

**T.C.**  
**GEBZE TEKNİK ÜNİVERSİTESİ**  
**FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**SİNEMATOGRAFİK MEKAN KURGUSUNDA BEDENSEL**  
**ARAYIŞLAR**

**GİZEM ASLAN**  
**YÜKSEK LİSANS TEZİ**  
**MİMARLIK ANABİLİM DALI**

**GEBZE**  
**2021**

**T.C.**  
**GEBZE TEKNİK ÜNİVERSİTESİ**  
**FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**SİNEMATOGRAFİK MEKAN**  
**KURGUSUNDA BEDENSEL ARAYIŞLAR**

**GİZEM ASLAN**  
**YÜKSEK LİSANS TEZİ**  
**MİMARLIK ANABİLİM DALI**

**DANIŞMANI**  
**DOÇ. DR. LEVENT ARIDAĞ**

**GEBZE**  
**2021**

**T.R.**  
**GEBZE TECHNICAL UNIVERSITY**  
**GRADUATE SCHOOL OF NATURAL AND APPLIED SCIENCES**

**BODILY SEARCH IN CINEMATOGRAPHIC  
SPACE FICTION**

**GİZEM ASLAN**  
**A THESIS SUBMITTED FOR THE DEGREE OF**  
**MASTER OF SCIENCE**  
**DEPARTMENT OF ARCHITECTURE**

**THESIS SUPERVISOR**  
**ASSOC. PROF. DR. LEVENT ARIDAĞ**

**GEBZE**  
**2021**

|                                  |                                      |
|----------------------------------|--------------------------------------|
| <b>GEBZE TEKNİK ÜNİVERSİTESİ</b> | <b>YÜKSEK LİSANS JÜRİ ONAY FORMU</b> |
|----------------------------------|--------------------------------------|

GTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 10/06/2021 tarih ve 2021/26 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından 18/06/2021 tarihinde tez savunma sınavı yapılan Gizem ASLAN'ın tez çalışması Mimarlık Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS tezi olarak kabul edilmiştir.

### **JÜRİ**

ÜYE

(TEZ DANIŞMANI) : DOÇ. DR. LEVENT ARIDAĞ

ÜYE

: PROF. DR. KUTLU SEVİNÇ KAYIHAN

ÜYE

: DR. ÖĞRETİM ÜYESİ ZÜLAL NURDAN KORUR

### **ONAY**

Gebze Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun  
...../...../..... tarih ve ...../..... sayılı kararı.

İMZA/MÜHÜR

## ÖZET

Kentin çizgisel zaman kurgusunun mekansal olasılıkları, kendi zamansallığında rotalar çizen beden deneyim katmanlarında kodludur. Mekanın öngörülen kurgusunda kodları hareket-beden deneyimiyle açığa çıkan rotalar, kent kurgusuna katmanlar olarak eklenilerek deneyimin mekansal aralıklarını oluşturur. Kentin çizgisel zamanına farklı zamansal aralıklarla kodlanmış deneyimin katmanlı yapısının açığa çıkarılmaya çalışılması ile sinematografik kurgunun ürettiği zamansal bağlamın, birbiriyle ilişkilendirilen planların tanımladığı farklı sekans anlatılarının kurgulanmasıyla oluşturulması arasında benzerlik kurulmuştur.

Çalışmanın amacı; sinematografik mekan kurgusunda kentin çizgisel zaman akışında hareket-beden deneyim katmanlarının fragmanlarına ayrılarak, yeni ilişkiselliklerde deneyimin kendi zamansal ve mekansal aralıklarının deneyim mekanını üretme olasılıklarının sorgulandığı dinamik akışkan mekan kurgusunun keşfedilmesidir. Çalışmanın kapsamı; sinematografik mekan kurgusunda hareket-beden deneyiminin mekansal aralıklarının beden rotalarını açığa çıkaran fragmanlar arasında kurulacak ilişkiselliklerle kurgulanan deney aşamalarında geliştirilecek bir yüzey arayışıdır. Çalışmanın yöntemi; mekansal olasılıkların fragmanlar arası kurulacak ilişkiselliklerle geliştirilecek deneysel bir yüzey arayışıyla sorgulanmasıdır. Aranılan yüzey artikülasyonlarıyla deneyimin mekansal aralıkları üzerinden kent mobilyası imgesi üretilmiştir. Çalışma sonucunda; üretilen kent mobilyası imgesi üzerinden sinematografik mekan kurgusunun mimari tasarıma zaman-mekan bağlamında sunduğu üretim aralıklarının mekansal olasılıkların açığa çıkarılması yönünde bir okuma aralığı bulunduğu düşünülmüştür.

**Anahtar Kelimeler: Mimari Tasarım, Sinematografik Mekan, Laban, Beden Deneyimi, Hareket-Mekan, Zaman-Mekan.**

## SUMMARY

The spatial possibilities of the linear time of the city are encoded in the layers of body experience that traces the routes in its own temporal space. The routes with exposed codes by the movement-body experience in the projected fictional space form the spatial intervals of the experience by being articulated to the urban fiction as layers. A similarity is established between the revelation of the layered structure of the coded experience at different time intervals at the linear time of the city and the creation of the temporal context of cinematographic fiction.

The aim of the study is the exploration of dynamic-fluid space fiction in which the layers of movement-body experience split into fragments in the city and the possibilities of the temporal-spatial intervals to produce the experience. The scope of the study is to establish the relationship between the fragments that reveal the body routes of the spatial intervals of the movement-body experience in cinematographic fiction. The method of the study consists in interrogating the spatial possibilities with the research of an experimental surface developed with the correlations established between the fragments. The image of the urban furniture is produced through the spatial intervals of the experience with the surface articulations. The result of the study thought the production intervals presented by the cinematographic fiction to the architectural design in the context of time-space through the urban furniture image produced in the experimental approach developed to offer a reading interval to reveal the spatial possibilities.

**Key Words:** Architectural Design, Cinematographic Space, Laban, Body Experience, Movement-Space, Time-Space.

## TEŞEKKÜR

Başta, yüksek lisans eğitimimde ve akademik hayatımda bana yeni ufuklar açan, her koşulda sabrı ve anlayışıyla beni anlayan, desteğini ve yardımlarını hiçbir zaman esirgemeyip bilgisi ile bu çalışmanın oluşmasının yolunu açan danışmanım Doç. Dr. Levent ARIDAĞ'a,

Lisans eğitimimden akademik hayata uzanan süreçte yanımda olan, bilgi ve tecrübelerini benimle paylaşan GTÜ Mimarlık Fakültesi'ndeki değerli hocalarıma,

ve bana kendim gibi olma cesaretini aşılayan, okuyarak, araştırarak ve çalışarak yaşamının en büyük değer olduğunu gösteren sevgili annem ve babama, ilginç fikirleri, sonsuz özgüveni ve farklı bakış açısıyla beni eğlendirerek motive eden canım kardeşime göstermiş oldukları sabır, anlayış ve desteklerinden dolayı en içten teşekkürlerimi sunarım.

# İÇİNDEKİLER

|                                                                             | <b><u>Sayfa</u></b> |
|-----------------------------------------------------------------------------|---------------------|
| ÖZET                                                                        | v                   |
| SUMMARY                                                                     | vi                  |
| TEŞEKKÜR                                                                    | vii                 |
| İÇİNDEKİLER                                                                 | viii                |
| SİMGELER ve KISALTMALAR DİZİNİ                                              | xi                  |
| ŞEKİLLER DİZİNİ                                                             | xii                 |
| TABLOLAR DİZİNİ                                                             | xxi                 |
| <br>                                                                        |                     |
| 1. GİRİŞ                                                                    | 1                   |
| 1.1. Problem                                                                | 1                   |
| 1.2. Amaç ve Kapsam                                                         | 2                   |
| 1.3. Yöntem                                                                 |                     |
| 2. SİNEMATOGRAFİK MEKAN KURGUSU                                             | 4                   |
| 2.1. Görme Biçimlerinin ve Araçların Gelişimi                               | 4                   |
| 2.2. Sinematografik Zaman-Mekan Yaklaşımları                                | 24                  |
| 2.3. Bölüm Sonu Değerlendirmesi                                             | 28                  |
| 3. SİNEMATOGRAFİK KAVRAMLAR VE ÜRETİM TEKNİKLERİNİN<br>MİMARLIKLAK İLİŞKİSİ | 30                  |
| 3.1. Sinematografik Kavramlar                                               | 30                  |
| 3.1.1. Zaman                                                                | 30                  |
| 3.1.2. Zaman-İmge                                                           | 30                  |
| 3.1.3. Süre                                                                 | 31                  |
| 3.1.4. Hareket-İmge                                                         | 31                  |
| 3.1.5. Hareketli Kesit                                                      | 32                  |
| 3.1.6. Kamera                                                               | 32                  |
| 3.1.7. Kadraj-Dekadraj: Çerçeve-Çerçeve Dışı                                | 33                  |
| 3.1.8. Plan                                                                 | 35                  |
| 3.1.9. Sekans                                                               | 36                  |
| 3.1.10. Kesme                                                               | 37                  |
| 3.1.11. Fotogram                                                            | 38                  |

|                                                                                                      |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3.1.12. Kronofotografi                                                                               | 38  |
| 3.1.13. Montaj                                                                                       | 39  |
| 3.1.14. Zihinsel Montaj                                                                              | 42  |
| 3.2. Mimarlıkta Sinematografik Mekan Kurgusunun İzleri: Bernard Tschumi                              | 43  |
| 3.3. Sinematografik Kavramların Mimarlıktaki Yansımaları                                             | 51  |
| 3.4. Hareket-Beden Etkileşimli Performatif Çalışmalarda Sinematografik Mekan Kurgusu Arayışları      | 55  |
| 3.4.1. Meta-beden, 2013-2018                                                                         | 55  |
| 3.4.2. “HE” Enstalasyonu, 2018                                                                       | 58  |
| 3.4.3. Bir Delft Teknik Üniversitesi Öğrencisi Soruyor: “Sıfır Atık Alanla Yaşayabilir Miyiz?”, 2015 | 60  |
| 3.4.4. “Çoklu Gölge Evi”, 2010                                                                       | 62  |
| 3.4.5. “Kung Fu Hareket Görselleştirme”, 2016                                                        | 63  |
| 3.5. Bölüm Sonu Değerlendirmesi                                                                      | 65  |
| 4. BEDEN ve MEKAN İLİŞKİSİ                                                                           | 67  |
| 4.1. Beden: Vitruvian Dönemden Modern Döneme Beden ve Mekan İlişkileri                               | 67  |
| 4.2. Hareket-Beden Deneyiminin Mekansallığı Bağlamında Gündelik Kent Deneyimi                        | 73  |
| 4.3. Mekansal Deneyimin Kodları: Laban Hareket Analizi                                               | 77  |
| 4.4. Bölüm Sonu Değerlendirmesi                                                                      | 83  |
| 5. KAMUSAL ALANDA BEDEN ROTALARI                                                                     | 84  |
| 5.1. Gözlem                                                                                          | 85  |
| 5.1.1. Gözlemlenen Beden-Eylem Kategorileri                                                          | 85  |
| 5.1.1.1. Periyodik Beden-Eylem Kategorileri                                                          | 85  |
| 5.1.1.2. Kendi Periyodunu Üreten Anlık Beden-Eylem Kategorileri                                      | 85  |
| 5.2. Hareket-Beden Rotalarının Görselleştirilmesi                                                    | 85  |
| 5.3. Video Kaydının Fragmentasyonu Deneyi                                                            | 89  |
| 5.4. Çoklu Pozlama Deneyi                                                                            | 98  |
| 5.5. Yüzeyler Arası Bağlantı Kodlarını Görselleştiren “Kinesfer”                                     | 108 |
| 5.6. Deney Bulguları                                                                                 | 138 |
| 5.6.1. Video Kaydının Fragmentasyonu Deneyi Bulguları                                                | 138 |

|                                                                                        |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 5.6.2. Çoklu Pozlama Deneyi Bulguları                                                  | 141 |
| 5.6.3. Yüzeyler Arası Bağlantı Kodlarını Görselleştiren “Kinesfer”<br>Deneyi Bulguları | 144 |
| 6. SONUÇLAR ve YORUMLAR                                                                | 148 |
| KAYNAKLAR                                                                              | 159 |
| ÖZGEÇMİŞ                                                                               | 168 |
| EKLER                                                                                  | 169 |

## SİMGELER ve KISALTMALAR DİZİNİ

### Simgeler ve Açıklamalar

#### Kısaltmalar

|       |   |                                                 |
|-------|---|-------------------------------------------------|
| GSB   | : | Gezinen Seyreden Beden                          |
| GSB-A | : | Gezinen Seyreden Beden-Akşam                    |
| GSB-S | : | Gezinen Seyreden Beden-Sabah                    |
| LMA   | : | Laban Hareket Analizi (Laban Movement Analysis) |
| MOH   | : | Mekan-Olay-Hareket                              |
| TDK   | : | Türk Dil Kurumu                                 |
| YB    | : | Yürüyen Beden                                   |
| YB-A  | : | Yürüyen Beden-Akşam                             |
| YB-S  | : | Yürüyen Beden-Sabah                             |

## ŞEKİLLER DİZİNİ

| <b><u>Sekil No:</u></b>                                                                              | <b><u>Sayfa</u></b> |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|
| 2.1: Eadweard Muybridge, dört nala koşan atın hareketli görüntüsü, 1878.                             | 9                   |
| 2.2: Etienne Jules Marey, kuşun uçuş hareketinin eşzamanlı görüntüsü, 1882.                          | 10                  |
| 2.3: Eadweard Muybridge, kronofotografi çalışmaları.                                                 | 11                  |
| 2.4: Etienne Jules Marey, kronofotografi çalışmaları, 1894.                                          | 11                  |
| 2.5: Pablo Picasso, “Guitar”, 1913.                                                                  | 13                  |
| 2.6: Georges Braque, “Still Life with Tenora”, 1913.                                                 | 13                  |
| 2.7: Raoul Hausmann, “The Art Critic”, 1919-20.                                                      | 14                  |
| 2.8: Sir Eduardo Paolozzi, “Meet The People”, 1948.                                                  | 14                  |
| 2.9: David Hockney, fotoğrafik kolaj çalışması, 1983.                                                | 15                  |
| 2.10: Umberto Boccioni, “The Development of a Bottle in Space”, 1912.                                | 16                  |
| 2.11: Umberto Boccioni, “The Unique Forms of Continuity in Space”, 1913.                             | 16                  |
| 2.12: Mario Bellusi, “Modern Traffic in Ancient Rome”, 1930.                                         | 17                  |
| 2.13: Filippo Masoero, “Descending over San Pietro”, 1930-33.                                        | 17                  |
| 2.14: Anton Giulio Bragaglia, fotoğraf çalışmaları, 1911.                                            | 18                  |
| 2.15: Antonio Sant’Elia ve Virgilio Marchi, “Yeni Kent”, 1914.                                       | 18                  |
| 2.16: Vladimir Tatlin, “3. Enternasyonal Anıtı” (Tatlin Kulesi), 1919-1920.                          | 20                  |
| 2.17: Constant Nieuwenhuys, “Yeni Babil”, 1959-1974.                                                 | 21                  |
| 2.18: Guy Debord, “Çıplak Kent”, 1957.                                                               | 22                  |
| 2.19: Archigram, “Yürüyen Şehir”, 1964.                                                              | 22                  |
| 3.1: Bernard Tschumi, “Manhattan Transkriptleri 1- Park”, 1981.                                      | 45                  |
| 3.2: Bernard Tschumi, “Manhattan Transkriptleri 2- Cadde”, 1981.                                     | 45                  |
| 3.3: Bernard Tschumi, “Manhattan Transkriptleri 3- Kule”, 1981.                                      | 46                  |
| 3.4: Bernard Tschumi, “Manhattan Transkriptleri 4- Blok”, 1981.                                      | 47                  |
| 3.5: Bernard Tschumi, “Manhattan Transkriptleri 4-Blok”, dekonstrüksiyona uğrayan sinegram dizileri. | 47                  |
| 3.6: Bernard Tschumi, “Parc de la Villette”, çizgiler-noktalar-yüzeyler sistemi şeması.              | 48                  |

|       |                                                                                                                                            |    |
|-------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 3.7:  | Bernard Tschumi, “Parc de la Villette”.                                                                                                    | 49 |
| 3.8:  | Bernard Tschumi, “folie”ler.                                                                                                               | 50 |
| 3.9:  | Bernard Tschumi, “Parc de la Villette”, grid sistemde yer alan “folie”ler ve yürüyüş yolları.                                              | 50 |
| 3.10: | Le Corbusier, “Villa Savoye”.                                                                                                              | 52 |
| 3.11: | Coop Himmelb(l)au, “UFO Sinema Merkezi”.                                                                                                   | 53 |
| 3.12: | Jean Nouvel, “Lyon Opera Binası”.                                                                                                          | 54 |
| 3.13: | Rem Koolhaas, “Bordeaux Evi”.                                                                                                              | 54 |
| 3.14: | Daniel Libeskind, “Berlin Yahudi Müzesi”.                                                                                                  | 55 |
| 3.15: | “Meta-beden” projesinde devingen bedenin hareket aralığı olarak “metakinesfer”in görselleştirilmesi.                                       | 56 |
| 3.16: | “Meta-beden” projesinde dijital ortamda simüle edilen beden hareket alanı “metakinesfer”in fiziksel deneyimle etkileşime açılması.         | 57 |
| 3.17: | “Meta-beden” projesinde bedenler arası etkileşimin deneyime açıldığı giyilebilir etkileşim arayüzü olarak “metakinesfer”.                  | 57 |
| 3.18: | “Fırça Ucu/ Parmak Ucu” adlı sergide yer alan üç boyutlu “He” enstalasyonu.                                                                | 58 |
| 3.19: | “He” Enstalasyonu, fırça izlerinin yörünge ve eğriliğe göre parametrik üretimiyle biçimsel olarak elde edilen mekansallık.                 | 59 |
| 3.20: | “He” Enstalasyonu, parametrize edilen fırça izleriyle üretilen mekansallığın bedenle etkileşimi.                                           | 59 |
| 3.21: | “Sıfır Atık Alanla Yaşayabilir Miyiz?”, günlük aktiviteleri kaydedilen bedenlerin dijital ortamda simüle edilen hareket aralıkları.        | 60 |
| 3.22: | “Sıfır Atık Alanla Yaşayabilir Miyiz?”, simüle edilen beden hareketlerinin dijital ortamda sorgulanan mekansal aralıkları.                 | 61 |
| 3.23: | “Sıfır Atık Alanla Yaşayabilir Miyiz?”, bedenin hareket aralığına karşılık gelen izlerin artikülasyonu ile elde edilen mekansal denemeler. | 62 |
| 3.24: | “Çoklu Gölge Evi”, kendi gölgeleriyle etkileşime geçen beden hareketlerinin mekansallığı.                                                  | 63 |
| 3.25: | “Çoklu Gölge Evi”, kendi gölgeleriyle etkileşime geçen beden hareketlerinin mekansallığı.                                                  | 63 |
| 3.26: | Kung Fu pratiğinde bedenin hareket rotasındaki değişim.                                                                                    | 64 |

|       |                                                                                                                                     |    |
|-------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 3.27: | Kung Fu pratiğinde görselleştirilen beden hareketi.                                                                                 | 64 |
| 4.1:  | Sebastiano Serlio, Vitruvius'tan hareketle insan bedeni çizimi.                                                                     | 67 |
| 4.2:  | Leonardo da Vinci, "Vitruvius İnsanı" Çizimi (Vitruvian Man) (1485-90).                                                             | 68 |
| 4.3:  | a) Descartes'in insan bedenine analitik yaklaşım çalışması çizimi, b) Descartes'in insan bedeninin görme deneyiminin bilgiye dayalı | 69 |
| 4.4:  | çizimi.                                                                                                                             | 70 |
| 4.5:  | Le Corbusier'nin beden ölçü sistemi önerisi,"Modulor İnsanı".                                                                       | 79 |
| 4.6:  | Labanotasyon sisteminde beden hareketlerinin yön ve niceliğine karşılık gelen semboller.                                            | 81 |
| 4.7:  | a) Düzgün yirmi yüzlü (Icosahedron), b) "Bedenin bölgelerini gösteren beşgen bir poz.                                               | 81 |
| 4.8:  | Düzgün yirmi yüzlü (Icosahedron) içinde yer alan birbirine dik 3 düzlem ve ilişkisellikleri.                                        | 81 |
| 4.9:  | Düzgün yirmi yüzlü içinde "kinesfer"i belirleyen Kapı Düzlemi (Table Plane).                                                        | 82 |
| 4.10: | Düzgün yirmi yüzlü içinde "kinesfer"i belirleyen Tekerlek Düzlemi (Wheel Plane).                                                    | 82 |
| 5.1:  | Düzgün yirmi yüzlü içinde "kinesfer"i belirleyen Masa Düzlemi (Table Plane).                                                        | 84 |
| 5.2:  | a) Eskihişar Sahil Şeridi, b) Kamusal alanda beden hareket rotalarının deney aşamalarında incelenmek üzere belirlenen sınırı.       | 92 |
| 5.3:  | YB-S (Yürüyen Beden- Sabah) sekansı.                                                                                                | 93 |
| 5.4:  | YB-A (Yürüyen Beden-Akşam) sekansı.                                                                                                 | 93 |
| 5.5:  | GSB-S (Gezinen Seyreden Beden-Sabah) sekansı.                                                                                       | 94 |
| 5.6:  | GSB-A (Gezinen Seyreden Beden-Akşam) sekansı.                                                                                       | 95 |
| 5.7:  | YB-S (Yürüyen Beden- Sabah) sekansı.                                                                                                | 95 |
| 5.8:  | YB-A (Yürüyen Beden- Akşam) sekansı.                                                                                                | 96 |
| 5.9:  | YB-S+YB-A (Yürüyen Beden- Sabah + Yürüyen Beden- Akşam) sekansı.                                                                    | 97 |
| 5.10: | YB-S (Yürüyen Beden-Sabah) sekansı.                                                                                                 | 97 |
| 5.11: | YB-A (Yürüyen Beden-Akşam) sekansı.                                                                                                 | 98 |
|       | YB-S+YB-A (Yürüyen Beden- Sabah + Yürüyen Beden- Akşam)                                                                             |    |

|       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |     |
|-------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 5.12: | sekansı.                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | 99  |
| 5.13: | YB-S (Yürüyen Beden- Sabah) sekansı.                                                                                                                                                                                                                                                                     | 100 |
| 5.14: | YB-A (Yürüyen Beden- Akşam) sekansı.                                                                                                                                                                                                                                                                     | 100 |
| 5.15: | GSB-S (Gezinen Seyreden Beden-Sabah) sekansı.                                                                                                                                                                                                                                                            | 101 |
| 5.16: | GSB-A (Gezinen Seyreden Beden-Akşam) sekansı.                                                                                                                                                                                                                                                            | 102 |
| 5.17: | YB-S (Yürüyen Beden- Sabah) sekansı.                                                                                                                                                                                                                                                                     | 103 |
| 5.18: | YB-A (Yürüyen Beden- Akşam) sekansı.                                                                                                                                                                                                                                                                     | 104 |
|       | YB-S+YB-A (Yürüyen Beden- Sabah + Yürüyen Beden- Akşam)                                                                                                                                                                                                                                                  |     |
| 5.19: | sekansı.                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | 104 |
| 5.20: | GSB-S (Gezinen Seyreden Beden-Sabah) sekansı.                                                                                                                                                                                                                                                            | 105 |
| 5.21: | GSB-A (Gezinen Seyreden Beden-Akşam) sekansı.                                                                                                                                                                                                                                                            | 106 |
| 5.22: | YB-S (Yürüyen Beden-Sabah) sekansı.                                                                                                                                                                                                                                                                      | 106 |
| 5.23: | YB-A (Yürüyen Beden-Akşam) sekansı.                                                                                                                                                                                                                                                                      | 107 |
|       | YB-S+YB-A (Yürüyen Beden- Sabah + Yürüyen Beden- Akşam)                                                                                                                                                                                                                                                  |     |
| 5.24: | sekansı.                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | 107 |
| 5.25: | GSB-S (Gezinen Seyreden Beden-Sabah) sekansı.                                                                                                                                                                                                                                                            | 108 |
|       | GSB-A (Gezinen Seyreden Beden-Akşam) sekansı.                                                                                                                                                                                                                                                            |     |
| 5.26: | Yüzeyler arası bağlantı kodlarını görselleştiren “kinesfer” deneyinde fragmanları kullanılacak sekans örnekleri; a) Hareketin yönü ve doğrultusunun kurgulandığı çoklu pozlama deney aşaması YB-S+YB-A sekansı, b) Hareketin zamansallığının kurgulandığı çoklu pozlama deney aşaması YB-S+YB-A sekansı. | 110 |
| 5.27: | Kentin “yürüyen beden” fragmanlarıyla kurgulanan sinematografik mekan anlatısı altlığı.                                                                                                                                                                                                                  | 111 |
| 5.28: | a) YB-S örneğinin “kinesfer”i, b) YB-S örneğinin “kinesfer”ini beden hareket alanı üzerinden tanımlayan oluşturan üç düzlem.                                                                                                                                                                             | 111 |
| 5.29: | a) YB-A örneğinin “kinesfer”i, b) YB-A örneğinin “kinesfer”ini beden hareket alanı üzerinden tanımlayan oluşturan üç düzlem.                                                                                                                                                                             | 112 |
| 5.30: | a) 1 ve 2 No’lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”ini gösteren perspektif, b) 1 ve 2 No’lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”ini gösteren ön görünüş.                                                                                                                            | 112 |
| 5.31: | a) 1 ve 2 No’lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”inin yüzeylerini gösteren perspektif, b) 1 ve 2 No’lu sekans fragmanlarının                                                                                                                                                                | 113 |

- hareket-beden “kinesfer”inin yüzeylerini gösteren ön görünüş.
- 5.32: a) 1 ve 2 No’lu sekans fragmanlarının hareket uzayı “kinesfer”ini 113  
gösteren perspektif, b) 1 ve 2 No’lu sekans fragmanlarının hareket  
uzayı “kinesfer”ini gösteren ön görünüş, c) 1 ve 2 No’lu sekans  
fragmanlarının hareket uzayı “kinesfer”ini gösteren plan.
- 5.33: a) 1 ve 2 No’lu sekans fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan 114  
yüzey artikülasyonlarını gösteren perspektif, b) 1 ve 2 No’lu sekans  
fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını  
gösteren ön görünüş, c) 1 ve 2 No’lu sekans fragmanlarının “kinesfer”  
aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını gösteren plan.
- 5.34: a) 2 ve 3 No’lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”ini 115  
gösteren perspektif, b) 2 ve 3 No’lu sekans fragmanlarının hareket-  
beden “kinesfer”ini gösteren ön görünüş.
- 5.35: a) 2 ve 3 No’lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”inin 115  
yüzeylerini gösteren perspektif, b) 2 ve 3 No’lu sekans fragmanlarının  
hareket-beden “kinesfer”inin yüzeylerini gösteren ön görünüş.
- 5.36: a) 2 ve 3 No’lu sekans fragmanlarının hareket uzayı “kinesfer”ini 115  
gösteren perspektif, b) 2 ve 3 No’lu sekans fragmanlarının hareket  
uzayı “kinesfer”ini gösteren ön görünüş, c) 2 ve 3 No’lu sekans  
fragmanlarının hareket uzayı “kinesfer”ini gösteren plan.
- 5.37: a) 2 ve 3 No’lu sekans fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan 116  
yüzey artikülasyonlarını gösteren perspektif, b) 2 ve 3 No’lu sekans  
fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını  
gösteren ön görünüş, c) 2 ve 3 No’lu sekans fragmanlarının “kinesfer”  
aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını gösteren plan.
- 5.38: a) 3 ve 4 No’lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”ini 117  
gösteren perspektif, b) 3 ve 4 No’lu sekans fragmanlarının hareket-  
beden “kinesfer”ini gösteren ön görünüş.
- 5.39: a) 3 ve 4 No’lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”inin 117  
yüzeylerini gösteren perspektif, b) 3 ve 4 No’lu sekans fragmanlarının  
hareket-beden “kinesfer”inin yüzeylerini gösteren ön görünüş.
- 5.40: a) 3 ve 4 No’lu sekans fragmanlarının hareket uzayı “kinesfer”ini 118  
gösteren perspektif, b) 3 ve 4 No’lu sekans fragmanlarının hareket

- uzayı “kinesfer”ini gösteren ön görünüş, c) 3 ve 4 No’lu sekans fragmanlarının hareket uzayı “kinesfer”ini gösteren plan.
- 5.41: a) 3 ve 4 No’lu sekans fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan 119  
yüzey artikülasyonlarını gösteren perspektif, b) 3 ve 4 No’lu sekans  
fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını  
gösteren ön görünüş, c) 3 ve 4 No’lu sekans fragmanlarının “kinesfer”  
aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını gösteren plan.
- 5.42: a) 4 ve 5 No’lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”ini 120  
gösteren perspektif, b) 4 ve 5 No’lu sekans fragmanlarının hareket-  
beden “kinesfer”ini gösteren ön görünüş.
- 5.43: a) 4 ve 5 No’lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”inin 120  
yüzeylerini gösteren perspektif, b) 4 ve 5 No’lu sekans fragmanlarının  
hareket-beden “kinesfer”inin yüzeylerini gösteren ön görünüş.
- 5.44: a) 4 ve 5 No’lu sekans fragmanlarının hareket uzayı “kinesfer”ini 120  
gösteren perspektif, b) 4 ve 5 No’lu sekans fragmanlarının hareket  
uzayı “kinesfer”ini gösteren ön görünüş, c) 4 ve 5 No’lu sekans  
fragmanlarının hareket uzayı “kinesfer”ini gösteren plan.
- 5.45: a) 4 ve 5 No’lu sekans fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan 121  
yüzey artikülasyonlarını gösteren perspektif, b) 4 ve 5 No’lu sekans  
fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını  
gösteren ön görünüş, c) 4 ve 5 No’lu sekans fragmanlarının “kinesfer”  
aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını gösteren plan.
- 5.46: a) 5 ve 6 No’lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”ini 122  
gösteren perspektif, b) 5 ve 6 No’lu sekans fragmanlarının hareket-  
beden “kinesfer”ini gösteren ön görünüş.
- 5.47: a) 5 ve 6 No’lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”inin 122  
yüzeylerini gösteren perspektif, b) 5 ve 6 No’lu sekans fragmanlarının  
hareket-beden “kinesfer”inin yüzeylerini gösteren ön görünüş.
- 5.48: a) 5 ve 6 No’lu sekans fragmanlarının hareket uzayı “kinesfer”ini 123  
gösteren perspektif, b) 5 ve 6 No’lu sekans fragmanlarının hareket  
uzayı “kinesfer”ini gösteren ön görünüş, c) 5 ve 6 No’lu sekans  
fragmanlarının hareket uzayı “kinesfer”ini gösteren plan.
- 5.49: a) 5 ve 6 No’lu sekans fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan 123

- yüzey artikülasyonlarını gösteren perspektif, b) 5 ve 6 No'lu sekans fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını gösteren ön görünüş, c) 5 ve 6 No'lu sekans fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını gösteren plan.
- 5.50: a) 6 ve 7 No'lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”ini 124  
gösteren perspektif, b) 6 ve 7 No'lu sekans fragmanlarının hareket-  
beden “kinesfer”ini gösteren ön görünüş.
- 5.51: a) 6 ve 7 No'lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”inin 125  
yüzeylerini gösteren perspektif, b) 6 ve 7 No'lu sekans fragmanlarının  
hareket-beden “kinesfer”inin yüzeylerini gösteren ön görünüş.
- 5.52: a) 6 ve 7 No'lu sekans fragmanlarının hareket uzayı “kinesfer”ini 125  
gösteren perspektif, b) 6 ve 7 No'lu sekans fragmanlarının hareket  
uzayı “kinesfer”ini gösteren ön görünüş, c) 6 ve 7 No'lu sekans  
fragmanlarının hareket uzayı “kinesfer”ini gösteren plan.
- 5.53: a) 6 ve 7 No'lu sekans fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan 126  
yüzey artikülasyonlarını gösteren perspektif, b) 6 ve 7 No'lu sekans  
fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını  
gösteren ön görünüş, c) 6 ve 7 No'lu sekans fragmanlarının “kinesfer”  
aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını gösteren plan.
- 5.54: a) 7 ve 8 No'lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”ini 127  
gösteren perspektif, b) 7 ve 8 No'lu sekans fragmanlarının hareket-  
beden “kinesfer”ini gösteren ön görünüş.
- 5.55: a) 7 ve 8 No'lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”inin 127  
yüzeylerini gösteren perspektif, b) 7 ve 8 No'lu sekans fragmanlarının  
hareket-beden “kinesfer”inin yüzeylerini gösteren ön görünüş.
- 5.56: a) 7 ve 8 No'lu sekans fragmanlarının hareket uzayı “kinesfer”ini 127  
gösteren perspektif, b) 7 ve 8 No'lu sekans fragmanlarının hareket  
uzayı “kinesfer”ini gösteren ön görünüş, c) 7 ve 8 No'lu sekans  
fragmanlarının hareket uzayı “kinesfer”ini gösteren plan.
- 5.57: a) 7 ve 8 No'lu sekans fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan 128  
yüzey artikülasyonlarını gösteren perspektif, b) 7 ve 8 No'lu sekans  
fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını  
gösteren ön görünüş, c) 7 ve 8 No'lu sekans fragmanlarının “kinesfer”

- aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını gösteren plan.
- 5.58: a) 8 ve 9 No'lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”ini 129  
gösteren perspektif, b) 8 ve 9 No'lu sekans fragmanlarının hareket-  
beden “kinesfer”ini gösteren ön görünüş.
- 5.59: a) 8 ve 9 No'lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”inin 129  
yüzeylerini gösteren perspektif, b) 8 ve 9 No'lu sekans fragmanlarının  
hareket-beden “kinesfer”inin yüzeylerini gösteren ön görünüş.
- 5.60: a) 8 ve 9 No'lu sekans fragmanlarının hareket uzayı “kinesfer”ini 130  
gösteren perspektif, b) 8 ve 9 No'lu sekans fragmanlarının hareket  
uzayı “kinesfer”ini gösteren ön görünüş, c) 8 ve 9 No'lu sekans  
fragmanlarının hareket uzayı “kinesfer”ini gösteren plan.
- 5.61: a) 8 ve 9 No'lu sekans fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan 131  
yüzey artikülasyonlarını gösteren perspektif, b) 8 ve 9 No'lu sekans  
fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını  
gösteren ön görünüş, c) 8 ve 9 No'lu sekans fragmanlarının “kinesfer”  
aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını gösteren plan.
- 5.62: a) 9 ve 10 No'lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”ini 131  
gösteren perspektif, b) 9 ve 10 No'lu sekans fragmanlarının hareket-  
beden “kinesfer”ini gösteren ön görünüş.
- 5.63: a) 9 ve 10 No'lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”inin 132  
yüzeylerini gösteren perspektif, b) 9 ve 10 No'lu sekans  
fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”inin yüzeylerini gösteren ön  
görünüş.
- 5.64: a) 9 ve 10 No'lu sekans fragmanlarının hareket uzayı “kinesfer”ini 132  
gösteren perspektif, b) 9 ve 10 No'lu sekans fragmanlarının hareket  
uzayı “kinesfer”ini gösteren ön görünüş, c) 9 ve 10 No'lu sekans  
fragmanlarının hareket uzayı “kinesfer”ini gösteren plan.
- 5.65: a) 9 ve 10 No'lu sekans fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan 133  
yüzey artikülasyonlarını gösteren perspektif, b) 9 ve 10 No'lu sekans  
fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını  
gösteren ön görünüş, c) 9 ve 10 No'lu sekans fragmanlarının  
“kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını gösteren plan.
- 5.66: a) 10 adet sekansın “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey 135

- artikülasyonlarını gösteren perspektif, b) 10 adet sekansın “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını gösteren ön görünüş, c) 10 adet sekansın “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını gösteren plan.
- 5.67: a) 10 adet sekansın “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarıyla kentte yürüyen bedenin mekan anlatısını gösteren perspektif, b) 10 adet sekansın “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarıyla kentte yürüyen bedenin mekan anlatısını gösteren ön görünüş, c) 10 adet sekansın “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarıyla kentte yürüyen bedenin mekan anlatısını gösteren plan. 135
- 5.68: a) Kentte yürüyen bedenin hareket rotasını gösteren perspektif, b) Kentte yürüyen bedenin hareket rotasını gösteren ön görünüş, c) Kentte yürüyen bedenin hareket rotasını gösteren plan. 137
- 5.69: a) Kentte yürüyen bedenin hareket rotasında üretilen mekan anlatısını gösteren perspektif, b) Kentte yürüyen bedenin hareket rotasında üretilen mekan anlatısını gösteren ön görünüş, c) Kentte yürüyen bedenin hareket rotasında üretilen mekan anlatısını gösteren plan. 137
- 5.70: Sekanslar arası ilişkide yüzey artikülasyonu ile keşfedilen dinamik mekan anlatısı örneği. 138
- C.1.1: Eskişehir Sahil Şeridi, deney çekimlerinin gerçekleştiği alan. 169
- C.1.2: Eskişehir Sahil Şeridi, kameranın kurulu olduğu yerin işaretlendiği vaziyet planı. 169

## TABLÖLAR DİZİNİ

| <b><u>Tablo No:</u></b>                                                                                                                                                                             | <b><u>Sayfa</u></b> |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|
| 6.1: Mekansal aralıkların hareket-beden fragmanlarıyla üretim aşamaları ve sekanslar arası ilişkide yüzey artikülasyonu ile keşfedilen dinamik mekan anlatısı olarak kent mobilyası imgesi tasarımı | 155                 |

# 1. GİRİŞ

## 1.1. Problem

Anlatının öznesi olarak beden hareket deneyimini kendi zaman-mekan ilişkilerinde barındıran sinema ve mimarlık disiplinleri zaman, hareket, beden, deneyim ve mekan kavramlarıyla tanımlanabilecek bir arayüzde etkileşim içinde bulunurlar. Sinema tekniklerinin hareketi kurgulayarak beden deneyimini kendi ürettiği zamansallıkta ve mekansal ilişkilerde etkileşime açan dinamik yapısının, mimarlıkta beden hareketiyle oluşan deneyim mekanını ve onu üreten ilişkiyi görünür hale getirme bağlamında iki disiplin arasında biçimsel ve kavramsal etkileşimi açığa çıkardığı söylenebilir. Holl'e göre mekan içinde hareket halindeki beden, deneyiminin süresinde mekanlar arası geçişlerde sekanslar arası ilişkiye benzer bir deneyim üretir. Bedenin mekanla kurduğu etkileşimin art arda gelen mekanlarda gezinirken değişen perspektiflerle algılanmasının sinemadaki kesme, birleştirme, ekleme gibi montaj teknikleriyle taşıdığı benzerlik, sinema-mimarlık arasındaki etkileşime karşılık gelir [Aker, 2000]. Bedenin görme deneyiminde kendi bakış aralığından ürettiği mekan algısının, zihninde yer alan önceki mekan deneyim katmanlarıyla kurduğu etkileşimle ürettiği ve bedenin hareket rotasıyla açığa çıkan mekanın sinematografik bir kurguyu içerdiği söylenebilir. Beden, hareket rotasının iziyle kendi deneyiminin mekanını peşinden sürükler. Hareketinin bıraktığı iz, bedenin kapsadığı alan üzerinden deneyimin mekansal aralıklarını tanımlayarak bu aralıkları kentin deneyim katmanlarına montajlar. Anlık deneyim olasılıkları, "olaylar", kent kurgusunda kendi zamansal aralığında gözlemlenebilen, mekan olasılıklarının anlık olarak dondurulmuş fragmanlarıyla açığa çıkan deneyimin mekanına referans verir. Bu fragmanlar hem kendinde barındırdığı olasılıklarla hem de diğer fragmanlarla ilişkilene biçimleriyle yeni mekansal aralıklar veya bağlantı noktaları üretir. Mekanı kuran özne olarak bedenin hareket deneyimi üzerinden geliştirilen mekansal yaklaşımlarda, mekan her katmanda doğrudan görünür olmasa da katmanlar arasında kurulacak ilişkilerle sinematografik bir mekan kurgusunda kendisini içeren mekansal aralıklarda gösterir.

Montajın sinemada filmi parçalara ayırması, yeniden bir dizilimde bir araya getirmesi, kesmeler, eklemeler ve tekrarlarla ilişkisellikleri artırması; çizgisel zaman

anlayışını yeniden yapılandırırken, filmin zamanını kendi mekansallığında üreten sinematografik mekan kurgusunu da açığa çıkarır. Mekanı mekanik bir göz olarak kameranın farklı bakış aralıklarıyla elde edilen görüntülerin montajıyla üreten sinema, beden ölçeğinde algılanamayacak mekansal aralıkları görüntüler arasında geliştirdiği kurguda okunabilir hale getirir. Bedenin kendi görme deneyimiyle çizgisel zamanda art ardalıkla var olan mekan algısı, sinematografik kurguyla kendi uzamında yeni zamansal ilişkiselliklerle yeniden üretilebilir. Sinemanın montajla geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki çizgisel ilişkiyi parçalayarak yeniden kurgulaması, hareket-beden deneyiminin mekansal olasılıklarının yeni bir zaman ilişkisinde üretilmesiyle; bu olasılıkların artırılmasına, dönüştürülmesine ve yeniden üretilebilmesine olanak sağlaması yeni zamansal ilişkilerin sinematografik kurgusunu açıklar.

## **1.2. Amaç ve Kapsam**

Sinemanın beden hareketini fragmanlar arası kurulacak ilişkiselliklerle ele alan dinamik üretim aralığının; hareket-beden deneyiminin mekansal aralıklarını keşfetmeyi hedefleyen mimarlık yaklaşımları bağlamında, sinematografik mekan kurgusunun ürettiği yeni ve çoklu okuma aralıklarına olanak sağlaması yönüyle önem taşıdığı düşünülmektedir.

Bu çalışma kentin çizgisel zaman kurgusunun içinde barındırdığı hareket-beden deneyim katmanlarının, sinematografik mekan kurgusu bağlamında fragmanlarına ayrılarak aralarında kurulacak yeni ilişkiselliklerde deneyimin kendi zamansal ve mekansal aralıklarının deneyim mekanını üretme olasılıklarının sorgulanarak dinamik ve akışkan kurgusunun keşfedilmesi amacıyla gerçekleştirilmiştir. Kamusal alanda hareket deneyimini üreten beden rotalarının mekansallığını açığa çıkarmak için kentteki akışı sürekli hale getirerek yeni olasılıklar barındıran sahil şeridindeki yaya promenadı üzerinde yürüme eylemini gerçekleştiren beden hareket rotalarıyla kentin yürüyen bedenini açığa çıkararak yeni mekansal aralıkların keşfedilmesi çalışmanın kapsamını oluşturmaktadır.

### 1.3. Yöntem

Hareket-beden deneyiminin mekansallığı bağlamında gündelik kent deneyiminde beden rotalarının açığa çıkardığı mekan olasılıklarının incelendiği bu çalışmada, kamusal alanda beden rotalarının hareket deneyimiyle ürettiği mekansal aralıkların hareket-beden fragmanlarıyla kurgulanan yeni ilişkisellikler üzerinden ele alındığı deney aşamaları kurgulanmıştır. İlk iki deney aşaması Eadweard Muybridge ve Etienne-Jules Marey'in kronofotografik hareket yaklaşımları üzerinden geliştirilen parçaların ilişkiselliği bağlamında sinematografik mekan kurgusuyla fragman-sekans aralığında üretilmiştir. Üçüncü deney aşaması hareket-bedenin ürettiği mekansallığı çözümleyerek kaydedilebilir ve yeniden üretilebilir bir altlıkta ele alındığı Laban Hareket Analizi (LMA)'nde bedenın kişisel hareket alanı olarak tanımlanan kinetik-küre "kinesfer" (kinesphere)'in yüzey bağlantı kodlarını görselleştiren bir beden ölçeği olarak ele alınmasıyla geliştirilmiştir. Alanda yapılan gözlem ve video kayıtlarla belirlenen beden-eylem kategorilerinden seçilen "yürüyen beden" ve "gezinen seyreden beden" kategorilerinin aralarında tanımlanan ilişkisellik üzerinden kurgulanan deney aşamaları; video kaydın fragmentasyonu, çoklu pozlama ve yüzeyler arası bağlantı kodlarını görselleştiren "kinesfer" şeklinde gerçekleştirilerek, fragmanların ilişkiselliğiyle kurgulanan hareket-beden rotalarında aranan yüzey artikülasyonlarıyla mekansal aralıklar üretilmiştir. Deney aşamalarında geliştirilen yaklaşımlarla hareket-beden deneyimiyle keşfedilmesi hedeflenen yüzey artikülasyonlarının açığa çıkarılmasında, sinematografik mekan kurgusunun mimari tasarımı fragmental ilişkisellikte üretilen zaman-mekan bağlamında oluşturduğu görülmüştür.

## 2. SİNEMATOGRAFİK MEKAN KURGUSU

Bu bölümde Camera Obscura'dan Sinematograf'a görme biçimlerinin ve araçlarının gelişimi üzerinden görme eyleminin bedenle ilişkisinin tanımı ve geçirdiği dönüşümler aktarılmıştır. Sinema ve mimarlıkta aktarılmak istenen anlatının; beden, onun hareketi ve bu hareketin gerçekleştiği ya da üretildiği bağlam olarak zaman ve mekan kavramlarıyla temsil edilişlerindeki ortaklık üzerinden ele alınan sinematografik zaman-mekan yaklaşımlarına yer verilerek sinematografik mekan kurgusunun çalışma kapsamında tanımı yapılmıştır.

Hem mimarlığın hem de sinemanın kendine özgü temsil araçları vardır. Mimarlıkta tasarım fikirlerinin görselleştirilmesi, tasarlanan yapıların üç boyutlu bağlamında nasıl yer alacağı ve nasıl bir yaşam kurgusuna sahip olduğu üzerine plan, kesit, görünüş, üç boyutlu çalışmalar, maket, gibi fiziksel ve dijital temsil araçlarından yararlanılır. Bilgiyi geliştirmenin ve aktarmanın yolu olan bu gösterim biçimleri, mimarlığın ve mekan tasarlamının ilk izlerine rastlanan dönemden günümüze kadar her dönemin kendi olanakları, gelişen teknik ve teknolojik bilgisine göre farklı temsil araçları şeklinde gözlemlemek mümkündür. Sinemada da üretimin tüm aşamalarında kendine özgü temsil araçlarına rastlanır. Üretimin bir parçası olan izleyiciye aktarılmak istenen senaryo, sinema teknikleriyle görselleştirilerek temsil edilir. Hem sinemanın hem de mimarlığın üretim süreci ve aşamaları birbirinden farklı olsa da mimarlıkta tasarlanan bir yaşam kurgusunun görsel araçlarla temsili ile sinemada izleyiciye aktarılmak istenen bir yaşam kesitinin görselleştirilerek temsil edilmesi bu iki disiplinin temsil araçları arasında ortaklık kurulmasına olanak sağlar. Temsil edilen şeyin bir yaşam kesiti ve hareket kavramının bu kesiti aktarmada ortak bir kurgu ögesi olması, her iki disiplinin de birbiriyle ilişkilenebilmesine olanak sağlar.

### 2.1. Görme Biçimlerinin ve Araçlarının Gelişimi

Vitruvius, sahne dekoru üzerine geliştirdikleri skenografi alanındaki çalışmalarıyla Anaksagoras ve Demokrit'i işaret ederek perspektifin kaşifleri olarak adlandırır. Florenski [2001]'ye göre perspektif Vitruvius'tan hareketle en geç İÖ 5. yüzyıldan itibaren bilinmektedir. Nesneyi idealize etme anlayışına dayalı bir görme biçimi olarak perspektifte beden, nesnelerin "gerçekliğinin" temsiliinde bakış

noktasına yerleştirilir. Görünen dış dünyanın merkezine konumlandırılan beden, perspektifin tek bir gözün göreceği şekilde dizdiği gerçeklik imgelerini [Berger, 1999] sunulan bu bakış aralığından algılar.

Karanlık bir odaya bir delikten sızan ışık ile dışarıdaki imgenin iç mekandaki duvarda ters bir görüntü oluşturması bilgisinden hareketle optik alanında farklı dönemlerde çalışmalar yapan Öklid, Aristoteles, İbni Heysen, Roger Bacon, Leonordo ve Kepler gibi düşünürler, bu durumun insan gözünün gerçekleştirdiği görme eylemiyle benzerlik taşıyıp taşımadığını sorgulamışlardır [Crary, 2004].

15. yüzyılda Leone Alberti Della Pictura (1435) kitabında, perspektif ile bir ressamın kendi görme deneyimini dışlayarak, çizdiği nesnelerin oranları ve birbirlerine göre konumlarını tek bir görme noktası üzerinden ele alışını, görme alanını matematiksel hesaplamalarla resmine nasıl işlediğini aktarır. Bu tek görme noktası üzerinden gelişen perspektif anlayışı, bedeni dış dünyaya karşı hep aynı konuma yerleştirir ve bedenin algısına yönelik farklı bakış açılarını göz ardı eder. Perspektifin koyduğu kurallarla görme; dış dünyadaki imgeleri birbirleriyle oran, orantı, ölçek ilişkisi kurarak bir düzen içinde sunarken, bedenle kavranan gerçekliği dışlar. Perspektif kurallarına uygun yapılmış resimde dış dünya gözün egemenliğindeki bir bakış noktasından bir düzen halinde sunulurken, bedenimizle algıladığımız dünya bundan çok farklıdır [Ponty, 2005]. Kartezyen düşünceye göre ölçülebilir verilerle yansıtılan dış dünya gerçekliği, Ponty'nin yaklaşımına göre deneyim dünyasının merkezinde konumlandırılan bedenin çevresiyle etkileşimini göz ardı ettiği için tamamen aktarılmış olmaz [Pallasmaa, 2011].

15. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar görme, Rönesans perspektif yaklaşımı etrafında şekillenmiştir [Crary, 2004]. Bu süreçteki görme biçimi olarak imgelerin birbirlerine göre konumlarını denetlenebilir bir bakıştan belirleyen merkezi perspektifle, görsel imge görünmeyen temsiline dönüştürülür [Sayın, 2003]. 17. yüzyılda kartezyen düşünceyle birlikte bilgi ve gerçeğe görme eylemiyle ulaşılan göz merkezci yaklaşım [Kavanagh, 2004], literatürde “aklın gözüyle görme”, “kartezyen gözle görme”, “bedensiz gözle görme” olarak da yer alır [Erkartal ve Ökem, 2015]. 18. yüzyılda Aydınlanma Çağı ile beraber aklın dış dünyanın gerçekliğinin koşulu olarak öne sürdüğü nesnel ve ölçülebilir bilgiye ulaşmaya yönelik sunduğu görme biçimi ve gerçeklik algısı; bedeni bu görme alanının dışına itip gözlemci nesne olarak konumlandırarak beden deneyiminin farklı bakış açılarıyla kavranan dünya algısını yok sayar. Akıl ve gerçeğin bilgisini bedenden koparan bu yaklaşım, bilgiye

ve gerçekliğe nesnel bir göz ve bakış aralığı ile ulaşmayı hedefler. Bu bağlamda 17. ve 18. yüzyıllarda gözleme dayalı bilimsel araştırmalarda optik bir araç olarak kullanılan Camera Obscura ile göz ve görme üzerine bilgi birikiminde artış sağlanarak dış dünyanın gerçekliğini algılanması ve aktarılması bağlamında gelişmeler elde edilmiştir [Crary, 2001].

Latince’de karanlık oda anlamına gelen Camera Obscura, dışarıdaki ışık ışınlarının gözlemcinin içinde bulunduğu odanın kapalı duvarlarından birine açılan delikten geçerek deliğin karşısındaki duvara, dışarıdaki nesnenin ters görüntüsünü yansıtır [Teksoy, 2005]. Görme eylemini gerçekleştiren beden değil, “mekanik bir göz” olarak kameranin temelini oluşturan Camera Obscura’dır. Kartezyen düşüncenin akli ve nesnel bilgiyi önceleyen yaklaşımına göre bedenden bağımsız noktasal bakış açısına sahip bu optik araç ile yansıtılan dış dünya algısı, beden deneyiminden koparıldığı için nesnel bilgi içerir. Dış dünyanın üç boyutlu yapısının Camera Obscura’nın içindeki iki boyutlu düzlemde temsilinde tek bir görme noktasından yansıyan nesnenin görüntüsünün tek kaçma noktalı perspektif biçiminde yansmasıyla temsil edilen görüntü üç boyutlu etkisi gösterir [Elhan, 2008]. Descartes’e göre Camera Obscura dış dünyanın gerçekliğini perspektifsel yaklaşımıyla sunması dolayısıyla ispatlar niteliktedir [Sayın, 2003]. Beden dışında gerçekleşen bu görme eylemi, dış dünyanın beden aracılığıyla farklı bakış açılarından algılanmasını engelleyerek, tek bir bakış noktasından gerçeğin temsil edilmesine yönelterek gözlemci bedeni özne konumundan nesne konumuna indirgemıştır [Crary, 2001]. Kartezyen düşüncede dış dünyanın gerçekliğinin algılanmasında nesnel bilgiyi sağlamadığı düşünülerek görme deneyiminden koparılan “nesne-beden”; deneyimden bağımsızlaştırılmış ve perspektifin oran-orantı, ölçek ve düzen gibi ölçülebilir kriterlerine indirgenmiş kartezyen mekanlarda etkileşimden de koparılmıştır. Bedenin hareketli ve öznel görme aralığını, mekanik ve noktasal bir bakış aralığına dönüştüren Camera Obscura, özne-nesne, içerisi-dışarı, göz-beden ilişkilerini dönüştürerek kendi bağlamında yeniden ilişkilendirir [Sayın, 2003].

Camera Obscura ve merkezi perspektif teknikleri birbiriyle ilişkili olsa da gözlemciyi konumlandırma durumlarına göre farklılaşırlar. Kendisi karanlık bir mekan olarak gözlemciyi bu mekanın içinde konumlandırarak temsil mekanına dönüşen Camera Obscura, beden ve dış dünya arasındaki mesafeyi ve görme eylemini dönüştürürken; merkezi perspektif gözlemciyi iki boyutlu bir görüntü karşısına yerleştirir [Crary, 2001]. Zamanın çizgisel akışında görüntüsü yansıtılan dış

dünya Camera Obscura'da gerçek zaman akışında temsil edilir [Elhan, 2008]. Görüntünün dış dünyadaki hareketliliği ve Camera Obscura'daki temsilinin eşzamanlılığı, hareketin kaydedilmesini sağlayan diğer optik araçların da gelişimine olanak sağlamıştır.

17. ve 18. yüzyılda nesnelleştirilmeye çalışılan görme eylemi, 19. yüzyıldaki gelişmelerle Camera Obscura tarafından sunulan bakış aralığından ve görme biçiminden kopmaya başlar. 19. yüzyıla kadar görme üzerindeki hakimiyetiyle sıklıkla kullanılan Camera Obscura, tek bir gözün bakış noktasından aktardığı görüntü imgesi üzerindeki sabit ve yansıtılan uzam üzerinde bakışı egemen kılan optik sistemi nedeniyle sorgulanmaya ve geliştirilmeye çalışılmıştır [Crary, 2004]. Dış dünyanın sunulan bakış aralığındaki gerçeklik imgesinin, bedenle kavranan farklı bakış açılarından algılanabilmesine olanak sağlamaması yönüyle etkisini yitirmeye başlamıştır. 19. yüzyılda bedenin artık bütün olarak değil, bütünü oluşturan parçalarıyla, fragmanlarıyla temsil edilmesi ve resim çerçevesinin dışına taşırılarak sınırların sorgulanmasıyla, çerçevenin imgelerin denetim altına alındığı bütüncül uzam anlayışından koptuğu gözlemlenmektedir [Artun, 2003]. Camera Obscura ile görme eyleminden kopararak gözlemci nesne konumuna yerleştirilen beden, dış dünyayla etkileşim kurarken görme eylemini yeniden devralır. Kendisine dayatılan bakış aralığıyla sınırlandırılan görme, bedenin deneyimine geçerek öznelleşir [Artun, 2003]. Dış dünyadan tek bakış aralığında sunulan bütüncül görüntü imgesi, yeni teknolojilerle fragmanlarına ayrılarak bu fragmanların aralarında kurulacak sıra ve hareket ilişkisiyle, parçalı ve hareket üzerinden temellendirilen imge olarak beden deneyimiyle yeniden temsil edilir. Dönüşen görme biçimiyle ortaya çıkan araçlar Artun (2003)'e göre şöyledir; “....izleyicinin, çevresinde dönen silindire resmedilmiş doğa, kent veya savaş manzaralarını izlediği panoramalar, kozmoroma, georama, neoramalar; bu manzaraları arkadan aydınlatılmasıyla sağlanan efektlerle oluşan dioramalar; parça parça çizildiği disklerin döndürülmesiyle, imgenin hareket ve bütünlük kazandığı phenakistoscope, thaumatrope, zootrope'lar; bakanın iki gözüne yerleştirilen iki ayrı imgeyi birleştirerek derinlik hissine kapıldığı stereoskoplar; dünyanın biteviye değişen mozaikler arkasından izlendiği kaleydoskoplar ve 1790'larda ortaya çıkan fantasmagoria: Büyülü fenerlerin aydınlattığı yanılısamar sahnesi”.

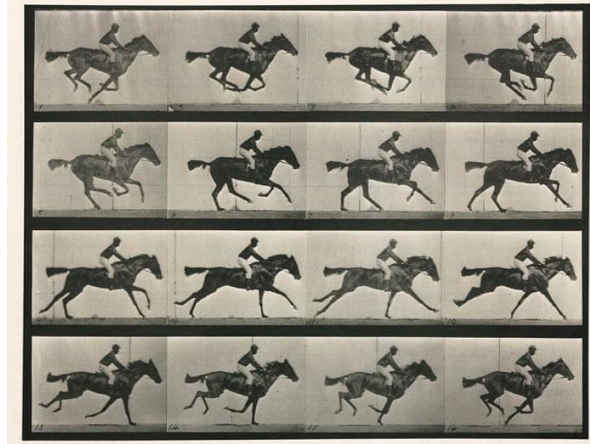
Görme araçlarındaki gelişimle birlikte, sıra ve hız kavramlarının fragmanlarla kurulan ilişkiyi oluşturması görüntünün hareket üzerinden temellendirilmesini

sağlamıştır. 19. yüzyılda görme araçlarındaki bu değişim fotoğraf makinesini açığa çıkarmıştır. 19. yüzyılda fotoğraf ve sonrasında sinemanın ortaya çıkışını sağlayan teknolojik gelişmelerle beraber, 17. ve 18. yüzyılların dış dünyayı algılamadaki görme biçimini gözlemci özne düzenlemesiyle sunan bir araç olarak Camera Obscura da fotoğraf makinesine evrilmiştir. Deleuze (1987)'ün montaj (assemblage) olarak tanımladığı Camera Obscura'nın hem bir makine montajı hem de beyanların montajı olması, onu söylemsel ya da teknolojik bir nesneye indirgemeyi önler [Crary, 2004]. Fotoğraf makinesi ile Camera Obscura arasındaki temsil ve gözlemci ayrımına dikkat çeken Crary (2004), gözlemcinin görünür olanla kurduğu ilişkinin, montaj ve uygulamanın farklı düzenlendiğini ifade eder.

Perspektifin bedeni merkeze yerleştirerek idealize ettiği dış dünya imgesi, Camera Obscura'nın geliştirilmesiyle 19. yüzyılda keşfedilen fotoğraf ile birlikte değişime uğramıştır. Bilinen ilk fotoğraf çekimini 1826 yılında yapan Joseph Nicéphore Niépce, ilk önce negatif olarak ürettiği fotoğrafı geliştirerek pozitif fotoğraf olarak elde etmiştir. Perspektifin sunduğu merkez noktasından koparılan beden görüşü ile görünen nesnelerin anlamı da değişmiştir [Berger, 1999]. Bedenin gözünün yerini fotoğraf makinesinin gözünün yani objektifin almasıyla birlikte dış dünya, bedenin dışındaki fotografik göz ile olduğu haliyle aktarılır [Bazin, 1966]. Barthes (1977)'e göre bedenden koparılan görme deneyimi, her beden tarafından yeni bir deneyim olarak üretilir. Fotoğraf, görüntünün çerçeveleme, indirgeme ve düzleştirme gibi belirli düzenlemelerini içerir. Fakat görüntünün fotoğraf düzlemindeki anlık temsili, bir dönüşüm değildir; gerçeklik dondurularak olduğu gibi aktarılır. Fotoğraf makinesi görüntüyü kaydederken onu ait olduğu zaman ve mekanla birlikte dondurur [Berger, 1999]. Anlık görüntü fotoğraf düzlemine aktarıldığında kendi zamansallığında görünür olsa da gerçekleştiği zamanın bir fragmanı olma özelliğini de içinde barındırır. Barthes görüntünün ait olduğu zaman ve mekanla birlikte fotoğraf düzleminde temsilini “orada-olmuş-olmak” (having-been-there) kavramıyla ifade eder [Barthes, 1977]. Sontag (2008)'a göre fotoğraflar yakalanmış deneyimlerdir. Fotoğraflanarak ele geçirilen görüntü dış dünyanın gerçekliğinin fotoğrafa aktarılan parçaları olarak, bedenle dış dünya arasındaki etkileşimi sağlar. Fotoğraf düzlemine aktarılan gerçeklik, defalarca çoğaltıp yeniden üretilebilir [Sontag, 2008].

Fotoğraf tekniğinin gelişimiyle birlikte seri fotoğraf çekim denemeleri de yapılmaya başlanmıştır. Fotoğrafın yakaladığı anı bir düzlem üzerinde temsili,

kaydedilen deneyimin bir parçasına karşılık gelir. Hareket deneyiminin yakalanmaya ve yansıtılmaya çalışıldığı bu süreçte, anlar olarak kaydedilen fotoğrafların art arda ya da farklı biçimde dizilimiyle dondurulmuş anlardan hareketli görüntüye geçişin ilk adımları atılmıştır. 1830’lu yıllardan 1870’li yıllara uzanan çalışmalarla döner bir diskin etrafında art arda sıralanan ve hareketin dondurulmuş bir anına karşılık gelen fotoğrafların dizilimiyle hareket anlatısının aktarılmasını sağlayan zoetrope, praxinoscope ve zoopraxinoscope gibi optik araçlar geliştirilmiştir. Fotoğrafın kullanımındaki gelişmelerle sinematografinin keşfine giderken, Eadweard Muybridge’in bir yarış pistinde yan yana yerleştirdiği yirmi dört fotoğraf makinesiyle dörtlüde koşan bir atın hareketini yakalamaya çalışırken geliştirdiği kronofotografik yaklaşımı (Şekil 2.1) bu sürecin önemli bir örneğidir [Web 1, 2021]. Bedenin görme eylemi esnasında yakalayamadığı hareketi, kısa aralarla art arda fotoğraflayarak açığa çıkarma girişimi fotoğraflar üzerinden geliştirilecek yeni ilişkisellikler için önemli bir çıkış noktası olmuştur.



Şekil 2.1: Eadweard Muybridge, dörtlüde koşan atın hareketli görüntüsü, 1878.

Bu çalışma sonrasında hayvanların ve insanların hareketlerini fotoğraflayarak sekanslar halinde sunduğu “Hayvan Hareketi” (Animal Locomotion) adlı kitabını 1887’de yayınlamıştır [Abisel, 2003]. Hareketi aynı düzlemde yansıtmak amacıyla bir disk üzerine sıralanan fotoğrafların yansımaya bir araya getirildiği zoopraxiscope’u icat etmiştir. Muybridge’in geliştirdiği yaklaşım ve optik araçlarla her biri ayrı kareler olarak kaydedilerek art arda dizilen fotoğraflar üzerinden aktarılmaya çalışılan hareket, 1882 yılında Etienne Jules Marey tarafından tek bir

kamera ile çoklu pozlamayla kaydedilerek eşzamanlılıkla bir düzlem üzerinde gösterilmiştir (Şekil 2.2), [Web 2, 2021].



Şekil 2.2: Etienne Jules Marey, kuşun uçuş hareketinin eşzamanlı görüntüsü, 1882.

1874'te Jules Janssen tarafından Güneş'in önünden geçen Venüs'ün fotoğrafının çekilmesi amacıyla üretilen "fotografik tabanca"yı (Revolver Photographique) geliştirerek kendi "fotografik tabanca"sını (photographic gun) üreten Marey, dakikada 100 fotoğraf karesi elde ederek daha hızlı fotoğraf çekebilmeyi sağlamıştır. 1894 yılında yayınladığı "Hareket" (Locomotion) adlı kitabında da geliştirdiği yaklaşımı "kronofotografi" (chronophotographie) olarak adlandırmıştır [Abisel, 2003]. Hem Eadweard Muybridge (Şekil 2.3) hem de Etienne Jules Marey (Şekil 2.4) hareketi ve ona bağlı olarak zamanı göstermeye çalıştıkları kronofotografik yaklaşımlarıyla kendi hareket temsillerini üretmişlerdir [Web 3, 2021], [Web 4, 2021]. Muybridge hareketi art arda dizdiği fotoğraflarla görselleştirmeye odaklanırken, Marey tek bir düzlemde üst üste pozladığı hareketin sürekliliğini açığa çıkarmayı amaçlamıştır [Friedberg, 2006]. Hareketi yakalama ve yansıtarak yeniden seyretme sürecini başlatan kronofotografik gelişmeler beraberinde sinematografin keşfini de getirmiştir.



Şekil 2.3: Eadweard Muybridge, kronofotografi çalışmaları, 1884-86.



Şekil 2.4: Etienne Jules Marey, kronofotografi çalışmaları, 1894.

