

Mimarlıkta Montaj ve Program İlişkisi: Bernard Tschumi Örneği

Mehmet Kasap

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mimarlık Anabilim Dalı

Ağustos 2018

The Relationship Between Montage and Program in Architecture: Bernard Tshumi Case

Mehmet Kasap

MASTER OF SCIENCE THESIS

Department of Architecture

August 2018

Mimarlıkta Montaj ve Program İlişkisi: Bernard Tschumi Örneği

Mehmet Kasap

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Fen Bilimleri Enstitüsü
Lisansüstü Yönetmeliği Uyarınca
Mimarlık Anabilim Dalı
Bina Bilgisi Bilim Dalında
YÜKSEK LİSANS TEZİ
Olarak Hazırlanmıştır

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Ülkü Özten

Ağustos 2018

ONAY

Mimarlık Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Mehmet Kasap'ın YÜKSEK LİSANS tezi olarak hazırladığı "Mimarlıkta Montaj ve Program İlişki: Bernard Tschumi Örneği" başlıklı bu çalışma, jürimizce lisansüstü yönetmeliğin ilgili maddeleri uyarınca değerlendirilerek oybirliği ile kabul edilmiştir.

Danışman : Dr. Öğr. Üyesi Ülkü Özten

İkinci Danışman : -

Yüksek Lisans Tez Savunma Jürisi:

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Ülkü Özten

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Esin KOMEZ DAĞLIOĞLU

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Orkun ALPTEKİN

Fen Bilimleri Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun /...../2018 tarih ve sayılı kararıyla onaylanmıştır.

Prof. Dr. Hürriyet ERŞAHAN
Enstitü Müdürü

ETİK BEYAN

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü tez yazım kılavuzuna göre Dr. Ülkü Ökten danışmanlığında hazırlamış olduğum “Mimarlıkta Montaj ve Program ilişkisi: Bernard Tschumi Örneği” başlıklı Yüksek Lisans tezimin özgün bir çalışma olduğunu; tez çalışmamın tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; tezimde verdiğim bilgileri, verilen akademik ve bilimsel etik ilke ve kurallara uygun olarak elde ettiğimi; tez çalışmamda yararlandığım eserlerin tümüne atıf yaptığımı ve kaynak gösterdiğimi ve bilgi, belge ve sonuçları bilimsel etik ilke ve kurallara göre sunduğumu beyan ederim. 27/ 08/ 2018

Mehmet KASAP

İmza

ÖZET

Bu araştırma geç avangard olan Bernard Tschumi üzerinden, çağdaş mimaride mimarlık ile mimari programın montaj yaklaşımlarını sorgular. Bunu yaparken, öncelikle tarihsel süreçte, eser üretiminde montajı ana prensip olarak benimseyen tarihi avangardı inceleyerek, avangardın ana karakteristiklerini belirler. Bu bağlamda, Bernard Tschumi'nin mimarlığını etkilediği belirlenen Konstrüktivizm, Dada, Sürrealizm ve Situasyonizm akımları incelenir. Araştırılan bu tarihsel bağlam ile ilişki kurularak, Bernard Tschumi'nin mimarlığında program ve montaj ilişkisi ile ilgili fikirleri; gerek mimarın kavramsal yaklaşımlarını ifade eden makale, kitap ve röportajları, gerekse mimari tasarımları üzerinden vaka analizi üzerinden detaylı şekilde analiz edilir. Tez, avangard sanat ve montaj yaklaşımlarının çağdaş mimari üzerindeki etkilerini sorgulayarak, mimari program ve montaj ilişkisinin tarihi süreci üzerinden günümüz ve geleceğin mimarisine etkilerini sorgulamayı hedefler. Bu hedef geleceğin mimarisinde avangard, mimari program ve montaj ilişkisi ile ilgili çalışacak araştırmacıları da desteklemeyi amaçlar.

Anahtar Kelimeler: Montaj, Mimari Program, Avangard, Bernard Tschumi, Mimarlık Kuramı

SUMMARY

This thesis researches the relationship between montage and architecture in Contemporary Architecture through the late avant-garde architect Bernard Tschumi's architecture as a case study. Due to the avant-garde movements have been using the montage as their main technic at their works; this study starts with analyzing the avant-garde movements with their history with defining the main characteristics of avant-garde movements and question. At the second step, thesis researches Constructivism, Dada and Surrealism, and Situationism as the avant-garde movements which effect Tschumi's architecture and focuses on the relationship between his architectural approaches and those approaches through his articles, books, interviews and his designs. This thesis hopes to clear the role of montage in architecture and programme and, also help the other researchers who want to question about the future of architecture which it stands on the roots of avant-garde theories, architectural programme, and montage. Keywords: Montage, Architectural Programme, Avant-garde, Bernard Tschumi, Architectural Theory

Keywords: Montage, Architectural Programme, Avant-garde, Bernard Tschumi, Architectural Theory

TEŞEKKÜR

Yüksek lisans eğitimime başladığım andan itibaren, gerek derslerimde ve gerekse tez çalışmalarımnda, bana danışmanlık ederek, beni yönlendiren, her türlü olanağı sağlayan ve sadece araştırmayı düşündüğüm konu değil modern dönemdeki hem mimarlık hemde avangard sanat akımlarını araştırıp sorgulamama sebep olan Tez. Danışmanım sayın Dr. Ülkü Ökten ve Yüksek Lisans eğitimim boyunca her konuda desteğini esirgemeyen Eskişehir Osmangazi Üniversitesi'nin değerli akademik kadrosuna ile tez sürecinde bana desteğini esirgemeyen değerli annem Emine Kasap'a sonsuz teşekkürlerimi ve saygılarımı iletirim.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZET	vi
SUMMARY	vii
TEŞEKKÜR	viii
İÇİNDEKİLER	ix
ŞEKİLLER DİZİNİ	xii
1. GİRİŞ VE AMAÇ	1
2. LİTERATÜR ARAŞTIRMASI	2
3. TEORİK BİLGİ	4
3.1. Avangard Ve Montaj	4
3.1.1. Eserlerin yaratılmasında montaj tekniklerinin kullanılması	6
3.1.2. Burjuva Değerlerini Yıkıcı Bir Tavrıyla Reddediş ve Devrimcilik	7
3.1.3. Komünal-cemmatvari Ortak Hareket Eden Bir Grup Oluşturma	10
3.1.4. Sanayi Devrimi ve Makine Estetiği	11
3.1.5. Hareket	15
3.1.6. Rastlantı, Performans ve Şok	19
3.1.7. Manifesto	22
3.2. Tschumi'nin Mimarlığına Etkileyen Avangard Akımlar ve Montaj Teknikleri	23
3.2.1. Konstrüktivizm ve Montaj Teknikleri	23
3.2.2. Dada ve Montaj Teknikleri	43
3.2.3. Sürrealizm ve Montaj Teknikleri	52
3.2.4. Sitüasyonizm ve Montaj Teknikleri	62
4. BULGULAR VE TARTIŞMA	65
4.1. Program ve Tschumi	65
4.2. Program/Montaj Mimarlığı	69
4.2.1. İhlal olarak Mimarlık	71
4.2.2. Fragmanların Montajı Olarak Mimarlık	76
4.2.2. Maske Olarak Mimarlık	79
4.3. Program/Montaj ve Mimari Sekans	81
4.3.1. Mimari Sekanslar	82
4.3.2. Mimari Sekansların Montaj İlişkisinde Bir Parametre Olarak Şiddet	84

İÇİNDEKİLER (Devam)

4.3.3. Tschumi Mimarlığında Sekanslar ve Montaj Çeşitleri.....	87
4.3.3.1. Mimarlıkta Montaj Yaklaşımında Mimari Sekanslarda Birliktelik (Juxtaposition/Superimposition).....	88
4.3.3.2. Mimarlıkta Montaj Yaklaşımında Mimari Sekanslarda İç İçe Geçme (Double Envelopes)	97
4.5. Tschumi Yapıları ve Program/Montaj	102
4.5.1. Parc de la Villette ve Program/Montaj.....	102
4.5.2. Akropolis Müzesi ve Program/Montaj.....	1112
4.5.3. Rouen Konser ve Gösteri Merkezi/ Limoges Konser Salonu ve Program/Montaj.....	121
5. SONUÇ VE ÖNERİLER	130
KAYNAKLAR DİZİNİ	136

ŞEKİLLER DİZİNİ

<u>Sekil</u>	<u>Sayfa</u>
3.1. Dinsel, saray ve burjuva sanatı	8
3.2. Sanat Öldü. Yaşasın Tatlin'in Makine Sanatı	12
3.3. Mekanik Kafa.....	13
3.4. Duchamp'ın "Kahve Değirmeni" eseri.....	17
3.5.. Tatlin Kulesi.....	29
3.6. El Lissitzki'nin Mayerhold tarafından sahnelenen "Bir Çocuk İstiyorum" oyunu için sahne tasarımı üzerinde çalışırken.....	29
3.7. El Lissitzki'nin Mayerhold tarafından sahnelenen "Bir Çocuk İstiyorum" oyunu için sahne tasarımı maketi.....	29
3.8. "Grev" filmindn baykuş olmuş bir polis ajanı	40
3.9. Merzbau.....	47
3.10. Max Ernst'in "Efendinin Yatak Odasında Bir Gece Geçireye Değer" eseri montaj ögesi ...	48
3.11. Max Ernst'in "Efendinin Yatak Odasında Bir Gece Geçireye Değer" adlı eseri.....	48
3. 12. Tzara Evi	51
3.13 Yağmurlu Taksi	54
3.14. Sürreal Sokak	54
3.15 Duchamp'ın hazırladığı sergi alanı	54
3.16 Duchamp'ın Etant Donnés eserinin dışı	57
3.17 Duchamp'ın Etant Donnés eserinin içi.....	57
3.18. Sonsuz Tiyatro Planı.....	59
3.8. Mekan Tiyatrosu için proje	60
4.1. Malevich'in Beyaz üstüne Beyaz eseri.....	74
4.2. Mimarlık için Reklamlar ve Villa Savoye	75
4.3. Kuleshov'un montaj deneyi.....	88
4.4. Marcel Duchamp'un Pisuvar eseri.....	89
4.5. Marcel Duchamp'un Bisikler Tekerleği eseri.....	89
4.6. Ormanda yemek yapan insanlar	92
4.7. Evin salonunda hokey oynayan genç	93

ŞEKİLLER DİZİNİ (Devam)

4.8. Gözlem evindeli hız treni.....	99
4.9. Parc de La Vilette planı montajı	102
4.10. Eisenstein'ın montaj aslanı.....	104
4.11. Güzergah boyunca Folie'ler	105
4.12. Değirmen şeklinde bir Folie.....	106
4.13. Yarım Folie.....	108
4.14. Paris kentine montajlanmış bir Folie	109
4.15. Paris kentine montajlanmış birçok Folie	110
4.16. Akropolis Müzesi	111
4.17. Eisenstein'ın Poisy'den alıntılacağı Akropol Gezi Yolu.....	114
4.18. Akropol gezi yolu ve perspektif.....	115
4.19. Akropolis Müzesi tasarımı için Tschumi'nin yaptığı fotomontaj.....	116
4.20. Sütünlarda sahne sırası.....	117
4.21 Tschumi'nin kamera yolu.....	117
4.22. Akropolis içi.....	118
4.23. Rouen Konser ve Gösteri Merkezi	119
4.24. Rouen Konser ve Gösteri Merkezi strüktür pespektifi	120
4.25. Rouen Konser ve Gösteri Merkezi inşaatı	121
4.26. Rouen Konser ve Gösteri Merkezi içi	122
4.27. Rouen Konser ve Gösteri Merkezi içi ve rampalar	122
4.28. Rouen Konser ve Gösteri Merkezi konser salonu	123
4.29. Limoges Konser Salonu.....	124
4.30. Limoges Konser Salonu zarfların ilişkisi	126
4.31. Limoges Konser Salonu iki zarfın iarasında betimlenen alan	126
4.32. Tschumi'nin iki yapıyı karşılaştırma görseli.....	126

1. GİRİŞ VE AMAÇ

Fransız İhtilali sonrasında yeniden oluşan toplum düzeninde, hem sanat hem de mimarlık kendini yeniden yorumlamaya başlamıştır. Bu yorum, Sanayi Devrimi ile daha radikal bir hal alarak, montaj kavramını önce sanat, daha sonra mimarlığın kendini ifade biçimine dönüştürerek daha da radikalleşmiştir. Bu süreç; hem yeni toplumun ihtiyaç duyduğu yapı tipolojilerinin üretilmesine, hem de toplumun yeni oluşan ihtiyaçlarından kaynaklanan yeni programlarla, mimarlığı ilişkilendirerek yeni çözümler bulmanın arayışlarına sahne olmuştur. Bu çalkantılı dönem bir de dünya savaşı ile sarsılıken, bir taraftan da Bolşevik İhtilali gibi sistem değişiklikleriyle yüzleşmiştir. Değişen dünya, artık mevcut kabına sığamazken, bu yeni dünyanın bakış açısını, ruhunu, ifadesini ve ihtiyaçlarını karşılayan yeni yaklaşımlar ve arayışlara cevap avangardlardan gelmiştir. Ortak özellikleri olarak montaj yaklaşımını sanat eser üretim tekniklerinin merkezine yerleştiren avangardlar; hem sanatın, hem de mimarlığın geri dönülemeyecek şekilde değişmesine yol açmıştır.

Avangard fikirler, sadece çıktıkları dönemde değil, daha sonra günümüze kadar uzanan süreçte etkili olmuş; çağdaş mimarlık yaklaşım ve kuramları tarafından yeni fikirlerin üretimi için hep bir esin ve başvuru kaynağı olarak kullanılmıştır. Bu sebeple, geç avangard Bernard Tschumi'nin vaka incelemesi olarak ele alındığı bu çalışmada, tarihi avangardın bu mimarın üzerindeki etkileri belirlemek adına, tarihi avangardlar detaylı şekilde incelenmiştir. Bu çerçevede; eser üretimlerinde montaj tekniklerini organik olmayan eser üretmek için vazgeçilmez bir metod olarak gören tarihi avangard ve tarihi avangardların geliştirdikleri bu montaj teknikleri detaylı bir sorgulamaya tabi tutuldu. Öncelikle tarihi avangardlar bütünsel olarak ele alınarak, temel özellikleri yedi ana başlıkta incelendi. Bu incelemedeki amaç, Bernard Tschumi'nin mimarlıkta program ve montaj yaklaşımlarını oluştururken etkilendiği tespit edilen dört tarihi avangard akım ile Tschumi'nin geliştirdiği yaklaşımdaki etkileşimi daha net bir çerçevede ortaya koyabilmektir. Bernard Tschuminin mimarlıkta program ve montaj yaklaşımını gerek sanat üretim tarzı, gerekse montaj kavramını kullanım şekli ile etkilediği belirlenen tarihi avangard akımlar olan Konstrüktivizm, Dada ve Sürrealizm ve Sitüasyonizm; genel karakteristik özellikleri, gelişimleri, geliştirerek uyguladıkları montaj teknikleri, bu tekniklerini uyguladıkları eserler çerçevesinde kapsamlı biçimde incelenir.

Bu detaylı inceleme ve tespitler içeren teorik araştırma, tezin dava çalışması olan Bernard Tschumi'nin, mimarlıkta program ve montaj yaklaşımları ile ilişkilendirilerek devam eder. Bu kapsamda; öncelikle Tschumi'nin mimari yaklaşımını kurduğu program ile ilgili yaptığı tanımlar ile başlar ve mimarın kendi ürettiği özgün mimarlık tanımlarının araştırılması ile genişler. Bu çerçevede; mimarın ürettiği üç özgün mimarlık tanımı, Tschumi'nin geliştirdiği mimarlıkta montaj ve program yaklaşımlarını aydınlatacak şekilde ele alınarak, mimarın bu konudaki kavramsal yaklaşımları detaylı olarak sorgulandı. Bu inceleme ışığında da, Tschumi'nin yaklaşımları mimarın özgün bir şekilde mimari öğeleri program çerçevesinde tekrar tanımlayarak, hiçbir öğeyi tekil olarak değil de, içine programında dâhil edildiği montajı bir teknik olarak kullanarak ilişkilendireceği kavramsal öğeler olan “mimari sekans” kavramı sorgulanır. Bu bağlamda, Tschumi'nin ürettiği mimari sekanslar kavramı üzerinden tanımladığı dönüşümsel, mekânsal ve programatik sekanslar olarak üçe ayrı grupta incelenmiştir. Program nosyonunun, ana unsur olarak yapısında bulunduran mimari sekansların, Tschumi'nin mimarlıkta montaj yaklaşımlarındaki hareket ve şiddet gibi öğelerle ilgisi araştırılarak, mimarın geliştirdiği birliktelik ve iç içe geçme montaj ilişkisi olarak iki ana yaklaşım olduğu tespit edilmiştir. Bu yaklaşımlar tarihi avangardın montaj teknikleri de göz önüne alınarak; yazar tarafından veya yazar hakkında ele üretilen kitap, makale, röportaj gibi yazılı ve sözlü kaynaklar ışığında kuramsal olarak; daha sonra inşa edilmiş eserleri üzerinden tasarım yaklaşımı olarak da detaylı bir incelemeye tabi tutulmuştur.

Tez bu yaklaşımıyla geniş kapsamlı bir bakış açısını yakalayarak özgünlüğünü ve orjinalliğini sağlamaya çalışırken, aynı zamanda mimarlığın geleceğine dair geçmişle de bağlantı kurarak bir perspektif sunmayı hedefler. Bu bağlamda; geleceğin mimarisi, avangard mimarlık ve sanat, mimarlıkta çağdaş tasarım kuramları gibi konularda çalışmak isteyen araştırmacılara destek olacak bir bakış açısı ve altyapı oluşturmayı hedeflenmektedir.

2. LİTERATÜR ARAŞTIRMASI

Bu tezin araştırma konusu olan mimarlıkta program ve montaj ilişkisi ve Bernard Tschumi'nin bu konudaki yaklaşımları üzerine, Yüksek Öğrenim Kurumu'nun tez arşivi taranmış ve bu konuda araştırma olmadığı tespit edilmiştir. Araştırmanın alt başlıkları ile ilgili olarak tezin mimari program ve montaj yaklaşımı ile ilgili bir araştırma da yoktur. Resim ve fotomontaj üzerine, montaj ile ilgili araştırmalar bulunmasına karşın, bu araştırmalar sadece güzel sanatları kapsayan alanda kalmış, mimarlık ve mimari programı dahil edecek kavramsal yapıda ele alınmadığı görülmüştür. Diğer bir alt başlık olarak avangard sanat akımları ile ilgili, tekil bir takım araştırmalar bulunmasına karşın bu araştırmaların da montaj nosyonuna ve mimarlık ile ilişkisini ile ilgili araştırma ve sorgulamaları içermediği görülmüştür.

Yüksek Öğrenim Kurumu'nun tez arşivi Bernard Tschumi ile ilgili de taranmıştır. Bu tarama sonucu geçmiş tarihli bir tez hariç, hiç birinin Tschumi'yi gerek tez konusu gerekse dava incelemesi olarak kapsamlı şekilde ala almadığı görülmüştür. Tschumi'yei tez konusu olarak alan 1996 tarihli geçmişte hazırlanan bu tek tezin ise, mimarın program ve montaj yaklaşımıyla ilgili görüşlerine odaklanmayarak, genel bir Tschumi çerçevesi çizdiği ve mimarın geliştirdiği güncel mimarlık, mimarlıkta montaj ve program yaklaşımlarına da hazırlanış tarihi sebebiyle de kapsamına alamayarak, bu konuları es geçtiği görülmüştür.

Bu sebeplerden dolayı tez gerek araştırma konusu, gerek kapsamı açısından özgün bir araştırmadır.

3. TEORİK BİLGİ

3.1. Avangard ve Montaj

Avangard sanat, kendini ifade etmek için montajı bir dil olarak kullanır. Montaj, avangard sanatçılar için bir eser üretme tekniğinden daha öte, avangardın sanat üretiminde kullandığı temel yöntemdir. Öyle ki, montajı sanat üretiminde kullanmayan bir sanat, avangard olamaz.

Avagard için montaj eser üretmek için kullandığı ana uygulamanın yanı sıra, kendini ve hayata karşı duruşunu da ifade ettiği de bir yöntemdir. Avangard montajı bir dil olarak kullanırken, burjuvazi sanatının hayattan kopukluğuna karşı duruşunu da sergiler. Bağlamından kopartılmış öğeler, avangardın elinde montajlanarak oluşan üründe sanatçının yüklediği farklı anlamları kazanarak yeniden hayat bulur. Bu yolla avangard sanatçılar, montajı aynı zamanda sanatı hayat pratiğine dâhil etmek için bir teknik olarak da uygular. Bu çerçevede, montaj avangard için hayat pratiğine dönmüş sanatsal ifadenin dilidir. Montaj, avangardın hedefi olan devrim ile sanat arasında bağ kurmasını sağlar. Bu devrim, burjuva sanatını yıkarak, hayat pratiğine dönmüş sanatın devrimidir.

Peter Bürger (2017), avangardist sanat eseri için montajın temel prensip sayılabileceğini söyler. Bürger'a göre, "Monte edilmiş" eser gerçeklik fragmanlarından oluşarak, bütünlük görüntüsünü yitirir. Sanat kurumunu ortadan kaldırma yolundaki avangardist amaç, böylece paradoksal bir şekilde; sanat eserinin kendisini gerçekleştirir. Sanatın, hayat pratiğine dâhil edilmesiyle, avagardın hayatta gerçekleştirmek istediği devrim, sanatta devrime dönüşür. (Bürger, 2017).

Avangard terimi ilk olarak 1820'lerde Fransız ütopyacı sosyalist yazar Henri de Saint-Simon tarafından kullanılmış; daha sonra giderek hem sosyo-politik, hem de modern sanatçının amaçladığı estetik konum haline gelmiştir (Hopkins, 2004). Büyük Larousse da avangard kelimesini sözlük anlamını "*öncülük eden kimse, düşünce ya da sanat akımı anlamına gelen*" olarak tanımlanmıştır (Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, 1986).

Dennison (2016), avangard kelimesinin aslında askeri bir terim olduğunu söyler. Terim, askeri ilerlemenin en öndeki parçası anlamını taşımaktadır. Dar anlamıyla kültürel olarak yenilikçi ve deneyselci sanatçılara ya da yapıtlara işaret eden bir kavram olarak tanımlanan bu terim; daha geniş anlamıyla da bu çerçeveye giren sadece sanatçı ve eserleri değil, aynı zamanda düşünce ve sanat akımlarını da işaret eden bir anlam kazanır (Dennison, 2016). Bu terimin mimarlık çerçevesindeki anlamı ise;

“Ana akım düşünceleri reddeden ve geleneksel mimari anlayışının sınırlarını zorlayan mimari ayrıcalıklığı kapsayan; tarihsel olarak yirminci yüzyıl başlarında, kendini beğenmiş burjuva değerlerinin ve kurumlarının, geleneksel sanat ve geleneksel mimari üslup savaşlarının yerine, yeni bir mimarlığın, makine çağına daha uygun olduğunu işleyen çok sayıda ikon kırıcı Avrupalı grup ve kişileri işaret eden bir kavram” şeklindedir (Dennison, 2016).

Terim, kapsamını genişletse de hala anlamını güncel olarak ilk öne sürüldüğünden, günümüze büyük ölçüde korumaktadır. Raymond Williams:

“*Avant-garde*, en azından İngilizcede, yetmiş yıl öncesinde kalmış Dadaizm için de, birkaç gün önce izlediğimiz marjinal bir tiyatro oyunu için de hiçbir fark gözetilmeden kullanılabilir (sözcüğün Fransızcadaki kullanımı, ilk ortaya atıldığı zamandaki anlamını hâlâ kısmen koruyor)” demektedir (2018).

Avangard Kavramını incelediğimizde altı başlık avangard akımların ortak noktaları olarak dikkat çekmektedir:

- 1) Eserlerin yaratılmasında montaj tekniklerinin kullanılması
- 2) Burjuva değerlerini yıkıcı bir tavırla reddediş, devrimcilik ve özerklik
- 3) Komünal-cemaatvari ortak hareket eden bir grup oluşturup özerkleşme
- 4) Sanayi Devrimi ve makine estetiği
- 5) Hareket
- 6) Rastlantı, performans ve şok
- 7) Manifesto

3.1.1. Eserlerin Yaratılmasında Montaj Tekniklerinin Kullanılması

Montaj organik olmayan sanat eseri üretiminin temel metodudur. Peter Bürger (2017), avangard kuramının en önemli görevinin organik olmayan sanat eseri kavramının geliştirilmesi olduğunu söyler. Bürger'e göre; avangardistin amacı, kendini gerçekleştirmesinin yolu olarak gördüğü organik olmayan eseri oluşturmaktır. Organik olmayan eser; gerçeklik fragmanlarından oluşan, bütünlük görüntüsü kırılmış "monte edilmiş" eserdir. Avangardist, bir anlamın var olmadığı gibi geniş kapsamlı bir anlamı yüklemek amacıyla, anlam fragmanlarını bir araya getirir. Bu şekilde elde edilen eser, artık organik bir bütün olarak yaratılmayarak, yalnızca fragmanların bir araya getirilmesiyle oluşturulur. Bu yaklaşımla, organik olmayan eser ve bu eseri oluşturmak için gerekli olan montaj kavramı, bir avangard kuram için de ana koşula dönüşmektedir. Bürger, bu bağlamda bir avangard kuramının, ilk kübist kolajlarda ifade edilen montaj kavramıyla yola çıkması gerektiğini, bu kolajların Rönesans'tan beri geliştirilen kompozisyon tekniklerinden ayıran noktanın ise gerçeklik fragmanlarının, bir başka deyişle sanatçı tarafından işlenmemiş malzemelerin, resme dâhil edilmesi olduğunu ifade etmektedir (Bürger, 2017).

Bürger (2017), organik olmayan sanat eseri ve bu eserlerin üretiminde montaj ilişkisini incelerken, Walter Benjamin'in alegori kuramından faydalanır. Montaj, alegori kavramının belli bir yönünü daha net bir şekilde tanımlamaya yarayan bir kategori olarak, montajın gerçekliğinin fragmanlara ayrılmış olmasını gerektirdiğini ve eserin oluşturulma evresini tarif eder. Bürger; Benjamin'in aslında Barok edebiyatı incelerken geliştirdiği bu yöntemin asıl öznesinin ise avangardist eser olduğunu belirtir. Bürger'e göre, Benjamin'in alegori kuramının dört ana unsuru vardır. Birinci unsur, imgenin hayat bağlamının bütününden koparılmasıdır. Yalıtılarak işlevinden yoksun bırakılan imge, organik simgenin karşıtı bir fragmana yani ürüne dönüşür. İkinci unsur fragmanların bir araya getirilmesidir. Bu yolla fragmanların başlangıcındaki anlamdan çıkarsanamayacak bir anlam yaratılır. Üçüncü unsur ise, melankolinin dışavurumudur. Melankolik bakış açısıyla alegorikleşen nesne, alegoriste hiçbir anlam yaymayan ve sadece alegoristin yüklediği anlamdan ibaret olacak bir hale dönüşür. Dördüncü unsur ise, özünde fragman olan alegorinin, tarihi, bir gerileme şeklinde temsil etmesidir. Alegoride tarihin ölü yüzü izleyicinin karşısına

taşlaşmış, ilkesel bir manzara olarak çıkar. Tarih ölüp yokolmuş gibi geride bırakılır. (Bürger, 2017).

Bürger (2017), organik olmayan eserde parçaların, kendisine tabi oldukları bütünden bağımsızlaştıklarını ve artık o bütünün zorunlu unsurları olmadıklarını belirtir. Bu yaklaşımda imgelerin ard arda sıralandığı otomatik bir metinden, birkaç imge çıkarılsa dahi metinde çok fazla değişiklik olmaz. Bürger'e göre; Breton'un Nadja'sında eserinin başında sıralanan, birbiriyle bağlantısız olayların anıtsal bir bütünlüğe sahip değildir. Yani, son olay, kendinden önce gelen diğer olayların önceliğine ihtiyaç duymaz. Bu durumda esere benzer tipte yeni olaylar eklenebilir veya anlatılan olaydan bazıları metinden çıkarılabilir. Bu şekilde ne eklemeler, ne de yapılacak eksiltmeler önemli bir fark yaratmaz. Olayların sırasının değiştirilmesi de mümkündür. Bürger'e göre burada belirleyici olan unsur, ayrı ayrı olaylar değil, olayların dizisinin temelinde yatan inşa prensibidir (Bürger, 2017).

Bürger (2017)'e göre, bir avangardist için malzeme sadece malzemedir. Avangardistin başlangıçtaki faaliyeti; malzemeyi, o malzemeye anlam veren işlevsel bağlamdan koparmak, bir nevi malzemeyi öldürmektir. Avangardist, malzemeyi bir anlamın taşıyıcısı olarak görüp saygı duyan bir Klasist'in aksine, o malzemede sadece o sanatçının anlam kazandıracağı boş bir gösterge görür. Bu şekilde malzemeyi hayatın bütünlüğünden çıkararak, yalıtın avangardist; onu bir fragmana dönüştürerek montajlar (Bürger, 2017).

Bütün avangard akımlarda kullanılan montaj tekniklerinin dayandığı bu temel prensipler, farklı akım ve zamanlarda farklı şekillerde ele alınıp çeşitlenmiştir. Bu farklılaşma avangard montaj tekniğinin kullanıldığı farklı sanat dallarında, malzeme farklılığı olarak da gün yüzüne çıkabileceği gibi; farklı bir malzemeyi kullanan sanat dallından alınan montaj yaklaşımı da, başka bir sanatın kullandığı farklı bir malzeme ya da kavrama uygulanabilir.

3.1.2. Burjuva Değerlerini Yıkıcı Bir Tavrıyla Reddediş ve Devrimcilik

Tarihi avangard ile Burjuvazi arasındaki ilişkide şiddetli bir gerilim vardır. Avangardın burjuvazi ile ilişkisindeki bu gerilim, Fransız ihtilaline kadar dayanır. Bu

gerilimin sebebi “özgürlük, eşitlik, kardeşlik” sloganıyla harekete geçen Fransız İhtilali’nden sonra; burjuvazinin vaadlerini, iki yüzyıl boyunca yerine getirmemesidir. Bu durum tarihi avangardın, sadece burjuvazi ve burjuva değerlerini yok saymasına yol açmaz, aynı zamanda hayattan kopuk gördükleri burjuva sanatını yıkmayı amaçlamaya kadar götürür. Bu durumla ilgili Peter Bürger (2017), dinsel sanat, saray sanatı ve burjuvazi sanatıyla alakalı olarak aşağıdaki tabloyu (Şekil 3.1) oluşturur. Bürger, burjuva toplumunda sanatı tanımlayan bireysel üretim tarzının kökenlerinin, saray sanatındaki himaye ilişkisine dayandığını belirtir. Bu durum da Bürger’e göre burjuva sanatında, burjuvazinin kendine dair sanatı kavrayışı, hayat pratiğinin dışında kalan bir alanda gerçekleşir (Bürger, 2017).

	Dinsel sanat	Saray sanatı	Burjuva sanatı
Amaç ya da işlev	kült nesnesi	temsil edici nesne	burjuvazinin kendini kavrayışının tasviri
Üretim	kolektif zanaat	bireysel	bireysel
Alımlanma	kolektif (dinsel)	kolektif (sosyal)	bireysel

Şekil 3.1. Dinsel, saray ve burjuva sanatı (Bürger, 2017).

Bürger, burjuva sanatı ve bu sanatını temsiliyeti ile ilgili olarak “*Burjuvazinin soylu değerleri devralması ölçüsünde, burjuva sanatı temsil edici işleve sahip olur*” der. Hakiki burjuva sanatının, burjuva sınıfının kendine dair kavrayışının nesnelleşmesi olarak yorumlayan Bürger; burjuva sanatında dile getirilen, kendine dair kavrayışın üretimi ve alımlanmasının artık hayat pratiğiyle ilişkili olmadığını belirtir. Bürger’e göre; avangardistler, burjuva toplumunda sanatın baskın özelliğinin, hayat pratiğinden uzak olduğu şeklinde tanımlarlar. Bunun gerekçesi ise, burjuvazinin estetik bir kurum olarak sanatın içeriği haline getirmesidir. Avangardistler, sanatı Hegelci anlamda ortadan kaldırılmayı önerse de; bu öneri aslında sanatın yok edilmesi değil, hayat pratiğine dönüştürülmesidir. Bürgere göre; bu bağlamda, Avrupa avangard hareketleri burjuva toplumunda sanatın statüsüne yönelik bir saldırıdır. Avangard hareketler önceki bir stili ya da sanat formunu değil; insanla, hayat pratiğiyle ilgisi kalmamış sanat kurumunu olumsuzlar (Bürger, 2017).

Avangard, burjuva sanatını yok ederek sanatı hayata bütünlüştürme yolunda, sanatın burjuva toplumundaki statüsünü, burjuva toplumunda sanatın üretici ve dağıtıcı aygıtlarını da sorgulayarak da karşı çıkar. Bürger (2017), Avrupa avangardının en radikal hareketi olarak tanımladığı Dadaizm'in, kendisinden önceki sanat ekollerini değil, bir kurum olarak sanatı ve sanatın gelişiminin burjuva toplumundaki seyrini eleştirdiğini belirtir. Burada Bürger, "kurum olarak sanat" sözü ile sanat içerisindeki üretici ve dağıtıcı aygıtın yanı sıra, sanatla ilgili olarak belli zamanda hâkim olan ve eserlerin algılanışını önemli ölçüde belirleyen fikirleri kastetmektedir. Bürger'e göre avangard, hem sanat eserinin bağımlı olduğu dağıtım aygıtına, hem de sanatın burjuva toplumunda özerklik kavramıyla tarif edilen statüsüne karşı çıkar (Bürger, 2017).

Avangarda göre burjuva sistemin bir parçası olarak sanat gerçekleştirilemez. 1918 Dada manifestosunda Tristan Tzara, "*para kazanmak ve kibar burjuvalara dalkavukluk etmek için mi yapılır sanat?*" diye sorar. Avangard bir sanat için Tzara'ya göre bu alçaltıcıdır. "*Kağıyerlerde para şingirtisi duyuluyor, tonlamalar göbek kavisini boyunca kayıyor aşağı. Bütün sanatçı grupları, başka başka kuyruklu yıldızlara binerek sonunda bir bankaya vardı*" diyerek aşağılar (Tzara, 2004). Bu tavır avangardı, karşı çıktıkları sisteme saldırmaya ve hatta yıkmaya yönelir. Ali Artun'un (2015) alıntılanacağı aşağıdaki Dadaist söylem, tüm burjuvazi değerlerine karşı çıkışın şiddetli ve keskin bir saldırının ifadesi olarak avangard tavrın duruşunu betimler niteliktedir:

"Eski yıkılmalıdır. Gelenek yerle bir olmalıdır. İyi güzel doğru imha edilmelidir. Dil bozulmalıdır. Aklın dehşet verici kabuğu kırılmalıdır. Gerçek parçalanmalıdır. Üniversitelere son verilmelidir. Bütün müzeler, kütüphaneler ve akademiler tahrip edilmelidir. Kiliseler en güzellerinden başlayarak taş taş üstünde kalmayana dek yıkılmalıdır. Bir gösteriden ibaret olan meta toplumu alaşağı edilmelidir. Dadalar her şeyin ve her yerin üstüne rengârenk pisleyerek, elçilikleri ve otoritenin barındığı yerleri kirletmelidir. Patronlar ortadan kaldırılmalıdır." (Artun, 2015).

Burjuvazi sisteminin bir parçası olarak sanatın gerçekleştirilemeyeceğine dair avangardist inancın Sürrealist bir örneği olarak da Artun (2015); André Breton'un İkinci Sürrealizm Manifestosu'ndan şu alıntıyı yapar:

“en basit sürrealist hareket, tabanca elde sokağa fırlayarak tetiği en hızlı çekebileceğiniz şekilde körleşmesine kalabalığa ateş etmektir. Hayatında bir kere olsun bu aşağılık ve zavallı düzene böylece son vermeyi düşlememiş birinin hak ettiği yer, bu kalabalıktır.” (Artun, 2015).

Avangard kayıtsız bir özgürlüğü hedeflemektedir. Artun (2015), avangardın hedefini “*süre gelen siyasi iktidarı ele geçirmek ve yerine alternatif bir iktidar koymak değildir; tüm iktidarlara mahvetmektir. Ve onların yerine hayal gücünün, arzusunun, tutkuların iktidarını geçirmektir*” olarak tanımlamaktadır (Artun, 2015).

Tarihi avangardın burjuvaziyle çelişkisi, avangard sanat eserlerinde, bunların oluşturulmasında, sunulmasında ve avangardist eylemlere yansımıştır. Konstrüktivistlerin kent tiyatrolarından, Marcel Duchamp’ın hazır nesnelere burjuvazinin sanat galerilerinde sergileniş şekli ve sürrealist sergi düzenlerine kadar bu eylemler, şiddetli bir saldırıyı andıracak şekilde geniş bir kapsama yayılır.

3.1.3. Komünal-cemaatvari Ortak Hareket Eden Bir Grup Oluşturma

Avangardın bir diğer özelliği ise topluluklar, bir nevi cemaatler oluşturmalarıdır. Avangard bu topluluklar ile adlarını duyurur. Bu topluluklarda, sanat üretimi yaklaşımı olarak tam bir homojenlikten söz edilemez. Fakat sanatsal performansların beraber gerçekleştirilmesindeki birlik korunur.

Artun (2015), bu yaklaşımın tarihçesini, 19. yy. devrimci siyasi söyleminde sanatın büyük toplumsal dönüşümlerin öncülüğünün üzerinde fazla duran Saint-Simon (1760-1825), Fourier (1772-1837) ve William Morris (1834-1896) gibi romantik sosyalist ütopyacı düşünürlere kadar dayandırmaktadır. Bu bağlamda Saint-Simon şöyle demektedir:

“Sizin avangardınız biz sanatçılar olacağız. Çünkü en ani ve en hızlı hareket eden güç, sanatın gücüdür. İnsanların hayal gücüne ve duygularına seslendiğimiz için, her zaman en kuvvetli ve en kararlı etkiyi biz yaratırız.” (Artun, 2015).

Avangard akım, tarihsel gelişimini Saint Simone’dan sonra küçük yapılar şeklinde örgütlenerek devam ettirecektir. Saint Simon tarikatının dağılması üzerine örgütlenen

Fourier'nin ideal cemaatleri –komünleri- falansterlerin olduğunu aktaran Artun; falansterleri hayal gücü ile başta cinsel özgürlük olmak üzere, tutkuların ve arzuların yönettiği armonik evrenler olarak tanımlar. Bu nedenle Artun, Fourier'i Dada'dan Sitüasyonistlere uzanan avangard hareketlerin atası olarak görmektedir (Artun, 2015).

Avangardın gruplar halinde hareket etme geleneği tarihi avangard sanat akımlarında Fütüristler'le başlayıp, Diğer avangard akımlar içinde benzeri şekilde devam eder. Rusya'daki avangardlar da bu işlevi kolonivari şekilde çalışan Sanat Dünyası yapar. Dada'nın Zürih, Berlin, Hannover, Köln, New York ve Paris gibi kollarla cemaatvari eş zamanlı örgütlenmesi, bu yaklaşımın kıta avrupasında da devam ettiğini gösterir. Cemaatvari gruplar halinde hareket etme yaklaşımı; Sürrealist sanatçıların çoğunun da, dada geçmişi sebebi sürrealizm'de de geçerlidir. Yine, Dada ve Sürrealizm geçmişli sanatçılar tarafından kurulacak Sitüasyonizm'de de bu özelliği miras olarak devralır.

3.1.4. Sanayi Devrimi ve Makina Estetiği

Köklerini Fransız Devrimi'nden alan avangardın gelişimini etkilecek kuşkusuz en önemli bir diğer tarihi gelişme ise sanayi devrimidir. Üretim tekniklerinden, toplumsal yapıya kadar herşeyi değiştirecek olan sanayi devrimi, hem etkisi, hem ürünleri, hem de ürün üretim metodlarıyla avangardın çok yönlü olarak etkiler.

Sanayi devrimi toplumsal ve felsefik sonuçları kadar, avangardı ürünleriyle de etkilemiştir. Bunlardan en önemlisi Sanayi Devrimi'nin ürünü olarak makinedir. Makine; hem kendisi de bir montaj ürünü olarak, hem montaj ürününün mekanik estetiği olarak, hem üretilen ürünün üretim sürecinin kısalığı olarak, hem de ürünün hız gibi fiziksel özellikleriyle avangard sanatı etkiler. Fütürizmin “*Bir yarış arabası, kanatlı Zafer Anıtı'ndan daha güzeldir*” (Wilkinson, 2015) sözü sanayi ürünü bir yarış otomobilinin, klasik bir eser karşısında, sanatın hayat pratiğine dahil olmadaki üstünlüğünü yüceltmenin manifestovari ifadesidir. Bu çerçevede, Fütürist birçok resim ve eserin mekanik estetik vurgusu da bu anlamda rastlantı değildir. Fütürizm ile başlayan avangardın makine estetiğine olan aşırı ilgisi, tüm avangard akımlarda görülen bir özellik olarak karşımıza çıkar.

Sanayi Devrimi’i sonrası makine estetiğini ön plana çıkartarak, sanatsal üretime yönelen avangard akımlardan bir diğeri de Konstrüktivizm’dir. Makineye ve makine estetiğine bakışlarıyla konstrüktivistler, diğere avangard akımları da bu yaklaşımlarıyla etkiler. “*Kahrolsun sanat gelenekleri muhafızı, yaşasın konstrüktivist teknisyen*” söylemi, teknisyeni sanatçı mertebesine çıkarması bu durumun göstergesidir (Wilkinson, 2015). Ali Artun; (Artun, 2015)’nin aktardığına göre 1930 yılında Çernikov’un kaleme aldığı “Konstrüktivizmin Bileşenleri” adlı kitapta konstrüktivist ilkelerin en mükemmel örneklerinin makine ve makine parçalarında gözlemlenebileceğini söyler (Artun, 2015). Artun; Münih’te Rus sanatı üzerine yayınlar yapan Umanski’den şu alıntıyı yapar:

“Tatlinizm resim öldüğünü savunur... O nedenle Tatlin 1915 yılında, Picasso ve Braque’ın 1913’teki deneylerinden türeyen Makine Sanatı’nı geliştirir: Sanat öldü – Yaşasın Makinenin sanatı. Konstrüksiyonu ve mantığıyla, ritmi, bileşenleri ve metafizik ruhuyla Makine Sanatı, kontrölyeplerin sanatıdır... Yeni sanat dilinin grameri ve estetiği, sanatçıların ayrıca mekanik bir eğitimden de geçmeleri ve bu kaçınılmaz müttefikleriyle, yani makineyle, daha sıkı ilişki kurmalarını gerektirmektedir” (Artun, 2015).



Şekil 3.2. Sanat Öldü. Yaşasın Tatlin’in Makine Sanatı (<https://www.lookandlearn.com/history-images/XD135036/Kasimir-Malevich-and-Vladimir-Tatlin-at-the-first-International-Dada-exhibition-in-June-1920>)

George Grosz ve John Heartfield’in, Münih’te düzenledikleri Dada sergisinin afişine “Sanat Öldü. Yaşasın Tatlin’in Makine Sanatı” yazması, Dada için de daha sonra Sürrealizm için de sanayi devrimi, ürünleri, getirileri ve makine estetiğinin önemini

gösterir (Şekil 3.2). Aslında Birinci Dünya Savaşı sonrası Dadalar, insanı savaşın etkisiyle parçalanıp birleşmiş bir makine gibi gördüğünü tespit edilebilir. Nur Altınyıldız Artun ve Ali Artun sanat tarihçisi ve eleştirmen Adolf Beline'den, Dada sanatının reklamlar, fotoğraflar, bilet koçanları, demir haçlar, jiletler, şeritler, kordonlar ve gazetelerden oluşan modernlik ve erillik kırıntılarının, savaş kalıntılarının harmanından tekinsiz bir gerilim yarattığını aktarırlar. Bu bağlamda, Beline'ni, Dada'nın, 1920'nin dünyasında insanoğlu bir makine, kültürü lime lime edilmiş, eğitimin kibir haline gelmiş, tinin ise gaddarlık, ahmaklığın ise kaide olmuş ve askeriyeği egemen olarak betimlemektedir. Dada portrelerinin çoğunlukla, makine ve insan karışımı melez temsiller olduğunun altını çizen yazarlar; Dadacıların, elle üretimin yerine geçen mekanik yöntemleri, montajı, işçiyi, hayranlık besledikleri Vladimir Tatlin'in "makine sanatı"nı savunduklarını ve komünizmin yeni teknolojik üretime koşut olarak hayata geçeceğine inandıklarını söylüyorlar (Altınyıldız Artun ve Artun, 2018) (Şekil 3.3).



Şekil 3.3. Mekanik Kafa (<http://sanatonline.net/guncel-sanat/cagdas-sanatin-hazir-nesneyle-imtihanı>)

Bu bakış açısı, Dada'nın sanatsal üretimlerine de yansır. Dada eserlerinde bu makine estetiğini takip etmek mümkündür. Artunlar'ın naklettiğine göre; Hannah Höch 1959 yılında Eduard Rotti'ye verdiği röportajda "*Bütün amacımız, makine ve sanayi*

dünyasından nesnelere, sanat dünyasıyla kaynaştırmaktı. Basılı malzemeye ürettiğimiz ve yalnızca elle yapılabilecek kolaj ve montajlara, sanki tamamıyla makineyle yapılmış süsü veren işler üretmeyi arzu ediyorduk” demektedir (Altınıyıldız Artun ve Artun, 2018) . Bu yaklaşım, Dada’nın sanat üretim anlamında sanayi devrimi, ürünleri ve makine estetiğine bakışını çok betimler niteliktedir. George Grosz (2018), 1921 yılında kaleme aldığı “yeni resimlerim” adlı makelesinde, resmin geleceğini kutsal sanat tapınağında değil, atölyelerde katıksız zanaatkarlıkta olacağını öngördüğünü belirterek; resmin diğerlerinden farksız bir el emeği olduğunu; dolayısıyla iyi de, kötü de yapılabileceğini söyler. Bu atölyelerde gerçekleştirilecek resim sanatı için yaklaşımını, resimde dinamizmi ifade anlamdaki seviyesini romantikleştirmeden şu sözleriyle açıklar:

“Rengi lağvediyorum. Çizgiyi kendime özgü olmayan, fotoğrafvari usulde kullanarak hacimler inşa ediyorum. Bir kez daha denge, konstrüksiyon ve pratik amaç öne çıkıyor; mesela spor, mühendislik ve makine; ancak fütüristlerin romantik dinamizmi olmadan” (Grosz, 2018).

Sürrealistler de sanayi devrimi sonucunda ortaya çıkan işçi sınıfının yanında saf tutarken, eserlerine ilk Sürrealist sergilerinden itibaren makine estetiğini kullanırlar. 1938 yılındaki Uluslararası Sürrealizm Sergisi’nin tamamında gözlemlenen makine estetiği buna örnek gösterilebilir. Salvador Dali’nin sergi girişindeki araç ve cansız mankenli sunumu ve yine sergide cansız mankenler kullanılarak yapılan sokak göndermeli sergi düzenlemesi buna örnek gösterilebilir. Andrea Breton İkinci Sürealist Manifestosu’nda “*Fiziksel dünyada, bir kısa devre, bir makinenin iki kutbunun dirençsiz bir iletken ile birleşmesinden meydana gelir. Şiirde ve resimde Sürrealizm böylesine kısa devreleri çoğaltmak için elinden gelen herşeyi yapmıştır*” der (Breton, 2017). Breton’un bu sözlerini yine bu bağlamda okuyup, değerlendirmek mümkündür.

Makine estetiği, tarihi avangardlarda sadece eser üretimi için değil, performanslar için de kullanılır. Richard Huelsenbeck (2018), fütürizmin “brutizm” olarak adlandırılan tabak, çanak, davul gibi eşyalar, daktilolar eşliğinde gürültüyle performans çeşidini Dada performanslarına direk aldıklarını söyler (Huelsenbeck, 2018). Vsevolod Mayerhold’un Vladimir Tatlin’le bütün Petrograd kentini bir tiyatro sahnesine çevirdiği 1918 yılındaki

kent gösterisi; fabrika binalarındaki motorların, türbinlerin, dinamoların, düdüklemlerin, kornaların eşliğinde icra edilmiştir (Artun, 2015). Bu brutizm kaynaklı mekanik eşlik, makine estetiğinin ve sanayi devriminin hayatın pratiğiyle harmanlandığı, konstrüktivist anlamda bir dışavurumun da net bir kanıtı olarak gösterilebilir.

