için bir çeşit gömme dolap sistemi oluşturulmuştu. Tek hacmin açıldığı teras kuru dallar ve canlı küçük ağaçlar ile kaplıydı (Şekil 2.1).



Şekil 2.1 : Evsizin evi. Fotoğraf: Gülşah Aykaç, İstanbul, Şubat 2010.

Buradan ayrıldıktan sonra, İstanbul'un ortasında olağan halinden farklı bir uzamda hissedildiği konuşuldu. Yolda karşılaşılan M ile proje paylaşıldı. Yokevlik ve bir önceki durak hakkında bilgi edinen M ile ısınma ve tuvalet gibi bedensel ihtiyaçların karşılanması için M'nin Cihangir'deki evine gidildi.

M kırk yaşındadır. Tiyatrocu ve senaryo yazarıdır. Beyoğlu'nda bir sahaf dükkânı vardır. Evli (hem medeni halinin hem de mülkiyet durumunun karşılığı olarak) ve eşi ile aynı evde yaşamaktadır.

M'nin evi

Gündelik hayatta yalnızca alışveriş yapılan bir tanıdık olarak M'nin evine ilk kez gidildi. Geniş bir açı ile İstanbul boğazını gören bir sokaktan geçilerek gidilen ev, bir apartmanın ikinci bodrum katındaydı. Paha açısından daha az değerli olduğu düşünülen bu ikinci bodrum kattaki ev bir yatak odası, boş bir kütüphane odası, mutfak ve oturma hacminden oluşuyordu. Kütüphane odasındaki kitap raflarının boş olmasının nedeninin, kitap okuma eyleminin çalışma saatleri içinde yani sahaf dükkânında geçmesi ve M'nin kitaplar üzerinde mülkiyet hissetmemesi olduğu öğrenildi.

Bedensel ihtiyaçlar giderilip, ikram edilen çay içilerek ev üzerine konuşulduktan sonra, gece saat iki civarında A ile yeniden sokağa çıkıldı. Tanıdık bir mekân olan İstiklal Caddesi'nde, hafta içi gece yürürken güvensiz olarak nitelendirilebilen ara sokaklarda tedirginlik hissedilmedi. Kent eve gidilmedikçe bir güvenlik algısı kazanıyordu. Tünele varıldığında B arandı.

B otuz iki yaşında bir müzisyendir. Galata'da bir handa kayıt stüdyosu vardır. Kira ödediği veya sahip olduğu bir konut yoktur. Çamaşır yıkama ve banyo yapma gibi eylemler için Ataşehir'de yaşayan arkadaşının evini kullanır. Akustik panel kaplı duvarları olan, çift kapılı, müzik ve kayıt aletleri ile dolu olan bir hacimde uyumaktadır.

B'nin evi

B'ye proje ve han içerisinde bir yerde uyuma isteği anlatıldı. Bunun üzerine B, tek kişilik koltukların bulunduğu küçük bir oturma alanında ısıtıcı çalıştırdı. Kısa bir süre sonra yorgan olarak kullanılan paltolar ile uyundu.

F, M ve B ile bir eve gitmeme deneyiminin akışında karşılaşılması, evleri ile değişik ilişkiler kurmuş olan bu kişilerin kişiselleştirdikleri yaşam alanlarına konuk olunmasına olanak verdi. Hem tanıdık olan kent parçasıyla, hem de tanıdık olan bu kişilerle alışık olunmayan bir ilişki kuruldu. *Yokevlilik* fiziksel koşullarla, bedensel ihtiyaçlarla ve güvenlik gibi kente dair kalıplaşmış algılarla yüzleşmenin ötesinde;

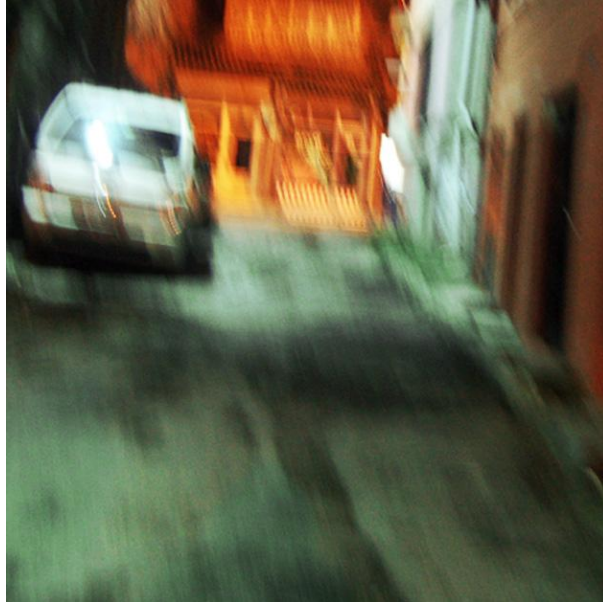
kendin ve ötekilerle kurulan ilişkinin eğilmesine olanak tanıdı. A ile birlikte projeye bir gün daha devam etme kararı alındı.

2.1.2.2 Gün 2

İkinci gün, ilk gün olduğu gibi bir plan veya hazırlık yapılmadı. Ancak evden, evde yapılan eskiz yapmak, kitap okumak gibi eylemleri yokevlilik deneyiminde de gerçekleştirebilmek üzere boya, kitap, defter gibi malzemeler alındı. Okula gitme, başka kişilerle karşılaşma ve vakit geçirme gündelik hayat dahilinde gerçekleştirildi. Saat 18.00'dan itibaren, yani ötekiler evlerine gitmeye başlamasından itibaren, *yokevlilik* projesi dahilinde A ile buluşulup, İstiklal Caddesi'nde yürünmeye başlandı.

Çiçekçinin merdiveni

Bir çiçekçi burada satış yaptığı için “çiçekçinin merdiveni” olarak adlandırılan merdiven, Tünel'de daha önce vakit geçirilmeyen bir mekândır. İki tarihi bina arasında kalır. Kentliler için de bir oturma alanı değildir. Gece sonunda satılmayan buketler, çiçekçi tarafından merdiven basamağında bırakılır (Şekil 2.2).



Şekil 2.2 : Çiçekçinin merdiveni. Fotoğraf: Gülşah Aykaç, İstanbul, Şubat 2010.

Bu mekânda uzun süre oturularak, daha önce evde yapılan bazı eylemler –kitap okumak gibi- gerçekleştirildi. Başlangıçta tek bir basamak oturmak üzere kullanılırken, vakit geçirdikçe yaslanmak, defter koymak gibi ihtiyaçlarla birçok basamak kullanılmaya başlandı. Merdiven zaman geçirdikçe kişiselleştiriliyordu.

Bu mekânda otururken sonraki durağın, oturulan yerden görünen otopark olması planlandı.

Otopark

Çiçekçinin merdivenine yakındır. Galata'dadır. Kameralı güvenlik sistemi vardır; ancak kolaylıkla araçsız yani yaya olarak girilebilir. En üst katında panoramik Tarihi Yarımada ve Haliç manzarası bulunur.

Park etmiş bir aracın sahibi gibi davranarak, otoparkın en üst katına çıkıldı. Bu katta kameralar tarafından en az görüntülenebilecek alan seçildi. Yalnızca araçların bulunduğu dümdüz büyük bir yüzeye sahip terasta geçirilen süre, zaman mekân algısının yeniden sorgulanmasını sağladı.

Saatin gece yarısını geçiyor olması ve bir önceki *yokevlilik* gününün bedensel etkileri nedeniyle uyuma eylemini gerçekleştirmek üzere havaalanına gidilmesi planlandı (Şekil 2.3).



Şekil 2.3 : Otopark. Fotoğraf: Gülşah Aykaç, İstanbul, Şubat 2010.

Otobüs

Havaalanına ulaşım için kullanılan otobüs, bir ara durak olarak düşünülmemiştir. Fakat gündelik hayatta yol, başı ve sonu olan bir süreçken; *yokevlilik* deneyimi akışında paylaşılan bir süreye dönüştü. Otobüs ise yalnızca bir araç olarak algılanıyorken; *yokevlilik* sırasında, aynı zamanda böyle bir paylaşımın gerçekleştiği

ve paylaşımı gerçekleştiren bir mekân olarak deneyimlendi. Sürücü de dahil olmak üzere, üç dört kişinin bulunduğu araçtaki herkesle bir iletişim kuruldu.

Havaalanı

Yokevliliğin getirmiş olduğu ve sonradan tanımlanan “güven” duygusu ile güvenlik kontrolünden geçildi. Dış hatlar bölümü bekleme salonuna gidildi. Uyuma eylemini gerçekleştirmek için, malzemesi ve boyutundan dolayı rahat olduğu düşünülen bekleme koltukları dolu olduğundan, görece daha az konforlu olan bekleme koltuklarında oturulmaya başlandı. Yoğun ışık, temizlik makinesi sesleri, diğer yolcuların sesleri, güvenlik görevlilerinin sıklıkla alanda yürümesi ve uçuş anonsları eşliğinde uyundu. Bulunulan en sıcak mekân olması ve tuvaletin mevcudiyeti gibi etkenler bedensel konforu arttırdı.

Sabah olduğunda ilk otobüsü beklemek üzere dışarı çıkıldı; fakat soğuktan dolayı tekrar içeri girildi. Beklemenin yasak olduğunu söyleyen bir güvenlik görevlisi tarafından uyarıldıktan sonra, tekrar dışarı çıkıldı. İlk otobüs ile saat sabah altıda Taksim’e ve oradan da “ev”lere dönüldü.

Yokevlilik deneyimi ışığında, başlangıçta sorulan problematlere bazı yanıtlar aranabilir (ve bu yanıtlar yeni problematikler doğuracaktır). Konutun bedensel olarak nasıl deneyimlendiği tekil olarak değişir. Ve her bireyin tekil olarak ürettiği anlam, o kişinin aynı zamanda evidir denilebilir. Ev ve konutun anlamını ve dolayısıyla ayrımını belirleyen şey de onun nasıl özerk olarak deneyimlendiği olabilir. Fakat konut kelimesinin anlamı, iktidarın belirlediği çoğul anlamlar üzerinden tanımlanan (mülkiyet gibi); ticari değer üzerinden pazarlanan bir meta olarak üretilirse; *konut birey ile ilişkilendirilebilirken, ev ise beden ile ilişkilidir denilebilir*. Öyleyse, evin beden ile ilişkili olduğu kabulüyle, çok temel bir kavrama yani bedene tartışmayı yönlendirmek, “ev”in anlamının yeniden ve yeniden üretilebileceğinin göstergesi olabilir. Çünkü ev bedenin kendisi ile yer değiştirebilir; ev bedenin kendisi olabilir.

Yokevlilik ile gerçekleştirilen deneyimin bir evsizlik deneyimi olduğu söylenemez. *Yokevlilik*, eve gitmenin karşıtı değil; ancak onu ters yüz eden bir eylem olarak bir eve gitmeme eylemi şeklinde tanımlanabilir. Eylemlerin yerine yeni eylemlerin geçmesinin ve alışıldık hareketlerin böylelikle kırılmasının, bu deneyimde algılarının

değişmesine, kent ve ötekilerle yeni ilişki biçimleri kurulmasına olanak tanıdığı görülür.³

2.1.3 Sonuç

- Beden "konut"undan çıkarsa özgürleşebilir mi?
- Bedenin özgürleşmesiyle kent "ev" olabilir mi?

2.2 DNY02: Yürümek: Tarlabası

2.2.1 Başlangıç

- Tarlabası için kullanılan dil (tehlike ya da güvenlik ifadeleri gibi) çözümlenebilir mi?
- Bu çözümlenme nasıl gerçekleşir?
- Süreç nasıl temsil edilir?

2.2.2 Deneyimin dökümü

2.2.2.1 Yürümek

Sorunsalların belirlenmesinin ardından, araştırmaya alanda "yalnızca yürüyerek" başlama kararı alındı. Bu yürüyüş sırasında hiç bir kayıt cihazı kullanılmadı. Kayıt cihazı kullanmamak öncelikle hissedilmesi muhtemel olan güvensizlik hissine karşı alınan bir önlemdi. Fakat akşam saatlerinde gerçekleşen yürüyüş sırasında, kayıt cihazı kullanmamanın yürüyüşü gerçekleştiren araştırmacıyı, araştırmacı kimliğinden mahalleli olma konumuna yaklaştırdığı düşünülmektedir. Özne-nesne ilişkisini dönüştüren bu bedensel varoluş, güvenlik-güvensizlik hissini de dönüştürmüştür.

Tarlabası'nın (Tarlabası Bulvarı, Tepebaşı ve Dolapdere'ye kadar tüm yapı adasının) hemen hemen her sokağında gerçekleşen yürüyüşte, sokakların her birinin bütüne dair ipuçları taşıyan, ancak birbirinden çok farklı oldukları keşfedildi. Yürüyüş sırasında Tarlabası'nın neden tehlikeli olduğu ve tehlike kelimesinin kendisi temsile dökülmediği gibi sorgulanmadı da. Bunun yanı sıra, bir kayıt cihazı taşımamak, yürüyüşün bir oyuna dönüşmesini kolaylaştırdı. Tedirginlik hissedilen yerde, manavdan birkaç tane elma satın alındı. Mahalle sakinlerinin tümüyle göz teması

³ İlk gün özellikle kişilerle ve ikinci gün özellikle mekanlarla gündelik hayattan farklı bir ilişki kurulduğu düşünülmektedir. A: Ali Aslan/ F: Fuat Onan/ M: Murat Veli/ B: Burhan Hasdemir.

kuruldu. Tedirginlik hissi, öğrencilerin yaşadığı sokaklarda azalırken; işgal edildiği düşünülen ve yapısal olarak iyi durumda olmayan binaların olduğu sokaklarda arttı. Tedirginlik hissini artırıp azalıyor olması, yürüyüşün yönelim ve ritmini de etkiledi.

Bu deneyimin “üretilmiş dil”le ilişkisi nedir? Soruyu araştırmak üzere Y ve Ö ile bir sohbet gerçekleştirildi. Kayıt cihazı kullanılmayan, sadece yürüyüş ve taklitle gerçekleşen ilk deneyimin tam tersi bir deneyim olarak; araştırmacı konumunda, bedensellikten uzak, ses kayıt cihazını saklamadan kullanarak, Tarlabası'nın *yerlisi* olan bir kişi ile Tarlabası hakkında bir sohbet gerçekleştirildi. Tarlabası'na yabancı olmayan bir kişi dili nasıl kullanıyordu?

2.2.2.2 Kayıt

Gerçekleştirilen ses kaydı yazıya aktarılmış ve sonrasında kullanılan dil üzerinde yeniden düşünülmüştür.

Bölüm 0:

Ö: Bak kaydediyor.

Y: Kaydetsin. Sorun değil ya bir korkumuz yok.

Bölüm 1:

Ö: Hep böyle şey yani... Çok büyük bir şehir olduğu için çok büyük olasılıklar var. Hem de böyle birden bire çok küçük bir grupta kapalı bir şekilde sıkışmış bulabiliyorsun kendini.

Y: Bariz gettolar var. Her sokakta bir getto var biliyor musun?

Ö: Tabii, hepsi yani anlatabiliyor muyum yani? Yani şey... Bunları kırmak lazım yani. Bazen şey gibi yaşamak lazım.. Hani bu İstanbul...

G: Yani mesela benim şimdi oraya girmem bu saatte niye tehlikeli

Y: Yani bu saatte Tarlabası'na girmen...biraz... Sonuçta orda bir şiddet uygulanması olmayacak. Şiddet uygulanması dediğimiz şey ne? Bir gasp edilirsin...

G: Haa...

Bölüm 2:

Y: Bulduğun bölgeyi terk edemiyorsan sen, ortak olarak, aynı düşünceye sahip insanlar yan yana gelerek kendi yaşam alanını korumaya çalışıyor. Baktım çingeneler, adam hap almış esrar almış Çingene... Onlar sürüyle üstüme geldi, elimde bıçak, kafam kanıyor. Polise kendimi ifade ettim. Polis beni götürdü karakola. Hastaneye gitmem lazım, başım kanıyor filan, yok... Bırakmıyor. Adam diyor, bu adam Diyarbakırlı. Kusurlu o... Oysa o şirret gasp amacıyla... Karakolda yattım. Üç gün... Cuma akşamı... Pazartesi sabah çıktım. Derken cebimde iki yüz dolar param vardı. Çıktığımda ise iki yüz dolar parayı sokaktaki adama, çingeneye ve yahut da ihtiyacı olana kaptırmadım da...

Bölüm 3:

Y: İnsana can gözüyle bakıyor. Ben eskiden derdim. Çocuğum derdim, kirlenmeyeceğim derdim. İnan büyümek istedim. Süre içerisinde can olayım dedim. Yani ben canım dedim.

İnsanlardan beni ayıran şey ten olmamalı. Bırak din, dil, kültür; inanç, gelenek ve görenek olarak da... İnsanım dedim baktım olmuyor. İnsanı da bıraktım. Canım dedim. Şimdi “hiç”im. Hiç olarak baktığım zaman hayata çok farklı bakabiliyorum. Herkesle empati kurabiliyorum. En aykırı görünen insanlarla bile iletişim kurabiliyorum. Dayattığın bir şey kalmıyor karşı tarafa.

