



Doubling: Chair variations by Tafurian Strategy in the product design studio of interior architecture education

Gülru MUTLU TUNCA¹, ORCID: 0000-0003-4945-8242

Abstract

Manfredo Tafuri, the groundbreaking architectural historian and theoretician of the 1970s stated that “at the origin of a critical act, there lies a process of destroying, of dissolving, of disintegrating a given structure” and criticism begins simultaneously with the “doubling” of the object under analysis. The Tafurian “doubling” theory is adapted as an educational methodology in the “Product Design” studio of interior architecture education, requiring different scale adaptations. The method transforms the analysis, conceptual development, and elaboration phases into relative, interactive design phases; in the “critical analysis” phase, three chair designs are “exploded” to resolve the dialectical montage of the attraction elements characterizing the design through decoding “cinematographic conflicts” within the shot. In the “recomposition” phase, the decoded conflicts are regenerated with design tools and transformed into original design proposals sculpted with the subjective mind. This study explores the effects of the critical education methodology, inspired by Tafuri’s theories, in solving students’ a priori understanding and comprehension problems due to the course’s heterogeneous structure and concentrated program. This paper critically interpreted the intricate relationships between student projects and the products under analysis through the evaluation of student projects and project definitions from the catalog of “Doubling Chairs” exhibition held at Turkish Freelance Architects Association.

Highlights

- “Doubling” method provides the critical means for understanding, reconceptualizing and recomposing a design as a user and designer.
- Analyzing products with an artistic terminology derived from Eisenstein’s montage theory and cinematographic conflicts helps students develop new visions.
- The attraction of user to the product designs results from “dialectical thinking,” provoking user perception.

Keywords

Product design studio; Doubling, Critical analysis; Dialectical montage; Conflict.

Article Information

Received:
22.05.2024

Received in Revised Form:
05.09.2024

Accepted:
11.09.2024

Available Online:
30.10.2024

Article Category

Research Article

Contact

1. Faculty of Architecture, Çankaya
University, Ankara, Türkiye.
gulru@cankaya.edu.tr



Eleştirel ikiz: İç mimarlık eğitimi ürün tasarımı stüdyosunda Tafuriyen stratejiyle türetilen sandalye çeşitlemeleri

Gülru MUTLU TUNCA¹, ORCID: 0000-0003-4945-8242

Öz

1970'lerin öncü mimarlık tarihçisi ve kuramcısı Manfredo Tafuri, sanatsal üretimin arka planında üretim nesnesini yıkan/dağıtan/ parçalayan bir analiz sürecinin yattığını; eleştirel türetimin ise analiz altındaki üretim nesnesinin "ikiye katlanması" ile eşzamanlı başladığını ifade etmektedir. Bu çalışma, "eleştirel ikiz" olarak adlandırılan Tafuriyen yaklaşımın, iç mimarlık eğitiminde verilen ve farklı ölçek adaptasyonu gerektiren "Ürün Tasarımı" stüdyosunda bir eğitim metodolojisi olarak uyarlanışını incelemekte ve yöntemin dersin heterojen kurgusu ve yoğunlaştırılmış programından kaynaklı öğrencilerin *apriori* anlama ve kavrama problemlerini çözümedeki etkilerini araştırmaktadır. Yöntem, "Ürün Tasarımı" stüdyosunun ders programında bulunan araştırma, kavramsal gelişim ve detaylandırma evrelerini, birbirlerine bağlı ve eleştirel analizin, kavramsallaştırmanın ve somutlaştırmanın etkileşim içinde yoğunluğunda heterojen tasarım evrelerine dönüştürmeyi amaçlamaktadır. "Eleştirel analiz" evresinde, öğrenciler üç sandalye örneğini "patlatarak," ürüne karakter veren cazibe unsurlarının diyalektik kurgusunu çekim içindeki "sinematografik çatışmalar" üzerinden çözümlenmektedir. "Yeniden yapılandırma" evresinde ise, deşifre ettikleri çatışmalar kapsamında sübjektif idealarını tasarım araçlarıyla tekrar türeterek özgün tasarım önerilerine dönüştürmektedir. Bu çalışma, Tafuri'nin kuramlarından esinlenilerek geliştirilen eleştirel ikiz yönteminin, öğrencilere ne ölçüde rehber olduğunu Türk Serbest Mimarlar Derneği'nde yapılan "Tafuriyen Sandalye Çeşitlemeleri" sergisi katalogunda yayınlanan öğrenci projeleri ve yorumları üzerinden tartışmakta ve projelerle analiz altındaki ürünlerin girift ilişkilerini eleştirel bir yaklaşımla yorumlamaktadır.

Öne Çıkanlar

- "Eleştirel İkiz" yöntemi, bir ürünü hem kullanıcı hem tasarımcı olarak anlamayı, yeniden kavramsallaştırıp, türetmenin yordamını sağlamaktadır.
- Eisenstein'in montaj teorisi ve çekim içi sinematografik çatışmalarından devşirilen sanatsal bir terminolojiyle ürünleri çözümlenmek, öğrencilerin yeni vizyonlar geliştirmelerinde yardımcı olmaktadır.
- Kullanıcının ürün tasarımlarına ilgisi, kullanıcı algısının "diyalektik düşünce" ile harekete geçirilmesinin bir sonucudur.

Anahtar Sözcükler

Ürün tasarımı stüdyosu; Eleştirel ikiz; Eleştirel analiz; Diyalektik kurgu; Çatışma.

Makale Bilgileri

Alındı:

22.05.2024

Revizyon Kabul Tarihi:

05.09.2024

Kabul Edildi:

11.09.2024

Erişilebilir:

30.10.2024

Makale Kategorisi

Araştırma Makalesi

İletişim

1. Mimarlık Fakültesi, Çankaya Üniversitesi, Ankara, Türkiye.
gulru@cankaya.edu.tr

Üniversitesi İç Mimarlık Bölümü'nde verilen "İNAR 331 Ürün Tasarımı" ve "İNAR 332 Modüler Sistemler" stüdyolarında uygulanmaktadır, ancak bu çalışmada söz konusu zincirin ilk aşaması olan "İNAR 331 Ürün Tasarımı" stüdyosuna odaklanılmaktadır. 1970'lerin önder mimarlık tarihçisi ve teorisyenlerinden Manfredo Tafuri'nin (1935-1994) "eleştirel ikiz" [*doubling*] kuramından esinlenerek geliştirilen operasyonel eğitim stratejisinin, dersin heterojen kurgusu ve yoğunlaştırılmış programından kaynaklı öğrencilerin *apriori* anlama ve kavrama problemlerini çözmedeki etkisi tartışılmaktadır.

Bölümün eğitim müfredatı incelendiğinde, ürün tasarımı ve üretim süreci hakkında bilgi ve beceri kazandırmayı amaçlayan "İNAR 331 Ürün Tasarımı" dersinin, üçüncü sınıfın birinci döneminde alınan zorunlu ancak ön şartsız bir stüdyo dersi olduğu görülmektedir. Birinci ve ikinci sınıflarda birbirine ön şartlı—teknik çizim, yapı bilgisi, iç mimarlar için malzeme ve detay tasarımı gibi—zincir uygulamalı derslerden sonra yerleştirilmesi sebebiyle, dersin teknik açıdan donanımlı bir öğrenci profiline hitap ettiği açıkça anlaşılrsa da ön şartsız olması sebebiyle detay dersinde başarısız takdir edilen öğrenciler tarafından da alınabilmekte; dolayısıyla genellikle bilgi düzeyi değişiklik gösteren kalabalık bir öğrenci grubuna verilmektedir. Farklı kullanıcı tipleri ve işlevler için oturma birimi tasarımı ve üretimi konularına odaklanılan bu derste, öğrenciler tasarımla başlayıp üretimle sonuçlanan zor, ancak keyifli bir süreci ilk defa deneyimlemektedir. Dönem boyunca "orijinal ve yenilikçi ürün tasarımı nasıl yapılmalıdır?" sorusuna yanıt arayan öğrenciler, yapılan tartışmalar ve teorik konu aktarımlarıyla ürün tasarımı, ürün-insan/ürün-mekân ilişkisi, antropometrik ve ergonomik verilerin sentezi, malzeme bilgisi, uygulama yöntemleri, üretim süreci, özgün detay çözümleri, öğrenci-üretici iletişimi, sürdürülebilirlik, paketleme ve maliyet hesabı gibi konular hakkında temel bilgiler edinmekte; stüdyo çalışmaları, öğretmenlerle gerçekleştirilen panel/yüz yüze kritikler ve jüriler sayesinde bu bilgileri yaratıcı şekilde uygulamaya aktarmayı öğrenmektedir.

Tasarlanan ürünün başarılı ve projeye uygun şekilde üretilebilmesi için süreç üç ana evrede yürütülmektedir: Ön araştırma ve kavramsal çalışma, proje gelişimi ve detay tasarımı. Ders izlenceleri bu evrelere belirli süreler atanarak programlanmakta; ancak yürütmede, öğrencilerin bilgi birikimleri ve yeteneklerine bağlı olarak, program çıktıları ve öğrenci kazanımları açısından öngörüler ile örtüşmeyen durumlar oluşabilmektedir. Öğrenciler, kısmen tecrübesiz oldukları "ürün tasarımı" alanında, yaratıcı ve yenilikçi bir tasarım önerisi geliştirme sürecinde genellikle öngörülenden fazla zamana ihtiyaç duymakta, dolayısıyla üretim fazını etkili yürütebilmek için gerekli olan detay tasarımı aşamasına gereken zamanı ayıramamaktadır. Dönem sonunda sıra—çoğunlukla fikir aşamasında kalan—sandalye tasarımlarının üretimine geldiğinde ise, öğrenciler eksik ve yetersiz detay çözümlenmeleri, yanlış malzeme seçimleri, yüksek üretim maliyetleri, yetersiz süreç takibi gibi sebepler yüzünden, daha çok ustaların inisiyatif aldığı bir prototip üretim sürecine yönelmektedir ki; bu usta-etkin deneyim, dersin öngördüğü eğitim programının başarısını sorgulamakta ve çözümlenmesi gereken bir problem alanını işaret etmektedir.

Problem tanımını doğru yapabilmek için öğrencilerin ön tasarım sürecinde kaybettikleri ekstra zamanın arkasında yatan sebepleri iyi anlamak gerekir. Temel sebep, öğrencilerin çalıştıkları mekân ölçeğinden farklı, insan bedenine birinci dereceden bağlı fonksiyonel gereklilikleri olan ürün ölçeğinde tasarım sürecini nasıl yönetecekleri hususunda tecrübesiz olmalarıdır. Kendileri için yeni

olan bir faaliyet alanında özgün ve orijinal bir fikir üretmekte doğal olarak bocalayan öğrenciler, tasarım süreçlerine kısa yoldan seri-üretim sandalye veya oturma birimi örneklerini araştırmakla başlamakta; bu aşamada onlar için en etkin kütüphane en yakınlarında bulunan cep telefonları ve tabletler ile ulaşılabildikleri internet tabanlı *Pinterest*, *Behance* gibi görsel arama motorları olmaktadır. Ön tasarım sürecinde konu özelinde araştırma yapmak, daha önce üretilmiş örnekleri analiz etmek olmazsa olmaz bir safhadır, ancak, esinlenme ve etkileşim de bu aşamanın kaçınılmaz sonucudur. Hatta bazen kaynakları kopyalamaya kadar varan bu esinlenmenin altında yatan motivasyon çok açıktır: Öğrenciler genellikle incelenen endüstriyel ürünlerin tasarımcıları tarafından nasıl ve ne gibi kriterlerle yaratıldıklarını, arka planda yatan yaratıcı fikri ve ürünü özgün kılan biçimsel ve grafiksel değerleri eleştirel bir gözle çözümlenmekte zorlandıklarından, ürünü anlayıp, bilgiyi sentezlemek yerine kolay yoldan kopyalayarak kullanmayı seçmekte; eğitmenler ise en büyük eforu bu durumu engellemek ve öğrencileri özgün üretimlere yönlendirmek için sarf etmektedir.