3.1.5. Hareket

Sanayi devriminin ürünleri nitelikleriyle de avangard sanatı etkiler. Sanayi devrimlerinin ürünlerinin en çok etkileyen niteliklerinden biri de makine esteği ile birlikte harekettir. İlk başlarda hareketin özellikle hızıyla ilgilenen avangard, daha sonra hareket nosyonun bir kavram olarak kendisiyle ilgilenmeye başlar. Burdaki ana değışim, başlangıçta yani Fütüristler’de, avangardı etkileyen sanayi ürünü nesnenin hareket etmesi ve bu hareketin nicel değıeridir. Yani bu yaklaşımda değıerli olan sadece nesnenin hareketi de değıil aynı zamanda bu hareketin sıfatı olarak hızı hatta daha hızlı oluşuyla hareketin dinamizmidir. Bu yaklaşımda kutsanan, hareket eden nesne ve nesnenin hareketinin hız olarak nicel değıeridir. Fütürizm sonrasındaki diğere tüm avangardlarda ise önemli olan öznenin hareketi ve hareketin karakteridir. Futürizm sonrasındaki avangard akımlar, hareketin anlık değıerini değıil; hareket ile eserin yada eseri özneye dönüşerek deneyimleyen kullanıcının tüm farklı deneyimlere iten hareketin niteliğı ve yarattığı etkidir.

Fütürizm’in kurucusu Filippo Tomasso Marinetti (2011) “Fütürizmin Kuruluşu ve Fütürist Manifesto”sunun giriş maddelerinde şöyle demektedir:

“3. Bugüne dek edebiyat düşünceli bir durağanlığı, sefahati ve hülyalı uykuyu yüceltti. Bizler atılğan eylemi, ateşli uykusuzluğu, çifte süratte yaşanan hayatı, şamar ve yumruk atan elleri yüceltmeye niyetliyiz.

4. Bizler bu güzel dünyanın ihtişamının yeni bir güzellik ile, süratin güzelliğıyle, zenginleştiğine inanıyoruz. Kaputu, nefesleri kıvılcımlar saçan yılanlara benzeyen borularla kaplı adeta bir mitralyöz ateşiyile yol alan bir yarış arabası Semendirek Zaferi’inden daha güzeldir.

5. Şaftı yeryüzünü kat eden direksiyonun ardında, yarış pistinin yörüngesinde son sürat yol alan insanoğluna methiyeler okumak istiyoruz.

...

7. Artık mücadele haricinde bir güzellik yoktur. Atılğan bir kişiliği olmayan bir iş asla başyapıt olamaz. Şiir, bilinmeyen kuvvetlere karşı vahşi bir saldırı olarak doğmalı ve onları insanoğlu karşısında cılızlaştırarak diz çökertmelidir.

...

11. Emekle, zevkle ve isyanla coşan kitlelerin; modern başkentlerde, devrimin çok sesli ve çok renkli dalgalarının; vahşi elektrikli uydular ile ışıldayan cephaneliklerin ve tersanelerin canlı gece ateşlerinin; dumandan kuyrukları olan yılanları yutan açgözlü tren garlarının; nehirlerin üzerinden devasa aletler gibi sıçrayan, güneşte bıçak pırıltısıyla parlayan köprülerin; ufukları ciğerlerine çeken maceraperest gemilerin; borularla dizginlenmiş devasal çelik atların toynakları gibi rayları döven geniş sineli lokomotiflerin; ve pervaneleriyle rüzgarlarla sohbet eden ve hevesli bir gürhün tezahüratı gibi görünen uçakların uçuşunun şarkılarını söyleyeceğiz” (Marinetti, 2011)

Avangard sanatın başlangıç akımı olarak görülen Fütürizmin doğuşundaki temel prensipleri betimleyen bu manifesto, hareket nosyonuna vurgu ile başlamasına karşın, incelendiğinde aslında kutsananın nitel değeri ya da süreciyle hareketin kendisi olmadığı görülebilir. Fütürizmin vurgulayarak kutsadığı, hareketle ilgili iki öge vardır. Birincisi, hareketin nicel dinamik değeri olan, hareket eden sanayi ürünün hızı yani süratidir. İkincisi ise bu hareketi oluşturan somut nesnel kimlikli sanayi ürünü obje (yarış arabası, tren, gemi, uçak gibi) ve bu hareketin daha hızlı olmasını sağlayan somut nesnel kimlikli sanayi ürünü yardımcı ögedir (köprü, raylar, tren garı, tersane gibi). Fütürizmin bu manifestosu, hareket nosyonu ile ilişkili olarak, nesnenin hareketi ve ne kadar hızlı hareket ettiğiyle ilgilenir. Fütürizm’in değer verdiği hareket eden nesne ve onun anlık hızıdır. Ne kadar yüksek bir sürate ulaşabilirse o kadar değerlidir. Bu yaklaşımda, bu hızın sağlayan objenin üretiminde ya da bu hızı sağlarken, o üretilen aracı kullanan ya da bir şekilde bu durumu

deneyimleyen tekil ya da kollektif olarak her hangi bir birey ya da kitlenin bir önemi yoktur. Marinetti “Atılğan bir kişiliği olmayan bir iş asla başyapıt olamaz” diyerek; üretimi yapan teknisyeni, mühendisi ya da yaratıcı düşünce erbabını yok sayarak; yine işin kendisini, yani üretilen iş olarak araba, uçak, tren ya da gemi gibi ürünlerin nitelik ve değerini ön plana çıkartır. Yaratmayı hedeflediği sanat eserinin yaklaşımını süratiyle, nesnel anlamdaki sanayi üretimi ürününün nitelikleriyle özdeşleşen bir bakış açısıyla kurar.

Fütürizm sonrasındaki avangard sanat hareketleri, hareketin nicel niteliğinden öte hareket nosyonunun sadece nicelliğiyle değil de niteliğiyle değerlendirmeye çalışarak; hareketin bütün halindeki sürecini deneyim olarak da ortaya koymayı hedefler.



Şekil 3.4. Marcel Duchamp'ın “Kahve Değirmeni” eseri

(http://histoiredesarts.canalblog.com/albums/art_contemporain/photos/25049383-marcel_duchamp_moulin_a_cafe_1911.html)

Marcel Duchamp'ın “kahve değirmeni” eseri Fütürizm sonrası avangardların hareket yaklaşımının farklılığına en çarpıcı örneklerden biridir. Maurizio Lazzarato (2017)'nin aktardığına göre, Duchamp'ın bu eseri sanat tarihçileri tarafından “ilk makinist toblo” olarak değerlendirilir (Şekil 3.4.). Lazzarato, resim tarihinde ilk diyagram biçimli göstergeyi, mekanizmanın hareketini gösteren oku ortaya çıkaran bu eserle, Duchamp'ın hareket ve zamanın farklı bir boyutunu keşfettiğini belirtmektedir. Lazzarato'ya göre Duchamp, hareketin Fütüristlerin modernist kutsayışlarıyla, kübistlerin durağan estetiği arasındaki karşıtlığı geride bırakan bir yol bulmuştur. Bu eseriyle ilgili olarak Duchamp'ın şu sözlerini aktarır:

“ben bir mekanizma tasviri yaptım. Çarkı ve en tepedeki döner kabzayı görüyorsunuz; bir elin çevireceği yönü gösteren oku kullandım. (...) Burada söz konusu olan öğütme makinesinin tek bir anı değil bütün olanaklarıdır. Çizime benzemez.” (Lazzarato, 2014).

Lazzarato (2014) Duchamp'ın bu eseriyle ilgili “*olanaklı olan, oluş ve olay, farklı hızlarda ya da azami hız ve yavaşlıkta hareket eden, ne zaman ne de mekan tarafından yönetilen bölgelere açılır*” yorumunu yapar (Lazzarato, 2014).

Marcel Duchamp'ın hareketin nicel değeri olan süratinden bağımsız olarak; bir kahve makinesinin kullanıcı tarafından çalıştırılırken, her hangi bir hızda, tüm zamanlarının işleyiş ve hareket prensiplerini tasvirlediği bu eserin yaklaşımı, Fütürizmin hareket nosyonuna yaklaşımından çok farklıdır. Duchamp'ın bu eserinde hız tasvirlenmemiş; ama kullanıcının deneyimi süresi boyunca herhangi bir hızda, makinenin yapısına uygun programıyla, mekanizmasının hareketi tasvirlemiştir. Esere bakılınca algılanan, makinenin dinamizminin kutsanmışlığı değil; değirmenin işlevine göre programlanmış hareketinin, makine ve kullanıcı tarafından birlikte geçirilen deneyimidir.

Ali Artun (2015), Tatlin tarafından tasarlan 2. Sosyalist Enternasyonel Kulesi'nin en dinamik form olarak görülen bir vidadan yola çıkılarak devasa da bir makine olarak tasarladığı söyler. Bu eserin ilki kendi etrafında yılda bir, ikincisi ayda bir, üçüncüsü de günde bir dönen mekanik hacimlerin üst üste bindiği bu kuledir. Ayrıca bu kulede, boydan

boya ekranlarda haber yayınlanması, özel projektörlerle gökyüzüne sloganların yansıtılmasının planlanmıştır (Artun, 2015).

Tatlin Kulesi olarak da adlandırılan bu kulenin tasarım prensibi, periodik olarak hareket halinde olan bu eserin dinamiğinin yada bu dinamiğinin sürat olarak nicel değeri üzerine değil de; kulenin devinimiyle birlikte kule ve kuleyle bir şekilde ilişki kuran halkın beraber edindindiği deneyim üzerinedir.

En temel Sitüasyonist uygulamalardan biri olan Dérive yani sapma uygulaması hakkında Guy Debord (2008), 1958 tarihinde yayınladığı “Dérive Kuramı” adlı manifestosunda; bu uygulamayı çeşitli ortamlar arasındaki hızlı bir geçiş tekniği olarak tanımlar. Bir Dérive’da bir veya daha fazla insan belli bir süre zarfında tüm olağan hareket ve eylem güdülerini bir kenara bırakır ve kendilerini sahanın çekiciliğine ve orada vardıkları karşılaşmalara bırakırlar (Debord, 2008). Bu uygulamada Dériver’lar, olağan hareket ve davranışlarını bırakarak, kenteki rutinleri haricindeki bir gezintiyle, kenti tekrar deneyimlemesi, kenti farklı algılamalarını sağlar. Hareket, katılımcıların her birinin kenti farklı bir psikocoğrafya olarak keşfetmesini sağlar. Burada önem olan özneye dönüşen kullanıcı olarak Driver’ların deneyimidir.

3.1.6. Rastlantı, Performans ve Şok

Rastlantı aslında montaj yaklaşımının, organik olamayan monte edilmiş eserin malzemeye ilişkisi sonucu ortaya çıkan bir durumdur. Peter Bürger (2017), kendi avangard kuramına entegre ettiği Köhler’in rastlantı ile ilgili düşüncelerini betimlerken, Köhler’in malzemeye boyun eğmenin hem avangardist, hem de neo-avangardist sanatın ortak özelliği olarak gördüğünü aktarır. Bu alıntıya göre Köhler; toplumda yalnızca rastlantıyla gözler önüne serilen şeyin, yanlış bilinçten ve ideolojiden bağımsız olduğunu, böylece onun yalnızca hayat koşullarındaki şeyleşmenin damgasını taşımadığını; çünkü Köhler’e göre, avangard eserlerdeki rastlantının Tzara’nın ‘kupür şiir’lerinden, en modern Happening’lere değin, avangardın malzemeye boyun eğme yönündeki kararlılığının, belli bir toplum durumunun nedeni değil, sonucu olduğunu aktarır. Bürger de Sürrealistlerin “hasard objectif” olarak adlandırdığı “nesnel rastlantı” yönteminde, avangardist hareketlerin hem rastlantıyla ilgili umutlarını, hem de bu umutların çerçevesinde bu rastlantı ve malzeme

ilişkinini içiren kategoriye tabi kıldıkları ideolojik bir inşa yaklaşımı sergilediklerini belirtmektedir (Bürger, 2017).

Bahsi geçen küpür şiirleri için yöntemi Tristan Tzara'nın "güçsüz aşk ile acı aşk üstüne Dada manifestosu" adlı manifestosunda tasvir eder. Bu tasvire göre bir gazete makalesi alınarak sözcükler kesilir ve bir torbaya atılır. Rastgele seçilen sözcüklerin ardarda dizilmesiyle şiir oluşturulur (Tzara, 2004). Semra Garmener (1997) de Happening'lerde sanatın, yaşam ve yaşanan zaman ile doğrudan, geçici ve kendiliğinden belirmediğini söylüyor (Germaner, 1997). Nesnel rastlantı yaklaşımı konusunda ise Mourizio Lazzarato, Marcel Duchamp'a bir hazır nesneyi nasıl seçtiğinin sorulması üzerine Duchampın "*Tabiri caizse o sizi seçer*" dediğini belirterek, hazır nesne yaklaşımında rastlantının ve malzemeye boyun eğişin boyutunu gözler önüne serer (Lazzarato, 2014).

Bürger, Paul Valéry'nin bir rastlantının üretilebilir olduğunu ifadesine atıf yaparak, belli adetteki benzer nesne içinden, bir tanesini seçmenin rastlantısal olması için, insanın sadece gözlerini kapatmasının yeterli olacağını belirterek; sürrealistlerin ise daha farklı olarak rastlantıyı üretmekten ziyade, ilgilerini daha çok meydana gelme olasılığı düşük olaylara yönelttiğini aktarır. Rastlantının üretilebilirliğini sorgulayan Bürger, rastlantı üretimini dolaysız ve dolaylı olarak ikiye ayırır. Dolaysız rastlantı üretimine "lekecilik" ve "action painting" gibi akımları örnek veren Bürger; tuvale fırça ile rastgele damlatılan boyayla oluşturulan eserin üretiminde rastlantıya hatırı sayılır bir pay bırakıldığını söyler. Dolaylı rastlantı üretiminin ise çok daha farklı olduğunu altını çizen Bürger; dolaylı rastlantısallığın malzemenin kullanılmasının mutlak kendiliğinden ziyade, çok ince hesaplar sonucu yapıldığını belirtir. Bu hesapların, araçları kapsadığı ama sonucu öngöremediği tespitinde bulunan Bürger'e göre bu durum; yeniyi yaratmak için kendi yarattığı teknik yüzünden öznelliğinden vazgeçen öznenin, durumu bir program çerçevesine oturtmasıdır (Bürger, 2017).

Delibor Vesely (2014) saf otomatizmin aksine, nesnel rastlantının her zaman bireysel bir deneyim olmanın ötesinde olduğunu belirterek; yeni gerçekliklerin, sanat eserleri, yaşam biçimleri yaratmaya gücü yeten alanlar olarak betimler. André Breton'un sürrealist "Nadja" eseri ile ilgili olarak Nadja'nın, Breton'nın kendi hayatının bir hayaleti hatta ondan daha çok, romanının kahramanı olabileceğini söyler. Toplumun

kıyısında, sanatın dünyasında yaşayan bu muhtaç kız ile kaçınılmaz olarak Breton'un kendi dünyasını temsil eden Nadja ile buluştukları yerler, kentin haritasında yeni ve beklenmedik bağlantılar ortaya çıkararak, sıra dışı anlamlara ve güçlere sahip manyetik alanlar oluşturur. Sonuçta kent; kendi hayatını yaşayan, yani sürreal bir hayat yaşayan, bir kolaja dönüşür. Bir hayalet olarak Nadja kentin ta kendisi olur. Bundan böyle arzu ya da rüya ile gerçeklik arasında ayırım kalmaz (Vesely, 2014). Bu sürrealist yaklaşımla rastlantıdaki malzemeye boyun eğiş, montajlanan malzeme olarak özne ile kentin kendisi de olabilir.

Avangardlar, aynı zamanda kendini duyurma ve ifade biçimi olarak performansları kullanmışlardır. Bu performans alanları ölçek olarak bir sahneden, kentin tamamını içine kapsayacak kadar genişleyebilecek bir gösteri, bir sergi, bir tiyatro oyunu hatta bir sinema filmi dahi olabilir. Avangardın performans olarak ortaya koydukları bu organik olmayan sanat faaliyetleri; gerek üretiminde, gerek malzeme seçiminde, gerekse bu eserlerin sunumunda rastlantıyı içerir. Bu performe edilen ve rastlantı nosyonuyla desteklenen montaj ürünlerinin en önemli sonuç etkisi ise şoktur.

Tarihi avangard; adını ilk Fütüristlerin, Filippo Tommaso Marinetti tarafından gerçekleştirilen ve Fütürizmin Kuruluşu ve Fütürizm Manifestosu'nun da deklare edildiği performanslarıyla duyurmuştur. 1909 tarihinde bu manifestonun performans ile ilan edilmiş şekli daha sonra sadece Fütürist takipçiler için değil, daha sonraki diğer avangardlar içinde bir örnek teşkil edecektir. Alex Danchev (2017), "Fütürizmin Kuruluşu ve Fütürizm Manifestosu" ile ilgili olarak Marinetti'nin manifestosunu duyurmak için, sadece La Figaro gazetesinin ön sayfasına sıvanmış halde bastırmakla kalmayıp, Torino'da ki Alfieri Tiyatrosu başta olmak üzere birçok tiyatro sahnesinde ilan ettiğini belirtmektedir (Danchev, 2017). Dada'nın performans sahnesi olan kabare fikrinin Fütürizmle olan benzerliğinin altını çizen Danchev; Tzara'nın, Paris'te 1920 tarihli ilk matinesinde de Fütürizm benzeri arka fonda zillerle beraber ses efektlerine başvurduğunu söyler (Danchev, 2017). Dada ve sürrealistler için sadece kabare ve gösteriler değil, sergiler de bir performans alanıdır. Lazzarato (2014), Duchamp'ın sanatının ilke ve ölçütünün "güzel" değil "eyleme meyil" olduğunu belirterek, hazır nesnelere işlerken irdelediğinin "açık alan" olduğunu söylemektedir (Lazzarato, 2014). Bu çerçevede Duchamp'ın hazır nesnelere ile hazırladığı sergileri bile bir meydan okuma performansına dönüşür. Uwe E. Schneede (2014), 1938 yılında gerçekleştirilen Uluslararası Sürrealizm Sergisi'nin Dali tarafından

öneriliğini düşüdüğü bir performansla açıldığını söylemektedir. Schneede'nin aktardığına göre, bu performansta H el ene Vanel adlı bir aktrist, çıplak bedenine zincirler sarılı vaziyette minderlerin arasından fırlar. Bir anlığına, sanki bir su birikintisinin içindeymiş gibi etrafına su sıçratır. Daha sonra, üstünde yalnızca parçalanmış bir gece kıyafetiyle belirir ve bir histeri nöbetini çok gerçekçi bir şekilde canlandırır (Schneede, 2014). Böylece, sergiye gelenler daha açılışta, hiç beklemedikleri bir performans ve şok ile karşılaşır. Ali Artun'un (2015) tarihçilerin Rus avangardının tiyatro sahnesinde keşfedildiği konusuna hem fikir olduğunu belirterek, Konsr ktivist performansın tiyatro sahnesini aşarak Mayerhold'un Tatlin'le birlikte 1918'de bütün Petrogard'ı bir tiyatro setine çevirdiği aktarır (Artun, 2015). Böyle bir performans avangardın gidebileceği uç noktaları ve performans alanının kapsam olarak ne kadar genişlebileceğini göstermesi anlamında çarpıcıdır.

3.1.7. Manifesto

Avangard sanat, siyasi avngardlardan d şune ve duygularını ifade etme yöntemi olarak manifesto kavramını da devralırlar. Komünist Manifesto ile başlayarak kendilerini manifesto ile ifade eden siyasi avangardın bu devrimci geleneği, aynı Şekilde sanatın avangardında da devam eder.

Alex Danchev (2017), Marshall Berman'ın modern dönemin esas manifestosu olarak 1848 tarihli Komünist Manifesto'yu gördüğüne ve Komünist Manifesto'nun yüzyılın modernist manifestolarının ve ardından gelecek hareketlerin temelini oluşturduğu tespitini aktarır. Bu sava destek olarak da Berold Brecht'in bu manifestoyu sekiz ölçüde Őiirleřtirmek istemesini ve Sergei Eisenstein'in *Kapital*'i sinemaya uyarlamaya çalışmasını örnek gösterir. Danchev, sadece Fütürizm'in değil; aynı zamanda sanati manifesto fikrinin de başlangıı olarak gösterilen 1909 tarihli "Fütürizmin Kuruluşu ve Fütürist Manifesto" başlıklı Fütüristlerin ilk manifestosunun, yalnızca sanati manifestosu fikrinin miladı olmadığını, aynı zamanda da modern çağın atası olarak görülen Komünist Manifesto'nun yeniden icadı olduğunun altını çizer. Bu ilk sanati manifestosunun, her ulus ve inançtan kişi üzerinde çok büyük etki bıraktığını belirten Danchev; insanların dillerini çözerek tepkilerini hızlandırdığını ve çiğ gibi büyüyen miktarda peşi sıra yayınlanacak sanati manifestolarını tetiklediğini belirtir. Sonraki birkaç yıl içerisinde sadece Fütüristler

tarafından kaleme alınıp deklare edilen elli manifestonun daha yayınlandığını aktaran Danchev; daha sonraki yirmi yılda bu Fütürist Manifesto'nun, avangard sanat savaşlarında klasik sanat manifestolarının alt yapısını oluşturarak tüm bu akımların köklerine de zemin hazırlacağı tespitinde bulunur (Danchev, 2017).

Ali Artun (2015), bütün avangard akımların kendilerini ifade aracı olarak manifestoları kullandığını belirterek; manifestoların avangardlar için her şeye karşıt, devrimci, yıkıcı ve özgürleştirici tavırlarının bir çeşit dışavurumu olduğunu ve bu bildirimlerin haykırışvari bir kararlılığı, bir dik duruşu simgelediğini söyler. Artun'a göre, tavırlarını manifestolar aracılığıyla deklare eden avangard akımlar için, manifestolar devrimci hamlelerin şiirleridir. Bu bakış açısıyla da Artun'a göre, gerçekte bütün toplumsal ayaklanmaların ve bu ayaklanmaların edebiyatını oluşturan manifestoların umudu sanattır, çünkü Artun insanları devrimlere yalnız ve yalnız hayal dünyasının, duyuların ve duyguların efendisi olarak gördüğü sanatın inandırabileceğinin düşünüldüğünü söylemektedir. Avangard akımlar için, yeni hayatın zaten sanattan ibaret olacağına öngörüldüğünü aktaran Artun; sanatın ütopyanın hem manifestosu hem de özü olduğu görüşünü bildirir (Artun, 2015).

3.2. Bernard Tschumi'nin Mimarlığını Etkileyen Avangard Akımlar ve Montaj Teknikleri

3.2.1. Konstrüktivizm ve Montaj Teknikleri

Sözlük anlamı Büyük Larousse'da (1986) *“1920’de bu adla anılmaya başlanan ve Avrupa sanatında çeşitli uzantıları olan Rus sanat hareketi”* olarak tanımlanan Konstrüktivizm, 20’li yıllarda Avrupa’da önde gelen üsluplardan biridir. Büyük Larousse’un verdiği bilgiye göre; Konstrüktivizm, ressamın, toplumsal görevini dünyanın değiştirilmesine katkıda bulunan bir yapımcı-mühendis haline getirerek; sanatı, mekân ve yaşam içinde gerçekleştirmeye yönelik bir ön çalışmaya dönüştürmeyi hedeflemiştir. Konstrüktivist bir uygulamanın ortaya konmasında, Vladimir Tatlin ve onun 1914 tarihli “karşı-kabartma”larının büyük bir etkisi olmuştur. Büyük Larousse, 1920’de Moskova’da Gerçekçi Manifesto’yu yayımlamış olan Anton Pevsner ve Naum Goba kardeşler’in Batı’da konstrüktivizmin heykel sanatına yönelik, tümüyle soyut, toplumsal ve siyasal

boyutu olmayan bir biçimini geliştirdiklerini de belirtir. Bu gelişimler doğrultusunda Konstrüktivizm'in yalın çizginin yararına; duygululuğu, estetiği ve süsleme eğilimini yadsıyanarak; Kübizm'in, Süprematizm'in ve iç mekân kurma deneylerinin katkılarını, maddeciliğin en aşırı sınırlarına götürdüğünü söylemektedir. Konstrüktivizm ayrıca edebiyat alanında, Fütürist sol çevrelerde (LEF) gizli olarak bulunarak; sözcüklerin anlam bilimsel yükünü artırarak şiir yazısına akıcı bir nitelik kazandırdıklarını savunan şairlerle edebiyat alanında da geniş etki uyandırmıştır (Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, 1986). Terimin isim babalığını Anton Pevzner yapmış, yıllar içinde yaygın kullanılan isim haline dönüşmüştür (Hodge, 2016).

Susie Hodge (2016), bazı sanatsal hareketlerin kısa ömürlü ve belirli bir yerle sınırlı kalsalar da ağırlıklarının çok ötesinde bir etki yaratıklarının altını çizerek, konstrüktivizm bunlardan biri olduğunu belirtir. 1920-30'larda Rusya'da gelişen bu hareketin, namı ve yenilikçi bir avuç bina meydana getirdikten sonra, Sovyet sanat politikasının değişmesi üzerine ortadan kaldırılmasına rağmen, etkisinin İsviçre'de ABC adı verilen bir konstrüktivist grubun işlerinde ve Bauhaus'un eserlerinde sürdüğünü ve mimarlara ilham vermeye bugün de devam ettiğini söyler (Hodge, 2016). Konstrüktivizmin mimarlık üzerindeki etkisi bununla da sınırlı kalmaz. Rasyonel avangardın diğer türlerinden olan Pürizm'de de benzeri etkiyi görmekteyiz. Le Corbusier Sovyet Rusya'daki çalışmalarında büyük ölçü de konstrüktivizmden etkilenmiştir (Artun, 2015). Hatta Le Corbusier'in yarışmasını kazanmasına rağmen, elinden alınarak uygulanmayan Birleşmiş Milletler Binası yarışma projesinde bu bakış açısıyla da yaftalanmış ve konstrüktivizmin Avrupa'daki uzantısı olarak lanetlenmiştir (Corbusier, 2015).

Susie Hodge (2016) konstrüktivizmi ortaya çıkışını etkileyen etmenlerin başında Bolşevik Devrimi olduğunu söyleyerek; diğer etmenleri T-model Ford montaj hattı, yürüyen merdiven, elektrikli süpürge, ampul ve renkli fotoğraf gibi insanların yaşam biçimlerini değiştiren icat ve yenilikler olduğunu belirtmektedir (Hodge, 2016). Ali Artun (2015) da Konstrüktizmin doğuşundaki en önemli gelişmeleri 1911 yılında Frederich Taylor'ın yayınladığı "Bilimsel Yöntemin İlkeleri" başlıklı çalışmasıyla gündeme gelen Taylorizm, 1913'te Henry Ford'un Detroit'de kurduğu montaj hattı ve Bolşevik İhtilali'nin etkisi ile sosyalist üretim düşüncesi olarak görür (Artun, 2015). Peter Wollen (2014)'a göre de sanatçıların önderliği altında Devrim öncesinde Fütürist ve Simgeci akımları yeniden

gözden geçirilip dönüştürülür. Bu yaklaşımda sanat, Devrim'e hizmet eden bir üretim dalı olmalıdır. Böylece Konstrüktivizm doğmuştur (Wollen, 2014). Bu çerçevede de Konstrüktivizm, Bolşevik İhtilali'nin ilk yıllarından Stalinist iktidar tarafından tavsiye edilene kadar ki sürede; sinema ve mimari gibi farklı meralarda verdikleri sanat ürünleriyle komünizmin propaganda malzemesi olarak kullanılmıştır. O süreç içerisinde de Konstrüktivist avangardlar, devlet tarafından da desteklenmiş, Stalinist iktidarın gücünü kazanmasıyla ise bastırılmışlardır. Hodge, Konstrüktivizm'in propaganda için uygun olmadığına karar verileren on yıldır Komünist Parti'yi yöneten Stalin tarafından bastırıldığını belirtiyor (Hodge, 2016, s. 127). Philip Wilkinson (2015) da Rusya'da 1932'de sanatçı gruplarının gelişmesinin Rus liderler tarafından bastırıldığını ve Rus mimarlığının Modernizm, Fütürizm, Konstrüktivizm ve diğer bütün -izmlerden uzaklaşarak muhafazakâr bir neo-Rönesans normunu benimsediğini belirtiyor (Wilkinson, 2015).

Hodge (2016); konstrüktivizmin doğuşunda ve gelişmesindeki en önemli figür olarak Vladimir Tatlin'i ve en çok etkileyen sanat akımını da Kübizm olduğunu belirterek; Tatlin'in 1913 yılında Rusya'dan Paris'e gidip Picasso'yu ziyaret ettiğini ve Piccosso'nun deneysel üç boyutlu kolaj çalışmalarının (asamblaj) Tatlin'i çok etkilediğini söylemektedir (Hodge, 2016). Picasso'nun deneylerini izleyen Tatlin'in, kolaj yoluyla pentürün güzellik doktrininin yıkılabileceğini keşfetmesinin, Tatlin'i baştan çıkardığını aktaran Ali Artun (2015) ; Tatlin'in bu düşüncelerini *"borularla, pullarla, oyun kağıtlarıyla, kartpostallarla, kâğıt ve gazete parçalarıyla, gömlek yakalarıyla artık neyle istersen onla eser yapabilirsin"* dediğini aktarmaktadır (Artun, 2015). Hodge (2016)'un aktardığına göre; sanatın doğrudan modern endüstriyel dünyayı yansıtması gerektiğini düşünen Tatlin, Rusya'ya döndükten sonra hurda malzemeler kullanarak tamamen soyut rölyef konstrüksiyonlar üretmeye başlar. Tatlin'in bu ilk çalışmalarının önemli bir noktası ise, negatif alan olarak tanımlanacak nesnelerin arasındaki ve etrafındaki boşluğun nesnenin kendisi kadar önemli olduğuyla ilgili vurgusudur. 1913-1917 yılları arasındaki eserlerinde ise Tatlin, tanımlanabilir herhangi bir obje ve temsili bir temaya atıfta bulunmayan renkli rölyeflere yönelmiştir (Hodge, 2016).



Şekil 3.5. Tatlin Kulesi (https://en.wikipedia.org/wiki/Tatlin%27s_Tower)

Tatlin'in en önemli eserlerinden biri şüphesiz 3. Komünist Enternasyonal için hazırladığı anıttır (Şekil 3.5). Wilkinson (2015) inşa edilmeyen bu eserin, o döneme kadar yapılmış en büyük yapı maketi de olmakla beraber; 400 metre yüksekliğindeki bu eserin inşa edilseydi o döneme kadar yapılmış en büyük yapı olacağı bilgisini vermektedir (Wilkinson, 2015). Anıt, tepeye doğru inceleerek tek yönlü kıvrılan geniş kiriş sarmalından oluşmaktadır (Hodge, 2016). Wilkinson (2015) metalden oluşmuş kafesli kedi beşiğinin içinde bir küp, bir piramit ve bir silindir gibi kusursuz formlarla tasarlanmış birkaç asılı döner cam bulunan bu anıtın, konstrüktivistleri celb eden tüm öğeleri barındırdığını belirtmektedir (Wilkinson, 2015). Artun, Lissitzky'nin Tatlin Kulesi olarak da anılan bu tasarım hakkında demirin proletaryanın gücünü, camın da proletaryanın vicdanının temizliğini simgelediği şeklindeki yorumundan bahsederek; Lodder'ın Russian Constructivist adlı kitabından Tatlin'in "*Anıtım çağın bir simgesidir. Onda sanatsal ve yararlı formları birleştirerek, sanat ile hayat arasında bir çeşit sentez yarattım*" sözlerini alıntılar (Artun, 2015). Tatlin bu eseri ile Lissitzky'nin Lenin platformu tasarımı başta olmak üzere birçok esere de ilham kaynağı olur (Wilkinson, 2015). Tatlin bu eseriyle

sadece mimari bir ikon olarak mimari eserleri değil; aynı zamanda Rodchenko, Naum Gebo ve Klutsis gibi avangartların anıtsal projelerini de etkilemiştir (Artun, 2015).

Hodge (2016) Konstrüktivizm'in sanat, tasarım ve mimariyi teknoloji ve güncel hayatta yaşanan gelişmelere uygun şekilde modernize etmek için ortaya çıkarıldığını iddia eder. Bu bağlamda, Konstrüktivizmin isim babalığını da yapan Anton Pevzner ve kardeşi Naum Gabo'nun Rusya'ya dönmeleriyle aktif olarak daha fazla heykelsi unsurları kullanmaya ve mimari, makine araç gereçleri ve teknolojiye daha fazla atıfta bulunmaya başladıklarını belirtir (Hodge, 2016). Bu tavırlarını aynı zamanda bir manifesto ile de dile getiren Naum Gabo ve Anton Pevzner kardeşler, 1920 yılında Realist Manifesto adı altında konstrüktivist manifestoyu yayınladılar. Alex Danchev (2017), Realist Manifesto'nun başlığında geçen 'realist' ifadesinin, bu kelimenin genel kullanımı olan gerçekçi, temsilci sanat anlamında değil de; esas gerçeklik, *'bir şeyin en içkin özü'* ya da *'bedenin sabit yapısı ve öz yaşamı'* anlamında kullanıldığını ve gerçek hayata yönelik bir anlam taşıdığını belirtmiştir (Danchev, 2017). Manifesto, Kübizm ve Fütürizme eleştirel bir yaklaşımla başlasa da; *"Bu iki ekol haricinde, yakın geçmişimizde önemli ve dikkate değer hiçbir şey yoktur"* (Pevzner ve Gabo, 2017) cümlesiyle, geçmişle olan tek bağlarının bu iki akım olduğunu, diğer her şeyle bağlarının reddini ilan eder. Manifestodaki bir diğer önemli nokta ise uzam, zaman ve ritim vurgusudur. Bu çerçevede Pevzner ve Gabo kardeşler *"Uzam ve zaman biçimindeki dünyadaki algılarımızın farkındalığı, resimsel ve plastik sanatlardaki tek amacımızdır"* derler (Pevzner ve Gabo, 2017). Bunları da güzelliğin mezuraları ile ölçmeyip, şefkat ve duygusallığın kantarıyla tartmadıklarını belirtip, bu konudaki tavırlarını şu şekilde açıkladılar:

"Ellerimizde çeküller, birer cetvel kadar keskin gözlerimiz, bir pergel gibi gerili ruhumuz... Yapıtlarımızı âdete kâinatın kendi eserlerini inşa ettiği, bir mühendisin köprüleri, bir matematikçinin yörünge formüllerini kurduğu gibi kuruyoruz. Sandalyeden masaya, lamba ve telefonda bir eve ve insana dek her şeyin kendine özgü bir özü olduğunu biliyoruz. Bunların hepsi kendi ritmine sahip birer kâinat ve hepsinin de kendine has birer yörüngesi vardır" (Pevzner ve Gabo, 2017).

Pevzner ve Gabo kardeşler manifestolarında bu gerekçeyle, bir şeyler yaratırken, tümü kazara veya yerel olan yaftalarını, yaratıkları bileşenlerden aldıklarını ve geride yalnızca onların kendi içlerindeki kuvvetlerin ritmine bıraktıklarını belirtmektedirler.

Manifestoda Konstrüktivizm için yapıtlarının ve inşa tekniklerinin beş temel ilkesini şu şekilde açıklamaktadırlar:

1. Resimde, bir resimsel unsur olarak rengi reddediyoruz. Renk nesnelerin idealleştirilmiş optik yüzeyleri, onların harici ve yüzeysel izlenimleridir; renk kazara olup, bir şeyin en içkin özümüyle ortak bir şeye sahip değildir.
2. Bir maddenin tonunun, yani ışığı soğuran maddesel gövdenin yalnızca resimsel bir gerçeklik olduğunu iddia ediyoruz. Çizgiyi sadece durağan kuvvetlerin ve onların nesnelereki ritimlerinin yönü olarak kabul ediyoruz.
3. Uzamın, resimsel ve plastik bir biçimi olarak hacmi reddediyoruz. Sıvalar nasıl da arşınla çözülmüyor ise, uzam da hacimle ölçülmez... Ya uzam tek ve sürekli bir derinlik değilse? Derinliği, uzamın yegâne resimsel ve plastik biçimi olarak kabul ediyoruz.
4. Heykelde kütleyi, heykelsi bir unsur olarak reddediyoruz.

Her mühendisin de bildiği üzere, katı bir gövdenin statik kuvvetleri ve maddesel gücü o kütlenin miktarına dayanmaz... Fakat her çeşidinden siz heykeltıraşlar, halen kütlenin hacmini özgür bırakamayacağınıza dair çağlardır süregelen o önyargıya biat ediyorsunuz. Bu sergide, bizler dört yüzeyi alarak, adeta dört tonluk bir kütleymişçesine aynı kütleyi inşa ediyoruz. Böylece çizgiyi heykele geri getiriyor ve bunun içerisinde derinliğin, hacmin tek biçimi olduğu sanrısını reddediyoruz.

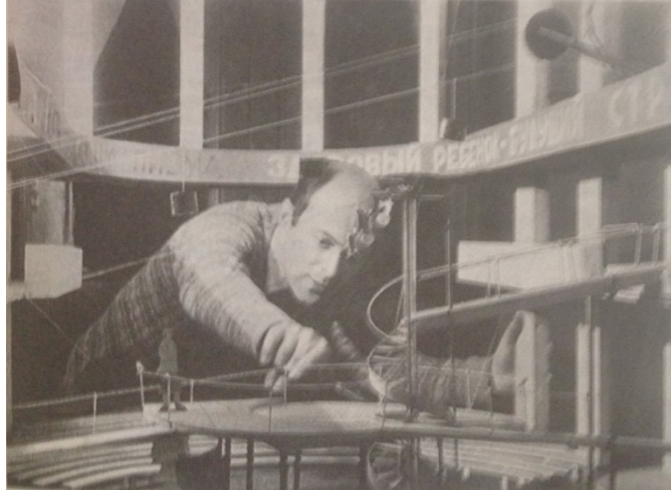
Kinetik ritimleri, bu sanatlarda gerçek zamanında algımızın temel biçimlerinin yeni bir unsuru olarak iddia ediyoruz” (Pevzner ve Gabo, 2017).

Pevzner ve Gabo kardeşler bu manifestoda ile avangard bir tavırla, geçmiş yöntemleri reddederek, uzamı yani kütlenin uzayda kapladığı alanı sorgulayarak, yeniden

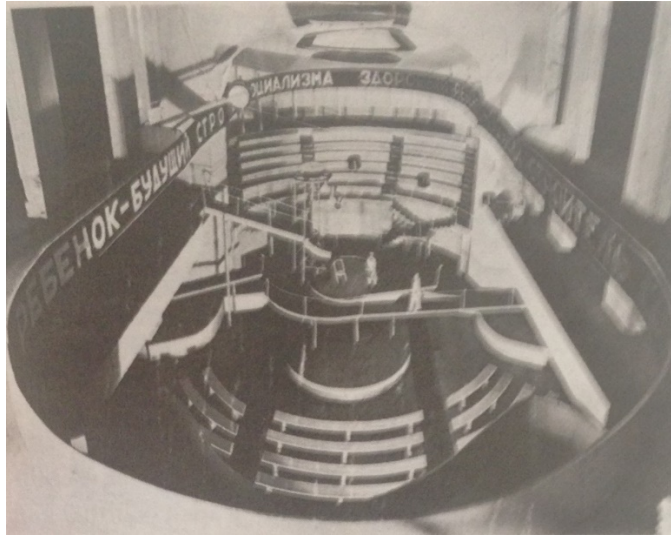
anlamlandırır. Bu bağlam da, kinetiği ve ritmi, çizgiyi, yüzeyi, hacimi/boşluğu, zaman ve algıyla betimleyen bu manifestoda; renk, biçim ve kütle ile ilgili Konstrüktivistlerin Vladimir Tatlin ile başlayan montaj tekniğine dayalı eser yaratma yaklaşımına ilişkin metodolojik bir çerçeve verilmiştir. Buradaki yaklaşım incelenirse, bu yaklaşımın Tatlin'inin Anıt Kulesi ya da planörü içinde aynı ölçüde geçerli olduğu tespit edilebileceği gibi; diğer konstrüktivist eserlerin sanat üretim yaklaşımları açısından da betimleyici bir niteliğe sahiptir.

1915 yılından itibaren Tatlin'le beraber çalışan, konstrüktivizmin önemli figürlerinden bir diğeri de Alexandr Redchonko'dur (Hodge, 2016). Kuruculuğunu Aleks Gan, Aleksandr Rodchenko ve Varvara Stepanova'nın üstlendiği Konstrüktivist Grup da 1920 yılında Konstrüktivist Grup Manifestosu olarak bilinen manifestolarını yayınladılar. Aleksandr Rodchenko ve Varvara Stepanova'nın arşivinden daktilo ile çoğaltılan bu manifesto, teknolojiyi sorgulayıp teknoloji kavramıyla sanatı ilişkilendirilirken; yeni kelimesini vurgulayarak yeni unsurlar, yollar, şeyler ve deneyler gösteren, deneysel laboratuvarlara yönelmesi gerektiğini belirtmiştir (Rodchenko ve Stepanova, 2017).

Tiyatro, Konstrüktivizm ve Sürrealizm gibi Rus avangard akımlarının kendini en iyi ifade ettiği alanlardan biri olarak karşımıza çıkar. Tarihçiler tarafından Rus avangardının tiyatro sahnesinde keşfedildiğinin tespitinin yapıldığının altını çizen Artun (2015), Tatlin'in ilk sergilenen işlerinin Moskova Edebiyat Çevresi'nin sahnelediği "İmparator Maksimilyan ve oğlu Adolf" oyunu için tasarladığı elli kadar kostüm olduğunu söyler. Ali Artun'un (2015) Camillia Grey'den aktardığına göre, o dönem bir oyun için gerekli olan bütün sahne ve kostüm tasarımlarını projelendirilerek, bu projeleri aynı mimari maketler gibi, satabilmek umuduyla prodüktörlere sunmaları adettendir (Şekil 3.6 ve Şekil 3.7) (Artun, 2015).



Şekil 3.6 El Lissitzki'nin Mayerhold tarafından sahnelenen “Bir Çocuk İstiyorum” oyununun sahne tasarımı üzerinde çalışırken (Artun, 2015).



Şekil 3.7 El Lissitzki'nin Mayerhold tarafından sahnelenen “Bir Çocuk İstiyorum” oyununun için sahne tasarımı maketi (Artun, 2015).

Tiyatro gösterileri sadece sahnelerde değil, Konstrüktivist avangardlar için tüm kenti içine alacak kapsama kadar genişler. Peter Wollen (2014)'in aktardığına göre; Konstrüktivist avangardlar için sokaklar, meydanlar ve kentin tamamı bir sahneye dönüşebilir. Vsevolod Mayerhold'un öncülüğünde gerçekleştirilen bu gösterilerde, kentin öğeleri yabancılaştırılarak tekrar bu gösterinin parçası olarak montajlanıp, yepyeni bir anlamla ifade bulur. İş makineleri, kornalar, tribünler dahi bu performansta birer müzik aletine dönüşür ve kentin mekanik orkestrasında bir enstrüman işlevi görür. Kentte yaşayan insanlarda bu mekanik gösteriye aynı dille katılırlar. Buradaki yaklaşım Mayerhold'un

“biyomekanik” adını verdiği yaklaşımla da alakalıdır. Mayerhold’un biyomekanik adını verdiği kendi sistemini, cebirle askerlik talimlerinin bağdaşması olarak gördüğünü söyleyen Peter Wollen (2014); bu yaklaşımla insan bedenine, kasları ve tendonları piston ve demir çubuklara benzeyen bir robot gözüyle bakıldığını belirtmektedir (Wollen, 2014). Tiyatrodaki oyunculuk yaklaşımı için geliştirilen bu sistemin, bu kent gösteri-tiyatrolarında performans sanatçıları, iş makineleri ile tüm kent insanlarını da içine alacak bir montaj yaklaşımıyla bu gösteriye uyarlandığı anlaşılmaktadır.

Ali Artun (2015), Konstrüktivizm için hayati olan ajitasyon-propaganda açısından en etkili gösterilerin, bütün bir kent halkını içine alan kitlesel tiyatrolar olduğunu belirterek, kentin bir tiyatro olarak adeta yeniden inşa edildiği büyük gösteriler, konstrüktivist tiyatrocular için son derecede çekici olduğunu altını çizmektedir. Artun, Devrim’den sonra Sovyet Tiyatrosu’nun başına getirilen Mayerhold ve Popova’nın Enternasyonal’in Üçüncü Kongresi dolayısıyla, binlerce oyuncunun katıldığı bir kent koreografisi tasarladıklarından bahsetmektedir. Bu tasarıma göre, kapitalizmin kalesinin terk eden kitleler, geleceğin şeffaf kentine ilerlerler. Artun, Mayerhold’un Tatlin’le birlikte bütün Petrogard’ı bir tiyatro setine çevirdiği 1918 tarihli başka bir gösteride ise fabrika sirenleriyle bir senfoni icra edildiğinden ve konserin gözetimini sokakları fırçaya, meydanları palete dönüştüren Mayakovski’nin üstlendiğini ve kentin bir operaya çevrildiğini aktarır. Kent gürültüsünden besteler yapan “Mühendisçiler” denen bir grubun kurduğu “gürültü orkestraları” eşliğinde gerçekleşen bu gösteride; teknisyenler fabrika binalarındaki motorları, türbinleri, dinamoları, düdüklere, kornaları ve türlü türlü çanları çalarlar. Bazen de onlara makine sesine göre koreografisi yapılmış ve atölye zemininde sahnelenen mekanik jimnastik balesi eşlik eder (Artun, 2015). Wollen (2014) bu durumu “*Tiyatro bir fabrikaya dönüşecekse, fabrikanın da bir tiyatroya dönüşmesi gerektiği düşüncesi oldukça mantıklı görünüyordu*” sözleriyle yorumlayarak; sahnenin önce izleyici ve oyuncuları birbirinden ayıran duvarın ötesine geçtiğini, ardından tiyatronun içine kapandığı tuğla ve harç kutusundan dışarı fırladığı ifade eder. Wollen’e göre, tiyatro daha şimdiden sokağa çıkmış, Fransız devrimini hatırlatan kutlamalarla geniş kitle gösterilerine dönüşmüştür (Wollen, 2014).

Tiyatro sahnesinde adını duyuran Konstrüktivizm; kent tiyatroları performanslarıyla tiyatro duvarlarını aşip, tüm kente ulaşmayı başarırken; tiyatro temelli

kimi konstrüktivist sanatçılar, Konstrüktivizm'i ile daha geniş kitlelere ulaşabilecekleri başka bir mecrada da çalışma ve deneyler yürütürler. Bu mecra da sinema olacaktır. Kitleleri etkileyerek özellikle komünizm propagandası yapmak için sinema çalışmaları, devrim sonrasında Sovyet yönetiminin de büyük desteğini almıştır. Susan Hayward (2012), Devrim'den sonra konstrüktivistlerin, toplumsal değişim yolunda teknolojideki büyük potansiyeli görerek, işçilerin, sanatçıların ve entelektüellerin, topluma yeni bir vizyon kazandırmak için birlikte çalışabilecekleri yeni bir düzeni savunduklarını; sanat ve emeği aynı şey olarak değerlendirdiklerini ifade etmektedir. Hayward, üretim olarak sanat fikrinin, yeni ortaya çıkan 1920'lerin Sovyet Sineması tarafından hevesle kucaklandığını belirterek; 1920'lerde, bütün işçilerin yeni kurulan Sovyet Cumhuriyetleri'nin ulusal kimliğini yaşatmak adına iş birliği içinde çalıştıkları mesajını yaymak için, sinemanın propaganda etkisine ihtiyaç duyan Devrim sonrası Rusya'nın politik ajandasıyla tam olarak örtüştüğünü aktarır. Hayward, Lenin ve Stalin'in sinemanın propaganda ve eğitimsel gücünün çok iyi farkında olduklarının altını çizerek; bu durumun özellikle, büyük bir bölümü okuma yazma bilmeyen ve farklı lehçeler kullanan kitlelerin eğitimi için ideal bir görsel medya olan sessiz film için de geçerli olduğunu belirtir. Propaganda hareketinin en erken örneğinin 1915-1921 arasındaki iç savaş sırasında görüldüğünü belirten Hayward; bu dönemde 'ajit-trenler' aracılığı ile ülkenin dört bir tarafında film gösterimleri gerçekleştirildiğini aktarmaktadır. Lev Kuleshov ve Dziga Vertov gibi pek çok ünlü Sovyet sinemacının kariyer başlangıcı bu üretim alanında gerçekleştiği tespitinde de bulunan Hayward; film gösterimlerinin amacının, işçilerin kahramanca mücadelesinin sıkıntıya girmeye değer olduğunu, Devrim ve iç savaşı kazanmanın degeceğini anlatmak yoluyla, Sovyet Cumhuriyetleri'ndeki komünizmin gücünü sağlamlaştırmak olduğunu belirtir. Trenlerin, kırsal kesimlere, Bolşevik lider Lenin'in aktiviteleri ile büyük şehirlerdeki hayattan belgesel görüntüler taşıdığını söyleyen Hayward; bu trenlerle yolculuk eden sinemacıların, kırsal kesimdeki köylülerin çalışmasını ve büyük zorlukların yaşandığı bu dönemdeki kırsal hayatı kameraya kaydettiklerini aktarır. Daha sonra bu sinemacılar, hemen yeniden bir montaj ile hazırladıkları daha yeni çekmiş oldukları görüntüleri içeren yeni filmi de, işçilerden oluşan bir izleyici topluluğuna göstermektedir (Hayward, 2012).