Bölüm 4:

Sokaktan geçen adam: (Selam verir).

Y: (Selam verir).

Sokaktan geçen adam: Nereye gitti sizinkiler?

Y: Onlar şeye gittiler...

Sokaktan geçen adam: Nereye gittiler ya? Sigaran var mı?

Y: Tabi tabi...

Sokaktan geçen adam: (El ile selamlar ve gider).

Y: Berber. Sabaha kadar içiyor adam, sonra tıraş ediyor.

G: (Güler)...

Y: Sonra birinin kulağını kesti...

G ve Y: (Gülerler)⁴ (Url-1, 2012)

Bölüm 0’da, kayıt cihazının saklı olmadığı ve masada bir röportaj değil sohbet ortamı olduğu ifade edilir. Bölüm 1’de her bireyin kendi kapalı grubunda yaşantısını sürdürdüğünü belirten Ö, birçok bireyin birçok bölgeye temas etmediğini anlatmak ister. O sırada Y’ye Tarlabası’na geç bir saatte (saat 22.00’de) girmenin neden tehlikeli olduğu sorulur. Y orada şiddet uygulanmayacağını ve en çok gasp edileceğini ifade eder. Y’nin tarif ettiği şiddetin, araştırmacının *şiddet* tanımından farklı olduğu; gasp edilmeyi şiddet ya da tehlike olarak görmemesinden anlaşılmaktadır. Tarlabası’ndaki yaşantısı üzerinden tanımladığı şiddet Y için farklıdır. Bölüm 2’de; Y, Tarlabası’nda yaşadığı en büyük şiddeti anlatır. Burada ona şiddet uygulayan; orada yaşayan ve kendisi gibi “değer şokuna” uğradığını bildiği kişi değildir. Bu bölümde, Y’nin de gerçekte bir şiddet uyguladığı (elime bıçak aldım ifadesinden) ve oradaki yaşantıda bu durumun gündelik bir durum olabileceği; dolayısıyla araştırmacı için tehlikeyi de “en fazla gasp edilmek” olarak gördüğü düşünülmektedir. Bölüm 3’te; kimlik ile ilgili fikirlerini anlatan Y’nin bütün konuşmalarda –her ne kadar kimliksiz olmaya çalıştığını ifade etse de- bir *öteki*

⁴ Kayıt bölümü konuşma kaydından yazıya olduğu haliyle aktarılmıştır. Tarih: 16.04.2011. Yer: Çaycı, Beyoğlu, İstanbul. Kişiler: Ö: Özerk Sonat Pamir; tiyatrocü ve dansçısıdır. G: Gülşah Aykaç; araştırmacı. Y: İsminin açıklanmasını istememiştir. 1999’da Diyarbakır’dan Tarlabası’na göç etmiştir. Kaynak: <http://f-tez.blogspot.com/2012/10/link1-dny02-montaj.html>

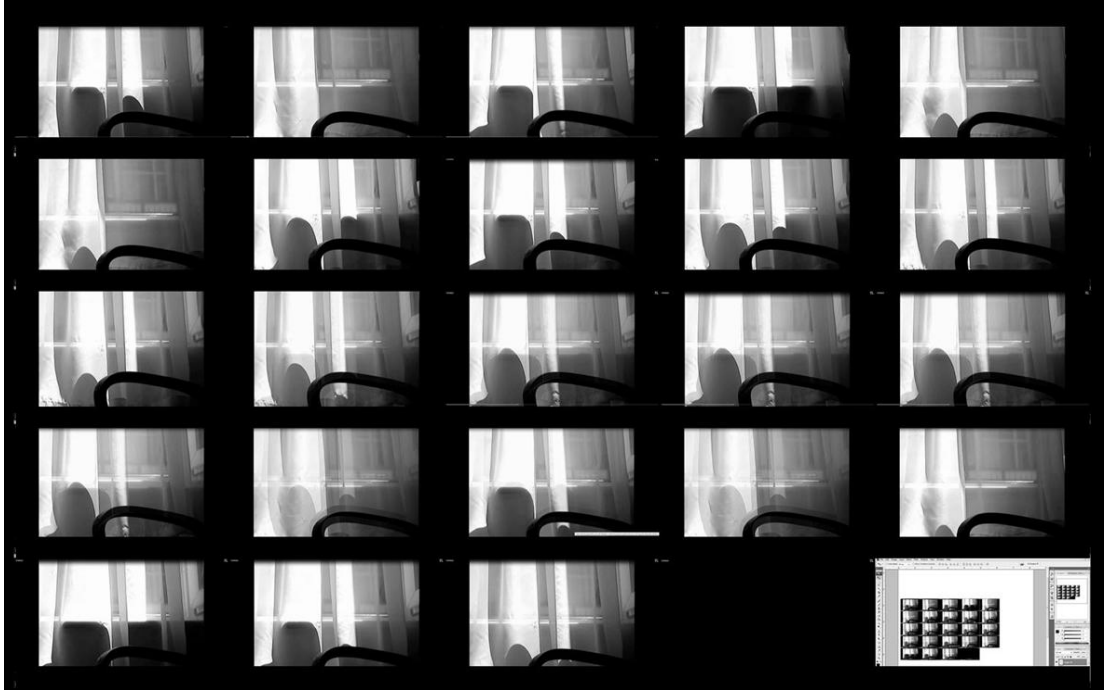
kavrayışı olduğu dikkat çeker. Bölüm 4'te; Y, sokak yaşantısının akışını konuşmaya yansır. "Mahalleli olma" durumu tüm bölümlerde okunabilir.

Mahalleli olma, kolektif olarak üretilen bir durumdur. Dil, kültür, cinsel tercih, din üzerinden ne kadar farklı kimlik üretilmiş olursa olsun; mahalleli olma dışsal olarak üretilen imgelerle birlikte kentin diğer tüm katmanlarından *birlikte etkilenme halidir*. Bir çeşit çokluktur ve mahallenin sınırlarından kentin tümüne yayılır. Kendi dinamiği ve anlamları, dışarıdakinden farklı olabilir. Örneğin şiddet diye tanımlanan davranış türü mahalle için olumsaldır. Öte yandan mahalle dışındaki bir birey için dilde üretilmiş haliyle kalır ve birey bu dili güvensizlik hissiyle bedenselleştirebilir. Yabancı madde kullanımı, ekonomik olarak düşük bir seviyede olmak, işsizlik, dışlanma gibi durumlar da olağandır. Bu durumlar, *mahallelinin* yaşantısında "olumsuz bir çerçeveleme" değildir. Araştırmacı için buradaki olumsal yaşantının kendisi tehlikeliyken, mahalleli için durum başkadır; örneğin üst yapının güvenlik organında çalışan bir kimse "tehlikeli" tanımını karşılayabilir. Araştırmacı için tehlikenin; mahalle yaşantısına bedensel olarak katıldıkça azalmasının ve dönüşmesinin nedeni üretilen dilin farklı kodlar barındırması ve deneyim yoluyla bu kodların farkına varılması ve aşılması olabilir. Bu kodların farklılığını deneyimleyen araştırmacı, kendi "özne" konumundan mahalleli olma haline yaklaşmıştır.⁵ Dolayısıyla araştırmacının tehlike kavrayışı da deneyim içerisinde yıkılıp yeniden yapılanmalarla değişip dönüşebilir.

2.2.2.3 Montaj

Mahallede yaşayan bir bireyle gerçekleşen konuşmayı kaydetmek, Tarlabası'na dair üretilmiş dil üzerine yeniden düşünmek için bir yöntem olabilir. Tarlabası'nda bedensel olarak var olmak ise, Tarlabası'na dair üretilen anlamların yeniden üretilmesine olanak tanıyabilir. Bu iki deneyim tam olarak zıt değillerse de, sorunsallar hakkında birbirinden farklı betimlemeler taşırlar. Bu iki deneyimin bir zeminde çarpışması için yöntem olarak, başka bir görüntü üzerine ses montajı yapıldı (Şekil 2.4).

⁵ Ancak bu öteki ve ötekileştirmeden farklı bir durumdur. Araştırmacı için mahalle hala ötekidir. Y'nin de bir öteki bilinci olduğu sohbetin dökümünden okunabilir. Öyleyse "ben" duygusu mevcut olduğu her an öteki" de mevcut olacaktır.



Şekil 2.4 : Montajdan kareler.⁶

2.2.3 Sonuç

- Salt yürüme eyleminin kendisi “Tarlabası için üretilen dil”e dair bir temsil olabilir mi?

2.3 DNY03: Yeniden Hareket Etmek: Kumkapı

2.3.1 Başlangıç

- Kumkapı’da hareket ile haritalama nasıl gerçekleşir?

2.3.2 Deneyimin dökümü

“Kumkapı’da yeniden haritalama” konulu bir proje için, dansçı ve mimarların olduğu bir ekip oluşturuldu. Ekip, E, Ö, I, A ve G’den oluşmaktaydı.⁷ Kumkapı’da hareket

⁶ Video <http://f-tez.blogspot.com/2012/10/link1-dny02-montaj.html> adresinden izlenebilir.

⁷ Y. Doç. Dr. İpek Akpınar ve Araş. Gör. Gül Neşe Doğusan’ın Remapping İstanbul adlı yüksek lisans dersinde, bir ekip ile hazırlanmış olan Remapping Kumkapı adlı projesi konusu için gerçekleştirilen projedir. Ekipteki kişiler:

A: Ali Aslan, İTÜ Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü öğrencisi.

E: Erdem Gündüz, Mimar Sinan Üniversitesi, Modern Dans Yüksek Lisans Bölüm öğrencisi, dansçı ve koreograf, Çatı Çağdaş Dans Sanatçıları Derneği üyesi.

I: Işıl Uysal, İTÜ Mimari Tasarım Yüksek Lisans Programı mezunu, Maltepe Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, Mimarlık bölümü araştırma görevlisi.

O: Ömer Uysal, Çatı Çağdaş Dans Sanatçıları derneği kurucu üyesi, dansçı ve koreograf.

etmeden önce deneyime dair tek tasarım, bir ön karar alınmaması ve alanda doğrudan hareket etmeye başlanması oldu. “Kayıt” konusu ekip içerisinde tartışıldı. Ekipten bir kişi, ortak çanta ve küçük bir fotoğraf makinesi taşıma görevini üstlenecekti. Ve fotoğraf çekme eylemi, yürürken ya da diğerleriyle harekete katılarak yani doğal bir akış içerisinde dikkat çekmeyecek şekilde (neredeyse gizli) gerçekleşebilecek; ayrıca tüm kişiler tarafında istenilen sırada ve zamanda üstlenilebilecekti.

Harekete terk edilmiş bir otopark alanında bedensel olarak ısınarak başlandı. Isınma hareketi omurganın, yüz kaslarının hareket ettirilmesi, pelvis bölgesinin açılması, parmakların açılması şeklinde devam etti. Burada sokaktan geçen birkaç kişi, tekrar aynı sokaktan geçerek ısınma hareketlerinin bir kısmını izledi. Bu ani izlenme hissi, alanda daha çok insana açık olarak gerçekleşecek harekete yeni bir koşul getirilmesini sağladı. *Hareketi gösteriye çevirmemek için başkalarıyla doğal bir iletişim kurulması kararlaştırıldı.* Bu iletişim gözleri kaçırmamak, teatral bir yüz ifadesi takınmamak, bedenini alandan soyutlamamak, istenirse konuşmak yoluyla sağlanabilecekti. Hareketi gösteriye çevirmemek ve dolayısıyla mekânı da sahneleştirmemenin önemli olduğu konuşuldu.

Terk edilmiş otopark alanından (yine planlanmadan) bir oyun ile yürümeye başlandı. Bu oyun rotası ekibi istasyonun çıkışındaki meydana kadar götürdü. Oyun, ısınma hareketlerinin devamı şeklinde gerçekleşti. Kaldırımlar arasında zıplamak, pencere demirlerinin kenarına tutunmak gibi mekânın kendisinin ritmi oyuna dönüştü (Şekil 2.5).



Şekil 2.5 : İstasyon çıkışındaki meydan. Fotoğraf: Ali Aslan, düzenleme: Gülşah Aykaç, Kumkapı, İstanbul, Aralık 2011.

Bu oyun, ekibi küçük bir meydana getirdi. Meydanda bir kahvehane ve yoğunluklu olarak küçük ölçekli ticari mekânlar bulunmaktaydı. Trenin istasyonda durması ile

hareket halindeki insanların aniden artışı; kahvehanedeki insanların ya da esnafın çıkıp küçük ve değişen gruplar halinde oyunu izlemeleri oyunu etkiledi, yönlendirdi. Tezgâh üzerinde satış yapan bir kişinin I'ya ne yapıldığını sorması üzerine, I hareket edildiğini belirtti. Kişi tüm meydana seslendi: “Hareket ediyorlar”. Bu küçük diyalog *alışılmamış şekilde hareket edenlerle* iletişim kurma isteğini arttırdı. İzleyen kişilerin, kameraların nerede olduğunu ve yapılan dansın nasıl bir dans olduğunu yüksek sesle birbirine sordukları duyuldu.

Bir süre sonra ekip, birbiriyle göz teması kurarak meydandaki bu oyunu bitirme kararı aldı ve yakındaki bir çaycıya gidildi. Burada, sonraki mekânın daha çok turistik olarak tariflenen meyhanelerin bulunduğu Kumkapı Meydanı olmasına karar verildi. Gerçekleşecek hareketin nasıl bir hareket olacağı *yine* önceden tasarlanmadı.

Meydanda, meyhanelerin önünden geçilerek *Katsugen*⁸ hareketleri ile bir sokağa doğru yürünmeye başlandı. Yürüyüşteki bu “gündelik hayatın dışında olma hali” etraftakiler tarafından dikkat çekti. Kişiler arasındaki mesafelerin açılması kararı alındı. Böylelikle esnafın kaldırımında oturduğu ve bir pazarı andıran sokaktaki tüm insanlar için, hareket eden kişilerin bir gösteri grubu olarak değil; farklı şekilde yürüyen kişiler olarak görüleceği düşünüldü. İki kişi arasında üç dört metre kadar mesafe bulunmaktaydı. Bu ekipteki her kişi için güvensiz bir alan oluşmasını sağladı. Sahne yaratılmasını engelledi. Bir süre sonra ekibin yanında zaman zaman çocuk grupları oluştu ve dağıldı. Yürüyüş sırasında herhangi bir gizli çekim yapılmadı. İstasyonun bulunduğu meydandakine benzer yorumlar işitildi. Mahalle sınırlarının dışına çıkıldığı hissedildiğinde geri dönüldü. Kumkapı meydanında istasyon çıkışının bulunduğu meydandaki gibi kalınmaması, başka bir sokağa doğru yürümeye başlanması dikkat çekicidir.

Bir sonraki mekân olarak, araç trafiğinin yoğun olduğu bir cadde seçildi (Şekil 2.6). Burada dar bir kaldırımında, sıralanarak, duvar önünde küçük hareketlerle yeni bir oyun oynandı. Duvardan hareketlenen bedenlere, kaldırımında yürüyerek geçen bireyler küçük tepkiler verdi. Ancak yoldaki araçları kullanan kişilerden bir tanesi korna çalarak sorular sordu; fakat cevap alamadan trafiğin akışına karıştı ve gitti (Şekil 2.7).

⁸ Katsugen ile ilgili bilgi üçüncü denemede verilmektedir: 3.03. DNM03: Buluş.



Şekil 2.6 : Kaldırım. Kumkapı, İstanbul, Aralık 2011.



Şekil 2.7 : Kaldırımdaki hareketin devamı. Kumkapı, İstanbul, Aralık 2011.

Kaldırımdaki hareketten sonra, Kumkapı'dan ayrılmadan, ekipteki kişiler bazı notlar aldı. Deneyim, bu cümleler ve gizli çekim fotoğraf ve video kayıtlarıyla sonlandırıldı (Şekil 2.8). Yayınlanan haliyle alınan notlar şunlardır:⁹

Habitus dil gibi kodlar barındırıyorsa, tıpkı dili kırmak gibi hareketi kırmak da yeninin keşfini sağlayabilir. Oyun oynayan bedenler olarak Kumkapı'ya gittik ve beden mekân iktidar üçlüsünü anlamak üzere hareket ettik. Kent nasıl mekânlara sahip? Kenti beden ve hareketle haritalandırabilir miyiz? Bu soruyu araştırırken genellikle konumuz bellidir. Araştırılan yer ve araştırmacı olarak mekâna yabancıyızdır ve mekân çoktan bir nesnedir. Çoğunlukla ürünle aramıza fotoğraf makinesi gibi bir kayıt cihazı girer. Ve bu cihaz nesneyi sivrilterek bedeni yok edebilir. Belki hareket ettiğimizde alana daha da yabancıydık. Ancak bu yalın yabancılık ya da gerçek ötekilik... Tanımlanamayan hareketler yaparken, insanlardan etkileyici tepkiler aldık. Yaptığımız şeye dans etmek de denilebilir; ancak "hareket" daha az disipliner ve daha çok içkinleştirilebilir. İstemediğimiz şeyler; rol yapmak, mekânı sahneleştirmek, izleniyor duygusuna çok fazla kapılmak.