Bu doğal ama istenmeyen etkileşim ve esinlenme sürecini, eleştirel bir öğrenme ve üretme sürecine dönüştürmek idealiyle geliştirilen eğitim metodolojisi, Tafuri'nin "eleştirel ikiz" [*doubling*] kuramı ve Rus yönetmen Sergei Eisenstein'in (1898-1948) "film biçimine dair" geliştirdiği "diyalektik yaklaşım" üzerine temellenmektedir. Öğrencilerden dönem başında kendi beğenilerine hitap eden üç adet sandalye tasarımı seçmeleri ve bu tasarımları eleştirel veya Tafuri'nin nitelendirdiği gibi, "yıkıcı" bir üslupla "parçalayıp," fragmanlarına ayırarak beğenilerini cezbeden unsurları oluşturan "çizisel," "ayrıntısız" ve "yönsel" sinematografik "çatışmaları" çözümlenmeleri istenmektedir. Amaç, öğrencilere, kendi tasarım önerilerini oluştururken, beğeni unsurlarından türetilen, ancak yaratıcı ve özgün bir tasarım düzeni kurgulamanın yöntemini göstermektir. Bu çalışma, uygulanan yöntemin kavramsal haritasını çıkarmakta ve bölüm kataloglarında yayınlanan projeler üzerinden öğrencilerin kısmen tecrübesiz oldukları "Ürün Tasarımı" alanındaki bilgiyi, ürünü veya kavramı anlayıp, eleştirip, sentezleme serüvenlerinde Tafuriyen "eleştirel ikiz" yönteminden ne ölçüde fayda sağladıklarını tartışmaktadır. Bu kapsamda, sergi kataloglarında yayınlanan öğrenci projeleri ve analiz ettikleri ürünler arasındaki ilişki, öğrenci yorumları ve proje anlatımları baz alınarak incelenmektedir.

Çözülme/Yıkım/Parçalama: Eleştirel İkiz ve Negatif Ütopya (*Dissolution/ Destruction/ Disintegration: Doubling and Negative Utopia*)

Bir ürün tasarlanırken tasarımcıların dikkat ettikleri detaylar nelerdir? Ürün nasıl eleştirilir? Bir ürünü iyi veya kötü yapan özellikleri nelerdir? Tasarım yaparken, tasarımcı hangi sorunları çözümler? Fonksiyon ve form arasında gidip gelen tekinsiz serüvende tasarımcı kendi yolunu nasıl bir akıl ile bulabilir? Tafuriyen bir bakış açısı ile söylenebilir ki ister sanat ister mimarlık ister ürün tasarımı alanında olsun, tarihte yer tutan, çığır açan, akıllarda kalan bütün saygın eserler eleştirel bir eylemin ürünüdür. Tafuri, 1974 yılında *Oppositions* dergisinde yayınlanan "*L'architecture dans le Boudoir*" makalesinde, eleştirel eylemi şöyle açıklamıştır:

"Eleştirel bir eylemin kökeninde, belirli bir yapıyı yok etme, çözme, parçalama süreci vardır. Analiz edilen nesneyi, benzer bir çözülmeye ve parçalanmaya uğratmadan... yeniden yazmak mümkün değildir. Onu doğuran sürecin izini sürmeyen ve öğelerini farklı bir düzene dağıtmayan, hiçbir eleştiri şu ana kadar bilinen tipolojik yöntemlerden öteye gidemez.

Eleştiri, ancak, analiz altındaki nesnenin “ikilemesi” / “çoğaltılması” / “metinsel üretimi” ile başlar” (Tafuri 1987, s. 272).

Kuramlaştırdığı “tarihsel eleştiri” ile bir dönemin mimarlık ideolojisine damga vuran Tafuri, çağdaş mimarlık ve tasarım pratiğinin baskın ideolojilerin yarattığı “tarih ve teoriler” tarafından biçimlendirilmesini eleştirmiş; ideolojik “tarih ve teorilere” karşı yöneltilecek eleştirel faaliyetlerin sadece “yıkıcı” bir üslupla yapıldığı takdirde mimarlığın bütün kurumlarını yeniden şekillendirme gücüne sahip olabileceğini ileri sürmüştür. “Yıkıcı” olmayan eleştirilerin, tipolojik yöntemlerin ötesine gitmeyen eskiz söylemler olduğunu düşünen Tafuri, eleştirel analizin, önce eleştiri nesnesini —bu bir sanat eseri, düşünce, yapı veya tasarım olabilir— “patlatarak” öğelerini özgürleştirme, sonra eleştirel bir üslupla bu öğeleri yeniden yapılandırılma süreci olduğunu savunmuştur. Tafuri, analiz altındaki nesnenin ancak bu diyakronik bozma ve yeniden kurma eylemi sırasında metinsel üretiminin gerçekleşeceğini; nesne veya düşünceyi oluşturan öğelere ve değerlere otonomi kazandırılarak eleştirel ikizinin üretilebileceğini ifade etmiştir.

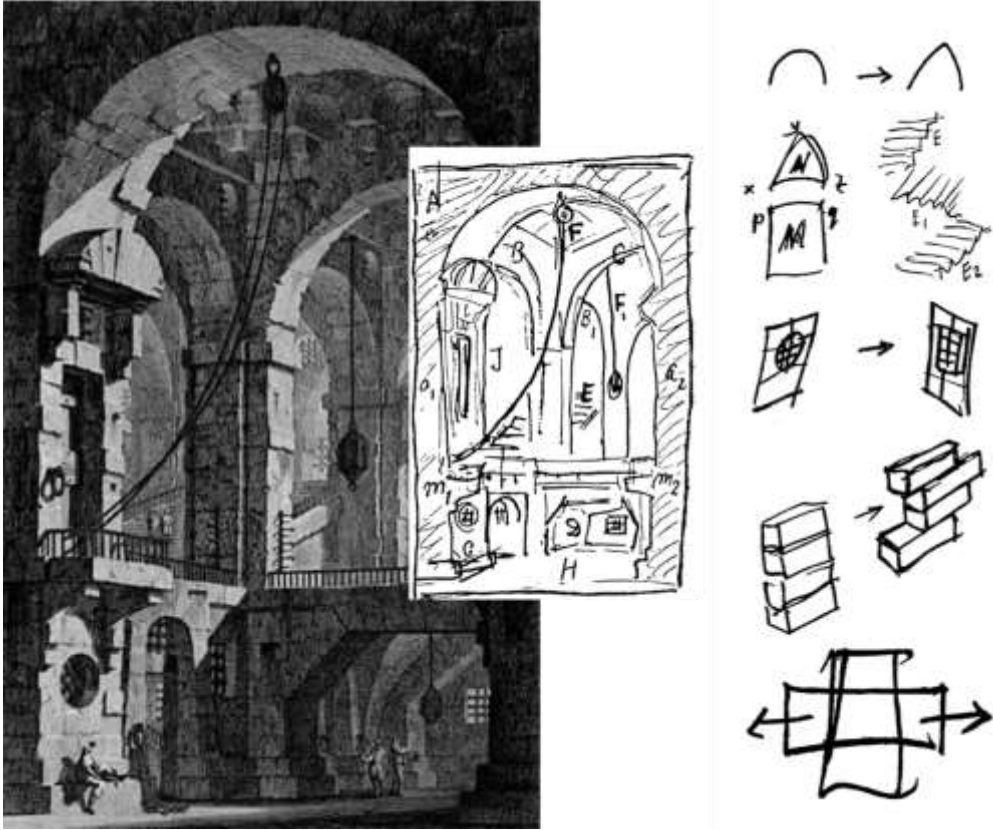
Her ne kadar Tafuri’nin kullandığı agresif terminoloji —“çözülme”, “yıkım”, “parçalanma”— 1980’lerin dekonstrüktivist mimarisi ile özdeşleşen post-yapısalcı terminolojiyi andırırsa da, Tafuri 18. yüzyılda bu kapsamda eleştirel yaklaşımlar gösteren İtalyan ressam ve gravür sanatçısı Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) ve eserlerindeki “negatif diyalektik” ile Rus film yönetmeni Sergei Eisenstein (1898-1948) ve “anlık montaj” teorisinin, “eleştirel ikizi” anlamak için en temel kaynaklar olduğunu belirtmiştir. Örneğin, Piranesi’nin on altı tabletlik “Hapishaneler” [*Carceri d’Invenzione*] isimli gravür serisinin on numaralı plakasında, bulunan “oval göz,” Tafuri’ye (1987, s.25-54) göre, Piranesi’nin eleştirmekte olduğu anakronik dünya düzenini yıkamakla görevlendirilmiş sembolik bir araçtır. **(Resim 1)** Bu tablette Piranesi, “ilkel bir yapısallık çağrışımı” olan antik duvar yapısının üstüne ilk bakışta abartılı bir barok teleskopu gibi algılanan, ancak antik duvar yapısı yerine, mekanik merdivenler ağı ve yürüme yollarından oluşan “hermetik” dünya düzenini yansıtan bir “oval göz” betimlemiştir. Tafuri’ye göre, Piranesi’nin ilkel yapısallığı “negatif” temsiliyle birlikte resmetmesinin sebep olduğu diyalektik çözülme, mimari düzenin [*ordo*] antitezi olan mekanik evren metaforunu, negatif ütopyaya, Tafuriyen terminolojiyle, olumsuzun telafi edildiği çözülmüş biçim ütopyasına dönüştürmektedir.



Resim 1. “Hapishaneler” [*Carceri d'Invenzione*] isimli gravür serisinin on numaralı plakası (Tafuri, 1987, n.p.)

İtalyanca baskısı 1980, İngilizce tercümesi 1987 yılında basılan *The Sphere and Labyrinth* başlıklı kitabının birinci bölümünde derlediği, “*Apocalipsis cum Figuris*” prelüdü, “*The Wicked Architect: G.B. Piranesi, Heterotopia, and the Voyage*” [“Günahkar Mimar:” G.B. Piranesi, Heterotopya, ve Yolculuk] ve “*The Historicity of the Avant-garde: Piranesi and Eisenstein*” [Avangartların Tarihselciliği: Piranesi ve Eisenstein) başlıklı makalelerinde Tafuri, avangart düşüncenin tarihselciliğini, Piranesi’nin

çözölmüş biçim ütopyaları ve Eisenstein'in montaj teorisi üzerinden irdelemektedir. Tafuri'ye göre, Piranesi'de kuramlaştırdığı karşıtlıkların çatışmasından doğan negatif ütopyalara diyalektik devinimi, Eisenstein'in "anlıksal montaj" [*intellectual montage*] kuramının da temelini oluşturmaktadır. Tafuri (1987, s. 62) kitabının birinci bölümünün sonuna eklediği Eisenstein'in "*Piranesi, or the Fluidity of Forms*" [Piranesi veya Biçimlerin Akışkanlığı] isimli makalesinde, sistematik bir pragmatizmle, Piranesi'nin *Carcere Oscuro* isimli oymasını "patlatarak" tüm unsurlarını "öge öge, adım adım" ayrıştırmasını, "şeylerin düzeninin" doğrudan yok edilemediği bir durumda, "şeylerin" ve "düzenin" ayrı ayrı yok edilmesi olarak yorumlamıştır. **(Resim 2-3)** "Tüm bu ayırma, çarpıtma, çoğaltma ve dağılmanın, ortaya çıkarabileceği duygusal tepkiler dışında, görsel araçlarla gerçekleştirilen, uzam/mekân kavramının sistematik bir eleştirisi" olduğunu savunan Tafuri, oymanın durağan/dural öğelerini bütününe direncinden kurtarıp otonomi ve devinim kazandıran Eisenstein'in "patlatıcı" yaklaşımını, sermest öğeleri dönüştürecek liberal eleştiri ortamını yaratan, yıkıcı ancak özgürleştirici bir üslup olarak nitelendirmiştir.