Rıza Oylum (2017), Bolşevik Devrimi'nin lideri Vladimir İlyiç Lenin'in "*Sinema, tüm sanatlar içinde bizim için en önemli olandır*" sözünü alıntıladıktan sonra; devrim sorası Rus Sinema tarihinden bahsederken, Lenin'in sinemayı çok önemli bir propaganda

aracı olarak gördüğünü ve bu sebeple sinema sanatına büyük önem verdiğini belirtmektedir. O döneme kadar sinema tarihinin en yaratıcı fikirlerinden biri olarak atfettiği sinema treninin böyle bir ortamda yaratıldığını belirten Oylum; vagonları sinema salonu ve perdesine dönüştüren trenlerin, ülkenin dört bir yanını dolaştığını belirtiyor. Oyluma göre, sinema trenleri hayatında hiç sinema perdesi görmemiş geniş Sovyet halk yığınlarını hem sinema, hem de Sovyet ideolojik propagandasıyla buluşturmuştur (Oylum, 2017).

Ali Artun (2015), konstrüktivizm alanındaki en ideal mecranın, yapımının üretim süreçlerine benzemesi açısından ‘makine’lerin ürünü olması ve propaganda gücü dolayısıyla, sinemanın sayılabileceğini iddia eder. Devrim’in ertesinde, karşı-devrimcilere karşı verilen iç savaş mücadelesi sırasında geliştirilen propaganda trenleri ve gemilerinin, seyyar tiyatroların yanı sıra sinema salonları ile film çekim/yapım atölyeleriyle de donatıldığını belirtiyor (Artun, 2015).

Zeynep Özarslan (2015), 1920’lerdeki Sovyet sinemasını etkileyen önemli faktörlerden birinin de konstrüktivizm olduğunu ifade ediyor. Özarslan, o dönemdeki sanatın ve sanatçının işlevinin nasıl görüldüğünü Dziga Vertov’un *“Konstrüktivistler, sanatçıyı aktif olarak yeni bir toplumun inşasına katılırken, tıpkı bir fabrika işçisi gibi, ödevi ‘yararlı nesnelere’ yapmak olan bir ‘mühendis’ gibi gördüler”* ifadelerini alıntılıyarak açıklar. Konstrüktivist sanatçılar için insanları eğitmeye yarayacak en güçlü araç olarak filmin görüldüğünü altını çizen Özarslan’a göre; sinemanın ikili bir amaca hizmet etmesi gerektiğini, bunlarında sosyalist bilinci burjuva mantığıyla değiştirme yoluyla teknolojik devrim ve topyekûn dönüşüme yardımcı olmak ve çalışan sınıfın acil sorumlulukları ve gereksinimlerine odaklanarak sanatı özgürleştirmek olduğunu belirtmektedir. Özarslan, Vsevolod Mayerhold ile birlikte tiyatrodaki başlayan bu akım için Vertov’un *“bizim sanatsal vizyonumuz, işçi sınıfından hareket etmektedir ve mükemmel bir ‘elektrik insanına’ doğru yönelen makine şiirselliği ile birlikte ilerlemektir”* ifadelerini bu akımın makinelere hayranlığını ve makinenin estetiğini vurgusu şeklinde yorumlayarak, Vertov’un kendisiyle birlikte Eisenstein, Pudovkin ve birçok başka yönetmenin makinelere hayranlığı yakın plan makine parçalarının çekimleriyle, filmlerde yer bulduğunu aktarır. Özarslan göre, bu estetik anlayış o dönemdeki sanatın toplumsal işlevini de açıklamaktadır. Devrim’den sonra endüstrinin gelişmesiyle birlikte makineler, fabrikaların sembol haline geldiğini

söyleyen Özarlan; bir fabrikadaki işçi nasıl parçaları bir araya getiriyorsa, aynı şekilde sanatçı da yararlı parçaları bir araya getirerek toplumun inşasına katkıda bulunan bir işçi olarak değerlendirildiğini belirtir. Özarlan, Eisenstein'ın "*parçaların bir araya getirilmesi düşüncesi, sinemada, Fransızca kökenli makine parçalarının ve boru parçalarının bir araya getirilmesini anlatan kurgu'dur (montage)*" tanımlamasının altını çizmektedir (Özarlan, 2015).

Peter Bürger (2017); sinemada montajın mecranın kendisinden kaynaklanan bir teknik yöntem olduğunu, sinemanın bilindiği gibi, izleyicinin gözü önünden geçme hızları nedeniyle hareket izlenimi yaratan fotoğrafik imgelerin art arda dizilmesine dayandığı için imgelerin montajının, sinemadaki temel teknik prosedür olduğunu belirtmektedir. Bürger'e göre sinemada montaj özgül bir sanat tekniği değil, mecrayla bilinen bir tekniktir. Fakat Bürger'e göre, farklı şekillerde kullanılabilir. Ona göre, doğal hareketlerin görünmesi ile kesme işlemi aracılığıyla yaratılmış hareket aynı değildir. Bürger, Rus yönetmen Sergie Eisenstein'ın Potemkin Zırhlısındaki sıçrayan aslan görüntüsünün, uyuyan, uyanan ve ayağa kalkan bir mermer aslanın görüntülerinin arka arkaya getirilmesiyle oluşturulmuş olmasını örnek vererek; montajın sinemada sadece teknik bir prosedür değil de, özgün bir ifade olarak da kullanılabileceğini söyler. Bürger'e göre bahsedilen ilk durumlarda da tek tek çekimlerin montajı söz konusudur; ama filmde yaratılan izlenim, doğal hareket akışını yanılısamayla yeniden üretir; oysa ikinci durumda hareket izlenimi yaratan montajın kendisidir (Bürger, 2017).

Kurgunun, genel anlamıyla bir filmi oluşturmak için çekimlerin nasıl bir araya getirildiğini işaret ettiğini ifade eden Hayward (2012); filmlerin genellikle sekanslardan ya da avangard ya da sanat sineması gibi bazı örneklerde olduğu gibi epizotlardan ya da yan yana gelerek çatışma kurgusunu ya da montajı oluşturan, birbirlerini takip eden çekimlerden meydana geldiğini söylemektedir (Hayward, 2012).

Aslında Rus sinema montajı zorunluluktan ortaya çıkmış bir yaklaşımdır. Devrim'den sonra film stoğunun azlığı yapılan eski çekimlerin tekrar kurgulanmasını zorunlu kılmıştır. Hayward (2012) da devrimden hemen sonra yaşanan büyük zorlukların, ilk andan itibaren değişmez bir biçimde Sovyet Sineması'yla ilişkilendirilen sinematografik biçimi ortaya çıkardığını ve bu biçiminde "montaj sineması" olduğunu

ifade ediyor. Film stoğunun arzının yok denecek kadar az olmasından dolayı, tek başvurulacak yöntemin eski filmleri tekrar montajlayarak kurgulamak olduğunu söyleyen Hayward (2012); 1918'de Moskova Film Komitesi özel bir Yeniden-Kurgu Birimi kurduğunu, Sovyet montajının 'kaşifi' olarak Lev Kuleshov bilinse de, aslında gerçek kaşif, yeniden-kurgulama ile ilgili düşüncelerini ekonomik gerekliliğe dayandırarak, montajı 1919'da yeni film estetiğinin temel prensibi olarak savunan Devlet Film Okulu'nun başındaki Vladimir Gardin olduğunun altını çizmektedir. Montaj kullanımı, devrimin ideolojisinin getirdiği hız ve enerjik bir değişim isteği ve Konstrüktivizm'in estetiği ile bağlantılı olarak da, sanatın üreticisi olarak teknoloji ve emeğin görüldüğünü belirten Hayward; Kuleshov'un deneylerinin bu yeni devrimci sinemada öncülük görevini üstlendiğini belirtmektedir (Hayward, 2012).

Peter Wollen (2014), Kuleshov'un Devrim'den önce Kuleşov Kanzankov Stüdyosu'nda çalıştığını ve daha o zamanlar filmin görüntüsel yönlerini vurgulayan kuramsal makaleler yazmaya başlamadığını belirtmektedir. Kuleshov, Kızıl Ordu'da geçirdiği dönemden sonra 1920'de Devlet Film Okulu'nda öğretmen olmuş, kendi atölyesini kurmuştur. Eisenstein da 1923'te üç ay süreyle bu stüdyoda eğitim görmüştür. Wollen, Kuleshov'un ünlü kurgu deneylerini bu atölyede gerçekleştirdiğini söylemektedir (Wollen, 2014).

Hayward (2012), Kuleshov'un montaj ilkesini, her çekimin bir yapı elemanı (bir tuğla) olduğu ve anlamını bağlamdan elde ettiği düşüncesiyle ile başladığını, yani anlamın onun önüne ve arkasına yerleştirilen çekimlerden kazandığını söyler. Böylece, bir çekimin bağlamı, onu farklı bir çekim dizisine yerleştirdiğimizde değişiyorsa, o zaman hem bu çekimin, hem de bütün çekim dizisinin anlamı değişecektir. Bu ilkeden yola çıkan Kuleshov, bütün film göstergelerinde bu yan yana gelişlerin bulunması gerektiği fikrine ulaşır (Hayward, 2012). Yani, Kuleshov'un yaklaşımında bir film çekimi anlamını ondan önce ve sonra gelen çekimlerden elde etmelidir. Çekimler, bir yapıdaki tuğlalar gibi ancak sıralanarak montajlandığında anlam kazanır.

Wollen (2014), Kuleshov'un deneylerinin, o andan önceki ve sonraki çekimler tarafından nasıl belirlendiğini gösterdiği birçok deneyler silsilesini içerdiğini belirtmektedir. Wollen'in aktarığına göre bu deneylerden ilki Kuleshov'un Beyaz Saray'ı

Moskova'ya yerleştirdiği yaratıcı coğrafya ya da “yapay manzara” adlı gösteridir. İkincisi ise dudakları, bacakları, sırtı, gözleri değişik kadınlardan alınarak oluşturulmuş bir kadın kompozisyonudur. Üçüncüsü deney ise Kuleshov'un bir oyuncunun yüzündeki ifadenin - üzüntü, coşku, vb.- o andan önceki ve sonraki çekimler tarafından nasıl belirlendiğini gösterdiği deneydir (Wollen, 2014).

Bu deneylerden özellikle ikisi sinema tarihi açısından çok önemlidir. İlki Hayward'ın (2012) Kuleshov'un ‘Yaratıcı coğrafya’ olarak belirttiği deneydir. Bu deneyde, Kuleshov farklı filmlerden alınan aksiyon parçalarını tek ve kesintisiz bir aksiyon haline getirmek suretiyle yeniden montajlar. 1920’de beş farklı aksiyon parçasını bir araya getiren Kuleshov, “Yeryüzünün Yaratılmış Yüzeyi” (The Created Surface of the Earth) olarak adlandırdığı ve beş çekimi ard arda sıralayarak oluşturduğu bir deneyi gerçekleştirmiştir. Bu beş çekimde sırasıyla bir erkek, bir kadınla Moskova’da karşılaşır. Erkek eliyle bir yere işaret eder, ikisi de çerçevenin dışına bir yere bakarlar. Washington’daki Beyaz Saray’a ait bir görüntü gösterilir ve son çekimde, ikisi beraber bir merdivenden çıkarken görülürler. Hayward, montaj yardımıyla oluşturulan bu tür bir yaratıcı coğfyanın, daha sonra Vertov’un Film Kameralı Adam filmindeki hayali şehir-peyzajlarına ilham kaynağı olacağının da sözlerine eklemektedir (Hayward, 2012).

İkincisi “Kuleshov efekti” olarak da adlandırılan Kuleshov'un en bilinen deneyidir. Hayward (2012)'ın aktardığına göre; Kuleshov deneylerinin en bilineninde Kuleshov, değişik film parçalarından alınan birkaç çekimi yan yana getirir ve bunlardan bir çekim dizisi kurgular. Bu deneyde oyuncunun yakın çekim hareketsiz görüntüsü üç farklı çekimle yan yana getirilir. Çekimleri yan yana getirmenin izleyiciler üzerindeki etkisi, oyuncunun değişen ifadesidir. Oysaki gerçekte, üç örnekte de oyuncunun aynı, hareketsiz görüntüsü kullanıldığı için, ifadenin izleyiciler üzerindeki etkisinin değişmemesi gerekmektedir (Hayward, 2012). “Kuleshov Efekti” olarak adlandırılan bu montaj tekniği ile izleyici tarafından oyuncunun değişmeyen ve tekrarlanan yüz ifadesinin, ilkinde üzüntü, ikincide açlık bir diğerinde şehvet gibi farklı anlamlar yüklenmesi sağlanmıştır. Aynı tuğlalar ifadesinde olduğu gibi, oyuncunun yüz ifadesi aynı olmasına karşı sonrasındaki gelen görüntüyle, içindeki bulunduğu bağlama göre izleyicinin bambaşka bir anlam üretilmesinin önu açılmıştır (Hayward, 2012).

Rus sineması ve Sovyet montajının kuşkusuz diğer önemli ismi Kuleshov'un da öğrencisi olan ve sonra Rus montajıyla neredeyse özdeşleştirilecek ve "çarpıcı montaj" kavramının, "şok" kavramının ve montajda çarpıştırma yaklaşımlarının da yaratıcısı olan Sergie Eisenstein'dır. Eisenstein aslen inşaat mühendisliği eğitimi aldığı belirtilen Wollen'e (2014) göre; çocukluk arkadaşlarından biriyle tesadüf eseri karşılaşması sonucu Proletkult Tiyatrosu'nda sahne-tasarımcısı ve sahne ressamı olarak işe başlar başlamaz, tiyatronun bir siyasi propaganda aracı ve avangard deneyler laboratuvarı olması gerektiğini kavramıştır. Wollen, Eisenstein'ın hocası, yönetmen ve aktör Vsevolod Mayerhold'un *"tiyatronun rahipler tarafından işletilen bir tapınak yerine, teknisyenler tarafından işletilen bir oyunculuk makinası olması gerektiği"* düşüncesini özümlediğini söyler. Wollen; Eisenstein'ın kendisini, temelleri Mayerhold, şair ve oyun yazarı Vladimir Mayakovski, ressam Kasimir Maleviç ve Vladimir Tatlin tarafından ortaklaşa atılan sanatsal, dinamik bir avangard ile özdeşleştirdiğini belirtir. Wollen'in aktardığına göre, Sergie Eisenstein'ın ilk tiyatro gösterisi 1923'te gerçekleştirmiştir. Eisenstein, Ostrovski'nin 19. yüzyıla ait bir eserinden uyarlanmış olduğu oyunu; perde ya da sahneler yerine, müzikhol ya da sirklerde olduğu gibi türlü çarpıcı gösterilere böler. Üstünde cambaz ipleri, paralel barlar ve atlama beygirler ile düzenlenen bir sahnede, Lord Curzon, Marshall Joffre, Faşistler ve öteki siyasi kişilikler karikatürleştirilip gülünç skeçlerle aşağılanır. Oyunda ayrıca dini geçit törenleriyle alay eden bir parodi ile bu bölüm sırasında sahneye üstünde "Din Halkların Afyonudur" yazan pankartlar çıkartılmaktadır. Palyaçolar ve gürültü bandoları, oturdukları koltukların altında fişekler patlayan izleyicilere saldırıp onları rahatsız eder. Oyun sırasında, bir ara bir perde açılır ve bir film gösterilir. Wollen, bu oyunun Eisenstein'ın Lef dergisindeki ilk kuramsal yazısını yazmasına ön ayak olduğunu ve bu manifestoda Eisenstein "çarpıcı montaj" kavramını özetlediğini belirtmektedir. Wollen, Eisenstein'ın Ostrovski'nin Bilge Adam'ını sahneye koyuş biçiminin ardında yatan bütün bu düşsel, şaşırtıcı etkilenişleri Lef manifestosunda aşırı bir uyarılıkla kuramsal bir uyum içine yerleştirmeye çalıştığı söyler. Bu bağlamda, Eisenstein'ın kendisine slogan olarak "çarpıcı montaj" terimini seçtiğini ve bu düşünceyi Einstein'dan şu alıntıyı yaparak aktarır:

"Bütün bunların sanatın gizem ve sırlarına, bilimsel bir biçimde yaklaşmak için çarpınan genç bir mühendis tarafından yapıldığını unutmayın. Üzerinde çalışmış olduğu öğretiler ona tek bir şey öğretmişti: Her bilimsel araştırmanın bir ölçüm birimi olması gerekiyordu. Ve böylece

sanatın yarattığı bir izlenim birimi aramaya koyuldu! Bilimde “iyonlar”, “elektronlar” ve “nötronlar” vardı. Sanatta da “çarpıcılık” oldu! Günlük dil endüstriden, mekanizmanın, boruların, makina parçalarının monte edilmelerini anlatan bir sözcük ödünç almıştı. Bu büyüleyici sözcük toplama, birleştirme anlamına gelen “montaj” sözcüğüydü ve şimdilik çok yaygın olmasa da bir moda haline gelebilmek için her şeye sahipti. Öyleyse bir bütün haline birleştirilen izlenim birimlerini yarısı müzikhollerden, yarısı endüstriden ödünç alınmış çift sözcüklü tek bir terimle ifade etmeliydi. İşte “çarpıcı montaj” terimi böyle doğmuştu” (Wollen, 2014).

İlerleyen süreçlerde, Eisenstein’ın görüşleri de gelişmeye ve değişmeye başlar. Eisenstein’ın düşüncelerini tetikleyen unsurlar ise Pavlov’un çalışmaları ve diyalektik yaklaşımdır. Pavlov’un düşünceleri Eisenstein’da “şok” kavramını tetiklerken, diyalektik ise Eisenstein’ın düşüncelerini “çarpıştırma” ya da “çatıştırma” olarak ifade edilecek bir çeşit süperempoze yaklaşımı önünde geliştirir.

1920’lerde Pavlov’un Eisenstein’ın gözünde daha da büyük önem kazanmaya başladığını söyleyen Wollen (2014); Eisenstein’ın montaj düşüncesi aklında geliştikçe, çarpıcılık düşüncesinin yerine gitgide uyarı ya da şok düşüncesi almaya başladığını belirtmektedir. Wollen’e göre, bu eğilim iki başka düşünce ile birlikte doğmuştur. İlki izleyiciye en aşırı derecede saldırıda bulunmak, ikincisi de siyasi ajitasyon düşüncesidir. Wollen’a göre; 1924 yılında 26 yaşında Grev filmi yapan Eisenstein’ın, filmde şoklardan oluşan bir zincir yaratmayı amaçlar ve bu da yönetmeni Grev filminde toplumsal protestonun saldırgan reflekslerinin maksimum yoğunluğa tırmanışına götürür. Bu durum Eisenstein için önceden doyum ya da gevşeme fırsatı vermeden, dağ gibi yükselen reflekslerdir; ya da bir başka deyişle, mücadele reflekslerinin yoğunlaştırılması ve sınıf bilincinin potansiyel ifadesinin artırılışıdır. Wollen’a göre sonuç olarak montaj kavramı korunmuş, “çarpıcılık” kavramındansa şok ya da kışkırtma etkileri dışında vazgeçilmiştir. Wollen bundan bir sonraki yıl Eisenstein’dan alıntılıdığı “şok kavramı” üzerine Pavlov’un net etkisinin gözlemlendiği şöyle pasajı aktarmaktadır:

“Şok bilimi ve bu kavramlar açısından şokların montajı kendi biçimini de beraberinde getirir. İçerik, bana göre, belirli bir aynın içinde düzenlenmiş şokları izleyiciyi hedef alarak birbirine ekleme işidir.. Bütün bu materyal arzu edilen tepkiyi doğru bir orantı ile uyandıracak ilkelere göre düzenlemiş ve ayarlanmış olmalıdır” (Wollen, 2014).

Eisenstein düşüncelerini diğer etkileyen kavram olan diyalektik yaklaşımı, sanatında dil bilim ile birlikte çözümler. Wollen’in (2014) aktardığına göre Eisenstein,

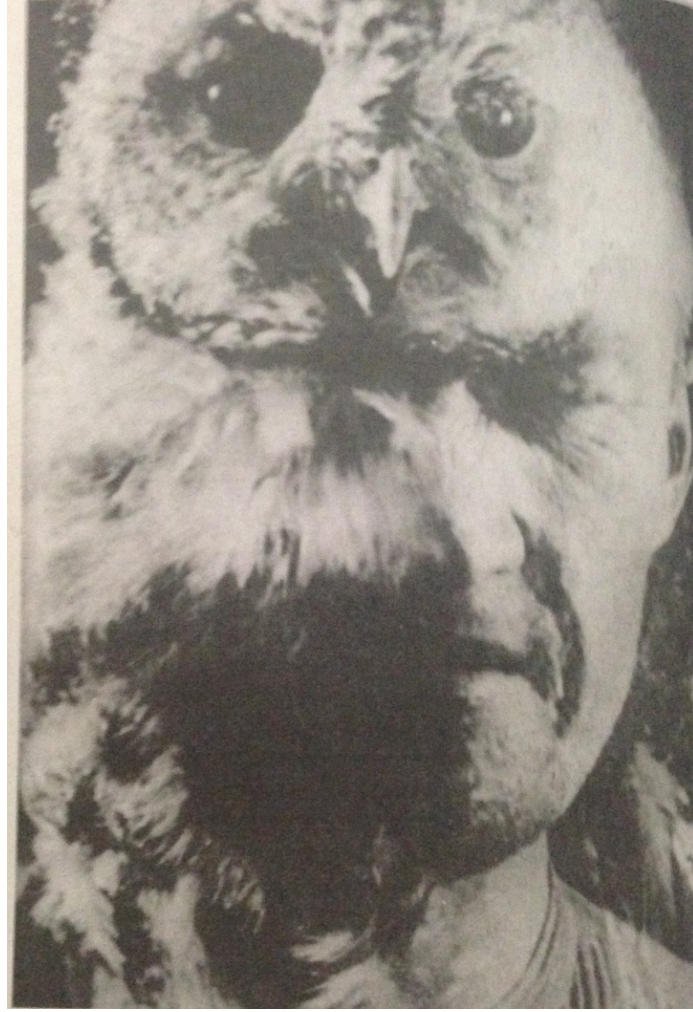
1924'te yurt dışında geziye çıkmak için Rusya'dan ayrılır. 1929 yılına kadar meslek yaşamının öteki dönemlerinden çok daha yoğun bir biçimde çalışarak, başta montaj kuramı olmak üzere estetik kuramlarını geliştirmek adına büyük emek harcar. Wollen, Eisenstein'in montajı, çoğunlukla film dilinin temeli olarak sözel kodlar olarak değil de, kendine özgü bir sözdizimine sahip sinemasal bir kod şeklinde kavramış olduğunu söyler. Wollen; Eisenstein'in bu aşamada, örtük ve belirsiz bir sinema dilini geliştirmek adına daha sonraları dilbilim kuramının içine gömülmesine karşın, yine de 1920'lerdeki dil ve dilbilim hakkındaki görüşlerinin, LEF dergisi aracılığıyla birkaç Formalist dilbilimci ile sınırlı ve üstünkörü olduğunu belirtir. Eisenstein'in asıl ilgisini çeken şeyin diyalektik olduğunu vurgulayan Wollen; Eisenstein'in sürekli olarak montajın diyalektik bir ilke olduğunu vurguladığını dile getirir. Eisenstein diyalektik hakkındaki bilgilerini oldukça derme çatma bir yoldan öğrenmiş olduğunu düşünen Wollen; onu bu konuda en çok etkilemiş kişinin dönemin Sovyetler Birliği'nde "Marksizm'in Bayrağı Altında" adlı ünlü felsefe dergisinin yönetmeni olan Deborin olduğu kesin gözüyle bakıyor. Bu bağlamda, Eisenstein sıklıkla Engels'in "Doğanın Diyalektiği" ile Rusya'da ilk kez 1920'lerde basılmış olan Lenin tarafından kaleme alınan "Felsefe Defterleri"den alıntı yaparak ve bu kitapta geçen bir bölüme özellikle hayranlık duymaktadır. Wollen, ilk defa 1925'te Bolşevik'te yayımlanmış "Diyalektik Sorunları Üstüne" adlı bölümdeki "*Her hücrenin içinde temel birimleri görebileceğimiz gibi, her önermenin içinde de diyalektiğin temel birimlerini görebiliriz*" cümlesinin, yönetmeni çok etkilediğini düşünmektedir. Bunun sebebini ise Eisenstein bu alıntıyı kendi türettiği ve çekimi bir hücre gibi görme kavramıyla, daha sonraları görüşlerini daha karmaşık bir hale geldiğinde ortaya attığı montaj molekülü kavramına bağlayabilmesine bağlamaktadır. Bu çerçevede Eisenstein'in Kuleshov ve Pudovkin'i çekim birimini bir tuğla, film yapmayı da tuğlaları üst üste yığmak olarak gördükleri için eleştirdiği tespitini yapan Wollen; Eisenstein'in Pudovkin'i eleştirdiği şu cümleleri alıntılar:

"Pudovkin bağıra çağıra montajın parçaları birbirine eklemek olduğunu söylüyor. Aynı bir zincir yapar gibi. İşte tekrar 'tuğlalar' çıkıyor karşımıza. Bir düşünceyi açmak amacıyla dizi dizi dizilmiş tuğlalar. Ona montajın bir çarpışma olduğunu söyleyerek karşı çıktım. Bir konudaki iki etmenin çarpışmasından bir kavram doğduğu görüşüdür bu... Montaj da işte aynı böyle bir çelişkidir. Her sanatın temelinde bir çelişki vardır (diyalektik ilkesinin 'imgeci' bir dönüşümüdür bu)" (Wollen, 2014).

Hayward (2012), ana akım sinemasında gösterişli efektler için başvurulan montajın, sanat ve avangard sinema tarafından geniş oranla kullanıldığını aktarmaktadır. Montajda iki görüntünün çarpışmasından, üçüncü bir anlam üretilmediğinin altını çizen Hayward; gerçekte bunun, görüntünün dışında oluşan bir anlam olduğunu belirtmektedir. Hayward; çatışmakta olan görüntülerden oluşan sekansın, kendileri için üçüncü bir anlam üreten izleyicilerde yaratıcı bir tepkinin oluşmasına sebep olduğunu ve bunu Eisenstein'in "çarpıcı montaj" olarak tanımladığını belirtmektedir. Hayward, montajın aynı zamanda, ilgiyi kendisine yönelttiği için yapı çözüme olanak sağlayan bir kurgu biçimi olduğunu ve bu da kapalı okuma olanaklarının hiçbir zaman kaybolmamasına rağmen, sanat ve avangard yönetmenler tarafından geniş çapta kullanılan bir özellik oluşturduğunu vurgulamaktadır (Hayward, 2012).

Eisenstein'in 1920'lerdeki filmlerinde, Kuleshov'un çarpışmasının ya da çatışmanın filmin bütün görsel göstergelerin bulunması gerektiğine dair temel kuramını adapte ettiğini belirten Hayward (2012); Eisenstein'in yaptığı bu işlemin birbirlerini takip eden çekimler ve göstergelerin çarpışmasına ya da çatışmasına neden olduğunu belirtmektedir. Bu bağlamda, Eisenstein'in kendisi tarafından verilen basit, açıklayıcı bir örneği aktarmaktadır. Bu örnekteki ilk çekimde, fakir bir kadın ve iyi beslenmemiş çocuğu, üzerinde boş bir kâsenin olduğu bir masada oturmaktadır. Buradan saatli ve belindeki zincir kayışı gerilmiş olan şişman adamın çekimine geçilir. Adam yemekle dolup taşan bir masada oturmaktadır. Hızlı kurgu yardımı ile bu iki çekimin aniden yan yana gelişi bir çarpışmaya neden olmaktadır ve bu çarpışma da üçüncü bir çekimin oluşmasını sağlamaktadır. İzleyicilerin zihinlerinde beliren bu üçüncü çekim proletaryanın, burjuvazi tarafından baskı altında tutulmasıdır. Öyleyse montajın ilk ilkesine göre, birden fazla çekim hızlı bir şekilde değişmektedir ve anlamlandırma da çarpışma anında oluşmaktadır. Ayrıca klasik anlatı sinemasının doğallığını bozmak için, hızlı kurgu ve alışılmadık kamera açıları kullanılmaktadır ve bu da montajın ikinci ilkesidir. Aslında, filmdeki anlatım Eisenstein'in proletaryanın hikâyesini aktarmak olan devrimci görevi doğrusunda geliştikçe, onun kurgu biçiminin, görüntünün, anlatının ve *'tek bir kahraman yoktur, kahraman proletaryanın kendisidir'* çerçevesinde şekillenen karakterizasyonun üzerindeki ayrıcalıklı konumuna işaret etmesidir. Bu bağlamda, Hayward'a göre Eisenstein için montaj izleyicileri düşünmeye sevk etmeyi amaçlayan entelektüel montajdır. Eisenstein'in anlam oluşturmak için insanlar ile objeler ve canlı varlıkları yan yana sunarak sembolik

yollarla bir eşleşme sağlayabileceğini düşündüğünü ve bu yaklaşım ile “Grev” filminde bir boğanın katledilmesiyle, grevcilerin katledilmesini sembolik bir eşleşme olarak kullandığını örneklemektedir (Hayward, 2012). Wollen (2014) grev filminde polis ajanlarının maymun, boğa, köpek, tilki veya baykuş gibi hayvanlara dönüştürüldüğünü belirtir (Şekil 3.8) (Wollen, 2014).



Şekil 3.8. “Grev” filminden baykuş olmuş bir polis ajanı (Wollen, 2014).

Kuleshov ve Eisenstein’ın deney ve çalışmalarının önemli bir etkisi de filmin bileşenlerinden biri olan oyuncular üzerinde olmuştur. Bu yaklaşımlarda, Mayerhold’un tiyatrodaki öngördüğü bio mekanik oyuncu modelini, sinema alanına taşıyarak oyuncunun kurguyla özdeşleştirilmiştir. Gerek Kuleshov’un “model” yaklaşımında, gerek

Eisenstein'in "tıpleme" yaklaşımında oyuncular yabancılaşarak, tekrar bir öge olarak filme montajlanır.

Kuleshov, oyunculuk alanında, özellikle Kuleshov Effekti olarak da adlandırılan deneyi sonrası geliştirdiği oyunculuk yaklaşımı olan "model" kavramıyla sinemada devrim etkisi yaratarak, Eisenstein dahil birçok sinemacıyı da etkilemiştir. Kuleshov'un 'Bay Batı Bolşevikler Diyarında' adlı filmi çekerken "*En zorlu hedef, özellikle film çalışmalarını için yetiştirilmiş yeni aktörlerin psikolojik-tiyatro eğitimi aktörlerden daha iyi olduğunu göstermekti*" dediğini aktaran Wollen (2014); Kuleshov'un Natüralizm'den nefret ettiğini, oyuncuların her zaman "modeller" diye bahsettiğini belirtir (Wollen, 2014). Hayward'a (2012) göre; Kuleshov'un yeni Sovyet Sineması'na diğer bir önemli katkısı ise oyunculuk alanındadır. Kuleshov tiyatro-eğitimi almış oyuncu kullanımına karşı çıkararak, perdeye uygun bir oyunculuk biçimini geliştirmeyi hedeflemiştir. Kuleshov'un yeni modelinin, oyuncuların reflekslerine ve mekanik hareketlere dayalı bir performansı ön plana çıkartmak adına psikolojiye uzak duran bir model olduğunu dile getiren Hayward; Kuleshov'un oyuncuların görünüşü ve performans stiline hedeflenen role uygun olacak tiplerden seçilmesi gerektiğini savunduğu bildirmektedir. Kuleshov'un oyuncularını uygun biçime yönelik çalıştırmak üzere bir oyunculuk atölyesi kurduğunu da ve Kuleshov'un, psikolojinin değil de toplumsal dinamiklerin performansı harekete geçirdiğine inandığını, bu çerçevede Kuleshov için Yeni Devrimci Sovyetler Birliği'ni muhafaza etmek, psikolojik değil de toplumsal dinamiklerle ilgilenmek demekle eş anlamlı olduğunu tespitini yapar. Hayward'ın belirttiği şekliyle Kuleshov'a göre, oyuncunun bedeni onun performans alanıdır ve en önemli şey jestler ve hareketlerdir. Öyleyse Kuleshov'a göre de beden, toplumsal dinamiklerin devrimci kahramana etki ettikleri yer haline gelmektedir ve bu dinamiklere verilen tepkiler de oyunculuğu oluşturmaktadır (Hayward, 2012).

Kuleshov'un bu modeli de pek çok sinemacı tarafından aynen uygulanırken, Eisenstein bu modeli önemli derecede farklılaştırarak yeni bir model oluşturmuştur. Wollen (2014) Eisenstein'in Grev filminin üstünde çalışırken, oyuncuların seçimiyle ilgili olarak "tıpleme" kuramını geliştirdiğini belirtip, aynı Kuleshov'un ve kendisinin de dahil olduğu tiyatro geleneğinin yaptığı gibi, Ortodoks oyunculuk biçimini reddettiğini belirtir. Bu bağlamda; oyuncu kadrosu seçimindeki ana kıstasın, oyuncuların role uygun fizyolojik ve ifadesel özellikleri olduğunu aktarır (Wollen, 2014). Hayward (2012) Eisenstein'in

oyunculukta geliştirdiği tiplleme modeliyle aktörleri sadece filmin bir elemanı olarak ele aldığını ve bu sayede, bir filmin belirli bir birey değil de işçi sınıfının kendisine dönüştüğünü aktarır. Bu yaklaşım çerçevesinde Eisenstein, Kuleshov'dan çok daha radikal bir şekilde; hem baş kahraman, hem de performans bağlamında daha farklı bir yaklaşım geliştirerek, kolektif proleter bir kahraman yaratmak amacı ile bireyselciliği önemsemeyerek, filmlerinde amatör oyuncularını kitleler halinde kullanır (Hayward, 2012).

3.2.2. Dada ve Montaj Teknikleri

Alex Danchev (2017), Dada isminin yüksek ihtimalle Hugo Ball tarafından beř dilde farklı anlamlara gelen buluntu bir kelime olduğunu belirterek; bu ismin akımın dönüşeceği anarşist, eklektik ve devrimci performanslar için de ideal bir ifade olduğunun altını çizerek (Danchev, 2017). Susie Hodge'a (2016) göre ise, kelime olarak net bir ifadesi olmayıp, isim olarak Tristan Tzara tarafından rastlantı eseri sečilmiřtir. Akımın I. Dünya Savaşı'nın ikinci yılı olan 1916'da tarafsız İsviçre'de doğduğunu belirten Hodge; Dada'nın, bir sanat hareketinden ziyade I. Dünya Savaşı'nın vahşeti ve bu savaşa yol açan dünyadaki, cinnet haline protesto niteliği taşıyan bir anti sanat hareket olduğunu aktarır (Hodge, 2016). Ian Chilvers (2005) da, Dada'nın 1915-1923 yıllında Avrupa kökenli ve New York'ta da manifestolarıyla etkili olan, geleneksel değerlere anarşist bir ruh ile karşı çıkan bir hareket olduğunu söylemektedir. Bu doğrultuda, Birinci Dünya Savaşı'nın getirdiği yıkıma ironi, kinizm ve nihilizm gibi yaklaşımlarla tepki veren Dadacılar, savaşı ve yıkım şartlarını oluşturan toplumu sorgulamaktadır. Bu bağlamda, aynı zamanda sanatın üretiminde akademiye de eleştiren Dada; sanatın pazarlamasına ve hatta bu pazarlamanın tüm ticaret düzeni ne de karşıdırlar. Bu tepkilerinin ileri derecede saçmalamaya varan ve insanları řok etmeyi amaçlayan provakatif ortamlar üzerinden gerçekteştirirler. Kiřisel işlerden ziyade grup halinde eylemlerin daha önemli olduğunu belirttiği Dada hakkında Chilvers; geleneksel olarak resim ve heykel gibi ürünler yerine kolaj, fotomontaj ve hazır nesne gibi farklı teknik ve yöntemlerle üretilmiş eserlerin kullanıldığını aktarmaktadır (Chilvers, 2005). David Hopkins (2006) de Dada'nın geleneksel burjuva sanat görüşlerini yıkmayı amaçlamış uluslararası nitelikli ve çoğunlukla isyankâr bir anti-sanat hareketi olduğunu belirterek, Birinci Dünya Savaşı, Avrupa'da devam ederken; çılığına dönmüş dönemin dünyasının, cinnetlerine, yine dönemin dünyasına ait paradoks ve küstahlık aşkıyla karşı çıktıklarını söylemektedir (Hopkins, 2006).

Susie Hodge (2016), Dadaistlerin Birinci Dünya Savaşı'nın vahşeti yüzünden sanatı ve toplumu ikiye bölme ve sığ bularak; sanatın özellikle geçmişi idealize eden referanslarını ve geleneksel değerlerini yok etme çabasıyla, savaşın anlamsızlığını vurgulamaya çalışırken; bilinçli olarak da irrasyonel işler ürettiklerini ve o güne değin yerleşmiş bütün artistik standardı reddettiklerini aktarır. Dadaistler izleyicileri birçok yönden tahrik ederek, bilinçli şekilde izleyicilerde güçlü bir tepki doğurmaya çalışmalarının ana sebebinin ise Dada'nın sanat ve savaş karşıtı olduğu kadar anti-kapitalist de bir hareket olmasından kaynaklanmaktadır. İnsanları şok edebilmek ve öfkeli tepkiler alabilmek adına kışkırtma misyonları çerçevesinde, Dadaistler artistik janr ve materyalleri birbiriyle karıştırarak, yaratılan her şeyde hissedilen güçlü bir saçmalık ve saygısızlık vurgusunun olmasını sağlarlar. Hodge; yaratıcı bir şekilde otomatik şiir yazımı ve kolajı kullanan Dadaistlerin, 1960'ların "happening" performansların ilk örneklerini sergilerlerken, sanat üretiminin doğaçlama ve rastlantısal olması gerektiğini savunduklarını; cephede milyonlarca hayat kayıp giderken, geleneksel estetik ve güzellik kavramlarının yıkılmasının gereğine inandıklarını dile getirmektedir. Bu çerçevede de kamusal buluşmaları, gösterileri, sanat ve edebiyat dergileri yayımlamayı önemli Dadaist aktiviteler arasında saymaktadır (Hodge, 2016).

Dada için Cabaret Voltaire çok önemli bir girişimdir. David Hopkins (2006), Dada'nın kökeninde şair ve kuramcı Hugo Ball tarafından 1916 Şubat'ında Zürih'te açılan Cabaret Voltaire olduğunu bildirmektedir (Hopkins, 2006). Cabaret Voltaire isminin de Voltaire'in 1759 tarihli "*eğer mümkün olan en iyi dünya buysa, kim bilir diğerleri nasıldır?*" hicvine gönderme içirerek verildiğini belirten Danchev (2017); Dada'nın olası tüm dünyaları teatral olarak düşleyecek cüretkârlıkta olduğunu söylemektedir. Cabaret Voltaire komşularıyla da Alex Danchev'e göre ilginçtir. Sokağın karşısında 6 numarada kalan ve yazılarına gömülmüş bir Rus göçmen vardır. Bu ufak tefek kişi ise Vladimir Lenin'dir ve Komünist Manifesto'nun devamı niteliğindeki kitabı "Kapitalizmin En Üst Seviyesi Olarak Emperyalizm" adlı kitabını yazmaktadır. Danchev, Hugo Ball'un her akşam Dada müzik ve tiratlarını duyan Lenin'in, nasıl etkilendiğini merak ettiğini ve Dadaistlerin yeni sergi salonlarını açarken, Rusların geri dönüp St. Petersburg'da devrimlerine başladığını söylediğini belirterek; Ball'un "acaba Dadaizm bir işaret ve jest olarak Bolşevizm'in bir eşi mi" diye sorguladığını ve her iki tarafta olacak gelişmeleri

heyecan duyarak merakla beklediğini aktarır (Danchev, 2017). Nur Altınyıldız Artun ve Ali Artun'un (2018) aktardığına göre; Cabaret Voltaire'in, sanatı estetik olarak yeniden canlandıracak ve toplumu yenilecek yegâne akımın tiyatro olduğunu öngören ve tiyatroya ilgisi genç yaşta başlayıp, on sekiz yaşında iki tiyatro oyunu yazarak giriş yapan Hugo Ball tarafından kurulduğunu aktarır. Cabaret Voltaire, Hans Arp, Tristan Tzara gibi Dada'nın diğer kurucularının ilk toplanma yeri olur. Zaten Ball'un bu kabareyi açmaktaki hedefinin de Zürih'e sığınmış avangard sanatçıların topluca ve özgürce sanat üretebilecekleri bir ortamı sağlayarak, avangard deneylerin ve buluşların yapılabileceği bir kollektif oluşturmaktır. Bu bağlamda Ball'un amacı; müzik, şiir, tiyatro, resim, heykel gibi farklı sanatları kaynaştıran bütün bir sanat eserini yaratmak ve sanat yaratma eyleminin de bir sanat eseri gibi algılanabileceği, her gösterinin bir manifesto gibi algılanacağı bir sahne kurmaktır. Böylece sanat ile siyaset ayrımı olmaksızın, sanat ve hayatı bağlayan bir olay estetiği yaratılacaktır. Bu yaklaşımla Cabaret Voltaire 5 Şubat 1916 gecesi Hugo Ball, Emmy Hennings, Tristan Tzara ve Janco kardeşlerin katılımıyla açılmıştır (Altınyıldız vd., 2018).

Rastlantı, Cabaret Voltaire'de performans ve sanat üretimi ile sınırlı kalmayarak, şiirde, resim ve heykel üretimlerinde de etkili şekilde kullanılır. Dadacılar, edebiyat alanında da özgün bir rastlantısal şiir yazma tarzını da ortaya koyarlar. Akımın öncülerinden Tristan Tzara (2004) bir dada şiirinin nasıl yazılacağını Manifestosunda şöyle tarif etmektedir:

“Bir gazete alın.
 Bir de makas.
 Şiirinizi ne uzunlukta yazmak istiyorsanız o uzunlukta bir makale seçin bu gazeteden.
 Makaleyi kesin.
 Sonra bu makaleyi oluşturan her sözcüğü özenle kesip bir torbaya koyun.
 Yavaşça sallayın.
 Sonra kesikleri birer birer çıkartın.
 Torbadan hangi sırayla çıktılarsa
 O sırayla yazın kâğıda.
 Şiir size benzeyecektir.
 İşte buyurun, ayak takımı anlamasa da duyarlılığı hayranlık verici, son derece özgün bir yazar olup çıktınız.” (Tzara, 2004).

Nur Altınyıldız Artun ve Ali Artun (2018); Berlin’de Dadacıların montajı yeniden keşfederek ve dönüştürerek, özgün bir estetik üslupla, dönemin en çarpıcı görsel ürünlerinden bazılarını imza attıklarını aktarırlar. Bunu yaparken de Berlin’li Dadaistlerin propagandayı, baskı ve reklamcılığa ait iletişim tekniklerini de kendilerine mal ederek, savaş sonrasında kitle kültürünü yönlendirme gücünü elinde geçiren Weimar basın endüstrisine başkaldırdıklarını söylerler. Altınyıldız Artun ve Artun’un aktardığına göre; Dadaistler uyguladıkları montajlarda gerek fotoğrafları gerekse basında çıkan resimleri kesip biçerek, hatta cümleleri kırparak fragmanlar üretirler ve ürettikleri bu fragmanları da istedikleri gibi yeniden birleştirirler. Dadaistler, ait oldukları bağlamdan kopardıkları parçaları, tabakalar halinde üst üste yapıştırmak suretiyle ürettikleri eserin anlamını da çok katmanlı hale getirirler. Altınyıldız Artun ve Artun; bunun makasla tutkalın, boya ve fırçanın yerine alarak sanatçıya özgü hüneri sıradanlaştırdığı tespitini yapmaktadır. Bu bağlamda, Dada’cılar bu şekilde üretim yapan sanatçının da isminin ‘Artiste’ yerine, Almanca ‘da ‘parçaları birleştiren teknisyen’, ‘montajcı’ anlamına gelen ‘Monteur’ terimine dönüştürürler. Böylece montajcı-sanatçı, mekanik görevlerini politik mahiyet de güderek ağırlıklı olarak gazete ve dergilerden kestikleri imajları içinde yaşadıkları gerçekliği, doğrudan doğruya ürettikleri sanat eserine taşıyarak, bir nevi gerçek dünyayı hammaddeleri dönüştürmüş olurlar (Altınyıldız Artun ve Artun, 2018). Wollen (2014) de Raoul Hausmann’ın Berlin Dadaizm’i eserleri ile ilgili olarak yaptıkları işi fotomontaj olarak adlandırdıklarını aktararak; bunun gerekçesi olarak da Hausmann’ın, Dadacı sanatçıların sanatçı rolünü oynamayı reddetme düşüncesine son derece uygun olduğunu söylediğini aktarır. Hausmann’ın Berlin Dadacılarının kendilerini birer mühendis, yapıtlarını ise birer inşa gözüyle baktığını ekleyen Wollen: Hausmann’ın Dadaistler olarak yapıtlarını bir teknisyen gibi monte ettiklerini söylediğini belirtir. Wollen’e göre bu durum Berlin ile Rusya, Dadaizm ile Konstrüktivizm arasındaki ilişkinin, o dönemde oldukça yakın olmasıyla alakalıdır (Wollen, 2014).

Dada’nın bir başka montaj yaklaşımı ise Hannover Dada olarak da bilinen Merz Dada’dır. Altınyıldız Artun ve Artun (2018) “Merz” kelimesinin de Dada gibi anlamsız bir ve tesadüf bir sözcük olduğunu belirterek; rastlantı sonucu Kurt Schwitters’in bir kolajına giren ticaret bankası anlamına gelen ‘Kommerzbank’ kelimesinden türetildiğini ve ‘Kommerz’ sözcüğünün aynı zamanda, parçalamak, yok etmek anlamına taşıyan ‘ausmerzen’ sözcüğünü de çağrıştırdığının ifade ederek; Kurt Schwitters’in ‘Merz’

sözcüğünü avangardın can düşmanı gördüğü piyasayla alay etmek için türetildiğini iddia etmektedirler. Altınıyıldız Artun ve Artun, sanatı ve hayatı parça parça eden bir etkisi olarak gördükleri Merz'in, 19. yüzyıl sonunda modernizmle doğan fragman estetiğinin bir uzantısı olarak yorumluyorlar. Onlara göre; Merz'de, fragman estetiğinin ortaya çıkmasında etkili olan başlıca etmenler insanların ruhları kadar bedenlerini de parçalamasıyla, metropol hayatı, modern teknoloji ile savaşlar ve devrimlerdir. Yazarlara göre; Merz'in umudu, savaşa son verecek estetik devrimdir (Altınıyıldız vd., 2018). Hans Richter (2018) de Schwitters'in amacının bütün sanatların aynı anda içinde birleştikleri bütünsel sanat eseri yaratmaktan ziyade; değişik sanatlar arasındaki farkları yok ederek, onları birbirlerine katmak olduğunu söyleyerek; bu çerçevede sanatında insan ruhunun soyut bir temsili olarak makineyi dahi kullanmak istediğini belirtmektedir (Richter, 2018).

Merz Dada'nın bir başka çalışması ise Kurt Schwitters tarafından gerçekleştirilen ve 'Merz Mimarlığı' olarak atfedilen 'Merzbau' yani 'Erotik Izdırap Katedrali'dir. Hans Richter (2018), Kurt Schwitters'in bütün etkinliklerini birleştirerek oluşturmak istediği ve kutsal gibi gördüğü eserinin "Schwitters Sütunu" olduğunu; bu ana eserini, saf ve satılması mümkün olmayan, nakledilmesinin hatta tanımlanmasının bile mümkün olmadığı bir çalışma olarak betimler. Richter; evin farklı odalarında inşa edilen bu sütunun, her yeni gün üstünü yeni bir tabakanın örttüğü, sürekli bir değişim halinde olduğu bir eser olarak tarifler. Richter'in aktardığına göre; Schwitters'in evinin ikinci katındaki büyük odanın ortasında, soyut bir heykel durmaktadır ve 1925'te bu sütünü ilk gördüğünde odanın yarısını dolduracak ebatta ve boyut olarak da neredeyse tavana değmektedir. Richter'e göre; bu bir heykelden ziyade, Schwitters ve arkadaşlarıyla ilgili her gün değişen ve yaşayan bir belgedir. Bu sütun, bir oyuklar yığını ve heykelin içini boşaltarak şişirilmiş, her birinin bir anlamı olan iç bükey ve dış bükey formlardan oluşan bir yapıdır. Örnek olarak da Mondrian, Arp, Gabo, Doesburg, Lissitzki, Maleviç, Mies van der Rohe ve Richter oyukları ile oğlu ve eşi için de birer oyuk olduğunu söyleyen Richter; her oyukun içine de bu insanların hayatından son derecede kişisel bir takım numunelerin yer aldığını belirtir. Schwitters'ı üç yıl sonra ziyaret ettiğinde, sütun bütünüyle değişmiş olduğunu aktaran Richter; üç yıl önceki oyuklarla deliklerin artık hiçbirinin görünmediğini ve bu durumu Schwitters'in "hepsi içerde derindeler" diye açıkladığını aktarmaktadır. Richter, sütunun devasa ölçekte büyümesiyle bu oyukların gizlendiği ve diğer heykelsi yumrularla, yeni insanlarla, yeni şekillerle, renklerle ve ayrıntılarla örtüldüğünü söyleyerek; bu durumun hiç

bitmeyen bir üreme olduğu tespitini yapar. Sütunun yer kalmaması sebebiyle, daha fazla yatay genişlemeyeceği için ancak büyümesinin tek yolunun dikey doğru olduğunu fakat bunu da tavanın engellediğini belirten Richter; Schwitters'in bu durumun da kolayını bularak, üst kattaki kiracıları çıkararak, tavanı delip, sütunu üst kata doğru uzattığını anlatıyor (Richter, 2018). Bu şekilde sütun tüm evi katman katman üst üste binerek sarmıştır. (Şekil 3.9.)



