



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı

MEKANİKLE SARMALANMIŞ PANOPTİK YAŞAM ALANLARI ÜZERİNE GÖRSEL ÇÖZÜMLEMELER

H. Suna Sönmezalp

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2012

MEKANİKLE SARMALANMIŞ PANOPTİK YAŞAM ALANLARI ÜZERİNE GÖRSEL
ÇÖZÜMLEMELER

H. Suna Sönmezalp

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2012

KABUL VE ONAY

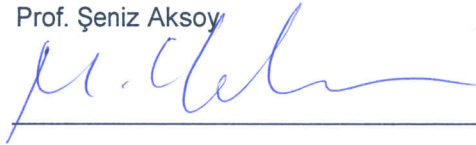
H. Suna Sönmezalp tarafından hazırlanan "Mekanikle Sarmalanmış Panoptik Yaşam Alanları Üzerine Görsel Çözümlemeler" başlıklı bu çalışma, 19 / 06 / 2012 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.



Prof. Hüsnü Dökak (Başkan)



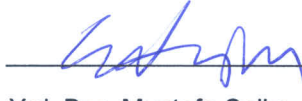
Prof. Şeniz Aksoy



Prof. Dr. Meltem Yılmaz



Doç. İsmail Ateş (Danışman)



Yrd. Doç. Mustafa Salim Aktuğ

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Armağan Tarım

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

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

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

19 / 06 / 2012

H. Suna SÖNMEZALP

ÖZET

H. Suna Sönmezalp, "Mekanikle Sarmalanmış Panoptik Yaşam Alanları Üzerine Görsel Çözümlemeler", Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara, 2012.

On sekizinci yüzyıl sonlarında sanayi devrimiyle başlayan, giderek hızlanan şehirleşme sürecinde ortaya çıkan metropollerle birlikte gündeme gelen kavramlardan biri olan 'panopticon', İngiliz düşünür Jeremy Bentham tarafından 1791 de tasarlanan bir hapisane modelidir. Bütünü gözlemlene esasına dayanan model, kontrol edilmesi gereken birey çoğulluğunun varolduğu her mekana uygulanabilir ilkeleriyle dikkat çeker. Fransız düşünür Michel Foucault: düzeni sağlamak, üretimi arttırmak adına, giderek daha fazla gözetlenen mekanlar topluluğuna dönüşen şehirleri dev bir 'panopticon'a; bireylerin refah beklentileri ve teknolojik arayışlarla borular, vanalar, kablolardan oluşan gelişmiş altyapı ağı nedeniyle de dev bir makineye benzetir.

Doğada yaşamak üzere tasarlanmış bir varlık olan insanın, her hareketinin gözlendiği, araçsal rasyonaliteye göre düzenlenmiş yapay bir evrende: 'panopticon' da hizmetinde gördüğü sisteme hizmete zorlanması, bilinçaltı dinamiklerinin harekete geçmesine neden olur ve makinelerle insan bedeninin aykırı beraberliğinin diyalektiği çalışmaların özünü oluşturur. Mekanik gerçekliğin içinde yer alan insana özgü imgelerin şaşırtıcı görselliğinin yarattığı şok aracılığıyla, izleyicinin yaşam tarzının sorgulanabilirliğine dikkat çekilerek, değiştirilmesi yönünde uyarılması amaçlanır.

Bağımlılık, bireyselliği yitirme, kapatılmışlık gibi kentli bireye özgü duyguları ve teknolojinin gelişmesiyle ortaya çıkan insan/mekanik sorunsalını, eleştirel bir bakışla görsel dile aktarma yolunda öncelikle: şehir, 'panopticon', arıkovani metaforu, mekanik/insan, köle/efendi diyalektiği ile ilgili araştırmalar sürdürülürken, benzer örnekler de incelenmiştir. Çalışmaların başlıca hedefi olan, eleştirel yanı öne çıkan

görsel dile ulaşma yolunda; teori ve uygulamada, biçim ve renkle ilgili arayışlar yanında kurgu, derinlik yanılsaması, perspektif, sahneleme teknikleri gibi kavramlar da araştırılmıştır.

Kavramlar üzerinden sanatsal üretim sürecinde özgün bir yol bulabilmek için derin bir araştırmanın gerekliliği yanında biçim ve renkle ilgili sağlam, tutarlı bir tavrın belirgin rol oynadığı; zaman zaman kullanılan ‘sfumato’ gibi çok bilinen teknikle, mekan ve imge yaratma konusunda sürrealizmin hala geçerliliğini koruyan ilkelerinin, çağdaş sanatın özgür eleştirel tavrıyla desteklendiğinde etkili çözümlere ulaşılacağı sonuçlarına varılmıştır.

Anahtar kelimeler: Panopticon, Mekanik, İnsan, Mekan.

ABSTRACT

H. Suna Sönmezalp, "Visual Analysis on Panoptic Survive Areas Surrounded by Mechanics" , Proficiency in Art Thesis, Ankara, 2012

Starting with industrial revolution in the end of the eighteenth century, coming into the agenda together with metropolitan cities occurring during the rapid urbanization process, the 'panopticon' concept, emerged out of a prison model, was designed by the English philosopher Jeremy Bentham in 1791. This prison model is based on observation of the whole with principles applicable to the space wherein majority of people are kept under control. French philosopher Michel Foucault: for the sake of ensuring order, increase production, thinks the cities converting into groups of locations being observed resembles giant 'panopticon' and giant machine because of welfare expectations of individuals and pursuit of technology, advanced infrastructure network consisting of pipes, valves, cables.

Designed to survive in nature, man in an artificial universe designed according to instrumental rationality where every motion is observed. 'panopticon' causes activation of dynamics of unconscious forced to serve to the system in service and the dialect of the conflicting togetherness of the of the machines and human body constitutes the core of the works. Through the shock created by the surprising viscosity of symbols specific to human being in the mechanical reality, the attention is attracted onto questionability of the life style of the audience and thus it is aimed to cause stimulation for change.

In line with the critical point of view, the human being/mechanical problematic case occurring as a result of feelings specific to urban individual such as addiction, loss of individualism, isolation, and advance of technology, firstly: city, 'panopticon' beehive metaphor, mechanic/human being, master/slave dialect related studies have continued while similar samples have also been studied. Being the main objective of the studies, in

addition to form and color related pursuit in theory and practice in line with achieving visual language noticed with critical aspects, concepts such as fiction, depth illusion, perspective, staging techniques have also been studied.

In order to find out a specific path in the process of artistic production on basis of concepts, in addition to a deep research necessity, form and color related sound, consistent attitude plays an essential role and with occasional use of 'sfumato', which is a well known technique, it has been concluded that effective solutions will be achieved when the principles maintaining validity of surrealism in respect to place and symbol creation are supported by free critical attitude of contemporary art.

Key words: Panopticon, Mechanic, Human Being, Place.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No:

KABUL VE ONAY.....	i
BİLDİRİM.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLER DİZİNİ	viii
GİRİŞ	1
 1.BÖLÜM : ŞEHİR – İNSAN – MEKANİK SORUNSAKİNA İLİŞKİN	
ARAYIŞLAR.....	7
1.1. ŞEHİR – ARIKOVANI METAFORU - MEKANİK	7
1.2. SANAT – MEKANİK.....	17
1.3. İNSAN/MAKİNE DİYALEKTİĞİ – METAFORİK DÖNÜŞÜM... .	24
 2.BÖLÜM: "PANOPTICON" KAVRAMI VE SANATTAKİ YANSIMALARI.....	32
2.1.ŞEHİR - "PANOPTICON"	32
2.2.FOUCAULT – BAUDRILLARD – HALLEY.....	46
2.3.SİLİNDİRİK PARADİGMALAR.....	53
 3.BÖLÜM: ÇALIŞMALAR ÜZERİNE AÇIKLAMALAR.....	60
3.1. VE İNSAN.....	60
3.2. RESİM ANALİZLERİ.....	66
 SONUÇ.....	117
KAYNAKÇA.....	120
ÖZGEÇMİŞ.....	125

RESİMLER DİZİNİ

Sayfa No:

Resim 1: Pompidou Sanat Merkezi (Paris).....	4
Resim 2: Layens Arı Kovanı Örnekleri.....	8
Resim 3: Miller'in Gözlem Amaçlı Arı Kovanı ve Mies van der Rohe'nin Gökdelen Çizimi.....	9
Resim 4: Vladimir Tatlin, Üçüncü Enternasyonal Anıtı, 1919, Model.....	10
Resim 5: F.Leger, "Kağıt Oyuncuları", 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130x195cm..	11
Resim 6: El Lissitzky, "Proun Odası", 1923, Yerleştirme, 750x675x250 cm.....	13
Resim 7: Kasimir Malevich, "Architecton", 1923, Model.....	14
Resim 8: Jason Rhoades, "Kusursuz Dünya", 1999, Yerleştirme, (metal profiller, çeşitli objeler), Mekana Bağlı Değişken Ölçülerde.....	16
Resim 9: Fernand Leger, "Mekanik Bale" filminden birkaç kare, 1923.....	20
Resim 10: Oscar Schlemmer, "Triadic Bale"den bir sahne, 1926.....	21
Resim 11: Hans Rudolph Giger, "Samuel Becket'e Saygı", 1968, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 100x80cm.....	28
Resim 12: Hans Rudolph Giger, "Harkonnen Koltuğu".....	29
Resim 13: Hans Rudolph Giger, "Nöbet", 1974, Kağıt ve Ahşap Üzerine Akrilik ve Çini Mürekkebi, 240x420cm.....	30
Resim 14: Juan Burgos, "Geldim, Gördüm, Yendim", 2005, Kolaj/Karışık Teknik 108x148cm.....	31

Resim 15: Raquel Bessio, "Vaat Edilmiş Topraklar", 2009, Yerleştirme (metal kutular içinde metal papatyalar), 233x177x91cm.....	31
Resim 16: Jeremy Bentham, "Panopticon", 1791, Kağıt Üzerine Baskı.....	32
Resim 17: Marius Lobontia, "Panopticon"un Bir Hücreden Görünüşü.....	34
Resim 18: Giovanni Battista Piranesi, "Hapishane", 1745, Gravür, 40,5x53,5cm.....	38
Resim 19: Francisco de Goya, "Hapishane", 1793-1820, Kalay Levha Üzerine Yağlıboya, 43x32cm.....	39
Resim 20: Dan Flavin, "İsimsiz", 1977, Yerleştirme (renkli fluoressanlar), Mekana Bağlı Değişken Ölçülerde.....	40
Resim 21: Luc Tuymans, "İçerde", 2011, Tuval Üzerine Yağlıboya, 223x243cm.....	41
Resim 22: Hale Tenger, "Dışarı Çıkmadık, Çünkü Hep Dışarıdaydık/İçeri Girmedik Çünkü Hep İçerdeydik", 1995, Yerleştirme(dikenli tel,bekçi kulübesi vs.), 1400x600x240cm.....	42
Resim 23: P. Halley, "Yeşil Hapishane", 2006, Tuval Üzerine Akrilik, 122x101,5cm..	43
Resim 24: Peter Halley, "Hapishane", 1987, İpek Baskı Üzerine Plastik Rölyef, 113x93cm.....	43
Resim 25: Peter Halley, "Hapishane" İçin Duvar Kağıdından Ayrıntı.	44
Resim 26: Peter Halley, "Hapishane", 2011, Yerleştirme, Mekana Bağlı Değişken Ölçülerde.....	45
Resim 27: Peter Halley, "Panik Odası", 2002, Tuval Üzerine Akrilik, 290x235cm....	48
Resim 28 : Robert Smithson, "Borularla Kara Parçası", Kağıt Üzerine Kurşun Kalem, 30x23cm.....	49

Resim 29: Miltos Manetas, "Köpekler ve Kablolar", 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya, 184x243cm.....	51
Resim 30: Hieronymus Bosch, "Göğe Yükseliş", Ahşap Üzerine Yağlıboya, 87x40cm.....	54
Resim 31: Akira Arita, "İsimsiz", 1996, Tuval Üzerine Akrilik.....	55
Resim 32: Adem Genç, "İmge Yaratın", 2009, Keten Üzerine Akrilik, 195x160cm...	56
Resim 33: Richard Deacon, "İsimsiz", Heykel (çeşitli boyutlarda borular).....	57
Resim 34: Ayşe Erkmen, "Plan B", 2011, Yerleştirme (borular, arıtma cihazları), Mekana Bağlı Değişen Ölçülerde.....	58
Resim 35: Christian Boltanski, "Şans", 2011, Yerleştirme (metal konstrüksiyon), Mekana Bağlı Değişen Ölçülerde.....	59
Resim 36: Adnan Çoker, "Mor Kare", 1995, Tuval Üzerine Akrilik, 170x170cm.....	65
Resim 37: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2010, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x70cm.....	67
Resim 38: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2010, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x110cm.....	69
Resim 39: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2010, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x110cm.....	70
Resim 40: Giorgio de Chirico, "Aşk Şarkısı", 1914, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73x59cm.....	70
Resim 41: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2010, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x110cm.....	71

Resim 42: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2010, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x110cm.....	72
Resim 43: H. Suna Sönmezalp, "Erk", 2010, Yerleştirme, 50x25x25cm.....	74
Resim 44: H.Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2010, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x70cm.....	76
Resim 45: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2010, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x70cm.....	77
Resim 46: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2010, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x70cm.....	78
Resim 47: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2010, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x110cm.....	79
Resim 48: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2010, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x70cm.....	80
Resim 49: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2010, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x110cm.....	81
Resim 50: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2010, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x110cm.....	82
Resim 51: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2010, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x70cm.....	83
Resim 52: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2010, Tuval Üzerine Yağlıboya, 160x110cm.....	84

Resim 53: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2011, Tuval Üzerine Yağlıboya,	
140x110cm.....	86
Resim 54: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2011, Tuval Üzerine Yağlıboya,	
140x110cm.....	88
Resim 55:H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2011, Tuval Üzerine Yağlıboya,	
140x110cm.....	89
Resim 56: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2011, Tuval Üzerine Yağlıboya,	
110x140cm.....	91
Resim 57: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2011, Tuval Üzerine Yağlıboya,	
100x200cm.....	92
Resim 58: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2011, Yerleştirme(PVC borular, yapay çim)	
150x200x250cm.....	93
Resim 59: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2011, Tuval Üzerine Yağlıboya,	
140x110cm.....	93
Resim 60: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2011, Tuval Üzerine Yağlıboya,	
140x110cm.....	96
Resim 61: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2011, Tuval Üzerine Yağlıboya,	
140x110cm.....	97
Resim 62: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2011, Tuval Üzerine Yağlıboya,	
110x100cm.....	98
Resim 63: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2011, Tuval Üzerine Yağlıboya,	
100x70cm.....	99

Resim 64: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2011, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x70cm.....	100
Resim 65: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2012, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x100cm.....	102
Resim 66: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2012, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110x110cm.....	104
Resim 67: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2012, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110x110cm.....	105
Resim 68: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2012, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110x160cm.....	106
Resim 69: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2011, Tuval Üzerine Yağlıboya, 3x100x70cm.....	107
Resim 70: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2012, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x100cm.....	109
Resim 71 : H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2012, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x100cm.....	110
Resim 72: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2012, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x100cm.....	111
Resim 73: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2012, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x100cm.....	112
Resim 74: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2012, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x100cm.....	113

Resim 75: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2012, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x100cm.....	114
Resim 76: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2012, Yerleştirme (PVC borular,yapay çim) Mekana Bağlı Değişen Ölçülerde.....	115
Resim 77: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2012, Yerleştirme (PVC borular,yapay çim) Mekana Bağlı Değişen Ölçülerde.....	116

GİRİŞ

Doğaya egemen olma, kusursuz bir dünya yaratma tutkusuyla, insanın temel gereksinimlerinden biri olan barınma dürtüsünün kontrol edilemez bir olguya dönüşümünün tarihi on sekizinci yüzyıl sonlarına dayanır. 1800ler'in sonlarına kadar oldukça yavaş adımlarla ilerleyen şehirleşme süreci, kitlesel üretimin artmasına paralel olarak ivme kazanır. Ard arda kurulan fabrikalar şehirde yaşayan insan yoğunluğunun ve dolayısıyla konut sayısının artmasına, artan konut ihtiyacı da çok katlı yapıların ve onları besleyen mekanik sistemlerin ortaya çıkmasına neden olur. Giderek kalabalıklaşan şehir, artık etrafa yayılan böcekler gibi koşuşturan, çılgın ve öfkeli insan topluluklarını barındıran dev bir sahnedir. Karmaşa ve gürültü oyunun vazgeçilmezleridir. Oyuncularsa aynı hareketleri bıkmadan usanmadan tekrar eden ruhsuz kuklaları andırırlar. Ortaya çıkan kaotik görüntü; tıktırma, köklerinden koparma ve kişisiz bir yaşamı çağrıştıran, kolektif çalışmayı özendiren arı kovanı biçiminden esinlenilerek ortaya çıkan gökdelenlerle tamamlanır. Dev cüsseleriyle sahneye çıkan ve şehir görüntüsünü tümünden değiştiren gökdelenler mekanik sistemlerle donatılmışlardır: ısıtma, soğutma, pis-temiz sıcak-soğuk su tesisatları, asansörler, yürüyen merdivenler vb. sistemin yaşanabilirliği adına gerekliliği tartışılmaz öğelerdir. Gökdelenler 'metropol' dediğimiz kendine özgü kuralları ve karmaşık yapısıyla, ülke nüfusunun çoğunluğunun yaşadığı, mekaniğin et ve kanla yoğrulduğu çağdaş şehir sahnesinin başaktörleridir. Artan nüfusla birlikte şehirsiz alanların giderek azalması, gökyüzüne yükselen çok katlı yapılar yanında toprak altında gitgide daha derine uzanan çok katlı yapılaşma arayışları, doğal ortamından uzaklaşan bireylerin sağlıklı yaşam beklentilerini karşılamak adına sahnenin değişimine, mekaniğin fazlasıyla önem kazanmasına ve şehrin dev bir makineye dönüşmesine neden olur.

Şehirli birey bilişim teknolojileri ile donanmış olmakla birlikte; toplumu bir şekilde kontrol altına alırken, üretimi de en üst seviyeye çıkarmayı amaçlayan kapitalist anlayışın dayattığı tüm davranışlarını yönlendiren, ölçülendiren, aynılaştıran, etkili bir biçimde düzenlenip şekillendirilmiş fabrikalar, okullar, evler, hastaneler, iletişim ve ulaşım ağlarıyla sınırlandırılmış mekanik bir hareketliliğin egemenliğinde benliğini

çepeçevre kuşatan bir mekansallık içinde yaşamını sürdürür. Günümüz şehirlerinin çok katlı yapıları, fonksiyonları farklı da olsa kitlelerin kontrol edilmesi yoluyla üretimin arttırılması ve zamanın verimli kullanılması anlayışıyla tasarlanır.

Çağdaş mimari örneklerinin tarih boyunca çalışkan, dayanışma içindeki ideal topluma model olarak gösterilen arı kovanıyla hemen hemen aynı anlayışla tasarlandığı dikkat çekicidir: kitlelerin kontrol edilmesi yoluyla üretimin arttırılması. Köleliği kaldırıp fakir insanların eğitimini, işini ve sağlığını savunan aydın düşünce de arıcının hoşgörülü tavrına karşılık arıların sokmayıp 'yumuşakbaşlı' davrandıkları ve üretimin de arttığı gözleminden hareketle verimli organizasyonlar üretir. Çalışkan ve üretici arıları rahatsız etmeksizin arı kovanının tüm köşelerinin izlenebileceği bir alet icat eden İsviçreli gözlemci François Huber gibi, çağdaşı Jeremy Bentham'ın (1748-1832) benzer ilkelerle panoptik (bütünü gözlemek) düşüncesinden yola çıkarak tasarladığı tüm binanın içinin tek bir noktadan görüldüğü hapisane modeli: 'Panopticon', arı kovanı gibi bilinçsiz yaratılmış bir imge değildir; kontrol altında tutmak ve yönetmek amacıyla bilinçle planlanmıştır.

Bireyselliğin varolmadığı bir evreni temsil eden metropollerin başaktörleri gökdelenler üretimi arttırmaya yönelik fonksiyon şemalarıyla, arı kovanına özgü çekmecelerin camla kaplanmış modelleridir. Aslında kitleleri 'panoptik' anlayışla gözetlenebilen şeffaf arı kovanlarında yaşamaya zorlayan anlayış, işçi arılardan maksimum verim almaya dayalı organizasyonlarla aynı temelde birleşir. Kitleler saatinde kalkar, işe gider, çalışır, yemek yer, uyur, refah içinde yaşamlarını sürdürdükleri sanrısıyla sorun çıkarmazlar, çıkaranlar da varlıklarının nedeni olan sistemin dışına itilerek cezalandırılırlar. Sisteme öylesine bağlanmışlardır ki sistem dışında başka bir yaşamı sürdürmek zorunda kalma düşüncesi bile cehennemle eşdeğerdir.

Gerek bedeninin, gerekse mekanların kolayca yönetilip denetlenebileceği bir bütün olarak ele alınan kamu binaları, iş merkezleri, çokuluslu şirketlerin merkez büroları, alışveriş merkezleri, konut alanları vb. inden oluşan bu organizasyon fiziksel çevrenin de ötesinde reklam panoları, saatler, işaretler aracılığıyla bireyin içsel yaşamını da ölçülendirip sınıflandırır. Foucault: Bentham'ın mahkumun her hareketini kontrol

edebilme ve izleme ilkesine dayanan hapisane modeli 'panopticon' (bütünü gözlemlemek) da olduğu gibi çağdaş yaşam alanlarının da, aynı anlayışla tasarlandığını, giderek tüm dünyanın dev bir 'Panopticon'a dönüştürüldüğünü iddia eder. Kitleler kendilerine sunulan refahın getirdiği alışkanlıklarla, önerilen yaşam biçiminin dışına çıkamadıklarının, deyim yerindeyse tutsaklıklarının ve mekanik robotlara dönüştüklerinin farkına varamadıkları gibi, sisteme de hayranlıkla bağlıdırlar.

Hızla gelişen endüstriyel tekniklerin kullanımıyla şehirler bireyleri giderek daha mekanik, dolayısıyla daha rahat görünen yaşam biçimlerine zorlar. Mekanğin en gelişmiş örnekleriyle donatılmış, modern mimarinin seçkin anlayışıyla biçimlendirilmiş mükemmel görünen mekanlarda barınan, çalışan, eğlenen kısaca yaşamını sürdüren birey kendisine sunulan bu kusursuzluğun; kendisini doğadan uzaklaştıran, bedeni aracılığıyla onu disipline eden, boyun eğmeye zorlayan bu organizasyonun kölesi olur. Modern şehrin parlak yüzeylerinin, onu yöneten dev boyutlu mekanik sistemlerden oluşan kaotik gerçekliğin yalnızca görünen çehresi olduğu fark edildiğinde ise "İnsanı dehşete düşürecek bir gerçekliğin yarattığı ürperti" (Baudrillard 2005:51) kaçınılmazdır. Modern şehir gerçekte; borular, kablolar, vanalar, pompalar, kumanda panoları, jeneratörler gibi sayısız parçadan oluşan mekanik bir sistemdir. Aydınlık, parlak, kusursuz organizasyon; karanlık, kirli bir düzensizliği sakladığı gibi, iktidarın kimliğini de saklar. Gerçek iktidarı elinde tutan, mükemmel organizasyon olarak görülen kentlerin candamarlarını oluşturan mekanik sistemlerdir.

Mimarların uzun yıllar boyunca estetik kaygılarla (asma tavanlar, tesisat bacaları vb. ile) saklamak için çaba harcadıkları mekanik donanımın, günümüzde yine estetik kaygılarla, Pompidou Modern Sanat Merkezi ve benzerlerinde olduğu gibi ürkütücü büyüklükleriyle gözler önüne serilmesi, bazıları için yenilginin ve kabullenmenin, çoğunluk içinse hayranlığın göstergesidir (Resim:1).

Düzen ve verimlilik içinde çalışan toplumun simgesi olan makinelere ve mekanik yapılara hayranlık daha XIX. Yüzyılda başlayan yaygın bir eğilimdir. 'Eiffel Kulesi'(1889)'ne gösterilen bitmez tükenmez ilgi bu eğilimin yansımasıdır. Fernand Leger daha 1914 te makine parçalarını çağrıştıran mekanik imgeler üretmiştir.

Teknolojiyi en önemli yol gösteren olarak gören El Lissitzky'nin sanat anlayışı da makinelere daha yakındır.



Resim 1: Pompidou Sanat Merkezi (Paris).

Sürrealist ressam, heykeltıraş, set tasarımcısı Hans Rudolf Giger (D.1940) bilinçdışının derinliklerinden kopup gelen, kabuslar, insan bedeni ile makinelerin birbirine dönüştüğü doğaüstü yaratıkların yer aldığı mekanlar tasarlar.

Yirminci yüzyılın başında toplumların hayranlıkla izlediği gelişmeleriyle Georgia O'Keefe, Lyonel Feininger, Fernand Leger, Charles Sheeler, Joseph Stella, Wassily Kandinski gibi sanatçılara ilham veren şehir; teknolojik arayışlar ve bireylerin refah beklentilerinin artmasıyla iç içe geçmiş sistemlerin kontrol edilmesi güç organizasyonlarına dönüşür. Kalabalıkları barındıran çok katlı yapılar ve onların can damarlarını oluşturan mekanik sistemler 'insanın yarattığı evren' olarak tanımlanan şehirleri oluşturur. Sistemin sunduğu yaşam alanlarının can damarları olan, bu borular ve kablolar yığını da karmaşık görünseler de bizler gibi; iktidarı elinde tutan vanalar ve kumanda panolarıyla yönetilirler.

Şehir adıyla bizlere sunulan parlak görüntünün altında varlığını sürdüren ve teknolojik gelişmelerle giderek güçlenen borular, kablolar, vanalar, kumanda panoları, jeneratörler vb. inden oluşan mekanik sistem, yaşamımızı kolaylaştırırken her anımızı kontrol eden organizasyonların aygıtlarını da beraberinde getirir. Mekanik çağın yerini bilişim teknolojilerine bıraktığı çağımızda; makinelerin boyutlarının farklılaşması, işletimin bilgisayarlar tarafından sağlanıyor ve giderek daha karmaşık bir yapı sergiliyor olması, kontrol ettiğimiz sanısına kapıldığımız dev aygıtın içinde yaşadığımız gerçeğini değiştirmez. Gerçekte kentli birey, yaşam destek ünitesine bağlı komadaki hastadan farklı değildir, her anı kontrol altındadır.

Doğada yaşamak üzere tasarlanmış bir varlık olan insan, özünden koparılıp her hareketinin gözlendiği, bireyselliğinin tümüyle yok edildiği, kendisi için çizilen kimlik doğrultusunda çalışmayı ve geçmişinin yarattığı simülasyonun bir parçası olmayı kabullense de; iç dünyasında doğal yaşam alanını yitirmiş olmanın yarattığı fırtına dinmez. Makinelerin kontrolünde, kurumlar ve kurallar aracılığıyla kendisine dayatılan yaşamı sürdürebilmek için bilinçaltına sığınarak, çevresini saran yapay evrenin ve kendi dünyasının derinliklerini keşfetmeye çalışır:

"Metropol, esrarengiz doğa olarak deneyimlenir; büyük kentte sürrealistler, tıpkı gerçek doğa içerisindeki ilkel insanlar gibi hareket ederler: verili olanın içinde bulunacağı varsayılan bir anlamı ararlar" (Bürger 2004:138).

Kentli birey teknolojinin yarattığı, Foucault'nun da Bentham'ın hapisane modeliyle özdeşleştirdiği, mekanikle donanmış yapay evren: 'Panopticon'u doğal çevresi olarak deneyimlerken, hipergerçekliğin yaptırımlarını itirazsız kabul eden bir varlığa dönüşse de; iç dünyasındaki isyan susturulamaz, teknolojinin yarattığı mekansallıktan anlam çıkarmayı sürdürür ve eleştirir. Günlük yaşama ilişkin görünen insana özgü imgeler, mekanik gerçekliğin içinde; daha doğrusu teknolojinin yarattığı mekansallığın içinde yer aldığındaki sürrealist ben eleştirel yanı ağır basan çağrışımlarla anlam üretmenin çeşitli yollarını dener:

"Araçsal rasyonaliteye göre düzenlenmiş bir toplumun, bireyin kendini geliştirmesini gittikçe daha fazla sınırladığı tecrübesinden hareketle, sürrealistler gündelik hayattaki öngörülemez unsurları keşfetmeye çalışır. Bu nedenle dikkatleri, araçsal rasyonaliteye göre düzenlenmiş bir dünyada yeri olmayan fenomenlere yönelir" (Bürger 2004:129).

Sanat üretimi ve yönelimi bakımından, yaşadığı zamanla bağımlıdır; sanatçılar da kendi çağlarının yaratıcılarıdır. Kusursuz bir dünya umuduyla başlayan arayışların sonucunda giderek gelişen ve güçlenen mekanik sistemler zararlı organizmalar gibi yaşam alanlarımızı işgal ettiklerinden; birey için gereksinimlerine yetecek kadar, bazen daha da dar bir alanda gözetim altında yaşamak dışında bir seçenek olmadığına, baskın mekanik görselliğin içinde sıkışmış, hapsolmuş insan figürleri veya insana dair imgelerin eleştirinin başlıca özneleri olması kaçınılmazdır.

1.BÖLÜM

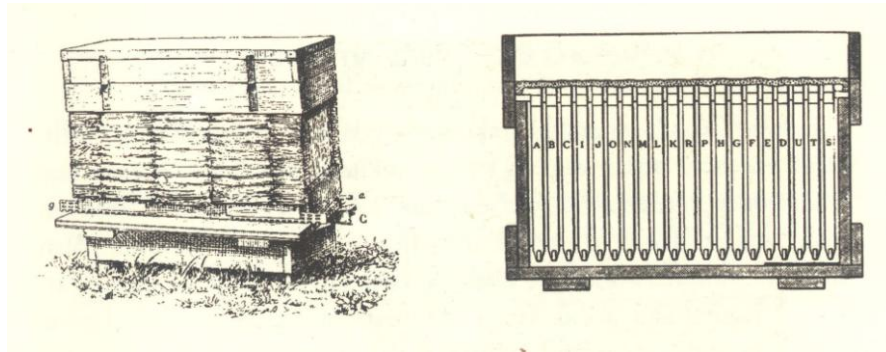
ŞEHİR – İNSAN – MEKANİK SORUNSALINA İLİŞKİN ARAYIŞLAR

1.1. ŞEHİR - ARI KOVANI METAFORU - MEKANİK

İnsanoğlunun temel gereksinimlerinden biri olan barınma dürtüsüyle başlayan şehirleşme süreci, on dokuzuncu yüzyıl sonlarına kadar oldukça yavaş adımlarla ilerler. Sanayi devriminin getirdiği yeniliklerle kurulan fabrikalar nedeniyle hızla kalabalıklaşan şehirlerde, artan konut ihtiyacı çok katlı yapıların ve onları besleyen mekanik sistemlerin ortaya çıkmasına neden olur. Şehirlerin tümünden değişimi ise yirminci yüzyılda gökdelenlerin sahneye çıkışıyla gerçekleşir. Çılgın ve öfkeli bir koşuşturmacaya, karmaşa ve gürültü eklendiğinde ortaya çıkan karınca yuvası görüntüsü; tıktırma, köklerinden koparma ve kişisiz bir yaşamı çağrıştıran arı kovani biçiminden esinlenilerek ortaya çıkan gökdelenlerle tamamlanır. "Arı kovani"; dünyayı algılayış biçimi, kişisel olmaması ve kolektif yapılanmayı özendiren "nesnel" çalışmayı yüceltmesi açısından çağdaş mimaride özellikle çok katlı örneklerin tasarlanmasında belirleyici olmuştur.

Tarih boyunca hep olumlu bir biçimde algılanan karıncalar ve özellikle de arılar, insanlar için erdemli ve örnek davranış biçimine model olarak görülür. Arı kovani; çalışkan, dayanışma içindeki mükemmel bir toplumu anlatmak için kullanıldığı gibi, hem en zararsız ve barışçıl, hem de en savaşçı ve gerici ideolojilere uyum sağlayabilen oldukça çelişkili siyasal bir simge olarak da karşımıza çıkar. Sanat tarihçisi Juan Antonio Ramirez "Arı Kovani Metaforu" adlı araştırmasında: bir süper organizma olarak işlev gören halk-ulus fikri karşısında bireyselliğin kaybolduğunun Naziler tarafından vurgulandığını, ancak (değişik nedenlerle de olsa) anarşist ve komünist geleneklerine de hiç uzak olmadığını, faşist güçlerin yenilgisinden sonra bu toplumsal böcekler hakkındaki "olumlu" çağrışımlardan vazgeçildiğini belirtir.

Arıcılık kültürünün modern batı mimarisinin ortaya çıkıp gelişmesinde olduğu kadar kitlelerin kontrol edilmesi yoluyla üretimin arttırılmasında da katkısı açıktır. Köleliği kaldırıp fakir insanların eğitimi, işini ve sağlığını savunan aydın düşünce; arıcının hoşgörülü tavrına karşılık arıların sokmayıp "yumuşakbaşlı" davrandıkları ve üretimin de arttığı gözlemine dayanır. Arılarla ilgili önemli bilgilerin yer aldığı kitabında 'saygılı gözlemleme' yöntemini öne süren İsviçreli gözlemci François Huber, çalışkan ve üretici arıları rahatsız etmeksizin arı kovanının tüm köşelerinin izlenebileceği bir alet icat eder. Çağdaşı Jeremy Bentham da (1748-1832) panoptik düşüncesinden yola çıkarak tüm binanın içinin tek bir noktadan görüldüğü hapishane mimarisini tasarlar. Arı kovanı bilinçsiz yaratılmış bir imgedir, oysa mimar bilinçli olarak başkalarının işlerini yöneten, yasa yapan yönetici konumundadır, organizasyonu yönlendirir. Mimarlar tasarımlarını fonksiyon şemalarından yola çıkarak geliştirirler. Yapının başarısı işlerliği ile doğrudan bağıntılıdır.