Resim 2-3. Piranesi'nin *Carcere Oscuro* isimli oyması ve Eisenstein'in oymayı "patlatarak" öğelerine ayrıştırdığı eskizleri (a.e., n.p)

Tafuri'ye (1987, s.58) göre, Eisenstein, bu yöntemle alternatif ve hayali gerçekliklerin çatışma üzerinden yaratılabileceği, temsili olmayan kavramların görsel diyalektik yöntemlerle izleyici anlığında yapılandırıldığı, çelişkiler üzerine temellenen bir kurgu düzeni yaratmış; "eserin eleştirisi, eser üzerinde bir operasyona" dönüşmüştür. Bu noktada bütün bahsi geçen eylemlerin, Tafuri'nin tarif ettiği eleştirel edimin birebir öznesi olduğunu fark etmek önemlidir. Piranesi, negatiflerin

diyaloğundan doğan diyalektik yaklaşımıyla mekân kavramını eleştirirken; Eisenstein Piranesi'nin görsel araçlarla geliştirdiği mekân eleştirisinin bir benzerini eseri bütün unsurlarıyla tekrar parçalayıp, birleştirip, çoğaltarak yapmıştır. Piranesi'nin yaratıcı uyarlaması, Eisenstein'ın pragmatik uygulaması, hatta Tafuri'nin kavramlaştırmasının özünde analiz edilen düşünceyi, yöntemi veya teoriyi elementlerine “parçalayarak” yeniden eleştirel bir gözlükle yapılandırma yöntemi yatmaktadır; dolayısıyla, Tafuri'nin “eleştirel eylem” tanımı analiz altındaki ürünün, eserin veya düşüncenin çeşitlenmesine olanak tanıyan, “çoğaltmanın / ikilemenin / metinsel üretimin” nasıl yapılması gerektiğini tarifleyen bir kılavuz gibi kabul etmek yanlış olmayacaktır. Bir başka deyişle, Tafuri'nin, Piranesi'nin eserindeki düzen ve kaos arasındaki diyalektik çatışmayı ve Eisenstein'ın montaj teorisindeki “düzeni” ve “şeyleri” ayrı ayrı yıkan “patlatıcı” yöntemini, eleştirel eylemler olarak kavramlaştırması, avangart tarihinde eleştirel eylemin, düzeni yok ederken eş zamanlı eleştirel ikizini üreten bir yordam olduğunu tanıtlamıştır (Mutlu Tunca, 2013).

Kurgu/Çekim/Çatışma: Film Biçimine Diyalektik Yaklaşım ve Karşıtlıklar İlkesi (Montage/Shot/Conflict: A Dialectical Approach of Film Form and Principle of Opposites)

Sergei Eisenstein, 1949'da yayınlanan *Film Biçimi* [*Film Form*] adlı kitabında yayınlanan "Film Biçimine Diyalektik Bir Yaklaşım" (1929) konulu makalesinde, diyalektik düşünceyi Sanat'ın ana dinamiği olarak betimlemiş; filmi ise çelişik karşıtlıkların diyalektiklerinden beslenen en “yüksek” sanat formu olarak nitelendirmiştir. Dolayısıyla, sinemada klasik “Film Biçimi” olarak kabul gören, somut bir sahneyi fotoğraflayan tek kare “çekimlerin” [*shots*] peş peşe dizilimi olan klişe kurgu [*montage*] anlayışını reddetmiştir. Eisenstein'a (1963, s.82-83; 1984, s.133-136) göre kurgu, çekim içi ve çekimler arası çatışmalarla “düzenlenen” görüntülerin diyalektik devinimiyle, seyircinin entelektinde (anlığında) hayal ürünü birçok soyut kavramın veya duygunun uyarıldığı, dinamik bir anlam yaratma sürecidir (Özön, 1987). Eisenstein, 1930 Şubat'ında Sorbonne Üniversitesi'nde verdiği konferansta, “anlksal kurgu”nun [*intellectual montage*] amacını şöyle anlatır:

“Görüntüler yardımıyla soyut düşünceleri filme almak, bu soyut düşünceleri bir ölçüde somutlaştırmak. Ve bunu bir düşünceyi herhangi bir fıkra ya da öykü yardımıyla değil, doğrudan doğruya görüntüler ya da görüntülerin düzenlenmesinden, önceden belirlenmiş, hesaplanmış coşkusal tepkiler uyandırma yolunu bularak yapmak... Söz konusu olan şey şudur: Önceden düzenlenmiş bir dizi görüntüyü öylesine gerçekleştirmeli ki, duygulandırıcı bir devinim yaratsın ve bu da bir düşünceler dizisine yol açsın. Görüntüden duyguya, duygudan sava” (Eisenstein, 1930; Nihat Özön tarafından Türkçe'ye çevrilmiştir).

Aslında, Eisenstein'ın “anlksal kurgu” anlayışının temeli, tiyatro çalışmasına teorik yaklaşımını özetlediği “Çarpıcı Kurgu”ya [*Montage of Attractions*, 1923] dayanmaktadır. O dönem Eisenstein, “izleyiciyi duygusal veya psikolojik etkiye maruz bırakan” kilit anların—Nihat Özön'ün tercümesi ile “çarpıcılıkların”—tiyatro seyircisinin tepkilerini arzu edilen yönde şekillendirdiğini savunmuş; bu çarpıcılıkları seyircinin tepkilerini uyaracak şekilde koreografi içinde sıra ve zamanının planlanmasını ise yönetmenin görevi olarak tanımlamıştır (O'Mahony, 2008, s.47-48). Tiyatrodaki “izleyici tepkisini şekillendirme” idealini, anlksal kurguyla sinematografiye aktarmak isteyen Eisenstein, sinema izleyicisinin duygularını kışkırtmak ve soyut duygu/kavramları devinim

yaratacak tekniklerle izleyiciye aktarmak için, film biçimine yönelik diyalektik bir yaklaşım önermiştir. Bu yaklaşıma göre, kurguyu oluşturan görüntüler— Özön'e göre Eisenstein bu tek kare görüntüleri, kimi zaman “çekim” [*shot*], kimi zaman “parça” [*fragment*], kimi zaman da “çerçeve” [*frame*] diye nitelendirmektedir—çeşitli “çarpıcılıklar” barındıracak şekilde düzenlenmelidir. Bu düzenlemenin yolu, —Eisenstein'ın kendisinin Piranesi'nin *Carcere Oscura*'sını “patlatarak” yarattığı diyalektik devinimde olduğu gibi— filmin her “çekim” hücrelerinin “patlatılarak,” çekim içindeki “çatışan” zıt unsurların ayrıştırılıp, diyalektik kurgu düzeninin yeniden yapılandırılmasından geçmektedir. Eisenstein için kurgu, çekimlerdeki zıt planların çarpışmasından doğan bir fikir olduğundan, “olay” veya “fenomenlerin” çatışmalı temsiliyetleri, “kendinde var olan belirsiz ve tarafsızın yok edildiği ve karşı tutumun dikte ettiği fikre göre yeniden bir araya getirildiği” bir durumu betimlemekte; yani ideolojiye karşı ideolojiyi çatıştırarak duygusal devinimi körüklemektedir (Eisenstein, 1948, s.104; 1949, s.49; 1987, s.64). Bir başka deyişle, teze karşı antitez sürümünün entelekt tarafından sentezlendiği her an, filmin en yüksek anını, yani duygunun en yoğun aktarıldığı anı belirlemektedir (Andrew, 2000, s.72; Aumont & Hildreth, Spring 1983, s.51). Eisenstein'ın sözleriyle:

“Çekim (çerçeve) hiçbir zaman montajın (kurgunun) bir ögesi değildir.

Çekim (çerçeve) bir montaj (kurgu) gözesi'dir (hücrelidir).

Gözeler bölünürlerken nasıl şu ya da bu çeşitten bir olayı, örgenliği (organizmayı) ya da dölütü (embriyoyu) oluşturuyorsa, çekimden (çerçeveden) oluşan diyalektik (eytişimsel) sıçramanın öbür yanında da kurgu yer almaktadır.

Peki, buna göre, montaj (kurgu) ve dolayısıyla bunun gözesi olan çekim (çerçeve) neyle belirlenir?

Çarpışmayla. Birbirine karşıt olan iki parçanın çatışmasıyla. Çatışmayla. Çarpışmayla” (Eisenstein, 1987, s.51-52).

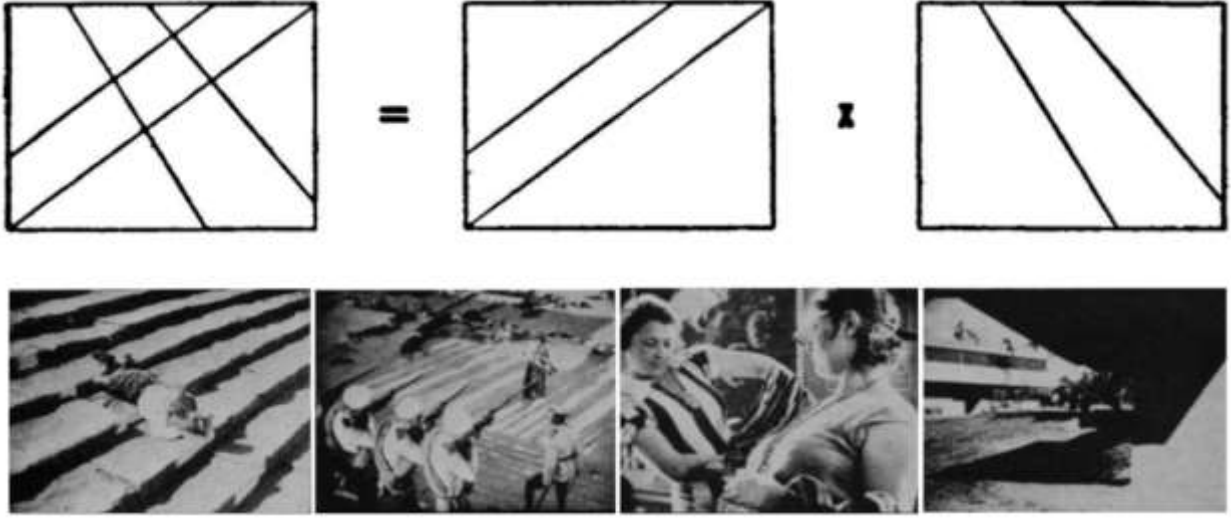
Sergei Eisenstein'a (1987, s.65) göre, “anlığımızda iz bırakmış ilk görüntünün çizgileriyle, bunun ardından algıladığımız görüntünün çizgileri arasındaki uyumsuzluk birbiriyle çatışarak, devinim duygusuna” yol açmaktadır. Devinimsel etki yaratan çatışmalar sadece film sanatına değil, resim, heykel gibi görsel olan bütün sanat dallarına karakter vermektedir ki; yönetmen bu çatışmaları genelde Post-Empresyonist, Konstruktivist, Kübist, Fütürist ve Sürrealist ressamların eserlerinden örnekler vererek açıklamış ve dört ana kategori altında toplamıştır. Birinci kategori, Kübist ressam Fernand Léger'in resimlerinde ve Süprematist (Soyut Geometrici) eserlerde ön plana çıkan salt çizisel çatışma, ikinci kategori ise, realist Honoré Daumier ve post-empresyonist Henri de Toulouse-Lautrec'in figürlerindeki “olağanüstü devingenlik” ile benzeştirdiği “ayrıntısız” [*anecdotal*] çatışmadır. Daumier ve Lautrec'in figürlerinden doğan bu devingenliğin, “vücudun çeşitli gövde-bilimsel bölümlerinin, zamansal yönden çeşitli, birbirinden kopuk bir düzen içindeki uzamsal koşullarda” sunulmasından kaynaklandığını ifade eden Eisenstein'a göre, ayrıntısız çatışmada etki “doğal birliği ve gövde-bilimsel yönden doğruluğu korumakla sağlanırken,” çizisel çatışmada “salt birincil öğelerle” elde edilmektedir. Birinci ve ikinci kategori arasında yer alan hem çizisel hem ayrıntısız detaylar içeren üçüncü çatışma biçimi için ise tam anlamıyla soyut bir düzenin henüz kurulmadığı ancak doğal bütünün bozulduğu, anatomik gerçekliklerin yok edildiği, uzuvların çoklu kullanılarak üst üste çakıştırılmasıyla hareket duygusunun yakalandığı fütürist yaklaşımı—ki Eisenstein bu çatışma için fütürist Giacomo Balla'nın “Altı Durumdaki Altı Ayaklı Adam” adlı tablosunu— örnek göstermiştir. Son kategori ise, ideografik bir çatışma biçimi olan yönlerin