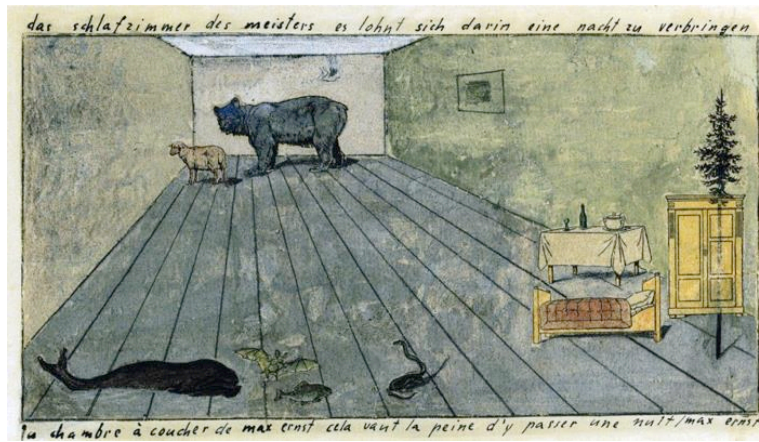
Şekil 3.9. Merzbau (https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitterss-merzbau/)

Merz Dada'dan etkilenerek, farklı eserler üreten bir diğer sanatçı da Max Ernst'ir. Kurt Schwitters'den esinlenerek yaptığı çalışmalara, Ernst'in 'Merz resimleri' adını verdiğini belirten Altınyıldız Artun ve Artun (2018)'a göre; sanatçının kolajlarının kübistlerin buldukları nesnelere, resimlerine montajladıkları kolajlardan yahut da Berlin'li Dadacıların fotomontajlarından farklıdır. Ernst, karşısına çıkıp aklını çelen bir basılı sayfayı alarak, bu basılı sayfanın üstüne de başka basılı malzemelerden kestiği parçaları yapııştırarak kolajlar oluşturmaktadır. Altınyıldız Artun ve Artun'un, Hans Richter'dan alıntılıdığına göre; Max Ernst'in manipüle ettiği evrende, makine parçaları insanlara, insanlar eşyalara, eşyalar doğaya dönüşmektedir ve herşey mekanik bir mekânda, yeraltı dünyasında hareket etmekte, asılı kalmakta veya öylece donmaktadır. Bu bağlamda, Max

Ernst “Efendinin Yatak Odasında Bir Gece Geçirmeye Değer” adlı çalışmasında, derslerde kullanılan bir kitaptaki insan, hayvan, bitki ve eşya çizimleriyle dolu bir sayfadan ayı, kuzu, balina, yılan, ağaç, karyola, masa ve dolabı aynen bırakıp öteki figürleri tamamen örtecek şekilde boyar (Şekil 3.10). Daha sonra yarattığı doğayla kapalı bir evin iç mekânını dönüştürür (Şekil 3.11). Yazarlara göre, bu eser rastgele yan yana gelen figürlerin, Max Ernst’de bir anda uyandırdığı kışkırtıcı ve şaşırtıcı çağrışımların resmedilmesidir (Altın yıldız Artun vd., 2018).



Şekil 3.10. Max Ernst’in “Efendinin Yatak Odasında Bir Gece Geçirmeye Değer” adlı eserinin montaj ögesi (<http://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-max-ernst-dada-ve-surrealizm/3060>)



Şekil 3.11. Max Ernst’in “Efendinin Yatak Odasında Bir Gece Geçirmeye Değer” adlı eseri (<http://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-max-ernst-dada-ve-surrealizm/3060>)

Dada Avrupa'yla eş zamanlı olarak, Amerika New York'ta da doğmuştur. Hopkins (2006), 1915'te Fransa'dan sürgün edilen Marchel Duchamp ve Francis Pcabia'nın Amerika'ya yönelerek, burada bu akımın öncüleri olduğunu belirtir. Hopkins, Duchamp'ın akıldan ziyade göze hitap eden sanatı hoş bulmamasının, onu insan ruhunu biçimlendirdiğini düşündüğü makine çağının etkisinde, bir kinizmlle ilerlemesine yol açtığını aktarır (Hopkins, 2006). Özkan Eroğlu (2014) da Marcel Duchamp, Man Ray ve Francis Pcabia'nın New York Dada'nın önde gelen isimleri olduğunu tespitini yaparak; Duchamp'ın 1913 yılında bir bisiklet tekerleğini, bir taburenin üstüne ters bir şekilde çakarak, dönemindeki sanat otoritelerini şaşkına çevirdiğini aktarır. Eroğlu, benzeri bir durumun Duchamp'ın 1917 de bir pisuvara "Richard Mutt" imzasıyla sergileyip, bir sanat eseri ilan etmesiyle de yaşandığının altını çizmektedir (Eroğlu, 2014). David Hopkins (2006), Duchamp'ın sanat yaklaşımının, düşüncenin el becerisinin yerine geçmesinde üzerine kurulduğunu söyler. Bu durum Hopkins'e göre, onu hazır yapım nesnelere, sanat objeleri olarak seçmeye yöneltir. Bu çerçevede de, 1917 yılında bir pisuvara "köpek" ya da "ahmak" anlamına gelen "Mutt" imzası atarak New York Bağımsız Sanatçılar Topluluğu'nun sergisine gönderip reddedilmesinin ise bir dada gösterisine dönüşür (Hopkins, 2006). Duchamp'a hazır nesne kullanımında ona ilginç gelen objenin faydacı içeriğinden söküp koparıp, her şeyden yoksun bırakıp başka bir içeriğe yerleştirmesinin ilginç geldiğini aktaran Lazzarato; objelerini nasıl seçtiği sorusu üzerine rastlantı vurgusunu yaparak "*tabiri caizse o sizi seçer*" cevabını verdiğini belirtir. Duchamp'ın hazır nesne üretiminin, herhangi bir sanatçı eylemi gerektirmemesini, bir başkaldırı eylemi olarak gördüğünü aktaran Lazzarato; Duchamp'ın hazır nesne fikrinin sanat işini parasallaştırmaktan kurtardığı düşüncesini aktararak, bunun günümüz kapitalizm fikrine aykırı olduğunu vurgular (Lazzarato, 2014).

Modernizmin öncü mimarlarından Adolf Loss'un 1925 yılında Dada hareketinin kurucu babası Tristan Tzara ve Sürrealist ressam eşi Creta Knutson için tasarladığı konut, tasarım süreciyle Dada yaklaşımının mimarlık bağlamında izlerini taşır. Evin tasarımı erken modernizmin öncülerinden Adolf Loss ile Dadacı Tzara'nın diyaloglarıyla şekillenirken; ev, yapım süreciyle de, Dadacı rastlantı alegorisini içeren Dadaist bir montaj ürününe dönüşür. Adolf Loos, aslında böyle bir yaklaşıma uzak bir tasarımcı değildir. Loos (2014), 1900 tarihli "Zavallı Zengin Adamın Öyküsü" makalesinde, zengin bir adamın her tarafından sanat fişkıracağı bir ev için bir mimara başvurduğunu ve mimarın evi detaycı

biçimde duvardaki tablolarından, külünü döküleceği kül tabağına, evde farklı odalarda giyeceği farklı terliklerden gazeteliğine kadar dayatmacı bir tavırla tasarladığını anlatır. Bu tasarıma uymak zorunda olan adam, mekânın zorunlu kullanma kriterlerine alışamaz. Mimar, müşterinin evde yaşama ve kullanım sürecinde, yaptığı tasarıma hiçbir eklenti ya da çıkarma yapmasına izin vermeyecek şekilde de sınırlar. O kadar ki, mimar zengin adamın torununun onun için çizdiği resim de içeren doğum gününde gelen hediyeleri evin herhangi bir yerinde kullanmasını yasaklar. Zengin adam, kendi hayatına dair hiçbir eklenti yapamadığı evi, bir mutsuzluk hapishanesi olarak görür. (Loos, 2014). Loos, bu anlatısıyla yapının ve dolayısıyla olması gereken mimarlığın, kesin sınırlı kurallar olmaksızın, kullanıcının yapıyı deneyimleme süresince, yapının rastlantı eseri olaylarla, ekleme ve çıkarmalarla bir montaj eseri olduğunu ve sanat olarak atfedilen diğer yaklaşımın, hayattan kopuk olarak eseri bir ızdırap nesnesine çevirildiği bir durumu betimlemektedir. Bu görüşler avangardın, sanatı hayat pratiğine döndürme amacıyla örtüşmektedir. Hatta yapının deneyimlendikçe, hikayedeki gibi eklentilerle gelişmesi, Merz Dada'yı anımsatmaktadır. Bu da Loos'un bu eleştirel yaklaşımıyla, Dada yaklaşımlarının paralelliğini gösterir. Bu bağlamda Loos'un Tzara ve eşi için tasarladığı ev de, bu yaklaşıma benzer bir yaklaşımla inşa edilir. Hatta yapı ilk tasarlandığından bambaşka bir şekilde, bir kat da eksik olarak tamamlanır (Şekil 3.12)



Şekil 3.12. Tzara Evi (<https://structurae.net/structures/tristan-tzara-house>)

Pierre Blanc (2017) evin inşa edilmiş kısımları ile tasarımı kıyasladığında, inşaat sırasında birçok şeyin değiştirildiğinin altını çizerek; Loos'un çizimler üzerinde durmayıp, tasarımı inşaat sırasında değiştirdiğini belirtmektedir. Loos'un yazdığı denemelerde, mimarlığın duysal deneyimlerin yaratılmasıyla ilişkilendirdiğini düşünen Blanc'a göre; Loos için, mimari sunum ve mekân deneyimi arasında bir ayrılma olduğudur. Blanc, ayrıca Loss'a göre mekânsal deneyimin tamamının çizimler aracılığı ile aksettirilemeyeceği, dolayısıyla da Loss'un, bütün mekânsal deneyimlerin çizimler ile tasarlanamayacağı ve aktarılamayacağı düşüncesinde olduğunu söyler (Blanc, 2017).

Loos'un 1 Ağustos 1925 tarihli tasarımı ile inşa edilen bina arasında birçok belirgin farklar olduğunu belirten Blanc, en belirgin değişikliğin evin tüm mekânsal yapısını değiştiren en üst katın inşa edilmemiş olmasını göstermektedir. Loos'un üçüncü kat için hazırladığı çizimdeki sandalye ve çalışma masasından, burada Tzara için bir çalışma odası tasarladığının anlaşıldığını belirten Blanc; Loos'un çizimlerden anlaşıldığı üzere cepheye penceresi olmayan bu hiç inşa edilmemiş olan dördüncü katta, iki yatak odası ve bir de banyo tasarladığının görüldüğünü söyler. Diğer katlarda yatak odası olmadığı için, ilk başta Loos'un, Tzara ve Greta'nın yatak odalarını bu son katta düşündüğünü sonucuna varan Blanc; bu son katın inşa edilmeme kararının yapıda zincirleme bir tepkiye yol açarak, evin yaşam alanlarının yeniden düzenlenmesinin gerektirdiğinin tespitini yapar. Bu çerçevede yatak odalarının bir alt kata, Tzara'nın çalışma odası daha önce oturma odası olarak öngörülen üçüncü odadaki mahale, oturma odasının ise, daha önce atölye olarak planlanan mahallin yerine aktarıldığını tespitini öne sürer. Blanc'a göre; Greta Knutson'ın atölyesi olarak düşünülen alanında, evin yerleşim düzenine pek uymayan terasta bir hacim olarak yer almaktadır (Blanc, 2017).

3.2.3. Sürrealizm ve Montaj

Ian Chilvers (2005), Sürrealizm'i 1920'ler ve 1930'larda sanat ve edebiyatta görülen ve tuhaflık, yersizlik ve irrasyonel gibi kavramlarla ünlünen bir sanat akımı olarak tanımlamaktadır. Bu akımın, Dada ile çok yakın ilişkili olduğunu söyleyen Chilvers; Dada'nın devrimci düşünce ve eylem tarzını geliştirmiş birçok Dadacının aynı zamanda bu akımda yer aldığını belirtmektedir. Chilvers, bu açıdan her iki akımın da çok güçlü bir şekilde irrasyonel olması ve yarattıkları eserlerin rahatsızlık verici ve şok edici ortak

noktaları olmasına karşın; Dada'nın nihilizm yanının ağır basarken, Sürrealizm'in daha pozitif bir ruh halinde olduğunu eklemektedir (Chilvers, 2005).

Altınıyıldız Artun (2014), André Breton'un "Sürrealizm" kelimesine yükledikleri anlamı "*kişinin sözlü, yazılı veya başka bir yolla, düşüncenin gerçek işleyişini ifade etmeyi denediği, en saf halindeki psikik otomatizm, aklın her türlü denetiminden uzak, ahlaki ya da estetik her türlü kaygıdan muaf olarak, sadece düşüncenin dikte edilişi*" olarak tarif ettiğini aktarmaktadır. Sürrealistlerin akılla çelişen, hızlı, apansız, hatta fevri yaratıcılığın; rastlantıya yer veren oyunculuğun, rüya aleminden ve bilinç dışından beslenen, aklın hükmünü sarsan, arzuyu egemen kılan yeni bir gerçekliğin peşinde olduklarını söyleyen Altınıyıldız Artun; Sürrealizm isminin Apollinaire'e atıf yaparak bu yeni gerçekliği ad olarak seçtiğini belirtir (Altınıyıldız Artun, 2014). Sürrealizmin bu yaklaşımını Sürrealist manifestolarda da deklare edilir. Breton (2017); 1924 tarihli Sürrealizm Manifestosu'nda "sevgili hayal gücü, en sevdiğim yanın o esirgemez niteliğindedir" diyerek; "özgürlük, beni hala heyecanlandıran tek kelimedir" cümlesiyle aslında akımın ana karakterindeki bu öğeleri vurgulamaktadır (Breton, 2017).

David Hopkins (2004), 1922'lerin ortasında Breton'un organize ettiği 'Congr ss de Paris' konferansında Dada'nın sakındığı şeye dönüştüğü iddiası ve Dada'yı "küstah reddi" ve 'kendi hatırı için skandal çıkarma' ile suçlayarak, avangard ilkeleri yeniden saptama şansını yakaladığını belirterek; bu şansını da 1924'te "Birinci Sürrealist Manifesto" ile gerçekleştirdiğini aktarır (Hopkins, 2004).

Nur Altınıyıldız Artun (2014), Sürrealizm'in örgütlü bir hareket olarak 11 Ekim 1924'te Paris'te Sürrealizm Araştırmalar Bürosu'nun kurulması ve dört gün sonra ilk Sürrealizm manifestosunun yayınlanmasıyla ortaya çıktığını belirterek; bu yapının hemen peşi sıra "La R volution Surr aliste" yani "Sürrealist Devrim" dergisi çıkarmaya başladığını belirtmektedir. Sürrealizm'in en başından beri kolektif bir girişim olarak örgütlendiğinin altını çizen Altınıyıldız Artun; "Sürrealist Devrim" dergisinin amacının da derginin adının işaret ettiği gibi topyek n bir devrim olduğunu aktarır (Altınıyıldız Artun, 2014). Alex Danchev de aynı şekilde Sürrealizmin kurucu babası Breton'ın, sürrealizmi devrimin hizmetine sunmaya hazır olduğunu dile getirir (Danchev, 2017).

Sürrealist sanatçıların birçoğunun, daha öncesinde Dada ile uğraşıp piştiğini ve hatta Breton’unda bu kategoride olduğunu söyleyen Danchev (2017); Dada’nın, Fütürizm’den ödünç aldığı öğelerin benzeri durumun da Sürrealizm için de geçerli olduğunu söyler. Danchev’e göre bu durum, Sürrealizm’in, hem Dada’dan, hem de Fütürizm’den bir takım öğeleri alması şeklide olur. Buna örnek olarak da Sürrealizm’deki otomatik yazım ve müneccim otomatizmi ile Fütürizmin ‘hür sözleri’ ve ‘bilinçdışı ilham’ yaklaşımlarının benzerliğini gösteren Danchev; Breton’da Marinetti ve Tzara’nın yansımalarının net bir şekilde okunabileceğini iddia eder (Danchev, 2017).

Sürrealizm montaj yaklaşımında, Dada’dan farklı olarak; bağlamından kopartılmış ve gerçeklikle ilişkilerini kaybetmiş yalnız fragmanların değil, aynı zamanda kavramların da bağlamlarından ve gerçekliklerinden kopartılarak gerçekleşir. Bu şekilde Sürrealistler, hem fragmanlar hem kavramlar bilinçaltı, hayalgücü gibi kavramlarla da başka bir kavramsal paradoks üretmek adına montajlayarak eserlerini üretir. Bu şekilde hem malzemeler, hem de içerdikleri kavramsal öğeler bağlamından ve gerçekliğinden koparak, kavramsal paradoks içeren eseri üretmek için birleştirilir.

Louis Aragon ve Max Ernst’in, 1930’larda sürrealist resim ile ilgili kaleme aldıkları “La peinture a defi” yani “Resme Meydan Okuma” ve “Au-dela de la peinture” yani “Resmin Ötesinde” başlıklı yazılarla resmi yeniden tartışmaya açtıklarını belirten Nur Altınyıldız Artun (2014); yazarların, bu yazılarında Sürrealistlerin, Dadacılarıdan miras kalan kolajı öne çıkarttıklarını aktarır. Aragon’un, ressamın, resim yapma tekniğine bağlı kalmamasıyla, herkesin ‘ressam’ olabileceğini düşüncesini aktaran Altınyıldız Artun; Aragon’un sürrealist kolajın mucidi olarak gördüğü Ernst’in, fotoğraf parçaları, çizim ve resimleri kullanarak fantastik ve yeni gerçeklikler yarattığı düşüncesinde olduğunu söyler. Bu bağlamda, bu yazılarda Aragon Ernst’in fragmanları tam anlamıyla yerlerinden ederek, birbiriyle ilgisi olmayan parçalarla, başta ait olduklarından farklı gerçeklikleri temsil ettiği fikrinde olduğunu söyler. Altınyıldız Artun’un aktardığına göre; sürrealist kolajın işleyişini “*görünüşte ilişkisiz iki gerçekliğin, hiç olmadık bir düzlemde eşleşmesi*” şeklinde çok daha basit ifadelerle tarif eden Ernst; birbirinden uzak gerçekliklerden bahsederken, Sürrealistlerce çokça kullanılan Lautréamont’un “*bir dikiş makinesi ile bir şemsiyenin bir teşhir masası üzerinde tesadüfen buluşması kadar güzel*” sözünü, “*bir şemsiye ile dikiş makinesinin yapabilecekleri tek şey vardır, o da sevişmek*” şeklinde kullanır. Bu durum

yazara göre, Ernst'in aklın ilişkilendirmekte zorlanacağı denli uzak ve farklı gerçeklikleri, özgür bırakılan arzu vasıtasıyla bir araya getirdiği şeklindedir (Altınıyıldız Artun, 2014).



Şekil 3.13. Yağmurlu taksi (<http://artmic.eclublog.com/16-surrealiste-a112481762>)



Şekil 3.14. Sürreal Sokak (<https://www.pinterest.co.uk/pin/116530709078788402/>)

Sergiler, bu yaklaşımdaki montaj tekniklerinin kullanıldığı sansasyonel alanlardır. Bernard Tschumi (2014), sergi alanlarının, Sürrealistler için olağanüstü deney alanları olduğunu vurgulamaktadır. 1938’de Paris’te gerçekleşen Uluslararası Sürrealizm Sergisi’ni bir sürrealist mekân yaratma yolundaki ilk girişim olarak yorumlayan Tschumi; sergiyi de detaylıca tariflemektedir. Tschumi’nin tarifine göre, serginin avlusuna giren ziyaretçilerin karşısına Salvador Dali’nin “Yağmurlu Taksi” adlı eseri çıkar (Şekil 3.13). Bu kırık dökük taksinin içinde iki cansız manken vardır. Sarışın kadın mankenin üzeri canlı salyangozlarla kaplıyken, diğer manken köpekbalığı kafalı bir şofördür. Arabanın üzerine ise yağmur yağmaktadır. Buradan, ziyaretçi La Rue Sürrealiste’ye yani Sürrealist Sokak’a geçer. Burası uzun bir koridordur ve sokak temsili koridor boyunca sıralanmış levhalar vardır. Levhalar, “Kan Nakli Sokağı” gibi ara sokakları ve başka hayalî yerlere işaret etmektedir. Bu sokakvari koridorda ise üzeri kostümlü cansız mankenler dizilidir (Şekil 3.14). Man Ray’in giydirdiği bir mankenin kafasında cam kabarcıklarla dolu tüplerden yapılmış bir başlık vardır. Mankenin gözlerinden kristal damlalar akmaktadır. Marchel Duchamp ise bir kadın mankeni giydirmiştir. Kadın mankenin giydiği erkek ceketinin cebinde ise kırmızı bir ampul yanmaktadır. Orta mekânı Duchamp tasarlamış ve mekân bir mağraya benzemektedir (Şekil 3.15). Yerler çürümüş yapraklarla kaplıdır. Kâğıtla doldurulmuş 1200 kömür çuvalı tavana asılıdır. Bu garip ortamda hareket etmek hem karanlık hem de ortada duran mangal nedeniyle zordur. Dört köşeyi büyük ebatlardaki dört karyola doldurmaktadır. Bir başka kısımda ise içinde nilüferler yüzen bir havuz yer almaktadır. Başka bir yerlerde ise dört kadın bacağının oluşturduğu bir masa durmaktadır. Mekân aynı zamanda bir performans mekânıdır da. Bir dansçı kimi zaman bu süslü mağranın içerisinde, kimi zamansa havuzun çevresinde, bazende havuzun içinde “Tamamına Ermemiş Eylem” isimli bir dans gösterisini icra etmektedir. Mekân, Brezilya’yı anımsatacak biçimde kavrulmuş kahve kokmaktadır (Tschumi, 2014).



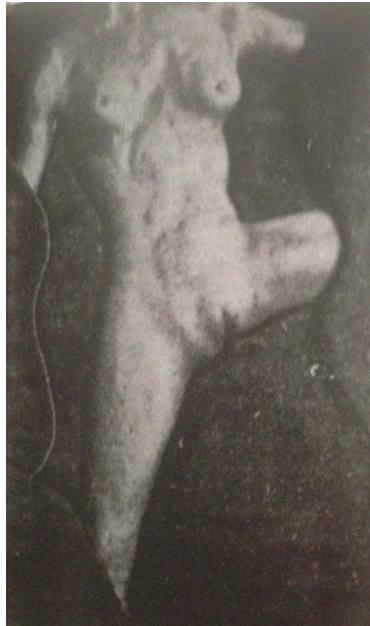
Şekil 3.15. 1 Marcel Duchamp'ın sergi alanı (<http://expositions.modernes.biz/wp-content/uploads/1938/01/Paris-1939-Expo-Sur.jpg>)

Tschumi (2014); Marchel Duchamp'ın sınır kavramı üzerinden mimarlığı erotizmle sorguladığından bahsederek, Duchamp'ın *Etant Donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'telaitage* (Verili: 1° şelale / 2° aydınlatma gazı) adlı inşa ettiği bir oda şeklindeki gerçek bir mekânı analiz eder. Tschumi, bu eserin Duchamp'ın hem duylulara hitap eden resmi aşığılamanın nihai ifadesi, hem de erotik makinelere düşkünlüğün bir zaferi olarak yorumlamaktadır. Tschumi'nin aktardığına göre eserde, yıpranmış eski ahşap bir çift kapı kanadının ardındaki tuğlayla çevrilmiş bir gizli mekân yer almaktadır. Kapının kulbunun olmamasından dolayı da açılması da olanaksızdır (Şekil 3.16). İçine girilemeyen bu yapıya yaklaşınca ise göz seviyesinde iki delik fark edilmektedir. Tschumi'ye göre, girilemeyen bu yasak mekâna deliklerden bakan kişiyi hayrete düşürecek bir sahne beklemektedir. Deliklerden ya da kapıya paralel tuğla duvarın üzerinde yer alan düzgün olmayan yarıklardan bakılınca, ince dalların üzerine uzanmış bir çıplak kadının narin bedeni görünmektedir. Bu çıplak kadının açılmış bacakları 'röntgenci'ye doğru dönüktür (Şekil 3.17). Kadın, sönük bir gaz lambası tuttuğu sol elini havaya kaldırmıştır. Arkasında ise ağaçlıklı bir peyzaj ve mavi bir gökyüzü vardır. Arkada bir şelale sanki sürekli akıyor gibi görünmektedir. Tüm sahne titreşimli bir ışıkla boğulmaktadır. Tschumi; Kapı'nın buradaki odaya hiçbir zaman dahil olamayan izleyici için son derece hayati olduğunu belirterek, bu mekânla kurulan ilişkiyi gerilim, empati ve arzu yüklü bulmaktadır. Duchamp'ın

“Erotizme gerçekten inanıyorum, çünkü tüm dünyada oldukça yaygın bir şey; herkesin anladığı bir şey” dediğini aktaran Tschumi; Duchamp’a göre erotizmin, toplumsal kurallar sebebiyle sürekli saklı tutulan ama illa erotik olması da gerekmeyen şeylerin, gün yüzüne çıkarılmasının bir yolu olduğunu ekler. Tschumi, Duchamp’ın bunları ortaya dökülebilmek ve herkesin emrine amade bulundurmanın, onun için çok önemli olduğunu; çünkü her şeyin temelinde bu durumun yattığını söylediğini aktarır (Tschumi, 2014).



Şekil 3.16. Duchamp’ın Etant Donnés eserinin dışı(Tschumi, 2014)

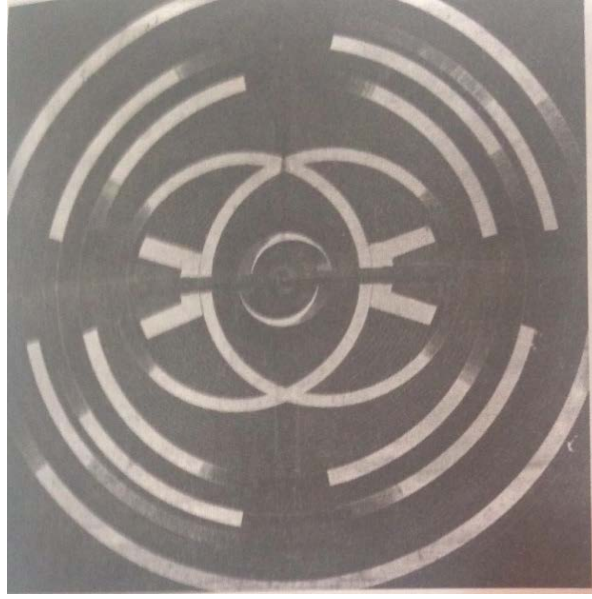


Şekil 3.17. Duchamp’ın Etant Donnés eserinin içi(Tschumi, 2014)

Tschumi'nin tasvirlediği bu eser; içine girilemeyen bir yapı ile içeride doğal bir ortamda elinde fener tutan çıplak kadın figürlerinin gerçeküstü montajıdır. Eser deneyimlenmesiyle gerçeküstü öğelerle, paradoksal bir duygu kargaşasına dayanan yeni bir kavramsal his yaratır. Bu içine girilemeyen, kemerli kapısın kulbu bile olmayıp muhafazakâr duran yapı; aynı zamanda kapısının delikleriyle ve içerdeki çıplak kadın figürüyle bu muhafazakârlığı yerle bir etmekle kalmayıp gayet cüretkâr da bir hal alır. Dışarıdan küçücük bir oda olarak algılanan mekân, delikten bakınca şelaleler ve yeşilliklerle ferah bir görünüm içindedir. Küçük, köhne, sıkıcı, klasik ve muhafazakâr diye yaklaşılan mekân, seyircinin delikten mekâna bakarak deneyimlemesiyle tam tersine döner. Seyirci kendini mekânın içini deneyimlemenin artan hazzıyla, kendini daha fazla dışarda hisseder. Eser, mekânın deneyimlendikçe çarpışmaya uğrayan zıt uçlardaki programlarının, zıt hisler yaratarak paradoks oluşturan bir montajı gibidir. Duchamp'ın Etant Donnés eseri dışarı ve içeride farklı iki programın montajlanmasıyla oluşmuştur. İki farklı program, eserde iki farklı şekilde çalışarak farklı hisler ve deneyimler yaşatır.

İç içe geçmiş iki programatik durumun benzerisini Frederick Kiesler'in mimarlığında da görürüz. Frederick Kiesler, Sürrealist bir mimar olarak geliştirdiği 'sonsuz mekân' yaklaşımıyla Sürrealizm 'in mekânla ilgili yaklaşımlarını yön vermiştir. Sadece Duchamp'la beraber yaptığı sergi salonu tasarımlarıyla değil, aynı zamanda tiyatro sahne tasarımları ile 'sonsuz ev' ve 'sonsuz tiyatro' yaklaşımıyla da birçok sanatçı ve mimarı etkilemiştir.

Antje Von Gravenitz (2014), Kiesler için sonsuz mekân fikrinin bir tutku hatta bir saplantı olduğunu söyleyerek, erken dönemlerinde 1923-1924 yılları arasında ilgi duyduğu Sonsuz Ev ve 1925-1926 yıllarında tasarladığı 'Sonsuz Tiyatro' tasarımının işaret ettiği üzere Kiesler'i asıl büyüleyen matematik ile fizik kuramları olduğunu belirtir (Şekil 3.7). Gravenitz'in aktardığına göre; Kiesler'in Sonsuz Tiyatro projesinin birbirine geçirilmiş, merkezleri bir olan sarmal iki daire planı çizerken kafasında formu uzunca bir yumurta olarak kurgulamıştır. Bu kabuğun çelik bir iskelet üzerine monte edilmiş iki buzlu camdan oluştuğunu ve "sonsuz sarmal" biçimindeki sahnenin ise; Kiesler tarafından aslında bir sahne olarak işlev görmeyerek, tiyatrodan daha ziyade film gösterim salonu olarak hizmet etmesi düşünülmüştür (Gravenitz, 2014).

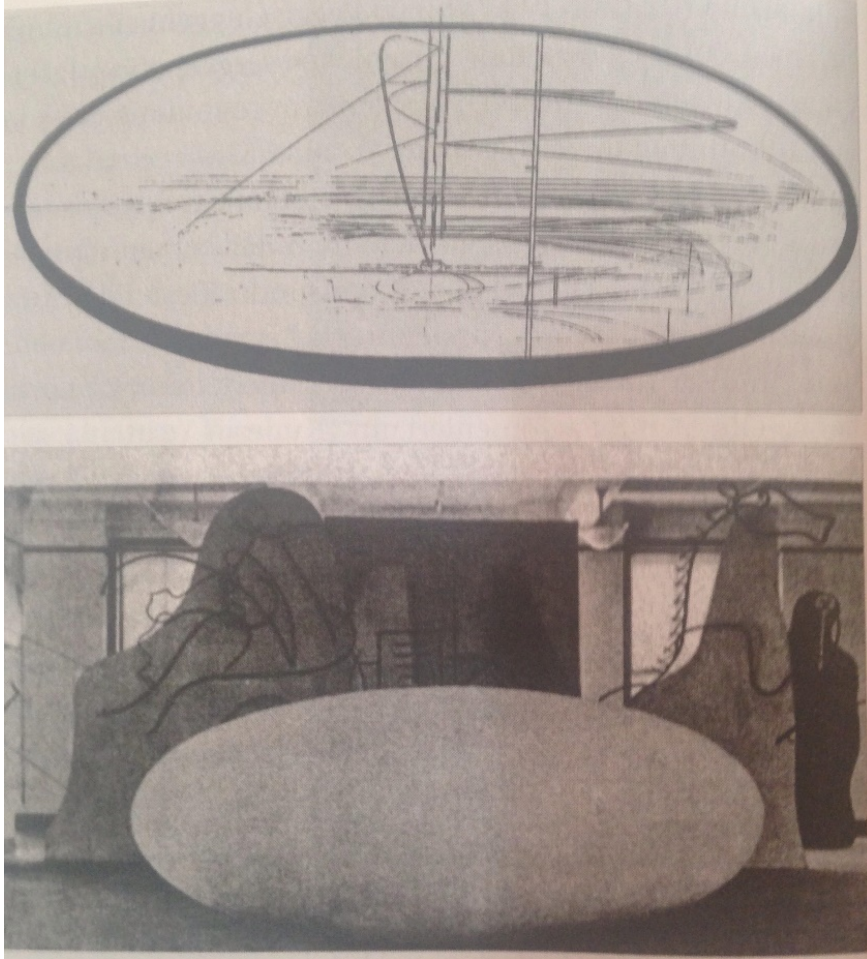


Şekil 3.18. Sonsuz Tiyatro Planı (Lesak, 2014)

Barbara Lesak (2014), Kiesler'in o dönemde gerçekleştirdiği mobilya ve aydınlatma tasarımları gibi Woodstock projesini de 1930'ların ABD'sinde güçlenen işlevselci tasarım anlayışı çerçevesinde yorumlanmasını önerir. Bu çerçevede Lesak, Kiesler'in 1931'de Woodstock sanatçı yerleşimi için tasarlayıp; tiyatro binası yarışmasında Frank Lloyd Wright'i geride bıraktığı tiyatro tasarımını şekillendiren ilkelerin de ekonomiklik, işlevsellik ve teknoloji olduğunun altını çizer. Kiesler'in yarattığı 'Mekân Tiyatrosu' prototipinin ana fikrinin, iki oditoryum oluşturmak ve bunların ortasına sahneyi koymak olduğunu söyleyen Lesak; olacak iki farklı oturma sırasında birinin küçük bir daire dilimi, diğerinin ise dörtte üçlük daire dilimi biçiminde olduğu ve dar, dikdörtgen bir sahnenin uzun kenarları boyunca konumlandığını şeklinde betimler (Şekil 3.18). Mekânın inşasında ana kriterlerin hafiflik, şeffaflık ve esneklik olduğunu aktaran Lesak; binanın çelik borudan oluşması sebebiyle bu bina kolaylıkla takılıp sökülebilen bir yapıda olduğunu aktarır. Metal ızgaradan zeminler sayesinde doğal havalandırmaya imkân verecek bir yapıda olduğunu bildiren Lesak; bu yapının hem yanmaya hem de suya karşı dirençli branda benzeri bir malzemeyle çepeçevre kaplanmasının düşünüldüğünü aktarır (Lesak, 2014).

Sonsuz Tiyatro'nun bu versiyonunda, yapının daire formunda bir zemin planına sahip olduğunu aktaran Lesak (2014); biçimlerin çizgisel bir oyunu olarak

yorumlanabilecek zemin kat planının ise spiral şeklindeki bir merkez noktası etrafında hareket eden eşmerkezli dairelerden yani bu daireleri iki paralel eksenin kestiği çeyrek dairelerden oluştuğunu aktarıyor. Lesak, Vladimir Tatlin'den *“Nasıl ki farklı parçaların dengelenmesi olarak üçgen Rönesans'ı en iyi ifade eden şey ise, spiralin de çağımızın ruhunun en iyi ifadesidir”* alıntısını yaparak; diğer bir avangard olan konstrüktivistler tarafından da çağın ayırt edici özelliği olarak öngörülen spiralin de bu çerçevede, bütün *“Sonsuz Tiyatro”* tasarımlarında başrol oynadığı tespitini yapmaktadır (Lesak, 2014). İdeal sürrealist bir mimari yaklaşım dairesel bir form üzerine oturan bir konsept ile ilgili Tristan Tzara (2014) modern estetiği kısır bir kavram olarak görürken, insanlığı ondan kurtarmak adına rahim içi bir hayat halinde mağaradan, beşiğe, mezara sakladığı dairesel, küresel ve düzensiz evleri yeniden inşasını önerir (Tzara, 2014). Kiesler'in tasarımı bu çerçevede Tzara'nın yaklaşımının mimariye dökülmüş halidir (Şekil 3.19).



Şekil 3.19. Mekân Tiyatrosu için projesi (Graevenitz, 2014)

3.2.4. Sitüasyonizm ve Montaj Teknikleri

Alex Danchev (2017), Sitüasyonizm'i 1957 ile 1972 arasında Sitüasyonist Enternasyonal çevresinde toplanan ve başlarını akımın en önemli figürü olarak Guy Debord çektiği yetmiş iki üye ile radikal sanatı, radikal siyaset ile birleştiren ender avangart hareketlerden biri olarak tanımlar. Amaçlarını; Paris'teki 1968 isyankâr olaylarda hevesli provokatörler olarak keşfeden Sitüasyonistlerin, dinmek bilmeyen entelektüel heyecanlarıyla kendi abonelerinin sınırlarını aşıp, adeta bir efsaneye dönüştükleri tespitinde bulunmaktadır (Danchev, 2017). Büyük Larousse Ansiklopedisi (1986) de Sitüasyonizm'le ilgili şu tanımlı yapmaktadır:

“Tüketim toplumunun savlarını eleştiren, gerçeküstücülükten kaynaklanan dil uygulamalarını benimseyen ve Mayıs 1968 öğrenci hareketlerine esin kaynağı olmuş çarpıcı kalıplara büyük bir yakınlık duyan, her türlü toplum tasarısını alaya almayı ve her türlü ağırbaşlı yaklaşımı gülünç duruma düşürmeyi hedefleyen bir akım” olarak tanımlanıyor (Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, 1986).

Sitüasyonizm hareketinde Dada ve Sürrealizmin etkileri çok belirgindir. Bunun ana sebeplerinden biri hareketin en önemli figürü olan Guy Debord'un Dada'ya da dönüşü savunan Letrizm geçmişiyle de ilintilidir. Jan D. Matthews (2008) Lettristlerin esasen Isadore Isou'nun çevresinde toplanmış, Dadaist ve Sürrealist geleneği izleyen bir grup avant garde sanatçı olduğunu aktarır (Matthews, 2008). Danchev (2017)'in aktardığına göre; Guy Debord “*Dadaizm farkında olmadan sanatı yıkmaya girişmiştir, Sürrealizm ise farkında olmadan sanatı gerçekleştirmeye yönelmiştir*” diyerek bu akımlara ve amaçlarına tamamıyla sahip çıktığını gösterir. Danchev, o dönemde Sitüasyonistlerin öne sürdüğü eleştirisel konumun, sanatın kurulumu ve yıkımı için sanatın aşkınlığına yönelik tek ve değişmez yönleri olduğunu ortaya koyduğunu dile getirmiştir (Danchev, 2017).

Artun (2015), Isidore Isou'nun Breton'un baskıcı yönetimine karşı çıkan ve Sürrealizm'in çekirdeğini oluşturan Dada'ya dönülmesini savunan Letrizm'i, 1945'te kurduğunu aktarır. Bu akıma 1950 yılında Guy Debord ve Gil Wolman'ın da katılır. İkilinin üyeliklerinin 1952 yılında bu ikili özgürlük taraftarı gibi gözükmeye

katlanamamayı sebep gösterip, Charlie Chaplin'in basın toplantısını bastığı yıla kadar devam eder. O tarihten sonra Isou'dan ayrılan ikili, Letrist Enternasyonalî kuranlar. 1957 yılında ise Hayalci Bauhaus ve Letrist Enternasyonal'in birleşmesiyle Sitüasyonist Enternasyonal İtalya'da kurulur. Artun'un aktardığına göre, Sitüasyonist Enternasyonal'in kuruluş toplantısında Guy Debord'un akımın kuruluş manifestosu atfedilen *“Sitüasyonların İnşası ve Uluslararası Sitüasyonist Akımın Etkinlik ve Örgütlenme Koşulları Üzerine”* adlı manifestoyu okuyarak amaçlarını deklare ettiklerini söyler. Artun, bu ilan edilen amaçların dünyayı değiştirmek ve bunun için de devrimci atmosferler yani sitüasyonlar inşa etmek, bir avangard enternasyonelini ne yükseltecekse onu aşmak olduğunu söyler (Artun, 2015).

“Sitüasyonların İnşası ve Uluslararası Sitüasyonist Akımın Etkinlik ve Örgütlenme Koşulları Üzerine” adlı manifesto dil olarak kolektivizm yanlısı, hayli sosyalist bir devrimci yaklaşıma ve retoriğe sahiptir. Guy Debord (2015), bu manifestoda Kolektif avangard kavramını tanımlar. Kolektif bir avangard kavramının içerdiği militan anlamıyla, eş zamanlı olarak; hem kültürde tutarlı bir devrimci programın gerekliliğini ilan ederken hem de böyle bir programın gelişimine engel olan güçlere karşı mücadele etme gerekliliğine yol açan tarihsel koşulların son ürünü olacağını iddia eder (Debord, 2015).

Bu manifestoda Guy Debord (2015), bu çerçevede kendilerine biçtikleri rolü, sitüasyonlar inşa etmek yani kısa süreli yaşam ortamlarını, somut olarak kurmak ve onları daha üst seviyeye, daha tutkulu bir niteliğe çekmek olarak ifade eder. Birbiriyle sürekli etkileşimde olan hayatın maddi ortamı ile onun kışkırttığı ve altüst eden davranışlardan oluşan iki ana bileşenin karmaşık etmenleriyle yönlendirilen bir müdafaa ihtiyacının altını çizer. Debord, bu çerçevede çevre üzerindeki bakış açılarının onları birleştirici bir kentçilik fikrine götürdüğünü belirtir (Debord, 2015).

Guy Debord (2015), 1958 tarihli “Sitüasyonist Tanımlar” adlı manifestosunda, ‘inşa edilmiş sitüasyonlar’ ifadesini, birleştirici bir ambiyans ile olaylara dayalı bir oyunun kolektif biçimde örgütlenmesi yoluyla somut ve bilinçli inşa edilmiş hayat anı olarak tanımlarken; ‘psikocoğrafya’ kavramını ise coğrafi çevrenin bireylerin duyguları ve davranışları üzerindeki özgül etkilerinin incelenmesi olarak ifade eder. Debord; ‘birleştirici kentçiliği’ deneysel davranışlar ile dinamik bir ilişkide bileşik bir ortam inşa etmek için,

sanatların ve tekniklerin aynı anda kullanılmasını hedefleyen bir kuram olarak sunar. Burada Debord, iki deneysel yaklaşımından bahsetmektedir. Debord; bunlardan ilkinin ‘dérive’ yani ‘dolanma’ kuramını kentsel davranışlarla dinamik ilişki bir birleşik ortam inşa etmek için, sanatların ve tekniklerin aynı anda kullanılmasını hedefleyen bir kuram olarak tanımlarken; ikincisini ‘détournement’ yani ‘çalıp değiştirme’ olarak kavramını ise; önceden var olan öğelerin çalınıp değiştirilmesinin kısaltılmışı olarak tanımlar. Détournement yaklaşımının bugünü ve geçmişin sanat ürünlerinin daha üstün bir ortamın inşasında kaynaştırılması olarak olan ifade eden Debord’a göre bu anlamda situasyonist bir resimden yahut da müzik eserinden bahsedilmesi söz konusu olamaz, sadece bu araçların Situasyonist bir şekilde kullanılması söz konusu olabilir. Debord’a göre eski kültür alanları içinde bu yöntem bir propaganda yöntemidir ve bu alanların eskimişliğini ve önemlerini kaybettiklerini sergiler (Debord, 2015).

Guy Debord (2008), Dérive hakkında 1958 tarihinde yayınladığı “Dérive Kuramı” adlı manifestosunda; çeşitli ortamlar arasındaki hızlı bir geçiş tekniği olarak tanımladığı dérive yani sapma kavramını en temel Sitüasyonist uygulamalardan biri olarak görmektedir. Guy Debord’un tarif ettiği üzere bir dérive’da bir veya daha fazla insan belli bir süre zarfında, ilişkilerini, çalışmalarını, boş zaman etkinliklerini, tüm olağan hareket ve eylem güdülerini bir kenara bırakır ve kendilerini sahanın çekiciliğine ve orada vardıkları karşılaşmalara bırakırlar. Bu etkinlikte, rastlantı unsuru insanların düşündüğünden daha önemsiz bir unsur olduğunu belirten Debord; bunu gerekçesini bir dérive bakış açısından şehirlerin, belli bölgelere girişin ya da çıkışın şiddetli bir şekilde engel olan sabit akımlara, değişmez noktalara ve vortekslere sahip psikocoğrafik rölyefe sahip olmasıdır. Ama Debord’a göre dérive hem bu salıvermeyi hem de onun zorunlu karşıtı içerir. Debord’a göre bir dérive’da; kentsel ağlardaki çatlakların mutlak ya da göreceli karakterinin, mikro iklimlerin rolünün, idari sınırlarla ilişkileri anlamında farklı sentlerin ve hepsinin üstünde çekim merkezlerinin egemen etkisinin ekolojik analizinden yararlanılması ve psikocoğrafik yöntemler tarafından tamamlanması gerekir. Debord, dérive’in nesnel tutkusal sahasının hem kendi mantığına hem de onun toplumsal biçimiyle olan ilişkisine göre tanımlanması gerektiğini söylemektedir. Debord’a göre bu şekliyle bir dérive’in rastlantısallığı temelde gezintiden tamamı ile farklı olmasına karşın, diğer yanda da dériverlar tarafından keşfedilen ilk psikocoğrafik çekicilikler onları durmaksızın geri dönecekleri, yeni alışkanlık eksenlerinin çevresine sabitleme eğilimi gösterebilmektedir. Debord,

dérivelardan çıkarılan derslerin, modern bir şehrin psikocoğrafik eklemlemelerinin ilk incelemelerin yapmasını sağlayacağını söyleyerek; ortam birimleri ve onların temel bileşenlerinin ve mekânsal lokalizasyonlarının keşfinin ötesinde; bunların başlıca geçiş eksenleri, çıkışları ve savunmaları algılanır hale geldiğini belirtir. Debord'a göre böylece psikocoğrafik eksensel noktaların temel bir varsayımına ulaşırken, aralarındaki fiziksel mesafeyle pek bir alakası olmayan, bir şehrin iki bölgesini ayıran, mesafeler de ölçülmüş olur (Debord, 2008).

Guy Deord (2008) Détournement hakkında ise; “Yadsıma ve Başlangıç olarak Détournement” adlı 1959 tarihli manifestosunda Détournement’in iki ana kuralının her otonom öğenin ilk anlamını tamamen yitirmesine kadar gidebilecek ölçüde kaybetmesi ve aynı zamanda her otonom öğesine kendi yeni kapsamını ve etkisini veren bir başka anlamlı bütünün örgütlenmesi olduğunu belirtmektedir. Debord'a göre Détournement'in gücü besbelli çifte anlamdan, eski ve yeni anlamların bir arada var olmalarıyla koşulların çoğunun zenginleşmesinden kaynaklanmaktadır.

Yine Debord'a göre; Détournement gerek kullanım çok kolaylığı gerekse de bitmek tükenmek bilmeyen yeniden kullanım potansiyeli sebebiyle çok pratiktir. Debord; Détournement'in aslen, önceki dışavurum örgütünün değerinin bir olumsuzlaşması olduğunu söyleyerek, sanatsal dışavurumun çözüldüğü tarihsel döneminde doğup güçlenerek büyüdüğünü ifade eder (Debord, 2008).

4. BULGULAR VE TARTIŞMA

4.1.Program Ve Tschumi

“Program: Her tür resmi tebliğ dizisini, kutlama merasimini, ders dizini, vb. betimleyen, önceden kaleme alınmış, tebliğ (...) bir konserde icra edilecek eserleri ve icra edilme sırasına göre ya da topluca, performansın bütünü belirten liste...” (Tschumi, 2018).

Tschumi (2018), Oxford İngilizce Sözlük'ten “program” kelimesinin tanımına dair yukarıdaki alıntıyı yaparak; mimari program ile ilgili olarak J. Guadet'in 1909 yılında yaptığı aşağıdaki tanımı da alıntılar:

“Mimari program gereken hizmetlerin listesidir; bu listede hizmetlerin birbiriyle bağlarını belirtir ama nasıl düzenlenecekleri ve ne oranların kullanılacağı belirtmez” (Tschumi, 2018, s:150).

Tschumi(2018) için de program mimariyi oluşturan ana öğelerden biridir. Bu yaklaşımını “*eylem olmadan mimarlık olmaz, olay olmadan mimarlık olmaz, program olmadan mimarlık olmaz. Bu sözlerin kapsamını genişletirsek şiddet olamdan mimarlık olmaz*” sözleriyle açıklar. Tschumi'nin çizdiği bu çerçeve onun mimarlığında bir bileşen olarak programın yerini ve önemini betimleyici niteliktedir. Tschumi kendi mimarlık yaklaşımını kurarken de bu tanımlamaya sadık kalarak program nosyonunu yeniden ele alarak mimarlığı yorumlar.