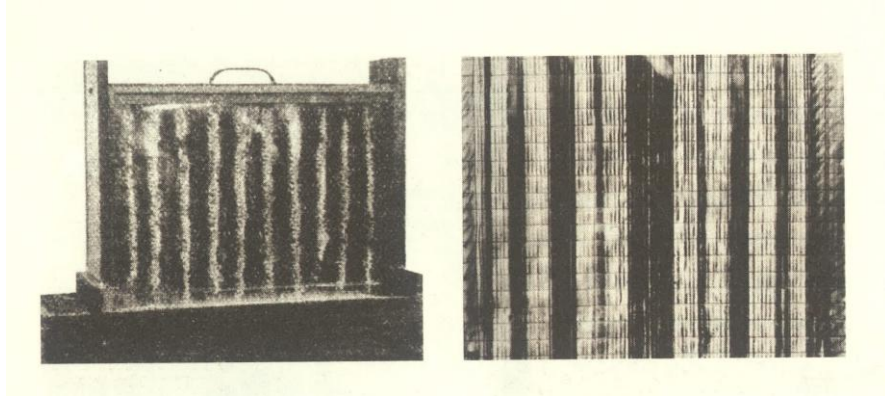


Resim 2: Layens Arı Kovanı örnekleri

Arı kovanı ile insan toplumunun karşılaştırılmasında; arılar çalışan sınıflar için mükemmel bir örnek oluşturur, bu nedenle çağdaş şehirleri oluşturan çok katlı yapıların konut birimlerinin Layens arı kovanlarındaki çekmecelere benzerliği dikkate değerdir. Üretimin arttırılması çoğunluğun kontrolü, yönlendirilmesi ve bireyselliğin en aza indirilmesi hatta tümüyle yok sayılması ile doğrudan bağlantılıdır. Günümüzde metropollerin başat öğeleri gökdelenler üretimi arttırmaya yönelik fonksiyon şemalarıyla, arı kovanına özgü çekmecelerin camla kaplanmış modelleri olup bireyselliğin var olmadığı bir evreni temsil ederler. Walter Benjamin'in "Cam her şeyden önce gizliliğin düşmanıdır. Aynı zamanda sahip olmanın da" sözlerinden yola

ıkarak camla kaplı yapılaşmayla ilgili açıklama, sanat tarihçisi Juan Antonio Ramirez'den gelir:

"Camla ilgili fantezilerin ardında mitik bir komünizm yatmaktadır ya da, bir başka deyişle, bireylerin kendilerine ait bir şeye sahip olmak ve çevredeki bakışlardan bir şey saklamak gereksinimi duymadıkları ideal bir toplum ima edilmektedir" (Ramirez 1998: 106).



Resim 3 : Miller'in gözlem amaçlı arı kovanı ve Mies van der Rohe'nin gökdelen çizimi.

Aslında kitleleri şeffaf arı kovanlarında yaşamaya zorlayan anlayış, işçi arılardan maksimum verim almaya dayalı organizasyonlarla aynı temelde birleşir. Kitleler saatinde kalkar, işe gider, çalışır, yemek yer, uyur refah içinde yaşamlarını sürdürdükleri sanısıyla sorun çıkarmazlar, çıkaranlar da kölesi oldukları sistemin dışına itilerek cezalandırılırlar. Ceza çok ağırdır. Köle efendisinin kendi için çizdiği yolu kaybettiğinde benliğinin de kaybolacağını farkındadır çoğunlukla boyun eğmek kaçınılmazdır. Sistemin dışında yaşamak bireyin kendi seçimi olduğunda roller değişebilir. Kitleler kendilerine sunulan refahın getirdiği alışkanlıklarla, önerilen yaşam biçiminin dışına çıkamadıklarının, deyim yerindeyse tutsaklıklarının ve mekanik robotlara dönüştüklerinin farkına varamadıkları gibi, sisteme de hayranlıkla bağlıdırlar.

İnsanın kolay incinir kırılğan doğasının tam karşıtı olan makinelere hayranlık, insanlık tarihinin birçok evresinde olduğu gibi günümüzde de yaygın bir eğilimdir. Leonardo'nun araştıran, olağanüstü dehasıyla yarattığı birer sanat eseri olarak nitelendirilen mekanik tasarımlarının özünde, hem hayranlığın hem de üstün olma çabasının varlığı sezilir. Norbert Lynton "Modern Sanatın Öyküsü"nde Victoria döneminde (XIX. yy) düzen ve verimlilik içinde çalışan insan toplumunun simgesi olan

makinelere ve mekanik yapılara hayranlığın yaygın bir eğilim olduğunu ve bu yapıların dönemin mimarlarının gösterişli ve aşırı süslü yapıtlarına üstün sayıldığını belirtir (Lynton 1991:98). Fransız devrimi' nin yüzüncü yıl kutlamaları için 1889 da bitirilen "Eiffel Kulesi" (Gustave Eiffel tarafından tasarlanmış) gibi bir mühendislik harikasına gösterilen bitmez tükenmez ilgi de aslında bu eğilimin yansımasıdır.

Verimli toplum idealiyle kitleleri düzen içinde yaşamaya zorlayan düşünce, sanatçıları da etkiler. Güçlü gövdeleri, mutlu yüzleriyle tarlalarda fabrikalarda çalışan insan figürlerine Rus idealini savunan sanatçıların resimlerinde olduğu gibi; yeni kurulan, gelişmeye çalışan ülkelerin kuruluş dönemlerindeki çalışmalarda da sıkça rastlanır. Gustave Courbet' nin 1850 yılında gerçekleştirdiği, sıradan çalışan insanların betimlendiği bu nedenle de çok tepki alan "Taş Kırıcıları"ı, Realizm konusundaki görüşlerinin ilk somut ürünüdür. Zeynep İnankur "19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı" adlı çalışmasında: ikinci planda olmakla birlikte, Katedrallerde mevsimlere özgü faaliyetleri yansıtan kabartmalarda, el yazma kitaplardaki takvim minyatürlerinde çalışan köylü temasına ortaçağdan beri sanatta sık rastlandığını belirterek, Courbet'nin resmini işçiyi öne çıkaran bir yorum olarak tanımlar. Barbizon ressamlarından François Millet de tarlalarda çalışan kadın ve erkekleri betimlemiştir (Başak Toplayanlar).



Resim 4: Vladimir Tatlin, "Üçüncü Enternasyonal Anıtı", 1919, Model.

‘Gerçek malzeme-gerçek mekan’ anlayışının öncülüğünü yapan

Vladimir Tatlin'in tasarladığı: Rus idealinin görkemli düşü "Tatlin Kulesi" de bir dönemin makinelere ve mekaniğe hayranlık eğilimine örnektir. Üçüncü Enternasyonal

için bir anıt olarak ısmarlanan, simgesellikle işlevselliğin uzlaştırıldığı bu yapı, Paris'te inşa edilen "Eiffel Kulesi" ne yanıt olacak şekilde tasarlanmıştır (Resim:4).

Sovyet devrimine ve komünizme olan sonsuz inancın simgesi olarak tasarlanan kule Rusya'da dönemin maddi koşullarının yetersizliği nedeniyle gerçekleştirilememiştir. Tatlin'in Rus idealinin görkemli düşü için mekanik bir yapı tasarlaması çok doğal hatta sıradan bir çözümdür. Çalışmanın, verimliliğin insanın dolayısıyla toplumun başlıca hedefi olarak kutsandığı bir ideolojiyi sembolize eden bir anıtın, Disneyland'i dolduran simülasyonlarla aynı mantığı paylaşması mekanik sistemlerin kitleleri etkileme özelliğinin göstergesidir. Norbert Lynton, "Modern Sanatın Öyküsü"nde Tatlin'in bazı odaların köşelerine, duvarlara ya da tavana astığı ve boşlukta sallanır izlenimi veren, mekanik sistemleri çağrıştıran heykellerinin; Paris'te görüştüğü Picasso'nun metal, tel ve hurdalıklarda bulduğu malzemelerden yarattığı işlerinden, etkilenmiş olabileceğini belirtir (Lynton 1991:104). 'Karşıt Kabartmalar' adını verdiği işlerinde de metal levha, çubuk, tel gibi malzemeler kullanır. İnsan gücüyle çalışan, bisiklet gibi kullanılabilir bir uçan makine tasarımı da Tatlin'in mekanik düşüleri arasında yer alır.



Resim 5: Fernand. Leger, "Kağıt oyuncuları", 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130x195cm.

Sanatının odağı olarak modern şehir yaşamını seçen ilk büyük ressam olarak bilinen Fernand Leger'nin de mekanik düşleri, insanın makineye benzemesi üzerinde yoğunlaşır. Döneminin önde gelen kübistleri arasında sayılmakla birlikte, resimlerinde figür ve nesneleri kendine özgü tüp görünümlü biçimsel bir dille betimleyerek "fütürist" yapıtları andıran, robotlara benzeyen mekanik imgeler üretmiştir (Resim: 5) Leger'nin, resimlerindeki biçimler daha 1914'te makineleri andırır. iki yıllık savaş deneyimi sonunda, 1917'den itibaren yapıtlarında bütün imgeler yuvarlak tüp biçimlerine, makine parçalarına benzer. Norbert Lynton 'Modern Sanatın Öyküsü' nde sanatçının 'Mekanik Öge' adlı eserine makinelerin güzelliği ile ilgili 'görsel şiir' deyimini kullanır. Leger fütüristlerin romantik özlemlerinin çok daha ötesinde, on yedinci ve on sekizinci yüzyılların görüşüne benzer bir hayranlıkla şehri insanoğlunun en büyük başarısı sayar ve olumlu yanlarıyla ele alır. Leger' nin 'Yeni Gerçekçilik' diye adlandırdığı sanatının, hem faşizmi destekleyen İtalyan fütürizmine hem de sosyalizmi destekleyen Rus inşacılığına yakınlığı, diğer konstrüktivist ve fütürist sanatçılar için de geçerlidir. Düşman ideolojileri savunsalar da modernleşme- makineleşmenin hepsinin ortak tutkusu olduğu görülür.

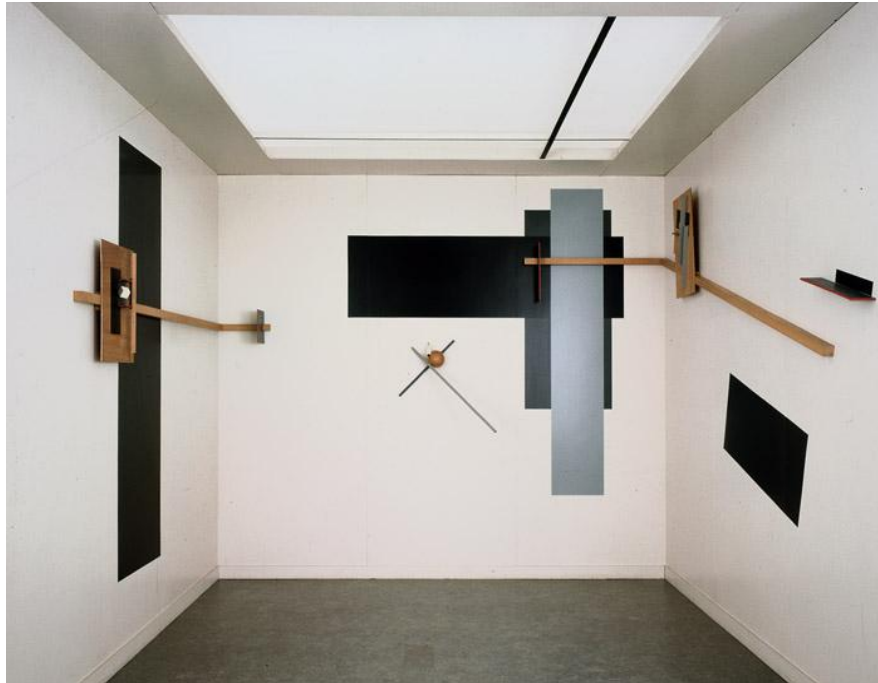
Teknolojiyi en önemli yol gösteren olarak gören El Lissitzky, 1932 de yazdığı bir yazıda yapıtlarının gözleri üzerine çekmek için değil, sınıfsız bir toplum yaratmak gibi çok daha büyük bir amaç uğrunda duyguları harekete geçirmeye yönelik bir çağrı olduğunu belirtir.

Lissitzky'nin teknoloji anlayışı, meslektaşlarınınkinden çok daha derinde, basit makine ve köprü düşlerinden farklı olup; günümüz şehirlerini kaplayan, yaşamımızı esir alan, varlıklarını hissetsek de, çaresizlikle kabullendiğimiz makinelere daha yakındır. 1928 de sanatının ilkelerini şöyle özetler:

"Benim beşiğimi buhar makinesi sallamıştır. Buhar makinesi artık fosili bulunan büyük deniz canavarının sınıfına girmiştir. Makinelerin artık iç organlarla dolu koca karınları yoktur. Çağımız artık içinde elektronik beynin bulunduğu dinamolu kafatasının çağıdır. Madde ve ruh hemen itici güç sağlayan krank mili ile dolaysız bağlantı içindedir. Yerçekimi ve devinimsizlik engelleri aşılmaktadır" (Lynton 1991: 114).

Mekanik çağın yerini bilişim teknolojilerine bıraktığı çağımızda; makinelerin boyutlarının farklılığı, işletimin bilgisayarlar tarafından sağlanıyor ve giderek daha karmaşık bir yapı sergiliyor olması, Lissitzky'nin öngörüsündeki tutarlılığın göstergesi olarak dikkat çeker.

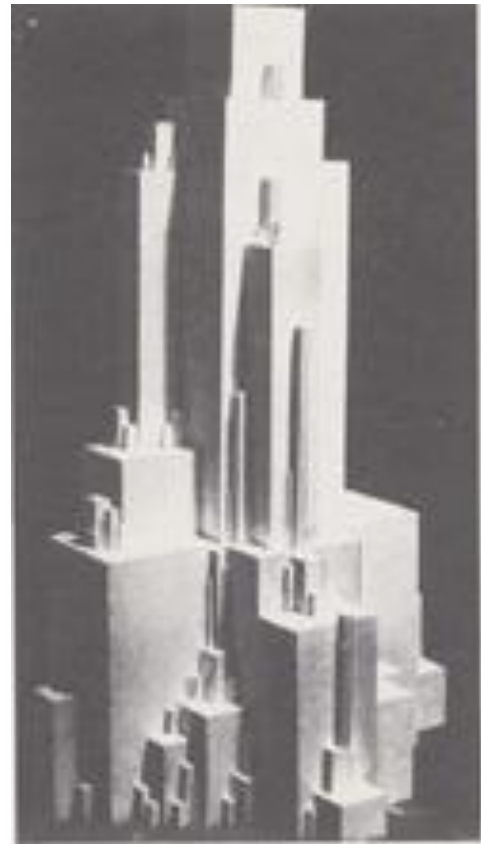
Lissitzky'nin bilimsel ilkelerden yola çıkan, toplumsal gereksinmelere göre şekillenen ve kolektif üretimi destekleyen inşacı görüşü ve sanatı; gücünü gerçek dünyadan almakla birlikte, manevi değerleri de öne çıkarır. Metafizik özelliklerden esinlenerek 1923te tasarladığı 'Proun Odası' adını verdiği küçük kare biçimindeki hücre yeni bir dünyanın haberciliğini yapar. Üstten aydınlatılan oda, duvarları, döşemesi ve tabanı bunların üstüne resmedilen ya da kabartma olarak eklenen beyaz üstüne siyah, gri ve doğal tahta renginde biçimlerle boyutları sınırlı olmakla birlikte etkisi güçlü bir mimari birim oluşturur. Odaya giren kişi kendisini açık-seçik, dingin görünse de enerji dolu ve salt yapı öğelerinden oluşan bir dünyanın içinde hisseder. Lissitzky'nin farkında olmadan, ya da öngörüyle yarattığı 'Proun Odası' fiziksel özellikleriyle metropollerde yaşayan bireylerin beklentilerine yanıt veren bir ilk örnektir (Resim:6).



Resim 6: El Lissitzky: Proun Odası, 1923, Yerleştirme, 750x675x250cm (1971de tekrar üretilmiş).

Metropol dediğimiz dev makine, bu ilk örneğin üst üste yan yana yerleştirilmesiyle oluşan arı kovanı benzeri yapılarla doludur. Çağdaş yaşamın giderek küçülüp daralan konut anlayışına uygun olarak tasarlanan yapı birimleri ile Lissitzky' nin 'Proun Odası' adlı tasarımının benzerlikleri dikkat çekicidir. Minimalist anlayışla düzenlenmiş, bireyselliğin en aza indirildiği, mekanikle sarmalanmış yaşam birimlerimiz sayısız 'Proun Odası' ndan oluşur. Lissitzky'nin tasarımının duvarlarında yer alan geometrik imgeler yerine çağdaş Proun Odalarında; artık varolmayan, yokettiğimiz ya da yok edilmek üzere olan, belki de hiç görmediğimiz doğa örneklerinin resimleri ya da bilimsel yayınlardan alınan fotoğrafları yer alır. Lissitzky'nin kehanetine benzer bir kehanete Bruegel'in 1566da yaptığı 'Babil Kulesi' adlı yapıtında rastlanır. Resimde yer alan gökdelenlere benzer çok katlı yapı arı kovanını andıran bir hareketlilik sergileyen insan figürleriyle dolu bir şehir görünümündedir. Hieronymus Bosch'un da bazı resimlerinde kule benzeri çok katlı yapılara rastlanır.

20. Yüzyıl başlarında Paris'te Le Corbusier ve Auguste Peret tarafından "kule kentler" düşüncesi öne sürülür. Aynı yıllarda bu iki mimardan habersiz olarak; Moskova'da Süprematizm'in kurucusu Kasimir Malevich, daha da ileri giderek günümüzün New York ve Chicago'suna benzer gökdelenlerle dolu imgesel kentler tasarlar ve resme dönüştürür. 2006 da New York Guggenheim' da açılan Malevich toplu sergisinde "geleceğin kentleri" adı altında sergilenen bu çizimler yanında, sanatçının 1930larda Leningrad Rus Devlet Müzesi Laboratuvar' ında bu projeler üzerinde çalışarak yarattığı üç boyutlu mekansal modeller de "Architectons" adı altında sergilenir (Resim:7).



Resim 7: K. Malevich, "Architecton", 1923

Şehir dokusunun başat ögesi olan gökdelenlerin görselliğini sorgulayan Georgia O'Keefe New York'un gece görüntülerini yorumlar. Kendi bedenini çok katlı yapılar önünde betimleyerek büyük küçük kavramlarını sorgulayan Lyonel Feininger de kompozisyonlarında şehir görüntülerine yer verir. Bu sanatçılar farklı resim dili kullansalar da hepsinin ortak tutkusu şehir ve onları oluşturan yapılardır. Sanat tarihinde resimlerinde şehir görüntülerine yer veren sanatçıların sayısı hiç de az değildir. Hemen hemen her ressamın bir iç mekan, bir kent görünümü çalışması vardır.

Nesneler dünyasına farklı bir gözle bakan sürrealist sanatçı Giorgio de Chirico,. kompozisyonlarında, mimarlık imgelerini metafizik etkiler yaratacak biçimde düzenler. Sanatçının istediği sürrealist etkiyi sağlayan: gerçekçi mimari çevreye ters düşen, beklenmedik, şaşırtıcı bir karşıtlık oluşturan öğelerdir. Benzer kompozisyon anlayışı Salvador Dali' nin ve Rene Magritte' in çalışmaları için de geçerlidir.

Yirminci yüzyılın başında toplumların hayranlıkla izlediği gelişmeleriyle sanatçılara ilham veren şehir; teknolojik arayışlar ve bireylerin refah beklentilerinin artmasıyla iç içe geçmiş sistemlerin kontrol edilmesi güç organizasyonlarına dönüşür. Kalabalıkları barındıran çok katlı yapılar ve onların can damarlarını oluşturan mekanik sistemler insanın yarattığı evren olarak tanımlanan şehirleri oluşturur. Sistemin sunduğu yaşam alanlarının can damarları olan borular ve kablolar da karmaşık görünseler de bizler gibi; iktidarı elinde tutan vanalar ve kumanda panolarıyla yönetilirler. Şehir adıyla bizlere sunulan parlak görüntünün altında varlığını sürdüren ve teknolojik gelişmelerle giderek güçlenen borular, kablolar, vanalar, kumanda panoları, jeneratörler vb. inden oluşan mekanik sistem, yaşamımızı kolaylaştırırken doğumdan ölüme her anımızı kontrol eden organizasyonların aygıtlarını da beraberinde getirir. Güvenlik adı altında bize sunulan gözetlenme ve kontrol da yaşamın gerekliliklerindenmiş gibi algılansa da bazı bireyler için isyan kaçınılmazdır.

İnsanın doğayı kendi istekleri doğrultusunda yeniden yapılandırma çabası sonunda ortaya çıkan, karmaşık metal yığını görüntüsüne eleştirel bakışı ile dikkat çeken Jason Rhoades'in form grupları ve konularla bağlantılı çağrışımlarla, şaşırtıcı bir düzen içinde sergilediği mekanı dolduran yerleştirmeleri performatif varlığının ipuçlarını ortaya

koyar. Sanatçının çağdaş yaşam alanlarının modellemesi gibi görünen "Kusursuz Dünya" adlı yerleştirmesinde; metal borular, metal profiller ve ahşap plakalardan oluşan mekansallıkta doğu ülkelerine özgü halılar, kasları gelişmiş garip giysiler içinde insan modelleri, yakıt bidonları gibi sanayi toplumuna özgü, çevreye yabancı ironik imgeler yer alır.



Resim 8: Jason Rhoades, "Kusursuz Dünya", 1999, Yerleştirme (metal profiller, çeşitli objeler),
Mekana bağlı değişen ölçülerde.

"Çalışmamda hiçbir şey rastlantısal değildir, zira kesinlik rastlantısala duyulan tepkiyle ortaya çıkar" açıklamasıyla, yerleştirmelerinde rastlantıya yer vermediğini belirten Rhoades' in yapıtları, mekanı kaplayan anıtsal büyüklükleriyle kimin efendi kimin köle olduğu sorusuna yanıt olarak değerlendirilebilir (Resim:8). Rhoades' in "Kusursuz Dünya" adlı çalışması metropollerin gerçek yüzünü açığa vurma adına 'mekan-mekanik-insan' ilişkisine evrensel bir eleştiridir.

1.2. SANAT- MEKANİK

Sanat öldü! Yaşasın makine sanatı!

Konstrüktivist Manifesto

Sanat tarihçilerinin, 20.yüzyılda Klasizm karşıtı, sanat ile hayatı bağdaştırmakla uğraşan ve ‘yeni’nin peşinde koşan bütün sanat hareketlerini avangard kapsamına alarak, farklı hareketler arasındaki ayrımları formlara indirgeyerek yapısallaştırdıklarını belirten Ali Artun, "Sanat Manifestoları" adlı kitabında: sonuçta bütün avangardların gerek tarihsel kökleri, gerekse bilgi akışları bakımından birbirine karşıt iki küme oluşturduklarını, birinin merkezinde logos, diğerinin merkezinde ise phantasma bulunduğundan söz eder. Başka bir deyişle, akıl ve hayal, rasyonalite ve imgelem, mantık ve fantezi gibi karşıtlıkların ve sanayi/sanat, gerçek/düş, iş/oyun, bilim/büyü, bilinç/bilinçaltı, bilgi/duyu benzeri İkici (dualist) düşüncenin başka birçok çatışmasının da estetiğe aktarılacakları sanatı yönlendirdiğini ifade eder (Artun 2010:45). Sanat/sanayi çatışmasının, sanat üretiminin yaşadığı zamana bağlı ve sanatçının da kendi çağının yaratıcısı olduğu görüşünden hareketle çağdaş sanatın gündemine yerleşmesi kaçınılmazdır.

Phantasma safında yer alan Dada ve Sürrealizm mantığının yanıltıcı olduğunu iddia ederek; Logos safındaki Le Corbusier ve Ozanfent’in kurucuları oldukları pürizm akımına ait manifestoda yer alan "mantık olmadan hiçbir şeyin insanca olamayacağı ve ‘yaratının rehberi’ olduğu" (Artun 2010:46) söylemlerine karşı çıkarlar. Mantığı her şeyden üstün tutan bu inanç, sanat eserinin matematik bir düzen duygusu uyandırması anlayışını da beraberinde getirerek; bilime, mühendisliğe, endüstriye, makineye doğru uzanır ve yaşamın her anını örgütlenme yönünde gelişen ‘tasarım’ ilkelerinde yoğunlaşır.

Mantık ilkelerinden yola çıkılarak; gerçeklik, işlevsellik, saflık, üretkenlik, dinamizm esaslarına göre tasarlanan makineler; Konstrüktivistlerin gözünde ideal formların en kusursuz örnekleri olduklarından, sanatın ideali, başka bir deyişle, bir estetik ikon olarak görülürler. Konstrüktivist liderler Tatlin, Rodçenko ve eşi Popova, gönye, pergel gibi aletlerle yapılan teknik çizimleri de, güzel sanat kabul ederek bu görüşü desteklediklerini belirtirler. Çalışmanın ilk bölümünde değinilen, Tatlin’ in dünya

devrimini simgeleyen Üçüncü Komünist Enternasyonal'e adadığı "Tatlin Kulesi" nin makine bileşenlerinden biri olan vidaya benzerliği de bu inancı doğrulayan bir örnektir.

Sanata ölüm! Yaşasın Üretim!

Rodçenko

Bu dönemde, teknolojik gelişmelerin desteğiyle, estetik bir ilke olmaktan öteye geçen makine kültü, makinelerin bütün hayatın ve toplumun düzenlenmesinde etkin bir rol oynaması gerektiği inancının yaygınlaşmasına neden olur. Le Corbusier ve Sant'Elia, Foucault' nun benzetmesini andıran: "evin bir makine, kentin ise dev bir fabrika, bir şantiye" (Artun 2010:47) olduğuyula ilgili düşüncelerini daha erken bir tarihte dile getirirler. Ozenfant'ın resmi "bir duygu makinesi" olarak tanımlaması, Marinetti' nin "Fütürist edebiyat için Teknik Manifesto" da bir "makinelere alemi" nin kurulmasından söz ederek "yedek parçaları olan mekanik insanın yaratılmak" üzere olduğunu belirtmesi(1912) mekaniği yücelten söylemlerdir. 1915 te Marinetti' nin "İnsan makineyle çok yakında özdeşleşecektir" (Artun 2010:48) sözleri ve Leger' nin 'tübik' insan figürleri de hayranlık içeren benzer söylemlerin resme aktarılmasıdır. Günümüzde tümüyle olmasa da yapay organlar üzerinde gerçekleştirilen çalışmalar göz önünde bulundurulursa, tarihsel avangardın ne kadar yaratıcı ve ileri görüşlü olduğu şaşırtıcıdır.

"Mekanik Sanat Manifestosu"nda ise makinenin, kurulacak "fütürist evren'in ilahı olduğu duyurulur:

"Makine bugün büyük kolektif ruhun ve çeşitli yaratıcı şahsiyetlerin ritmini belirliyor. Makine dahilerin şarkısı için ölçüyü gösteriyor. Makine fütürizme, yani yeniliğin büyük dinine teslimiyet gösteren çağımızın ilahıdır" (Artun 2010: 48).

Makinenin kutsanması, doğal olarak makineleri tasarlayan mühendislerin yüceltilmesi ve sanatçıyla hatta tanrıyla kıyaslanması sonucunu doğurur. Konstrüktivizm ve Bauhaus' un kurucularından Maholy-Nagy ölmüş olan tanrının yerini mühendisin aldığını ve sanatın da makine mantığını benimseyerek tanrısallaşabileceğini, yeni bir dünyanın inşasında ancak mühendislik disipliniyi benimseyerek söz sahibi

olunabileceğini vurgular. Le Corbusier. "Yeni Mimarlığa Doğru" manifestosunda: sanayi devriminin icadı olan mühendisi göklere çıkarır:

"Ekonomi yasasından esinlenen ve matematiğin yönettiği Mühendis, bizi evrensel yasayla uyum içine sokar. Armoniye başaran odur iyi sanatın yolu mühendisliktir" (Artun 2010:50).

Naum Gabo ve Antoine Pevsner "Realist Manifesto"(1920) da: bir mühendisin köprülerini inşa ettiği gibi, kendi eserlerini inşa edeceklerini belirterek sanatın mühendisliğe dönüşmesinin ilkelerini açıklarlarken; 1923 "De Stijl Manifestosu", "yıkım çağının sona erdiğini yeni çağın konstrüksiyon çağı" olduğunu ilan eder.

Yıkım çağıyla kastedilen Birinci Dünya Savaşı'nın sonrasında; güzelliğin konstrüktif bir etkinlik olduğu ve güzelliğin ilkesi olan evrensel armoniye ideal formların geometrisiyle ulaşılabileceği, hayatın formlar yardımıyla düzenlenebileceği inancı konstrüktivist avangard hareketlerin önem kazanmasında etken olur. Jugendstil akımının gözündeki sanat eseri, "toplumsal ve fiziksel çevrenin bütününe hayatın güzelleştirilmesi adına stilize etme çabasıdır" (Artun 2010:50). Bu söylemler aslında insanın duygusal yanının yıkıcılığına karşı insan aklının çözüm arayışlarıdır. Kalabalıkların yönlendirilmesi, kontrolü ve verimli bir yaşam tarzı için matematik ilkeler doğrultusunda düzenlenen, duygusal sapmalara izin verilmeyen bir dünyanın yaratılması söz konusudur.

Sanat ve sanayi karşıt görüşleri savunuyor görünseler de, doğanın taklit edilerek dönüştürülmesi temelinde birleşirler. 18. yüzyılda 'Sanayi Devrimi'nin sanat karşısında üstün bir konuma taşıdığı sanayi, 19. yüzyılda sanatı daha üstün gören Romantizm örneklerinde olduğu gibi; çağın istekleri doğrultusunda, bazen sanat bazen de mekanik öne çıksa da paralellikleri dikkate değerdir.

20. yüzyılda ise sanat/sanayi rekabeti iki büyük avangard hareket arasındaki çatışmanın tarihsel kaynağıdır. Rasyoneller makineye, mühendise, sanayiye tapınma derecesinde hayranlık duyarken, sürrealistler gibi bilinçaltının derinliklerini keşfetmeye çalışanların da bu güçlerle savaşıması doğal bir tepkidir.

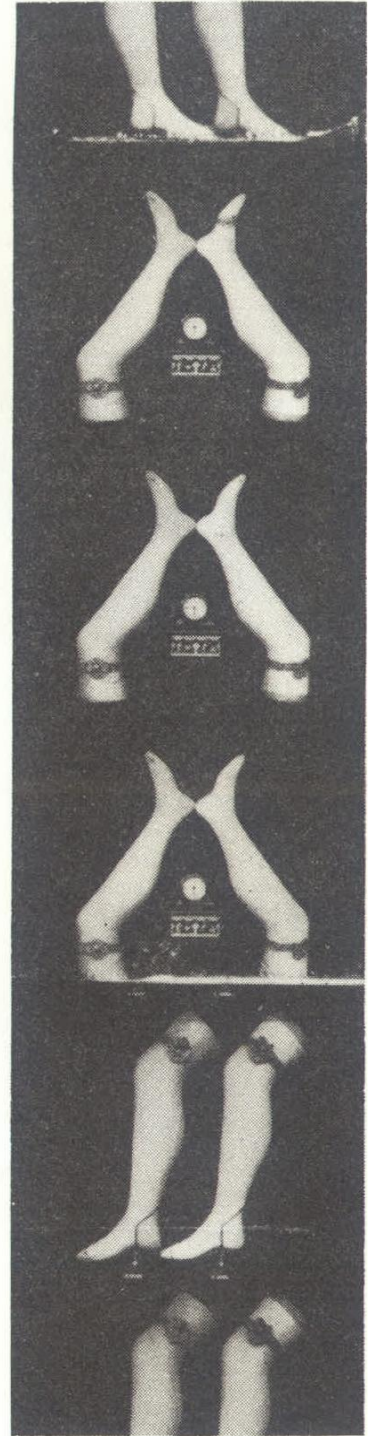
Bu savaşın 20. Yüzyılın ortalarında Letrizm, Sitüasyonizm ve CoBra hareketlerinin kurucuları tarafından kent yaşamını yüksek verim kuramları doğrultusunda tasarlayan düşünceye karşı 'hayalci' bir Bauhaus örgütlenmesine: "Hayalci Bauhaus Enternasyonalı" ne neden olduğu Artun'un araştırmalarında yer alır. Bu hareketin, 20. yüzyılda ütöpik mimarlığı da yönlendirdiği belirtilir.