çatışmasıdır ve beden anatomisinin uzamsal orantısızlığı, bir başka deyişle “düzensizliği” ile elde edilmektedir (Eisenstein, 1985, s.65-66). “Düzensizlik” diye adlandırılan uzamsal orantısızlık, Eisenstein’a göre, güzel sanatlarda, Michelangelo, Rembrant, Delacroix’a kadar uzanan bir biçim-bozum geleneğinin devamıdır ki; Baudelaire’in 1856 basımı “Gizli Günlükler”inden [*Intimate Journals*] şu cümlelere atıfta bulunmuştur: “Azıcık olsun biçim bozumuna uğramamış herhangi bir şey, gerekli çekicilikten yoksundur; bundan da şu çıkar: Düzensizlik, — yani beklenmedik, umulmadık, şaşırtıcı olan şey — güzelliğin temel parçası ve özelliğidir” (Eisenstein, 1985, s.67 içinde Baudelaire, 1986). Eisenstein, Baudelaire'in ifade ettiği düzensizliğin ürettiği güzellik algısının, farklı boyutlardaki “karşı-sürümlerin” dinamik ilişkisini “karşılaştırma ilkesi” üzerine temellendiğini savunmuştur. Eisenstein’a (1985, s.68-69) göre, görsel sanatlarda karşılaşılan “uzamsal karşı-sürüm” paradigmasının sinemadaki karşılığı ise soyut bir düşüncenin, sözlü veya davranışsal anlatımla değil, çatışma olgusu üzerinden uzamı düzenleyen bir *mise-en-scène* ile izleyiciye aktarıldığı “görsel karşı-sürüm”dür. Dolayısıyla, karşı-sürüm paradigmasının yansıması olan biçim veya çekim içindeki renk, aydınlatma, ana hat, ölçek ve hareket uyumsuzluklarından kaynaklı sinematografik çatışmalar gizil kurguya, çekimler arasındaki ise ana kurguya karakter vermekte; bu görsel karşı-sürümler sayesinde izleyicinin entelektinde yeni ve soyut kavramlar çağrıştırılabilmektedir (Eisenstein, 1984, s.114; 2010, s.86). Yönetmen, çizgi ve biçim dilinin yarattığı çatışmaları şöyle sıralamıştır:

“Çizisel yönlerin çatışması.
(Çizgiler: İster duruk ister canlı olsun)
Düzlemlerin çatışması.
Oylumların çatışması.
Kütlelerin çatışması.
(Değişik ışık yeğinliği ile dolmuş oylumlar).
Derinliklerin çatışması” (Eisenstein, 1987, s.53-54).

Eisenstein’a (1949, s.67; 1987, s.50) göre, bir çekimin diyalektik biçimlenişi için, çizisel yönlerin çatışmasında olduğu gibi, görüntüyü, birbirinden bağımsız, ancak birbiriyle çatışan, iki birincil parçaya bölmek yeterlidir. Her çekim içinde birbiriyle çatışan iki grafik unsur—farklı yönlere giden düzlemler, büyük/küçük oylumların veya karanlık/aydınlık kütlelerin biraradalığı— izlendiği takdirde, belleğimizde iz bırakan ilk görüntünün grafik özellikleri ile ikinci algılanan karşı görüntünün grafik özellikleri arasındaki uyumsuzluk çatışmayı yaratmaktadır. **(Resim 4)** “Parçaları birbirine karşıt çiftlere dönüştürmesi için yalnız bir tek yeğinleme itimi gerektiren çatışmalar” ise şöyle sıralanmıştır:

“Göğüs (yakın plan) çekimleri, genel (uzak plan) çekimler.
Çizisel bakımdan değişik yönlü parçalar. Oyluma dönmüş parçalar, alana dönmüş parçalar.
Karanlığın parçaları, aydınlığın parçaları.
... Bir nesne ile bu nesnenin boyutları arasındaki çatışmalar; bir olay ile bu olayın süresi arasındaki çatışmalar” (Eisenstein, 1987, s.54).



Resim 4. Yukarıda Eisenstein'in çizisel yönlerin çatışmasını anlattığı grafik; aşağıda sırasıyla çizisel çatışma, düzlemsel çatışma, oylumların çatışması ve uzamsal çatışma için verdiği örnek film kareleri

Eisenstein'in listelediği sinematografik çatışmalar, yönetmenin "Potemkin Zırhlısı" [*Battleship Potemkin*, 1925] filminin kurgusunda nesnelleşmiş; öykü, bir karede aktarılan mesajın diğer karede yıkıldığı, algıya dair coşturucu bir serüvene dönüşmüştür. Bu tarz karşı-sürüm optik anlatıların peş peşe dizildiği "çarpıcı" bir kurguda, çatışmalardan doğan yeni kavramı anlamlandırmak izleyiciye düşmekte; soyut kavramlar, izleyicinin zihinsel yapılandırma süzgeci, çağrışımlara ve çatışmalara tepkisi neticesinde anlam kazanmaktadır. Bu yöntemle, Eisenstein gizil gerçeklikleri, zihnin içsel ve dürtüsel süreçlerini, film ortamı aracılığıyla izleyiciye aktarmıştır (Moussinac, 1964, s.40). Grafik çatışmanın diyalektik mantığı üzerine temellenen Eisensteinci şematik düzenleme, örneğin Potemkin Zırhlısı'ndaki çekimlerde kurgulanan çizisel çatışmalar, infaz sahnesindeki çoklu düzen ile tekli düzen çatışması, gölgeler ile merdivenlerin yarattığı yönlerin çatışması, birbirine zıt yönlene merdiven düzlemleriyle ölü bedenlerin yarattığı düzlem çatışması, yakın ve uzak plan öğeler arasındaki ölçek çatışmaları, genel plandan yakın plana ani geçişler ile yaratılan nesne ve boyutu arasındaki çatışmalar, veya olay ile olayın süresi arasındaki çatışmalar, izleyici entelektini kışkırtarak, duygusal devinim yaratmaktadır (Arsenjuk, 2018, s.109). **(Resim 5)** Arsenjuk'a (2018, s.10) göre, Eisensteinci kurgu, çekimin içeriğindeki çatışmalı gerçekliklerin, soyut olguları çağrıştıran ilişkileri kurduğu bir algı yönlendirme düzenidir.

Aslında, Eisenstein hem çekimlerin yan yana gelme potansiyelleri üzerine spekülasyonlar üreten basmakalıp yönelimleri, hem de kurguyu "özel efektler" veya "montaj sekansları" düzeyine indirgeyecek kadar salt çekim içeriğine odaklanan tutumları eleştirmiştir. 1957 basımı *The Film Sense* [Film Duyumu] isimli kitabında, yönetmen, kurguya başlamadan önce hem tek çekimlerin içeriğini hem de bu içeriklerin nasıl yan yana getirileceğini belirleyen birleştirici bir prensip [*unifying principle*] benimsenmesini önermiş; bu birleştirici esas sayesinde filmin kompozisyonunun karakterize edildiğini belirtmiştir (Eisenstein, 1957, s.93). Eisenstein'in kurgu kuramında, ilişkili her kurgu parçası genel bir temanın temsilidir; yani Eisenstein'a (1957, s.9-11) göre: "Temsil A ve temsil B, geliştirilmekte olan tema içindeki tüm olası özelliklerden öyle seçilmeli, öyle aranmalıdır ki, yan yana

gelmeleri ... izleyicinin algısında ve duygularında, dizinin kendisinin en eksiksiz görüntüsünü uyandırır.” Bir başka deyişle, izleyici, eserin temsil unsurlarının yanı sıra, bu unsurları ortaya çıkaran dinamik anlatım sürecini takip ederek yönetmenin çatışmalı anlatımının çağrıştırdığı görsel olarak temsil edilemeyen soyut duygu ve kavramları algılamaktadır (Eisenstein, 1957, s.32-33).

Biçimsel ve dekoratif unsurlar üzerine temellendiği için bazıları tarafından eleştirilen Eisensteinci kurgu düzeni, zamanın çoğu eleştirmeni tarafından çığır açıcı bir yöntem olarak yorumlanmıştır. Sinematografiden sinema sanatına geçişin, Eisenstein’ın diyalektik kurgu teorisi ve uygulamaları ile başladığını iddia eden Edgar Morin, 1956 tarihli *Le Cinéma ou l’homme imaginaire* dergisinde, sinema gelişmeye devam etse de Eisenstein’ın derin analizinin, logosta çözümlenen ve görüntünün duygulanım gücünün kullanıldığı tutarlı bir sistem oluşturduğunu savunmuştur. Sanat eleştirmeni Jacques Rivette ise, 28 Mart 1956 tarihli *Arts* dergisinin 561. sayısında, Eisenstein’ın montaj yöntemini gerçekliğin “neredeyse alegorik bir figürasyonunu” üreten, özgün bir “temsil” tarzı olarak tanımlamıştır. Ocak 1958’de *Cahiers du cinéma*’nın 79. sayısında ise Einsteinci şemanın, “gerçeğin mantığı” üzerine kurulu bir “anlatı” değil, süreklilik ve içsel uyumu öngören geleneksel ve klasik retorikleri reddeden, “fikrin mantığı” üzerine kurulu bir “analoji düzeni” —yazarın deyimiyle “şüirin düzeni” — olduğu belirtilmiştir (Moussinac, 1970, s.168-172 içinde Rivette, 1956; 1958).

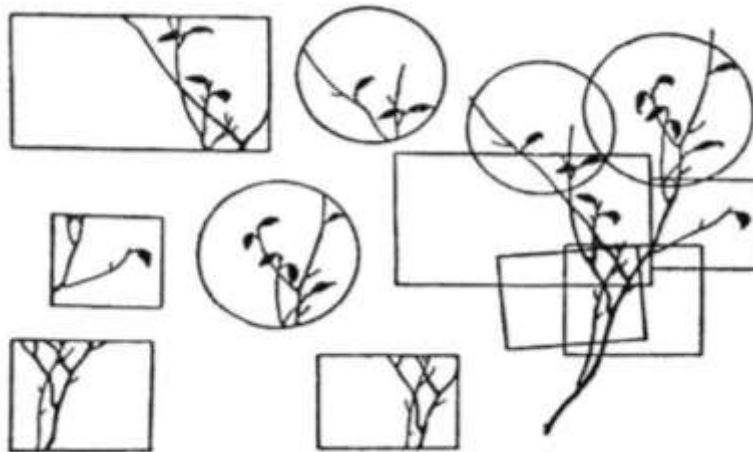


Resim 5. Potemkin Zırhlısı filminden çerçeve içindeki çatışmalara örnek bazı “çekim” kareleri (Eisenstein, 1925).

Sandalye Kurgusu/Detay Çekimleri/Çelişki Düzeni: Fikrin Mantığı (*Montage of Chair/ Shots of Detail / Ordo of Conflicts: Logic of Idea*)

Bir sanat eserinin diyalektiğinin çok ilginç bir "dyad" üzerine kurulu olduğunu söyleyen Eisenstein, bilinç ve fikirler arasındaki gerilimin, biçim yapısı ve duyuşsal düşünce arasındaki eğilimlerin karşı kutupluluğundan beslendiğini; "biçim ve içerik birliğinin dikkate değer gerilimi" sayesinde özgün eserlerin birbirinden ayrıştığını savunmuştur (Eisenstein, 1996, s.38). Bu gerilime sahip sanat eserlerini analiz etmek içinse, o eserin kurucu unsurlarını "patlatarak," ilişkilerindeki çatışmaları keşfetmenin en uygun yöntem olduğunu ifade etmiştir. Eisenstein, Piranesi'nin *Carcere Oscura* oymasında uyguladığı "patlatma" yöntemini, okuyucuya veya izleyiciye hitap eden edebiyat eseri, heykel gibi başkaca özgün avangart yapıtları incelerken de kullanmış; bir anlamda yeni "zenginlikleri icat etmek" için sanatsal miras ve öğretilerden devinimsel bir yöntem devşirmiştir (Moussinac, 1970, s.82-83 içinde Moussinac, 1947).