Tschumi'ye (2018) göre, geleneksel olarak mimarlığın en temel kavramlarından olan program günümüz mimarlığında da önemini korumaktadır fakat yeniden tarihsel süreçte kaybettiği mimarlık içerisindeki yeri ile birlikte tekrar ele alınmalıdır. Geçmişte Antik Yunan tapınaklarının tasarımında, programın formdan daha önce gelmesi gibi; 19. Yüzyıldaki tren istasyonlarının ve dükkanların tasarımında programa öncelik verilmesi mimarlıkta programın yeniden ele alınmasına radikal bir biçimde ihtiyaç olduğunu gösterir.

Tschumi'nin programı yeniden ele alarak mimarlığı tanımlama çabası; Tschumi'yi, programın değil de formalist ya da eklektik biçimsel kaygıların şekillendirdiği çerçeveden uzaklaştırarak, programı öncelik olarak gören avangard sanat akımlarına yakınlaştırır. Tschumi'ye (2018) göre, program nosyonunu tekrar gündeme 19. yüzyılın başlarında bir süreliğine de olsa tekrar avangard sanatçılar sokmuştur. Fütürist ve Konstrüktivist avangardların devrimci zorlamalarıyla, yeni programlar yaratmak isteyen 19. yüzyıl başı düşünürlerinin zorlamalarının buluşması bunu sağlamıştır. O dönem program açısından gelişmelerin yaşanması doğrultusunda bir süre olsun başarılı da olmuştur. O dönemdeki avangard akımlar Tschumi'ye göre programı da kullanarak toplumu yeniden programlamayabileceğine inanmaktadır. Bu durum yeni toplum ve aile yapısı görüşünün

ortaya atılmasıyla toplumsal kondansatörler, ortak mutfak, işçi kulüpleri, tiyatrolar, fabrikalar, hatta Unités d'Habitation'ın ortaya çıkmasına yol açar. Fakat Tschumi'ye göre programın yükselişi mimarlıkta çok uzun sümez. Sebebi ise, Konstrüktivizm'in akademikleşmesi, yazınsal biçimciliğin etkisi ve modernist resim ve heykelin sunduğu örneklerin mimarlığı basit dilbilimsel bileşenlere indirilmesi ve modernist eleştirinin özerk nesnelere iç niteliklerine odaklanarak, göstergebilimsel kuramla ittifak kurmasıdır. Tschumi okuma kuramlarının mimarlığa uygulanmasını büyük ölçüde yarasız görür, çünkü ona göre mimarlığı bir iletişim sanatına ya da görsel sanata indirgemek mimarlığın son derece karmaşık bir insan etkinliği kılan metinlerarasılığı hesaba katmama şeklinde yapılacak büyük bir hatadır. Bu açıdan, program ve olay nosyonları kapsamına giren türdeş olmayan çok sayıda söylemin varlığı, duyuşsal deney, hareket ve kavramsal akrobasi arasında durmayan eylemler bütünü olan mimarlık ile biçimsel kaygıların şekillendirdiği görsel sanatlar ile paralellik kurulamaz. (Tschumi, 2018) Bu sebepten, Tschumi kuramını programla ilişkili olarak kurarken, her tür görsel ve iletişim sanatlarının biçimsel dil okuma tekniklerinden uzak bir şekilde kurar. Mimarlığı program, olay ve hareket kavramlarıyla ilişkilendirirken, mimarlığı bu görsel sanatlara ait biçimsel dil olarak değil de; bir deneysel sahne, bir olaylar sarmalı olarak kavramsallaştırarak ele alır. Bu ele alma biçimi onun mimarlığı programla ilişkilendirilirken, bu amaçları güden avangard sanatçıların deney ve yaklaşımlarını kullanmasına sebep olur. Görsel ya da biçimsel dil okumalarından çok daha farklı olarak, sanatı topluma indirme hedefiyle ortaya atılmış bu avangard deney ve yaklaşımlar; Tschumi'nin daha karmaşık insan ve olay ilişkilerini mimarlık çerçevesinde çözme yolunda kullandığı tekniklere dönüşür. Bu teknikler, biçimsel veya görsel kuramların mimalıkta uygulanışı değil, mimarlığın programla ilişkilerini kavramsal olarak birleştirerek çözümlerken kullandığı ilişkileri düzenleme yöntemleridir. Bu yöntemler de Tschumi'nin mimarlığında avangard deney ve yaklaşımların kavramsal olarak ele alınıp çözümlenmesiyle elde edilir.

Tschumi için 1930'lardan 1980'lere kadarlık uzun bir süreç, mimarlıkta program nosyonunun arka plana atıldığı, avangard sonrasında bu konuda değer arz edecek bir çalışmanın olmadığı bir dönemdir. Tschumi'ye (2018) göre, 1930'larda Birleşik devletler ve Avrupa'da toplumsal bağlamın değişmesi ile yeni biçimler ve teknolojilerin ortaya çıkışı programatik konuların mimarlığın gündeminden düşmesine yol açar. Tschumi'ye göre mimari modernizm kuramlarının çoğunun doğduğu 1950'lilere gelindiğinde ise

“biçim işlevin peşinden gider” yerine “biçim biçimi takip eder” olur ve mimarlık da bu biçimsel takibin atmosferine uyar. Post-modernizmin doğuşu da programatik konularda bir tartışma yaratarak, bu konuda referans olacak bir gelişme sağlayamaz. Çünkü Mimari Post-modernizm, Mimari Modernizm’e dilsel seçimler üzerinden saldırır. Program nosyonun geçmediği bu tartışmalar da biçim ve üslup üzerinedir. Tschumi’ye göre, 1970’ler de programatik konuların bir kenara bırakılıp ve neredeyse sadece stilistik konuların tartışılmasıyla geçer. Tschumi bu durumu mimarlığın kavranışının değişmesi şeklinde yorumlar. Tschumi’ye göre Modernizmden, Post-modernizme geçerken mimarlık tarihinin dahi algısı değişir ve bir üsluplar tarihine dönüşür. Program nosyonu arka plana atılmasıyla yaratılan bu mimarlık tarihi algı biçimi, mimarlığın göstergebilim sayesinde yorumlama katmanlarını okuma becerisini elde edilmesini sağlar; fakat mimarlığın mekânlarla olaylar arasındaki karşılıklı, kayıtsız, hatta çatışmaya dayalı ilişkiden kopararak bir yüzey göstergeleri sistemine indirger. (Tschumi, 2018) Tschumi, mimarlığını bu mimarlık anlayışının tam zıttında konumlandırarak, mimarlığı bir üslup ya da göstergebilimsel biçimsel okumalar üzerine değil, mekân ve olaylar arasındaki ilişkiler üzerine kurar. Bu yaklaşım sebebiyle, Tschumi’nin programa yeniden yorumlayarak ele aldığı mimarlık yaklaşımı bu tür yaklaşımlarından beslenmez. Hatta Tschumi (2013) daha da ileri giderek, kendisi ve benzeri çizgide gördüğü Dekonstrüktivist grubu da anti Post-modernist tavırdaki bir yaklaşım olarak tanımlar. (2013)

Tschumi’ye (2018) göre, mimarlık ve program ilişkisi üzerine çalışmalarına hız kazandırdığı 1980’lerin başında program nosyonu hala adım atılması yasak olan bir alandır. Programatik konulara geçmişteki işlevselci öğretilerle ilişkilendirilerek rabet edilmezken, program üslup denemeleri için bahane olarak ele alınır. Mimari düşüncenin soyutlanması ve olayların gösterimi arasındaki ilişkiyi keşfetmeye çalışan, kendisinin de dahil olduğu küçük bir azınlık vardır. Mimarlık, mekân ve olayların karşı karşıya getirildiği yer olmaktan çıkmış; biçim ve üsluba indirgenerek bir seyir nesnesine dönüştürülmüştür. Tschumi’ye göre bu süreç, işleve göre ortaya çıkan ideal bina tiplerinin, geçen zaman ile mimari programlarının değiştirilerek özgün amaçları dışında yabancı programlara kaydırılmasıyla alakalı tipolojik çalışmalar ile değişmeye başlar. Bu durum biçime ilişkin söylemlerin terk edilmesi ve mimari olaylara yeniden ilgi duyulmasını sağlamaya başlamıştır (Tschumi, 2018). Tschumi işte böyle bir ortamda, Modernizm ve Post-modernizm yaklaşımlarını yadsıyarak, mimarlık ve programı avangard yöntemlerle

ele alarak tekrar yorumlamaya, mimariyi biçimsel okumalar değil, insan, olay ve mekân kavramları çerçevesinde yeniden tanımlama koyulur. Tschumi için programın yeniden ele alınması daha kapsamlı olarak mimarlığın yeniden ele alınması probleminin bir parçasını oluşturur. Bu bağlamda program kavramsal ve tasarımsal bir araç olarak onun yazılarında ve tasarımlarında önemli rol alır. Aşağıdaki bölümde Tschumi'ye göre mimarlığın varoluşsal elemanı olarak programın rolü ve bu rolü yaratıcı bir şekilde yeniden tanımlamakta montaj yaklaşımının etkileri çerçevesi üzerine inşa edilen mimarlık yaklaşımı, bir seri analiz üzerinden okumalarla incelenmiştir.

4.2. Program/Montaj Mimarlığı

“Mimarlık bir binada yararlı olanı belirtmeyen ne varsa odur, mimarlık alelade binaya eklenen bir türdür” (Tschumi, 2018).

Hegel mimarlığı yukarıdaki sözleriyle bir “ek” olarak tanımlar. Tschumi, mimarlığı bir “eklenti” olarak tanımlayan bu yaklaşıma; mimarlığı haz, olay ve program gibi kavramsal öğelerin montajlandığı ya da kurgu ve algı bağlamında çelişerek paradoksa dönüşen kavramsal bir mimarlığı tanımlarken başvurur.

“Mimarlığı Vitruvius’la beraber bina etme sanatı olarak mı tanımlayacağım? Hayır. Bu tanım kaba bir yanlış içeriyor. Vitruvius sonucu neden kabul ediyor. İnsanın bir şey imal etmesi için önce zihninde canlandırması gerekir. Atalarımız kulübelerini, bu kulübenin imgesini kafalarında canlandırdıklarında inşa ettiler. Mimarlığı işte zihnin bu üretimi, bu yaratım oluşturur; artık bunu herhangi bir binayı yapıp mükemmelleştirme sanatı olarak kabul edebiliriz. Dolayısıyla bina sanatı, mimarlığın bilimsel yanı demenin daha uygun olacağı ikincil bir sanattır sadece” (Tschumi, 2018).

Fransız Devrimi sonrası Romantik akım - Devrimci Mimarlık’ın öncülerinden Etienne Louis Boullée’nin “mimarlık nedir?” sorusuna verdiği yukarıdaki cevap Tschumi’nin mimarlık ile ilgili görüşlerini ifade ederken alıntılı olarak göndermede bulunduğu diğer bir mimarlık tanımıdır. Tanım, mimarlığı zihin üretimi ve yapı inşası olarak ikiye ayırır. Zihin üretimi soyut olarak mimarlığın kavramsal yönünü ifade eden, yapı inşası mimarlığın teknik inşaat uygulaması olarak somut yönünü ifade eder. Tschumi (2018) için de mimarlığın kapsamını belirleyen ölçüt yalnız ve yalnız inşa edilmişlik şartı

değildir. Kavramsal çalışmalar, inşa edilmemiş tasarımlar ve bunlara dair inceleme yazıları gibi zihin üretimi ürünleri de mimari belleğin bir parçası olarak mimarlık bağlamının için de görür. Tschumi bu durumu; 1972'deki mimarlık ile ilgili sorgulamalardan sonra mimarlıkta kavramsal amaçların yeniden önem kazanması ile mimari belleğin, bütün incelemeleri ve manifestolarıyla birlikte, mekân kavramının inşa edilerek yapı olarak bina diline çevrildiği kadar mekâna ilişkin yazılar ve çizimlerin de oluşturması ile kendi rolünü yeniden ortaya koymasında görür. Bu durum mimarlık tanımının kapsamını da dolayısıyla genişletir. Tschumi'ye göre mimarlığın kapsamı bilgilendirmeden, yazılı program ya da kısa açıklamalara, dedikodudan, üretime ve mimarlığın kendisine kadar “her şey”in mimarlık olarak ele alınmasına kadar genişler. Tschumi'ye göre, bu durum o dönemdeki sadece bir avangard grubun değil, o dönemin özgün özelliğidir. Mimarın kararı sayesinde her şey mimarlıkta insanın öteki etkinliklerinden mimarlığı ayıran şeyin ne olduğu sorusu Fransa'da Archzoom, Superstudio, UFO gibi 1963-1971 yılları arasında etkin olan “radikal mimarlık” ile, başını Aldo Rossi'nin çektiği “rasyonel mimarlık” gibi farklı uçlara kadar bir çok çevrede sorgulanır (Tschumi, 2018).

Tschumi'nin kullandığı mimarlık tanımlarından bir diğeri de Georges Bataille'ye aittir. Tschumi, Bataille'nin 1929 yılında “Mimarlık” maddesinde mimarlığın yalnızca toplumsal düzenin simgesi olmakla kalmayıp, toplumdaki düzeni korumanın, hatta daha da ileri giderek dayatmanın bir aracı olduğunu söylediğini aktırır. Bataille'in toplumsal hayatın mimari anıtların arkasına gizlendiğini iddia ettiğini söyler (Tschumi, 2014).

Tschumi mimarlığı program çerçevesinde ele alırken; yukarıda incelenen tanımlamaları kullanmasına karşın, mimarlık ve program le ilgili kurduğu ilişkileri daha iyi açıklayabilmek için kendisi de yeni ve özgün mimarlık tanımları türetir. Bu mimarlık tanımları Tschumi'nin mimarlıkta, program ve montaj ilişkisi çerçevesinde geliştirdiği yaklaşımların ürünüdür. Bu bağlamda Tschumi'nin ürettiği özgün tanımlar üç ana başlıkta ele alınmıştır:

1. İhlal Olarak Mimarlık
2. Fragmanların Montajı Olarak Mimarlık
3. Maske Olarak Mimarlık

4.2.1. İhlal Olarak Mimarlık

Tschumi, mekânı ideal mekan ve gerçek mekan olarak ikiye ayırır. Zihinsel bir süreç üzerinden bilinçle tasarlanan mekân ideal mekândır. Gerçek mekân ise, bu mekânın bilinçsizlik durumuyla algılanan halidir. Tschumi'ye göre mimarlık paradoksal olarak tam bu ikisinin ara noktasındadır. Tschumi paradoksun çözüme kavuşturulması için hem mimarının bilinçli halini, hem de aynı anda dolaylı mekân deneyiminin gerektiğini savunarak; bu ara noktaya ulaşmak için ihlal kavramını öne sürer. İdeal mekân ve gerçek mekânın sınırlarının ihlal edildiği yarı bilinçli yarı bilinçsiz anı "mimarlık anı" olarak tanımlar. Tschumi (2018), mimarlığın böyle bir tanımının erotizm tanımıyla özdeşlik taşıdığını iddia ederek, bu noktadan hareketle mimarlığında sınırı ihlal ederek oluşan yarı bilinçli yarı bilinçsiz deneyimlenen halini olabilecek en uç erotik nesne olarak tanımlar. (Tschumi, 20018)

Tschumi'nin mimarlığı ideal ve gerçek mekân arasında tanımlaması, mimarın kullanıcıların kullanacağı biçimde öngörülerek tasarlandığı mekânının programı (mekânsal sekans) ile mekânın kullanıcıları tarafından deneyimlenirken uygulayacakları programın (programatik sekans ve olay sekansı) her zaman tamamıyla örtüşmeyeceğini gösterir. Kullanıcıların, bilinçsizce deneyimledikleri mekânda, mimar tarafından mekân için belirlenen programının dışına çıkarak, mekânı kendi algılarıyla oluşturdukları planlı veya rastlantısal programlarla yani olaylarla deneyimlemesi kaçınılmazdır. Tschumi'nin bu yaklaşımı, mimarlığın program nosyonuyla tekrar tanımlanmasında, mimar tarafından kurgulanan mekânsal sekans ile kullanıcı deneyimleriyle yaratılan programatik ve olay sekanslarının birlikte ele alınmasını zorunlu kılar. Tschumi bu çerçevede kurgulanan mekân olarak ideal mekân ve kullanıcı tarafından deneyimlenen gerçek mekânın, kullanıcı tarafından deneyimlenerek sınırların ihlal edilmesi durumunu üç sınıfta inceler. Birincisi, mekânın programının kullanıcının programıyla tam örtüştüğü yani gerçek mekânın sınırlarını aşarak ideal mekânı kapsadığı durum olan karşılıklılık (reciprocity) durumudur. İkincisi kullanıcının hareketinin oluşturduğu program ve olaylar ile mekânın kurgulanan programıyla çelişmesiyle gerçekleşecek mekânın sınırlarını ihlal durumudur. Bu durum da gerçek mekânın ideal mekânı kapsamaya başladığı kayıtsızlık ya da farklılık (indifference) durumudur. Üçüncü durum ise kurgulanan yani ideal mekânın programıyla, kullanıcı programları ve gerçek mekân algısı arasındaki çelişkinin en üst düzeye çıktığı, iki

mekânsal tanımın birbirinden çok farklı algılanarak gerçek mekânın ideal mekanı kapsadığı durum olan çatışma (conflict) durumudur. Tschumi mimarlıkta program ve montajı bir arada ele alırken, ideal mekan ile gerçek mekan arasındaki sınırlarla oynayarak bu ilişki durumlarını bilinçli olarak üretir.

Paradoksun ilk ayağını oluşturan “ideal mekân” Tschumi(2018)’ye göre mimarın “*malzemeye el sürmeden binaları tasarlayan kişi*” olmasıyla oluşur. Metaforik olarak mimar aklın en ileri modelini yani piramidi tasarlar. Mimarın tasarladığı biçimler de fikrin madde üzerindeki egemenliğini sağlar (Tschumi, 2018). İdeal mekânı yaratırken fikrin tasarlayacağı biçimlerin dili ile ilgili olarak “*mimari öz diye bir şey, bütün toplumsal, siyasal ve ekonomik sistemleri aşan bir varlık var mı?*” sorusunu sorar. Tschumi’ye göre bu soruya Fransa ve İtalya’da Hegel’in mimarlığı bir “ek” olarak ele aldığı yaklaşımı üzerinden yapılan dil çalışmalarına gönderme yaparak, bu çalışmaların birçoğunun yanlış yönlendirme olmasına karşın, iki ana kuramın öne çıktığını belirtir. (Tschumi, 2018)

Bu yaklaşımların ilkinde, sıradan bir binaya ya da mimarlığın kuruluşuna Hegel’in “ek” olarak tanımladığı mimarlık, eklenir eklenmez anlamsal alanı genişler ve söz konusu mimari ek, mimari bir parçadan çok başka bir şeyin yeniden sunumu veya gösterimi olmaya dönüşür. Mimarlığın yeniden sunum-gösterim mekânlarına dönüşmesi, sıradan binadan ayırt edilir edilmez yapının kendisinden başka bir şeyi, örneğin toplumsal yapıyı, Kral’ın gücünü, Tanrı fikri gibi başka bir şeyi yeniden sunar. (Tschumi, 2018). Bu durumda her hangi bir niteliği ve özelliği olmayan yapıya bir “ek” olarak eklenen mimarlık, yapıyı ilk halindeki ifadesinden kopararak, kendinden başka bir şeyi sunmasına yol açar. Böyle bir yeniden sunum, mekânın mimari programıyla uyumluysa, bu programın veya bir takım programatik öğelerin vurgulanarak daha güçlü ifade edilmesine yol açabilir. Ama tam tersine bu eklenti mimari programla çelişiyorsa yapının programının dönüşmesini sağlayacak derecede etkili olabilir.

İkinci kuram Bataille’nin “mimarlığın yalnızca toplumsal düzenin simgesi olmakla kalmayıp, toplumdaki düzeni korumanın, hatta daha da ileri giderek dayatmanın bir aracı olduğu” tanımındaki yaklaşıma benzer şekilde; mimarlığın toplumsal belirleyicilerin dilsel ürünü olduğunun görerek, toplumsal değerlerin üç boyutun diline çevrilmesini yorumlamayı reddeder. (Tschumi, 2014; Tschumi, 2018). Bu kurama göre mimari nesne

saf dildir. Mimari göstergenin dilbilgisi ve söz diziminin sonsuz oyun olarak görülür. Tschumi(2018) bu kurama rasyonel mimarlık karşıtlarının uygulamalarını örnek verir. Bu uygulamalarda mimarlık geçmişten gelen mimari öğelerin seçiminden oluşan bir söz dağarcığı halini alıp, biçimlerin işlevlerin peşinden gitmeyerek başka biçimlere göndermede bulunduğu, işlevlerin de biçimlerle ilintilendiği bir yaklaşım söz konusudur. Sonuçta mimarlık bütünüyle gerçeklikten bağımsız hale gelir ve biçimin, dış doğrulamalara çağrıda bulunmasına gerek kalmaz (Tschumi, 2018) Post-modern yaklaşımlarda tarihsel biçimcilik olarak kullanılan bu teknik, biçimsel öğelerin bir mimarlık dili olarak kullanılarak mekan algısıyla oynanmasıdır.

Bernard Tschumi (2018) paradoksun ikinci ayağını oluşturan “gerçek mekân” kavramını “labirent” kavramı ile özdeşleştirirken; gerçek mekânı, deneyimlenen mekân olarak ortaya koyar. Bunu yaparken de Alman estetiğindeki iki yaklaşımdan referans alır. Birincisi mekânın “hissedilmesi” gereken bir şey olduğu yaklaşımıdır. İkincisi ise, mekânın deneyim aracı olmayıp kuramın maddileşmesi de olduğunu savunan yaklaşımıdır. Tschumi’ye göre gerçek mekân bu iki yaklaşım arasında salınır. Bu duruma örnek ise dansçıların mekân yaratan dürtülerinin gerçekleşmesini sağlayan araçlarıdır. Trisha Brown ve Simone Forti adlı dansçılar 1960 yılı ortalarında mekân üzerine getirdikleri yaklaşımla kuram ile pratik, akıl ile algı arasındaki bağlantıyı tartışmaya açarlar. Bu durum mekân ile ilgili kuramsal söylemin, mekân olmadığı fikrini de doğurur (Tschumi, 2018).

Bu yaklaşıma göre yükseklik ve boyu aynı olan bir küpün içerisindeki insan, bu küpü deneyimlerken hiçbir şekilde küpün altı yüzeyinin aynı anda algılayamaz. Sürekli belirli kenar ve köşeleri deneyimleyebilir. Bu yaklaşımla küp deneyimlendikçe parçalar halinde algılanır. Tek seferde bir bütün olarak deneyimlenip algılanamaz. Fakat böyle bir küpte, küpün sınırlarını en zayıf haliyle görsel ve fiziksel şekilde algılanacağı altı düzlem ifadesiz bir basitliğe indirildiğinde, beklenen mekân deneyimi bambaşka bir hale gelir. Duyular aracılığıyla tanımlamanın neredeyse ortadan kalkmasıyla, katılımcılar küpün sınırlarını algılayamadığı için mutlaka yeniden kendi içlerine dönerler. Böylece özneye dönüşen katılımcının bedeninin maddiliği, mekânın maddiliyle örtüşür ve dış mekân ile toplumsal bağlam karşısında anlam kazanan bir dizi dışlama sonucunda, öznel sadece kendi deneyimlerini deneyimlerler. Tschumi’ye göre bu durum sürekli deneyimlenen bir labirent etkisi yaratır. Doğal olanın labirentten çıkma isteği olduğunu söyleyen Tschumi;

böyle bir durumu Georges Bataille'nin reddettiğini belirtir. Çünkü Bataille'ye göre ilk bakışta algılanamadığı için böyle bir durumda aslında kimse labirentin içinde olduğunu bilemez. Tschumi, bu durumu dile benzeterek, bu deney labirentin içeri mi yoksa dışarı mı açıldığı belli olmayan açıklıklarla dolu bir öge olduğunu söyler. (Tschumi, 2018).

Yani bu yaklaşıma göre gerçek mekân kavramında, mekânı oluşturan öğelerin montajında birbirleriyle olan ilişkilerindeki sınırların netliği kayboldukça, kullanıcının deneyimleyerek algıladığı mekân, mekânın gerçekliği değil; kullanıcının kendi algısının deneyimlemeyle mekân ile ilgili yarattığı algı zinciridir. Sınırların gerek maddi, gerekse kavramsal olarak kaybolduğu bir mimarlıkta; kullanıcılar sınırları aşarak deneyimleyen özneye dönüşür ve mekân algısı da onun bilinçsizce deneyimlerken oluşturduğu algıyla bütünleşir. Bu durum mekânın algısının maddiliğini, katılımcının deneyimlemesiyle özne olarak algısıyla eş kılar.

Bu yaklaşıma, Kazimir Malevich'in "beyaz üstünde beyaz" tablosunun deneyimlenmesi de örnek gösterilebilir. Bu tablo beyaz bir tuvalin üzerinde daha küçük ve çapraz duran beyaz bir karenin montajıyla oluşmuştur. (Şekil 4.1.) İlk bakışta renklerin özdeşliğinden sınırları tam algılanamayan tablo tamamen beyaz görünürken, daha yakın ve dikkatli bakılınca ikinci bir çapraz duran beyaz kare daha olduğu algılanır. İzleyici bu ayırımı yaptığında tablonun bütün algısı tamamen değişir. İzleyici için beyaz kare olarak tanımlı tuvalin, dış hatlarından oluşan kareden içerdeki çapraz küçük karenin hatlarına kayar. Ote yandan, ilk bütün beyaz karede izleyici tarafından ayrıca hatırlanmaktadır. Kullanıcı algısını tuvalin bütünü ile içerisinde çevirdikçe beyaz kare tanımı paradoksal olarak değişir. Bunun farkındalığı ve iki fikir üzerinde gidip gelen düşünceler izleyiciye farklı bir deneyim sunar. Net olmayan sınırlarıyla iki beyaz karenin montajından oluşan karenin deneyimi ile bir küpün sınırların netliği kaybolması durumunda gerçekleştirilen deneyimin labirente dönüştürmesi birbirine benzer durumlardır.



Şekil 4.1. Malevich'in Beyaz üstüne Beyaz eseri (<https://www.moma.org/collection/works/80385>)

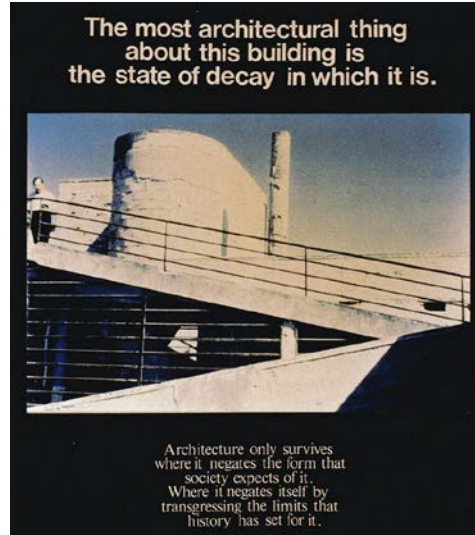
Zihinsel bir süreç üzerinden bilinçle tasarlanan mekânı ideal mekân olarak tarifleyen Tschumi (2018); bu durumun bilinçsizlik durumuyla algılanan gerçek mekân ile ilişkisini kıyaslar ve mimarlığın tam bu ikisinin ara noktasında olduğunu iddia eder. Bu ara durumu, mimarlık anı olarak adlandırır. Sınırların ihlal edilip, mimari zevkin de alındığı bu an “mimarlık anı”dır. Hem olma, hem olamama durumudur. Tschumi, ihlal kavramıyla ilgili ise Georges Bataille'nin L'érotisme'sinden şu alıntıyı yapar:

“İhlal genelde gözlemlenen sınırların ötesinde yatana kapı açar ama bu sınırı olduğu gibi korur. İhlal dindışı dünyayı tanımlar, bu dünyanın sınırlarını aşar ama tahrip etmez” (Tschumi, 2018).

Tschumi (2018) erotizmi “aşırı derece de zevk almak değil, aşırılıktan zevk almak” olarak tanımlayarak, “aşırılıktan zevk almak” için, hem bilinçli hem de kösnül bir halin gerekliliğini belirtir. Tschumi'ye göre erotizmin hem zihinsel yapıları, hemde duygusallığı gerektiren çifte bir zevk olması gibi; mimarlık paradoksunun çözüme kavuşturulması da hem mimari kavramları, hem de aynı anda dolaylı mekân deneyimini gerektirir. Bu açıdan Tschumi'ye göre mimarlık erotizmle aynı statüye, aynı işleve ve aynı anlama sahiptir. Tschumi'ye göre mimarlık olabilecek en uç erotik nesnedir, çünkü aşırılık derecesinde yükseltelen mimari edim hem kendi dolaylı deneysel hakikatini hem de tarihin izlerini ortaya çıkarmanın yegâne yoludur(Tschumi, 2018).

Paradoksun ötesine geçme düşü, mekân ve öznesine yönelik bildik tavırları değiştirerek yeni toplumsal tavırlar için gereken koşulları sağlayabilir (2018). Tschumi'nin

“Mimarlık için Reklamlar” serisinde ve “Mimarlık ve İhlal” makalesinde vurgu yaptığı Le Corbusier’in Villa Savoye’sinin yıkık dökük hali, bir olma ve olamama durumu, ideal mekan ile gerçek mekanın sınırlarının ihlal edildiği bir erotik durumdur (Şekil 4.2) (Tschumi, 2018).



Şekil 4.2. Mimarlık için Reklamlar ve Villa Savoye (<http://www.tschumi.com/projects/19/>)

4.1.2. Fragmanların Montajı Olarak Mimarlık

Tschumi mimarlığın fragmanların montajından oluşan bir bütün olarak da okunabileceğini söyler. Tschumi mimarlıkta program ve montaj ilişkisini kurarken program kavramını mekan ve kullanıcı deneyimleri ile birleştirerek bir fragman olarak ele alır. Sonuçta mimarlık programı da ifadeden kavramsal bir bütün olan bu fragmanların montajından oluşur. Böyle bir bütün farklı bir araya gelişler içerir. Farklı deneyimlerin, mekânlarda farklı olaylar yaratarak bir araya gelmesi ile mimari parçaların şiddetle çatışması ile zevk mimarlığı oluşur. Bu yaklaşımda, parçaların yani fragmanların arasındaki hareket, mimarlığı tanımlayacak denli önemlidir.

Mekânsal sekanslar ideal mekânın kullanıcı tarafından öngörülen deneyimlenecek programı ile mekânın kendisinin oluşturduğu kavramsal bir bütündür. Mekânı gerçek mekân olarak deneyimleyen kullanıcının programı programatik sekansları oluşturur. Hareket halindeki kullanıcının deneyimleri, mekândan beklenen hareketin aksine bir tavır izleyerek, belirlenenden bilinçli ya da rastlantı eseri farklı hareket ve deneyimlerle,

beklenenin çok dışında programlar üretebilir. Bu da olay sekanslarını oluşturur. Bu durum rastlantısal olabileceği gibi tasarımcı taafından bilinçli de üretilebilir. Kullanıcının hareketi ve deneyimi doğrultusunda notasyonlar aracılığıyla yaratılan programatik ve olay sekansları, mekânsal sekanslarla çarpışır. Mimarlık bu montajlanan fragmaların arasındaki ilişkinin geriliminden doğar. Bu şekilde, program nosyonu çerçevesinde, kullanıcının program ve olayları hareketle mekânın programıyla mimari zevki deneyimlemek şeklinde çarpışır. Bu durum Tschum'nin eylem, program, olay ve bunların gerilimine oluşan şiddet olmadan mimarlık olamayacağı şeklinde özetlenebilecek “olay mimarlığı” yaklaşımını betimler. Tschumi bu yaklaşımla fragman olarak ele alınan farklı mimari programların montajında, farklı konfigürasyonlar elde etmek için de hareket nosyonunu notasyonla planlar. Notasyonlar bu olayları yaratarak düzenler.

Tschumi (2018) mimarlığın bir gerçeklik oluşturan bir dizi parçalar (fragmanlar) olarak okunabileceğini söyler. Duvar parçaları, oda parçaları, cadde parçaları, fikir parçaları Tschumi'ye göre sonu olmayan birer başlangıca benzer. Bunlar birer gösterge olmaksızın aktarım noktasıdır. Ne var ki önemli olan bu çelişkili parçaların, aktarım noktalarının çarpışması değildir. Önemli olan onların aralarındaki harekettir. Bu görünmez hareket ne dilin ne de yapının bir parçasıdır. Dilin kendi içindeki kesintisiz ama hareketli bir bağlantısından başka bir şey değildir. Dolayısıyla da Tschumi'ye göre mimarlığın bir parçası, ayarttığı ya da herhangi bir işleve sahip olduğu için değil baştan çıkartmayı ve bilinçdışını harekete geçirdiği için mimaridir. Tschumi'ye göre mimarlık bu tür hareketleri etkinleştirebilir ama bir düş de yaratmaz. En vahşi düşleri tatmin etmez, ama düşlerin koyduğu sınırları aşabilir. Bu açıdan Tschumi, mimarlığın vereceği nihai zevkin, mimari edimin en yasak yerlerinde, yani sınırların bozulduğu, yasakların da ihlal edildiği yerlerde yattığını iddia eder. Bu açıdan da Tschumi'ye göre zevk mimarlığı, mekân kavramıyla mekân deneyiminin denk geldiği, mimari parçaların şiddetle çarpıştığı ve keyifle kaynaştığı, mimari kültürün sonsuza kadar yapı-söküme uğradığı, bütün kuralların ihlal edildiği yerde yatar. Tschumi, mimarlığın maddiliğinin de eninde sonunda doluluklar ve boşluklarında, mekânsal sekanslarında, eklemlemelerinde, çarpışmalarında yattığını söyler (Tschumi, 2018). Bu açıdan bakılınca Tschumi'nin mimarlığı, hareketle aktarım noktalarının bir birinin sınırlarını aşip ihlal ederek olaylara dönüşüp ilişkilendiği ve programların mekan algısı ve kullanıcı hareketleriyle birer fragmana dönüşerek, notasyonlarla bir birleşme, bir

çarpışmaya yoluyla bir bütün oluşturduğu bir deneyimleme sürecinden alınan hazza dönüşür.

Tschumi (2018), hareket ve mimari deneyimin yaratacağı olayları kendisi üretebilmek, mekân kavramlarını öznenin hareket ve deneyimi üzerinden olay ve program ile ilişkisini incelemek için notasyonu önemli bir kavram olarak görür. Olay ile program arasındaki farkı tanımlarken, programın yazıya dökülebilen emredici hükümlerden oluşan tekrar ve alışkanlıklar olduğunu; fakat olay için bu durumun tam tersi beklenmedik şekilde oluştuğunu söyler (Tschumi, 2006). Tschumi'ye göre (2018), mimarlığın okunması mimarlığın içindeki olayları içermeli ise bunun için notasyon kipleri de tasarlanmalıdır. Tschumi hareket notasyonu koreografi ve bütün enstrümanların notalarını gösterme yöntemi olan müzikal notasyon tekniklerinin mimari amaçlara göre işleyişini yeniden düzenleyerek elde eder. Bu notasyonlar yani ilişkilene tipleri kipleri oluşturur. Mesela bu yaklaşımla Rus avangard sinemasındaki Kuleshov efekti olarak adlandırılan deney bir kipe dönüşebilir. Bu açıdan da Tschumi'ye göre cinayet, cinsellik, şiddet gibi dramatik bir öğenin programa ya da yeniden sunum/gösterim tipine etkisi, onları mimarlık eylemlerinin zemini olmaktan çıkartıp eylemin ta kendisine dönüştürülmesidir. Tschumi bu yaklaşımı bu çerçeveden ele alarak da mimarlıkta sınır aşımı ve olayların notasyonu ile “şok”un mimar tarafından imal edilebilmesine dönüştürür. Bu açıdan Tschumi'ye göre sinema bir araç olarak, eserin çoğunu kaplayan dramatik duygu seviyesinde kurgulanmış bir betimlemenin yerini alırken, mimarlık da mekân ile olayların ilişkisi halini alır (Tschumi, 2018).

Tschumi, mimarlıkta hareket nosyonu ile yeni program ve olayların üretilerek birleştirmesinde, sinemanın montaj yaklaşımlarını birer notasyon kipi olarak kullanır. Tarihi avangard sinemacıların geliştirdikleri montaj tekniklerini mekânsal sekanslarla, programatik ve olay sekanslarının ilişkisi için kiplere çevirerek oluşturduğu notasyon prensipleriyle yeniden ele alır. Bu kiplerin montaj ilişkisi amacıyla türetilmesi sadece sinemayla sınırlı değildir. Tschumi bu çerçevede diğer konstrüktivist montaj teknikleri ile Dadacı ve Sürrealist montaj tekniklerini bu sekansların ilişkilendirilmesinde kullanacağı montaj kiplerine dönüştürür. Bunlar aracılığıyla mekân ve mekânın programını birlikte kavramsal olarak ifade eden mekân sekanslarıyla, kullanıcının deneyim ve programını ifade eden programatik sekansları ve olay sekanslarının birleşme ilişkileri için gerekli yöntemi bu kipler aracılığıyla kurar.

4.1.3. Maske Olarak Mimarlık

Tschumi'nin mimarlık yaklaşımında kullanıcının özneye dönüşerek mekân ve mimarlığı deneyimlemesiyle ideal mekân ve gerçek mekân algısının farklı olması gibi, kullanıcının hareket ve ihlalleri ile mekânın programı (mekân sekansları) ile kullanıcının programı (programatik ve olay sekansları) birbiriyle çoğu zaman uyuşmaz. Tschumi için mimarlık anı ve hazzına götüreceği bu bileşenlerin uyuşmazlığı, hem mimarlığın tabiatı gereği kendiliğinden, mimarlığın her şeyi kapsaması sebebiyle raslantıdan ya da bizzat tasarımcı tarafından notasyon kipleri aracılığıyla kasten türetilmiş bir birliktelik olabilir. Bu birliktelik mimarlığın tekil, yalın ve net bir program olarak da anlaşılmasını engeller. Mekân sekansları, hareketle özneye dönüşen kullanıcı tarafından deneyimlenecek programatik sekansları gizlerken, programatik sekanslar ise hareket, deneyim, rastlantı ya da notasyon kipleriyle gerçekleşecek program ve olay sekanslarını gizler. Onların arkasından ise yine bir başka mekân sekansı çıkabilir. Bu durum mimarlığı bileşenler halinde birbirini örten ve özneye dönüşen kullanıcının her hareket ve deneyimlenmesiyle bir katmanın daha açığa çıktığı sarmal bir yapı, bir biri peşi sıra gelen öğeler dizini, iç içe geçmiş bütüncül bir kavramsal topluluk olarak algılanmasına yol açar. Tschumi bu durumu üst üste giyilmiş maskeler olarak tanımlar. Buradaki maske mekânın kullanıcı hareketleri üzerinden deneyimledikleri programlar ve mekân algıları ile bu algıların hissettirdiği haz ya da şiddetlerdir.

Bernard Tschumi'ye (2018) göre, hep baştan çıkarmaya alışan mimarlık da kılıktan kılığa girer ve üst üste maskeler takar. Bir perde ya da maske arkasında başka bir perde vardır. Maskeler maskeleri gizler. Her maskenin ardında mimarlık zevkinden ayrılmayacak karanlık ve bilinçsiz akımlar yatar. Her bir maske sadece orda bulunmasıyla arka planda başka bir şey daha olduğunu söyler (Tschumi, 2018).

Mimarlığı üst üste geçmiş maskeler olarak tanımlayan Tschumi mimarlık zevkini bu maskelerin ardında arar. Kent analizleri ile maskenin altından başka bir maskenin çıktığı bir mimarlığın tanımına ulaşır. Bu maskeler geçişler, hareket ve deneyimle hem bir sınır aşımı, hem de ideal mekân ve gerçek mekân arasındaki paradoksun çözülmesi sebebiyle; hem bilinçli, hem bilinçsiz bir duruma sürükleyen keşfin yarattığı erotik bir hazzı temsil eder. Bu durum Marcel Duchamp'ın Etant Donnés eserine yaklaşma

benzer bir durumdur. Duchamp bu eserde, taş duvar ve kolsuz eski ahşap kapı ile geleneksel, uzaklaştırıcı, karanlık ve resmi bir mimari program ile kullanıcı öteleyen bir maske sunarken; kullanıcının kapıdaki deliklerden içeri bakmasıyla samanlar içinde çıplak şekilde elinde fenerle uzanmış, şelale ve güneş ışığıyla tam tersi bir maske yani program sunar. Tschumi'nin deyimıyla eserin cephesi bir maske olarak farklı bir mimarlık ve program, içerisi farklı bir mimarlık ve program sunar.

Tschumi'ye (1997) göre baştan çıkmadan haz olmaz. Yanılsama olamadan da baştan çıkılamaz. Mimarlık için de durum bundan farklı değildir. Cepheler, meydanlar gibi bu kışkırtmayı yapacak öğelere sahip mimarlık da, bu öğeleri kullanarak mekânların gerçekliğiyle deneyimlenen arasına maske gibi bir perde çeker. Bazen bir mimari maske kaldırıldığında altından başka bir maske çıkar. Tschumi'ye göre cephe, sokak gibi maskeler birçok veriyi gizleyerek mimarinin, kentlerin farklı okunmasına sebep olur. Maskelerin ardında mimarlığın hazzının yatmakta olduğu bir karanlık ve bilinçsizlik hali vardır. Tschumi; maskeler dışarıdan huzur veriyor gibi görünseler de öte yandan, diğer tarafta başka bir şey olduğunu belirtirler iddasında bulunur (Tschumi, 1997).

Bernard Tschumi'nin yaptığı kentsel okumalarda, mimari maskeler kentin doğal yapısını oluşturan bir öge olarak kendini gösterir. Bernard Tschumi (1994); 'Manhattan Transcripts' adlı kitabında park, sokak gibi bir maskenin ardına geçebilmek ve kentin ardındaki gerçeği görebilmek için, New York kentini yapı bozuma uğratar. Yapı bozumla, bağlamından alınan fragmanlar maskeyi çıkartabilmek ya da kapının deliğinden bakmak adına başka deneyimlerle tekrar çarpıştır. Parkta cinayete uğrayan bir kız, hapishaneden çıkıp kentin sokaklarında sarışın bir kadına âşık olan tahliye olmuş bir hükümlü, kuleden atlayan kadın gibi öğelerle sinamografik çarpıştırma ve montajlarla maskenin ardındaki gerçekliği su yüzüne çıkartmaya çalışır (Tschumi, 1994). Eser okunduğunda New York kentinin parkında, sokaklarının ardında başka bir gerçeklik olduğu anlaşılır. Kentin programatik algısı, gerçekte işleyen programının üstünü, gerçekliğe eklemelenen mimari maskelerle bir battaniye gibi örtmüştür. Kentin gerçekliği, mimarlığın maskelerinin, anıtların ardına gizlenmiş deneyimlenmeyi beklemektedir. Bu gerçeklik ise, deneyimlenmeyi beklenen mekânların programları, kullanıcıların deneyimlecekleri özgün programları ile kullanıcının hareketlerinin yaratacağı olaylardır.

Tschumi, hayatın doğal akışından tespit edip geliştirdiği bu yöntemleri mimarlık ve program çerçevesinde yeniden bilinçli biçimde üretmek uygular. Bu yaklaşım hem birliktelik durumu hemde çift zarf yaklaşımlarında Tschumi tarafından uygulanır. Notasyonlarla hareketler çerçevesinde birleşme yaklaşımında Rus avangard sinemacılar Lev Kuleshov'un Kuleshov efekti, Sergei Eisenstein'in şok montajı tekniği ve Dziga Vertov'un kine-göz tekniklerindeki hareket ve notasyon yaklaşımları benzeri montaj kipleri ile, her ayrı notasyon noktası bir maske olarak farklı bir mimari program olarak deneyimleyen öznenin karşısına çıkar. Parc de la Vilette projesinde notasyon noktaları olarak Folie'ler ve parkın boş alanları bu yaklaşıma örnek olarak gösterilebilir. Buradan yaratılan şok montajı ve birliktelik ilişkisiyle foliler ya da yollar takip edildiğinde oluşan sıralı fragmanların montajına benzer algı, parkın farklı deneyimlenmesine de yol açar. Akropolis Müzesi kamera yolunu takip eden kullanıcının eserleri kronolojik sırasıyla takip etmesi, tarihsel sekans olarak, her bir dönemin arkasında bir diğer dönemi görebek için dönemsel maskeleri aşarak teşhir edilen eserler aracılığıyla tarihi süreci de deneyimlenmesi sonucunu verir.

Çift zarf yani iç içe geçme montaj ilişkisi de maske olarak mimarlık tanımına uyan ana yaklaşımlardan biridir. Bu yaklaşımda zarflar birer zar olarak maske görevi görür. Kullanıcının denemiyle birer maske gibi görev yapan bir zarftan, diğer zarfa geçildiğinde karşısına farklı bir program çıkar. Buradaki yaklaşım yukarıda da tanımlanan Marcel Duchamp'ın Etant Donnés eserindekiyle çok benzerdir. Taş duvar ve kapı birinci maske, içerisi ikinci maskedir. Deliklerden bakılacak şekilde kullanıcının deneyimlemesiyle ilk maske ortadan kalkarak çok farklı programdaki ikinci maske algılanır. Tschumi'nin tasarladığı performans alanları da aynı yaklaşımla çalışır. Kentin mimarisinin doğal sonucu olarak tanımladığı farklı maskelerin iç içe geçmesiyle maskeler şeklinde oluşan bu doğal yapıyı, Tschumi çift zarf yaklaşımında sosyal alanlar üretmek adına mimari programı kullanarak bilinçli bir şekilde üretir.

4.3. Program/Montaj ve Mimari Sekans

Tschumi kavramsal bir zemine oturduğu mimarlık tanımlarını süreç içinde geliştirerek, programla ele alırken mimari kavramları, program nosyonu ile birleştirip avangard montaj tekniklerini birer montaj kipi şeklinde kullanabileceği öğelere

dönüştürerek ilişkilendirir. Bu çerçevede, Tschumi için mekân sadece mekân, program sadece program ve olay sadece olay değildir. Tschumi bu kavramları sinemadan esinlenerek ürettiği mimari sekanslar terimiyle tanımlar. Örneğin, mekân sekansı salt mekânı tanımlamaz, mekân ile birlikte aynı zamanda mekânın özgün programını da ifade eden bir kavramı temsil eder. Aynı şekilde kullanıcının mekânı deneyimlediği programlar da karşımıza programatik sekanslar ve olay sekansları olarak çıkar. Böylece her bir sekans, programı da ihtiva eden kavramsal öğeler olarak belirli montaj teknikleri yani kipleriyle bir araya gelir. Bu yolla Tschumi, montaj kipleri olarak avangard sanat akımlarının montaj tekniklerini, bu sekansların montajında kullanarak kendi mimarlığını da avangard ürün üretme mantığıyla oluşturur. Bu yaklaşım Tschumi'ye öne süreceği mimarlık yaklaşımında çoklu dil içeren, çoklu öğeler birleşimi olarak, kapsamlı bir mimarlık düşüncesini uygulayabileceği alt yapıyı sağlar.

Bu kavramların montaj ile ilişkisini kurarken mimarlığın eylem, program ve olaydan oluştuğunu söyleyen Tschumi için, şiddet kavramı da bu ilişkilerin varlığının kaçınılmaz sonucu ve ilişkilerin durumunu belirlemede bir parametre olarak karşımıza çıkar.

Mimarlıkta montaj yaklaşımında Tschumi, mimari sekansların ilişkilerine göre iki çeşit ana yaklaşımdan bahseder. Bunlardan ilki birliktelik ilişkisi, ikincisi ise sekansların iç içe geçtiği çift zarf (two envelopes) ilişkisidir. Tschumi söz konusu yaklaşımlarda montajı ana yöntem olarak benimseyen avangard yaklaşımların montaj tekniklerini kullanır. Tschumi, birliktelik yaklaşımında sekansları ilişkilendirirken ağırlıklı olarak Rus avangard sineması ve konstrüktivist montaj ile Dada montaj tekniklerini kullanırken; çift zarf yaklaşımında sekans ilişkilerinde başta sürrealist montaj teknikleri ağırlığı hissedilmesine rağmen, birliktelik ilişkisindeki tüm avangard teknikleri beraber kullanır.

