

SANATTA BİR BAKIŞ, BİR OLUŞ VE BİR EYLEYİŞ MEKÂNI OLARAK

PENCERE METAFORU

NERMİN ÜLKER

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

SANATTA BİR BAKIŞ, BİR OLUŞ VE BİR EYLEYİŞ MEKÂNI OLARAK

PENCERE METAFORU

NERMİN ÜLKER

Lisans: Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2012

Yüksek Lisans: Sanat Kuramı ve Eleştiri, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018

Bu Tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne
Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2018

İŞIK UNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

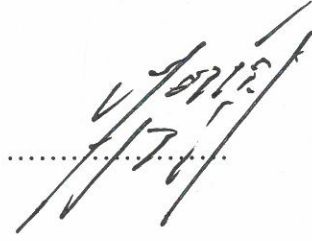
SANATTA BİR BAKIŞ, BİR OLUŞ VE BİR EYLEYİŞ MEKANI OLARAK
PENCERE METAFORU

Yüksek Lisans Tezi

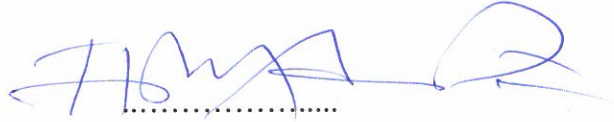
NERMİN ÜLKER

ONAYLAYANLAR:

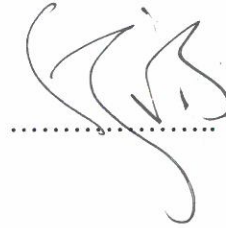
Prof. Meriç Hızal Işık Üniversitesi
(Tez Danışmanı)



Prof.Dr. Halil Akdeniz Işık Üniversitesi



Prof. Dr. Rıfat Şahiner Yıldız Teknik Üniversitesi



ONAY TARİHİ: 31.08.2018

ÖZET

İzleyicinin bakışını sınırlayan pencere, onun bilindik dünyasındaki kısıtlanmış özgürlüğü ve mahremiyeti sembolize eder. Burada kullanılan kısıtlama terimi negatif bir söylemden çok pozitif bir söylemi destekler. Tıpkı gözün geniş açısının kısıtlı-sınırlı netliğinin görme eylemini ortaya çıkarması gibi pencere de görülmesi gerekeni izleyiciye sunar, fokal bir mercek görevi görür. Sanatçı *pencere metaforu* ile izleyicini bakışını toplumsal olaylara veya kendisine çevirir ve bilgiyi sunar.

Modernizmin özelliklerinden olan; varlık, merkezleme, metafor kullanımı, biçim, mesafe, sınır gibi özelliklerinden bir çoğunu kendisinde barındıran *pencere metaforu*, sanatçıların çalışmalarında postmodernist bir bakış açısıyla göçebelğe, yersizliğe, özgürlük ve mahremiyet ihlallerine göndermelerde bulunur. Bakış açısını tek bir noktadan, bir çok noktaya, tek bir doğrudan bir çok doğruya yönlendirir.

Anahtar Kelimeler: Mekân, Boşluk, Pencere Metaforu, Bakış Mekânı, Beden Sanatı.

ABSTRACT

The window that limits the viewpoint of the viewer symbolises the limited freedom and privacy in his familiar world. The term “limit” supports more a positive discourse rather than a negative one. Just like the clarity of the restricted-limited wide angle of the eye reveals the vision, the window reveals the viewer what is to be seen. It acts as a focal lens. The artist uses the *window metaphore* to divert the gaze of the viewer to social issues or himself and presents the information.

The window metaphor which incorporates many characteristics of modernism. Such as existence, centering, use of metaphor, form and border refers to nomadism, homelessness and violation of freedom and privacy by postmodernist perspective at the studies of the artist. The artistry canalize the vision of the audience to point to multipoint and umpteen truths.

Keywords: Space, Emptiness, Window Metaphor, Obsevation Space, Body Art.

TEŞEKKÜR

Yüksek lisans eğitimim sürecinde benden desteğini ve ilgisini esirgemeyen, tez çalışmamın gerçekleşmesi ve sonucuna ulaşmasında yanımda olan ve yol gösteren tez danışmanım Prof. Meriç Hızal' a teşekkür ederim.

Son olarak hayatım boyunca ilgi ve desteklerini hiçbir konuda esirgemeyen aileme ve dostlarıma gösterdikleri sabır ve cesaretlendirmeleri için teşekkür ederim.

Sevgili patronum Doç.Dr Hamit Soner Tatlıdede 'ye sabırları için ayrıca teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÖZET.....	iii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜR	v
İÇİNDEKİLER	vi
GÖRSEL LİSTESİ	vii
1. GİRİŞ	1
2. MİMARİ OLMAYAN- MANZARA OLMAYAN.....	5
2.1 Boşluk Kavramı	8
2.2 Mekân Kavramı.....	30
2.3 Mimari Olmayan – Mimari Olan	48
3. BAKIŞ MEKÂNI	68
3.1 Göz, Bakış Mekanı: Pencere	70
3.2 Beden/Yürüyen Mekan	78
4. PENCERE METAFORU	89
4.1 Pencere Metaforunun Anlamı	89
4.2 Dünyaya Açılan Pencere: Perspektif.....	91
4.3 Mimarlıkta Pencere ve Kapı.....	95
4.4 Özgürlük ve Mahremiyet Bağlamında ‘Pencere’ Kavramına Bakış.....	101
5. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	123
KAYNAKÇA	125
ÖZGEÇMİŞ.....	131

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1: Modernizm ve Postmodernizm Karşılaştırmalı Farklılıkları.....	7
Görsel 2: Tanrı Thoth Rölyefi, Mısır M.S 1400.	11
Görsel 3: Kral Auyibre Hor, Orta Krallık, Kahire, Mısır.....	12
Görsel 4: (Heykeltraş Myron), Discobolus, M.Ö, 5. yy,.....	13
Görsel 5: Discobolus, (Discapol), Alt Yapı, 1-2-3.....	13
Görsel 6: Perge Ekolü ‘ Dansöz’ Heykeli, M.S. 2. yy., Antalya Müzesi.....	14
Görsel 7: Belvedere Torsu, Vatikan Müzesi, Roma, İtalya, M.Ö 2, 1. Y.y	14
Görsel 8: Michalangelo, Zafer Genie, The Genie of Victory, 1532/1534	15
Görsel 9: Uopie (?) Bu gle maskesi. 1920-1925 Civarı	16
Görsel 10: Pablo Picasso, Guitar, 1912-1914	17
Görsel 11: Viladimir Tatlin, Kontr-Rölyef, 1915, ...	18
Görsel 12: Viladimir Tatlin, Üçüncü Enternasyonal Kulesi Modeli, 1919.....	19
Görsel 13: Marcel Duchamp, Büyük Cam/ Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Hatta, 1915-1923.....	22
Görsel 14: Naum Gabo, Kristalin Merkezi İle Uzayda İnşaat, 1938-1940,.....	23
Görsel 15: Henry Moore, Uzanan Figür, 1957-58, ...	24
Görsel 16: Alberto Giacometti, Glade Karesi, Dokuz Figür, 1950,.....	25
Görsel 17: Barbara Hepworth, Telli Şekil, 1956-1959	26
Görsel 18: Anish Kapoor, Sarı, 1999, Sabancı Müzesi.....	27
Görsel 19: Eric Orr, Kutsal Boşluk, Venedik Biennial, 1992	28
Görsel 20: TeamLap Present, Gezegenler, 2019, Japonya.....	29
Görsel 21: Marina Abramovic, 512 saat,2014, Londra,.....	30
Görsel 22: Constantin Brancusi, Boşluktaki Kuş, Bronz, 1941	36
Görsel 23: El Lissitzky, Prounenraum, 1923, yeniden yapımı 1941,TATE Müzesi İngiltere	37
Görsel 24: Kurt Schwitters, Merzbau,.....	38
Görsel 25: Marcel Duchamp, Tavandan Sarkan 1200 Kömür Çuvalı, Paris Güzel	

Sanatlar Galerisi, 1938	40
Görsel 26: Marcel Ducamp, İpin Mili (16 Millik İp) Sürrealizm'in Başvuru Belgeleri Sergisi, New York, 1942, , ...	41
Görsel 27: Yves Klein, Boşluk, İris Clert Gallery, 1958	42
Görsel 28: Fernandez Arman, Doluluk, İris Clert Gallery, 1960.....	43
Görsel 29: Carl Andre, 144 Grafit Sessizlik, Galeri Tschudi Glarus, 2005.....	44
Görsel 30: Carl Andre, Kurulum Görünümü, Dia: İşareti, New York, 2015,.....	44
Görsel 31: Robert Smithson, Sipiral Dalgakıran, Büyük Tuz Gölü, Utah, 1970.....	46
Görsel 32: Pippa Bacca ve Silvia Moro, Barış Gelinleri Performansı, 2008.....	47
Görsel 33: Göbekli Tepe, Şanlıurfa	52
Görsel 34: Stonehenge, İngiltere	53
Görsel 35: Yazılıkaya, Çorum.....	54
Görsel 36: Ebu Simbel Tapınağı, Mısır	55
Görsel 37: Andre Bolc, Sculpture-habitacle 2, Fransa,1964.....	57
Görsel 38: J. Couelle, Monte Mano Sardinia, ...	59
Görsel 39: J. Couelle, Monte Mano Sardinia, İç Mekan Ayrıntı, ...	59
Görsel 40: Ai Weiwe, Tapınak, 2014.....	60
Görsel 41: Meriç Hızal, Al Yazma, Antalya, 2012.....	61
Görsel 42: Meriç Hızal, Al Yazma, Ayrıntı, Antalya, 2012	62
Görsel 43: Richard Serra, Vuruş, Strike, Circuit, 1969-1971	64
Görsel 44: Richard Serra, Devre, (Circuit), 1972	64
Görsel 45: Richard Serra, Sıra, (Sequence), 2006.....	65
Görsel 46: Krzyztof Wodiczko, Dışarı/İçerisi (Out/ Inside(rs)), Prag,2013	66
Görsel 47: Öznel (Kavisli), Perspektif ve Doğrusal Perspektif	72
Görsel 48: Lygia Clark, Diyalog Gözler,1968	75
Görsel 49: Marina Abramovic, The Artist is Present, MOMA, New York,.....	76
Görsel 50: Wolfgang Staehle, 2001 Video Projeksiyonları, 2001	77
Görsel 51: Kariye Mazesi, Apsisdeki 2. pano	80
Görsel 52: Dennis Oppenheim, Okuma Pozisyonunda İkinci Derece Yanık, 1970 .	83
Görsel 53: Stelarc, Mide Heykeli, 1993,.....	84
Görsel 54: Stelarc, Koldaki Kulak, 2008, (foto by Nina Sellars).....	85
Görsel 55: Orlan, Aziz Orlan'ın Yeniden Canlandırılması,Cerrahi Performans, 1993.....	86
Görsel 56: Neil Harbison, Zaman Kavramı, (Time Sense).....	87
Görsel 57: A.Mantegna, Camera Degli Sposi'de Gelin Odası Tavanında	

Okülüs, 1465/74	93
Görsel 58: Johannes Vermeer, Pencere Önünde Mektup Okuyan Kız, 1657	94
Görsel 59: İran'ın Fars Körfezi'nin, Güney Denizi'nin (Afrika kökenli) yerli kadınlarının taktığı burka (borke, batoole, tabile)	96
Görsel 60: Vajiko Chachkhiani, Yaşam Yolu, 2015,.....	104
Görsel 61: Edward Kienholz, Devlet Hastanesi, 1964-66	105
Görsel 62: Edward Kienholz, Devlet Hastanesi İç Mekan, 1964-66	106
Görsel 63: Chiharu Shiota, Bir yer, 2010.....	107
Görsel 64: Ai Weiwei, Charlottenborg Pencereleri, 2017	109
Görsel 65: Einar Hötse, Ecran İçbükey-İçbükey Ekran 1964-69, Umea, ...	110
Görsel 66: Gordon Matta-Clark, Konik Kesişme, 1975, ...	111
Görsel 67: Gordon Matta-Clark, Cam Üfleme, 1976.....	112
Görsel 68: Rachel Whiteread, Ev, 1993.....	113
Görsel 69: Rachel Whiteread, Bakış Sergisi, 2011, Galeri Lorcan O'Neill, Roma	114
Görsel 70: Al Razutis, Pencere 1, 1984	116
Görsel 71: George Segal, Perde,1974, Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi.....	117
Görsel 72: Marcel Duchamp, Fresh Widow, 1920	118
Görsel 73: a) Marcel Duchamp, b) Marcel Duchamp'ın Rose Selacy Kimliği....	118
Görsel 74: Marcel Duchamp, La Bagarre d'Austerlitz, 1921	119
Görsel 75: Michelangelo Pistoletto, İkinden Bir Eksik, 2009, ...	120
Görsel 76: National Geographic Dergi Logosu	122

1. GİRİŞ

Pencerenin rüzgârın giriş çıkışı için havalandırma deliği olarak başlayan serüveni, Romalı aristokratlar için dışarıyı seyrettikleri bir seyir nesnesine dönüşür. *Pencere metaforu*; içeriye ışığın ve havanın girmesi için tasarlanmış bir yapı iken sanat nesnesine dönüşümünde bireyin alışlagelmiş dünyasında kısıtlanmış bir özgürlüğü ve mahremiyeti sembolize ederek izleyicinin bakış açısını sınırlandırır.

Bu çalışmada; anlatıcı için özgürlük olan ve gündelik hayatta deneyimleyip, tanınan, doğada var olan ya da insanın yaptığı nesneler üzerinden bilinen ile bilinmeyi açıklamaya çalışma şekli olan *Metafor* kullanılmıştır. Metaforun türlerinden biri olan, özdeş birbirine yakın iki kavramı; özgürlük ve mahremiyeti tek bir şeyle, pencere metaforu ile anlatılmaya çalışılmıştır. *Metafor* salt görünen şeyler üzerinden ve bilgiyle sınırlanamaz. Bu çalışmanın içinde birden çok metafor kullanılmıştır.