Rasyonalist avangardın gözünde bilimin, makinelerin, mühendisliğin bulunduğu ortam: modern her tasarım, her madde (malzeme), her hareket, her ilişkinin akılcı, amaçlı, işlevsel, yararlı, üretken olduğu modern fabrikalardır. İnsan emeğinin olabildiği kadar niteliksizleştirilerek, makinelerin çalışmasına eklemlenmesi fabrikaların tasarım ilkelerinin başında gelir. Toplumu yüksek verim idealleri uğruna makinelere esir eden bu anlayış; daha 20. yüzyılın başında şekillenmeye başlar ve giderek yaşamla ilgili her konuda tasarım ilkelerinin mekaniğin isteği doğrultusunda yönlendirilmesine neden olur.

Sanat tarihçisi Berenson da Le Corbusier gibi mekanik tasarımları sanata üstün tutar:

"Soyut güzelliğin Platoncu ideali, sanat eserlerimizde ziyade makinelerimizde gerçekleştirilmiştir" (Artun 2010: 53).

1924 te Sürrealist Manifestoyu kaleme alan Andre Breton "kollektif bilinçaltının kabusu olan" işlevselciliğin "son derecede şiddetli ve zalim bir otomatizm uygulayarak arzuyu dondurduğunu" (Artun 2010: 54) iddia eder. Bauhaus Okulu'nun "Sanat ve Teknoloji: Yeni birlik" (1923) başlığını taşıyan programı, "sanatın



Resim 9: F. Leger, "Mekanik Bale" filminden birkaç kare, 1923.

kategorieleri modern teknolojinin diline tercüme" edilmektedir sözleriyle eleştirilir. Eşyayı hareket halinde görmeyi isteyen Fernand Leger' nin resim üslubunu beyaz perdeye aktardığı kısa metrajlı filmi: "Mekanik Bale" bu eleştirinin haksız olmadığını gösterir (Resim:9). Öyküsüz ve tamamen deneysel bir bakış açısıyla tasarlanan film, günümüzde avangard sinemanın önemli başlangıç noktalarından biri olarak kabul görmektedir. Geometrik düzenlemelerden yararlanan, soyuta varan anlatı olanaklarını zorlayan yönetmen Leger'nin hızlı kurgusuyla nesneler ve canlılar dünyasına ilginç bir bakış attığı filmde; salıncakta sallanan bir kız, yan yana duran bir çok şişe, kare ve üçgenlerden oluşan ritmik kompozisyonlar perdeye yansır. Tiyatroyu "duyguları üretme makinesi" olarak gören Fütürist Tiyatro da Oyuncu olarak insanın yerini mekanik olarak hareket eden nesnelerin aldığı ya da insanların mekanik hareketli oyunculuğuna dayanan "Mekanik Bale" ler gerçekleştirir. Fütürist tiyatronun Mekanik Tiyatro anlayışından etkilenen konstrüktivist tiyatro da, Rusya da Devrim sonrasında "Fütürist Opera" adıyla "elektronik gösteri"ler düzenler.



Resim 10: Oscar Schlemmer, "Triadik Bale" den bir sahne(1926) Berlin'de tekrar sahnelenmesi 1970.

Leger'nin "insan merkezci gösteri" leri mekanik olarak yerleştirmeye yönelirken, Bauhaus "sahne atölyesi" nin yöneticisi O.Schlemmer, insan bedeninin mekanik yönünü ortaya çıkararak, mekanik olarak hareket eden geometrik sanat figürü haline getirmeye çalışır ve mekanik tiyatroyla kuramsal ve pratik olarak uğraşır (Resim:10) "Laterna Magica" ile çok medyalı tiyatrolar, Mekanik Tiyatro'nun günümüzdeki örnekleridir. Biçim, ışık, renk, ses bireşimci sahneyi kurmayı hedefleyen Maholy-Nagy de "Metropolün Dinamiği" filminin senaryosunda verimliliği esas alan "tempo" ilkesinden yola çıkar:

Fabrikadaki emek süreci kadar, sanatın ve hayatın da makinelerin temposuna uyarlanması, "düzene sokma" güdüsü ve bu konuda tasarımın gücüne duyulan inanç, tasarımcı avangardı toplumsal mühendislik ideolojilerine ve totaliter rejimlere çeker. Düzen'in dinamiği teknoloji ve üretimdir (Artun 2010:54).

19. yüzyıl ütopyalarının temelindeki sanat ve sanayi diyalektiği. 20. yüzyıl avangardının iki kampa bölünmesinde kendini gösterir. Bu kamplardan biri akla (Bauhaus, Konstruktivizm) diğeri hayal gücüne (Dada, Sürrealizm) öncelik verir.

Tasarımın ve rasyonel düşüncenin yüceltildiği dönemde (19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başı) 'sembolizm' adı verilen, kendilerini düş kurmaya alışkın ilan eden şair ve sanatçıların yaratıcı imgelemleriyle besledikleri başka bir akım da etkindir. İmgelem bütün gücünü 'düş' sözcüğünün özgürce simgelediği şeylerle uyum halinde olmasından alır. Tasarımcı avangardın akıl ve bilimden beslenmesine karşın, öznel bir deneyim olan 'düş' sembolistlerin devrimci ve yenilikçi gücüdür. İmgelem gücünden yararlanan, gerçeklerden yola çıkarak gerçeği arayan ve hedefine akıl ve deneyim aracılığıyla ulaşan bilim yalnızca zorunlulukları açıklamak amacıyla düşten yararlanır. "Düş kavramının her zaman ve bütün sanat akımlarında sanatsal yaratının başlıca etkeni olduğu kanıtlanabilir; ama sembolizmin anlayış ve estetiğinde, imgelemin bu ağır basan belirgin niteliğinin özellikle bilinçli ve ısrarlı doğrulamasını görürüz"(Cassou 1987:8).

"Bilinçli akımların karşısına insanın ancak kendi derinlerine baktığı zaman keşfedebileceği bir kaynaktan doğan akışı koyan Sürrealistler de; kendilerini yönlendiren "saf psikik otomatizm" le bu akışın devamlılığını görünür kılan kararlı bir eylem başlatırlar " (Artun 2010:54).

Andre Breton'un 1924 te kaleme aldığı Manifesto' yla başlayan Sürrealist hareket, bilinçli akımların kurgulamaya çalıştığı yapay evrene içsel dünyadan yükselen bir isyan niteliğinde, Kübizm gibi tek başına biçimsel yenilikle yetinmeyen, olayların ya da nesnelerin biraradalığından anlam çıkarmaya çalışan bir akım olarak gelişir. 1940ların sonunda bittiği düşünülen Sürrealizm günümüzde de, güçlenerek geçerliliğini sürdüren bir akımdır. Doğasına tümüyle aykırı gelişen rasyonalist evrende yaşamını sürdüren insanın, çevresindeki her şey sürrealist algılandığından, iç dünyasının derinliklerinden gelen etkilere, rastlantıları yönlendiren kurgulara ihtiyaç duymadan sanatsal yaratım sürecine girebilmek için, yalnızca gerçeği farketmesi yeterlidir.

Rasyonalistlerin, 20. yüzyıl başlarında düşlediği yapay evren, başlangıçta gerçekleştirilememiş gibi görünse de, 21. yüzyılda yaşadığımız dünyaya baktığımızda beklenenin üzerinde bir başarı sağladığı açıktır. Başlangıçta insan/makine ilişkisi; "yüksek verim", "sınırsız kontrol" anlayışıyla mekaniğin yüceltilmesi ve makinelere hayranlık yönünde gelişirken, yüzyılın sonlarında esaretin farkına varılmasıyla bazı çevrelerde, nefrete dönüşerek karşıt bir tavrın ortaya çıkmasına neden olur. Bir tarafta yaşamı kolaylaştırdığı saplantısıyla, hayranlığı sürdürüp mekaniğin sağladığı konforun vazgeçilmezliğine inananlar; ki bunlar sessiz çoğunluğu oluşturur. Öte yanda çağdaş şehirleri hapishaneyle özdeşleştiren ve mekaniği doğada yaşamaya programlanmış insanın duygularını körelterek, kendi için çalışan kölelere dönüştüren kontrol aracı olarak gören duyarlı azınlık yer alır.

"Tüm dünya için Güç müzesi oldu " sözleriyle eleştirdiği Amerika'nın, başlangıçtan bu yana, gerçekleşmiş gibi yaşanmış bir ütopya olduğunu belirten Jean Baudrillard mekanikle donanmış metropollerde varlığını sürdürmeye çalışan, giderek daha fazla makineye benzeyen bireyleri şu sözlerle tanımlar:

"Çepeçevre, binaların fûme camdan cepheleri insan yüzlerine benziyorlar. Donuklaşmış yüzeyler bunlar. Sanki içeride hiç kimse yokmuş gibi, sanki yüzlerin gerisinde hiç kimse yokmuş gibi. Gerçekten de kimse yok. İşte, ideal kent dediğin böyle olur" (Baudrillard 2006: 74).

1.2. İNSAN MAKİNE DİYALEKTİĞİ - METAFORİK DÖNÜŞÜM

Mekaniğin yüceltilmesi ihtiyaçtan doğan bir eğilimdir. Çağdaş mimari örnekleri, özellikle gökdelenler mekanik olmazsa çelik ve cam yığınlarına dönüşür, işlevselliğini yitirir. Yollar, metro ağları, su, elektrik, kanalizasyon, telefon sistemleri vb. ile sarmalanmış şehirler gerçekte devasa makinelerdir. Yaşamımızı düzenli bir tempoyla sürdürebilmek için yararlandığımız ve kontrol altında tutabileceğimize inandığımız karmaşık makineler. Bağımsızlığımızı tehdit eden, farkına varmamakta dirensek de, çevremizi saran ve şehrin alt yapısını oluşturan borular ağı dışında; yoğun bakım üniteleri, yaşam destek cihazları, küvöz vb. ile, varlığımızı zaman zaman bağımlı kıldığımız, bedenimizle birlikte giderek benliğimizi de esir alan bir makine.

Rasyonalist düşüncenin yarattığı: her tasarım, her malzeme, her hareket, her ilişkinin akılcı, amaçlı, yararlı, üretken kılındığı ve İnsan emeğinin olabildiğince niteliksizleştirilerek makinelerin çalışmasına eklemlenmesiyle daha da işlevsel kılınan modern fabrikalarla, çağdaş şehirler benzer ilkelerle tasarlanır. Şehir, bireylerin olabildiğince hızlı, düzenli, yararlı ve üretken olmasını sağlayacak bir fabrika gibi düşünülür. Fabrikalardaki gibi dev makinelere sık rastlanmasa da üretim bantlarına benzer yürüyüş bantları, merdivenler vb. hız ve zamanı iyi kullanmak adına sürekli kullandığımız araçlardır. 20. yüzyılın başlarında şekillenmeye başlayan ve giderek yaşamla ilgili her konuda tasarım ilkelerinin mekaniğin isteği doğrultusunda yönlendirilmesine neden olan eğilim yüksek verim idealleriyle açıklanır. Toplumu yüksek verim idealleri uğruna makinelere esir eden bu anlayış; bireyin doğal çevresi olarak kabullendiği metropolü borular ağından oluşan dev bir organizmaya, rutinleşmenin körleştirdiği bireyleri de onların varlığının nedeni olan kölelere veya robotlara dönüştürür. Teknolojik arayışlarla her gün biraz daha gelişerek etrafı saran makinelere bağımlılık gözle görülür hale geldiğinde kimin efendi kimin köle olduğu sorusuna Hegel' in yanıtı açıktır:

"Efendiliğin tarihi yoktur, tarih yalnızca köleye aittir. Çünkü efendinin insanca tek eylemi savaştır ve onun bu amaçla kullanacağı silahların değişiminin, gelişiminin tarihi bile kölenin çalışmasının tarihinden başka bir şey olmayacaktır"
(Bumin 1998:52) .

Hegel' in sözleri efendi/köle ikilemini daha da karmaşık kılar. Üstelik insan/makine ikileminde köleyi yaratan insandır ve makineler insan aklının ürünüdür. Savaş da efendi olmayı benimsemiş bir varlık olarak insanın benliğinde varolan bir eylemdir. Giderek gelişen, öldürücü gücü ve dayanıklılığı artan silahların da onlar için savaşan köleler olduğu açıktır. Bir varlığın kendi cinsini yok etmede bu kadar başarılı köleler yaratmak için gösterdiği çaba da dikkat çekicidir.

Çalışmaya ve teknik praksise değer veren Hegel çalışan, üreten köleyi efendiye üstün tutar. Çalışmanın kaçınılmaz olarak değişimi, tarihsel gelişmeyi doğurduğunu ve yalnızca doğayı değil, insanı da değiştirdiğini iddia eden Hegel; kölenin de efendinin de kendilerini kuşatan dünyanın verili koşullarına bağlı olduklarını belirtir. "Ama köle çalışarak bu koşulları ve dolayısıyla insanı da değiştirebilir" (Bumin 1998: 52). Bizim refahımız için var olan makineler, doğayı dönüştürerek kendi mekanik evrenlerini yaratırlar.

Efendi/lik ve köle/lik göreceli ve birbirinin gölge arketipi, öteki/öbür yüzü olarak tanımlanan kavramlardır. M. Bilgin Saydam, Carl Gustav Jung'un "Dört Arketip" kitabının önsözünde 'öteki' tanımlamasını "kendi"sindeki, benliğinden öte duran ve nesnellik tanıdığı Ruh-içeriklerinde aramak gerektiğini belirtir. Jung "Şizofreni Üzerine Yeni Düşünceler" adlı yazısında arketip kavramını şöyle tanımlar:

"Nevrotik içerikler, normal komplekslerle karşılaştırılabilirken, psikotik içerikler, özellikle paranoya olgularında, ilkelerin uygun biçimde 'büyük düş' diye adlandırdıkları düş tipine yakın benzerlik gösterir. Bu tür düşler, sıradan düşlere benzemez, çok etkileyicidir, huşu verirler, sık sık söylencelerdekine benzer ya da hatta onlarla özdeş imgeler kullanırlar. Ben bu yapılara *arketipler* diyorum, çünkü bunlar davranışların içgüdüsel modeline benzer biçimde iş görürler. Dahası, onların çoğu, her yerde, bütün zamanlarda bulunabilir. İlkel ırkların folklorunda, Yunanlılarda, Mısırlılarda, Eski Meksika söylenlerinde ortaya çıktıkları gibi bu tür gelenekleri hiç bilmeyen çağdaş bireylerin düşlerinde, görülerinde, kuruntularında da ortaya çıkarlar"(Storr 2008:59).

İnsan/makine ilişkisinde makineler insanın iktidar hırsıyla körüklenen 'büyük düş'lerinin nesnellik kazanmış görüntüsüdür. 'Büyük düş', insanoğlunun varoluşundan başlayarak doğayla mücadelesinde kendi bedeniyle ilgili komplekslerinden kurtulmak

için kendi yarattığı evrende; yapısal olarak insana dair eksiklikleri barındırmayan, her bakımdan güçlü, ölümsüz, varlığını ve işlevlerini bağımlı kıldığı, kolayca kontrol edebildiği makineler evreninde varolmaktır.

Felsefi anlamda ise köle, nesnenin verili yanlarını dönüştürerek efendisinin kullanımına uygun hale getirirken aslında kendini de yeniden kurgular, yaratır. Efendi ise, nesne aracılığı ile bağlantı kurduğu köle'ye daima bağımlı kalır. Makine/insan ilişkisinde kölenin kendini efendisinin isteklerine göre yeniden kurgulamasına ve yaratmasına gerek yoktur. Geleneksel metaforik yer değiştirme deneyimlerinden farklı olarak, köle efendi tarafından kurgulanmıştır. İnsan var olacağı dünyayı kendi istekleri doğrultusunda inşa ederken; yarattığı evrenin kendisine karşı savaşılan bir olguya dönüşeceğini, hükmetmek isterken kölelikten kurtulmak için çabalayacağını hesaplamamıştır.

Varlıklararası sınırlar bizim gözlemlediğimiz ve bildiğimiz, kategorize ettiğimiz sınırlardır. Hayatın özünde böyle kesin ve net ayrımlar yoktur. Hegel' in de söylediği gibi, efendilik ve kölelik mutlak roller değildir. Köle, varlığın verili yanlarını dönüştürerek efendinin isteklerine uygun hale getirmekle yükümlüdür. Bunun için çalışmalı, verili imkanlar ölçüsünde kendini kanıtlamalı ve aşmalıdır.

Makinelerin yaratılış nedenlerinin başında insanın dünyayı kontrol etme: iktidar hırsı yatar. İnsanın gizlediği öteki yüzü makinelerle nesnellik kazanır. Başlangıçta kendi yarattığı olguya kolayca hükmeden insanın, zaman içinde teknolojik arayışlarla gelişerek güç kazanan makinelere bağımlılığı arttıkça; görünürde geçirgen olmayan sınırlarla çevrili efendi/köle statüsünün birbirine akması ve karşılıklı yer değiştirmesi kaçınılmaz olur. Küçümsediğimiz, önemsemediğimiz öte-yüzümüz/gölgemiz, hiç ummadığımız bir zamanda bizi kolayca ele geçirebilir. Efendilik statüsünü yitiren insanın yeniden efendi olma şansı yoktur, çünkü makinelerin kendiliğinden değişebilmek özellikleri yoktur. Onları kurgulayan da geliştiren de insandır. Burada bir soru akla gelir; kırılğan incinebilir doğasına tümüyle yabancı mekanik bir evrende yaşamak zorunda kalan insan mı efendidir? Yoksa tıkr tıkr çalışan, insan aklının ekledikleriyle giderek güçlenen, otonom hale gelen makineler mi?

Teknik praksisin insan etkinliğinin yanında, her zaman ikinci dereceden bir etkinlik olarak kaldığını ve mekanikleşme olayında kendisini büyüleyen şeyin çalışma süresinin gerçekten azaltılması imkanı değil, makinenin olumsuzluğun evrensel etkinliğinde sahip olduğu üstün konum olduğunu belirten Hegel "Makine" der:

"öznenin dışında konulmuş olan öznelliğin, kavramın endişesidir." Makinenin çark ve dişlilerinde, tarihte ve dünyada kendini gerçekleştirmekte olan aklın olumsuzlayıcı (veri olanı değiştirici-yadsıyıcı) gücü, sanki, somutlaşmaktadır" (Bumin1998:44).

Makineler doğaya karşı mücadele için, doğaya hükmetmek için insan aklının yarattığı kölelerdir. Kontrol insanın elindedir. İnsanın rahatı, huzuru için çalışırlar. Teknolojik gelişmelerle her işi makinelerin yaptığı, özellikle günümüzde bilişim teknolojilerinin sağladığı önceden programlama ve uzaktan kontrol olanaklarıyla nerdeyse otonom hale gelen mekanik evrende efendinin kim olduğu tartışılabilir:

"Çalışmanın insanlaştıracı özelliği onun, çalışmanın kendi isteklerini doyurmak amacıyla değil de bir başkasının isteklerini karşılamak için yapılmasından doğmaktadır" (Bumin 1998: 49).

İnsanın kendi doğal eğilimlerini, içgüdülerini doyurma amacıyla çalışması, insanın biyolojik dünyası olan doğayla bütünleşmesi onun bir üyesi olduğunun göstergesidir; böylece insan doğayı aşmaz, onunla bütünleşir. Kölenin kendi isteği dışında bir nedenle, biyolojik olmayan bir amacın, bir idenin sonucu olarak çalışması; doğayı tinsel bir şeye yani ideye göre dönüştürmesi onun doğayla bütünleşmesini değil, doğanın kendi dünyası haline gelmesini sağlayacaktır. Sonuçta insanın kendi içgüdülerini doyurmak amacıyla yarattığı makinelerin çalışarak dönüştürdüğu: kendi evrenleridir artık, yani makineler evreni. Köle/efendi ilişkisinde kendisi için çalışan köle olmadan yaşamını sürdüremez duruma gelen insandır.

Bağımlılık da göreceli bir kavramdır. Kimin neye bağımlı olduğu şaşırtıcı biçimde karmaşıklaşıp anlaşılamaz gibi görünse de sonuç açıktır. Tıpkı bir ayna gibi kendi yarattığı kusursuz evrene bakarken insan benliğinin, ya da düşüncelerinin karanlık, hırslı yüzünün yansımısını görür. Bu karşılaşmayla insan, köle olarak yarattığı makinelerin ne kadar güçlendiğini ve kendisine bağımlı olmak yerine kendisini bağımlı

kıldığını dolayısıyla artık efendilik vasıflarını yitirdiğini fark etmesine neden olur. Üstelik bu evren onu öylesine baskı altında tutmaktadır ki, doğada yaşamaya programlanmış bedeni ve ruhu; borular, dişliler, raylar, vanalar vb. inden oluşan bu muhteşem hapishaneden kaçıp kurtulma isteğiyle kıvrılır, "Panopticon" da kendisini bağlayan zincirler, halkalar yoktur ama mekaniğin görünmez duvarları öylesine güçlüdür ki, giderek ışığı bile geçirmez olur. Birey dünyaya bırakılmışlığı, kuşatılmışlığı içinde mutlak yalnızlığıyla baş başa kalır.



Resim 11: H. R. Giger, Samuel Becket'e Saygı, 1968, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 100x80cm.

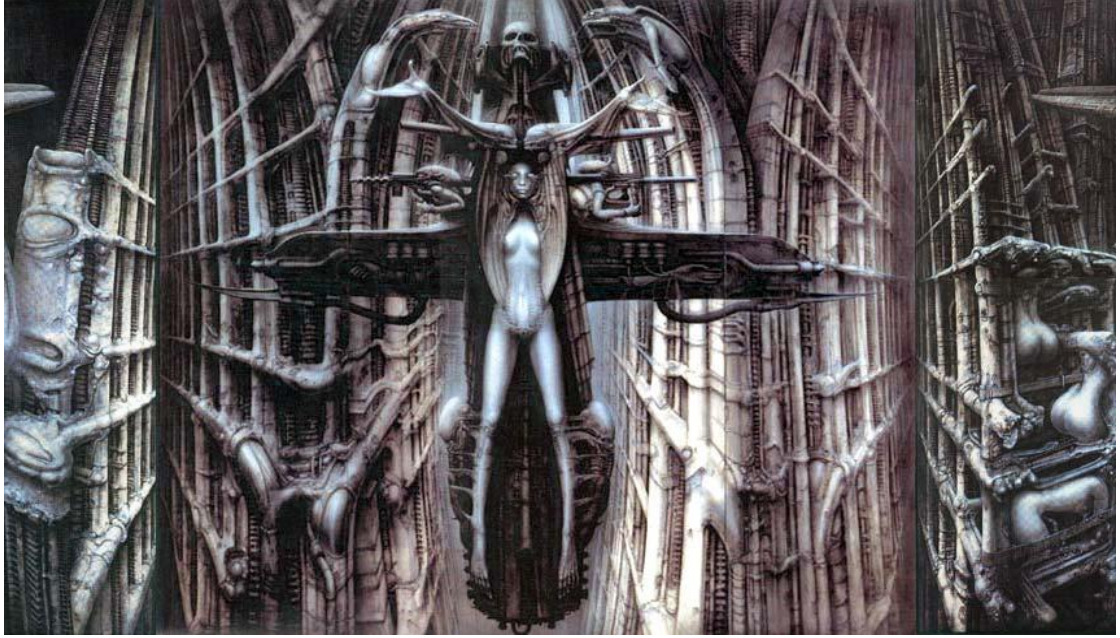
İsviçre Doğumlu sürrealist ressam, heykeltıraş ve set tasarımcısı Hans Rudolf Giger insan bedeni ile makineleri bir arada harmanladığı işlerinde, genellikle fetişist cinsel imgeler kullanır. Bilinçdışı derinliklerden kopup gelen, kabuslar, karanlık ve doğaüstü yaratıkların yer aldığı mekanlar tasarlar. Organik yapıları metalik mekanik yapılara dönüştürür (Resim:11).

Ülkemizde de gösterilen "Alien" (Yaratık) filmi için "Alien" karakterini tasarlayarak En İyi Görsel Efekt dalında 1980 yılının Akademi Başarı Ödülü ile onurlandırılır. "Yaratık" karakteri sayısız borudan oluşan olağanüstü bir makine olan uzay gemisinde sıkışmış kalmış insan yaşamını tehdit eden borulardan ayırt edilemeyen bir varlıktır. Dev karıncalar, akrepler, kuşlar gibi olağanüstü büyüklükteki hayvan imgeleri; doğada yaşayan onunla mücadele eden, kontrol altında tutmaya çalışan insanın karabasanlarında sıklıkla yer alır. Makinelerden ve onları birbirine bağlayan binlerce borudan oluşan yapay evrende yaşayan insanların karabasanı da "Alien" olacaktır.



Resim 12: Hans Rudolph.Giger, "Harkonnen Koltuğu".

Giger, Alejandro Jodorovski' nin yönettiği "Dune" (Kum Tepeciği) adlı kurgu-bilim filmi için mobilyalar tasarlar: "Harkonnen Capo Chair" (Resim:12). İç Mimaride yer alan "Biomekanik Stil" adını verdiği özgün mobilya tasarımları geçen yüzyılın başında insan bedenini mekanikleştirme çabalarını hatırlatır. İsviçre'nin Gruyeres ve Chur kentlerinde iki "Giger Bar"ı sanatçının bakış açısını ve özgün kavramlarını tam olarak yansıtır. Gruyere'de Ortaçağ'dan kalan Saint Germain şatosu sanatçının ürkütücü, fantastik dünyasını yansıtan bir müze olarak tasarlanmıştır. "Giger müzesi" korkulu düşlerin gerçeğe dönüştüğü; borulardan oluşan mekansallıkta, makine parçalarıyla bütünleşmiş, adeta makineye dönüşmüş insan bedenlerinden oluşan kendine özgü kaotik bir evren modelidir (Resim:13).



Resim 13: Hans Rudolph Giger, "Nöbet", 1974, Kağıt ve Ahşap Üzerine Akrilik ve Çini Mürekkebi, 240x420cm.

Teknolojik gelişmelerle daha da güçlenen mekaniğin yaşamımızdaki yeri ve tıp dünyasındaki arayışlar, tüp bebek, yapay organlar vb. kavramlar göz önüne alındığında Giger Evreni gerçeğe oldukça yakın bir kurgu gibi algılanabilir.

"Metropolde barınabilmek, hayatta kalabilmek Baudelaire'in gözünde bir gladyatörün mücadelesi kadar kahramancadır. Var olmanın, korunmanın çok ötesinde düşmanca bir çevreye karşı sürekli dövüşmeyi gerektirir" (Baudelaire 2004: 77). Baudelaire'in 'metropol' kavramına yaklaşımı; 53. Venedik Bienali'nde (2009) Uruguay'ı temsil eden üç sanatçıdan biri olan, kolajlarıyla tanınan Juan Burgos (D.1963) tarafından yalın ama zekice bir yorumla resim diline aktarılır. Arka planda görülen çok renkli görkemli şehir dokusu önünde, gladyatör giysileri içinde, elinde kalkanı ve trajik bir şekilde havaya kaldırdığı kılıcıyla yenilmez görünen savaşçı çocuk bir simülasyonda oyun oynar gibidir. Sanatçı ironik eleştirisini Julius Sezar'ın "Geldim, Gördüm, Yendim" sözleriyle tamamlar (Resim:14).



Resim14: Juan Burgos, "Geldim, Gördüm, Yendim", 2005, Kolaj/Karışık Teknik, 108x148cm.

53. Venedik Bienali'nde (2009) Uruguay'ı temsil eden bir diğer sanatçı Raquel Bessio da demir, bükülmüş saç ve reçine kullanarak yarattığı "Vaat Edilmiş Topraklar" adlı yerleştirmesinde bölge için bir kıyamet vizyonu sunar. Metal tarhları dolduran papatyalar botanik rastlantılara dayalı olarak kendiliğinden gelişen çiçekler olmaları nedeniyle özellikle seçilmiştir. Magritte'in metal izlenimi veren yaprak betimlemelerini hatırlatan Bessio'nun işi fazla söz üretmenin anlamsız olduğu, göndermeleri apaçık, bilinçle planlanmış alabildiğine yayılabilir uçsuz bucaksız kentler inşa ederek gerçek bir kurgusal evren yaratmaya çalışan insanlık için sessiz bir uyarıdır (Resim:15).



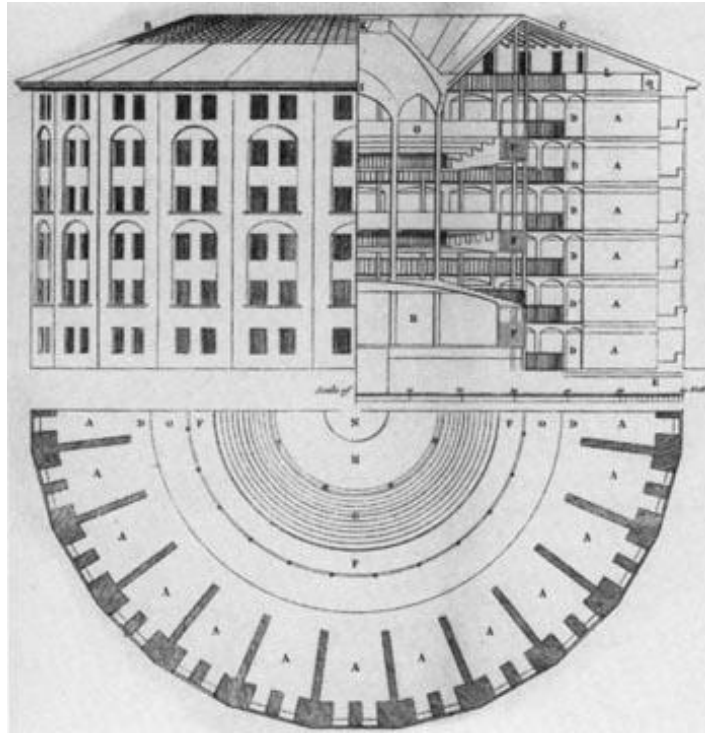
Resim15: Raquel Bessio, "Vaat Edilmiş Topraklar", 2009, yerleştirme (metal kutular içinde metal papatyalar), 223x177x91cm.

2. BÖLÜM

"PANOPTICON" KAVRAMI VE SANATTAKİ YANSIMALARI

2.1. ŞEHİR - "PANOPTICON"

Bilişim teknolojileri ile donanmış günümüz insanı; toplumu bir şekilde kontrol altına alırken üretimi de en üst seviyeye çıkarmayı amaçlayan kapitalist anlayışın dayattığı tüm davranışlarını yönlendiren, ölçülendiren, aynılaştıran, etkili bir biçimde düzenlenip şekillendirilmiş fabrikalar, okullar, evler, hastaneler, iletişim ve ulaşım ağlarıyla sınırlandırılmış mekanik bir hareketliliğin egemenliğinde, kent dediğimiz benliğini çepeçevre kuşatan bir mekansallık içinde yaşamını sürdürür. Gerek bedenin, gerekse mekanların kolayca yönetilip denetlenebileceği bir bütün olarak ele alınan kamu binaları, iş merkezleri, çokuluslu şirketlerin merkez büroları, alışveriş merkezleri, konut alanları vb. inden oluşan bu organizasyon fiziksel çevrenin de ötesinde reklam panoları, saatler, işaretler aracılığıyla bireyin yaşamıyla ilgili her şeyi yönlendirir.



Resim 16: Jeremy Bentham, "Panopticon", 1791, Kağıt Üzerine Baskı .

İngiliz filozof Jeremy Bentham (1748-1832) mahkumun her hareketini kontrol edebilme ve izleme ilkesine dayanan, birkaç katlı, tek odalı hücrelerin oluşturduğu bir halka ve halkanın ortasında gözlemcilerin kaldığı bir nöbet kulesinden oluşan modern bir hapisane modeli tasarlar (Resim:16). "Panopticon" (bütünü gözlemlemek) adını verdiği model; Bentham'ın yaklaşımına göre, gözlemlenen her yanlış davranışının ceza getireceğini bilen, ama ne zaman gözlemlendiğini bilmeyen mahpusun her zaman izleniyormuşçasına kurallara uygun davranmasını sağlayacak bir organizasyondur. Günümüzde kusursuz bir Panopticon henüz inşa edilmemiş gibi görünse de neredeyse tüm toplumsal yaşama Panopticon ilkelerinin uygulanmaya çalışıldığı, giderek tüm dünyanın dev bir Panopticon'a dönüştürüldüğü açıktır.

Michel Foucault'nun 'iktidarın örgütlenmesi kuramı' ile ilgili iktidar, disiplin, ayırıştırma, kontrol altında tutma vb. kavramlar üzerine araştırmalarını ve düşüncelerini içeren "Hapishanenin doğuşu" adlı yapıtında: gerek bedenin, gerekse mekanların kolayca yönetilip denetlenebileceği bir bütün olarak ele alınan kamu binaları, iş merkezleri, çokuluslu şirketlerin merkez büroları, alışveriş merkezleri, konut alanları vb. inden oluşan; fiziksel çevreninde ötesinde reklam panoları, saatler, işaretler aracılığıyla bireyin yaşamına dair her şeyi ölçülendiren kent dediğimiz dev organizasyonla, Jeremy Bentham' ın "Panopticon" (bütünü gözlemlemek) adıyla anılan hapisane modelinin benzerliklerinden yola çıkarak her ikisini de; çok farklı arzulardan hareketle, türdeş iktidar etkileri imal eden harika makineler olarak tanımlar.