Bize soru sorulduğunda cevapladık, gözlerimizi insanlardan kaçırmadık ya da bir duyguyu oynamadık. Pelvis bölgesinden çekiliyormuş gibi yürümek, ayağın tümünün yeri kavradığını hissederek yürümek, omurgayı hareket ettirmek, hareketler arasındaki sürelerle oynamak, durmak, durmamak, mekânı nasıl kullanmak istiyorsan öyle kullanmak... Harekete devam: Kaldırım, adam adam kadın, araba, pencere, yok kaldırım arası çizgi, duvar, kaldırım, köşe, araba araba, adam...

Hareket eden kişi o anda hem kendi bedeninden hem mekândan hem de başka insanlardan, parça parça ve bütün olarak etkileniyor (pencerelerden lokantadaki bir müşterinin yemek yemesine, oradan boşluk etrafında yerleşmiş çamaşır asma ipinden çocuk oyun mekânına). Öte yandan orada bulunan tüm diğer insanlar için bunun, beden ve mekân üzerine farklı bir deneyim olduğunu hissediyorum ve hayal ediyorum.

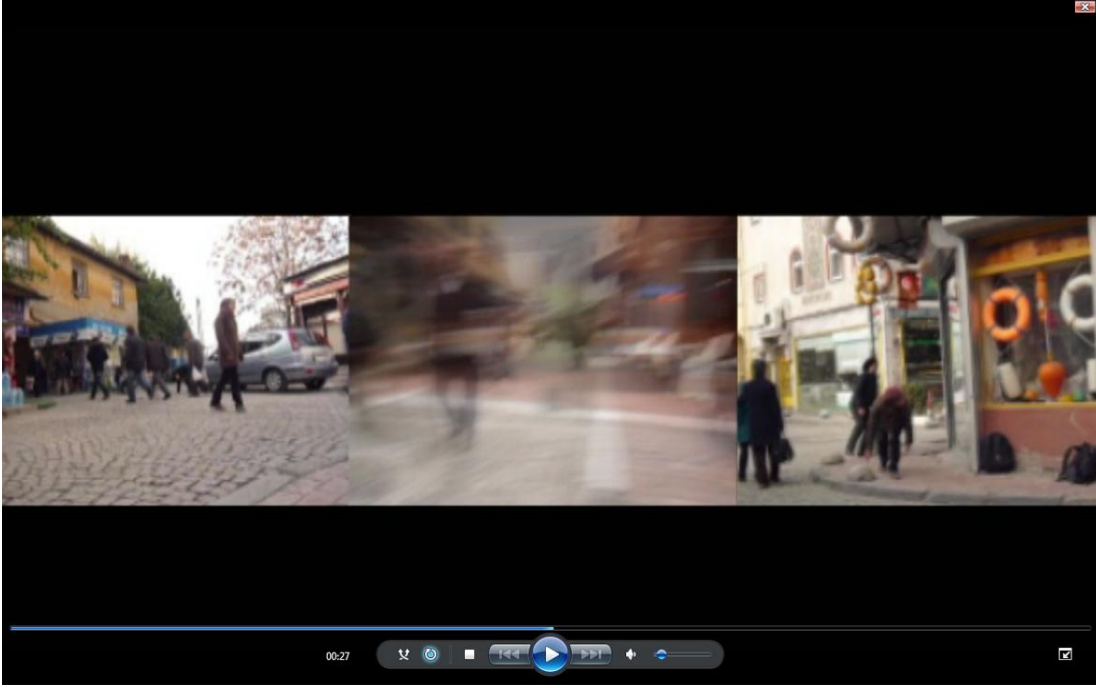
İçgüdüsel olarak seçtiğimiz mekânlar ve deneyimin tümü Kumkapı'nın mekânsal olarak barındırdığı çelişkili ve zıt durumlar hakkında bir üretim. Farklılıklardaki tekrarlar ile mekân devingen bir kolaj gibi... Hareket deneyimimize farklı bölgelerde devam edeceğiz. Yeni sorunsallar üretmenin yanı sıra; politik ve etkili bir ifade yöntemi olan hareketle, biz oyun oynayan bedenler sokaktayız. (Url-2, 2012)

2.3.3 Sonuç

- Ürün ve üretimin eşzamanlılığı, hareket ya da dans deneyimi dışında nasıl gerçekleşebilir?
- Ürün ve üretimin eşzamanlılığı, başka hangi araçlarla kayıt edilebilir?

⁹ Kaynağa <http://f-tez.blogspot.com/2012/11/link2-dny03-kumkap-gizli-cekim.html> adresinden ulaşılabilir.

- Ürün ve üretimin eşzamanlılığı, bir metodoloji olarak önerilebilir mi?



Şekil 2.8 : Kayıtların birleştirilmesi ile oluşturulan video.¹⁰

¹⁰ Videoya <http://f-tez.blogspot.com/2012/11/link2-dny03-kumkap-gizli-cekim.html> adresinden ulaşılabilir.

3. DENEMELER

3.1 DNM01: Araştırmacının Eylemi

Disiplinler birbirleriyle karřılařma ve karıřmalar halinde kent üzerine dūřünce üretir. Dūřuncenin temsiliyeti, dil içinde ya da görsel ve hatta müzik gibi iřitsel olabilir. Dūřuncenin temsiliyetinde, dūřunceden temsiliyete geçiř řeklinde (sözel anlatımdan görsel anlatıma geçiř gibi), dođrusal bir süreç olduđu dūřnlmemektedir. Bu deneme, birbiri içine geçen ve birbirini dönüřtüren katmanların olduđu tek bir süreç (tasarım sürecinin tümü) zerinde yođunlařmaktadır. Tasarım sürecinde, görsel olarak üretilen temsiliyet ve dil ile (yazılı ve sözlü olarak) retilen temsiliyet gibi katmanlar göz önünde bulundurulurken, temsiliyetin nerede ve ne zaman bařladıđı soruları sorulabilir. *Temsiliyet, arařtırma niyeti dođduđu andan itibaren dūřuncenin üretiminde bařlar denilebilir.* Dolayısıyla, dūřuncede üretim bařladıđı ‘‘arařtırma yapma’’nın kendisinde yođunlařmak, tasarım süreciyle ilgili yeni paradigmalardan oluřmasına olanak verebilir.

Kent ile ilgili araştırma yapmanın pek çok yöntemi olabilir. Bazı durumlarda araştırma, yalnızca daha önce üretilmiş olan yazılı ve görsel kaynaklardan yapılabilir. Ya da bir alanda yaşamanın kendisi, bir araştırma yöntemi olabilir. Örneđin antropolojide saha araştırması yapılırken, alan içinde uzun yıllar yaşamak söz konusu olabilir. Metinde sorgulanacak olan ‘‘araştırmacı’’ sahada bedensel olarak bulunur. Öyleyse, araştırmacının üzerinde dūřünce üreteceği bir mekânda nasıl bulunduğu, süreci etkiler mi? Sorunsaldaki vurgu araştırmacı ve gerçekleştirdiği eylemdir. Bu sebeple, ‘‘bedeni’’ ve ‘‘eylemleri’’ içeren bir ifade olarak ‘‘araştırmacının eylemi’’ sorgulanmaktadır. Beden kavramı burada yalın haliyle; yani hem algının merkezi olan hem de performans halinde olan beden olarak kullanılmaktadır. Beden kavramı pek çok başka bağlamda da ele alınmaktadır; ‘‘araştırmacının bedeni’’ bu bağamlardan bazılarında değinilerek irdelenmektedir. Eylemler ise, alışkanlıklar ve alışkanlık olmayanlar arasında gidip gelen bir akış içerisinde, ‘‘araştırmacının alışkanlıkları’’ başlığı altında tartışılmaktadır.

3.1.1 Araştırmacının bedeni

Beden imgesi, beden metaforları ve beden politikası gibi kavram gruplarının her biri, içerisinde farklı beden kavrayışları barındıran, farklı bağlamlara açılan hareketli zeminler gibi görülebilir. Örneğin beden politikası dil, cinsiyet, kimlik; beden imgesi sağlık, güzellik, beğeni gibi konular için tartışma alanı olabilir. Beden metafor olarak kullanıldığında ise (toplumun bedeni, mekânın bedeni gibi), çoğunlukla “fiziksel olarak mevcudiyet” e gönderme yapılır. Bu mevcudiyetin önemli bir özelliği, gösterilenin o anda var oluyor olmasıdır (İngilizce “existing at present” olarak tanımlanabilir). Fiziksel olarak var oluyor olan aynı zamanda *yaşayana* işaret eder. Metaforlardan bedene tersine dönülerek tekrar bakıldığında, *yaşayan ve deneyimleyen olarak beden aynı zamanda o anda var olmaktadır*. Metaforlarla, politikayla, imgelerle, metafizikle ve birçok düşünme zemini içinde kullanılan beden kavramı; “yaşayan beden” olarak düşünüldüğünde, yalın ve temel bir beden kavrayışı içselleştirilebilir. Yaşayan bedeni Merleau-Ponty de ele alır ve onu algının merkezine koyar. Merleau-Ponty’e (2008) göre beden, ne kumanda edilmiş bir özne; ne de kendi içinde biricik olan bir özdür. Yaşayan beden tüm bunlarla bütündür. Öte yandan bedeni yalnızca bir özne olarak ele alan anti-özcü ve bedende aşkın bir bilgi olduğunu ileri süren özcü yaklaşımlar, yaşayan bedeni bir ikililiğe sıkıştırır. Bu dualist yaklaşımların bazılarının kısa bir perspektifi çizilebilir.

17.yy aydınlanma döneminin temel kavramı olan aklın beden ile olan karşıtlığı, bedeni fiziksel ve biyolojik bir nesneye indirgemıştır (Nazlı, 2009). Bu dualizm, bedenin sosyal olarak var sayıldığı ama bedenin potansiyellerinin görünmez olduğu kuramlar üretilmesinde de izlenebilir. Örneğin Kant’a göre duyum ampirik özne ile transandantal öznenin işbirliği sonucunda gerçekleşir. Ampirik özne; tecrübe edilen ve deneyimlenen şeyler doğrultusunda şekillenir (Kovanlıkaya, 2009). Transandantal özne ise deneyimi aşan bir zihindir (aşkın ruh). Buna “saf zihin” de denilebilir. Algı bu iki özne ile çalışsa bile, duyum ampirik özne etkisindedir. Yani aşkın ruh vardır, ancak aşkın ruhun sağladığı bilgi kullanılabilen bir bilgi değildir. Durudoğan (2009), aşkın ruhu dil ile ilişkilendirerek ele alan sosyolog Kristeva’nın, dil öncesi bir dönemden bahsettiğini belirtir. Aşkın ruh, dilden etkilenmediği bu dönemde bedensel bir bilme yetisine sahiptir. Ve yalnızca kadın bedeni, bu dönemde edindiği deneyimler sayesinde farklı bir yeti kazanır. Sosyal bilimler içerisindeki ve yakın dönemdeki yaygın başka bir kavrayış ise bedenin sosyal normlar inşa edilmemişken

var olmadığı; bedeninin ancak özne iken düşünülebileceğidir. Yalnız öznenin varlığını kabul eden ve bedeni görünmez sayan söylemlere, aşkın ruhtan bahseden özcü söylemlerin tersi olan anti-özcü söylemler denilebilir.

Deleuze ve Guattari, Kant'ın transandantal ve ampirik tanımlarını birleştirerek; öz ve anti-özün birlikteliğinden bahsederler ve transandantal ampirizm (empirisme transandantal) kavramı ortaya çıkar. Zourabichvili'ye (2011) göre, Kant'ın transandantalı artık bir *içkinlik düzlemidir*; transandantal ampirizm ise *içkin bir deneyim düzlemini* vurgular. Deneyimi gerçekleştiren olarak beden, *yaşayan bedendir*; aynı zamanda kendi dışındakileri *içkinlik düzlemi* ile kesen bedendir. Anlaşılmaya çalışılan, hareket halindeki “araştırmacının bedeni” bu bakış açısıyla sorgulanmaktadır.

3.1.2 Araştırmacının alışkanlıkları

Olduğu şey olduğunu ve olduğundan başka hiçbir şey olmadığını görürsün. (Joyce, 2012)

Araştırmacının eylemi, hareket halindeki bedeninin gerçekleştirdikleridir. Performans halindeki bedenin yalnızca alışkanlıkları doğrultusunda hareket ettiğinde, araştırmanın da alışıldık biçimde gerçekleşeceği öne sürülebilir. Öyleyse alışkanlığa dönüşen hareket nedir?

Çok temel bir hareketin oluşturduğu alışkanlık (habit), gizli bir toplumsal alt metin olarak okunabilir. Böyle bir hareketin alışkanlığa dönüşmesi, basit bir eylem olan “yürüme eylemi” ile açıklanabilir. Yazar ve dansçı Iida Shigemi'ye (2012) göre, ayak tabanımız biyolojik olarak tüm sinir sistemini taşır. Yürüme sırasında ayağı yere koyma şekli topuktan parmaklara doğru yapıldığında ayakta bir gerilme, bir tansiyon oluşur. Öte yandan, küçük yaştaki çocukların birçoğunda farklı türde bir yürüme gözlemlenebilir. Çocuk, ayağını yere tüm tabanı yeri kavrayacak şekilde basar. Böylelikle tansiyona maruz kalan bir hareket yerine, ayak tabanındaki tüm sinirleri, dolayısıyla omurga sistemini uyarır. Böyle bir yürüyüş, yolda yalnızca başlangıç ve bitişi amaçlamadan, o anda var oluyor olmak ve yolu deneyimlemektir. Uyarılan omurga sistemi, sinirler, bedeninin tümü ve algılar açıktır. Henüz öğrenilmemiş bir bilgi olan yürüme bilgisi tıpkı dil gibi bedenine işlediğinde, çocuk “topuk adımı” atacaktır. İlkokulda çizgiler halinde sıralanan öğrencilere öğretilen yürüyüş böyle bir yürüyüştür. Askeri sistemdeki yürüyüş de gergin ve topuktan adım atan ayaklarla gerçekleştirilir (Shigemi, 2012). Hareket stili, genellikle aktif biçimde

öğrenilir ya da evde veya kişinin bulunduğu ortamda edilgen halde içselleştirilir (Desmond, 2009, s. 248). Ve bu şekilde, topuk adımı atarak yürümek gibi içselleştirilen hareketler kişiyi bedensel deneyimden uzaklaştırabilir.

Bourdieu tarafından öne sürülen habitus kavramı bu bağlamda önemli bir kavramdır. Demez'e (2009) göre, Bourdieu habitusu kişinin kazandığı ve devamlı olarak kalıcı bir nitelik biçiminde bedenine dahil ettiği alışılmış eylemler olarak tanımlar. İktidarın¹¹ mekanizmalarının (denetim altında tutma, değer verme, değer üzerinden pazarlama, güç elde etme gibi), öğrenilmiş ve sürekli yatkınlıklar olarak cisimleşmiş alışkanlıklar, yani habitus ile yaşantıya geçtiği düşünülmektedir. Habitus, zaman içerisinde yeniden ve yeniden üretilir; ve aynı zamanda tek bir kültür için tek bir habitustan bahsedilmeyebilir. Dolayısıyla, toplumsal beden ve iktidarın toplumsal beden üzerindeki etkilerinin anlaşılmaya çalışıldığı habitus kolaylıkla okunabilen bir kavram değildir. Ancak bireyin eylemini alışkanlıkları kırarak gerçekleştirilmesi, iktidarla habitus ilişkisinin beden üzerinden nasıl kurulduğuna dair ipuçları verebilir.

İktidar mekanizmaları olan değer biçme ve denetim altında tutmanın okuması gündelik yaşantıdan yapılabilir. Bir metanın ticari pazar ağında veya davranışın ahlaki anlamda değer tanımlaması için iyi-kötü ikilikleri kullanılır. Beden imgesi de dişil ya da eril; sağlıklı ya da hasta olarak tanımlanabilir. Oysa habitusun aksine yaşantı bazı ikilikler arasında geçen doğrusal ve tanımlı bir süre değildir; yaşantı çok katmanlıdır. Baudrillard (2005), yaşantının çok katmanlılığını, bu katmanların deneyime açıldığı "ritüeller" üzerinden anlatır. Ritüeller, bir çeşit simgesel değiş tokuştur; çizgiselliği ve tanımlı ikilikleri kırar. "Simgesel dolanım düzeninde şeyleri birbirinden kopuk, ayrı olarak düşünmek mümkün değildir. Çünkü bu evrende her şey, birbirinden ayırmanın mümkün olmadığı biçimler arası bir suç ortaklığı sayesinde yaşayabilmektedir. Bu evrende bireysel bir statüye sahip olmayan beden için de durum farklı değildir" (Baudrillard, 2005).