Filozoflar gibi sanatçılar da mimari metaforlarla kendi dillerini ortaya koymaya çalışmışlardır. Dürer’ in “*içinden bakmak*” olarak tanımladığı perspektif ile ressam, mimar Leon Batista Albertini’nin “*dünyaya açılan bir pencere*” olarak görmelerini istediği resim sanatının değişmesi, bireylerin bakış açılarını da değiştirmiştir. İzleyici ve sanatçının değişen bakış açısı sanatın tanımını değiştirmiş, genişlemiş ve ucu açık bir şekle büründürmüştür. Rönesans’a kadar dinin hizmetinde olan sanat onunla ilişkisini koparmasına rağmen hala benzetmelerde din ile özdeşlik kurulmasının önünü kapatamaz.

“Hegel’ci bakış, sanatı bir din gibi algılamakta, adeta insanın kendisi için sanatı, tıpkı dinde olduğu gibi uygulamaya aldığını ileri sürmekteydi.”¹ Mağara resimlerine kadar geriye gidildiğinde o dönemde bütün sanat yapıtlarının kutsal görüşleri ile ilişkili olduğu görülür. Bu ritüellerde yeni dünya kurma amacı ile önce kendini dönüştürüp bir üst seviyeye gelmek amaçlanır. Yapılan bu ayinlerde birey kendini dönüştürürken kendi ile birlikte dünyanın değişimini sağlar. Bu perspektiften bakılınca sanat yapıtı üretme sürecinde kişi kendinin farkına varır, kendini geliştirir.

¹ Özkan Eroğlu, *Modern Sanat “20. yüzyılda”*, s.29.

Bu da Heidegger' in şu sözleri ile karşılığını bulur; “*sanat eserinin önemli bir yönü onun bir dünya kurması ve yeryüzü üretmesidir.*”²

Yeni dünya kurma söylemi; modern mimarinin büyük cam pencereleri ile düşledikleri dürüst, açık fikirli, özgür yaklaşımla benzerlik gösterir. Jean-François Lyotard, mimaride macro-ütopik bakış açısının yerini daha minimal-gerçekçi bir yaklaşımın alması gerektiğini şu sözleri ile de ifade eder; mimari, “*modernizmden miras aldığı bir uzamda bir dizi küçük değişiklikler doğurmaya ve insanlığın işgal ettiği uzamı sil baştan inşa etmekten vazgeçmeye mahkumdur.*”³

Sil baştan kurgulanamayacağını fark eden mimarlar gibi sanatçılarda bu ütopik bakış açısından uzaklaşır ve kendi gördükleri perspektife izleyiciyi çekmeye çalışır. Nietzsche' ye göre sanatçı dünyayı bütün zenginlikleri ile görebilen kişidir. Sıradan bir bilincin sıkıcılığı tek düzeligi yoktur. Sanatçı kendi zengin görüş açısını izleyiciyle paylaşır. Sanatı ve sanatçıyı üst noktada olduğunu, sanat yapıtı üretmenin bir yetenek, bir düşünme eylemi olduğunu savunan, modernist bir bakış açısıyla başlanılan araştırmalar, yönünü postmodernizme çevirmiştir.

Rosalind Krauss, *Mekana Yayılan Heykeller* isimli makalesinde postmodern heykeli örneklerle açıklamadan önce modern heykelin kaideyi kendisine dahil etmesiyle ontolojik olarak düştüğü yersiz yurtsuz ilişkisinden bahseder. Roden'in öncelikle; kaidede biçimsel değişim uygular. Calais Burjuvaları heykeliyle klasik kaidenin yere yakın, izleyicinin göz hizasına çeker. Heykel konulduğu yerden izleyiciye tepeden bakmaz. Sonrasında; Krauss makalesinde, Roden'in belli yerler için sipariş edilerek yapılan heykellerinin yerlerinde sergilenmemesiyle anıt mantığından uzaklaştığını ve heykelin yersiz yurtsuzlaştığını söyler.⁴ Postmodernizm ile değişen heykelin Klein Grubu tarafından yapılan nötr tanımı; *manzara olmayan, mimari olmayan* a indirgenir.⁵ Heykelin de tanımı sanatın tanımı gibi ucu açık bir hal alır. Performanslarıyla kendi bedenlerini heykel diğer tanımlayan sanatçılar olduğu gibi içinde yaşanan mimari mekânları heykel olarak tanımlayan mimarların söylemleri ile karşılaşılır. Toplumsal varlık olan sanatçı, özü, nüvesi sanat olan bir toplumun

² Özi Huntürk, *Heykel ve Sanat Kuramları*, s.276.

³ Nicolas Bourriaud, *İlişkisel Estetik*, Çev: Saadet Özen, s.20.

⁴ Rosalind Krauss, Çev: Kemal Atakay, *Sanat Dünyamız*, Sayı,82, Kıl 2002, ISSN 1300-2740, , s.104.

⁵ A.g.k. s.107.

içinde yaşamayı hayal eder. İşte bu nedenle, bir metafor olarak kullanılan pencereden bakılmasına izleyicinin teşvik edilmesi, sanatın amaçlarından birine dönüşür.

Literatürde *pencere metaforu* resim sanatı bağlamında ele alınmış olmasına karşılık sanat başlığı altında ele alınan bu çalışma öncelikle heykel, beden sanatı, video art ve yerleştirmelerden oluşan bir *pencere metaforu* örnekleridir. Böyle bir çalışma bulunmamasından yola çıkılarak bu çalışmada hedeflenen; “*Sanatta bir bakış, bir oluş ve bir eyleyiş mekânı olarak pencere metaforu*”nın kullanımının incelenmesidir.

Çalışmada nitel araştırmalardan betimsel örnekleme yöntemi kullanılmıştır. Sanat tarihi boyunca Pencere metaforu kullanan sanatçıların çalışmalarından örnekler özgürlük ve mahremiyet kavramları ile ilişkilendirilerek (mekan-pencere ilintili) Foucault’nun *iktidarın gözü* olarak tanımladığı *panoptik* kavramı çerçevesinde incelenmiştir.

Birinci bölümde; sanatta *pencere metaforunun* kullanımına ilişkin değerlendirilmeler sunulur. İkinci bölümünde *pencere*’nin varoluşunun temel taşları olan mekân-boşluk, kavram olarak ele alınıp, sanatın tarihi ve sanatçı bağlamında kronolojik sıralamalardan çok, uygun noktaya değinmesi temel alınarak irdelenmiştir. Walter Benjamin’nin, tarihsel bilginin özgürleşmenin önünü açtığı söyleminden yola çıkılarak heykel-mekân ilişkisi; heykelin Türkçe etimolojisine göre dar bir çerçevede anlatılmıştır. *mimari olmayan-mimari olan* birlikteliğinin antik dönem tapınak mimarisi ve 1950’lerde mimarların heykeltıraşlar ile işbirliği sonucu ortaya çıkan “Grup Espas” (Mekan Grubu) ve “Yontu Mimarisi”, içinde yaşanan sanat olarak ele alınmıştır. Plastik sanatlar sentezi olan bu mimari mekânlarda sanat ve yaşamın birleştiği görülmüş, tapınak mimarisi ve sanat eserleri arasında kurulan benzerliklerde konunun içinde incelenmiştir.

Üçüncü bölümde insan ve mekân, bir metafor olan “*bakış mekânı*” çerçevesinde özdeşleştirilir ve simgesel olarak izleyicinin bakış mekânından *pencere metaforu* kurulmuştur. Beden bir mekân olarak, bakış mekânını da göz, görme, bakma ve algılama olarak irdelenmiştir. İzleyicinin ve sanatçının (her sanatçının da başka sanat eserinin izleyicisi olduğu düşünülerek) bakışından yola çıkılarak araştırıldığında insan bedenini merkeze alan performans sanatçılarıyla

karşılaşmıştır. Mimari olmayan – Manzara olmayan başlığı içinde, pencere metaforunu anlatabilmek için sanat tarihindeki boşluk-mekân kavramlarından yola çıkılarak, mekânın sanatçı için ne anlam ifade ettiği ve sanatçının bedeninin de mekân olabileceği verilen örnekler üzerinden anlatılmıştır.

Dördüncü bölümde “*pencere metaforu*” anlamı irdelenip, “dünyaya açılan pencere: perspektif” başlığı altında tanımlara ve tarihte ilk defa ele alış biçimine değinilmiştir. Pencere mimari anlam bağlamında ele alınıp, pencerenin ilk formu olan kapı da küçük bir not ile eklenmiştir. Pencere de teknolojinin değişimi ile evrimleşip, cam, ayna, ekran, güvenlik kameraları, bilgisayarla birlikte mekânda metafor olarak kullanıldığı anlatılmıştır. Özgürlük ve mahremiyet kavramları anlatılıp, kronolojik sıralama temel alınmadan sanatçıların pencere metaforu kullanarak bu kavramlara nasıl yaklaştıkları incelenip bu bağlamda kısmen eserler açılımlanmıştır.

Bu çalışma sanatta pencere metaforunun kullanımının değerlendirildiği ve incelendiği ilk çalışma olması bakımından gelecekteki çalışmalara yardımcı olması temenni edilir.

2. MANZARA OLMAYAN, MİMARİ OLMAYAN

Sanat tarihinde *pencere metaforu*'nu, Rönesans sanatçısı olan Leon Batista Albertini'nin ideal resmin nasıl olası gerektiğini anlatmak için kullanır. Ona göre, ressam öyle bir resim yapmalı ki; izleyici resme baktığında pencereden bakıyormuş gibi hissetmelidir.

Pencereden bakmak; modernist bir bakış açısidir, bakışı sınırlar, mimarinin dayattığı perspektifin dışına çıkarmaz. Sınırlanan bu bakış, pencereden uzakta, pencereye yakın veya pencereden dışarı sarkarak genişletebilir.

Modernizm ile Albertini'nin katı kurallarının dışına çıkan sanatçılar, sanatın tanımını değiştirmiştir. Değişen yalnızca sanatın tanım değildir, *“geleneksellikten kopuş ile birlikte ‘eski’nin ‘yeni’ye tabi olmasını içeren bir düşünce ve davranış biçiminin cisimleştirilmesi ile her alanda ‘yeni’ olanın olumlanıp kabul edilirken; rasyonelliğin, işlevselliğin ve aklın (akılcılığın) ön plana alınması ile ilgili* ⁶ bir değişimdir. Modernizm geçicilikti ve modernizmle istenilen kopuş sadece geçmişle sağlanmamış, kendi içinde de kopuşlar olmaya başlamıştır.

*“Terim olarak ‘modern’ daha gerilere giden bir tarihçiye sahip olsa da, Habermas’ın (1983:9) modernite projesi olarak andığı şey 18. yüzyılda belirecekti. Bu proje, Aydınlanma düşünürlerinin “nesnel bilimi, evrensel ahlak ile hukuku ve kendi ayakları üzerinde duran sanatı, kendi iç mantıkları temelinde geliştirme” konusunda gösterdikleri olağan üstü bir düşünsel çabadan ibarettir. Amaç özgür ve yaratıcı biçimde çalışan çok sayıda bireyin katkıda bulunduğu bir bilgi birikimini, insanlığın özgürleşmesi ve günlük yaşamın zenginleşmesi yolunda kullanmaktı.”*⁷

Akılcı düşünce yapısının ve teknolojik gelişmeler insanlık tarihini daha huzurlu barışçıl bir ortama taşıması gerekirken ortaya çıkan savaşlar, atılan atom bombaları, Hitlerin ölüm kampları, yoksulluk, umutsuzluklar, *“modernizmin işlevselliğinin tek*

⁶ Selin Bitirim Okmeydan, AJIT-e: Online Academic Journal of Information Technology, 2017-Özel Sayı-Cilt/Vol:8-Sayı:30, s.48.

⁷ David Harvey, *Postmodernliğin Durumu*, Çev: Sungur Savran, s.25.

düze ve sıkıcı hal alması gibi sebepler (...) akılcılık ve rasyonalizme inancı sarsarak”⁸ eleştirilerin odak noktasına taşır.

Postmodernizm, modernizme eleştiri ve tepki olarak ortaya çıkar. Bu tepki, sanatçılardan, müzisyenlerden, mimarlardan, felsefecilerden, sinemacılardan, sosyologlardan vb. yaşamın tüm alanından gelir. “*Bu eleştirilerin elinde heykel ve resim gibi kategoriler olağanüstü bir esneklik gösterisiyle eğilip büküldü, çekiştirilip genişletildi, bir kültür teriminin nerdeyse herşeyi kapsayacak şekilde nasıl genişletilebileceği örneklendi.*”⁹

Postmodernizm ile modernizmin keskin sınırları erimiş, mutlak doğrunun yerini bir çok doğrunun olabileceği düşüncesi almıştır. Bir tek haklı yoktur, artık herkes haklıdır. Bu yaklaşım sanatta da yansır. Sanatçılar çalışmalarında, anlatmak istediklerini anlatabilecekleri her malzemeyi, her tekniği kullanır. Manzara ve mimari olmayanın bileşkesi olan heykelin, yeni tanımla sınırları erir.

Modernist bakış açısına sahip *pencere metaforunun* postmodernist ele alınışının anlaşılabilmesi için; heykel sanatı tarihi bağlamında, *boşluk-mekân* kavramlarının irdelenmesi gerekir. Sözlük anlamlarından başlayarak, *boşluk-mekân* kavramının anlamları bir çok yönden irdelenmiş ve sanatçıların *boşluk-mekân* kavramını ele alış biçimlerine bakılmıştır.