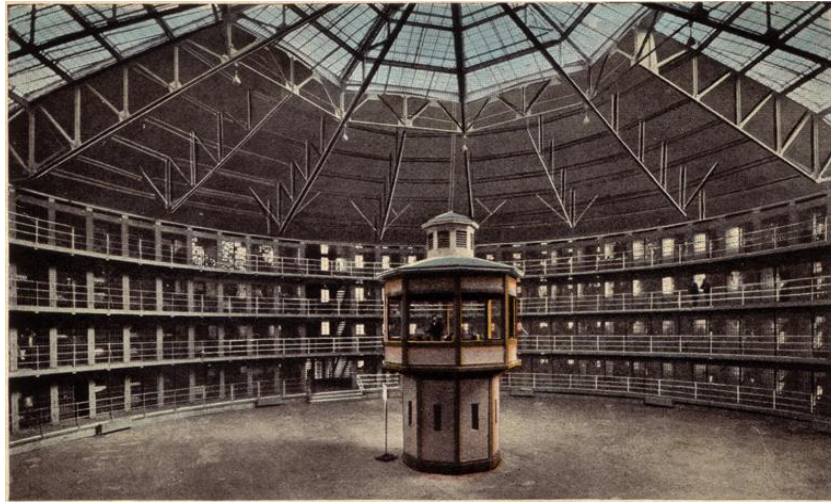
Bir ödevin veya bir hal ve gidişin dayatılmasının söz konusu olduğu bir birey çoğulluğunun bulunduğu her yerde, belli sayıda insanın gözetim altında tutulmasının gerektiği bütün kurumlarda gerekli değişikliklerle birlikte, 'panopticon' şemasının uygulanabilirliği onun sıradan bir hapisane modelinden farklı irdelenmesinin başlıca nedenidir.

Şehirlerde yaşayan her birey hiç ilgilenmese de civarında sıralanan blokların ışıklarına bakarak kişilerin yaşamları hakkında bilgi sahibi olabilir. Meraklılar ya da gözleyerek suçlamak, kontrol etmek gibi görevleri olanlar içinse; bu ışıkların bitmez tükenmez bir

kaynak olduğu açıktır. Bentham' ın hapisane modeli de, hücrelerin dışa bakan duvarındaki pencerelerden yansıyan ışıktaki mahkumların her hareketinin izlenmesine olanak verecek şekilde tasarlanmıştır:

"geriden gelen ışık sayesinde, çevre binadaki hücrelerin içine kapatılmış küçük silüetleri olduğu gibi kavramak mümkündür. Ne kadar kafes varsa, o kadar küçük tiyatro vardır, bu tiyatrolarda her oyuncu tek başınadır, tamamen bireyselleşmiştir ve sürekli olarak görülebilir durumdadır. Görülmeden gözetim altında tutmaya olanak veren düzenleme, sürekli görmeye ve hemen tanımaya olanak veren mekansal birimler oluşturmaktadır" (Foucault 2006: 295).

Panopticon'da hücrenin üç işlevi: kapatmak, ışıktan yoksun bırakmak ve saklamak tersine döndürülmekte; bunlardan yalnızca birincisi korunmakta, diğer ikisi kaldırılmaktadır. Görünürlük bir tuzak olup; tam ışık altında olma ve bir gözetmenin varlığı, koruyucu olan karanlıktan daha fazla yakalayıcıdır. Foucault: Bentham'ın ilk 'panopticon' versiyonunda, hücrelerden merkez kuleye giden borular aracılığıyla sesli bir gözetimi öngördüğünü de belirtir.



Resim17: Marus Lobontia, "Panopticon"un Bir Hücreden Görünüşü.

Foucault'ya göre "Panopticon" görmek görülmek çiftini ayırmaya yarayan bir makinedir; çevre, halkada tamamen görülmekte, ama görmek asla mümkün olmamaktadır; merkezi kuleden görünülmeden her şey görülmekte ve bu düzenek, iktidarı otomatikleştirerek bireysellikten çıkarmaktadır (Resim:17). İktidar gücünü bir

kişiden çok, bedenlerin, bakışların, yüzeyleerin, hesaplı kitaplı dağılımından; iç mekanizmaları bireyi içine alan ilişkiyi üreten bu aygıttan almaktadır.

"Panopticon" 'daha fazla iktidar' ile 'daha fazla üretim' arasında doğru orantı kurma yeteneğine de sahiptir. Arı kovanındaki işçi arılar örneğinde olduğu gibi doğru planlanmış bir organizasyonla çalışmanın sürekliliği ve huzuru sağlanarak yüksek verim elde etme anlayışının hapishaneler de dahil olmak üzere toplu çalışma alanlarının hepsinde uygulandığı görülür. Toplumsal düzeni sağlamak adına uygulanan her kural ya da yaptırım aslında verimi arttırmaya, işçi arıları daha fazla çalışmaya özendirmeye yönelik organizasyon zincirinin halkalarından biridir. Kentli bireyler de işçi arılar gibi sistemin bir parçası olarak hem kontrol altında tutulurlar, hem de daha fazla verim oyunlarının figüranları olurlar. Toplumun kontrol altında tutamadığı bireylerinin kapatıldığı hapishaneler bu programların ilk uygulandıkları, ya da denendikleri organizasyonlardır. Foucault çalışmayı soyutlamayla birlikte, hapishanede meydana getirilen dönüşümün bir ajanı olarak tanımlar:

"Çalışma modern halklara tanrının lutfudur; onlarda ahlakın yerini tutmakta, inançsızlıklarından doğan boşluğu doldurmakta ve her tür iyiliğin ilkesi haline gelmektedir. Çalışma hapishanelerin dini olmak zorundadır. Bir makine topluma tamamen mekanik ıslahat araçları gerekmektedir". (Foucault 2006:352)

Kentli bireyler de mahkumların aksine; ne kadar gözlem altında olduklarının, dolayısıyla ruhlarını baskı altına alan sistemin farkına varmadan, adeta tapınırcasına yoğun çalışma programlarında verimli olmak dolayısıyla iktidarı daha da güçlü kılmak için çalışırlar. Bir iş merkezinin sayısız katlarından birinde birkaç metrekaare alanın geçici kullanıcısı, verimli bir robot olmak için eğitilen, yaşamının en güzel yıllarını bu hedef için inanılmaz bir çalışma temposuyla geçiren birey kürek mahkumundan daha şanslı değildir.

Faucault: iktidarın, bireyleri şiddet yerine bir sisteme bağımlı kılma (kimlik, sosyal güvenlik kartları, kredi kartları, dernek üyelikleri vb.) yoluyla denetlediğini ve verimini arttırdığını belirtir:

"beden ancak hem üretken beden hem de tabi kılınmış beden olduğunda yararlı güç haline gelebilmektedir. Bu tabi kılma durumu yalnızca ya şiddet ya da ideoloji araçlarıyla elde edilebilmektedir" (Foucault 2006: 63).

Cezanın seyirlik unsur olarak tören halinde sunulmasının içerebileceği her şeyin olumsuz bir gösterge haline gelmesi; infazın, suçu vahşilik bakımından aşmayıp en azından ona eşit olmasının, seyircileri vazgeçirmek için sahnelenen oyunu ve rolleri tersine çevirmesi ve onlara suçların sıklığını göstererek celladı bir canıye, yargıçları katile benzetmesi, hatta azap çektirilenin acıma ve hayranlık nesnesine dönüşmesi nedeniyle, büyük tartışmalara rağmen 18. yüzyılın sonuyla 19.yüzyılın başında beden ceza ile yıldırmanın hedefi olmaktan çıkmış, tarifsiz acılara neden olan işkenceler yerine; her hareketin gözlendiği, verimli olmak adına rutin çalışma programlarının uygulandığı bir yaşam biçimine zorlanarak ruhun baskı altında tutulmasının daha etkili olduğu anlaşılmıştır. Beden yerine kalp, düşünce, irade, ruhsal durum üzerine derinlemesine etki eden bir ceza geçmeli ve Foucault' nun deyimiyle suçluyu "yalnızca yasaya saygı duyma arzusuna sahip değil, aynı zamanda bu yasaya saygı duyarak yaşar ve kendi ihtiyaçlarını kendi karşılar" kılma işlevini yüklenmelidir.

Bu yeni tutumun etkisiyle, anatomi üzerinde oynayarak azap çektiren celladın yerini koskoca bir teknisyenler ordusu almıştır: gözetmenler, hekimler, papazlar, psikiyatrlar, psikologlar, eğitmenler vb.

Foucault cezalandırma sanatının koskoca bir tasarım teknolojisine dayanmak zorunda olduğunu ve bu girişimin, ancak doğal bir mekaniğin içinde yer alması halinde başarıya ulaşabileceğini öne sürer:

"Kitlelerin birbirlerini çekmelerine benzeyen bir güç bizi hep kendi refahımıza doğru itmektedir. Bu itiş, yalnızca yasaların karşısına diktiği engellerden etkilenmemektedir. İnsanın çeşitli eylemlerinin tümü bu içsel eğilimin sonuçlarıdır" (Foucault 2006:167)

Doğal mekanikten kastedilen; bireyleri biraz daha refah adına durup dinlenmeden çalışmaya zorlayan ve bu tempoyla beslenen 'şehir', deneysel modeli de Bentham' ın "Panopticon" udur. Geçmişte salgın hastalık dönemlerinde, karantina sırasında

uygulanan disiplinsel düzenlemelerden yola çıkarak yaratılan model, anormalleri ölçmeyi, denetlemeyi ve düzeltmeyi kendine görev edinen koskoca bir teknikler ve kurumlar bütününe kapsar.

"Panopticon": sıkışık, kaynaşan, yapış, yapış kitleler üzerinde deney yapabilmek ve onlarda sağlanabilecek dönüşümleri çözümlemek konusunda bir laboratuvar gibi düşünülebilir. Gözlendiğini bilen mahkumların, komplo, toplu kaçış girişimi, yeni suç işleme tasarıları; delilerin karşılıklı şiddet kullanma tehlikesi; çocukların kopya çekme, gürültü, gevezelik, dalgınlık tehlikesi; işçilerin kavga, hırsızlık, anlaşma, işi geciktirme veya kazalara yol açan dalga geçmeler olmayacaktır. Kamu binaları, fabrikalar, okullar, kıışlalar, iş merkezleri, çokuluslu şirketlerin merkez büroları, alışveriş merkezleri, konut alanlarını dolduran kalabalıklar da 'panopticon ilkeleri' ne benzer ilkelerle yönetilmektedir:

"Bölmelere ayrılmış kronolojisi, sorunlu çalışması, gözetim altında tutma ve kaydetme mercileri, yargıcın uzantısı olan ve onun görevlerini artıran normalleştirme hocalarıyla, hücrelerden oluşan hapishanenin modern cezalandırmanın aracı olmasında şaşılacak bir şey yoktur. Eğer hapishane fabrikalara, okullara, kıışlalara benziyorsa ve bunların da hepsi hapishaneye benziyorsa, bunda şaşılacak bir yan yoktur" (Foucault 2006: 331)

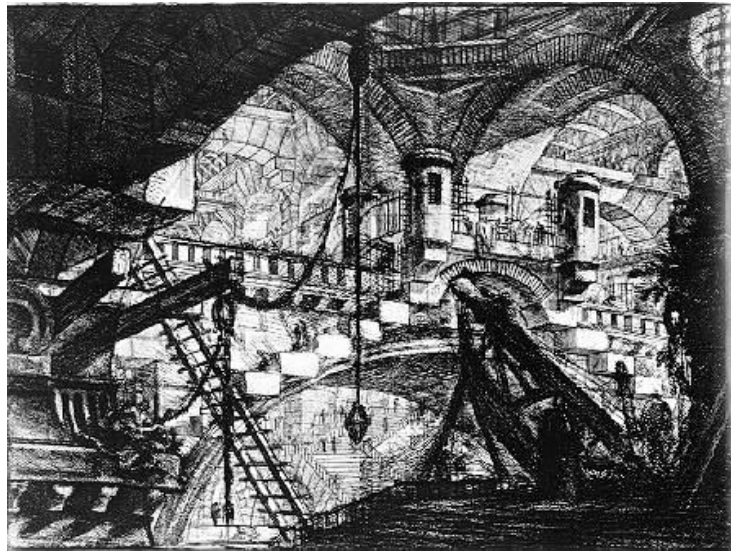
Yaşamın tüm evrelerinde etkili olan kurumların bir hapishane modeliyle eşleştirilebilen ilkelerle yönetilmesi şehrin dev bir 'panopticon' olarak değerlendirilmesini haklı kılar. Panopticon'un iktidara hizmet eden bir mimari aygıt olarak tanımlanması da şehri vanalar, kablolar, borular vb. inden oluşan dev bir makine konumuna taşır. Şehrin parlak yüzeylerinin altında, bireyleri tutsak eden dev bir makinenin sistematik yapısı dev borularla daha alt sistemlere bağlanır, onlar da diğerlerine bağlanır ve çapları giderek küçülüp daralarak günlük yaşamımıza dahil olur. Yaşamımızı kolaylaştırdığına inandığımız bu sistemin ardındaki gerçekliği görmezden geliriz. Konuya içsel açıdan baktığımızda bu kanallarla, toplumun hiyerarşik ve kaotik yapısının paralellik taşıdığını görürüz. Bu kanallara günümüz iletişim sistemlerinin görünmez bağlantıları da eklendiğinde çevremizi saran baskı araçlarının, denetim zincirinin ne kadar güçlü olduğu anlaşılır. Kentli birey yalnızlaşarak kendini savunduğu yanılsamasına kapılsa da, istese de kurtulamayacağı, toplumsal bünyenin tümünü bir algılama alanı haline getiren, her yerde hazır ve nazır, her şeyi görülebilir kılan ama bunu görünmez olma koşuluyla

yapan hiyerarşik bir sistemin içinde, bireysellikten yoksun bir yaşam sürdürmek zorunda bırakılır.

"Bizim toplumumuz gösteri değil, gözetim toplumdur; imgeler yüzeyinin altında, bedenler derinlemesine bir şekilde kuşatılmaktadır; mübadelelerin büyük soyutlamasının arkasında, yararlı güçlerin titiz ve somut bir şekilde terbiye edilmeleri sürmektedir; iletişim akımları bilginin yığılmasının ve merkezileşmesinin destekleridir; işaretler oyunu iktidarın demir atmalarını tanımlamaktadır; bireyin güzel bütünlüğü bizim toplumsal düzenimiz tarafından sakatlanmış, baskı altına alınmış, bozulmuş değildir; ama birey, bu düzende bütüncül bir güçler ve bedenler taktiğine göre titizlikle imal edilmiştir. Sandığımızdan çok daha az Yunanlıyız. Ne tiyatro basamaklarının ne de sahnenin üzerindeyiz; bizzat yönlendirdiğimiz –çünkü onun bir çarkıyız- onun iktidar etkileri tarafından kuşatılmış olarak, panopticon makinesinin içindeyiz"

(Foucault 2006: 318).

Foucault'nun soyutlaması çağdaş şehirleri ve toplumsal denge adına bireylerin yaşamını yönlendiren öğeleri bütün çıplaklığıyla dile getirir. Karmaşık bir mekanik sistem ve onları yöneten bilişim sistemleri tarafından her hareketin kontrol edildiği, korunmuş görünen küçük mekanlarda; bize dayatılan, uyum teorileriyle desteklenip, titizlikle organize edilmiş biçimiyle çarkın milyonlarca dişlisinden biri olarak yaşamımızı sürdürür ve bütün bunların yaşamımızı mükemmel kılmak adına tasarlandığına inanırız veya inandırılırız. Gerçekte makinenin varlığı bireylerin sistemle uyum içinde çalışıp onu beslemelerine bağlıdır.

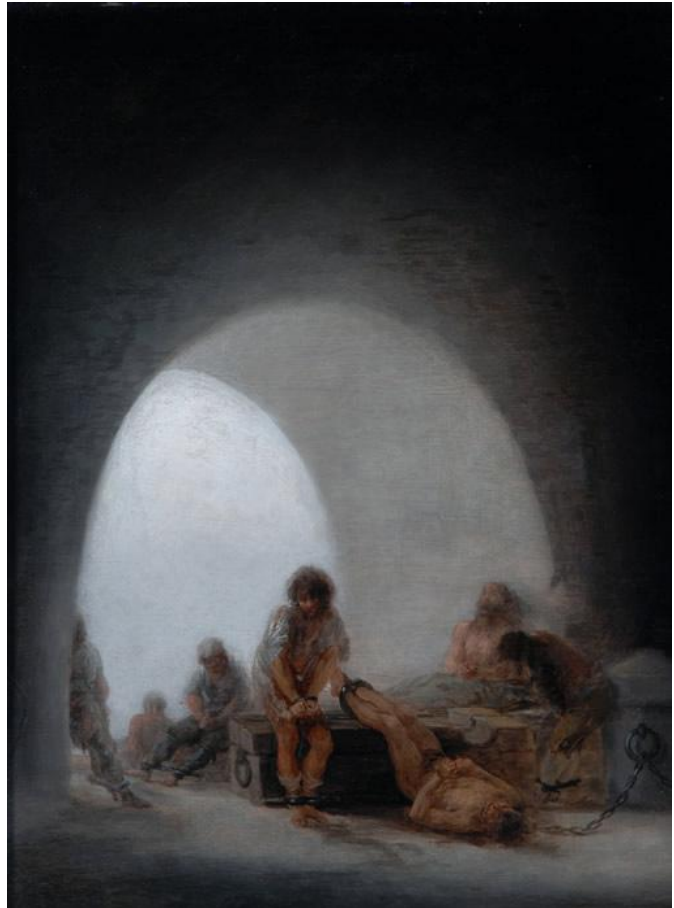


Resim18: Giovanni Battista Piranesi, "Hapishane", 1745, Gravür, 40.5x53.5cm

Yaşamın içinden beslenen sanatçılar kapatılma duygusunun üç boyutlu göstergeleri olan hapishanelere, farklı teknikler farklı yorumlar sözkonusu olsa da günümüzde olduğu gibi cezanın ana hedefinin beden olduğu dönemlerde de ilgi göstermişlerdir.

18. yüzyıl sonlarına kadar seyirlik unsur olarak görülen ceza ile yıldırmanın ana hedefinin beden olduğu döneme özgü cezaevi betimlemelerine İtalyan mimar, arkeolog, ressam Giovanni Battista Piranesi' nin (1720-1778) gravürlerinde rastlanır. Sanatçının yarattığı yıkık dökük gotik çukurları andıran Kafkaesk düşsel atmosferik 'cezaevleri' nin destansı hacimleri ve labirentleri çağdaş mimarlara, sahne tasarımcılarına, resamlara esin kaynağı olmuştur. Gelişmiş mekanik araçlarla donanmış çağdaş şehirlerin kaotik anıtsal hacimleri ile Piranesi' nin düşsel cezaevlerinin devasa gotik çukurları hükmetme anlayışıyla planlanmış gücün üç boyutlu, ürkütücü simgeleri olarak yorumlanabilecek sürrealist mekanlardır

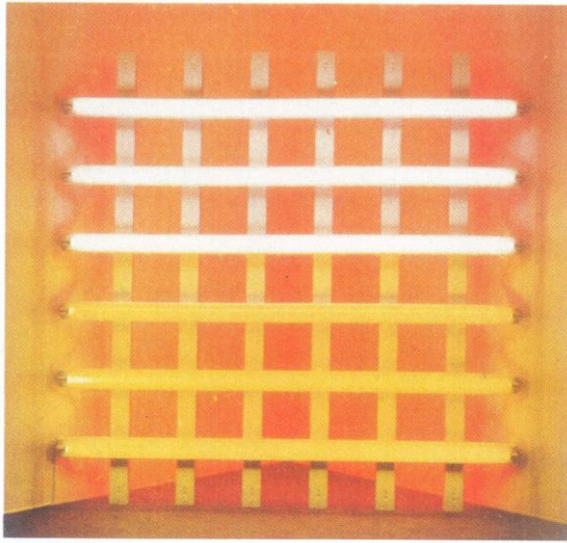
(Resim:18). İlk kez antik dönem felsefecisi Longinus tarafından ortaya atılan güzelliğin yanı sıra 'yüce' kavramının da estetik bir haz uyandırdığı düşüncesini yeniden ele alan yazar Edmund Burke'e göre "herhangi bir biçimde acı ve tehlike düşüncesini uyandırabilen yani korkunç olan her şey" in (Burke 1958:39) bu değişik haz türünün kaynağı olduğunu yüce nitelikleri taşıyan nesnelerin çok daha yoğun ve güçlü duygusal tepki uyandırdığını belirtir. Piranesi' nin resimlerindeki



Resim 19: F.de Goya. "Hapishane", 1793-1820, Kalay Levha Üzerine Yağlıboya, 43x32cm.

devasa gotik çukurların uyandırdığı ürkütücü etki cezanın düşüncesinin bile korkunç olmasını sağladığı gibi iktidarın gücünün de göstergesidir. "Panopticon"da insan ölçeğine göre 'yüce' sözcüğüyle tanımlanabilir bir makinedir; bu nedenle etkiler, yönlendirir, yönetir, hapseder.

Hem sanatçı hem de kişilik olarak devrimci olmasına ve nüfuzlu olanları küçümsemesine karşın yaşamının büyük bölümünü saray ve soylular için çalışarak geçiren ve kralın ressamı, saray ressamı gibi ünvanlarla onurlandırılan; çelişkilerle dolu yaşamının bir bölümünde doğaüstü varlıklarla ilgili baskılara da yer veren Francisco de Goya' nın kalay levha üzerine yağlıboya ile çalıştığı "Hapishane" yorumu da bedeninin cezanın hedefi olduğu döneme özgü, zincire vurulmuş mahkumlarla dolu karanlık boş bir mekanı içerir. Sanatçının insan haklarına endişeli bakışını gözler önüne seren evrensel yorumu, bugün en önemli yüz resimden biri olarak değerlendirilmektedir (Resim:19).



Resim 20: DanFlavin, "İsimsiz", 1977, Yerleştirme
(renkli floresanlar), Mekana bağlı değişken.

1963'ten beri mekanı organize etmek için farklı boyutlarda ve renklerde floresan lambalarıyla çalışan Dan Flavin, teknoloji ürünü hazır malzemelerle kendisini de sınırlar ve yerleştirme işlemini uzmanlarına bırakarak geri planda kalır. Minimalizmde biçimle yeni mekansal ilişkiler yaratmanın etkili yollarından biri konstrüksiyonu basit bir yapıya indirgemektir, bu yolla etki güçlendirilir. Yalınlıkla yapıtı ilk bakışta okunabilir kılar. Yorumu

açık herhangi bir öyküsel ayrıntının bulunmayışı doğrudan biçimin algılanmasını sağlar. Görülen bir şeyin betimleniş değil, ne ise odur dense de Flavin'in mekanın sınırlarını belirlemekte kullandığı pembe, sarı, kırmızı floresanlarla örgütlediği işi; canlı ve parlak renkleriyle kavramla bağdaşmasa da hapishaneye özgü kapatılma, sıkışma duygularını canlandıran ironik bir görsellik sunar (Resim:20).

Çağdaş sanatın bilinen isimlerinden Luc Tuymans' ın (D.1958 Belçika) bir kuş kafesinin yakın ayrıntısında iktidar simgesi düz dimdik parmaklıklar aracılığıyla umutsuzluk ve kapatılma duygularından daha fazlasını aktaran "İçeride" adlı işi sessiz, kararlı, etkili bir metafordur (Resim:21). Parmaklıklar izleyiciyi kolektif bilincin hapisanesinin içine çeken tam bir tuzak olarak algılanabilir. Sosyal bir suçluluk içinde ilhamını soykırım, emperyalizm, çocuk tacizi gibi evrensel konulardan alan sanatçının tanımlanamaz resimlerinin karanlık, sessiz sahneleri tıpkı cansıkıcı anılar gibi belli belirsiz görünür. Sanatçının imgeleri minimize ederek tamamen saf bir duyguyla yarattığı resimleri ruhsallıkla içgüdüsellliği bir şekilde birbirine bağlar. Konularını film ve video fotoğrafları gibi önceden var olan, sıklıkla gözden kaçan imgelerden çıkardığı, kısıtlı renkler, alçakgönüllü gösterişsiz bir ölçülülükle kendine özgü seri fırça darbeleriyle oluşturduğu figüratif resimlerinde, belirgin bir şekilde farkedilen keskin bulanıklık sanatçının imzası gibidir. Luc Tuymans' ın çalışmalarında bulanıklık, mekanın gerçeküstü algılanmasına neden olur ve içsel etkiyi arttıran bir özelliktir.



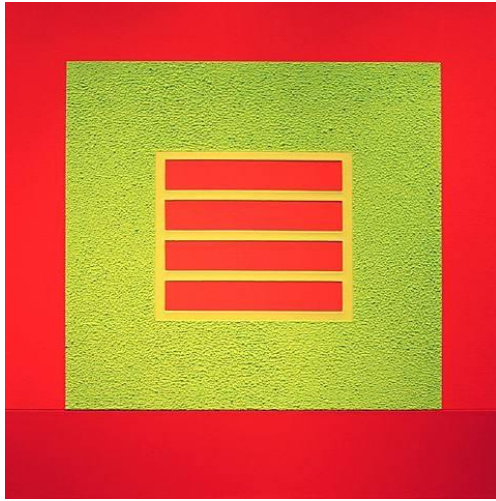
Resim 21: Luc Tuymans, "İçeride", 2001, Tuval Üzerine Yağlıboya, 223x243cm..

Kapalı kalmanın kısıtılmışlık, halinin hikayesini Hale Tenger: "Dışarı çıkmadık, çünkü hep dışarıydık, içeri girmedik çünkü hep içerdeydik " adlı işinde (Resim:22) siyasal göndermeleri yanında, görsellik açısından da farklı bir bakışla yorumlar. Edip Cansever'in şiirinden alıntılanmış başlığı, içerisi ve dışarısı kavramları üzerinde ciddi bir anlam zenginliği sunan yerleştirme: dikenli tellerle anlamsız biçimde çizilmiş bir alanın içinde (sergi mekanında hazır bulunan) bir bekçi kulübesinden oluşur. Duvarlarına kapanmışlık haliyle tamamen zıt düşecek biçimde Alplerde çekilmiş kırsal manzara takvim yaprakları kulübenin içinde sergi boyunca açık bırakılan radyodan, yerel kanallarda sıklıkla yayınlanan Klasik Türk Müziği mekana yayılarak atmosferi tamamlar.



Resim 22: Hale Tenger, "Dışarı Çıkmadık, Çünkü Hep Dışarıydık/ İçeri Girmedik, Çünkü Hep İçerdeydik", 1995, Yerleştirme (dikenli tel, bekçi kulübesi vs.), 1400x600x240cm.

Tenger'in sıradan bir mekanı tel örgüyle çevirerek yarattığı; hareket edememe, dışarı çıkamama, göçememe gibi, biçim ve anlam olarak farklı tutsaklık hallerini sorgulayan işi göndermelerinin karmaşıklığına karşın, yalın bir görsellik sergilemesiyle dikkat çeker. Tutsaklık aslında tel örgüler, parmaklıklar, zincirler olmadan da yaşanan ve yaşatılan bir kavramdır, bu bağlamda ruha yöneltilen cezanın bedene yapılan eziyetlerden daha fazla yaralayıcı ve yıkıcı olması iktidarın yöntemlerini değiştirmesine neden olarak gösterilir. İktidar izolasyonun, bireyselliğin yok edilmesinin bireyleri itaate zorlamanın en etkili yolu olduğunu keşfetmiştir ve uygulamaktadır.



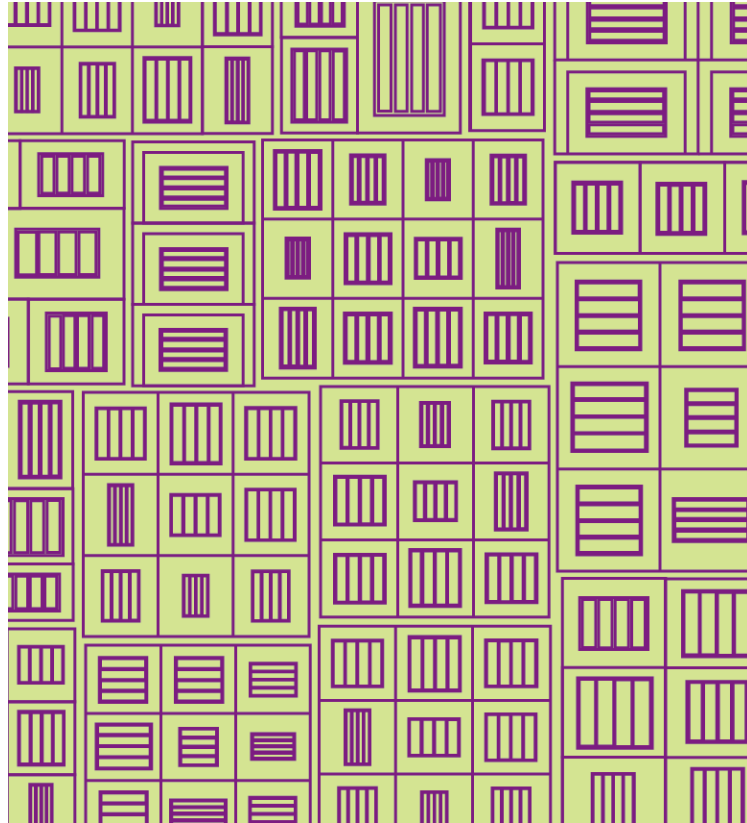
Resim 23: Peter Halley, "Yeşil Hapishane",
2006, Tuval Üzerine Akrilik, 107x107cm.



Resim 24: Peter Halley, "Hapishane", 1987,
İpek Baskı Üzerine Plastik Rölyef, 113x93cm.

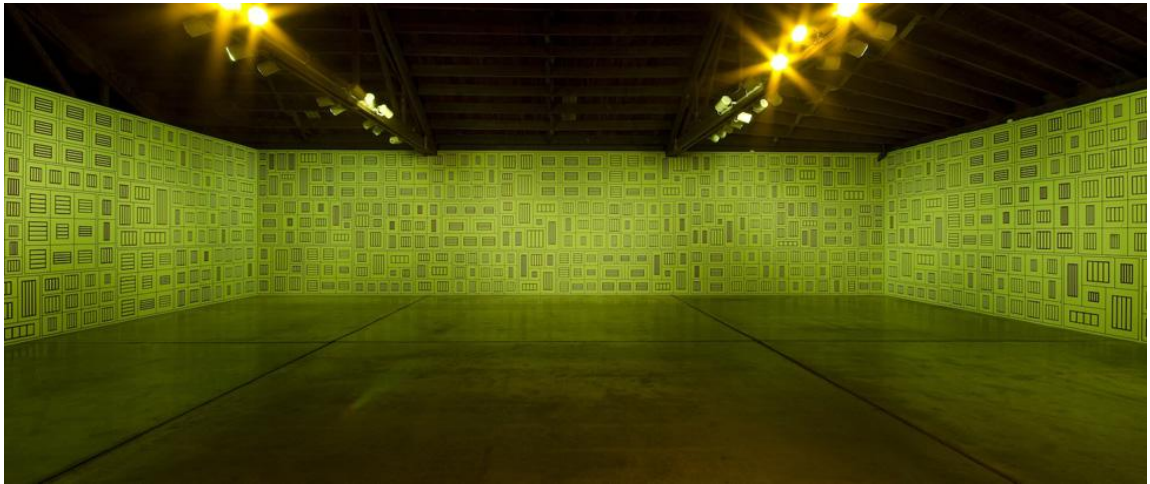
Peter Halley de resimleri yanı sıra yerleştirmelerinde de 'hapishane' temasını işleyen sanatçılardan biridir. 'Yeni Geometri' akımını benimseyen sanatçının renklerine göre adlandırdığı 'hapishane' resimlerinde kullandığı parlak renkler kapatılmışlık duygusuyla ironik bir karşıtlık yaratır (Resim: 23, 24).

Halley'in "Hapishane" adlı yerleştirmesi ise kavramla ilgili çalışmalara çarpıcı bir örnektir. Parmaklıklı hapishane penceresi izlenimi veren çizimin tekrarıyla oluşan resmin, kanvas üzerine dijital baskıyla elde edilen duvar kağıdının mekana göre uygulanmasının sonucudur. Sanatçı alanı büyük ve boş görünür kılmak için, birçok hapishane hücresini ağıştıran küçük görüntü birimleri kullanır, bu yolla izleyicinin hükmeden büyük bir boşluk hissetmesini ister. Halley, engin karanlık alanda cezaevlerinin sonsuz görüntüleri ile kaplı evre duvarlarını çok teatral bulduğunu belirtir ve özellikle setiğı, sıkıntılı yeşil yüzey üzerindeki siyah çizgiler gelenekselle spektral arasında bir şey gibi algılanır. Halley'e göre lineer örgütlenmiş düzlemsel evrende, sadece renk düzlemi anlamla kodlamaktadır.



Resim 25: Peter.Halley,"Hapishane" İçin Duvar Kağıdından Ayrıntı.

1986 da yayınlanan "Geometrik şekillerin yayılması başlıklı makalesinde" (The Deployment of the Geometric) : geometrik şekillerin yerleştirilmesiyle manzaranın ortaya çıktığını, mekanın uzunluk ve fonksiyonlarına göre belirlenen, ayrı kısımlardan oluşmuş, yalıtılmış bölmelere bölündüğünü belirten Halley'in hapishaneyle ilgili soyutlaması; her biri ışıklı bir hücre gibi görünen, içinde yaşayanlara kapatılmışlık, sıkışma gibi duygular veren milyonlarca birimden oluşan şehre de apaçık bir göndermedir, hepimizin içinde bulunduğu karmaşık, hegemonik sistemi temsil eder (Resim:26).