Simgesel dolanım ya da simgesel değiş tokuş düzlemi ile bedensel bir yaşantı işaret ediliyor olabilir. Bu yaşantı, ticaret ve değere bağlı; iktidar tarafından belirlenen;

¹¹ Bahsi geçen "iktidar" kavramı; hakim ideoloji doğrultusunda toplum üzerinde erk oluşturan bir denetim alanı olarak tanımlanabilir. Ancak bu denemede, hali hazırdaki iktidar tanımından habitusa ve bedene değil; bedenden iktidar tanımına gidilmesi ve iktidar kavramının fraktal yapılarının, habitus ve bedende anlaşılmaya çalışılması söz konusudur. Öyleyse bu yazıdaki iktidar fraktal olarak, alışkanlıklarda ya da bedenin ikililikli kavrayışında bulunmaktadır.

ikilikler arasında tanımlanmış olan yaşantıdan farklıdır. Yaşantıda birbirinden kopuk olmayan terimlerin değeri, tersine çevrilebilme olanaklılığı sayesinde sorgulanabilir. Dolayısıyla ölüm olumsuz, doğum olumlu değere sahip olmayacaktır. Kızılderililerin bazı ritüellerinde oyunun dualizmi kırdığı söylenebilir (Şekil 3.1). Baudrillard (2005) bu durumu şu şekilde açıklar:

Bu kültürlerde beden ritüelin ayrılmaz bir parçası olup, hayatta kalıp kalmaması ve bütünlüğünü koruyup korumaması da önemli değildir. Bizim vücut konusundaki sahiplenme ve egemen olma kavramlarına bağlı bireyselleştirilmiş bakış açımıza karşın o kültürde beden, her zaman tersine çevrilebilme olanağı sunan oyunun bir parçasıdır. Böylelikle beden hayvani, mineral, bitkisel görünümlere bürünebilir. (s 32)



Şekil 3.1 : Potlaç (potlach).¹²

Alışkanlıkların kırılıp, habitusun eğilip bükülmesi ve hatta aşılması ile gerçekleşen çok katmanlı bir deneyim, bir alan araştırması için mümkün olabilir mi? Bir alan araştırması simgesel bir değiş tokuş oyununa dönüşebilir mi? Performans halindeki yani hareket etmekte olan beden bu noktada yeniden vurgulanabilir. Bilinçli ve

¹² Kızılderililerin takas şenliğidir. Hediye etme ya da takas yolu ile bireyler bir çeşit değiş tokuş gerçekleştirirler. Ticari değer yoktur. Bir çeşit simgesel değiş tokuş gerçekleşir; bireyler ihtiyaç sahiplerine hediyeler verirler. Aynı zamanda bir ritüeldir. Oyun halindeki beden bu ritüelin bir parçasıdır. Beden birey konumundan çıkar, değer üzerinden belirlenen, ticari değiş tokuş sistemini kırar. Görsel kaynak: <http://malharspeopleofnwc.weebly.com/culture.html#>

öğrenilmiş hareketi yine bedenin kendisinin hareketleriyle kırmasının nasıl gerçekleşeceği önümüzdeki yeni sorunsaldır. Ayak tabanının öneminin belirtildiği yürüme eylemi bilgisinin yanı sıra, yine beden bilgisi üzerinden sorunsal başka bilgilerle yeniden tartışmaya açılabilir.

“Performans halindeki beden” için Iida Shigemi (2012) yoğunlaşmak ve konsantre olmak arasındaki farkı vurgulamaktadır. Türkçede konsantre olmak olarak geçen İngilizcedeki “concentrate” kelimesi içerisinde “center” yani merkezi barındırır. Merkezini bir noktaya doğru yönlendirmek, bir noktaya yoğunlaşmak, Iida’ya (2012) göre öğrenilmiş bir bilinç halidir. Topuk adımı atılan askeri tarzdaki yürüyüşte olduğu gibi, odaklanmak gerilim gerektirir. Bu gerilim hali öğrendiklerimizi çağırduğumuz, hareketin kendisinden çok, araştırmacı konumunda bedenimizi kodladığımız, araştırılan alanı nesneye indirgediğimiz bir hal olabilir. “Condense” ise yoğunlaşmak demektir. Yoğunlaşmak alışkanlığa dönüşmüş hareket halini arka plana atmak ve deneyimin kendisine bedensel olarak açılmaktır (Shigemi, 2012). Yoğunlaşmak bir performansçı için olanaklara açılmaktır demektir. Her yoğunlaşma içeren süreç kendinde, özgür ve keyifli bir çalışmadır. Yürüme eylemi ile ilgili edinilmiş bilginin ışığından; her beden ve her farklı deneyim için özerkleşebilecek yeni bir önerme ile karşılaşılır: Düşünen ve tasarlayan beden aksine, yoğunlaşmayı sağlayacak olan hareket halindeki beden farkındalığı önemlidir. Bu, alışkanlıklardan alışkanlık olmayana yeniden geri gitmek de demektir.

Öğrenilmiş ve alışkanlığa dönüşmüş olmayan hareketin, yalın ve yaşantının kendisine açık olduğu ileri sürülebilir. Zihnin kendi yapısıyla elde edilip türetilen kavramlar aşıldıkça, bunların hepsini geride bırakan beden, yaşantının kendisine açılabilir. Ancak araştırmacının eylemini kesin bir şekilde alıştığı eylemlerle gerçekleştireceği; ya da yalnızca alışılmamış eylemlerle deneyimleyebileceği bir araştırma sürecinden bahsedilmemektedir. Bu Campbell’in (2003) bahsettiği, T.S. Eliot’un mısralarındaki arada ve içinde olma durumuna benzer:

“Düşünce ile
Gerçek arasında
Hareketle
Eylem arasında
Kalıyor Gölge
Çünkü Krallık Senin

Kavramla

Yaratış

Duyguyla

Yanıt arasında

Kalıyor gölge

Yaşam çok uzun” (s 105).

Salt deneyime ve algıya açık eylemlerden oluşan bir araştırmadan değil; iç içe geçmiş bir süreçten bahsedilebilir. Tasarlanmış ve tasarlanmamış olan ya da düşünülmüş ve düşünülmemiş olan birliktedir. Süreçte, bedeninin ve eylemlerin farkında olmak; alanda mevcut olmanın kendisini üretime yaratıcı bir şekilde katabilir. Bu farkındalığa “hareket eden beden bilgisi” de katkıda bulunabilir. Beden ve hareketle ilgili bilgi farklı birçok alandan elde edilebilir; dans, dans antropolojisi, beden sosyolojisi, hareket çalışmaları, algı bilimi... Ancak bu alanlarda çalışarak deneyimin kendisinin niteliğini değiştirmeye çalışmak, yalnızca bir başlangıç, bir sıfır noktası olabilir. Çünkü farkındalığı yaşantıya geçirecek olan, onu bilgidен deneyime dönüştürecek olan ve böylelikle bilgiyi alışkanlıklarını kırmak için kullanabilecek olan yine anda gerçekleşen, ”araştırmacının bedeni ve hareketinin” kendisidir.

3.2 DNM02: Araştırmacıdan Açık Bedene

Üretim sürecinde araştırmacı ve araştırılan ayrımını ortadan kaldırmak mümkün müdür? Bu sorunsalda, kaçış çizgisi araştırmacı yani özne değil “deneyim”e doğru çizilmektedir. Çünkü deneyim, özne ve nesne dualizminin kırılmasını sağlayacak alandır. Bu yüzden bu deneme ile araştırmacının bedeninden deneyime doğru değil, deneyimden bedene doğru yeni bir yolculuğa çıkılacaktır.

3.2.1 Deneyimin iki yüzü

Araştırmacının, alışkanlıklarının hareketinin akışını etkilemeden bir alanı deneyimlemesi ile özne-nesne ayrımı kırılabilir. Ancak yalnızca özne-nesne ayrımının kırıldığı bir deneyim değil, araştırmacının konumunu değiştirebildiği bir deneyimden söz edilebilir. Araştırmacının konumundaki kayma (ya da kendisini konumsuzlaştırması), kendi içinden dışına ve dışından içine doğru bir kayma değildir. Çünkü iç ve dış ayrımı yapmak, bedeni zihin ve ruh ya da öz ve özne olarak

parçalamaya benzer. Öyleyse bu kaymaları içeren deneyimin katmanları nelerdir? Soruya yoğunlaşmak üzere Deleuze ve Guattari'nin içkinlik düzlemi kavramı, kaos ve düzlem üzerinden ele alınabilir.

Şeyler, yani bedenın “kendi” dışında kalan dünya “kaos” olarak düşünülebilir. Burada, kaos “ben” dışındaki bir oluş olarak ele alınır. Kaos durağan değildir, rastgele de değildir, hızlı ve akışkandır; düzlem ise kaosu keser. Deleuze ve Guattari (2006) kaos ve düzlemi şöyle açıklar:

Şimdi artık verilere pek tepki vermiyoruz, alışkanlık ya da geleneğin kurduğu, bireysel ve kolektif yaşamın rastlantısal dakikliklerinde eyleme doğru uzanabilecek veriler bulmamızı sağlayan bağlantılara inancımızı kaybetmişiz. Kaostan çıkarmamız gereken önemli bir şey olduğunu hissediyoruz, ama kaostun tayin edilışinin alışıldık biçimlerinden öğreniyoruz ve içkin bir ayrımsamanın koşullarının bizzat verili olmadığını tahmin ediyoruz. Kısacası eksik olan kaosu kesecek bir düzlem, bu verileri birbirine bağlamamızı ve onlarda yorumdan ziyade sorunsal kipinde anlam bulmamızı sağlayacak koşullar. (s.171)

Düşüncenin oluşması için bir düzleme ihtiyaç vardır. İçkinlik düzlemi ise kaostan bir kesit gibidir. Deleuze ve Guattari'ye (2006) göre, “içkinlik düzlemi, hazır düşünce biçimlerine, kaostan yüzleşmektense kaostun üstünü örttüğümüz klişelere ait olan bir yorum ızgarasından bambaşka bir şeydir: düzlem, verili olanın taşıdığı boyutlara ek bir boyuttan hareketle onu anlaşılır kılan bir yapıdan farklı olarak, verili olanın altında yatmaz”.

Burada kaostan bir düzen ya da yapı çıkarmak değil, kaos üzerine düzlemler çekmek anlatılmaktadır. *İçkinlik düzleminin kaostan bir kesit olması demek, kaos tarafından içeriilmesi ve dışallaştırılabilmesi ancak kaostan kopuk olmaması demek olabilir. İçkinlik düzlemi, ya her an kaosa yeniden açılabilir; ya da durağan bir düzenleme veya yapıya dönüşebilir.* Bu önermeler Deleuze ve Guattari'nin (2006) şu sözlerinden de okunabilir:

Lawrence şiirin yaptığı şeyi betimler: insanlar ara vermeksizin onları koruyacak bir şemsiye imal ederler, bunun alt yüzüne bir gök kubbe çizer ve uzlaşımını, görüşlerini yazarlar buraya; ama şair, sanatçı, şemsiyede bir gedik peydahlar; hatta, özgür ve esintili bir parçacık kaosu içeri alabilmek, ani bir ışık içinde gedikten beliriveren bir görüyü çerçevelemek uğruna, gök kubbeyi bile yırtar. (s.173)

Kaosu kesen içkinlik düzlemi, onunla bir yandan bir çeşit kavga halindedir; ancak onu kestiği an, onun tarafından yeniden üretilmeye olanaklıdır.

“İç” yerine “içkinlik düzleminin” kullanılması özne-nesne ilişkisini aşan bedenle ilişkilidir. Zourabichvili'nin (2011) de belirttiği üzere, içkinlik şeylere üstün ya da özneye has değildir. Bir şey kendine içkin olduğu için içkindir. Öyleyse, deneyim kendi içinden dışına ya da dışından içine doğru değil; “alışılmış eylemlere kapanmak” ve “içkinlik düzlemi üzerinde yayılmak” arasında gidip gelmek olarak ele alınabilir.

İkilik ya da dualizm olarak adlandırılan özne ve nesneye ait çelişki yalnız bedene değil, deneyime de aittir. Bedensel olarak alanla temas edebilmek ve bu ilksel temas üzerine yoğunlaşmak; temsil üretirken, deneyimin çelişkilerinde yol tutabilmektir. Bu yoldaki hareketle üretilen düşünceler, düzen yerine düzlemler; sonuçlar yerine betimlemeler, sorular yerine sorunsallar halinde olabilirler. Öyleyse, bu teması gerçekleştirecek olan ve bu denemede “açık beden” olarak tanımlanacak olan beden nasıl bir bedendir?

3.2.2 Açık beden

Burada sözcükler arkasını döner,
Zihinle birlikte, bir yere varamamışlardır. (Campbell, 2003)

İçkinlik düzleminin, özne ve nesne dualizminin ortadan kalktığı bir zemin olduğu düşünülmektedir. Deneyim içerisinde içkinlik düzlemine yayılma ne kadar yoğunsa beden o kadar açıktır. Tersine de mümkün olabilir: Beden ne kadar açıksa deneyimde “özne”yi taşıyan eylemler değil; içkinlik düzleminde yayılma o kadar yükündür. Deneyimin bir yüzü olan içkinlik düzleminde yayılmanın yoğunlaşması için beden kendi dışına nasıl daha açık olabilir?

İşlevci antropoloji de ya da benzer sosyal bilimlerde ritüellere bağlı dans eden bedenler için çeşitli tanımlamalar yapılmıştır. Merleau-Ponty ve bazı dans kuramcılarının kullandığı ekstase beden bu tanımlamalardan biraz farklıdır (body-ekstasis). Çünkü ekstase beden, tarihte kalan, genel olarak ilkel toplumlara ait ve toplumsal olarak faydalı bir işlevi olan bir beden değil; her an deneyimlenebilecek olan bir bedendir. Gökyaran'a (2003) göre, tanım Yunanca ekstasis kelimesinden gelir. Bu kelime “kendi dışında bulunma” anlamına gelmektedir. Bedensel deneyimi engelleyen alışkanlığın ötesine geçebilen “ekstase beden”, refleksif olarak kendi dışına açıktır. Bu kavramı Vannini ve Waskul (2006), “stabil” yani durağan bedenle karşılaştırarak ele alır. Durağan beden hareketsiz beden demek değildir; hareketi

yapılandırılmış ve tasarlanmış bedendir. Dolayısıyla stabil beden alışkanlıkları doğrultusunda hareket eder. Ekstase beden ise bu alışkanlıklardan bağımsız değildir; ancak onları aşabilir.

Refleksif ilişki, ekstase bedeni anlama yolunda yeniden ele alınabilir. Refleks, bedenin kendi dışına kendisiyle birlikte verdiği tepkidir. Bu tepki oluşurken beden kendisini ilişki kurduğu şeyden ayırmaz. Özne ve nesne yoktur; tek bir karşılıklı durum vardır. Merleau-Ponty'nin refleksif ilişkisi iki elin birbirine dokunmasıyla örneklenir. Dokunan ile dokunulan arasında bir fark yoktur. Sağ el sola, sol el ise sağa dokunuyordur. “Dokunan elim ile dokunulan elim arasındaki ilişki bir kesişme, bir tersine çevrilebilirlik ilişkisidir” (Gökyaran, 2003). Burada refleksif ilişki özneye ya da nesneye değil ikisinin ayrılamaz olduğu deneyime işaret eder.

Refleksif ilişkiyi örneklemek üzere, dansçı Shigemi (2012) kaşınmak ve esnemeyi örnek olarak gösterir. Bu iki eylem de düşünmeden gerçekleşir. Beden ne yapacağını bilir. Bu sayede ekstase beden halinde, özne nesne ikilikli ilişkisini aşabilen bedensel bir bilme gerçekleşebilir. Dolayısıyla ekstase beden, alışkanlığın yeni ve aşkın bir formu olarak tanımlanabilir.

Esrime tarihsel olarak karşılaşılan, hala pek çok kültürde ritüelin bir parçası olarak deneyimlenen bir harekettir. Bu hareket, dans ve topluluk olma halinden kaynaklanan bir çeşit trans hali olarak tanımlanabilir. Ehrenreich (2009), futbol ve konser gibi ortamlarda da esriyen bedenlere rastlanabildiğini belirtir. Esrime, tiyatro ya da dans ile birlikte tasarlanan kültürel olaylarla gerçekleşebilir. Öte yandan inanç ya da din kökenli de gerçekleşebilir. Esrimenin en önemli özelliği dans ve kolektif bir eylem içerisinde bulunmaktır. Esriyen beden de bir ekstase beden hali olabilir.