⁸ Selin Bitirim Okmeydan, AJIT-e: Online Academic Journal of Information Technology, 2017-Özel Sayı-Cilt/Vol:8-Sayı:30, s.48

⁹ Rosalind Krauss, *Sanat Dünyamız*, Çev.Kemal Atakay, Sayı 82, Kış 2002 !SSN 1300-2740, s.103.

Modernizm (19. yüzyılın sonlarından 1940'ların sonuna)	Postmodernizm (1950'lerden günümüze)
Romantizm/Sembolizm	Patafizik/Dadaizm
Biçim (birleştirici, kapalı)	Biçimsiz (ayırıcı, açık)
Amaç	Oyun
Tasarım	Şans, Fırsat
Hiyerarşi ve Düzen	Anarşi ve Kaos
Ustalık/Akıcılık	İçi boş üretim/Sessizlik
Sanat Objesi/Tamamlanmış iş	Süreç/Performans/Devam eden, bitmemiş iş
Mesafe	Katılım
Yaratım/Bütünleştirme	Yaratmamak/Yıkım
Sentez	Antitez
Varlık, gerçeklik	Yokluk, taklit /üst gerçeklik
Merkezleme	Dağılma
Tür/Sınır	Metin/Metinlerarası
Semantik (Anlam bilim)	Retorik (Güzel konuşma, hitabet sanatı)
Paradigma	Dizim/Sentegma (Anlamalı öğelerin birleşimi)
Söz diziminde birbiriyle ilişkili anlamlı öğeler	Söz diziminde art arda sıralılık
Metafor (Benzeşim)	Kinaye, Benzerinin ismini kullanma (Ad Değişimi)
Seleksiyon, Seçim	Kombinasyon, Birleştirme
Kök/Derinlik	Meydanda olan/Yüzeysel
Yorumlama/Okuma	Yorumlama karşıtı/Eksik okuma (birden çok okuma)
İmge ve nesneler	İmge ve nesnelere yüklenen anlamlar
Okunabilir	Yazılabilir
Öyküleyici Anlatı (Makro Tarih)	Anti-Anlatı (Büyük anlatıların sonu)/Mikro Tarih
Ana Şifre (genel geçerlik)	Bireysel dil (bireye özgülük)
Semptom (Bulgu, Belirti)	Arzu
Tür	Mutasyona uğramış
Genital/Fallik (kadın ve erkeğe ait belirli psikoseksüel özellikler)	Çok şekillilik, çift cinsiyetlilik (kadın ve erkeğe ait belirleyici olmayan psikoseksüel özellikler)
Paranoya (Şüphe)	Şizofreni (Parçalanmışlık)
Kök/Neden	Farklılaşmış/İz
Tanrı Baba	Kutsal Ruh
Metafizik	İroni, Alay
Belirlilik	Belirsizlik
Üstünlük	Her yerde bulunma, sık bulunma

Görsel 1: Modernizm ve Postmodernizmin Karşılaştırmalı Farklılıkları

Kaynak: Selin Bitirim Okmeydan, AJIT-e: Online Academic Journal of Information Technology, 2017-Özel Sayı-Cilt/Vol:8-Sayı:30, s.49.

2.1. Boşluk Kavramı

Boşluk kavramı: (1) Plastik sanatlar açısından (2) Fizik bilimi açısından (3) Felsefi açıdan, etimolojik anlamının çok ötesinde farklı anlamlar ifade eder.

Plastik sanatlarda boşluk “*espas*” ile ifade edilir. Fransızca *espace* “alan, uzay” sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük de, Latince *Spatium* “açık alan, boşluk, aralık” sözcüğünden dönüşmüştür.¹⁰ Almanca ‘*raum*’, İtalyanca “*spazio*” ve İngilizcede “*Space*” olarak anamlandırılır. “Uzay-feza, ara- aralık, yer- meydan, zaman-süre, bir kitlenin büyümesi-genişlemesi anlamına gelen *espas* sözcüğü, geniş anlamıyla uzayın sınırlandırılmış parçası olarak tanımlanabilir. *Espas* belli bir form değil, esas anlamda somut olmayan soyut bir elemandır.”¹¹

Espas resimsel elemanlar arasındaki aralık, uzaklık; boşluktur. Resme ait; nokta, çizgi, renk, ton, doku, figür, motif vb. öğelerin birbirine olan durumları *espas* diye tanımlanır. Heykel sanatında da; heykelin kendi parçaları, hacimleri, yüzeyleri arasındaki elemandır.

Kelime anlamına bakıldığında içinde, üzerinde bir şeyin olmama hali diye tanımlanan boşluk; çukur, oyuk olarak da bilinir. Zamana sahip olma anlamını da içeren boş-boşluk, eski Türkçe’de serbest, hür anlamlarının da karşılığıdır.¹²

Fizik bilimi de yakın tarihte boşluğu **enerji ile dolu yaşayan bir oluşum** olarak tanımlamıştır. Konu basit bir şekilde şöyle açıklanabilir; madde, tanecikli yapıya sahiptir. Maddeyi oluşturan parçacıklar da yüklü ve yüksüz olma özelliklerine sahiptir ve aralarında oluşan boşluklar vardır. Fakat bu boşluklar yüklü parçacıkların deviniminden dolayı yayılan elektromanyetik alanlar tarafından doldurulur. Elektromanyetik alanlar enerji taşıdıklarından bu boşluklar enerji ile doludur diyebiliriz. Boşluğun devinimsiz olduğu varsayılmışken artık sonsuz enerji ile kaynadığı tespit edilmiştir. Olasılıklar ve belirsizlikler çerçevesinde düşünmek yine de daha doğru olur.¹³

¹⁰ <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/espas>.

¹¹ Deniz Bayav, DergiPark, Akdeniz Sanat Dergisi, 2013, Cilt 1, Sayı 1, *Batı Resminde Mekanın Ele Alınışındaki Değişimler, Kübizimde Mekanın İrdelenmesi*, s.36.

¹² Sevan Nişanyan, *Sözlerin Soyağacı*, s.57.

¹³ Faruk Demir, Gökçe Borant, *Kuantum Felsefesi*, depo.btu.edu.tr.

Boşluk soyut bir kavramdır. *Hiçlik* ile aynı anlamda kullanılır. Hiçbir şeyin olmama haline *boşluk* denir. Matematiksel değeri sıfırdır. Teknik olarak bir anlama sahip olmayan sıfır yanına geldiği diğer rakamların değerini alır ve görsel olarak aynı görünse de sayı değer olarak ve ses olarak da değişime uğrar. Sıfır bir boşluk yaratır ve yutan eleman rolünü alır.

Yokluk olarak tanımlanan şeyin, konumlandığı yere göre değeri değişebilir. Hava, *boşluğun* karşılığıdır ancak içinde gözle görülmeyen gazlar mevcuttur. Bu açıdan *boşluk/hiçlik* karşılığı doğru bir değer değildir. Bir nesneyi, varlığı diğerlerinden ayıran, sınır koyan, herhangi bir malzeme *boşluk* olarak tanımlanabilir. *Boşluk*, iki nesne arasındaki mesafedir, aralıktır.

Doluluk karşıtı olarak görülen boşluk; felsefe sözlüğünde ; “(Os. Hala, Fr. Vide, Al. Das Leere, İng. Emptiness, Void; İt. Vuoto) İçinde hiçbir özdeğin bulunmadığı uzay olarak tanımlanır, “Antikçağ Yunan düşüncesinde atomcuların, özellikle Epikourosculuğun, varsaydığı boşluk hareketin gerçekleşmesi için zorunlu görülmüştü. Boşluk olmasa özdeksel öğeler kımıldayacak yer bulamazlar ve hareket edemezlerdi”¹⁴ der. Doğu felsefesi boşluk kavramını insan üzerinden ele alırken batı felsefesi uzay ve mekân ile tanımlamalarını yapar. Boşluk Doğu ve Batı felsefesinde de doluluk kavramından ayrı anlatılmaz. Orhan Hançerlioğlu, Felsefe Sözlüğü’nde doluluk kavramını şöyle anlatır;

“Evrende boş mekân olup olmadığı tartışması antikçağ Yunan felsefesinden beri süregelen tartışmadır. Atomcular, Epikuros ve Lucretius, atomların devinebilmeleri için bir boşluk bulunmasının zorunlu olduğu kanısındaydı. Buna karşı, örneğin Descartes’a göre boş mekân yoktur. çünkü mekân ve madde aynı şeydirler, mekân maddenin yer kaplamasıdır. Bunun içindir ki boş mekân olamaz...”¹⁵

Boşluk kavramı, Taocu varlık felsefesinde bütünlüğe ulaşma demektir. Doluluk ve boşluk birbirini tamamlar. “Lao-Tze, şöyle diyebildi: Temel bütünlük, görünürdeki boşluktur. Tükenmez olandır yani (...).”¹⁶ Çin düşüncesi olan Taocu görüş, insanın boşluk kavramını içinde barındırdığını ve insanın sadece kas, kan, kemik yapıdan oluşmadığını kabul eder. *Boşluk*, insanın tinsel değerleri ve erdemi ile özdeşleşir

¹⁴ Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Ansiklopedisi, Kavramlar ve Akımlar*, Cilt 1, s.192.

¹⁵ A.g.k. s.340.

¹⁶ François Cheng, *Boşluk ve Doluluk, Çin Resim Sanatının Anlatım Biçimi*, Çev. Kaya Özsezgin, s.60.

Çünkü Doğu felsefesi insan bedenindeki boşluğu, kalp ile tanımlar. Dünyanın aynası olarak insan kalbini görür. Evreni kavrama, kendini bulma halidir.

İbn-i Sina “*boşlukta duran, yüzen adam*” metaforu ile düşüneyi varlığa dayandırır. Onun “*boşlukta duran adamı*” dışarının her türlü temasından uzak, boşlukta doğmuş, kendi organlarından, bedene ait bütün parçalardan arınmış, duyu algısına sahip olmayan ama kendi bilincinin farkında olan bir adamdır. Bu söyleme benzer bir söylemi 600 yüzyıl sonra Descartes’ta görürüz. “Düşünüyorum, o halde varım” söylemiyle; beden ve zihinsel olan varlıktan değil, bedenden, her şeyden arınmış tek gerçek olan zihinden bahseder.¹⁷

20.Yüzyıl filozoflarından olup Varoluşculuk akımının kurucusu kabul edilen Jean-Paul Sartre için *hiçlik* sayesinde dünya ile kendisi arasındaki farklılığı görmesini sağlayan olgu, boşluktur. “*Bu anlamda hiçlik, insanın kendisindeki hiçlik, onda var olan ve eylemleri, düşünceleri ve algılarıyla doldurmaya çalıştığı boşluk olarak ortaya çıkar.*”¹⁸

Felsefe, inanç ve tinsel dünyada karşılığı bulunan bu *boşluk*, heykel sanatında da çok önemli bir rol oynar. Heykelde *boşluk* iki şekilde kullanılır. Birincisinde heykele ait bir elaman olarak, ikincisinde de heykelin mekân ile ilişkisini ortaya koyan boşluk olarak.

Sanat tarihinde, heykelde *boşluk* kavramı irdelendiğinde; Mısır heykel sanatında *boşluk*; öncelikle mimariye bağlı bir sorunsal olup, figürlerdeyse boy hiyerarşisine bağlı olarak gündeme gelir. Örneğin Firavun heykelinde bacak öne atıldığında bu plastik bir endişeden çok onun iktidarı ile ilgilidir. Hareketin anlatımı ve boşluğun plastik bir eleman olarak gündeme gelmesi, av sahnesi, gündelik işler gibi, güncel hayatın anlatılması sahnelerini bekler.

Mısır rölyeflerine bakıldığı zaman; rölyeflerin, izleyici tarafından anlaşılması ve “iyi okunabilmesi” için resimsel boşluk-doluluk elemanlarından yararlanılmıştır. Bu rölyeflerde; figürün tanımlayıcı konturu, leke değerini yükselten grafik etkisi, espas ile vurgulanmıştır. Yüzey ile figür arasındaki ilişki, çok net ve temizdir.

¹⁷ Ahmet Cevizci; *Felsefe Tarihi*.

¹⁸ A,g,k, s.1159.



Görsel 2: Tanrı Thot Rölyefi, M.S. 1400, (Mısır)

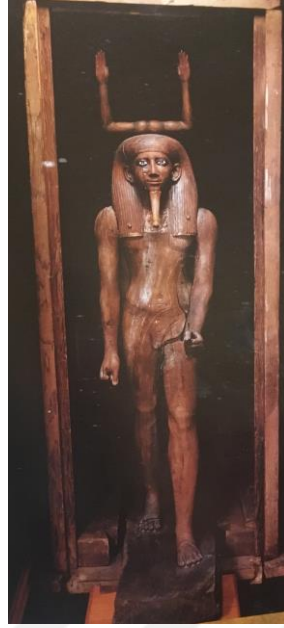
(Sunken relief representing the god Thoth, Photo: John Bodsworth)

Kaynak: <http://blog.stephens.edu/arh101glossary/?glossary=sunken-relief>

Mısır anıtsal yapıtlarında; boyut gereği kolektif bir çalışma sonucu ortaya konduğu için, malzemenin sertliği, aletlerin yetersizliği, işin büyüklüğü ve Zühtü Müridoğlu'na göre inançları gereği şematiktir. Öte yandan, portreler ise kim olduğu (personalite) bilinir ve katı, geometrik, frontal (cephesel) bir üslup ile ele alınmışlardır.¹⁹

Heykelerde bacağın öne atılması sonucu boşluk görülür ama boşluk-doluluk arasındaki ilişkiyi irdelemek için değildir. Mimari yapılarında, tapınaklarında boşluk farklı şekillerde kullanılmıştır. Luksor'daki Karnak Tapınağına götüren yol örneklerinde görüldüğü gibi, tekrarlı kullanılan aslan, maymun, koç heykelleri ile boşluk-doluluk kullanılarak ritim ve zaman duygusu yaratılır.