Resim 26: Peter Halley, "Hapishane", 2011, Yerleştirme, Mekana bağlı değişen ölçülerde.

2.2FOUCAULT- BAUDRILLARD - HALLEY

Kendi yarattığı karmaşık evrende; gerek bedenin, gerekse mekanların kolayca yönetilip denetlenebileceği, kusursuz bir bütünlüğün içinde yaşamak zorunda kalan insanın, doğal yaşam alanını yitirmiş olduğunu fark ettiğinde iç dünyasında yaşadıklarından yola çıkarak, çağdaş yaşamın en çaresiz birlikteliğini oluşturan "mekan-mekanik-insan" ilişkisine Michel Foucault'nun gözüyle baktığımızda: Jeremy Bentham'ın 'Panopticon' şemasının özelliklerinden hiçbirini kaybetmeden, teknolojik arayışlarla beslenip gelişerek toplumsal yapının içinde yayıldığını görürüz.

Metropollerin karmaşık dokusunda konut birimleri, alışveriş merkezleri, ofis binaları, eğlence merkezleri, yollar gibi insanların topluca bulunduğu mekanlar gelişmiş teknolojik sistemlerle güvenlik veya kontrol amacıyla gözetlenir. Gözetlenen oluşumlara fabrikalar, okullar, hastaneler eklendiğinde 'panopticon tarzı' nın sonsuza kadar genelleştirilebilir mekanizmalara giden disiplinsel bir yapıdan söz edilebilir. Aynı anda büyük bir insan kalabalığını gözetim altında tutmaya yönelik binaların yapımı iktidarın toplumsal hayatın bütün ayrıntılarına ve bütün ilişkilerine her gün daha da artan müdahalesini akla getirir. Foucault, disiplinin bir kurum ya da bir aygıtla özdeşleşmesinin mümkün olmadığını, iktidarı icra etmenin bir tarzı olup; koskoca bir aletler, teknikler, usuller, uygulama düzeyleri, hedefler bütünü içerdiğini belirterek bir iktidar "fiziği" veya "anatomisi", bir teknoloji olduğunu ifade eder. Gaddar ve bilgince bir kafes izlenimi verse de, Panopticon'un ideal biçime getirilmiş bir iktidar mekanizmasının diyagramı olduğunu belirterek; her tür engelden, dirençten arınmış olan işleyişi saf bir mimari ve optik sistem olarak yorumlar.

İngiliz filozof Jeremy Bentham mahkumun her hareketini kontrol edebilme ve izleme ilkesine dayanan modern hapisane modeli 'panopticon'da; demir parmaklıklar, zincirler, kocaman kilitler yoktur, ayırımların ve açıklıkların iyi düzenlenmiş olması yeterlidir çünkü: gözlemlenen ve her yanlış davranışının ceza getireceğini bilen, ama ne zaman gözlemlendiğini bilmeyen mahpus, her zaman izleniyormuşçasına kurallara uygun davranmak durumunda kalır. Günümüzde mükemmel bir 'panopticon' henüz

inşa edilmemiş gibi görünse de neredeyse tüm toplumsal yaşama ‘panopticon’ ilkelerinin uygulanmaya çalışıldığı, giderek tüm dünyanın mükemmel bir ‘panopticon’a dönüştürüldüğü Foucault’nun açıklamalarının odak noktasını oluşturur.

Benzer ilişkiler mekaniğin en gelişmiş uygulamalarıyla sarmalanmış mekanlardan oluşan modern kentler için de geçerlidir ve birey kendisine sunulan kusursuzluğun içinde, her anını kontrol eden dev boyutlu mekanik sistemlerden oluşan bu organizasyonun kölesi olduğunun farkına bile varmadan yaşamını sürekli izlenen kalabalıkların bir parçası olarak sürdürür. Farkına vardığında ise Baudrillard’ ın ifade ettiği gibi "insanı dehşete düşüren gerçekliğin yarattığı ürperti kaçınılmazdır". Modern şehir gerçekte; borular, kablolar, vanalar, pompalar, kumanda panoları, jeneratörler benzeri binlerce parçadan oluşan mekanik bir sistemdir. Bu aydınlık, parlak, mükemmel organizasyon karanlık kirli bir düzensizliği saklar:

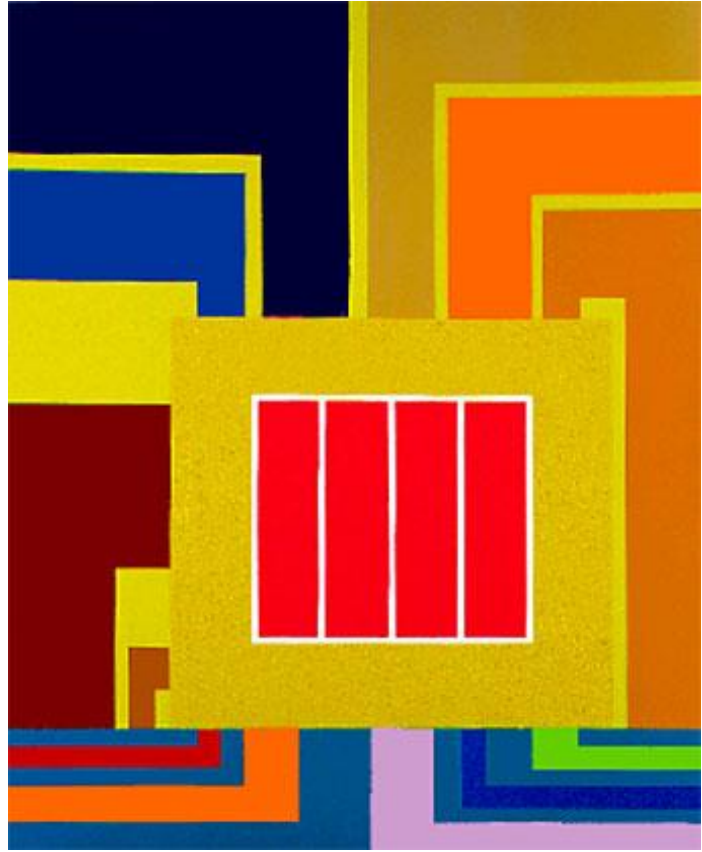
"Çölleşen kentlerle kum kaplı çöller arasında bir fark yoktur. Göstergelerden oluşan vahşi bir ormanla ormanların vahşiliği arasında bir fark yoktur. Simulakralların ürkütücülüğü doğanın kine eşdeğerdir" (Baudrillard 2005: 204).

Gerçekte mükemmel organizasyon olarak tanımladığımız kentler ve onların candamarlarını oluşturan, gerçek iktidarı elinde tutan mekanik sistemler de birer simülasyondur. Baudrillard’a göre, Disneyland "gerçek" ülkenin: Amerika’nın, bir Disneyland’a benzediğini gizlemeye yaramaktadır. Bu durum sıradan gündelik yaşantısının bir hapisaneyi andırmadığını gizlemeye çalışan toplumsal bir yapının hapisaneler inşa etmesine benzemektedir. Aynı mantıkla modern şehir dediğimiz büyük organizasyonun parlak yüzeyleri, onu yöneten dev boyutlu kaotik gerçekliğin bize gösterilen çehresidir ve günlük yaşam da dayatılan biçimiyle hapisaneden farksızdır.

‘Yeni Geometri’ akımı sanatçılarından ‘Peter Halley’ de, Haziran 1984 te "Arts Magazine" de yayınlanan "Geometri Krizi" adlı makalesinde, modern toplumun son iki yüzyıldır giderek artan geometri takıntısı ile ilgili artan karmaşıklığa rağmen neden geometrik ortamlar inşa edip buralarda yaşamaya çalışıyoruz, geometri görselliği ve

sanatı neden bu kadar kabul görmekte sorularını yanıtlarken iki metne odaklanır: Michel Foucault'dan "Hapishanenin Doğuşu" ve Jean Baudrillard'dan "Simülasyonlar". Foucault "Hapishanenin Doğuşu" nda, sanayi toplumunun kentler, fabrikalar, okullar gibi ayrıştırılan büyük geometrik düzenlerini: eylem ve hareketin yönlendirilmesi, ölçülmesi ve bu yolla üretkenliğin arttırılması amacına yönelik yeni bir mekanizma olarak tanımlar. Bu sürecin da geometrinin uygulanması yoluyla gerçekleştiği açıktır.

Mekanların uzunluk ve fonksiyonlarına göre belirlenen yalıtılmış bölmelere bölündüğünü, bu bölmelere karmaşık koridor ağları ve geçiş yolları aracılığıyla ulaşıldığını ve bölmeler arasındaki kaynak akışının borularla sağlandığını belirten Peter Halley'e göre: elektrik, su, gaz, iletişim hatları ve bazı durumlarda hava bile, görünmeyecek şekilde yer altına inşa edilen borularla taşınmaktadır. İnsan hareketinin, aktivitesinin ve



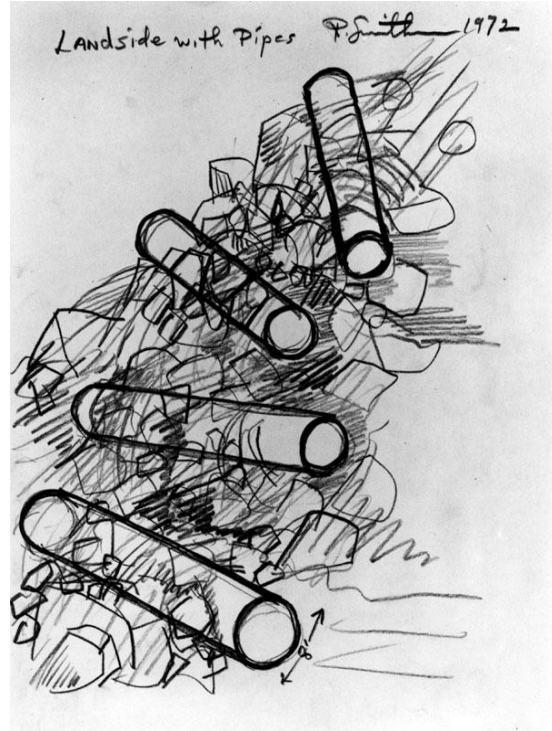
Resim 27: Peter Halley, "Panik Odası", 2002, Tuval Üzerine
Akrilik, 290x235cm.

algılamasının sistemli düzenlemesi, mekanların geometrik bölünmesine eşlik etmektedir. Fabrikada insan hareketinin; dakik, mekansal ve geçici geometrik şekillere uyum sağlamak üzere düzenlendiğini belirten Halley, insanların zorunlu bir disiplini tarif eden geometriden etkilendiğini vurgular (Resim:27).

İnsan hareketini belirleyen koridor ağları ve geçiş yolları, kaynak akışını sağlayan boruları da ifade eder. Şehir ölçeğinde düşündüğümüzde büyük, küçük, plastik, kurşun, metal vb. değişik boyutlarda ve değişik malzemelerden milyonlarca metre boru ve kablo yaşamımızı sarıp sarmalar. Halley "şehirde doğrusal ağların karmaşıklığı karşısında şaşkına döndük" sözleriyle sistemin boyutunu belirtir. Her sokağın, her caddenin altında su taşıyan borular, kanalizasyon ve gaz boruları, elektrik telefon hatlarını taşıyan borular vardır. Ayaklarımızın altında borulardan oluşan dev bir ejderhayı andıran bir sistem: borular evreni vardır. Amerikan şehirlerini, eleştirel bir bakışla mercek altına alan Baudrillard'ın düşünceleri bu gerçeği doğrular:

"Gelecekte kentler daha genişlemiş ve kentlikten çıkmış olacaklar (Los Angeles), yine gelecekte kentler toprak altında yitecek, adları bile kalmayacak. Her şey yapay ışık, yapay enerji ile dolu ALTYAPIYA dönüşecek. Parlak üstyapı, çılgın dikeylik yok olacak. New York yatay parçalanmanın ve onun ardından gelen yer altı patlamasının gerçekleşmesinden önce bu barok dikeyliğin, bu merkezkaç tuhaflığın son sınırındır" (Baudrillard 2006: 32).

'Panopticon'dan bir hücreyi şeffaflaştırdığımızda; mimari organizasyonun içinde onunla uyumlu borulardan oluşan mekanik bir sistemle ya da sistemler karmaşasıyla karşılaşırız. Çağdaş konut alanlarında minimalist anlayışla tasarlanmış temiz, dingin görünen, içinde kendimizi mutlu ve huzurlu hissettiğimiz, saf enerjiyle yüklü mekanlar Lissitzky'nin Proun Odası'nı hatırlatır. Seçkin bir yaklaşımla tasarlanmış mekanın bize



Resim 28: R. Smithson, "Borularla Karaparçası", Kağıt Üzerine Kurşun Kalem, 30x23cm.

gösterilen duvarları gerçekte: karmaşık, kirli bir mekanik dünyayı gizlemeye yarayan paravanlardır. Foucault'nun "Panopticon" makinesinin "içindeyiz" sözleriyle eleştirdiği yapay evren; insanı tutsak eden, doğasına tümenden aykırı bir sistem, bir makinedir.

70 lerin sonlarında çok sayıda sanatçı İngilizce çevirisi 1977'de yayınlanan "Hapishanenin Doğuşu" nda ortaya konulan konuları 'Halley' gibi doğrudan ele almaya başlar. Halley, Robert Smithson' un erken eserlerinde, örneğin, idealist geometri ile sanayi peyzajı gerçek geometrileri arasında, bir karşılaştırma geliştirildiğini; Smithson'un son çizimlerinde, çoğu koni, silindir ve küp gibi basit geometrik şekillerden oluşturulan ölümün dumanı ile dağıtılmış ve korunmuş, cehennemsi ada ortamları resmedildiğini ve bu eserlerde Foucault'cu eleştiriye yaklaşılarak, aydınlanma geleneğinin geometrik atıflarının sado-mazoşist işkence araçlarına dönüştürüldüğünü belirtir (Resim:28).

Mimar Bernard Tschumi Foucault'cu temalarla yaptığı bir dizi çizimde (Manhattan Transcripts): New York şehrinin mimari topoğrafyasına karşı insan hareketinin değişik türlerinin arayışı içindedir ve sporda görüldüğü gibi insan eylemi ile sanayi şehrinin ızgaralı yapıları arasındaki ilişkiyi vurgular.

Lauren Ewing "Auto Plastique: The Prison" adlı eserinde, Foucault' nun hapishanede ortaya çıktığını belirttiği uzay şartlarını betimler: "arkadan ışıklandırma ile, tam olarak ışık karşısında durulduğunda kuleden gözlenebilir bir çok kafes, bir çok küçük tiyatroyu anımsatır ve burada her aktör yalnızdır, tamamen bireyselleşmiş ve izlenebilirdir. Öte yandan kulede kalın duvarlar, gölge ortamı sağlayarak kontrol edenin tutuklularca görülmemesini sağlar".

Halley makalesinde 1980'den bu yana panoptik sistemin etkili olmadığı bir ortamı betimleyen başka bir geometrik eser kuşağının görüldüğünden bahsederek Foucault'cu sınırlamanın Baudrillard' cı engellemeye dönüştürüldüğünü; hastane, hapishane ve fabrikanın sert geometrilerinin yerini şehirlerarası karayolu, bilgisayar ve elektronik eğlence gibi yumuşak geometrilere bıraktığını vurgular. Bugün, geometrik hale getirmenin ikinci evresinde zorlamanın yerini coşku; Foucault' cu kısıtlamanın yerini de

Baudrillard'ın caydırıcılığı almıştır. Artık iletişim teknolojisindeki gelişmeler aracılığıyla, işyerine gitmeden sorunlarımızı kısa zaman dilimlerinde halledebildiğimizden, sağlık kulübünde vücut geliştirme programına üye oluruz. Mahkumun artık cezaevine kapatılmasına gerek yoktur; dev bir hapishanede yaşadığımızdan kat mülkiyeti için yatırım yapar, metrelerce boruyla sarmalanmış bir 'Proun Odası' edinmeye çalışırız.

Halley bir zamanlar zorunlu disiplini tanımlayan geometrilerden etkilendiğimizi, çocukların video oyunlarının geometrik görüntülerinden büyülendiklerini, ergenlerin bilgisayarlarının aritmetik gizemlerinden etkilendiklerini, yetişkinlerin de şarj kartları telefon makineleri ve profesyonel hiyerarşilerle sibernetik gerçeküstüne eriştiklerini belirtir. Bütün bunlar 'panopticon'un artık varolmadığı anlamına gelmez, yalnızca teknikleri ve yaptırımları çağa ayak uydurmuştur denilebilir.



Resim 29: Miltos Manetas, "Köpekler ve kablolar", 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya, 184x243cm.

Nicolas Bourriaud "Postprodüksiyon" da yapıları, onların zorlayıcı mantıklarını ortaya dökmek için işlevsel hale getirmekle ilgili ifadesinde "Dünyanın bu vizyonu, Michel Foucault'un iktidarın örgütlenmesi kuramından uzak değildir: "Mikropolitika" toplumsal tabakanın en tepesinden en altına değin yaşam şekilleri buyuran ideolojik kuramı yansıtır ve bu buyurganlık sistemini üstü örtülü biçimde teşkilatlandırır"(Bourriaud 2004:81) şeklinde belirttiği gibi medya işaretleri de temel olarak kitleyi, tüketici ve işçiyi hedeflerken; sanat, mimari ve istatistiksel analiz formunda geometrik işaretler kullanarak yönetici sınıfı da kendi isteği doğrultusunda yönlendirir.

1985'te 'New Observations' da yayınlanan "On Line" adlı makalesinde doğrusallığın yüceliğini savunan Halley şehirdeki doğrusal ağların karmaşıklığından örnekler verirken elektriği, telefon hatlarını ve kablolu televizyonu taşıyan kabloların, yer altı trenleri için tünellerin modernite'yi şekillendiren, lineerin gruplanması ve paralel sirkülasyon sistemlerinin evrensel formel bir biçimi olduğunu belirtir. Bunun bölme, boru ve prize takma formalizmi olduğunu vurgular.

Günlük yaşamın vazgeçilmezlerinden olan bilgisayarların ve internetin gücünü konu alan sanatçı Miltos Manetas da resimlerinde kablolar, prizler, dizüstü bilgisayarlar görüntülerken; izleyici olarak bizim onlara ulaşmamızı sağlamak için, bir ev içine yerleştirilmiş fiziksel nesnelerin ayırıcı özelliklerini kullanır (Resim:29).

2.3. SİLİNDİRİK PARADİGMALAR

Silindirik form kelimesinin çağrıştırdığı "boru" sözcüğünün karşılığında Türk Dil Kurumu sözlüğünde: "bir yerden başka bir yere sıvı veya gaz aktarmaya yarayan, içi boş, uçları açık, uzun ve dar silindir" yazar. Carl Gustav Jung bilinçdışıyla ilgili araştırmaları sırasında bir şizofreni hastası: güneşe bakarken gözlerini kısarsa güneşin "fallus"unu görebildiğini ve başını sağa sola salladığında sallanan "fallus"un ise rüzgara neden olacağını anlatır. Daha sonra okuduğu bir kitapta hastanın anlattıklarının "Mitra"cı tapınmanın (güneş merkezli bir küt, M.Ö 1400 yıllarına dayanır. Hindistan'dan İran'a oradan da batıya doğru yayılır. Bazı kaynaklarda Pazar (Sunday) gününün tatil olması bu küte dayandırılır.) bir parçası olduğuyla ilgili bilgilere rastlar:

"Aynı biçimde şu sözde boru, kurtarıcı yelin kaynağı. Güneşten aşağı boru gibi bir şey sarktığını göreceksin. Batı bölgelerine doğru sanki sonsuz bir doğu rüzgarı var gibidir. Ama doğu bölgelerine doğru başka bir yol hakim olacak olursa, benzer biçimde, bu doğrultuya yön değiştiren bir görüntü göreceksin" (Storr 2006:58).

Yunancada 'boru' sözcüğü 'yel aracı' anlamına gelir. Dolayısıyla boru aracılığı ile güneşten bir rüzgar üflenmektedir. Ortaçağ resimlerinde boru, gökten Meryem' in binişinin altına uzanan bir tür hortum- boru olarak betimlenmiştir. Bunun içinde Kutsal Ruh bir güvercin biçiminde Bakireyi dölemek için aşağı uçar.

Ortaçağ insanını tutsak eden inanışlara somut biçimler vererek yarattığı resimlerinde: Adem/Havva, cennet/cehennem yanında kötülük güçlerinin betimlemeleri, korkunç işkence sahneleri, garip yaratıklar, doğaüstü varlıklar gibi insan gözünün hiç görmediği kavramlarla ilgili imgelere yer veren Hieronymus Bosch' un "Yeryüzü Cenneti ve Göğe Yükseliş" adlı diptik çalışmasının sağ panelinde devasa bir borunun içinden ışığa doğru yükselen transparan kanatlarıyla insan figürleri görülür (Resim:30). Günümüzde içinde insan figürüyle dev boyutları vurgulanan su borularının cennet yoluyla benzerliği şaşırtıcıdır.

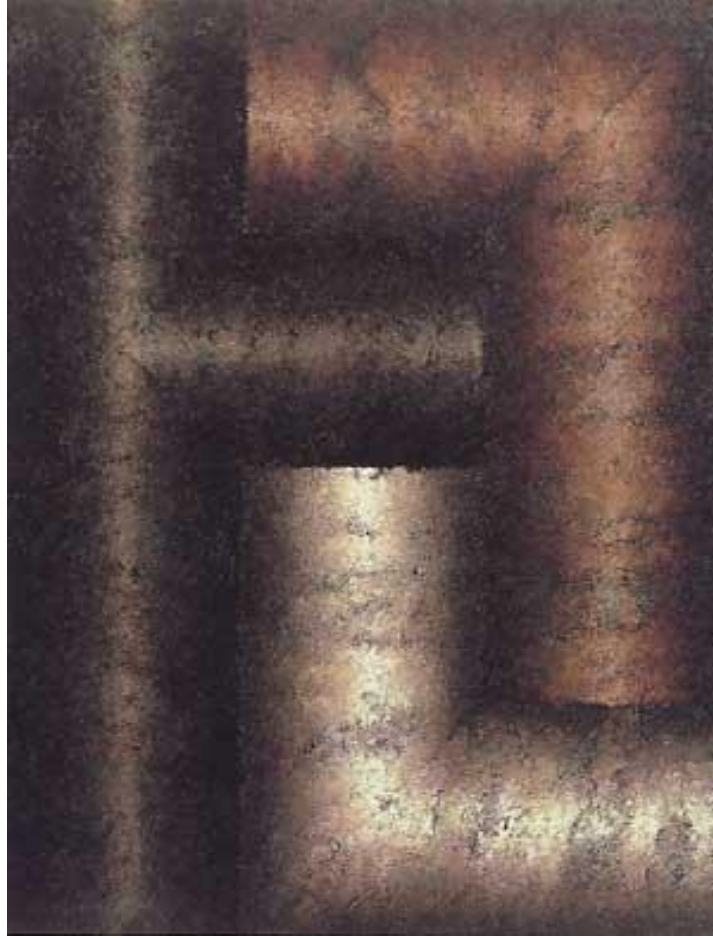
İnsan canlılığını bedeninin her noktasını saran kan damarlarına borçludur. Silindirik formlar sıvı veya tahıl gibi küçük taneli akıcı maddelerin depolandığı silolar için de tercih edilen formdur. Örnekler çoğaltılabilir. Günlük yaşamımızın vazgeçilmezi suyun da borular aracılığıyla kaynağından kilometrelerce uzağa taşınabildiği düşünülürse, bu formun ilahi bir gücü taşımanın ötesinde doğayla mükemmel uyum sağladığı için tercih edildiği gerçeğine varabiliriz.

Silindir, küre formlarını seçen Osaka doğumlu (1947) Japon sanatçı Akira Arita açık ve cesur duruşuyla, doğada önceden var olan formu ortaya çıkardığını savunur. Daha çok üç boyutlu işleriyle bilinen sanatçı metal borulara benzeyen formlarla kompozisyonlar yaratır (Resim :31).



Resim 30: Hieronymus Bosch, "Göğe Yükseliş",
Ahşap Üzerine Yağlıboya, 87x40cm.

Kompozisyonlarını uzun bir zaman diliminde formların üzerinde yoğunlaşarak, mükemmelliği yakalamak üzerine kurar. Sanatçının arzuyla oyularak yaratılmış formları, metodunun heykele daha yakın olduğu izlenimi verir.



Resim 31: Akira Arita "İsimsiz", 1996, Tuval Üzerine Akrilik, 400x300cm

Adem Genç'in sanat anlayışının temelinde de kapitalist üretim ilişkilerinin, toplumsal yaşam tarzının ve teknolojik gelişmelerin yarattığı sorunlar ve çelişkiler yatmaktadır. Türkiye'de toplumcu gerçekçi sanatın öne çıktığı 50li – 60lı yıllarda hiperrealist resimler yapan sanatçı, 80li yılların başlarında tamamen soyut resme yönelir. İslam sanatında görülen geometri ve uyarlama ile Batı'nın soyut sanat anlayışı arasında benzerlikler bulur. Soyut sanatın temellerinin aslında Doğu'nun mistisizminde ve stilizasyonunda yattığı görüşündedir ve resimlerinde geometriyi ve soyutlamayı bilinçli bir şekilde kullanır. İşleri boru benzeri silindirik formlar içerir (Resim:32). Kendi çağının fonundaki gerçekliğin bir tür soyutlamasını yapar. Son dönem resimleri; resmin kendi plastiğinin soyut kavram ve imgeleriyle biçimlenişidir.



Resim 32: Adem Genç, "İmge Yaratın", 2009, Keten Üzerine Akrilik, 195x160cm.

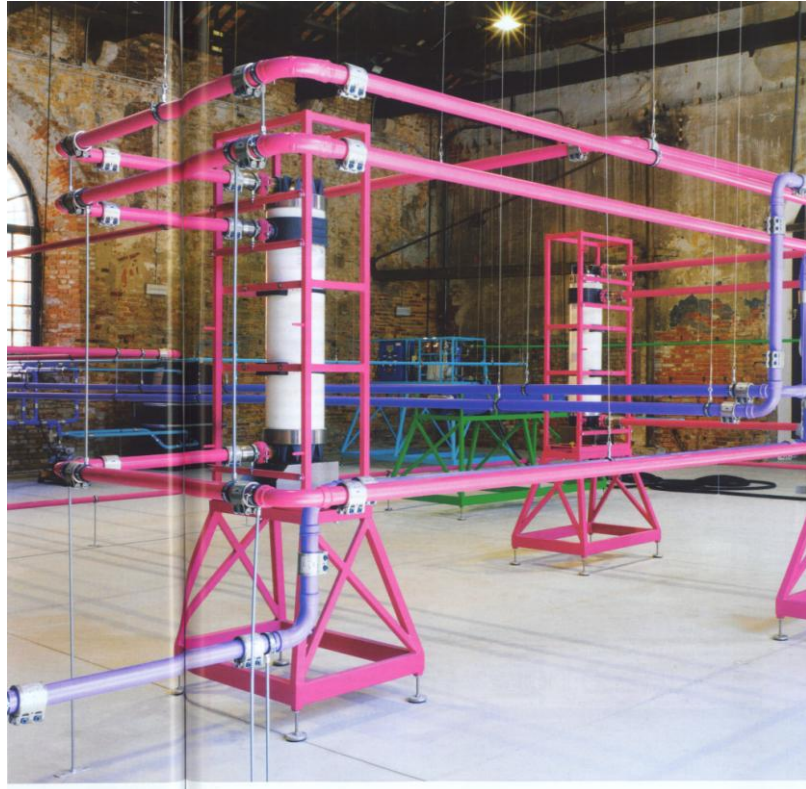
İşlerinde endüstriyel yapı malzemelerini kullanan İngiliz heykeltıraş Richard Deacon'ın stilini oluşturan sanat anlayışı nispeten Marcel Duchamp'a bağlanabilir. Kendi gerçekliğimizi kendi yarattığımız objeler ve gereçler üzerinden anlayabileceğimize inanan sanatçı endüstriyel yapı malzemelerini, onlara yüklediği anlamın taşıyıcısı olarak görür. Deacon bu yaklaşımdan kaçınmaz. Endüstriyel yapı malzemelerinin fonksiyonlarını değiştirerek heykel haline getirir. Yapıcı, olumlu, iyimser anlamlar yüklediği, fonksiyonlarını değiştirdiği objeleri, varolma nedeni olan sıradan eylemler için kullanamayız yalnızca izleyebilir ve düşünebiliriz anlayışıyla sunar. Objelerine yüklediği özellikler yapıcı, olumlu ve iyimser görünse de sanatçının eleştirel bakışını öne çıkaran bir yapı sergiler. (Resim:33).



Resim 33: Richard Deacon, "İsimsiz", Heykel, Çeşitli Boyutlarda Borular.

Bir kentin hafızasına, coğrafyasına uygun, onunla diyaloga geçen ve hatta farklı coğrafyaları bir araya getiren işleriyle tanınan Ayşe Erkmen'in; 54. Venedik Bienali (2011) için hazırladığı "Plan B" adlı işi, estetik bir düzen içinde geniş bir salonu kaplayan renkli boruların birleştirdiği, sekiz parçaya bölünmüş büyük bir arıtma cihazından oluşan bir mekanik heykeldir. Sanatçı, Venedik denince ilk akla gelen kenti saran su kanallarındaki suyu arıtma üzerine kurduğu yerleştirmesinde bir arıtma makinesini sekiz parçaya böler ve estetik, geometrik bir düzen içinde mekana yerleştirir. Bu yerleştirmeyi doğal olarak mekaniğin kan damarları borularla birbirine bağlayarak gerçekleştirir (Resim:34). Erkmen'in gündelik yaşamımızı etkileyen sistemler ve süreçleri soyut bir biçimde aktaran projesi; bedende dolaşan kan, sınırları aşan sermaye, okyanusları aşan mal akışları, devlet ve otorite mekanizmaları ve hayatta kalmanın temel gereği olan doğal kaynakların arz akışına borular aracılığıyla işaret eder. Değişimle ilgili göndermelerle birlikte; bizi sarmalayan karmaşık sistemler ve yapılar içindeki sürdürülemez, ani ve kısa ömürlü çözümlere ve değişimlere duyulan coşkuya da ince bir eleştiri getirir. Yerleştirme, gerçekleşmekte olan dönüşümün bir parçası olan izleyiciye mekanın işleyişine yönelik bir deneyim yaşatırken, mekanın potansiyelini de görünür kılar. "Plan

B" nin öznesi olan suyun borularla dolaşımının yarattığı mekanik koreografi, izleyicinin mekanı yalnızca fiziksel deneyim üzerinden değil, içerik üzerinden de yeniden tanımlamasını sağlar. Boruların renkleri görsel etkiyi artırdığı gibi yüklenen anlamı da öne çıkarır. Makinelerden çıkan sesler de mekanın deneyimlenmesine katkıda bulunur, etkiler. Sanatçı "Plan B" ile kurduğu sistemin öznesini gün ışığına çıkarmadan sistemin işleyişi için gerekli ana durakları ve ilişkiler ağını; biçim, renk, ses aracılığıyla görünür kılar. Burada izleyici hem tanık, hem de deneyimleyendir.



Resim 34: Ayşe Erkmen, "Plan B", 2011, Yerleştirme (borular,arıtma cihazları), Mekana Bağlı Değişen Ölçülerde.

Fransız asıllı heykeltıraş, fotoğraf sanatçısı, ressam, film yapımcısı, çeşitli materyaller ses ve ışıkla farklı kavramlar üzerine yerleştirmeleri ile tanınan Charles Boltanski de 54. Venedik Bienali'nde (2011), Fransız Pavyonu'nun geniş mekanını tümüyle dolduran olağanüstü bir sistemle dikkat çeker. Sanatçı daha önceki işlerine hakim olan kaybolma ve ölüm temalarından farklı olarak; şans, kötü şans gibi daha çok ilgi çeken kavramlar üzerine eğilir.



Resim 35: Christian Boltanski, "Şans", 2011, Yerleştirme (metal konstrüksiyon), Mekana Göre Değişen Ölçülerde

Yerleştirme bir fabrika görünümünde borulardan yapılmış dev bir konstrüksiyon ve bu konstrüksiyon üzerine yerleştirilen bir mekanik bant üzerinde sürekli akan yenidoğan fotoğraflarından oluşuyor. Binanın neoklasik dengesi içinde vahşice çalışan mekanik ve endüstriyel sisteme, aralıklarla yansıtılan ışık yenidoğanların yüzlerini aydınlatırken, mekana hakim olan sinir bozucu makine sesi; yaşamın katlanılmazlığı, doğum ve ölümlerin ritmini vurgular. Periyodik olarak yansıtılan ışıkla yenidoğanlardan biri tarihe damgasını vurmak, güç ve üne kavuşmak üzere seçilebilir, ya da seçilemez. Yazgı makinenin dişlilerinin hızıyla bir parlayıp, bir söner. Boltanski bandın yanıp sönen ışıkla daha da hızlı algılanan akışıyla; yaşam süresi, şans gibi yaşamla ilgili bildik değerlere eleştirel bir göndermede bulunur. Formel dili ve sunum tekniğiyle dikkat çeken sanatçı kavramlar üzerinden izleyiciyi derinden etkileyen teatral çözümler tasarlar (Resim: 34).