20. yüzyıla geçiş sürecinde Louis ve Auguste Lumiere kardeşlerin keşifleri olan sinematografin gösterime başlamasına paralel olarak bu alanda yapılan birçok çalışma kayıtlara geçmiştir. Thomas Alva Edison hareketi çözümleme ve ilişkilendirme çalışmaları doğrultusunda 1888'de Muybridge ile ve 1889'da Marey ile yaptığı bilgi alışverişleri doğrultusunda 1891 yılında hareketin alıcısı olan Kinetograf ve kayıtların göstericisi olan Kinetoskop'u icat etmiştir. Camera Obscura'ya benzer şekilde tahta bir kutu biçimindeki Kinetoskop'un içindeki kişi

önünden saniyede kırk adet görüntünün yatay olarak geçtiği bir film şeridini yirmi saniyede izleyebilmekteydi [Teksoy, 2005]. Edison'un icadı Kinetoskop üzerinden görüntünün çok sayıda seyirciyle birlikte izlenmesine yönelik geliştirdikleri çalışmalarla sinematografi keşfeden Louis ve Auguste Lumiere kardeşler, Kinetograf ve Kinetoskop'un birlikte sağlayabildiği hareketi kaydetme ve gösterme özelliklerini sinematografin içinde toplamışlardır. Kinetoskop'un dakikada kırk sekiz görüntülük hızını, saniyede on beş görüntü kullanarak geliştirmişlerdir [Teksoy, 2005]. Başlangıçta çekimler saniyede 16 ile 18 kare arasında iken, 1927 yılında sesin de sinemaya dahil olmasıyla birlikte saniyede 24 kareye çıkmıştır [Monaco, 2011].

Dış dünyanın fotoğrafın nesnelliğiyle aktarım süreci ve hareketli görüntülerin kaydedilmesi üzerine geliştirilen çalışmalar sinemayı açığa çıkarır. Gösterilen imge, gösterim süresinin de görüntüsünü ifade eder [Bazin, 1966]. Lumiere kardeşlerin "Cinematographe Lumiere" olarak adlandırdıkları icatlarının dikkat çekip etki yaratması üzerine bu aletin adı sinematograf olarak benimsenmiştir [Vincenti, 1993]. Sinematografi, hareketli görüntünün aktarılacak istenen anlatıya uygun hale getirilmesini sağlar [Brown, 2018].

20. yüzyıl sanatının Birinci Dünya Savaşı'nın etkileri etrafında şekillenerek sorgulandığı bir yaklaşım içermesinin yanı sıra, birçok teknolojik gelişme ve icatla birlikte önceki yüzyıldan gelen geleneksel ifade biçimlerinde de yenilikler taşıyan yaklaşımları barındırır [Hauser, 1984]. Sanayi Devrimi ile birlikte teknolojik gelişmelerin artması, hız ve devinim kavramlarının varlığı, hareketin farklı şekillerde temsil edildiği sanat üretimlerine yansımıştır [Örs, 2001]. Rönesans perspektif yaklaşımının dayandığı gerçeklik anlayışını dönüştürerek yeni görme biçimlerini üreten fotoğrafla birlikte, 20. yüzyılda ortaya çıkan Kübist, Fütürist, Dadaist ve Sürrealist çalışmalarda gerçeklik farklı biçimlerde ele alınmıştır.

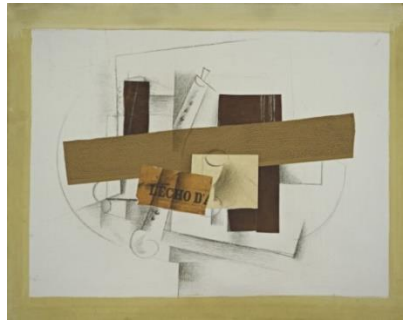
Rönesans'tan beri dış dünyanın duyularla algılanan görüntüsünü yansıtan Natüralist sanat anlayışı, duyuların gerçekliği yansıtamayacağını ileri sürerek nesnelerin yapısına odaklanan Kübist yaklaşıma yerini bırakır. Descartes ile birlikte nesnelerinin özünün akılla kavranabileceğini savunan Akılcılık, Kübizmle birlikte yeni ifade biçimlerinin gelişmesini sağlar. Tek merkezli bakış noktası yerini, farklı bakış açılarından parçaların yeni bir bütün oluşturan çok sayıda bakış noktasına devreder. Geometrik parçaların yan yana, üst üste gelme durumlarına göre yeni anlamlar üretilir [İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2009]. Farklı zaman-mekan parçaları tek düzlemde yeniden kurgulanarak birçok bakış aralığı bir arada sunulur.

Kronofotografik çalışmaların eşzamanlılığa dayalı yaklaşımının da etkisiyle, hareket tek bir çerçevede parçalar üzerinden kurulan bütün ilişkisiyle bir arada temsil edilir. Kübizm'in farklı parçaları eşzamanlılık içinde tek bir düzlemde sunmasıyla, kendi zaman-mekan bağlamlarından özgürleştirilen parçalarla kurgulanan eşzamanlı zaman-mekan kavramı ortaya çıkmıştır [Cooper, 1970]. Melvin (2006)'e göre Kübist yaklaşımdaki eşzamanlılık Einstein'in "görelilik" kuramıyla ilişkilidir; zaman ve mekanın göreceliliği ile değişimi ifade eder. Kübist düşüncede bütünün geometrik parçalara bölünerek eşzamanlılıkla üst üste yerleştirildiği bu yaklaşım kolaj çalışmalarını beraberinde getirmiştir [İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2009].

1908-1912 yıllarına denk düşen "Analitik-Kübizm"den sonra Pablo Picasso (Şekil 2.5) ve Georges Braque'nin (Şekil 2.6) resimlerinde farklı malzemelerle üç boyutlu doku oluşturarak ilk örneklerini verdikleri kolaj tekniğiyle "Sentetik Kübizm"e geçilmiştir [Web 5, 2021], [Web 6, 2021].

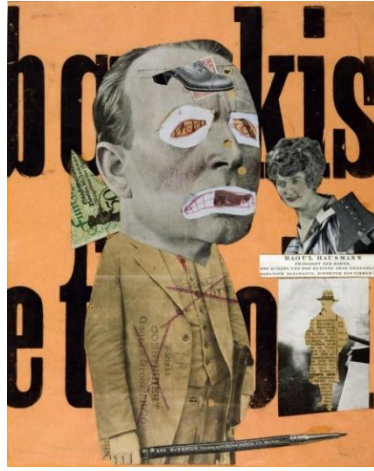


Şekil 2.5: Pablo Picasso, "Guitar", 1913.

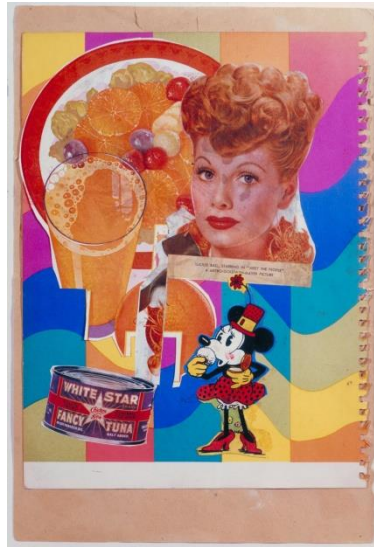


Şekil 2.6: Georges Braque, "Still Life with Tenora", 1913.

Afiş ve gazete gibi basılı kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla kolaj, 20. yüzyılın önemli tekniklerinden biri olmuştur. Birbirinden farklı parçaların bir araya gelme biçimleriyle yeni bir bağlamlarda yeni anlamlar ürettiği Kübist kolaj, Dada kolajlarına (Şekil 2.7) fotomontajlara, Pop kolajlarına (Şekil 2.8) ve dijital kolajlara kadar tüm süreci etkilemiştir [Web 7, 2021], [Web 8, 2021]. Sıradan ve gündelik malzemelerin sanat eserinin üretiminde kullanılması ve bir öğesi haline gelmesiyle sanat ve yaşam arasındaki katı sınırların aşılması girişimine benzer şekilde, farklı parçalar üzerinden yeni bir bütün ve anlam üretme çabasının da görme biçimi üzerinde bir dönüşüm yarattığı söylenebilir [Antmen, 2008].



Şekil 2.7: Raoul Hausmann, “The Art Critic”, 1919-20.



Şekil 2.8: Sir Eduardo Paolozzi, “Meet The People”, 1948.

Kübizm'in farklı bakış açılarıyla çevresinde dolaştırdığı bedene farklı zaman-mekan parçalarıyla kurulan yeni ilişkiselliklerde hareketi sunan yaklaşımının, David Hockney'in 1983 yılında farklı açılardan birçok kez çektiği fotoğraflarla geliştirdiği kolaj çalışmalarında kendini göstermesi örnek olarak verilebilir (Şekil 2.9), [Web 9, 2021]. Farklı zamansallıklara ait fotoğrafları bir araya getirdiği kolaj çalışmasında birçok bakış aralığından yaptığı kesmelerle kolajın zaman-mekan bağlamını üreterek parçalar üzerinden bütünü hedefleyen bir yaklaşım izlemiştir.



Şekil 2.9: David Hockney, fotografik kolaj çalışması, 1983.

Kübizm'in E. J. Marey'in eşzamanlılığa dayalı kronofotografik yaklaşımına benzer şekilde parçalar üzerinden kurguladığı kolaj tekniğinin dışında, farklı bakış açılarından gözlemlenen hareketin fotoğraf düzlemine kayıtlarının zamansallıklarını içinde barındırarak üst üste aktarılmasıyla elde edilen uzun pozlama tekniği de geliştirilen yaklaşımlardan biridir. Kübizm'in devamında gelişen Fütürizm'de ise teknolojik gelişmeler, dinamizm ve hız kavramlarının öne çıktığını 1909 yılındaki "Fütürizm Manifestosu" ile açıklayan Filippo Tommaso Marinetti'ye göre, Henri Bergson'un yaşamın canlılığı ve dinamizmini ifade ettiği "élan vital" kavramından ilham alan Fütüristlerden Umberto Boccioni; "Fütürist Resim: Teknik Manifesto"da ışık, enerji, mekanik hareket kavramlarını resim düzlemi üzerinde üst üste, yan yana ve iç içe geçen alanlar kurgulayarak dinamik anı aktarmaya çalışmıştır [Antmen, 2008]. Boccioni'nin "The Development of a Bottle in Space" (Şekil 2.10) ve "The Unique Forms of Continuity in Space" (Şekil 2.11) adlı çalışmalarında hareket eden nesnenin farklı bakış açılarından görüntüsündeki değişimi ifade ettiği heykel çalışmaları hareketi ve hızı yansıtmaya yönüyle örnek verilebilir [Web 10, 2021].



Şekil 2.10: Umberto Boccioni, “The Development of a Bottle in Space”, 1912.



Şekil 2.11: Umberto Boccioni, “The Unique Forms of Continuity in Space”, 1913.

Fütürist Resim Manifestosu’na imza atan ressamardan Gino Severini’ye göre hareketi ve dinamizmi yansıtan Fütürist kuram, yalnızca hareket halini resmetmez; nesnenin içine girerek durağanlığın içindeki dinamizmi de yansıtmaya çalışır. Kübist kuram için de farklı bakış aralıklarından algılanan parçalar üzerinden aktarılan bütünün algılanmasında ise nesnenin içine girmeyi önerir. Birçok anı ve açıyı tek düzlemde eş zamanlı göstererek sundukları yeni zaman ve mekan algısı ile perspektifin keşfi kadar önemli bulunur [Antmen, 2008]. Bu noktada İtalyan Fütüristlerden Mario Bellusi (Şekil 2.12) ve Filippo Masoero’nun çalışmaları (Şekil 2.13) E. Muybridge ve E. J. Marey gibi fotoğrafçıların hareketi yakalamaya yönelik geliştirdikleri kronofotografik çalışmalardan esinlenmelerine örnek verilebilir [Web 11, 2021].

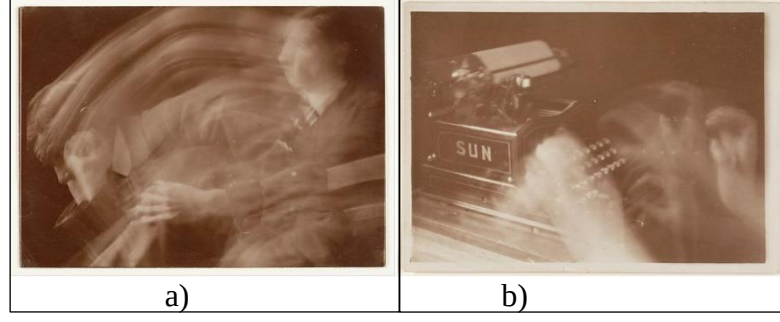


Şekil 2.12: Mario Bellusi, “Modern Traffic in Ancient Rome”, 1930.

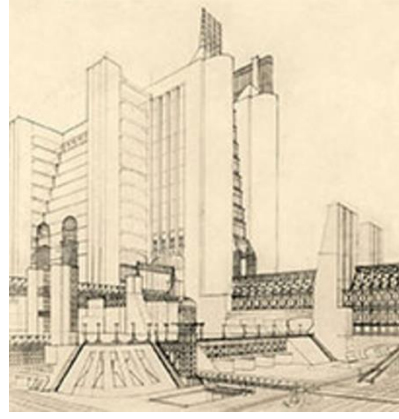


Şekil 2.13: Filippo Masoero, “Descending over San Pietro”, 1930-33.

E. J. Marey’in eşzamanlılığa dayalı tek çerçeve içinde üst üste aktardığı hareketin, Kübist çalışmaların tek düzlemde çoğul okumalara olanak sağlayan eşzamanlılıkla sunulan farklı bakış aralıklarına sahip yaklaşımlarıyla ilişkili olduğu söylenebilir. Resimde gözlemlenen hareket algısını fotoğrafta yansıtmaya çalışan ve “Fotodinamizm Manifestosu”nu (1910) yayımlayan Anton Giulio Bragaglia’nın gerçekte algılanamayan hızı görünür hale getirme amacıyla uzun pozlama ve negatif filmleri üst üste bindirerek oluşturduğu fotoğrafları (Şekil 2.14) ve Antonio Sant’Elia ve Virgilio Marchi adlı mimarların gelecek için tasarladıkları fütüristik “Yeni Kent” (Şekil 2.15) projeleri de bu kapsamdaki örneklerden sayılabilir [Web 12, 2021], [Web 13, 2021], [Antmen, 2008]. E. J. Marey’in Fotografik Tabanca’sı da hareketi yakalamaya ve saniyede çok sayıda kare elde etmeye olanak sağlaması yönüyle hareket, hız ve devinim kavramlarının öne çıktığı Fütürist yaklaşımlar için önemli bir etki alanı oluşturmuştur.



Şekil 2.14: Anton Giulio Bragaglia, fotoğraf çalışmaları, 1911.



Şekil 2.15: Antonio Sant'Elia ve Virgilio Marchi, “Yeni Kent”, 1914.

I. Dünya Savaşı'nın toplumlar üzerindeki bölücü etkisine ve cepheler yaratmasına, endüstrileşmeyle kapitalist sisteme uluslararası bir tepki olarak doğan Dada, 1918'de “Dada Manifestosu”nu yazan Tristan Tzara için bir protesto ve yıkıcı bir eylem olarak özgürlük alanı, tüm ifade biçimleriyle hayatın kendisidir [Tzara, 2018]. Dünyanın geçirdiği sosyal, kültürel ve politik dönüşüme evrensel bir tepkinin ifadesi anlamını taşıyan Dadaizm, Dada Manifestosu'nda önceki akımların biçimsel kaygılarından uzak, kural yerine kurlsızlığın ve deneyselliğin yeni ifade biçimini benimseyen bir özgürlük alanı olarak tanımlanır. Dünya'daki değişimi yaratan rasyonel akla cephe alarak, birbiriyle ilişkili durumlar üzerinden kurulan düzeni yıkmak adına radikal yaklaşımlar benimserler. Bu anlamda doğaçlama ve rastlantısallığa başvuran Dadacılar, sanattaki geleneksel yöntemleri reddederek düzen dışı yöntemlere, farklı parçaları yeni bağlamda birleştirip yeni anlamlar üreten performans, fotomontaj, kolaj ve assemblaj gibi farklı tekniklere yönelirler [Antmen, 2008]. Bireysel üretimler yerine grup çalışmalarının önem verildiği çalışmalarda radikal evrensel tavrın izleri görülür [Chilvers, 2005]. Bu akımın yayılmasında öncü isimlerden Hugo Ball yaşanan çağın günlük hayattan kesitlerle ifade edildiğini

belirtir [Tunalı, 2011]. Kolajın farklı parçaları yeni ilişkiselliklerle üretme biçimini benimseyerek gündelik hayattaki bağlamından kopardıkları yazı, fotoğraf, resimleri montajla yeniden üreten Dadaistler, dönemin sanat anlayışını da içerik ve biçimsel olarak dönüştürürler; bu üretimi yapan kişileri de “montajcı” olarak adlandırırlar [Artun ve Artun, 2018]. Wollen (2004)’ın Raoul Hausmann’ın fotomontaj olarak adlandırdığı çalışmaları üzerinden Dadaistlerin “montajcı” olarak adlandırdıkları sanatçılarla benzer tutumda olmasının, dönemin akımları olan Dadaizm ve Konstrüktivizm arasındaki etkileşimden kaynaklandığına dikkat çeker [Wollen, 2004].

1920’lerdeki çalışmalarda sanatsal ifade yerine işlevselliğe önem veren, toplumsal dönüşümün amaçlandığı tasarım süreçlerine denk düşen Konstrüktivist yaklaşımda “Konstrüksiyon” modernizmin sistem, düzen ve standardizasyon niteliklerinin karşılığı olarak benimsenen bir yöntem olarak da ele alınır [Antmen, 2008]. Antoine Pevsner ve Naum Gabo’nun 1920 yılında yayınladıkları “Realist Manifesto” adlı manifestolarında mekanın kendi derinliğiyle içten dışa doğru biçimlendirilebileceğini öne sürerek, mekanın şekillendirilmesinin plastik anlatımı olarak kapalı mekansal çeper yerine mekanı sınırsız bir derinlik olarak tanımlayarak uzamın hacimle ölçülemeyeceğine dikkat çekerler. Zaman, uzam, ritim üzerinden temellendirdikleri yaklaşımlarında montaj tekniğiyle üretim biçimlerini açıklarlar. Her ne kadar Kübizm ve Fütürizm’e eleştirel söylemler üretseler de Konstrüktivizm’in bu iki akımla ilişkisinden de söz ederler [Gabo ve Pevsner, 2017]. Konstrüktivizm’in gelişmesinde Picasso’nun kolaj çalışmalarından esinlenerek endüstriyel malzemelerle kendi deneysel kolajlarını üreten Vladimir Tatlin’i işaret eden Hodge (2013)’a göre Konstrüktivizm’in ardındaki önemli etkenlerden biri de Kübizm’dir [Hodge, 2013]. Tatlin’in kendi adıyla anılan demir, cam ve çelik malzemeyi birlikte kullanmayı planladığı “3. Enternasyonal Anıtı” tasarımı bu etkilenmenin konstrüktif yansıması olarak örnek verilebilir (Şekil 2.16), [Web 14, 2021]. Montaj tekniği bu alanda üretilen sinema, tiyatro, heykel, mimarlık gibi sanat ve tasarım alanlarındaki çalışmalarda ele alınmıştır. 1920’li yıllarda Bolşevik Devrimi ve gündelik hayatı dönüştüren teknolojik gelişmelerin etkisiyle Rusya’da ortaya çıkan Konstrüktivizm akımı, Rusya’daki etkisini kaybettikten sonra bile ABC Uluslararası Konstrüktivist Mimarlık Grubu ve Bauhaus’un çalışmalarında kendini göstermeye devam etmiştir [Hodge, 2013].



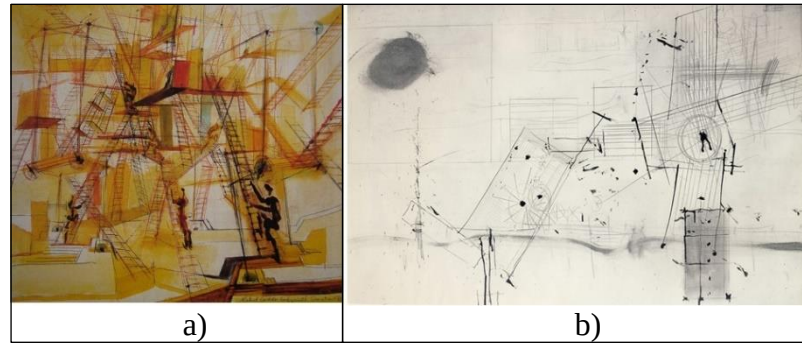
Şekil 2.16: Vladimir Tatlin, “3. Enternasyonal Anıtı” (Tatlin Kulesi), 1919-1920.

TDK’ya göre “Aklın, geleneklerin, alışkanlıkların denetiminden uzak bilinçaltı gerçeklerini yansıtan yani bilinen gerçekle bağımlı kesip kendince bir gerçek yaratmak amacını güden edebiyat ve sanat akımı” olarak tanımlanan Sürrealizm, Dadaizm’in düşünsel yapısından gelişir. Dadaizm gibi Sürrealizm de sadece bir sanat akımı değil aynı zamanda mantığa dayalı dünyayı akılcılığın egemenliğinden koparma girişimidir. Dadaizm’in dünyadaki eylemlere karşı tepkisel tavrını sürdürür. Bu anlamda eski düzenin ve değerlerin yıkılıp yeni bir dünya oluşturmak amacıyla aklın egemenliğindeki yaşanan gerçekliği üst bir gerçekliğe taşımak hedeflenir [Tunalı, 2011]. Andre Breton 1924’teki Birinci Sürrealist Manifesto ile tasavvur, sezgi, bilinçaltı dünyası ve hayal gücü kavramlarıyla nedensel dünya algısının ve akılcı gerçekliğin üst gerçekliğe dönüştürülmesini sağlayabileceğini öne sürer. Üst gerçeklik olarak adlandırılan Sürrealizm’i iç gerçeklik olarak tanımlar; nedensel bağlantılar yoluyla kurulan bir gerçekliğin yerine ruhsal gerçekliği savunur. Max Beckman da (1984) Sürrealizm’in realizmden kopmasını bilinçaltı ve nesneler arası kurulan tesadüf ve absürd ilişkiler yoluyla önerir [Tunalı, 2011]. Birinci Dünya Savaşı’nın bitmesiyle etkisini yitirip dağılan Dada hareketinden sonra ondan etkilenen ve düşünsel yapısını fotoğraf ve fotomontaj üzerinden geliştirerek birbirinden farklı gerçeklikleri montajla bir araya getiren Sürrealist çalışmalarda; fotoğraf üzerinde uygulanan tekniklerin deneysel arayışlarla ortaya çıktığı söylenebilir.

1950-70 yılları arasındaki Sitüasyonist Enternasyonel etrafındaki avangard hareketlerden biri olarak Sitüasyonizm’de [Danchev, 2017] Dada hareketinden ve Sürrealizm’den izler görülür. Guy Debord’un kuruluş toplantısında okuduğu “Sitüasyonların İnşası ve Uluslararası Sitüasyonist Akımın Etkinlik ve Örgütlenme

Koşulları Üzerine” adlı manifestoda hareketin amacının dünyayı değiştirmek ve bu amaçla çeşitli sitüasyonlar oluşturarak koşulları daha uygun bir yere getirmek olduğu ilan edilir [Artun, 2015]. Sitüasyonist bir sanat eserinden söz edilemez; Sitüasyonist bir yaklaşımdan söz edilebilir [Debord, 2015]. Tekdüze olarak nitelendirdikleri şehir yaşantısının dönüştürülmesiyle işe başlayan Sitüasyonistler, kentsel problemlere odaklanarak gündelik hayat üzerinden ele aldıkları yaklaşımlarında kente dair dönüşümü amaçlamışlardır [Violeau, 2000].

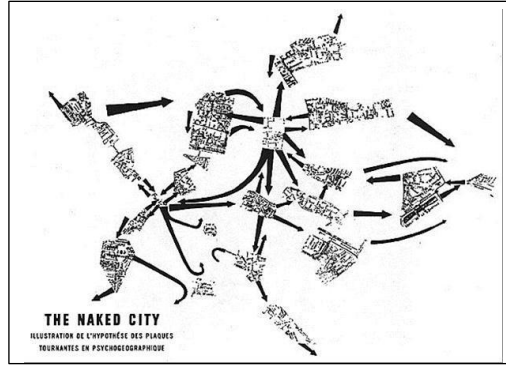
Gilles Ivain (Ivan Chetchevlov)’un mahalleleri farklı duygu ve arzulara göre tasarladığı kent önerileri, “Yeni Babil”i (New Babylon) tasarlayan Constant’ı ve gündelik hayat deneyimini kent kurgusuna taşıyan mimarlık yaklaşımları üzerinde etkilidir. Mimarlığın gündelik hayatın dönüştürülmesine ve yeni sitüasyonların oluşturulmasına olanak sağlayan yönüne dikkat çeken Constant’a göre, kentli ve onun kent içindeki hareketi üzerinden geliştirilen benzer yaklaşımlarda gündelik hayatın canlı kesitleri tasarımı şekillendirir [Artun, 2009]. Yeni Babil tasarımı için Constant (1974) buranın yaşam biçimindeki değişikliklere, ortaya çıkan ihtiyaçlar ve arzulara göre değişebileceğini söyler. Gündelik hayat deneyimine odaklanan Constant yeryüzünün tamamını, devinim halindeki insanlığın sınırları olmayan evi olarak tanımlar (Şekil 2.17), [Web 15, 2021]. İnsanları gelişen teknolojiyle özgürleştirecek bir ütopya mekanı öngörür. Constant’ın sitüasyonist mimari yaklaşımı, aynı dönemdeki Team X, Archigram, Independent Group, Japon Metabolist Hareket ve benzer mimari yaklaşımlarla ilişkilendirilir [Artun, 2009].



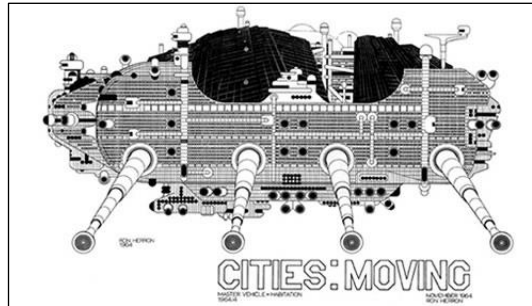
Şekil 2.17: Constant Nieuwenhuys, “Yeni Babil”, 1959-1974.

Sitüasyonistlerin gündelik hayat üzerinden dönüştürmeyi hedefledikleri kentin içindeki özne olarak beden mekanın içinde gezinirken gözlem yaparak mekan deneyimini de üretir. Gözlemci flaneur imgesi, gezinen özne olarak bedenin mekana

katılmasıyla özne ve kent arasında oluşan etkileşimle dönüşür. Kentin özne olarak bedenle gündelik hayattaki bu karşılıklı dönüşüm etkisi “dérive” (sürüklenme) olarak adlandırılır [Plant, 1992]. Bu bağlamda Paris haritalarının kolajıyla üretilen “Çıplak Kent” (The Naked City) (Şekil 2.18) projesinde mekan bir bağlam olarak görülmez; özne olarak gezinen bedenin kentle kurduğu etkileşimle dönüşen gündelik kent hayatındaki olasılıkların deneysel biçimde ifade edildiği Sitüasyonist bir çalışmadır [Artun, 2009]. Benzer şekilde Archigram’ın ve Ron Herron’un “Yürüyen Şehir” (A Walking City) (Şekil 2.19) gibi gündelik kent hayatıyla özne olarak bedenin etkileşimi üzerine kurguladığı ütopik çalışmalarında çizimlerde ifade edilmeye çalışılan hareket; mimari temsile deneysel bir yaklaşım getirmiştir [Eisenman, 1998].



Şekil 2.18: Guy Debord, “Çıplak Kent”, 1957.



Şekil 2.19: Archigram, “Yürüyen Şehir”, 1964.

Peter Cook (1999)’a göre Archigram’ın hareket üzerine kurulu kent önermelerinin temsilinde de fotomontaj gibi sinematografik hareketi barındıran yaklaşımlara gidilmesi, temsilin sınırladığı düşünme biçiminin ötesine geçmeyi sağlamıştır [Cook, 1999]. Gündelik hayatın içinde barındırdığı olasılıkların hareket-beden deneyimiyle üretilen devingen mekanın içinde barındırdığı ilişkiselliklerle

birlikte bu hareketi içeren ve üreten araçlarla temsil edilmesinin, yeni düşünme biçimlerinin açığa çıkmasını sağladığı söylenebilir.

Sonuç olarak, 20. yüzyılın Kübizm ve Fütürizm akımlarından Kübizm'in optik bir araç olarak sinema aygıtının yapısıyla, Fütürizm'in de aygıtın film şeridinin dönme hızının etkisiyle ilişkili olmasının yanı sıra; Kübizm, Fütürizm ve Dadaizm'in hareketi aktarma çabalarının eşzamanlı olarak farklı anları aynı düzlemde ifade etme biçimlerinin yeni zaman-mekan anlayışını açığa çıkarmasıyla sinemayla ilişkili oldukları söylenebilir [Benjamin, 1993]. Fotoğrafta pozlama, fotomontaj gibi yaşanan gelişmelerle birlikte Kübizm'in parçaların farklı zaman-mekan bağlamlarında bir araya getirilmesiyle bütünü yeniden ele aldığı yaklaşımında, parçaların bir araya gelme biçimleriyle sinemanın hareketi üretme biçimi arasındaki benzerlik bulunmaktadır. Fütürist çalışmalarda da vurgulanan hız ve devinim kavramları hareketi yansıtmaya çalışmasıyla sinemayla benzerlik taşımaktadır. Fotoğrafın keşfiyle nesneye bakışın, imgenin oluşturulma biçiminin dönüşmesi; zaman-mekan bağlamını yeniden yapılandırmaya olanak sağlamasıyla montaj fotoğrafta belirtmeye başlamıştır [Örs, 2011]. Hight (1995)'e göre dünyadaki kitlelerin huzuru ve mutluluğunu düzenleyebilecek bir araç olarak fotomontajın; parçalama ve yeniden bir araya getirme işlemiyle gerçekliği sorgulayıp yeniden ele alan yaklaşımı, Dadaizm'in sorgulayıcı, deneysel ve kuralsız tutumuna denk düşer. Kübizm'de ortaya çıkan kolajdaki hareket ve parçalarla kurgulanan gerçekliğin temsilinin Fütürizm'de hız ve devinimle geliştirilmesiyle Dadaizm'de ve Sürrealizm'de kullanılan fotomontajda da sürdürülmesi; sinematografik tekniklerin yansıması olarak kendini gösterir. Sitüasyonistlerin “dérive” kavramıyla mekan yaklaşımlarına dahil ettikleri kentli ve onun gündelik hayat akışının izlerinin tasarım ögesi olması ve kurulacak kentlerin ve yaşam alanlarının bu hareket kesitleri üzerinden temellendirilmesi ile Kübizm, Fütürizm, Dadaizm akımlarında karşılaşılan sinema imgelerinden “hareket” kavramının parçaların ilişkisiyle yeni bir zaman-mekan bağlamı açığa çıkarması yaklaşımı burada da gözlemlenir. Tüm bu akımlar çerçevesinde geliştirilen üretimlerde açığa çıkarılmaya çalışılan “hareket” kavramının, temsil biçimlerinde farklılıklar olsa da kullanılan yöntemlerin sinema imgeleriyle benzerlik taşıdığı ve sinematografik bir yaklaşımı barındırdığı görülmektedir.

## 2.2. Sinematografik Zaman-Mekan Yaklaşımları

Olayın ve onu açığa çıkaran kurgunun anlatımı olan sinema filmi, anlatılan hikayeyi kendi kronolojisi içinde barındırır. Film oluşturulan sinematografik planların sırasını, süresini, sekanslar arası ilişkiyi kendi kronolojisi içinde sunar [Mascelli, 2014]. Olay, anlatılmak istenen yönde yeniden kurgulanabilen fragmental bir yapı içerir. Parçaların ilişkiselliğiyle aktarılan film, olayın zamanını fragmanların süreleri üzerinden sekansların sıralarında yapılacak değişikliklerle sağlarken, zamanın geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki doğrusal ilişkisini de uzayda<sup>1</sup> yapılandırmaya devam eder. Mascelli (2014)'ye göre filmler, farklı büyüklüklerdeki görüntülerin sıralanmasıyla üretilerek uzama<sup>2</sup> ve zamana göre düzenlenirler [Mascelli, 2014]. Mekan anlatısını oluşturan sekansların, onları oluşturan hareket fragmanları arasında kurulan ilişkilerle uzamı ve zamansallığı düzenlendiği, sekanslar arası geçişlerde de bu uzam ve zaman ilişkisinin korunabileceği veya değişebileceği söylenebilir. Holl'e göre mekan<sup>3</sup> deneyiminde hareket rotası boyunca ilerleyen beden, hareketine bağlı olarak değişen perspektiflerde mekana dair sekansları deneyimler. Mekanın içine giren ışığın mekanda yarattığı gölgeler ya da kesilen ışıqla mekan deneyiminin kesintiye uğraması gibi durumların montaja karşılık gelen sinematografik etkisiyle; gezintinin zamansallığında görüntülerin peş peşe ilerlemesi, ışık-sesle perspektifin değişmesi gibi sinemadakine benzer ardışık durumları deneyimleyen bedenin mekanı kavraması mimarlık ve sinema arasındaki ilişkiyi açıklar [Aker, 2000]. Örneğin Venedik Film Sarayı (Palazzo del Cinema) projesinde kentin gece ve gündüz hareketinden, ışık ve gölgeden, kentin zamansallığından hareketle mimari yaklaşımını kurgulayan Holl, mekanın kavranmasının koşulu olarak gördüğü beden hareketini sinemada zaman kurgusu üzerinden geliştirerek kent deneyiminin mekansal karşılığını sorgular. Sinema salonunda ve fuayede açılan yarıklardan giren ışığın yapı içinde oluşturduğu yansımalar, yapıdaki farklı yüzeylere yansıtılan görüntülerin oluşturduğu ışık ve gölge etkisiyle birlikte kentin gece ve gündüz ışıklarının yapıyla etkileşiminin içinde barındırdığı hareket üzerinden mimari tasarımını sinemada zamana göre değişen mekan kurgusuyla ifade etmeye

---

<sup>1</sup> Uzay: Feza, uzay boşluğu, fiziğin yerkürenin dışında bulguladığı gerçek boşluk,

<sup>2</sup> Uzam: Matematik ve doğa bilimlerinin tasarlanmış boşluğu,

<sup>3</sup> Mekan: İnsani, toplumsal, varoluşsal olarak düzenlenmiş dolu alan [Kılıç, 2009].

çalışır [Holl, 2000].

Montajın görüntüleri bir araya getirme işleminin içinde barındırdığı devinim ve kurulacak ilişkiselliklerin hareketi barındırması, beden hareket deneyiminin mekansallığının açığa çıkarılmasında taşıdığı olasılıklar yönüyle mimarlık disipliniyle kavramsal bir arayüzde ilişkilendirilerek sinematografik mekan kurgusu bağlamında kent deneyiminin belirlenen beden-eylemleriyle açığa çıkaracağı mekansal aralıklarının üretilebileceği düşünülmüştür. Birbiriyle ilişkisiz parçaları bir araya getirmesi gibi, bunları art arda, yan yana dizerek, bazı parçaların yerlerini değiştirerek, kesmeye uğratarak ya da tekrar ederek yeni anlamlar üretmesi de hareketi, deneyimin anlık ve değişime açık yapısını içinde barındırması ve onu üretebilmesi yönüyle mekansal karşılıklarının açığa çıkarılmasında mimarlıkla ilişkilendirilmektedir. Bedenin görme deneyiminde kendi zihnindeki önceki deneyim katmanlarıyla kurduğu etkileşimle bakışıyla yaptığı kesmeler ve birleştirmelerle hareket rotasının mekansal karşılığının sinematografik bir kurgu barındırdığı söylenebilir. Bu kurgu bedenin hareketiyle eşzamanlılık içeren bir fragmental ilişki barındırırken, sinematografik mekan kurgusu bağlamında hareket fragmanlarıyla ele alınan kent deneyiminin mekansal aralıklarının fragmanlar arasında geliştirilen çeşitli ilişkiselliklerle yeniden ele alındığı yaklaşımın; deneyimi arada kurulan ilişkide yeniden üretime açarak deneyimin katmanlı yapısını kurguladığı düşünülebilir.

Zamanı hareketle ilişkilendiren, onun devinime karşılık geldiğinden söz eden Aristoteles'in (1996), geçmiş-şimdi-gelecek arasında bellekteki geçmiş deneyimlerle ilişkilendirilerek birbirini etkileyen bir zaman anlayışını ortaya koyan Augustinus'un (1996) yaklaşımlarından Kant'a uzanan süreçte hareketle ve buna bağlı olarak art ardalıkla ilişkili bir zaman anlayışı hakimdir [Aristoteles, Heidegger, Augustinus, 1996]. Zamanın art ardalıkla tanımlanamayacağını, onun özne bedende a priori olarak mevcut olduğunu savunan Kant'ın "Saf Aklın Eleştirisi" kitabında yer verdiği hareket ve zaman arasında yarattığı ayrışmayı; dinamizmi ve dönüşümü barındıran süre kavramıyla reddeden Bergson, geliştirdiği yaklaşımla hareket ve zaman arasındaki ilişkiselliği açıklayan zaman anlayışını ortaya koymuştur.

Bu çalışma kapsamında sinematografik mekan kurgusunda yer alan hareket fragmanlarının birbiriyle ilişkisi üzerinden ele alınan yaklaşımda fragmanların zamansallığına karşılık gelen bütünün süresi, deneyim fragmanları olarak parçaların ilişkiselliğiyle ifade edilen bir zaman yaklaşımıyla ele alınmıştır. Bu noktada Bergson ve Deleuze'nün geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki çizgisel ilişkiyi

sorgulayarak deneyimin süresi üzerinden dinamik bir ilişkisellik ele aldıkları zaman yaklaşımları üzerinde durulmuştur. Sinematografik mekan kurgusuyla deneyimin mekansal aralıklarının keşfedilmeye çalışıldığı bu çalışmada, hareket fragmanlarının deneyimin süresi üzerinden geliştirilen bir zaman anlayışıyla ele alınmasının sinema-mimarlık ara kesitinde geliştirilmeye çalışılan mekan okuma aralığı olarak izlenen deneysel yaklaşımı besleyici ve destekleyici bir bakış açısı kazandıracağı düşünülmüştür.

Bergson zamanı; bütüne ait, parçalanamaz fakat, parçaların ilişkiselliğiyle ifade edilebilir nesnel bir gerçeklik olarak tanımlar [Deleuze, 2014]. Bergson'un zaman yaklaşımından beslenen ve ona benzer bir zaman anlayışına sahip Deleuze (1989)'a göre zamanın kendisi zaman-imgedir. Zaman; geçmiş, gelecek ve şimdinin çizgisel art ardallığıyla değil, birbirinden ayrılmayan girift ilişkisiyle tanımlanabilir [Deleuze, 1989]. Bergson'un geçmiş, gelecek ve şimdinin bir aradallığıyla eşzamanlılığa dayanan zaman yaklaşımı [Hauser, 1984], hareket deneyiminin süresi üzerinden geliştirilen, parçaların ilişkiselliğiyle kurgulanan bir bütün anlayışıyla kavranabilir. Bergson'a göre zaman; içinde yaşanan, hareket edilen ve değişen bir şeydir [Deleuze, 2014]. Bu bağlamda bütünü içinde barındıran, değişime karşılık gelen hareket deneyiminin kendisi süreyi ifade eder. Zaman; art ardallığı sağlamak için gerçekliğin soyut şekilde bölündüğü bir kurmaca iken, süre; hareketi oluşturan gerçekliğin değişimini ifade eder [Bergson, 2007]. Süre; bellekle ve bilinçle ilişkilidir. Geçmişe ait deneyimleri şimdiye taşıyan bellek ile değişim var olmaya devam eder; geçmiş ve gelecek şimdi bir araya gelir [Bergson, 1998]. Bedenin dışında var olan, akıp giden bir gerçeklik olarak zaman; hareket-beden deneyimlerinin süreleri arasındaki ilişkilerde var olur ve her bir deneyim de kendi süresince zamanı içerir. Deleuze süreyi oluşturan her bir anın tekiliğinden kaynaklanan yeniliğinin her bir deneyimi yeniden kurguladığını; deneyimlerin geçmişle bağlantılı olarak açığa çıksa da her yeni anın onu dönüştürmesiyle geçmişe doğru da bir değişim etkisi yaratabileceğinden söz eder. Deneyimi açığa çıkaran geçmişin dönüşümü bağıntılar arasındaki anlam ilişkilerini de çoğaltır [Deleuze, 1989].

Bergson'a göre sinema, hareketsiz kesitlerle hareketi tanımlayarak; hareket halindeki gerçeklikten alınan anlık imgeleri peş peşe dizerek doğal algılanımla benzer şekilde sinematografik bir işlem gerçekleştirir [Deleuze, 2014]. Sinemanın hareketi parçalara ayırması ve montaj tekniğiyle kurgulamasını eleştiren Bergson'a

göre, hareket bölünemez; montajın bir araya getirdiği veya ayırdığı parçalar arasındaki hareket değişmez. Parçalanıp kurgulanan zamandır; hareketin kendi süresi değişmez. An, hareketin hareketsiz bir kesiti olduğu gibi hareket de sürenin yani bütünün ya da bir bütünün hareketli bir kesitidir. Dolayısıyla hareket süredeki ya da bütündeki değişimi ifade eder. Bütün; kapalı olmayan, parçalara bağlı olmayan, açık, değişebilen bir süreklilik olarak tanımlanır [Bergson, 1947].

Deleuze (2014), bütünü ilişki ile ele alır; çünkü ilişki nesnelere değil dönüşümü içinde barındıran bir “sürem” olarak bütüne aittir. Hareket, sürenin hareketli bir kesitidir. Sinemanın hareketsiz kesit olan fotogramlarla, saniyede yirmi dört kare (ya da başlangıçta on sekiz) imgeyle işlediğini belirtir. Sinemanın hareket eklediği bir imgeyi değil, dolaysız bir hareket-imge verdiğini; bunları ilişkilendirerek hareketli bir kesit sunduğunu söyler.

Sinema, hareket-imgeyi aktarır; planlarla yansıttığı kesit hareketli bir kesittir [Deleuze, 2014]. Hareket devamlıdır, bölünüp parçalara ayrılamaz. Zaman kurgusuyla parçalar oluşturulabilir. Bergson’un ve Deleuze’un sinemanın doğal algılanımla kurduğu benzerliği destekleyici yaklaşımlarına göre; zihinsel montajla ilişkilendirilen imgeler üzerinden oluşan algı sinematografik bir yapıdadır. Farklılaştığı yön ise doğal algının tek merkezden, sinematografik algının ise birçok merkezden oluşmasıdır [Deleuze, 2014]. Sinematografik algılanım bir akış içinde sürekli olarak devam ederken, doğal algılanımda duraklamalar, farklı bakış açıları, farklı harekette nesneler, sabit noktalar vardır [Deleuze, 2014].

Düşüncenin dönüştüğünü öne süren Deleuze (1989), imgenin geçirdiği dönüşümü ve düşüncenin ifade biçimindeki farklılaşmayı yansıttığını düşündüğü için sinemaya başvurur. Deleuze’e göre sinemayı belirleyen koşullar; eşit aralıklı enstantane fotoğraflar, eşit aralıkların filmi oluşturacak bir taşıyıcıya iletilmesi ve imgeleri hareket ettirecek bir mekanizmadır. Hareketin bütününe herhangi bir noktaya bağlayarak bir zaman kurgusunda çözümlenmesine olanak sağlayan; Marey’in grafik kayıtları ve Muybridge’in eşit aralıklı enstantane fotoğraflarını parçalara ayırması olduğunu ifade eder. Eşit aralıklı noktaları seçerek ayrıcalıklı anlar olarak adlandırılan dikkate değer anlarla karşılaşılacağını söyler. Herhangi an, bir diğer herhangi ana eşit mesafede olan an olarak tanımlanır. Bu bağlamda sinema, hareketi herhangi anla yani, bir süreklilik izlenimi oluşturacak şekilde seçilmiş eşit aralıklı anlarla ilişkilendirerek yeniden üreten sistem olarak tanımlanır [Deleuze, 2014]. Bergson’un herhangi anlar üzerinden geliştirdiği hareketi bölen yaklaşımının,

hareketin bölünmemesi gerektiğini öne sürdüğü yaklaşımıyla örtüşmediğini belirten Deleuze; hareketin herhangi anlarla ilişkilendirildiğinde, yeni ve tekil olanın bu anların herhangi birinde üretilişini de düşünmek gerektiğini söyler [Deleuze, 2014].

II. Dünya Savaşı'nın öngörülemeyen durumların yarattığı herhangi yerleri ortaya çıkarmasıyla zamanın parçalanması ve dönüşümünün, hareket-imge üzerinden geliştirilen yaklaşımla ifade edilmesinin yetersizliğinden söz eden Deleuze, zaman-imge yaklaşımını önerir [Deleuze, 1989]. Zaman-imge, Bergson'un süre yaklaşımındaki zamanın sanal bütünü ifade edebilir [Türkgeldi, 2015]. Bergson'un süre kavramı üzerinden kendi yaklaşımını geliştiren Deleuze; geçmiş, şimdi ve geleceğin eşzamanlılığını aktarırken zaman-imgenin belleğe, hareket-imgenin de nesneye işaret ettiğini belirtir [Kahvecioğlu, 2008].

Deleuze'un iki model üzerinden zamanı kavramsallaştırmasının sonucu olarak özne; verili olan tarafından biçimlendirilmez, çevresini biçimlendirirken kendisi de biçimlenir. İlk modelde sabit ve boş bir mekanın içinde fiziksel bir hareket ve eylem olarak kavramsallaştıran zaman, geçmiş-gelecek döngüsü arasında konumlanarak her iki yöne doğru uzanır. İkinci modelde doğrusal olmayan ve hareket kavramıyla karmaşık ilişkiler kuran zaman, artık mekanın içindeki fiziksel hareket yerine bir anımsamadan, zihinsel bir hareketten oluşur. Geçmiş ve şimdi kavramları arasındaki doğrusal geçiş yıkılmıştır; şimdi ve geçmiş, algı ve anımsama birlikte var olur. Özne bu ikili zaman anlayışı içinde akış halindedir. Önceki modelde sabit ve boş bir mekanın içine yerleştirilen özne, artık zamana bağlı olarak deneyimlenen mekanla etkileşim kurar [Tanju, 2008].

### **2.3. Bölüm Sonu Değerlendirmesi**

Sinemanın zaman, hareket ve mekan kavramlarını kurgulaması mimarlık disipliniyle etkileşimini artırır. Mekansal yaklaşım ve üretim biçimleri zaman, hareket ve mekan kavramları üzerinden ele alındığında, mimarlıkta mekanın üretilmesinde ve açığa çıkarılmasında temsil aracı olarak sinema tekniklerine başvurulur. Sinemada montaj tekniğiyle zaman geçmiş, şimdi ve geleceğin art ardalığıyla ifade edilebileceği gibi, farklı anlarda farklı mekanlarda gerçekleşen deneyimlerin yönünde ve doğrultusunda değişiklikler yapılarak bir arada, art arda ya da farklı bir ilişkisellekle kurgulanmasıyla Bergson'un zaman yaklaşımına paralel

şekilde de ifade edilebilir. Öte yandan Deleuze'ün geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki çizgiselliğin anlatılmak istenen doğrultuda sinemanın montaj tekniği aracılığıyla kurgulanabilmesi yönünde geliştirdiği zaman yaklaşımından hareketle; zamanın kurgulanabildiği, farklı mekansal ilişkilerin yeni bağlamlarda üretilebildiği, aktarılmak istenen anlatının içinde barındırdığı olasılıkların artırılarak, dönüştürülerek, yeniden kurgulanarak bütüne dair yeni bir anlatının oluşturulabildiği sinema, hareket-beden deneyiminin ürettiği mekansal aralıklar bağlamında mimarlıkla yakından ilişkilendirilir. Sinematografik tekniklerle açığa çıkarılacak mekansal yaklaşımlarda zaman ve mekan kavramlarının ortak bileşeni beden hareketi denilebilir. Sinema ve mimarlık disiplinlerinin her ikisinin de temsil ettiği anlatıyı (sinemada hikaye, mimarlıkta mekan) kurgulayan ortak öge anlatının öznesi olarak bedenin hareketidir. Sinemada her planın kendi zaman-mekansal bağlamında beden hareketi üzerinden gelişmesi ve her plan kurgusunun taşıdığı mekan algısı, mimarlıktaki deneyim mekanının beden hareketi üzerinden kurulu olmasıyla benzerlik taşır. Beden hareketi deneyimin mekanı kuran, dönüştüren, yeniden üreten, çoklu okumalara olanak sağlayan dinamik yapısının okunması, çözümlenmesi ve temsilinde yararlanılan sinema teknikleriyle kurgulanan mekan, sinematografik bir bağlamda açığa çıkar.

Sinema ve mimarlığın deneyimi yaratması ve kurgulaması nedeniyle içinde barındırdıkları “hareket” kavramına ilişkin; sinema hareketi kendi içinde barındırırken mimarlık da hareket deneyimiyle mekanı üreten beden üzerinden kendini gösterir. Mekanın algısını kendi görme biçimiyle kurgulayan sinema, beden ölçeğinde algılanamayacak mekansal aralıkları ve deneyim olasılıklarını gözlemleyebilme ve okuyabilme olanağı da sunar. Sinemanın var olan mekanları ilişkilendirerek yeni mekanlar üretmesi ve fiziksel olarak var olmayan mekanları kendi kurgusunda üretmesi, beden deneyimi üzerinden kurulacak mekansal yaklaşımların taşıdığı olasılıkların açığa çıkarılmasında önemlidir.

Bedenin hareket deneyimiyle kent mekanıyla etkileşime geçmesini ve deneyiminin ürettiği mekansal aralıkların gözlemlenebilmesini sağlayan sinematografik mekan kurgusu, kentin barındırdığı mekansal olasılıkları çoğaltması ve deneyimle yeniden yapılandırmasına olanak sağlaması yönüyle ele alınır.

### **3. SİNEMATOGRAFİK KAVRAMLAR VE ÜRETİM TEKNİKLERİNİN MİMARLIKLILA İLİŞKİSİ**

#### **3.1. Sinematografik Kavramlar**

Sinematografik tekniklerle oluşturulan mekan kurgusu bağlamında yararlanılan sinematografik kavramlar ve üretim tekniklerinin, çalışmada geliştirilen mekansal yaklaşımda ele alınma biçimlerine bu bölümde yer verilmiştir.

##### **3.1.1. Zaman**

Bergson'un parçalanamayan, içinde yaşanan ve bütüne ait parçalar arası ilişkisellikte aktarılan nesnel gerçeklik olarak tanımladığı zaman [Deleuze, 2014], Deleuze'e göre geçmiş, şimdi ve gelecek arasında çok yönlü kurgulanabilecek ilişkiselliklerin tümü olarak tanımlanmıştır. Sinemayı düşünceyi ifade edebilme aracı olarak gören Deleuze, zamanı deneyimin süresindeki değişimin bütünü olarak ele alır [Deleuze, 1989]. Sinemanın zamanı geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki çizgiselliği kırarak yeniden kurgulayabilmesi deneyimin süresindeki mekansal aralıkların keşfedilip açığa çıkarılmasına olanak sağlar.

Sinematografik mekan kurgusunun tanımlanarak aralıklarının keşfedilmeye çalışıldığı bu çalışmada zaman, Deleuze (2014)'ün sinemanın teknik olanaklarıyla ilişkilendirdiği bağlamda; geçmiş, şimdi ve gelecek arasında devinen ilişkisellikler olarak ele alınmıştır. Bedenin dışında akmakta olan bir gerçeklik olarak kentin zamanı; hareket deneyimlerinin süreleri arası ilişkilerde değişimi içinde barındırarak var olur.

##### **3.1.2. Zaman-İmge**

Deleuze (1989)'a göre sinemanın düşünme ve düşünceleri ifade etme aracı olarak zamanı algılama ve kurgulama üzerine işleyen yapısı sayesinde, hareket-imgenin yansıtmakta yetersiz kaldığı dönüşen ve parçalanan zaman yaklaşımı zaman-imge kavramıyla açıklanmaya çalışılmıştır. Geçmiş, şimdi ve gelecek

arasındaki çizgisel ilişkinin hareketle parçalanarak yeni ilişkiselliklerle açığa çıkan biraradalıkları, deneyimi ürettiği gibi deneyim tarafından da dönüştürülen bir bağıntı içinde birlikte var olurlar [Deleuze, 1989]. Sinemadaki montaj tekniğinin parçalanmış ve dönüşmüş zaman ilişkilerini açığa çıkarması ve yeniden üretebilir olmasına dikkat çeken Deleuze, tanımladığı zamanı zaman-imgesi olarak da adlandırmıştır [Deleuze, 2014].

Bu çalışmada sinematografik tekniklerle kurgulanan mekan yaklaşımı bağlamında hareket-beden deneyimi örnekleri kendi sürelerinde yani zamansallıklarında Deleuze (2014)'ün hareketin devinimini içeren zamansal bir perspektif olarak ele aldığı birer sinematografik plan olarak değerlendirilirken; her birinin tekil yapısı ve birbirleriyle kurdukları ilişkilerle açığa çıkarılan zamansal aralıklar yeni bir zaman-imgesi sunmaktadır.

### 3.1.3. Süre

Bergson (2007)'a göre hareketi oluşturan gerçekliğin değişimini ifade eden süre, geçmiş deneyimleri şimdiye bağlayan bellek ile var olur. Şimdiyle etkileşen geçmişle bağlantılı deneyimler, her anın dönüştürücü etkisiyle geçmiş, şimdi ve gelecek arasında anlamsal bağlantıları artırır [Deleuze, 1989]. Sinemanın zamanı kurgulayabilmesine olanak sağlayan montaj teknikleriyle hareket deneyiminin sürelerinin belirlenip, ilişkiselliklerinin keşfedilebilmesi ve aralarında yeni ilişkilerin aranmasına olanak sağlayan yapısı, hareket-beden deneyiminin mekansal ilişkilerinin açığa çıkarılmasının hedeflendiği çalışma bağlamında önem taşımaktadır.

Bu çalışma kapsamında kentin çizgisel zamanının içinde hareket-beden deneyiminin zamansallığı hareketin süresini ifade eder. Her hareket kendi süresince bütüne ait birer parça olmasının yanı sıra kendisini açığa çıkaran diğer parçalarla ilişkiselliğiyle bütünü yeniden üretmeye ve yapılandırmaya devam eder. Kendisini açığa çıkaran geçmişle bağlantısının yanı sıra şimdide var olma dinamizmiyle geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki ilişkiyi yapılandırarak kendisini de dönüştürür. Süre; bütünü içinde barındıran, değişime karşılık gelen hareket deneyiminin kendisi, hareketi oluşturan gerçeklik olarak ele alınmıştır.

### **3.1.4. Hareket-imge**

Deleuze (2014)'e göre hareket, sürenin hareketli bir kesiti olarak ele alınmıştır. Düşünceyi oluşturma ve ifade edebilme aracı olarak gördüğü sinemanın hareketsiz kesitler olarak fotogramlarla çalıştığını belirtmiştir. Değişen imgenin hareketinin süresini aktaran hareketli kesitler olarak sinematografik planın hareket-imgeye karşılık geldiğini; değişen bütünün süresini yansıtmamasının yanı sıra imge içindeki nesnelerin aralarındaki yön ve konum ilişkilerini de dönüştürdüğünü ifade etmiştir.

Bu çalışma kapsamında hareket-imge, hareket-beden deneyiminin sahada gözlemlenen örnekler arası ilişkiyle ele alındığı deney aşamalarında her bir örneğin kaydedildiği ve fragmanları arasında kurulan ilişkiselliklerle yeniden üretilerek deneyimin mekansallıklarının kurgulanabilmesine olanak sağlayan sinematografik planlar olarak ele alınmıştır.

### **3.1.5. Hareketli kesit**

Deleuze (2014)'e göre sinema dolaysız olarak sunduğu hareket-imgeleri ilişkilendirerek, planlarla hareketli kesitleri yansıtır. Hareketin bölünmez ve sürekli yapısını zaman kurgusuyla parçalar şeklinde üretmeye olanak sağlar [Deleuze, 2014]. Sinematografik planlar kendilerine özgü tekil yapılar olmalarının yanı sıra bir araya gelme biçimleriyle aralarında kurulacak ilişkisellikler bütüne ait ve onu ifade eder niteliktedir. Her plandaki hareket ve onların birbiriyle ilişkilene biçimi bütüne ait hareketi de yeniden üreterek dönüşümü sürekli kılar. Bu bağlamda sinematografik planlar ve montajla bir araya gelmeleriyle aralarında kurulan ilişkisellikler, bütünün birer hareketli kesiti olarak ele alınmıştır.

### **3.1.6. Kamera**

Kamera ve gözün, görme deneyiminin bedene özgü olma hali bağlamında birbirinden farklı, fakat birbirini temsil edebilen bakış aralıklarına sahip olduğu söylenebilir. Göz kameranın sahip olduğu farklı bakış açı ve aralıklarına, farklı zamansal ve mekansal bağlamlara ait görüntüleri art arda sıralayan bir görme deneyimine sahip değildir. Bedenin bulunduğu zaman ve mekanda gerçekleşen

görme eylemi, gözün bakış aralığından gerçekleştirilir [Orr, 1997]. Kamera farklı bağlamlara ait görüntüleri bedenın bakış aralığını aşan ve ötesine geçen açılarda kaydetse de gözün görme deneyimine benzer bir deneyimi mekanik olarak üretmiş olur.

Öznel kamera olarak göz [Allmer, 2010] tarafından gerçekleştirilen görme deneyimi bedenın bakış aralığına sahipken, kameranın görme deneyimini devralarak kendi bakış aralığından sunduğu görme deneyimi Camera Obscura’da da olduğu gibi bedenden koparılmıştır. Vertov (1923)’un zamanı ve mekanı bedenın dışında kaydeden “mekanik göz” olarak adlandırdığı kameranın bakış aralığından elde edilen görme deneyimi bedensizleşmesinin yanı sıra, bedenın bakış aralığından elde edilemeyecek açılardan görüntüler kaydederek görme deneyimini artırır. Vertov (1923)’un adeta kameranın bedenından aktarır gibi; bedenın sınırlı ve tekil bakış aralığından koparak hareketi ve hareketli nesneleri yakalayan, onlarla birlikte hareket eden, ilişkisellikleri kurgulayan, yeni algılama ve görme biçimleri sunan kamera, bir anlamda bedenın kontrolünden devraldığı görme deneyimini çoğaltarak bedene yeniden sunar [Berger, 1999].

Tez bağlamında kamera, farklı zamansal ve mekansal bağlamlara ait hareketi bedenın tekil bakış açısından elde edemeyeceği hızda ve açılarda kaydetme ve sunma biçimiyle bedenın görme aralıklarını artıran ve yeni ilişkisellikler kurulmasına olanak sağlayan mekanik bir bedendir.

### **3.1.7. Kadraj-Dekadraj: Çerçeve-Çerçeve Dışı**

Deleuze (2014)’e göre kadraj, imgenin içinde bulunan her şeyi kapsayan görece kapalı bir sistemin oluşturulmasıdır. Çerçeve, kendi aralarında ilişkilenebilen parçalardan oluşan ve bunların tümünü kapsayan kapalı bir sistem olarak tanımlanır. Kameranın sabit kullanıldığı çekimlerde çerçeve, seyircinin parçaların birbiriyle kurduğu ilişkinin ürettiği olasılıkları barındırmayan bir tek bir bakış noktasından tanımlanmıştır. Her plan bir mekan dilimini gösteren mekansal bir belirleme olarak hareketsiz-kesitlerdir. Hareket, kendisini ifade eden kişiler ve cisimlere bağlı kendini gösterirken [Deleuze, 2014], parçalar arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarır.

Anlatılmak isteneni sınırlayan çerçeve olarak kadraj; kameranın gözünden sunulan görüntüyü içerdiği gibi, görüntünün aktarıldığı plan düzleminin dışında

kalan gerçekliği de içinde barındırır. Mekanik göz olarak kamera kendi bakış aralıklarından anlatıyı ve hareketi art arda kaydedip yansıtırken, deneyimin ve anlatının öznesi olarak beden anlatı çerçevesi olan kadrajın dışında kalan gerçekliği deneyimin zamansallığında tamamlar. Kameranın bakış aralığının nesnel gerçekliği yansıttığı görüşüne karşılık, Zizek (2012) kadraja alınarak gösterilenin bir manipölasyon olduğunu ileri sürer. Tamamı gösterilmeyen bütündeki görünen ile görünmeyen ilişkisinin parçalarının dizilimiyle aktarılmasını kameraya özgü anlatım biçimi olarak tanımlar.

Bonitzer (2011)'e göre anı yakalayıp hareketi ele geçiren görüntü olarak fotoğraf enstantanesi, kadrajına aldığı “alan-içi”ndeki görüntüyü çerçeveleyerek anı hareketsiz kılar. Hareketsiz kılınan her bir an bir diğeriyle ilişkili olduğu gibi, dışında kalan alanla da ilişkisellik taşır. Bonitzer (2011)'in “dekadraj” olarak tanımladığı kadrajın dışında ya da “alan-içi” ile “alan-dışı” arasındaki sınırda kalan görüntü, bedenin önceki deneyim katmanlarıyla ilişkilendirerek yaptığı zihinsel montajla deneyimin zamansallığında bedene özgü olarak tamamlanır. Dış dünyada hareket halindeki nesneler ve gündelik hayatın akışı olarak tanımlanan gerçeklik, kadraja alınan parçaları üzerinden kurulan ilişkilerle bedene sunulduğunda, dekadrajda devam eden hareketin kadrajla ilişkilendirilmesindeki bedene özgü olma durumuyla muğlaklığını korumaya ve yeniden üretilebilir olmaya devam eder [Bonitzer, 2011]. Bu bağlamda Ponty (2017)'nin “bir nesnenin görülebilmesi için etrafındaki diğer nesnelerin marja alınması” gerektiği görüşünün, dekadraj tanımının kadrajın karşıtı olmak yerine onu bütünleyen yapısıyla benzer nitelikte olduğu söylenebilir.

Farklı bir açıdan imgenin başka bir boyutuna göndermede bulunmak için Bonitzer'in “dekadraj” kavramı; Deleuze'ün “çerçeve-dışı” kavramıyla, farklı duyuşal içerikteki çerçevelerin üst üste gelmemesi bağlamında ilişkilendirilebilir. Her kadraj bir çerçeve-dışı belirler. Dekadraj ve çerçeve-dışı çerçevenin yalnızca dışında kalanı yansıtmaz; çerçevenin dışında kalan fakat, bütünü yansıtan imgeyi de içine barındırır [Deleuze, 2014]. Doğrusal ilişkiselliği sürdürmeden çerçevede anlatılmak isteneni öne çıkarmak ya da desteklemek için kullanılan bir ifade biçimi denilebilir. Bu noktada kadraj-dekadraj ve çerçeve-çerçeve dışı bağıntısının, parçalanmış ve dönüşen zaman ilişkilerini montajla görünür hale getirmesi ve doğrusal ilişkiselliği anlatıya göre kurgulayarak yeniden üretebilmesiyle yönüyle zaman-imgeyle ilişkilendiği söylenebilir.

Kentin sinematografik planlarında eşzamanlı olarak devam eden hareket, kameranın kadrajına giren fragmanlar olarak aralarında kurulan ilişkisellikte deneyimin zamansal aralığında bedenle buluşur. Sinemada yönetmenin anlatmak istediği görüntüyü istediği çekim açılarından ilişkilendirerek aktarması, anlatının uzamının algılanmasını sağlar [Dmytryk, 2015]. Sinematografik mekan kurgusu bağlamında mimarlığı montajda olduğu gibi çerçevelerle incelemeye benzeten Tschumi (1994), çerçeveler arası kurulacak ilişkileri de üst üste bindirme, yan yana dizme, parçalara ayırma gibi montaj teknikleriyle ilişkilendirmiştir [Tschumi, 1994]. Çerçevelerle kurgulanan bu ilişkisellik mekanın ve içinde barındırdığı olasılıkların kurguyla yeniden üretilebilmesine de olanak sağlar.

Bu çalışmanın deney aşamalarında incelenmek üzere sahada video kayıtları alınan hareket-beden deneyim örneklerinde kayda giren bedenin kaydın öncesi ve sonrasındaki deneyiminin devam ettiği varsayılır. Hareket deneyimi kaydedilen kesit üzerinden ele alınmıştır. Kayda girmeyen süreler deneyin dekadrajındadır. Fakat kendi süresince kent deneyimine montajlanarak bütüne ait olmuş olur.

Bu anlamda bedenin hareket deneyiminin incelendiği bu çalışma bağlamında, kamera açısının ve konumunun değişimiyle farklı bakış noktalarından yakalanmaya çalışılan beden hareketleri üzerinden çerçevelerin barındırdığı ilişkiselliklerin artırılması ve farklılaştırılması hedeflenmiştir. Farklı bakış aralıklarını barındıran fotografik imgeler kurgulanarak sinematografik imgelere dönüştürülmüştür. Hareketsiz kesitlerin hareketli kesitlere dönüştürüldüğü çalışmada sinematografik planların içinde barındırdığı ilişkiyel bütünsellik montaj teknikleri yardımıyla ele alınarak; kentin çizgisel zaman kurgusundan kaydedilerek tekilleştirilen deneyim aralıklarının, kurgulanan sinematografik planlarla yeni zaman-mekan aralıklarına olanak sağladığı söylenebilir.