Eisenstein, Arsenjuk'a (2018, s.10) göre, kurgu sürecinde, çatışmalı gerçeklik düşüncesini ilerletebilecek çağrışımsal zincirleri, bir "atışı" bölerek inşa etmiştir. Yönetmen, Japonların resim öğretirken uyguladıkları "seçmeci yöntem" ile benzeştirdiği bu bölünmeyi kiraz dalı imgesiyle görselleştirmiştir. (**Resim 6**) Seçmeci yöntemde öğrenci, önce resimden kâğıda aktarmak istediği sahneleri kare, çember veya dikdörtgen çerçevelerle seçmekte; sonra bu çerçeveleri bütünden ayrıştırıp, ağaç dalından bağımsız sahnelermiş gibi tekrar resmetmektedir (Eisenstein, 1987, s.67). Bu yöntemle öğrencinin "seçimlerine" göre yontulan yeni bir düzenleme üretildiğini savunan Eisenstein, seçen öğrenciye göre çerçevelenen içerik farklılık gösterdiğinden, sürecin sübjektif bir özgürleştirme operasyonuna dönüştüğünü ifade etmiştir. Eisenstein'a göre, bu çekimler bütüne dair genel bir temanın—bu örnekte kiraz dalı imgesi—kısmi tasvirleri olsa da içerikleri hem tekil hücrelere karakter veren hem de serbest hücreleri birbirine bağlayarak bütün hikâyeyi karakterize eden ortak bir öz tarafından belirlenmelidir. Öğrenci seçkilerinden üretilen yeni düzenlemeyse, seçilen "çarpıcı" anların ortak öze bağlı ancak özerk, özgü ve orijinal yorumlara dönüştürülmesidir.



Resim 6. Japon okullarında resim öğretirken öğrencilere uygulattıkları kiraz dalı örneği. (Eisenstein, 1949, s.40-41)

Bu noktada şu soruları sormak önemlidir: Bir kurgunun, Eisenstein'in tariflediği seçmeci yöntem ile hücrelerine ayrıştırılması fikri, resim eğitiminde kullanıldığı gibi, diğer sanat/tasarım dallarının eğitiminde de bir analiz yöntemi olarak yorumlanabilir mi? Her sanat dalının temeli olarak imlenen "çatışma" olgusu, çekimlerin seçimini fitilleyen ateş olabilir mi? Bu yöntemle, herhangi bir sanat eseri/tasarım ürünü analizinde eserin/ürünün cazibe unsurlarını yaratan diyalektik mantık keşfedilebilir mi? Bu keşif, Tafuri'nin tariflediği yaratıcı edimin özüne inmekle özdeşleştirilebilir mi? Yani, eserin/tasarım ürününün temellendiği yaratıcı fikir, sanatçı/tasarımcının yaratıcı süreci hakkında bilgi verebilir mi?

Şüphesiz ki, Eisenstein tarafından tariflenen Japon kes-yapıştır yöntemi, bir sanat eseri veya tasarım ürününün analizinde kullanılabilecek, eleştirel, yaratıcı edimi tetikleyen, uzun soluklu bir yeniden üretme stratejisidir ve tasarım stüdyolarında uygulanmaya çok elverişli, eleştiriye ve çözümlenmeye dayanan, orijinal üretimlere olanak tanıyan bir eğitim metodolojisi önermektedir. Bu ön kabulde, INAR 331 "Ürün Tasarımı" stüdyosunun ön araştırma ve kavramsal gelişim sürecinde Eisenstein'in "patlatma" yöntemi bir analiz stratejisi olarak yorumlanmaktadır. Amaç, bu yöntemle çoğunlukla öngörülenden fazla uzayan analiz sürecini yaratım sürecine katmaktır ki; olanakları çok katmanlıdır: Öğrenciler analiz ettikleri ürünleri "patlatarak" çekici buldukları planlara odaklanabilmekte; tasarım ürününün ana dinamikleriyle iç devingenliğini sağlayan kurucu unsurlarını çizisel, ayrıntısal ve ideografik "çatışmalar" bağlamında keşfedebilmekte; dahası— Eisenstein'in pragmatist yaklaşımı üzerine Tafuri'nin yaptığı yoruma paralel—ürün kapsamındaki çatışmalardan feyz alarak yürüttükleri kavramsal tasarım sürecini, eleştiri üretimiyle eşgüdümlü tetiklenen yaratıcı bir "türetme" sürecine dönüştürebilmektedir. Dönem başında sunulan konu anlatımları ile Tafurici yöntemin kavramsal çerçevesi hakkında bilgilendirilen öğrencilerden, ilk ders "Ben oturma birimi tasarlasam, bu ürünü tasarlardım!" diyebilecekleri kadar benimsedikleri üç adet oturma birimi tasarımı—sandalye, koltuk veya tabure olabilir— seçip, ürün görsellerinde çekici buldukları unsurları Japonların seçmeci yönteminde olduğu gibi çerçeveyeyleyerek, çekim içeriklerindeki sinematografik "çatışmaları" keşfetmeleri beklenmektedir. Eisenstein'in filmlerinden karelerle örneklendirdiği çekim içi sinematografik çatışmaların en temel kılavuz olduğu bu süreçte öğrenciler Eisenstein tarafından betimlenen çatışma tiplerini tasarım disiplininin öngördüğü prensipler ve dinamikler çerçevesinde uyarlayarak aşağıdaki gibi yorumlamaktadır:

- 1. Grafik çatışma:** Durağan, dinamik veya organik çizgilerin bir arada kullanılması sebebiyle oluşan çizisel çatışma, çoklu düzenle tekli düzenin karşılıklı çatışması, dairesel veya amorf formlar ile dik açılı formların çatışması veya heterojen formlar ile homojen formların çatışması olarak ele alınmaktadır.
- 2. Düzlemlerin çatışması:** Farklı yönlerde yönelen düzlemlerin çatışması, mesela bir düzlemin irrasyonel katlamalarla çoklu yüzeylere dönüşmesinin yarattığı çatışma veya paralel kopyalanan düzlemlerin oluşturduğu ritmik düzenin başka yönde düzlemsel müdahalelerle bozulmasından doğan çatışmaları kapsamaktadır.
- 3. Oylumların (hacimlerin) çatışması:** Farklı büyüklükteki öğelerin aynı kadraj içinde çatışması, mesela bir şeklin büyüüp, küçülerek hacim değiştirmesinin sebep olduğu boyut çatışmaları veya katı düzlemler ile çizgisel öğelerin arasındaki boyut çatışmalarını içermektedir.

- 4. Kütlelerin çatışması:** Malzemeden kaynaklı farklı kütsel yoğunlukların bir arada kullanılmasından doğan, örneğin kumaş, minder gibi yumuşak malzeme ile ahşap, metal gibi sert malzemelerin kontrastı veya metal, plastik gibi parlak yüzeyle malzemelerle ahşap gibi doğal malzemelerin kontrastının yarattığı maddesel çatışmaları kapsamaktadır.
- 5. Derinliklerin çatışması:** Üründeki boşlukların yarattığı derinlik hissinden beslenen çatışmalardır. Dolu-boş ilişkileri, ürün üzerinde içe çekilerek yaratılan çukurlar, sandalye özelinde ise ergonomik sebeplerle sırt veya oturma düzleminde planlanan içbükey ve dışbükey yüzey oluşumları derinlik çatışması olarak değerlendirilmektedir.
- 6. Ölçek çatışması:** Bir formun, farklı ölçeklerde tekrarlanmasından kaynaklı çatışmalar, örneğin farklı boyutta birçok kareden oluşan desen çalışmaları veya farklı uzunluklardaki çubukların bir arada kullanılmasının yarattığı kaotik bütünsellik üzerinden okunan ritmik ve heterarşik çelişkileri kapsamaktadır.
- 7. Uzamsal [*spatial*] çatışma:** Katı cisim imajı veren boşlukların yarattığı çatışmaları, şekillerin konturların belirlendiği ancak cisimleştirilmediği durumları tarif eden bilişsel çatışmaları kapsamaktadır.
- 8. Aydınlik parçalar/Karanlık parçalar çatışması:** Kontrast ışıklılık veya yansıtma seviyesine sahip öğelerin çatışması veya farklı renkler kullanılarak yaratılan açık ve koyu yüzeylerin yarattığı algısal çatışma olarak yorumlanmaktadır.
- 9. Göğüs Çekimi/Yakın Plan ve Genel Çekim/Uzak Plan [*close shot / long shot*] çatışması:** Karşit figür-zemin ilişkilerinin yarattığı, sinemada yakın plandaki figürle, uzak plandaki figürün aykırılığında doğan kognitif çatışmaya denk düşen, ürünün ön görünüşü ile arka görünüşü arasındaki benzeşmezlikten beslenen çatışmaları kapsamaktadır.
- 10. Çizisel bakımdan değişik yönlü parçaların çatışması:** Birden fazla parçadan oluşan ürünlerde, parçaların farklı açılarda konumlandırılarak, farklı yönler yönemesinden doğan karmaşıklık temsil eden çatışmaları, grafik yönlerin çeşitliliğinin yarattığı dinamik çatışmaları tarif etmektedir.
- 11. Oylum üreten çoklu parçalar/Alan üreten çoklu parçalar arasındaki çatışma:** Parçaların X-Y ekseninde tekrarlanması ile elde edilen iki boyutlu yüzeylerin, Z ekseninde tekrarlanmasıyla oluşan üç boyutlu formlarla çatışması, yüzeysel desenler ile heterojen biçimler yaratan parametrik düzenlerin birbiriyle çatışması olarak yorumlanmaktadır.
- 12. Olay, özdek [*matter*] ile görüş açısı arasındaki çatışma:** Sinemada kamera açısı yardımıyla uzamsal biçimbozumu elde ederek yakalanan bu çatışma, ürün ölçeğinde insan gözünden algılanmayan ayrıntılarda ön plana çıkan semiyotik ve gizil çatışmaları kapsamaktadır. Mesela ahşaptan yapılmış bir vazo gibi veya pleksiden elde edilmiş görünmeyen bir oturma birimi gibi.

Örnek vermek gerekirse, **Resim 7**'deki oturma birimi cazibe unsurlarına göre bütünden ayrıştırılarak ayrı çekimler olarak yanlarda betimlenmiştir. Ürünün, 1. çekiminde farklı boyutlardaki dairesel formlar sebebiyle ölçek çatışması, içerdeki beyaz bölüm ile dışındaki delikli siyah form arasındaki derinlik çatışması, ayağın inceli kalınlaşarak hacim değiştirmesi sebebiyle oylum çatışması göze çarparken, 2 ve 3. çekimlerde, ön yüzey ve arka yüzey arasındaki renge ve biçime dair farklılıklar sebebiyle yakın plan/uzak plan çatışması, siyah gövde ile betimlenen küresel biçimin içinin boşaltılmasıyla yaratılan uzamsal çatışma ve organik formların lineer rasyonel çizgilerle dilimlenmesinin getirdiği grafik çatışmalar olduğu fark edilmektedir. Uyarlanan eleştirel analiz

yöntemiyle, üründeki çatışan eğilimleri çözme/anlama/sentezleme sürecine paralel olarak, sinematografik çatışmalar ile üretilen çekici unsurların arka planında yatan yaratım süreci ve tasarımcının tasarım problemlerine karşı nasıl tavır aldığı da irdelenmektedir. Eisenstein'ın montaj fenomenini, “çatışan eğilimlerin katışıklığı” olarak tarif eden Arsenjuk (2018: 209), imgenin diyalektik gücünü simgeleştiren, ideal biçimlere dönüştüren bir “ikileme operasyonu” olarak nitelendirmiş; Tafuri ise eleştirirken “ikizini” türeten, biçime operasyonel bir müdahale olarak tanımlamıştır. Dolayısıyla, bir tasarım ürününü eleştirirken, kullanıcının ilgisini çeken, duyguları üzerinde kesin bir etki yarattığı bilinen unsurları — ister cazibe olarak tanımlansın, isterse çatışma— ayırıştırmak, ürünü önce yıkmak, sonra yeniden yapılandırmak, bir nevi türetme/çoğaltma işlemi olarak yorumlanmaktadır. Bu yöntemi uygulamadaki amaç, öğrencilerin tasarımlarına başlamadan önce, analiz ettikleri ürünleri eleştirirken Tafuriyen ikizini türettirmek; öğrencilerin tasarımdaki yaratıcılık sürecinde doğru eleştirel analiz yürütmelerini ve konuyu kökenlerine inen kapsamlı yaklaşım açılarıyla incelemelerini sağlamaktır.