¹⁹ Meriç Hızal, *Işık Üniversitesi Lisans Heykel Dersi Öğrenci Notları*.



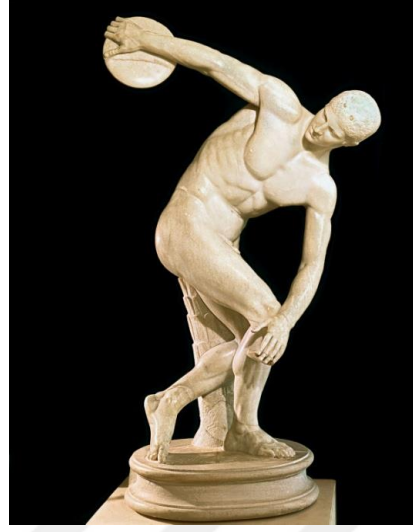
**Görsel: 3: Kral Auyibre Hor, 170 cm, Ahşap, Orta Krallık,
13. Hanedan (Kahire, Mısır)**

Kaynak: Rose-Marie, Rainer Hagen, Egyp, Benedikt Taschen, İtaly, 1999, s.163

Mısır sanatçıların, biçimlendirme dilindeki katı geometrik anlatıma rağmen, boşluğu çok iyi kavradıkları, onu içeri davet ettikleri, içeriyle dışarıyı kavramsal anlamda bütünleştirdikleri görülür.

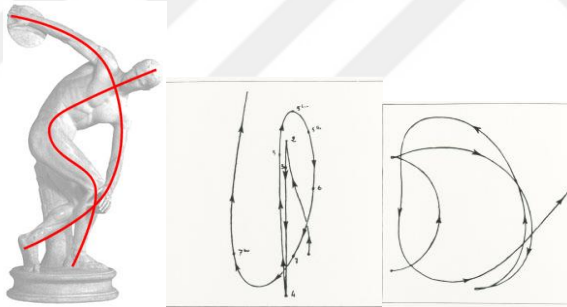
Çıkışı Mısır biçimlendirme geleneğine dayanan Yunan sanatına gelindiğinde arkaik dönemde, espası ciddiye almayan, draperiyi bile kitleye yapıştıran katı geometrik bir anlayış hakimdir. Klasik dönemde; (boşluk-doluluk) bedenin parçaları ile espas arasındaki ilişki bir sanatsal problematik olarak ortaya çıkmaya başlar. Bedenin anatomik işleyişi, espasın önemini vurgular biçimde ele alınır. Diskopol (Discopolus) heykelinde olduğu gibi; boşluklar-doluluklar bir merkezkaç şemasıyla anlatılabilecek biçimde kompoze edilmiştir. Böylelikle heykelde hareket ön plana çıkar.. “*Yani içten dışa olan enerjiyi, uyum içinde uzuv ve formlara dağıtmak ve bir tüm içinde*

bütün hareketin çizgilerini toplamak (..)''²⁰ ile anlatılır. Özetle, herhangi bir formun hareket duygusu yaratması için mekânda boşluğa ihtiyacı vardır.²¹



Görsel 4: (Heykeltıraş Myron), Discobolus, M.Ö. 5. yy.

Kaynak: <http://birgunbiryerde.blogspot.com/2013/03/insan-kopyas-disk-atan-atlet->



Görsel 5: Discapol Alt Yapı 1-2-3, Meriç Hızal Heykel Ders Notları

Kaynak: Meriç Hızal Arşiv

Helenistik dönemde örneğin; Perge’de hamamın önünden çıkarılmış “Dansöz” heykelinde, giysinin farklı parçalarında, farklı yönlerden rüzgâr alıyormuşçasına, boşluğun gücünü, enerjisini vurgulayan, hissettiren bir kurguyla karşılaşılır. Elbise-kumaş kıvrımları boşluk ile hesaplaşır, boşluğu içeri alır, çıkarır. Böylece dansözün

²⁰ Adna Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, s.130.

²¹ Meriç Hızal, *Işık Üniversitesi Lisans 3.Sınıf Heykel Dersi Öğrenci Notları*.

dönüşünü, ritmi, hareketi özetle zamanı görseller. Düşünce özgürleştikçe forma hava girip çıkmaya başlar.



Görsel 6: Perge Ekolü ‘Dansöz’ Heykeli, M.S. 2. yy., (Antalya Müzesi)

Kaynak: <https://www.evrensel.net/haber/291208/perge-ekolu-dansoz-heykeli>

Düşüncenin giderek özgürleştiği, sivilleştiği Rönesans’da dönemin sanatçısı Michelangelo’ya ilham veren Helenistik dönem heykelleridir. Kendisi Belvedere Torsu’nun bükülmüş toraksını gördükten sonra bedenin elemanları espasta zıt yönlerde zorlarcasına kurgular. Bu çalışmalarda boşluk ile doluluk arasında savaş varmış gibidir.²²



Görsel 7: Belvedere Torsu, M.Ö 2, 1. y.y (Vatican Müzesi, Roma, İtalya)

Kaynak: <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-pio-clementino/sala-delle-muse/torso-del-belvedere.html>

²² Meriç Hızal, *Işık Üniversitesi Lisans Heykel Ders Öğrenci Notları*.



Görsel 8: Michalangelo, Zafer Genie, The Genie of Victory, 1532/1534

Kaynak: <https://www.michelangelo.org/victory.jsp>

Aslında boşluk; en azından etrafında dönülebilirliği açısından her çağda heykel sanatının önemli bir problematiği olmuştur. İsmi konulmadan önce de boşluk-doluluk ilişkisinin var olduğunu, Kübizm ile tohumlarının atılıp ancak Konstrüktivizm ile kavramsallaştığı görülür.

Maurice Raynal' a göre kübizm " görünen değil, tamamen hayal edilen bir dünyanın yaratılması" demektir. Rönesans'la kullanılmaya başlanan geleneksel perspektifi resimden çıkarıp yeni bir şey bulma çabası kübizm ile farklı bir boyut kazanmıştır. Resimde perspektifle sağlanan üç boyutluluk yerle bir edilmiş, resim yüzeyinde zamanı dondurarak, bir nesneyi farklı yönlerden, açılardan resmederek, dördüncü boyut kavrayışını resmin içine sokmuşlardır.

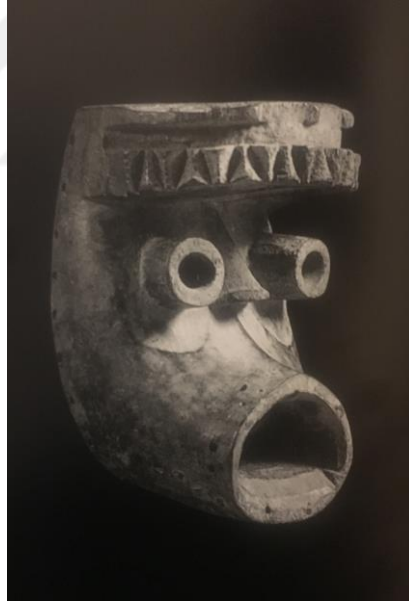
“Gleizez ve Metzinger’in birlikte yazdıkları ‘Kübizm’(1912) adlı eserde belirttikleri gibi: Kendimizin dışında hiçbir şey gerçek değil, öznel zihinsel yönlendirmeler ve duygulanımın rastlantısallığı hariç hiçbir şey gerçek değil. Duygularımızı etkileyen nesnelerin varlığından şüphe etme düşüncesi bizden uzak; fakat mantıklı olan, zihnimizde filizlenen imgelere bakışımızın kesinliğidir.”²³

²³ Nilüfer Öndin, *XX.Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili Anlamsal Sorgulamalar*, s.33.

Pablo Picasso 1912-13 yıllarında yaptığı *Gitar* adlı çalışması ile izleyicinin zihnindeki imgesiyle benzerliği bozmaz, imgelere, heykele bakışı değiştirir. Heykeli; taştan oyulan, bronzu dökülen, çamurla şekillenen malzeme ile sınırlanan kütsel varlık olmaktan çıkarır; insan yapımı bir nesnenin model olduğu *Gitar* çalışması gibi farklı malzemelerin bir araya geldiği bir yapıya dönüştürür.

*“ Uzam, Picasso ’nun kübist konstrüksiyonlarından itibaren heykelin yeni unsuru olur. Batı sanatında heykel, kendini saran uzamadan bağımsız olarak ele alınır. ‘Gitar ’da ise uzamın kendisi unsur olur. Yalnızca bir bölümü hacimli olan gitarın görülmeyen dış yüzeyini diğer düzlemlerden hareket ederek sezmek söz konusudur. ”*²⁴

Picasso, Batı Afrikalı oymacıların masklarda kullandığı boşluğu ifade eden borular gibi; *Gitarın* ortasında olan boşluğu boru şeklinde yaparak: soyut kavram olan uzamı heykele ait bir biçime dönüştürür.²⁵ Bu yapıt aracılığıyla *“boşluğu simgeleyen bir iz düşünüm, seslerin dilden dile anlam değiştirebileceği gibi, görsel işaretlerin de bağlama göre anlamlarının özgürce değişebileceğini gösterdi ”*²⁶



Görsel 9: Uopie (?) Bu gle maskesi. 1920-1925 civarı²⁷

Kaynak: Julian Bell, *Sanatın Yeni Tarihi*, Çev.U. Ceren Ünlü, Nurçin İleri, Rana Gürtuna, , NTV Yayınları, İstanbul, 2009.

²⁴ Nilüfer Öndin, *XX.Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili Anlamsal Sorgulamalar*, s.66.

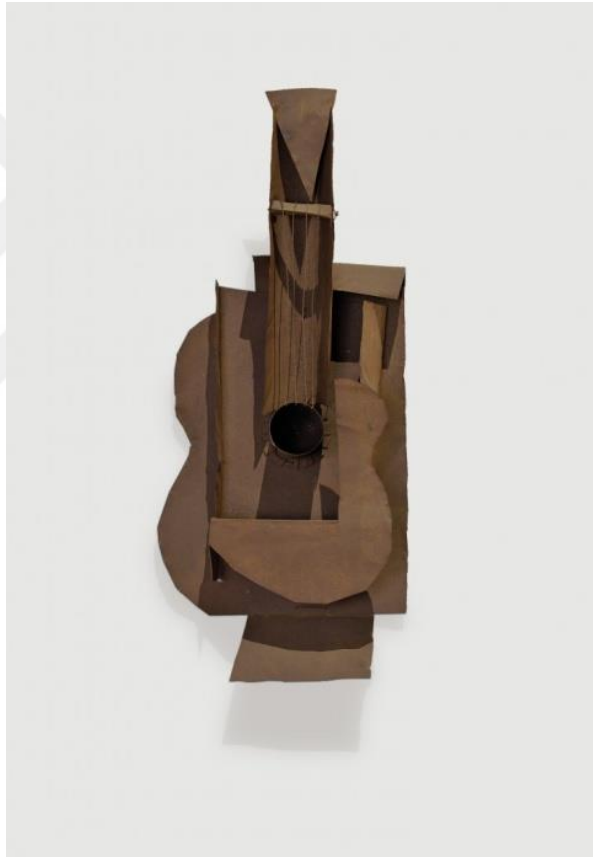
²⁵ Julian Bell, *Sanatın Yeni Tarihi*, Çev.U. Ceren Ünlü, Nurçin İleri, Rana Gürtuna.

²⁶ A.g.k..382.

²⁷ A.g.k., s.364.

Afrika sanatından etkilendiği söylenen sanatçının çalışması Afrika sanatı ile hiçbir benzerlik göstermediği gibi Avrupa heykel sanatında da farklı bir yerde konumlanır.

“Kübizm, varlığı kavrayış biçimiyle geometrik matematik bir düzen ile onu mutlağa yaklaştırır, diğer yandan oluşturduğu bu konstrüksiyonu metafizik bir düşünceyle besler. Ön plan ve arka plan arasındaki perspektif yerine Kübistler, sağlam ve tasvir edilen bir arka plandan hareket ederler. Böyle bir hareketle sanatçı, belli bir biçim şeması içinde ön plana doğru çalışır. Tüm bu çabalar içinde ulaşmaya çalıştığı amaç nesnelerin özüdür. Bu bakımdan Kübizm bir şematizm değildir. Çünkü konstrüksiyonu oluşturan ‘kubus’ yalnız salt soyut bir biçimi değil, aynı zamanda varlığın özünü ifade eder ve özsel biçim olur.”²⁸



Görsel 10: Pablo Picasso, Gitar (Guitar), 1912-1914

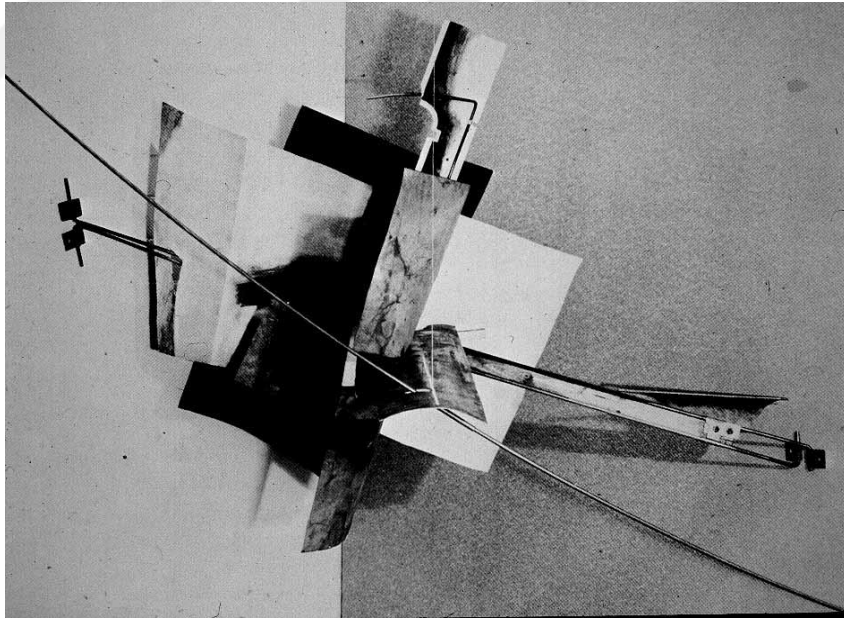
Kaynak:https://yandex.com.tr/gorsel/search?text=paplo%20picasso%20gitar&img_url=https%3A%2F%2Ffrache.lhollomanart.files.wordpress.com%2F2015%2F10%2Fpicasso_guitar-sheet-metal_19141.jpg&pos=15&rpt=simage

²⁸ Rıfat Şahiner, *Işık Üniversitesi 2016-17 Sanat Kuramı Eleştiri Yüksek Lisans Programı, Sanat Kuramı Dersi Öğrenci Ders Notları*.