### **3.1.8. Plan**

Sokolov (2006)'a göre plan, kameranın başlatılan bir kaydın başından sonuna kadar kaydettiği görüntü parçası olarak tanımlanmıştır. Çerçevelenen görüntüyle birlikte onun aktarılacağı planın da sınırları belirlenmiş olur. Planların birbiriyle ilişkilendirilerek dizilimiyle anlatı kurgulanır [Bonitzer, 2011]. Deleuze'e (2014) göre plan hareket-imgedir. Değişmekte olan imgenin hareketinin bir süresini aktaran hareketli kesit olarak tanımlanan plan, sadece değişen bütünün süresini yansıtmaz

aynı zamanda imge içindeki cisimleri ve birbirlerine göre konumlarını, yönlerini, mesafelerini sürekli değiştirir. Bu nedenle hem kendi içyapısı hem de süre içinde bütünüle olan ilişkisi bağlamında ele alınır. Her parça diğeri tarafından oluşturulur; hareket her parçayı kendi içinde ve diğeri parçalarla olan ilişkisinde yeniden yapılandırır. Parçadan bütüne ve bütünden parçaya devam eder. [Deleuze, 2014]. Planlar kendi içlerinde farklılıklar barındırsalar da bir araya gelme biçimlerinin tamamı bütünü ifade eder. Her plan kendi içindeki hareketle hem de bu hareketin ilişkili olduğu bütüne etkisi anlamında değişim içerir. Plan hem bütün hareketin hareketli bir kesitidir hem de diğeri planlarla kurduğu ilişkisellikte bütün hareketi içerir.

Jean Epstein (1974) sinematografik planı Kübist bir resimle karşılaştırarak perspektifin resmin içinde kırılmalar yaratmasını, bölünen, kesilen, parçalanan yüzeylerle bütünün anlatılmasını; sinematografik imgenin hareketin içyapısını parçaların tekil hareketliliği üzerinden aktarmasıyla ilişkilendirir. Sinemanın zamanın bir perspektifini yansıttığını ifade eder. Parçalar üzerinden kurulan bütün ilişkisinde zaman, hareketin hızındaki değişimle benzer şekilde daralıp genişleyebilir. Bu şekilde plan hareketin devinimini içinde barındıran zamansal bir perspektifi ifade eder [Deleuze, 2014].

Plan bağlamında ele alındığında; sinematografik imge ve fotografik imge arasındaki fark hareketi içermeye ilgilidir. Hareketsiz bir kesit olarak fotoğraf, imgenin kaydedilen anını dondururken, sinema imgenin süresini içerir [Deleuze, 2014]. Fotografik ve sinematografik imgelerin hareketi içirme ve aktarma biçimlerine göre zamanla kurdukları ilişki de farklıdır. Çizgisel zamandan alınan anlık dondurulmuş kesitler olarak fotografik imge bu zamansallığa dair bir şey söylerken; içerdiği parçalarla sürekli devinim içinde olan sinematografik imge parçaların kendi zamansallıklarının bir araya gelme olasılıklarını arttıran devingen yapısıyla kendi zamanını kurgular. Hareketli kesitlerin bir araya gelerek hareket imgeyi oluşturduğunu söyleyen Deleuze'e (2014) göre, bütünsel hareketin açığa çıkarılması planlar arası kurulacak ilişkiyle mümkündür. Hareketli kesitler olarak planların dizilimiyle de hareket-beden deneyimine karşılık gelen anlatı kurgulanır.

### 3.1.9. Sekans

Kameranın kayıt süresince ürettiği çekimlerin art arda dizilmesiyle oluşturulan görüntü dizileri olan sahnelerin [Toprak, 2013], dizimsel ve artzamanlı olarak bir araya getirilmesiyle sekanslar üretilir [Bonitzer, 2011]. Planların bir kurguda ilişkilendirilerek dizilimiyle üretilen sekanslar, anlatıların montajlanması olarak da ele alınabilir. Barthes (1977)'a göre mantıksal bir dizi olarak sekansın sınırları kendi içinde anlatmak istedikleriyle belirlenir; anlatının içeriği değiştiğinde sekans da değişmiş olur [Barthes, 1977]. Hareketi aktaran sekans, birçok hareket fragmanının ilişkilendirilerek bir araya getirilmesiyle kurgulanan bir anlatı olarak hem kendisine ait tekil yapısını korur hem de diğer sekanslarla ilişkilenecek bağlantı noktalarına sahiptir [Eisenstein, 1985]. Farklı bağlamlara ait çekimlerin ya da planların birbiriyle ilişkilendirilip yeni anlamlar üretilmesini sağlar [Zizek, 2012].

Kamera mekanı kendi zamanında kaydederek. Montajla çizgisel zaman kendi zamansal aralıkları olan fragmanlara ayrılır ve yeni ilişkiselliklerle bir araya getirilerek sekanslar üretilir. Bu anlamda Eisenstein'in (2006) montajın fragmanlarla kurulan ilişkiselliğinde seyirciyi deneyim üreten özne olarak konumlandırmasıyla sinematografik tekniklerle ifade edilmeye çalışılan mekansal üretimlerde-kent akışında beden kendi kurduğu ilişkiselliklerle deneyimi üreten özne olarak tanımlanabilir.

Bu çalışma kapsamında kameranın kaydettiği hareket deneyiminin fragmentasyonu ile elde edilen hareket fragmanları olarak hareket-imgeye karşılık gelen sinematografik planların aralarında kurulan yeni ilişkiselliklerle kurgulanarak birer sekans anlatısı olarak ele alınmıştır.

### 3.1.10. Kesme

Kesmeyi bedenın göz kırpması ile ilişkilendiren Walter Murch (2005); bir düşüncenin, eylemin, ifadenin sonlanıp diğerine geçişi ya da gözün bakışının bir sonraki imgeye yönelimindeki geçiş için bedenin göz kırpma eylemini bu geçiş ifade eden kesmeler olarak tanımlar. Göz kırpmasının bir refleks olarak çaba gerektirmeden ve kendiliğinden oluşunu, bir plandan diğerine geçme anını belirleyen kesme ile ilişkilendirir. Sinema tekniği olarak kesme; görüntülerin efektsiz olarak oldukları

haliyle art arda dizilimini belirler [Toprak, 2013]. Harekette yapılacak kesmeler, deneyimin zamanının yapılandırılması için gereklidir [Virilio, 1991]. Bütünü parçalayarak yeniden ilişkilendirmeye olanak sağlayan kesme; hem bütünü hem de parçalar arası kurulacak ilişkiyi yapılandırarak hareketi tanımlar.

Kentin çizgisel zamanında gözlemlenen deneyim aralıklarına yapılan kesmelerle oluşturulan kurguda, deneyimin zamansallığında kodlu olan mekansal aralıkların açığa çıkarılması hedeflenmiştir. Gözün baktığı nesnenin ya da bakış açısının değişimindeki kesme gibi, kent akışındaki deneyim olasılıklarının farklı bakış açılarıyla ilişkilendirilmesi bağlamında kesme tekniği kullanılmıştır.

### **3.1.11. Fotogram**

Bergson'un koni metaforunda koni geçmiş ve şimdi arasındadır. Geçmiş şimdi ile ilişkilidir ve algı zamandan koparak anıya dönüşür [Deleuze, 2010]. Bergson şimdinin sürekliliğine dikkat çekerek anının algıyla eşzamanlı oluştuğunu söyler. Anıların biriktiğinden, beden de deneyimiyle kurduğu ilişkiselliklerle anılara giderek geçmiş ve şimdi arasındaki sıçramalara dikkat çeker. Bellour (2007)'un filmin dondurulmuş imajı olarak ele aldığı, Deleuze (2001)'ün hareketli filmin hareketsiz kesitleri olarak tanımladığı fotogram; hareketi içeren ve ilişkilendiren bir deneyim fragmanı olarak düşünülebilir.

Bu çalışmada fotogramlar, kaydedilen hareket deneyimini oluşturan anların kendisiyle ilişkili daha küçük parçalara dönüştürülmesini sağlayan fragmentasyonla elde edilen hareket fragmanları olarak ele alınmıştır. Fotogramlar kendi başlarına ait oldukları zaman ve mekanla bağlantılı olarak tekil yapılarını korudukları gibi bir araya gelmeleriyle sekans anlatılarına karşılık gelen sinegram dizilerini oluştururlar.

### **3.1.12. Kronofotografi**

Eadweard Muybridge hareketi görselleştirmek amacıyla, birçok fotoğraf makinesiyle çektiği çok sayıda fotoğrafı tek tek çerçeveler halinde sıralayarak kronofotografi çalışmaları yapar. Muybridge'in kronofotografik hareket yaklaşımında, art arda dizilen çerçevelerin (hareket fragmanları olarak da adlandırılacak fotogramların) sürekliliği sinematografik bir etki oluşturarak bir

sekans anlatısı sunar. Bütünün bir parçası olarak art arda eklenen fragmanlar kendi bağımsız yapılarını korumalarının yanı sıra birbiriyle olan ilişkileri üzerinden de yeni mekansal olasılıklar barındıran bütünü açığa çıkarırlar.

Kronofotografi alanındaki çalışmalarıyla tanınan Etienne-Jules Marey'in hareketi tüm aşamalarıyla görselleştirme amacı taşıyan temsilinde ise tek bir çerçevede belli aralıklarla üst üste pozlanan hareket, çizgisel zamanda yaratılan kırılmalarla eşzamanlılık içeren fragmanlar arası ilişkiyle belirginleşen yeni bir uzamsal yapıda var olur.

Eadweard Muybridge ve Etienne-Jules Marey kronofotografi tekniğini kullanarak kendi hareket temsillerini geliştirdikleri yaklaşımlarında, hareketin farklı nitelikleri üzerinde çalışmışlardır. Muybridge'in hareket temsilindeki amacı, gözün hareket esnasında tamamını ve içinde barındırdığı aşamaları algılayamadığı durumları görselleştirmek iken; Marey'in hareket temsilindeki amacı hareketin sürekliliğinin ölçülmesi üzerinedir.

Hareket-beden deneyiminin mekansal olasılıklarının keşfedilmeye çalışıldığı bu çalışma kapsamında, bir temsil aracı olarak deney aşamalarında ele alınan kronofotografik hareket yaklaşımları, hareketin aşamaları ve sürekliliğinin irdelenmesi bağlamında bir bakış aralığı sunsa da bir temsil aracı olmasından kaynaklanan sınırlılıklara da sahiptir. Dolayısıyla gündelik hayat akışındaki hareket-beden olasılıklarını ve onları oluşturan deneyim fragmanlarının ilişkiselliklerinin akışkan, geliştirilebilir, yeniden üretilebilir niteliğini yansıtmak amacıyla deney aşamalarında sınırları sorgulanarak ve yeni ilişkiselliklerle deneyime açacak biçimde geliştirilerek ele alınmıştır. Sonuca ulaşmak yerine deneyimin mekansal olasılıklarını keşfetmek üzerine odaklanılan deney aşamalarında kronofotografik yaklaşımlardan geliştirilen fragmanlar arası ilişkisellik, fotografik imgelerin hareketi içeren sinematografik imgelere dönüştürülmesinde yer almaktadır.

### **3.1.13. Montaj**

Amerikan filmlerini parçalarına ayırıp yeni ilişkiselliklerle bir araya getirerek montaj tekniğinde gelişme sağlayan Lev Kuleshov ve Vsevolod Pudovkin gibi Sovyet sinemacılar, parçaların bir araya gelme biçimleri üzerinden yeni anlamlar ve

bağlantılar üretmeye odaklanmıştır. Montajın yeni zaman ve mekan ilişkileri üretmesi potansiyeli bu çalışmaların katkısıyla gelişmiştir.

Vertov'da hareket aralığı kameranın gözüdür; bedenın gözünün dışındaki bir maddenin içinde yer alan ve eylemin başladığı noktadan tepkinin vardığı noktaya kadar tüm aralığı içeren algılanımdır [Deleuze, 2014]. Mekanik bir göz olarak kamera; zaman ve mekanın sınırlamalarından sıyrılıp anlatılmak istenenin zamanını ve mekanı kurgulayarak dünyanın yeni biçimde algılanmasına olanak sağlar [Berger, 1999]. Bu noktada Deleuze (2014) kameranın sınırlarına işaret eder; insan gözünün görme aralığını genişleten araçlar kullanılsa da gözün görece hareketsizliği nedeniyle imgeler tek bir noktadan algılanma sınırlılığına sahiptir. Montaj ile bu tek bakış aralığının çoğaltılarak çoklu okumalara olanak sağladığını ifade eder [Deleuze, 2014].

Montajı, bütünü parçalarının ileri geri kesmeler yapılarak paralel bir kurguda dizilmesi şeklinde tanımlayan Griffith'in hareket-imgelerin organik kompozisyonu ya da düzenlemesi yaklaşımı üzerinden geliştirdiği karşıtlıklar montajı stratejisiyle Eisenstein, bütünü parçalarla ifade etmeye çalıştığı bu yaklaşımını karşıtlıklar üzerinden kurgular [Deleuze, 2014]. Eisenstein'ın karşıtlıklar ya da çelişkiyle ilişkilendirilerek ifade etmeye çalıştığı bütünü oluşturan parçalar, ayrıcalıklı anlar olarak tanımladığı dikkat çekici ve çarpıcı anların (Deleuze bunu "herhangi anlar" olarak adlandırır) üst üste ya da yan yana montajıyla bir araya getirilerek yeni durumlara yol açarlar [Eisenstein, 1985]. Eisenstein'ın ayrıcalıklı anlarını herhangi anlar olarak tanımlayan, bu anların birbiriyle ilişkisinin parçaları dönüştürebilmesi kadar aralarında kurulan ilişkinin yeni anlamlar ürettiği yönünde sinemadaki imgelerin birbiriyle etkileşme potansiyeli üzerinden geliştirdiği karşıtlıklar montajıyla Eisenstein sinemasını tanımlayarak eleştiren Deleuze'e göre montaj; sinematografik imgenin zamanla ve bütünlle ilişkilendirilmesi olarak ele alınır. Montajı geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki çizgiselliğin kurgulanması olarak değerlendirirken, her hareket-imgede olduğu gibi bütünde de zamanın imgesini yansıttığını ifade eder [Deleuze, 2014]. Kendi zamansal aralıkları olan birbirinden farklı parçaların ilişkilenererek bütünü oluşturmalarını sağlayan montaj, hareketin ve sürenin tamamını içeren bu parçaların zamansal bir kurguyla bir araya getirilmesini sağlar. Montajla aktarılmaya çalışılan bütün; parçaların ilişkilene olasılıklarının tümünü içinde barındıran devingen bir yapıdır. Montaj ve hareketli kameranın gelişimiyle; sabit olduğu için mekansal ve hareketsiz olan plan zamansal bir yapıya,

hareketsiz kesitler de hareket-imgelere dönüşmüştür. Montajın zamanı kurgulayarak hareketli zaman kesitlerini ürettiğini söyleyen Deleuze, uyuşum ve uyuşumsuzluklarla kesmelerin bütünü belirleyerek zamanın imgesini ortaya çıkarırken hareket-imgelere dayandığını ifade eder. Planları ifade eden kapalı sistemlerin, bunların parçaları arasındaki hareketin ve hareketle değişen bütünün belirlenmesi arasında birbirini oluşturan ve birbirini dönüştüren bir ilişki vardır. Bu anlamda montaj; hareket-imgelerin ilişkilmesiyle oluşan zamanın dolaylı imgesinin düzenlenmesi işlemidir [Deleuze, 2014].

Montajın farklı planları bir araya getiren yaklaşımı farklı bakış açılarını da bir araya getirmiş olur. Bu sayede tek bir bakış açısından sunulan anlatı yerine yeni ilişkiselliklerin ve bağlantıların kurulduğu bir anlatı kurgulanmış olur. Deleuze bu durumu zaman-imesi üzerinden ele alarak; sinematik montajı farklı zamansallıkların ilişkilenerken zamanın açığa çıkarılmasıyla açıklar [Deleuze, 2014].

Montaj, zamanı kurgulayarak üretilen fragmanlarla yeni mekansal bağlamlar üretmeye olanak sağlar [Keiller, 2007]. Benjamin (1933) montajın farklı sahneleri arka arkaya getirme gücünü, görüntüdeki değişimin yarattığı şok etkisi ve yeni deneyim olasılıkları üzerinden aktarır. Bu bir araya gelme biçimi ve olasılıkları, yeni deneyim aralıklarına ve yeni ilişkiselliklere olanak sağlar.

- Üst Üste Bindirme Montaj Tekniği

Üst üste bindirme tekniği; ana görüntünün üzerine yarı geçirgen bir görüntünün eklenmesi [Vineyard, 2010] şeklinde yapılabileceği gibi, farklı görüntülerin üst üste getirilerek bir kurguda geçirgenliklerinin değiştirilmesi [Toprak, 2013] şeklinde de tanımlanabilir. Üst üste bindirilen görüntülerin içinde barındıkları zamansal ve mekansal bağlamlar üzerinden görüntüler kendi yapılarını korudukları gibi bir araya gelmelerinden kaynaklanan farklı ve yeni bağlamlar oluşturulabilir. Her biri hareket deneyim fragmanı olan görüntüler tekil yapılarını korudukları gibi, üst üste bindirilmelerinden kaynaklanan yeni ve fragmanlardan farklı bir durum da oluşur.

Hareket deneyim fragmanlarının yeni ilişkiselliklerle zamansal ve mekânsal bağlamlarının dışına çıkarılarak yeni bağlamlar kurguladıkları mekânsal yaklaşımların taşıdığı olasılıkların irdelendiği bu çalışmada, üst üste bindirme montaj tekniği kendi zaman ve mekan bağlamlarını üreten fragmanlar arası kurulacak ilişkisellikleri artırmak amacıyla kullanılmıştır.

- Bölünmüş Ekran Montaj Tekniği

İki farklı sekansın aynı ekranda gösterilmesi olarak bölünmüş ekran tekniğiyle, anlatılmak istenen konuya göre ekran çok sayıda parçaya bölünebilir [Vineyard, 2010]. Bu teknikle birbirinden farklı zamansallıktaki fragmanlar ilişkilendirilebileceği gibi, aynı zaman-mekan bağlamındaki görüntü imgeleri farklı bakış açılarından da sunulabilir. Yeni zaman veya mekan bağlamları kurmaya olanak sağlayan bölünmüş ekran tekniğiyle, anlatının olasılıkları çeşitlendirilerek kurgulanabilir.

Bu çalışma kapsamında bölünmüş ekran montaj tekniği deney aşamalarında her bir sinematografik planın fragmanlarının hem kendi içindeki ilişkilene sürecini hem de farklı planların fragmanları arasında kurulabilecek bağlantısallıkları keşfedebilmek amacıyla hareketin fragmanlarla açığa çıkma süreçlerinin irdelenmesi bağlamında ele alınmıştır.

- Yan Yana Durma Montaj Tekniği

Yan yana durma, birbirinden farklı fragmanların tek bir çerçevede ya da art arda gelen çerçevelerde yan yana dizilerek bağımsız yapılarını korudukları ve aynı zamanda yeni bir ilişkisellik ürettikleri bir montaj tekniğidir. Fragmanlar tekil yapılarını korusalar da bir arada ele alınmaları ve birlikteliklerinin ürettiği yeni sekans anlatıları çoğul okumalara olanak sağlar [Örs, 2001].

Bu çalışma kapsamında diğer montaj tekniklerinde olduğu gibi yan yana durma tekniği de hareket fragmanları arasındaki ilişkinin açığa çıkarılması, kurgulanarak yeni zaman-mekan bağlamlarının incelenmesi amacıyla deney aşamalarında ele alınmıştır.

### **3.1.14. Zihinsel Montaj**

Sinemada montajla birleştirilen hareket-imgeler olarak sinematografik planlarla bütünün anlatılması; kent akışındaki bedenin gezinti deneyiminde kent mekanını birikmiş deneyimlerinin hareketin süresinde, önceki deneyim katmanlarıyla

ilişkilendirerek yaptığı zihinsel montajla birleştirmesiyle ilişkilendirilebilir. Gözün deneyimi üretmesi montajla biçimsel benzerlik taşır. Sinematografik kurguda farklı açılardan ve zamansal bağlamlardan fragmanların ilişkilendirildiği montajı, beden kendi bakış aralığında ve kendi deneyim katmanları bağlamında zihinsel bir üretimle yapar. Kentte gezinen beden kendi bakış aralığında yaptığı kesmelerle hareketin deneyimini kurgular. Her kesme önceki deneyimleriyle ilişkilendirdiği hareket deneyimini yapılandırır. Bedenin kendi tekil bakış aralığından kendine özgü yaptığı bu kesmeler zihinsel montajı oluşturur.

### **3.2. Mimarlıkta Sinematografik Mekan Kurgusunun İzleri: Bernard Tschumi**

Sinematografik mekan kurgusu üzerine geliştirdiği teorik üretimini pratikte uygulayan mimar Bernard Tschumi'nin çalışmaları mimarlık ve sinema disiplinleri arasında kurduğu ilişkiselliklerle mekana yeni bir okuma aralığı sunması yönüyle önem taşımaktadır. Sinemada anlatının öznesi olarak bedenin hareket deneyimine odaklanan, mekanı sinematografik tekniklerle farklı ilişkisellikler kurarak ya da yeniden üreterek anlatının mekanını kurgulayan dinamiğe odaklanan Tschumi mimarlıkta mekan üretiminin geçirdiği dönüşümü; mekanın programla ilişkilendirilerek öngörülen kullanım biçimlerini, konvansiyonel notasyonlar olarak plan, kesit, görünüş, perspektif çizimlerinin mekan temsilde bedenin hareket deneyimini yansıtmadaki sınırlılığına dikkat çekerek mekan, program, kullanım arasındaki verili bağıntıyı sorgular. İşlevselci, Biçimci, Klasik ve Modernist öğretilerin getirdiği mimari normların ötesine geçmeye çalışan yaklaşımda mimari normları yapı-söküme uğratarak kullanım ve biçim arasındaki kopmanın yerini mekan, hareket ve olayı ana eksene alan yaklaşımda olasılıkları artırmaya çalışır.

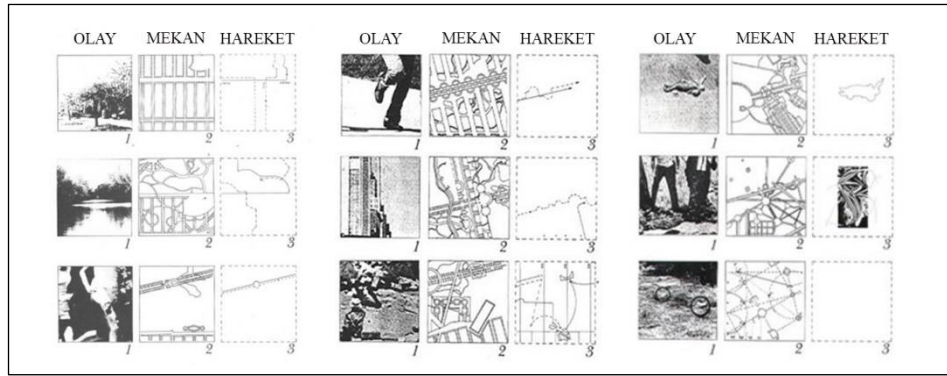
Olay-Kentler (Event-Cities) (1994) çalışmasında Deleuze, Foucault ve Derrida'nın yaklaşımları üzerinden edebiyattaki yapı sökümlerin mimarlıkta uygulanabilirliğini geçmiş mimari öğretilerin verili bağıntılarını, mimari kompozisyon, program, biçim ve kullanım arasındaki ilişkiyi geliştirdiği mekan-olay-hareket (MOH) bağıntısıyla parçalayarak irdeler. Mekanın program ve kullanım ilişkisine göre tasarımının, anlık olasılıkların açığa çıkaracağı geçici ve akışkan mekan aralıklarını içinde barındıramayacağını ileri sürer. Gündelik hayat deneyiminin de eylem ve aktivite olasılıklarını içinde barındırdığına dikkat çeken

Tschumi, bu olasılıklara olanak sağlayan esneklikte ve etkileşime açık mekan yaklaşımını hareketi aktaran sinema tekniklerinden yararlanarak geliştirmiştir [Tschumi, 1994]. Bedenin hareket deneyimiyle çizdiği rotanın, deneyim anında açığa çıkan mekan aralıklarının olaya karşılık geldiğini ve hem binaların hem de kent yaşantısının bu dinamik ilişkilerin kurulmasına olanak sağlayacak esneklikte tasarlanması gerektiğini savunur. Dolayısıyla Tschumi'ye göre mekan artık olay ve hareketten ayrı düşünölemeyecek bir bağıntıda ele alınır. Bu noktada mekanın tasarımcının ve kullanıcının zihninde kodlanmış kullanım eşleşmelerini, programa dair geliştirdiği yaklaşımlarla koparmaya, yeni düşünme ve ilişkilene biçimleri üretmeye çalışır [Tschumi, 1994]. Mimarlıkla program arasındaki bu ilişkiselliği; mekansal konfigürasyon ve program arasında karşıtlık yaratarak tipolojik bir yer değıştirme olarak adlandırılabilir çapraz programlama, her birinin kendi mekansal konfigürasyonunun korunduğı iki farklı programı birleştiren geçişli programlama ve iki farklı programın mekansal konfigürasyonlarının birbiri yerine uygulandığı programsızlaştırma olarak tanımlamıştır [Tschumi, 2018].

Mimarlığını mekan-olay-hareket (MOH) bağıntısı üzerine temellendiren Tschumi, bedenin hareket deneyimiyle kurulan mekan yaklaşımının dinamik yapısını açığa çıkarmak için sinema tekniklerinden montaja başvurmuştur. Manhattan Transkriptleri'nde teorik olarak çerçevelerin ilişkisi bağlamında ele aldığı montaj tekniğinin üst üste bindirme, yan yana durma tekniklerini kullanmıştır. Sinemada hareketin fragmental yapısını içinde barındırarak aralarında kurulan ilişkisellekle hareketi aktaran sekanslar, mimarlıkta hareketin temsilinde ve beden hareket deneyiminin mekansal olasılıklarını açığa çıkarmada montajla üretilebilir deneysel bir altlık olarak ele alınmıştır. Bu kapsamda mekan anlayışının teorik çerçevesini yansıtan Manhattan Transkriptleri (1981) çalışmada konvansiyonel mimarlık bileşenleri olarak plan, kesit, görünüş, perspektif yapı söküne uğratılır. Fragmanlarına ayrılan bileşenler birbirinden farklı fakat bir aradalıklarıyla yeni ilişkiselliklerin üretilebildiği mekan-olay-hareket (MOH) kodlarına dönüşür. Kodların farklı bir zaman düzleminde yan yana, alt alta dizilmesiyle üretilen transkriptler hareketi barındıran sinegram dizilerine dönüşür. Bu sinegram dizilerini oluşturan fragmanlar izleyici tarafından aralarında kurulacak ilişkide bir araya getirilerek, çoğul okumalara olanak sağlayan yeni birleştirme kodlarının keşfedildiği mekan üretimi gerçekleşir. Tschumi transkriptleri 4 temada ele alır:

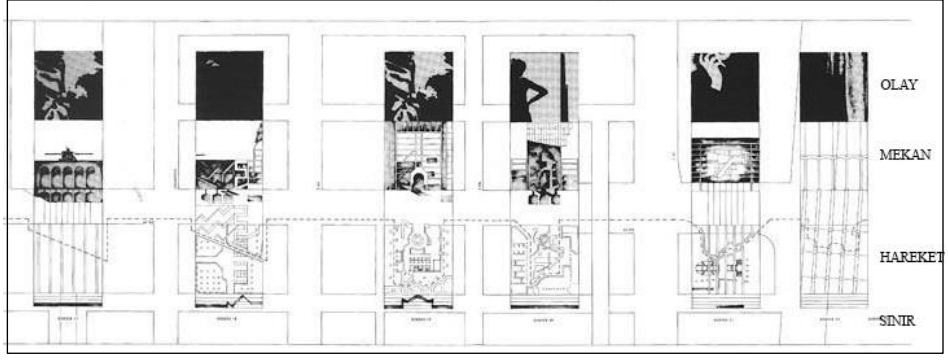
- Tema 1: Park (Central Park, New York),
- Tema 2: Cadde (42. Cadde),
- Tema 3: Kule (ev, ofis, hapishane, otel),
- Tema 4: Blok (şehir blokları içinde 5 iç avlu).

Manhattan Transkriptleri 1- Park: Her biri üç karelik satırlardan oluşur. İlk karede yer alan fotoğraflar olaylara, ikinci karedeki plan çizimleri mekanlara, üçüncü karedeki diyagramlar ise karakterlerin hareketine karşılık gelir. Mekan-olay-hareket (MOH) fragmanlarıyla oluşturulan her bir satır izleyicinin fragmanları ilişkilendirme biçimine göre okunabilecek olayın bir sekansına karşılık gelir (Şekil 3.1).



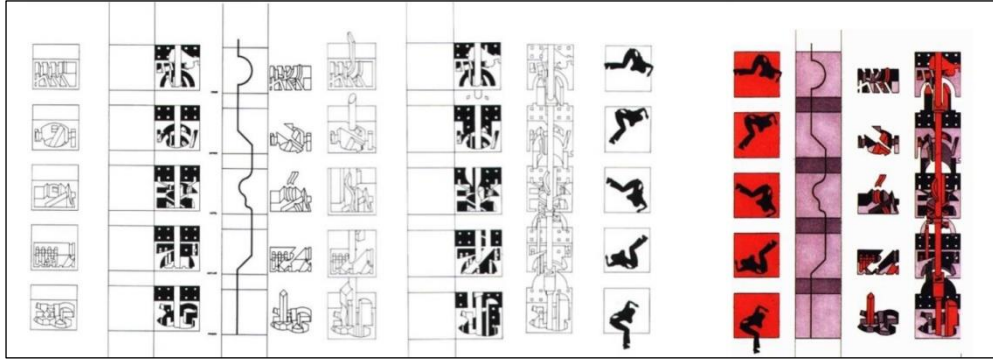
Şekil 3.1: Bernard Tschumi, “Manhattan Transkriptleri 1- Park”, 1981.

Manhattan Transkriptleri 2- Cadde: Bu transkriptte karakterlerin caddede sınırlar arasındaki hareket deneyiminin mekana dair fotoğraf, diyagram, kesit, görünüş ve plan çizimlerine karşılık gelen fragmanlarla mekan-olay-hareket (MOH) bağıntısıyla izleyici tarafından kurulacak ilişkisellik algılanması ve üretilmesi amaçlanmıştır. Mekan-olay-hareket kodlarına karşılık gelen kareler olarak fragmanlar, bu temada satırlar olarak dizilmek yerine temaya adını veren Manhattan 42. Cadde’nin plan şeması altlığında ele alınmıştır. Mekan, olay ve hareket birer çerçeve olarak birbirinden bağımsız fragmanlar olarak değil, artık plan şemasında birbirine temas ederek, alt alta ve yan yana dizilerek izleyicinin yeni ilişkisellikleri üretmesine olanak sağlayan bir okuma altlığı olarak görülmektedir (Şekil 3.2).



Şekil 3.2: Bernard Tschumi, “Manhattan Transkriptleri 2- Cadde”, 1981.

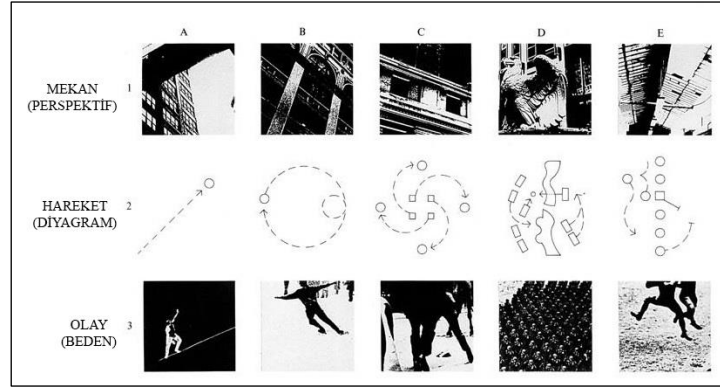
Manhattan Transkriptleri 3- Kule: Karakterin kuleden düşme hareketi süresince mekanı algılamasını, bakışın düşmeye bağlı açısının sürekli değişimiyle ilişkili olarak ifade etmek üzere bakıştaki deformasyon transkriptin fragmanlarına da uygulanmıştır. Olay hareketin kendisine dönüşerek mekanın algılanması sağlanmaya çalışılmıştır (Şekil 3.3).



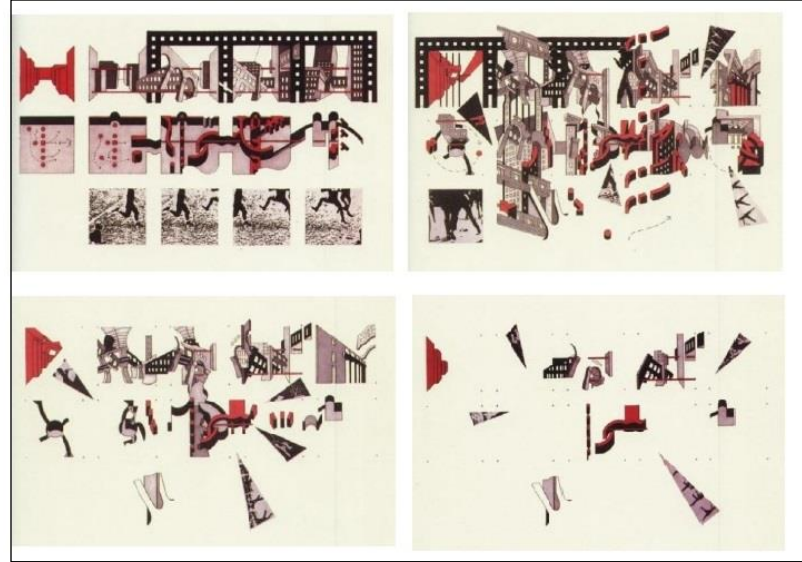
Şekil 3.3: Bernard Tschumi, “Manhattan Transkriptleri 3- Kule”, 1981.

Manhattan Transkriptleri 4- Blok: Şehir blokları içinde yer alan 5 iç avludaki olaylar; mekan ve kullanım arasındaki verili bağıntının farklı programların bir araya getirilip ilişkilendirilmesiyle koparmaya yönelik yaklaşımla ele alınmıştır. Birbirine doğrudan ilişkisi bulunmayan akrobat, buz patencisi, futbolcular, askerler olaylara karşılık gelen bedenlerdir. Hareket diyagramları ve mekan perspektifleriyle de birlikte 5 satır 3 sütundan oluşan bir matris oluşturulmuştur. Birbirinden farklı programlara ait olayların beden hareket diyagramları ve mekan perspektifleri üzerinden tema boyunca birçok varyasyon üretilerek programlar arası geçişin ve fragmanlar arası ilişkilerin dekonstrüktif bir yaklaşımla matrisi parçalaması,

dönüştürmesi ve en sonunda yok etmesi şeklinde bir okuma örneği çalışılmıştır (Şekil 3.4), (Şekil 3.5).



Şekil 3.4: Bernard Tschumi, “Manhattan Transkriptleri 4- Blok”, 1981.

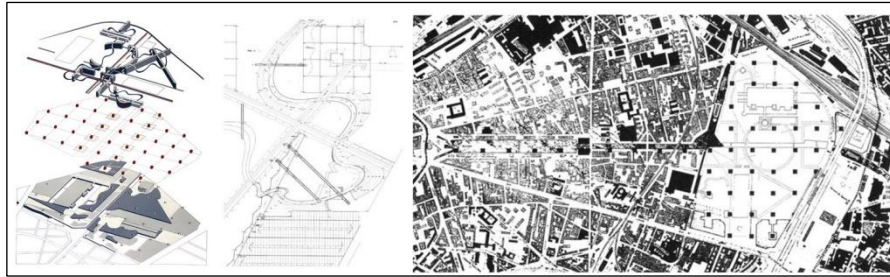


Şekil 3.5: Bernard Tschumi, “Manhattan Transkriptleri 4- Blok”, dekonstrüksiyona uğrayan sinegram dizileri.

Bu anlamda Tschumi’nin sinematografik yaklaşımında her biri birer çerçeve içinde yer alan mekan-olay-hareket fragmanlarının aralarında kurulacak her ilişkisellik yeni bir okuma aralığı kurgular. Fragmanların tekil yapısıyla mekan-olay-hareket bağıntısını anlamamanın yetersizliğini savunan Tschumi, konvansiyonel mimarlık bileşenlerini parçalarına ayırarak sinemadaki fotogramlar arası kurulan ilişkide üretilen sinegram dizilerine karşılık gelen sekans anlatılarına benzer şekilde yeni bir ilişkilendirme aralığında bir araya getirmesiyle her okumada yeni anlamların üretilebildiği esnek bir okuma biçimi sunar. Mekanın beden hareketi ve olay üzerine

kurulu olduğu görüşünü de hareketi içinde barındıran transkriptlerle ürettiği sinegram dizileriyle, sekanslarla izlenen beden üzerinden ve izleyici beden olarak deneyimletir. Konvansiyonel mimari bileşenlerin hareketi yansıtmı biçimini eleştiren yaklaşımında, onları yapı söküme uğratarak sinematografik bir mekan kurgusunda yeniden ele alarak geliştirdiği teorik üretimlerle okuma örnekleri üzerinden ilişkiselliklerin izleyici tarafından üretilebilirliğine dikkat çeker. Temsilin donuk ve bitmiş yapısının karşısına her okumada üretimin devam ettiği dinamik bir yaklaşım örneği sunar.

Tschumi'nin sinematografik tekniklerin mekan tasarımındaki karşılığını hareketi aktarmak üzerinden temellendirdiği teorik üretimlerinin mimarlıktaki karşılığının, 1982 yılında açılan uluslararası bir yarışmada Paris'te 55 hektar alanda 21. yüzyıl kent parkı olarak tasarladığı, 1984-1987 yılları arasında inşa edilen Parc de la Villette projesi olduğu söylenebilir. Bir kent parkı tasarımı olarak Parc de la Villette için program ve mekansal konfigürasyon ilişkisini sorgulayarak peyzajın ağırlıklı olduğu bir park tasarımı yerine, doğal ve yapay öğeler arasında geçiş ve dinamik bir ilişkisellik kurgulayarak kendini deneyimle yapılandıran bir mekan yaklaşımını uygulamıştır. Kenti plan temelinde okumayı içeren kompozisyon nosyonu yerine biçim-işlev, biçim-program ilişkisinde kopma yaratarak; üst üste bindirme, bitişiklik, kesintililik gibi yaklaşımlarla özerk parçalar olarak fragmanları montajlayarak doğal ve yapay arasındaki sürekli yapılanmayı kurgulamıştır. Mekanla program arasındaki verili ilişkiyi, parkı deneyimle keşfe açık bir mekan şeklinde ele alarak bozmaya çalışmıştır. Bu kapsamda mekan, olay ve hareket üzerine kurulu Parc de la Villette projesinde üst üste bindirme ve yan yana durma gibi montaj tekniklerini noktalar sistemi, çizgiler sistemi ve yüzeyler sistemi olarak 3 katmanlı yapıda ele alan Tschumi, bu sistemleri hem tekil olarak kendi içlerinde hem bir aradalıklarında sekanslar arası ilişki ve ilişkisizlik üzerine kurgulamıştır (Şekil 3.6), [Web 16, 2021].



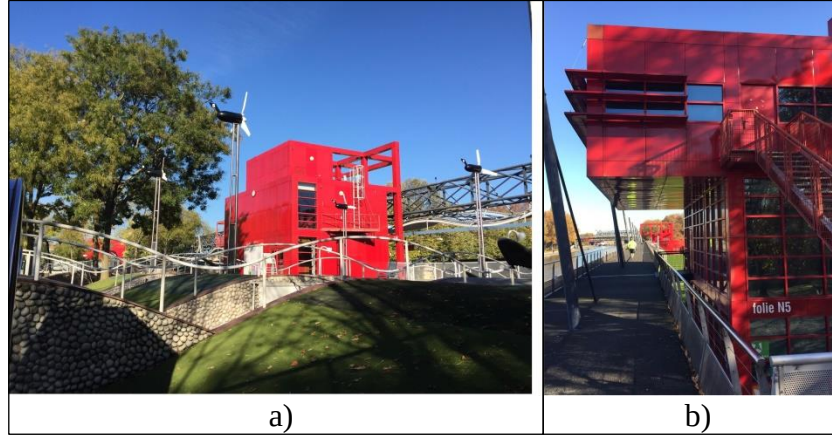
Şekil 3.6: Bernard Tschumi, "Parc de la Villette", çizgiler-noktalar-yüzeyler sistemi şeması.

Parkın organizasyon prensibinin üzerine kurulu olduğu noktalar sistemi “folie”lere, çizgiler sistemi sinematik bir promenad olarak yürüyüş yollarına, yüzeyler sistemi ise yeşil alanlara, bahçelere karşılık gelir (Şekil 3.7), [Web 17, 2021]. “Folie”ler sinematografik planlar olarak çerçevelerin bağımsız ve anlık yapısını taşıyan, programı değişebilen ve buna bağılı olarak mekan deneyiminin farklılaşmasına olanak sağlayan aktarım nesneleri olarak tanımlanmıştır [Tschumi, 1994].

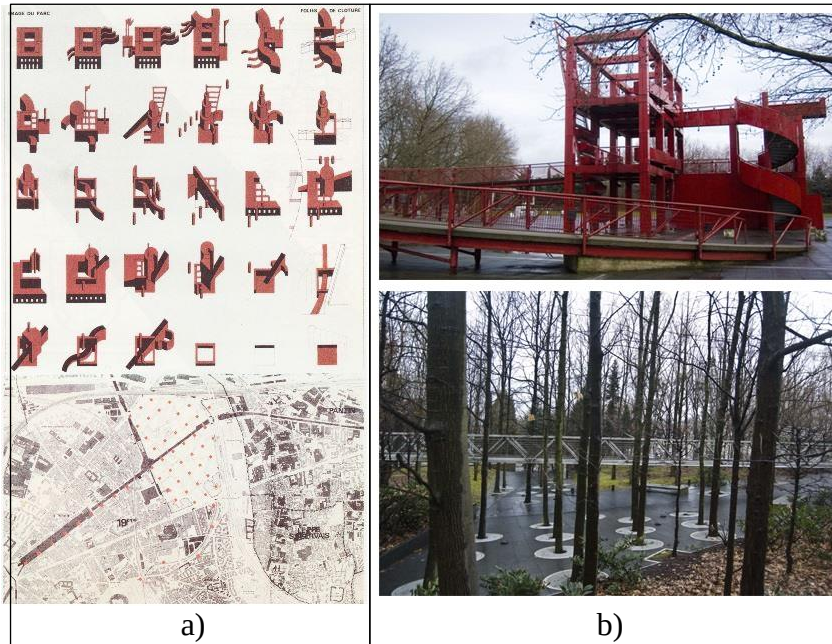


Şekil 3.7: Bernard Tschumi, “Parc de la Villette”.

Tschumi, ziyaretçilerin hareketiyle anlamlı hale gelecek, ihtiyaca göre kullanımı değişebilecek, tekil yapısını koruduğı gibi olay ve aktiviteyle etkileşime açık birbirinden bağımsız yapılar olarak “folie”leri (Şekil 3.8) 35 noktadan oluşan ve kompozisyonu reddeden bir grid üzerine yerleştirerek çizgiler sistemini tanımlamıştır [Web 18, 2021]. Çizgiler sistemi harekete karşılık gelen yürüyüş yollarını tanımlamak için oluşturulmuştur. Her yürüyüş yolu yüzeyler sistemini oluşturan bir temalı bahçe tarafından çerçeveye alınarak bir sekansa denk düşer (Şekil 3.9), [Web 19, 2021]. Böylece her biri kendine özgü sekans anlatıları kurgulayan yürüyüş yollarıyla çevrelenmiş bahçeler birbirleri ardına gelmeleriyle de deneyimle kurulabilecek ilişkiselliklere de açıktırlar. Birbiri arasında kurulabilecek ilişkisellik gibi ilişkisizlik de Tschumi’nin sekans yaklaşımının bir parçasıdır [Örs, 2001].



Şekil 3.8: Bernard Tschumi, “folie”ler.



Şekil 3.9: Bernard Tschumi, “Parc de la Villette”, grid sistemde yer alan “folie”ler ve yürüyüş yolları.

Tschumi’nin anlık ve aktivite içeren olay tanımı, gündelik hayat deneyiminin etkileşime açık yapısıyla ilişkilendirir. Tschumi mimari öğelerin programatik öğelerle ve hareketle çarpışmasını kullanım ve biçim arasındaki ilişki üzerinden kopma olarak adlandırır [Örs, 2001]. Manhattan Transkriptleri’nde filmlerden alıntılarla mimari kompozisyon yerine sinemanın montaj tekniğine başvurularak biçim ve kullanım arasındaki verili bağıntıda yaratılacak kopmalarla yeni ilişkilerin kurulmasına olanak sağlandığı görülmektedir. Tschumi’nin mekanı olay ve hareket üzerine kurgulayarak noktalar, çizgiler ve yüzeyler sistemiyle katmanlar arası ilişkiyi ve ilişkisizliği

organize ettiği park tasarımında, her biri bir fotogram olarak “folie”ler arası kurulacak hareket deneyimiyle sekansların üretilerek mekana dair olasılıkların artırıldığı ve üretilmeye devam ettiği sinematografik mekan yaklaşımı; fotogramların peş peşe gelerek sinegramların montajını yapması ve farklı sıralamalar içeren sinegram dizileriyle mekan-olay-hareket bağıntısıyla kompozisyonu yapı söküne uğratması beden hareket deneyiminin mekansal karşılığının açığa çıkarılmasının amaçlandığı bu çalışma kapsamında sinema-mimarlık ara kesitinde üretilen bir örnek olması nedeniyle önem taşımaktadır.

### **3.3. Sinematografik Kavramların Mimarlıktaki Yansımaları**

Deneyimin mekanını açığa çıkarmada mimarlığa deneysel bir okuma aralığı sağlayan sinemanın; özellikle Kuleshov, Vertov, Eisenstein gibi yönetmenlerin montaj tekniğı üzerine geliştirdikleri yaklaşımda açığa çıkan mekansal olasılıklar bağlamında mimarlıkla ilişkilendiğı söylenebilir. Montajın görüntüleri farklı bağlamlarda ilişkilendirerek dinamik bir anlatı üretmesiyle filmi oluşturan sekansların beden hareket deneyimi üzerinden ele alınan bir yaklaşımla çeşitli mekan aralıkları üretme potansiyeli; mimarlıkta beden hareketine dayalı sinematografik mekan kurgusunun geliştirilmeye çalışıldığı örneklerde kendini gösterir. Eisenstein “Architecture and Montage” (1989) adlı çalışmasında nesnelerin algısının beden bakış aralıklarıyla ilişkisi üzerinden değişiminin rotası olarak açıkladığı “güzergah” yaklaşımıyla, beden hareket rotası boyunca ilerlerken montajın kesme, birleştirme, ekleme gibi özellikleriyle dinamik mekan deneyimini ürettiğinden söz eder [Eisenstein, 1989]. Eisenstein’in hareket rotalarıyla açıkladığı sinematografik yaklaşımını ve çalışmalarını inceleyen Le Corbusier, harekete bağlı mimarlığını beden mekan içinde takip ettiğı güzergah olarak “promenade architecturale” (mimari gezinti) şeklinde tanımlayarak; beden sinema izleyicisi gibi mekan içinde hareket ederken bakışıyla yaptığı kesme ve montajla deneyimi ürettiğini söyler [Colomina, 1996]. Çalışmalarında binalarla birlikte insan silüetlerinin hareketli izlerine de yer vererek zamanı mekanda süreklilikle ele alan Mies van der Rohe, hareket ile zamanı kurgulayan Bernard Tschumi ve Coop Himmelb(l)au, kenti ve mekan sekanslar dizisi olarak ele alan Jean Nouvel,

kentlerin fragmanlaşan yapısına dikkat çeken Rem Koolhaas, mekanı bellekle ilişkilendirerek kurgulayan Daniel Libeskind, bedenın hareketindeki değışimle nesnelerin algılanışındaki değışimi tanımladığı paralaks yaklaşımını geliştiren Steven Holl gibi mimarlar sinema tekniklerinden yararlanarak hareket üzerinden ele aldıkları kendi sinematografik mekan tasarımlarını geliştirirler [Yıldırım, 1999].

Le Corbusier'nin 1931 yılında, bedenın içinde gezinirken karşılaşacağı farklı bakış açılarından üretilecek mekansal sekanslarla bir gezinti rotasıyla tasarlanan Villa Savoye (Şekil 3.10), deneyimin yapı elemanları arasında sinemanın çerçeveleme tekniğine benzer ilişkisellikte kurgulanan rotada bedenın hareketiyle mekanı üretir [Web 21, 2021]. Bedenın bakış aralıklarının sekanslar üreterek mekan deneyimini açığa çıkarması üzerine kurgulanan ve bir makine olarak da adlandırılan yapı, bedenın kurgulanan rotadaki hareketiyle işler hale gelir [Colomina, 2002]. Mekan hareket eden bedenın farklı bakış açılarını biraraya getiren deneyim rotasında görünür hale gelir.

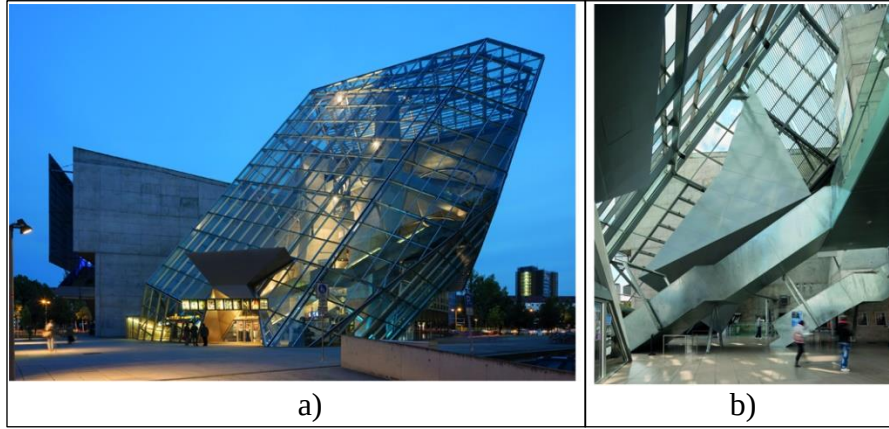


Şekil 3.10: Le Corbusier, “Villa Savoye”.

Mekanı bedenın hareketine göre dönüşen bir algıyla tanımlayan Steven Holl, mekanda hareket eden bedenın rotasını “paralaks” kavramıyla açıklar. Bedenın hareketindeki değışimin ürettiği farklı bakış aralıklarına göre sürekli bir değışim içinde var olan mekanın, Holl'ün hareketin kurgulayıcı öge olarak yer aldığı mimarlığında farklı sekansları ilişkilendiren montajın yansıması ile sinemayla ilişkilendiği söylenebilir.

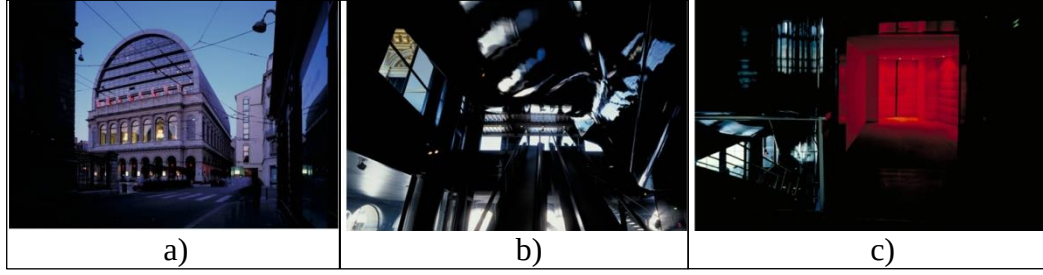
Üst üste bindirme montaj tekniğinin mimarlıktaki yansımalarından birine Coop Himmelblau'nun UFA Sinema Merkezi Binası (Şekil 3.11) örnek verilebilir [Web 22, 2021]. Mekanın kendisinin bir sinema filmi ve içinde gezinen bedenın de filmi içindeki karakterler olarak deneyime dahil edildiği mekansal yaklaşımda, filmi

oluşturan sekanslar sinematografik etkiyi üretecek biçimde tasarlanan mimari öğelerdir. Binanın hem kendi içindeki rampalar ve merdivenler gibi sirkülasyon elemanlarıyla kurgulanan hareket rotaları hem de şeffaf yüzeye sahip fuayenin bir arayüz olarak kentle kurduğu etkileşim izleyen-izlenen ilişkilerini barındırırken, binada gezinen bedene sunduğu farklı bakış aralıklarının birleşimiyle elde edilen sinematografik mekan kurgusunu beden deneyimine açması yönüyle sinema-mimarlık ilişkisini yansıttığı düşünülür [Widman and Robnik, 1994].



Şekil 3.11: Coop Himmelb(l)au, “UFO Sinema Merkezi”.

Mekanı sekansların ilişkisiyle ele alan ve sinema filmlerinden etkilenen Jean Nouvel, hareketi içinde barındıran mekan deneyiminin sekans dizileriyle üretilen sinematografik yapısını, tasarımda kullandığı alan derinliğiyle sağlar. Farklı sekans anlatılarını ilişkilendirerek filmi kurgulayan yönetmenle, farklı sekanslar üretecek mekanları ilişkilendirerek binayı tasarlayan mimar arasında benzerlik kurar. Mekanı tasarlayan mimar, yönetmenin sinemada yaptığına benzer şekilde farklı sekansları mekanın anlatısını açığa çıkaracak şekilde kesme, üst üste bindirme, yan yana durma gibi montaj teknikleriyle kurgular [Rattenbury, 1994]. Mimarlığı sinemaya benzer şekilde zaman ve hareket üzerinden ele alan Jean Nouvel, hareket halindeki bedenin mekanı sekanslar halinde algıladığını, izlediği rotada mekana dair sekansları ilişkilendirerek yaratılan karışıklıkta ve ilişkide deneyimin mekanını görünür hale getirdiğini söyler [Rattenbury, 1994]. Nouvel’in yapı elemanlarını sinematografik bir kurguyla bir araya getirerek sinemadakine benzer bir deneyimi beden hareketi üzerinden üreten mekan yaklaşımına Lyon’daki opera binası örnek verilebilir (Şekil 3.12), [Web 23, 2021].



Şekil 3.12: Jean Nouvel, “Lyon Opera Binası”.

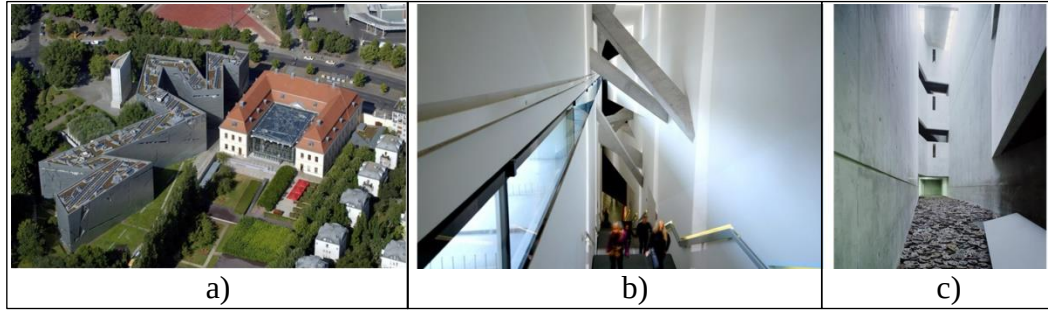
Rampalar ve merdivenlerle kurulan sirkülasyon ağıyla farklı katlarda gerçekleşen gösterilerin farklı mekanlarda canlı olarak video gösteriminin yapılmasıyla farklı bedenlerin eşzamanlılıkta olayları deneyimlemesine olanak sağlanır. Kurgulanan rotada ilerleyen beden, mekana dair sekansları hareket halindeyken birçok farklı bakış aralığından üretir. Birbiriyle ilişkilenen yapı elemanlarıyla sağlanan akışkan ilişkisellikte üretilen mekan deneyimi, aydınlatma elemanlarıyla da desteklenerek hem yapının kendi içindeki ilişkilerin hem de bulunduğu çevreyle etkileşiminin artırılması amaçlanır.

Sinemada hikayeye mimarlıkta mekana karşılık gelen anlatı üzerinden sinema ve mimarlık arasında benzerlik ilişkisi kuran Rem Koolhaas’ın montaja dayalı sinematografik mekan yaklaşımına OMA ile birlikte tasarladığı Bordeaux Evi (Maison Bordeaux) (Şekil 3.13) örnek olarak verilebilir [Web 24, 2021], [Bachelard, 1996]. Evin kullanıcılar üzerinden gelişen senaryosu hareket yeteneği kısıtlı engelli bir kullanıcının hareket rotası üzerinden ele alınarak tüm kullanıcı bedenlerin sınırlarından geliştirilen sinematografik bir mekan kurgusu izlenir. Mekanın içinde gezinen bedenlerin rotalarındaki farklılıklar yapı elemanlarıyla cephelerde ve katlarda sağlanan doluluk-boşluk ilişkileriyle oluşturur.



Şekil 3.13: Rem Koolhaas, “Bordeaux Evi”.

Mimarlığını bellekle ilişkilendirerek kurgulayan Daniel Libeskind'in Berlin Müze yapısına yapılacak ek için açılan yarışmada seçilen “Between The Lines” adlı tasarımı olan Berlin Yahudi Müzesi (Şekil 3.14)'nin mevcut yapının girişiyle ilişkilenerken koridorlarla kurgulanan rotalarının sinematografik bir mekan anlayışına sahip olduğu söylenebilir [Web 25, 2021]. Koridorlarla kurgulanan geçmiş deneyimleri kullanıcı bedenle etkileşime sokmak için mekanın biçimlenişinden, onu oluşturan yapı elemanlarının bir araya gelişlerinin belleği harekete geçiren bir dile sahip olmasına kadar, mekanın tasarımından ziyaretçi bedenlerin kurgulanan deneyim rotalarına uzanan süreci belleği oluşturan kent kültürünü, soykırımı ve bunun yaşantıya etkisini bütün halinde birlikte ele alır.



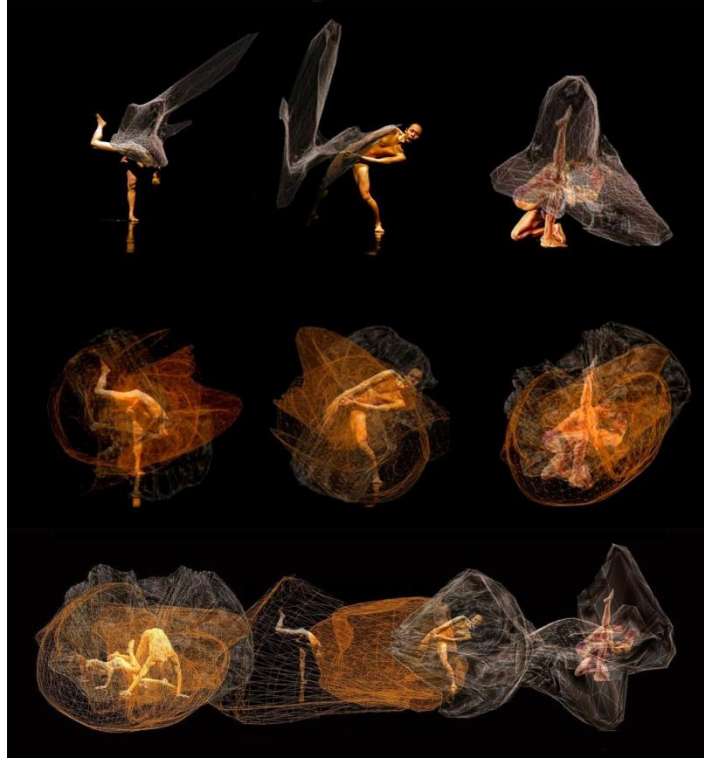
Şekil 3.14: Daniel Libeskind, “Berlin Yahudi Müzesi”.

### 3.4. Hareket-Beden Etkileşimli Performatif Çalışmalarda Sinematografik Mekan Kurgusu Arayışları

#### 3.4.1. Meta-beden, 2013-2018

Meta-beden, 2013-2018 yılları arasında Jaime de Val ve Reverso kuruluşu tarafından koordine edilerek katılımcı ve performatif araştırma çalışmaları geliştiren bir Avrupa projesidir. Bedenlerin ve bağlamların çeşitliliğini vurgulayan yeni tür medya üretimi aracılığıyla alternatif yaklaşım denemelerini barındıran projede, bu amaçla dans, müzik, mimarlık, görsel sanatların bilimle ve teknolojiyle etkileşimini artırmaya yönelik multidisipliner ve transdisipliner iletişim platformları üretilmiştir. Etkileşimin fiziksel ve dijital yönlerinin sorgulandığı çalışmalar mekan kavramı üzerinde kendini açığa çıkarırken, hareketin değişimiyle öngörülemez, belirsiz ve dönüşen bir beden yaklaşımı “metakinesfer” olarak adlandırılırken (Şekil 3.15), tüm

üretimlerin gerçekleştiği sınırları belirsiz uzay “Meta-yer” (Metatopia) olarak tanımlanmıştır [Web 26, 2021].



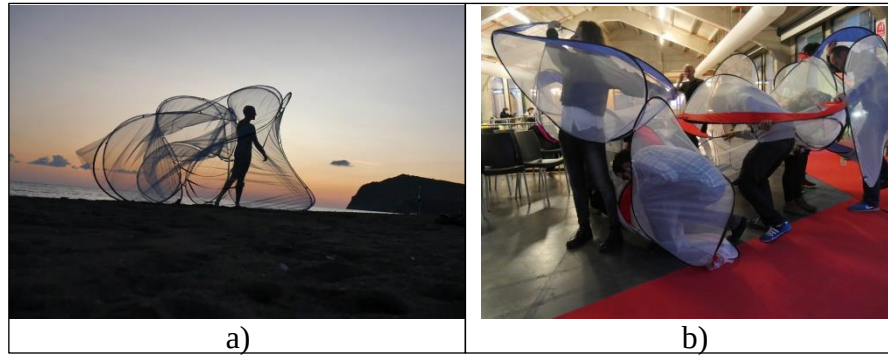
Şekil 3.15: “Meta-beden” projesinde devingen bedenin hareket aralığı olarak “metakinesfer”in görselleştirilmesi.

Meta-beden projesi, beden hareketinin akışkanlığının ve öngörülemeyen belirsizliğinin, performatif bir yaklaşımla ele alınarak geliştirilen teknolojilerle izlenebilir ve takip edilebilir bir arayüzde ele alınmasını önerir. Bu kapsamda kinetik, ilişkisel, sosyo-kültürel paradigmlar için bedenin ve bağlamının devingenliğini esas alan teknolojiler geliştirilmiştir. Fiziksel sınırlılıkları dijital bir arayüze aktararak etkileşime açılan beden, hareket deneyiminin izlenebildiği, parametrize edilerek kontrol edilebildiği ve geliştirilebildiği bir teknolojide deneyimin mekan aralıklarını üretir (Şekil 3.16). Niceliksel özelliklerine indirgenen beden ve mekan ilişkilerinin sorgulandığı proje kapsamında bedenin hareketi, sınırları ve deneyimi üzerinden performatif yaklaşımların geliştirilmesiyle yeni mekan olasılıklarının görünür hale getirilmeye çalışıldığı görülmektedir [Web 27, 2021].



Şekil 3.16: “Meta-beden” projesinde dijital ortamda simüle edilen beden hareket alanı “metakinesfer”in fiziksel deneyimle etkileşime açılması.

Projede üretilen “metakinesfer”, bedenın sınırlarını ve diğerk bedenlerle etkileşiminde üretilecek ara yüzleri açığa çıkarmayı sağlayan, esnek ve yarı saydam malzemelerden yapılan giyilebilir bir prototipe karşılık gelir. Bedenin hareketiyle esneyen, onunla birlikte hareket eden ve teknolojik donatılarla desteklenerek izlenebilen “metakinesfer” örnekleri (Şekil 3.17), bedene ve etkileşime bağılı dönüşen yapısıyla hareketi geometrik formlara indirgeyen beden yaklaşımlarından ayrılmış olur [Web 27, 2021].



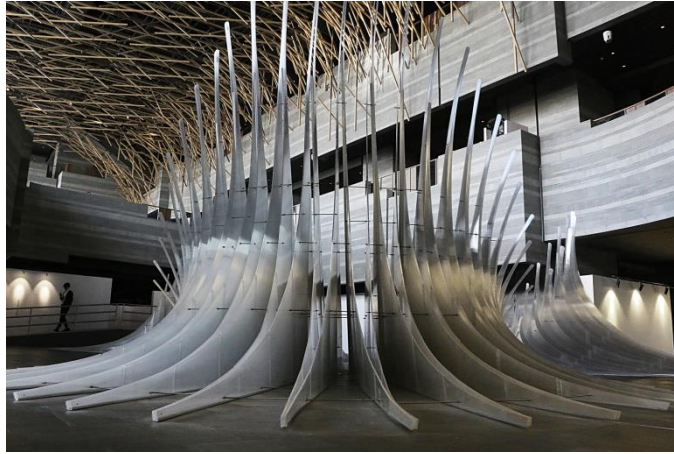
Şekil 3.17: “Meta-beden” projesinde bedenler arası etkileşimin deneyime açıldığı giyilebilir etkileşim arayüzü olarak “metakinesfer”.

Meta-beden projesinin bedeni dans teorisyeni Rudolf Laban’ın “kinesfer” tanımından geliştirilen “metakinesfer” kavramıyla fiziksel ve dijital ortamda deneyime açan yaklaşımının, her bedenın kendisine ait olan bir prototip ve onun harekete bağılı değişimi üzerinden ele almasının fragmanlarla kurgulanan sekans olarak deneyimin mekansallığına karşılık geldiğı düşünölmüşdür. Her beden için esnek ve dinamik hareket aralıklarının tek tek ve bir aradalıklarıyla etkileşimin mekanını kurgulayacak sekans aralıkları olarak ilişkiselliğinin sorgulanmasıyla

performatif mekanın devingen yapısını açığa çıkaracak sinematografik bir kurguda ilişkilendikleri söylenebilir.