4.3.1 Mimari Sekanslar

Bernard Tschumi, mimarlığı program çerçevesinde yeniden ele alırkenki yaklaşımı mimarlığı ve birleşenlerini kavramsallaştırmak suretiyle ilişkilendirerek, mimarlığı bir montaj ürününe dönüştürme şeklindedir. Bu amaçla mimarlığın bileşenlerini program yoluyla tekrar tanımlayarak, montaj tekniklerini uygulayabileceği bir kavramsal öğeye

çevirir. Bunu yaparken de sinemadaki montaj yaklaşım ve kuramlarından beslenir. Bu beslenme de Tschumi'nin mimarlığı oluşturacak bileşenleri, sinema terimleriyle de ilişkilendirerek yeni terminoloji ve tanımlar yaratıp, geliştirmesine de yol açar. Bu doğrultuda “sekans” kavramından “mimari sekanslar” kavramını üretir. Mimari sekansları da tasarım süreci ile ilgili olarak dönüşümsel sekanslar ve programla ilgili olarak mekânsal ve programatik sekanslar olarak üç ayrı sınıfa ayırarak inceler. Mekânı salt üç boyutlu hacimler, kullanıcının deneyimlerini de yalın davranış olarak ele almayan bu yaklaşımda; bu kavramlar ilk etapta program ile birlikte ele alınarak daha kapsamlı ve kavramsal tanımla sekanslara dönüşür. Tschumi, programatik sekansları program çerçevesinde kullanıcının özne olarak gerçekleştirdiği deneyim şeklinde ifade ederken; özne olarak kullanıcının deneyimleyeceği öngörülen programın dışına bilinçli ya da rastlantı üzerine hatta tasarım gereği öngörüldüğü şekilde çıkışlarını da olay sekansları ile tanımlar. Bu tanımlamadaki ana mantık Tschumi'nin rastlantının tasarımcı tarafından üretilebilirliği görüşüdür. Bu bilinçli rastlantı üretimi, kullanıcının programatik sekansının mekânsal sekansla kurduğu montaj ilişkisindeki montaj kipini kullanarak, hareket ve notasyon aracılığıyla, olay sekanslarının üretilmesi ve olay sekanslarının tekrar mekânsal sekanslarla ilişkiye geçerek montajlanması şeklindedir. Ağırlıklı olarak tasarım sürecini ifade eden dönüşümsel sekanslar da Tschumi'ye göre yine programa uygulanabilir. Tschumi, mimarlıkta program ve montaj yaklaşımlarını bu sekansların ilişkileri çerçevesinde inceler ve yeni fikirlerini bu çerçevede geliştirir.

Tschumi (2018) mimari sekanslarla ilgili olarak her mimari sekansın en az üç ilişki içerdiğini söyler. Tschumi bunları da çalışma yöntemi yani var olan mekânların yan yana yerleştirilmesi ile ilgili olan “dönüşümsel sekans” ile dış ilişkilerle ilgili yani programla (oluşlar ya da olaylarla) ilgili olan “mekânsal sekans” ve “programatik sekans” olarak tanımlar. Tschumi'ye göre; dönüşüm sekansları temel bir izlek ya da parti çevresinde her biri kendi çeşitlemesiyle birlikte, şeffaf çizim kâğıtlarının peş peşe üst üste koyulmasıyla yeniden ele alınıp, işleme çabasıdır. Dönüşüm sekansları sıkıştırma, dönme, eklenme, aktarım gibi dönüşüm kurallarına ya da düzeneklere dayandığı gibi, tikel çeşitleme, çoğaltım, kaynaşma, yinelenme, çevrinme, yerini alma, başkalaşım, anamorfoz, ayrışma dizilerini de içerebilmektedir. Tschumi'ye göre bu düzenekler, mekânlara olduğu kadar programlara da uygulanabilir. Mekânsal sekanslar ise aynı eksen boyunca dizilmiş Mısır tapınaklarından, 15. yüzyıl kiliselerine değin özgül mekân örgütlenmesidir. Hepsinde de

sabit durakların dizildiği, kesintisiz hareket tarafından birbirine bağlanan planlanmış bir yol bulunur. Ne var ki mimarlığın içinde yaşanan yapıyla kullanım, etkinlikler, olaylar hep bu sabit mekânsal sekanslarla üst üste bindirilir. Bu programatik sekanslar gizli haritalar ve olmayacak öyküleri tetikler, bağlantısız dolanan bir dizi olayın parçalar halinde bir dizi mekâna bağlanmasına yol açar. Mekânsal sekanslar hareket içerikleri sebebi ile tekil olarak ele alınmayarak programatik yâda olay sekanslarıyla birlikte ele alınır. Bu bağlamda Tschumi Tschumi özellikle, Lautréamon'a göre hareket etmenin bir yerden bir yere gitmek olmadığını, belirli bir figür icra etmek, belirli bir bedensel ritmi üstlenmek olduğunu aktarıyor. Tschumiye göre iki farklı durumu anlatan “Kaçıyor... Kaçıyor...” ya da “dans ederek geçiyor deli kadın” örneğindeki gibi herhangi bir sekansın nihai anlamı mekân (M) / olay (O) / hareket (H) bağlantısına bağlıdır. Yani birleşik olarak MOH sekansı, M, O ya da H olarak öğelerin oluşturduğu sekansın çizgiselliğini bozarak anlamını değiştirir (Tschumi, 2018)

4.3.2. Mimari Sekansların Montaj İlişkisinde Bir Parametre Olarak Şiddet

“1-Eylem olmadan mimarlık olmaz, olay olmadan mimarlık olmaz, program olmadan mimarlık olmaz”

2- Bu kapsamın genişletilmiş haliyle şiddet olmadan mimarlık olmaz”

(Tschumi, 2018).

Bernard Tschumi, mimarlığı eylem, olay ve program ile çoklu kavramlar bütünü olarak tanımlamak yolunda, bu kavramların montajı için gerekli gördüğü ilişki çeşitlerini de incelerken “şiddet” kavramını kaçınılmaz bir parametre olarak değerlendirir. Şiddet, Tschumi için sadece kavramların birlikteliğinden kaynaklanan bir sonuç değil, kavramların birbiriyle olan ilişkilerini de düzenleyen önemli bir etmendir. Kullanıcının programı ya da programatik sekansı ile mekânın programı ya da mekân sekansları arasındaki bu şiddet ilişkisi, temelde Tschumi'nin kullanıcının özneye dönüşerek gerçekleştireceği hareket ve deneyim ile kaçınılmaz olarak oluşan, mekânın sekansı ile kullanıcının programatik sekansının çelişkisidir. Bu çelişki ise olay sekanslarını yaratacaktır. Bu açıdan bakıldığında şiddetin kontrolü ya da bilinçli üretimi doğrultusunda oluşturulacak seçenekler, mimari sekansların montajında kullanılacak montaj çeşidinden, bu çeşitte hangi montaj kipinin ya da kiplerinin kullanılacağını belirlemeye kadar etkilidir.

Tschumi'ye (2018) göre, mekân ile kullanıcı arasında kavramsal ilişkiler sonucu gerilim yaşanır. Kullanıcı ile mekân birbirine karşılıklı olarak şiddet uygular. İkisi de birbirini bir kalıba sokmaya çalışırken, her biri, bir diğèrinin kalıbının sınırlarını zorlar. Mesela her kapı boşluğu kapının kasasından geçen birinin hareketini ima ettiği gibi, her koridor engellenen hareketi tanımlar. Duvar, öznenin hareketini engeller. Özne de kapı ile duvarın sürekliliğini bozar. Tschumi'ye göre bu durum özne ve koridor duvarının birbirine uyguladığı şiddettir (Tschumi, 2018).

Tschumi (2018), şiddetin bir ilişkinin seçimi açısından kilit öneme sahip bir metafor olarak ele alındığında, mimarlığın fizikselliğinin de bu metaforu aşacağını iddia eder. Tschumi'ye göre mimarlıkta derin bir duygusallık, durmak bilmez bir erotizm vardır. Fakat alta yatan şiddet, seferber edilen rasyonel ya da irrasyonel güçlere göre ve miktarına göre değişir. Bu güçler yetersiz olabileceği gibi fazla da olabilir. Tschumi, mimarlık ve olayların açıkça ya da üstü kapalı bir biçimde durmadan birbirlerinin kurallarını çiğnediğini söyler. Tschumi'ye göre bu kurallar, bu örgütlenmiş kompozisyonla sorgulanabilirse de hep bir başvuru noktası olarak kalır. Bir bina kendisini inkâr etmek için yerleştirelmiş etkinlikler açısından hep bir başvuru noktasıdır. Tschumi'ye göre bir mimarlık kuramı izin verdiği kullanım tarafından tehdit edilen bir düzen kuramıdır ve bunun tersi de geçerlidir (Tschumi, 2018). Bu açıdan, her ne kadar mimari kompozisyon adına kullanıcı programı ve mekân açısından uyumlu ve karşılıklı şiddetin sifira indireleceği bir kompozisyon öngörülürse görülsün, özneye dönüşen kullanıcı binanın tespit edilen programının sınırların kaçınılmaz olarak aşmaya çalışır. Bir başka deyişle özne hareket ve deneyimleri ile yapıda engellenemez bir biçimde olay sekansları yaratarak, yapının programını yani yapının mekân sekanslarını ve dolayısıyla bir kompozisyon olarak yapıyı inkâr eder ve yadsır. Böylece özne olarak kullanıcının bu tavrı sebebiyle; yapının kendi programı çerçevesinde, öznenin bu program dışına çıkmasına engel olacak, olay sekanslarının yaratılmasına mani olacak ya da bu olay sekanslarını kontrol altına alacak şekilde kurgulanan yapının kompozisyonun mutlak bir başarılı elde etmesi mümkün olamaz.

Tschumi (2018), özgün anlamda mimari olmayan, iki ayrı kısmi şiddet biçiminden söz eder. Bunlardan biri “biçimsel şiddet” diğeri ise “programatik şiddet”tir. Biçimsel

şiddet Tschumi'ye göre biçimle biçimin karşı karşıya gelmesiyle oluşan şiddettir. Çarpıtmalar, yırtılmalar, sıkıştırılmalar, paralanmalar ve kopmalar biçimin manipüle edilmesinin doğasında yer alır. Kurt Schwitters'in Merzbau kolajlarını buna örnek gösteren Tschumi; aynı zamanda yeni bir konstrüksiyonun çevresini kesintiye uğratmasını da aynı kategoriye koyar ve bunun sebebinin, böyle bir durumda konstrüksiyonun yer aldığı alanı sadece tahrip etmekle kalmayıp aynı zamanda taciz ettiği şeklinde açıklar. Tschumi bu duruma da Adolf Loos'un 19. yüzyıl yerel Paris banliyösünde Tristan Tzara'a için hazırladığı eseri örnek gösterir. Tschumi'ye göre evin kendisi ve perde duvarlı caddede tarihe imada bulunarak kesintiye uğratmak da bu statüye girer. Bağlama dayalı bu şiddet, farka dayalı polemikten kaynaklanan şiddettir (Tschumi, 2018).

Kurt Schwitters'in Merzbau kolajlarında Schwitters'in kendisi için önem ya da anlam içeren öğeleri montajlayarak bir montaj yığını oluşturur. Schwitters bu çalışmalarında ilk başladığı hali kaybolur ve montajlanan eklerle formu değişir. Her bir montajlanan öğe, hem eserin biçimsel formunu etkilerken bir öncekilerin de anlamını bozarak değiştirir. Her bir eklenen biçimsel öğeyle, yapıt hem farklı bir anlam kazanır, hemde de farklı bir biçimsel forma dönüşür. Hatta kimileri altta ya da arkada kalıp görünmez olur. Bu durum gerçekleşirken, öncelikle oda içerisinde küçük bir yer kaplayan eser, büyüyerek odayı da kaplar ve nerdeyse etrafında yürüyecek yer kalmaz. Bu durumda, Schwitters tavanı kırarak eserin dikey olarak da büyüebilmesini sağlar. Tschumi belli ki burada her biçimin hem eserin montajlanmadan önceki haline, hemde çevre üzerinde uyguladığı şiddete işaret etmektedir. Eklenen biçimsel öğe ile, Merzbau'nun hem özgün biçimine, biçimi oluşturan öğelere, hem mevcut anlamına, hem de çevreye ve çevrenin biçimine şiddet uyguladığını yorumlayabiliriz. Adolf Loos'un Tristian Tzara için inşa ettiği evin tasarım süreci kısmen Schwitters'in Merzbau kolajlarını andırır. Yapı ilk tasarlandığı haliyle inşa edilmez. İnşa sürecinde yapının form ve program ilişkileri değişir. O kadar ki yapı en nihayetinde ilk tasarlandığı halinden bir kat eksik olarak inşa edilir. Yapının ön cepheye bakan kısımla yani yolla kurduğu bağlam ilişkisi, pencere boşluklarıyla çok azken, yapı kendi içine doğru çekilerek bir set ya da perde duvar gibi duran ilişkisini kırar. Bir taraftan belli bir hat boyunca devam eden tuğla duvar ile kısmen de mevcut bağlama gönderme yaparken, beyaz sıva ile duvar etkisini güçlendirerek tam tersi bir ilişkiyi destekler. Bu durum yapının tasarımının, bağlamla girdiği ilişki ile karşılıklı şiddet uyguladığı şeklinde yorumlanabilir.

Tschumi'nin (2018) altını çizdiği ikinci şiddet ise “programatik şiddet”tir. Fakat bu şiddet çeşidi Tschumi'ye göre bir metafor değildir. Şiddet soyut anlamda değil, somut anlamda uygulanır. Programatik şiddeti kazara ya da tasarım gereği kötü ve yıkıcı olma özgürlüğüne sahip kullanımları, eylemleri, olayları ve programları kapsar. Öldürmek, gözaltına almak veya işkence etmek; Tschumi'ye göre bunlar mezbaha, toplama kampı ya da işkence odası halini alır (Tschumi, 2018). Bu konuyla ilgili çok detaylı bir açıklamaya girmeyen Tschumi onun yerine Sergei Eisenstein'ın ‘Potemkin Zırhlısı’ adlı filminden Odessa Merdivenleri’ndeki halkın katledildiği sahneyi koyar. Bu şiddet tipini bu tezin Teorik Bilgi bölümünde sözü geçen eseri ve sanatçısıyla ilgili geniş açıklamalarla beraber yorumlarsak, gerçek bir hikâyeden esinlenen film, kötü şartlarda çalıştırılan Potemkin Zırhlısı'nın mürettebatının isyan etmesi, bu isyan etme sonucu bir mürettebatın talihsizce öldürülmesi ile başlar. Kıyıya defnedilen mürettebatın ölümü, halkta da infial yaratır ve dönemin Çarlık Rusyası'na ve sistemine karşı halk da kitleler halinde isyana başlar. Sonunda Çarlık Rusyası askerleri halka Odessa merdivenlerin üst ucunda halka müdahale eder. Silahlı müdahaleden kaçmaya çalışan halk için dik bir şekilde aşağıya inen merdivenler bir katliam alanına dönüşür. Çıkan izdihamda merdivenlerden hızla inerek kaçmaya çalışan halk birbirini ezer, çocuklar ezilir, hatta bir bebek arabasının annesinin ellerinden kayarak aşağı düşmesi filmde uzun uzun gösterilerek tasvir edilir. Yaşanan can pazarında çok kişi hayatını kaybeder ya da ağır yaralanır. Tschumi'nin programatik şiddete verdiği bu örnekte; sahilden yukarıdaki meydana çıkmak üzere programlanmış, kentle ritim arasındaki ilişkiyi kuran merdivenler Rus askerlerinin silahlı müdahalesinden kaçan halk için, programı gereği dik ve çok uzun olması sebebiyle, halkın katili veya işkencecisine dönüşür. Merdivenin mimari programının, o vehim olayla kullanıcı olan halka nasıl bir şiddet uyguladığı, o uzun ve dik merdivenlerin nasıl bir mezbaha, toplama kampı ya da işkence odası halini aldığını görülür.

4.3.3. Tschumi'nin Mimarlığında Mimari Sekansların Montaj Çeşitleri

Bernard Tschumi, mimarlığı program çerçevesinde tekrar ele alırken, programı mekân ve kullanıcı ile tekrar ilişkilendirerek montaj yaklaşımı uygulayabileceği kavramsal öğeler olan mimari sekansları iki farklı ilişki biçimini kullanarak montajlar. Bunlar mimari sekansların birliktelik ve iç içe geçme (çift zarf) ilişki durumlarıdır. Bu ilişki türleri tekil

olarak kullanılabilmesi gibi birlikte de kullanılabilir. Mimari sekansların montaj ilişkisi kurulurken farklı montaj kiplerini kullanmak mümkündür. Bu kipler avangard sanat akımlarından mimari sekanslara uygulanabilecek şekilde türetilmiş kiplerdir.

4.3.3.1. Mimarlıkta Montaj Yaklaşımında Mimari Sekanslarda Birliktelik Durumu (Juxtaposition/Superimposition)

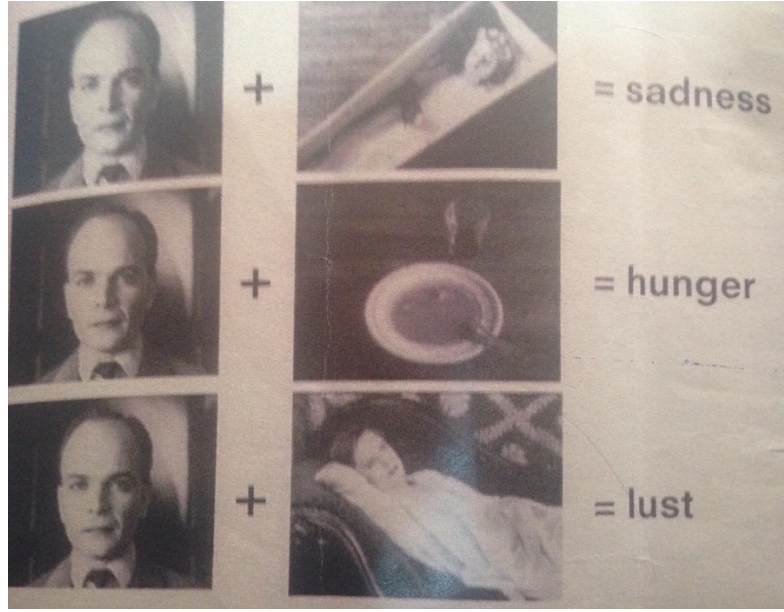
Bernard Tschumi'nin birliktelik durumunda farklı programları farklı mekânsal sekanslar ile kullanıcıların programatik sekansları bir araya gelirler. Bu bir araya gelişler çok farklı şekillerde olabilir. Farklı programatik sekanslar, doğal olarak bir araya gelebilir. Kullanıcının programatik sekansının mekân sekansından farklılaşması rastlatı eseri ya da bilinçli bir şekilde olay sekansları aracılığıyla da gerçekleşebilir. Hatta bu farklı birliktelik tasarımcı tarafından bir fiil planlanmış ya da kasıtlı olarak farklı olay sekanslarının mekân içinde öznenin hareket ve deneyimi yoluyla gerçekleşmesi hedeflenmiş de olabilir. Her halükarda, bu birleşme çeşidinde mekânsal sekansların programı ile kullanıcının programatik sekanslarının programının örtüşmesi bir montaj faaliyetidir. Bu montaj ilişkisinin nasıl kurulacağı ise programların farklılığı çerçevesinde sekansların birbirine uyguladığı şiddet göz önüne alınarak seçilen kiplerle yönlendirilir. Tschumi, bu birliktelikte başta rus avangard sinema sanatçılarının geliştirdiği montaj teknikleri olmak üzere, dadacı, sürrealist ve dada ile sürrealizmden geliştirilen sityasyonist montaj tekniklerini montaj kipleri olarak kullanır. Bu kipler, öznenin hareketi ile notasyonlar aracılığıyla olay sekansları da türeterek, mimari sekansların arasındaki şiddetin miktarınca uygun montaj kipiyle birbiriyle ilişkilendirir.

Bernard Tschumi'ye göre, farklı mimari sekansların montajında birliktelik ilişkisinin temelinde, özne haline alan kullanıcı deneyimi sebebiyle mimari sekansların programlarında doğal olarak sürekli bir kayma olduğu tespiti yatar. En küçük mekân ölçeğinden, yapı ve kentsel ölçeğe kadar kullanıcıların gerek farklı programları bilinçle farklı programatik ya da rastlantı üzeri olay programlarıyla deneyimlemesi sonucu, ya da mekânsal sekansların değişen zamanla birlikte kullanıcıların programatik sekanslarına cevap verememesi sonucu programlarda kaymalar yaşanır. Mekânsal sekanslarla programatik sekanslar çelişmeye başlar. Aralarındaki şiddet mekânsal sekansın programını etkileyerek kullanıcının programatik sekansına doğru kaymasına yol açar. Sonuçta

programları uyuşmayan mekânsal sekanslar ile programatik sekansların montajı, bambaşka bir ifade olarak inorganik bir sanat eseri gibi birlikte okunur. Bu birlikte okuma sonucu mimarlık inorganik bir ürün olarak farklı şekilde yorumlanır. Tschumi bu durumu bilinçli olarak üretirken avangard montaj tekniklerini, programları farklı mimari sekansların ilişkisini sağlayacak montaj teknikleri yani montaj kipleri olarak kullanır.

Tschumi'ye (2018) göre programatik olarak farklı olaylar ile programı çelişen farklı mekân ilişkileri kurulabilir. İnsanlar mutfakta uyuyabilir, kavga edebilir hatta sevişebilir. Tschumi'ye göre yaşanan bu kaymaların hep bir anlamı vardır. Ama bu kaymalar da her zaman önemli bir anlam ifade etmeyebilir. 18. yüzyıl hapisanelerinden birinin belediye binasına çevrildiğinde yaşanan kayma, kurumlar konusunda önemli bir bildiri taşıması sebebiyle önemli bir anlam içerir. Fakat Tschumiye göre Manhattan'daki bir sanayi tesisinin çatı katının konuta çevrilmesinin ciddi sonuçları yoktur (Tschumi, 2018).

Tschumi (2018)'ye göre eylemlerin mekânlar tarafından nitelenmesi gibi, mekânlar da eylemler tarafından nitelenir. Bunların biri ötekini tetiklemez, birbirlerini sadece kesiştiklerinde etkilerler. Bu sekanslar arasındaki ilişkiyi açıklamak için Lev Kuleshov'un yaptığı montaj deneyine gönderme yapan Tschumi, orda olduğunu, aktörün duygusuz yüzünün fotoğrafı çeşitli durumlarla eklenerek aktarılmış izleyicide peş peşe gelen görüntülerin farklı anlatımlara ilişkin olarak yorumlandığını söyler. Aynı şeyin mimarlıkta da olduğunu altını çizen Tschumi; olayla mekânın kaynaşmadığını, ama birbirlerini etkilediğini söyler (Tschumi, 2018). Mimarlıkla programın birleştirilmesinde Kuleshov Efektinin düşünülebileceğini söyleyen Tschumi (2012); Kuleshov'un deneyini detaylı bir incelemeye tabi tutar. Kuleshov'un aşağıdaki verilen görsellerini de analiz eden Tschumi; oyuncunun ifadesi değişmeyen yüzünün görüntüsü sonrası verilen tabuttaki kız çocuğu, çorba ve güzel bir kadın fragmanları ile ilgili oyuncunun ne hissettiği sorusuna cevapları üzgünlük, açlık ve şehvet şeklinde olduğunu aktarır (Şekil 4.3). Tschumi, mimarlığında ifadesiz bir yüz gibi olduğunu, ancak ona çorba ya da küçük kız örneğinde olduğu gibi etkilendiğini, yan yana gelen iki efektin kendi gerçeklikleriyle yorumlanacağını söyler (Tschumi, 2012).



Şekil 4.3. Kuleshov'un montaj deneyi (Tschumi, 2012)

Tschumi farklı programatik sekansların birbirleriyle montajlanmasını ya da farklı bir mekânsal sekansta farklı bir programatik sekans olarak algılanmasına gönderme yapmak için Dadacı montaj tekniklerini de örnek olarak gösterir. Tschumi (2012) farklı programların birleştirilmesinin yeni olaylara da yol açabilme özelliğiyle tekrar kullanım açısından farklı dönemlere ait farklı mimari ilişkilerin yaratılmasında kullanılabileceğini söyler. Bu durumu çapraz programlama olarak ifade eden Tschumi, Marcel Duchamp'ın hazır nesnelere bu duruma örnek olarak gösterir (Tschumi, 2012).

Marcel Duchamp'ın "Pisuvan" eseri üzerinde ahmak anlamına gelen "Richard Mutt" yazan bir pisuvardan oluşur (Şekil 4.4). Duchamp hazır nesneden oluşan bu eseri sanat galerisinde sergileyerek, seri üretim ürünü pisuvarı sanat eseri ilan eder (Eroğlu, 2014). Duchamp'ın gerçekleştirdiği durum çapraz programlamadır. Sergi salonu olan programlanmış mekân sekansı, Duchamp'ın hazır nesnesine şiddet uygulayarak aslında programın sanat eseri olmamasına karşın, pisuvarın program sekansını etkileyerek onu bir sanat eserine dönüştürür.



Şekil 4.4. Marcel Duchamp'ın Pisuvar eseri
([https://en.wikipedia.org/wiki/Fountain_\(Duchamp\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Fountain_(Duchamp)))



Şekil 4.5. Marcel Duchamp'ın Bisiklet tekerleği eseri
(<https://www.moma.org/collection/works/81631>)

“Bisiklet Tekerleği” eseri bir taburenin üstüne bir bisiklet tekerleğinin ters bir şekilde montajlanmasından oluşur (Şekil 4.5.). Bu eser doğal programatik yapılarından ötürü durağanlığı temsil eden tabure ve hareketi temsil eden tekerleklerinden oluşması yönüyle de bu hazır nesnelere elde edilmiş montaj ürünü “pisuvar” eserinde olduğu gibi bir sanat galerisinde sergilenmesi yönüyle de çapraz programlamadır. Tabure programı gereği tekerleğin hareket etmesini engeleyecek bir programa sahiptir.

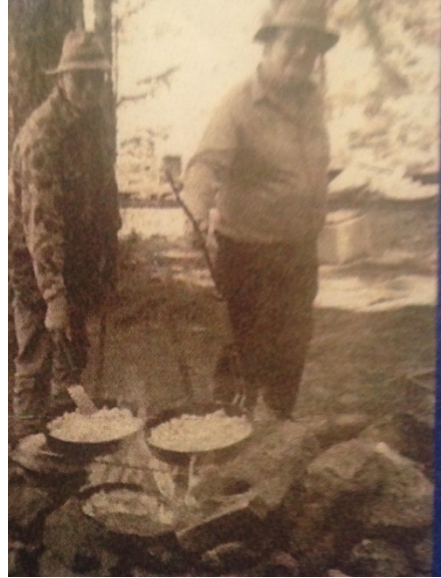
Lazzarato'nun (2017) yorumlamasıyla hazır nesne tekniği bir baş kaldırı olarak, işin reddi anlamına gelir (Lazzarato, 2017). Bu bakış açısından bakıldığında programı hareketsizlik, atalet, sabit duruş hatta hareket sonrası dinlenme olan taburenin üstünde programı hareket olan fakat hareket etmeyecek, etse de programına uygun şekilde yer değiştiremeyecek şekilde ters duran tekerleğin çalışmayı reddettiğini yorumu yapılabilir. Dinleniyormuş gibi taburenin üstünde durur. Bu durum taburenin mekânsal sekansı, tekerleğin kullanıcı olarak programatik sekansına dönüşür. Bu durumu tersine çevirirsek yani tekerlek aşağı gelerek mekânsal sekans, tabure üste çıkıp programatik sekans olsa; tekerleğin programı bu sefer mekâna şiddet uygulayarak tabureyi götürebilir. Bu durum aslında paradoksal bir durumdur. Taburenin tekerleğin programına şiddet uygulayarak mı hareketsiz hale getirdiği, tekerleğin çalışmayı protesto edecek şekilde mi ters durup taburenin üzerinde hareketsiz durduğu ya da aslında her ikisi de sürekli alt üst oluyormuş da kimi zaman duruyor kimi zaman tekerlek aşağıda hareket ediyormuş da biz esere baktığımızda bu konfigürasyona mı denk geldiğimiz gibi durumların birbirine karıştığı bir durumdur. Burada her olası yaklaşım mekânsal sekansla, programatik sekansının birliktelik durumunun farklı bir sonucudur. Avangardist montaj gereği organik olmayan eser sürekli farklı yorumlanmaya ya da olası ya da rastlantısal olarak oluşabilecek olay sekansı ile (eserin ters düz olması gibi) farklı bir anlama bürünür. Bu kavramsal çatışmasıyla iki hazır nesneden oluşan eser Duchamp'ın “Pisuvar” eserindeki gibi sergi salonunda sergilenerek bağlam olarak sergi salonunun mekânsal sekansının şiddetine uğrayarak programatik sekansı sanat eserine dönüşür. Bu durum da, bir pisuvar yada tekerlek ve tabure deyip geçilecekken bu iki eserin böylece kavramsal ve sanatsal açıdan daha derin incelenmeye tabi tutulmasına yol açar.

Bernard Tschumi (2012), mimarlığı program çerçevesinde montajlanabilir kavramsal öğeler olarak ele aldığı mimari sekansların birliktelik montaj ilişkileri bağlamında incelerken mekân, program ve olay sekanslarının ilişkilerini üç ana başlık altında irdeler. Tschumi, bu üç ilişkiyi verdiği röportajda aynı zamanda program ve form ilişkisi olarak da tanımlar (Tschumi, 2018). Bu üç ilişki karşılıklılık (reciprocity), kayıtsızlık ya da farklılık (indifference) ve çatışma (conflict) dır (Tschumi, 2012). Bu sınıflandırmadaki ana kriterin mekân ve kullanıcıların aktivitelerinin programlarının, yani mekân ve olay sekanslarının arasındaki şiddet boyutuna göre yapıldığı görülebilir.

Hayatın doğal akışından elde ettiği tespitleri bir adım daha öteye taşıyan Tschumi, mimarlığın doğasında yer alan ve kendiliğinden oluşan bu ilişkilerin sadece rastlantı eseri oluşacak olaylar yada kullanıcının anlık deneyim tercihlerine bağımlı olmayarak, mimar tarafından yeniden ilişkilendirme ya da şok yaratma amacıyla programatik ve olay sekansları yaratma fikrini inceleyerek avangard montaj tekniklerini bu yaklaşımda kipler olarak kullanacağı bir takım ilişki çeşitleri de geliştirir. Bu doğrultu da kendi ürettiği “çapraz programlama” (crossprogramming), geçişli programlama (transprogramming) ve programsızlaştırma (disprogramming) kavramlarını ortaya atar. Bu yaklaşımlarda şiddet genel de daha üst seviyede olmakla beraber, mimarın kontrolü ve istediği düzeyindedir. Bu düzey tasarımcının amacı, bu amaç doğrultuda türeteceği ya da türemesine izin vereceği olaylar ile mimari sekanslar arasındaki ilişkideki montaj kipi ve mimarın tasarımındaki yaratmak istediği şok etkisi çerçevesinde şekillenir.

Mekân ve olay sekanslarının birlikteğinde ilk ilişki biçimi mekânın programıyla kullanıcı aktivitesinin programının birbirine en yakın olduğu durum olan karşılıklılık (reciprocity) durumudur. Mekânın sekansı ile olay sekansının birbirine yakın olduğu bu durum, şiddetin de en düşük olduğu ilişki biçimi olarak betimlenebilir. Diğer bir ifadeyle mekânın programı, kullanıcının aktivitesinin programıyla örtüştür. Tschumi (2018) karşılıklılık ilişkisini mekânsal ve olay sekanslarının birbiriyle tamamen bağımlı olmasını, birbirlerinin varoluşunun tam anlamıyla koşulu olması olarak tanımlar. Tschumi için bu ilişki biçimi işlevselciliğin totoloji türüdür. Patencilerin paten sahasında paten yapmasını örnek gösterir (Tschumi, 2018). Tschumi (2012) bu durumla ilgili Frankfurt Kitchen tasarımını tam bir program ve mekân organizasyonu olarak yorumlar (Tschumi, 2012).

İkinci ilişki biçimi ise mekânın programıyla kullanıcı aktivitesinin farklılaştığı kayıtsızlık ya da farklılık olarak dilimize çevirilebilecek olan “indifference” durumudur. Bu durumda mekânın programıyla kullanıcı aktivitesi çelişmeye başlar. Bu mekân ve olay sekansları arasındaki çelişki gerek kullanıcı, gerekse mekân üzerinde şiddetin daha yüksek seviyede gerçekleşmesine sebep olur. Tschumi (2018), kayıtsızlık ya da farklılık (indifference) ilişkisini mekânsal sekanslar ve olay sekanslarının birbirinden iyice bağımsız olması olarak tarif eder. Bu durumun biçimsel kaygıların faydacı kaygılara bağımlı olmadığı bir stratejinin geçerli olduğu bir durumu ifade ettiği tespitini yapar. Bir taburun arazide ilerlemesi ya da 1851 yılında Crystal Palace’ın düzenli sütun dizisi arasında dağılan egzotik bölmeleri bu ilişkiye örnek gösterir (Tschumi, 2018). Tschumi (2012) ormanda mangal yapıp yemek pişirmeyi de bu duruma örnek gösterirken (Şekil 4.6); bunun karşılıklılık kadar geçerli olabileceğini de söyler (Tschumi, 2012).



Şekil 4.6. Ormanda yemek yapan insanlar (Tschumi, 2012)

Üçüncü ilişki biçimi ise mekânın programı ile kullanıcı aktivitesinin programının birbiriyle en ilişkisiz durumu olan çatışma (conflict) ilişkisidir. Mekân sekansı ile olay sekansı ancak rastlantısal olabilecek denli düşük bir olasılıkla ilişkilendirilmiştir. Bu ilişki biçiminde sekanslar arası oluşan şiddet en üst düzeydedir. Tschumi (2018) çatışma ilişkisini, olay sekansları ile mekân sekanslarının rastlantı eseri gelip çarpışması ve çelişmesi olarak tanımlar. Bu durumda her sekansın durmadan ötekini iç mantığını ihlal

ettiği bir çatışma stratejisinin gözlemlendiği tespitinde bulunur. Tschumi'ye göre gergin bir ipte paten yapmak buna örnektir (Tschumi, 2018). Tschumi (2012) çocukların bir evin salonunda hokey oynamasını da bu duruma örnek göstererek (Şekil 4.7); performansın sebep olduğu mimari günahı da banyoda yemek pişirmeye benzetir (Tschumi, 2012).



Şekil 4.7. Evin salonunda hokey oynayan genç (Tschumi, 2012)

Tschumi (2018), mimarlıkla program arasındaki olanaksız ilişkiyi keşfetmenin başka yollarının da olduğunu söyleyerek, programatik sekansın mekân sekansı ile ilişkilerine dair başka yöntemler de üretir. Bu amaçla “çapraz programlama” (crossprogramming), geçişli programlama (transprogramming) ve programsızlaştırma (disprogramming) yaklaşımlarını ortaya atar (Tschumi, 2018). Bu yöntemler farklı birçok amaç doğrultusunda uygulanabilir. Farklı mekânsal sekansa sahip yapının programının değiştirilmesi durumunda da kullanılacak bu yaklaşımlar, tasarım sürecinde de tasarımcı tarafından bilinçli olarak da üretilebilir. Farklı olay sekansları yaratmak ya da şok kurgulamak için de uygulanabilir. Özünde bu ilişkiler, mekânsal sekans ve olay sekansı birlikteliğinin, bilinçli olarak, olay sekansını programatik sekansa ya da mekânsal sekansa dönüşmesi halindedir.

Tschumi(2018), çapraz programlamayı kendisi için düzenlenmemiş verili bir mekânsal konfigürasyonu bir program için kullanma olarak açıklar. Buna bir kilise binasının bowling salonu olarak kullanılmasını, bir hapishanenin kent meclisi olarak kullanılmasını ya da otopark strüktürüne müze yerleştirmeyi örnek gösterir (Tschumi, 2018).

Geçişli programlamayı uyumsuz yanlarını hesaba katmadan iki programı bileştirmek olarak tanımlayan Tschumi; bu işlemde her birinin kendi mekânsal konfigürasyonunu korunduğunu söyler. Örnek olarak da bir gözlem evine yerleştirilmiş hız trenini verir (Şekil 4.8).



Şekil 4.8. Gözlem evindeki hız treni (Tschumi, 2012)

Programsızlaştırmayı ise iki programı birleştirme, A programının gerektirdiği mekânsal konfigürasyonun B programını dile getirecek konfigürasyonla buluşması olarak tanımlar. Yani B programı, A programında yer alan ayrılmaz çelişkilerden çekilip alınabilir ve B programının gerektirdiği mekânsal konfigürasyon, A programına uygulanabilir (Tschumi, 2018).

Tschumi, yukarıdaki tanımlarla ilgili ilk baskısını 2004 yılında yaptığı “Mimarlık ve Ayrışma” kitabından sekiz sene sonra 2012’de ilk baskısını yaptığı “Mimari Kavramlar: Kırmızı Bir Renk Değildir” adlı kitabında aynı kavramlarla ilgili tanım-örnek ilişkisini değişikliğe uğratar. 2004 yılında gözlem kulesindeki hız trenini geçişli programa (transprogramming) örnek gösterirken, bu örneği 2012 yılında çapraz programlamaya örnek gösterir (Tschumi, 2004) (Tschumi, 2012). Bu durum Tschumi’nin sınıflandırdığı

mimarlık program ilişkilerinin sınırlarının çok net olmaması, bazen mekânsal sekans ile programatik ve olay sekanslarının ilişkisinin her iki tanımını da ifade ettiği şekliyle yorumlanabilir. Buna örnek olarak da gözlem evi ve hız treni uyumsuz yanlarını hesaba katmadan iki programın düzenlenmesi anlamında geçişli programlar (Trans-programming) olarak ele alınırsa çok da yanlış olmayacağı ama kendisi için düzenlenmemiş verili bir mekânsal konfigürasyonda başka bir program için kullanmaya yani çapraz programlamaya (cross-programing) daha uygun olduğu söylenebilir. Hız treni için boşluk ve yükseklik gerekir ve bu yükseklik gözlem kulesinde mevcuttur. Fakat dikkatle düşünüldüğünde aslında bu haliyle kendisi için düzenlenmemiş verili mekândaki program olan programsızlaştırma tanımına daha da çok uyar. Netice itibariyle aslında bu yaklaşımlar spesifik terimsel tanımları değil, mimarlıkta program ve montaj ilişkisinin birlikteliği üzerinden verdikleri çeşitlenmeler açısından önemlidir. Tschumi, bu yöntemleri hem teorisini geliştirmek hem de yapı tasarımlarında avangard montaj kiplerini kullanarak bolca uygular.

4.3.3.2. Mimarlıkta Montaj Yaklaşımında Mimari Sekanslarda İç İç Geçme İlişkisi (Double Envelopes)

Tschumi mimarlık ve program yaklaşımlarında birliktelik ilişkisini daha ileriye taşıyarak, dadacı ve sürrealist montaj yaklaşımlarının benzeri bir yaklaşımla, mimarlığın maske olduğu tanıma paralel olacak şekilde çift zarf yaklaşımı olarak da tanımlandığı iç içe geçme ilişkisini geliştirir. Bu yaklaşım, temelde birliktelik yaklaşımı olmakla beraber, kullanılan montaj yaklaşımıyla birliktelik yaklaşımından ayrılır. Bu yaklaşımda temel prensip mimarlığın maskeler şeklinde üst üste binerek mimari sekansları bir diğerinin arkasında gizlenmesidir. Bu açıdan bu yaklaşım yan yana gelmeden ziyade üst üste binmeye benzer bir iç içe geçmedir. Bu yaklaşımda maskeler halinde bir diğerinin üstünü örten mimari programlar, hareket halindeki öznenin deneyimlemesi ile kendini ifşa eder. Burada kentin sürrealist ya da situasyonist bir tavırla deneyimlenerek keşfedildiği gibi tasarlanan bir mimarlıktan söz edebiliriz. Sürrealist ve dadacı montaj kiplerinin iç içe geçme ilişkisini montaj kipi olarak kullanan bu yaklaşım, Marcel Duchamp'ın Etant Donnés eserinden, mimarın Manhattan transcripts eserindeki tespitlerine, Tschumi'nin maske olarak mimarlık tanımından, Kiesler'in sonsuz tiyatrosu ve Tristan Tzara'nın mekân öngörülerine kadar geniş bir çerçeveyi çıkış noktası ve montaj kipi olarak kullanır.

Tschumi verdiği röportajda güncel çalışmalarında birçok farklı konuda çalıştığını ve programın bunlardan biri olmakla birlikte zarflar ve hareket vektörlerinin yeni çalışmalarında sorgulandığını aktarıyor (Tschumi, 2018). Son çalışmalarında zarflar olarak belirttiği yaklaşım mimar tarafından “çift zarf” yaklaşımı olarak tanımlanan yaklaşımdır. Bu yaklaşımda programatik ve mekânsal sekansın, başka bir programatik ve mekânsal sekans tarafından çepe çevre sarılması söz konusudur. Bu durum iki çeper ile sağlanır. Birinci çeper dışta yapıyı bağlamla ayırırken, ikinci çeper içte yapının mimari sekanslarını birbirinden ayırır. İki çeper arasındaki hareket farklı programatik ve olay sekanslarını destekler. Aradaki hareket sadece bir zarf ve programdan diğerine geçişi sağlamaz, aynı zaman da bu hareket kullanıcıyı özneye çevirerek olay sekanslarının da yaratılmasına sebep olur. Bu durum mekânsal sekanslarla tekrar programatik sekansların birlikte çoklu metinsel okumasına, mimari sekansların daha geniş kapsamlı çarpımına yani montajına yol açar. Burda unutulmaması gereken özelliklerden biri de her ne kadar kendine özgü montaj teknikleri olsa da çift zarf ilişkisinde yine de bir birliktelik ilişkisi söz konusu olduğu için, oluşan mimarlık sekanslarında ilk maddedeki birliktelik ilişkileri ve orada kullanılan montaj kipleri tekil olarak da bu ilişkiyle birlikte montaj kipleri olarak kullanılabilir. Bu ilişkiler zarfların özelliklerinde olabileceği gibi programlar içinde geçerlidir.

Her iki mekânsal ve programsal sekans arasında şiddet her ne kadar zarf ile ayrılmış gözükse de, zarfla oluşan her iki mekanın kendi içindeki mekânsal ve programatik sekanslar arasındaki şiddet devam ederken; bu mekanlar karşılıklı olarak birbirlerine de şiddet uygular. Bu durum birleşme ilişkisindeki montaj tekniklerini kullanmanın altına yatan sebeplerden biri olarak da görülebilir.

Bernard Tschumi çift zarf yaklaşımını ilk olarak Rouen Konser ve Gösteri Merkezi tasarımı için geliştirdiğini belirtmektedir (Tschumi, 2012). Buna rağmen benzer bir yaklaşımı kendi ürettiği mimarlık tanımlarındaki “maske olarak mimarlık” yaklaşımında da görebiliriz. Mimarlığı maskelere benzeten Tschumi her bir maskeyi kaldınca altında başka bir maske çıktığını ifade ederek aslında böyle bir ilişkiyi geniş anlamda çok daha önceki dönemlerdeki kavramsal yazılarında ortaya koymuştur.

Mimari sekansların iç içe geçme ilişkisinde kullandığı montaj tekniklerinde önceliğin sürrealist ve temelinde yatan dadacı montaj teknikleri olduğu söyleyebiliriz. Tschumi mimari sekansları çift zarf şeklinde montajlarken kullandığı montaj tekniği Marcel Duchamp'ın "Etant Donnés" ve Frederich Kiesler'in "Sonsuz Tiyatro" eserlerindeki montaj yaklaşımlarıyla büyük benzerlikler taşır.

Bernard Tschumi (2012), uzun zaman önce mimarlardan geleneksel yâda tarihsel oranlara duyarlı yapı cephelerinin tasarlanmasının beklendiğini belirterek, Le Corbusier gibi çağdaş mimarların da buna uyarak yapılarının cephelerinde Rönesans dönemi oranlarını kullandığını söylemektedir. Tschumi'ye göre zarflardan bahsetmek, tarihsel referanstan uzaklaşmak demektir. Geçmişte kapalı alanın bir yüzeyle dışarıdan ayrıldığını ve yüzeyin tek düze olduğunu belirterek, bu yüzeyde tek farklılığın kapı olduğunu altını çiziyor. Benzeri durumu çağdaş sanayi yapıları içinde öngören Tschumi; dış ve iç arasındaki farklılık kapıdaki hareketle sağlandığı belirtiyor. Tschumi'ye göre, zarf yaklaşımıyla tasarlanan projelerde çalışma yapıldığında tespit edilecek durum tıpkı Rus matruşka bebekleri gibidir. Kent ve şehirden ayrılan kabukla, iç aynı bu yaklaşımla ayrılır. Ayrıca da Tschumi dış kabukla ilgili olarak dış kabuğun geçirkenliği sebebiyle cam kullanımının dikkat çeker. Bu geçirkenlik dış kabuğun ilişkisini güçlendirebileceği üzerinde durur (Tschumi, 2012).

Teorik bilgi kısmında detaylıca bahsedilen Marcel Duchamp'ın Etant Donnés eseri dışarda taş duvar ve açılmayan ahşap bir kapı ile bir şelale görüntüsünün önünde elinde fener ile çıplak şekilde uzanmış bir kadının olduğu bir odadan oluşur. Bu sadece duvardan oluşan dış yüzey ilk zarftır. Tschumi'nin çift zarf yaklaşımı uyarınca ikinci zarf ise şelalenin yanında ağaç dallarına uzanmış çıplak kadının olduğu iç mekân ikinci mimari sekanstır. Tschumi çift zarf tanımını yaparken iki deri ile zarfın arasında hareket gerçekleştiğini söyler (Tschumi, 2012). Bu hareket ise Duchamp'ta kapısı ve kapı üzerindeki delikler aracılığıyla sağlanır. Bir o delikten, bir bu delikten bakarak seyirci eserdeki tek hareketini gerçekleştirerek içeriyle bağlantıyı kurar. Eserdeki mimari sekanslar Tschumi'nin iki farklı yüzey ve arasında hareket ile oluşan benzer bir etkiyi sağlar.

Frederick Kiesler'in sonsuz tiyatro yaklaşımında ise ana nokta içi içe geçmiş iki dairedir. İki daire iki kabuk yüzeyi oluşturur. Merkezdeki dairede sahne yer ayrılır. Etrafını paralel çizgiyle kesip spiral etkisi verecek çeyrek daire, diğer hizmetlere ayrılmıştır ve sonsuzluk hissiyatını sağlar. Burada da Sürrealizm'in aynı Duchamp'da olduğu gibi iki farklı programa hizmet eden iç ve dış görürüz. Bu iki program arasındaki bağlantıyı Duchamp deliklerle sağlarken, Kiesler merkezin durumuna göre kimi zaman tam bir spiral olup sonsuzluğa açılan, birbiri üzerine montajlanmış farklı programlar içeren, iç ve dış dairenin arasındaki boşlukla sağlar. Tschumi (2014), Frederick Kiesler'in 1923'te Viyana'da tasarladığı 10.000 kişi alan Sonsuz Tiyatro tasarımını için camdan dökülmüş iki kabuktan oluştuğu şeklinde tasvir etmektedir. Rampaların, platformların, asansörlerin iç içe geçmesiyle oluşan sonsuz gösteri yerinin, mekânın içini kapladığını aktaran Tschumi; Kiesler'in biçimsel yahut da işlevsel sınırlan reddeden kesintisiz mekânının bu tür hayal gücünde gerçekleşebilen ender örneklerden biri olduğunu söyler (Tschumi, 2014). Lesak (2014), Kiesler'in sonsuz tiyatrosunu tasvir ederken binanın çelik borudan oluşup kolaylıkla takılıp sökülebilen bir yapıda olduğunu ve yapının hem yanmaya hem de suya karşı dirençli branda benzeri bir malzemeyle çepeçevre kaplanmasının düşünüldüğünü de ilave eder (Lesak, 2014).

Tschumi (2012), zarfların mimari sekans ilişkisinde birliktelik ilişkilerindeki karşılıklılık (reciprocity), kayıtsızlık ya da farklılık (indifference) ve çatışma (conflict) durumlarının aynen uygulanabileceğini söyler (Tschumi, 2012). Bu durum iç zarf ve dış zarf arasındaki mimari sekanslar ile içerdeki mimari sekansların montajında birliktelik ilişkisinde kullanılan montaj yaklaşımlarının tamamını da olduğu gibi kullanmaya olanak verir.

Çift zarf ilişkisi, iki farklı mimari sekansın bir zar ile bulundu fiziki çevreden, bir diğer zar ile birbirinden ayrılıp; bir mimari sekansın iki zar arasındaki hareketle tanımlanarak diğer mimari sekansı sarması şeklinde oluşur. Yani ilk zar çevreden ayırır. İkinci zar ile ilk zar arasında mekânsal bir sekans oluşur. Bir mekânsal sekans kullanıcı olan öznenin hareketiyle tanımlanırken bu hareket aynı zamanda özne için programatik ve olay sekanslarıyla ilişkilendirilir. Bu zar arasındaki hareketle oluşan mimari sekanslar ikinci zarın oluşturduğu mekânsal sekansı sararak tekrar montajlanır. Bu ikinci zarın içerisinde yine yeni mimari sekanslar oluşur. Her zarftan bir diğerine geçiş, başka bir mimari sekansın

deneyimlenmesini doğurur. Bu ilişki durumunda Tschumi'ye (2012) göre önemli etmenler ilk zarfın ve iki zarf arasındaki yaratılan mekânsal, programatik ve olay sekansları, malzeme seçimi ve teknoloji kullanımı ile dış zarfta şeffaflıkla bağlamla kurulan ilişkidir (Tschumi, 2012).