Konstrüktivizm; 1917 Rus Devrimi'nin ardından, toplumsuz sınıf fikri ile yola çıkan komünizme entegre bir sanat biçimi olarak ortaya çıkar. Geleneği reddeden modernizm, özellikle soyut sanat, çıkış noktasıdır. Konstrüktivizmin; toplumu yönlendirme, mesaj verme, işlevselliğiyle birlikte, ana plastik meselesi mekânın şekillendirilmesi üzerinedir. Geçmiş dönemlerde de boşluk kullanılmış olsa da bilinçli bir kullanımdan çok sezgiseldir; şimdi ise isim konulmuş ve manifestosu vardır.

“Gerçekçi Manifesto (1920)

(...) Mekân ve zaman bizim için yeniden doğmuştur. Mekân ve zaman, hayatın üzerine kurulduğu yegane biçimlerdir ve dolayısıyla sanatta bunların üzerine inşa edilmelidir. Hayatı mekân ve zaman olarak algılayışın farkına varmak, bizim resimsel ve plastik sanatımızın yegane hedefidir. (...) Hacmi mekânın resimsel ve plastik biçimi olarak görmüyoruz; sıvıyı yardalarla ölçemeyeceğiniz gibi, mekânı da hacimler halinde ölçmek mümkün değildir. (...) Biz derinliği mekanın yegane resimsel ve plastik biçimi olarak kullanıyoruz.”²⁹



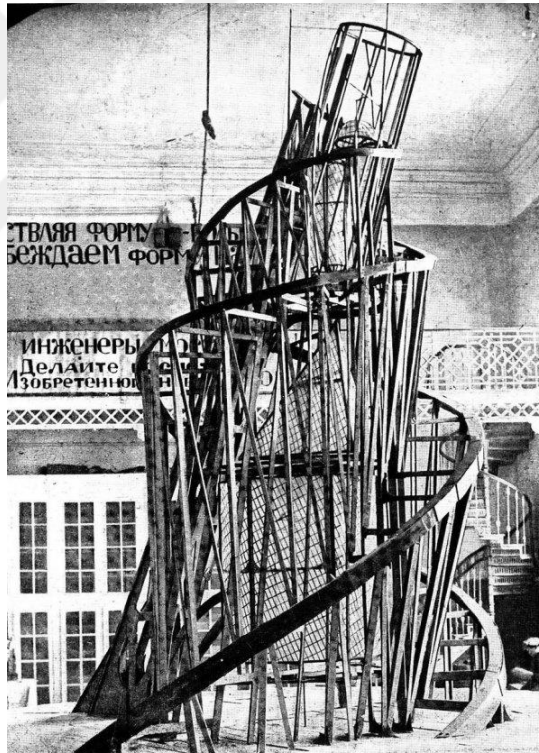
Görsel 11: Viladimir Talin, Kontr- Rölyef, (Corner Relief) 1915

Kaynak: <https://yandex.com.tr/gorsel/search?text=008-vladimir-tatlin-theredlist>

²⁹ Ahu Antmen, 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, s.115-116.

1915 yılında Tatlin'in oda köşelerini, duvarlarını, tavanını yani mekânı kullanarak sergilediği soyut rölyefleri boşlukta sallanır duygusu veren çalışmalarıdır. Metal levhalar, demir çubuklar ve tel kullanımlı rölyefler duvardan kurtulup boşluğu heykele dâhil edilmiş gösteren eserlerdi.

Tatlin'in 1919-20 de anıt olarak tasarladığı *Üçüncü Enternasyonal Kulesi* dönemin en önemli eserlerinden biridir. Eyfel kulesine karşıt, *heykel ve mimarinin bileşimini ön gören dev bir propaganda merkezi*³⁰ olarak tasarlanmış ama maket olarak sergilenmesinin ötesine gidilememiştir. Çünkü dönemi için, teknik açıdan olabilirliği olmayan bu eser mühendislik olarak uygun değildi. İçi ile dışının birleştirmenin düşünüldüğü, çelik ve cam malzemelerden sarmal bir piramidal mekân olarak kurgulanan kulede zıt yönlere dönen iki silindirik yapı, toplantı salonları olarak tasarlanmıştı.



Görsel 12: Viladimir Tatlin, Üçüncü Enternasyonal Kulesi Modeli, (Model of The Monument to The Third International), 1919

Kaynak:https://yandex.com.tr/gorsel/search?text=tatlin%20kule&img_url=https%3A%2F%2F2.bp.blogspot.com%2F_CijcaA9yq58%2FTOASIQgGHNI%2FAAAAAAAAH90%2Fyxp90VBtweY%2Fs1600%2FTatlin%25253B%252B3rd%252BInternational%252BMonument%25252C%252Bmodel%25252C%252B1920.jpg&pos=5&rpt=simage

³⁰ Ahu Antmen, *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, s.106.

“Tatlin'in kulesi bir makinedir. Konstrüktivistlerle içli dışlı olan eleştirmen Shklovski'ye göre, cam, demir ve devrimden yapılma bir makine.[15] Tatlin kulesini tasarlarken, zamanın simgesi olarak gördüğü, “en dinamik form olan vidadan” yola çıktığını açıklar. Bu form aynı zamanda geometrik sanat felsefesinin babası Albrecht Dürer'in konik spirallerini hatırlatır. Hegel ve Marx da tarihin ilerlemesini (hareketini) spiralle ifade ederler. Punin de spiralin “özgürleşmenin ideal ifadesi olduğunu” söyler. Lissitzki'ye göre, kulenin konstrüksiyonunu oluşturan “demir, proletaryanın ifadesinin gücünü, cam da vicdanının temizliğini” simgeler. Tatlin'in anıtı, insanın evrendeki yerinin kozmolojik sistemini temsil eder. Devrimcidir, çünkü matematik ve mimari bir kesinlikle örgütlenmiş olan zaman ve mekân içindeki toplumsal armoninin modelini oluşturur.”³¹

Salt hareket için bile boşluğun mecburiyetinin olması; onu özgürlük kavramı ile özdeşleştirir. *“...böylece geleneksel kaideden kurtulan heykel, gerçek mekânda yer alan varlığa, saf anlamda bir var oluşa sahip olmakta, mekâna açılmakta boşluğu içerisine dahil ederek mekânla kaynaşmaktadır.”³²*

Konstrüktivizm sonrası Zürih ve New York'ta aynı zamanlarda ortaya çıkan Dada akımı her şeyin anlamsızlığı ve gereksizliğini dile getirmek için, sanat yapmamanın manifestosunu ortaya koymuşlardır. Dada akımı ve söylemlerinden etkilenen Marcel Duchamp sadece heykel sanatının değil bütün plastik sanatların bakış açısını değiştirir.³³

Kübizmin kalıplarından uzaklaşıp, retinal sanatın yerine zihinsel sanatı koymaya çalışan sanatçı için Octavio Paz şu tesbitte bulunur: *“Picasso çağımızı görünür kıldı; Duchamp, görsel sanatlar da dahil olmak üzere tüm sanatların görünmez bir alanda başlayıp bittiğini gösterdi.”³⁴* Görünmez dediği zihinsel, kavramsal sanattır.

“Hazır-yapıtın zihinde yerleştiği yer bir boşluktan ibarettir: “İçinde hiçbir şişenin bulunmadığı ve artık gözün hiç ilişmediği ama var olduğu bilinen, baş çevrilerek bakılabilen nesneye dönüşen ve varoluşu benim bir gün yaptığım bir jestle belirlenen şişe rafı...” Kendi üzerine geri dönen ve kendini yalanlayan bir nihilizm: Bir hiçliği tahta oturtmak ve

³¹ Ali Artun, <http://www.e-skop.com/skopbulten/rus-avangardi-formlari-siyaseti-ve-tatlin-kulesi/2748>.

³² Kedik, Ayşe, Sibel, 1997, *Heykelin Teslimiyeti ve Mekan la Olan İlişkisi*, Türkiye de Sanat, Sayı 29

³³ E. Osman Erden, *Tempo Özel Sayı, Heykel Tarih Öncesi Dönemlerden 20'nci Yüzyıla*

³⁴ Octavio Paz, *Marcel Duchamp Çırlıçiplak Soyulmuş Görüntü*, Çev: Şule Demirkol.

tahta oturduğu an itibarıyla hem onu hem de kendini yadsımak. Bu sanatsal bir hareket değil, içsel özgürleşme hareketinin icadıdır."³⁵

Duchamp sanatçıyı zanaatkardan ayırır, çalışmayı işçilik ürünü olmaktan çıkarır ve eyleme dönüştürür. Duchamp'a göre *sanatçı yapıtı hakkında tam bilince sahip olmaz*. Göstermek istediği ile gösterdiği aynı olmaya bilir ve izleyici kendi gördüğü üzerinden yorumlar.³⁶ *"Bakan kişinin bakışını yaratan yapıttır, en azından bir çıkış noktası sunar: İzleyici yapıttan yola çıkarak ve onun sayesinde yeni bir yapıt üretir."*³⁷ Tıpkı 1923 yılında tamamlanmamış olarak sergilenen; iki cam plaka üzerine yağlıboya, vernik, kurşun folyo, kurşun tel; beş cam şerit, alüminyum folyo, ahşap ve çelik çerçeveden oluşan her biri iki cam plaka arasına yerleştirilmiş bir çalışma olan Büyük Cam (*Bekârları tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin, Hatta*) çalışmasında olduğu gibi. Hakkında bir çok yorumlamalar, eleştirileri olan bu çalışmanın tek bir yorumu yoktur ve yeni yorumlara da açıktır. Pencere formuna benzer iki cam plaka arasında sergilenmesi ile sergilenen hem içerde hem dışardadır, hem korur hem de teşhir eder.

*"Büyük Cam'ın tamamlanmamış halde tamamlanması,...): Yeni yorumlar doğuran bir uzamdır. Büyük Cam ve tamamlanmamışlığıyla yapıtın dayanmakta olduğu boşluğu ortaya çıkarır. Bu boşluk ideanın yokluğudur."*³⁸ Duchamp'ın boşluğu ele alış biçimi retinal değil, zihinseldir. Ve onun *" tablosu şeffaf bir camdır: Kapladığı alandan ve içinde bulunduğu uzamdan ayrılması mümkün olmayan gerçek bir anıttır."*³⁹

³⁵ Octavio Paz, *Marcel Duchamp Çırılçıplak Soyulmuş Görüntü*, Çev: Şule Demirkol.

³⁶ A.g.k.

³⁷ A.g.k. s.87.

³⁸ A.g.k., s.81.

³⁹ A.g.k., s.81.



Görsel 13: Marcel Duchamp, Büyük Cam / Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Hatta, (The Large Glass / The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even) 1915-1923, (Philadelphia Museum of Art, Katherine S.Dreier'in Mirası)

Kaynak: <http://www.davidwiesner.com/work/say-what/>

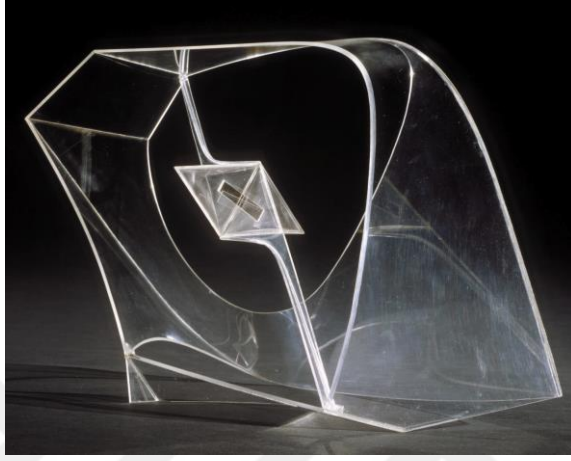
Duchamp'ın *Büyük Cam* ile yaptığı şeffaflık Naum Gabo'nun heykellerinde de gözlenir. Sanatçının çalışmalarında boşluk ve doluluk birbiri içinde görünür şekildedir. Sanatı yaratıcı bir eylem olarak gören sanatçı, *sanat ile zihin yapısının, geleceği düzenlemek*⁴⁰ için hazırladığını düşünür. Bu düşünce yapısı, şeffaf malzemeye ürettiği çalışmalarına yansır ve heykelin kendi yüzeyi olan doluluktan, mekânın görünürlüğünü sağlayarak izleyici için belirsizliği, ortadan kaldırır. Sanatçı çalışmalarını açıklarken;

*“Yaratıcı bir eylem derken, maddi ya da ruhsal yaşamın özünü harekete geçirme ya da mükemmelleştirmeye derinden bağlı olan her türlü maddi ya da ruhsal çalışmayı kastediyorum. (...) İnşacı düşünce tek bir gerçek tanır. Sanatta hiçbir şey gerçek dışı değildir. Sanatın dokunduğu her şey, gerçek bir şeye dönüşür. (...) Sanat; yıkabilmek, parçalayabilmek ve bozabilmek üzere değil, mükemmelleştirebilmek, inşa edebilmek ve düzenleyebilmek üzere hazırlar zihnin yapısını.”*⁴¹ der.