3. BÖLÜM

ÇALIŞMALAR ÜZERİNE AÇIKLAMALAR

3.1.VE İNSAN

Teknolojiye bağımlı ve her hareketinin kontrol edildiği, izlendiği yaşam biçimiyle, doğada yaşamak üzere planlanmış bir varlık olan insan, kentli yaşam alanlarında özünden koparılıp baskı altında kaldığından kişiliğini ve özünü koruyabilmek için yalnızlaşarak savunmayı seçer ve açıkça yenilgiyi kabul eder. Hükmetmek için gerçeğe saldıran hipergerçeklikler, gerçek varlığından uzaklaşan ve baskı altında kalan bireye kendi dünyasına sığınmaktan başka seçenek bırakmaz:

"Hayvanların bilinçaltı yoktur çünkü bir yaşama alanları vardır. İnsanlar kendi yaşama alanlarını yitirdikleri gün ortaya bilinçaltı denilen şey çıkmıştır. Yaşama alanlarıyla birlikte insanlar biçimsel dönüşüme uğrama olanağını da yitirmişlerdir. Bilinçaltı bu kayıp nedeniyle sürekli ve mutsuz bir şekilde yas tutan bireysel yapıdır"(Baudrillard 2005: 190).

Biliçaltına sığınan insan giderek, kendi yarattığı evrende yaşamının kolay yollarını seçen ve hipergerçekliğin yaptırımlarını itirazsız kabullenen bir varlığa dönüşür. Kendi yarattığı simülasyon evreninin bir parçası olur ve bilinçaltını keşfetmeye çalışır. Bürger'in de belirttiği gibi metropolü gerçek doğa olarak deneyimleyen sürrealistler, gerçek doğa içerisindeki ilkel insanlar gibi hareket ederler ve yaratılış sırlarını araştırmak yerine, fenomenin kendisinden anlam çıkarmayı sürdürürler.

Kentli bireyin doğal evreni birbirini kesen üst üste binen yollar, çeşitli yapılar ve bunları besleyen mekanik ağından oluşan karmaşık bir sistemdir. Özellikle kentte doğmuş büyümüş; ayağını toprağa hiç basmamış, yaşamı boyunca hiç ağaç gölgesinde ya da yıldızların altında uyumamış, bir tohumun ya da meyva çekirdeğinin ağaca dönüştüğünü izlememiş, deniz göl ya da ırmak yerine kimyasallarla dolu havuzlarda yüzen, yalıtılmış ısıtılmış veya soğutulmuş kapalı alanlarda mutlu olan, çocuklarıyla boş zamanlarını bir başka kapalı alanda alış verişi merkezlerinde geçiren, kısaca bir simülasyon evreninde yaşamını sürdüren bireyler için esrarengiz olan doğadır, yaşadığı yapay evren değil. Yaşamın her dakikasının planlandığı dev bir fabrikadan farksız olan 'metropol' doğa

olarak algılanır: çünkü gerçeği unutulmuş, yok edilmiştir. Birey kendi geçmişinin yarattığı yapay evrende yaşamayı ve onun parçası olmayı kabullense de, iç dünyasında gerçek yaşama alanını yitirmenin yarattığı fırtına dinmez; teknolojinin yarattığı mekansallıktan anlam çıkarmayı sürdürür ve eleştirir. Günlük yaşama ilişkin görünen insana özgü imgeler, mekanik gerçekliğin içinde teknolojinin yarattığı mekansallığın içinde yer aldığında, sürrealist ben anlam üretmenin çeşitli yollarını dener ve eleştirir.

Her dakikası planlanmış yaşamını çılgın bir koşuşturmaca içinde, sürekli izlenme korkusuyla, sistemin katı kurallarından oluşan görünmez duvarları arasında tıpkı bir tutsak gibi, doğal yaşam alanından neredeyse tümüyle kopmuş ve benliğini yitirme kaygısıyla 'metropol' dediğimiz dev makinenin içinde kendisi için çizilen yolda yaşamını sürdürmek zorunda kalan; mekanik sistemlerin kan damarları borularla yaratılan mekansallık içinde sıkışmış, kırılgan, güçsüz, kolay incinebilir insan bedeni ve bedenle uyumlu insana özgü imgelerin yarattığı karşıtlık çalışmaların özünü oluşturarak eleştirel tavrımın da ana fikrini belirler.

İnsana özgü imgeler bazen sanatın dev ansiklopedisinden: René Magritte, Salvador Dali, Giorgio de Chirico gibi sürrealistlerden, El Lizzitsky'den Leonardo'dan, çoğunlukla da işlerin temelini oluşturan kentli bireyin koşuşturmacasına benzer bir hareketlilik içinde yaşam sürdürülürken farkına varılan, benliğe çarpan, içsel dünyada sarsıntılara neden olan gerçeklikler arasından süzülerek çalışmalarda yerini alır.

Halley'in de değindiği gibi bir zamanlar istikrar, düzen ve orantılılık belirtisi olsa da bugün sınırlama ve engelleme belirteçleri ve göstergeleri dizisi sunan geometrik temeller üzerine kurulan rasyonalist evrenin biçimci kusursuzluğu içinde yer alan; et ve kandan oluşan her bakımdan naif insan bedeni ve insana özgü imgeler sürrealistlerin çok yaratan taktiklerini hatırlatsa da işlerin tekniği nasıl algılanırsa algılsın, aslında ürkütücü gerçeğin apaçık ortaya konması esasına dayanır. Tarihsel avangardın gerçeküstü imgeleri ve gerçeküstü izlenimi veren mekanları günümüzün görmezden gelinen ürkütücü gerçekleridir.

Motherwell her ne kadar sürrealist sanatın sanatsal yanını kabul etse de, "hayvansı" eğilimleri ve bilinçaltına toptan teslimiyeti yıkıcı güçler diye adlandırarak reddeder. "Kişinin kendisini tümüyle bilinçaltına vermesi köle olmak demektir" (Guilbaut2009:101) ifadesiyle de sanatçının bilinçaltına başvurarak seçim özgürlüğünü kısıtladığını savunur. Aynı dönemde, resimleri Gerçeküstücülüğün Amerikan versiyonu gibi görülen Jackson Pollock örneği öne sürülerek: "bilinçaltına bel bağlamak bireyselliğin patlamasına izin vermenin, ressamın benzersiz üslubunu geliştirmesinin bir yolu"(Guilbaut2009:106) olduğu ve sanatçıların yapıtlarını bilinçaltından çekip çıkarmaları öneriliyordu. Yaşadığımız kusursuz evren öylesine karşıtlıklarla doludur ki bazen gerçek mi, düş mü ayırd etmekte zorlanılan görüntüler çevrede değişerek de olsa sürekli var olduğundan; Motherwell' in yolundan giderek; bilinçaltına teslim olmak yerine, gerçeğe teslim olmak yaratılan gerçeküstü ortamlar için sonsuz bir kaynak oluşturur. Rasyonalist tasarım ilkeleriyle oluşturulan mekansal etki gerçekdışı görünse de, gerçeğin abartılmış görüntüsüdür. Özünde rasyonalist evrenin formel yapısını yansıtan mekan çözümlemeleriyle, insana özgü imgeler realist anlayışla resim diline aktarılmış olsalar da, çalışmaların gerçekdışı algılanmasına neden olan, onların doğasındaki karşıtlıktır. Yaratılan yapay evrende bilinçaltının yıkıcı gücüyle, biçimci kusursuzluğun karşıtlığını sorgulamak ve eleştirel bakışı aktarmak için kullanılır:

"Avangardist eserin alılmayıcısı, zihinsel nesnelleştirmeler söz konusu olduğunda, organik sanat eserlerinin okunuşuyla oluşmuş içselleştirme tarzının, karşısındaki nesneye uygun düşmediğini görür. Avangardist eser, anlamının yorumlanmasına izin verecek bütünsel bir iz bırakmaz; yaratıldığı kadarıyla izlenirse, tek tek parçalara başvurularak açıklanamaz, çünkü artık o parçalar bir amaca tabi değildir. Alımlayıcı anlam verme noktasındaki bu reddi şok şeklinde tecrübe eder. Avangardist sanatın amacı da budur –anlamın bu şekilde reddedilmesiyle, eseri okuyanın dikkatini, yaşama tarzının sorgulanabilir olduğuna ve onu değiştirme gereğine çekmek ister. Şokun yaşama tarzının değiştirilmesi yönünde bir uyarıcı olması amaçlanır; estetik içkinliği kırmanın, alılmayıcının hayat pratiğinde bir değişim başlatmanın aracıdır"(Bürger 2004:152).

Zamanında pornografik malzemeyi yeniden üretmekte kullanılan, bugün çocuk oyuncakı olarak hala rastlanabilen, üç boyutluluğu birbirinden ayrılmış üç ayrı katmanda görmeye yarayan stereoskop da Florenski' ye göre aynen panopticum (Foucault' dan bu yana bir gözetim mekanizmasını ifade eder) gibi merkezi perspektifin sonuçlarından biridir.

"perspektifin görevi diğer sanatsal araçlara benzer şekilde, zaten bilinen, dikkatleri gerçekliğe çekmeye yönelik tinsel bir itici güç olabilir sadece. Diğer bir deyişle, eğer herhangi bir değeri olduğunu kabul ediyorsak perspektif de bir dil ve gerçekliğin tanığı olmak zorundadır, bu gereklidir"(Florenski 2007:115).

Yaratılan mekansallıkta Florenski' nin belirttiği gibi 'panopticum'a uygun olan merkezi perspektifi kullanarak elde edilen derinlikte, tanık olunması istenen gerçekliğe dikkat çekmek için aranan tinsel etki, metafizik ilişkiler aracılığıyla elde edilir. Gözler önüne serilmek istenen gerçekliğin sürrealist etkiler uyandırması da ancak bu yolla mümkün olabilir.

Perspektifin asıl kökeninin tiyatrodan olduğunu söyleyen Florenski'ye göre: bunun nedeni dünyanın perspektifle yapılan temsilinin teatral olmasıdır. Gerçeklik duygusu ve sorumluluk bilincini yitirmiş bir dünya görüşünün kaynağının da bu olduğunu iddia ederek; bu türden bir dünya görüşü açısından yaşamın artık edim değil, sadece bir gösteri olduğunu ifade eder.

Foucault' dan bu yana bir gözetim mekanizmasını ifade eden Jeremy Bentham' ın yarattığı 'panopticon'; şehircilik tasarımında her yerden görünen ve her yeri gören iktidar merkezine açılan mimari düzende olduğu gibi yuvarlak bir bina ve merkezinde bulunan ve yuvarlağın içten kenarını gözleyen bir kuleden oluşur. Foucault' ya göre küçük birer tiyatroya dönüşen hücreleri gözetlemek amacıyla örgütlenen 'panopticon'da denetim mekanizmalarının merkezi olan göz, aynı anda her yerdedir. Florenski'ye göre: görünürlük, gözetim mekanizmalarına yakalanmak amacıyla tasarlanan bir tuzağa doğru evrim geçirmiştir.

Florenski perspektifin kullanmalık sanat çerçevesinde, tiyatro teknikleri alanında tasarlandığını; bu amacı gerçekleştirmek için resmin kendi hizmetinde kullanılabilirliğini ve ondan kendi hedefleri doğrultusunda yararlanılabileceğini belirtir. Perspektifin, tıpkı teknik çizimin diğer yöntemleri gibi yaratıcı bilince çok uzak olduğunu belirten Florenski' nin aksine perspektifi kullanarak mekansal etki yaratmak, aslında perspektifi resmin hizmetinde kullanmak olasıdır; ama resimde perspektif kuralsız, çıkarıcı, sanatçının inisiyatifine ve yorumuna bağlı bir yapıya bürünür. Burada Florenski'nin başka bir açıklamasını hatırlamak gerekir:

"Perspektif bir yöntemdir ve bu yöntem şeylere ilişkin yarı reel tasarımların temelinde aslında hiçbir gerçekliği olmayan belli bir öznellik görme zorunluluğundan hareket eder" (Florenski 2007:130).

Resmin görevi gerçekliği kopyalamak değil, gerçekliğin mimarisine ve materyaline, anlamına ilişkin derin bir kavrayışı sağlamaktır. Sanatçı tuvalde görmek istediği sonuca ulaşmak için perspektif kurallarını bozabilir, tersyüz edebilir veya yaygın eğilime uyarak hiç düşünmeyebilir. "Panopticon"da küçük birer tiyatroya ya da kafese benzer hücrelerin anlatımında; perspektiften, özellikle merkezi perspektiften yararlanmak sürrealist etki yaratması istenen imgeyi öne çıkarır.

"Resim, perspektif boşluğun düzlem sayısını arttırdığı açık bir penceredir: uzay artık ampirik olarak düzenlenemez, derinlik duygusu uyandıran ışıkla ve renkle, dikkatle bütünleştirilmiş bir dizi derin düzlemdir" (Eco 2006:183).

Alberti' nin perspektifle ilgili sözlerinden yola çıkarak; boşluğun düzlem sayısını arttırarak derinlik izlenimi veren mekansal etki yaratmada, boruların birbiriyle ilişkileri ve ışığı kullanmak yanında, mekaniğin kan damarlarını ifade eden silindirik formların iç içe geçmiş karmaşık yapısının da içsel dünyanın anlatımında beklenen etkiyi yarattığı görülür.

Dairesel ve küresel formlarda ışığı kullanarak farklı mekansal etkiler yaratan Adnan Çoker'in deneyimlerinden yararlanmak kaçınılmazdı. Çoker kullandığı biçimleri geometrik izlenimi veren kalıp biçimler olarak tanımlar ve daima mekanla sarılı olduğunu belirtir. Ad Reinhardt' ın yapıtlarında mutlak hiçliğin ifadesine bürünen siyah, Çoker için mekanın rengidir ve sembolik ebedi mekan duygusunu vermek için kullanılır. Malevich' in sembolik mekanı beyazdır. Doğada ise mavidir. Kendi yarattığımız ve doğal evrenimiz kabul ettiğimiz şehrin rengi de mavi olmalıdır. Picasso' nun mavi dönemine özgü karamsarlık yaratılan mekanlar için de geçerlidir. Mekanların genel yapısı özellikle kaotik, karamsar olsa da; yer yer kullanılan'sfumato' tekniğiyle boyanan yüzeylerde ışıkla oluşan degrade etki hareket, hareketse değişimi ifade eder. Gerçek görünmeleri istenen silindirik formların yapısını vurgulamak için renk ve ışık

akışından yararlanmak Adnan Çoker' in yöntemlerinden biridir. Sanatçı küresel formları ışıkla donatarak mistik metafizik etkiler uyandırır (Resim:36).



Resim 36: Adnan Çoker, "Mor Kare", 1995, Tuval Üzerine Akrilik, 170x170cm.

Siyah- beyaz filmlerinde metafizik etki yaratma konusunda başarısı tartışılmaz Rus film yönetmeni Andrey Tarkovski, çalışmalarında siyah-beyazı tercih etme nedenlerini şu sözlerle açıklar:

" Rengi olabildiğince tarafsızlaştırmak, rengin seyirciler üzerinde aktif bir etki yaratmasını engellemek gerekir. İnsana lutf gelebilir ama, bizi çevreleyen dünyanın renkli olmasına karşın siyah- beyaz filmin görüntüsü ruhbilimsel, doğal ve şiirsel gerçekliğe çok daha yatkındır ve bu yüzden, esas olarak görmeye dayalı bir sanatın özüne daha çok uyar ".

Tarkovski'nin izinden giderek; özünden koparılıp, kendi yarattığı evrende, baskı altında yaşamaya mahkum edilen bireyin yaşam alanındaki gerilimi hissettirmek adına metafizik etkiler yaratabilmek ve istenen içsel gerçeklik duygusunu uyandırabilmek için, fazla renk kullanmaktan kaçınmak da izlenmesi gereken yöntemlerden biridir.

3.2. RESİM ANALİZLERİ

Mekan-mekanik-insan sorunsalını irdelemek üzere başlanan araştırma sürecinin paralelinde yürütülen resim çalışmalarında, başlangıçtan sonuca giden yolda çok belirgin olmasa da, zamanla bağlantılı farklılıklar dikkat çeker:

İlk dönem çalışmalarda (2010): mekaniği görsel dile aktarma ve özgün kılma çabaları öne çıkarken; boruların içinde sıkışmış insan figürleri ve insana dair imgeler yanında, El Lisstitzky, René Magritte, Giorgio de Chirico, Salvador Dali'ye ait imgeler de yeniden dolaşıma aktarılarak resimlerde yerini alır. Günlük yaşamın kaotik yapısı, onu şekillendiren referanslar yığınından, sanatın büyük ansiklopedisinden bir tekilik ve anlam üretme çabası çalışmaların özünü belirler. Rastlantısal olmasa da ilgisiz görünen öğelerin birarada algılandığı kompozisyonlar dikkat çeker.

İkinci dönem çalışmalarda (2011): ilk dönem resimlerdeki temel kompozisyon ve renk anlayışı benzer olmakla birlikte 'panopticon' daha karmaşık, daha kontrol edilemez bir görselliğe bürünür ve sanat tarihinin sayfalarından çıkagelen imgeler aza indirgenirken; zaman içinde yaşanan gerçekliklerden aktarılan imgeler aracılığıyla, makineler evreninde kimin köle kimin efendi olduğuna dair geleceğe ilişkin korkular, kadın erkek farklılıkları, doğaya özlem gibi kavramların sorgulanmasını tetikleyecek kompozisyonlara ulaşılır. İmgelerin daha gerçek ve anlam yüklü betimlenmesi yanında dairesel formların da çalışmalara eklendiği dikkat çeker. Daha geniş tuvalde çalışmanın verdiği rahatlık derinlikle ilgili daha cesur, daha özgür arayışları yönlendirir.

Yeni dönem çalışmalarda (2012): kompozisyon şemalarında farkedilen değişiklikler yanında, silindirik formların organizasyonunda farklı uygulamalar göze çarpar. Çalışmaların temel yapısı aynı kalsa da, içsel dünyadan izler daha güçlü daha yoğun hissedilir. Renk ve biçim açısından aynı evrenin görselliği üzerine kurulu kompozisyonlarda içsel dünyaya ve anlama ilişkin arayışlar, bu açıdan birbirini izleyen çoklu çalışmaları ortaya çıkarır. Bu bağlamda altı panelden oluşan bir grup ve bir triptik; yaşamla ilgili doğum, ölüm, çalışma eğitim, öncesi ve sonrası gibi bildik kavramları farklı bir bakış açısı ve görsel anlayışla sorgular.

İlk Dönem Resim Analizleri :

"Rastlantısal bir olay "kendi kendine"meydana gelir; ama sürrealistlerin, ilgisiz olaylarda uyuşan anlamsal öğeleri gözlemlemelerine izin veren bir yönelime sahip olmaları gerekir"(Bürger 2004:129)

Bürger'in de belirttiği gibi, sürrealistlerin ilgisiz olaylarda anlam açısından uyuşan öğeleri kullanma yöneliminin ilk dönem resimlerde etkin bir rol oynadığı görülür. Mekaniği görsel dile aktarma ve özgün kılma yolunda; boruların içinde sıkışmış insana dair imgeler, El lisstitzky, René Magritte, Giorgio de Chirico, Salvador Dalı'nın bildik işleri ve imgelerinin kullanımı dikkat çeker. Günlük yaşamın kaotik yapısı, onu şekillendiren referanslar yığınınından ve sanatın büyük ansiklopedisinden bir tekillik ve anlam üretme çabası çalışmaların özünü belirler.



Resim 37: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2010, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x70cm.

Ele alınan resimlerde Resim:37 de görüldüğü gibi: mekaniğin can damarları boruları hatırlatan, sembolik silindirik formlardan oluşan mekansallık, bireyleri belirgin bir sıkışmışlık duygusuyla kendi istekleri doğrultusunda yönlendiren sistemin metaforu olduğundan, yüklenen anlamlar dahilinde ve kompozisyonun istekleri doğrultusunda imgeler yerleştirilirken, belirgin bir derinlik duygusu elde etmek için merkezi perspektif kurallarından yararlanılır. Bu bağlamda üst üste binen silindirik formların birbiriyle ilişkilerini belirleyen küçük nüanslarla ayırd edilen renk farklılıklarının yanında, ışık kullanılarak mekansal etki elde edilir. Silindirik formların yapısını vurgulamak ve gerçek görünmelerini sağlamak için giderek erime (Sfumato) tekniğinden ve ışık etkisinden yararlanılır. Yüzeyi kaplayan karmaşa içinde silindirik formlar olabildiğince gerçek ve güçlü görünürken; insan figürleri sürrealist etkiler uyandırmak ve zayıflığı vurgulamak üzere, belirgin bir biçimde bulanık ve transparandır. Resmin tam ortasında birbirini kesen baskın görünen silindirik formlar iktidarın bireyi ezen gücünü, kurallarını simgeler. Aynı şekilde silindirik formlardan oluşan zemin kaygan, geçirgen, güvenilmezdir. Sıkıştırılmış formlar dizisi arasında fark edilen turuncu, güneşin umut verici etkisini çağrıştırdığı gibi, tuvali kaplayan rengin de tamamlayıcısıdır. Umut, umutsuzluğun içinde kaybolmuş gibidir.

Çalışmaların hemen hemen tümüne hakim olan mavi tonları doğayı tanımlar. Daha önce de belirtildiği gibi doğa mavidir, yapay doğanın rengi de mavi olmalıdır. Üstelik karamsarlığın, bunalımın rengi de Picasso'nun 'mavi dönemi'nde olduğu gibi, yönetmen Lars von Triers'in "Melankoli" adlı, dünyayı çarpıp yok etmesi beklenen 'mavi gezegen'le ilgili filminde olduğu gibi mavidir. Mavi, grileşebilen yapısı mekaniğin gerçekliğine uygun metalik tonların elde edilmesine de olanak sağladığı için tercih edilir. İzleyicinin ruhsal ve fiziksel gerçekliği algılayarak anlam üzerinde düşünmesini sağlamak ve metafizik etkiyi arttırmak için renk aza indirgenmiş, tonlamalarla yetinilmiştir. Gerçekliğin algılanabilir görünmesinin izleyicide yarattığı şok yaşam tarzının sorgulanabilir olduğuna ve onu değiştirme gereğine dikkat çeker.

Çalışmalarda kurguyla yaratılan mekaniğe özgü nesnellik kavram ve kuralların taşıyıcısı olur. Metropol ve insana dair kurumlar, kurallar, kısıtlamalar, zorlamalar baskılar vb. silindirik formların ilişkilerinde nesnellik kazanır.



Resim 38: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2010, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x110cm.

İlk dönem çalışmalarından Resim:36 mekaniğin egemenliğini sembolize eden silindirik formların kaotik organizasyonu; mavinin zaman zaman grileşen farklı tonları, ışık gölgeyle yaratılan ön arka etkisiyle uyum içinde lirik etkiler uyandırır. İyi planlanmış şehir dokusu gibi, karmaşa içinde armonik bir düzenin izleri tuvalin her noktasına hakimdir. Düşey ve yatay baskın silindirik formlar aynı kompozisyon kaygısıyla bireyleri ezen kavramların taşıyıcılarıdır. Tuval yüzeyinde silindirik formların birbiriyle ilişkileri ile asimetrik dört mekan, onların derinliğinde başka mekanlar, ışık yoluyla elde edilen sonsuzluk etkisi uyandıran boşluklar, derinlik yanılsamasının daha etkin bir biçimde algılanmasını sağlar. Soğuk sıcak faklı mavilerin algılandığı kompozisyonu, kontrast ve tamamlayıcı renklere bürünerek tamamlayan Magritte'in metal döküm heykel etkisi uyandıran yapay evrene özgü yaprakları sürrealizme ve yitip giden doğaya göndermedir. Tanınabilir sahneleri ve nesneleri betimleyen doğacı Sürrealist ressam Magritte'in imgelerinin seçimi de çalışmaların tümünde olduğu gibi rastlantısal değildir. Magritte'in resimlerindeki uğursuz sessizlik metafizik etkinin algılanmasını yönlendirir.



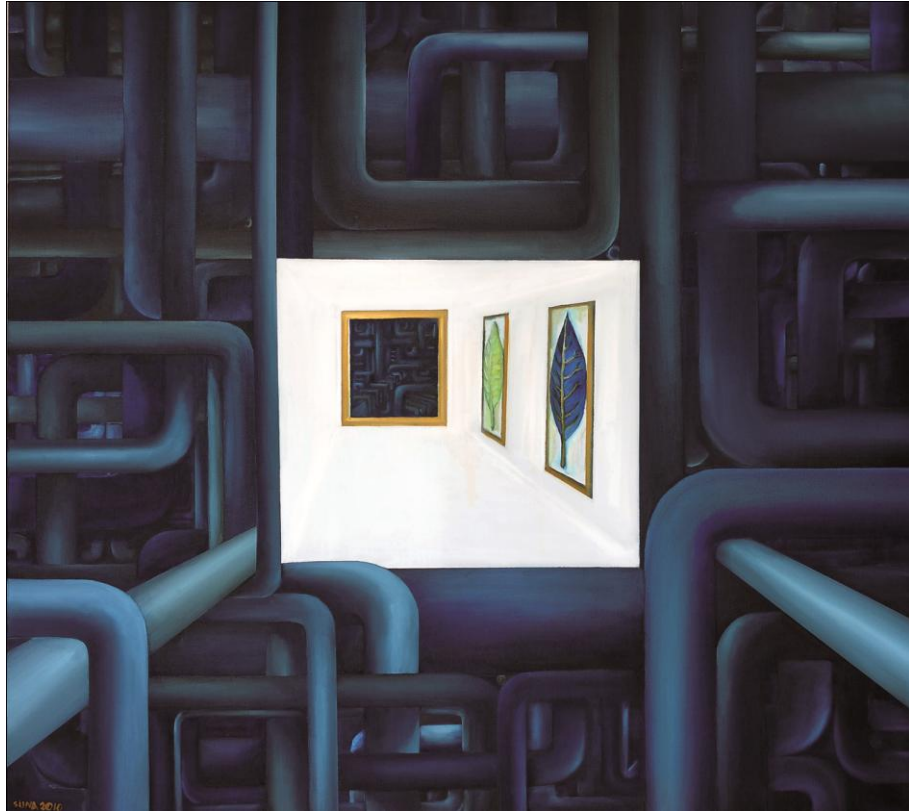
Resim 39: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2010, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x110cm.

Benzer kompozisyon anlayışı ile ele alınan Resim:39 de mekanğin egemenliğinde, kontrol mekanizmalarının işlerini kolaylaştırmak adına çalışmanın abartılı bir biçimde yüceltilerek özendirildiği bir düzenin iç içe geçmiş ilişkiler yumağı içinde Giorgio de Chirico'nun "Aşk Şarkısı" (Resim:40) adlı çalışmasında kullandığı, insana özgü bedensel zayıflığın simgesi plastik işçi eldiveni kompozisyonun odak noktasını belirler, düşey ve yatay baskın görünen silindirik formlarsa; iş dünyasının ezici kurallarına göndermedir. Tuvali kaplayan kaotik yapı bütün çalışmalarda olduğu gibi mekanik yapay evrenin metaforudur. Eldiven çalışan bedenin makinalarla kıyaslandığında aşınabilirliğini, zayıflığını, çaresizliğini vurgular.



Resim:40: De.Chirico, "Aşk Şarkısı", 1914, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73x59cm.

Sürrealizmin biraraya gelme olasılığı yüksek olmayan imgelerle metafizik etkiler elde etmeye dayanan görüşü; Chirico'nun kompozisyonunda duvara asılı plastik eldiven, torso, ne olduğu belirsiz küresel form, çevreyi saran yapılar aracılığıyla nesnellik kazanır. Şehrin genel karakterini çağrıştıran yoğun mekanik öğelerin arasında yer alan plastik eldiven bir sürpriz değil tam da olması gerektiği yerdedir. Bu açıdan bakıldığında çalışmada tuvali kaplayan mekaniğin karmaşık yapısının uyandırdığı gerçeküstü etki yadsınamaz görünse de imgelerin gerçekliği nesnel yapının soyut anlamlar üretmesini engellemez. Plastiğin pembeye dönük gerçek rengi yerine, tuvali kaplayan mavi tonları ve grilerin arasından öne çıkarak, eldiveni vurgulayacak baskın bir kırmızı kullanılır.



Resim 41: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2010, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x110cm.

Lissitzky'nin yeni bir dünyanın haberciliğini yapan 1923te tasarladığı, 'Proun Odası' adını verdiği küçük kare biçimindeki hücre, fiziksel özellikleriyle metropollerde yaşayan bireylerin beklentilerine yanıt veren bir ilk örnektir. Dingin görünse de, enerji

dolu ve salt yapı öğelerinden oluşan bir dünya düşüncesiyle tasarlanan 'Proun Odası' ile çağdaş yaşam alanlarının görünüşte var olan benzerliği, çalışmada ironik bir biçimde ele alınır (Resim:41). Resimlerin temelini oluşturan melankolik, karmaşık atmosferin ortasında yeralan lekesiz beyaz mekan, kaotik gerçekliğin soyut algılanmasına neden olur. Magritte'in duvara asılmış tablolar izlenimi veren çerçevelenmiş yaprakları yitirilen ve özlemi duyulan doğaya göndermedir. Dış mekan iç mekan ilişkisini belirleyen pencereden görünen mekanik doku derinlik duygusunu artırır ve ürkütücü gerçekliğin ne kadar içinde olduğumuzu da vurgulayarak şok yaratmak üzere kurgulanmıştır. Çalışmaların hemen hemen tümünde var olan diagonal silindirik formlar insanın yetişmek zorunda olduğu zamanın, süreçlerin ifadesidir.



Resim 42: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2010, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x100cm.

Her şartta olduğu gibi 'panopticon'da da kadın ve erkeğin sorunları farklıdır. Resim:42 de görülen çalışmada mekan, sıradan görünen farklı bir perspektif anlayışıyla kurgulanır. Yatay silindirik formlar büyükten küçüğe sıralanarak sistemin ve ayakta kalabilmek için harcanan çabaların sürekliliğini ima eder. Bireyler birbiriyle ilişki içinde sıralanmış yatay ve düşey kuralların, sınavların, zorlu çalışma temposunun içinde sıkışıp kalsa da; erkek bu mücadeleyi bir matkap ucu gibi yırtıcı daha da güçlenmiş, makine parçalarından biri olarak bitirirken, kadın güçlü sağlam bir saç örgüsü gibi görünse de hala organik, kırılgan, güçsüzdür. Erkeğin mekaniğe hayran, hükmetmeye yatkın doğası sistemin içinde varolmasını sağladığı gibi yönetici kurumların erkek egemen yapısı da yükselip sistemle bütünleşmesine farkında olmadan köleliği de kolayca kabullenmesine yardımcı olur. Tuvali kaplayan mekanik yapı, sosyal hayatın her evresinde karşımıza çıkan karmaşık, birbirine bağlı ilişkiler sarmalında olduğu gibi farklı boyutlarda sayısız ayrıntı içerir. Yaşamla ilişkili kavramlar, mekaniğe özgü nesnellik üzerinden sorgulanır. Bu bağlamda çalışmalar, sembolizmin nesneleri değil anlamlarını resmeden yapısıyla özdeşleşen izler taşır.

Gerçeğe yakın görünen imgelerle kurgulanan kompozisyonlar; hem resimsel değerlerin hem de toplumsal sorunların sorgulanması açısından izleyiciye düşünme olanağı sağlayan bir yapı sergiler. Kompozisyonlarda yer alan imgeler ve mekanikle ilgili görsel etki, izleyicinin zihninde varolan nesnel bilgiyle eşdeğer kurgulanmıştır. Resimsel değerler açısından irdelendiğinde; resimde derinlik arayışını reddeden soyut sanatı göklere çıkaran anlayışın çok eleştirdiği gerçeğe benzetme çabası belirgindir. Seçilen imgeler ve kompozisyonları ele alış biçimi izleyiciyi soyut kavramlar üzerinde düşünmeye zorlayarak çalışmaları farklı kılar.

Gerçeğe benzetme çabası Walter Benjamin'in sanat eleştirisiyle ilgili "Eleştiri nesnesinin bilgisini içerir" (Benjamin2008:98) sözlerini akla getirir. Sanatçı izleyicide var olduğuna inandığı nesnel bilgiden hareketle eleştirel bakışını öne çıkaran atılımlara girişir ve sorgulayarak düşünmeyi başlatır. Bu nedenle çağdaş sanat çalışmaları biçim ve renkle algılamamanın ötesinde bilgi birikimi, eleştirel bir bakış, farkındalık gerektiren bir etkinliktir. Biçim ve renk yalnızca nesnelerin var olan bilgisinin algılanması için gereklidir.