Resim 7. Ürün görselleri üzerinde çekici unsurların çerçevesizleştirilerek, çekimlerine ayırıştırılmasına örnek

İçmimarlık müfredatında üçüncü sene dersi olan “Ürün Tasarımı” stüdyosunda, bir ürünün “eleştirel analizinin” nasıl yapılacağı hakkında kılavuz olan Tafurici yöntem ile öğrenciler, o ürünün nasıl tasarlandığı, ürüne karakter veren özelliklerin hangi tasarım prensipleriyle yaratıldığı, tasarımcıların hangi detaylara dikkat ettikleri, nasıl bir tasarım süreci takip edildiği, işleve dair gerekliliklerin biçimlere ne ölçüde şekil verdiği gibi hususları irdelemektedir. Süreç, üç ana evreden oluşmaktadır: Eleştirel analiz, parçalama ve yeniden yapılandırma. “Eleştirel analiz” evresinde,

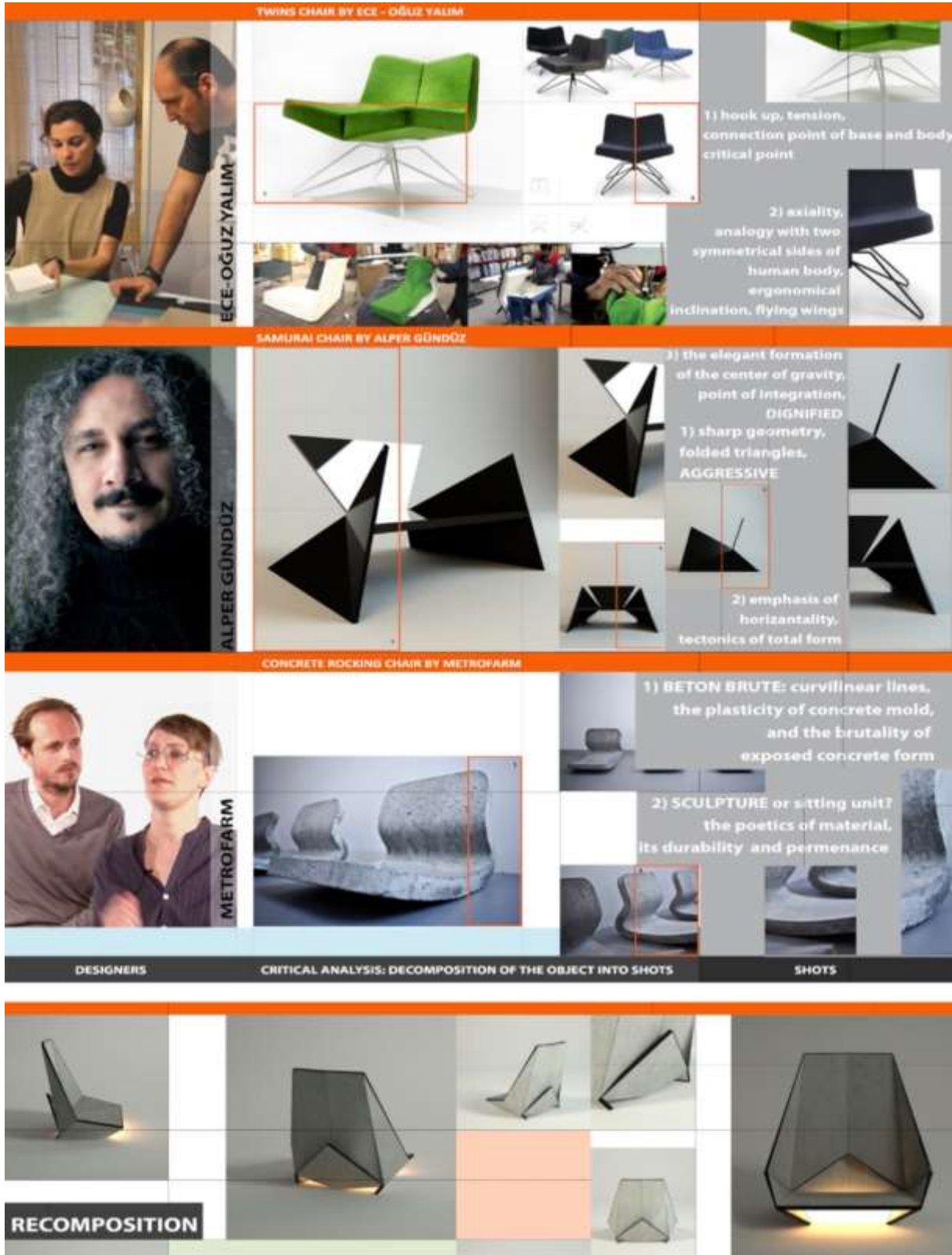
seçilen ürünler Tafurici yöntemle “patlatılarak” cazip bulunan unsurlar çerçevelenmekte; “parçalama” evresinde, “çekim içindeki sinematografik çatışmalar” çıkartılarak, ürünlerin diyalektik kurgusu, oluşum süreci ve kökenleri keşfedilmekte; son evre olan, “yeniden yapılandırma” evresinde ise, keşfedilen bilgiler üzerine temellenen bir tasarım süreci yürütülmekte, yani analiz altındaki ürünlerden çıkan analog çatışmalar yorumlanarak özgün öneriler türetilmektedir. Dolayısıyla, öğrenci tasarımları, aslında Tafurici eleştirel analizle türetilen bir aklın, yeniden yorumladığı özgün çeşitlemelere dönüşmektedir.

Bu yöntemin ilk defa uygulandığı 2013 yılında Türk Serbest Mimarlar Derneği’nde “*Doubling Chairs: Tafuriyen Sandalye Çeşitlemeleri*” adıyla öğrenci projeleri sergisi düzenlenmiş, aynı yıl yayınlanan bölüm katalogunda ise sergilenen on iki öğrenci projesi, öğrenci yorumlarıyla birlikte derlenmiştir. Katalogda yayınlanan ürünler analiz edildiğinde, Tafurici yöntemle bozuma uğratılan ürün tasarımları ve öğrenci önerileri arasındaki bağıl ancak özgün ilişki sistematığı takip edilebilmekte; öğrenci yorumları da bu sistematığı olumlamaktadır. Örneğin **Resim 8**’deki öğrenci projesi incelendiğinde, öğrenci tasarımını Eisensteinci eleştirel yöntemle incelediği Ece ve Oğuz Yalım tasarımı ‘İkiz Koltuk’ [*Twins chair*], Alper Gündüz tasarımı ‘Samuray’ [*Samuray*] ve Metrofarm tasarımı ‘Sallanan Beton Sandalye’ [*Concrete Rocking Chair*] analizlerinden çıkardığı çelişkiler üzerine temellendirdiği görülmektedir.

Eleştirel Analiz 1: Ece ve Oğuz Yalım tasarımı ‘İkiz Koltuk’ [*Twins chair*] görselinde belirlediği ilk çekiminde öğrenci, farklı yönlere dağılan üçgen kılcal metal ayaklarla kütleli gövdenin birleşim noktasında oluşan kırılma hissini en etkin gerilimi yarattığını belirtmiş; masif oturma düzlemini oluşturan biçim konturlarının, yatay eksenle aynalanarak, farklı grafik yönlere dağılan kılcal ayaklara dönüştürülmesini, bir uzamsal çatışma olarak yorumlamıştır. İkinci çekiminde ise, öğrenci sandalyeye ana karakterini veren unsurların yatay ve dikey eksenlerde aynalanarak biçimlendiğini, yatayda gövde ile ayaklar arasında yaratılan dolu-boş çelişkisiyle, dikeyde oturma düzlemi ve ayaklardaki simetrik oluşumun arkasında eksenellik olgusunun etkisi olduğunu ifade etmiştir.

Eleştirel Analiz 2: Bu analizde Alper Gündüz tasarımını çekimleyen öğrenci, farklı grafik yönlere katlanan üçgen düzlemlerin yön ve düzlem çatışması yarattığını, ürüne agresif karakterini veren keskin geometrinin bu çatışmalı katlamanın ürünü olduğunu ifade etmiştir. Öğrenciye göre, durağan yatay oturma düzlemi etrafında farklı ölçeklerdeki üçgen düzlemlerin çoğaltılmasıyla sandalyeye ‘savaşçı’ biçimi verilmiştir. Öğrenci, üçüncü çekimde ürünü yandan gören bir fotoğraftan, daha iki boyutlu bir bakı çerçevelemiş ve bu çekimdeki grafik çatışmaların, önceki çekimlerde yakalanan agresif tektoniğin aksine, daha vakur ve zarif bir duygu yarattığını belirtmiştir. Bir odak noktasından farklı grafik yönlere dağılan dinamik çizgilerin yarattığı çizisel çatışmanın, tekli düzen ve ışınışal türeyen çoklu düzen arasındaki zıtlıktan kaynaklandığını ifade etmiştir.

Eleştirel Analiz 3: Öğrenci son analizinde ise, Metrofarm tasarımı dış mekân oturma ünitesinin malzemesi olan betonun form vermeye dair potansiyelini tartışmış; ürüne heykelsi ve zarif bir biçim veren organik hatların, malzemenin özünden kaynaklı kaba ve stabil doğasıyla semantik bir çatışma içinde olduğunu ifade etmiştir.



Resim 8. 2013-2014 sergi kataloğundan öğrenci projesi; eleştirel analiz için seçilen üç sandalye tasarımı ve öğrencinin türettiği kendi projesi (kişisel arşiv).

Bu analiz sayesinde ürünlerin “malzemelerini, formlarını, açılarını ve ergonomilerini” inceleme fırsatı bulduğundan da bahseden öğrenci, keşfettiği “potansiyelleri” kendi tasarım anlayışıyla harmanlayarak, önerisini “özgürleştirdiğini” belirtmiştir. Yeniden yapılandırma önerisi incelendiğinde, öğrencinin analiz ettiği örneklerle özdeş, beton malzemenin kullanıldığı, farklı yönlere giden dinamik çizgilerin grafik çatışma yarattığı katmanlı ve masif bir dış mekân oturma ünitesi tasarladığı görülmektedir. Öğrenci bu sandalyenin bütün öğelerini kendi yapmış, betonun şüursel dilini ürüne karakter veren bir yordamla ele almıştır.