Ekstase beden yerine kullanılıp yeniden üretilen “açık beden” ise spontane olarak hareket eder. Spontane hareket doğaçlamadan farklıdır. Çünkü doğaçlama okuyucunun zihninde çağdaş dansa ait imgeler canlandırabilir. Açık bedenin hareketi dünyaya açıktır. Spontane olması bu yüzdendir. Refleksif olarak kendi dışından etkilenir ve bu etkiyle kendisini ve kendi dışını sürekli ve bir akış içerisinde dönüştürür.

Baudrillard (2005), insanlar ve şeyler arasındaki ilişkinin bir çeşit “simgesel değiş tokuş oyunu” olduğunu ileri sürer. Çeşitli kazanma esaslı oyunlar (satranç, futbol), teatral oyunlar, geleneksel oyunlar (orta oyunu gibi) ya da çocukların yarattığı

bağımsız oyunlar gibi birbirinden farklı oyunlardan bahsedilebilir. Baudrillard'ın oyunu ise, metafor olarak kullanılmakta; gündelik hayattan farklı ve karmaşık bir ilişkiye gönderme yapmaktadır. Huizanga (2010) oyunu şöyle tanımlar: “Oyun, özgürce razı olunan ama kurallara uygun olarak belirli zaman ve mekân sınırları içinde gerçekleştirilen, bizatihi bir amaca sahip olan, bir gerilim ve sevinç duygusu ile alışılmış hayattan başka türlü olmak bilincinin eşlik ettiği, iradi bir eylem ya da faaliyettir”. Tanımda dikkat çekici olan, oyunun kendi süre ve mekânını yaratması ve böylelikle gündelik hayattan ayrılmasıdır. Gündelik hayattan kopmak, bilinci oyunun kurallarına ve bedeni oyunun mekânı ve süresine bırakmak; açık beden için bir özgürlük alanı yaratabilir. Beden bu alanda yeni hareketler, yeni eylemler, yeni temsiller araştırarak, kendisi ve kendisi ile diğer şeyler arasında bir açıklık sağlayabilir. Bir diğer gündelik hayattan kopma nedeni, birliktelik ya da çokluktur. Birliktelik; oyun olmayandan ayrılan oyun alanı içinde, beden için kendi dışındakilere açılmanın kuvvetli bir biçimidir (Şekil 3.2 ve Şekil 3.3).



Şekil 3.2 : Oyun, Fotoğraf: Bernd Kleinheisterkamp.¹³

¹³ Dansçı ve yazar Iida Shigemi ile hareket atölyesi. Birlikte üretmek, bedensel çalışma ve spontane hareketin deneyimlenmesi. Atölye sırasında oynanan oyunda bir çeşit ritüel tasarlandı ve çevredeki ağaç parçalarından bir heykel üretildi. Kaz Dağları, Balıkesir, Eylül 2011.



Şekil 3.3 : Kağıt Oyunu. Fotoğraf: Gülşah Aykaç.¹⁴

“Açık beden” diye tanımlanan beden, bedenini “araştırma sürecine” katıp, süreç içinde hareketini özgürleştirebilen bedendir. Deneyimde, açık beden özne ve nesne ilişkisini kırabilir. Bu öznenen bedene; bedenden özneye doğru bir kaymadır. Aynı zamanda alışkanlıklar üzerine yayılmaktan, içkinlik düzlemi üzerinde yayılmaya doğru bir kaymadır. *Beden ne kadar açıksa, ne kadar spontane hareket ederse içkinlik düzlemine yayılma da o kadar yoğun olabilir.*

Açık beden, beden dışındaki araçları yok saymaz; ancak araçları beden ile birlikte araştırır. Şu sorular sorulabilir: Araçları kullanma eylemi nasıl gerçekleşir? Araç kullanma eyleminin deneyime ve bedene etkisi nedir? Araçlar bedene nasıl katılabilir?

3.2.3 Kamera arkası ve önü

Alışkanlıkların kırılması için gündelik hayatta kullanılan fotoğraf makinesi gibi araçlar hakkında yeniden düşünülebilir. Çünkü bazen araçlar, sahada bedeni özne, geri kalanları ise nesne konumuna sıkıştırabilir. Objektifin arkasında beden artık yoktur. Objektifin önünde de artık yaşantı değil, fotoğrafın çerçevelediği bir an, tasarlanmış bir gönderge bulunmaktadır. Beden için bu sabitleştirici anlar, çoktan

¹⁴ Mustafa Kaplan hareket atölyesi. Kağıt, mekan ve bedenle ilişki kurularak bir oyun oynandı. Heraklia Garabuvaz Bafa, Bodrum, Eylül 2012.

temsiliyetin görsel temsil düzleminde dolaşmaya başlamak ve saha ile kurulan ilksel ve bedensel temasa sırt çevirmek olabilir (Şekil 3.4).



Şekil 3.4 : Bozcaada hareket atölyesi. Fotoğraf: Semra Aydın¹⁵.

¹⁵ Prof. Dr. Semra Aydın¹⁵ ve Araş. Gör. Burçin Kürtüncü'nün yürüttüğü mimari tasarım stüdyosu kapsamında, Bahar Avanoğlu, İpek Avanoğlu, Ecem Ergin, Gülşah Aykaç tarafından düzenlenen gün

Deneyimin kişide belirişi üzerine çalışan Merleau-Ponty (2006), insanın en büyük özelliklerinden birinin, yaşantı sırasında bedenini görebiliyor olması olduğunu belirtir. İki göz ayrı ayrı iki yönü görmez, tek bir görüntü görür ve bu görüntü içerisinde bedenin bir kısmı da bulunur. Görüntüde bedenin *oluşu*, göz üzerine tasarlanmış kalıpları kırabilir. Çünkü fotoğrafın çerçevelediğinden farklı olarak, dondurulan an *deneyimlenen* yaşantıdan bir parçadır ve dolayısıyla makinenin kesintiye uğrattığı *deneyimi* içerir. Deneyimi gerçekleştiren ve gören olarak beden aynı zamanda görünendir. Beden, fotoğraf çekme eylemi sırasında ise yoktur. Benzer şekilde, Zizek Mimari Paralaks kitabında kamera için bedensiz organ tanımını kullanır (2011). Fotoğraf çekme anında, beden ve yaşantı kesintidedir; özne nesnesi ile ilişki içerisinde.

Yaşantıdan ayrılmış fotoğraf çekme anını ölümle ilişkilendiren eserlerle karşılaşılabilir. Wim Wenders'ın Palermo'da Yüzleşme (filmin orijinal adı: Palermo Shooting, 2008) adlı filmi bir fotoğraf sanatçısının tanımlayamadığı rahatsızlıklarının betimlenmesi ile başlar. Karakter, iyi tasarlanmış konutunda uyku problemi çeker. Yaşama küpü ve boşluk olarak tarif ettiği bu konutta geceleri zamanın akmadığını belirtir. Bedeni, bazı sahnelerde mekâna göre çok küçük ya da çok büyük olarak izlenebilir. *Fotoğraf çektiği anlarda ise ölümle ilgili çeşitli imgelerle karşılaşır.* Olaylar Palermo'ya gittiğinde daha karmaşık bir boyuta taşınır. Ölüm Palermo'da artık fiziksel olarak karşısındadır ve onu vurarak öldürmeye çalışmaktadır. Bu sahnelerde ana karakter, gittiği bu yeni kentte artık makinenin arkasında değil maceranın içerisinde. Kent ile bedeni maceranın kendisidir.

Fotoğraf çekme eylemine, kamera önünden bakıldığında da ölüm metaforu kullanılabilir. Roland Barthes (2011) fotoğraf çekilme deneyimini şöyle aktarır: “Fotoğraf, doğruyu söylemek gerekirse, benim ne özne ne nesne, ama bir nesneye dönüştüğünü hisseden özne olduğum o gizli anı temsil eder: o anda ölümün (arada kalan olayın) bir mikro çeşidini yaşarım: tam anlamıyla bir hayalet haline gelirim” (s. 26). Fotoğraf çeken kişinin bedeni nasıl yok oluyorsa, fotoğrafı çekilen kişinin bedeni de bir çeşit dönüşüm geçirmektedir. Barthes, bedeninin böyle anlarda bir anlatım takınmaya mahkûm edildiğini ve sıfır derecesini bulamadığını belirtir

batımı hareket atölyesi. Hareket atölyesi fotoğraf makinelerinin bırakılmasıyla başladı; beden bilgisi, yürüme ve ses üzerinden bir akışla gerçekleştirildi. Bozcaada, Çanakkale, Ekim 2012.

(2011). Araştırılan alan, fotoğraf makinesi üzerine doğrultulduğu anda kendisini kendisi olmayana dönüştürebilir. Bu durumda fotoğrafı izleyen kişi yalın bir ilişkidir çok metafor olarak ölüme ya da bir çeşit sahneye tanık olacaktır.

3.2.4 Araçlar ve tıkanıklık

Çekme ya da kayıt etme anı üzerindeki bu yoğunlaşma, yalnızca fotoğraf makinesi değil tüm diğer araçların nasıl kullanıldığı üzerine düşünmeyi sağlayabilir. Araçları alışıldık biçimde kullanmak yerine onların bedene katılması mümkün olabilir mi?

Edebiyatta aracı değiştirmekle ilgili çeşitli denemeler yapılmıştır. Ersin Tezcan E'siz Potkal (1997) kitabında kelimeleri farklı şekilde kullanır. Kelimelerde “e” harfinin hiç kullanılmaması, yazmayı kelime kökleri ve çağrışımlarıyla gerçekleştiren bir oyuna dönüştürür. Bir cümle hiçbir şey ifade etmeyebilir, ancak birkaç sayfa hikâyenin akışını okuyucuya aktarabilir.

Yazma eyleminin kendisini farklı şekilde gerçekleştiren Jack Kerouac (2009), Yolda adlı kitabını otuz altı metrelik bir rulo, hiç paragraf, bölüm ya da boşluk olmadan yazar. Çok kısa sürede yazdığı bu romanı elde düzeler ve rulo halinde basmak ister; ancak yayıncılar ondan kitap formatında yeniden düzenlenmiş bir taslak talep ederler. Kerouac bu talebi gerçekleştirmeye çalışır ancak yazdığından başka metinler ortaya çıkar ve Yolda bir türlü basılmaz. Orijinal rulo ancak Kerouac'ın ölümünden sonra basılır. Amerika'nın karşı kültür ya da yer altı olarak bilinen sanatçı grubunun ve Beat Akımı'nın öncülerinden biri olan Kerouac'ın romanı bu şekilde yazması, Cunnell'e (2009) göre, onun kurgu roman üzerine tüm birikimini önce yıkıp sonra yeniden yapmasını sağlamıştır.

Araçların bedene katılması “araçların organlaştırılması” olarak tanımlanabilir. “Bedensiz organ olarak göz” tanımında gözün organlaşarak bedenden ayrışması ve beden de deneyimde yok oluşu söz konusudur. Herhangi bir aracın organlaştırılmasında ise, araç ve beden ayrımı yoktur; beden vardır. Bedende nasıl ki organlar ayrışamaz; beden nasıl ki biyolojinin ayırdığının aksine bir bütündür; araçlar da tüm organlara ve tüm bedene katılabilir.

Bazen dilin ve kavramların; alışkanlıkların ve öğrenilmişliklerin bedende tıkanıklık yaratabileceğinin farkında olmak; bu tıkanıklıkları açmayı denemek etkili bir çalışmadır. Araçların nasıl organlaştırıldığını düşünmek, onları kullanma anında deneyimin bedensel olarak nasıl gerçekleştiğini düşünmek, onları bazen bir kenara

bırakabilmek, başka araçlarla çalışmayı denemek, ruloya yazmak gibi araç olarak düşünülmeyen, “araç olmayan”larla çalışmayı denemek tıkanıklıkları açabilir. Bu şekilde gerçekleştirilen ürünün etkisi izleyene geçebilir (Şekil 3.5).



Şekil 3.5 : Organ atölye çalışması. Fotoğraf: Gülşah Aykaç.¹⁶

¹⁶ Ferhan Yürekli ve İrem Mollaahmetoğlu mimari tasarım stüdyosunda gerçekleştirilen atölye çalışmasında, öğrencilere “Organ nedir?” sorusu soruldu ve öğrencilerin “rgano” başlığı altında poster ve maket üretmeleri istendi. İlk fotoğrafta bir “rgano maketi” görülebilir. Yürütücüler: Işıl Uysal, Gülşah Aykaç. Taşkışla, İstanbul, 01.11.2010.

3.3 DNM03: Buluş

Beden ile elde edilen bilgi ya da kurulan anlamlar, araştırmacı dili ve başka bir takım araçları kullanmaya başladığında temsil edilmiş olurlar. Ancak Merlau-Ponty'nin de (2006) belirttiği üzere “Dünyaya açılma kökeninde temsil edilemezdir”. *Oysa ürün,¹⁷ gücünü üretim sürecinde gerçekleştiren bir çeşit dünyaya açılmadan almaktadır. O halde temsil edilmiş olan ürün, seyircisi ile nasıl bir iletişim kurmaktadır?*

Fotoğraf üzerinden temsiliyete dair düşünen Barthes (2011), fotoğrafı izleyen olarak fotoğrafın iki özelliğini keşfeder: Studium ve punctum. İlk özellik studium, biçimlere, yüzlere, hareketlere, mekânlara ve eylemlere kültürel olarak katılmadır. İkinci özellik punctum ise studium’u deler. “Bu kez onu arayıp bulan (studium alanını egemen bilincimle incelediğim gibi) ben değilimdir. Bu öge sahneden yükselir, bir ok gibi dışarı fırlar ve bana saplanır” (Barthes, 2011).

Burada studium, yani fotoğrafa katılma bir hoşlanma durumuyken; punctum bir etkilenme/çarpılma durumudur. Barthes’e (2011) göre, studium ve punctum arasında bir kural ya da bağıntı kurmak mümkün değildir. Bu özellikler birlikte bulunabilir. Ancak punctum, “macerayı taşıyan fotoğrafın delici etkisidir” ve çoğu kez görünmekten değil orada bulunmaktan oluşur. Yani fotoğrafçının, fotoğraf çekme sürecinde bilinçli olarak ürüne katmak istemediği ufak bir detay izleyici üzerinde punctum etkisi yaratabilir.

Studium’u olan fotoğraflar arasına, pornografik fotoğraflar, belgesel fotoğraflar gibi fotoğrafın çok tanımlı türleri girebilir. Pornografik ürünler çoğu kez bir meta değerine sahip olan ve bu değer üzerinden pazarlanan ürünler olduğu için Baudrillard tarafından “gerçek ve simülasyon” bağlamında irdelenir. Baudrillard’a (2005) göre, pornografi “gerçeğin simülasyonu” olarak sergilenmektedir. Yaşantıda cinsellik, kişiler arası bir çeşit oyundur. İçerisinde dramının olduğu ve dişil-eril rollerinin yer değiştirebildiği bu oyun düş gücü içerir. Pornografik ürüne yaşantıyla ilişkili değildir, kendi kendisinin simülasyonudur; artık yaşantıya dair bir gerçeklik gizlemez ve dolayısıyla düş gücüne sahip bir büyüleme aracı değildir. Oysa ürün, Barthes’ın punctum olarak tarif ettiği “delici gücü” ya da Baudrillard’ın “düş gücünü” içerebilir. Campbell’e (2003) göre, mitolojinin böyle bir “gücü” vardır.

¹⁷ Ürün olarak anlatılmaya çalışılan şey, tasarım sürecinde temsil edilmiş olan bir düşüncedir.

Çünkü mitolojide temsiliyet, diktalar ya da bitmiş öyküler yerine herkes tarafından başka türlü okunabilecek olan deneyimi aktarır. Bu temsiliyetin aktardığı esin verici deneyim şöyle tariflenir:

Deneyim eylemin kendisini yenileştirir; aynı anda yıkıcı ve yapıcı olan, oluşan şeyin yaşamın kendisinden başka bir şey olmadığı, olacak değil olabilecek, olmuş değil, olmayacak ama gene derinliğinde, süreç halinde şimdi ve burada, içerde ve dışarıda olan kutsal ateş olduğunu bilen maceranın niteliğini yükseltir. (Campbell, 2003, s.17)

Campbell'in açıklamasındaki tüm ifadeler deneyimi aktaran esin verici temsiliyeti anlamak için kullanılabilir: “yaşamın kendisinden başka bir şey olmayan”, “olacak değil olabilecek olan”, “derinliğinde olan”, “süreç halinde olan”, “şimdi ve burada olan”, “içeride ve dışarıda olan”, “maceranın niteliğini yükselten”.

Deneyimi/serüveni/macerayı taşıyan ürün nasıl bir sürecin ürünüdür? Bu tez tarafından üretilmiş olan ve bedene karşı bir kavrayışı öne süren “açık beden” kavramı; süreç içerisinde deneyime ve deneyimde bedensel keşfe açık olmaktan bahseder. Bu deneme ise yeni bir kavram üretir; *buluş*. Buluş, mimarlar ve diğer alanlar için ürün ve üretimin eş zamanda gerçekleştiği, oluş içerisinde olan bir deneyim alanı önermektedir.