### 3.4.2. “HE” Enstalasyonu, 2018

Şangay’da Turtlehill mimarlık tarafından Geleneksel Çin resim ve kaligrafi sanatını ileriye taşımak açılan “Fırça Ucu/ Parmak Ucu” (Brush Tip/ Finger Tip) adlı serginin bir parçası olarak gösteri alanının atriyumuna yerleştirilen üç boyutlu “HE” enstalasyonu ve beraberindeki video, kaligrafi sanatını izleyici bedenle etkileşime açmıştır (Şekil 3.18), [Web 28, 2021].



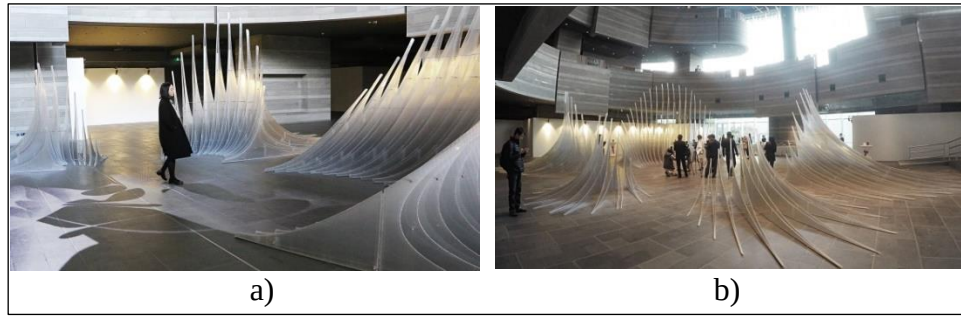
Şekil 3.18: “Fırça Ucu/ Parmak Ucu” adlı sergide yer alan üç boyutlu “He” enstalasyonu.

Kağıt düzlemine uygulanan kaligrafi çalışmalarını insan bedeni üzerinden ele alan çalışmada, kaligrafi sanatının ritminin uzaydaki izini açığa çıkarmaya odaklanılmıştır. Fırçanın eğrisel hareketiyle kaligrafi sanatını açığa çıkaran izlere odaklanan tasarımcı, birlik anlamına gelen “HE” enstalasyonunda (Şekil 3.19) fırçanın yörüngesine ve eğriliğine göre izleri birleştirerek dijital ortamda parametrik olarak üretilerek biçimsel hale getirmiştir [Web 28, 2021].



Şekil 3.19: “He” Enstalasyonu, fırça izlerinin yörünge ve eğriliğe göre parametrik üretimiyle biçimsel olarak elde edilen mekansallık.

Mekansallaşan fırça izleriyle etkileşime giren ziyaretçi bedenler, iki boyutlu kağıt düzlemiyle kurduğu ilişkiden üç boyutlu mekansal bir ilişkiyle kaligrafi sanatını deneyimler. Kullanılan malzemelerin saydamlığı, rengi ve uygulamanın video kaydı, bedeni kendi mekansallığında deneyime açan kaligrafi sanatını kendi hareket izi üzerinden aktarır (Şekil 3.20), [Web 28, 2021].

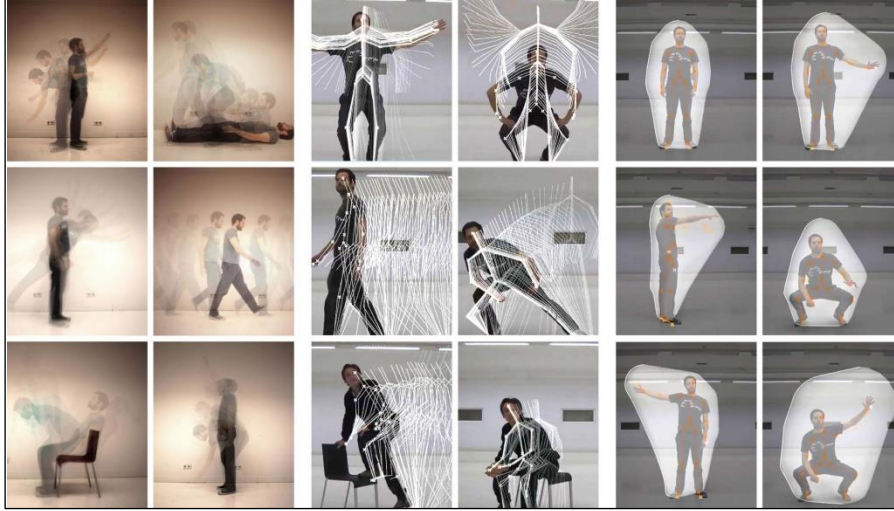


Şekil 3.20: “He” Enstalasyonu, parametrize edilen fırça izleriyle üretilen mekansallığın bedenle etkileşimi.

“He” enstalasyonunda kaligrafi sanatının bedenle etkileşimini artırmak üzere dijital ortamda parametrize edilen fırça izlerinin bir araya gelme biçimiyle üretilen mekansallık, bedenin kaligrafiyle kurduğu iki boyutlu ilişkiyi içinde gezinirken deneyimlediği üçüncü boyuta taşımıştır. Birimlerin tekrarının ve yan yana gelme biçimlerinin ürettiği mekansallığın, fragmanlarla kurulan mekan anlatısıyla taşıdığı benzerliğin sinematografik bir mekan kurgusuna karşılık geldiği söylenebilir.

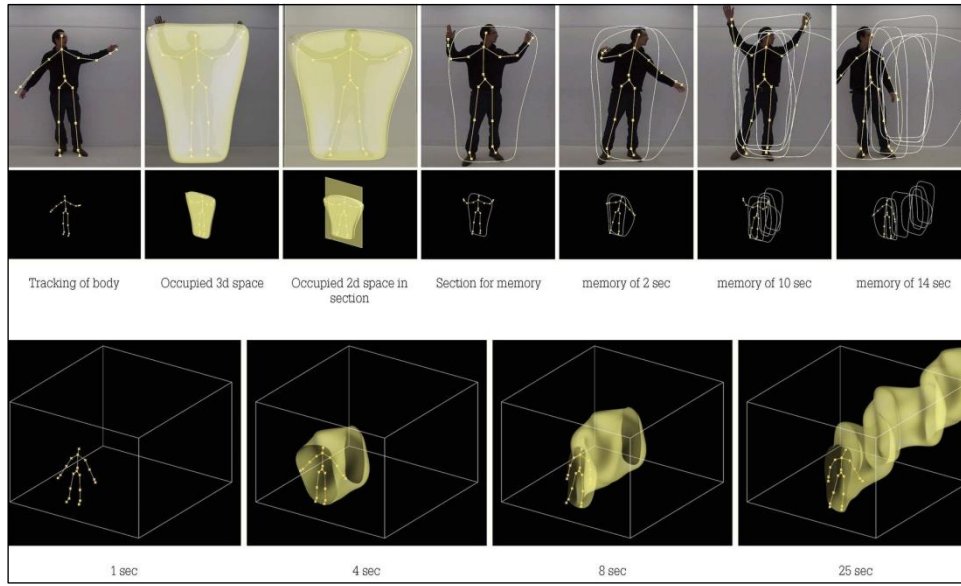
### 3.4.3. Bir Delft Teknik Üniversitesi Öğrencisi Soruyor: “Sıfır Atık Alanla Yaşayabilir Miyiz?”, 2015

Bedenin mekanın içinde gezinirken eylemlerine yönelik kullandığı alana odaklanarak, bedenin ihtiyaç duyduğu hareket alanını keşfetmek üzerine geliştirilen “Sıfır Atık Alanla Yaşayabilir Miyiz?” projesi (Şekil 3.21), Delft Teknik Üniversitesi’ndeki “Why Factory” stüdyosundan Stavros Gargaretas’ın bedenin günlük aktivitelerini kaydederek beden hareketlerini analiz ettiği alan verimliliğini sorguladığı bir çalışmadır. Proje Ulf Hackauf, Adrian Ravon ve Huib Plomp gözetiminde, “Why Factory” stüdyosu kurucusu Winy Maas ile birlikte tamamlanarak, Delft Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi’nin en iyi mezuniyet projesi ödülünü almıştır [Web 29, 2021].



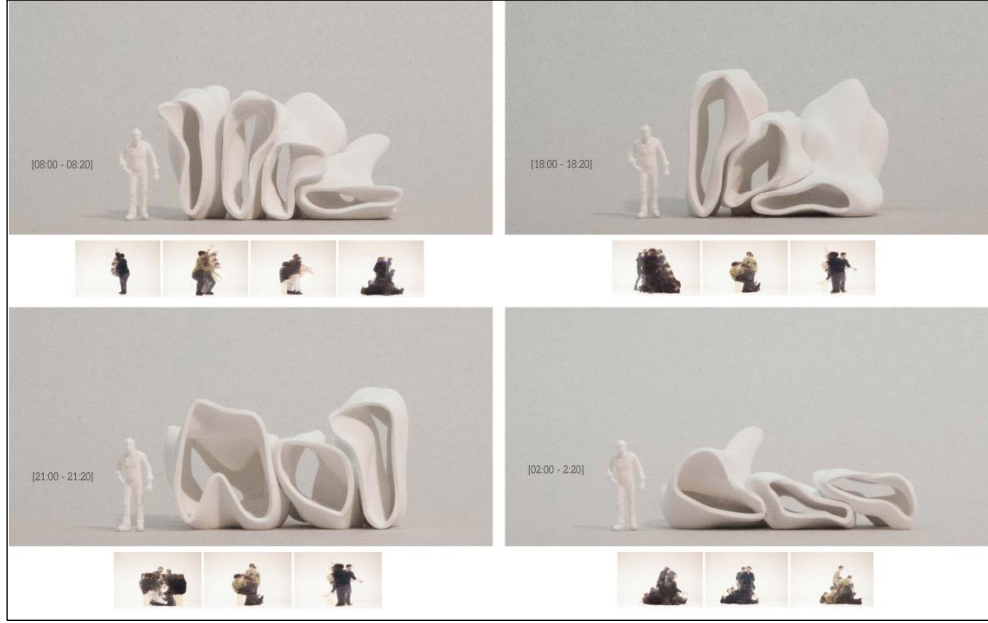
Şekil 3.21: “Sıfır Atık Alanla Yaşayabilir Miyiz?”, günlük aktiviteleri kaydedilen bedenlerin dijital ortamda simüle edilen hareket aralıkları.

Bedenlerin hareketini gerçek zamanlı olarak test eden çalışmada ergonomi ve alan verimliliğinin mekansallığı simüle edilmiştir. Bedenin hareketinin açığa çıkardığı mekansallığın, ihtiyaç duyulan yaşam alanlarına entegre edilebilen ve çevreyle kurulan etkileşimde kullanılmayan alanların belirlenerek bedenin hareket alanı üzerinden geliştirilen bir mekan anlayışı geliştirilmeye çalışılmıştır. Microsoft Kinect Hareket İzleme teknolojisi ile bedenin hareketleri 2 saniyelik periyotlarda kaydedilerek, hareket izlerinin takip edilebileceği bir haritalama üretilmiştir. Kayıtların çözülmesiyle bedenin hareket alanı üzerinden eylemine karşılık gelen mekanın sınırları belirlenmiştir (Şekil 3.22), [Web 29, 2021].



Şekil 3.22: “Sıfır Atık Alanla Yaşayabilir Miyiz?”, simüle edilen beden hareketlerinin dijital ortamda sorgulanan mekansal aralıkları.

Görselleştirilen hareket alanının insan bedeni ergonomisine uygunluğu üzerinden fiziksel mekana dönüştürülmesi sürecinde beden hareketinin esnekliğine uyum sağlayabilen, günlük aktivitelere ve çevresel gereksinimlere adapte olabilen duyarlı bir malzeme arayışına gidilmiştir. Duyarlı bir arayüz olarak beden etkileşimiyle kurgulanan mekansallık, beden hareketiyle dinamik bir fiziksel çevre üretirken kendi etkileşimi ve geri bildirimlerinin sonucu olarak kendini de yapılandırmaya devam eder. Mekanın durdurulamayan akışkanlığı fiziksel bir mekana dönüşmekten çok soyut bir veri alanına karşılık gelir. Araştırmacılar deneyime açılan bu mekansallığı, mekanın verimliliği üzerine tartışma aralığı sağlayan bir bilgi bulutu olarak tanımlarlar (Şekil 3.23), [Web 29, 2021].



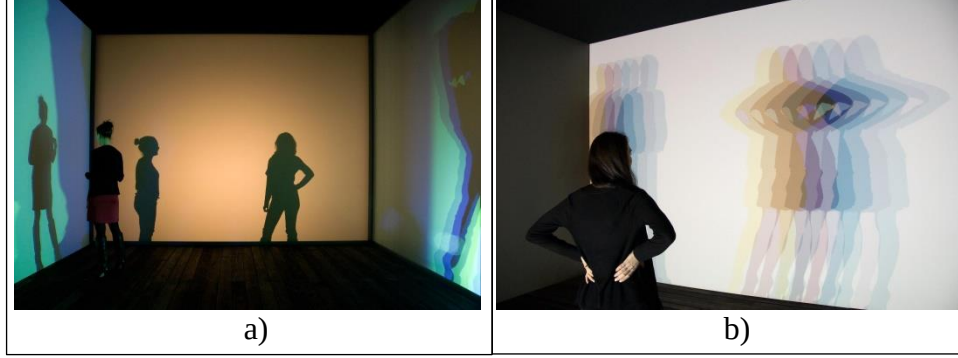
Şekil 3.23: “Sıfır Atık Alanla Yaşayabilir Miyiz?”, beden hareket aralığına karşılık gelen izlerin artikülasyonu ile elde edilen mekansal denemeler.

Beden hareketinin analizi ve kapladığı alan üzerinden beden ideal hareket mekanını sorgulayan “Sıfır Atık Alanla Yaşayabilir Miyiz?” çalışmasında, beden hareket aralıklarını birer modüle dönüştürerek bu modüller arasında sağlanan süreklilikte beden eyleminin mekanı açığa çıkarılmaya çalışılmıştır. Her biri kendine özgü aralıklardan ve biçimlenişten oluşan modüller, hem kendi içlerinde onları oluşturan beden hareket fragmanları hem de yan yana gelmeleriyle birbirinden farklı hareket aralıkları arasında yeni bir mekansallığın keşfedilmesi yönüyle fragmanlarla kurgulanan sekans anlatılarıyla ilişkilendiği düşünülmüştür. Her fragmanın kendine özgü tekil yapısının korunduğu fakat bir araya gelme biçimlerinin yeni aralıkları da üretebildiği bu yaklaşımla, açığa çıkan mekansal denemelerin sinematografik mekan kurgusuyla ilişkilendiği söylenebilir.

#### 3.4.4. “Çoklu Gölge Evi”, 2010

Danimarkalı sanatçı Olafur Eliasson’ın “Çoklu Gölge Evi” adlı sergisi beden hareketiyle tanımlanan interaktif bir çalışma olarak optik yanılsamalarla etkileşime açtığı bedenlerin deneyimiyle üretilen bir enstalasyon kurgular. Sergiyi ziyaretçi olarak deneyimleyen beden yerine hareketiyle sergiyle etkileşime geçerek deneyimi üreten beden yaklaşımıyla ele aldığı çalışmada projeksiyon perdesine yansıtılan

ışık, deneyimin öznesi konumuna yerleştirilen bedenin kurduğu etkileşimle birlikte farklı renklerde gölgeler oluşturarak hareketle birlikte dönüşmeye başlar (Şekil 3.24), [Web 30, 2021].



Şekil 3.24: “Çoklu Gölge Evi”, kendi gölgeleriyle etkileşime geçen beden hareketlerinin mekansallığı.

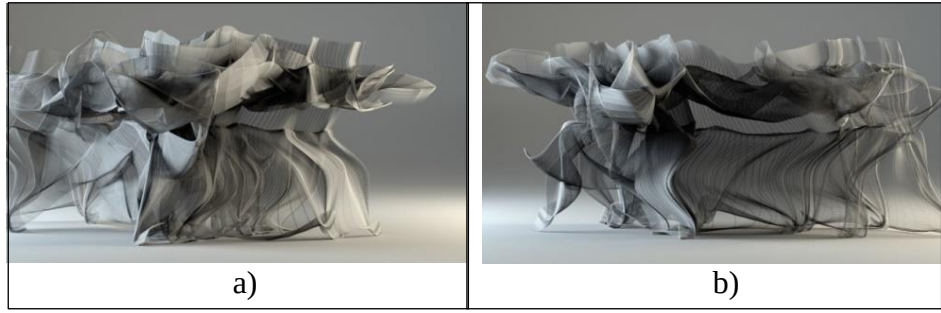
Bedenin hareket alanında kendi gölgesiyle deneyimin mekansallığını keşfiyle, gölgelerin bedenin hareket fragmanlarına karşılık gelerek sinematografik bir mekansallığı açığa çıkardığı söylenebilir (Şekil 3.25). Bedenin çevresiyle kurduğu ilişkinin ve hareket deneyiminin yine kendisine gölgelerinin yansıtıldığı bir yüzey aracılığıyla sunulması, hareketiyle kendi bedenindeki değişimi fragmanlar halinde takip edebilmesi hem de özne olarak kurguladığı mekansallığın açığa çıkma süresini kendi bedeninin mekansallığında keşfetmesi yönüyle deneyimin mekanının sinematografik bir kurguya sahip olduğu söylenebilir.



Şekil 3.25: “Çoklu Gölge Evi”, kendi gölgeleriyle etkileşime geçen beden hareketlerinin mekansallığı.

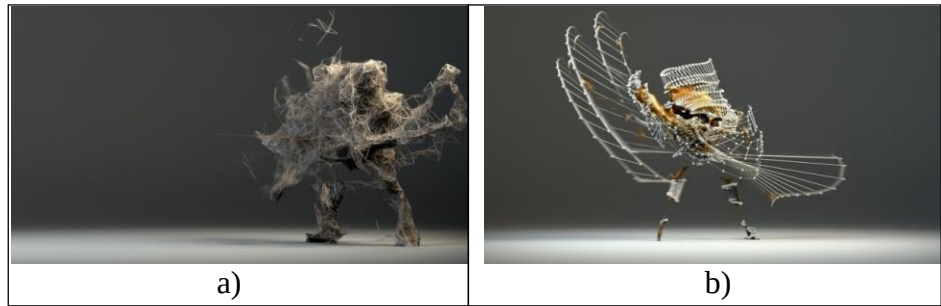
### 3.4.5. “Kung Fu Hareket Görselleştirme”, 2016

Alman sanatçı Tobias Gremmler Kung Fu’nun dinamik hareketinden ve felsefesinden yola çıkarak bedenin hareket deneyimini görselleştirmeyi amaçlayan “Kung Fu Hareket Görselleştirme” adlı çalışmasını, 2016 yılında Hong Kong’da dövüş sanatları üzerine düzenlenen bir sergi kapsamında gerçekleştirmiştir. Kung Fu pratiğinin içinde barındırdığı eylemsel aralıkta hareket halindeki beden rotasının izlerini C4D programı aracılığıyla geometrik biçimler, noktalar ve soyut formlar olarak görselleştiren animasyonlar oluşturulmuştur (Şekil 3.26), [Web 31, 2021].



Şekil 3.26: Kung Fu pratiğinde bedenin hareket rotasındaki değişim.

Bedenin hareket rotasındaki değişimi, nokta ve çizgilerden oluşan bir ilişkiyle görünür hale getiren animasyonlar, Kung Fu’nun dinamik hareket aralığında devinen bedenin izlerini kontrol edilebilir ve izlenebilir bir konfigürasyona dönüştürmüştür. (Şekil 3.27), [Web 31, 2021].



Şekil 3.27: Kung Fu pratiğinde görselleştirilen beden hareketi.

Kung Fu pratiğinin mekansal aralığını bedenin eylemlerine yönelik gerçekleştirdiği hareket deneyimindeki izleri üzerinden okumaya olanak sağladığı düşünülen çalışma, beden hareketinin akışkan ve dinamik yapısının görselleştirilerek

rotayı artiküle eden beden izlerinin görünür hale gelmesini sağlar. Hareket rotasının fragmanlarının rotayı oluşturan ilişkiselliğinin fragmanlar arasında gözlemlenen art ardalık ilişkisinin animasyonlarda üst üste bindirilen dinamik yapıdaki temsiliinin sinematografik bir kurguyu içinde barındırdığı söylenebilir.

### 3.5. Bölüm Sonu Değerlendirmesi

Kent akışındaki herhangi anlar bütün kent akışını yansıtan hareketli kesitlerdir. Hepsi kendi içinde hareketi barındırdığı gibi kent akışının hareketini de içerir. Herhangi anları aktaran sinematografik planlar aracılığıyla kentteki deneyim aralıkları incelenmek istenmiştir. Gündelik kent akışında, mekanı kendi bakış aralığı kadar ve hareket süresi ile sınırlı olarak birikmiş deneyim katmanlarıyla ilişkilendirerek kat eden beden, hareket deneyimiyle mekanı kuran özne olarak yaptığı zihinsel montaj ile deneyimi üretmeye devam eder. Kentin çizgisel zamanında deneyimi üreten beden, kendi deneyiminin zamansallığında kendi hareketli kesitlerini üretir. Kent deneyimini oluşturan diğer bedenlerin hareket hızlarını, zamansal aralıklarını özne konumundan tamamen algılayamaz. Herhangi anlarda kaydedilen hareketli kesitler arasında kurulacak ilişkisellikler bütün deneyimi içerdiği için, kent deneyiminin parçalar arası kurulacak ilişkiselliklerle açığa çıkarılması hedeflenir. Kent akışının hareketi durdurulamaz, kesilemez, parçalanamaz; bu nedenle sinematografik planlarla geliştirilen ilişkisellikler bir araya gelme biçimlerinin zamansallıklarındaki hareketin bütününe yansır; bütünü hareketi içinde devinen beden, deneyimleriyle ona eklemlenen hareketli kesit aralıkları nedeniyle sürekli değişim içinde yapılanmaya devam eder.

Sinematografik tekniklerle oluşturulan mekan kurgusu bağlamında, bu çalışmada fotografik imgelerin sinematografik imgelere dönüştürülmesi üzerine bir yaklaşım izlenmiştir. Fotografik imgelerin hareketsiz bir kesit sunan yapısının sinematografik plan kurgusu yaratılarak sunduğu hareketli kesit aralıklarının deneylerle incelenmesi hedeflenmiştir. Sinemada hareketsiz kesitler olan fotoğrafların hareket-imge ve zaman-imgeye dönüşerek mekan anlatısının ve hareketin yansıtılmasına benzer şekilde beden hareket deneyimi üzerinden keşfedilmeye çalışılan sinematografik mekanın kurgulanmasında mimari tasarım stratejisi olarak bu imgelerle zaman ve harekete içkin mekan yaklaşımı ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

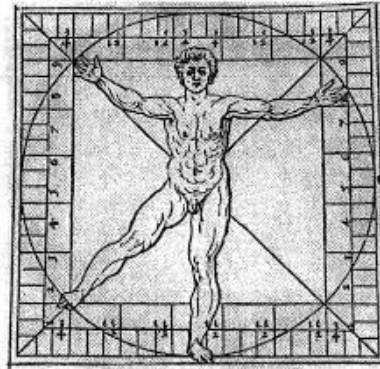
Fotografik imgelerin aralarında kurulacak ilişkiselliklerle sinematografik imgelere dönüştürüldüğü bu çalışmada deney aşamalarında ele alınan beden deneyim örneklerinin fragmanları üzerinden hareket-beden deneyiminin mekansal aralıklarına dair olasılıkların keşfedilmesi ve açığa çıkarılmasına yönelik bir okuma aralığının üretilmesi amaçlanmıştır. Fragmanlarla kurulan ilişkilerin deney aşamalarında hem hareket-beden deneyim örneklerinin kendi içindeki hem de birbirleriyle olan ilişkilerinin taşıdığı mekansal olasılıkların izleyiciye bir okuma altlığı olarak sunulup deneyimlenmesi ve izleyicilere yeni bağlantılar kurabilecek aralıklar sunulmasıyla, çalışmada hedeflenen sinematografik mekan kurgusunun kendi fragmanlarından referans alarak kendini deneyimle üretmeye devam etmesi yaklaşımı sağlanmaya çalışılmıştır. İzlenecek yöntemdeki tüm aşamaların deneysel nitelik taşımasıyla ilişkiselliklerle üretilmeye ve açığa çıkarılmaya çalışılan mekan anlatısının, kendisini izleyen-okuyan bedeni özne konumuna yerleştirerek deneyime dahil etmesinin çoklu okumalara olanak sağlayacak esneklikte ele alındığı söylenebilir.

## 4. BEDEN ve MEKAN İLİŞKİSİ

Bu bölümde Vitruvian Dönemden Modern Döneme beden-mekan ilişkilerine yer verilerek, hareket-beden deneyiminin mekansallığında gündelik kent deneyiminin sınırları çizilmiştir. Beden-mekan ilişkisini hareket notasyonu üzerinden sorgulayan Laban Hareket Analizi, deneyim mekansal aralıklarının keşfedilmesine yönelik sunduğu okuma aralığı bağlamında açıklanmıştır.

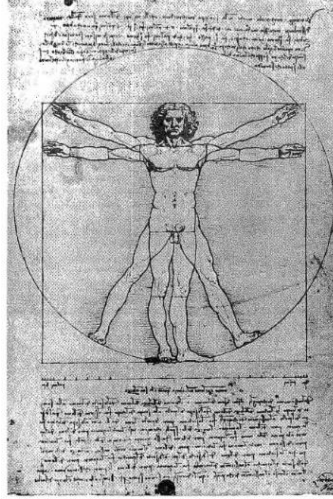
### 4.1. Beden: Vitruvian Dönemden Modern Döneme Beden ve Mekan İlişkileri

Marcus Vitruvius Pollio'nun M.Ö. 25 yılı civarında yazdığı tahmin edilen ve antik çağdan günümüze ulaşan tek mimarlık metni olarak bilinen “Mimarlık Üzerine On Kitap” adlı eserinin “Tapınaklarda ve İnsan Bedeninde Simetri Üstüne” adlı üçüncü kitabının ilk bölümünde insan bedeninin orantılarıyla bir tapınağın orantıları arasında kurduğu bağlantıyı örnek vererek bedenin uzuvlarıyla birlikte doğayla orantısal bir uyum içinde olduğuna dikkat çeker. Binaların tasarımında bedenin bütünü ve uzuvları arasındaki orantıları ve simetrisiyle örtüşecek geometrik biçimlenmenin ve bağlantının önemine vurgu yaparak; bedenin kollar ve bacaklarının birbiriyle ve hayatın kaynağı olan göbek bağıyla karın yoluyla ilişkilendiğini öne sürer [Sennett, 2008]. Kol ve bacakların oluşturduğu iki hattın göbek deliğinde kesişerek, parmak uçlarının bir karenin hatlarını belirlediğini ifade eder [Vitruvius, 1998]. Sebastian Serlio (Şekil 4.1) ve Leonardo da Vinci'nin (Şekil 4.2) görselleştirdiği insan bedeni çizimi, bir daire içine oturtulmuş bir kare olarak tanımlanır [Sennett, 2008].



Şekil 4.1: Sebastiano Serlio, Vitruvius’tan hareketle insan bedeni çizimi.

Leonardo da Vinci’nin 1485-90 yılları civarında çizdiği bilinen Vitruvius İnsanı (Vitruvian Man) olarak adlandırdığı insan bedeni çizimi, Vitruvius’un bedeninin orantıları ve simetrisi üzerine bir daire içine oturtulmuş bir kareye yerleştirilen insan bedenini görselleştirerek ideal bedeni ifade eder [Sennett, 2008].

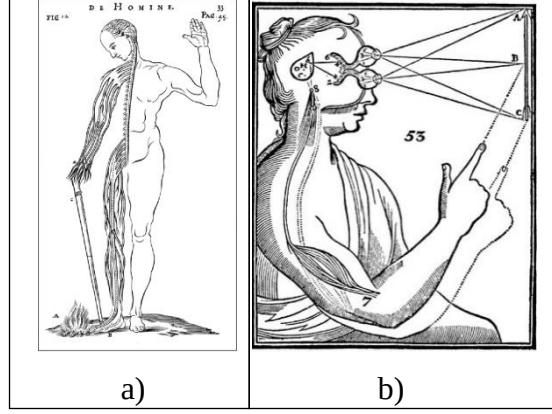


Şekil 4.2: Leonardo da Vinci, “Vitruvius İnsanı” Çizimi (Vitruvian Man) (1485-90).

Vitruvius’un insan bedeninin orantılarıyla bina ve şehir tasarımına yönelik beden-mekan ilişkileri bağlamında çizdiği bakış aralığı Rönesans sanatçıların beden üzerine analitik bir yaklaşımla eğilmelerini ve geometrik bir sistemde yeniden ele almalarına da olanak sağlamıştır [Sennett, 2008]. İdealize edilen beden ölçeği, orantılar ve simetri üzerinden sınırları çizilen Rönesans dönemindeki beden-mekan ilişkisinin, mekan tasarımındaki karşılığının da bu bedenle orantısal bağlantının kurulacağı ideal oranlara sahip mekan tasarımına yansıdığı söylenebilir.

Rönesans döneminde bedenin ölçülebilir özellikleri üzerinden sürdürülen beden-mekan ilişkileri, 17. yüzyılda özellikle matematik ve geometri alanlarında yaşanan gelişmeler ve Rene Descartes’ın “The Treatise of Man (De Homine)” adlı eserinde de görsellerle desteklediği gibi beden-göz ilişkisine odaklanan, bilgiye ve gerçeğe ulaşmayı amaçlayan Kartezyen düşünceyle birlikte kesinliğe ulaşmak için bilgiyi parçalara ayırma ve yeniden ilişkilendirerek bütüne ulaşmayı hedefleyen analitik bir yaklaşıma evrilmiştir. Descartes bilgi ve gerçeğin kesinliğine ulaşmanın yolunu bilince dayandırarak, bilinci bilinen ve bilen arasındaki ilişkide arar. Bedenin

görme deneyimine odaklanarak gözün imgeleri algılamasını irdelediği çalışmalarında insan bedenini parçalara ayırarak bedenın görme eylemine bağılı algısal ve fizyolojik tepkilerinin ilişkiselliğini sorgular (Şekil 4.3), [Descartes, 1998].

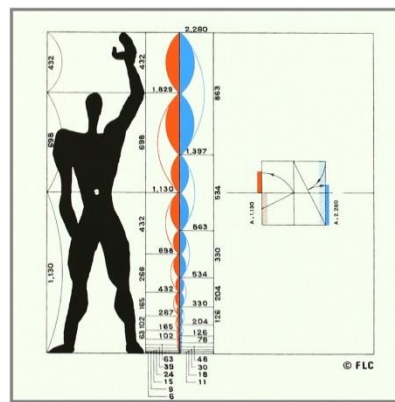


Şekil 4.3: a) Descartes'in insan bedenine analitik yaklaşım çalışması çizimi, b) Descartes'in insan bedeninin görme deneyiminin bilgiye dayalı çizimi.

Bu noktada doğrudan bedeni parçalayarak bütünü yeniden üretilebildiği mekanik bir ilişkiselliğe odaklanan ve bedenın çevresiyle etkileşimini göz ardı ederek onu nesneleştiren indirgemeci yaklaşımının, beden-mekan ilişkilerini açıklamada yetersiz kaldığı söylenebilir. Öte yandan, bedeni matematiksel bir düzlemde ele alarak anlamaya ve çözümlemeye dayanan bu yaklaşımın beden üzerine yapılan sonraki çalışmalara sağladığı düşünsel aralık kapsamında da beden-mekan ilişkileri bağlamında önem taşıdığı düşünülmektedir.

Rönesans'tan 20. yüzyıla kadar uzanan süreçte mekan yaklaşımlarında esas alınan özne konumundaki bedenın ölçülebilir özellikleri üzerinden geliştirilen düşünme biçimlerine göre açığa çıkan beden-mekan ilişkileri görülmektedir. 20. yüzyılla birlikte Modern Dönem'de yaşanan teknolojik gelişmelerin, Sanayi Devrimi'nin üretim biçimlerinde meydana getirdiği değişimlerin mekanın tasarımına ve onun kullanıcısı olarak bedene etkisi beden-mekan ilişkisine de yansımıştır. Standardizasyon, seri üretim, makineleşme kavramlarının mekan üretimine etkisiyle ve Kartezyen düşünceden gelen mekanikleşme ve işlevsellikle birlikte bedeni idealize eden, evrenselleştiren ve nesnelleştirmeye çalışan bir anlayış hakimdir. Bedeni çevresiyle olan ilişkisinden kopuk olarak ele alan dönem anlayışı, üretim pratiğine bağılı olarak sayısallaştırılan mekanların içine yerleştirilen, ölçülebilir özellikleriyle parçalarına ayrılarak sayısallaştırılmış bir beden tanımını açığa çıkarır.

Bu dönemde Le Corbusier’in “Modulor” adını verdiği ölçü sistemi, kendi boyundan referans alarak başlangıçta 175 cm boyunda belirleyip daha sonraki çalışmasında 183 cm olarak değiştirdiği ve kolunu yukarı kaldırmış halde ise 226 cm olarak standardize ettiği “Modulor İnsanı” ile birlikte kullandığı erkek bedenin uzuvları ve bu uzuvların birbirine oranına göre beden ölçeğini tanımlar (Şekil 4.4), [Corbusier, 2014]. Metrik ölçü sisteminin insan bedeniyle ilişkilendirilmediğine dikkat çeken Corbusier, “Modulor” ile bedenin doğrudan kendi orantısallığından referans alan bir ölçü sistemini işleve dayalı ideal mekanın üretimi için geliştirerek dönemin beden-mekan yaklaşımına yön vermiştir.



Şekil 4.4: Le Corbusier'nin beden ölçü sistemi önerisi,"Modulor İnsanı".

Le Corbusier'nin mekanın kullanıcısı olarak beden ve onun uzuvlarının orantılarından hareketle geliştirilerek mekanın ve tasarlanan her nesnenin üretiminde kullanılmasını öngördüğü Modulor ölçü sisteminde beden, standardize edilmiş bir erkek vücuduna indirgenerek ele alınmıştır. Kartezyen düşüncenin etkisindeki beden-mekan ilişkisinde çevresiyle etkileşiminden koparılarak nesneleştirilen beden, mekanın üretiminde parçalarına ayrılarak sayısallaştırılmış bir ölçek gibi davranırken; beden ve uzuvlarının ilişkiselliğinden referans alınarak bu orantılara bağlı tasarlanan mekan da bedenle etkileşiminden koparılmıştır. Bu süreçte birer nesneye dönüşen beden ve mekanın sadece ölçülebilir ve orantılanabilir özelliklerine indirgenmiş ilişkisinin beden ve mekan deneyimini, algısal ve duyuşsal yapısını göz ardı ettiği görüşü özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kendini dönüştüren beden-mekan yaklaşımlarında göstermeye başlamıştır. Beden ve mekan deneyimine, algı ve duyuşallığına dikkat çeken yaklaşımlara beden ve nesne algısının ayrılmazlığı üzerinden yaklaşım geliştiren Maurice Merleau-Ponty

(2017)'nin, bedeni nesnenin ötesinde konumlandırması örnek verilebilir. Ponty (2017)'ye göre özne ve nesne arasına konumlanan beden; deneyim ve etkileşimle var olurken, hareket ile kendisini çevreleyen mekana biçim verir [Direk, 2003]. Ponty (2017), deneyimi gözleminden ayırarak fenomenolojik bir yaklaşım olarak bilince dikkat çeker. Ona göre beden, kendisi göz ardı edilerek tasarlanmış mekanın içine yerleştirilen bir nesne değildir [Ponty, 2017]. Hareketiyle çevresindeki nesnelerle etkileşime geçerek mekanı yeniden kurgulayan beden, mekanla arasındaki etkileşimi yapılandıran hareketiyle birlikte dinamik bir beden-mekan ilişkisini açığa çıkarır.

Beden-mekan ilişkisine yönelik bir organizma olarak bedenin organizasyonunu irdeleyerek onu tanımlı mekanik işleyişinden bağımsızlaştırmak üzerine çalışmalar yapan Deleuze ve Guattari, bedeni yapılandıran bilinç üzerine odaklanırlar. Antonin Artaud'a göre bilinç, bedeni tanımlı ve organize hale getirerek onu kontrol eder ve bedensel eylemlerini yönetir. Artaud (1972)'un "To Have Done with Judgment of God" (1947) çalışmasında, tamamlanmamış ve sürekli yapım yıkım süreçleriyle yeniden oluşturulan beden olarak tanımlanan "organsız beden" kavramı, bilinci bedensel süreçleri yöneten, onu parçaları üzerinden organize eden bir düzenleyici olarak gören Deleuze ve Guattari (1990) tarafından geliştirilerek; organizmadan ve organların düzenlenmesinden önceki oluş halini akışsal aktarım yoluyla yapan parçasız bir organizma olarak tanımlanmıştır. Etkileme ve etkilenenin geçişliliğindeki muğlaklık alanı olarak organsız beden; biçim almamış, katmanlaşmamış bedendir [Uslu, 2020]. Deleuze ve Guattari'ye göre bedenin verili düzeni içinde işleyen organlarının oluşturduğu organizmaya karşı olan organsız beden [Zourabichvili, 2011], onu ilişkilendiren organlarından, parçalarından ve onların hakimiyetinden kurtulduğunda yeni ilişkiselliklerle kendini sürdürecektir özgürlüğe kavuşur.

Deleuze ve Guattari'nin (1987) organizmanın düzenini, bedenin organlarının bu düzen içindeki çalışma prensibini eleştiren ve aralarında anlamı yıkan eşleştirmelerle organsız bedeni bulmaya yönelik geliştirdikleri yaklaşım, üretim ve tüketim süreçlerine katılarak kendisi ve çevresiyle yeni ilişkiselliklerle kurulacak farklı bağlantılarla akışkan haldeki organsız bedene ulaşmanın stratejisini sunar [Ballantyne, 2007]. Bu yaklaşım Bernard Tschumi'nin kuramsal altyapısını geliştirdiği "The Manhattan Transcripts" çalışmasından örnekler vererek "Mimarlık ve Kopma" kitabında ele aldığı "kopma" kavramıyla ilişkilendirilebilir. Tschumi, Deleuze ve Guattari'nin bir organizma olarak bedeni verili ilişkiselliklerinden

koparıp özgürleştirme çabalarına benzer şekilde mimarlıkta program ve kullanım arasındaki verili bağıntıyı koparmaya çalışır. Mekanların zihinlerde kodlu kullanım biçimlerine aykırı birtakım program ve kullanım eşleşmeleri önererek yeni ilişkiselliklerin kurulma olasılığına dikkat çeker. Zizek'in (2012) arzu ve endişelerimizin karıştığı bakış olarak tanımladığı "yamuk bakış" ile elde ettiğimiz çarpık ve bulanık görüntünün; Bonitzer'in "dekadraj" ve Deleuze'ün "çerçeve-dışı" olarak tanımladığı farklı bakış aralıklarına ve anlatı olanaklarına benzer bir potansiyel taşıdığı söylenebilir.

Sıralı bir dizilim ya da doğrusal bir ilişkisellikte anlatmanın tekdüze ifade biçimini çeşitlendiren bu yaklaşımlar, Deleuze ve Guattari'nin (1987) "organların organizasyonu ile ürettiği organizma" olarak bedeni verili ilişkiselliğinden özgürleştirerek yeni ilişkiselliklerle akışkan doğasını sürdürmeye çalıştıkları "organsız beden" kavramıyla benzerlik taşır. Bakış ve görme üzerinden geliştirilen yaklaşımlar, yeni bakış aralıkları ve görüntüye dair parçaların bir araya gelmesi üzerinden bütünü ifade edilmesine yönelik içinde barındırdıkları çeşitlilikle; gözü sınırlarından bağımsızlaştıran organsız beden yaklaşımının yeni bakış açılarıyla kurulabilecek görme deneyimi, imgenin algısına dair farklı ilişkiselliklere açık olmaları ve çoklu okuma olasılıkları taşımaları yönüyle ilişkilendirilebilir.

Sonuç olarak, Vitruvius'tan Modern Döneme uzanan süreçte geliştirilen beden-mekan yaklaşımlarına bakıldığında beden; dış dünyayı algılamanın ve tasarılmanın bir aracı, ölçülebilir özelliklerine indirgenerek mekan tasarımının ölçeği olarak bir nesne, kendi ölçülerinden referans alınarak tasarlanan idealize edilmiş mekanın kullanıcısı, algısal ve duysal özellikleriyle çevreyle kurduğu etkileşimle mekanı yapılandıran ne özne ne de nesne, verili tüm iç ve dış ilişkiselliklerinden bağımsızlaştırılmış akışkan ve dinamik bir beden-mekan ilişkisini kurgulayan bir özne olarak ele alındığı görülmektedir. Özne, nesne, ne özne ne de nesne olarak konumu sürekli değişen bedenin, dış dünyayı algılamanın bir aracı olarak mekan tasarımına ve mekanın tanımına etkisi de değişim göstermiştir. Mekanla etkileşiminin göz ardı edildiği süreçte mekan tasarımında yalnızca bedenin ölçülebilir özelliklerini esas alan yaklaşımın beden-mekan ilişkisini de sayısallaştırılmış sisteme indirgediği söylenebilir. Fiziksel olasılıklarının yanı sıra duysal varlığına, çevreyle etkileşimine, mekan deneyimine odaklanılmasıyla beden-mekan ilişkileri dönüşerek deneyim mekanlarını da açığa çıkarmıştır. Öte yandan bedenin görme deneyimi üzerinden geliştirilen yaklaşımlar, bedenin verili sınırlarını

sorgulayarak gözü ve görme deneyimini farklı bakış aralıklarının ilişkiselliğiyle beden ve mekanı yeniden kurgulayan bir beden-mekan yaklaşımı geliştirirler. Bu noktada bedenin ölçülebilir özelliklerinin sayısallaştırılmasından referans alan mekan yaklaşımlarının, hem kendi fiziksel ve duysal özelliklerinin hem de içinde yer aldığı ve etkileşimde olduğu çevreyle birlikte kurduğu ilişkinin açığa çıkardığı mekan anlayışına evrilerek beden-mekan ilişkiselliğini tüm bu süreç boyunca içinde barındırdığı görülmektedir. Hareket deneyimiyle mekanla kurduğu etkileşimde hem kurguyu üreten hem de etkileşimle üretilen akışkan ve dinamik bir beden anlayışının, hareket-beden deneyiminin mekansal olasılıklarını arttırdığı düşünülmektedir.

## **4.2. Hareket-Beden Deneyiminin Mekansallığı Bağlamında Gündelik Kent Deneyimi**

Gündelik hayat akışını hareket deneyimiyle ilişkilendiren Michel De Certeau, bedenin kentteki hareketlerine odaklanarak yürüyen bedenin hareketiyle yapılanan kentten söz eder. Bedenin deneyiminin zamansallığındaki hareketi izlek olarak adlandırır. Hareket rotasında kat edilen noktaların birbiri ardına gelmelerinin çizgiselliğinde açığa çıktığını ifade eder. İzleği açığa çıkarmanın bedenin rotasının izlerini bir plan üzerinde incelemeye olanak sağladığını belirtir. Deneyimin gerçekleşme anını yansıtmamasının zamanda ileri geri gitmenin olanaksızlığına neden olduğunu söyleyerek bunu bir yanılmaca olarak tanımlar. Plana yansıtılan hareket izlerinin hareketi barındırmadığı için indirgemeci bir yaklaşım olduğunu söyler. Bunun yanı sıra bedenin hareket deneyiminin öznelliğinin yeni olasılıklar barındırdığına dikkat çekerek, izleklerin farklı hareket rotalarının kenti yapılandırmada yeni aralıklar oluşturabileceğini ifade eder. Bedenin hareketiyle ve eylemleriyle tanımlanan bir uzamı aktarır [Certeau, 2008].

Öte yandan kentin deneyim rotalarının ilişkiselliği, Certeau'nun deneyim anına işaret ettiği zamandaki ileri geri hareketi dışlayan yaklaşımının ötesine geçen bir zaman yaklaşımıyla ele alınmalıdır. Gündelik hayat deneyimi birçok hareket-beden eylem olasılıklarını içinde barındırır. Her bir hareket-beden deneyimi kendi zaman-mekan aralığında kentin deneyim katmanlarına bir yenisini ekler. Tüm bu deneyim katmanları arasındaki ilişkisellik sinematografik mekan kurgusu bağlamında deneyimin süreleri üzerinden okunsa da kentin deneyimi her bir katmanın süresini içinde barındıran bir bütün olarak ele alınmaktadır. Kendine özgü hareket aralığına,

süreye ve rotaya bağlı olarak mekansal olasılıklar içeren kentteki hareket-beden deneyimleri, onu üreten özne olarak bedenın kentle olan etkileşimiyle hareketindeki değişime göre yeniden üretilmeye devam eder. Holl'un (1988) bedenın bakışındaki değişim üzerinden yeniden yapılandırılan mekan deneyimi olarak adlandırdığı paralaks deneyimle, hareket halindeki beden yer değiştirdikçe edindiğı farklı bakış açılarıyla mekanı görme aralıklarında kurgulamaya devam eder. Hareket-beden deneyimi üzerinden ele alınan mekan olasılıkları bağlamında özne olarak bedenın kentle etkileşimindeki değişimin mekan kurgusundaki olasılıkları dönüştürdüğü ve bedene özgü olduğu söylenebilir.

Sinemada hikayeye ve mimarlıkta mekana karşılık gelen anlatının öznesi olarak beden, her iki disiplinde de hareket-beden deneyimiyle ortak bir bileşen olarak kendini gösterir. Beden hareketiyle temsil edilen anlatı, zamansal bağlamın kurgulanarak aktarılma istenenin açığa çıkarılmasını sağlayan sinematografik bir mekan kurgusunu gerektirir. Hareket-beden deneyiminin ürettiğı mekansal aralıklar bağlamında birbiriyle ilişkilendirilebilecek olan sinema ve mimarlık disiplinlerinin özne olarak beden üzerinden irdelenen ara kesitte birbiriyle benzerlikler taşıdığı söylenebilir. Pallasmaa (2012), hareket deneyimi üzerinde montaj yaparak deneyim fragmanlarını açığa çıkarıp bunlar arasında ilişkiler kurarak mekanı üretmeleri bağlamında mimar ve yönetmeni ilişkilendirir. Mekanı oluşturan hareket fragmanlarının sinemadaki sekanslarla benzerliğine dikkat çeker. İçinde bulunulan zaman ve mekanı üretebilme ve paylaşabilmek olarak tanımlanabilecek bir kent yaşamında kent; kullanıcılarına temsil, üretim ve paylaşım imkanı sunarak katmanlı ve olasılıklar barındıran bir mekan üretimini olanaklı kılar [Şentürer, 2008].

Öznel algılanımla süreklilik içinde algıladığımız dış dünyayı sinemanın montaj teknikleriyle kesip, parçalara ayırıp ilişkilendirerek birleştirmesi, yarattığı sinematografik algılanımla birbirinden farklı açılardan kurulacak yeni olasılıkları barındırması nedeniyle ürettiğı hareketli kesitlerle kent bağlamında incelendiğinde çoklu okumalara olanak sağlar. Montaj teknikleriyle hareket-imgeyi yansıtan her kesit kendi zamansallığına sahiptir ve birbiriyle bir araya gelme biçimlerinin tümü hareketin tamamını içerir. Birden çok zaman algısı oluşturmaları, zamanı kurgulayarak deneyimin aralıklarının keşfedilmesini sağlaması yönüyle deneyimin zamanını algılamayı ve içinde gezinmeyi sağlar.

Sinema, zamanı montaj tekniğıyle parçalara ayırarak yeniden ilişkilendirdiğı kurgulama biçimiyle zaman-imge üzerinden tanımlanarak geçmiş, şimdi ve gelecek

arasındaki çizgisel ilişkinin dönüştüğü ve iç içe geçtiği çoğul okumalara olanak sağlar. Beden, hareket deneyiminin süresinde yani zamansallığında kendi geçmiş deneyim fragmanlarının şimdiyle kurduğu ilişkiyle kesmeler yaparak sinematografik hareket kesitini kendisi üretir. Hareket deneyimini üretme biçimi kendi geçmiş deneyim fragmanları ve şimdi arasındaki karşılıklı dönüştürücü etkiyle, sinemadaki montaj tekniğine benzer biçimde deneyimleyen beden tarafından önceki hareket-beden deneyim katmanlarıyla ilişkilendirilerek zihinsel olarak üretilir. Bedenin zihinsel montajı olarak tanımlanan bu işleyiş, montajla zamanı kurgulayabilme ve zamansal ilişkileri çözümleyerek yeni ilişkisellikler üretebilme yönüyle mekansal aralıkların keşfedilmeye çalışıldığı bu çalışma kapsamında taşıdığı benzerlikler bağlamında tanımlanmıştır. Burada bahsedilen ve deney aşamalarında detaylandırılan montaj teknikleri, kronofotografik hareket temsili üzerinden irdelenerek ele alınmıştır. Montajın hareket fragmanlarının dizilimi üzerinden geliştirilen yaklaşımda zamanı kurgulayabilme potansiyeli, hareket-beden deneyiminin mekansal olasılıkları bağlamında önemli bulunmuş olsa da, tüm deney sürecini temsile indirgenen yaklaşımla ele almanın ilişkisellikleri aktarmada indirgemeci bir aralıktan sınırlı bir okuma sağlayacağı öngörülmüştür. Bu nedenle bedenin hareket deneyimi üzerinden keşfedilmeye çalışılan sinematografik mekanın kurgulanmasında tüm aşamalarda bedeni, deneyimi, yeni ilişkiselliklerin keşfini önemseyen, sınırları okuma biçimine göre esneyebilen, dinamik ve kendini yeniden üretebilir bir okuma aralığı sunacak deneysel bir yaklaşım benimsenerek temsil ötesi teoriyle ilişki kurulmuştur.

Fikirlerin, ideolojilerin, bakış açılarının, değerlerin yansıması olarak var olan temsilde bedenin konumunu sorgulayan temsil ötesi teori, temsilin gerçekliği yansıtırken yaşamın içindeki birbirine geçmiş ilişkileri, insan-çevre etkileşimini göz ardı eden indirgemeci tutumunu eleştirir [Thrift, 2008]. Yapısalcı yaklaşımın ürettiği temsil kavramını Post-yapısalcı bir tutumla genişletmeye çalışan temsil ötesi teori, her şeyin ilişkisellik içinde olduğu dinamik bir sürece karşılık gelir [Doel, 2007]. Temsil ötesi teori, insanı aşan (more-than-human), metni aşan (more-than-text) ve ilişkiselliği ortaya koymayı hedefleyen çalışmalar için ortak bir kavramdır [Lorimer, 2005]. Bu alandaki çalışmalara öncülük eden ve deneysel yaklaşımını yedi ana prensip halinde ele alan Nigel Thrift (2008)'e göre temsil ötesi teorinin ilkeleri şöyle sıralanabilir:

- i) Gündelik hayatın akışı,
- ii) Gündelik hayat akışının ön-bireysel ve anti-biyografik olduğunu söyleyerek bilişsel indirgemeciliğin karşısında durmak,
- iii) Bedenin rutin eylemleri (Bu noktada Deleuzian yaklaşımdaki temsil ötesi çalışmalar, bedensel rutinler ve iç içe geçmiş bedenleşen eylemlere odaklanır [Uysal ve Güngör, 2016].),
- iv) Nesnelere eşit mesafede yaklaşmak; her birinin kendi özelliklerinin yanı sıra bedenle kurdukları etkileşimde kazandıkları yeni anlamı da göz önünde bulundurmak,
- v) Deneysellik (araştırma sürecinin kalıplardan bağımsızlaştırılması),
- vi) Üretimin etiğe uygunluğu (Çevreyle ve doğayla kurulan etkileşimde duyarlılığı artırmanın hedeflenmesi [Thrift, 2008].),
- vii) Duyguların karmaşık yapısının bütüncül olarak ele alınması.

Thrift'in yedi prensipte genel hatlarını çizdiği temsil ötesi yaklaşıma göre her şeyin etkileşim ve ilişkisellik içinde olması, geliştirilecek her yaklaşımın beden-çevre ilişkisini artırmaya ve açığa çıkarmaya olanak sağlayacak deneysel zeminde üretilebilmesi düşünceyi ve onu ifade ediş biçimini de kalıplardan ve sınırlardan özgürleştirme adına önem taşımaktadır. Vanini (2015)'nin de ifade ettiği gibi temsil ötesi teoriler saha çalışmalarına, çeşitli gözlem metodlarına ve yeni aktarım kanallarına açık yapısıyla deneyselliği barındırır. Bu araçlar arasındaki seçimleri birbiriyle kıyaslamak yerine araştırmaya yönelik seçimler yapmak önemli olandır [Thrift, 2008].

Bu bağlamda tezde kent deneyimine dair örneklerde beden eylem örneklerinin hareketli bir kesit olarak birbiriyle ilişkilendirildiği yaklaşımda; hareketi içeren ve bütüne dair kesitler olan örnekler üzerinden deneyimin mekansal aralıkları incelenmek istenmiştir. Hareketli kesitlerin ilişkilendirilerek, yan yana, alt alta, üst üste dizme gibi montaj teknikleriyle birleştirilmesiyle bütünü içeren deneyimin mekansal aralıklarından birini örnekler. İlişkilendirme biçimi, montaj teknikleri bu ilişkileri yapılandırır; her düzenlemede hareketi içeren farklı zamansallıklarda yeni hareket kesitleri üretilir. Montajın deney aşamalarında uygulanma biçimi kesin ve sınırlı bir sonuca ulaşmak yerine deneyimleyen bedene hareket fragmanlarının bir araya gelerek mekansal anlatıyı açığa çıkaracak ilişkiselliklerin bağlantı kodlarını bir okuma biçimi üzerinden sunmayı amaçlar. Bu anlamda üretilen tüm mekansal

aralıklar kent deneyiminin bütün hareketini içerdği gibi, içindeki herhangi anların ilişkilene biçimine göre farklı zamansallıklarla mekansal olasılıkları açığa çıkarır. Gündelik hayat deneyiminin içinde barındırdığı herhangi anlar üzerine kurulu olan hareket; yine bu gündelik hareketten alınan herhangi anların ilişkileneyle bütünü ifade etmek kullanılabilir. Bu nedenle alan çalışmasında gözlem yapan kamerayla kent akışındaki hareket-beden deneyimleri herhangi anlar bağlamında kaydedilmiştir; çünkü her biri bütün hareketi içerdği gibi aralarında kurulacak ilişkide hareketi içinde barındıran yeni aralıklara referans verir. Sinemanın hareketi yeni ilişkiselliklerde ifade etmesinin bütüne ulaşmada beden deneyimiyle yeni yollar, düşünce biçimleri ve olasılıklar barındırması yönü mimarlıkta beden deneyimiyle kurulan mekan yaklaşımları bağlamında önemlidir.

Sinema ve mimarlık arakesitinde hareket-beden deneyimi bağlamında temsil edilen anlatı, sinematografik mekan kurgusunun gerektirdiği fotografik ve sinematografik imgeler üzerinden bir yaklaşımla ele alınsa da, gündelik kent akışında açığa çıkan beden eylem olasılıklarının içerdği değişiklikleri ve yeni durumları da keşfedebilmeyi ve kapsayabilmeyi olanaklı kılan esnek bir aralığa sahip olmalıdır. Bu nedenle, çalışmada izlenecek yöntemde kesin sınırları olmayan, sinema-mimarlık ara kesitindeki potansiyelleri artıran muğlaklığı da içinde barındıran, deneyim ürettiği mekansal aralıkları izleyici bedene yeni ilişkisellikler kurabileceği bir okuma aralığı olarak sunan deneysel bir yaklaşım izlenmiştir.

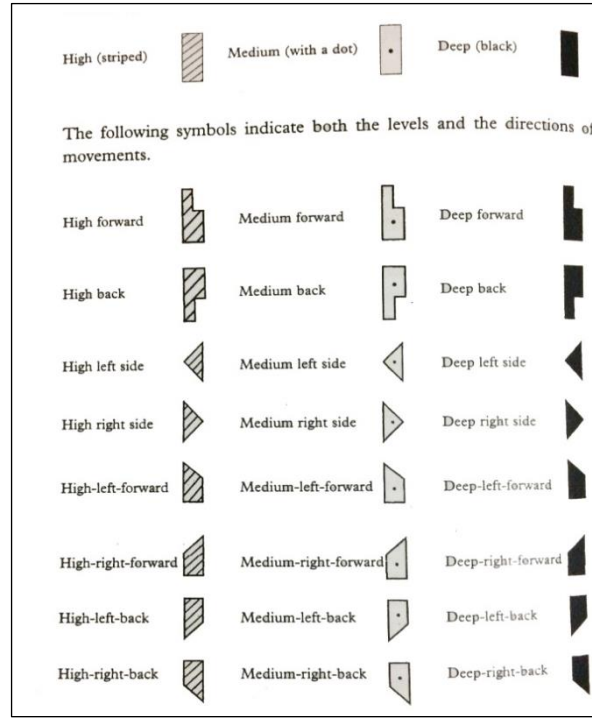
### **4.3. Mekansal Deneyimin Kodları: Laban Hareket Analizi**

Filozof, bilim insanı, matematikçi, dans teorisyei olarak tanımlanmasının yanı sıra sanatçı, mimar, dansçı, koreograf, dans tasarımcısı, ressam olarak da bilinen Rudolf van Laban (1879-1958), hareket üzerine geliştirdiği deneysel yaklaşımlarla dans disiplini başta olmak üzere beden hareket dinamikleriyle açığa çıkarmayı hedeflediği mekan arayışıyla mimarlık disipliniyle de ilişkili olduğu söylenebilir. Çocukluğu boyunca babasının görevi nedeniyle birçok ülke ve şehirde bulunarak, Yugoslavya, Türkiye, Almanya halk dansları, Viyana salon dansları gibi farklı kültürlere ait dansları gözlemlene ve deneyimleme olanağı bulmuştur. Dansa ve sanata ilgisini besleyen çocukluk sürecindeki deneyimlerinin çalışmalarında sıklıkla hissedilen altın oran gibi orantı kurallarının etkisinin oldukça fazla olduğu

söylenbilir. Paris'e döndükten sonra kendi atölyesini açmadan önceki süreçte mimarlıkla ilgilenmesinin yanı sıra tiyatro, dans ve pandomim çalışmalarını da sürdürmüştür. Yeni dans formları ve müzik besteleri üzerine yaptığı çalışmalar sonrasında dans ve hareket ilişkisi üzerine çalışmaya yönelmiştir. Almanya'da açtığı okulda dersler verirken savaşın etkisiyle çalışmalarına ara verdikten sonra tekrar dönüş yaptığı Almanya'da yeni okul açarak birçok okulla işbirliği içinde geniş alanda çalışmalarını sürdürmüştür. Öğrenmeye ve çalışmaya devam ederek bir dansçı, koreograf, aktör, ressam, piyanist, besteci ve tasarımcı olarak da anılmaya başlamıştır. Birinci Dünya Savaşı'na kadar sürdürdüğü dans ve koreografi çalışmaları sonrasında hareket teorisini olarak oluşturduğu dans notasyonu özellikle 20. yüzyıl dans öğretilerine beden hareketi üzerinden geliştirdiği yaklaşımı geliştirdiği ve açıkladığı makaleler ve deneysel çalışmalarıyla dönüştürücü bir bakış ve uygulama aralığı kazandırmıştır. Çocukluğunda deneyimlediği çeşitli dans kültürlerinin kendi dans formuna etkisinde insan bedeninin hareketlerinin yanı sıra duyguların ve zihnin varlığı; insan bedeni ve zihninin ayrılmaz biçimde birlikteliğiyle ele alan dans felsefesinde kendini göstermektedir [Newlodge ve Dalby, 2004].

Dans ve koreografi alanında yapılan çalışmalara yön veren yaklaşımının dönemin diğer çalışmalarından ayrılan yanı, beden hareketini işaretlenebilir, takip edilebilir, yeniden defalarca üretilebilir, tasarlanabilir ve kontrol edilebilir bir altlıkta kaydetmek, yazmak için semboller ve yazı aracılığıyla geliştirdiği kodlama sistemi olarak dans notasyonudur. Kendi adıyla da anılan dans notasyonu olarak "Labanotasyon" sisteminde Laban, dansın kurallarına karşılık gelen verili bedensel eylemlerin ötesine geçerek; bedenin içinde var olan ve dansın gerektirdiği eylemleri keşfederek dansın mekanını açığa çıkarmayı hedeflemiştir. Dans yazımı, "Kinetography" ya da "Choreology" olarak da adlandırılan Labanotasyon sistemini açıkladığı 1928 tarihli yayını olan "Kinetographie" kitabında yer alan "Schrifttanz: Methodik, Orthographie und Kleine Tänze" (Dans Yazımı: Metod, İmla ve Küçük Danslar) adlı başlıkta hareket analiz sistemini açıklamıştır. Labanotasyon'da insan bedeninin uzuvlarını, hareketin yönü, doğrultusu ve zamansallığına göre işaretleyerek beden hareketini koreografi çalışmaları bağlamında çeşitli sembollerle kodlar (Şekil 4.5), [Newlodge ve Dalby, 2004]. Dans koreografisinin başlangıcı, bitişi, beden hareketinin dinamik yapısını oluşturan adım atma, sıçrama, dönme gibi hareketler ve bunların dans mekanıyla kurdukları ilişki bedenin ağırlık merkezi ve

uzuvları işaretlenerek her birine karşılık gelen semboller yardımıyla üç boyutlu koordinat sisteminde kaydedilir.

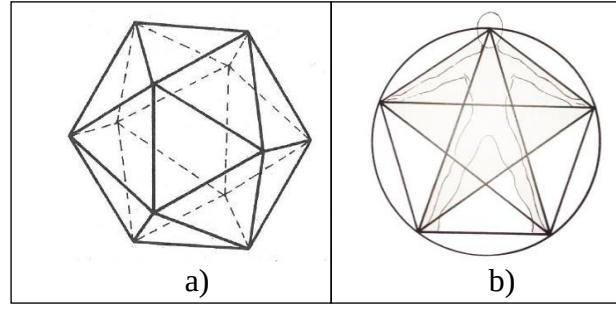


Şekil 4.5: Labanotasyon sisteminde beden hareketlerinin yön ve niceliğine karşılık gelen semboller.

Labanotasyon ile hareketi beden ve onun uzuvlarını işaretleyerek kodlamaya çalışan Laban, bu alandaki çalışmalarını geliştirerek Laban Hareket Analizi olarak adlandırılan yaklaşımını geliştirir. Hareketi gözlemlenebilen (kinespheric action) ve gözlemlenemeyen (dynamospheric movement) özelliklerine göre detaylı olarak ve birbirinden ayrı olarak inceler. Laban'ın hareket sisteminde beden hareketinin uzamsal yapısının bedenın uzuvları üzerinden ele alan gözlemlenebilir "Choreutics" yaklaşımı ve hareketin nasıl gerçekleştiğine odaklanan gözlemlenemeyen yapısını ele alan "Eukinetics" yaklaşımı yer alır [Hutchinson, 2005]. Laban "Choreutics" ve "Eukinetics" yaklaşımlarını birlikte ele aldığı Harmonik Uzay (Harmonic Space), gözlemlenemeyen hareketi incelediği Topolojik Hareket (Topological Movement), gözlemlenebilen ve gözlemlenemeyen hareket arasındaki akışı incelediği Rezervuar Hareketi (Reservoir Movement) ve bu iki hareketi karşılıklı ilişkisiyle incelediği dualistik yaklaşım gibi teoriler geliştirir [Davies, 2006].