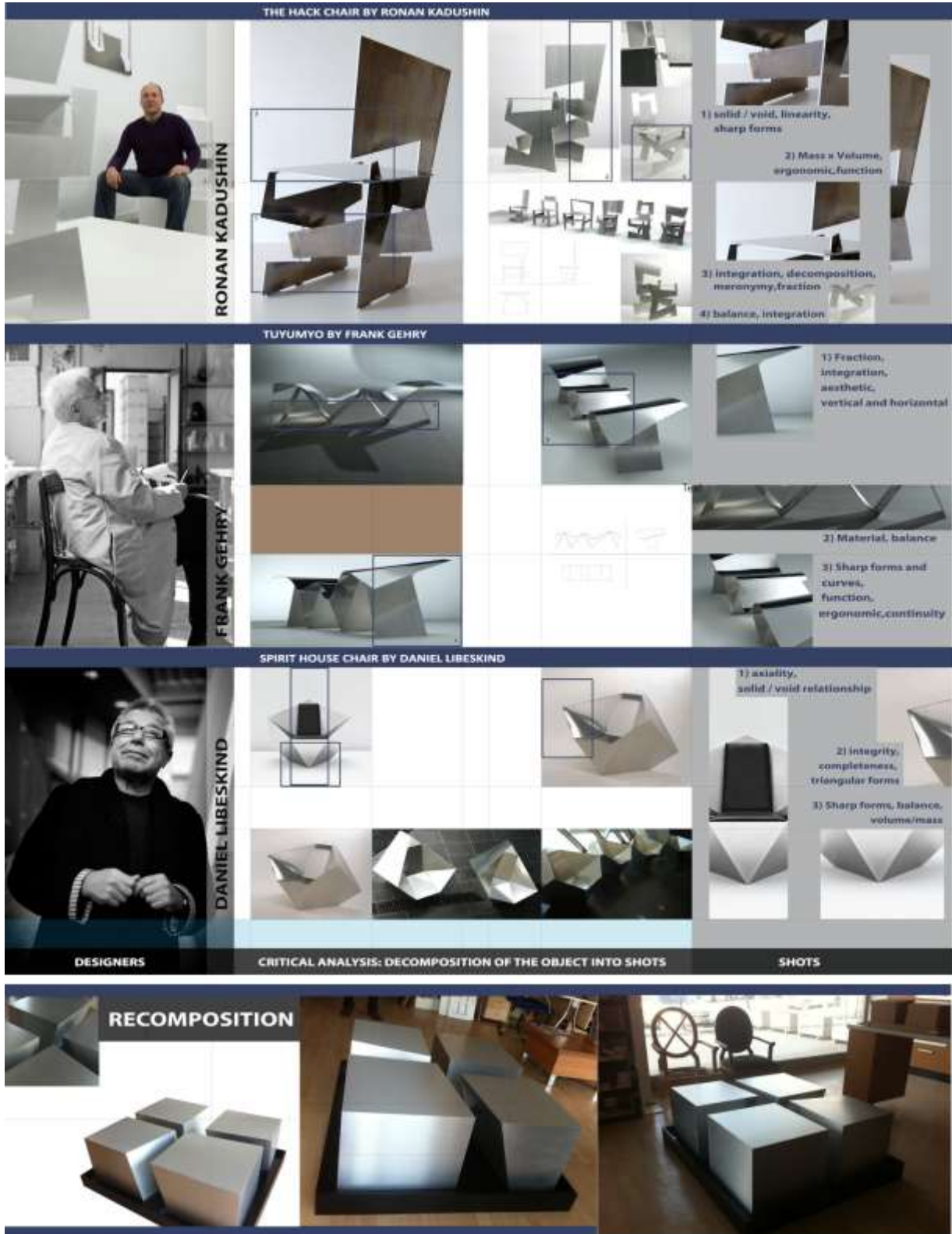
Resim 9'daki öğrenci projesi incelendiğinde ise öğrencinin özellikle tek malzeme kullanılarak tasarlanmış, analog tasarım özelliklerine sahip üç sandalye seçmeye özen gösterdiği görülmektedir. Ronan Kadushin tasarımı ‘*The Hack Chair*,’ Frank Gehry’nin ‘*Tuyomyo*’ isimli bank tasarımı ve Daniel Libeskind’in tasarladığı ‘*Spirit House Chair*’ isimli sandalyeyi analiz eden öğrenci, çekim içi sinematografik çatışmaları bazı kavramlar ve anahtar kelimelerle özdeşleştirmiştir.

Eleştirel Analiz 1: Öğrenci, metal bir levhadan kesilip katlanarak oluşturulan ‘*The Hack Chair*’ isimli ürünün analizinde genellikle dolu-boş ilişkileri, ölçek ve grafik yön çatışmalarını çerçevelemiş; entegrasyon, dekompozisyon, meronimi, fraksiyon gibi kavramlarla betimlediği dolu-boş ve parça-bütün ilişkilerinin yarattığı dengesizlik algısına ilgi çekmiştir.

Eleştirel Analiz 2: Öğrenci, benzer anahtar kelimeler üzerine temellendirdiği ‘*Tuyomyo*’ isimli bankın analizinde ise Gehry’nin denge ve strüktürel stabiliteyi sağlamak ve taşıyıcılık vasfı olmayan saç malzemeye durabilite kazandırmak için 45° katlayarak çokladığı düzlemlerin ürüne dinamik ve heykelsi bir biçim kazandırdığını ifade etmiştir. Öğrenciye göre, hem oturma düzleminin katlanarak aşağı-yukarı inip çıkması, hem de ayaklarda metal saçın ondüle kullanılması düzlem çatışması yaratmakta; bir anlamda ürünü görsel olarak fraktallarına ayırıp, süreklilik algısını bozmaktadır. Tek malzeme kullanılarak tasarlanan bankın bütünlük algısının bu derece bozulmasını ise semantik bir çatışma olarak değerlendirmiştir.

Eleştirel Analiz 3: Öğrenci, son olarak, Daniel Libeskind’in tasarladığı ‘*Spirit House Chair*’ isimli sandalyeyi analiz etmiş; değişen grafik yönlerdeki üçgen yüzeylerden oluşan kristal biçimli katı geometrinin düzlem çatışmaları barındırdığını ve bu monolitik bütünün içi oyularak oluşturulan oturma düzleminin derinlik çatışması yarattığını belirtmiştir.

Seçilen üç örneğin de değişen grafik yönlerde katlanarak çoklanan düzlemlerin yarattığı fraktal algısı ile salt metal malzeme tercihinin sebep olduğu monolitik bütünselliği çatıştırarak parça-bütün ilişkisini sorgulayan özgün yorumlar olduğu ve öğrenci önerisi olan siyah taban içinde depolanan dört metal pufun ise Tafurici eleştirel analiz ile keşfedilen monolitik bütüne karşı fraktal çatışmasının alternatif bir yorumu olduğu söylenebilmektedir.



Resim 9. 2013-2014 sergi kataloğundan öğrenci projesi; eleştirel analiz için seçilen üç sandalye tasarımı ve öğrencinin türettiği kendi projesi (kişisel arşiv).

Çankaya Üniversitesi İç Mimarlık Bölümü 2013-2014 güz kataloğunda yayınlanan, öğrencilerin projelerini ve tasarım serüvenlerini anlattıkları metinler incelendiğinde, Tafurici yöntemin öğrenciler tarafından kabul edildiği ve beceriyle uygulandığı görülmektedir. Örneğin, öğrencilerden bir tanesi, projeye başlarken nasıl bir yol izlemesi gerektiğini bilmediğini ve sıkıntılı bir zaman aralığı geçirdiğini, ancak konuya dahil oldukça, uygulanan yöntemi “mantıklı” bulduğunu belirtmiş hem süreçten hem de izlenen yoldan keyif aldığını ifade etmiştir. Bir başkası, bu yöntemin kendisine “profesyonel tasarımcıların tasarladığı ürünleri incelemeyi, anlamayı, yorumlamayı; bu ürünlerin parçalarını ayrıştırarak parçalar bazında düşünmeyi” öğrettiğini belirtmiştir. Başka bir öğrenci, bu analizlerin kendi tasarımında “yol gösterici” olduğunu ifade etmiş, analizler sayesinde “ürünün herhangi bir görüntüsü, bir detayı, ufak bir kısmından bile” tasarım sürecinde katkı sağlayacak çıkarımlar yapabildiğini eleştirel analizlerin ürünlerin olumlu ve olumsuz potansiyellerini ortaya çıkarmakta yardımcı olduğunu ifade etmiştir. Eleştirel analizlerden çeşitli anahtar kelimeler yakalayıp, kendi tasarımını bu anahtar kelimeler üzerine kavramsallaştırdığını ifade eden öğrenci ise, yöntem sayesinde çevresinde bulunan her ürüne daha detaylı bakmayı öğrendiğini, çekimleyerek en ufak ayrıntısına kadar inceleyebildiğini, tasarım eylemine dair pek çok ders çıkarılabildiğini belirtmiştir. (ÇU Interior Catalog Fall, 2013).

Tasarlanmış bir ürüne bakarak, ürünün diyalektik düzenini incelemek, keşfetmek elbette daha kolay bir süreçtir, ancak bu çatışmaları özgün ürünlerde yorumlamak kesinlikle öğrencinin yaratıcılığına, stüdyo koşullarına, tasarım ve ürün tasarımı hakkında öğrenilen bilgi ve birikime, detay tasarımı için gerekli malzeme ve teknik bilgiye ve bu bilgileri tasarıma aktarma kabiliyetine de birinci dereceden bağlıdır. Dolayısıyla, Tafurici yöntemin öğrencilerde baktıkları ürünü eleştirel gözle irdelerken diyalektik düzeni keşfetmek hususunda benzersiz bir farkındalık yarattığı yadsınamayacak bir gerçektir; bu inanişle, yöntem uygulaması yaklaşık on yıldır “İNAR 331 Ürün Tasarımı” dersinde işlenmekte ve hatta bu dersin devamı niteliğinde olan “İNAR 332 Modüler Sistemler” dersinde ise, farklı bir yordamla pekiştirilmektedir ki bu başka bir araştırmanın konusudur.

SONUÇ (CONCLUSION)

Eisenstein, 1940’ta kaleme aldığı “*The Psychology of Art*” [Sanatın Psikolojisi] adlı makalesinde, sanat psikolojisinin, tema veya içerikle değil, bu tema veya içeriğin nasıl bir yöntemle bir sanat nesnesine dönüştürüldüğüyle ilgilendiğini, bir olguyla temsiliyetini farklılaştıran sanat formunun gizemine yani sanatın yöntemine odaklandığını savunmuştur (Eisenstein, 1988, s.1). Sanat eleştirilerinin yöntem tartışmaları kapsamında literatüre katkısının farkında olan yönetmen, makalesinde sanat eserlerinde süje temsiliyetine şekil veren ideolojileri, sanatın sebep ve ideallerini konu alan çalışmaların çok sayıda, ancak sanat eserinin nasıl yaratıldığına dair yöntem-bilimsel çalışmaların az sayıda olmasından yakınmış; “sanatın yöntemi” konusuna odaklanmanın gerekliliğini vurgulamıştır. Neredeyse seksen yıl önce Eisenstein’in sorguladığı sanatın gizemi ve çözülemeyen yöntemi hakkında bugün bile sanat ve tasarım camiaları çeşitli teoriler üretmekte; sanatsal yaratımın metodolojisini inceleyen uluslararası/ulusal platformlarda sayısız akademik çalışma yapılmaya devam etmektedir. Tafurici’nin Piranesi ve Eisenstein’in diyalektik yaklaşımlarını “eleştirel ikiz” teorisiyle kavramsallaştırmasından sonra, mimarlık söylemlerinde avangart kültürdeki gizil hafıza durakları yeniden gündeme gelmiş (Agrest, 1976; Tschumi, 1983, 1994, 2001, 2005; Vidler, 1993;

León, 2008); ancak kavramsal çerçevedeki bu yeniden okumaların hiçbirisi film biçimine karşı geliştirilen Eisensteinci diyalektik yaklaşımından esinlenerek analizle kavramsal gelişim süreçlerini bileşik bir operasyona dönüştüren Tafuriyen “eleştirel ikiz” teorisini yöntem-bilimsel bir tasarım yaklaşımı gibi yorumlamamıştır. Bu nevi çok katmanlı felsefi kavramların, tasarım stüdyosu eğitiminde bir analiz modeli olarak uyarlanması fikri, düşünsel derinliği olan kavramsal içeriklerin, çoğunlukla çatışma ve zıtlıkların diyalektiğini çözümlenmeye kadar indirgendiği bir sadeleştirmeyle neticelense de INAR 331 dersinde uygulanan Tafurici yöntemi, multidisipliner tasarım stüdyosu eğitimi için geliştirilmiş, Piranesi ve Eisenstein pragmatizmini yeniden üreten çağdaş bir deneme olarak nitelendirmek yanlış olmayacaktır.

“INAR 331 Ürün Tasarımı” stüdyosunda bir eğitim modeli olarak uyarlanan “eleştirel ikiz” yöntemini kavramsal bir zemine oturtan bu çalışma, aslında “diyalektik düşünce” ve “çatışma” olgularının ürün-kullanıcı/tasarımcı iletişimdeki benzersiz rolünü somutlaştırmakta; Eisenstein’in pragmatik montaj teorisi ve Piranesi’nin çözülmüş biçim ütopiyalarını referans alan Tafuriyen “eleştirel ikiz” yönteminin, ürün tasarımı gibi yaratıcı eylemlerle üretilmiş tüm sanatsal nesnelere bir üst dille yorumlanmayı öğreten bir kılavuz olduğunu belgelemektedir. Tasarımlardaki cazibe unsurlarını ayrıştırıp, Tafuriyen “eleştirel ikiz” yöntemiyle, parçalayıp, çoğaltarak, diyalektik kurgularını çözümlen bu kılavuz sayesinde öğrenciler, ürünle hem kullanıcı hem de tasarımcı rolünde iletişim kurmakta ve ürünlerin biçimlenişine, tasarım sürecine, kullanılan tasarım prensipleri ve araçlarına dair cevaplar bulmaktadır. Ürünlerde beğenilerini cezbeden özelliklerin arka planında yatan tasarım bilgisini keşfedip, yorumlayarak kendi sandalye önerilerini yaratan öğrenciler, çok katmanlı, soyut ve somut düşüncelerin diyalektiğinde formüle olan bir tasarım serüveni deneyimlemektedir.