Buluş bedenin yok sayılmadığı, bir konumda sabitlenmediği, bedenın deneyime açık olduğu alanla temas süresinde çıkılan keşif yolculuğudur. Beden açıktır ve hareket halindedir. Hareket, alışkanlıkları ters yüz edebilecek güçtedir. *Hareket beden ve şeylerle refleksif ilişkinin kendisidir*. Burada hareket kavramsal olarak ele alınır. Mekânla kuvvetli olarak ilişkilidir. O halde, *buluşu* anlamak üzere kullanılan bir kavram olarak hareket nasıl bir harekettir?

3.3.1 Hareket araştırmaları

Çok eski tarihlere dayanan geleneklerden bir hareket felsefesi oluşturan Haruchika Noguchi (1998), bu hareketlere Katsugen adını verir. Japoncada “yaşayan” anlamına gelen Katsugen, bedendeki gerginliğin spontane hareketlerle keşfedilmesi ve onların açılması için harekete istenildiği gibi yön verilmesidir. Noguchi'ye (1998) göre, esnemek reflekse dönüşebilmiş bir Katsugen hareketidir. Esnemek ve gerinmek bedenın kendi bilgisiyle gerçekleştirdiği spontane bir harekettir.

Bazı alışkanlıklar ve toplumsal olarak maruz kalınan gerginlikler bedene yansiyabilir. Noguchi'ye (1998) göre, bu tıkanıklıklar hastalığa dönüşebilir. Ve tersten bir perspektifle, hastalık ve gerginlik beden için olumludur; çünkü bir

tıkanıklığı görünür kılar. Tıkanıklıkların açılması, spontane hareket bilgisinin ve yaşayan beden enerjisinin de açılmasıdır. Refleksoloji bilimi de benzer şekilde bu tıkanıklıklardan söz eder ve onları açmak için yöntemler araştırır. Katsugen, tıkanıklıkların hareketle kendiliğinden açılmasıdır.

Katsugen ile omurganın, dizlerin, parmakların, ayak tabanının, yüzün, pelvisin ve tüm bedenin spontane hareketle farkına varılır. Burada çaba gösterilen ve öğrenilmiş hareket değil; arzu ile gerçekleşen keyifli bir hareket söz konusudur.

Pek çok toplumda pelvis bölgesi cins ya da cinsellikle ilişkilendirilebilir. Oysa beden bütündür. Deleuze ve Guattari'nin “organsız bedeni” de böyle bir bütünlükten söz eder. “Beden bedendir. Yalnızdır. Ve organlara ihtiyacı yoktur. Organsız beden organizmalara ve organların organizasyonuna karşıdır” (Zourabichvilli, 2011). Deleuze ve Guattari'ye (2009) göre, organların özelleşmesi yüceltme ya da dışlama yoluyla yapılır. Fallus, anüs, penis gibi organların göndermeleri arzu, para, mülkiyet ve iktidar olabilir. Bu yüzden bu bölgelerin kullanımında bir gerilim olduğu gözlemlenebilir. Oysa çoğu toplumda az kullanılan pelvis bölgesinin spontane hareketi bedeni sosyal olarak ötekilerle iletişime açabilir (Shigemi, 2012). Toplu olarak yapılan Afrika dansında pelvis bölgesinin bedensel olarak farklı kullanılıyor olması dikkat çekicidir (Şekil 3.6).



Şekil 3.6 : Afrika dansı. Kaynak: <http://delouafrica.com>.

Yaşayan bedenin spontane hareketi “Katsugen” gibi hareket alanlarının bugüne ulaşmış olması; klasik, modern, çağdaş dans gibi tanımların içinden ya da dans

disiplininin içinden “hareket”in bağımsızlaşabilmesine olanak tanır. Desmond’a (2009) göre:

Dans ister toplumsal, ister teatral ister ritüel kökenli olsun; hareket çalışmaları alanının yalnızca bir altkümesini oluşturur. Hareket dans olarak kodlandığı zaman evde ya da toplumda resmi olmayan yollarla, tıpkı hareketin tüm diğer kodları gibi, öğrenilir veya öğretilir. Resmi ve resmi olmayan öğrenim, gündelik hareket veya dans hareketi, belli bağlamlarda kabul edilen ve anlaşılır bulunan hareketin parametreleriyle fazlasıyla denetim altındadır. (s. 249)

Dans ve hareket ikilisi arasındaki ilişkinin; mimarlık ve mekân arasındaki ilişkiye benzediği ileri sürülebilir. *Nasıl ki mekân mimarlık disiplinini aşarak kavramsallaştırılabiliyorsa, hareket de kavramsallaştırılabilir.* Dolayısıyla Katsugen ya da herhangi bir isim altında toplanmış hareket gelenekleri, her beden kendi özerk deneyimidir ve tıpkı kavramların içkinleştirilmesinde olduğu gibi her bedenin kendi yolunu bulabildiği araştırma alanlarıdır. Bir Katsugen öğreticisi değil; bir Katsugen rehberinden söz edilebilir. Çünkü hareket bilinç ile öğrenilmez; ancak beden ile keşfedilebilir.

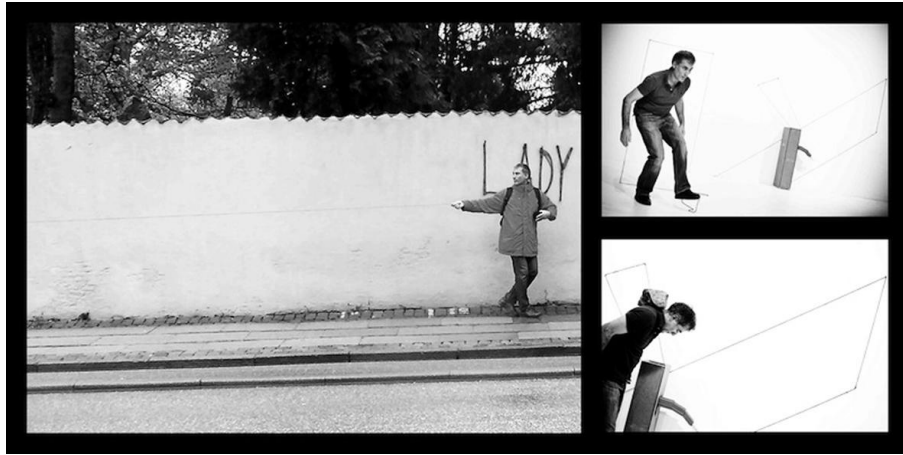
Hareket araştırmaları mekân ile gerçekleşebilir. Mekân da hareket ile araştırılabilir. Yani mekân ve hareket, disiplinlerinden bağımsızlaşarak birbirleri için birer araştırma sahasına dönüşebilir. Ancak öncelikli olarak mekân ve hareket araştırmalarına dans disiplini içerisinden bakılacaktır.

Salt hareketle mekânı araştırarak oluşturulan koreografilerle karşılaşılabılır. Zeynep Günsür (2002), hareket ve mekân araştırmalarının dansı disiplinler arası bir düzleme taşımış olduğunu belirtir. Amerika’da 1950’lerdeki soyut danstan türeyen bir neslin 1960’larda, mekânla ve başka disiplinlerle birlikte çalışmaya başladıklarını ve bu disiplinleri aşan ilişkiden 1970’lerde daha bağımsız bir dansın doğduğunu anlatır. Avrupa, mekânla ilgili araştırmalara dans tiyatrosuyla daha önceden başlamıştır. Schlemmer mekanik bale olarak tariflenen Triadic Ballet’ i 1922’de Bauhaus’ta sahnelemiştir. Kostüm tasarımlarıyla dikkat çeken makine görünümlü dansçıların hareketle, kurgulanmış mekânı araştırdıkları görülebilir.

Yakın tarihe ve Türkiye’ye bakıldığında Aydın Teker, Mehmet Sander ve Mustafa Kaplan mekân ve hareketle yaptıkları araştırmaları sahneye taşıyan koreograf ve dansçılardır. Türkiye için dans adına önemli çalışmalar yapan bu sanatçıların eserleri tüm dünyada izlenmektedir (Şekil 3.7, 3.8, 3.9).



Şekil 3.7 : Üç Faz. Koreograf: Aydın Teker. Kaynak: <http://kumbaraci50.com/>



Şekil 3.8: Mustafa Kaplan. Kaynak: <http://taldans.com/>



Şekil 3.9 : Mehmet Sander kaynak: <http://mehmetsander.blogspot.com/>

Hareketin danstan bağımsızlaştırıldığı noktada, tıpkı Katsugen hareketleri gibi Butoh dansa değinmek de önemlidir. Günsür'e (2002) göre, Butoh dans Japonya'da 1950'lerden sonra gelişmiştir. İkinci dünya savaşından sonra çıkan bu dans hastalığın ve karanlığın dansı olarak bilinir. Genel olarak kendilerini beyaza boyayan dansçılar, çok yavaş ve spontane hareketlerle dans ederler. Ancak ünlü Butoh dansçısı Kazuo

Ohno ile çalışmış olan dansçı Shigemi (2012), Butoh'nun dansçının kendini araştırdığı bir dans olduğunu ve her dansçının kendi yöntemini kendisinin bulduğunu belirtir. Gösteriye dönüştüğünde yani sahnelendiğinde, izleyici bu keşfin kendisini değil gölgesini izlemektedir. Son yıllarda bu dansın daha teatral ve gösteriye yönelik yapıldığı ileri sürülebilir.

Butoh dans çalışmış olan Tetsuro Fukuhara, kendi yöntemini keşfetmiştir: Uzam Dansı. Tetsuro Fukuhara'nın "Space Dance" olarak adlandırdığı uzam dansı, "mekânda hareket" ve "harekette mekân" araştırması olarak betimlenebilir. Burada mekân ve hareketin birbirlerini etkilemeleri, dönüştürmeleri söz konusudur. Fukuhara, bir tekstil malzemesini asarak ve gererek sahnede yerleştirme yapmaktadır. Bu malzeme esneyebilen, içine girilebilen, yarı şeffaf bir "tüp" olarak tariflenebilir. Oluşan tüp hareket eden kişinin yerle ve uzamla bağlantısını kesebilir. Ona yeni bir uzam yaratır. Hareketin değişimi ve tüpün değişimi eş zamanlıdır. Tüp dışındaki, tüpün yerleştirilmiş olduğu mekân da tüpün değişimleri ile sürekli olarak bir değişim halindedir (Şekil 3.10).

Fukuhara'nın yarattığı "uzam tüpü" gibi yeni mekânlar tasarlamak ve hareketi onun içinde ve çevresinde araştırmak söz konusu olabilir. Başka bir araştırma/ okuma/ değişimi deneyimleme/ hareket etme sahası da sokağın kendisidir. Hareket var olan kent mekânlarında; kentteki mekânlar da hareket akışında araştırılabilir.



Şekil 3.10 : Uzam dansı deneyimi. Kayıt: İpek Avanoğlu, Kasım 2012.

Tetsuro Fukuhara ile Çatı Çağdaş Dans Sanatçıları Derneği'ndeki uzam dansı atölyesi sırasında, Galata'da benzer bir çalışma gerçekleştirilmiştir (Şekil 3.11 ve Şekil 3.12). Atölye kapsamında olmayan ve planlanmayan bu çalışmada, katılımcılar tek ya da iki kişilik ekiplerle hareket etmişlerdir. Hareket diğer katılımcılar tarafından bir iç mekândan izlenmiştir. İzleyici grubunu fark etmeyen ve sokaktan

geçen kişiler için şaşırtıcı olan bu çalışma sonrasında Tetsuro Fukuhara ile şu soru tartışılmıştır: Bir performans gösteriye dönüşmeden, sadece hareket araştırması olarak gerçekleştirilebilir mi?



Şekil 3.11 : Tetsuro Fukuhara. Fotoğraf: Gülşah Aykaç.



Şekil 3.12 : Tetsuro Fukuhara ve Erdem Gündüz. Fotoğraf: Gülşah Aykaç.

Gösteriye dönüşen hareketin, hareket eden kişiyi “mekân ve hareketi araştırma düzleminden” çıkarabileceği düşünülmektedir. Salt hareketle, mekânı ve hareketi araştırmak hareket eden kişi için ilginç bir deneyimdir. Buna tanık olmak da sokaktan geçen öteki insanlar için ilginçtir. Oysa bir sokak gösterisiyle karşılaşmak izleyici ve izlenen ayrımını keskinleştirir. Hareket eden kişi mekânda bir sahne yaratır. Bu durumda mekân ve hareket araştırması, izleyen ve hareket eden için bir keşif olmaktan çıkabilir.

Tetsuro Fukuhara ile gerçekleştirilen bu çalışmadan bir yıl önce, bir proje kapsamında Kumkapı’da spontane hareket ile mekân araştırması denenmiştir (DNY03). Bu deneyde, mekânı “sahneye dönüştürmeden” hareketle araştırmak üzerine çalışılmıştır. Araştırma sonucunda elde edilen verilerle Kumkapı’nın hareketle haritalandırılması sağlanmıştır (Şekil 3.13). Bu haritalandırma üretilirken nerede nasıl hareket edildiği üzerine deneyim sonrasında yeniden düşünülmüştür. Mekân-hareket ilişkisi üzerine, serbest çekim kayıtların montajıyla bir video üretilmiştir.



Şekil 3.13 : Yeniden hareket etmek, Kumkapı.

Her iki deneyde de ürün ve üretimin eş zamanlı gerçekleştiği dikkat çeker. Daha önceden çalışılmış bir hareket yoktur. Dolayısıyla bir gösteri gerçekleşmez. Daha önceden mekânla ilgili alınan bir karar yoktur. Mekâna dair hareketle yeniden anlam üretilir. Mekân ve mekânı oluşturan (orada bulunmakta ya da geçmekte olan insanlar ve zaman gibi) tüm öğelerle yeniden ilişki kurulur. Beden, hareket ve mekânla birlikte bir oluş içerisindedir.

3.3.2 Ürün ve üretimin eşzamanlılığı

Buluş kavramı, sessel olarak yakın olduğu *oluş* kavramı ile ilişkilidir. Oluş kavramı nesne ve özneyi ve de şeyleri olmakta olan şey ile kesmektedir. Olmakta olan şey, nesne ve özne ayrımını yok eder. Nesne ve özne birbirine karışan, birbirini ve şeyleri etkileyen; onlardan etkilenen bir düzlemdir. Zourabichvilli'ye (2011) göre, oluş bir gerçekliktir: Oluşlar, düşsel ya da imgesel olanla ilişkili olmak şöyle dursun, gerçek olanın dayanıklılığıdır.

Deleuze ve Guattari'nin "bedeni" oluş içerisinde ele alınabilen ve bu sayede fenomenolojik olarak indirgenemeyen bir bedendir. Zourabichvilli'ye (2011) göre, Deleuze ve Guattari'nin organsız beden olarak tanımladığı beden, yaşanan beden değil; yaşanan bedenin içkin sınıridir.

Yaşanan bedenin içkin sınırından anlaşılan, bedenin sadece yaşantıyla ilişkilendirilerek indirgenemeyeceğidir. Yaşantı ve bedenin ilişkisi çok katmanlıdır. Çünkü beden oluşlar tarafından katedilir. Katedilirken kendisi de oluşa katılır. Zourabichvilli'ye (2011) göre burada ürün ve üretim özdeştir.

Dolayısıyla önerilen bir deneyim alanı olarak buluş, ürün ve üretimin eşzamanlı olduğu bir üretimdir. Üçüncü deneyde (DNY03: Yeniden Hareket Etmek: Kumkapı) asıl temsil ya da ürün hareketin kendisidir. Üretilen video ikincil bir temsildir. Bedenin kendi hareketini kendisinin keşfettiği ve kendi bedenini araştırmaya kattığı, alışıldık biçimde hareket etmediği, önceden tasarlanmamış olan buluş için şu önermeler sıralanabilir:

- Buluş, mimarlık için yeni bir hareket alanı olarak deneyimi ve yeni bir deneyim alanı olarak da hareketi önerir.
- Bir keşif yolculuğudur.
- Bu yolculukta bedensel olarak var olmak ve alanla temas etmek bir çalışmadır.
- Yolda atılan her adım bir çalışmadır.
- Buluş, her adımın ve yolun farkında olmaktır.
- Bedensel olarak yoğunlaşma içerisinde bulunmaktır.
- Zihin ve tasarlanmış hareketler geri plandadır.
- Çaba ve anlama değil; spontane hareket vardır.
- Hareket içeriden izlenen bir akışa sahiptir.
- Beden, kendi dışı ile birlikte bir oluş içerisinde.

- Açık beden herkesin deneyimleyebileceği bir hareket alanıdır.
- Açık beden spontane olarak hareket eder.
- Oyun, açık beden deneyimi olabilir.
- Her beden kendi yöntemini bulur.
- Her beden kendi süresini deneyimler.
- Her beden her an yöntemini değiştirebilir.
- Her buluş akışı farklıdır.
- Ürün ve üretim aynı anda gerçekleşir.
- Ürünün yeniden temsili bu ilksel temasta kurulan hareketten kuvvet alır.
- Buluş yeniden temsil için bir esin kaynağıdır.