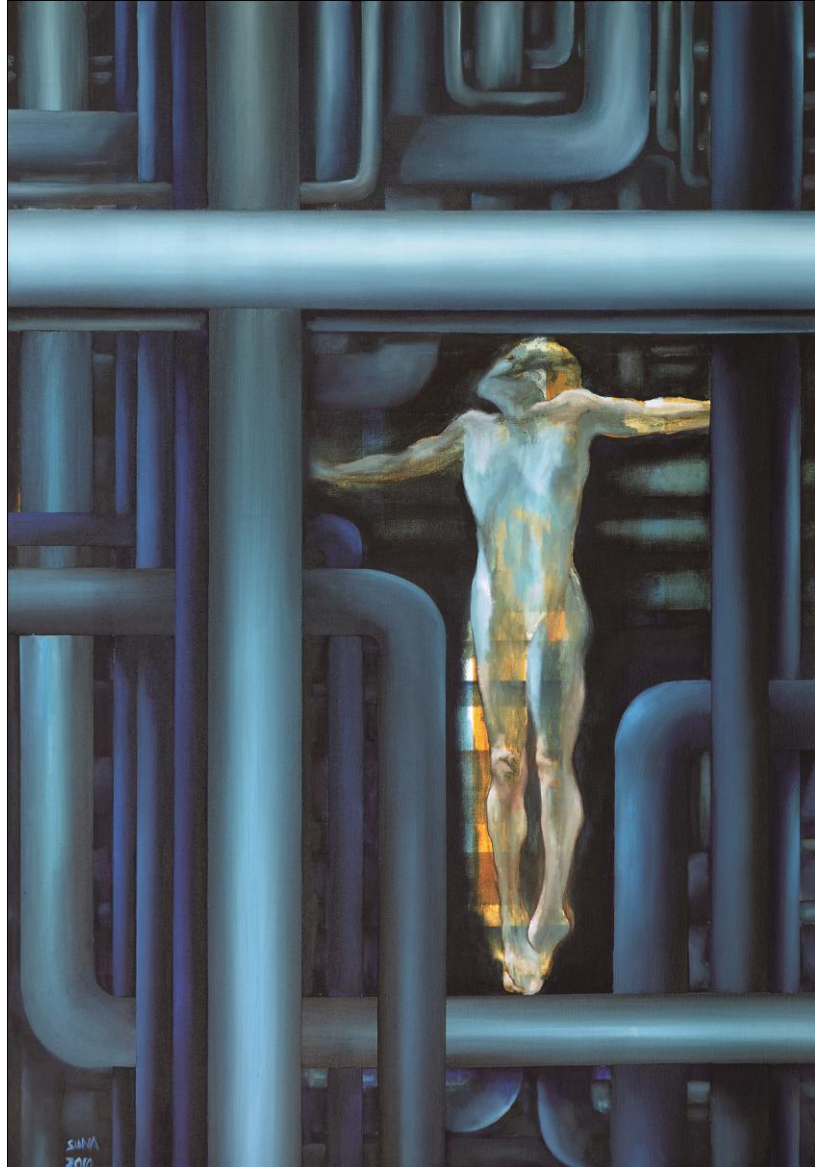
Resim 43: H. Suna Sönmezalp, "Erk", 2011, Yerleştirme, 50x25x25cm

"Bir nesneye yeni bir fikir getirmek zaten bir üretilimdir. Duchamp böylece yaratma teriminin tanımını tamamlar: Yaratmak bir nesneyi yeni bir senaryoya sokmaktır, onu bir öyküde bir karakter olarak ele almaktır"(Bourriaud 2004:41).

Marcel Duchamp'ın 1914 te sanat kavramlarına eklemlediği, dengeleri alt üst eden, günümüzde sanatçıların sıkça kullandığı 'hazır-yapıt nesne' için Nicolas Bourriaud'nun getirdiği yorum, bu nesnelerin çağdaş sanattaki yerini de açıklar. Mekan-mekanik-insan sorunsalında iktidarın gücünü sorgulayan "Erk" (Resim:43), gerçekte sıvı, gaz gibi akışkanların akışını kontrol eden sıradan bir vanadır. Vanalar suyun, gazın, petrol vb.nin dolaylı olarak dünyayı kontrol altında tutan akışkanların eylemini durdurup yeniden başlatabilirler. Eylemi başlatan ya da durduran sıradan bir teknisyenin veya işçinin eli aracılığıyla yaşamsal değerleri çok yüksek olan likitler bir anda kaybolup bireylerin yaşamını cehenneme çevirebildikleri gibi, varlıklarıyla refah ve mutluluk getirebilirler. Sıkça gazete başlıklarına yansıyan doğal gazla veya petrolle ilgili sıkıntılı günlerin yakında olduğuyla ilgili, genellikle asılsız olup iktidarın kendi gücünü sınayarak tatmin duygularını beslediği haberlerin, halk arasında yarattığı panik, sistemin yaşamsal öneminin ne kadar büyük olduğunun kanıtıdır. "Erk" sıradan kimliğinin altında mekaniğe bağımlılığa, köle/efendi metaforunun değişken yapısına ilişkin göndermeleri saklayan bir hazır-yapıt nesnedir. Egemen güçlerin ve doğal olarak Panopticon'un iktidarı gizleyen yapısının da göstergesi olan bu hazır-yapıt nesne ile yüzyüze gelen, başka bir deyişle gerçekte yüzyüze gelen izleyici, sürrealistlerin yaşatmak istedikleri şoktan çok daha şiddetli bir şok yaşayabilir; düşünmeye, irdelemeye, üzerinde oynanan senaryoları sorgulamaya başlar.

"Erk", göndermeleri apaçık basit bir iştir. Çalışmanın bağlantılarını vurgulamak adına tuvaleri kaplayan mavi tonlarından biri ile boyanarak paslı, kirli yapısı örtülen hazır nesne, gerçek kimliğindeki gücü ortaya çıkaran farklı bir senaryoda rolünü alır. Sanatın tarih sayfalarına gömülmüş estetik değer yargılarına göre bu hurdanın çirkin bir sanayi ürünü olduğunu iddia etmek pek de haksız bir görüş sayılmaz. Mekaniğin eleştirildiği bir senaryoya dahil olduğunda, tek kişilik oyunda kendi yorumunu ortaya koyan başarılı bir sanatçı gibidir.

Konu bağlamında diğer çalışmalar; açıklanan resimlerle görsel yapı, kompozisyon ve birçok bakımdan benzerlikler taşıdığından, aynılıkların ışığında irdelenebilecekleri düşünülerek görsel çözümlemelerin yeterli olduğu kanısına varılmıştır:



Resim 44: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2010, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x70cm.



Resim 45: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2010, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x70cm.



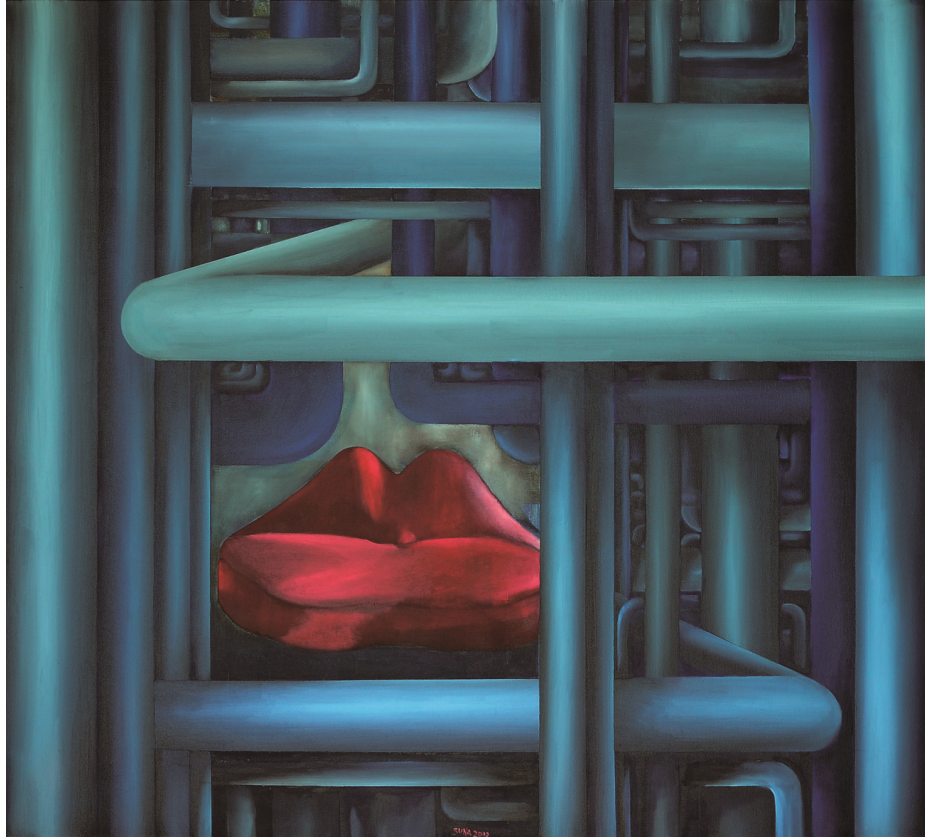
Resim 46: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2010. Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x70cm.



Resim 47: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2010, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x110cm.



Resim 48:H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2010, Tuval Üzerine Yağlıboya,100x70cm.



Resim 49: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2010, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x110cm.



Resim 50: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2010, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x110cm.



Resim 51: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2010, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x100cm.



Resim 52: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2010, Tuval Üzerine Yağlıboya, 160x110cm.

İkinci Dönem Resim Analizleri:

ilk dönem resimlerdeki temel kompozisyon ve renk anlayışı benzer olmakla birlikte bu dönemde 'panopticon' karmaşanın, kontrol edilemezliğin, ayrıntılarda yaratılan farklılıklarla ön plana çıkarılmaya çalışıldığı bir görselliğe bürünür. 'Panopticon'un bireyler üzerinde baskı kuran, sıkıştırıp bunaltan, sarmalayıp hapseden yapısı, daha güçlü ve etkili betimlenen silindirik formlar aracılığıyla öncekinden daha cesur daha özgür kompozisyonlarda kendini gösterir. Önceki dönem çalışmalara göre mekan etkisinin daha yoğun daha baskın hissedildiği kompozisyon şemaları denenerek, imgelerin içerdeki varlıkları üzerinden anlam üretme yolunda bir farklılık da gözlenir. Sanat tarihinin sayfalarından çıkagelen imgeler aza indirgenirken; Mekanın içinde sıkışıp kalmış çocuklar, fetuslar, çağın kadın modeli 'barbie' gibi zaman içinde yaşanan gerçekliklerden aktarılan imgeler aracılığıyla makineler evreninde; kimin köle kimin efendi olduğuna dair geleceğe ilişkin korkular, kadın erkek farklılıkları, doğaya özlem gibi kavramların sorgulanmasını tetikleyecek arayışlar öne çıkar. İmgelerin daha gerçek ve anlam yüklü betimlenmesi yanında, vanaların kontrol mekanizmalarını çağrıştıran baskın renkli dairesel formların da çalışmalara eklendiği dikkat çeker.

Büyük tuvalde çalışmanın getirdiği rahatlık; derinlik duygusu yaratma adına perspektifle ilişkili daha cesur, daha özgür arayışlara olanak sağlar. Silindirik formların betimlenmesinde gösterilen özen; mekaniğe hayranlığı çağrıştıran konstrüktivist bir yaklaşım sanrısı uyandırır da, zaman zaman uygulanan Leonardo'ya özgü 'sfumato' tekniği gerçeklik duygusunun ötelenmesine ve mekanın gerçeküstü algılanmasına neden olur. Işık-gölge ile güçlendirilen üç boyutlu derinlik yanılsaması, önceki çalışmalara göre daha karmaşık düzenlemeler aracılığıyla yaşamın kaotik derinlikleriyle de bağlantı kurar. Mekansallığın yaratılmasında Silindirik formların organizasyonunda iki farklı teknik farkedilir: ilk dönem çalışmalarda uygulanan karmaşa içinde düzen arayışıyla yaratılan mekansallık yanında; sonsuzluk duygusu veren, belirgin bir sıralama mantığı ve tekrarla elde edilen net bir geometrik düzenin egemen olduğu değişik düzenlemelere gidilir. Kompozisyonların değişen mantığı, giderek daha baskıcı, daha ezici kurallar zinciri ile örülen sosyal yapının taşıyıcısı, tutsaklığın taşınmaz hale geldiği 'panopticon'un metaforudur.

Resimlerin ana rengi önceki çalışmalarda olduğu gibi mavi olmakla birlikte, tonlamalarda zaman zaman mora yaklaşan, zaman zaman da gri yeşil etkiler bırakan arayışlar dikkat çeker. Kompozisyonların çoğunluğunda, mekansallığı oluşturan silindirik formların karamsar mavi gri renkleri göndermenin karakteriyle eşdeğerdir. Bu seçim, mekanın sarmaladığı imgelerin fiziksel varlığının daha belirgin algılanmasını sağlamak açısından gerekli görülür.



Resim 53: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2010, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x110cm.

ilk dönem çalışmalarda uygulanan karmaşa içinde düzen arayışıyla yaratılan mekansallık Resim:53 de, diyagonal öğelerin kullanımı açısından farklılıklar sergiler. Mekaniğin doğasına uygun olarak birbiriyle ilişki içinde kurgulanan diyagonal silindirik formlar, renk ve ışığın da katkılarıyla belirgin bir hareketliliğin algılanmasını sağladığı gibi gerçekten makine içinde yaşanıyor izlenimi verir. Hareketlilik sosyal yaşamın, her anına yayılan engellerin ve ilişkilerin yarattığı kaotik yapıyla eşdeğerdir. Tuvale yayılan aydınlıkla, silindirik formlar arasındaki gölgelere sıkışmış, beyaza yakın grilikte bir kova içinde farkedilen imgenin solgun yüzündeki ifadenin yarattığı karşıtlık, algılanan trajik gerçeğin daha yoğun hissedilmesini sağlar. Çocuğun üst tarafında baskın görünen dairesel kırmızı mekanik imge, iktidarın kontrol mekanizmalarına göndermedir. Aynı kırmızı, tuvalin yüzeyinde zaman zaman belirip kaybolduğu gibi kovanın üstünde ilk ikisi görünen "United Nations Help Department" (Milletler Topluluğu Yardım Kuruluşu) yazısının baş harflerinde de kullanılmıştır. Kırmızı dairesel formun yanında çevresini ışığa boğan turuncu küresel form güneşi, gerçek doğayı ve umudu çağırıştırır. Tuvalin egemen rengi mavi ışık-gölge oyunları, ışık-renk akışının getirdiği farklılıklarla değişse de prusya mavisinin türevleridir. Ultramarinin parlak etkisi kompozisyonu neşelendirmek yerine, gri mavilerin karamsar etkisini daha da belirgin kılar.

Yardım taşınan kovanın içine saklanıp çevreye korkuyla bakan çocuk bu evrene pek yabancı olmasa da; egemen güçler tarafından yardım, destek, kurtarma, iyilik vb. adlar altında çevrilen entrikaların, kazanç peşinde koşan fırsatçıların çapraz ilişkilerinin hareketli dünyasını hayretle izler gibidir.

'Panopticon'da her hücrenin bir küçük tiyatro sahnesi olduğunu ifade eden Foucault'nun yaklaşımından yola çıkarak; resimlerin kurgusunda, gözetlendiği düşünülen sahnenin en dramatik biçimde sunulabilmesi için bütün öğelerin birbiriyle ve tuvalin bütünüyle ilişkileri hesaplanarak bir anlam bütünlüğüne ulaşma çabası açıktır. Kompozisyonlarda rastlantıya yer yoktur. Gerçekdışı görünen evren, gerçeğin kopyası bir simülasyonun görüntüsüdür. Gerçekdışı görünen evren öyle gerçektir ki organizasyonun içinde yer alan güneş ve insan imgeleri kurgulanan çevreye o kadar yabancıdır ki izleyici algılamakta zorlanır.



Resim 54: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2011, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x110cm.

İkinci dönem çalışmalarının hemen hepsinde rastlanan maviler, ışık-gölge oyunları, zaman zaman giderek erime (Sfumato) tekniğinin kullanılması ve benzer kompozisyon anlayışıyla kurgulanan Resim:54 de; neredeyse tuvalin dörtte birinden fazlasını kaplayan görkemli spiral form ve mekanik atmosfere ters düşen doğasıyla tombul bebek imgesi dikkat çeker. Tombul bebek: Leonardo da Vinci'nin 1483-85 yılları arasında gerçekleştirdiği "Kayalıklar Meryemi" (tuval üstü yağlı boya, 198x122cm) adlı tablosundaki bebek 'İsa' imgesinin kopyasıdır ve yapay dünyanın tanrısal bir varlık gibi her şeyden özellikle de doğadan korunarak yapay mamalarla beslenen tombul

bebeklerine göndermedir. Doğadan o kadar uzak büyütülürler ki, oyuncak topla güneşi ayırt edemezler. Mekanı oluşturan silindirik formlardan farklı bir yapı sergileyen ve bebek 'İsa'nın hareketine ters bir hareketle yer alan görkemli spiral form; yaşamı boyunca savaşmak zorunda kalacağı kuralların, sınavların, aşması gereken engellerin, zorlamaların, kısıtlamaların, sağlık sorunlarının nesnel görüntüsüdür. Bebeğin rengi ironik bir biçimde doğal ten renginden çok farklı maviye dönük beyazdır, sistemle bütünleşmiş onun bir parçasına dönüşmüştür.



Resim 55: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2011, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x110cm.

İkinci dönem resimlerinde mekaniğin görselliği içinde bütün masumiyetiyle sıkışıp kalmış bebek veya çocuk imgeleri dikkat çeker. Çocukların insanlığın geleceği olduğu düşünüldüğünde, giderek gelişen yapay evrende ayakta kalıp kalamayacaklarına dair kuşkuvarın haksız olmadığı açıktır. Ürkütücü gerçeği bütün çıplaklığıyla gözler önüne sererek izleyiciyi düşünmeye zorlamak, yaşadığı şokla şimdiye kadar farkında olmadığı sorunlarla yüzleşmesini sağlamak ve uyuşmayan imgelerin biraradalığından anlam üretmek daha önce de belirtildiği gibi çalışmaların başlıca hedefidir. Resim:53te 'panopticon'un içinde uyuyan çocuğun tombul yumuşak elleri ve her şarta uyum sağlayan organik yapısı mekaniğin sert, güçlü, parlak ve değiştirilemez yapısıyla tam bir karşıtlık içindedir. Kurgu bu karşıtlık üzerine odaklanmış olup, renk anlayışı ve genel kompozisyon mantığı aynıdır.

Çalışmaların geneline bakıldığında kompozisyonların mantığı aynı olsa da, her resmin kendine özgü bir hikayesi, kendine özgü bir tasarımı olduğu görülür. Her ne kadar gerçekte giderek bütün yaşam birimlerinin birbirine benzediği konstrüktivist bir evrende yaşanıyorsa da; her hücrede farklı bir oyunun sergilendiği, farklı içsel yapıların varlığı söz konusu olduğunda hiçbir çalışmanın aynı olmaması beklenen bir nitelik olur.

Resim:56 da aşılabilir gibi görünen, yatay ve düşey sıralanmış birbirini tamamlayan silindirik formların sarmalında, farklı bir kompozisyon anlayışıyla kurgulanmış mekaniğin içinde anne karnındaymışçasına tüpler içinde uyuyan 'fetus'lar farklı bir görsellik sergiler. Sıradan bir perspektif anlayışıyla giderek küçülen yatay ve düşey silindirik formların yarattığı derinlik sonsuza uzanıyormuş gibidir. Aralıksız düzenlemeyle elde edilen çıkılmaz yanılsaması, hapishaneye özgü kapatılmışlık duygusunu destekler. Perspektif uygulamanın yanı sıra, yatay ve düşeylerin arakesiti olması gereken yerde uzanan diyagonaller derinlik yanılsamasının daha kuvvetli algılanmasını sağlar. Derinliğin enginlerinde belli belirsiz fark edilen, güneşi anımsatan turuncu doğanın çok uzaklarda kaldığının anlatımıdır. Çok uzaklarda kalsa da 'fetus'ların sırtlarını aydınlatan güneş ışığı az da olsa umudun kaybolmadığını, değiştirilecek bir şeylerin varlığını ima eder. Mekaniğin içinde 'fetus'lar 'bebek fabrikası' yorumunu akla getirir. Bebek fabrikası 'panopticon'a yakışır bir kavram olup tüp bebek teknolojisinin gelişmesinin boyutlarına bakılırsa, mekanik efendiler kölelerinin çoğalmasını

istediklerinde, sıradan bir ürün için olduğu gibi fabrikaların üretime geçmesi emrini verebilecekleri geleceğin evrenine ve mekaniğin egemenliğine apaçık bir göndermedir.

Hesaplı bir sistem dahilinde yerleştirilmiş silindirik formlarla kaotik kompozisyonlardaki benzerlerine göre biçim ve renk açısından daha gerçekçi bir anlayışla betimlenen mekan, zemin tavan duvar olarak bakıldığında sıradan görünse de düşlerdeki mekanlardakine benzer ürkütücü gerçeklik duygusu gerçeküstü algılanmasına neden olur.



Resim 56: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2011, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110x140cm

Metaforik mekanik görselliğin içinde sereserpe uzanmış görünen 'barbie', çok renkli plastik tüfek, metropolde yaşayan kadın ve erkeğin bedensel ve içsel açılardan farklı yapılanmalarına neden olan koşulları sorgulayan bir başka çalışmada Resim:54tekine

tıpatıp benzer mekansallıkta yer alsalar da tuval boyutundaki değişiklik, resmin de farklı algılanmasına sağlar. 'Barbie' beyaza yakın sarı saçları, boş bakışlı mavi gözleri, incecik bedeni, topuklu ayakkabılarıyla; medya, magazin basını ve diğer iletişim araçları aracılığıyla özendirilen bütün kız çocuklarının büyüdüklerinde benzemek istedikleri ütopik bir imgedir. Plastik tüfek de, doğasındaki kavgacı eğilimin aynı araçlar aracılığıyla sürekli yüceltilerek öne çıkarıldığı savaşçı, başarılı erkek modelini çağırıştırır. Toplumun öngördüğü kadın ve erkek niteliklerinin yüklendiğı bu imgeler metaforik şehir görüntüsü içinde karşıt konumlarda yer aldığında, anlam üretmek adına gereken koşullar hazırdır (Resim:57).



Resim 57: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2011, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x200cm.

Tuvali kaplayan gri mavilerin koyuluğı içinde 'barbie'nin yer yer parıldayan bedeni, beyaza yakın sarı saçları, tüfeğın çarpıcı renkleri; açık-koyu, soğuk-sıcak dengelerle ilgili resimsel değerlerin sorgulanmasına da olanak sağlar. 'Barbie'nin mekanik bedeni 'Bauhaus' da yaratılmaya çalışılan konstrüktivist tasarımlara göndermedir.



Resim 58: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz",2011, Yerleştirme (PVC borular, yapay çim),
150x200x250cm, Mekana Bağlı Değişen Ölçülerde.

Mekanik toplumun her şeyin yapay olanına gösterdiği ilgiyi, çevremizi saran yapay çiçek ve ağaçların sayısının giderek artmasını, yürüyüş parkurlarında doğal zemin malzemeleri yerine plastiğin kullanılmasını, sürekli artan bir çabayla tüketilerek yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalan doğanın sonrasını sorgulayan çalışma; halı sahalarda kullanılan plastik çim zemin üzerine yerleştirilen çeşitli boyutlarda, yapı malzemesi olarak kullanılan, ironik bir biçimde ağaca benzetilmek üzere iki farklı renkte boyanmış plastik borulardan oluşur (Resim:58). İlk bakışta kamusal alanlarda çevre düzenlemesi adı altında tamamen yapay malzemelerle oluşturulan yeşil alanları andıran, estetik anlamda 'kitch' izlenimi veren yerleştirmenin boyutları bulunduğu mekana göre değişkendir. Son dönem çalışmalarda farklı renk ve öğelerin eklenmesiyle mekan dolusu bir iş görüntüsüne bürünür (Resim:75, 76).

Metropolde gerçek doğa parçaları yerine neredeyse bir şehir genişliğinde simülasyon evreninde oynayarak büyüyen çocukların geleceği hakkında soruları tetikleyen çalışma, yapay evrende yapay doğa modeli olarak estetik ilkeler doğrultusunda algılansa da izleyicinin gerçeğe ilişkin sorgulama süreçlerini başlatarak amacına ulaşır. Bu bağlamda yirmi birinci yüzyıldaki kent sakinlerinin günlük deneyimlerini temsil eden çatışmalar üzerinden kurguladığı işlerinde, gerçek bağlamından kopardığı algılama sürecini hızlandıran araçları formlar olarak kullanan Mike Kelley'nin yorumu akla gelir:

"sanatın kendisi gerçeğe ilgilenmeli, ancak gerçek hakkındaki herhangi bir kavramı sorgulamaya açmaya girişmeli. Sanat her zaman gerçeği bir cepheye, bir temsile, bir yapıya dönüştürür. Ancak öte yandan bu yapının ardındaki motivasyon üzerine de sorular ortaya atar"(Bourriaud 2004:69).

İkinci dönemde gerçekleştirilen çalışmaların tümü konu bağlamında sorgulanan kavramlar üzerine kurgulanmış olup resimsel değerler açısından da benzerlikler taşıdıklarından görsel çözümlerler olarak yoruma açık bırakılması uygun görülmüştür:



Resim 59: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2011, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x110cm.



Resim 60: H .Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2011, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x110cm.



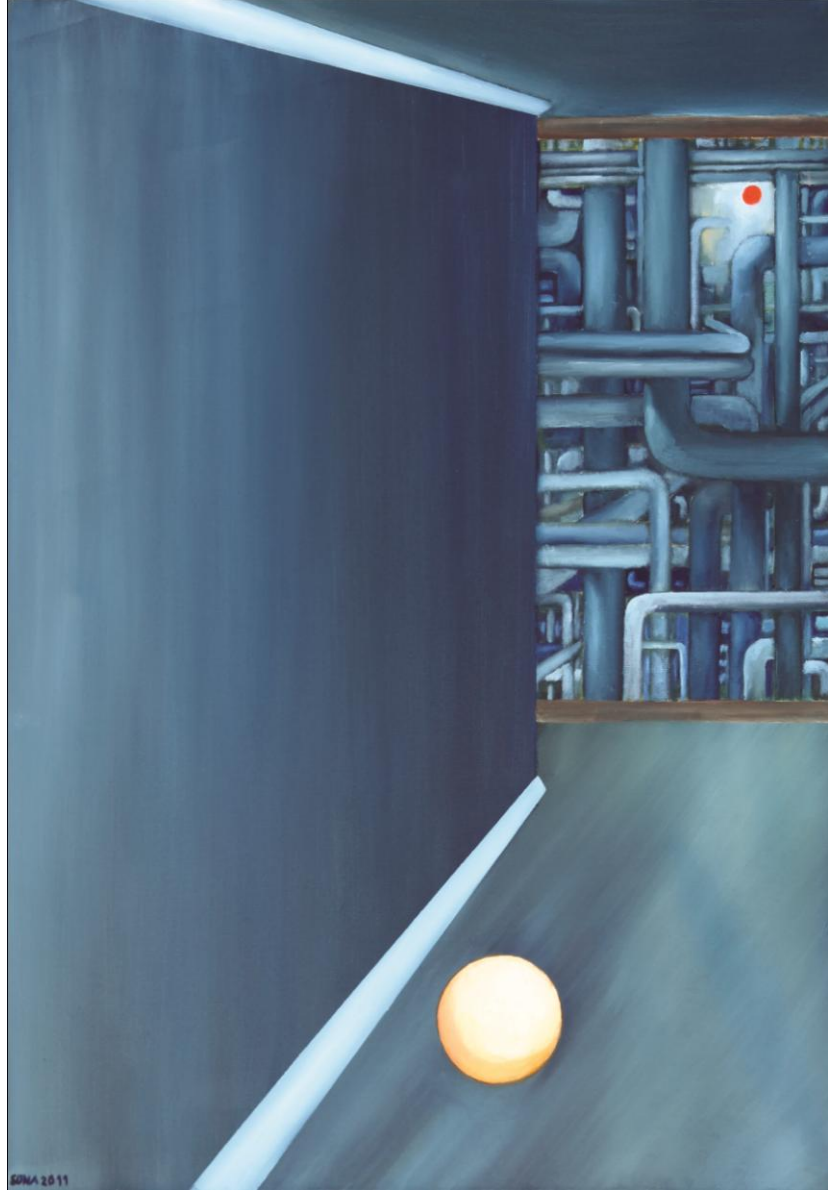
Resim 61: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2011, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x110cm.



Resim 62: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2011, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110x100cm.



Resim 63: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2010, Tuval üstü yağlıboya, 100x70cm.



Resim 64: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2010, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x70cm.

Yeni Dönem Resim Analizleri:

Yeni dönem çalışmalarda (2012): temel ilkeler aynı kalsa da korku, endişe, yalnızlık, kuşku gibi içsel dünyaya özgü duygusal içeriklerin öne çıktığı; varoluşa, kim olduğumuza, evrenin anlamına ilişkin kavramları sorgulayan, biçim ve renk açısından benzer form anlayışıyla örülmüş işler olmakla birlikte, farklı arayışlarla görsel açıdan da farklı sonuçlara ulaşıldığı görülür. Aynı dünyanın gerçekliği üzerine kurulu kompozisyonlarda içsel dünyaya ve anlama ilişkin arayışlar, bu açıdan birbirini izleyen çoklu çalışmaları ortaya çıkarır. Bu bağlamda altı panelden oluşan bir grup ve bir triptik; yaşamla ilgili doğum, ölüm, çalışma eğitim, köle/efendi, öncesi/sonrası gibi bildik kavramları farklı bir bakış açısı ve görsellikle sorgulayan kompozisyonlardır.

Foucault'nun Jeremy Bentham'ın hapisane modeli üzerinden şehirle ilgili eleştirilerinin ışığında, 'panopticon' şemasını sorgulamak üzere başlayan çalışmalar kapsamında yaratılan kurgular içinde, kavramın nesnel ve içsel yapısını apaçık ortaya çıkaran, göndermeleri yanında resimsel değerler açısından da daha net daha yalın söylemler dikkat çeker.

Silindirik formlar doğal yapılara en yakın kusursuz görüntüleri nedeniyle mekanik evreni oluşturan temel elemanlar olarak seçilmişlerdir. Daha önce de belirtildiği gibi bedenimizi saran kan damarlarının da silindirik formlar olduğu, mekanik evrenin de can damarlarını oluşturduğu unutulmamalıdır. Önceki çalışmalarda genel olarak mekan etkisini vurgulamak üzere sahneleme tekniklerinin istekleri doğrultusunda, dış görünüşleriyle ve yüklenen anlamlar çerçevesinde var olan silindirik yapılar, her ne kadar ikinci dönem çalışmalarda dairesel formlar olarak kesit görüntüleriyle yer almış olsalar da; biçim açısından olduğu gibi göndermeleri açısından da farklı bir anlayışla iç görünüşleriyle son kompozisyonlarda ortaya çıkarlar. Renk kullanımında aynı, baskın, tutucu eğilim son dönem resimlerde de belirgindir. Biçim ve kompozisyon üzerinden yapılan deneylerin daha cesur daha özgür olduğu, etkili sonuçlara ulaşılmaya çalışıldığı görülür. Mekanik evren kurgusu içinde yer alan insan figürlerinde doğal ten rengini andıran bir çözüme gidilse de plastik bebek görünümü özellikle tercih edilmiş olup kendi dünyasına sahip olamayan bireyi ve bağımlılığı çağırır.



Resim 65: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2012, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x100cm.

Son dönem çalışmalarından Resim:65 de, birbirini izleyerek silindirik formların dairesel dizilimiyle oluşmuş geniş bir silindirik yapının karanlığında kayar gibi ya da boşluğa düşer gibi ilerleyen 'fetus'lar sonsuzluktan gönderiliyor izlenimi uyandırırılar. İnsanlık tarihinin başlangıcından bu yana süregelen ve bireyleri boş inançlara esir eden varoluşun sırlarını çözme eğilimine, yanıtsız sorulara göndermeler içeren çalışma silindirik formların iç yüzünde gelişen yeni bir kompozisyon anlayışı sergiler. Dışarıdan bakılıyormuş izlenimi veren mekanik doku yoğunluğu azalsa da sistemi kontrol eden göndermelerini korur. Fabrikada kontrol kulesinden üretim bandının işleyişini izleyen ustabaşı ya da mühendisin yerinde var olduğu sezilen mekanik bir varlığa dair ipuçları, en önde görünen birkaç silindirik formda gizlidir. Çoklu 'fetus' imgesi de ilk kez daha önceki resimlerle ilgili olarak kullanılan 'bebek fabrikası' kavramını çağrıştırır. En önde baskın görünen yatay silindirik forma iktidarın güçleri yüklenmiştir. Kısa düşey silindirik form geleceğe doğru akışı, daha çok yol kateden silindirik form da geliş yolculuğunu simgeler. Tuvali boydan boya geçen baskın sistemi temsil eden kırmızı: sisteme, kırmızı göbek bağı da doğumdan önce başlayan bağımlılığa göndermedir. Sistem her yönüyle öylesine organize olmuştur ki yaşamın her anı önceden planlanmış olup çıkış yoktur.

Rönesansa özgü, imgeleri bir üçgen dahilinde yerleştirmek gibi, tuval yüzeyi değerlendirmesi açısından çok bilinen resimsel değerler dikkate alınarak oluşturulan kompozisyon; biçim ve renk açısından da çok özel bir anlayış sergilemese de düşüncenin görsel anlamda nesnelliğe aktarılması yolunda farklı bir bakış açısı izler. İzleyiciyi etkilemek üzere tiyatrodaki bir oyunun sahneye konması sırasında olduğu gibi, her şeyin hesaplandığı kurguda bütün oyuncular rollerinin değeri kadar görünürler. Rastlantı ancak senaryo gereği kurguda varsa, vardır.