⁴⁰ Nilüfer Öndin, *XX.Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili Anlamsal Sorgulamalar*, s. 45.

⁴¹ Mehmed Yılmaz, *Modernden Postmoderne Sanat*, s.140.

Gabo ve Pevsner'in önemi, boşluğu yani heykeli çevreleyen uzamı doğrudan heykelin içine dahil edip bir süreklilik etkisi yaratmış olmalarıdır. Bunu şeffaf düzenerlerle yapmışlardır. Böylece heykel, üç boyutu kesmez, boşluk onu çevrelemez, onu şekillendirir. Heykel mekanla özdeş olur, ondan bağımsız bir fenomen değildir artık.



Görsel 14: Naum Gabo, Kristal Merkezli Uzay Konstruksiyonu, (Construction in Spece Whith Crystalline Centre) 1938-1940 (TATE Müzesi, İngiltere)

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/naum-gabo/construction-in-space-with-crystalline-centre-1940>

20.Yüzyıl heykel sanatında; heykelin geleneksel algılama biçiminden vazgeçmeyen sanatçılardan olan Barbara Hepwort, Jean Arp, Alberto Giacometti ve Henry Moor' n boşluğu ele alış biçimleri farklıdır.

Heykeli kamu sanatı olarak gören sanatçı Henry More , Unesco'nun sanat için düzenlediği Venedik Biennialinde yaptığı konuşmada; “ (...) insanların iyi yaşama, konut hakları olduğu gibi iyi sanat eseri sahibi olma hakkı da var.”⁴² der ve özellikle dış mekân için heykeller yapar.

Henry Moore da boşluğu özgürlükle ilişkilendirir. Çalışmalarında biçim dili organik soyutlamalar olan Henry Moore; “*Delikler daha ilk başlangıcında heykele olan ve malzemeye olan sevgimin sonucudur. Daha ilk heykellerimde anladım ki her şeyi bir blok halinde sıkıştırmak, tek bir üniteye sığdırmak yaşama benzemiyor; nefes almaya*

⁴² Charles Harrison, Paul Wood, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, Çev. Sabri Gürses, s.721.

*gereksinim vardı. Bir deliğin de biçimi vardır, delik biçimsizlik demek değil, kütle ile karşıtlık yapıyor, bu benim için estetik bir sorun olmuştur.”⁴³ der. Mekânın nefes almasını sağlayan delikler gibi kullandığı boşluklar soyutlanmış figürlerinin pencereleridir de denilebilir. Çünkü Henry Moore’n çalışmaları “*formsal olmaktan çok öte bir iç-dış ilişkisi ifade edilmektedir.*”⁴⁴ Bu iç-dış ilişkisi de pencere ile benzerlik kurdurur.*



Görsel 15: Henry Moore, Uzanan Figür, (Reclining Figure,) 1957-58 (UNESCO Headquarters, Paris)

Kaynak: <https://www.weinerelementary.org/rodin-and-modern-sculpture.html>

Başka bir bakış açısıyla Henry Moore’un boşluğu; doğu felsefesinin *hiçlik* kavramıyla da ilişkilendirilebilir. Boşluğu, havayla, nefes ile özdeşleştiren sanatçı için; bloğun içine sıkışmış heykellerine açtığı delikler, heykelde bütünlüğü sağlar.

Varoluşçu sanatçı olarak görülen Alberto Giacometti; uzaktan görülüyormuş gibi ele aldığı, bireysel ama özneliği olmayan uzun figürleri ile varlık ve yokluğu sorgular. Uzaktan görülmesi durumu ile izleyici ile figürleri arasına bir mesafe koyar. İzleyici hiçbir zaman sınırı geçemeyecektir; ne kadar yaklaşılsa yaklaşılsın hep uzakta kalacaktır. Bu durum ile sanatçı; heykelde hem figürlerin kendi arasında hem de izleyici sanat nesnesi arasında bir boşluk oluşturur. Nilüfer Öndin, Giacometti’nin eserlerinin; içinde taşıdığı sonsuzluk korkusunun görselleşmesi olduğunu söyler ve “*uzay boşluğu, varlığı mahveden, her şeyi yiyip bitiren bir özellik taşır. Heykel yaratmak, uzay boşluğuna biçim vererek ondan bir doluluk oluşturmaktır; heykel yapmak baskı altına alınamayan söz konusu boşluğa ekleme ve çıkarma yapmayı*

⁴³ Önder Şenyapı, *Otuz Bin Yıl Öncesinden Heykel*, s.65.

⁴⁴ Hugh Honour, John Flming, *Dünya Sanat Tarihi*, Çev. Hakan Abacı, s.829.

gerekli kılar. Uzay boşluğunu ifade etmek için, Giacometti'nin başvurduğu şey uzaklıktır.”⁴⁵ diyerek te mutlak uzaklığı ele alış biçimini figürleri ile kurguladığını söyler.

Rıfat Şahiner de “Sınırsızlığın Ucunda Bir Figür: Giacometti” isimli makalesinde;

“II. Dünya Savaşı'nın ağır ve yıkıcı koşullarını bizzat yaşamış Giacometti, böylesine anlamsızlaşan bir yaşamın, boşunalık duygusuyla (fatalizm) bezeli, yitik bir evrenin merkezinde eriyen bedenleri, dirimsel bir belirtke olarak yansıtır. Boşluğun kemirdiği hacimsel gel-gitler... Mekâna gerilim katan, bir türlü yok olamadığı için var olmakta ısrar eden bu telden bedenler... Ya da aldatıcı görünüşünden arındırılmış insandan geriye kalanın sırrını çözmek için, gözü rahatsız eden her şeyin uzaklaştırılması. Tüm maddi gereksizliğiyle, yanılısama unsurlarının ait olduğu zamansal çöplüğe geri gönderilmesi Giacometti ruhsal bir yitişle un ufak olmuş bedenlerini; inatçı bir maddi duyarlılıkla sivriltiyordu. Yokluk; kendi iç sesini yitirmiş bir acelecilikle büyüyüp, bu varlıksal bir çerçevenin enerjisine bürünüyordu.” der.

Giacometti'nin sergi yazısını yazan Jean-Paul Sartre da sanatçının figürlerinin inceliğine rağmen canlılığının şaşırtıcılığından bahseder.



Görsel 16: Alberto Giacometti, Glade Karesi, Dokuz Figür (The Glade Square, Nine Figures,) 1950, (Fransa)

Kaynak: <https://wsimag.com/art/29212-alberto-giacometti-on-a-pedestal>

⁴⁵ Nilüfer Öndin, *XX.Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili Anlamsal Sorgulamalar*, s.66.

Barbara Hepworth'un “ *tam heykel ifadesi uzamsaldır-bir düşüncenin üç boyutlu gerçekleştirilmesidir, ya kitle ile ya uzam konstrüksiyonuyla.*”⁴⁶ İfadesinde görüldüğü gibi, heykele ait öğelerin ihmal edildiğinden bahseden sanatçı, izleyicinin biçim bilincinin körleştğini ve bunu çözümünün çocukluk döneminle başlayan eğitim sisteminin bireyin sezgisel algılarını kaybettirmeden özgür ortamda verilmesini savunur.

Ona göre; “*biçim bilincinden yoksun bir dünya pek de canlı olamaz. Hacim ve kütlenin, yerçekimi yasalarının, ayaklarımızın altındaki yeryüzü dış hatlarının, iç yapının püskürtü ve gerginliklerinin bilinmesi ve anlaşılması, insanın bir dağla ve insanın gözünün ufukla ilişkisi ve bütün o hareket ve denge yasaları-bunlar kesinlikle hayatın tam özü, yaşadığımız şeyin canlandırılmasını sağlayan ilke ve yasalardır; ve heykel de varoluşun bütününe olan duyarlılığımızı yansıtmanın bir aracıdır.*”⁴⁷

Çalışmalarında boşluk ip veya ona benzer çelik malzemelerle şekillendirilir. Sanatçı izleyiciyi katı bir disiplinden, sınırları yavaş yavaş kaldırarak özgür bir çizgiye çeker ve katlıktan boşluğa iplerle yumuşak geçiş yaparak boşluğa ulaşır.



Görsel 17: Barbara Hepworth, Telli Şekil , 1956-1959, (Stringed Figure (Curlew) Version II)

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hepworth-stringed-figure-curlew-version-ii-t03137>

⁴⁶ Charles Harrison, Paul Wood, *Sanat ve Kuramı 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, , Çev. Sabri Gürses, s.428.

⁴⁷ A.g.k., s.429.

Boşluk kavramının sanat çalışmalarında kullanan bir başka sanatçı da Anish Kapoor'dur. Sanatçı, teknoloji ve mühendisliği kullanarak ürettiği büyük boy çalışmalarıyla izleyiciyi şaşırtıp, hayran bırakmayı hedefler. O, bu çalışmalarla kendi sınırlarını aşıp, kalıplarının dışına çıkmaya çalışır.⁴⁸

Anish Kapoor,

“1980’lerden beri, paradoksal biçimde enerjiyle yüklü bir boşluk deneyimi yaratmak üzere ışık ve algıyla çalışmaktadır. Kapoor bu doğrultuda, koyu maviden kelebek sarısına kadar renklerde zengin, kadifemsi pigment alanlarıyla kaplı içbükey girintileri olan büyük ölçekli saf heykelvari formlar tasarlar. (...) Eleştirmenler Kapoor’un çalışmalarını, izleyicilerin boşluğa ‘dokunmalarına’ bile izin verebilecek kadar Budist boşluk anlayışının (maddi dünyanın dışında var olan bilinç halinin) ortaya konulmasına bağlar.”⁴⁹

Renk olarak kullandığı sarı; Batı ve diğer kültürlerde, altının rengi, güneşin rengi ve gelip geçiciliğe göndermedir. Çalışmaya, boşluğa yaklaşıldıkça, yaratılan derinlik algısı izleyicide; boyut değiştirerek, başka bir mekana geçişin açılacağı hissini yaratır. Kapoor’un boşluğu ele aldığı bu çalışması için pencerenin Latince anlamı olan fenestram (pencere şeklinde delik), arasında benzerlik kurulabilir.



Görsel 18: Anish Kapoor, Sarı, 1999, Cam Elyafı ve Pigment, (Sabancı Müzesi)

Kaynak: Nermin Ülker Arşiv

⁴⁸ Ahu Antmen, *Anish Kapoor Taş*.

⁴⁹ Eleanor Heartney, *Sanat ve Bugün*, Çev. Osman Akınhay, s.385.

Kutsal Boşluk ile ilişkilendirdiği **Sonsuz Boşluk** isimli çalışmasında sanatçı Eric Orr, mekânın bütün iç yüzeyini kâğıt ile kaplayıp, ışığı da kullanarak içerde sınırsızlık duygusunu oluşturmak ister. Doğu felsefesi olan Budizm ve Mısır mitolojisinden etkilenir. Batı felsefesi bireye ölümden, acı ve zarar vermesinden korkmayı öğretirken Doğu felsefesinde bunun kabulü vardır. İzleyicinin mekânın içinde sonsuzluğu denetimleyebilmesi için ışık çok azdır.⁵⁰ Sonraki dönem çalışmalarında *pencere metaforu* kullanarak *Fire Window*, *Lead Window* gibi çalışmalar üretmiştir.



Görsel 19: Eric Orr, Sonsuz Boşluk, (Zero Mass), 1972-73, Photo: Jim McHugh

Kaynak: <https://www.mcasd.org/artists/eric-orr>

Japon dijital sanat topluluğu olan TeamLab, DMM. Planets çalışması ile yıllar sonra Eric Orr' un mekânda yaratmak istediği sonsuzluk hissini teknolojiyi kullanarak yapar. Bu çalışma için TeamLab; asılı sayısız led ışıklarından “*uzayda yaratıcı eterik evren yaratmak için, (...) ışık birikimi ve evreni ifade eden oluşturan bir enstelasyon*” olarak bahseder. İzleyicinin etkileşimde olduğu bu enstalasyon; “*sanatın ve teknolojinin bir bireyin fiziksel ve duyuşsal alanını nasıl dönüştürdüğü*”⁵¹ üzerinedir ve önceki görsel durumlar tekrarlanmaz.

⁵⁰ Özi Huntürk, *Heykel ve Sanat Kuramları*, s.320.

⁵¹ <http://artisticodyssey.com/2016/08/teamlab-presents-dmmplanets-in-odaiba.html>.



Görsel 20: TeamLap Present, Gezegenler, DDM (DDM. Planets) 2016, (Odaiba, Japonya)

Kaynak: <http://www.fubiz.net/en/2016/07/28/immersive-digital-art-installation-in-tokyo-by-teamlab/>

Boşluk-mekân ilişkisini Performans sanatçısı Marina Abramovic'de ele almıştır. Bu çalışma, Doğu felsefesi Budizm'le, bireyin farkındalığı ve boşluk-hiçlik kavramları üzerine bir performanstır. Londra da Damien Hirs'ün *Elmas Kurukafasının* sergi kuyruğunu gören sanatçı, içerdeki sergilenen elmasın maddi değerine zıtlık oluşturacak şekilde aynı sergi salonunu, bir de *boşluk-hiçlik* açısından ele alacağı bir performans mekânına dönüştürür. Sanatçı, katılımcıları bir ritüel gibi kapıda kabul eder. Gelen insanlar, cep telefonu ve çantalarını dışarıda bırakarak mekâna girerler. Katılımcılara; pirinç saydırma, su bardağı devirme, duvardaki kareleri seyretme, yatağa yatma gibi meditasyon eylemleri yaptırılarak o anı ve yeri algılamalarını sağlamaya çalışır. Marina Abramovic bu 512 saat isimli performans için;

“Kimse evinde sandalyede, hiçbir şey yapmadan oturmuyor. Her zaman bir şey yapıyor oluyorlar; telefona bakmak olsun, televizyona bakmak olsun, haber ve gazete okumak olsun sürekli bilgi edinmek istiyoruz. Ama burada amaç kendini boşaltmak, dışarı vermek. Pek bir şey olmuyor, hiç bir şey elde etmiyoruz.(...) Hiçbir şey yok. Sadece hayatın kendisi var. İşin püf noktası bu.”⁵²

⁵² Marina Abramovic, Brilliant İdea, <https://youtu.be/ASB07-y> ADM.