Deleuze ve Guattari (2006), kavramları kullanmaktan çok yaratmak gerektiğini belirtir. Bir kavram yaratmak, kullanmaktan daha az tehlikelidir; çünkü anlatılmaya çalışılan teori için üretilen bir kavramın bağımsız ve içkin olabileceği düşünülmektedir. Bu nedenle, yeni kavramlar üretilmiştir. Önergeler ise kavramla ilişkilidir; fakat kavramdan bağımsızdır. Çünkü önergeler değişebilir. Bu yüzden cümleler halinde ve dolaysız bir şekilde aktarılmaya çalışılmıştır. *Tüm bu önergeler ve buluş kavramının içkinleştirilebilmesi için hareket deneyimi gerekmektedir.* Böylelikle tüm bilim alanları -özellikle mimarlık ve sosyal bilimler- için *buluş* hareket etmek ve temsile “maceranın niteliğini” taşımak için yeni bir deneyim alanı olabilir.

4. BİTİRİŞ

Kendisi de süreç halinde sunulmaya çalışılan bu tez, mimarlık ve diğer alanlar için sabit olmayan bir üretim süreci önermektedir: *Buluş*. Spontane ya da kodlanmamış hareket *buluşta* bir deneyim alanı olarak ele alınır. Bu şekilde gerçekleşen hareket, beden kendi dışındaki oluş tarafından katedildiği refleksif bir ilişkidir. Beden hareket sırasında kendini özne konumundan çıkarabilir. Bedenin konumundan çıkması demek araştırılan ve araştıran, özne ve nesne, mimar ve kent, ürün ve üretim ayrımlarının tek bir şey olması demektir: İçkin bir deneyim düzlemi. Hareket sırasında, -dile döküldüğü için- sabitleşebilen düşünceler geri plandadır. Bedenin ilksel temasını sağlayan hareket, içkinlik düzleminde yayılmadır. Bu yayılma yeni anlamlar üretilebilecek dolaysız bir ilişkidir ve hem bedene hem de araştırılan kente dair potansiyelleri barındırır.

Buluşu deneyimleyen bedeni anlamak üzere *açık beden* kavramı kullanılabilir. Açık beden deneyime açıktır. Gündelik hayatın dışına çıkılabilen oyun, beden kendi dışına açık olduğu bir süre yaratabilir. Bunun yanı sıra, alışkanlık haline gelmiş araştırma yapma ve temsil etme biçimlerini kırmaya çalışmak bedenin daha açık olmasını sağlayabilir.

Buluş her bedenin kendi yöntemini keşfettiği bir süreç olarak görülebilir. Bu keşif hareketle gerçekleşir. Hareketle gerçekleşen temas yalnızca bir üretim değil aynı zamanda ürünün kendisidir. Çünkü oluş halindeki bu süreçte ürün ve üretim eş zamanlıdır. Buluşun bu sürecin yeniden temsili için düş gücü ve esin kaynağı olduğu düşünülmektedir. Hareket deneyimini taşıyan yeniden temsil edilmiş ürünün, başkaları üzerinde güçlü bir etkisi olacağı düşünülmektedir.

Bu tezin deneylerle başlama nedeni, sabit fikirleri ve alışkanlığa dönüşen araştırma yapma biçimlerini kırmaya çalışmaktır. Deleuze ve Guattari'nin de belirttikleri üzere (2006), "kaosa karşı dövüşmekten çok kaosu klişelerine karşı dövüşme" çabasıdır. Burada başlangıç noktası olarak bedensel deneyimi almak ve deneyimler üzerine

yeniden ve yeniden yazmak; yazıdan kentteki harekete, kentteki hareketten yazıya doğru gidip gelmeleri sağlamıştır. Tezin ileri sürdüğü araştırma yapma eylemi ve temsile dair her şey, kendi üretimi için de geçerlidir. Dolayısıyla, gerçekte henüz sonlanmamış olan bir araştırmanın teze dönüşen bu hali, bir *buluş* denebilir.

KAYNAKLAR

- Barthes, R.** (2011). *Camera lucida* (çev. R. Akçakaya). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları. (Orjinal yayın 1980).
- Baudrillard, J.** (2005). *Anahtar sözcükler* (çev. O. Adanır ve L. Yıldırım). Ankara: Paragraf Yayınları. (Orjinal yayın 2000).
- Baudrillard, J.** (2010). *Simülakrlar ve simülasyon* (çev. O. Adanır). Ankara: Doğu Batı Yayınları. (Orjinal yayın 1982).
- Bergson, H.** (2007). *Madde ve bellek* (çev. I. Ergüden). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. (Orjinal yayın 1939).
- Campbell, J.** (2003). *Yaratıcı mitoloji* (çev. K. Emiroğlu). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları. (Orjinal yayın 1994).
- Carter, A.** (2010). *Dans tarihini yeniden düşünmek* (çev. B. Yankın). İstanbul: Bgst Yayınları. (Orjinal yayın 2004).
- Çalikuşu, İ.** (2000). *Ankoku butoh: Imagining the real*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. University of Massachusetts Amherst, Massachusetts.
- Deleuze, G. ve Guattari, F.** (2006). *Felsefe nedir?* (çev. T. Ilgaz). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Orjinal yayın 1991).
- Deleuze, G.** (2009). *İssız ada ve diğer metinler* (çev. H. Yücefer ve F. Taylan). İstanbul: Bağlam Yayınları. (Orjinal yayın 2002).
- Deleuze, G.** (2009). *İki delilik rejimi* (çev. M. E. Keskin). İstanbul: Bağlam Yayınları. (Orjinal yayın 2003).
- Demez, G.** (2009). Sınıfsal ve bireysel kimlik oluşumunda beden sorunu: Habitus. *Toplumbilim*, 24, 17-25.
- Desmond, J. C.** (2009). Farklılığı bedenleştirmek: Dans ve kültürel çalışmalardaki sorunlar. Ş. Selişik Aksan ve G. Ertem (Edt.), *Yirminci yüzyılda dans sanatı: Kuram ve pratik* (çev. İ. Kemer) içinde (s. 244-269). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi. (Orjinal yayın 1997).
- Durudoğan, H.** (2009). Unes femmes: Kristeva, psikanaliz ve kadın. Z. Direk (Edt), *Cinsiyetli olmak* içinde (s. 51-66). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ehrenreich, B.** (2009). *Sokaklarda dans* (çev. N. Erdoğan ve A. E. Savran). İstanbul: Versus Kitap. (Orjinal yayın 2006).
- Gökyaran, E.** (2003). Başkası ve aşkınlık. Z. Direk (Edt), *Dünyanın teni* içinde (s. 45-80). İstanbul: Metis Yayınları. (Orjinal yayın 2001).
- Günsür, Z.** (2002). Postmodern dansda beden ve mekan kullanımı. *Sanat Dünyamız*, 85, 175-179.
- Heidegger, M.** (2008). *Varlık ve zaman* (çev. K. H. Ökten). İstanbul: Agora Kitaplığı. (Orjinal yayın 2006).
- Huizinga, J.** (2010). *Homo ludens* (çev. M. A. Kılıçbay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Işık, İ. E.** (1996). Toplumsal teoride beden: Beden tekniklerinden şizo-analize. *Toplumbilim*, 5, 39-51.
- Joyce, J.** (2012). *Sanatçının bir genç adam olarak portresi* (çev. M. Belge). İstanbul: İletişim Yayınları. (Orjinal yayın 1966).
- Karatani, K.** (2010). *Metafor olarak mimari* (çev. B. Yıldırım). İstanbul: Metis Yayınları. (Orjinal yayın 1995).
- Kerouac, J.** (2009). *Yolda* (çev. C. Kantarcı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orjinal yayın 2007).
- Kovanlıkaya, A.** (2009). Kant'ta cinsiyet farklılığı. Z. Direk (Edt), *Cinsiyetli olmak* içinde (s. 9-24). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kuhn, T. S.** (2008). *Bilimsel devrimlerin yapısı* (çev. N. Kuyaş). İstanbul: Kırmızı Yayınları. (Orjinal yayın 1962).
- Lefebvre, H.** (2007). *Modern dünyada gündelik hayat* (çev. I. Gürbüz). İstanbul: Metis Yayınları. (Orjinal yayın 1968).
- Merleau-Ponty, M.** (2006). *Göz ve tin* (çev. A. Soysal). İstanbul: Metis Yayınları. (Orjinal yayın 1964).
- Merleau-Ponty, M.** (2008). *Algılanan dünya* (çev. Ö. Aygün). İstanbul: Metis Yayınları. (Orjinal yayın 1948).
- Merleau-Ponty, M.** (1962). *Phenomenology of perception*. New York: Routledge.
- Nazlı, A.** (2009). Sosyolojik bakışın eşiğindeki beden. *Toplumbilim*, 24, 61-68.
- Noguchi, H.** (1998). *Order, spontaneity and the body*. Tokyo: Zensei Publishing Company. (Orjinal yayın 1984).
- Pallasmaa, J.** (2011). *Tenin gözleri* (çev. A. U. Kılıç). İstanbul: Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları. (Orjinal yayın 2005).
- Sennett, R.** (2008). *Ten ve taş* (çev. T. Birkan). İstanbul: Metis Yayınları. (Orjinal yayın 1994).
- Shigemi, I.** (2012). Kişisel bir görüşme.
- Tezcan, E.** (1997). *E'siz potkal*. İstanbul: E Yayınları.
- Uysal, I.** (2012). *Beden kavramı ve deneyimler üzerinden beden mimarlık eğitiminde yer almasına ilişkin öneriler*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Waskul, D. Ve Vannini, P.** (2006). *Body/ embodiment*. Burlington: Ashgate Publishing Company.
- Yürekli, F. ve Yürekli, H.** (2004). *Mimarlık: Bir entelektüel enerji alanı*. İstanbul: Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları.
- Yürekli, İ.** (2003). *Mimari tasarım eğitiminde oyun*. Yayımlanmamış doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Zizek, S.** (2011). *Mimari paralaks* (çev. B. Turan). İstanbul: Encore. (Orjinal yayın 2009).
- Zourabichvili, F.** (2011). *Deleuze sözlüğü* (çev. A. U. Kılıç). İstanbul: Say Yayınları. (Orjinal yayın 2002).

- Kasai, T. ve Parsons, K.** (2001). Perception in butoh dance. Alındığı tarih: 03.11.2012,
adres:
http://tancterapia.lapunk.hu/tarhely/tancterapia/dokumentumok/perception_in_butoh_dance.pdf
- Url-1** <<http://malharspeopleofnwc.weebly.com/culture.html#>>, alındığı tarih: 19.09.2012
- Url-2** <<http://f-tez.blogspot.com/2012/10/link1-dny02-montaj.html>>, alındığı tarih: 10.11.2012
- Url-3** <<http://f-tez.blogspot.com/2012/11/link2-dny03-kumkap-gizli-cekim.html>>, alındığı tarih: 08.12.2012.

EKLER

EK A : Kentli Kadın Fotoğraf Serisi

EK B : Yayınlanan Bir Deneme: Yerli Yapı

EK C : Hareket Atölyesi

EK D : Enstelasyon: Buluş

EK E : Kırkayak

EK F : Taşkışla'da hareket etmek

EK G : Performans kaydı denemeleri

EK H: Tez sunumu

EK A : Kentli Kadın Fotoğraf Serisi



Şekil A.1 : Kentli kadın.

YERLİ-YAPI

00.

Bir başka hayat düşünün elma oluvermişsiniz. Bir diğerinde rüzgarsınız. Diğerinde de taş olup bir duvarın olmazsa olmaz tekil parçası olmuşsunuz. Tüm bunların "reenkarnasyon" la ilgisi yok. Çünkü bedenim elmaya, elmanın rüzgara, rüzgarın da taşa dönüşümünü ardışık değil eş zamanlı düşünüyorum. Başka bir deyişle, sonsuz zaman ya da zamansızlık içinde bir bütün olarak...

Dilimlenmiş çizgisel zaman doğrultusunda beden, yaşlanarak ömrünü tamamlar. Ancak bu dilimlenmiş zaman çizgisinde elmanın, rüzgarın, duvarın ve başka varlık oluşların etkisi altındadır. Çünkü beden "uzam" da varlığını sürdürür. Uzam ve zaman felsefe, göstergebilim, algı bilim, metafizik, matematik, vs... tarafından sorgulanmış ve bu sorgulamalar psikoloji ile kuantumun ilişkilendirilmesi gibi farklı aşkın birliktelikler doğurmuştur. Disiplinlerin sınırlarını altüst eden uzam ve zaman, filozofları bazı formüllerin derinine inmeye, fizikçileri de Heraklitos'u dikkatlice yeniden okumaya yönlendirir. Mutlaklık gider yerini paradigma, paradoks ve muğlaklık alır. Eş zamanlılık teorilerini ya da zaman yoktur söylemini açıklamak için bilim ve bilgi ile geçirdiğim yaşantı; dolayısıyla içselleşmiş bilim yetmiyor. Ama deneyim üzerinden elma, rüzgar ve duvardaki taşı irdeleyebilirim.

01. Uzam

Uzam tek boyutlu tarih ve zamandan bağımsızdır; geçmişe, geleceğe ve şimdiye aynı anda aittir. O halde bendeki tüm bildiğim ve bilmediğim bilgiler (yaşadığım coğrafya, geçmiş, sosyal ve ekonomik durum, Batı ve Doğu'nun baskını, küresel ısınma, pencereimin önünde yaşayan kediler, dolabımdaki Amasyalı elma, havanın rüzgarı ve evimin sıvası dökülen duvarın) anda beni etkilerler. Uzam ve zaman anda tekil "ben"i "oluşturur." Aynı şekilde, tüm varlıklar, uzamın bir parçası olarak birbirini oluşturur. Gündelik hayatta ya da algılanan zamanda var olmasalar da yaşantının birer parçasıdır.

Bu yoğun muğlak durum içerisinde algılarımızı sınırlayan doğrusal dil ve akıl çağının akıl erdirmeye reçeteleri bizi elmayla, rüzgarla ve taşla empati kurmaktan uzaklaştırır. Uzamı mekana indirgeyen kişi tasarımlama(1) gücünü kullanarak duvarlardan, çatılardan ve pencerelerden alanlar kurar. Oysa bir tasarımcının öncelikli olarak yapmaya çalışması gereken şey "tasarlamamak"tır. Düşüncenin tasarlamak hakkında öğretilebilir önüne geçmesi ve yapılan tasarımlama eyleminin nasıl olacağı üzerine düşünülmesi çok zordur. Ancak gereklidir, çünkü tasarlanan sonuç ürün mekandır. Bachelard'ın da söylediği gibi mekan anda oluşur. Kendi gerçekliğini ürettiğinden sonra yaratır, sonra başka gerçeklikler de yaratır. Var oluş içerisinde yeniden ve yeniden ve de yeni gerçeklikler üretir.

02. Uzamdan Yer'e

Tasarımlanan bir ürün olarak yapının(2) uzamdaki bedeni "yer" dir. Yapının yeriyile ilişki kurması için uzamla etkileşime geçmesi gereklidir. Başka bir önermeyle, insan elinden çıkan yapı çevre elemanlarının yerileri, elmayla, rüzgarla, insanla ve diğer varlıklarla akrabağlı olmalıdır. Uzam tarafından etkilenir, uzamı etkiler ve onu oluşturur.

Yerli-yapı zamanı aşar. Yani eş zamanlığa ulaşır. Ömrü süresince, zihinsel oluşunun sınırlarından taşar. Fiziksel ömrünü başka yerlilerle başka tanımlar gerçekleştirerek tamamlar. Elma, rüzgar, duvarın taşı ve beden yapıya katılırlar. Hep birlikte oluştuğuları anda ise "yerliler"dirler. Yapı ömrünü tamamladığında yerine gelene katılmış, onu etkilemiş ve hatta belki onu üretmiş olabilir.

Yerli-yapı, yeri ile ondan özgürleşerek ilişki kurma potansiyeli ile üretildiği için, yani zamansal ve varlıksal bir kavram olan "uzamdan yere" bir oluş olduğu için özektir. Popüler kültürden sıyrılır; görsel iletişim dünyası içerisindeki varlığı tekindir. Özerklik bütünü parçası olma ve eş zamanlılıkla çelişiyor gibi görünür. Fakat tam olarak bütünü parçası olmak ile ortaya çıkar. Bir varlık bütünü parçası değilse tekil olamaz, başka varlıkların yaşantısına katılamaz. Yerli-yapılar ise yaşantıya katılır ve insanlar tarafından algılanırlar; öyküleri ve paha ile tanımlanmayan bir değerleri vardır.

00.

Peki yerli-yapılar üretmek için, varlığın zaman ve uzam etkisi içindeki oluşu nasıl araştırılır? Soruya cevap olarak ve yazımı sonlandırmak üzere naçizane bir teşekkürü borç biliyorum: Soluduğumuz havada dolaşan disiplinsizliğin sanatçıları ve bağımsız yayıncıları olan yerliler- iyi ki varlar - teşekkürler!