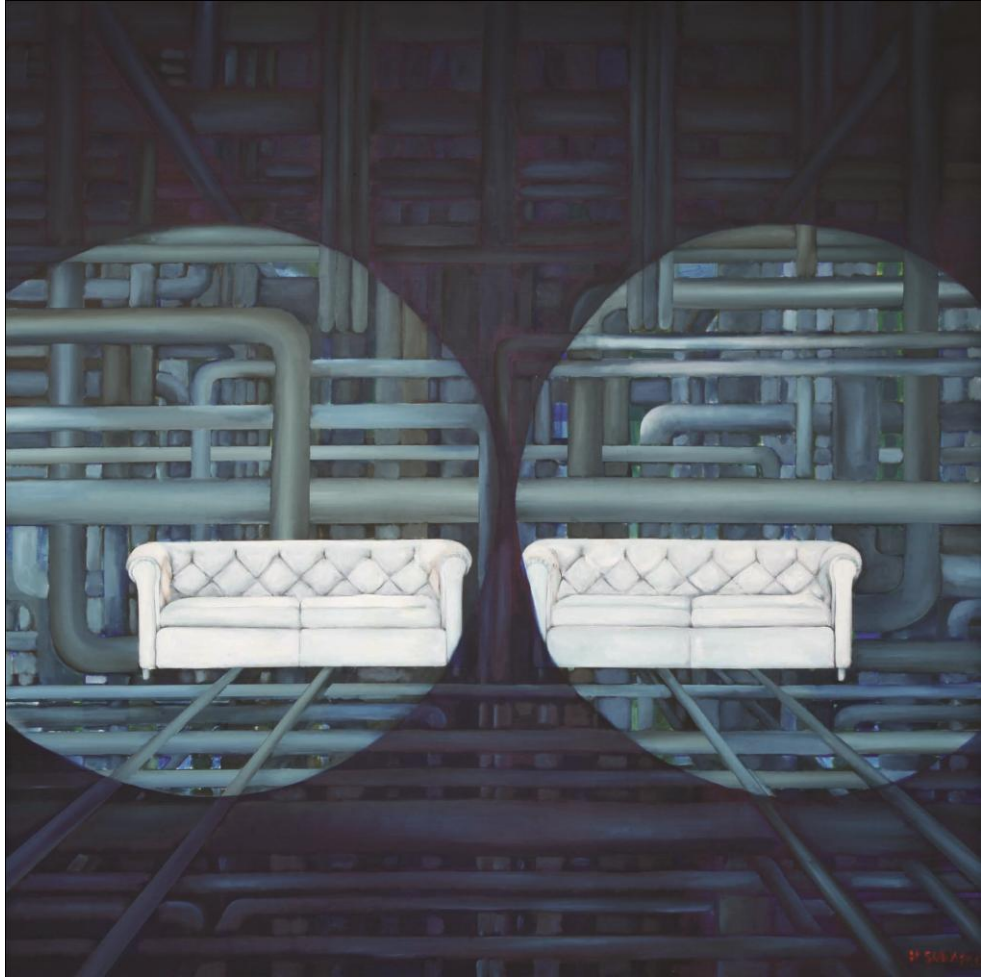
Renk anlayışı değişmese de karamsarlığın mavisi kompozisyonun yapısı gereği yer yer siyaha yakın koyulukta kullanılsa da açık koyu dengesi ve farklı bir derinlik arayışı içinde duygusal ağırlığını yitirir. Baskı, yatay silindirik forma yüklenmiş olsa da daha çok imgelerin sıralanışında, duruşlarındaki çaresizlikte gizlidir. Kırmızı canlılık, neşe yerine bir uyarı imgesi olarak kompozisyonda varolur.



Resim 66: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2012, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110x110cm.

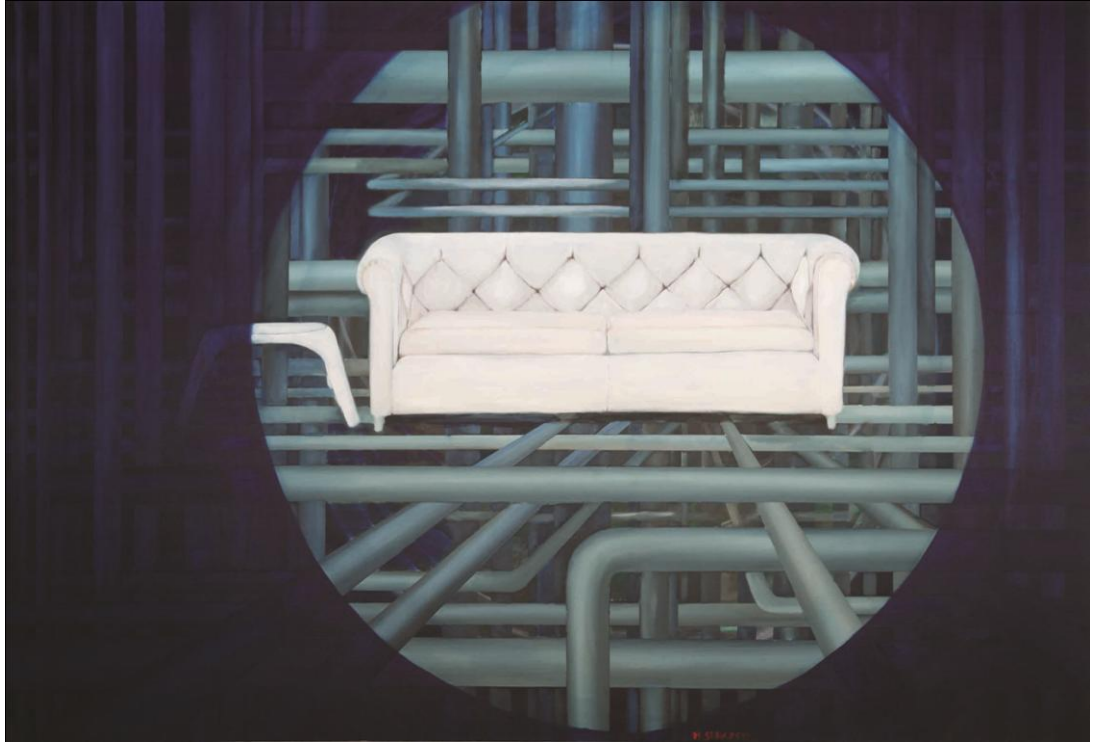
Foucault'nun da üzerinde durduğu Jeremy Bentham'ın 'panoptik' (bütünü gözlemek düşüncesinden yola çıkarak tasarladığı tüm binanın içinin tek bir noktadan görülebildiği hapishane modeli 'panopticon' la, metropolün benzerliklerinden yola çıkarak geliştirilen çalışmalarda: mekânın egemenliğinde sıkışıp kalmış insana özgü korkular görsel dile aktarılırken izlenen yol aynı olsa da her resimde farklılıklar kaçınılmazdır. Son çalışmalarda 'panopticon kavramının daha yalın, dolaysız ele alındığı görülür. Resim:66 bu uygulamalardan biridir. Silindirik formların merkezi perspektif kurallarına uygun olarak sıralanmasıyla oluşturulan görkemli mekanik yapılanma içinde merkezde yer alan koltuğa özel hayatla ilgili kodlar yüklenmiştir. Metropollerde yaşayan elit kesimin büyük paralar ödeyerek satın aldığı ceylan derisi, (Poltrona Frau) marka koltuk seçkinliğin göstergesi olduğu için özellikle seçilmiş bir model olup eğitim, güç, ince zevk gibi kodları da taşır. Tuvale yönlendirilen parlak ışık, hapishanelerde zaman

zaman ortalığı aydınlatan projektörleri çağrıştırır. Daire şeklindeki aydınlığın dışında kalan koyu zeminin altında fark edilen mekânın izleri gizemle ilgili sezgileri körükler. Anlamla ilişkin kodlar dışında, koyu zemin içinden görünen açık renkli mekanik doku üzerindeki beyaz koltuk, derinlik yanılsamasını sağladığı gibi görmek ve görülmekle ilgili sorgulamayı da başlatır.



Resim 67: H: Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2012, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110x110cm.

Benzer anlayışla yürütülen çalışmalardan Resim: 67 de arı kovanı benzeri üst üste alt alta sıralanmış yaşam alanlarında herkesin aynı anda gözlendiğine dair sessiz bir uyarı sezilir. Bitişik iki dairede görünen aynı koltuklar, şehir yaşamının aynılıklar üzerine kurulmuş düzenine göndermedir. Resim: 66 da tuvalin asimetrik kullanılmasıyla elde edilen benzer bir çözümdür.



Resim 68: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2012, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110x160cm.

Video: Mekaniğin içinde yaşadığımız gerçeğinin apaçık vurgulanması ile ilgili kısa süreli video çalışmasında da aynı görsel yapı kullanılır. Üç boyutlu modelleme teknikleri ile yaratılan mekansallıkta sıradan bir evde olduğu gibi resim:68 deki koltuğa benzer bir koltuk, gri kompakt duvarlarla çevrelenmiş bir mekanda görülür. Sessizliğin içinde yavaş yavaş şeffaflaşan duvar, tavan ve zeminin arkasındaki gerçek: borular, kablolar yığını giderek netleşir, sonra tekrar kapanarak eski haline döner. Yapay evrenin gerçek yüzü bir an için görünür ve kaybolur.

Son dönem çalışmaların bir bölümü yaşamın bütün din kitaplarında anlatılan Adem'le Havva'nın cennetten kovulmasıyla başlayıp, sonsuzluğa yolculukla sonlanan çok bilinen hikayesi üzerine kurgulanan çoklu kompozisyonlardır. Çalışmaların ilki cennetten kovulma, doğum ve yaşamla ilgili üç resimden; ikincisi ise farklı bir bakış açısıyla yorumlanan cennetten kovulma, doğum, eğitim, çalışma, yaşlılık ve sonsuzluğa yolculukla biten altı panelden oluşur.

Triptik çalışmada yapay evrene özgü mekan anlayışı içinde silindirik formların sarmaladığı, garip bir ayışığıyla aydınlanan cennet bahçelerinde, Adem ve Havva bilgi ağacından uzanan şeytanın sunduğu günah yüklü elmayla ilgili tartışırken betimlenir. Adem elmayı almamakta direnirken Havva çoktan sunulana almış, bilgilenmiş ve örtünmüştür bile. Bilgiyle ilgili beyaz elmalar çağın bilgi teknolojisine göndermedir. Mekanik evrenin kusursuz gerçekçi yapısı içinde ayışığıyla aydınlanmış atmosfer, olması gerektiği gibi gerçekdışı algılanır (Resim:69). Adem ve Havva da mekaniğin renklerine bürünmüştür. Şeytanın yılan bedeninin kırmızısı zaman zaman görünüp kaybolarak tuval yüzeyinde dolaşır. Doğumla ilgili orta panelde mekaniğin kusursuzluğunda dünyaya fırlatılan yalnız, kırılgan fetusun göbek bağı da şeytanın rengindedir. Son panelde mekaniğin baskın, kusursuz nesnelliğinde; yabancılaşmış, yalnız, sıkışmış bilgisayar teknolojisine sığınmış bedenler algılanır. Üstteki yatay silindirik form yaşamı sıradan bir çalışma temposuna indirgeyen kurallar, zorunluluklar yığını kodlar.



Resim 69: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2011, Tuval Üzerine Yağlıboya, 3x100x70cm.

Altı resimden oluşan diğer çalışmada cennetten kovulma, doğum ve çalışma ile ilgili paneller (Resim: 71, 72, 74) hemen hemen aynı görünür. Adem ve Havva konstrüktivistlerin yapay insan tasarımlarını andıran kuklalara benzer. Albrecht Dürer, Hieronymus Bosch, Lucas Cranach'ın Adem/Havva figürlerine hiç benzemeyen

Havva'nın parlak beyaz saçları, incecik bedeni çağdaş ikon 'barbie'yi çağırıştırır. Adem de makine topluma uygun bir fiziksellikte görünür. Mekanik evrenin kusursuz görseiliğinde cennet daha karanlık, belirsizdir. İki cins arasında varmış gibi görünen uyumun; Havva'nın öne çıkmasıyla ve karşılıklı triklerle aldatmacaya dönüştüğü, bedenlere yüklenen kodlarla algılanır. Tuvalin her yerinde dolaşıp bir görünüp bir kaybolan şeytanın kırmızısı yalnızca yaşlılık ve ölümle ilgili panellerde görünmez. Edimsizlik ve huzur şeytanı cezbedecek nitelikler değildir.

İşkence biçimlerinin bedene değil, ruha yönlendirildiği 'panopticon'la ilgili; mekanik evrende sıkışma, yalnızlık, bağımlılık gibi duyguları içeren kentli bireyin karabasanları, yeni dönem çalışmalarda yer alır. "Yeryüzü Cenneti ve Göğe Yükseliş" adlı diptik çalışmanın (Resim:30) sağ panelindeki kompozisyon anlayışından yola çıkılarak oluşturulan doğum ve ölümle ilgili paneller de (Resim:70, 74) 'panopticon' a özgü bir yorumla şekillendirilir. Eğitimle ilgili panelde mekanik evren düzen içinde görünse de ilişkiler, kurallar, sınavlar, havaya fırlatılacak bir kep için verilen mücadele, ironik bir şekilde silindirik formların karmaşasında nesnellığe bürünür (Res:72). Karanlık renkler bu panelde gençlik ve coşkuyla aydınlanmış gibidir. Çalışmayla ilgili panelde de iş hayatının karmaşası, iniş çıkışları mekaniğin içinde gizlenir. Yaşlılık, kaotik mekanik evrende huzur gibi hissedilen edimsiz bir yaşam biçimine işaret eden, dar alanda bütün sorunların üstüne kondurulmuş iki beyaz koltukla ifade edilir (Res:74). Dönüş yolculuğu sessiz, mistik çağrışımlar uyandıran bir ortamda mekanik yapının algılanmasına izin veren transparan bir kuş bedeninin geldiği yoldan uçuşuyla, son bulur (Res:75).

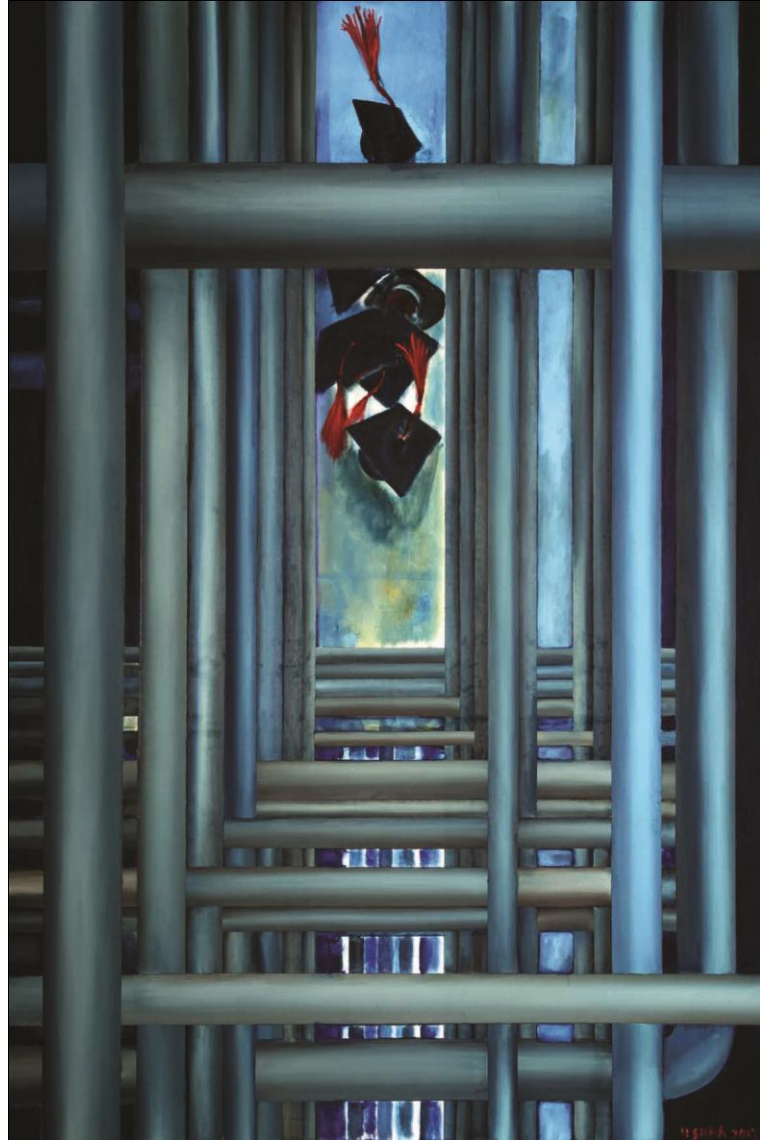
Çalışmanın tümünde her imge yaşamla bağlantılı kodlara göre yerleştirilmiş olup, mekanik evreni oluşturan silindirik formlar da hem anlam hem de resimsel değerler açısından içeriklerine göre kompozisyonda yerlerini alırlar. Doğum panelinden başlayıp son panelde biten baskın silindirik form dayatılan kuralların, toplumsal baskıların sürekliliğine işaret eder. Son dönem çalışmaların tümünde olduğu gibi bu grupta da derinlik yanılsaması, formların üst üste betimlenmesiyle elde edilir. Yer yer yarım kalmış izlenimi veren boşluklar, Resim: 59da olduğu gibi dikkat çeker. Koyu karmaşa içinde boyanmamış tuval bezi derinlik yanılsamasını güçlendirir.



Resim 70: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2012, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x100cm.



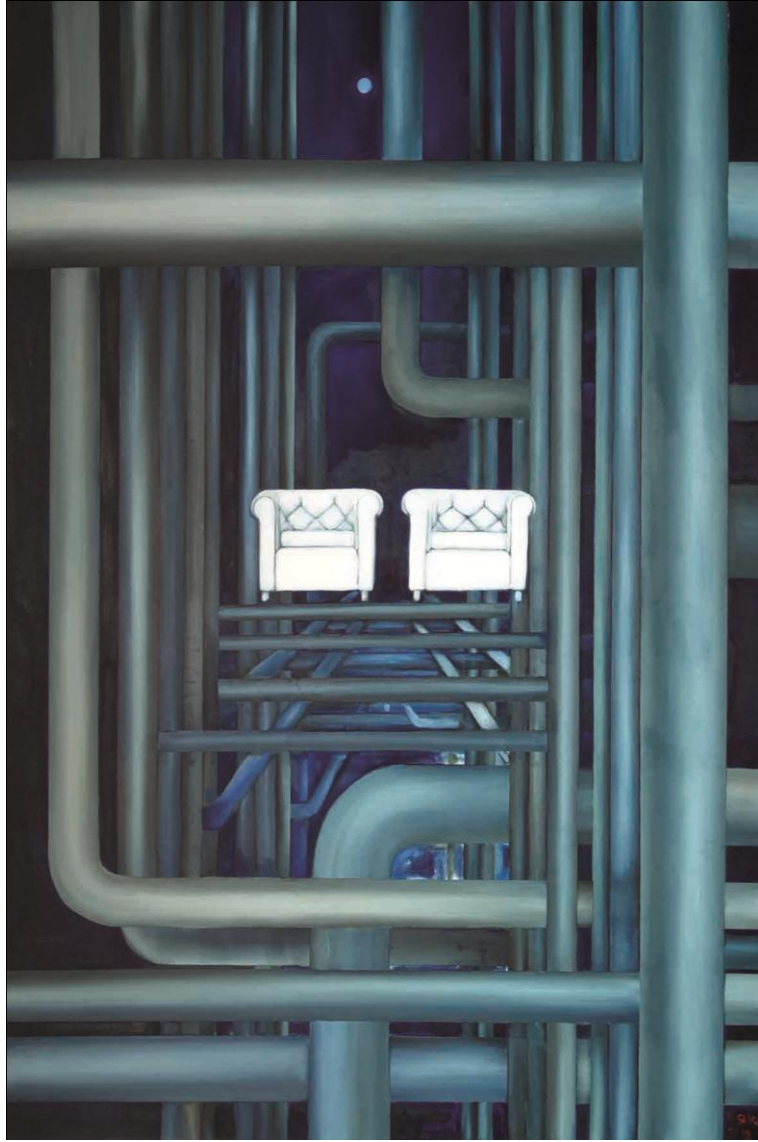
Resim 71: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2012, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x100cm.



Resim 72: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2012, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x100cm.



Resim 73: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2012, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x100cm.



Resim 74: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2012, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x100cm.



Resim 75: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2012, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x100cm.



Resim 76: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2012, Yerleştirme (PVC borular),
150x200x250cm (mekana bağıldeğişken).



Resim 77: H. Suna Sönmezalp, "İsimsiz", 2011, Yerleştirme (PVC borular, yapay çim), 250x300x260cm (mekana göre değişken).

SONUÇ

Şehirlerin giderek genişleyen, yeraltının derinliklerine, gökyüzünün sonsuzluğuna uzanan önlenemez yükselişinin sonucu olarak ortaya çıkan kalabalığın kontrolü için yaratılan gözetleme sistemleriyle; iktidarın daha fazla üretim daha fazla kazanç adına bitmez tükenmez hırslarına hizmet eden hapisane modeli 'panopticon' ilkelerini aynı mantık çerçevesinde değerlendiren Foucault'nun düşünceleri doğrultusunda başlayan araştırma sürecinde, öncelikle bu kavramla ilgili bilinmesi gerekenler irdelenerek elde edilen teorik alt yapının, çalışmaların başlangıcında iyi bir yol gösteren olarak etkin rol oynadığı görülmüştür. Bu bağlamda, kavramlar üzerinden sanatsal üretim sürecinde özgün bir yol bulabilmek için derin bir araştırmanın gerekliliği varılan sonuçların başında gelir. Kavram hakkında düşünceler, bu düşünceleri destekleyen etkileşimler ve psikolojik deneyimlerle oluşan bir içsel dokunun oluşması da bireyin eleştirel tavrını görsel dile aktarabilmesi için gereken şartlardan biridir. Araştırmalar, görsel dile aktarılacak kavram hakkında gerekli bilgi edinilmeden alınan sonucun doğal olarak yüzeysel kalacağı ve beklenenin çok altında bir etki bırakacağı yolundaki söylemlerin de tutarsız olmadığını göstermiştir. Walter Benjamin'in "Eleştiri, nesnesinin bilgisini içerir"(Benjamin 2008:98) sözleri hem yaratıcı, hem de izleyici için geçerli olduğu gibi; sanatçının kendine mal ederek tekrar dolaşıma eklediği imgelerle, betimlenen formlar için de geçerlidir.

Araştırmaların paralelinde sürdürülen resim çalışmalarında: kavramla ilişkili bilgi ve deneyimlerin yanı sıra, yaratma sürecinde biçim ve renkle ilgili sağlam ve tutarlı bir tavrın, özgün görsel dile ulaşma konusunda belirgin bir rol oynadığı da varılan sonuçlar arasındadır.

Eleştirel görüşleri öne çıkaran kavramların görsel dile aktarılması yolunda; bugün tarihsel avangard olarak nitelendirilse de, mekan ve imge yaratma konusunda Sürrealizmin hala geçerliliğini koruyan ilkelerinin, çağdaş sanatın özgür ve eleştirel tavrıyla desteklendiğinde etkili çözümlere ulaşıldığı da yadsınamayacak sonuçlar arasındadır. Tarihsel avangardın bir başka etkin anlayışı Konstrüktivizmi benimseyen sanatçıların deneyimlerinin de, düşlerinin gerçek olduğu rasyonalist evrene özgü

kavramlar üzerinden yaratma ediminde, bir başka yol gösteren olabileceği de çalışmalar sürecinde varılan sonuçlardan biri olarak değerlendirilebilir.

Çalışmalarda sahneleme tekniklerinin etkin olduğu kurguların, geometrik bir düzen anlayışıyla gerçekleştirilerek; rasyonalist avangardın gerçeklik, işlevsellik, saflık, üretkenlik, dinamizm esaslarına göre tasarlanan ve yaratılan ideal formlar olarak nitelediği makinelerin gerçeğe yakın görüntüleri ile, organik formların karşıtlığının vurgulanmasında ve mekan yanılsamasının elde edilmesinde önemli bir rol oynadığı da varılan sonuçlardan biridir.

Her ne kadar sistemli, makinelerin mantığına benzer bir kurgu dahilinde çalışmaya özen gösterilmiş olup; çok az da olsa rastlantıya dayalı görsel çözümlemelere yer verilerek, rasyonalist düşünce yoluyla elde edilen kompozisyonlara farklı resimsel değerler kazandırılabilmesi yolunda yapılan deneylerle: ancak silindirik formların birbiriyle ilişkileri aracılığıyla yaratılan mekansallığın, geometrik bir kurgudan çok organik yapıları çağrıştıran çözümlere ulaşılmasında, rastlantının etken olabileceği sonucuna varılmıştır.

Öte yandan geçmişte sınıflandırılmaya ve sınırlandırılmaya çalışılan sanatın; bugün çağın yapısı gereği tek bir tanımın yeterli olmadığı, olabildiğince özgür arayışlarını sürdüreceği yolundaki inancımı destekler biçimde: Sembolizmin nesneleri değil anlamlarını resmeden yapısının, Sürrealizmin içsel dünyayı hedef alan çözümlemelerinin, Konstrüktivizmin düşünce akışının çalışmalarında etkin bir rol oynamış olması yaşamdan olduğu kadar kendi geçmişinden de beslendiğini iddia eden anlayışın deneye kanıtlanması da varılan önemli sonuçlardan biridir.

Biçim ve renkle ilişkili arayışlar sırasında, yer yer kullanılan Leonardo da Vinci'nin hacmi kavramayı sağlayan 'giderek erime' (Sfumato) tekniğinin silindirik formların yaratılmasında etkili olduğu görülmüştür. Özellikle ışıkla desteklenen renk akışıyla, saf ve kesin geometrik formların hareketli bir yapıya dönüşebildikleri gözlemi, bazı buluşların tümüyle reddedildiği dönemler olsa da; zaman zaman yeniden başvurulmuş bir

kaynak olarak daha güçlenerek ve gelişerek varolacağı sonucuna ulaşılmasına neden olmuştur.

Yaşamla ilgili kavramları mekaniğe özgü nesnellik üzerinden sorgulayan bir sanatçı olarak görsel bir dil oluşturma yolunda biçim ve renk adına yapılan deneyler sonucunda aynı teknik, benzer renk ve kompozisyon anlayışında karar kılınsa da; her geçen gün daha karmaşık, daha anlaşılmaz görünen şehrin, sanatın değişken karakterine paralel yapısıyla bitmez tükenmez bir kaynak olarak yer alacağı gelecekteki çalışmaların da bu bağlamda sürdürüleceği açıktır.

KAYNAKÇA

ALTINDERE, Halil ve EVREN, Süreyya. *User's Manual Contemporary Art in Turkey 1986-2006*. İstanbul: Mas Matbaacılık, 2007.

ANTMEN, Ahu. *20.yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008.

ARTUN, Ali. *Sanat Manifestoları*. İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2010.

BATUR, Enis. *Modernizmin Serüveni*. İstanbul: Alkım Yayınevi, 2006.

BAUDELAİRE, Charles. *Modern Hayatın Ressamı*. (Çev. Ali Berktay). İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.

BAUDRİLLARD, Jean. *Simülakrlar ve Simülasyon*. (Çev. Oğuz Adanır). Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2005.

BAUDRİLLARD, Jean. *Amerika*. (Çev. Yaşar Avunç). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2006.

BERGSON, Henri ve MARCEL. Gabriel ve GUENON, Rene. *Metafizik Nedir*. (Çev. Prof. Dr. Mustafa Tahralı). İstanbul: Birey Yayıncılık, 2001.

BOURRIAUD, Nicolas. *Postprodüksiyon*. (Çev. Nermin Saybaşıllı). İstanbul: Bağlam Yayınları, 2004.

BOSING, Walter. *Bosch The Complete Paintings*. Köln: Taschen GmbH, 2010.

BUMİN, Tülin. *Hegel Bilinç Problemi Köle Efendi Diyalektiği Praksis Felsefesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010.

BÜRGER, Peter. *Avangard Kuramı*. (Çev. Erol Özbek). İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.

CASSOU, Jean. *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*. (Çev. Özdemir İnce ve İlhan Usmanbaş). İstanbul: Remzi Kitabevi, 1987.

DESCHANES, Robert. NERÉT, Gilles. *"Dali"*. Köln: Taschen GmbH, 2006.

ECO, Umberto. *Güzelliğin Tarihi*. (Çev. Ali Cevdet Akkoyunlu). İstanbul: Doğan Kitapçılık AŞ. , 2006.

EDMUND, Burke. *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Londra: Routledge&Kegan Paul, 1958.

ERGÜVEN, Mehmet. *Neş'e Erdok*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 2000.

FLORENSKİ, Pavel. *Tersten Perspektif*. (Çev. Yeşim Tükel). İstanbul: Metis Yayınları, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Hapishanenin Doğuşu*. (Çev. Erol Özbek). Ankara: İmge Kitabevi, 2004.

GIGER: Hans Rudolph, *H R Giger*. Güney Kore: Taschen GmbH, 2007.

GOMBRICH, E.H. *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992.

GUILBAUT, Serge. *New York Modern Sanat düşüncesini Nasıl Çaldı*. (Çev. Elif Göktepe). İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008.

HOLZWARTH, Hans Werner. *100 Contemporary Artists L-Z*. Londra: Taschen, 2003.

HOLZWARTH, Hans Werner. *Art Now Vol 3*. Berlin: Taschen, 2008.

İNANKUR, Zeynep. *19.Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1997.

JUNG, Carl Gustav. *Dört Arketip*. (Çev. Zehra Aksu Yılmaz). İstanbul: Metis Yayınları, 2009.

KUSPIT, Donald. *Sanatın Sonu*. (Çev. Yasemin Tezgiden). İstanbul: Metis Yayınları, 2004.

KEMP, Martin. *Leonardo*. (Çev. Handan Balkara). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2007.

LINDEMANN, Adam. *Collecting Contemporary Art*. Köln: Taschen GmbH, 2011.

LYNTON, Norbert. *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev. Bedrettin Cömert). İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992.

MEURIS, Jacques. *Magritte*. Köln: Taschen GmbH, 2004.

PASSERON, René. *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*. (Çev. Sezen Tansuğ). İstanbul: Remzi Kitabevi, 1990.

PETROVA, Yevgenia. *Kasimir Malevich*. Napoli/İtalya: Graficart- Formia (LT), 2000.

RAMÍREZ, Juan Antonio. *Gaudi'den Corbusier'ye Arı Kovanı Metaforu*. (Çev. Ayfer Teker Garcia). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2007.

SMITH, Edward-Lucie. *Artoday*. London: Phaidon Press Limited, 2007.

STORR, Anthony. *Jung'dan Seçme Yazılar*. (Çev. Levent Özşar). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2006.

ŞAHİNER, Rıfat. *Sanatta Postmodern Kırılmalar Ya Da Modernin Yapıbozumu*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi, 2008.

TORRES, Alfredo. *Critical Landscape*. Uruguay: 2009.

YILMAZ, Mehmet. *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları, 2006.

ZUFFİ, Stefano. *Angels and Demons in Art*. Milano: Mondadori Electa S.p.A, 2003.

ZEVİ, Claudio Beltramo Ceppi ve MICHEL, Draguet. *Magritte İl Mistero Della Natura*, Milano: EBS Editoriale Bortolozzi STEI s.r.l, 2008.

HALLEY, Peter. Geometri Krizi (Crisis in Geometry). *Arts Magazine*, Haz.1984, Sayı: 58, sayfa 10, (Erişim Tarihi: Ocak 2010).

<http://www.peterhalley.com/ARTISTS/PETER.HALLEY/Crisis%20in%20Geometry.FR2.htm>.

HALLEY, Peter. Şekil ve Desen Üzerine (On Line). *New Observations*, 1985, Sayı.35. (Erişim tarihi: Aralık 2009)

<http://www.peterhalley.com/ARTISTS/PETERHALLEY/On%20Line.FR2.htm>.

HALLEY, Peter. Geometrik Şekillerin Yayılması (The Deployment of the Geometric).
Effects, 1986, Sayı: 3 (Erişim Tarihi: 2009).

<http://www.peterhalley.com/ARTISTS/PETER.HALLEY/DEPLOY.of.GEO.FR2.htm>.

Robert Smithson, "Borularla Karaparçası", Kağıt Üzerine Kurşun Kalem, 30x23cm.
(Erişim Tarihi: Kasım 2011)

<http://www.robertsmithson.com/drawings/draw.htm>

Luc Tuymans, "İçerde", 2001, tuval Üzerine Yağlıboya, 223x243cm.
(Erişim Tarihi: Aralık 2011).

http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/artpages/tuymans_Within.htm

Giovanni Battista Piranesi, "Hapishane", 1745, Gravür, 40.5x53.5cm.
(Erişim Tarihi: Şubat 2012).

http://www.google.com.tr/#hl=tr&gs._nf=1&gspq=piranesi&cp=27&gs_id=2v&xhr=t&q=prison+by

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Hatice Suna Sönmezalp
Doğum Yeri ve Tarihi : İstanbul 16.09.1952

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : İstanbul Teknik Üniv. Mimarlık Fakültesi, 1969-1975
Yüksek Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü 2007
Bildiği Yabancı Diller : İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri : Hacettepe Üniv. Sos.Bil.Ens. Yüksek Lisans
Hacettepe Üniv. Sos.Bil.Ens. Sanatta Yeterlik.

İş Deneyimi

Çalıştığı Kurumlar : Römer A.Ş, Kalamar A.Ş Y.Mimar
Projeler : Kişisel Sergiler, Yurtiçi ve Yurtdışı Karma Sergiler

İletişim

E Posta Adresi : sunas34@hotmail.com.

Tarih : 19 / 06 / 2012