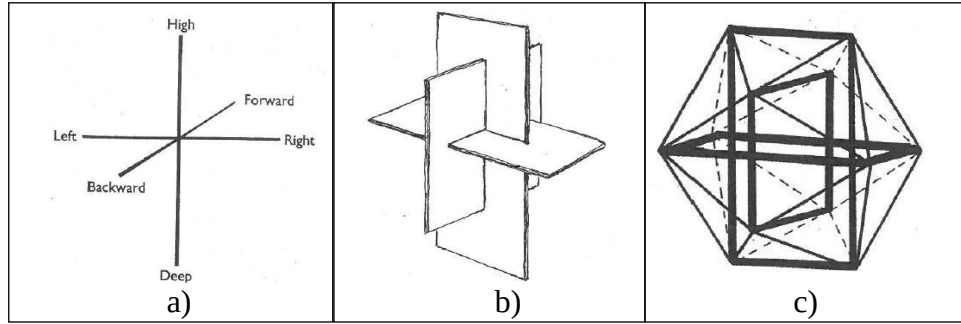
Laban Hareket Analizi (LMA) beden (body), efor (effort), biçim (shape) ve uzam (space) olarak dört başlıkta ele alınır. Gözlemlenebilen hareketin gerçekleştiği

üç boyutlu alanı açıklayan “Choreutics” yaklaşımı uzam (space) ile bedenın duyguları ve düşüncelerinin açığa çıkardığı hareketin gözlemlenemeyen yapısını açıklayan “Eukinetics” yaklaşımı ise efor (effort) ile ilişkilidir [Maletic, 2005]. Laban Hareket Analizi çalışmalarında hareketin yönü, doğrultusu ve zamansallığına göre uzuvları işaretlenen beden; hareketin gerçekleştiği üç boyutlu alan olarak uzam (space), hareketin gözlemlenebilen ve ölçülebilen özelliklerine göre dönüşen yapısıyla biçim (shape) ve gözlemlenemeyen hareketi açığa çıkaran bedenın duyguları ve düşüncelerine karşılık gelen efor (effort) ile ilişkilendirir. Bedenin sahnede sergilediği dans hareketlerinin kaydedildiği önceki dans notasyonlarının aksine Laban’ın deneysel çalışmalarında bedenın kendisinin ürettiği hareketlere odaklanan analiz sistemi; bedene kendi koreografisini üretecek esnekliği sağlayarak dansla, koreografiyle, müzikle, mekanla, kendisiyle ve diğer dansçılarla etkileşime açması yönüyle bedenle kurulan mekan yaklaşımları açısından önem taşımaktadır. Bedenin sınırları belli olan dans kurallarıyla, sahneyle ve koreografiyle ilişkisini sorgulayan Laban, hareket üzerine geliştirdiği çalışmalarıyla birlikte deneyimin mekanının o deneyimi kendi fiziksel ve zihinsel bütünlüğüyle üreten bedenın kendisinin performansı sırasında çizdiği iz üzerinden okunabileceğini söyler. Bu doğrultuda bedenın hareket alanı üzerine yaptığı araştırmalarda koreografinin sınırlarını sorgulayarak, bedenın açığa çıkardığı hareketleri görünür hale getirerek sahnede gerçekleştirilen dansın mekanının bedenın kendisinin ürettiği hareketlerin iziyle ilişkisini incelemiştir. Uzam (space) başlığı altında geliştirdiği yaklaşımında bedenın sahnede performansı süresince sahnede çizdiği rotanın bıraktığı izin dansın mekanını tanımladığını söyler. Dansın mekanını sınırları belirli bir düzlem ya da hacim olarak sahneden, eylemin gerçekleştiği yer olarak insan bedenının hareket izine taşıdığı deneysel yaklaşımında bedenın hareket aralığının saptanabilmesi için kontrol edilebilir, tanımlanabilir bir altlık olarak “kinesfer”i üretmiştir. “Kinesfer” Laban tarafından bedenın hareketini içeren, onun ve etrafını saran hacim, bir başka deyişle bedenın kişisel alanı olarak tanımlanmıştır. Laban’ı “kinesfer”e ulaştıran çalışmaları platonik katı cisimlerle beden arasında kurduğu ilişkinin sonunda açığa çıkmıştır. Beden hareketinin yönü ve doğrultusunu uzuvlarıyla ilişkisi üzerinden sorgulayan Laban, bedenın hareket etmeden de uzuvlarıyla ulaşabileceği en son nokta üzerinden bir hareket aralığını düzgün yirmi yüzlü (Icosahedron) cismin içinde yer aldığını gerçekleştirdiği çalışmalarla ifade etmiştir (Şekil 4.6).

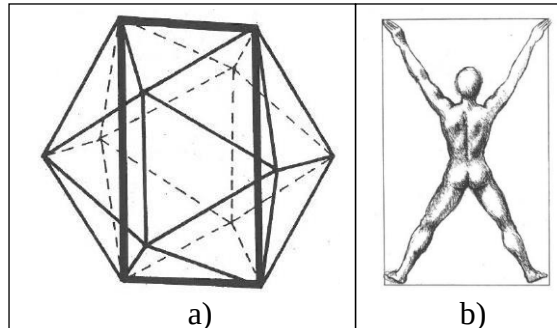


Şekil 4.6: a) Düzgün yirmi yüzlü (Icosahedron), b) “Bedenin bölgelerini gösteren beşgen bir poz.

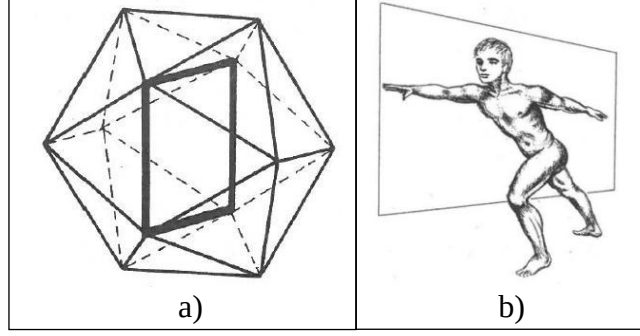
Bedenin ağırlık merkezini gövde üzerinde işaretleyerek, uzuvlarının 3 boyutlu koordinat sistemindeki yönelimlerini esas alan üç düzlem tanımıyla “kinesfer”in sınırlarını açıklamıştır (Şekil 4.7): Kapı Düzlemi (Table Plane) (Şekil 4.8), Tekerlek Düzlemi (Wheel Plane) (Şekil 4.9) ve Masa Düzlemi (Table Plane) (Şekil 4.10), [Newlove J. ve Dalby J., 2004].



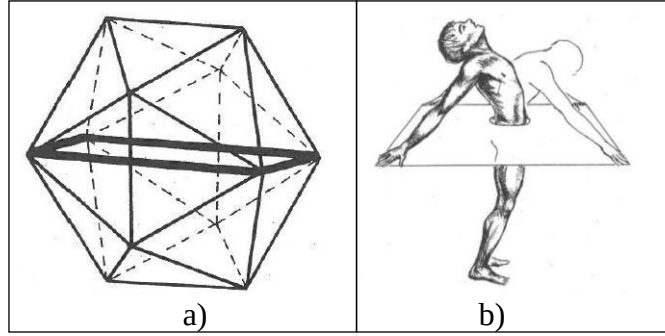
Şekil 4.7: Düzgün yirmi yüzlü (Icosahedron) içinde yer alan birbirine dik 3 düzlem ve ilişkiselikleri.



Şekil 4.8: Düzgün yirmi yüzlü içinde “kinesfer”i belirleyen Kapı Düzlemi (Table Plane).



Şekil 4.9: Düzgün yirmi yüzlü içinde “kinesfer”i belirleyen Tekerlek Düzlemi (Wheel Plane).



Şekil 4.10: Düzgün yirmi yüzlü içinde “kinesfer”i belirleyen Masa Düzlemi (Table Plane).

Bedenin ve uzuvlarının etrafını saran hareket aralığı olarak “kinesfer”, platonik katı cisimlerin içinde belirlenen birbirine dik yüzeylerin ilişkisiyle tanımlanmış olsa da, bedenin hareketindeki değişimle birlikte dönüşen dinamik ve esnek yapıya sahiptir. Bu nedenle bedenin hareketiyle izini sürükleyerek açığa çıkardığı devingen ve hareketin dinamikleriyle şekillenen, bedenin kendi uzayı olarak ele alınmalıdır [Moore, 2009].

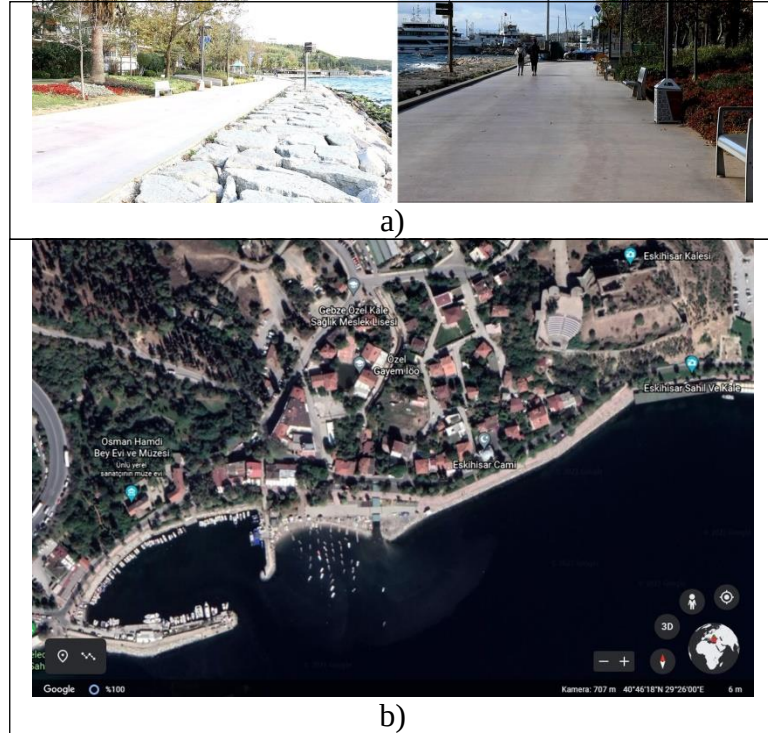
Tez çalışması kapsamında Laban’ın bedenin takip edilebilir, işaretlenebilir, kaydedilebilir ve yeniden üretilebilir hareket aralığı olarak “kinesfer” yaklaşımını tanımlayan yüzeylerin, beden hareketine göre biçimlenmeleri ve artikülasyonlarıyla bedenin hareket deneyim mekanını üretmesi; beden üzerinden geliştirilecek sinematografik mekan kurgusu bağlamında sorgulanan beden-mekan ilişkileriyle taşıdığı benzer aralık nedeniyle önemsenmektedir. Bir dansçı, koreograf ve hareket teorisyeni olarak Laban’ın dans disiplini içinde sorguladığı beden-mekan ilişkisinin, hareket deneyiminin mekanını sinema-mimarlık ara kesitinde ele alan bu çalışma kapsamında açığa çıkacak mekansal aralıkların bedensel arayışlarına deneysel bir okuma aralığı sağladığı düşünülmüştür.

#### 4.4. Bölüm Sonu Değerlendirmesi

Vitruvian Dönemden Modern Döneme beden-mekan ilişkilerine yer verilerek, gündelik kent deneyiminde hareket-beden deneyiminin mekansallığının sınırlarının belirlenmeye çalışıldığı bu bölümde, geliştirdiği hareket notasyonu ile beden-mekan ilişkisini beden hareket alanı üzerinden tanımlayan Laban Hareket Analizi açıklanarak beden hareket aralıkları için işaretlenebilir, takip edilebilir ve yeniden üretilebilir bir altık olan “kinesfer”in çalışma kapsamındaki ele alınışı açıklanmıştır. Gündelik kent akışında açığa çıkan beden-eylem olasılıklarının yeni durumları keşfeden ve kapsayan esnek bir aralığa sahip olmasına olanak sağlayan sinematografik mekan kurgusuyla, kent deneyimine dair örneklerde beden-eylem örneklerinin hareketli bir kesit olarak birbiriyle ilişkilendirildiği yaklaşımda; hareketi içeren ve bütüne dair kesitler olan örnekler üzerinden deneyimin mekansal aralıkları incelenmek istenmiştir. Sinema-mimarlık ara kesitinde beden hareket deneyiminin mekansal aralıklarının keşfedilmeye çalışıldığı bu çalışmada, beden kişisel hareket alanı ve hareket aralıklarında ürettiği mekansallık üzerine odaklanan Laban’ın beden yaklaşımının; standartlara ve sayısal değerlere indirgenen beden temsillerini aşarak deneyimi üreten özne olarak beden kendine özgü hareket aralıkları ve rotası üzerinden tanımlamasıyla temsil ötesi bedene karşılık geldiği düşünülmektedir. Laban’ın “kinesfer” tanımı beden-mekan ilişkisinde kurduğu hareket tanımıyla temsil ötesine geçmede bir adım olarak ele alınmıştır. Bu kapsamda deney aşamalarında geliştirilen kronofotografik hareket yaklaşımlarından elde edilen iki boyutlu fragmental yapının, Laban’ın temsil ötesi bedeninin hareket alanını tanımlayan “kinesfer”inin yüzeyler arası bağlantı kodlarını görselleştiren bir beden ölçeği olarak deneye özgü ele alınışıyla hareket-beden deneyiminin mekansal aralıklarının üç boyutlu olarak açığa çıkarılmasına yönelik deneysel bir okuma aralığı üretilmesi hedeflenmiştir.

## 5. KAMUSAL ALANDA BEDEN ROTALARI

Gözlemlenerek sinematografik tekniklerle kaydedilen beden rotalarına karşılık gelen yüzeylerin neler olduğu ve nasıl artiküle olduklarının araştırılması amacıyla, kentteki akışı sürekli hale getirmesi ve yeni olasılıklar barındırması nedeniyle kamusal alan örneği olarak Eskihisar Sahil Şeridi (Şekil 5.1.a) alan çalışması için seçilir. Beden hareketinin rotalar çizerek örüntüler oluşturduğu kamusal alan olarak alan çalışması için seçilen sahil şeridi (Şekil 5.1.b) üzerinde beden akışlarının yoğunlaştığı ve örüntüler oluşturduğu anlık olasılıkların keşfedildiği bir yüzey arayışı ile hareketin tanımladığı mekansal karşılık bulunmaya çalışılır [Web 20, 2021]. Kayıta kadrja giren hareket-beden rotalarının kadrja girmeden önceki ve çıktıktan sonraki olasılıklarının kent akışında devam ederek kentin deneyiminde tamamlandığı varsayılır. Kadrajın bakış aralığında sinematografik çekim teknikleriyle kaydedilen hareket deneyiminin fragmental yapısı, çizgisel zamandaki mekansal olasılıkları, deneyimin zamansallığında oluşan sinematografik bir mekan kurgusunda yeniden var eder. Fragmanların kurguladığı sekans anlatıları arasındaki geçişler ve kendi içindeki ilişkiler üzerinden keşfedilecek yüzey artikülasyonlarının mekanı açığa çıkarması beklenir.



Şekil 5.1: a) Eskihisar Sahil Şeridi, b) Kamusal alanda beden hareket rotalarının deney aşamalarında incelenmek üzere belirlenen sınırı.

## **5.1. Gözlem**

Sahil şeridinin barındırdığı rotalarda gün içinde farklı zaman dilimlerinde yapılan gözlemlerde tespit edilen beden eylemleri kaydedilmiştir. Kayıtlarda periyodik ve deneyimle kendi periyodunu üreten beden eylemlerine dair görsel veriler elde edilmiştir. İncelenen beden-eylemleri iki başlık altında kategorize edilmiştir.

### **5.1.1. Gözlemlenen Beden-Eylem Kategorileri**

#### **5.1.1.1. Periyodik Beden-Eylem Kategorileri**

- Bedenin Yürüme Eylemi: “Yürüyen Beden”
- Bedenin Koşma Eylemi: “Koşan Beden”
- Bedenin Bisiklet Sürme Eylemi: “Bisikletli Beden”
- Bedenin Balık Tutma Eylemi: “Balık Tutan Beden”

#### **5.1.1.2. Kendi Periyodunu Üreten Anlık Beden-Eylem Kategorileri**

- Kıyı Şeridinde Gezinme-Seyretme Eylemi: “Gezinen Seyreden Beden”
- Bedenin Oturma Eylemi: “Oturun Beden”

## **5.2. Hareket-Beden Rotalarının Görselleştirilmesi**

Alan çalışmasında gözlemlenerek kaydedilen beden eylemlerinde kodlu olan hareket-beden rotalarının görselleştirilmesi amacıyla hareket üzerine yapılan çalışmalarla geliştirilmiş sinematografik çekim tekniklerinden kronofotografiye başvurulmuştur. Eadweard Muybridge ve Etienne-Jules Marey’in kronofotografi tekniği üzerine kendi hareket temsillerini geliştirdikleri çalışmalarla hareketin aşamaları ve sürekliliği gibi farklı niteliklerini açığa çıkarmada izledikleri sinematografik yaklaşımlar, bu çalışmada hareket-beden deneyimi üzerinden geliştirilecek mekan yaklaşımları için hareketin içinde barındırdığı zamansal ve

mekansal durumların ve fragmental yapının farklı yönleriyle araştırılmasına olanak sağlamaktadırlar. Bu noktada birer temsil olarak kronofotografik yaklaşımların sınırlılıkları dikkat çeker. Temsilin ilişkisellikleri tüm yönleriyle aktaramayan indirgemeci yaklaşımı, mekanın dinamiklerini aktarmada yetersiz kalır. Bu nedenle bu çalışmada beden hareket deneyimi üzerinden keşfedilmeye çalışılan sinematografik mekanın kurgulanmasında gündelik kent akışında gözlemlenen hareket-beden deneyiminin mekansal aralıkları bağlamında açığa çıkarılmaya çalışılan zaman ve harekete içkin mekan yaklaşımında izlenen deney aşamalarının; keşfe açık, deneyimle üretilecek ilişkiselliklere ve çoklu okumalara olanak sağlayan esnek kurgusuyla temsil ötesi teoriyle ilişkilendiği söylenebilir.

Hareket-beden rotaları üzerinden araştırılan çalışmanın dinamik ve akışkan yapısını irdeleyebilmek her ne kadar kronofotografik yaklaşımların teknik potansiyeliyle desteklense de çalışmanın deneysel doğasına uygun deney adımları alanda gözlemler ve video kayıtlarla elde edilen veriler bağlamında parametrize edilerek incelenmeye gereksinim duyulmuştur. Bu anlamda temsilden gelişen ve onun ötesine geçen, çalışmaya özgü bir yaklaşıma gidilmiştir. Çalışmada ilk iki deney aşamasında yeniden ele alınan Muybridge ve Marey'in kronofotografik hareket yaklaşımları; mekan tanımlayan ilişkisellikler, özne olarak beden deneyim rotasının izlerini yakalama ve açığa çıkarmada yeniden yapılandırılabilir birer deney altlığı işlevi görürler. Üçüncü ve son deney aşamasında ise Laban'ın beden mekan ve hareket aralığı olarak tanımladığı "kinesfer" kavramı ve onun içinde beden hareketinin ürettiği yüzeyleri takip etmeyi sağlayan düzlem tanımlarıyla açıkladığı hareket notasyonuna; ilk iki deney aşamasında hareket-beden deneyimi örnekleriyle üretilen olası mekansal aralıklarının beden ölçeği üzerinden takip edilmesi bağlamında başvurularak bilgisayar ortamında yeniden deneyime açılması sağlanmıştır. Her deney aşaması kendi iç dinamiğine sahip olduğu gibi birbirleri arasında hareket-beden deneyimi ekseninde kurulan bağlantısallık nedeniyle yeni bir okuma aralığı keşfetmeye de olanak sağlamaktadır. Bu bağlamda oluşturulan deney altlıklarının, çalışmada araştırılan mekansal yaklaşımın içinde barındırdığı olasılıkların deneysel olarak geliştirebilmesine olanak sağladığı söylenebilir. Temsil aracı olarak kronofotografiyi ve Laban'ın "kinesfer" kavramını kendi sınırlılıklarıyla kullanmak yerine; bilgisayar ortamında hareket notasyonu ile yeniden deneyime açarak içinde barındırdığı teknik olasılıkların yeni ilişkiselliklerdeki etkisi

kapsamında çalışmada geliştirilen deney aşamaları bu ilişkisellik bağlamında temsil ötesi durumlara karşılık gelir.

Teorik çerçevede Nigel Thrift tarafından belirlenen ilkeler (2008) üzerinden açıklanan temsil ötesi teorinin ifade edilen aralığının bu çalışma kapsamında gerçekleştirilen deneysel yaklaşımın teorik ve uygulama aşamalarıyla ilişkisi şöyle açıklanabilir:

- i) Kentin olağan akışında gözlemlenen, o anda gelişen birbirini etkileyen hareket-beden eylemleri gündelik olanı kavramayı hedeflemiştir.
- ii) Gündelik hayatın akışını kavramaya çalışırken deneyimleyen özne ile deneyimlenen kent arasındaki birbirini dönüştüren girift ilişkiden beslenerek özne-nesne ayrımını muğlak bir alana çekmek amaçlanmıştır.
- iii) Hareket-beden eylemleri bedenin çevreyle ilişkisiyle üretilir ve dönüştürülür; deneyimleyen özne deneyimlenen kentle olan etkileşiminin bir sonucu olarak hareket-bedene eylemlerini üreterek kentin gündelik akışına bu eylemleri kazandırmış olur.
- iv) Bu nedenle gündelik hayat akışı, deneyimleyen özne olarak beden ve deneyimlenen nesne olarak kent arasındaki karşılıklı kurguda sürdürülür.
- v) Yöntem olarak belirlenen aşamalar kronofotografik hareket yaklaşımları ve Laban'ın hareket notasyonu temsillerinin potansiyelleri bağlamında irdelenerek hareket-beden deneyiminin mekansal olasılıklarını açığa çıkarmada bir araştırma ve keşfetme süreci olarak deneysel bir nitelik taşımaktadır.
- vi) Hareket-beden deneyimini çevresiyle yani kentle ilişkisi bağlamında ele alan sorgulayıcı süreçte deney aşamaları üzerinden bir formülizasyon geliştirmek yerine hareket deneyiminin mekansal karşılığını keşfetmeyi hedefleyen araştırmacı, esnek ve beden hareketiyle mekansal duyarlılığı artırmaya yönelik bir okuma biçimi üretilmeye çalışılmıştır.

Hareketi üreten ve dönüştüren özne olarak bedenin deneyim aralığı ve hareketin fragmanlarının ilişkilendirildiği sinematografik bir mekan kurgusunda yeniden ele alınarak üretilebilecek yeni aralıkların taşıdıkları potansiyeller alanda yapılan gözlemler ve video kayıtlarla kategorize edilen örnekler üzerinden karşılaştırılarak incelenmiştir. Bedenin hareket deneyiminde kentin zamansallığında

çizdiği rotaların kendine özgü hareket aralıkları içermesinin ve eylemi art ardalıkla anlık üretmesinin sinematografik bağlamda bedene özgü bir kurgu olduğu düşünülmüştür. Beden kentte gezinirken kendi bakış aralığı, deneyim ve izlenimleriyle geçmiş ve şimdi etkileşimini sürdürebilmesini sağlayan belleğinde kodlanmış hareket deneyim katmanları aracılığıyla hareket rotasında kesmeler yaparak ilerler. Hareketi kendi bakış aralığından oluşturur; deneyiminin rotası süreklilik, art ardalık içeren ilişkiselliktedir. Durağanlaşma, hareketlenme, durma, ilerleme, gerileme gibi hareketin hızındaki, yönündeki ve zamansallığındaki değişimleri kendisi üretir. Kesmelerle birbiri ardına eklediği hareket aralıklarıyla deneyimi üretmesine “beden montajı” denilebilir.

Çalışmada beden montajı olarak ele alınan “gezinen seyreden beden”in hareket deneyiminin zamansallığındaki mekansal olasılıklar, beden tarafından deneyim anında yapılan kesmelerle kurgulandığı haliyle bir sekans anlatısı şeklinde tanımlanmıştır. Hareketin hızının, yönünün, doğrultusunun ve süresinin deneyim sırasında anlık ve art ardalıkla beden tarafından belirlenmesi; ilişkiselliği kuran beden bağlamı kendisinin üretmesinin, deneyimi biriktirerek sıralı ve zamansal olarak art arda üretmesinin birer sonucudur.

Bedenle kurulan deneyim mekanının yüzey aralıklarına ulaşmak için “gezinen seyreden beden” kategorisinden seçilen günün farklı saatlerine ait iki örnek hareket sekansları olarak ele alınmıştır. Sinematografik mekan kurgusuyla üretilen deneyim aralıkları için “yürüyen beden” kategorisinden seçilen günün farklı saatlerine ait iki örnek içinde barındırdığı bir hareket periyodu bağlamında ele alınmıştır. Hem “gezinen seyreden beden” hem de “yürüyen beden” kategorilerinin içinde barındığı yürüme eyleminin beden tarafından üretilip, deneyim anında kesmelerle montajlanan mekansal aralıkların hem de sinematografik mekan kurgusuyla hareket periyodundaki fragmanlar arası kurulacak ilişkisellikte üretilebilecek mekansal aralıkların taşıdığı olasılıkların karşılaştırılarak kentin yürüme eyleminin mekansallığı açığa çıkarılmak istenmiştir.

Sinematografik mekan kurgusunda montaj tekniğiyle üretilebilecek olasılıklar ve bedenin kentteki hareket deneyiminde mekansal aralığını üretmesini sağlayan beden montajının taşıdığı olasılıklar deney aşamalarında karşılaştırılarak incelenmek üzere aşağıdaki gibi 3 madde olarak parametrize edilmiştir:

- Kentin Zamansallığında Yürüme Eylemi

Beden, deneyimi kendisi üretir. Hem periyodik beden-eylem kategorisinde hem de kendine özgü beden-eylem kategorisinde üretilen her hareket deneyim sekansı kendi zaman-mekan bağlamını üreterek var olur.

- Hareketin Yönü ve Doğrultusu Eylemi

Beden montajında hareketin başlangıç ve bitiş noktasını beden hareket rotası belirler. Hareket deneyiminin beden yaptığı kesmelerle yapılandığı bir doğrultusu vardır. Bedenin bakış aralığında yaptığı kesmeler ve geçişler ile deneyim anlık olarak üretilir.

Sinematografik mekan kurgusunda beden deneyimi farklı bakış aralıklarından defalarca ele alınabilir. Farklı bakış açıları ve aralıklarıyla kurulacak ilişkisellikte hareketin yönü ve doğrultusu kurgulanabilir.

- Hareketin Zamansallığı Eylemi

Beden montajında hareket doğrultusunda ilerleyen beden, deneyimin zamansallığını da rotası boyunca kurgular. Bu art arda gelen ve beden yaptığı kesmelerle birleştirilen deneyim, çizgisel bir zamansallık içerir. Hareketin kendi doğrultusundaki sürekliliği ve art ardılığı süreyi de aynı biçimde yapılandırır.

Sinematografik mekan kurgusunda hareket fragmanları arasındaki ilişkisellik arttırılarak farklı zamanlara ait fragmanların alt alta, üst üste, yan yana dizildiği montaj tekniğiyle yeni zamansal aralıklar ve yeni durumlar üretilebilir.

### **5.3. Video Kaydının Fragmentasyonu Deneyi**

Eadweard Muybridge'in insan gözünün yakalayamadığı hızdaki hareketleri kısa zaman farklarıyla arka arkaya pozlayarak çerçeveler halinde sıralayıp görselleştirmeye çalıştığı kronofotografik hareket yaklaşımı ile tezdeki hareket-beden rotalarında çizgisel zamanda gözle algılanamayan fakat hareketin içinde saklı olan mekansal olasılıkları görünür kılacak yüzey ilişkilerini açığa çıkarmak arasında

benzerlik kurulmuştur. Bu bağlamda kamusal alanda Canon EOS 250D 18-55 DC DSLR Dijital Fotoğraf Makinesi kullanılarak yapılan video çekimlerle kaydedilen beden rotaları, videonun fragmanlarına ayrılmasıyla bir dizi fotoğraf üzerinde hareket aralıkları olarak belirir. Video kaydının fragmanları olan bu fotoğraflar arasında üst üst bindirme (superimposition), yan yana dizme (juxtaposition), kesme gibi montaj teknikleriyle hareketin içinde kodlanmış olarak birtakım mekansal aralıklar keşfedilmeye çalışılmıştır.

Bu kapsamda sahil şeridinde kendi zaman-mekan aralıklarında farklı hareket hızlarına sahip oldukları gözlemlenen beden eylemlerinin içinde barındırdığı hareket fragmanlarının yakalanması için, günün farklı zaman dilimlerinde alınan video kayıtlarda saniyede çekilen kare sayıları (fps değeri) hızları yakalayacak aralıklar olarak belirlenmiştir. Bunun için sinemada da sıklıkla kullanılan ve insan gözünün hareket akışını en iyi algıladığı düşünülen 25 fps değerinde (saniyede 25 kare) ve hareket hızının kentin akışında ve diğer bedenlerle etkileşimi sırasında kaçırılabilen mekansal olasılıkların yakalanması için 50 fps değerinde (saniyede 50 kare) video kayıtlar alınmıştır.

- Yürüme, balık tutma, oturma, denizle etkileşme eylemlerini gerçekleştiren “Yürüyen Beden”, “Balık Tutan Beden”, “Oturan Beden”, “Gezinen Seyreden Beden” kategorileri 25 fps video kayıtların fragmentasyonu ile,
- Koşma, zıplama, bisiklet sürme eylemlerini gerçekleştiren “Koşan Beden”, “Bisikletli Beden” kategorileri 50 fps video kayıtların fragmentasyonu ile incelenmiştir.

Video kayıtların süresini belirleyen alan çalışmasında gözlemlenen anlık olasılıklardır. Sahil şeridinde gün ışığı, insan yoğunluğu, farklı hareket hızlarındaki eylemler, zaman dilimi, açı değişikliği gibi çeşitli faktörlere göre gözlemci olarak dolaşan ve duraksayarak kayıtlar alan “mekanik-göz” olan fotoğraf makinesiyle; hareketin değişim süresine, bedenin hareketini tamamlama periyoduna, bedenin kadraja girme süresine göre anlık olarak belirlenen zaman aralıklarında video kayıtlar alınmıştır.

Tüm video kayıtlar Adobe Premiere programı kullanılarak; 25 fps kayıtlar saniyede 25 fotoğraf karesi ve 50 fps kayıtlar saniyede 50 fotoğraf karesi elde

edilecek şekilde; süre (saniye)x25fps ve süre (saniye)x50fps olarak JPEG formatında fotoğraflara dönüştürülmüştür.

Sinematografik mekan kurgusuyla ele alınan hareket deneyiminin mekansal aralığı ve taşıdığı olasılıkları irdelemek için alanda gözlemlenen beden-eylemlerinden “yürüme eylemi”; hem periyodik beden-eylem kategorisindeki “yürüyen beden” hem de kendine özgü periyodu olan “gezinen seyreden beden” kategorilerinin her ikisinde de var olduğu için karşılaştırılarak incelenmek üzere tercih edilmiştir. Deney aşamalarında sinematografik mekan kurgusu ve beden montajı üretimleri arasında yapılacak karşılaştırmalarla kentteki yürüme beden-eylemi üzerinden bedenın yürüme deneyiminin mekansal aralıklarının keşfedilmesi hedeflenmiştir:

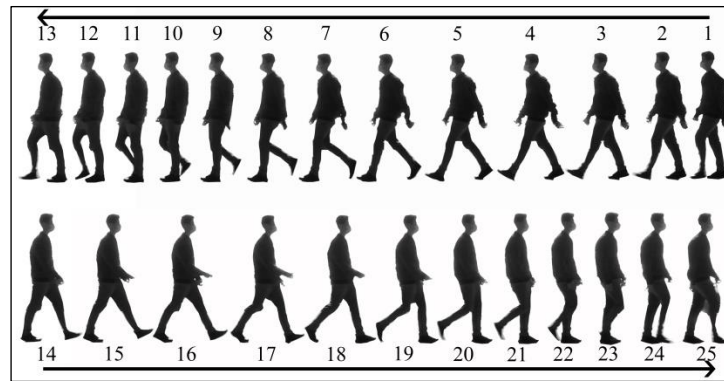
- Sinematografik mekan kurgusu bağlamında incelenecek olan “yürüyen beden” kategorisi, içinde yürüme eyleminin hareket periyodunu barındırır. Günün farklı zaman dilimlerinde farklı bedenler tarafından gerçekleştirilen yürüyen beden örnekleri bir hareket periyodu aralığında incelenmek üzere seçilmiştir.
- Beden montajı bağlamında incelenecek olan “gezinen seyreden beden” kategorisi örnekleri kendine özgü hareket periyotları içerir. Her deneyim kendi dinamik rotasını deneyim anında üretir. Tüm zamansal ve mekansal olasılıklar, deneyim mekanını üreten özne olarak bedenın bakış aralığında yaptığı montajla açığa çıkar. Beden deneyimin mekanını, deneyim ve izlenimleriyle geçmiş ve şimdi etkileşimini sürdürebilmesini sağlayan belleğinde kodlanmış hareket deneyim katmanlarıyla ilişkilendirerek kurgular. Her beden montajı kendine özgü bir “sekans anlatısı” üretir. “Gezinen seyreden beden” kategorisi örnekleri yürüme eylemini hareketlenme, duraksama, durma, koşma, gezinme, seyretme gibi farklı hareket hız ve zamansallıklarda barındırması sebebiyle kentteki yürüme eyleminin beden montajıyla üretimi bağlamında incelenmek üzere seçilmiştir.

Bu deney aşamasında video kayıtların fragmentasyonuyla incelenen beden-eylem kategorileri; alt alta dizme, yan yana dizme, kesme gibi montaj tekniklerle birbiriyle ilişkilendirilebilecek, karşılaştırılabilecek ya da aralarında yeni ilişkiler

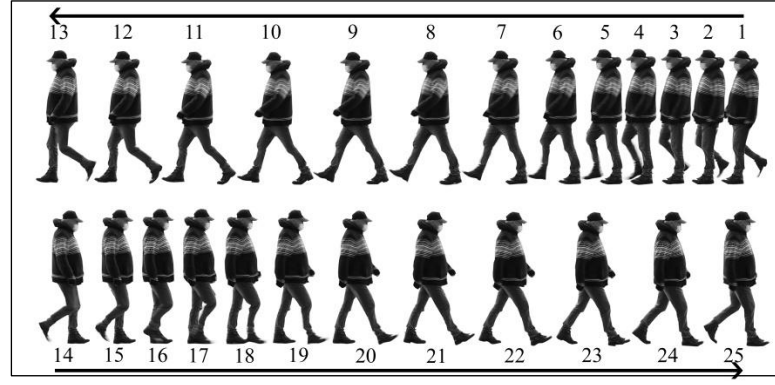
kurulabilecek hareket sekanslarına dönüştürülmüştür. Bu hareket sekansları beden-eylem kategorilerinin zamansallığında parametrize edilerek oluşturulan yeni zaman-mekansal altlıklarda ele alınmıştır. Her beden-eylemi kendine özgü tekil yapısını koruduğu gibi montaj teknikleriyle bir araya gelme biçimlerine göre kent kurgusuna açtığı yeni ve olası deneyim aralıkları üzerinden keşfedilmeye çalışılmıştır. Bu deney aşamasında beden montajıyla ele alınan “gezinen seyreden beden” kategorisi ve sinematografik mekan kurgusuyla ele alınan “yürüyen beden” kategorisi; günün farklı zamanlarında ve farklı bedenler tarafından gerçekleştirilen deneyimlerin zaman-mekan bağlamında karşılaştırılması amacıyla sabah ve akşam saat dilimlerinden seçilen ikişer örnek ile 3 adımda incelenmiştir:

### 5.3.1. Kentin Zamansallığında Yürüme Eylemi

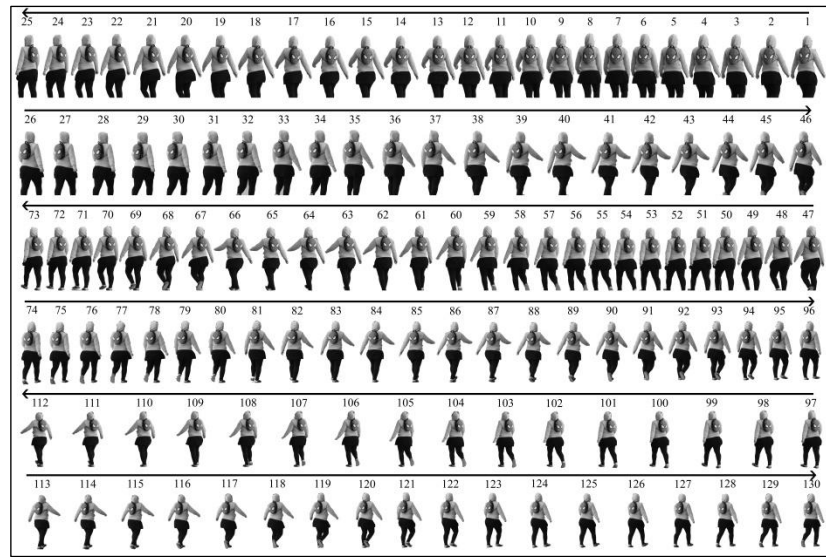
Bu adımda yürüme eyleminin farklı bedenler tarafından günün sabah ve akşam saatlerinde gerçekleştirilmiş örnekler, fotoğraf makinesiyle kaydedilen video kayıtların Adobe Premiere programıyla fragmanlara ayrıldıktan sonra Adobe Photoshop programı kullanılarak üretildiği ve kaydedildiği gibi tekil ve art arda dizilmesiyle incelenmiştir. Hem periyodik “yürüyen beden” örnekleri hem de kendine özgü periyodu olan “gezinen seyreden beden” örnekleri, kentin çizgisel zamanında gerçekleşme sırasına göre tekil deneyimler halinde birer hareket sekansı olarak gösterilmiştir.



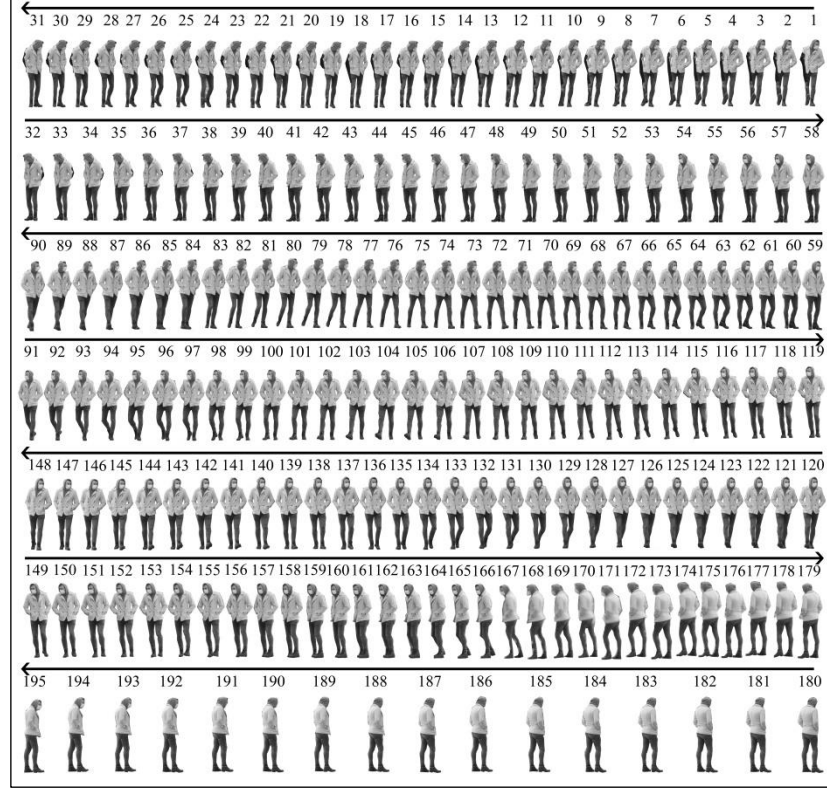
Şekil 5.2: YB-S (Yürüyen Beden- Sabah) sekansı.



Şekil 5.3: YB-A (Yürüyen Beden-Akşam) sekansı.



Şekil 5.4: GSB-S (Gezinen Seyreden Beden-Sabah) sekansı.

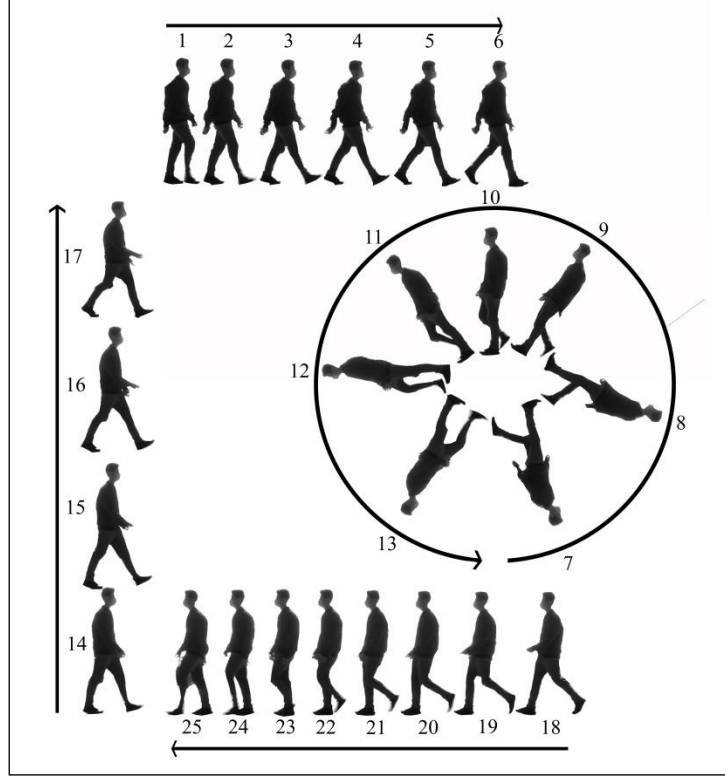


Şekil 5.5: GSB-A (Gezinen Seyreden Beden-Akşam) sekansı.

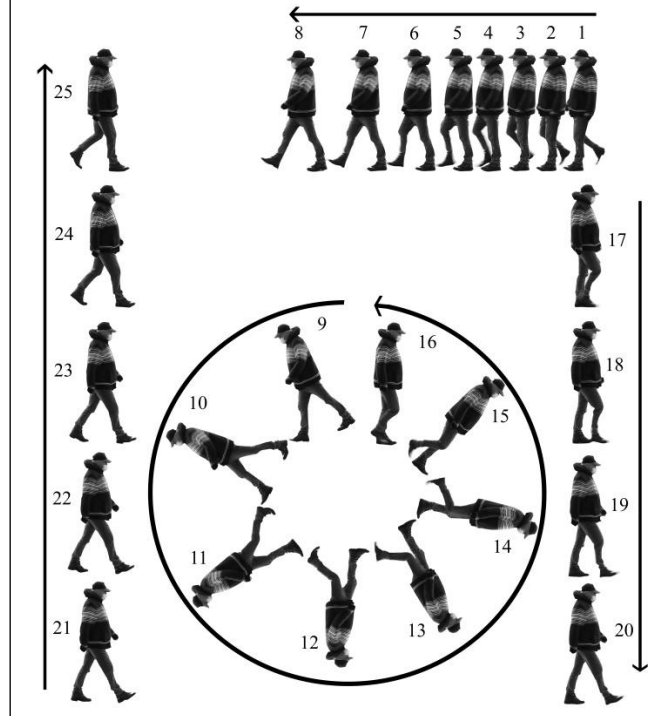
### 5.3.2. Hareketin Yönü ve Doğrultusu

Hareketin başlangıç ve bitiş noktalarının, doğrultusunun, yönünün ve rotasının, bedenın kentle kurduğu, deneyim ve izlenimleriyle geçmiş ve şimdi etkileşimini sürdürebilmesini sağlayan belleğinde kodlanmış hareket deneyim katmanları ilişkiselliğinde ürettiğı etkileşimle açığa çıkması; deneyimi ve deneyimin mekanını bedenın bakış aralığına bağılı olarak üretir.

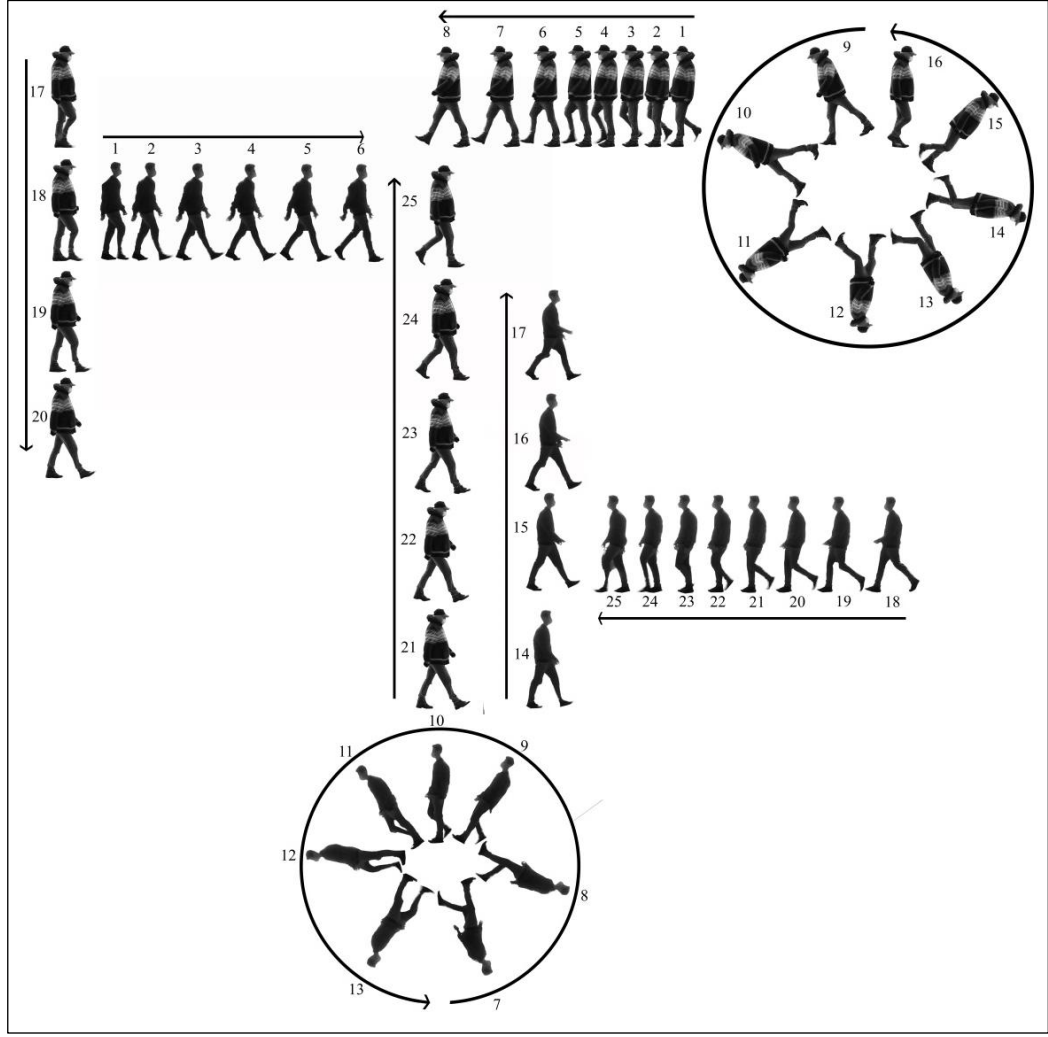
Bu adımda, kaydedilip fragmanlarına ayrılan beden deneyiminin sinematografik mekan kurgusu bağlamında; simetri, yön değışikliğı, kesme gibi farklı bakış açıları ve aralıklarıyla üretecek şekilde sinematografik bir plan altlığında alt alta, yan yana dizerek yeni ve farklı okuma olasılıklarının üretilmesi denemeleri yapılmıştır. Bu kapsamda iki “yürüyen beden” örneğı hem tekil birer hareket sekansı olarak hem de fragmanlarla kurulacak ilişkisellikte yürüme eyleminin mekansal aralığının sinematografik mekan kurgusunun ürettiğı olasılıkları bağlamında birlikte incelenmiştir.



Şekil 5.6: YB-S (Yürüyen Beden- Sabah) sekansı.



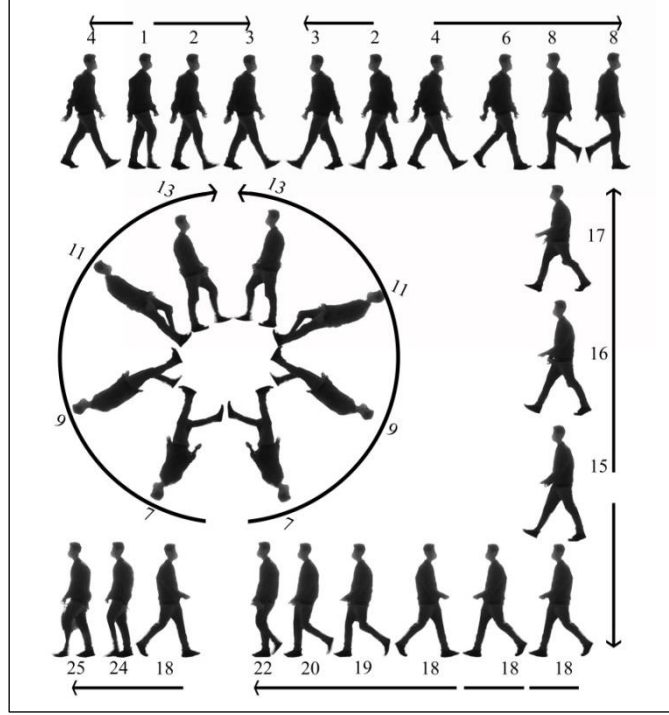
Şekil 5.7: YB-A (Yürüyen Beden-Akşam) sekansı.



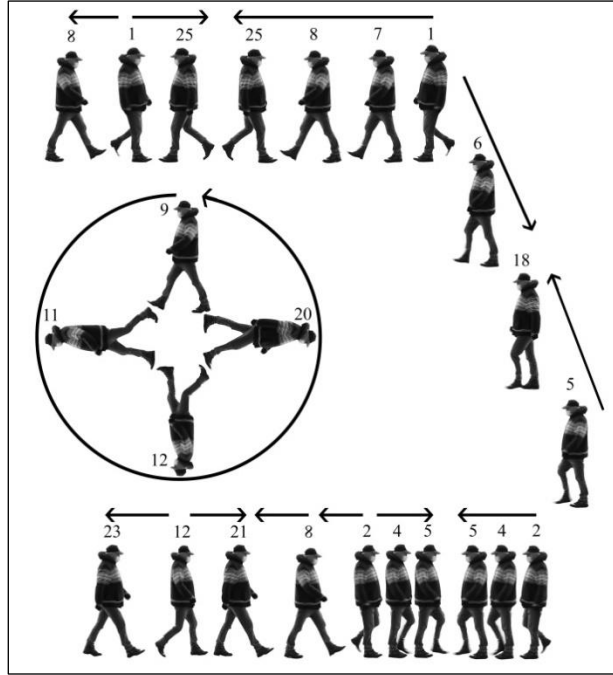
Şekil 5.8: YB-S+YB-A (Yürüyen Beden- Sabah + Yürüyen Beden- Akşam) sekansı.

### 5.3.3. Hareketin Zamansallığı

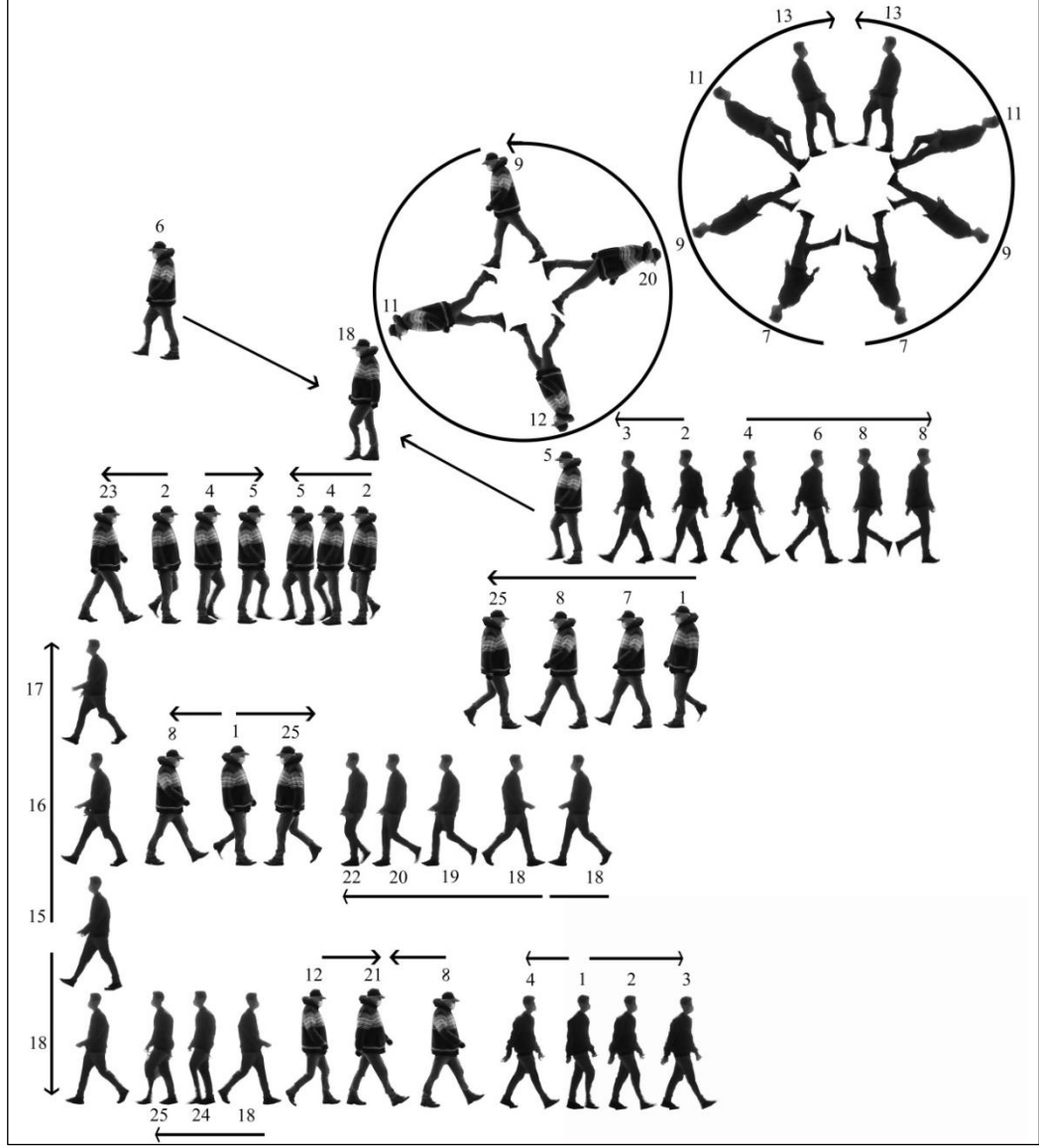
Bu adımda, beden deneyiminin hareket rotasında ilerlerken art arda ürettiği zamansallığın; sinematografik mekan kurgusu bağlamında montaj teknikleriyle bazı fragmanların atılması, tekrarı, yerlerinin değiştirilmesi ile çizgiselliğinin yapılandırılması sinematografik bir plan altlığında incelenmiştir. Bu kapsamda iki “yürüyen beden” örneği hem tekil birer hareket sekansı olarak hem de fragmanlarla kurulacak ilişkisellikte yürüme eyleminin zamansal aralığının sinematografik mekan kurgusunun ürettiği olasılıkları bağlamında birlikte incelenmiştir.



Şekil 5.9: YB-S (Yürüyen Beden- Sabah) sekansı.



Şekil 5.10: YB-A (Yürüyen Beden- Akşam) sekansı.



Şekil 5.11: YB-S+YB-A (Yürüyen Beden- Sabah + Yürüyen Beden- Akşam) sekansı.

#### 5.4. Çoklu Pozlama Deneyi

Etienne-Jules Marey'in hareketin aşamalarını görselleştirmeyi amaçladığı kronofotografik hareket yaklaşımıyla benzer şekilde üst üste pozlanan farklı zaman ve mekan kesitlerine ait fragmanlar arasında kurulacak ilişkinin, zamansal ve mekansal bağlamın yeniden kurgulanabildiği yeni mekansal aralıkların keşfedilmesine referans verdiği düşünülür.

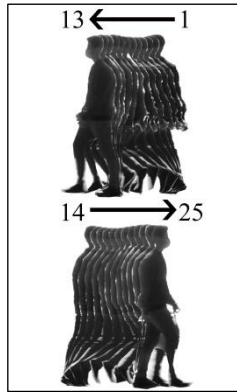
E. Muybridge'in kronofotografik hareket yaklaşımından geliştirilen birinci deneyde "yürüyen beden" ve "gezinen seyreden beden" örneklerinin

karşılaştırılmasıyla geliştirilen tekil ve ilişkisel hareket sekans denemeleri bu deney aşamasında E. J. Marey'in kronofotografik hareket yaklaşımından geliştirilen çoklu pozlama tekniğiyle kurulacak ilişkisellikte ele alınmıştır. Birinci deneyin üç aşamasında üretilen tekil ve ilişkisel sekans denemeleri, bu deneyde her bir adım için tüm fragmanların tek bir planda bir araya getirildiği üst üste pozlama tekniğiyle ele alınmıştır. Hareket fragmanlarının sinematografik mekan kurgusu bağlamında ilişkilendirilmesiyle elde edilecek yeni zamansal ve mekansal olasılıklar üzerinden geliştirilecek yüzey arayışları için fragmanlar arası artikülasyonu artırması yönüyle üst üste bindirme montaj tekniğine başvurulmuştur.

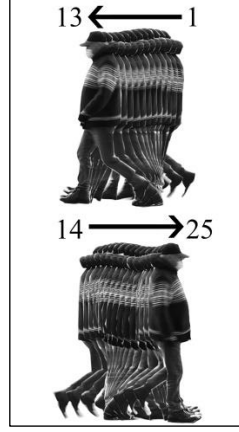
#### 5.4.1. Kentin Zamansallığında Yürüme Eylemi

Alanda farklı bedenler tarafından günün sabah ve akşam saatlerinde gerçekleşen yürüme eylemi örneklerinin fotoğraf makinesiyle kaydedilen video kayıtlarının Adobe Premiere programıyla deneyimin fragmanları olan fotoğraflara dönüştürüldüğü birinci deneyin ilk adımında Adobe Photoshop programı kullanılarak tekil ve art arda dizilen örnekler, ikinci deneyin ilk adımında fragmanların üst üste bindirilmesiyle eşzamanlı birer hareket aralığına dönüştürülmüştür.

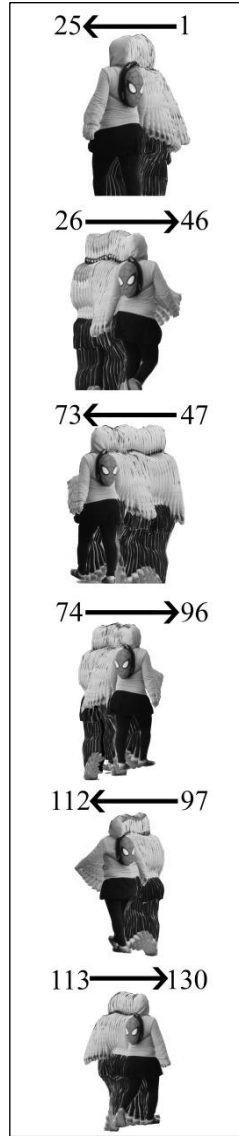
Yürüme beden-eyleminin “yürüyen beden” ve “gezinen seyreden beden” hareket periyotlarındaki mekansal olasılıkların incelendiği bu deney adımı; beden hareketlerinin kendi zamansallıkları ve deneyimle çizdikleri farklı hareket rotalarının içinde barındırdığı mekansal aralıklar, hareket fragmanlarının üst üste pozlanmasıyla eşzamanlılık içinde gösterilmiştir.



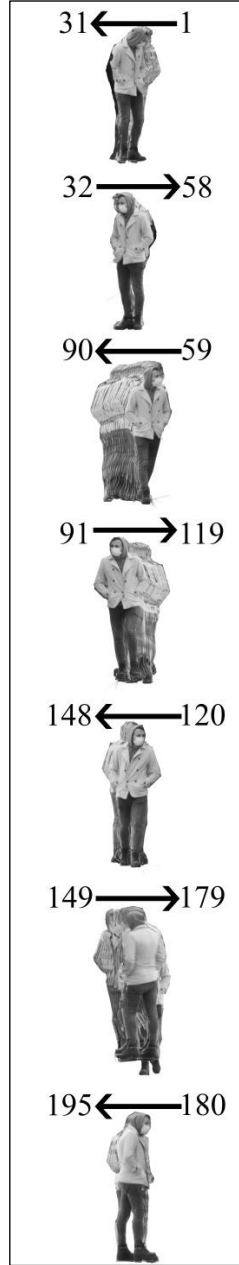
Şekil 5.12: YB-S (Yürüyen Beden- Sabah) sekansı.



Şekil 5.13: YB-A (Yürüyen Beden- Akşam) sekansı.



Şekil 5.14: GSB-S (Gezinen Seyreden Beden-Sabah) sekansı.



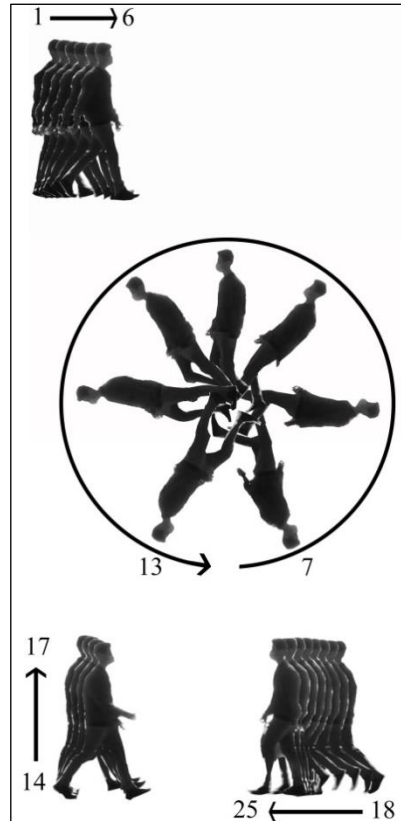
Şekil 5.15: GSB-A (Gezinen Seyreden Beden-Akşam) sekansı.

#### 5.4.2. Hareketin Yönü ve Doğrultusu

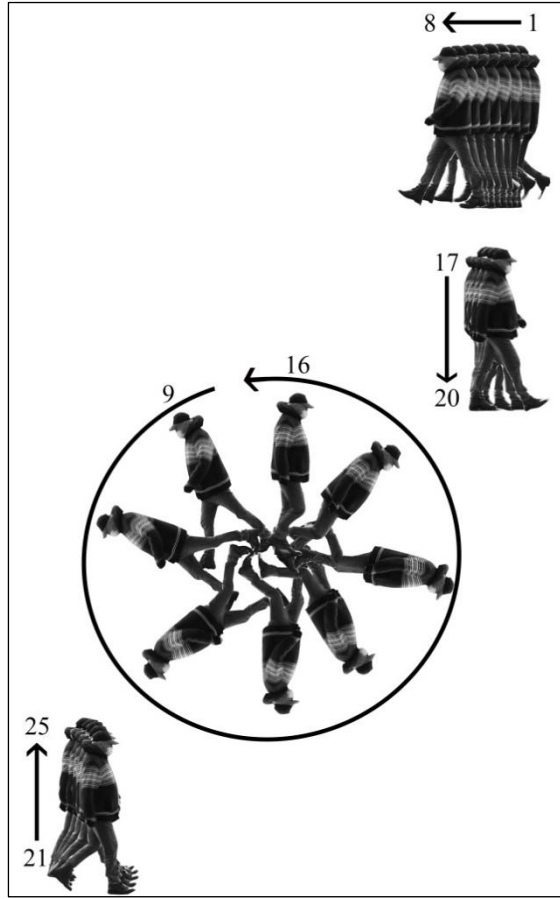
Hareketin başlangıç ve bitiş noktalarının, doğrultusunun, yönünün ve rotasının, bedenın kentle kurduğu, deneyim ve izlenimleriyle geçmiş ve şimdi etkileşimini sürdürebilmesini sağlayan belleğinde kodlanmış hareket deneyim katmanları ilişkiselliğinde ürettiğı etkileşimle açığa çıkması; deneyimi ve deneyimin mekanını bedenın bakış aralığına bağılı olarak üretir. Bedenin hareket deneyim fragmanlarının kentin zamansallığında gerçekleştiğı haliyle art arda dizildiğı ilk deney aşamasındaki

“gezinen seyreden beden” örnekleri bu adımda Adobe Photoshop programıyla üst üste bindirilerek bedenın deneyim aralığının gözlemlenebilmesi için eşzamanlı olarak ele alınmıştır.

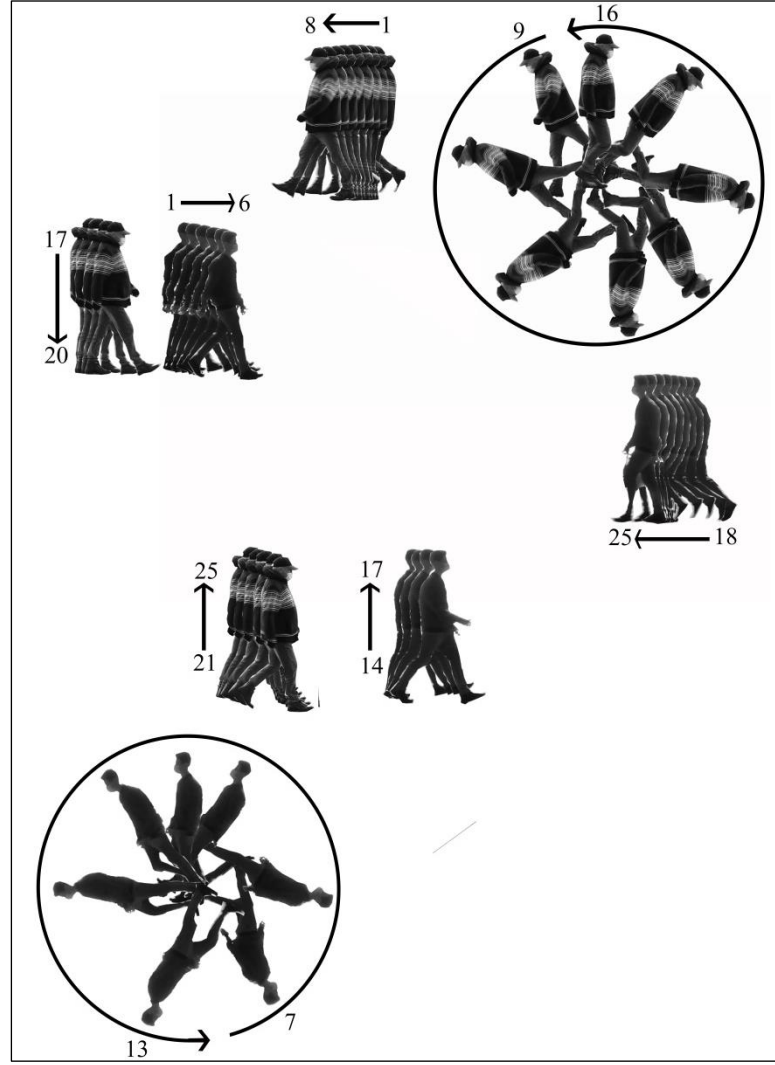
“Yürüyen beden” örnekleri ise kaydedilip fragmanlarına ayrılan beden deneyiminin sinematografik mekan kurgusu bağlamında; simetri, yön değışikliğı, kesme gibi farklı bakış açıları ve aralıklarıyla üretecek şekilde sinematografik bir plan altlığında ilk deney aşamasında üretilen hareket sekansları üst üste bindirilerek yeni ve farklı okuma olasılıklarının üretilmesi denemeleri yapılmıştır. Bu kapsamda iki “yürüyen beden” örneğı hem tekil birer hareket sekansı olarak hem de fragmanlarla kurulacak ilişkisellikte yürüme eyleminin mekansal aralığının sinematografik mekan kurgusunun ürettiğı olasılıkları bağlamında birlikte incelenmiştir.