Manfredo Tafuri’nin ifade ettiği üzere, bir nesnenin—ister sanat ister edebiyat eseri olsun, isterse tasarım ürünü veya mimari yapı—patlatılarak, eleştirel analizinin yapılması, uzun geçmişli mirastan devşirilmiş bir yapı-bozum yordamıdır. Jacques Derrida’nın deyişiyle, en açık ve anlaşılabilir metinler bile “çelişki” anlamına gelen “*aporía*”larla bilmeceye dönüşmüştür (Derrida, 1998; 1993). Nasıl ki Derrida’ya göre tüm yazılı metinlerde bu tür boşluklar, delikler ve çelişkiler vardır; benzer “*aporía*”lar bütün sanatsal yapıtlarda da bulunmaktadır ve yapı-bozum yöntemi bu yapıtları içerdikleri “yapbozlara ve çıkmazlara” dikkat ederek okumanın yolunu göstermektedir. Derrida’nın tariflediği yapı-bozum tekniğinde amaç, farklı metinlerde, eserlerde, yapıtlarda ortaya çıkan çelişkileri keşfederken, metinlerin, eserlerin veya yapıtların söylemlerini kavrayışın genişletilmesi ve basit görünen yaratıların bile altlarında yatan karmaşıklığın keşfedilmesidir. Bir başka deyişle, Piranesi’nin çözülmüş biçim ütopiyaları, Eisenstein’in montaj teorisi, Tafuri’nin “eleştirel ikiz” teoremi gibi, Derrida’nın yapı-bozum fikri de çatışma ve çelişki olguları üzerinden negatiflerin diyalektiğinde formüle edilen eleştirel ve diyalektik düşüncenin altında yatan girift felsefeyi betimlemektedir.

Acknowledgements | Teşekkür Beyanı

“TNAR 331 Ürün Tasarımı” dersinin müfredat formülasyonu yazara aittir. Stüdyo deneyimi ise öngörülen kapsamda Güniz Sağocak, Serkan Mertürek, Zeyca Örer Söğüt ve Güler Ufuk Demirbaş başta olmak üzere, Mustafa Demir, Beyza Erçakmak Osma, Asya Coutinho Kitapçı ve Burcu Eryılmaz Ceylan'ın da aralarında bulunduğu bir ekip ile yürütülmüştür. Kendilerine değerli katkıları ve destekleri için teşekkür ederim.

Conflict of Interest Statement | Çıkar Çatışması Beyanı

Araştırmanın yürütülmesi ve/veya makalenin hazırlanması hususunda herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Financial Statement | Finansman Beyanı

Bu araştırmanın yürütülmesi ve/veya makalenin hazırlanması için herhangi bir mali destek alınmamıştır.

Ethical Statement | Etik Beyanı

Araştırma etik standartlara uygun olarak yapılmıştır. Çankaya Üniversitesi Fen ve Mühendislik Bilimleri Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu tarafından 20/07/2023 tarih 10 sayılı Proje Onay Formu değerlendirilmiş ve 30/08/2023 tarih ve E-31115241-050.99-134993 sayılı yazı ile uygun görülmüştür.

Copyright Statement for Intellectual and Artistic Works | Fikir ve Sanat Eserleri Hakkında Telif Hakkı Beyanı

Makalede kullanılan fikir ve sanat eserleri (şekil, fotoğraf, grafik vb.) için telif hakları düzenlemelerine uyulmuştur.

Author Contribution Statement | Yazar Katkı Beyanı

A. Fikir / Idea, Concept	B. Çalışma Tasarısı, Yöntemi / Study Design, Methodology	C. Literatür Taraması / Literature Review
D. Danışmanlık / Supervision	E. Malzeme, Kaynak Sağlama / Material, Resource Supply	F. Veri Toplama, İşleme / Data Collection, Processing
G. Analiz, Yorum / Analyses, Interpretation	H. Metin Yazma / Writing Text	I. Eleştirel İnceleme / Critical Review

AUTHOR 1: A/B/C/F/G/H/I

KAYNAKLAR (REFERENCES)

- Agrest, D. (1976). Design versus Non-Design. *Oppositions* (6).
- Arsenjuk, L. (2018). *Movement, Action, Image, Montage: Sergei Eisenstein and the Cinema in Crisis*. Minnesota: The University of Minnesota Press.
- Aumont, J., Hildreth, L. (Spring 1983). Montage Eisenstein I: Eisensteinian Concepts. *Discourse* (5) 41-99.
- Bulgakowa, O. (2021). Sergei Eisenstein's System Thinking: Influences and Inspirations. *Cultural Science Journal* 13(1) 85-100.
- Çankaya Üniversitesi, *Catalog Fall*, 2013.
- Demirbaş, G. U., & Demirbaş, Ö. O. (2023). Rhetorical analysis of IFI Interiors Declaration. *GRID- Mimarlık Planlama ve Tasarım Dergisi*, 6, 88-111. <https://doi.org/10.37246/grid.1215968>.
- Demirbaş, Ö. O. (2001). *The relation of learning styles and performance scores of the students in interior architecture education*. Unpublished Ph.D. Dissertation. Ankara: Bilkent University.
- Demirbaş, Ö. O., & Demirkan, H. (2000). Privacy dimensions: a case study in the interior architecture design studio. *Journal of Environmental Psychology*, 20, 53-63.
- Demirbaş, Ö. O., & Demirkan, H. (2003). Focus on architectural design process through learning styles. *Design Studies*, 24, 437-456. [http://dx.doi.org/10.1016/S0142-694X\(03\)00013-9](http://dx.doi.org/10.1016/S0142-694X(03)00013-9).
- Demirbaş, Ö. O., & Demirkan, H. (2007). Learning styles of design students and the relationship of academic performance and gender in design education. *Learning and Instruction*, 17(3), 345–359. <https://doi.org/10.1016/j.learninstruc.2007.02.007>.
- Derrida, J. (1993). *Aporias*. California: Stanford University Press.
- Derrida, J. (1998). *Of Grammatology*. (ed. G. C. Spivak). Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press.
- Eisenstein, S. (1957). *The Film Sense*. (ed. J. Leyda). Meridian Books, New York.
- Eisenstein, S. (1977). *Film Form: Essays in Film Theory*. (ed. J. Leyda). San Diego, California: A Harvest/HBJ Book.
- Eisenstein, S. (1987). *Nonindifferent nature*. New York, Cambridge: Cambridge University Press.
- Eisenstein, S. (1988). *The Psychology of Composition*. (ed. A. Upchurch). London: Methuen.
- Eisenstein, S. (1998). *The Eisenstein Reader*. (ed. R. Taylor). London: British Film Institute.
- Eisenstein, S. (2010). *Towards a Theory of Montage: Sergei Eisenstein Selected Works, Volume 2*, (eds. R. Taylor, M. Glenny). London: Bloomsbury Academic.
- Eisenstein, S. M. (1985). *Film Biçimi*. (çev. N. Özön). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Eisenstein, S. M., Bois, Y.A., Glenny, M. (1989). Montage and Architecture. *Assemblage* (10) 110-31.

- Kurak Acııcı, F. (2023). Interpretation of Prior Design in Furniture Design. *Mimarlık Bilimleri ve Uygulamaları Dergisi*, 8(1), 259- 272. <https://doi.org/10.30785/mbud.1286724>.
- Kurt Çavuş, Ö. & Kaptan, B. (2022). Tasarım Düşüncesi Bileşenleri ve İç Mimarlık Eğitimi Çerçevesinde Değerlendirilmesi. *Sanat & Tasarım Dergisi*, 12(1), 99- 116. <https://doi.org/10.20488/sanattasarim.1133803>.
- Kvan, T., & Yunyan, J. (2005). Students' learning styles and their correlation with performance in architectural design studio. *Design Studies*, 26, 19-34. <https://doi.org/10.1016/j.destud.2004.06.004>.
- León, A. M. (Winter 2008). The Boudoir in the Expanded Field. *Log* No. 11(Winter 2008) 63-82.
- Moussinac, L. (1970). *Sergei Eisenstein*. (çev. S. Petrey). New York: Crown Publishers.
- Mutlu Tunca, G. (2013). A "Historical Project": Doubling INDL Exhibition Catalogue. *METU JFA* 30(2) 195-214. DOI: 10.4305/METU.JFA.2013.2.11.
- Onur, D.& Zorlu, T. (2017). Tasarım Stüdyolarında Uygulanan Eğitim Metotları ve Yaratıcılık İlişkisi. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 7(4), 542 - 555.
- O'Mahony, M. (2008). *Sergei Eisenstein*. London: Reaktion Books.
- Özön, N. (1987). Sergey M. Eisenstein'in Kitabı "Film Duyumu" Önsözü, *Sinematek*, [<http://www.sinematek.org/kurgu/80-sergey-m-eisensteinn-kitab-qfilm-duyumu-q-oensoezue-nijat-oezoen.html>] Erişim Tarihi (16.12.2022).
- Öztürk, Ö.B. (2019). Eğitimin Tasarımı ve Tasarım Eğitimi İlişkisine Teorik bir Bakış. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 9(1), 22 - 27. 10.7456/10901100/004
- Pérez-Gómez, A., & Pelletier, L. (1992). Architectural Presentation Beyond Perspectivism. *Perspecta* (27) 20-39.
- Tafari, M. (1977). The Dialectics of Avant-Garde: Piranesi and Eisenstein. *Oppositions* (11).
- Tafari, M. (1979). The 'Historical' Project. *Oppositions* (17).
- Tafari, M. (1987). *The Sphere and the Labyrinth: Avant-gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Tafari, M. (1998). L'Architecture dans le Boudoir: The Language of Criticism and the Criticism of Language. *Architectural Theory since 1968*. (ed. M. Hays). Cambridge, Massachusetts: The MIT Press; 146-74.
- Tafari, M. (1998). Toward a Critique of Architecture Ideology. *Architecture Theory Since 1968*. (ed. M. Hays). Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Tschumi, B. (1983). Spaces and Events. *Questions of Space*. London: Architectural Association; 87-95.
- Tschumi, B. (1994). *Event-Cities: Praxis*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Tschumi, B. (2001). *Event-Cities 2*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Tschumi, B. (2005). *Event-Cities 3: Concept vs. Context vs. Content*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Uluođlu, B. (2000). Design knowledge communicated in studio critiques. *Design Studies*, 21, 35-58.
[http://dx.doi.org/10.1016/S0142-694X\(99\)00002-2](http://dx.doi.org/10.1016/S0142-694X(99)00002-2).

Vidler, A. (August 1993). The Explosion of Space: Architecture and the Filmic Imaginary.
Assemblage (21) 44-59.

YAZARIN BİYOGRAFİSİ (BIOGRAPHY OF THE AUTHOR)

Gülru MUTLU TUNCA

Gülru Mutlu Tunca, lisans derecesini Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nden (1997), yüksek lisans (2001) ve doktora derecelerini (2009) ODTÜ'den almıştır. Tunca, 2001 yılından bu yana Çankaya Üniversitesi'nde akademisyen olarak çalışmakta ve halen İç Mimarlık Bölümü'nde tam zamanlı Dr. Öğretim Üyesi olarak görev yapmaktadır. Başlıca ilgi alanları arasında 1960 sonrası mimarlık kuramı ve eleştirisi, Modern sanat ve mimarlık, eleştirel kuram, Radikal mimarlık, İtalyan tasarımı, mimari sergiler, tasarım, tasarım stüdyosu eğitimi ve bilgisayar tabanlı tasarım yer almaktadır.