Notlar:

1- Tasarımlama kelimesinin uydurulmuş ve içselleştirilmiş anlamları:

A- (tasarımm' lama), eylem, tasarım yapma eylemi.

B- (ta' sarımlama), eylem, tasarıma maruz bırakma.

C- (tasa' rımlı' ma), isim, oto- psikanalitik sentez ile, -genellikle- hafif dozlu kaygı ve yoğun ego ile yoğrulmuş bir çeşit insiyatif kullanma durumu.

2- Yapı kelimesi ile bina, açık/kapalı alan, kaldırım, otoban, otobüs durağı gibi mekansal hissi olan yerler ve bunların birbirleri ve doğa ile kurdukları ilişkilerin tümü anlatılmak isteniyor.

Etkileşimler:

> Gaston Bachelard, Uzamın Poetikası.

> Mehmet Uysal, Hazinesinin Düşüncesi.

> Fuat Onan, anda paylaşımlar.

Karga Mecmua Mart 2011 sayısı için yazılmıştır.

Url <http://www.kargamecmua.org/>

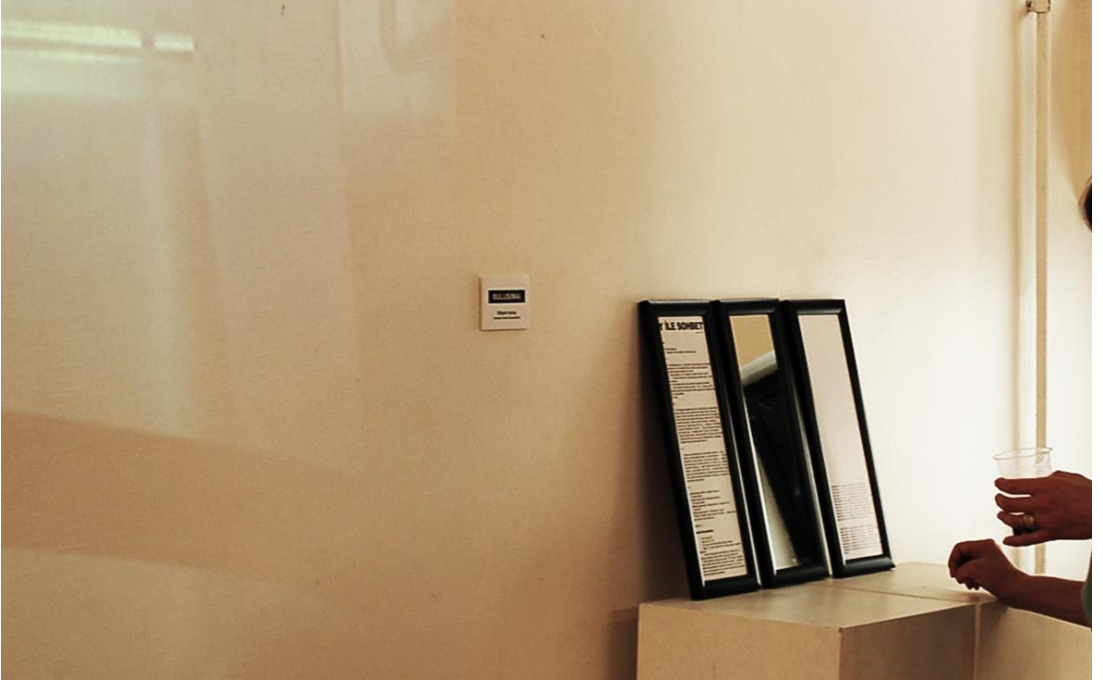
Şekil B.1 : Yerli-Yapı. Karga Mecmua, Mart sayısı, 2011.

EK C : Hareket Atölyesi



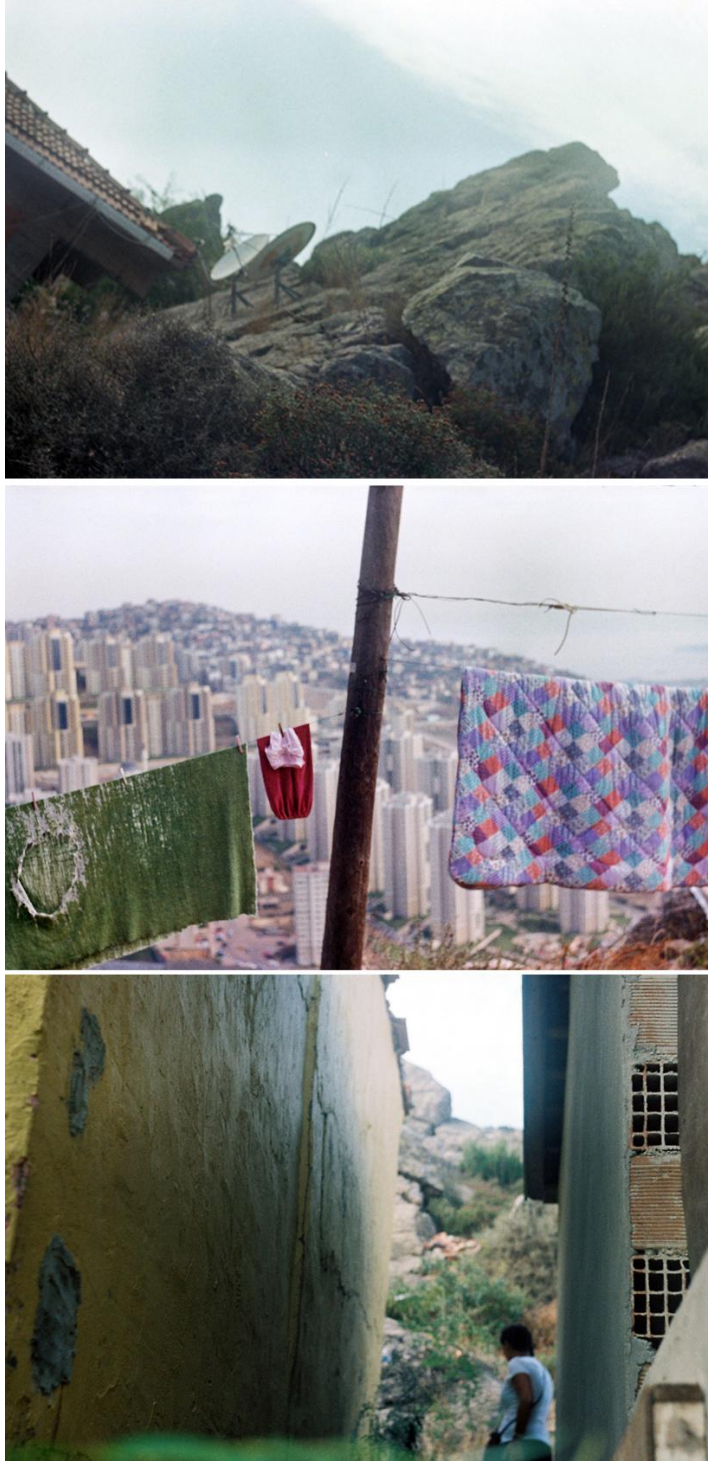
Şekil C.1 : Işıl Uysal ve Ömer Uysal ile mimarlık öğrencileri için hareket atölyesi posterleri.

EK D : Enstelasyon: Buluş



Şekil D.1 : Bilkent Kuram/Sanat/Tasarım Sempozyumu'nda sunulan bir enstelasyon.

EK E : Kırkayak



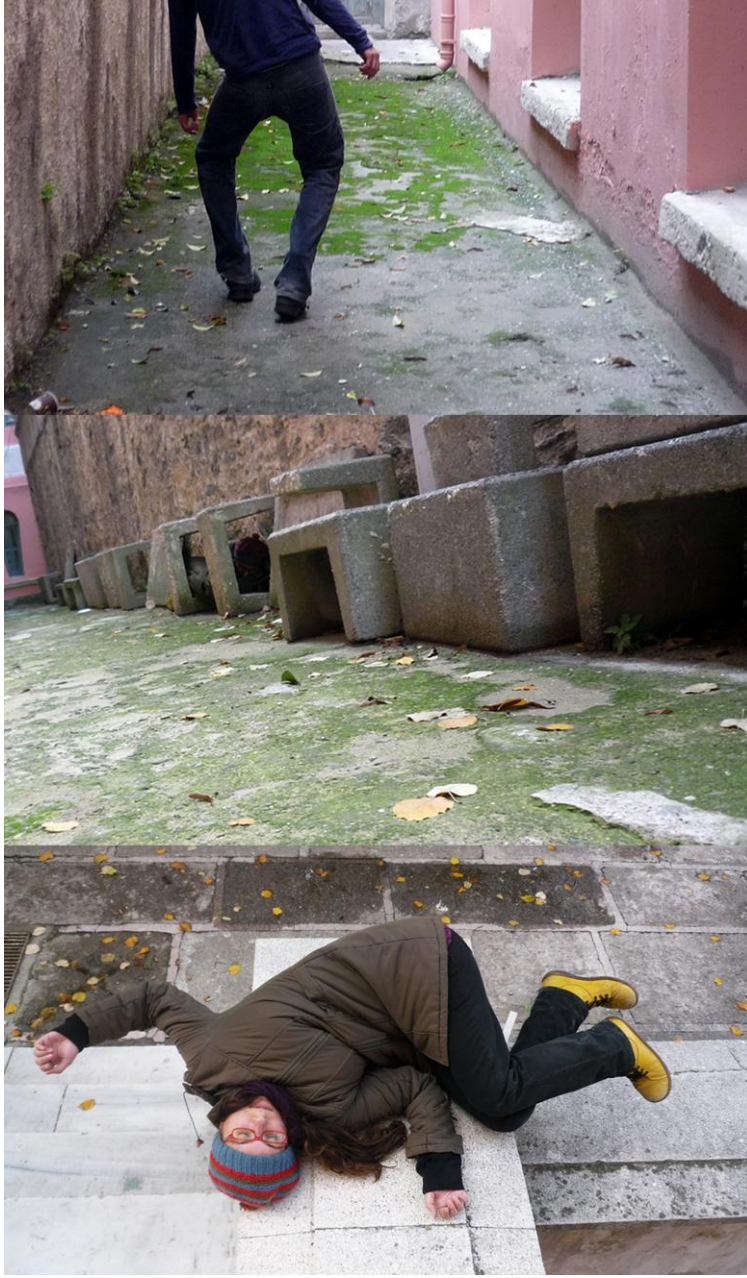
Şekil E.1 : Kırkayak: Maltepe, Tepe rotası.¹⁸

¹⁸ Işıl Uysal ile kurulan Kırkayak adlı oluşum, ilk kez 2012 Mayıs ayında, hareket ve mekânla ilgili, tüm sanat tasarım ve mimarlık öğrencilerine açık atölyeler düzenlemeye başladı. kirk40ayak.blogspot.com



Şekil E.2 : Kırkayak: Kaz Dağları hareket atölyesi.

EK F : Taşkışla'da hareket etmek



Şekil F.1 : Taşkışla'da hareket etmek.¹⁹

¹⁹ Işıl Uysal ve Ali Aslan ile Kasım 2012'de Taşkışla'da hareket edildi. Tanıdık mekânların yeniden keşfedilmesi olanağını taşıyan hareket araştırmalarına ve sokakta harekete devam edilmektedir.



Şekil F.2 : Taşkışla'da hareket etmek.

EK G : Performans kaydı denemeleri



Şekil G.1 : Ateşkes, Kasım 2011.²⁰

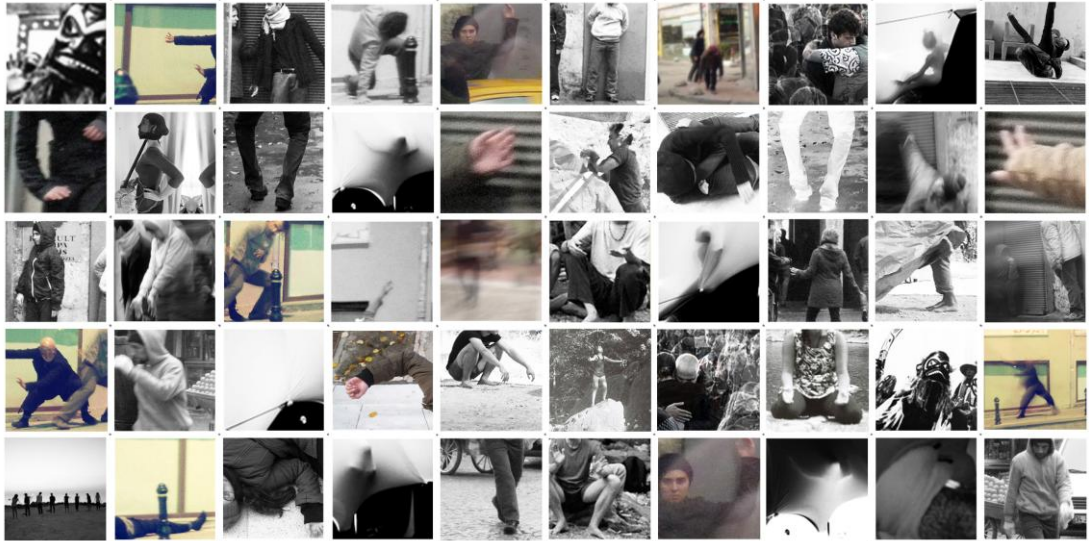
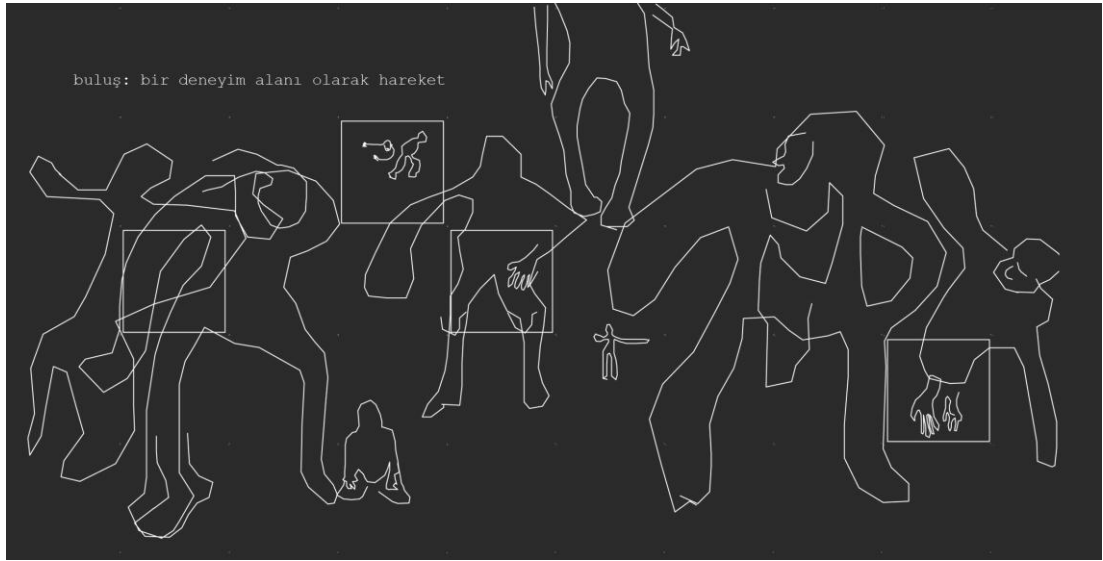


Şekil G.2 : Sarılma, Eminönü.²¹

²⁰ Bu görsel Ömer Uysal ile gerçekleştirilen hareket, ses ve videonun kullanıldığı bir performans çalışması için üretilmiştir.

²¹ Eylem ya da gösteri olarak kodlanmadan, yalnızca sarılma olarak gerçekleştirilen bir performanstır. Eda Yapanar'ın projesidir ve ilk kez kayıt edilmiştir. Kayıt kalabalık dolayısıyla dikkat çekmeyen bir alanda gerçekleştirilmiştir. Performansı gerçekleştirenler: Özerk Sonat Pamir, Perihan Kurtoğlu, Fuat Onan, Eda Yapanar, Aydan Türker, Alper Akçay, Mümtaz Yaşar, Hasan Uzma, Sibel Buğdaycı. 26 Mart Cumartesi, Eminönü Yeni Camii önü, İstanbul, 2011.

EK H : Tez sunumu



Şekil H.1 : Tez sunumu, 24.01.2013.

ÖZGEÇMİŞ



Ad Soyad: Gülşah Aykaç

Doğum Yeri ve Tarihi: Çorum/ 29.03.1986

E-Posta: gulsahaykac@gmail.com

Lisans:

İstanbul Teknik Üniversitesi/ Mimarlık Fakültesi/ Mimarlık Bölümü/ 2005-2009

Yüksek Lisans:

İstanbul Teknik Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü/ Mimari Tasarım Yüksek Lisans Programı /2009-2013