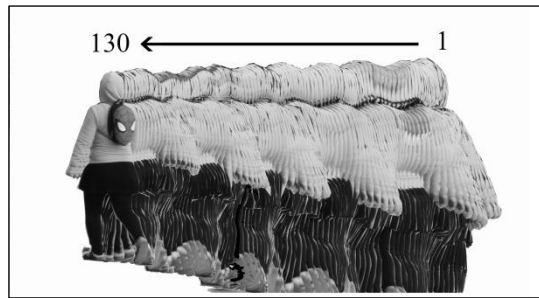
Şekil 5.16: YB-S (Yürüyen Beden- Sabah) sekansı.



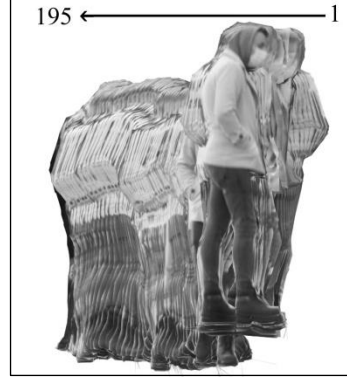
Şekil 5.17: YB-A (Yürüyen Beden- Akşam) sekansı.



Şekil 5.18: YB-S+YB-A (Yürüyen Beden- Sabah + Yürüyen Beden- Akşam) sekansı.



Şekil 5.19: GSB-S (Gezinen Seyreden Beden-Sabah) sekansı.

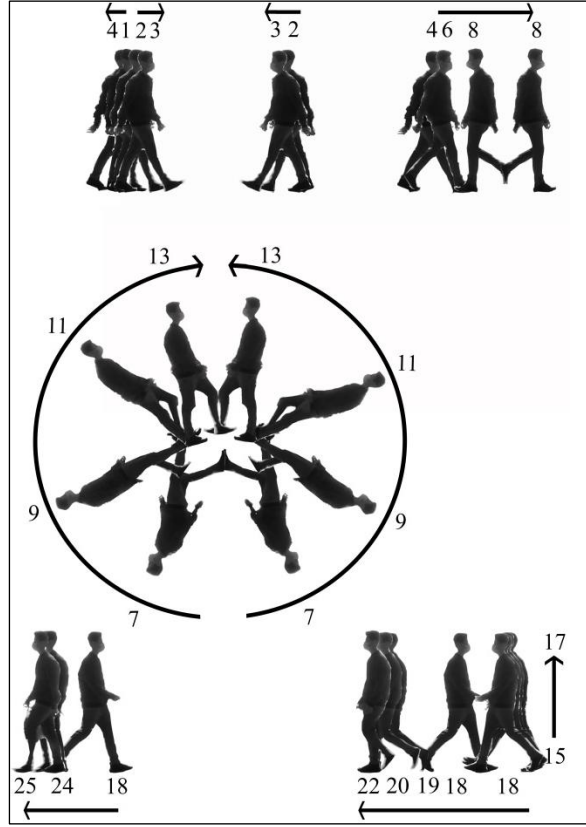


Şekil 5.20: GSB-A (Gezinen Seyreden Beden-Akşam) sekansı.

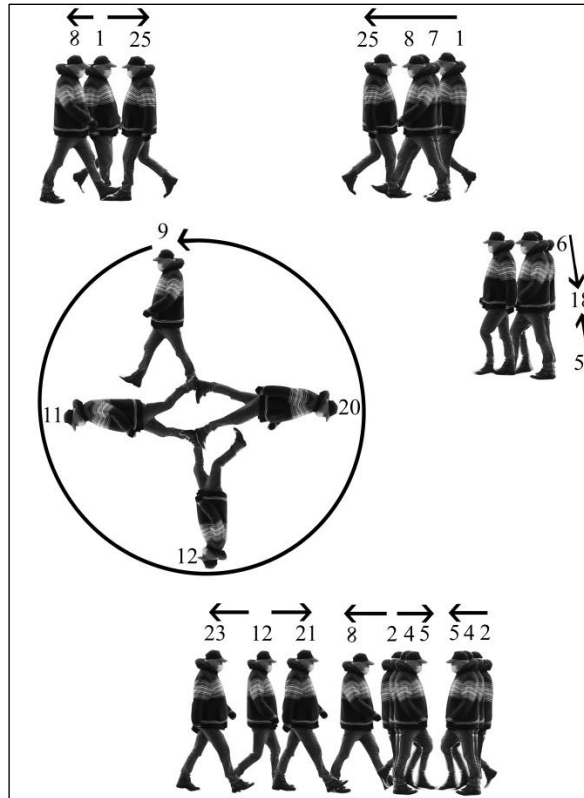
### 5.4.3. Hareketin Zamansallığı

Bu adımda, beden deneyiminin hareket rotasında ilerlerken art arda ürettiği zamansallığın; sinematografik mekan kurgusu bağlamında montaj teknikleriyle bazı fragmanların atılması, tekrarı, yerlerinin değiştirilmesi ile çizgiselliğinin yapılandırılması sinematografik bir plan altlığında incelenmiştir. Bu kapsamda ilk deney aşamasında fragmanların art arda ve yan yana dizilimiyle kurgulanan iki “yürüyen beden” örneği hem tekil birer hareket sekansı olarak hem de fragmanlarla kurulacak ilişkisellikte yürüme eyleminin zamansal aralığının sinematografik mekan kurgusunun ürettiği olasılıkları bağlamında her plan fragmanları kendi içinde Adobe Photoshop programıyla üst üste bindirilerek incelenmiştir.

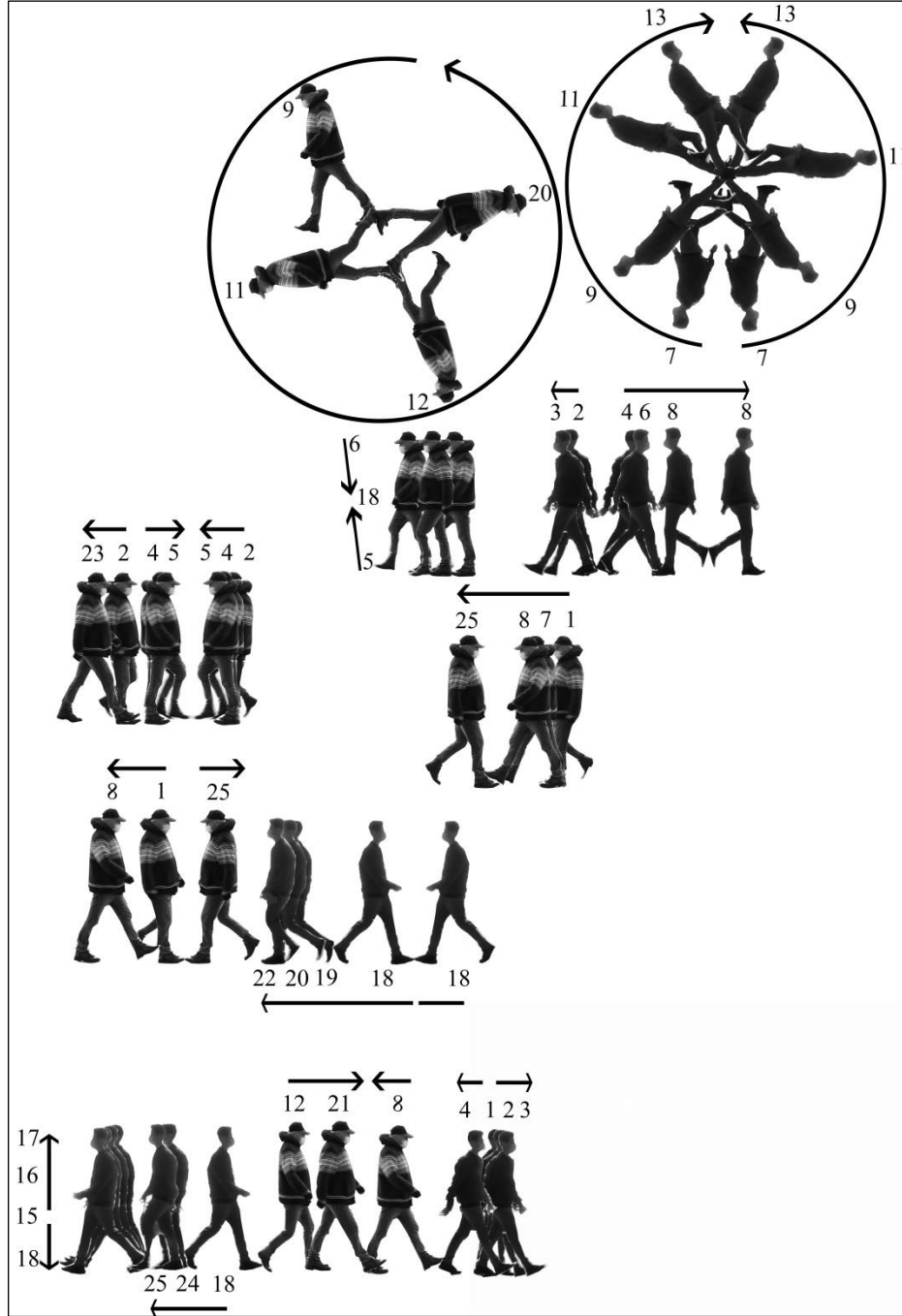
Bedeni hareket deneyiminin kurguladığı “gezinen seyreden beden” örnekleri, zamansal müdahale yapılmadan üretildiği haliyle ele alındığı için bu deneyin ikinci aşamasındaki yapısını korur. Üst üste pozlanan hareket fragmanları kentin çizgisel zaman kurgusundan koparılmış eşzamanlı görüntülere dönüştürülerek hareket aralıkları bağlamında incelenmiştir.



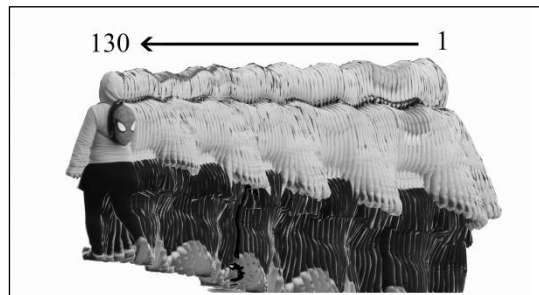
Şekil 5.21: YB-S (Yürüyen Beden-Sabah) sekansı.



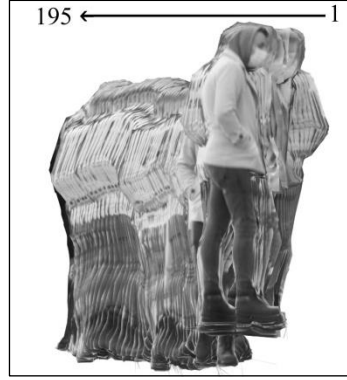
Şekil 5.22: YB-A (Yürüyen Beden-Akşam) sekansı.



Şekil 5.23: YB-S+YB-A (Yürüyen Beden- Sabah + Yürüyen Beden- Akşam) sekansı.



Şekil 5.24: GSB-S (Gezinen Seyreden Beden-Sabah) sekansı.



Şekil 5.25: GSB-A (Gezinen Seyreden Beden-Akşam) sekansı.

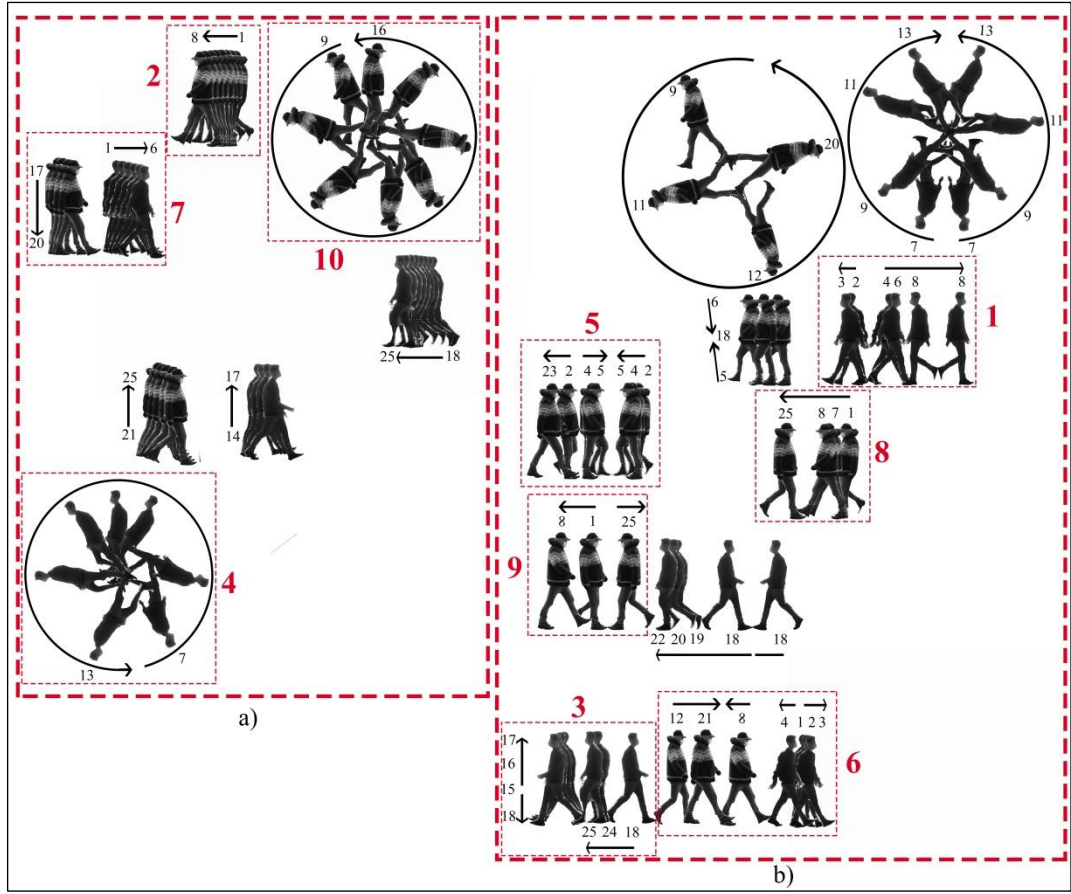
## 5.5. Yüzeyler Arası Bağlantı Kodlarını Görselleştiren “Kinesfer” Deneyi

Hareket-beden rotalarının görselleştirilmesiyle deneyimin mekansal aralıklarının açığa çıkarılmasının amaçlandığı kronofotografik hareket yaklaşımları üzerinden geliştirilen video kaydın fragmentasyonu ve çoklu pozlama deneyleri, hareketi kaydeden ve beden ilişkilerini görünür kılan sinematografik teknikler bağlamında gerçekleştirilmiştir. Bu deneylerden elde edilen deneyim fragmanları arasında kurulacak ilişkiyle kurgulanan mekan yaklaşımlarında bir tasarım parametresi olan “beden”, hareket deneyiminde kodlanan yüzey aralıklarının keşfedilmesi için takip edilebilir bir altlığa dönüştürülmeye çalışılmıştır. Bu amaçla beden hareketinin tanımladığı mekan aralıklarını gözlemleyen ve açığa çıkarmaya yönelik bir hareket notasyonu tasarlayan Rudolf Laban tarafından geliştirilen Laban Hareket Analizinde (LMA- Laban Movement Analysis) yer alan “kinesfer” kavramına başvurulmuştur. Kinesfer”; bedenin üç boyutlu uzaydaki hareket rotası boyunca onun ve uzuvlarının etrafını saran, onunla birlikte hareket eden hacim, küre olarak tanımlanmasının yanı sıra, durağan bedenin kişisel alanı ve tek adım atmadan uzuvlarıyla ulaşabildiği uzaydır. Laban bedenin hareket aralığının, Platonik katıları içinde barındıran düzgün yirmi yüzlünün (Icosahedron) içinde yer aldığını düşünerek tanımladığı üç düzlemin (Door Plane, Wheel Plane ve Table Plane), “kinesfer”in içinde de bulunduğunu söyler. Beden hareketinin çözümlenmesinde tanımlanan bu yüzeyler arasındaki hareket rotası, bedenin hareket alanını tanımlayan, akışkan ve dönüşebilen bir ara yüz olarak “kinesfer”ini açığa çıkarır. Deneyde bedenin kişisel

hareket alanı olarak tanımlanan “kinesfer”, sinematografik tekniklerle görselleştirilmeye çalışılan beden hareketlerinin fragmanlarına ayrılmasıyla yüzeyler üzerinden bir mekansal yaklaşım geliştirmenin parametresi, yüzeyler arası bağlantıyı kuracak olan arayüz olarak ele alınır. Kronofotografik hareket yaklaşımları üzerinden geliştirilen video kaydının fragmentasyonu ve çoklu pozlama deney aşamalarında kurgulanan sekans anlatılarının, bu deney aşamasında bedenin hareket aralığını uzuvlar ve yönler üzerinden kontrol edilebilir ve işaretlenebilir düzlemler ilişkisiyle tanımlayan “kinesfer”lerinin belirlenmesi amaçlanmıştır. Sekans anlatılarını oluşturan fragmanların her birinin hareket etmeden ulaşabileceği uzay olarak “kinesfer”i ve bedensel hareketinin izi olarak “kinesfer”i modellenerek, hareketin üreteceği mekansal aralıklar “kinesfer”i oluşturan yüzeyler arası ilişki üzerinden sorgulanmıştır. Her fragmanın kendi “kinesfer”inin üreteceği aralıklarla birlikte, sinematografik mekan kurgusu bağlamında sekansların dizilimiyle açığa çıkarılması hedeflenen kentin mekan anlatısında sekanslar arası üretilecek arayüzler de “kinesfer” ölçeği üzerinden ele alınmıştır. Bedenin hareket uzayı olarak tanımlanan “kinesfer”in tanımlayacağı yüzey ilişkilerinin bedenin üreteceği hareket aralıklarının görselleştirilmesinde mekansal aralıkların hareket rotasında sorgulandığı üç boyutlu uzay olarak sınırları belirlerken kullanılmıştır. Bedenin hareket deneyim rotasının dinamik ve akışkan yapısı, işaretlenen “kinesfer” aralıklarında deneyimin mekansal aralıklarını açığa çıkarmak üzere fragmanlar arasındaki ilişkide deneysel bir yaklaşımla ele alınmıştır.

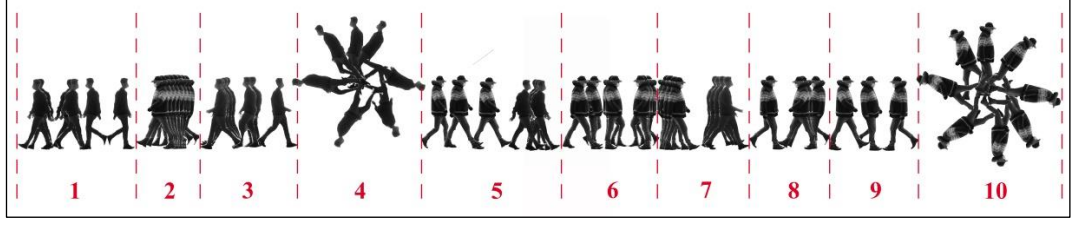
İlk iki deney aşamasında 2 boyutlu olarak elde edilen hareket fragmanları ve onlar arasında hareketin yönü, doğrultusu ve zamansallığına yönelik üretilen ilişkiselliklerde açığa çıkan mekansal bağlantı kodları, bu deney aşamasında bilgisayar ortamında 3 boyutlu olarak yeni ilişkiselliklerin keşfedilmesi için deneyime açılmıştır. Bedenin hareket etmeden ulaşabileceği uzay, kişisel hareket alanı olarak “kinesfer”, 2 boyutlu fragman ilişkilerinin 3 boyutlu olarak üretilebilirken olasılıkların artırılması ve yüzeyler arası kurulacak ilişkilerle mekansal aralıkların artırılmasına olanak sağlamıştır. Mekan anlatısını oluşturan yüzeyleri belirleyen deneyim rotasının üretilebileceği uzay olarak mekansal sınırları belirlemiştir. Video kaydının fragmentasyonu deneyinde hareketin yönü, doğrultusu ve zamansallığının kurgulanarak yan yana ve alt alta dizildiği “yürüyen beden” fragmanlarının çoklu pozlama deneyinde üst üste bindirilmesiyle elde edilen sekans

örnekleri bu deney aşamasında mekansal aralıkların görünür hale getirilmesi amacıyla kullanılmıştır.



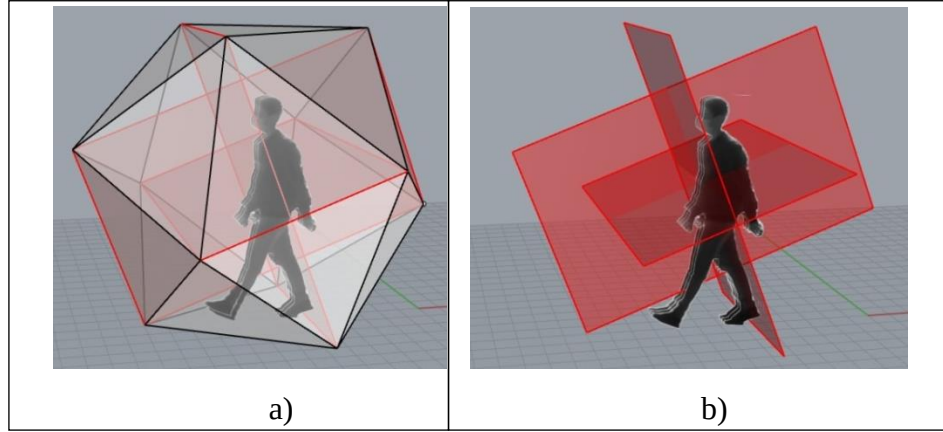
Şekil 5.26: Yüzeyler arası bağlantı kodlarını görselleştiren “kinesfer” deneyinde fragmanları kullanılacak sekans örnekleri; a) Hareketin yönü ve doğrultusunun kurgulandığı çoklu pozlama deney aşaması YB-S+YB-A sekansı, b) Hareketin zamansallığının kurgulandığı çoklu pozlama deney aşaması YB-S+YB-A sekansı.

Önceki deney aşamalarında hareketin yönü, doğrultusu ve zamansallığı bağlamında üretilen farklı fragmanlar arası ilişkisellikler, bu deney aşamasında kentin “yürüyen beden”inin mekansal anlatısını açığa çıkarmak üzere her biri bütünün birer sinematografik planı olarak birbirinden farklı fragman ilişkilerini barındıran bir film örneği olarak ele alınmıştır. Her bir sekansın hem kendi içindeki olasılıklarla hem de ilişkili olduğu diğer sekanslarla birlikte ele alınmasıyla birlikte kentin yürüyen bedeninin sinematografik bir kurguda yerin mekansal anlatısına karşılık gelen 10 planlık kentin yürüyen bedeninin filmi, bilgisayar ortamında deneysel olarak üretilmiştir.

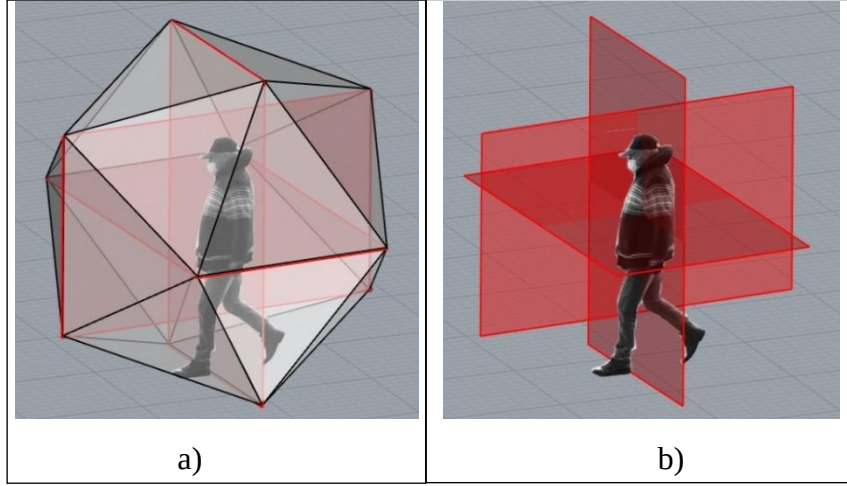


Şekil 5.27: Kentin “yürüyen beden” fragmanlarıyla kurgulanan sinematografik mekan anlatısı altlığı.

Hareketin yönü, doğrultusu ve zamansallığı bağlamında farklı fragman ilişkilerini barındıracak şekilde kurgulanan sinegram dizilerinde, kentte yürüyen beden hareket aralıklarının belirlenmesi ve takip edilebilmesi için deney aşamalarında incelenen YB-S ve YB-A iki yürüyen beden örneği üzerinden kişisel hareket alanları olarak “kinesfer”leri ve onun içinde yer aldığı düşünülen, Laban Hareket Analizi’nde beden hareket aralıklarını tanımlayarak “kinesfer”i belirlediği kabul edilen, beden ağırlık merkezinde kesişen üç düzlem olarak masa düzlemi (table plane), tekerlek düzlemi (wheel plane) ve kapı düzlemi (door plane) Rhinoceros 3D programı kullanılarak modellenmiştir.

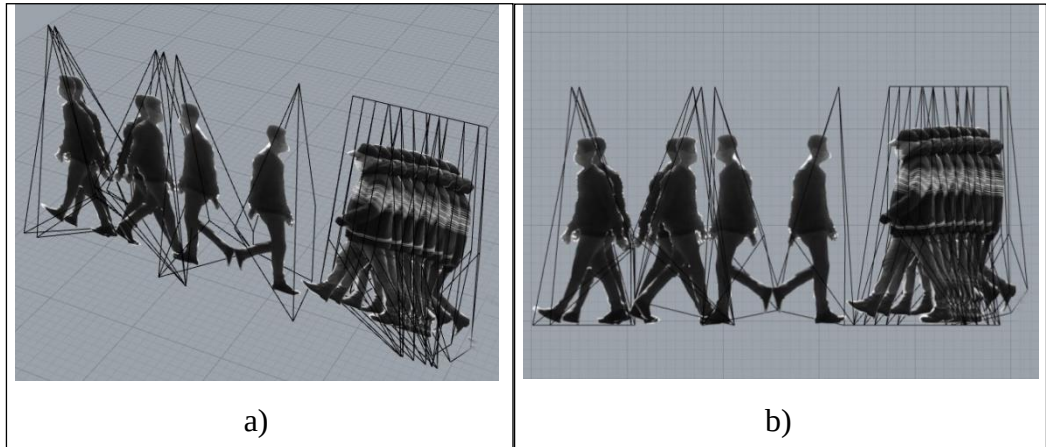


Şekil 5.28: a) YB-S örneğinin “kinesfer”i, b) YB-S örneğinin “kinesfer”ini beden hareket alanı üzerinden tanımlayan oluşturan üç düzlem.

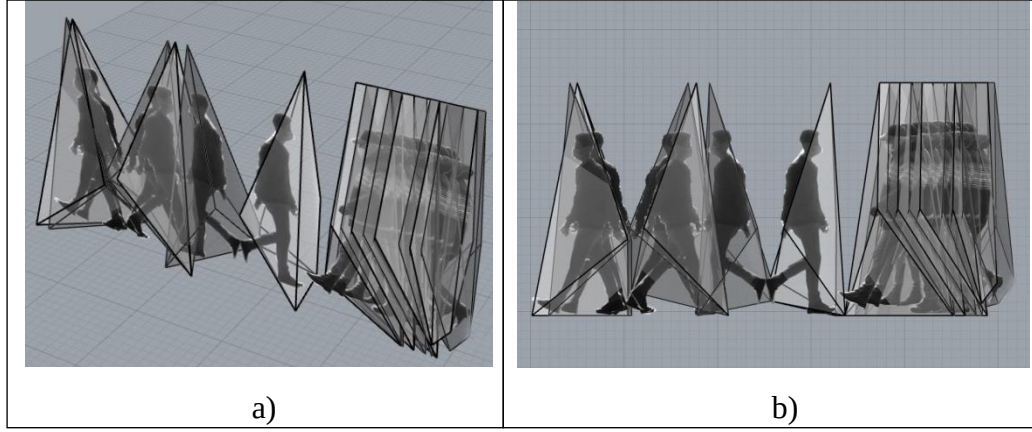


Şekil 5.29: a) YB-A örneğinin “kinesfer”i, b) YB-A örneğinin “kinesfer”ini beden hareket alanı üzerinden tanımlayan üç düzlem.

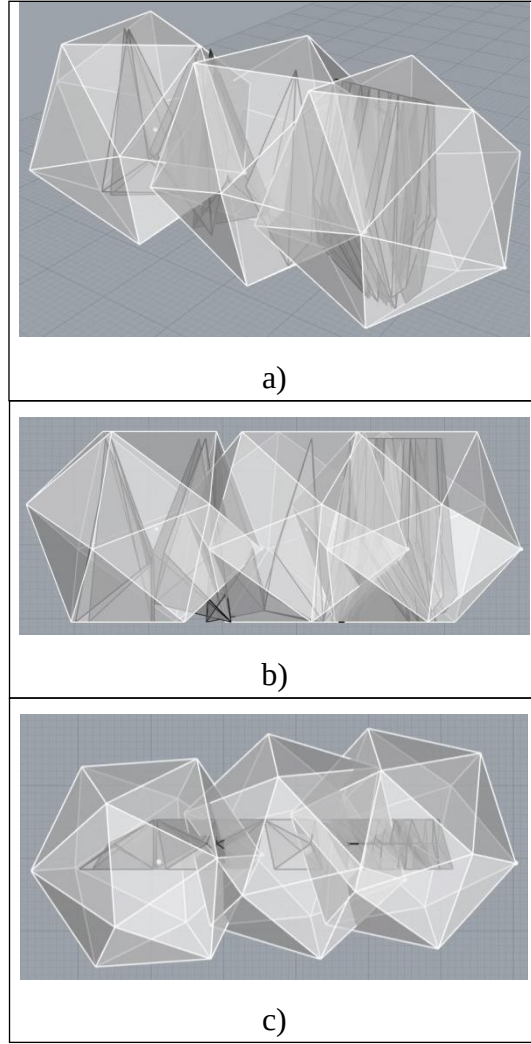
Yüzeyler arası bağlantı kodlarını görselleştirmek için hareketin yönü, doğrultusu ve zamansallığının kurgulandığı YB-S ve YB-A sekanslarından seçilen 10 adet örnek, kentin sinematografik mekan anlatısını görselleştirmek üzere art arda gelecek her iki sekansın hem kendisinin hem de birbirleriyle ilişkisinin mekansal aralıklarının incelenmesi için beden hareketleriyle açığa çıkardıkları “kinesfer”leri modellenerek fragmanlar arası ilişkinin 2 boyuttaki karşılıklarının belirlendiği ilk iki deney aşamasından sonra bu aşamada 3 boyutlu olarak görselleştirilmiştir.



Şekil 5.30: a) 1 ve 2 No’lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”ini gösteren perspektif, b) 1 ve 2 No’lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”ini gösteren ön görünüş.

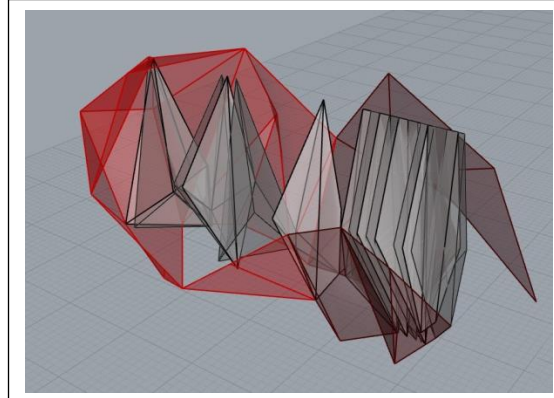


Şekil 5.31: a) 1 ve 2 No’lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”inin yüzeylerini gösteren perspektif, b) 1 ve 2 No’lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”inin yüzeylerini gösteren ön görünüş.

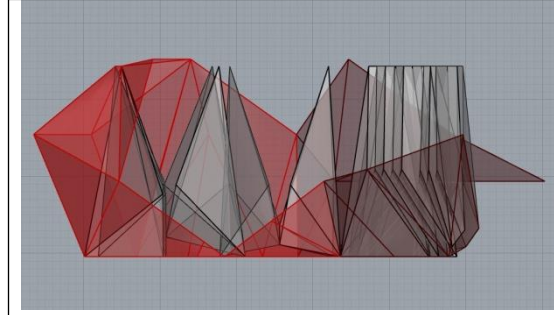


Şekil 5.32: a) 1 ve 2 No’lu sekans fragmanlarının hareket uzayı “kinesfer”ini gösteren perspektif, b) 1 ve 2 No’lu sekans fragmanlarının hareket uzayı

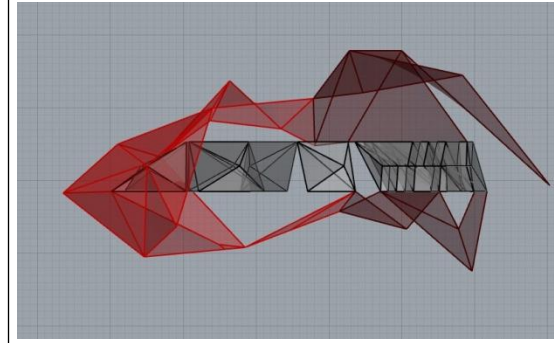
“kinesfer”ini gösteren ön görünüş, c) 1 ve 2 No’lu sekans fragmanlarının hareket uzayı “kinesfer”ini gösteren plan.



a)

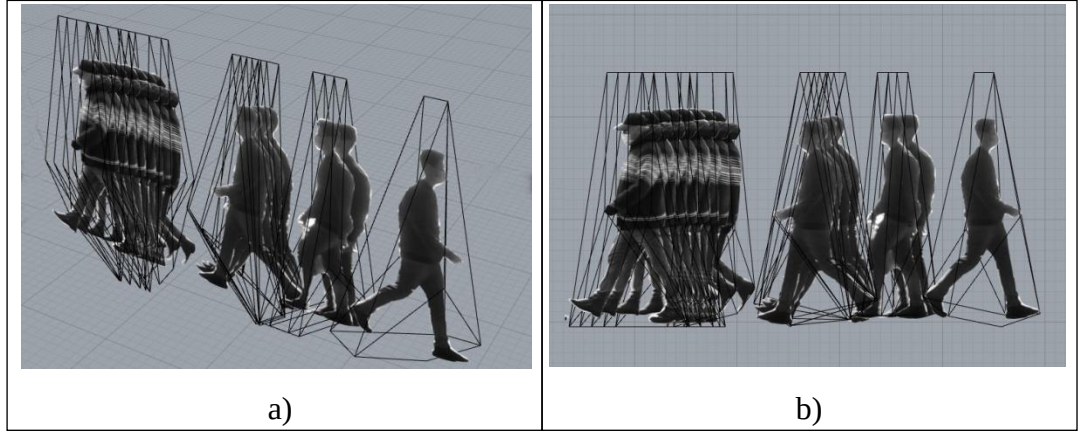


b)

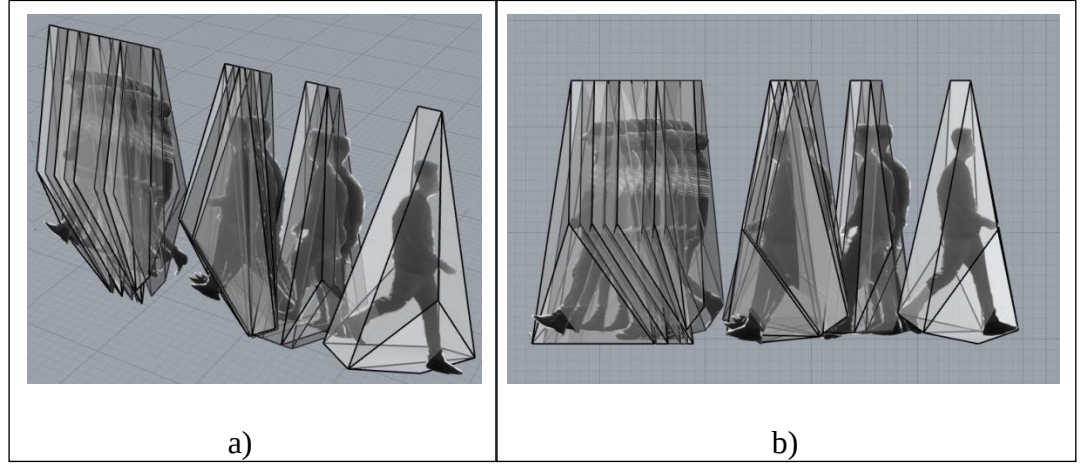


c)

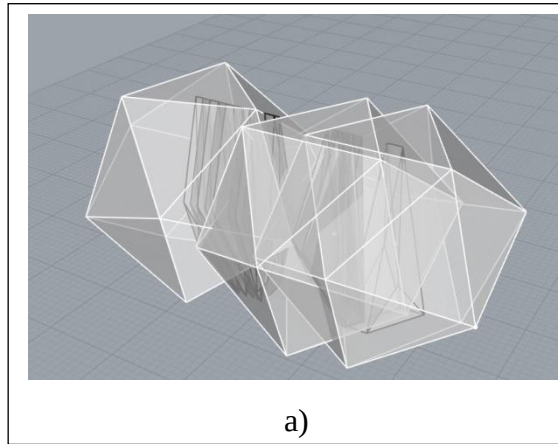
Şekil 5.33: a) 1 ve 2 No’lu sekans fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını gösteren perspektif, b) 1 ve 2 No’lu sekans fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını gösteren ön görünüş, c) 1 ve 2 No’lu sekans fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını gösteren plan.

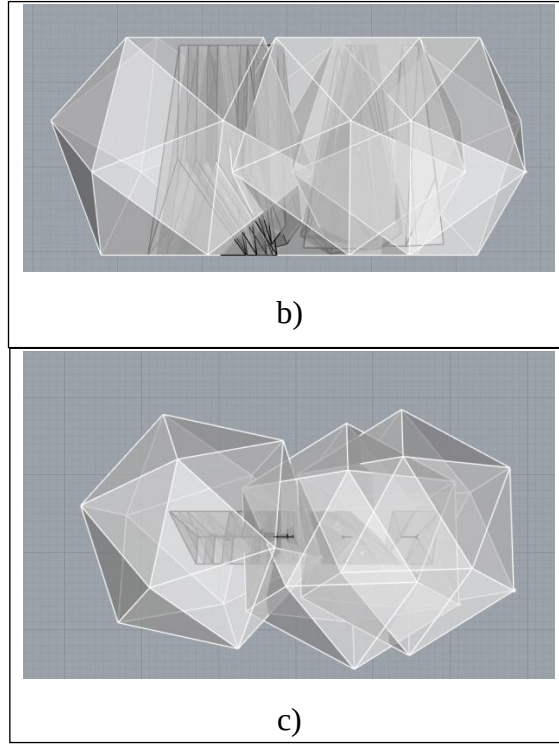


Şekil 5.34: a) 2 ve 3 No’lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”ini gösteren perspektif, b) 2 ve 3 No’lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”ini gösteren ön görünüş.

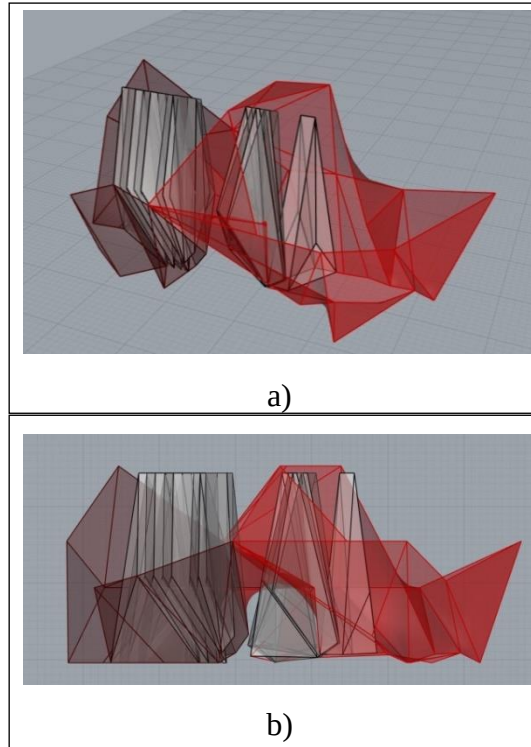


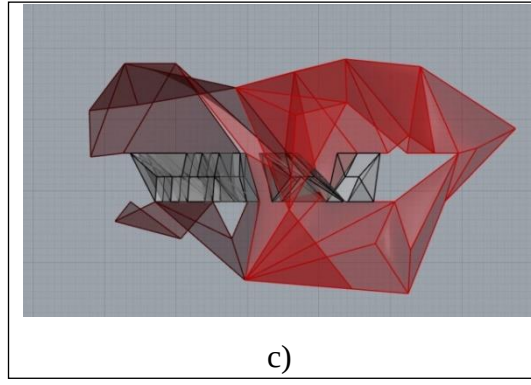
Şekil 5.35: a) 2 ve 3 No’lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”inin yüzeylerini gösteren perspektif, b) 2 ve 3 No’lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”inin yüzeylerini gösteren ön görünüş.



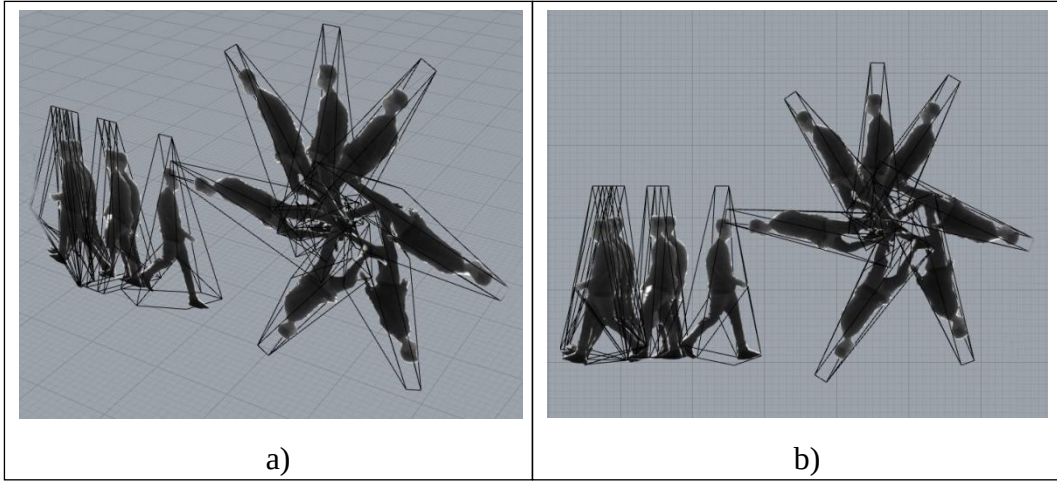


Şekil 5.36: a) 2 ve 3 No'lu sekans fragmanlarının hareket uzayı “kinesfer”ini gösteren perspektif, b) 2 ve 3 No'lu sekans fragmanlarının hareket uzayı “kinesfer”ini gösteren ön görünüş, c) 2 ve 3 No'lu sekans fragmanlarının hareket uzayı “kinesfer”ini gösteren plan.

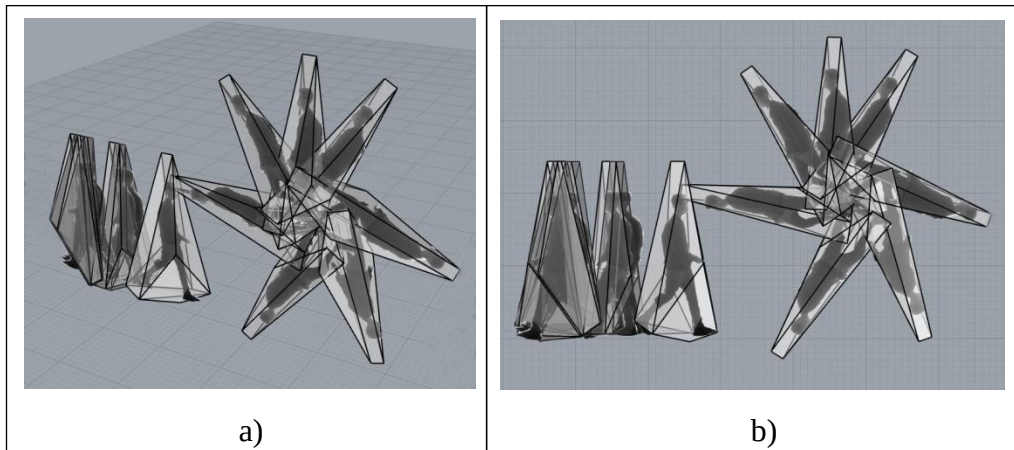




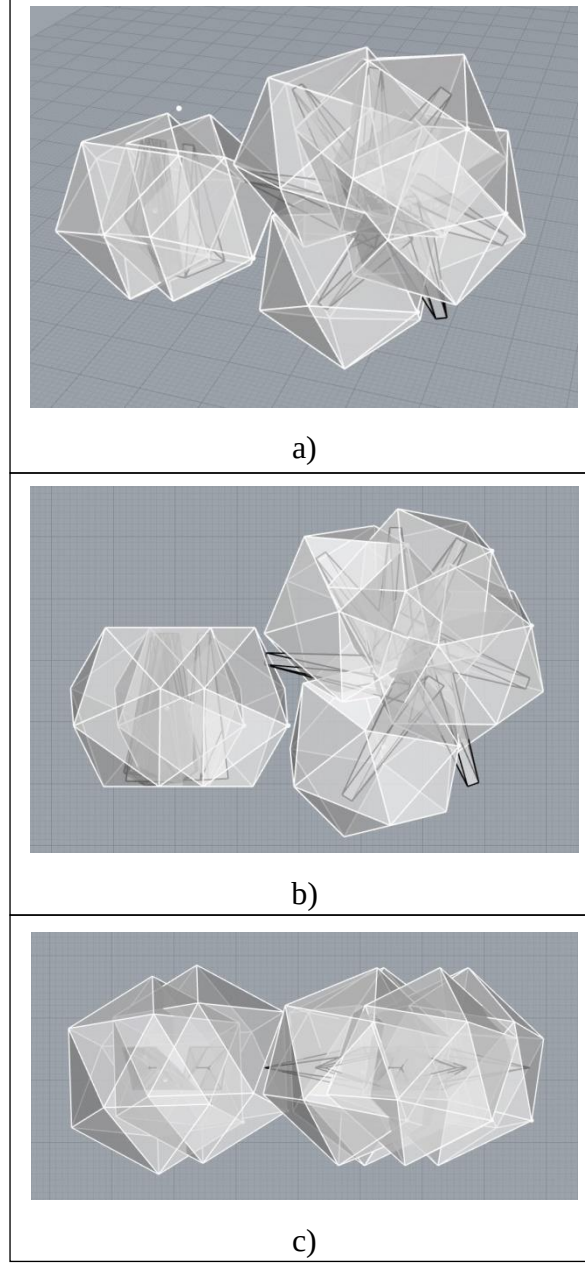
Şekil 5.37: a) 2 ve 3 No’lu sekans fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını gösteren perspektif, b) 2 ve 3 No’lu sekans fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını gösteren ön görünüş, c) 2 ve 3 No’lu sekans fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını gösteren plan.



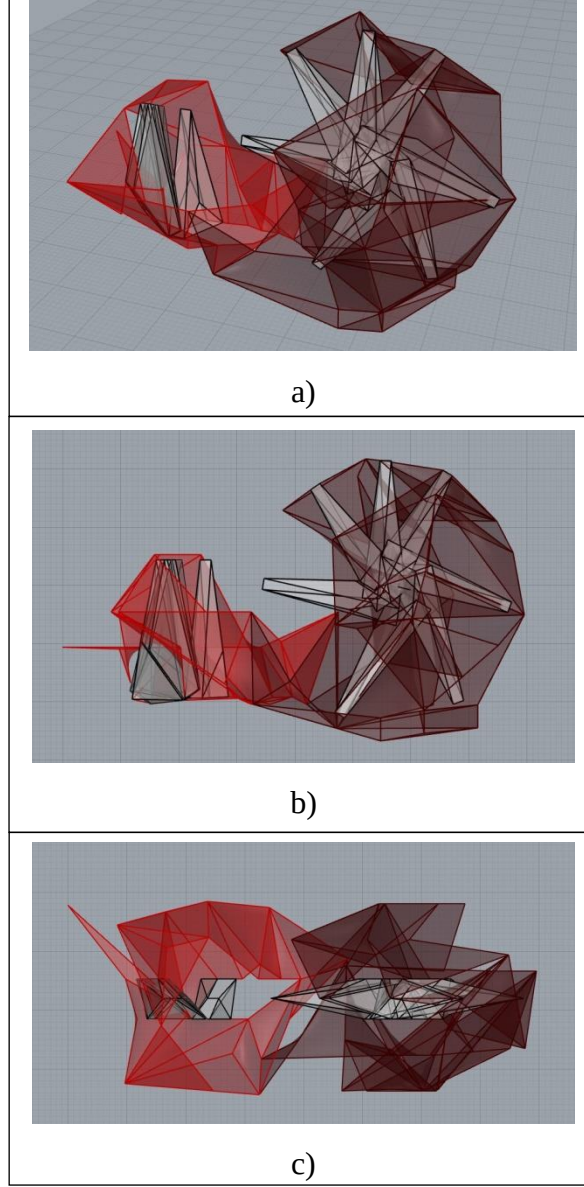
Şekil 5.38: a) 3 ve 4 No’lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”ini gösteren perspektif, b) 3 ve 4 No’lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”ini gösteren ön görünüş.



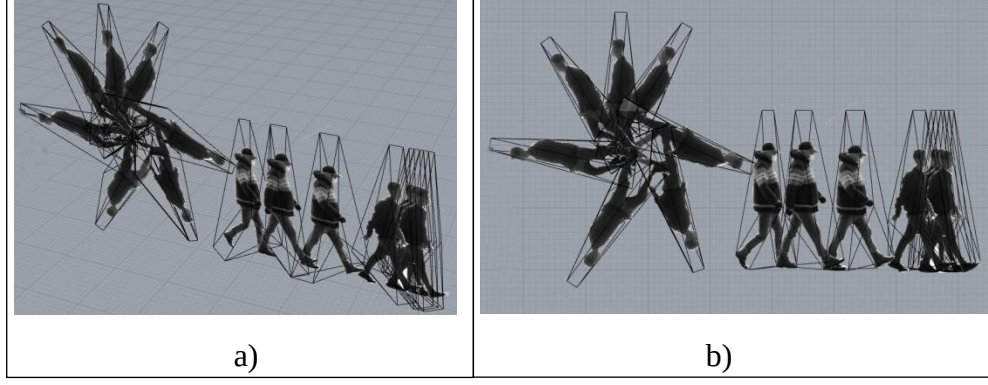
Şekil 5.39: a) 3 ve 4 No’lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”inin yüzeylerini gösteren perspektif, b) 3 ve 4 No’lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”inin yüzeylerini gösteren ön görünüş.



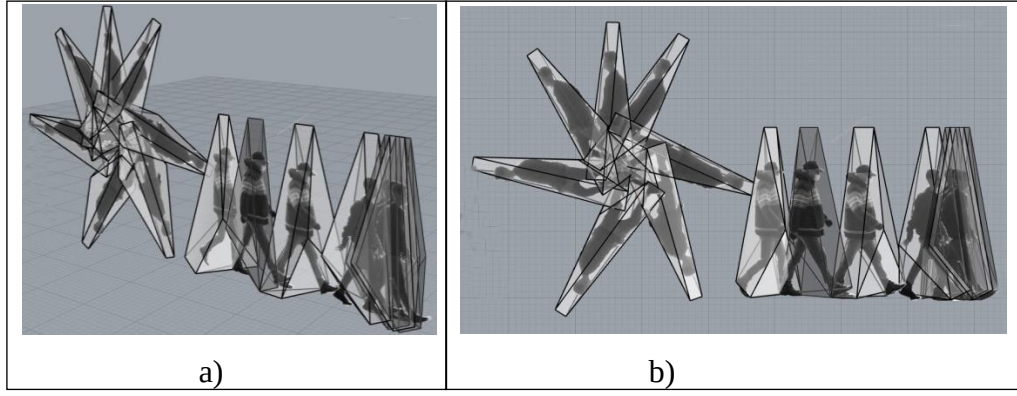
Şekil 5.40: a) 3 ve 4 No’lu sekans fragmanlarının hareket uzayı “kinesfer”ini gösteren perspektif, b) 3 ve 4 No’lu sekans fragmanlarının hareket uzayı “kinesfer”ini gösteren ön görünüş, c) 3 ve 4 No’lu sekans fragmanlarının hareket uzayı “kinesfer”ini gösteren plan.



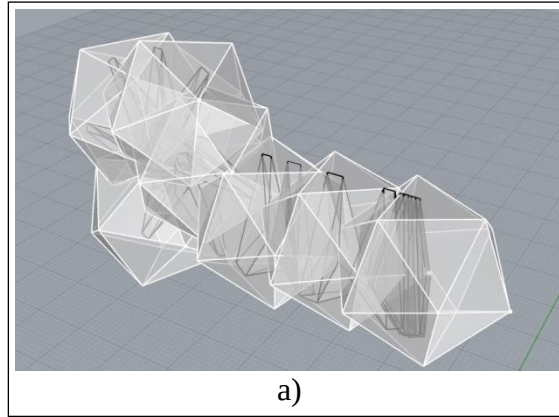
Şekil 5.41: a) 3 ve 4 No’lu sekans fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını gösteren perspektif, b) 3 ve 4 No’lu sekans fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını gösteren ön görünüş, c) 3 ve 4 No’lu sekans fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını gösteren plan.

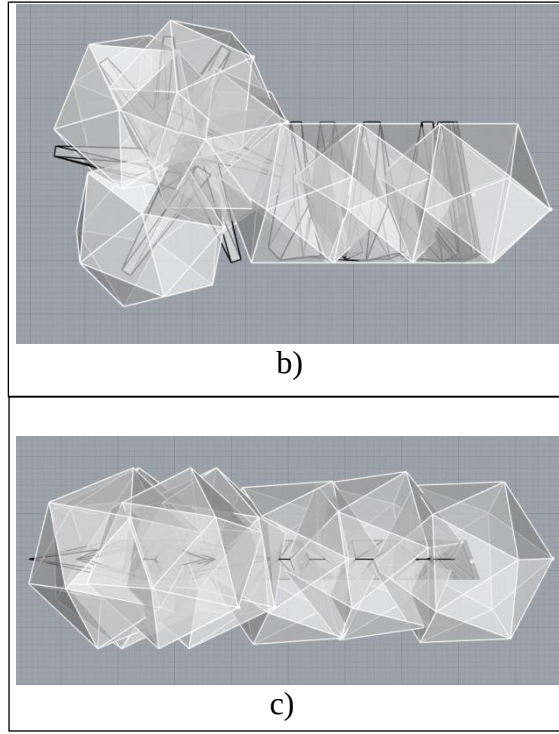


Şekil 5.42: a) 4 ve 5 No’lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”ini gösteren perspektif, b) 4 ve 5 No’lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”ini gösteren ön görünüş.

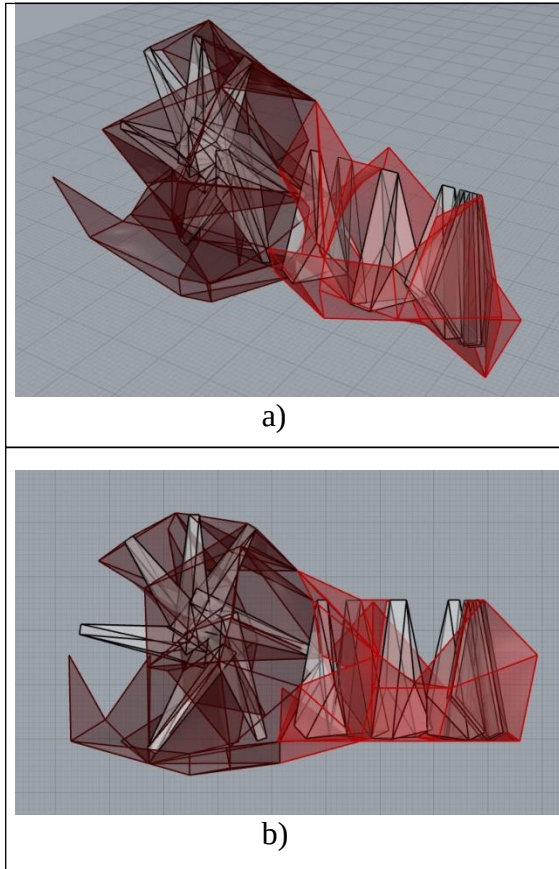


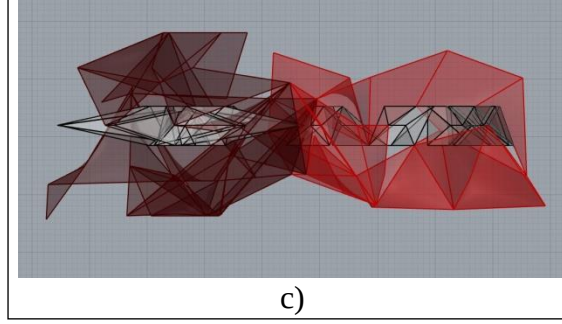
Şekil 5.43: a) 4 ve 5 No’lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”inin yüzeylerini gösteren perspektif, b) 4 ve 5 No’lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”inin yüzeylerini gösteren ön görünüş.



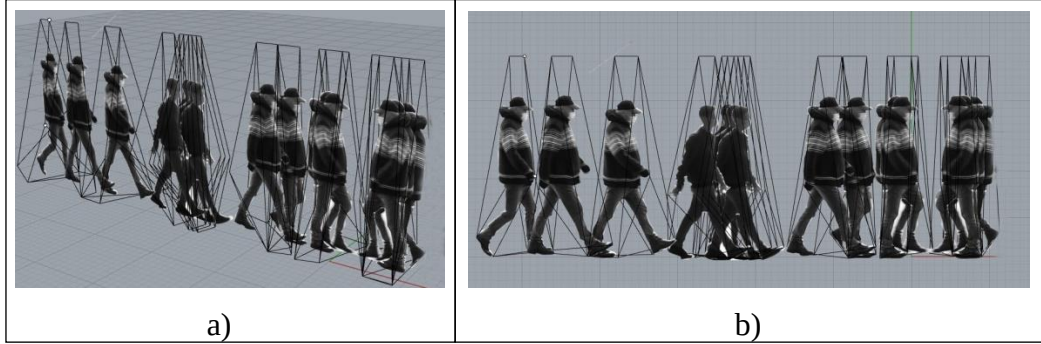


Şekil 5.44: a) 4 ve 5 No'lu sekans fragmanlarının hareket uzayı “kinesfer”ini gösteren perspektif, b) 4 ve 5 No'lu sekans fragmanlarının hareket uzayı “kinesfer”ini gösteren ön görünüş, c) 4 ve 5 No'lu sekans fragmanlarının hareket uzayı “kinesfer”ini gösteren plan.

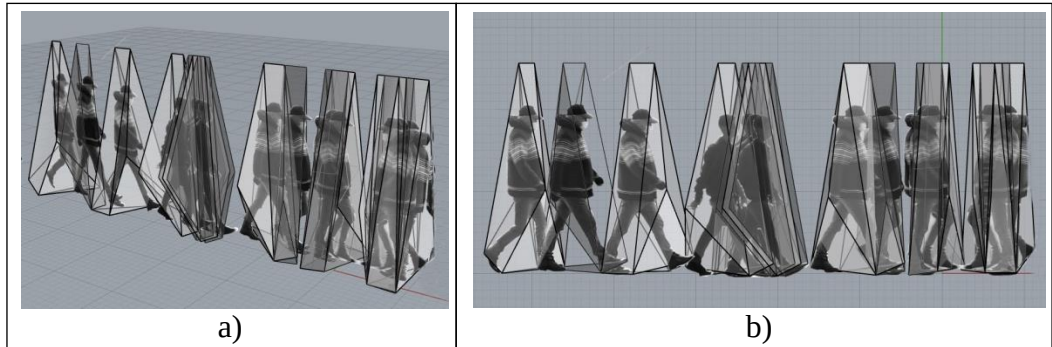




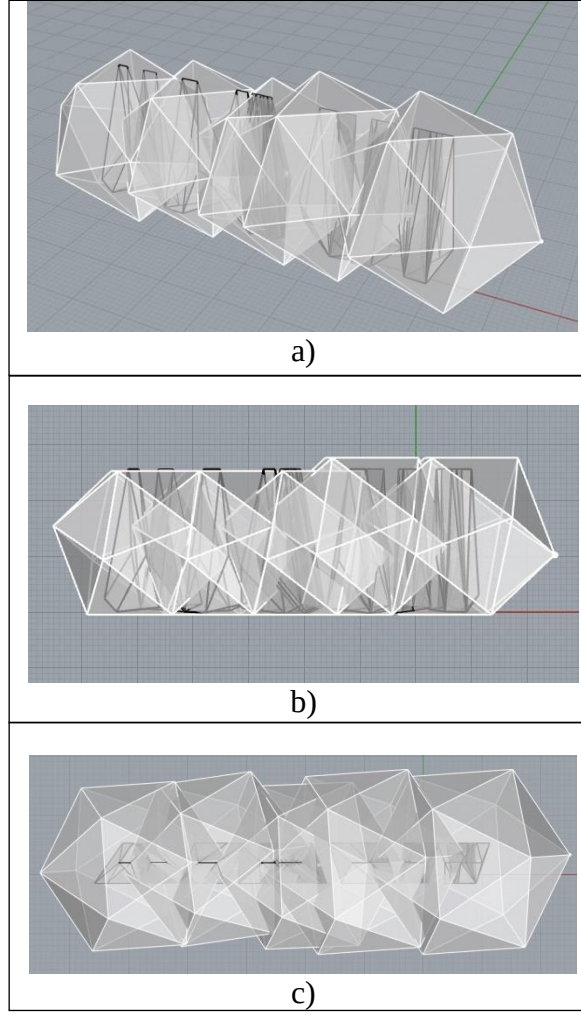
Şekil 5.45: a) 4 ve 5 No’lu sekans fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını gösteren perspektif, b) 4 ve 5 No’lu sekans fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını gösteren ön görünüş, c) 4 ve 5 No’lu sekans fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını gösteren plan.



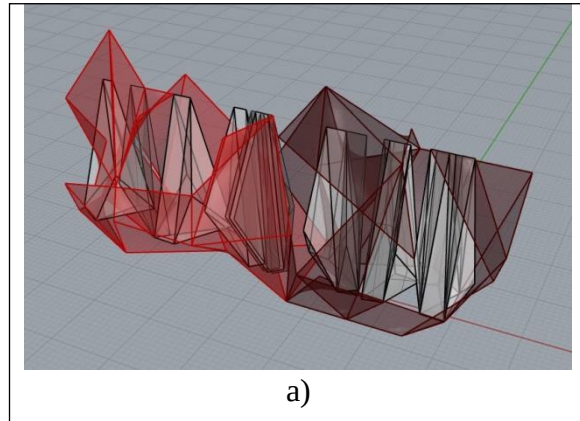
Şekil 5.46: a) 5 ve 6 No’lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”ini gösteren perspektif, b) 5 ve 6 No’lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”ini gösteren ön görünüş.

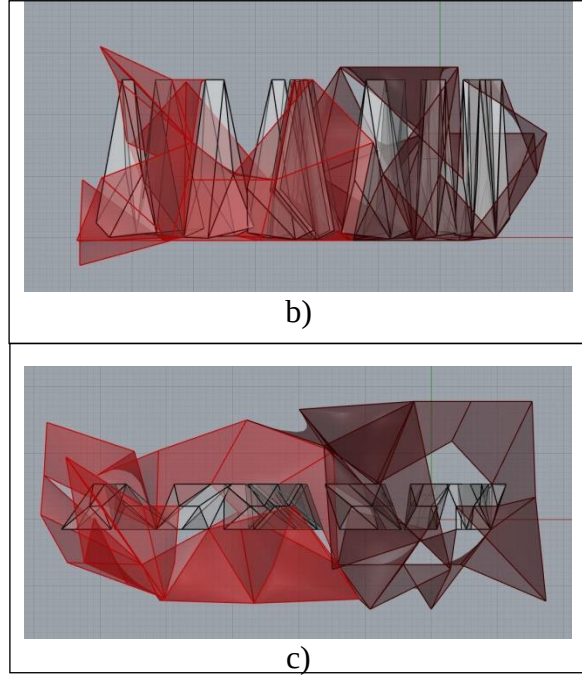


Şekil 5.47: a) 5 ve 6 No’lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”inin yüzeylerini gösteren perspektif, b) 5 ve 6 No’lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”inin yüzeylerini gösteren ön görünüş.