Tschumi (2012) çift zarf yaklaşımının, zarflar arasında kalan alanlarda farklı programlara ve ihtiyaçlara cevap verebilmesiyle çağdaş mimarlık ile uyumlu olduğunu söyler. İki zarf ile oluşan her iki alanın kendi bağımsız programları olabilir. Bir zarf yağmur suyunun drenajını sağlarken, bir diğer zarf akustik için gerekli şartları yerine getirebilir. Bir zarf taşıyıcılığı sağlarken diğer zarf güvenliği sağlayabilir (Tschumi, 2012).

Bu yaklaşımda iki zarfı oluşturan malzemelerin seçimi de Tschumiye (2012) göre önemlidir. Tschumi, zarfların malzemesinin seçiminin mimarlığı programsal ve kavramsal olarak belirleyeceğini söyler. Tschumi'ye göre hiçbir malzeme seçimi masumca yapılmaz. Bu durum bir küpün ahşap, tuğla ya da cam olması durumunda farklı kavramsal ifadelerinin olması gibidir. Bu seçim strüktürel sebeplerle yapılabilir (Tschumi, 2012). Tschumi'ye göre malzeme seçimi bağlamla kurulan bir ilişkidir (Tschumi, 2012). Malzeme seçimi çağdaş teknolojileri kullanmak için de yapılabilir (Tschumi, 2012).

Tristan Tzara (2014) modern estetiği kısır bir kavram olarak görerek, bu yaklaşımdan çıkış yolu için insanlığı ondan kurtarmak adına rahim içi mimarlığı önerir. Tzara insanoğlunun hayatına uyumlu olacağı öngörüsüyle mağaradan, beşiğe ve mezara sakladığı dairesel, küresel ve düzensiz evleri yeniden inşasını önerir (Tzara, 2014). Tzara'nın bu yaklaşımına paralellik gösterir şekilde, Tschumi de ana rahmi, beşik, mezar gibi benzetmelerle iç içe geçme yaklaşımlarına örnek olabilecek bu yaklaşıma benzer bir yaklaşımı çağrıştıracak doğrultuda, çift zarf yaklaşımını kullandığı tasarımlarında ağırlıklı olarak da zarfları dairesel formda oluşturur.

Tschumi camın açıklık ve şeffaflık göstergesi olduğunu söyler. Modernizmin cam yapılarına göndermede bulunan Tschumi; iç dış ilişkilerinde cam ile ilgili olarak Alfred Hitchcock'un "arka pencere" (Rear Window) filmi ile Brian de Palma'nın "Sahte Vücutlar" (Body Double) filmine gönderme yapar (Tschumi, 2012). Bu doğrultuda bu yaklaşımla tasarladığı Rouen Konser ve Gösteri Merkezi başta olma üzere diğer

yapılarında da dış zarfta cam ve ya şeffaf elemanlar kullanarak yapıyı bağlamla ilişkilendirir.

4.4. Tschumi'nin Yapıları ve Program/ Montaj

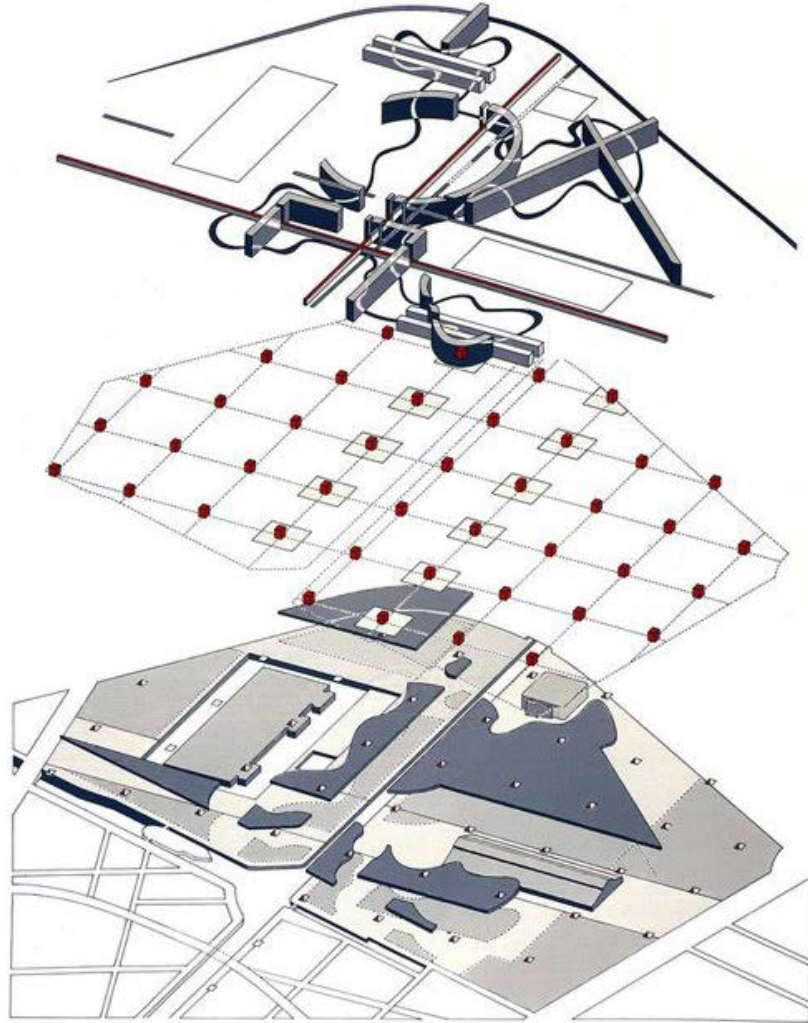
4.4.1. Parc de la Villette ve Program/ Montaj

Bernard Tschumi (2012) tarafından tasarlanan Parc de la Villette, Fransa'nın Paris kentinde yer alır ve Louvre Müzesi Pramidi, Fransa Kütüphanesi gibi projelerle birlikte Fransa'nın en büyük projelerinden biridir. Kentin mezbaha alanı olarak kullanılan alanın yeniden düzenlenerek, burada 21. yüzyılın kent parkını yaratmak amacıyla 1982 yılında, dönemin önemli mimarlarının da yer aldığı 472 katılımcının iştirak ettiği bir yarışma gerçekleştirilmiştir. Bu yarışmayı Bernard Tschumi kazanmıştır. Parc de la Villette bir kilometreye 700 m'lik bir alana oturur. Park, hazırlanan nazım planına ek olarak; 15 yıl içerisinde 25 tasarlanmış yapı, gezinti alanları, örtülü yürüyüş yolları, köprüler, peyzaj bahçelerini de bünyesinde barındırır. Yarışma projesinin amacından ötürü kompleks bir programa sahip parkta, parkın genel işlevi haricinde büyük bir bilim ve endüstri müzesi, büyük bir sergi ve rock müzik konser salonunu da yer alır. Park yılda sekiz milyon ziyaretçiyi ağırlamaktadır (Tschumi, 2012).

Parkın tasarımı, geniş kapsamlı olan programı ve bu büyük alanı içerisinde birçok mimari sekansın birleştirilmesini gerektirir. Tschumi bu amaç doğrultusunda farklı programatik ve mekânsal sekansları bir araya getirir. Öncelikle parkın bütün içerisinde katmanların superempoze edilmesiyle başlayan mimari sekansların birliktelik ilişkisi, tasarımın diğer ölçeklerinde de devam eder. "Folie" adı verilen parkın içerisine grid bir sistemle yayılmış konstrüktivist yapılar, parkta hem mekânsal sekansların montaj ilişkisinde, hem de kullanıcının programatik ve olay sekanslarının parkla ilişkisinde, hareketi düzenleyici notasyon noktaları olarak, parkla iç içe geçme birliktelik montaj ilişkisi kurar. Parkın boyutsal büyüklüğü ve içindeki programın çeşitliliği sebebiyle; Folie'ler gibi içerdeki mekânsal sekanslarla, parkın geri kalanın iç içe geçme ilişkisi çok boyutlu olarak da devam eder. Bu durum hem birliktelik, hem de iç içe geçme ilişki durumlarını içerdiği için, her ilişki durumunda da uygulanan montaj tekniklerini de kullanma imkânı sağlar. Tasarımında dönüşüm sekanslarının yoğun kullanıldığı Folie'ler

gibi kimi mimari öğelerin, daha sonra programatik sekansları da tasarım süreci ve kullanım esnasında değişir. Bu sebeple bu öğelerin özgün mekânsal sekansları, farklı programatik sekanslarla ya da olay sekanslarıyla çarpışarak birleşir. Park alanı sürekli dönüşüme uğramaya devam edecek şekilde planlandığı için, mekânsal sekanslar ile programatik ve olay sekanslarının ilişkisinin sağladığı süreklilik ile parkın mimari sekanslarında değişen programatik ve olay sekanslarıyla, hem birliktelik durumu ilişkisinde, hem de iç içe geçme ilişkisinde uygulanan tüm tarihi avangard montaj tekniklerini kullanma imkânı oluşur. Bu açıdan park sahip olduğu bu özelliği ile mimarlıkta program ve montaj ilişkisi açısından önemli bir örnek olarak öne çıkar.

Tschumi (2012), parkta insanların her ne kadar sadece Folie'lerin oluşturduğu grid sistemin fark etselerde, parkın üç sistemin superempozisi olduğunu söyler (Şekil 4.9). Bunlardan ilki programlanmış aktivitelerin gerçekleştiği noktalar sistemidir. Bu sistemin yarışma komitesi tarafından hazırlanan 500 sayfalık programın organizasyonu için önemli olduğunu söyler. Bir diğer sistem ise parkta insanların hareketlerini yönlendirecek çizgiler sistemidir. Üçüncü sistem ise, halkın beklenmedik kullanımına ayrılmış alanlar ya da programsız sahalardır (Tschumi, 2012). Tschumi (2018), Parc de la Villette projesinin amaçlarından birinin de noktalı karelaj, koordinat eksenleri ve rastgele eğri biçiminde dile getirilen yapı kavramının araştırılması olduğunu söylemektedir. Folie'lerin park içindeki düzeni, noktalı karelajı ifade ederken, üzeri kapalı galeriler koordinat eksenlerini, rastgele eğrilerise sinematik gezinti yolunu tanımlar. Tschumi bu özerk ve tamamen mantıksal yapıları üst üste bindirmenin, bu yapı kavramlarının birer düzenleyici makine olarak kavramsal statüsünü sorgulamak olduğunu söyler. Tschumi'ye göre, işlevi bağlamında tutarlı üç yapının, üst üste bindirilmesiyle ortaya çıkan montaj ürünü bu düzenleyici makine, asla süper tutarlı bir mega düzenleyici kavramsal yapı olmaz. Ortaya sadece karar verilemeyecek bir şey, bir bütünselliğin karşıtı çıkar. Bunun sebebi, üst üste bindirilmiş üç yapının bağımsızlığıdır. Bu sayede bu yapı, bir bütünsellik olarak da türdeşleşmeden kaçınılabildiği gibi; bu durumun getirdiği bağımsızlık, program, mimarlık ve anlamlandırma arasında daha önce tanımlanmış nedensellik ilişkisi kurulmasına izin vermez. Parkın bağlamı sadece reddetmediğini aynı zamanda bağlamı çökerttiğini sözlerine ekleyen Tschumi; projenin bağlam karşıtı olduğunu da söylemeyi ihmal etmez (Tschumi, 2018).



Şekil 4.9. Parc de La Vilette planı (<https://www.pinterest.com.au/pin/71142869098627577/?lp=true>)

Tschumi (2018), parkın tasarımının yaklaşımında, başlangıçta ilk olarak aklına palimpsesti ya da soyut dolayımın geldiğini; fakat birinin eski mimari mitlere bağlı olduğu için, diğerinin ise Pragmatizmin kısıtlayıcılığından ötürü bu yaklaşımları en baştan ellediğini aktarır. Tschumi'ye göre; felsefe, sanat ve yazın alanındaki yakın zamanlarında yaşanan gelişmeler, parka daha güçlü bir kavramsal çerçeve ve çok sayıda kombinasyon ve yerini alma uyglumasına da izin verebilecek bir yaklaşımı önerdiğini söyler. Tschumi, seçilen yaklaşımın bir öğenin, başka bir öğenin yerini alabileceği ya da bir binanın örnek olarak restorandan bahçecilik merkezi ya da sanat atölyesine dönüşebileceği gibi program dönüşümlerine izin verecek özellikte olması gerektiğini belirtir (Tschumi, 2018). Tschumi (2018) uyguladığı yaklaşımı şu şekilde açıklar:

“La Villette’nin uğradığı dönüşümleri hiçbir anlamsal niyet yönlendirmemiştir; yaşanan dönüşümler bir düzeneğin ya da formülün uygulaması sonucudur. Gerçeküstücülüğün ‘nefis ceset’inin bir çeşitlemesi gibidir ama biçimle anlam arasındaki bağlantının asla bir gösterenle gösterilen bağlantısı olmadığını daha önce görmüştük. Mimari bağlantılar biçimsel mantık anlamında asla anlamsal, sözdizimsel ya da biçimsel değildir. Bütün bu montaj ve karıştırma teknikleri için yapılabilecek daha iyi benzeşim Dziga Vertov ya da Sergei Eisenstein’in sinemada; Queneau’nun yazın alanında yaptığı çalışmalarda ya da J. S. Bach’ın ‘Fugues’ çerçevesinde başta izleği alıp kurduğu sonsuz çeşitlemelerde bulunabilir” (Tschumi, 2018).

Tschumi, mekânsal sekansların sürekliliğinin aksine; projede farklı mekânsal sekansların, farklı programatik ve olay sekanslarıyla ilişkisini kesmeyerek, hiç son halini almayan ve sürekli yapılan ve değişen bir mekanizma olmasını öngörür. Park, bu durumda var olduğu sürece sürekli mekânsal sekansların, farklı programatik ve olay sekanslarıyla montajlandığı bir dönüşüm geçirecektir. Tschumi’nin bu öngörüsünü gerçekleştirmek ve parkta istediği mekansal ve programatik sekansların sürekli değişen ilişkisinden kaynaklanacak şiddeti düzenleyebilmek için, mekânsal sekanslar ile programatik ve olay sekanslarının ilişkisinde çözüm olarak tarihi avangard montaj tekniklerini, uygulanacak montaj kipi için uygun görür. Uyguladığı avangard montaj tekniklerindeki yaklaşımı, konstrüktivist ve sürrealist montaj teknikleriyle özdeşleştiren Tschumi; parkta uyguladığı montaj kiplerinin Rus avangard sinemasının öncülerinden kamera hareketi tabanlı kine-göz tekniğini geliştiren Dziga Vertov, çarpıcı montajın yaratıcısı Sergei Eisenstein, Sürrealist avangard yazar Raymond Queneau ve Barok kompozitör Joan Sabatian Bach’ın uyguladığı montaj tekniklerine benzetir. Bu çalışmanın Teorik Bilgi bölümünde açıklandığı gibi Walter Benjamin’in avangard kuramı için geliştirdiği alegori kuramını Barok sanatçıların eserleri üzerinden keşfetmesi akılda tutulursa, Bach’ın füglerinin Tschumi’nin kullandığı diğer avangard montaj teknikleri ile bağlantısı daha net anlaşılabilir.

Tschumi (2018) projeyi plan temelinde bir kentbilimi okuması yerine, montajla tarif edilebilecek bir fikir ortaya koyduğunun altını çizer. Tschumi’ye göre kesintililik yani her parçanın kendi özerkliğini koruması, ilk sinema dünyasında tanıtıldığı için bu tasarımda filmle ilgili benzeşimlerin ve uygulanacak montaj tekniklerini uygun bulur. Sinemadaki gibi bir kesintililik durumunda parçalar bağımsızlıklarını koruduğu için, park birçok kombinasyona izin veren bölümlenmiş bir dünya kurar. Filmde her karenin

(fotogramın) kesintisiz hareket yaşadığını ve bu fotogramların peş peşe hızlı akışıyla “sinegram”ların oluştuğunu aktaran Tschumi, sinegramların birleştirilmesini ve üst üste bindirilmesini, montajın iki ayrı yönü olarak tanımlar. Teknik olarak montaj yineleme, çevirme, yerini alma ve ekleme olmak üzere başka düzenekleri de kapsar. Proje alanında üst üste bindirildiklerinde ise, parkın farklı sistemleri birbirini yadsır, birbirleriyle özdeşleşmez (Tschumi, 2018).

Tschumi fragmanların montajı olarak yaptığı kendi özgün mimarlık tanımıyla paralel şekilde tasvirlediği parkın tasarım yaklaşımında, sinema montaj teknikleri ile mimari sekansların istenildikçe yeni bir şey üretmek için tekrar montajlanabilecek film kareleri (fotogramlar) çoklu seçenekler üretecek ve gelişebilecek yaklaşımı hedefler. Saatler uzunluğundaki bir film şeridinin farklı kısımlarında kesilen parçaların, farklı yanyana gelişlerle montajlanarak oluşacak kombinasyonlar ile, binlerce farklı filmin elde edilebileceği sinema montajının teknik prosedür uygulaması gibi, Tschumi'nin parkı da farklı bir çok kombinasyona imkan verecek şekilde kurgulanmıştır. Tschumi'nin kesintililikte hareketle, her karenin kesintisizlik oluşturduğu fotogramların peş peşe hızlı akışıyla oluşan sinegramları ile ilgili olarak Bürger'in montajın sinemadaki teknik prosedüründen ayırdığı tanımı akla getirir. Bürger'in (2017) Sergie Eisenstein'in uyanıp ayağa kalkan aslan heykeli sinegramının, montajın sinemada uygulana gelen prosedür uygulamasından farklı olarak, avangard sanatın montaj tekniği şeklinde yorumlar (Bürger, 2017). Eisenstein “Potemkin Zırhlısı” adlı filmde uyuyan, uyanan ve ayağa kalkan aslan heykellerinin fotogramlarını arda arda koyarak top atışlarından, aslanın uyandığı gibi bir etki verir. (şekil 4.10) Bu etki filmde Çarlık Rusyası'na karşı isyana geçen halkın uyanışını temsil eder.



Şekil. 4.10. Eisenstein'in montaj aslanı

(<https://unaffiliatedcritic.com/2013/01/battleship-potemkin-1925-independent-study-in-world-cinema/>)

Parkta gezinti yoluyla benzeri bir sinegram etkisi yaşanır. Ziyaretçinin parkta hareket halindeyken, hareketle farklı tipteki Folie'lerin görülmesiyle, farklı rastgele aktivitelerle karşılaşılır. Böylece, kullanıcının parkı deneyimlerken algısında farklı kareler sürekli ard arda gelerek sinegram benzeri bir etki yapar. Her farklı özne olan kullanıcının, farklı hareketiyle yaratılacak farklı sinegramlar ile her güzergah ya da farklı bir zamana göre, farklı bir park algısı ve deneyimi yaratılır (şekil 4.11).



Şekil 4.11. Güzergâh boyunca Folie'ler

(https://hiveminer.com/flickr_hvmnd.cgi?method=GET&tag_mode=all&search_type=Tags&photo_number=50&origininput=red,villette&textinput=red,villette&sorting=Interestingness&photo_type=250&noform=t&sort=Interestingness&page=1&search_domain=Tags)

Tschumi, notasyon olarak Folie'lerle oluşturulan karelaj sistemine işlevselci bir görev yüklemek yerine; karelaj sistemiyle mekansal ve programatik sekansların, mimari program ilişkilerinin düzenlenerek çeşitlenmesini sağlayacak, karelajlarda farklı hareketler ile oluşan montaj konfigürasyonların yaratacağı rastlantı nosyonu aracılığıyla da olay sekanslarının yaratılacağı bir kurguyu hedefler. Tschumi (2018), parkın tasarımında örgütleyici yapı olarak noktalı karelajın kullanıldığını belirterek; örgütleyici bir düzen olarak karelajı, mimari bir gösteren ile programatik gösterilenin; mekânla, mekân

kullanımının birbirinden kopartılabileceğini akla getirdiğini söyler. Tschumi, böylece noktalı karelajın işlevselci öğretilere karşı, program ile mimarlık arasında neden-sonuç bağıntısı olmadan savunan bir yaklaşım tarafından kullanılan araç halini aldığını aktarır. (Tschumi, 2018).



Şekil 4.12. Değirmen şeklinde bir folie(<http://www.epdlp.com/edificio.php?id=5120>)

Yerleşim düzenleriyle noktalı karelaj sitemini oluşturan Folie'ler, kırmızı renk konstrüktivist öğelerdir (Şekil 4.12.). Micheal Hays'in, Tchumi'nin Parc de la Villete projesindeki Folie'lerini yani Türkçesi ile şakaları tanımlarken kullandığı "konstrüktivizm döküntüleri" tanımı bu öğelerin tasarım üslubunu gösterir. (Hays, 2015). Loey Donovan da Folie'lerin projede notasyon oluşturan programatik yaklaşımında, 120 metrelik gridlerdeki 10x10x10 metrelik, bozulup tekrar formlaştırılmış küpler olduğunu ve bu statik heykelimsi öğelerin erken dönem Rus avangard kompozisyonları andırdığının altını çizer. (Donovan, 2018).

Dönüşüm sekansları ile ortak bir dilin konstrüktivist kombinasyonları olan Folie'ler, bir grid sistem içerisinde parkın içerisine dağılır. Folie'ler kendileri de bütün olarak superempose durumuyla, bir katman olarak parkın birleşme ilişkisini oluşturan mimari sekanslardan biri olmalarına karşın, tekil anlamda parkın mekânsal sekansı ile iç içe geçme ilişkisi içerisindedirler. Daha önce de bu tezde belirtildiği gibi, iç içe geçme

ilişkisinde sürrealist montaj ve birliktelik ilişkisinde kullanılan montaj kip ve çeşitlerinin tamamını kullanılabilir. Tschumi'nin parkın sekans dönüşümleri ile ilgili “gerçeküstücülüğün ‘nefis ceset’inin bir çeşitlemesi gibidir” tanımlaması bu iç içe geçme ilişkisinin bir sonucudur. Park iç içe geçme ilişkisi olarak ele alındığında, parkın kendi sınırları dış zarfı oluşturur. İç içe geçme ilişkisi yaklaşımında, yapı anlamında tasarım ilkesi olarak Tschumi'nin dış zarfta şeffaf malzeme kullanımını önerdiği gibi, parkın sınırını belirleyen ve bağlamdan ayıran dış hat net değildir. Çift zarf yaklaşımıyla parkın içerisinde yer alan gerek diğer yapısal gerekse Folie’ler hem tekil, hem de kolektif açıdan kendi programlarıyla çalışır. İki zarfın arasında kalan alan olarak, bu yapısalardan dışında kalan parkın kendisi, çift zarf yaklaşımındaki hareket ile deneyimin gerçekleştiği kısımdır. Park iç içe geçme ilişkisi haricinde, bu ilişkide kullanıldığını söylediğimiz diğer birliktelik montaj kiplerini de kullanır. Projenin büyüklüğü, metinlerarası okumaya fazlasıyla olanak sağladığından, mimari öğeler kendi aralarında da birliktelik montaj ilişkisini kurar. Bu çerçevede de Tschumi; Kuleshov, Vertov ve Eisenstein’in sinema montaj teknikleri gibi birleşme ilişkisinde sıkça kullanılan montaj kiplerini, Folie’lerin hem kolletif olarak tüm mekansal ve programatik sekans ilişkilerinde, hem de tekil özelinde Folie’lerin bulunduğu yakın bağlam ile mekansal ve programatik sekansların ilişkilerinin düzenlenmesinde kullanır. Tschumi'nin, Folie’lerin kolektif birlikteliğinde, Folie’leri ele alış yaklaşımı, Hayward’ın tarfi ettiği Eisenstein’in “Grev” filminde geliştirdiği kolektif proleter bir kahraman yaratmak adına bireyseliği önemsemeyerek, amatör oyuncular kitleler halinde kullandığı ve hepsinin birlikteliğinin anlamlı olacak şekilde kurguladığı oyunculuk yaklaşımı gibidir (Hayward, 2012). Folie’lerin tekil olarak mimari sekansları ise; grid sistemde görev aldıkları diğer Folie’lerin mimari sekansları ve montajlandıkları bağlamın mimari sekansları ile Kuleshov, Eisenstein ve Vertov’un montaj yaklaşımlarıyla özdeş bir yaklaşımı montaj kipi olarak ele alarak ilişki kurar. Bu bağlamda örnek olarak Folie’ler yerleştirildikleri bağlamdaki diğer öge ile ilişkisini Kuleshov Effekt’ini montaj kip olarak kullanarak anlamlandırılır. Tschumi (2012) toplamda 26 adet olan Folie’lerin ortak bir dil fakat kendi programları çerçevesinde bir konfigürasyona sahip olduğunu belirtir. Bu çerçevede mesela 19. yüzyıldan kalma bir neoklasik binanın olduğu yere gelen Folie, yarım kalarak tamamlanmamış haliyle bir kalıntı gibi binanın bitişiğinde kalır (Şekil 4.11). Kimi Folie’ler sadece bir nokta gibi notasyon amacıyla dururken, bazıları kafeterya, manzara terası ya da heykel atölyesi hatta Jazz kulübü olarak kullanılır. Bazıları zemin derinliğine çekilirken bazıları yükselir. 12 m küplerden oluşan bu

Folie'lerin ebadının küçüklüğünden ötürü Folie'lerden farklı bir malzemedan yapılmış başka hacimlere genişler (Tschumi, 2012). Bu açıdan hem park hem de Folie'lerin mekansal sekansları hareket ve deneyimlenmeyle sürekli değişime uğrar, bu değişimler tekrar yeniden oluşan mimari sekansların montajını getirir. Bu montaj, uygun avangard montaj kipinin kullanılmasıyla sağlanmış olur.



Şekil 4.13. Yarım Folie

(https://hiveminer.com/flickr_hvmnd.cgi?method=GET&tag_mode=all&search_type=Tags&photo_number=50&origininput=red,villette&textinput=red,villette&sorting=Interestingness&photo_type=250&noform=t&sort=Interestingness&page=1&search_domain=Tags)

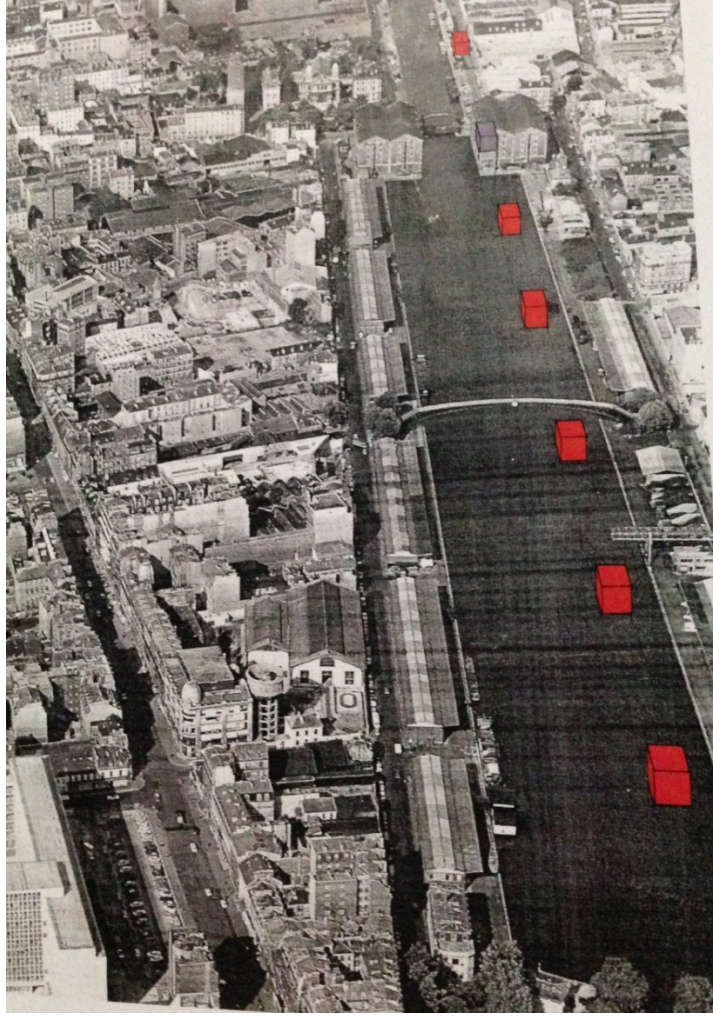
Tschumi (2012), Parc de la Villette'nin inşa edildikten sonra artık ona ait olmadığını söyler. Parkın birçok farklı kullanıcı ve aktivitelere ev sahipliğini yaptığını belirterek; parkın kendi içinde onun kurguladığının ötesine geçerek, aynı zamanda orta sınıf halkın bulunduğu kentin eteklerinden, kentin tamamını etki edecek sosyal kaynaşma ve buluşma mekanına dönüştüğünü söyler. Tschumi daha sonra parkın Paris'in içine doğru da genişlemesini önerdiğini, kentin içine doğru "Folie"lerin inşasını teklif ettiğini aktarır

(Şekil 4.14).



Şekil 4.14. Paris kentine montajlanmış bir Folie (Tschumi B. , Architecture Concepts Red Is Not a Color, 2012)

Folie'lerin montajlanarak parkın sınırlarını aşarak kentin içine yayılması fikri Merz Dada'nın avangard montaj tekniklerini anımsatmaktadır (Şekil 4.15). Kurt Schwitters'in önce bir odada bir sütünken ona montajlanan elemanlarla genişleyerek önce odayı sonra tüm evi saran 'Merzbau' yani 'Erotik Izdırap Katedrali' yaklaşımı benzeri bu montaj yaklaşımıyla, Tschumi parkın Folie'ler aracılığıyla eklemlenip, tüm Paris'i sarmasını önermiştir. Tschumi'nin önerisi parkın sınırlarını aşip kentin içinde hem var olma hem de var olmama, kentliler içinde hem parkta olma, hemde olmama durumudur. Bu böyle bir yaklaşım Tschumi'nin erotizm olarak mimarlık tanımını açılımıyla da tam olarak uyumludur.



Şekil 4.15 Paris kentine montajlanmış bir çok Folie (Tschumi B. , Architecture Concepts Red Is Not a Color, 2012)

4.4.2. Akropolis Müzesi ve Program/ Montaj

Yunanistan'ın Atina kentinde yer alan Akropolis Müzesi'nin projesi, 2001 yılında açılan ve Benard Tschumi'nin kazandığı yarışma ile elde edilmiştir. Yapı 2009 yılında tamamlanıp hizmete açılmıştır. Yapı, Akropolis'in yamacında, modern Atina kenti'nin yanında yer alır (Şekil 4.16). Yapı 8000 metrekarelik müze teşhir alanına sahip olmakla beraber, ayrıca 180 kişilik oditoryum, resepsiyon, danışma, idari alanlar, konservasyon atölyeleri, restoran, hediyelik eşya dükkanı gibi programları da içerir (Tschumi, 2012).



Şekil 4.16. Akropolis Müzesi

(<https://www.theacropolismuseum.gr/en/content/museum-history>)

Yapı, hem programatik sekansları açısından, hem de mekânsal algı açısından farklı montaj kiplerinin kullanıldığı üç farklı adet birleştirme montaj ilişkisinin ürünüdür. İlk montaj ilişkisi çapraz programlama olarak yapı ve bağlamıyla gerçekleşir. Yapının programatik sekansı, yer aldığı bağlamın mekânsal sekansıyla montaj ilişkisi birliktelik durumu olarak çapraz programlamadır (cross-programing). Tipik bir seri üretim nesnesi gibi cam ve kübik öğelerden oluşan konstruktivist yapı, arkeolojik alanla Bernard Tschumi'nin çapraz programlamayla ilgili örneğindeki Dadacı hazır nesne eserlerinin bağlamı olan sergi salonuyla kurduğu ilişki gibi bir avangardist yaklaşımla; yapının programatik sekansı, bağlamı olan arkeolojik alanın mekânsal sekansıyla montajlanır. Bu sebeple montaj kipi, Marcel Duchamp'ın "Pisuar" ya da "bisiklet tekerleği" gibi hazır nesnelerinin sanat galerileriyle yaptıkları çapraz programlama yaklaşımıyla özdeşir. Bu yolla yapı ile yapının mekân sekansının programı ilişkilendirilir. Diğer iki montaj ilişkisinden, ilki dönüşüm sekansları ile yapının kütle ilişkilerini düzenlenemsini sağlayacak olan ideal mekân algısına yöneliktir. Burada dönüşüm sekansları, yapıya programı çerçevesinde de uygulanırken, kütle formunu da belirler. İkinci montaj ilişkisi ise kullanıcının deneyim ve hareketi üzerinden, yapının mekânsal sekansı ile özne olarak kullanıcının programatik sekanslarının ilişkisine aittir. Bu montaj ilişkisi ile yapının mekânsal sekansının, bir güzegah boyunca kullanıcı hareketleri ile programatik sekansları ile uyumlu hale getirilecek bir kamera yolu çerçevesinde ele alınır. Bu son iki montaj ilişkisinde Tschumi, Sergie Eisenstein'in "mimarlık ve montaj" makalesindeki iki kısım halinde açıkladığı iki kip, montaj kipi olarak kullanır.

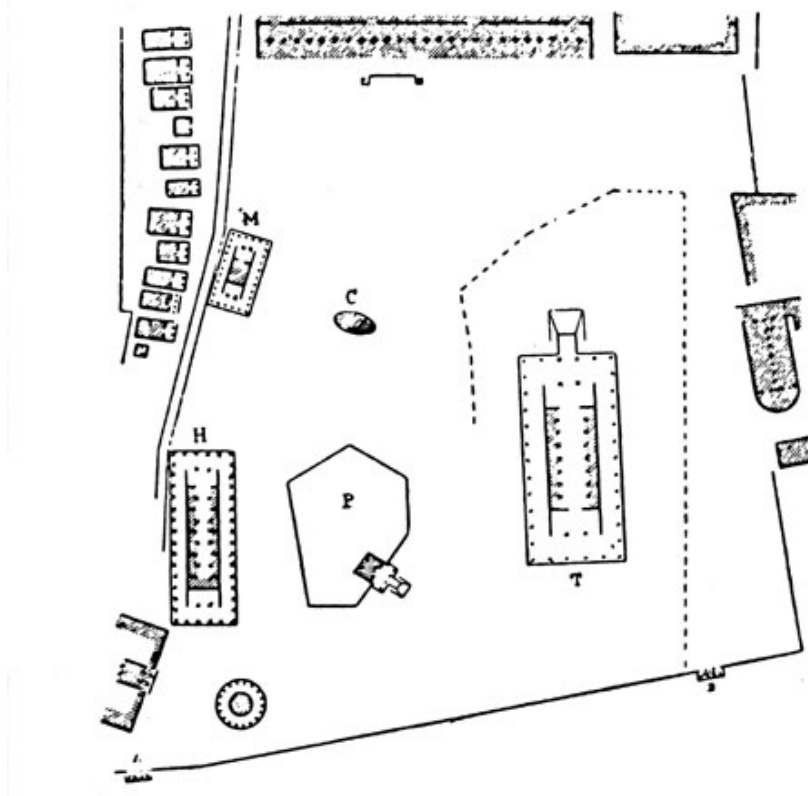
Yapıya uygulanan ilk montaj ilişkisi, yapının programatik sekansı ile bağlamın mekânsal sekansının çapraz programlama olarak birleştirildiği birliktelik montaj ilişkisidir. Çapraz programlama montaj ilişkisinde; bağlamın mekânsal sekansının montajlanan ögenin programatik sekansına şiddet uygulaması sebebiyle, montajlanan ögenin programatik sekansı, mekân sekansının programına kayar. Bu programatik kaymanın miktarı, montajlanan ögenin programatik sekansının, mekânsal şiddetinin büyüklüğü ve montaj kipine göre değişir. Bu çerçevede; monatajlanan ögenin programatik sekansı, bağlamın sekansına tamamen de dönüşebileceği gibi, hiç de değişmeyebilir ya da ara bir durumda gerçekleşebilir. Mekânsal sekans olarak bağlamın programı, arkeolojik kazı ve tarihi sit alanıdır. Cam, beton ve çelikten oluşan tipik bir seri üretim nesnesini andıran Tschumi'nin konstrüktivist küplerin monatajından oluşan yapı, bu bağlama montajlanmasıyla, mekânsal sekansı Tschumi'nin yapısına şiddet uygulamaya başlar. Bu şiddet Tschumi'nin yapısının programını, mekânın sekansının programı olan arkeolojik kazı ve tarihi sit alanına kaydırır. Böylece tipik seri üretim nesnesi gibi duran beton ve çap küp yapı, bağlamın uyguladığı şiddetle müzeye dönüşür.

Bu birliktelik montaj ilişkisi uygulamasının bir takım sonuçları da olur. Yapı da bağlam olan Akropolis arkeolojik kazı alanında çıkarılan eserler sergilenenecektir ve bu eserler tarihsel bir kronoloji içermektedir. Tschumi, ziyaretçilere yapının bulunduğu ve her kazıyla dönüşümsel sekansa uğrayan alanda; özne olarak kullanıcının tarihi eserleri, tarihsel süreçleriyle deneyimleyebilmeleri için bir kamera yolu belirler. Ziyaretçinin yapıya girmesiyle, hareketi sirkülasyon alanları doğrultusunda girişten başlayarak, bu kamera yoluyla tarihi kronolojiyle devam eder. Bu kronoloji ziyaretçinin Tschumi'nin fragmanların montajı olarak mimarlık tanımındaki gibi, her eser ve dönem izleyicinin gözünde kamera yolu benzeri işlev gören sirkülasyon alanları boyunca ziyaretçilerin zihninde yaratılır. Yapı bağlamla ilişkisini cam yüzeyleriyle kurmaya devam ederken, formu biçimsel olarak da Akropolis'e benzeyecek konstrüktivist bir kütle halini alır.

Bernard Tschumi (2012), Rus avanagrđ film yönetmeni Sergei Eisenstein'in mimarlık tarihçisi August Choisy'nin çizimlerinin de yer aldığı "Mimarlık ve Montaj" makalesini çok çarpıcı bulur. Tschumi; Eisenstein'in, Akropolis'in mimarisinin, monatjın ne şekilde olması gerektiğinin bir örneği olarak gördüğünü aktarır (Tschumi, 2012).

Tschumi Eisenstein'in bu makalesinden etkilenerik; Akropolis Müzesi'nin tasarımında, benzer bir yaklaşımla mekânsal ve programatik sekanslarının karakterini ve montaj kipini, Tschumi'nin yarattığı bir güzergâh belirler. Yapıda ziyaretçiler bir kamera yolu gibi olan bu güzergâhta hareket eder. Tschumi, yapının mimarisinde Eisenstein'in makalesinin ilk kısmını hareket güzergâhıyla eserlerin daha iyi algılanabilmesi için Akropolis'in soyutlaması gibi algılanan konstrüktivist formlu müzenin, mekânsal sekansının düzenlenmesinde kullanırken, makalenin ikinci kısmını tarihi eserlerin kronolojik sırayla algılanmasında kullanır.

Eisenstein (2005), Tschumi'yi çok etkileyen "Montaj ve Mimarlık" adlı makalesinde 'güzergâh- path' kavramından bahsederken, "güzergâh" kelimesinin tanımını, "*gözün ve bir nesnenin göze nasıl görüldüğüne bağlı olarak değişen algılayışların takip ettiği hayali yol*" olarak yapmaktadır. Eisenstein'a göre güzergâh, zamandan ve mekândan öte, anlamlı bir kavram ve belirli bir düzen dâhilinde, bir araya getirilmiş pek çok olguyla karşı karşıya kalarak zihnin izlediği yoldur. Bu olgular ise hareketsiz seyircinin önünden geçen değişik izlenimlerdir. Günümüzden farklı olarak eskiden mimariyi deneyimleyen özne olarak seyirci, görsel algısıyla uyumlu bir dizi özenle düzenlenmiş olgunun içinde hareket etmektedir. Eisenstein, bir olgunun, görsel çok-boyutluluğu ile eksiksiz temsilini oluşturma yeteneğine resmin, sayısız deneme yapılmasına karşın sahip olmadığına; sadece film kamerasının düz bir yüzey üzerinde bu sorunu çözdüğünü söyler. Eisenstein'a göre, film kamerasının bu kapasitesine sahip, tartışmasız öncül ise mimarlıktır. Bu çerçevede de Eisenstein'a göre; çekim tasarımının, çekim ve çekim uzunluğunun değişiminin en mükemmel örnekleri Eski Yunan'dayken, en mükemmeli örneği ise Atina Akropolü'dür. Bu beğeninin gerekçelerini Choisy'nin Mimarlık Tarihi'nden örneklerle konuyu açıklayan Eisenstein'a göre, Akropol MÖ 5.yy'da ziyaretçilerine, ziyaretçinin hareketleriyle gözler önüne serilen bir dizi panorama sunar (Eisenstein, 2005).

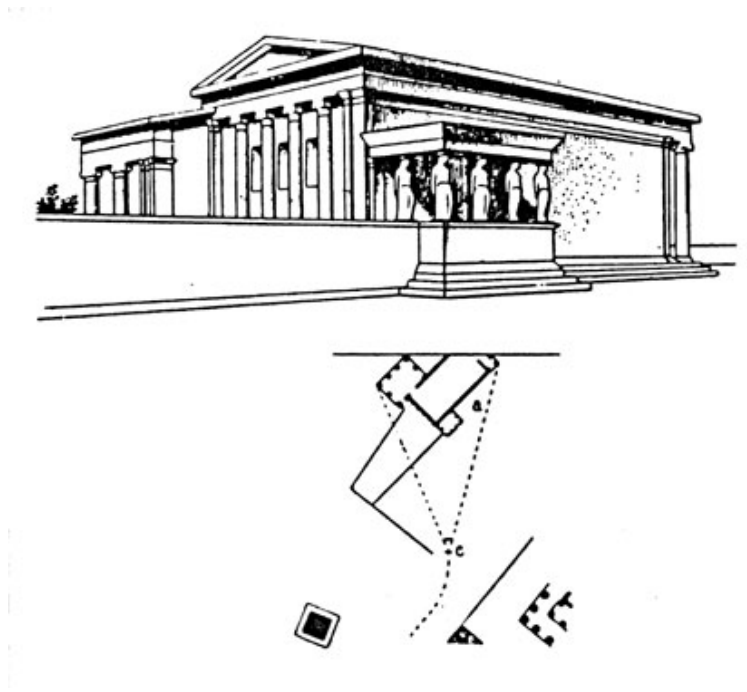


Şekil 4.17. Eisenstein'in Poisy'den alıntılacağı Akropol Gezi Yolu (http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi29/Eisenstein_29.html#)

Eisenstein'a göre, bu panoramalar ile Akropol'ü deneyimleyen kişi, yolu kamera güzergahı gibi kullanarak, Akropol üzerinden mimarlığın sinema teknikleriyle okumasını yapar. Bu okumalarda Eisenstein'ı en etkileyen, şey Akropol'ün, inşa edilirken bu kamera yolunun düşünülerek kurgulanmış olmasıdır. Eisenstein'a göre kullanıcının takip ettiği bu güzergah düşünülerek inşa edilmiş Akropol, tıpkı sinemada olduğu gibi kenti daha iyi algılanabileceği ve deneyimleyeni çok daha farklı etkileyeceği açıları yakalar.

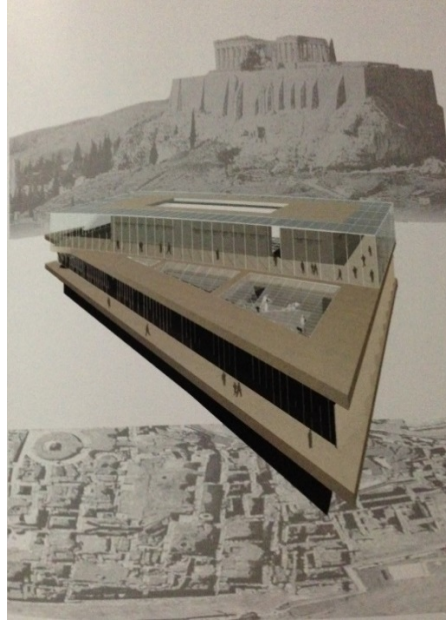
Choisy'den Akropol'ün tasvirlerini alıntılaman Eisenstein'a göre; modern düşünceye kalsa Parthenon'un yani Akropol'un büyük tapınağının ana girişin karşısına yerleştirileceğini; fakat Eski Yunanlılar'ın uçurumun doğal rölyefine dokunmadan, ana tapınağı uçurumun kenarındaki en yüksek noktaya, yani şehre karşı yerleştirdiklerdiğini söyler. Böyle bir yerleştirme sonucu Parthenon her şeyden önce, izleyiciyi eğri bir biçimde karşılar ve bu da dış cephenin daha etkili gözükmesini sağlar (Şekil 4.17). Propylaeum'un ana gövdesi ön cepheyi sunarken, Akropol kaidesini geçip Parthenon'nun hemen önüne gelindiğinde ise, diğer tüm yapılar kendilerini belli bir açıdan sunar (Eisenstein, 2005). Eisenstein bu ilk örnekte güzergâh dediği kamera yolunun Akropolos'in ziyaretçiler

tarafından gezilirken çapraz yerleştirilmiş kütlelerin, montaj etkisiyle mekânın farklı bir şekilde algılandığını aktarmaktadır. Güzergâh ve çapraz duran öğeler hareketle beraber Akropolis'in bambaşka bir algıya bürünmesini sağlamaktadır (Şekil 4.18).



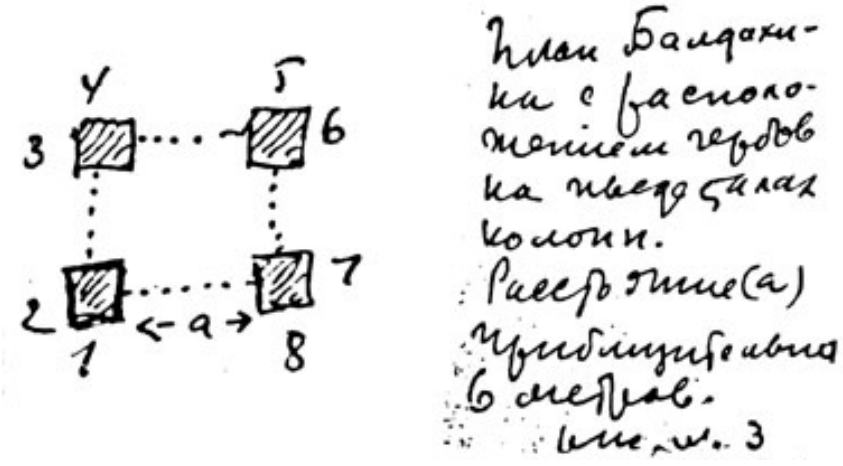
Şekil 4.18. Akropol gezi yolu ve perspektif (http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi29/Eisenstein_29.html#)

Müze yapısının mekân algısı oluşturulurken; bu ikinci montaj ilişkisinde ideal mekânın ve gerçek mekânın dönüşümsel sekanslarını belirlemek için, cam ve betondan oluşan kübik kütlelerin ideal ve gerçek mekân sekansları ile Akropolis antik kenti birleştirme ilişkisiyle montajlanır. Buradaki montaj kipi, Sergie Eisenstein'ın "mimarlık ve montaj" makalesinde yukarıda açıkladığı kiptir. Bu kip, yapının mekân algısını, mekânın ideal mekân ve gerçek mekân algılarını, Akropolis'le ilişkilendirip ideal mekânın kütleli ilişkisini belirler. Eisenstein'ın güzergâhındaki tariflediği Akropolis deneyimi benzeri bir deneyimi yaratmak için yapı, bu güzergâha uygun kütleli forma girer. Birleşen kütleler düz değil, Akropolis kenti benzeri çapraz olarak konumlanır. Müze, bu yaklaşımla yapının programı deneyimlenirken, form olarak da Akropolis'i deneyimlemeye benzer. Kütle, küpler halinde form olarak da Akropolisle paralel bir mekân algısına sahip olur (Şekil 4.19).