**Görsel 21: Marina Abramovic, 512 Saat Serpentine Galerisi, Londra 2014
512 Hours, (Serpentine Gallery, London)**

Kaynak: <http://www.marcoanelli.com/512-hours-2/>

“Thomas McEvilley’e göre dönemin Orr gibi sanatçıları boşluğa Platonizm, Hinduizm, Taoizm, Kabala ve benzerlerinde görüldüğü gibi kutsal ibadet yeri olarak dini-felsefi açılardan yaklaşırlar. Bu geleneklere göre maddecilik sınırlamadır ve yerçekimini, uzamsal sınırların terk edilmesini özlerler, boşluk onlar için ölü bir alan değildir. boşluk hem üretir hem üretileni geri alır. Benzer şekilde Newton’a göre ‘boşluk Tanrı’nın algılanmasıdır. Mısır mitolojisinde evrenin rahmidir.”⁵³

Sanat tarihinde sanatçılar boşluk kavramını; bilimsel, felsefi, etimolojik ve kelime anlamından yola çıkarak bütün noktalarıyla ele alarak sanatlarına katmışlardır. Bu çalışma bağlamında mimari boşluğun karşılığı olan *pencere*, *boşluk* kavramının işaret ettiği hür, özgür olma eylemine gönderme yaparken, sınır içindeki sınırsızlık ile izleyiciye bakış açısı için konumlandığı yer görevini görür. İzleyicinin bakış açısı, sanat nesnesi ve sanatçı tarafından hareketli bir yere dönüşür. Yunan filozofları ile sanat arasında benzerlik kurulması düşünülürse, sanat her şeyi izleyiciye göstermez, görmesi için onun dönmesini sağlar, sahneyi, bakış açısını değiştirir.

2.2 Mekân Kavramı

Mekânın tanımı; matematikçilere, sanatçılara, felsefecilere ve dışarıda mekânı işgal eden bireye göre değişir. Geometrik bir form olan mekân, içindeki bireye göre

⁵³ Özi Huntürk, *Heykel ve Sanat Kuramları*, 292-293.

ölçeklenir. Büyüklük, küçüklük, sıkışıklık, ferahlık gibi boyutları vardır. Gündelik hayatta mekânı sözlük anlamındaki gibi yer, ev, yurt olarak kullanılır. Arapça “kwn” kökünden türeyen mekân sözcüğünün, *var olma*, *kâinat anlamı*, İngilizcedeki *space* uzay anlamıyla benzerlik gösterir ve mekân, varlığı için boşluğa ihtiyaç duyar.

Descartes’ın maddi mekânı; yaşadığımız evin duvarları, tavanı ve zemini ile sınırlanan metre küp olarak hesaplanabilen fiziksel mekândır. Hegel’ in soyut mekânı görülebilen veya algılanabilen algısal mekândır. Öklidci geometrideki gibi olan ise belleğimizde depoladığımız plan ve zihinsel haritalar olarak tanımlanacak olan kavramsal mekânı anlatır. Kant’ın mekân tanımına karşılık gelen de davranışsal mekân ile açıklanır.

Mimaride kullanılan pozitif ve negatif mekânlar da vardır. Pozitif mekân boşluğun kabuk ile çevrenmesidir. Negatif mekân ise insanın varoluşu ile birlikte kullandığı mağaralar gibi önceden var olan bir alanın oyulması ile oluşturulandır. Mekân kategorilerinin çoğaltılabileceği gibi mekân tanımları da çoğaltılabilir.⁵⁴ Bireyin bulunduğu konum itibarıyla, iç ve dış mekân, niteliğine göre doğal ve yapay mekân; yararsal, simgesel, varoluşsal, mimari yapısal ve soyut geometrik olarak da tanımlanıp sınıflandırılmıştır. Hasan Taşçı *Bir hayat tarzı olarak şehir, mekân, meydan* kitabında kentsel mekânı; sert-yumuşak mekân, kapalı-açık mekân (...) ve statik -dinamik mekân şeklinde kutuplaştırarak ele almıştır.

Mekânın tarihi, Tanrılar için inşa edilen büyük, zengin, korunaklı yapılarla ve insan içinse korunaksız açık, dünyevi mekânlarla başlar. Bu hiyerarşik yapı, mekânları cezalandırma (cehennem) ya da ödüllendirme (cennet) yöntemiyle kişiler üzerinde baskı kurmak için kullanmıştır.

Mekân üzerinden kurulan iktidar Galileo Galilei ile değişir. Rönesans gökbilimci Galilei’nin, Polonyalı Kopernik’in *dünyanın hem kendi eksenini etrafında hem de güneşin etrafında dönüyor* tezini desteklemesi ile dünya merkezci anlayışı güneş merkezci anlayışa kaydırmıştır.

Arapça varlık anlamına gelen mekân ontolojiktir. Mekân ile zaman ayrılır. Zaman bir yerde iken mekân diğer yerdedir. Aristo’nun mekân tanımından şunu çıkarabiliriz:

⁵⁴ M.Lelant Roth, *Mimarlığın Öyküsü*. Kabalcı Yayıncılık, Çev. Ergün Akça, İstanbul, 2014.

Bir şeyin yer aldığı yer, bu şeyin durduğu yer değildir. Kendisi kendisinin yerini, mekânını yaratır. Aristo ayrıca bir şeyin mekânından kaçamayacağını esir olduğunu söyler. Mekân yer yaratır. Bu şey gider ise yeri gider. Kendi ile yerini taşır, yeri kalmaz. Yer ile mekân farklıdır. Etimolojisine bakıldığında yeryüzü, dünya diye geçer. Yer ne belli ne de sınırlıdır. Eskiden yer hareketli bir şey olarak düşünülürdü. Hareket, zaman ile bağlı bir kavramdır ve hareketin varlığıyla zaman ve mekân ayrılamaz duruma gelir. Çağdaş felsefede zaman ve mekân birbirine bağlı düşünülür. Yer geçici olandır, bırakılıp gidilendir.

Heykel-birey-mekân üçlüsünün her zaman bir yerde, bir şeyin yanında, bir şey ile tanımlamaya ve konumlandırmaya, kendi varlığını başka bir varlıkla olumlamaya ve etkin kılmaya ihtiyacı vardır. Henri Lefebvre'in mekân tanımı oluş üzerindendir.

"Geometrik mekân, yani mekânsal ilişkilerin saf karşılığı, daha önce gördüğümüz üzere saf bir hiçliktir. Keşfedebileceğim tek somut yer değişikliği, mutlak uzamdır (etendue absolue), yani tam da merkez olarak düşünülen, mesafenin kesinlikle ve karşılıklı olmaksızın nesneden bana doğru hesaplandıkları kendi yerimle tanımlanan uzamdır. Ve tek mutlak uzam da, kesinlikle ben olan bir yerden itibaren açılan uzamdır. Başkaca hiçbir nokta, hemen anında tümel görecelik içine sürüklenmeksizin, mutlak atf merkezi olarak seçilemez. Sınırları içinde kendimi özgür ya da özgür-olmayan olarak kavrayacağım, kendini bana yardımcı ya da ters (ayırıcı) olarak sunacak bir uzam varsa, bunun nedeni her şeyden önce kendi yerimi, seçim de zorunluluk da olmaksızın, oradaki-varlığımın düpedüz mutlak olgusu olarak var etmemdir."⁵⁵

Bireyleri ilgilendiren kişisel mekân vardır ki, bu da aynı cinsin kendi arasına koyduğu mesafedir. En basit kişisel mekân, kişinin kolunu öne doğru açınca etrafında oluşan alandır. Ya da sokakta sıra beklerken arada bırakılan boşluk (30cm) kadar olan mesafe de bu alan dâhilinde sayılabilir. İnsanların kişisel mekân anlayışı kültürlerle göre değişmektedir.

"Mekân engellerden bağımsız olarak, tam da düzeniyle davranış kalıpları belirleyebilir ya da önerebilir."⁵⁶ Mimari, mekân güçlü bir davranış şekillendiricidir. Wiston Churchill, bunu çok iyi anladığını 1943'de Avam Kamarası'nda yaptığı konuşmada açıkça ortaya koymuştur: 'Önce biz yapılarımızı şekillendiriyoruz, daha sonra da onlar bizi şekillendiriyor.'⁵⁷

⁵⁵ Henri Lefebvre, *Mekanın Üretimi*, Çev. Işık Ergüden, s.249.

⁵⁶ Leland M. Roth, *Mimarlığın Öyküsü*, Çev. Ergün Akça, s.82.

⁵⁷ A.g.k., s.76.

Fransa'da Fransız Devrimi ile toplumsal yapı değişmiş, yalnızca ortak yaşam alanlarına sahip ev mimarisi, odalara bölünmüştür. Bölünme bireylere kişisel alanlarını sağlarken mahremiyet ve özgürlük kavramlarını da sorgulatmıştır.

Churchill'in dışında Bauhausun kurucusu Walter Gropius da mekânın düzenlenmesi ve davranışlara etkisinden yola çıkarak kusursuz evlerin kusursuz bir yaşam sağlayacağını düşünür. Modern mimarinin işlevsel, akılcı ve etken mekanlar üreterek hijyenik, akılcı ve eşitlikçi toplum yaratma ütopyası başarısız olur. Modern birey düzen ve güvenlik için özgürlüğünden ödün verir.

Mekana ait bir kavram olan ve sanatçıların çalışmalarında ele aldığı *panoptik(on) kavramı* Foucault' nun *"iktidar ve özne ilişkilerine mekansal bir bakış açısı getirdiği önemli açılımlardan biri(dir) Panoptikon, görülmeden gözetleme altında tutmayı mümkün kılan bir hapisane sistemidir."*⁵⁸ XVII. Yüzyıl sonunda veba salgını için alınan tedbirler dizimi olan sürekli kayıt tutup gözetim altında tutma sistemi 19.yüzyıl başında iktidarın hapisaneler, okullar, hastaneler, fabrikalar için kullanarak bireyleri baskı, kontrol altında tutmaya başlamışlardır.

*"Bentham'ın Panopticon'un bu düzenlemenin mimari biçimidir. Bunun ilkesi bilinmektedir: Çevrede halka halinde bir bina, merkezde bir kule; bu kulenin halkanın iç çephesine bakan geniş pencereleri vardır; çevre bina hücrelere bölünmüştür, bunlardan her biri binanın tüm kalınlığını katetmektedir; bunların, biri içeri bakan ve kuleninkilere karşı gelen, diğeri de dışarı bakan ve ışığın hücreye girmesine olanak veren ikişer pencereleri vardır. Bu durumda merkezi kuleye tek bir gözetmen ve her bir hücreye tek bir deli, bir hasta, bir mahkum, bir işçi veya bir okul çocuğu kapatmak yeterlidir. ...sürekli olarak görülebilir durumdadır. Görülmeden gözetim altında tutmaya olanak veren düzenleme, sürekli görmeye ve hemen tanımaya olanak veren mekânsal birimleri oluşturmaktadır."*⁵⁹

Toplumsal siyasal örgütlenmesi olan devlet, bireye karşı güçlenmişti. Bireylerin toplumsal kökenlerinin ne olduğuna bakmadan onları bir potada eriterek, bireyleri asimile eder. Direnç gösterenleri ezer. Mekân (Mahalle)baskısı, iktidarın baskısıdır. Bazı mekânlar ideolojiktir. İçinde yaşayanların değişmesi bile mekânın kendisine ait kültürün devamlılığını engellemez. İktidar önce, işleyişi sağlayanların mekân ile

⁵⁸ Mehmet Zeydin Yıldız, Faruk Alaeddinoğlu, Küreselleşme Çağında Değişen Mekan Algılayışları, s.853 (<http://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/YILDIZ-Mehmet-Zeydin-YILDIZ-ALAEDDİNOĞLU-Faruk-KÜRESELLEŞME-ÇAĞINDA-DEĞİŞEN-MEKÂN-ALGILAYIŞLARI.pdf>)

⁵⁹ Michel Foucault, *Hapisanenin Doğuşu*, Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, s.295

ilişkinini keser, mekânın dayattığı kriterlere uygunluk göstermeyen bireyleri yerleştirir buna rağmen bazı mekânlar canlıdır, geleneği yaşatmaya devam eder. Ancak mekân farklı bir mekâna yani coğrafi alanı değişirse, mekânsal gücünü kaybeder. Panoptikon, küçük, büyük özel kurumlarda sisteme uyarlanmıştır bireyler bu sistemin içine doğmuş oldukları için çalışanlar ya da yönetenler bunun farkında değildirler. Sistem kendini sistemin içinde haklı gerekçeler ile gizler.