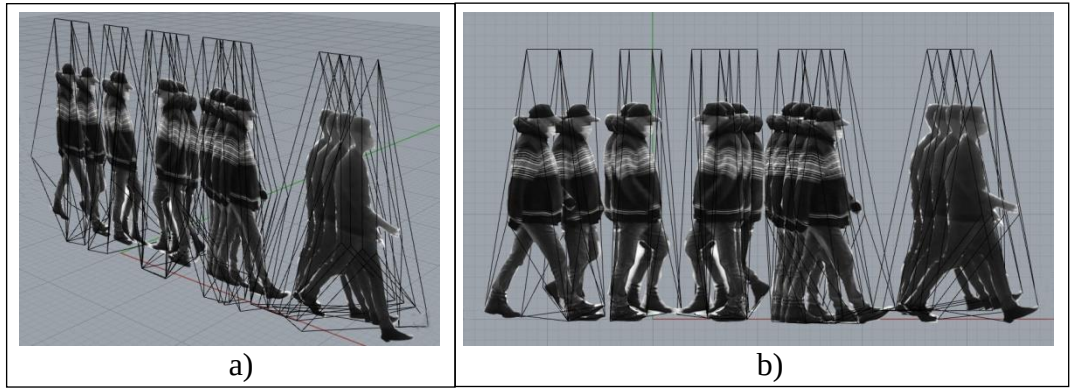


Şekil 5.48: a) 5 ve 6 No'lu sekans fragmanlarının hareket uzayı “kinesfer”ini gösteren perspektif, b) 5 ve 6 No'lu sekans fragmanlarının hareket uzayı “kinesfer”ini gösteren ön görünüş, c) 5 ve 6 No'lu sekans fragmanlarının hareket uzayı “kinesfer”ini gösteren plan.

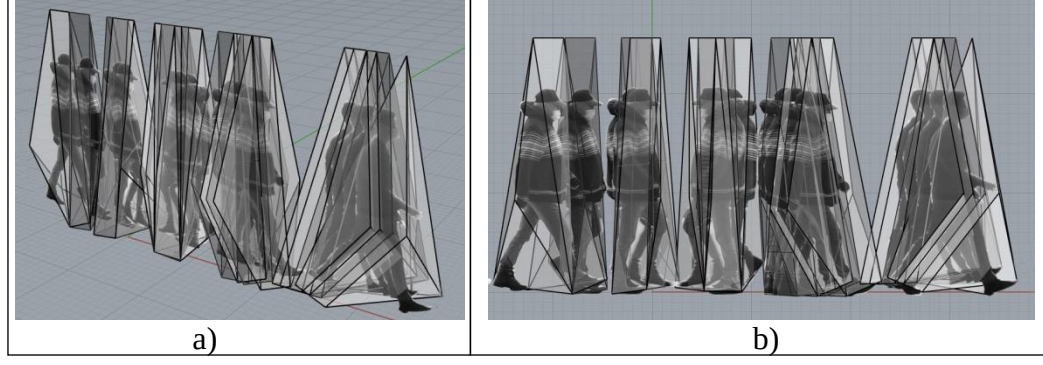




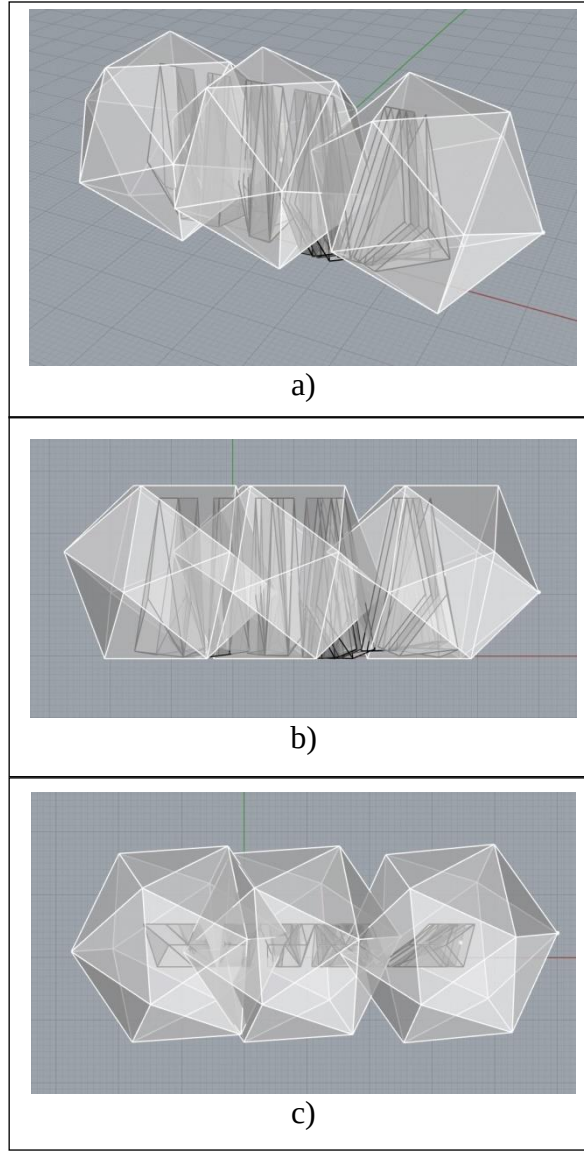
Şekil 5.49: a) 5 ve 6 No’lu sekans fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını gösteren perspektif, b) 5 ve 6 No’lu sekans fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını gösteren ön görünüş, c) 5 ve 6 No’lu sekans fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını gösteren plan.



Şekil 5.50: a) 6 ve 7 No’lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”ini gösteren perspektif, b) 6 ve 7 No’lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”ini gösteren ön görünüş.

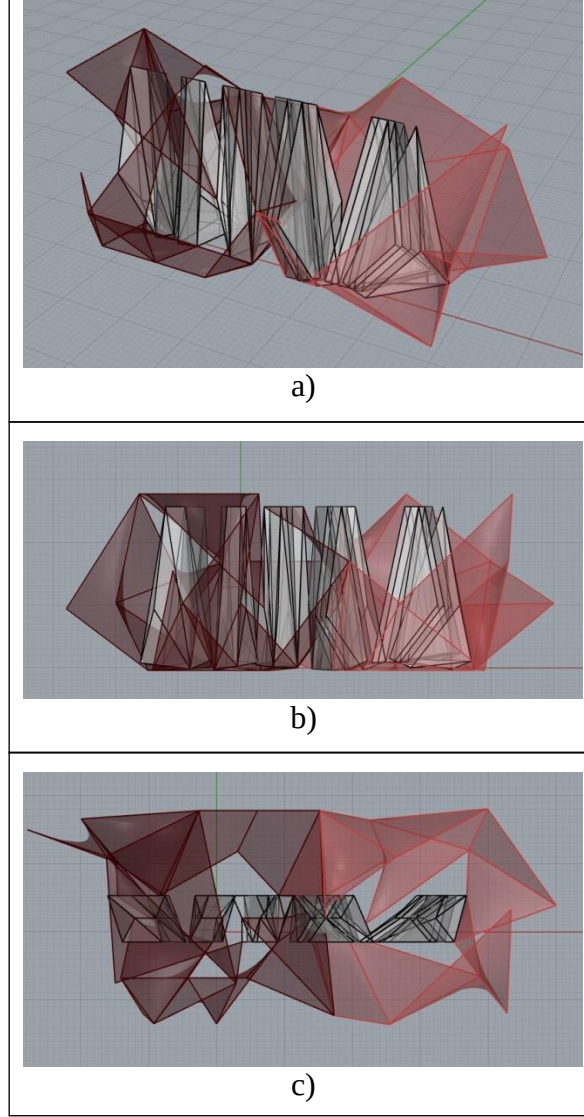


Şekil 5.51: a) 6 ve 7 No’lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”inin yüzeylerini gösteren perspektif, b) 6 ve 7 No’lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”inin yüzeylerini gösteren ön görünüş.

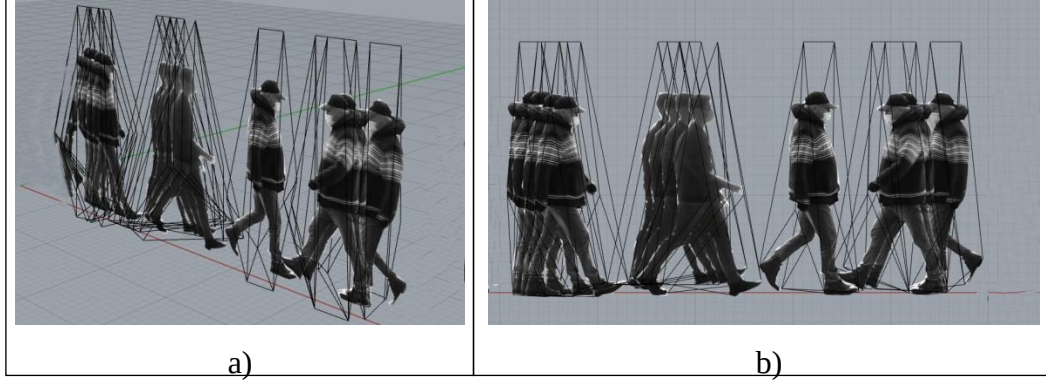


Şekil 5.52: a) 6 ve 7 No’lu sekans fragmanlarının hareket uzayı “kinesfer”ini gösteren perspektif, b) 6 ve 7 No’lu sekans fragmanlarının hareket uzayı

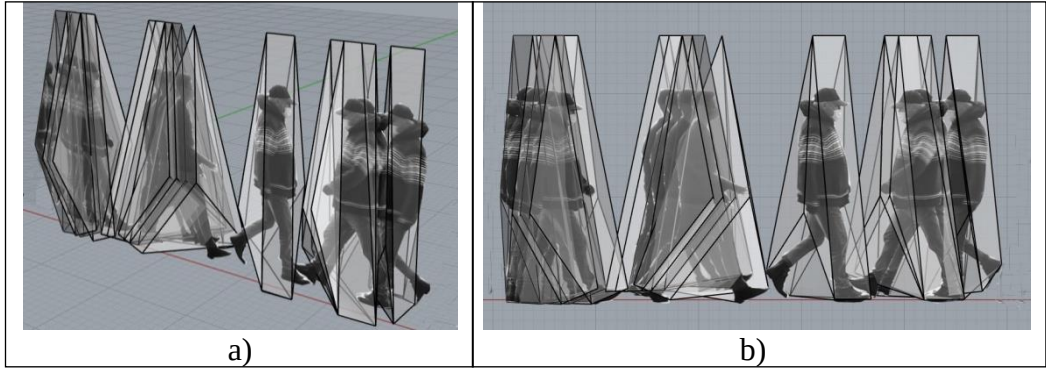
“kinesfer”ini gösteren ön görünüş, c) 6 ve 7 No’lu sekans fragmanlarının hareket uzayı “kinesfer”ini gösteren plan.



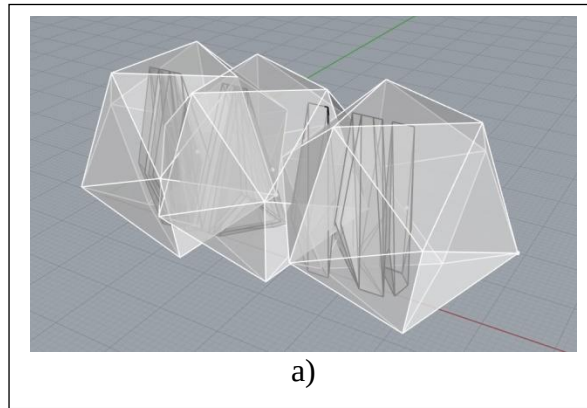
Şekil 5.53: a) 6 ve 7 No’lu sekans fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını gösteren perspektif, b) 6 ve 7 No’lu sekans fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını gösteren ön görünüş, c) 6 ve 7 No’lu sekans fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını gösteren plan.

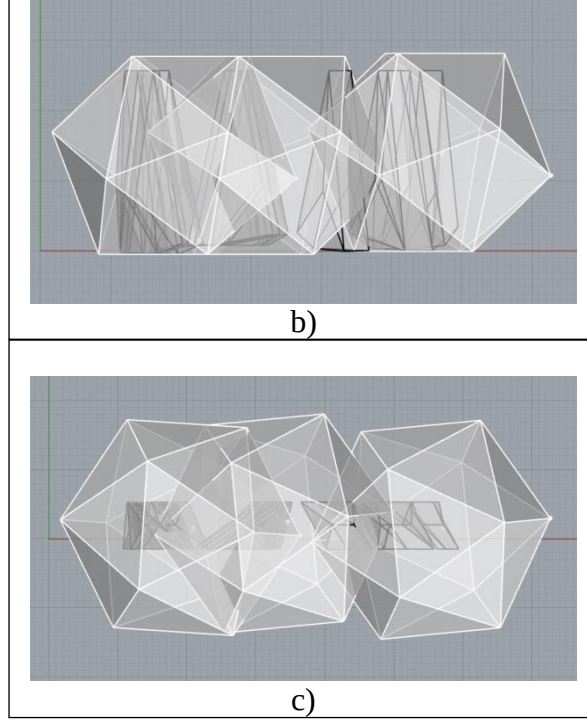


Şekil 5.54: a) 7 ve 8 No’lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”ini gösteren perspektif, b) 7 ve 8 No’lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”ini gösteren ön görünüş.

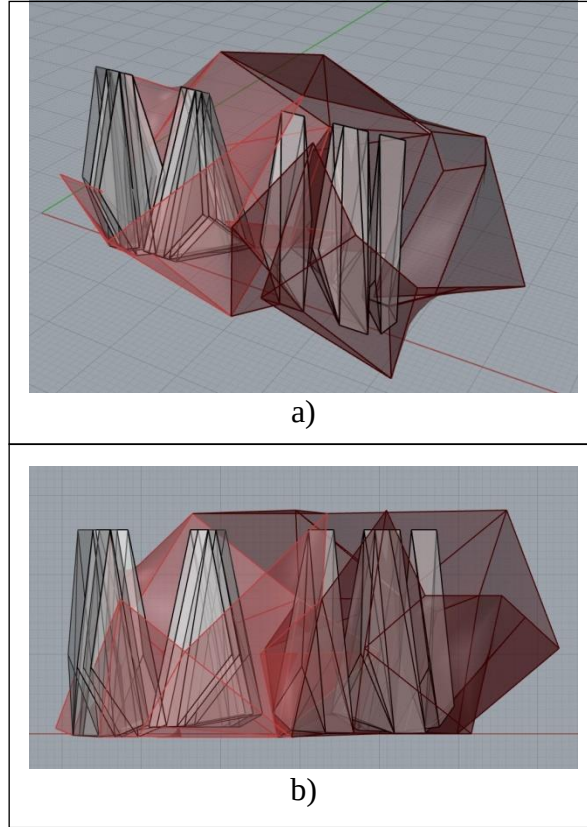


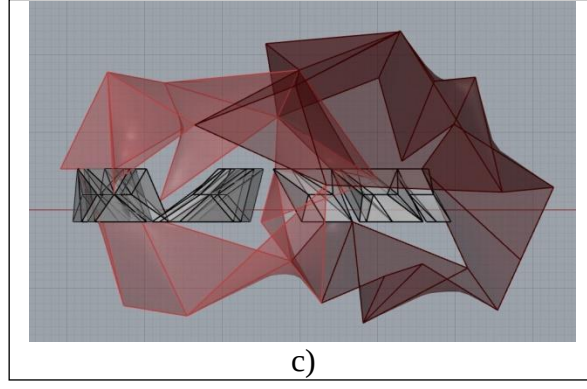
Şekil 5.55: a) 7 ve 8 No’lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”inin yüzeylerini gösteren perspektif, b) 7 ve 8 No’lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”inin yüzeylerini gösteren ön görünüş.



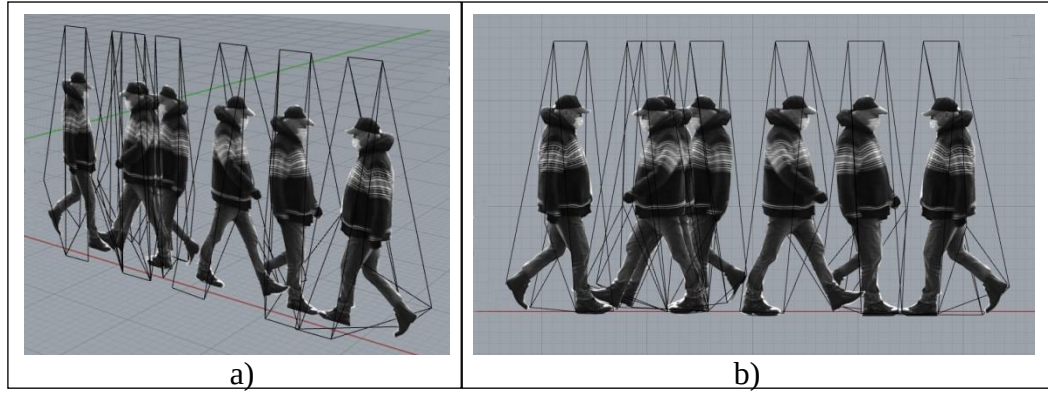


Şekil 5.56: a) 7 ve 8 No'lu sekans fragmanlarının hareket uzayı “kinesfer”ini gösteren perspektif, b) 7 ve 8 No'lu sekans fragmanlarının hareket uzayı “kinesfer”ini gösteren ön görünüş, c) 7 ve 8 No'lu sekans fragmanlarının hareket uzayı “kinesfer”ini gösteren plan.

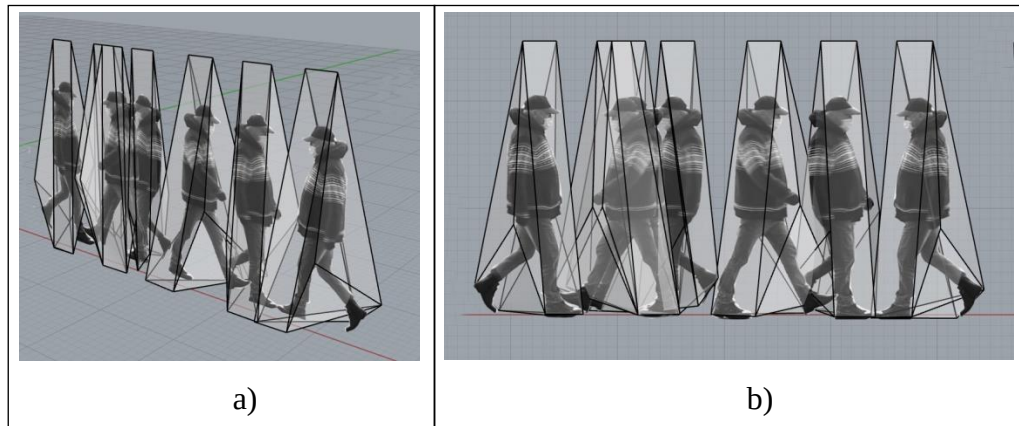




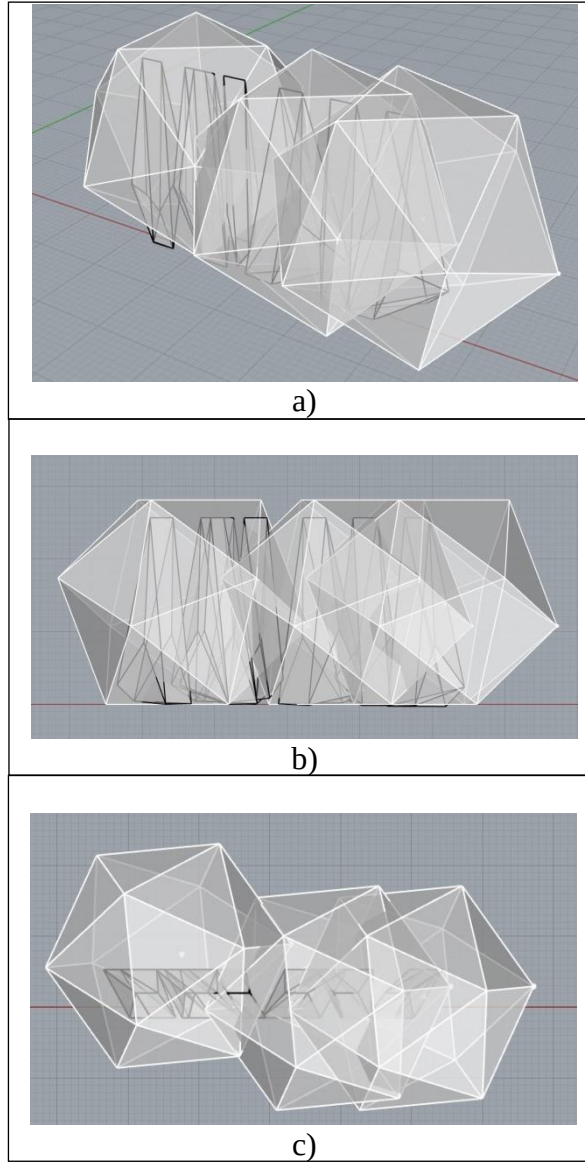
Şekil 5.57: a) 7 ve 8 No’lu sekans fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını gösteren perspektif, b) 7 ve 8 No’lu sekans fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını gösteren ön görünüş, c) 7 ve 8 No’lu sekans fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını gösteren plan.



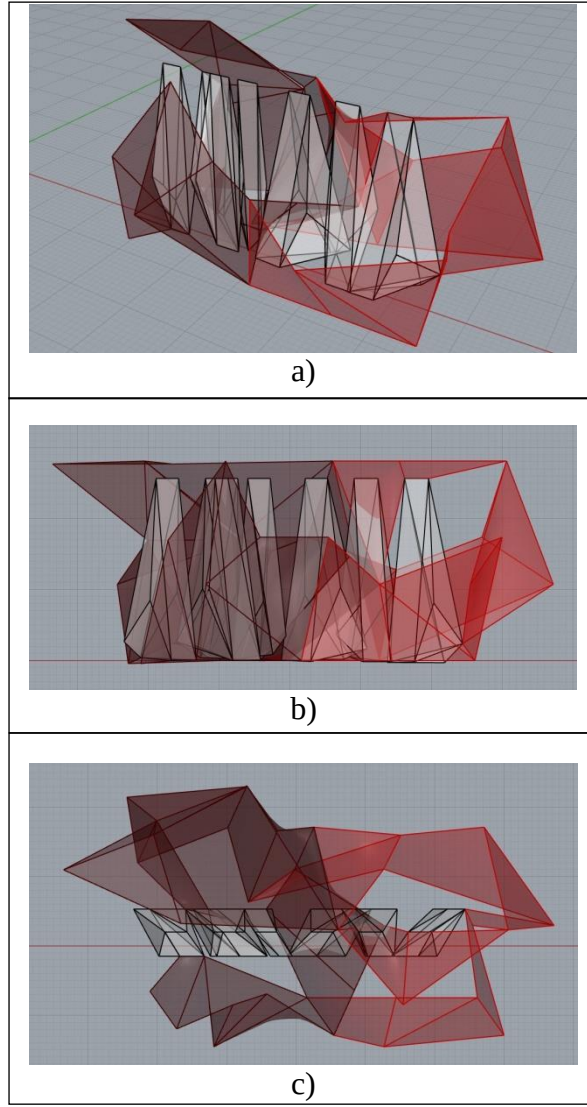
Şekil 5.58: a) 8 ve 9 No’lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”ini gösteren perspektif, b) 8 ve 9 No’lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”ini gösteren ön görünüş.



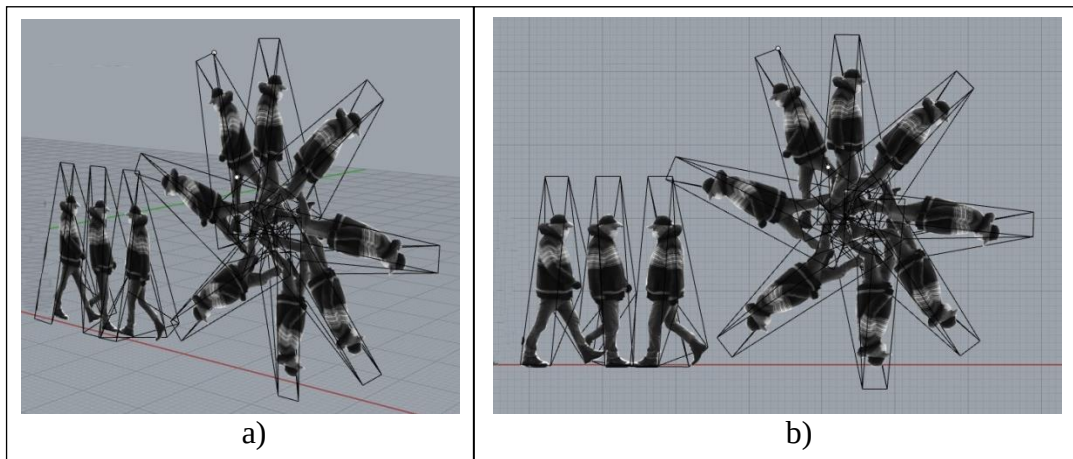
Şekil 5.59: a) 8 ve 9 No’lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”inin yüzeylerini gösteren perspektif, b) 8 ve 9 No’lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”inin yüzeylerini gösteren ön görünüş.



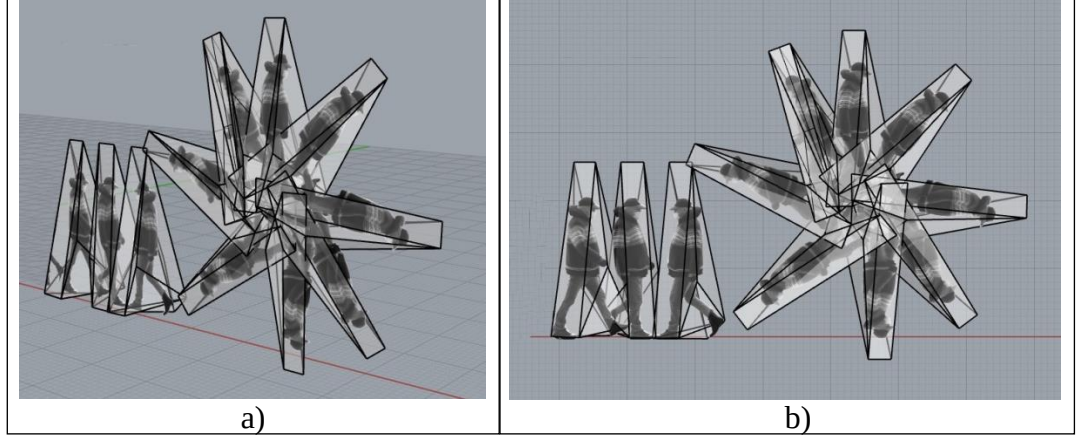
Şekil 5.60: a) 8 ve 9 No'lu sekans fragmanlarının hareket uzayı “kinesfer”ini gösteren perspektif, b) 8 ve 9 No'lu sekans fragmanlarının hareket uzayı “kinesfer”ini gösteren ön görünüş, c) 8 ve 9 No'lu sekans fragmanlarının hareket uzayı “kinesfer”ini gösteren plan.



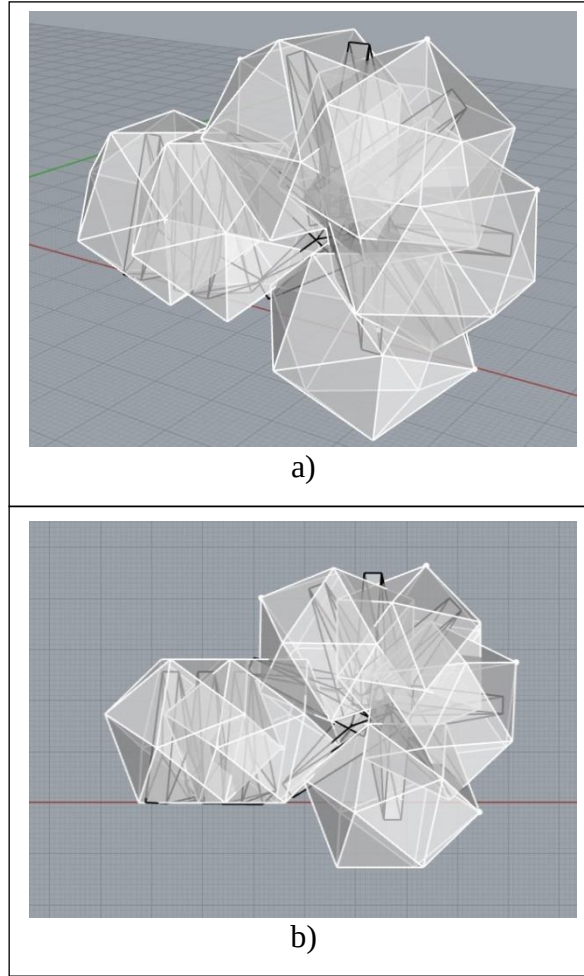
Şekil 5.61: a) 8 ve 9 No’lu sekans fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını gösteren perspektif, b) 8 ve 9 No’lu sekans fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını gösteren ön görünüş, c) 8 ve 9 No’lu sekans fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını gösteren plan.

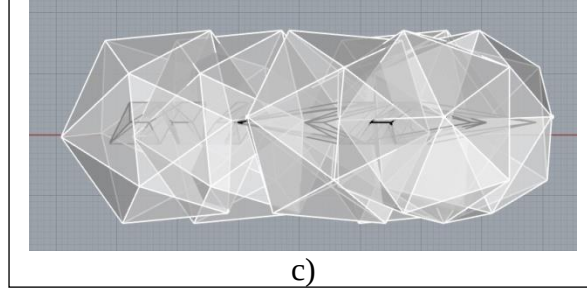


Şekil 5.62: a) 9 ve 10 No'lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”ini gösteren perspektif, b) 9 ve 10 No'lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”ini gösteren ön görünüş.

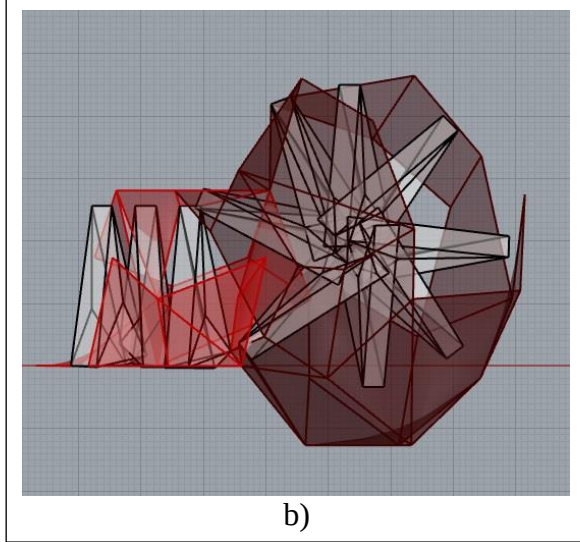
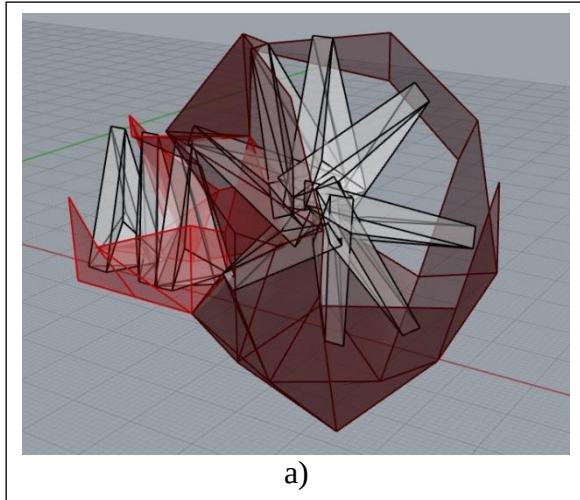


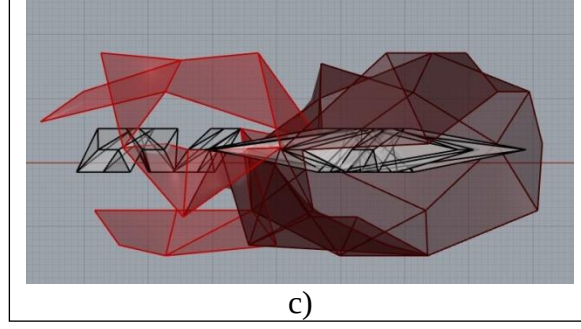
Şekil 5.63: a) 9 ve 10 No'lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”inin yüzeylerini gösteren perspektif, b) 9 ve 10 No'lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”inin yüzeylerini gösteren ön görünüş.





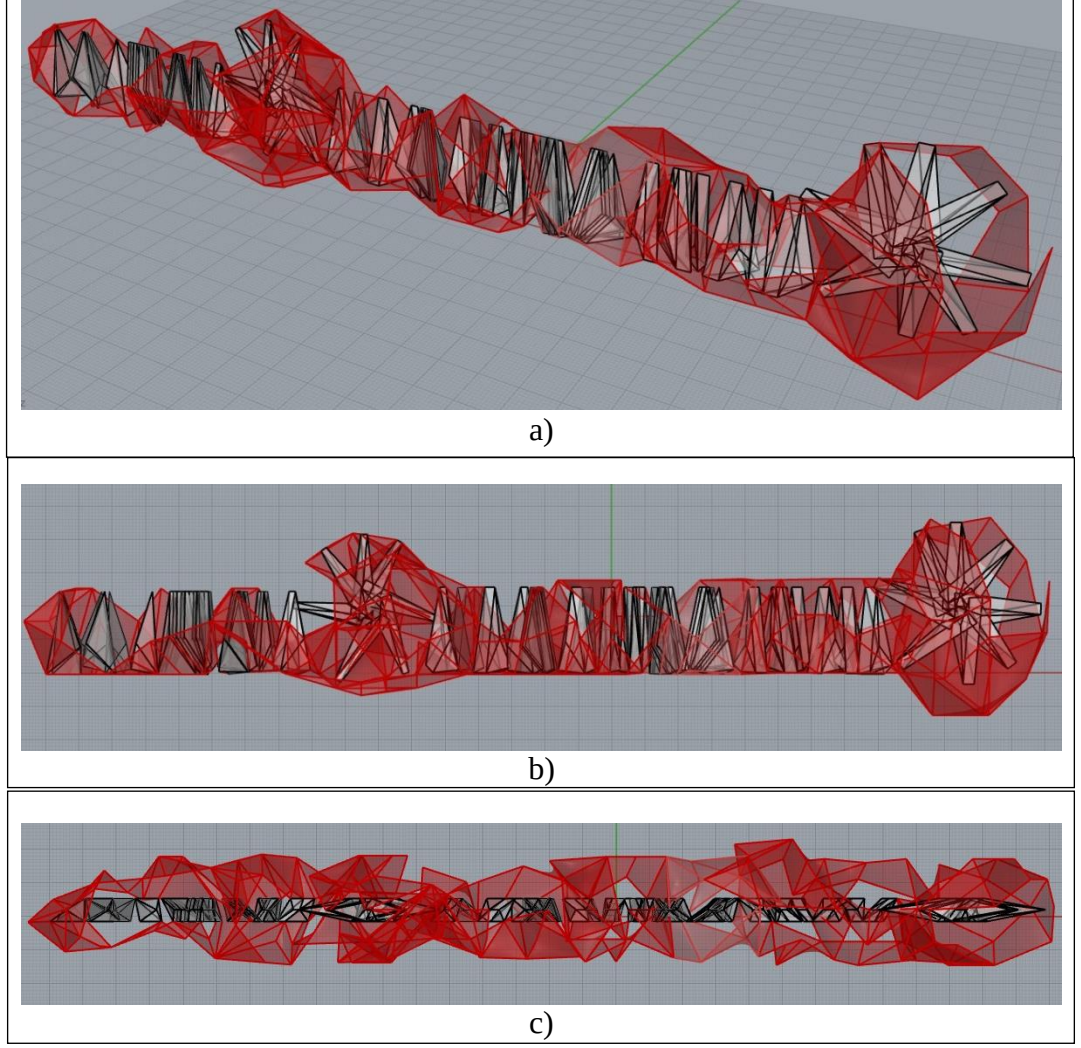
Şekil 5.64: a) 9 ve 10 No’lu sekans fragmanlarının hareket uzayı “kinesfer”ini gösteren perspektif, b) 9 ve 10 No’lu sekans fragmanlarının hareket uzayı “kinesfer”ini gösteren ön görünüş, c) 9 ve 10 No’lu sekans fragmanlarının hareket uzayı “kinesfer”ini gösteren plan.



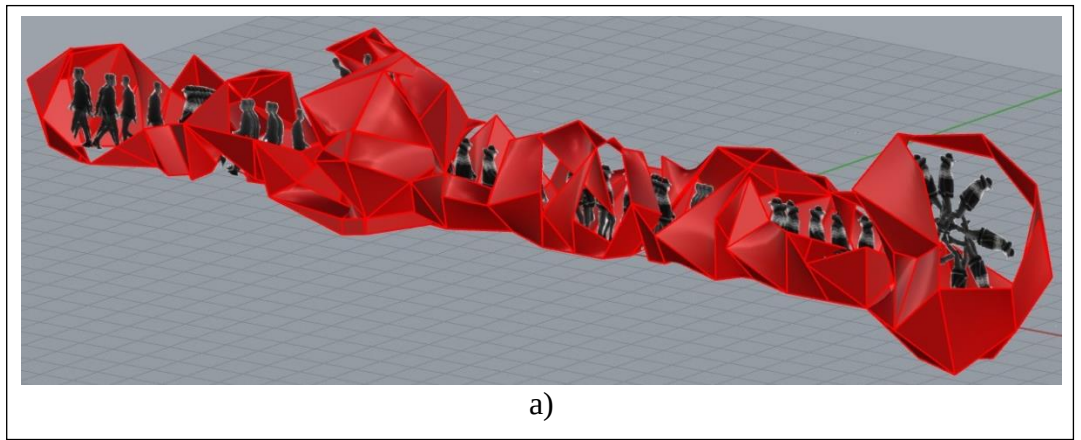


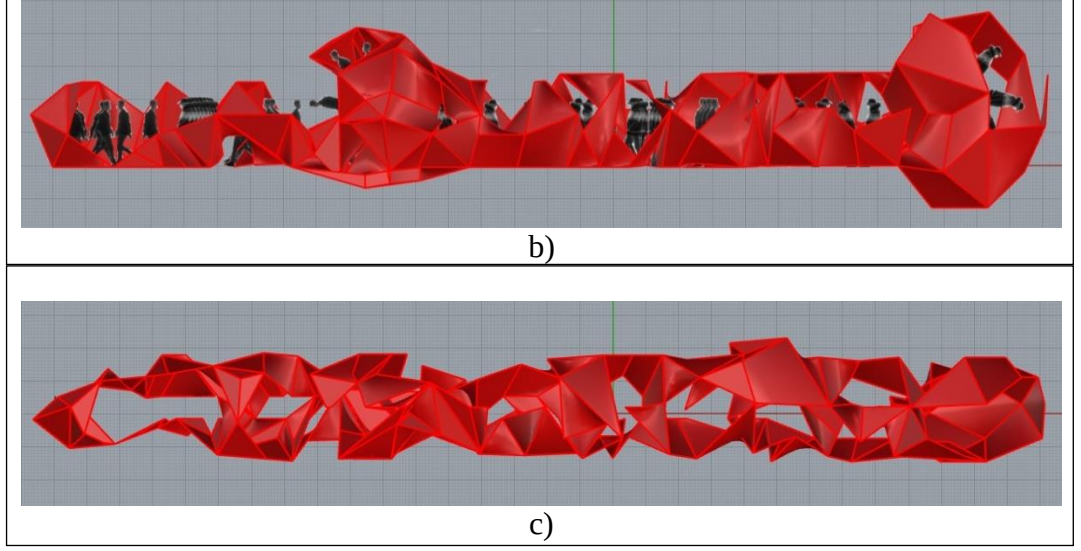
Şekil 5.65: a) 9 ve 10 No’lu sekans fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını gösteren perspektif, b) 9 ve 10 No’lu sekans fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını gösteren ön görünüş, c) 9 ve 10 No’lu sekans fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını gösteren plan.

YB-S ve YB-A sekanslarından seçilen 10 adet örneğin, kentte yürüyen bedenin sinematografik mekan anlatısını görselleştirmeyi hedefleyen art arda gelen sekanslar halinde ele alınıp yüzeyler arası bağlantıların “kinesfer” aralıkları üzerinden irdelendiği bu deney aşamasında, ikili sekanslar halinde üretilen yüzey artikülasyonları bilgisayar ortamında modellenerek 2 boyutlu fragmanlar arası ilişkisinin 3 boyutlu mekansal ilişkisellikler olarak okunabilmesine olanak sağlamıştır. Kentin mekansal anlatısı olarak 10 adet sinematografik plan üzerinden yerin sinema filmine karşılık gelen ikili ilişkisellikler, kentin yürüyen bedeninin filmini oluşturmak üzere art arda sıralanmıştır. Yürüyen beden fragmanının hareket etmeden uzuvlarıyla ulaşabileceği hareket uzayı olarak “kinesfer”iyle birlikte bedensel hareketleriyle açığa çıkan hareket-beden “kinesfer”i işaretlenmiştir (Şekil 5.66). Kentte lineer ve periyodik bir eylem gerçekleştiren yürüyen beden örneklerinin hareket aralıklarını ifade eden hareket-beden “kinesfer”leri, ulaşabileceği en uzak noktayı sınır kabul ederek bedenin hareket aralıklarını belirten hareket uzayı “kinesfer”leriyle ilişkisinde aranan yüzey artikülasyonlarıyla yürüyen bedenin 3 boyutlu hareket aralıklarına karşılık gelen mekansal arayüzler keşfedilmiştir (Şekil 5.67).



Şekil 5.66: a) 10 adet sekansın “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını gösteren perspektif, b) 10 adet sekansın “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını gösteren ön görünüş, c) 10 adet sekansın “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını gösteren plan.

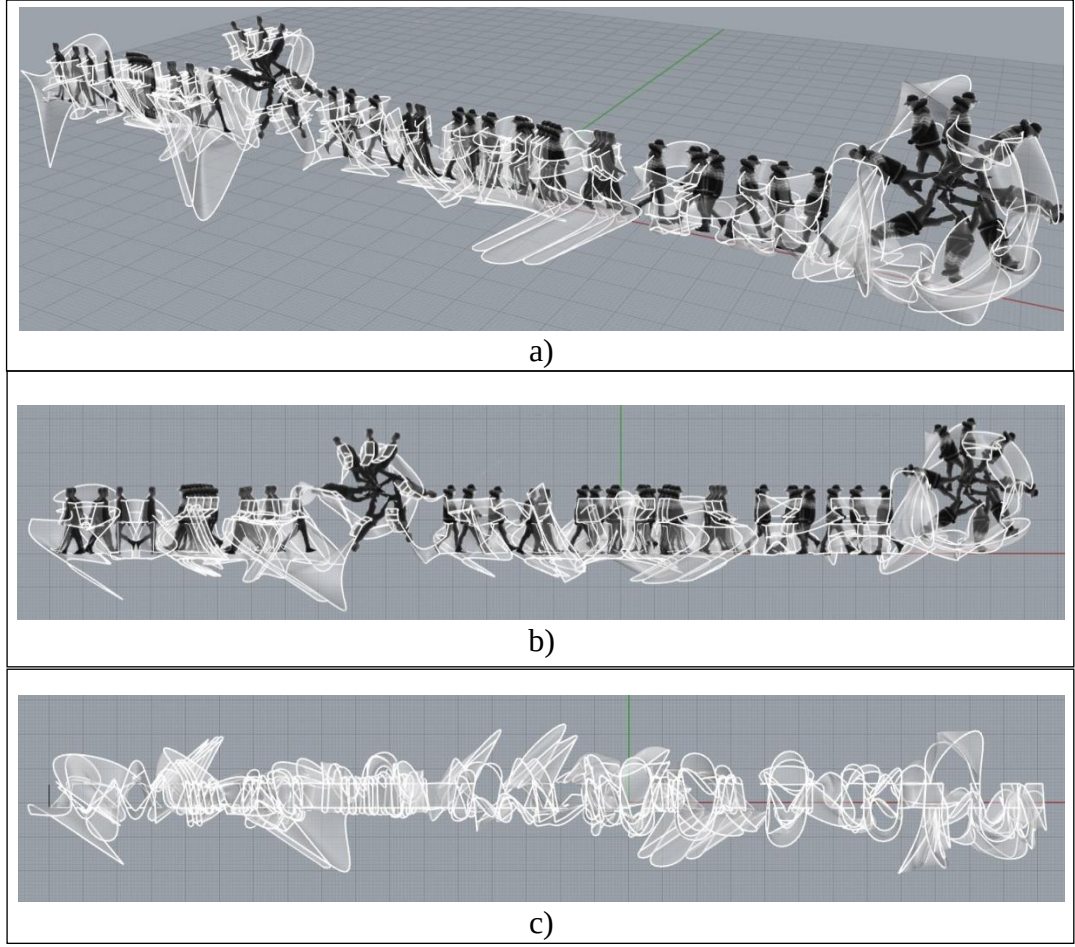




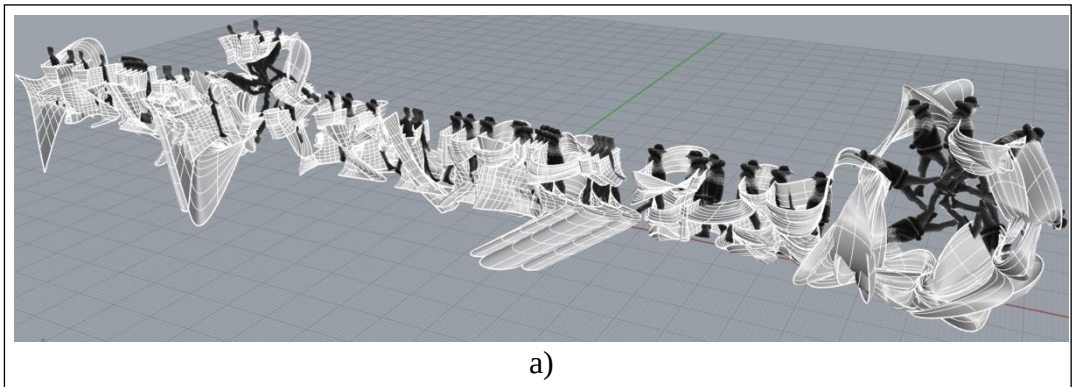
Şekil 5.67: a) 10 adet sekansın “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarıyla kentte yürüyen bedenın mekan anlatısını gösteren perspektif, b) 10 adet sekansın “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarıyla kentte yürüyen bedenın mekan anlatısını gösteren ön görünüş, c) 10 adet sekansın “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarıyla kentte yürüyen bedenın mekan anlatısını gösteren plan.

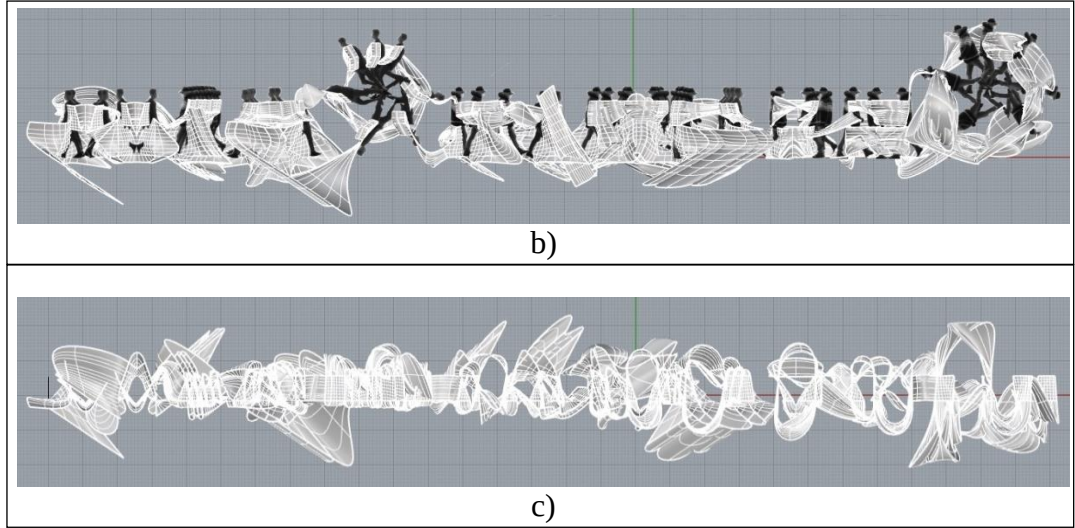
Hareket fragmanlarının ve onların hareketin yönü, doğrultusu ve zamansallağı bağlamında kurgulanmasıyla üretilen sekansların “kinesfer” ölçeğiyle hareket aralıklarının belirlendiği 10 adet sinematografik plandan oluşan mekan anlatısında “kinesfer”ler arası ilişkiyle elde edilen yüzey ilişkileri mekan anlatısının kentte yürüyen bedenın ulaşabileceği uzay olarak deneyiminin “kinesfer”ini belirlemeye olanak sağlamıştır. “Kinesfer”in beden hareketiyle esneyen dinamik yapısına rağmen, hareketi bedenın tamamı üzerinden belirleyen düzlemsel yaklaşımının, bedenın hareketindeki sürekliliği yansıtmada tek başına yeterli olamayacağı düşünülerek, ulaşılacak en son nokta üzerinden hareket aralığı olarak ele alınmıştır. Hareket aralıklarında beden ölçeği üzerinden aranan yüzey artikülasyonu için bedenın yürüme eylemini gerçekleştirirken periyodik hareketi üreten rotalar belirlenmiştir (Şekil 5.68). Hareketi üreten beden uzuvları arasındaki akışkan ilişkinin fragmanlar üzerinde işaretlenen rotalardaki sürekliliğin, kentte yürüyen bedenın mekan anlatısını açığa çıkararak yüzey artikülasyonlarını oluşturduğu üretilen model üzerinde görülmektedir (Şekil 5.69). Bu kapsamda “kinesfer”in kendi geometrisinden kaynaklanan sınırlılıkları ve yüzey ilişkilerinden farklılaşarak, bedenın hareket deneyim rotasının ürettiği topolojinin hareket fragmanlarına ve onlar

arası kurulan sinematografik yapıya bağı olarak her sekansta ve sekanslar arası ilişkide kendi sınırlarını üreten dinamik mekan anlatısı üretilmiştir (Şekil 5.70).

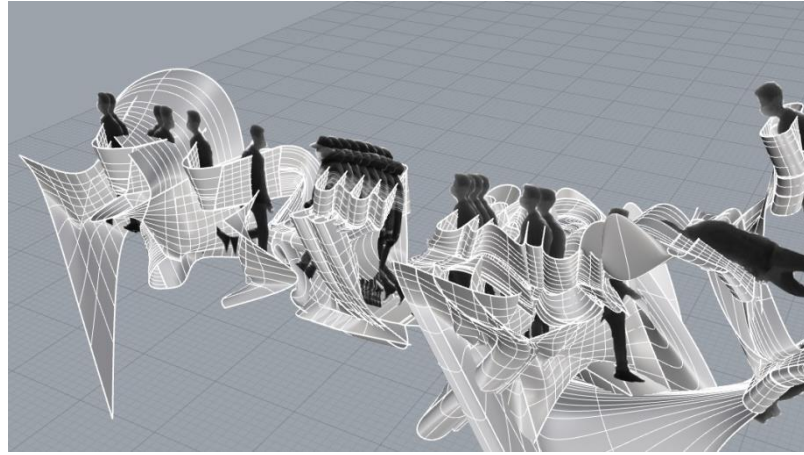


Şekil 5.68: a) Kentte yürüyen bedenın hareket rotasını gösteren perspektif, b) Kentte yürüyen bedenın hareket rotasını gösteren ön görünüş, c) Kentte yürüyen bedenın hareket rotasını gösteren plan.





Şekil 5.69: a) Kentte yürüyen beden hareket rotasında üretilen mekan anlatısını gösteren perspektif, b) Kentte yürüyen beden hareket rotasında üretilen mekan anlatısını gösteren ön görünüş, c) Kentte yürüyen beden hareket rotasında üretilen mekan anlatısını gösteren plan.



Şekil 5.70: Sekanslar arası ilişkide yüzey artikülasyonu ile keşfedilen dinamik mekan anlatısı örneği.

## 5.6. Deney Bulguları

### 5.6.1. Video Kaydının Fragmentasyonu Deneyi Bulguları

E. Muybridge'in kronofotografik hareket yaklaşımından geliştirilen bu deney aşamasında alanda yapılan video çekimlerle kaydedilen beden rotaları, video kaydının fragmentasyonu ile bir dizi fotoğraf olarak fragmanlarına ayrılmıştır. Elde edilen hareket fragmanları, kesme, ekleme, tekrar etme, üst üst bindirme, yan yana

dizme gibi montaj teknikleriyle hareketin içinde kodlanmış olarak kentin yürüme eyleminin mekansal aralığının keşfedilmesine yönelik parametrize edilen deney adımlarında kurulan yeni ilişkisellikler bağlamında ele alınarak kronofotografik yaklaşımdan referans alan ve farklı fragmanlar arasında kurulabilecek yeni ilişkisellik denemeleriyle onun ötesine geçen, yeni ve çoklu okumalar yapmayı sağlayacak şekilde geliştirilmiştir. Sinematografik mekan kurgusu ve beden montajının ürettiği mekan olasılıklarının karşılaştırılarak incelenmesi amacıyla, alanda gözlemlenen beden-eylemlerinden “yürüme eylemi”; hem periyodik beden-eylem kategorisindeki “yürüyen beden” hem de kendine özgü periyodu olan “gezinen seyreden beden” kategorilerinin her ikisinde de var olduğu için deney aşamalarında ürettikleri olasılıklar yönüyle incelenmiştir:

- Kentin Zamansallığında Yürüme Eylemi:

“Yürüyen beden” kategorisi örnekleri bir hareket periyodunu tamamlama aralıkları üzerinden ele alındığında; alanda gözlemlenip kaydedildiği gibi kentin zamansallığında açığa çıkardığı fragmental yapıya uygun dizilimiyle aynı eylemi günün farklı saatlerinde gerçekleştiren YB-S (Şekil 5.2) ve YB-A (Şekil 5.3) sekans örneklerinin aynı sürede hareket periyotlarını tamamlama sürelerinin ve bedenleriyle çizdiği rotaları açığa çıkaracak fragmental yapının birbirinden farklı aralıklara sahip olduğu görülmüştür.

“Gezinen Seyreden Beden” kategorisi örneklerinin; bedenın kendi bakış aralığından deneyim ve izlenimleriyle geçmiş ve şimdi etkileşimini sürdürebilmesini sağlayan belleğinde kodlanmış hareket deneyim katmanlarıyla kurduğu ilişkisellikle ürettiği kendine özgü birer beden montajı olarak, alanda gözlemlenip kaydedildiği gibi kentin zamansallığında açığa çıkardığı fragmental yapıya uygun dizilimiyle aynı eylemi günün farklı saatlerinde gerçekleştiren GSB-S (Şekil 5.4) ve GSB-A (Şekil 5.5) sekans örneklerinin farklı hareket aralıklarını barındırdığı görülmüştür. “gezinme seyretme” eylemini gerçekleştiren beden örneklerinin kendine özgü periyodunda hareketinin hızında, yönünde ve zamansallığında kendi bakış aralığında yaptığı kesmelerle eylemi üretme biçimleri ve hareket deneyim rotalarının açığa çıkardığı fragmental ilişkinin beden montajına karşılık geldiği gösterilmiştir (Şekil 5.4), (Şekil 5.5).

Hem periyodik (Şekil 5.2), (Şekil 5.3) hem de kendine özgü periyodu olan (Şekil 5.4), (Şekil 5.5) beden-eylem kategorilerinde ele alınan yürüme eyleminin; deneyimi üreten özne olarak beden tarafından her bir deneyim için yeniden ve birbirinden farklı üretildiği, incelenen sekans örnekleri üzerinden geliştirilen fragmental yaklaşımlarla çözümlenmiştir.

- Hareketin Yönü ve Doğrultusu:

Birinci adımda kent akışında gözlemlenip kaydedildiği zaman-mekan bağlamında beden deneyim montajına göre dizilen “gezinen seyreden beden” örneklerinde, deneyimi üreten bakış noktası bedene aittir. Deneyimi ve rotayı üreten beden; kentle kurduğu ilişkisellikte kesmeler yapar.

“Yürüyen Beden” kategorisi YB-S (Şekil 5.6) ve YB-A (Şekil 5.7) sekans örneklerini oluşturan fragmanların simetri, yön, doğrultu değişikliği, kesme gibi farklı ilişkiselliklerde yeniden dizilimiyle, sinematografik bir kurguda deneyimi yeniden üreten farklı mekansal aralıkların açığa çıktığı görülmüştür.

Örneklerin kentin yürüme eyleminin mekansallığı bağlamında birlikte ele alındığı ve fragmanlarla kurulacak yeni ilişkisellikte mekansal olasılıkların artırılmasının hedeflendiği YB-S+YB-A (Şekil 5.8) sekans örneğinde ise; YB-S (Şekil 5.6) ve YB-A (Şekil 5.7) sekans örneklerine ait fragmanlar simetri, yön ve doğrultu değişikliği, kesme, tekrar etme gibi bir kurguda ilişkilendirilerek tekil yapısını koruyan fragmanların, bu kurguda bir aradalıklarıyla elde edilen yeni sekans ilişkilerini üretirken; hareket-beden deneyiminin mekansal aralıklarını açığa çıkaracak fragmental yapının sinematografik kurguyla yeni ilişkisellikleri üretebildiği görülmüştür (Şekil 5.8).

YB-S (Şekil 5.6) ve YB-A (Şekil 5.7) sekans örneklerinden üretilen YB-S+YB-A (Şekil 5.8) sekans örneğinin, farklı bedenler tarafından günün farklı zaman dilimlerinde gerçekleştirilen hareket deneyimlerine ait fragmanların zamansal ve mekansal bağlamlarından bağımsızlaştırılarak yürüme eyleminin mekansal olasılıklarını açığa çıkarmak için ilişkilendirme ve bir araya gelme biçimlerine göre yeni zaman-mekan bağlamları ürettikleri yapılan montaj çalışmasıyla açığa çıkarılmıştır (Şekil 5.8). Bu bağlamda, montaj tekniğiyle üretilen farklı bakış aralıkları, deneyimi üreten bedenin tekil bakış açısından daha fazla aralık içererek; bedenden referans alan ve bedenin sınırlarından daha fazlasını üreten YB-S (Şekil

5.6), YB-A (şekil 5.7) ve YB-S+YB-A (Şekil 5.8) sekans örneklerinde üretilen yeni olasılıklar sinematografik kurguda görünür hale gelmiştir.

- Hareketin Zamansallığı

Birinci adımda kent akışında gözlemlenip kaydedildiği zaman-mekan bağlamında beden deneyim montajına göre dizilen GSB-S (Şekil 5.4) ve GSB-A (Şekil 5.5) sekans örnekleri; bedenin hareket rotasının zamansallığıyla hareketin süresini anlık olarak üretir. Beden montajıyla üretilen deneyim aralıkları kentin çizgisel zamansallığıyla paralellik taşır.

“Yürüyen Beden” kategorisi YB-S (Şekil 5.9) ve YB-A (Şekil 5.10) sekans örneklerinde fragmanların atılması, tekrarı, yerlerinin değiştirilmesiyle kurulan ilişkisellikte montaj teknikleriyle hareketin zamansallığında kesmeler, eklemeler, sıçramalar, geriye ve ileriye sarmalar yapılmıştır. Fragmanların art ardalığının parçalanması ile hareketin farklı zamansal aralıkları üretilmiş ve yerleştirildikleri sinematografik plan düzleminde farklı okumalarla yeniden üretilebilir oldukları gözlemlenmiştir.

YB-S (Şekil 5.9) ve YB-A (Şekil 5.10) sekans örneklerinden alınan fragmanlarla kurgulanan YB-S+YB-A (Şekil 5.11) sekans örneğinde; her bir yürüyen beden fragmanın tekil yapısını koruduğu ve bir araya gelmeleriyle kendilerinden farklı yeni bir sekans örneği (Şekil 5.11) oluşturacak yeni zamansal aralıkların sinematografik kurguyla üretildiği gözlemlenmiştir.

Video kaydının fragmentasyonu deneyinin ikinci adımında hareketin yönü ve doğrultusu bağlamında geliştirilen yaklaşımda fragmanların art ardalığının kesintiye uğratarak yeniden yapılandırılmasıyla; YB-S (Şekil 5.6), YB-A (Şekil 5.7) ve YB-S+YB-A (Şekil 5.8) sekans örneklerinde de yeni zamansal aralıkların açığa çıktığı, bu deney adımında geliştirilen yaklaşım bağlamında söylenebilir.

### 5.6.2. Çoklu Pozlama Deneyi Bulguları

Video kaydının fragmentasyonundan elde edilen hareket fragmanlarının çalışma bağlamında deney adımlarında incelenmek üzere üretilen parametrelere göre ilişkiselliği üzerinden gelişen birinci deney aşamasında; “kentlin zamansallığında

yürüme eylemi”, “hareketin yönü ve doğrultusu”, “hareketin zamansallığı” olarak üç adımda incelenen YB-S, YB-A, GSB-S ve GSB-A sekans örnekleri, bu deney aşamasında fragmanlarla üretilen sekanslarda yüzey arayışlarına gitmek için E. J. Marey’in kronofotografik hareket yaklaşımından geliştirilen ilişkisellikten yeniden ele alınmıştır. Hareket-beden deneyiminin açığa çıkarılmasında yüzey artikülasyonu ile geliştirilecek mekansal bir arayış için fragmanların eşzamanlılıktaki olasılıkları incelenmiştir.

- Kentin Zamansallığında Yürüme Eylemi:

Birinci deneyin ilk adımında YB-S (Şekil 5.2) ve YB-A (Şekil 5.3) sekans örneklerinin bir hareket periyodunu tamamlama aralıklarının ve GSB-S (Şekil 5.4) ve GSB-A (Şekil 5.5) sekans örneklerinin beden montajıyla ürettiği mekan aralıklarının hareket deneyim fragmanlarının art arda dizilmesiyle incelendiği yaklaşımda fragmanların ilişkiselliğiyle aynı hareket periyodu için gözlemlenen farklı hareket süreleri, rotaları ve bunların mekansal aralığının; fragmanların eşzamanlılıkta üst üste bindirilmesiyle kurulacak yeni ilişkisellikteki mekan aralıkları; YB-S (Şekil 5.12), YB-A (Şekil 5.13), GSB-S (Şekil 5.14) ve GSB-A (Şekil 5.15) sekans örnekleri ile bu deney aşamasında incelenmiştir.

Birinci deney adımında kentin çizgisel zamanında gözlemlenerek kaydedilen hareket-beden deneyim örneklerinin fragmanlarıyla kurgulanan YB-S (Şekil 5.12), YB-A (Şekil 5.13), GSB-S (Şekil 5.14) ve GSB-A (Şekil 5.15) sekans örnekleri, çoklu pozlama deneyinin bu adımında fragmanların video kaydından elde edilen sırayla üst üste bindirilmesiyle, eşzamanlı hareket sekanslarına dönüştürülmüştür (Şekil 5.12), (Şekil 5.13), (Şekil 5.14), (Şekil 5.15). Hem periyodik eylemlere karşılık gelen yürüme eylemi için YB-S (Şekil 5.12) ve YB-A (Şekil 5.13) sekans örneklerine, hem de kendine özgü periyodu olan gezinme seyretme eylemi için GSB-S (Şekil 5.14) ve GSB-A (Şekil 5.15) sekans örnekleri incelendiğinde; aynı eylemi gerçekleştiren bedenin farklı hareket aralıklarına sahip oldukları beden eyleminin fragmanların eşzamanlılığıyla açığa çıkardığı hareket-beden rotasındaki farklılık üzerinden çözümlenmiştir. Bedenin hareket deneyimini üretirken deneyimin süresinde açığa çıkan fragmanların gerçekleşme sırasına göre diziliminin, beden montajını eşzamanlılıkla görünür hale getirdiği söylenebilir (Şekil 5.12), (Şekil 5.13), (Şekil 5.14), (Şekil 5.15).

- Hareketin Yönü ve Doğrultusu:

Birinci deneyin ikinci adımında hareketin yönü ve doğrultusu parametresi üzerinden ele alınan beden montaj örneği olarak GSB-S (Şekil 5.4) ve GSB-A (Şekil 5.5) sekans örnekleri ve sinematografik mekan kurgusu bağlamında ele alınan YB-S (Şekil 5.6), YB-A (Şekil 5.7), YB-S+YB-A (Şekil 5.8) sekans örneklerinin fragmanların ilişkiselliğiyle çözümlenmeye çalışılan tekil ve bir aradalıkları, bu deney adımında fragmanların üst üste bindirilmesiyle elde edilen eşzamanlılıkta üretilen YB-S (Şekil 5.16), YB-A (Şekil 5.17), YB-S+YB-A (Şekil 5.18), GSB-S (Şekil 5.19) ve GSB-A (Şekil 5.20) sekans örnekleri üzerinden sorgulanmıştır.

Hareketin yönü ve doğrultusunda yapılacak müdahalelerle mekan olasılıklarındaki potansiyellerin keşfedilmeye çalışıldığı bu yaklaşımda, sinematografik mekan kurgusu bağlamında eşzamanlılıkla ele alınan YB-S (Şekil 5.16), YB-A (Şekil 5.17), YB-S+YB-A (Şekil 5.18) sekans örneklerinin hem tekil deneyimler olarak hem de bir arada geliştirilen yeni ilişkisellikteki fragmental yapısının, hareket-beden deneyimi üzerinden geliştirilmeye çalışılan yüzey artikülasyonlarına referans verecek yeni sekans aralıklarını içinde barındırdığı gözlemlenmiştir. Sinematografik mekan kurgusuyla geliştirilen YB-S (Şekil 5.16), YB-A (Şekil 5.17), YB-S+YB-A (Şekil 5.18) sekans örneklerinin periyodik tekrar üzerine kurulu olmasına rağmen hareket fragmanlarının ilişkilene biçimine göre yeni zaman-mekan bağlamları üretebilecekleri geliştirilen yaklaşımdan hareketle söylenebilir.