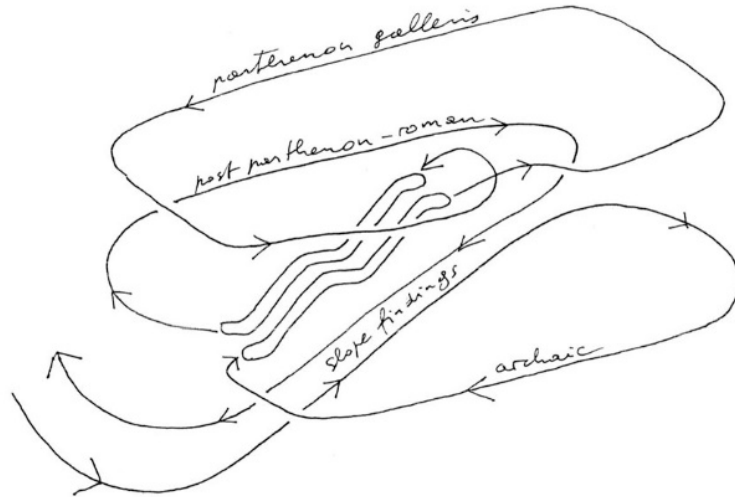
Şekil 4.19 Akropolis Müzesi tasarımı için Tschumi'nin yaptığı fotomontaj (Tschumi B. , Architecture Concepts Red Is Not a Color, 2012, s. 499)

Eisenstein aynı makaledeki ikinci örneğinde Roma'daki St. Peter's'de yer alan bir başka montaj yapısı örneğinden bahsetmektedir. Bu montaj yapısı, katedralin yüksek altarının üstünde, çardağın alt tarafında, katedralin yüksek mihrabını aşan 11,5 metre uzunluğundaki sütunlar ile birlikte olan Urban VIII Papa Barberini'ye ait sekiz temsili arma rölyefinin bir senaryosunun, sekiz çekiminin bütünü olan sekiz montaj dizisidir. Eisenstein'a göre, bu rölyefler trajik bir hikâyeyi anlatmaktadır. Papa'nın bir erkek yeğeninin, Bernini'nin öğrencilerinden birinin kız kardeşine âşık olur ve daha sonra kızı hamile bırakır. Kızın abisinin ısrarı üzerine; Bernini, İsa'nın çocukları arasında toplumsal sınıf farklılıklarının hakim olmaması gerektiği düşüncesinin, Papa tarafından da paylaşıldığından emin bir şekilde Papa'ya gider. Fakat Papa Urban, mimar Bernini'yi reddetmekle kalmayıp, onu azarlayarak; Papa'nın yeğeninin bir duvarcı ustasının kızıyla evlenmesi mümkün olamayacağını söyler. Duruma içerleyen sanatçının mutsuz annenin acılarına ve yeni doğmuş bebeğin ağlamalarından etkilenerek, Papa'nın geri kalan hayatı boyunca, kilisenin ortasında kitlelere seslendiği altarın yakınlarında, bu sekiz fragmatik montajla, o çocuğun doğum anını ve annenin çektiği acıları, rölyefler aracılığıyla anlatacak bu eseri yapar. Sırayla dolanıldığı zaman, armalardaki ifadelerin bir kadının çocuğu dünyaya getirişini simgelediğini görülür(Eisenstein, 2005).



Şekil 4.20. Sütunlarda sahne sırası (http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi 29/Eisenstein_29.html#)

Eisenstein'in bu çizimindeki her bir görüntünün karşısındaki sayı, aynı zamanda olayın oluş zamanı sırasıdır. Bu sayıları takip eden güzergâhta yürüyen birisi, doğum anını bir film gibi izler (Şekil 4.20).



Şekil 4.21. Tschumi'nin kamera yolu (Tschumi, 2012)

İkinci kip, hareket ve deneyimler üzerinden, kullanıcıların programatik sekanslarını yaratarak, ideal mekânın programatik sekansını oluşturur. Bu yaklaşımda Eisenstein'in tespit ettiği montaj kipi, sıralı görüntüler aracılığı ile zaman hissi uyandıracak bir sinegram

yaratmaktır. Eisenstein'in tariflediği sekiz rölyefin sırasıyla deneyimlendiği zaman; annenin doğum sancısından, çocuğun doğumuna kadar ki sürecin sekiz fragmanın hareket ile montajlanmış bir sinegram hissi vermesine benzeri olan yaklaşım, montaj kipi olarak müzenin tasarımında kullanıldığı görülür. Yapıyı deneyimleyen kullanıcı, yapının girişinde henüz toprak altından çıkan eserleri görürken, içerisinde belirlenen güzergâhtahareket ettikçe, bu güzergâh ile müzedeki anıtları tarihsel kronolojisinde bir sinegram gibi izleyerek deneyimler (Şekil 4.21). Yapı, kullanıcıları tarafından takip edilen güzergâhta Arkaik, Parthenon galerisi, Parthenon sonrası ve Roma olmak üzere sıra ile Akropolis'in tarihini eserlerin tarihsel kronolojisiyle deneyimler. Bunu gerçekleştirirken de şeffaf cam yüzeyler sebebiyle, sürekli Akropolis antik kentini algıladığı için o görünleride de bu sinegrama katarak, montaj etkisini daha yoğun bir şekilde algılar (Şekil 4.22). Yapının formu, Akropolis ile montajlanan cam kütlerin dönüşümsel sekanslarla Akropolis'le benzeşmesinden ötürü, bu güzergah boyunca yapıyı deneyimlenen özne olan kullanıcıların, cam yüzeylerle Akropolis antik kenti ile kurduğu görsel ilişkinin onun algıladığı sinegramda sürekli yapı ve antik kent görüntülerinin monajlanmış olarak verdiği bütünsel etki, kullanıcıda Eisenstein'in "yaratıcı montaj" etkisini yaratarak onda akropolis Antik kentinin içinde geziyormuş hissi yaratır.



Şekil 4.22 Akropolis Müzesi içi

<https://www.sfgate.com/entertainment/article/New-Acropolis-Museum-looks-forward-honors-past-3290317.php>

4.4.3. Rouen Konser ve Gösteri Merkezi/ Limoges Konser Salonu ve Program/ Montaj

Fransa'nın Rouen kentinde, şehrin girişinde yer alan Rouen Konser ve Gösteri Merkezi, Paris kentine de araçla bir buçuk saatten daha yakın bir mesafededir. (Şekil 4.23) Yapı 7000 koltuklu bir konser salonu ile 7000 metrekarelik bir sergi salonu büyesinde barındırır. Proje ebatları 300 metreye, 60 metre civarındadır (Tschumi, 2012).

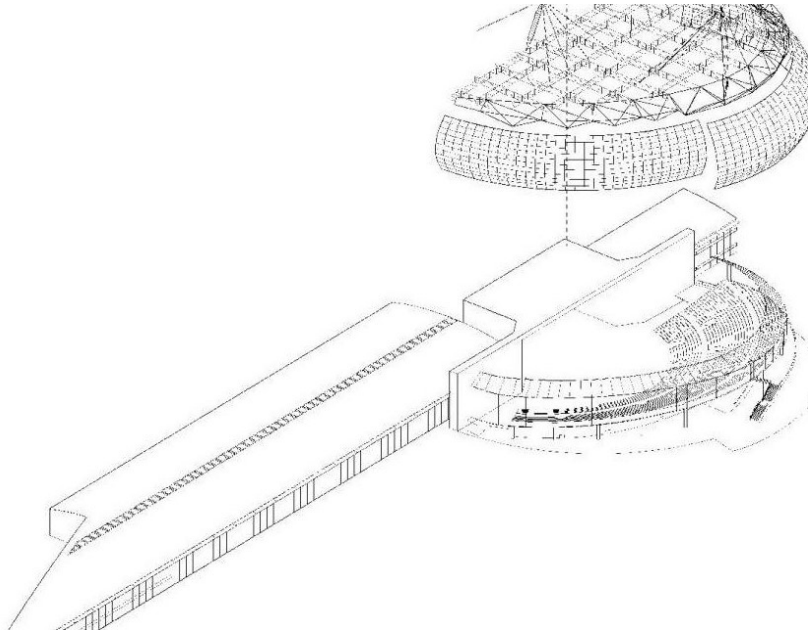


Şekil 4.23. Rouen Konser ve Gösteri Merkezi dış görünüşü
(<https://tr.pinterest.com/pin/420945896405114933/>)

Bernard Tschumi (2012) bu yapının tasarımında, ilk zarfın mekânı, içerdeki ikinci zarfınbolayı, iki zarfın arasında hareketin tanımlanmasıyla; mekân, olay ve hareketle kurgulanacak bir mimarlığın uygulanabilirliğini sorguladığını söyler. (Tschumi, 2012). Bu yaklaşım mimarın iç içe geçme montaj ilişkisi yaklaşımı olan “çift zarf” yaklaşımını betimler. İç içe geçme montaj ilişkisi; iki farklı mimari sekansın dışarıdaki zar ile bağlamdan, içerideki zar ile birbirinden ayrıldığı, farklı mekânsal ve programatik sekansların montajlandığı ilişki durumudur. Bu yaklaşımda, ilk zar fiziki çevereden yapıyı ayırır. İlk zarf ve ikinci zarfı oluşturan zarlar arasına kalan alan, kendi mekânsal sekansını oluşturur. Bu mekânsal sekans, hareket nosyonu ile yeni programatik ve olay sekansları oluşturacak şekilde, içteki zarf ile oluşan mekânsal sekansı sarar. Böylece, ikinci zarfın içerisinde, kendine özgü başka bir programı olan bir mekânsal sekans yer alabilir. Bu yaklaşımda, zarfların yapısı ve hareket nosyonu, mimari sekansların programatik ilişkileri

açısından önemli bir kriterdir. Kullanıcı olarak özne; bu zarflar arasında, zarflarında etkisi altında, hareket ile farklı programları, olay sekansları da yaratarak deneyimler.

Tschumi'ye (2012) göre; iç içe geçme montaj ilişkisi olan çift zarf yaklaşımında, önemli bazı kriterler vardır. Tschumi, bu kriterleri iki zarf arasındaoluşan mekânsal, programatik ve olayların sekansları, iki zarfın malzemelerinin seçimleri, teknoloji kullanımı ve dış zarfta şeffaflıkla bağlamla kurulan ilişki şeklinde tanımlar. Malzeminin seçimi, bu yaklaşımda Tschumi'ye göre son derece önemlidir, çünkü Tschumi'ye göre hiçbir malzeme seçimi masumca yapılmaz. Her seçimin gerekçesi ve sonuçları vardır. Bu sebeple, zarfların malzemesinin seçimi, mimarlığı programsal ve kavramsal olarak etkiler. Tschumi, bu duruma bir küpün ahşap, tuğla ya da cam olması durumunda farklı kavramsal ifadeler yaratmasını örnek gösterir. Bu bağlamda, dışardaki zarfın malzeme seçimi ile zarf, yağmur suyunun drenajını ve yapının güvenliğini sağlayacak programatik görevleri yerine getirirken; dış zarfı oluşturacak malzeme seçimi ile bağlamla ilişki kurabilir. İç zarftaki malzeme seçimi ile zarf, akustik için gerekli şartları ya da taşıyıcılık gibi fonksiyonları yerine getirirken; aynı zamanda çağdaş teknolojileri kullanmak suretiyle, çağdaş mimariye atıfta bulunacak kavramsal bir yaklaşım sunabilir (Tschumi, 2012).



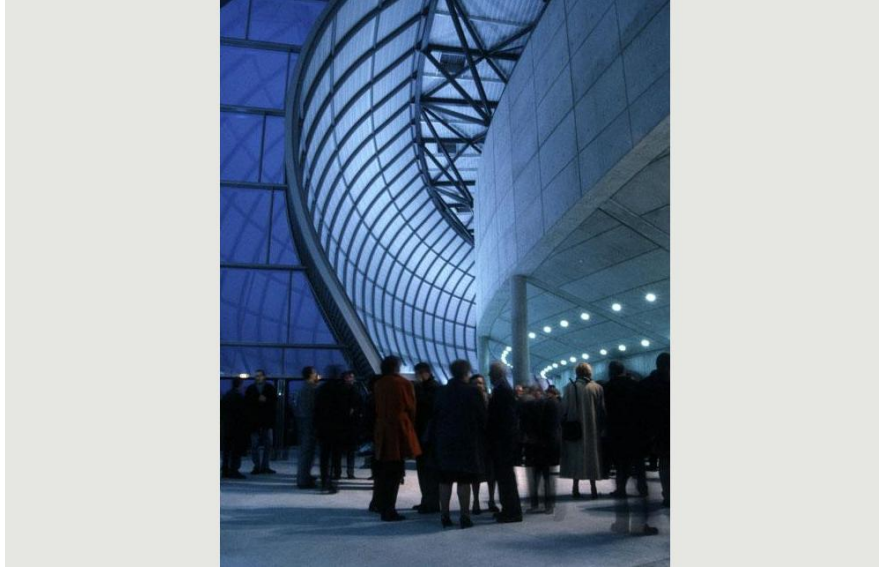
Şekil 4.24 Rouen Konser ve Gösteri Merkezi strüktür perspektifi
(<http://architypereview.com/project/rouen-concert-and-exhibition-hall/>)



Şekil 4.24 Rouen Konser ve Gösteri Merkezi inşaatı

(<https://thearchiblog.wordpress.com/2011/01/21/bernard-tschumi-zenith-concert-hall-exhibition-center/>)

Tschumi'ye göre, Rouen Konser ve Gösteri Merkezi'nin işlevinden ötürü kapalı alanlar önemlidir. Bu kapalı alanların birinin betonermenden oluşan ilk zarf, diğerinin ise çelikten oluşan ikinci zarf ile sağlandığını belirtir (Şekil 4.23) (Şekil 4.24). İçerdeki zarf, koltuklar için alan sağlarken dışaraki zarf yağmur suyunu engeller ve ikisinin arasındaki alanın da hareketi yönlendirir. İlk zarfı oluşturan zarf, konser salonundaki sesi dışarıya vermeyerek gerekli akustik konfor şartlarını sağlar. Dışarıdaki zarf ise yağmur, kar gibi çevresel faktörlere karşı çalışır. İki zarf arasında ki alan ziyaretçilerin hareketli alanıdır. Burası buluşma, kafe, restoran gibi programatik sekansların barındırır (Şekil 4.25). Zarfların ses kontrolü açısından da tasarlandığını söyleyen Tschumi, içerde 115 desibellik bir rock müzik konserinin, dışarıdan 35 desibel olarak algılandığını söyler. (Tschumi, 2012).



Şekil 4.25. Rouen Konser ve Gösteri Merkezi içi

(<http://archityperreview.com/project/rouen-concert-and-exhibition-hall/>)

Tschumi (2012), zarfların malzeme seçiminin, yapının programatik ilişki kurgusuna göre yapıldığını aktarmaktadır. Dış kabuğun malzeme olarak homojen bir yapıda olmadığını söyleyen Tschumi; kabuğun su yalıtımı, ses izolasyonu ve metalden oluşan kompozit bir yapıda olduğunu belirtir. Tschumi, konser salonunun bu çift zarf yaklaşımı ile oluşturulan tasarımında, çift zarf yaklaşımının etkili olması için iki zarf arasındaki kalabalıkların sirkülasyona dikkat edildiğinin altını çizer. (Şekil 4.26). Bu çerçevede Tschumi, bu yapıdaki iki zarf arasındaki alanda, insanların dikey hareketleri için rampaların hareket nosyonunun etkisi için önemini vurgular (Tschumi, 2012).



Şekil 4.26 Rouen Konser ve Gösteri Merkezi içi

(<http://archityperreview.com/project/rouen-concert-and-exhibition-hall/>)

Tschumi (2012), malzeme seçimindeki öznenin konser salonu içinde geçerli olduğunu aktarır(Şekil 4.27). Tschumi, karanlık beton ile şeffaf koltukların tezat biçimde seçiminin, kullanıcıları ilk girişte şaşırttığını, fakat şeffaf koltuklar ile seyircilerin hareketlerinin daha iyi algılanmasından ötürü;bu malzeme seçiminin,seyircinin destek ve katılımının etkisini artırdığını belirtir (Tschumi, 2012).



Şekil 4.27 Rouen Konser ve Gösteri Merkezi Konser Salonu

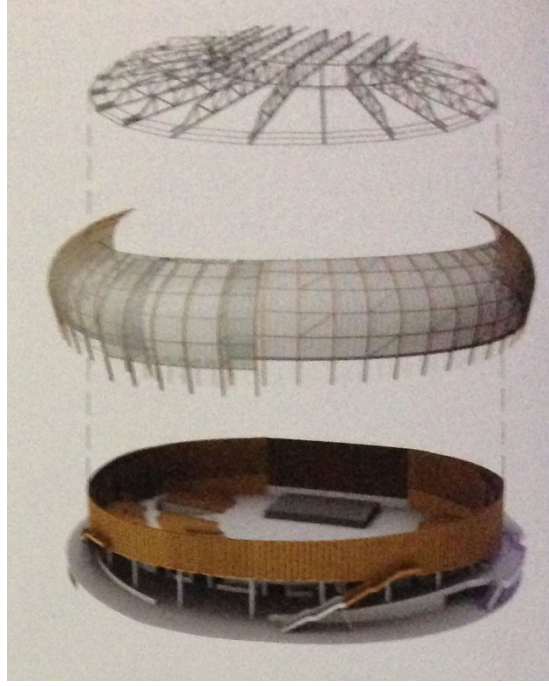
(<http://archityperreview.com/project/rouen-concert-and-exhibition-hall/>)

Tschumi(2012), çift zarf yaklaşımının tekrar denense ne olur sorusunu sorarak, 2003 yılında Limoges Konser Salonu yarışmasına katıldığını ve bu yaklaşımın çeşitlemesi olan proje le birinci olduğunu aktarır. (Şekil 4.28) Bu yapı da Fransa'nın Limoges kentinde 2007 yılında hizmete girmiştir.



Şekil 4.28 Limoges Konser Salonu (<https://www.archdaily.com/627020/ad-classics-limoges-concert-hall-bernard-tschumi-architects/547ac22ae58ececbbba00006d-screen-capture-3-png>)

Tschumi bu tasarımında da çift zarf yaklaşımıyla ilgili olarak önemli gördüğü iki zarf arasında oluşan mekânsal, programatik ve olayların sekansları, iki zarfın malzemelerinin seçimleri, teknoloji kullanımı ve dış zarfta şeffaflıkla bağlamla kurulan ilişki şeklinde tanımladığı kriterlerini uygular. Bu bağlamda, Rouen Konser ve Gösteri Merkezi'ndekine paralel tasarım yaklaşımıyla örgütlenecek bir mekân organizasyonu ortaya çıkar (Şekil 4.29). Merkezde mekânsal sekansının programı konser salonu olan alan oluşturacak zar, yapıyı fiziki çevreden ayıracak ikinci zar tarafından sarılır. Bu aradaki alan yine hareket ile olay sekanslarının oluştuğu buluşma, bekleme, kafeler gibi programların gerçekleştiği alandır. (Şekil 4.30)



Şekil 4.29 Limoges Konser Salonu Zarfların ilişkisi (Tschumi, 2012)



Şekil 4.30. Limoges Konser Salonu İki Zarfın Arasında betimlenen alan (Tschumi, 2012)



Şekil 4.31. Tschumi'nin iki yapıyı karşılaştırma görseli (Tschumi, 2012)

Tschumi'ye göre, iki yapının benzer yaklaşımda olmasına karşın farklı gözükmemesinin sebebi malzeme seçimidir (Şekil 4.27). Bu kapsamda, malzeme seçimi aynı zamanda, çift zarf yaklaşımında bağlamla ilişki kurmanın da bir yoludur. Bu doğrultuda Tschumi, yapının cephesinde ve iç mekânındaki malzeme seçiminde, yapının bağlamı olan ağaçlık alanın malzeme karakteri olan ahşabı kullanır. Bu yaklaşımla, yapıdaki ilk zarfın taşıyıcısı ahşap mazemedden tasarlanır. Bağlamla kurulan ilişki gereği, ağaçların fiziki özelliği olan ahşap dallar ve boşluk ilişkisine benzer bir yaklaşımla; çift zarf yaklaşımının şeffaf kaplama ile bağlamla ilişki kurma prensibindeki etki artırılarak, ahşap taşıyıcı elemanlar ile birlikte dış kabuğu luşturması için kaplama malzemesi olarak şeffaf polikarbon seçilir. Bu malzeme içerisinde ısı ve sıcaklık ayarlamasında çok büyük artılar getirdiği gibi; günün farklı saatlerinde güneş ışınları farklı kırmasıyla, iç mekânda ışık oyunları yaratır (Tschumi, 2012).

Bu yaklaşım, iç mekân ve ikinci zarfın tasarımı için de geçerlidir. Yapı, bağlamla malzeme seçimi ile dış cephede kurduğu dili, ahşabın akustik ve ısı yalıtım özelliklerini kullanarak içeride de devam ettirir. İç zarfta her ne kadar yine brüt beton taşıyıcılık sebebiyle kullanılsa da, iç zarf ahşap panellerle kaplanarak içerideki sesin dışarıya etkisi, ahşabın akustik özelliği ile engellir. Bu uygulama, yapının bağlam sebebiyle belirlenen malzeme seçimi üzerinden gerekli programatik fonksiyonu yerine getirirken, dış kabuktan itibaren malzeme seçimi üzerine kurulu tasarım yaklaşımını da tekrarlar. Aynı durum konser salonunda koltuklarda ahşap kullanılması için de geçerlidir.

Tschumi çift zarf yaklaşımıyla oluşturduğu bu iki yapı, bağlamla kurduğu ilişki sonucu yapılan malzeme seçimleriyle farklı kavramsal ifadelere bürünür. Şehirlerarası otobanın kenarındaki Rouen Konser ve Gösteri Merkezi metal görünümlü kompozit panellerle mekanik tasarımın dilini oluştururken, Limoges Konser Salonu içinde bulunduğu bağlam olan ağaçlık alanın dilini kullanarak ahşabın ve şeffaflığın arttığı bir dili ifade eder.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bernard Tschumi, kendi özgün mimarlık yaklaşımını geliştirirken avangard kuramlardan beslenerek, tarihi avangardın montaj yaklaşımlarını mimalıkta program ve montaj yaklaşımı çerçevesinde tekrar ele alarak, özgün bir mimarlık yaklaşımı üretmiştir. Bunu yaparken mimarlık ile ilgili türettiği yeni tanımlamalar; mimarlığın kavramsal bağlamda kapsamını derinleştirirken, onun mimari program ve montaj ilişkisini de kavramsal boyutuyla ele alabileceği daha geniş bir alan sağlamıştır. Çünkü Tschumi'nin türettiği paradoksun sınırlarını ihlal ederek aşan erotik bir nesne olarak mimarlık, fragmanların montajı olarak mimarlık ile maske olarak mimarlık tanımları; ortak özellik olarak kavramsallığı içermekle kalmayıp, aynı zamanda içeriklerinde program ve montaj ilişkilerini de barındırırlar. Bu çerçevede, Tschumi'nin geliştirdiği mimarlık ve montaj yaklaşımları, bu mimarlık tanımlarıyla da tam olarak örtüşecek bir bütünlük sağlar. Bu bağlamda Tschumi'nin özgün mimarlık tanımları, onun program ve montaj yaklaşımını desteklerken; program ve montaj yaklaşımları da mimari tanımların ifadesini güçlendirir.

Tschumi, mimarlıkta program nosyonunu montaj nosyonuyla ilişkilendirirken, sinema deyimi olan “sekans” kavramından faydalanır. Tschumi bu kavramdan faydalanarak, mimarlıkta program ve montaj ilişkisini kavramsal olarak el alabileceği “mimari sekans” kavramını türetir. Sekans kavramının doğduğu mecra olan sinemanın montaj uygulamalarına son derece uygun olması, Tschumi'nin kurmak istediği mimarlıkta program ve montaj ilişkileri için uygun zemini sağlar. Mimari sekansları dönüşümsel, mekânsal ve programatik olarak üçe ayıran Tschumi, programatik sekansları da programatik ve olay sekansları olarak ikiye ayırır. Daha çok tasarım sürecini ifade eden dönüşümsel sekanslara program nosyonu da uygulanabilir. Mekansal ve programatik sekanslar ise, mekan ve kullanıcı ile program nosyonu montajlanarak türetilir. Bu çerçevede mekân sekansını, sadece mekânın kendisi olarak almayan Tschumi; mekân ve mekân için öngörülen programı montajlayarak, ikisini birlikte mekânsal sekans adıyla bir kavramsal öge olarak ele alır. Programatik sekansları da kullanıcının deneyimleyeceği program olarak tanımlayan Tschumi; kullanıcının beklenen program deneyimlerine uymayarak yeni programlar yaratmasını da olay sekansı terimiyle açıklar. Tschumi'nin bu yaklaşımla, mimarlığın öğelerini, programla montajlayarak kavramsal öğelere çevirmesi; onun bu

kavramsal öğeleri, tarihi avangardın montaj tekniklerini mimariye uygulayabileceği montaj teknikleri olarak kullanabilmesini sağlar. Avangardın sanat üretiminde kullandığı montaj tekniklerinin, mimari sekanslar aracılığıyla mimarlığa uygulanmasını da “montaj kipi” olarak tanımlar. Bu montaj kipleri; avangardın resim, heykel, sinema, edebiyat, gösteri ya da avangard bakış açısıyla yorumlanarak yazılan makaleleri veya gösteri gibi çok çeşitli mecralardaki sanat üretimi için ortaya atılmış montaj yaklaşımlarından türetilmiş olabilir. Bu montaj kiplerin üretiminde mimarın ağırlıklı olarak başvurduğu tarihi avangard akımlar ise Konsrüktivizm, Dadaizm, Sürrealizm ve Sitüasyonizm olur. Tschumi, bu montaj kiplerinin belirli sistematik olarak kullanıldığı birliktelik montaj ilişkisi ile çift zarf montaj ilişkisi olmak üzere iki ana montaj yaklaşımını türetir. Tschumi, bu tavrıyla tarihi avangard akımları yeniden yorumlamak suretiyle, mimarlıkta program ve montaj ilişkisini ele alırken, avangard mimarlığın çağdaş bir yorumunu yapar. Bu çerçevede; Tschumi mimarlığa, sadece mimarlık ile mimarlıkta program ve montaj yaklaşımları kapsamında önemli katkılar yapmakla kalmaz; aynı zamanda avangard akımları ve onların tekniklerini yeniden gündeme getirip yorumlayarak, avangard sanat ve avangard mimarlığa da bu katkılarıyla yön verir.

Tschumi'nin tarihi avangardın montaj tekniklerini, mimari pogramla ilişkilendirerek, yeni bir mimarlık yaklaşımı türetmesinde, kuşkusuz Tschumi'nin bir mimar ve kuramcı olarak, tarihi avangarda olan yakınlığı etkili olmuştur. Micheal Hays gibi mimarlık tarihçileri tarafından geç avangard olarak tanımlanan Tschumi, tezin Teorik Bilgi kısmında tarihi avangard için tanımlanan özellikleri de çok büyük ölçüde taşımaktadır. Yedi ortak özellik aşağıdaki gibi tespit edilmiştir:

- 1) Eserlerin yaratılmasında montaj tekniklerinin kullanılması
- 2) Burjuva değerlerini yıkıcı bir tavırla reddediş, devrimcilik ve özerklik
- 3) Komünal-cemaatvari ortak hareket eden bir grup oluşturup özerkleşme
- 4) Sanayi Devrimi ve makine estetiği
- 5) Hareket
- 6) Rastlantı, performans ve şok
- 7) Manifesto (ya da manifestovari yayınlar)

Eserlerin yaratılmasında montaj tekniklerin kullanan Tschumi, mimarlığı eylem, program, olay ve şiddet çerçevesinde yaptığı mimarlığın kapsamı ile birlikte, kuramsal yaklaşımlarında hareket nosyonunu her zaman önemli bir yer tutar. Tschumi, kullanıcının hareketi ve deneyiminde belirlenen programdan, raslantılarla sapmasını kaçınılmaz olarak görerek olay kavramını tasarım yaklaşımının önemli bir noktası haline getirir. Bu çerçevede hareket ve olay deneyiminin sonucu şoktur ve bu şoktan erotik de bir keyif alınır. Bernard Tschumi'nin ismi 1988 yılındaki Dekonstrüktivist Sergisi ile birlikte dekonstrüktivist adı verilen grup ile birlikte anılmaktadır. Bu durum, ilk bakışta Tschumi'nin tarihi avangardın bir grup olarak hareket etmeye yönündeki ortak iredesiyle paralellik sağladığını da düşündürür. Tschumi (2016), Philip Johnson ve Peter Eisenmann'ın sergiyi dekonstrüktivizm ismini vererek açtıklarını, Konstrüktivizm ve Dekonstrüktivizm'i yan yana getirmenin çok da doğru olmadığını düşünerek karşı çıkar. Tschumi'ye göre; Hadid, Koolhaas, Libeskind ve kendisinin işlerinde Konstrüktivizm'in etkisinin açık ve net bir şekilde gözlenebilirken, aynı durumun Eisenmann ya da Ghery için geçerli olmadığını söyler. Tschumi konstrüktivist bir bakış açısıyla mimarlık, sosyal alanlar ve teknolojiyi tekrar düşünmenin ona çok çekici geldiğini belirterek, 1920'lerde Sergei Eisenstein and Dziga Vertov gibi Rus avangard film yapımcılarının deneylerinin onu çok etkilediğini aktarır (Tschumi, 2016). Tarihi avangard incelendiğinde, bir avangard akımda eser yaratımına ait farklı bakış açılarına sahip gruplaşmaların oluşması, hatta bir grubun akımdaki diğer gruplardan akıma daha fazla ait olduğu gibi bir tavır takınması olağan bir durumdur. Örnek olarak, Dada'nın farklı kolları ile bu kollardaki farklı yaklaşımların bir biriyle çekişmeleri dahi düşünülürse; bu durumun aslında ayrışmadan değil bu maddenin tabiatı olduğu görülür. Tschumi'nin avangardın cemaatvari kolektif gruplar halinde hareket yaklaşımıyla çeliştiği gibi duran bu açıklamalar, aslında tam tersine, avangardın bu maddesine Tschumi'nin tamamen uyduğunun gösterir. Tschumi (2003); Todd Gannon'a 2003 yılında verdiği röportajda, mimarlığın her şeyin ve mimarının de ötesinde kavramsal olduğunu söyleyerek; inşa etmeyle yazmanın ona göre aynı şeyler olduğunu ifade etmektedir (Tschumi, 2003). Bu bağlamda Tschumi (2016), manifestoların toplumu ileriye götürmeye yönelik, topluma deklare edilen yaklaşımlar, kurallar bütünü olduğunu belirterek; deklare edilip topluma ulaştıktan sonra manifestoyu yazanın tekelinden çıkıp, halka mal olduğunu belirtir. Fakat çağımızda manifestoların naifleştirildiğini düşünen Tschumi, makalesinin de yer aldığı manifestolarla ilgili derlemenin kapağının yeşil ve turuncu olmasını eleştirir. Manifestoların eski küçük kırmızı kitap formatından, yeşile

döndüğünü söyleyen Tschumi; artık toplumsal devrimci yaklaşımla kastın sadece doğayla barışıklıkla mı alakalı diye sorgular. Son zamanlarda kendisinininkini kaybettiği için yeniden New York'taki 'Devrim Kitapları' adlı kitapçıya gidip, yeni 'Komünist Manifesto' satın aldığını anlatan Tschumi; bu kitabın da cildinin 'yeşil' renk olmasını abes buluyor. Hem Komünist Manifesto'ya hem de manifestonun retoriğine hayranlığını bildiren Tschumi; kendisini her ne kadar bir manifesto olarak isim koymasa da, 1978 yılında 'Manifestolar' adlı sergide 32 ft uzunluğundaki sergisinin de bir manifesto özelliğinde olduğunu belirtmektedir (Tschumi, 2016). Bu yaklaşım, Tschumi'nin tarihi avangardın manifesto yaklaşımına sahip çıkarken, aynı zamanda burjuva değerlerini yıkıcı bir tavırla reddediş, devrimcilik ve özerklik ilkesine de sahip çıkmasında göstergesi sayılabilir. Tschumi'nin bu son maddeyle ilişkisi mimarın kuramsal yaklaşımların başlamasına kadar giden bir geçmişi ve sebep olduğu çok yönlü sonuçları vardır.

Sitüasyonizm'in en etkili olduğu dönemde üniversite öğrencisidir. Bir sanat eseri üretmekten ziyade, temellinde deneyimleme ve bu yolla eleştirel yorumlama metodu olan bu avangard akım; algılama ve eylem açısından ağırlıklı olarak Dadacı, Sürrealizm üzere tarihi avangard akımların yaklaşımlarının harmanlandığı harekettir. Tschumi'nin Sitüasyonizm'den etkilenmesi, onu teorik çalışmalara yönelmesine ve kavramsal bir avangard mimarlık yaklaşımı geliştirmeye iter. Yazılarındaki yaklaşımlar takip edilirse; 1968 olaylarının beklenen başarı olan devrimle sonuçlanmaması ve ardından da Sitüasyonizm'in 1972 yılında dağılıp kendini fes etmesi, birçok çevre gibi Tschumi'yi etkiler. Bu etkiye rağmen, her ne kadar bir müddet daha yazılarında Sitüasyonizm'in dâhil olduğu avangardın düş ve ideallerine sahip çıkarak, düşünceler üretsede de; zaman içerisinde yaklaşımının keskinliği azalır ve daha uyumlu bir hal alır. Bu da gelişmesinde çok önemli katkılar verdiği akım olan Dekonstrüktivizm'in tüketim toplumunun etkisiyle *kitsch*'e maruz kalıp, ikonik yapı üretimine yönelmesine ve başta karşı çıktığı şeye dönüşmesine yol açar.

Sitüasyonizm, 1968 yılında en etkili olduğu dönemi yaşamaktadır. Avrupa'nın birçok kenti eylemler, grevler ve işgallere sahne olmuştur. Merve Darende, 1968 yılında Paris'teki başkaldırı ile Fransa'nın durumunu; Sorbonne Üniversitesi'nin işgal edildiği, Fransa'nın genel grevin eşiğine geldiği, öğrencilerin sokaklardaki çatışmalarda durumu ele geçirdikçe sokakları işgal ederek, Paris duvarlarını Sitüasyonist sloganların bezediği bir

atmosfer olarak tarif etmektedir (Darende, 2008). Louis Martin'in aktardığına göre, 1968 Mayıs öğrenci ayaklanmaları başladığında; Bernard Tschumi, 24 yaşında, Paris'te bir firmada çalışmaktadır ve bu devrimci eylemlerden çok etkilenir. Bu etki onu insanlar, fikirler ve objeler arasında düşünmeye iterek; onu form üzerine değil de programatik bir tasarım ve proje yaklaşımına sürükler. Tschumi, bu hedef doğrultusunda yedi yıl sürecek teorik çalışma süreci geçirir. 1970 yılında Londra'da mimarlık diplomasını aldıktan sonra, yine aynı yerde kentsel politika derslerine girmek üzere çalışmaya başlar. Bu süreçte; politik Fransız aktivistleri ve Superstudia, Archzoom gibi radikal İtalyan avangardlarından etkilenen Tschumi; devrimci bir mimarlık teorisi geliştirmeyi arzular. Yetmişli yıllarda Bernard Tschumi'nin düzenli bir şekilde devam ettiği kitap eleştirilerine ek olarak, politika ve şehircilik üzerine bir seri makaleler de kaleme alır. Bu süreçte, Fransız sosyopolitik teorilerinin struktivist şehirciliği ile Henri Lefebvre ve Guy Debord gibi markist yaklaşımlardan etkilenerek, kendi analitik çağdaş metodolojisini geliştirme yoluna gider. Martin Pawley ile beraber kaleme aldıkları "The Baux-Art since 1968" başlıklı ilk makalesinde, 1968 Mayıs Olayları'nın Fransız Mimarlığı'na etkisini sorgularken, Tschumi'nin diğer iki yazısında ise kapitalist spekülasyonların kentsel çevreye etkisini, inceler. Martin'e göre; 1975'de kaleme aldığı "Environmental Trigger" adlı makalesinde sitüanistlerin devrimci potansiyelinden de etkilenerek hala 68 Mayıs generasyonunun umutlarını ayakta tutmaya çalışmaktadır (Martin, 1990). Daha sonraki yazılarında ve kuramlarında; Tschumi duruşu değiştirmeye başlar. En nihayetinde, kuramsal çalışmalarına Paris'in 1968 işgal olaylarından etkilenerek başlayan Tschumi; kuramında işgal kavramından kaçınarak, daha uyumlu bir konumlanmanın yorumlamasını yapar. Kuramı ve yaklaşımının önemli bir noktası olan paradokstan çıkış ile mimarlığın üretiminin kapsamının, sınır kavramıyla ilişkisine değinirken; "ihlal" kavramını önerir ve bu yaklaşımın avangardistlerin yıkmaya çalışmasıyla farklı olduğunun altını özenle çizer. Tschumi'nin bu yaklaşımı, tarihi avangardın daha keskin duruşuna rağmen etkilenmekten kurtulmadığı *kitsch* etkisine; hem kendi kuramının, hemde içinde bulunduğu grubun daha fazla etkileneceği ortamı da hazırlar.

Ali Artun'un (2010) aktardığına göre Walter Benjamin "kitsch" kavramını şu şekilde açıklar:

"kitleler nezdinde sanatın yeri tüketim nesnelere arasındadır. Kitleler sanat eserinden, içerisini ısıtan birşey beklerler... Ne var ki,

sanatın ısıısı, onların yüreklerini ferahlatmadan diner. ‘Yürek ferahlatma’ tüketim için sanatı niteler. İşte *kitsch*, yüzde yüz tüketime dönük sanattan öte birşey değildir; anında ve mutlak tüketime dönük. Bu nedenle ifadenin kutsanmış formları çerçevesinde *kitsch* ve sanat tamamıyla karşıttır.” (Artun,2010)

Ali Artun, özellikle Clement Greenberg gibi sanat eleştirmenleri tarafından *kitsch*’in meşrulaştırılarak, pop-art ile başta mualif tavırlar sergileyen tükütime dönük yaklaşımlar ile sanatın modalaşmaya dönüştürdüğünü aktarmaktadır. *Kitsch* avangardı da olumsuz yönde etkileyerek, etkisinin giderek zayıflamasına yol açmıştır (Artun, 2010). Burjuvaziyle çelişkisini çok net ortaya koyan, amacını burjuva sanatını yıkmak ve sanatta devrim olarak belirleyen, bu amaç doğrultusunda her türlü işgali göz alan tarihi avangardın etkisini zayıflatan *kitsch*; avangardın yıkıcılığından özenle kaçınan, sınırları koruyarak arada ihlallere izin veren Tschumi ve Dekonstrüktivist grubu daha çok olumsuz etkiler. Bunun sonucuk *kitsch* etkisiyle tüketime dönük bir sanatta yaklaşan Dekonstrüktivist grup, Tschumi’nin kuramsal çalışmalarına başladığında hedeflediğinin tam tersine ikonik yapılar yaratmaya başlar. Tasarlanan yapının popüler forma sahip olmasının bu denli değerli olması ise; Walter Benjamin’in “kutsanmış formları çerçevesinde *kitsch* ve sanat tamamıyla karşıttır” sözünün karşılığıdır. John Hill’in (2013) aktardığına göre, bu olumsuz durumun da son derece farkında olarak Tschumi; kendisinin içinde bulunduğu akımın ikonizm’e yönelmesini sakıncalı bularak eleştirir. Geçmişte nasıl kendisinin de içinde bulunduğu bu grubun, post-Modernizme saldırdıkları ve alt ettikleri gibi; aynı durumun kendi başlarına geleceğini ve yeni jenarasonun da ikonizme dolayısıyla kendilerine saldıracaklarını itiraf eder (Hill, 2013). Bu bağlamda, Tshcumi kendi kuramını daha cesur kurabilip, içindeki grubu etkileyebilseydi; belki daha uzun soluklu ve güçlü bir avangard yaklaşım kurmakla kalmaz, sadece post-modernizm değil, onunla birlikte *kitsch* etkisini de bertaraf edebileceği tarihsel bir tavrın da öncülüğünü yapabilirdi. Her halükarda, mevcut durum haliyle; Tschumi’nin mimarlığa getirdiği, mimarlıkta program ve montaj yaklaşımı, avangard bakış açısı, Tarihi avangardı yorumlayış biçimi ve avangard teknikleri mimarlıkla ele alış yaklaşımları günümüz ve gelecek mimarlığı açısından son derece değerlidir.

KAYNAKLAR DİZİNİ

- Altınıyıldız Artun, N., Artun, A. (2018). Kabare Voltaire, Dada Kılavuzu 1913-1923 Münih, Zürih, Berlin, Paris, İletişim Yayınları, s. 43-73.
- Altınıyıldız Artun, N., & Artun, A. (2018). Kurt Schwitters: Merz Dada, Dada Kılavuz 1913-1923 Münih, Zürih, Berlin, Paris, İletişim Yayınları, s. 501-515.
- Altınıyıldız Artun, N., & Artun, A. (2018). Max Ernst, Dada ve Sürrealizm, Dada Kılavuz Münih, Zürih, Berlin, Paris iletişim yayınları, s. 475-493.
- Artun Altınıyıldız, N. (2014). Mimarlığı Baştan Çıkarmak, Sürrealizm, Mimarlık Mekan Sanatı, İletişim Yayınları, s. 11-56.
- Artun, A. (2015). Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direnis, İletişim Yayınları,
- Artun, A. (2015). Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi, İletişim Yayınları s. 27-59
- Artun, A. (2015). Sanatın İktidarı 1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik, SanatHayat.
- Artun, N. A., Artun, A. (2018). Dada'nın Makine-İnsanları, Dada Klavuz 1913-1923 Münih,Zürih,Berlin,Paris. İletişim, s.367-369
- Blanc, P. (2017). Tristian Tzara'nın Adolf loss Tarafında Yapılan Evi. (Çev.S.Garzanlı) Sub Yayınları.
- Breton, A. (2017). Sürrealizm manifestosu (1924). 100 sanatçı Manifestosu Fütüristlerden Stuckistlere, (Der. A. Danchev (Çev. M. E. Uslu,),). Espas yayınları. s. 253-260.
- Bürger, P. (2017). Avangard Sanat Kuramı, (Çev.E. Ö. Öztürk) SanatHayat.
- Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi. (1986). Interpress Basın ve Yayıncılık A.Ş.
- Chilvers, I. (2005). Dictionary of Art&Artists. Oxford University Press.
- Colins, P. (1998). Changing Ideal in Modern Architecture 1750-1950. McGill University Press.
- Corbusier, L. (2015). Bir Mimarlığa Doğru, (Çev. S. Merzi) Yapı Kredi Yayınları.
- Dada ve Fotomontaj. (2018). A. Artun, & A. Artun içinde, Dada Klavuzu1923-1923 Münih, Zürih, Berlin, Paris (s. 337-366). İletim yayınları.
- Danchev, A. (Dü.). (2017). 100 Sanatçı Manifestosu Fütürizmden Stuckistlere. (M. Uslu, Çev.) Espas Yayıncılık.
- Debord, G. (2008), Modern Kültürde Devrim ve Karşı Devrim. Stiasyonist Enternasyonel K. Çaydamlı (Der.), (Çev. M. Darend) Altıkırbeş Yayınları s. 36-37

KAYNAKLAR DİZİNİ (Devam)

- Donovan, J. (2018). Deconstructing Villette:A Critical Analyse of Parc de la Villette's Influence as Design and as Competition,
https://www.academia.edu/8951226/Deconstructing_Villette, görülme tarihi:14.01.2018
- Derende, M.(2008). Sitüasyonist Enternasyonele Temel Giriş,(Der. K.Çaydamlı), Altıkırkbeş Yayıncılık, s.34-36.
- Eisenstein, S. (2005). Mimarlık ve Montaj, İzinsiz Gösteri, 29,
http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi29/Eisenstein_29.html, (Çev. A. Pekşen) erişim tarihi: 05.03.2016
- Eroğlu, Ö. (2014). Dada, Tekhen Yayıncılık
- Faucault, M. (1992). hapisenin doğuşu, (Çev. M.A.Kılıçbay), İmge Kitabevi.
- Gabo, N., & Pevzner, A. (20017). Realist manifesto, Fütüristlerden Stuckistlere 100 sanat manifestosu A. Danchev (Der), (Çev. M. Uslu), Espas Yayınları,s.201-207.
- Graevenitz, A. (2014). Sonsuzluk ve İndirgeme: Frederick Kiesler'in Sonsuz Evi. Sürralizm Mimarlık Mekan Sanatı, N. Altınyıldız Artun,A. Artun (der.), (Çev. N.Altınyıldız Artun), İletişim Yayınları s. 399-412.
- Grosz, G. (2018). Yeni resimlerim, Dada Kılavuz 1913-1923 Münih, Zürih, Berlin, Paris, N. Altınyıldız Artun,A. Artun (der.), (Çev. N.Altınyıldız Artun), İletişim Yayınları s. 379-380.
- Hays, K. M. (2015). Mimarlığın Arzusu Geç Avangardı Okumak. (Çev. V. Atmaca) Yem Yayınları.
- Hayward, S. (2012). Sinemanın Temel Kavramları, (Çev. U. Kutay), Es Yayınları.
- Hodge, S. (2016). Gerçekten Bilmemiz Gereken 50 Sanat Fikri (Çev. E. Gözgülü), Domingo Yayıncılık
- Hopkins, D. (2004). Dada ve Gerçeküstücülük. (Çev. S. K. Angı) Dost Kitabevi.
- Huelsenbeck, R. (2018). En avangard Dada: Bir dadaizm Tarihi, Dada Kılavuz 1913-1923 Münih, Zürih, Berlin, Paris, N. Altınyıldız Artun,A. Artun (der.), (Çev. N. Altınyıldız Artun) İletişim yayınları s 159-165.
- Johnson, P., & Wingley, M. (1988). Deconstructivist Architecture.
https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/6559/releases/MOMA_1988_0062_63.pdf, erişim tarihi: 11.01.2018
- Lazzarato, M. (2014). Marchel Duchamp ve İşin Reddi (Çev.S.Çalıcı), Kollektif Kitap.

KAYNAKLAR DİZİNİ (Devam)

- Lesak, B. (2014). İdeal Tiyatronun Peşinde. Sürralizm Mimarlık Mekan Sanatı, N. Altinyıldız Artun,A. Artun (der.), (Çev. N.Altinyıldız Artun), İletişim Yayınları s. 387-398.
- Loos, A. (2014). Mimarlık Üzerine, (Çev. A. Tümertekin, N. Ülner) Janus Yayıncılık.
- Marinetti, F.T.(2011), Fütürizmin Kuruluşu ve Fütürist Manifesto, Fütüristlerden Stuckistlere 100 sanat manifestosu A. Danchev (Der), (Çev. M. Uslu), Espas Yayınları,s.29-36.
- Martin, L. (1990). Transpositions:On the ntellctual origins of Tschumi's Architectural Theory. Assemblage(11), 22-35.
- Matthews, J.D.(2008). Sitüasyonistlere Markist Bakış,(Der. K.Çaydamlı), Altıkırkbeş Yayıncılık, s.358-65.
- Oylum, R. (2017). Rus Sineması, Seyyah Kitap
- Özarlan, Z. (2015). Biçimci Film Kuramcıları Soviet Montaj Kuramı, Sinama Kuramları Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramcılar (Cilt 1) (Der. Z. Özarlan), Su Yayınevi, s.51-57.
- Richter, H. (2018). Schwitters Sütunu. Dada Kılavuzu 1913-1923 Münih, Zürih, Berlin, Paris ,(Çev. A. Artun), iletişim yayınları, s. 543-545.
- Rodchenko, A., & Stepanova, V. (2017). Konstrüktivist Grup Manifestosu. Fütüristlerden Stuckistlere 100 sanat manifestosu A. Danchev (Der), (Çev. M. Uslu), Espas Yayınları, s.201-207.
- Schneede, U.M. (2014). Exposition Internationale duSurréalizmé, Paris 1938. Sürralizm Mimarlık Mekan Sanatı, N. Altinyıldız Artun,A. Artun (der.), (Çev. M.Tüzel), İletişim Yayınları s. 303-323.
- Tschumi, B. (2003). Conversation with Bernard Tschumi. (Eds.T. Gannon, L. A. Gunzelman) Princeton Architectural Press.
- Tschumi, B. (1994). The Manhattan Transcripts. Academy Editions.
- Tschumi, B. (1997). Architecture And Disjunction. The MIT Press.
- Tschumi, B. (2012). Architechtural Concepts Red Is Not a Color, Rizzoli International Pablications, Inc.
- Tschumi, B. (2014). Mimarlığın İkizi. sürralizm Mimarlık Mekan Sanatı Sürralizm Mimarlık Mekan Sanatı, N. Altinyıldız Artun,A. Artun (der.), (Çev. N.Altinyıldız Artun), İletişim Yayınları, s. 125-153.
- Tschumi, B. (2016). A Conversation with Bernard Tschumi. The Landscape of the Mind,4,2, 263-280. <http://dx.doi.org/10.1080/20507828.2016.1176432> erişim tarihi:10.12.2016

KAYNAKLAR DİZİNİ (Devam)

- Tschumi, B. (2018). 2 Architects, 10 Questions on Program Rem Koolhaas and Bernard Tschumi, *Paxis*,8,6-16, (Ads. A. Miljacki, A. R. Lawrence, A. Schafer), http://www.anamiljacki.com/wp-content/content/Article_Praxis8.pdf 07.11.2017
- Tschumi, B. (2018). *Mimarlık ve Kopma*. (A. Tümertekin, Çev.) Janus Yayıncılık.
- Hill. J. (2013) *Deconstructivist Architecture, 25 Years Later*, <https://www.world-architects.com/en/pages/insight/deconstructivist-architecture-25> erişim tarihi: 30.07.2018
- Tzara, T. (2004). *Dada Manifestoları*. (Çev. E. Gökteke) Norgung Yayınları.
- Vidler, A. (2003). *Towards a Theory of the Architectural Program*. *October Magazine*,p 59-74
- Wilkinson, P. (2015). *Gerçekten Bilmemiz Gereken 50 Mimarlık Fikri*, (Çev. V.Atmaca), Domingo Yayınları
- Wollen, P. (2014). *Sinemada Göstergeler Ve Anlam*. (Çev. Z.Aracagök) Metis Yayınları.