Beden montajıyla ele alınan GSB-S (Şekil 5.19) ve GSB-A (Şekil 5.20) sekans örnekleri ise herhangi bir sinematografik müdahale yapılmadan, birinci deneyin ikinci adımında fragmanların art arda dizilimiyle elde edilen GSB-S (Şekil 5.4) ve GSB-A (Şekil 5.5) sekans örneklerindeki fragmanların üst üste bindirilerek eşzamanlı hareket sekansına dönüştürülmesi şeklinde geliştirilmiştir. Sinematografik mekan kurgusu bağlamında fragmanlar arası ilişkinin sorgulanmadan, beden deneyiminde açığa çıkan fragmanların art ardallığına dayanan GSB-S (Şekil 5.4) ve GSB-A (Şekil 5.5) sekans örneklerinde beden montajının kendi aralığıyla sınırlı yüzey ilişkileri üretebileceği görülmüştür.

- Hareketin Zamansallığı

Birinci deneyin üçüncü adımında hareketin zamansallığı parametresi üzerinden ele alınan beden montaj örneği olarak GSB-S (Şekil 5.4) ve GSB-A (Şekil 5.5) sekans örnekleri ve sinematografik mekan kurgusu bağlamında ele alınan YB-S (Şekil 5.6), YB-A (Şekil 5.7), YB-S+YB-A (Şekil 5.8) sekans örneklerinin fragmanların ilişkiselliğiyle çözümlenmeye çalışılan tekil ve bir aradalıkları, bu deney adımında fragmanların üst üste bindirilmesiyle elde edilen eşzamanlılıkta üretilen YB-S (Şekil 5.21), YB-A (Şekil 5.22), YB-S+YB-A (Şekil 5.23), GSB-S (Şekil 5.24) ve GSB-A (Şekil 5.25) sekans örnekleri üzerinden sorgulanmıştır.

Bu adımda üretilen YB-S (Şekil 5.21), YB-A (Şekil 5.22), YB-S+YB-A (Şekil 5.23) sekans örneklerindeki eşzamanlılık üzerinden, kentteki yürüme eyleminin mekansal aralığının farklı fragmanların ilişkilendirilerek yeni bir kurguda eşzamanlılıkla bir arada olmalarıyla çoğaltılabildiği gözlemlenmiştir.

Bedenin hareket deneyiminin kurguladığı GSB-S (Şekil 5.24) ve GSB-A (Şekil 5.25) sekans örnekleri, fragmanların zamansal müdahale olmadan art ardalığının eşzamanlılıkla ele alındığı deneyin ikinci aşamasındaki yapısını korur. Üst üste pozlanan hareket fragmanları kentin çizgisel zaman kurgusundan koparılmış eşzamanlı görüntülere dönüştürülerek beden montajının ürettiği hareket aralıkları bağlamında incelenmiştir.

Hareket aralıklarında çizdikleri rotalar birbirinden farklı olsa da montaj teknikleriyle üst üste, yan yana, alt alta eklenen beden-eylem fragmanları sinematografik bir plan kurgusunda yeni zaman-mekan bağlamları oluşturarak mekan olasılıklarını çok yönlü, ilişkilendirilebilir, karşılaştırılabilir şekilde okumaya olanak sağlamıştır. Farklı dizilimlerin ürettiği ve birbirinden farklı ilişkisellikler taşıyan yeni hareket sekansları oluşmuştur (Şekil 5.21), (Şekil 5.22), (Şekil 5.23).

### **5.6.3. Yüzeyler Arası Bağlantı Kodlarını Görselleştiren “Kinesfer” Deneyi Bulguları**

Hareket-beden deneyiminin fragmanları arasında hareketin yönü, doğrultusu ve zamansallığına göre kurulan ilişkiselliklerle sinematografik kurguyla üretilen hareket-beden rotalarının içinde barındırdığı mekansal aralıklar ile bedenin kentte yürüme eylemini kendi bakış aralığından belleğinde kodlu önceki hareket deneyim

katmanlarıyla ilişkilendirerek yaptığı kesmelerle ürettiği beden montajının mekansal aralıklarının karşılaştırılarak içinde taşıdıkları olasılıkların incelendiği ilk iki deney aşaması olan video kaydın fragmentasyonu ve çoklu pozlama deneyleri gerçekleştirilmiştir. Bu deney aşamalarında elde edilen bulgularda, beden montajı ve sinematografik kurgunun beden deneyiminin mekanını üretmede içinde taşıdıkları olasılıklar karşılaştırılarak sinematografik kurgunun fragmanlarla kurulan ilişkiselliklerin yeni sekans aralıkları üretme potansiyelinin beden kentin çizgisel zamanına deneyim süresinde ürettiği beden montajının fragman ilişkilerinden daha fazla olasılık barındırdığı çözümlenmiştir. Deneyimin mekansal aralıklarının keşfedilmeye çalışıldığı bu çalışma kapsamında, hareket deneyimi üzerinden geliştirilecek yüzey arayışlarında, sinematografik çekim teknikleriyle kendi zamansal ve uzamsal aralıklarıyla kaydedilen beden rotaları, bu deney aşamasında beden ölçeği olarak ele alınan “kinesfer” ile takip edilebilir, kaydedilebilir, çözümlenebilir ve kurgulanabilir hale gelmiştir. Bedenin hareketiyle ürettiği mekansallığı gözlemleyerek açığa çıkarmaya olanak sağlayan bir hareket notasyonu olarak; beden hareket etmeden ulaşabileceği son nokta üzerinden hareket aralığını tanımlayan “kinesfer” aralıklarında, sinematografik tekniklerle aralarında ilişkisellikler kurulan fragmanların tekil ve bir aradalıklarının hareket aralıkları belirlenmiştir. “Kinesfer” aralıkları üzerinden incelenen hareket-beden rotaları, hem fragmanların tekil yapısı ve bir aradalığı üzerinden geliştirilecek yaklaşımların hem de birbirinden farklı zaman aralıklarındaki hareket kesitlerinin bir süreklilik içinde yeniden ilişkilendirildiği yaklaşımların içinde barındırdığı mekansal aralıkları yüzeyler üzerinden keşfetmeye olanak sağlamıştır.

Video kaydının fragmentasyonu deneyinde hareketin yönü, doğrultusu ve zamansallığının kurgulanarak yan yana ve alt alta dizildiği “yürüyen beden” fragmanlarının çoklu pozlama deneyinde üst üste bindirilmesiyle elde edilen YB-S+YB-A (Şekil 5.18) ve YB-S+YB-A (Şekil 5.23) sekans örneklerinin içinde üretilen farklı fragman ilişkilerine sahip 10 adet sekansın işaretlenerek (Şekil 5.26) yüzeyler arası bağlantı kodlarını görselleştiren bu deney aşamasında fragmanlar arasında kurulan farklı ilişkiselliklerin üretebileceği mekansal aralıkların görünür hale getirilmesi amacıyla; her sekansın kendi içindeki olasılıklarla ve ilişkili olduğu diğer sekanslarla birlikte fragmental yapının uzayında ele alınmıştır.

Hareketin yönü, doğrultusu ve zamansallığı bağlamında farklı fragman ilişkilerini barındıracak şekilde kurgulanan sinegram dizilerinde, kentte yürüyen

bedenin hareket aralıklarının belirlenmesi ve takip edilebilmesi için deney aşamalarında incelenen YB-S (Şekil 5.28) ve YB-A (Şekil 5.29) sekans örnekleri üzerinden kişisel hareket alanları olarak “kinesfer”leri ve onun içinde yer aldığı düşünülen, Laban Hareket Analizi’nde bedenin hareket aralıklarını tanımlayarak “kinesfer”i belirlediği kabul edilen, bedenin ağırlık merkezinde kesişen üç düzlem olarak masa düzlemi (table plane), tekerlek düzlemi (wheel plane) ve kapı düzlemi (door plane) modellenerek önceki deney aşamalarında iki boyutta üretilen hareket rotaları bu aşamada üç boyutlu hareket aralıkları şeklinde elde edilmiştir.

10 adet sekans örneği olarak ele alınarak yürüyen bedenin hareket aralıklarının, fragmanların ilişkisel uzayında incelendiği sinematografik mekan anlatısı altlığı (Şekil 5.27) üretilmiştir. Bu anlatıda art arda gelen iki sekans örneğinin hem kendi fragman ilişkileri hem de iki sekans arasında üretilebilecek mekansal olasılıklar ilk olarak her fragmanın “kinesfer”inin modellenmesiyle ele alınmıştır. Şekil 5.30’da 1 ve 2 No’lu sekans fragmanlarının hareket-beden “kinesfer”ini gösteren perspektif ve ön görünüşlerine yer verilerek fragmanların hareket aralıkları belirlenmiştir. Ardından Şekil 5.32’de 1 ve 2 No’lu sekans fragmanlarının hareket uzayı “kinesfer”ini gösteren perspektif, ön görünüş ve planlarına yer verilerek her bir beden örneğinin ulaşabileceği son nokta üzerinden kişisel hareket alanı olarak tanımlanan “kinesfer”i ile fragman ve bütün arasında ilişkide mekansal aralıklar sorgulanmıştır. Fragman-bütün ilişkisinde kurgunun üreteceği mekansal aralıklar; Şekil 5.33’de 1 ve 2 No’lu sekans fragmanlarının “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını gösteren perspektif, ön görünüş ve planlarında gösterilmiştir. Böylece fragman ve bütünün hareket aralıklarını barındıran ve onların ilişkiselliğiyle üretilen yüzey artikülasyonlarıyla farklı aralıklar açığa çıkarıldığı görülmüştür (Şekil 5.33).

1 ve 2 No’lu sekans örneklerinde izlenen süreçte elde edilen mekansal olasılık ilişkisi 2 ve 3 No’lu (Şekil 5.34), (Şekil 5.35), (Şekil 5.36), (Şekil 5.37); 3 ve 4 No’lu (Şekil 5.38), (Şekil 5.39), (Şekil 5.40), (Şekil 5.41); 4 ve 5 No’lu (Şekil 5.42), (Şekil 5.43), (Şekil 5.44), (Şekil 5.45); 5 ve 6 No’lu (Şekil 5.46), (Şekil 5.47), (Şekil 5.48), (Şekil 5.49); 6 ve 7 No’lu (Şekil 5.50), (Şekil 5.51), (Şekil 5.52), (Şekil 5.53); 7 ve 8 No’lu (Şekil 5.54), (Şekil 5.55), (Şekil 5.56), (Şekil 5.57); 8 ve 9 No’lu (Şekil 5.58), (Şekil 5.59), (Şekil 5.60), (Şekil 5.61); 9 ve 10 No’lu (Şekil 5.62), (Şekil 5.63), (Şekil 5.64), (Şekil 5.65) örneklerde aynı süreçte ele alınarak açığa çıkan her mekansal aralığın birbirinden farklı durumları içinde barındırdığı görülmüştür.

İkili sekans bağlamında geliştirilen örnekler, yürüyen beden fragmanının hareket etmeden uzuvlarıyla ulaşabileceği hareket uzayı olarak “kinesfer”inin 10 adet sekansın “kinesfer” aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarını gösteren perspektif, ön görünüş ve planlarıyla birlikte ele alınmıştır (Şekil 5.66), (Şekil 5.67), (Şekil 5.68). Yürüyen bedenin sinematografik kurguda üretebileceği mekansal aralıklar, bedenin hareket etmeden uzuvlarıyla ulaşabileceği hareket uzayı olarak “kinesfer”iyle birlikte bedensel hareketleriyle açığa çıkan hareket-beden “kinesfer” ile görünür hale getirilmiştir (Şekil 5.66). Kentte lineer ve periyodik bir eylem gerçekleştiren yürüyen beden örneklerinin hareket aralıklarını ifade eden hareket-beden “kinesfer”leri, ulaşabileceği en uzak noktayı sınır kabul ederek bedenin hareket aralıklarını belirten hareket uzayı “kinesfer”leriyle ilişkisinde aranan yüzey artikülasyonlarıyla yürüyen bedenin 3 boyutlu hareket aralıklarına karşılık gelen mekansal arayüzler keşfedilmiştir (Şekil 5.67).

Hareket fragmanlarının ve onların hareketin yönü, doğrultusu ve zamansallığı bağlamında kurgulanmasıyla üretilen sekansların “kinesfer” ölçeğiyle hareket aralıklarının belirlendiği 10 adet sinematografik plandan oluşan mekan anlatısında “kinesfer”ler arası ilişkiyle elde edilen yüzey ilişkileri mekan anlatısının kentte yürüyen bedenin ulaşabileceği uzay olarak deneyiminin “kinesfer”ini belirlemeye olanak sağlamıştır. “Kinesfer”in hareket aralıklarını bütün üzerinden ele alan düzlemsel yaklaşımın, bedenin ulaşabileceği son hareket noktası üzerinden ele alınan hareket aralığını tanımladığı belirlenmiştir. Bedenin hareketi üreten uzuvlarının çizdiği rotanın açığa çıkarılarak (Şekil 5.68), bu rotadaki süreklilik ve akışkanlık üzerinden okunacak mekan yaklaşımında, hareketi üreten beden uzuvları arasındaki akışkan ilişkinin fragmanlar üzerinde işaretlenen rotalardaki sürekliliğin, kentte yürüyen bedenin mekan anlatısını açığa çıkarak yüzey artikülasyonlarını oluşturduğu üretilen model üzerinde çözümlenmiştir (Şekil 5.69).

Bu kapsamda “kinesfer”in kendi geometrisinden kaynaklanan sınırlılıkları ve yüzey ilişkilerinden farklılaşarak, bedenin hareket deneyim rotasının ürettiği topolojinin hareket fragmanlarına ve onlar arası kurulan sinematografik yapıya bağlı olarak her sekansta ve sekanslar arası ilişkide kendi sınırlarını üreten dinamik mekan anlatısı üretilmiştir (Şekil 5.70), (Şekil 5.71), (Şekil 5.72), (Şekil 5.73), (Şekil 5.74), (Şekil 5.75).

## 6. SONUÇLAR VE YORUMLAR

Olayın ve onu üreten kurgunun anlatısı olarak sinema, anlatıyı kendi zaman kurgusu içinde barındırır. Filmin zaman kurgusu; sinematografik planlar arasındaki sıra ve süre ilişkisiyle açığa çıkan sekanslar arasında kurulan ilişkiselliklerle üretilir. Anlatının, olayın fragmanlarında ve onların ilişkiselliğiyle üretilen sekanslarında yapılacak değişikliklerle açığa çıkarılması; sinematografik kurguda olayın fragmental bir yapıyla ele alınarak aralarında kurulacak ilişkiselliklerle birlikte fragmanlar arası ilişkinin olayın zamanını yapılandırılarak yeniden üretilebildiğini gösterir. Sinemanın zaman, hareket ve mekan kavramlarını kurgulaması; hareket-beden deneyiminin kentte kodlu mekansal aralıklarının keşfedilmesinde deneyimin katmanlı yapısı üzerinden aranan mekansal ilişkiler bağlamında mimarlıkla ilişkilendirilmiştir. Deneyimin içinde barındırdığı hareket kavramı; sinemada kurgunun üretilmesinde ve açığa çıkarılmasında var olurken, mimarlıkta hareket deneyimiyle mekanı üreten beden üzerinden kendini gösterir. Sinemanın beden ölçeğinde algılanamayacak mekansal aralıkları farklı bakış aralıklarından kesmeler, eklemeler, tekrarlar gibi montaj teknikleriyle kurgulaması, deneyimin gözlemlenerek okunabilmesi olanağı da sunar.

Sinematografik mekan kurgusu, kentin barındırdığı mekansal olasılıkları çoğaltması ve deneyimle yeniden yapılandırmasına olanak sağlaması yönüyle, beden deneyimi üzerinden kurulacak mekansal yaklaşımların taşıdığı olasılıkların açığa çıkarılmasında ele alınmıştır. Sinemada fragman-sekans ilişkiselliğini üreten montaj tekniğinin fragmanları ilişkilendirerek hareketi ve devinimi içinde barındırması, hareket-beden deneyiminin mekansallığının açığa çıkarılmasında taşıdığı olasılıklar yönüyle mimarlıkla kavramsal bir arayüzde ilişkilendirilerek sinematografik mekan kurgusu bağlamında deneyim mekansal aralıklarının üretilmesinde deney aşamalarında izlenen yaklaşımlarda kullanılmıştır. Montaj tekniklerinin farklı fragmanları bir araya getirmesi, art arda, yan yana dizilimlerle, kesmelerle, tekrarlarla yeni ilişkiler kurulabilmesini sağlaması, fragmanlarla üretilen sekansları açığa çıkarması, sekanslar arası ilişkiyle mekansal aralıkların keşfedilmesiyle hareketi açığa çıkarması, yeniden üretmesi ve dinamik yapısını içinde barındırması yönüyle mekansal aralıklarının açığa çıkarılmasında mimarlıkla ilişkilendirilmiştir. Çalışma kapsamında hareket-beden fragmanlarının aralarında kurulacak yeni ilişkilerle üretilebilecek mekansal olasılıkların keşfedilmesinde mekansal ilişkileri

açığa çıkaran fragmanların karşılık geldiği deneyimi üreten beden; kentin çizgisel zamanında gerçekleştirdiği deneyiminde kendi zihnindeki önceki deneyim katmanlarıyla kurduğu etkileşimle bakışıyla yaptığı kesmeler ve birleştirmelerle beden montajı olarak tanımlanan hareket rotasının mekansal karşılığının da sinematografik bir kurgu barındırdığı söylenebilir.

Sinematografik kurguda aranan mekansal yaklaşımlar bağlamında, zaman ve mekan kavramlarının ortak bileşeni beden hareketidir. Sinematografik planın, kurguyla üretilen hareket aralıklarının süresi olarak tanımlanan zaman-ime bağlamında beden hareketi üzerinden ele alınmasının mimarlıkta deneyimin mekansallığının beden hareketiyle açığa çıkması arasında benzerlik ilişkisi kurulmuştur. Hareket-beden deneyiminin fragmanlar arası kurulan ilişkisellekle ele alındığı bu çalışma kapsamında; çizgisel zamandan alınan anlık dondurulmuş kesitler olarak fotografik imge bu zamansallığa karşılık gelirken; fragmanlarıyla sürekli devinim içinde olan sinematografik imge, fragmanların kendi zamansallıklarının ilişkiselliğini arttıran dinamik yapısıyla kendi zamanını kurgular. Hareketli kesitlerin ilişkiselliğiyle açıklanan hareket-ime üzerinden hareketin tamamının açığa çıkarılması, planlar arasında kurulacak ilişkide sorgulanmıştır. Hareket-beden deneyiminin fragmanlar arası ilişkiyle kurulan ve çoklu okumalara olanak sağlayan dinamik yapısının sinema teknikleriyle ele alınarak kurguladığı mekansal aralıklar, deneyim fragmanları olarak hareket-imeye karşılık gelen sinematografik planların aralarında kurulan yeni ilişkisellekle kurgulanarak birer sekans anlatısı olarak ele alınmıştır.

Bu çalışmada sinematografik mekan kurgusu bağlamında, hareket-deneyim fragmanları arasında hareketin yönü, doğrultusu ve zamansallığına göre kurulan ilişkiselliklerde üretilen sekans örneklerinin hem kendi içlerinde hem de diğer sekans örnekleriyle aralarında kurulacak ilişkide üretilebilecek mekansal aralıklarının keşfedilmesi hedeflenmiştir. Bergson ve Deleuze'ün geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki çizgisel zaman ilişkisini sorgulayarak deneyimin süresi üzerinden yapılandırdıkları dinamik bir ilişkisellik barındıran zaman yaklaşımları; bu çalışma bağlamında sinematografik kurguda ele alınarak hareket-deneyim fragmanlarının ilişkiselliğine karşılık gelen bütünün süresi ile ifade edilmiştir. Hareket-beden deneyimi bağlamında irdelenen mekan anlatısı, hareketli kesitlere karşılık gelen sinematografik imgeler üzerinden bir yaklaşımla ele alınsa da, gündelik kent akışında gözlemlenen beden eylemlerindeki değişimleri ve farklı durumları da keşfederek

içeren esnek bir aralığa sahip olmalıdır. Bu nedenle, çalışmada geliştirilen yöntem sinema-mimarlık ara kesitindeki mekansal olasılıklardan beslenen, deneyimin mekansal aralıklarını deneyimin fragmanlarıyla yeni ilişkisellikler üretecek şekilde açığa çıkaran ve kesin sınırları olmayan deneysel bir yaklaşım izlenmiştir. Sinematografik mekan kurgusu bağlamında deneyim mekansal aralıklarının sorgulandığı bu çalışmada, hareket-deneyim fragmanlarının deneyim süresiyle ele alınan bir zaman yaklaşımıyla ilişkilendirilmesinin sinema-mimarlık ara kesitinde geliştirilmeye çalışılan deneysel yaklaşımı destekleyen bir okuma aralığı sunacağı düşünülmüştür.

Kamusal alanda gözlemlenerek sinematografik tekniklerle kaydedilen beden rotaları üzerinden geliştirilecek bir yüzey arayışıyla mekan olasılıklarını açığa çıkarmak üzere; farklı beden-eylem örneklerinin görüldüğü Yaya promenatıyla kent akışını sürekli hale getiren Eskişehir Sahil Şeridi (Şekil 5.1.a) alan çalışması için seçilmiştir. Yaya promenadında beden akışlarının yoğunlaştığı anlık olasılıkların gözlemlenerek video kaydının yapıldığı bir alan çalışması gerçekleştirilmiştir. Alanda gözlemlenen beden-eylem kategorileri eylemin içerdiği periyodik yapıya göre iki başlık altında toplanmıştır. Bedenin yürüme, koşma, bisiklet sürme ve balık tutma eylemleri “periyodik beden-eylem kategorisi”; bedeninin oturma ve kıyı şeridinde gezinme seyretme eylemi ise “kendi periyodunu üreten anlık beden-eylem kategorisi” olarak başlıklara ayrılmıştır. Hareketin aşamaları ve sürekliliği gibi farklı niteliklerine odaklanarak kendi hareket temsillerini kronofotografik bir yaklaşımla geliştiren Eadweard Muybridge ve Etienne-Jules Marey’in sinematografik çalışmaları, bu çalışmada hareket-beden deneyimi üzerinden geliştirilecek mekan yaklaşımları için hareketin içinde barındırdığı zamansal ve mekansal durumların ve fragmental yapının ilişkiselliklerinin araştırılmasına olanak sağlamıştır. Fakat temsilin ilişkisellikleri ve mekan dinamiklerini aktarmada kendi sınırlılıkları içinde kalması nedeniyle, bu çalışmada gündelik kent akışında hareket-beden deneyiminin mekansal aralıklarının açığa çıkarılmasında kendi zaman-mekan bağlamını sinematografik kurguyla oluşturan deney aşamalarının; deneyimle artırılabilir ilişkiselleri barındırması, keşfe açık olması ve çoklu okumalara olanak sağlayacak esnek kurguya sahip olmasının temsil ötesi teoriyle ilişkilendiği düşünülmüştür. Bu bağlamda, hareket-beden rotalarının akışkan ve dinamik yapısının çözümlenmesinde fragmental ilişkisellik kronofotografik yaklaşımlarla ele alınsa da, alanda yapılan gözlemler ve video kayıtlardan elde edilen verilerle hareketin parametrize edilerek

incelenmesini gerektiren deney adımları çalışmanın deneysel yapısını besleyecek biçimde kurgulanmıştır. İlk iki deney aşamasında Muybridge ve Marey'in kronofotografik yaklaşımları; mekanı açığa çıkaracak ilişkisellikler, beden-deneyim rotasının izlerini yakalama ve açığa çıkarmada içinde kurulan bağlamda yeniden üretilebilen birer deney altlığı şeklinde ele alınmıştır. Üçüncü deney aşamasında Rudolf Laban'ın bedenın kişisel hareket alanı, hareket etmeden ulaşabileceği uzay olarak tanımladığı “kinesfer” kavramı ve bedenın hareket eden uzuvlarının aralığını koordinat sisteminde tanımlanan birbirine dik üç düzlem ile açıkladığı hareket notasyonuna; ilk iki deney aşamasında iki boyutta üretilen hareket-beden fragmanları ilişkisinin beden ölçeği üzerinden üç boyutlu olarak yeniden keşfedilmesinin sağlanması ve üretilen mekansal aralıkların bilgisayar ortamında deneyime yeniden açılması bağlamında başvurulmuştur. Üç aşamada geliştirilen deneylerin her biri kendi içinde temsilden gelişerek çalışmada sorgulanan deneyim mekanını sinematografik bir kurguda ele alırken açığa çıkacak olasılıkların artırılması yönünde deneysel bir okuma aralığına sahip olduğu kadar birbirileri arasında hareket-beden deneyimi kapsamında kurulan bağlantının da yeni bir bakış açısı taşıdığı düşünülmektedir. Kronofotografik hareket yaklaşımları ve bedenın hareket alanını takip edilip kaydedilebilir bir ölçekle ele alan “kinesfer” ve düzlemleriyle ele alan yaklaşımın sınırlılıklarından; deneyimin bilgisayar ortamında deneyime açılarak yeni ilişkiselliklerin üretilmesiyle ayrılan deney aşamalarının temsil ötesi durumlarla ilişkisi, bu alandaki çalışmalara öncülük eden Nigel Thrift (2008)'in ele aldığı yedi ana prensip bağlamında açıklanmıştır. Gündelik kent akışındaki hareket-beden eylemlerinin deneyimleyen özne ile deneyimlenen kent arasında birbirini dönüştüren girift ilişkiden beslenen özne-nesne ayrımını muğlak bir alana çekmek amaçlanmıştır. Bedenın çevreyle ilişkisiyle üretilerek dönüştürülen hareket-beden eylemleri gündelik kent akışına katılır. Gündelik kent akışı, deneyimleyen özne olarak beden ve deneyimlenen nesne olarak kent arasındaki karşılıklı kurguda sürdürülür. Yöntem olarak belirlenen deney aşamaları hareket-beden deneyiminin mekansal olasılıklarını açığa çıkarmada bir araştırma ve keşfetme süreci olarak deneysel bir nitelik taşımaktadır. Hareket-beden deneyimini kentle ilişkisi bağlamında ele alan sorgulayıcı süreçte deney aşamaları üzerinden bir formülizasyon geliştirmek yerine hareket deneyiminin mekansal karşılığını keşfetmeyi hedefleyen araştırmacı, esnek ve beden hareketiyle mekansal duyarlılığı artırmaya yönelik bir okuma biçimi üretilmeye çalışılmıştır. Bu kapsamda kronofotografik yaklaşımlardan

ve hareket notasyonuna ait bir kavram olarak “kinesfer”den hareketle geliştirilen deney aşamalarının, temsil ötesi teoriyle ilişkilendirilme biçimi açıklanmıştır.

Hareket-beden deneyiminin fragmanlarla ilişkilendirilerek sinematografik bir mekan kurgusunda üretilebilecek yeni aralıkların taşıdığı potansiyeller, alanda yapılan gözlemler ve video kayıtlardan elde edilen verilerin çözümlenmesiyle belirlenen beden-eylem kategorileri örnekleri üzerinden karşılaştırılarak incelenmiştir. Seçilen kamusal alanın bir sahil şeridi olması bu çalışma için hareket-beden rotalarının yürüme eylemi üzerinden geliştirilecek yaklaşımla ele alınmasına olanak sağlamasının yanı sıra, üretilen mekansal yaklaşımın belirlenen yerle ilgili doğrudan bir hedefi olmadığı ve her kamusal alandan elde edilen verilere göre yeniden üretilebilen dinamik bir kurguyu içinde barındırdığı söylenebilir.

E. Muybridge’in kronofotografik hareket yaklaşımından geliştirilerek video kaydının fragmentasyonu ile yeni ilişkiselliklerin araştırıldığı birinci deneyin üç adımından elde edilen bulgular bağlamında hareket deneyiminin fragmanları üzerinden geliştirilen tüm deneysel yaklaşımların mekansal aralıkları açığa çıkarma ve taşıdıkları potansiyelleri beden montajı ve sinematografik mekan kurgusu bağlamında karşılaştırarak irdeleme biçiminin parçaların ilişkiselliğiyle kurgulanan mekansal olasılıkları barındırdığı söylenebilir. Parçalara karşılık gelen hareket fragmanlarının beden tarafından üretildiği haliyle içindeki ilişkiselliğin hareketin yönü, doğrultusu ve zamansallığı bağlamında incelenebilmesine olanak sağlamasının yanı sıra; bu fragmanların kendi bağlamları dışına çıkarılarak sinematografik mekan kurgusuyla kentteki hareket deneyimine dair içinde barındırdığı olasılıkları açığa çıkarmayı sağlayacak yeni bağlantıları kurabilmeye olanak sağladığı deneylerde izlenen adımlar ve elde edilen bulgular bağlamında söylenebilir. Video kayıtların fragmentasyonu ile hareketin en küçük birimlerine ulaşmayı ve kurulacak bağlantılarla bütüne yeni aralıklardan bakabilmeyi sağlayan bu deney aşamasının bilgiye ulaşma ve onu ilişkilendirme anlamında (parçaların ilişkiselliğiyle) üretilen topolojik bir düşünme ve okuma aralığı sağladığı söylenebilir.

E. J. Marey’in kronofotografik hareket yaklaşımından geliştirilerek çoklu pozlama tekniğiyle birinci deney aşamasından gelen yeni ilişkiselliklerin mekansal aralıklarının eşzamanlılıkla araştırıldığı ikinci deneyin üç adımından elde edilen bulgular bağlamında hareket deneyim fragmanlarının diziliminin taşıdığı yeni aralıkların sinematografik plan düzlemlerinde birer hareket sekansı olarak incelenmesiyle fragmanlar arası kurulacak bağlantıların yüzey artikülasyonlarına

referans verdiği söylenebilir. Birinci deneyde farklı hareketin yönü, doğrultusu, zamansallığı parametreleriyle ilişkilendirilen fragmanların dizilimindeki farklılıkların taşıdığı potansiyellerin, bu deney aşamasında tümünün eşzamanlılıkla (parçaların ilişkiselliğiyle) açığa çıkan topolojik bir yaklaşıma sahip olduğu görülmüştür.

Birinci deneyde fragmanların hareketin parametrize edilip incelendiğı deney adımlarında alt alta, yan yana dizilimleriyle tekil ve parçalı hareket sekansları üretilebilirken ikinci deneyde fragmanların üst üste bindirilmesiyle sürekli ve bütüncül bir yaklaşımla mekan aralıklarının incelenebileceğı deneyler sonucunda gözlemlenmiştir. Her iki deney aşamasında da hareketin yönünün, doğrultusunun, zamansallığının fragmanlarla kurulan yeni ilişkiselliklerde ele alınmasıyla hareket deneyiminin farklı bakış aralıklarından yeniden üretilebildiğı gözlemlenmiştir. Beden montajı bağlamında alanda gözlemlenip kaydedildiğı gibi incelenen “gezinen seyreden beden” örneklerinin sahip olduğu tekil mekansallığın, sinematografik mekan kurgusuyla ele alınan “yürüyen beden” örneklerinde çoklu okumalarla artırılabilceğı sonucuna ulaşılmıştır. Olasılıkların fragmanlarla kurulacak ilişkiselliklerle yeni bağlantılar ve aralıklar üretebileceğı sonucu üzerinden sinematografik yaklaşımla ele alınan hareket fragmanlarının, bedenın tekil deneyiminden daha fazla ilişkisellik üretilebileceğı söylenebilir.

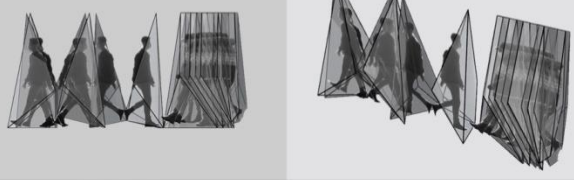
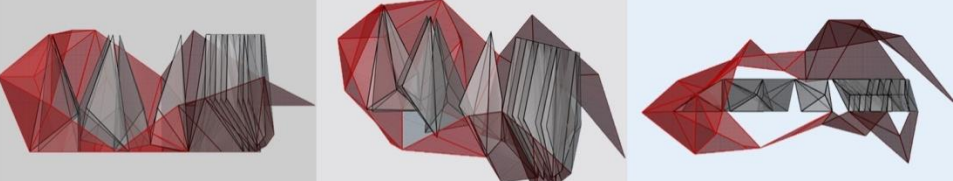
Yüzeyler arası bağlantı kodlarını görselleştiren “kinesfer” deneyinde bedenın kişisel hareket alanı olarak ele alınan beden ölçeğinde izlenen yaklaşımlarda, bedenın hareket-deneyim fragmanları ve onların ilişkiselliğiyle üretilen 10 adet sekans örneğinin hareket aralıklarının belirlenerek fragman-sekans ilişkisinde parçaların ilişkiselliğinin sorgulanmasıyla; sinematografik mekan kurgusunun içinde barındırdığı olasılıkların kurulacak her yeni ilişkide yeniden üretilebilmesiyle mekana dair dinamik ve üretken bir yapı barındırdığı söylenebilir.

Bedenın kentin çizgisel zamanında gerçekleştirdiğı hareket deneyiminin, bedenın ürettiğı bir hareket aralığında beden montajıyla açığa çıkardığı mekansal aralıkların, sinematografik kurguda fragman-sekans ilişkisiyle üretilen mekansal aralıklarla karşılaştırıldığında taşıdığı aralıkların sınırlı olduğu söylenebilir. Sinematografik kurgunun deneyimin katmanlı yapısını fragmental ilişkide artırarak üretmesinin, bu ilişkide aranan yüzey artikülasyonlarını da yapılandırdığı görülmektedir.

Yüzeyler arası bağlantı kodlarını görselleştiren bir beden ölçeğı olarak “kinesfer” deneyinde izlenen sinematografik yaklaşımın, bedeni ve beden hareketini

temel olarak; hareket izlerinin açığa çıkardığı mekan olasılıklarını incelemesi yönüyle tezde hareket-beden deneyimiyle keşfedilmesi hedeflenen yüzey artikülasyonlarının açığa çıkarılmasına referans verdiği düşünülmektedir. Fakat “kinesfer”in geometrik yüzeylerle tanımlı kendi sınırlılıklarında üretilecek mekan arayışının hareketin dinamik ve akışkan yapısını aktarmada yetersiz kaldığı düşünülerek hareket-beden rotasına odaklanılmış ve bedenin hareket eden uzuvlarının çizdiği rota işaretlenmiştir. Rotanın akışkanlığı hareket aralıklarına referans vermesine rağmen, üretilecek tüm mekansallıkların “kinesfer”in kendi aralığında kaldığı bu deney aşamasında görülmüştür. Bu nedenle temsilin ötesine geçerek kendi aralıklarını üreten bir mekan anlayışından hareketle, “kinesfer” deneyinde incelenen 1 ve 2 No’lu sekans örneği üzerinden rotada artırılan yüzey artikülasyonlarıyla bedenin hareket aralığından geliştirilen dinamik bir mekan anlatısı kurgulanmıştır. Artırılan yüzey artikülasyonlarında keşfedilen dinamik mekan anlatısı, sinematografik mekan kurgusu bağlamında fragmental bir ilişkide incelenerek kent akışını destekleyecek kent mobilyası imgelerine dönüştürülmüştür (Tablo 6.1).

Tablo 6.1: Mekansal aralıkların hareket-beden fragmanlarıyla üretim aşamaları ve sekanslar arası ilişkide yüzey artikülasyonuyla keşfedilen dinamik mekan anlatısı olarak kent mobilyası imgesi tasarımı

| 1 VE 2 NO'LU SEKANS ÖRNEĞİNDEKİ MEKANSAL ARALIKLARIN HAREKET-BEDEN FRAGMANLARIYLA ÜRETİM AŞAMALARI                                                                                                                                               |            |      |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|------|
| SEKANSLAR ARASI İLİŞKİDE YÜZEY ARTİKÜLASYONUyla KEŞFEDİLEN DİNAMİK MEKAN ANLATISI OLARAK KENT MOBİLYASI İMGESİ TASARIMI                                                                                                                          |            |      |
|  <p>YB-S örneği "kinesfer"i ile bedenin hareket aralığını gösteren 3 düzlem</p> <p>YB-A örneği "kinesfer"i ile bedenin hareket aralığını gösteren 3 düzlem</p> |            |      |
|  <p>1 ve 2 No'lu sekans fragmanlarının hareket-beden "kinesfer"inin yüzeylerini gösteren ön görünüş ve perspektif</p>                                           |            |      |
| GÖRÜNÜŞ                                                                                                                                                                                                                                          | PERSPEKTİF | PLAN |
|  <p>1 ve 2 No'lu sekans fragmanlarının hareket uzayı "kinesfer"i</p>                                                                                          |            |      |
|  <p>1 ve 2 No'lu sekans fragmanlarının "kinesfer" aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonları</p>                                                            |            |      |
|  <p>1 ve 2 No'lu sekansların "kinesfer" aralıklarında oluşan yüzey artikülasyonlarıyla kentte yürüyen bedenin mekan anlatısı</p>                             |            |      |
|  <p>1 ve 2 No'lu sekanslarda gözlemlenen kentte yürüyen bedenin hareket rotası</p>                                                                           |            |      |

Tablo 6.1: Devam.

GÖRÜŞ

PERSPEKTİF

PLAN

1 ve 2 No'lu sekanslarda gözlemlenen  
kente yürüyen beden hareket rotasında üretilen mekan anlatısı

Hareket-beden rotasında artırılan yüzey artikülasyonlarıyla temsil ötesi aralıklara geçiş

Artırılan yüzey artikülasyonlarında keşfedilen dinamik mekan anlatısı fragmanları

## DİNAMİK MEKAN ANLATISI OLARAK KENT MOBİLYASI İMGESİ TASARIM ÖRNEKLERİ

|  |                                                                                                                                                                       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |                                                                                                                                           |
|--|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  | <p>Kullanım-Eylem Alternatifleri</p> <p>Durağan Eylemler</p> <p>Okuma<br/>Oturma<br/>Dinlenme<br/>Seyir</p>                                                           |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | <p>Kendi Enerjisini Üreten Yüzeyler</p> <p>Bisiklet Parkı<br/>Toplu Taşıma Durağı<br/>Şarj Üniteleri<br/>Aydınlatma<br/>Oturma Birimi</p> |
|  | <p>Kullanım-Eylem Alternatifleri</p> <p>Hareket-Eylemler</p> <p>Spor-Oyun Aktiviteleri</p> <p>Paten<br/>Kaykay<br/>Tırmanma</p>                                       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | <p>Kişisel Kullanım Birimleri</p> <p>Performatif yüzeyler</p>                                                                             |
|  | <p>Kullanım-Eylem Alternatifleri</p> <p>Durağan Eylemler<br/>+<br/>Hareket-Eylemler</p> <p>Oturma<br/>Dinlenme<br/>Seyir<br/>Zıplama<br/>Tırmanma</p>                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | <p>Dijital Yüzeyler</p> <p>Reklam<br/>Bilgi<br/>Sergi<br/>Aydınlatma<br/>Performans<br/>Oyun<br/>Şarj üniteleri</p>                       |
|  | <p>Kullanım-Eylem Alternatifleri</p> <p>Durağan Eylemler<br/>+<br/>Hareket-Eylemler</p> <p>Oturma<br/>Dinlenme<br/>Seyir<br/>Etkileşim<br/>Gösteri<br/>Performans</p> | <p>Kendi enerjisi üretebilen, bitkilendirilebilen, teknolojik donatılarla desteklenebilen, kent akışındaki beden ihtiyaçlarına göre dönüştürülebilir, beden etkileşimli performatif yüzeylerle kent kurgusunu yapılandırarak, beden hareket aralığında keşfedilen arayüzlerde geliştirilen ekolojik, sürdürülebilir ve interaktif kent mobilyası tasarım örnekleri</p> |                                                                                                                                           |

Bedenin kendi hareket aralığından geliştirilen mekan kullanım önerisi olarak kent mobilyası imgelerinin; Vitruvian Dönem’den itibaren standardize edilen ideal beden ölçülerine dayalı mekan anlayışının ötesine geçerek kendi ölçüleri, hareket aralığı ve kullanım biçimlerine bağlı olarak üretilmesinin, beden etkileşimli olduğu kadar bedenın yer aldığı çevreyle etkileşimini de desteklemesiyle ekolojik ve sürdürülebilir bir nitelik taşıdığı da düşünülmektedir. Bedenin ihtiyaç duyduğu eyleme karşılık gelen mekanın, bedenın hareket rotasında aranan yüzey artikülasyonlarıyla tasarlanmasıın mekana yeniden üretilebilir ve dönüştürülebilir bir nitelik kazandıracığı düşünülmektedir. Çevreye duyarlı ve onunla etkileşen mekan kurgusunun ekolojik ve sürdürülebilir yapısının; gündelik hayatta açığa çıkan ihtiyaçlara karşılık gelen ve kente dahil olarak onu yapılandıran esnek ve dinamik bir mekan kurgusunu üreten bir mimari tasarım stratejisiyle elde edilebileceğı söylenebilir. Bu bağlamda temsil ötesi teoride gündelik hayatla ilişkilenen etik, çevreyle kurulan etkileşimde gözlemlenen eylemlerin sorgulanarak, çevreye karşı duyarlı, esnek ve eyleme açık bir tutumla gündelik hayatı yeniden kurgulamaya odaklanan yeni eleştirel yaklaşıma karşılık gelmektedir. Alanda gözlemlenen beden-eylem kategorilerinin irdelenmesi için hareket yaklaşımlarından geliştirilen deney aşamalarında temsili aşan mekan kurgusu bağlamında gündelik hayata karşı duyarlı, hareket aralıklarından geliştirilen durağan eylem ve hareket-eylem alternatifleri bağlamında kullanım olasılıklarının ve esnekliğin artırılmasıyla temsil ötesi etikle de ilişki kurduğu söylenebilir. Sinematografik mekan kurgusu bağlamında kentin çizgisel akışında gözlemlenerek kaydedilen hareket deneyim örneklerinin fragmanlarına ayrılarak aralarında kurulacak yeni ilişkiselliklerde deneyimin mekansal aralıklarını yeniden üretildiğı bu çalışma kapsamında, yeni eylemlerin yüzey artikülasyonlarıyla açığa çıkan dinamik mekan anlatısında üretilen kent mobilyası imgeleri üzerinde sorgulanarak olasılıkların artırılmasının, hareketi üreten bedenın çevreyle kurduğu ilişkinin fragmanlar arasında kurulacak yeni bağlantıları yapılandırmasının temsil ötesi teoride eleştirel bir tutumla ele alınan etik ile ilişkilendiğı görülmektedir. Kentte hareket halindeki bedenın gözlemlenen eylemlerinin içinde barındığı hareket aralıklarının sinematografik bir kurguda fragmental ilişkisellikte incelenerek yeniden üretilmesiyle kente ait ve kenti geliştirecek çeşitli mekansal aralıkların üretilebileceğı, bu çalışma kapsamında geliştirilen yaklaşımlar bağlamında açığa çıkarılmaya çalışılmıştır. Bedenin hareket aralığından türetilen mekan anlayışının, bedenın içinde devinim halinde olduğu

kentte ihtiyaç duyduğu mekansal kullanımlara karşılık gelen aralıkların üretilmesine olanak sağlayacağı düşünülmektedir. Sinematografik mekan kurgusunun mimari tasarıma sunduğu yeni ve farklı okuma aralıklarının, geliştirilen teorik ereve bağlamında ve üretilen deney aşamaları sonucunda geliştirilen kent mobilyası imgesi üzerinden çözümlenmesinin gelecek çalışmalar için sinema-mimarlık arakesitinde aranacak yeni ilişkiselliklere bir düşünme ve okuma pratiği kazandırması hedeflenmektedir.

## KAYNAKLAR

- Abisel N., (2003), “Sessiz Sinema”, 2. Baskı, Om Yayınevi.
- Aker C., (2000), “Steven Holl”- Holl ile Konuşma, 1. Baskı, Boyut Yayıncılık.
- Allmer A., (2010), “Sinemekan- Sinemada Mimarlık”, 1. Baskı, Varlık Yayınları.
- Altınıyıldız Artun N., Artun A., (2018), “Dada Kılavuz 1913-1923 Münih, Zürih, Berlin, Paris”, 1. Baskı, İletişim Yayınları.
- Antmen A., (2008), “20. yy Batı Sanatında Akımlar, 1. Baskı, Sel Yayıncılık.
- Aristoteles, Heidegger, Augustinus, (1996), “Zaman Kavramı”, 2. Baskı, İmge Yayınevi.
- Artaud A., (1972), “To Have Done with the Judgment of God”, Ed: Eshleman C., Glass N., Issue 34/Sparrow, Black Sparrow Press, (Orijinal Yayın: 1947)
- Artun A., (2009), “Sanat ve 1968 Baharı Bir Kronoloji”, Sanat Dünyamız, 110, 32-49.
- Artun, A. (2015), “Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi”, İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2015), “Sanat Manifestoları”, 4. Baskı, İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2015), “Sanatın İktidarı 1917 Devrimi: Avangard Sanat ve Müzecilik”, 1. Baskı, İletişim Yayınları.
- Bachelard G., (1996), “Mekânın Poetikası”, 1. Baskı, Kesit Yayınları.
- Ballantyne A., (2007), “Mimarlar için Deleuze ve Guattari”, 2. Baskı, YEM Yayınları.
- Barthes R., (1977), “Image Music Text”, Ed.: Heath S., Fontana Press, London.
- Bazin A., (1966), “Çağdaş Sinemanın Sorunları”, 1. Baskı, Bilgi Yayınevi.
- Beckmann M., (1984), “Briefe im Kriege”, Serie Piper.
- Bellour R., (2007), “The Pensive Spectator”- The Cinematic, Ed.: Company D., MIT Press, Cambridge, 119-123, (Orijinal Yayın: 1984).
- Benjamin W., (1993), “Pasajlar”, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları.
- Berger J., (1999), “Görme Biçimleri”, 7. Baskı, Metis Yayınları.

- Bergson H., (1947), "Matter and Memory", Ed.: Paul N.M., Palmer W. S. (1988), Zone Books, Newyork.
- Bergson H., (1947), "Yaratıcı Tekamül", 2. Baskı, Milli Eğitim Basımevi.
- Bergson H., (1998), "Metafiziğe Giriş", 1. Baskı, Bilim ve Sanat Yayınevi, (Orijinal Yayın: 1903).
- Bergson H., (2007), "Madde ve Bellek", 1. Baskı, Dost Kitapevi.
- Bonitzer P., (2011), "Kör Alan ve Dekadrajlar", 2. Baskı, Metis Yayıncılık.
- Breton A., (1924), "Manifeste du Surrealisme", Editions du Sagittaire.
- Brown B., (2018), "Sinematografi, Kuram ve Uygulama", 5. Baskı, Hil Yayınları
- Certeau M., (2008), "Gündelik Hayatın Keşfi-I", 1. Baskı, Dost Yayınevi.
- Chilvers I., (2005), "Dictionary of Art&Artists", Oxford University Press.
- Colomina B., (1996), "Privacy and publicity: modern architecture as mass media", MIT Pres, Cambridge.
- Colomina B., (2002), "Where Are We?"- Architecture and Cubism, Ed.: Blau E., Troy, N. J., MIT Press, Cambridge, 141- 165.
- Cook P., (1999), "Archigram", Princeton Architectural Press, Newyork.
- Cooper D., (1970), "The cubist epoch", Phaidon Press, London.
- Corbusier L., (2014), "Modulor - Mimarlıkta ve Mekanikte Evrensel Olarak Uygulanabilir, İnsan Ölçeğinde Bir Armonik Ölçü Üzerine Deneme", 1. Baskı, YEM Yayınları, (Orijinal Yayın: 1950)
- Crary J., (2004), "Gözlemcinin Teknikleri", 1. Baskı, Metis Yayınları.
- Danchev A., (2017), "Fütürizmden Stuckistlere 100 Sanatçı Manifestosu", 1. Baskı, Espas Yayıncılık.
- Davies E., (2006), "Beyond Dance: Laban's Legacy of Movement Analysis", Routledge Taylor&Francis Group, New York.
- Debord G., (2008), "Sitüasyonist Enternasyonel", Art-İst, 1, 10.
- Deleuze G., (1989), "Cinema 2: The Time Image", Ed.: Tomlinson H., Galeta R., University Of Minnesota Press, Minneapolis.
- Deleuze G., (1990), "The Logic of Sense", Ed.: Lester M., The Athlone Press, London, (Orijinal Yayın: 1969).

Deleuze G., (2001), “Cinema 1: The Movement-Image”, Ed.: Tomlison H., Habberjam B., 6th Edition, University Of Minnesota Press, Minneapolis.

Deleuze G., (2010), “Bergsonculuk”, 2. Baskı, Otonom Yayıncılık.

Deleuze G., (2014), “Sinema 1: Hareket-İmge”, Norgunk Yayıncılık, (Orijinal Yayın: 1983).

Deleuze G., Guattari F., (1987), “A Thousand Plateaus: Capitalism And Schizophrenia”, Ed.: Massumi B., The University of Minnesota Press, London.

Deleuze G., Guattari F., (1987), “Kapitalizm ve Şizofreni II. Kapma Aygıtı”, Ed.: Akay A., (1993), 1. Baskı, Bağlam Yayıncılık.

Deleuze G., Parnet C., (1990), “Diyaloglar”, 1. Baskı, Bağlam Yayıncılık.

Descartes R., (1998), “The World And Other Writings”, Ed.: Gaukroger S., 1st Edition, Cambridge University Press, (Orijinal Yayın: 1662)

Direk Z., (2003), “Dünyanın Teni”, 1. Baskı, Metis Yayıncılık.

Dmytryk E., (2015), “Sinemada Yönetmenlik Oyunculuk Kurgu”, 2. Baskı, Doruk Yayınları.

Doel M., (2007), “Post-Structuralist Geography: A Guide to Rational Space by Jonathan Murdoch”, Annals for the Association of American Geographers, 97, 809-810.

Eisenman P., (1998), “Post Functionalism”, MIT Press, Newyork.

Eisenstein S., (1985), “Film Biçimi”, 1. Baskı, Payel Yayınları, (Orijinal Yayın: 1949)

Eisenstein S., (1985), “Film Duyumu”, 1. Baskı, Payel Yayınları, (Orijinal Yayın: 1947)

Eisenstein S., (1989), “Montage and Architecture, Assemblage”, Arredemento Mimarlık, 10, 5, 111-131.

Eisenstein S., (2006), “Sinema Dersleri”, 1. Baskı, Agora Kitaplığı.

Elhan A., (2008), “Fotografik Bir Düşünme Biçimi”- Zaman-Mekân, Ed.: Şentürer A., Ural Ş., Berber Ö., Sönmez F., YEM Yayıncılık, 68-73.

Epstein J., (1974), “Ecrits su le sinema”, 1st Edition, SEGHERS Publisher, Paris.

Fillion O., (1997), “Life into Art, Art into Life: Fusions in Film, Videos and Architecture, in Cinema and Architecture: Méliés, Mallet-Stevens, Multimedia”, Ed: Penz F., and Thomas M., British Film Institute.

- Florenski P., (2001), “Tersten Perspektif”, 1. Baskı, Metis Yayınları.
- Friedberg A., (2006), “The Virtual Window : From Alberti To Microsoft”, MIT Press, Cambridge.
- Gabo N., Pevzner A., (2017), “Realist Manifesto”- Fütüristlerden Stuckistlere 100 Sanatçı Manifestosu”, Ed.: Danchev A., 1. Baskı, Espas Kuram Sanat Yayınları, 201-207.
- Hauser A., (1984), “Sanatın Toplumsal Tarihi: Rokoko, Klasisizm, Naturalizm, Empresyonizm ve Film Çağı.”, 1. Baskı, Remzi Kitabevi Yayınları.
- Hight M., (1995), Picturing Modernism, 1st Edition, MIT Press, Cambridge.
- Hodge S., (2013), “Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri”, 1. Baskı, Domingo Yayıncılık.
- Holl S., (1988), “Within the City Phenomena of Relations”, Design Quarterly 139, Walker Art Center, MIT Publisher, 1-30.
- Holl S., (2000), “Parallax”, 1st Edition, Princeton Architectural Press.
- Hutchinson A., (2005), “Labanotation: The System of Analyzing and Recording Movement”, 4th Edition, Routledge Taylor&Francis Group.
- İpşiroğlu N., İpşiroğlu M., (2009), “Sanatta Devrim”, 4. Baskı, Remzi Kitabevi.
- Kahvecioğlu H., (2008), “Mekanın Üreticisi veya Tüketicisi Olarak Zaman”- Zaman-Mekan, YEM Yayınları, 142-149.
- Kavanagh D., (2004), “Ocularcentrism and Its Others: A Framework for Metatheoretical Analysis”, Organization Studies, 25(3), 445-464.
- Kılıç S., (2009), "Uzam mı, uzay mı? Peki mekan ne", Cogito, 59, 48-60.
- Lefebvre H., (2007), “Modern Dünyada Gündelik Hayat”, 2. Baskı, Metis Yayınları, (Orijinal Yayın: 1968)
- Lorimer H., (2005), “Cultural geography: The busyness of being “more-than-representational”, Progress in Human Geography, 29, 83-94.
- Maletic V., (2005), “Dance Dynamics, Effort & Phrasing, Grade A Notes”, Columbus.
- Mascelli J. V., (2014), “Sinemanın 5 Temel Ögesi”, 3. Baskı, İmge Kitabevi.
- Massey D., (2005), “For Space”, 1st Edition, Sage Publications, London.
- Melvin J., (2006), “İzmler Mimarlığı Anlamak”, 1. Baskı, YEM Yayınları.

- Monaco J., (2011), “Bir Film Nasıl Okunur?”, 1. Baskı, Oğlak Yayıncılık.
- Moore, C. L., (2009), “The Harmonic Structure of Movement, Music, and Dance According to Rudolf Laban”, The Edwin Mellen Press, New York.
- Murch W., (2005), “Göz Kırparken”, 1. Baskı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, (Orijinal Yayın: 1995).
- Newlodge J., Dalby J., (2004), “LABAN for All”, 1st Edition, Routledge Taylor&Francis Group, New York.
- Öktem Erkartal P., Ökem H. S., (2015), “Mimari Tasarımda Dokunma Olgusu ve Dokunsal Haritalamaya İlişkin Bir Alan Çalışması”, Megaron, 10 (1), 92-111.
- Orr J., (1997), “Sinema ve Modernlik”, 1. Baskı, Bilim ve Sanat Yayınları.
- Örs A. D., (2001), “Sinematografi ve Mimarlık”, Arredamento Mimarlık, 11, 73-79.
- Pallasmaa J., (2011), “Tenin Gözleri: Mimarlık ve Duyular”, 4. Baskı, YEM Yayıncılık.
- Pallasmaa J., (2011), “The Embodied Image: Imagination and Imagery in Architecture”, AD Primer, Wiley&Sons Inc.
- Pallasmaa J., (2012), “The Existential Image:Lived Space in Cinema”, Phainomenon Journal of Phenomenological Philosophy, 25, 157-174.
- Plant S., (1992), “The Most Radical Gesture: The Situationist International in Post Modern Age”, Routledge Taylor&Francis Group, London.
- Ponty M. M., (1964), “Signs”, Ed.: McCleary R., 1st Edition, Northwestern University Press, Evanston.
- Ponty M. M., (2005), “Algılanan Dünya”- Sohbetler, 1. Baskı, Metis Yayınları, (Orijinal baskı: 1948)
- Ponty M. M., (2017), “Algının Fenomenolojisi”, 1. Baskı, İthaki Yayınları, (Orijinal Yayın: 1945)
- Rattenbury K., (1994), “Echo and Narcissus- Architectural & Film”, Architectural Design Profile, 112, Academy Edition, London.
- Sayın Z., (2003), “İmgenin Pornografisi”- Sinemetografa Giden Yolculuk, Metis Yayınları.
- Sennett R., (2008), “Ten ve Taş Batı Uygarlığında Beden ve Şehir”, 3. Baskı, Metis Yayınları.
- Sokolov A., (2006), “Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu”, 1. Baskı, Agora Kitaplığı.

- Sontag S., (2008), “Fotoğraf Üzerine”, 1. Baskı, Agora Kitaplığı.
- Şentürer A., (2008), “Zaman ve Mekanın Genişleme Aralığı Olarak Sınır-Boyları”- Zaman Mekan, 1. Baskı, YEM Yayınları, 186-203.
- Tanju B., (2008), “Zaman- Mekan ve Mimarlıklar”- Zaman Mekan, Ed.: Şentürer A., Ural Ş., Berber Ö., Uz Sönmez F., YEM Yayınları, 168-185.
- Teksoy R., (2005), “Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi Cilt 1”, 1. Baskı, Oğlak Yayıncılık.
- Thrift N., (2008), “Non-Representational Theory: Space/Politics/Affect”, 1st Edition, Routledge Taylor&Francis Group, London.
- Toprak M., (2013), “Filmin Dili Kurgu”, 2. Baskı, Kalkedon yayınları.
- Tristan T., (2018), “Dada Manifestoları”, 2. Baskı, Sel Yayıncılık.
- Tschumi B., (1994), “Event-Cities”, MIT Press, Massachusetts.
- Tschumi B., (1994), “The Manhattan Transcripts”, 2nd Edition, Academy Editions, Wiley&Sons Inc.
- Tschumi B., (2018), “Mimarlık ve Kopma”, 1. Baskı, Janus Yayıncılık.
- Tunalı İ., (2011), “Felsefenin Işığında Modern Resim”, Remzi Kitabevi.
- Türkgeldi K., (2015), “Hareket-İmge ve Zaman-İmge Kavramları Doğrultusunda “21 Gram” a Bir Bakış”, Akdeniz İletişim Dergisi, 24, 114-131.
- Uslu A., (2020), “Anlamın Organsız Bedeni”, ViraVerita E-Dergi: Disiplinlerarası Karşılaşmalar, 11, 115-139.
- Uysal A., Güngör Ş., (2016), “Postyapısalcı ve İlişkisel Coğrafyalarda Bir Tarz Olarak Temsil Ötesi Teori(ler)”, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Coğrafya Dergisi, 33, 83-93.
- Vanini P., (2015), “Non-Representational Methodologies Re-Envisioning Research, Routledge Taylor&Francis Group, London.
- Vincenti G., (1993), “Sinemanın Yüz Yılı”, 1. Baskı, Evrensel Kültür Kitaplığı.
- Vineyard J., (2010), “Sinemada Çekim Teknikleri”, 1. Baskı, İstanbul Organizasyon.
- Violeau J. L., (2001), “A Critique of Architecture”, London: MIT Press.
- Vitruvius M., (1998), “Mimarlık Üzerine On Kitap”, Ed.: Morgan H. M, 3. Baskı, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, (Orijinal Yayın: M.Ö. 25)

Web 1, (2021), <https://www.theguardian.com/artanddesign/picture/2013/jun/15/horse-eadweard-muybridge>, (Erişim Tarihi: 27/04/2021).

Web 2, (2021), <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/286544>, (Erişim Tarihi: 27/04/2021).

Web 3, (2021), <https://www.moma.org/artists/4192>, (Erişim Tarihi: 27/04/2021).

Web 4, (2021), <https://www.lindahall.org/etienne-jules-marey/>, (Erişim Tarihi: 28/04/2021).

Web 5, (2021), <https://www.moma.org/collection/works/38359>, (Erişim Tarihi: 26/04/2021).

Web 6, (2021), <https://www.moma.org/collection/works/38330>, (Erişim Tarihi: 26/04/2021).

Web 7, (2021), <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/d/dada>, (Erişim Tarihi: 26/04/2021).

Web 8, (2021), <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/collage>, (Erişim Tarihi: 26/04/2021).

Web 9, (2021), <https://www.hockney.com/index.php/works/photos/photographic-collages>, (Erişim Tarihi: 10/04/2021)

Web 10, (2021), <https://www.moma.org/artists/624>, (Erişim Tarihi: 28/04/2021).

Web 11, (2021), <http://exhibitions.guggenheim.org/futurism/photography/>, (Erişim Tarihi: 27/04/2021).

Web 12, (2021), <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283267>, (Erişim Tarihi: 27/04/2021).

Web 13, (2021), <https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/the-guggenheims-architectonic-futurisms>, (Erişim Tarihi: 26/04/2021).

Web 14, (2021), <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=226>, (Erişim Tarihi: 27/04/2021).

Web 15, (2021), <https://www.e-skop.com/skopdergi/modernitenin-iki-yuzu-arasinda-mimarlik-%E2%80%9Cmesken-tutmak%E2%80%9Dtan-gocebelige/584>, (Erişim Tarihi: 28/04/2021).

Web 16, (2021), <http://www.tschumi.com/projects/3/>, (Erişim Tarihi: 25/04/2021).

Web 17, (2021), [https://lavillette.com/page/exposition-archi-folies\\_a614/1](https://lavillette.com/page/exposition-archi-folies_a614/1), (Erişim Tarihi: 25/04/2021).

Web 18, (2021), <https://www.relive.cc/view/vXOnM8V4L5y>, (Erişim Tarihi: 25/04/2021).

Web 19, (2021), <https://www.arkitektuel.com/parc-de-la-vilette/>, (Erişim Tarihi: 25/04/2021).

Web 20, (2021), <https://earth.google.com/web/@40.7697055,29.42943163,2.14199302a,704.45661737d,35y,-0h,0t,0r>, (Erişim Tarihi: 28/04/2021).

Web 21, (2021), <https://www.archdaily.com/84524/ad-classics-villa-savoye-le-corbusier>, (Erişim Tarihi: 21/05/2021).

Web 22, <https://archello.com/story/39193/attachments/photos-videos/>, (Erişim Tarihi: 21/05/2021).

Web 23, (2021), <http://www.jeannouvel.com/en/projects/opera-3/>, (Erişim Tarihi: 21/05/2021).

Web 24, (2021), <https://www.arkitektuel.com/maison-bordeaux/#jp-carousel-9241>, (Erişim Tarihi: 21/05/2021).

Web 25, (2021), <https://www.arkitera.com/haber/yarismayla-yapilan-yahudi-muzesi/>, (Erişim Tarihi: 21/05/2021).

Web 26, (2021), <https://metabody.eu/metakinesphere/>, (Erişim Tarihi: 23/05/2021).

Web 27, (2021), <https://metabody.eu/>, (Erişim Tarihi: 23/05/2021).

Web 28, (2021), [https://www.archdaily.com/904797/he-turtlehill?ad\\_source=search&ad\\_medium=search\\_result\\_all](https://www.archdaily.com/904797/he-turtlehill?ad_source=search&ad_medium=search_result_all), (Erişim Tarihi: 23/05/2021).

Web 29, (2021), [https://www.archdaily.com/596484/a-tudelft-student-asks-can-we-live-with-zero-wasted-space?ad\\_source=search&ad\\_medium=search\\_result\\_all](https://www.archdaily.com/596484/a-tudelft-student-asks-can-we-live-with-zero-wasted-space?ad_source=search&ad_medium=search_result_all), (Erişim Tarihi: 23/05/2021).

Web 30, (2021), <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100053/multiple-shadow-house>, (Erişim Tarihi: 23/05/2021).

Web 31, (2021), <http://www.journal-du-design.fr/art/visualiser-linvisible-des-mouvements-du-kung-fu-par-lartiste-tobias-gremmler-75929/>, (Erişim Tarihi: 23/05/2021).

Widman T., Robnik D., (1994), "Coop Himmelb(l)au, The UFA Cinema Centre: Splinters of Light and Layers of Skin Dresden, Architecture & Film, Architectural Design, Profile No: 112, Maggie Toy, Acedemy Editions, London, 49-53, 55.

Wollen P., (2004), "Sinemada Göstergeler ve Anlam", 1. Baskı, Metis Yayınları.

Yıldırım S., (1999), “Sinemada Zaman”, Arredamento Mimarlık, 6, 118-123.

Zizek S., (2012), “Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan’a Giriş”, 5. Baskı, Metis Yayıncılık.

Zourabichvili F., (2011), “Organsız Beden”- Deleuze Sözlüğü, Say Yayınları.

## ÖZGEÇMİŞ

Gizem ASLAN 1992 yılında Çankaya’da doğdu. 2017 yılında Gebze Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü’nden mezun oldu. 2018 yılında Gebze Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı’nda tezli yüksek lisans eğitime başladı. 2019 yılından itibaren araştırma görevlisi olarak çalışmaya devam etmektedir.

## EKLER

### Ek A: Tez Çalışması Kapsamında Yapılan Yayınlar

Aslan G., Arıdağ L., (2019), “Tschumi’nin Sinematografik Mekan Kurgusunda Beden Notasyonu”, BİLTEK Uluslararası Bilim, Teknoloji ve Sosyal Bilimlerde Güncel Gelişmeler Sempozyumu, 63-63, Ankara, 22-25 Aralık.

### Ek B: Açıklamalar

“Bu çalışma Gebze Teknik Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından desteklenmiştir. Proje Numarası: 2019-A-101-12” (“This work has been supported by Research Fund of the Gebze Technical University. Project Number: 2019-A-101-12”)

### Ek C: Diğer Ekler

Bu çalışmada “KAMUSAL ALANDA BEDEN ROTALARI” başlığında gerçekleştirilen deney aşamalarında alan çalışması için belirlenen kamusal alan örneği olarak Eskişehir Sahil Şeridinde dijital fotoğraf makinesiyle yapılan video kayıtların gerçekleştirildiği promenad (Şekil C.1.a) ve kameranın kurulu olduğu yerler (Şekil C.1.b), mekanik beden olarak kameranın bakış aralığından kaydedilerek Şekil C.1.’de gösterilmiştir.



Şekil C.1.1: Eskişehir Sahil Şeridi, deney çekimlerinin gerçekleştirildiği alan.



Şekil C.1.2: Eskihsar Sahil Şeridi, kameranın kurulu olduğu yerlerin işaretlendiği şema.