*"Modern toplum güvenliği sağlamak için bilinçli önlemler almadan güvenli kalılabileceğine inanmaz. Bu önlemler herşeyden önce insan davranışının yönlendirilmesi ve kontrol edilmesi yani toplumsal kontrol anlamına gelir. Toplumsal kontrol gerektiğinde iki şekilde uygulanabilir. İnsan, yapılması istenmeyen şeyleri yapmaktan alıkoyulduğu ya da yapılması istenen şeyleri yapmaya teşvik edildiği durumlara sokulabilir."*⁶⁰

İktidar, kamusal alanlarını (okullar, hastaneler, alış-veriş merkezleri) bireylerin ve toplumun güvenliğini ön koşul göstererek normalleştirdiği ihlalleri ile yani güvenlik kameraları yoluyla toplumu kontrol altına alır. Panoptikon kavramında olduğu gibi sabit bir gardiyan yoktur. Kameralar, cep telefonları gardiyanı hareketli kılmıştır, hapisanenin dışına taşımıştır. Zygmunt Bauman'a teknoloji ile değişen bu durumu: *"Modernite tarihinin günümüzdeki durumuyla ilgili başka ne söylenirse söylensin, hepsinden önce, post-panoptik'tir."* diyerek açıklar. Kişilerin mahrem bilgilerinin teknoloji aracılığıyla devletin hizmetine açılması, yaptığınız her harcamada kimlik bilgilerinizin devreye girmesi, iktidarın her an ensenizde olma hali sizi şeffaflaştırıp silikleştirmeye başlar. Instagram, facebook gibi sanal mekânlarda yaptığınız paylaşımlarda hukuki haklarınız ihlal edilebilir hakkı tanır artık özgür değilsinizdir.

Sanatçı heykeli var ettiğinde aynı anda yer de yaratır. Heykelin her zaman bir yeri vardır ve ontoloji ile ilgilidir. Rönesans'a kadar yol, meydan belirleyen, mimariye bağımlı heykel, bu fiziksel mekânlara olan ilişkisinden kendi iç dinamiğinden mekânlar kurarak kurtulmuştur. 1725'de Academie des Beaux Arts adlı resim heykel kurumuna ait sergi salonu olarak açılan Paris Salonu, iki yüzyıl boyunca sanatçıların eserleri ile dâhil olmak istedikleri bir mekândır. 1863'te Manet'nin eserinin bu sergi salonuna kabul edilmemesi sonucu tepkileri hafifletmek adına Reddedilenler Salonu adı altında başka bir sergi salonu açılır. Paris Salonu'nda yer alabilmek sanatçı ve sanat eseri için bir tür onay, statü demektir. 1900'lü yıllara gelindiğinde katı kurallarla

⁶⁰ Zygmunt Bauman, *Özgürlük*, Çev: Kübra Eren, s.47.

ve tutucu tavırlarla bürokratik bir bu kuruma dönüşünce eski ö nemini kaybeder. Heykelde anıt mantığı o dönemde kaybolmaya başlar. Auguste Rodin'nin Calais Burjuvalarını çalıştığı heykelinin kaidesi klasik kaide anlayışından farklıdır ve yere çok daha yakındır. Klasik anlayışta kaide; heykeli yücelten ve ona mekân olan bir birimdir. Rosalind Krauss, Roden'in anıt mantığı ile yaptığı Balzac ve Cekhennem kapıları heykellerinin yerlerine yerleştirilmemesinin heykeli yersiz-evsiz konuma çektiğini söyler. Ona göre:

“Bu iki heykel projesiyle anıt mantığı eşiği geçilip onun negatif durumu denilebilecek bir şeye-bir tür yersizliğe ya da evsizliğe, mutlak bir yer kaybına- yani modernizme girilir, zira heykel üretiminin modernist dönemi tam da bu yer kaybıyla bağlantılı olarak işler ve anıtı bir soyutlama: işlev bakımından yersiz ve büyük ölçüde kendine gönderen katışıksız bir işaret ya da kaide olarak üretir.

Modernist heykelin konumunun ve dolayısıyla anlamının ve işlevinin esasen göçebe olduğunu işte bu iki özelliği beyan eder. Heykel, kaideyi fetişleştirerek, onu kendi bünyesine katmak için aşağıya uzanır ve bulunduğu fiili yerden uzaklaşır; kendi malzemelerini ve inşa edilmiş sürecini temsil ederek kendi özerkliğini betimler. Brancusi'nin sanatı bunun nasıl gerçekleştiğini gösteren olağanüstü bir örnektir.”⁶¹

Heykeli geleneksel kaideden kurtaran⁶² Constantin Brauncusi'nin *Boşluktaki Kuş* çalışmasında kaide heykelin bir parçasıdır ve özellikle kuşun aerodinamik özelliğini dile getirmese de; formu gökyüzüne doğru uçar durumda betimler ve uçma duygusunu pekiştirmek için yüzeyi ayna etkisinde parlatarak espası formun içine alır.

⁶¹ Rosalind Krauss, Çev:Kemal Atakay,Sanat Dünyamız,Sayı,82,Kıl 2002, ISSN 1300-2740, s.105

⁶² Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi ve ‘ Dimitri Kantemir’ Romanya Kültür Enstitüsü tarafından ortaklaşa düzenlenen ve Prof. Dr. Constatin-Balaceanu-Stollnici, (member of the Romanian Academy), Prof.Dr. Augustin Ioan, (University of Architecture &Urbanism, Bucharest), Prof. Dr. Sorin Vasilescu, (University of Architecture& urbanism) gibi Brancusi uzmanlarının katıldığı “Büyük Romen Heykeltıraş Constantin Brancusi” Sempozyumunda, Prof.Dr.Jale Erzen “Brancusi: Soyut ve Gerçek Arasında” Başlıklı konuşmasında; Brancusi, Centre George Pompidou Sergi Kataloğu, 1995, Paris,Rosalind Krauss, Sculpture in the Expanded Field, ‘The Anti-Aesthetic’, ed. Hal Foster Kenneth Frampton, CriticalRegionalism, Ibid, kaynaklarını dip not olarak verir ve:

“...Bayan L.R.’nin portresi ve Yaratık (Chimere, 1917) farklı parçalardan bir araya getirilmiş, ve tabanları ile bir şekilde bütünleşmiş heykeller...”

“..... Sokrat (1921), Adem ve Havva (1921).....heykel tabanlarının ya da Telefon Taburesi gibi eşya tasarımlarının antropomorfik biçimlere dönüştüğü heykeller. Brancusi'nin heykel tabanları ve haykalleri sürekli olarak yer değiştirmekte, tabanlar üstüste binerek, birbirlerine göre yön değiştirerek, çoğalarak heykel haline gelirler....”

“...Brancusi'nin heykel tabanları sürekli olarak değişirler, katlanırlar, heykelin kendisi olurlar ve kendi yerlerini kendi diyarlarını kendileri oluşturur.... “

“...Şunu anlıyoruz ki Brancusi heykel tabanlarını de birer heykel gibi düşünüyordu; hatta zaman zaman onları oldukları gibi de satmıştır.” der.

Akış ve hızı hissettiren bu cilalanmış form, izleyicide insan eliyle değil de makinadan çıkmış duygusuna neden olur. Bu çalışmada “ağırlıktan ve dünyadaki sınırlayıcı her şeyden serbest kalmışlık duygusu öylesine aktarılmaktadır ki, arzu ettiğimiz her şey bir uçuş rüyasında zevk uyandırarak yerine geliyormuşa benzer.”⁶³ Ve bu özgürlük kavramının soyut anlatımıdır. Resim sanatında kullanılan ‘boşluğun resmi’ doluluğa hizmet eden bir söylemdir. Brucusi’nin bu çalışmasında da form boşlukta mekân duygusunu pekiştirir.



Görsel 22: Constantin Brancusi, Boşluktaki Kuş, (Bird in Space), Bronz, 1927

Kaynak.: <https://frenchsculpture.org/fr/sculpture/4796-oiseau-dans-lespace>

Resim sanatı gibi değişimlere açık olmayan heykelin, tıpkı resmin çerçevesi ile özdeş olan kaide ilişkisi ile bağını koparması değişimin öncüllerindendir.

“Ancak hem soyutlamanın hem gerçekliğin saklı anlamı, yirminci yüzyılın kutsal boyutu olan mekânın kendisindedir. Aralarındaki özel ayırım ilkinin aslında pratik bir gerçekliğe- sanatın “işlevsiz” oluşu yolundaki modern mite karşın- sahip olduğu gerçekliğini belirsiz kılmıştır. Eğer sanat herhangi bir kültürel gönderme içeriyorsa (kendisinin de “kültür” olmasının ötesinde) hiç kuşkusuz bu göndermelerin, mekânı ve zamanı nasıl tanımladığımızla bir ilgisi vardır. Sanat yapıtı aracılığıyla ifade edilen mekân kavramıyla içinde var olduğumuz mekânlar arasındaki

⁶³ Hugh Honour, John Flming, *Dünya Sanat Tarihi*, Çev. Hakan Abacı, s.829.

enerji gelgiti, modernizmin en temel ama en az anlaşılmış noktalarından biridir.”⁶⁴

Konstrüktivistler mekânı görünür hala getirir. Bu görünürlük sadece izleyici için değildir. Sanatçılar da mekânı bu gözle görmeyip, ele almamıştır. 1923 yılında mekan sanat nesnesi olarak kullanılmaya başlanır.

Rus asıllı mimar, ressam El Lissitzky, *Proun Odası* isimli çalışmasının öncülleri olan resimlere 1919 başlar. *Proun*, ‘yeni sanat için’ anlamına gelen uydurma bir kelimedir. Maleviçten etkilendiği söylenen resimleri mimari eğitiminin izlerini taşır. 1923 de Berlin’de açılan bir sergi için *Proun Odası*’nı kurar. Halihazırda olan çalışmaları ile yeni kompozisyonlar yaratarak üç boyutlu, kare bir mekân yaratır.⁶⁵



Görsel 23: El Lissitzky, Prounenraum, 1923, reconstruction 1971, x (TATE Museum, England)

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/replicas-and-reconstructions-in-twentieth-century-art>

⁶⁴ Brian O’Doherty, *Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekânının İdeolojisi*, Çev.Ahu Antmen, s.56.

⁶⁵Christiene Berndes, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/replicas-and-reconstructions-in-twentieth-century-art>.

El Lissitzky gibi uydurma bir kelimedenden yola çıkarak eser üreten başka bir sanatçıda Kurt Schwitters'dir. Onun *Merzi* bütün sanatları kapsar.

“Schwitters Merzlerini atıklardan, hurdadan, döküntülerden, çöpten yaratır (Abfall). Mertzbilder dediği Merz-resimleri tual üstüne ‘çakılmış’ veya tutturulmuş tahta, kağıt, metal, ağaç, oyuncak, tel parçalarından oluşur. Kendini ‘Ben Kurt Schwitters, resimleri birbirine çivilerim’ diyerek tanıtır. Çivilemek için tual gibi geleneksel formatları kullanması kasıtlıdır. Hem sanatın tarihi ile bağıni hem de bu bağı nasıl koparttığını ima eder.”



Görsel 24: Kurt Schwitters, Merzbau, 1933, Photo: Wilhelm Redemann.

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau>

Sanatçı, *Merz*-resimlerinden başka, *Merz*-sutunu adını verdiği heykeller, rölyef tarzında kolajlar, ahşap malzemeler, alçı plakalar ve bulduğu çöplerin birbiri ile ilişkisini belirtmek için kullandığı iplerle mimarlığını simgeleyen *Merzbau*'yı inşaa etmeye başlar. Nazi tehdidinden Norveç'e kaçana kadar 1923'den 1937'e kadar on tane sütun, kırka yakın grotto (yapay mağara), odalarla ailesine ait evin tamamını kaplar. 1943 yılında müttefiklerin bombardımanı sonucu *Mezbau* yok olur. Daha sonra yeniden Londra yakınında Ambleside' da *Mezbau* inşaa etmeye 61 yaşında ölene kadar devam eder. *Mezbau* ne sergilenmek için ne de satılmak için yapılır. Sanatçının yakın dostları dışında kimseye açık değildir. Topladığı çöpler şehrin

hafızasına göndermedir. *Erotik Izdırıp Katedrali* ismini sütun heykellerinden biri olan ‘büyük sütun’ dan alır ve *Mezbau* bu isimle anılır.⁶⁶

Ali Artun’a göre; *Erotik Katedral* gerçekten de bir özerklik tapınağıdır. O nihayetinde, *Schwitters*’ın gücüne çok inandığı bir form dahi değildir. Olsa olsa, *Schwitters*’ın hayatının yaşama formudur. Çünkü aslında bir eylemdir, bir saf olaydır.” diye yazar.

Kurt Schwitters’in *Mezbau*’ sına temenos da denilebilir. Carl Gustav "Jung'a göre birey toplumun yol açtığı karmaşadan kurtulabilmek için, kendi bütünlüğünü koruyabilmek adına, yabancılaşmanın ve dışlanmanın acılarını unutabileceği fantazmagorik bir toplum düşlemeye başlar. Bu temenos' ta, kaybettiği gerçek ilişkileri düşsel olanlarla ikame eder. Gitgide kişi, gerçek topluma değil de bu temenos 'a yerleşir."

Bu Temenoslar kişilerin kendilerini güvende hissedeceği mekânlardır. Sanatçı için sanat eserleri kendi temenoslarının özdeşleridir. Kendi düşsel uzamlarında kendilerinden ürettikleri ama içinde güvenle gizlendikleri mekânları. Öncelikle mahremdir. Sanatçı, sanat eseri yoluyla mahremiyetini, kendisine ait olanı paylaşır.

Judith Collins “*Sculpture Today*” kitabında galeri mekânını sanat nesnesi olarak ilk kullanan sanatçının Duchamp olduğunu söyler. Sanatçı, mekânın geleneksel kullanım yüzeylerini olan duvar ve yeri değil, tavan ve yeri kullanmıştır. Bu çalışmada tavan yer, yer de tavan görevi görür. Bir tür ters-yüz etme söz konusudur. Tavanı doldurduğu çuvallar ve yerde ise avize görevi gören mangal ile mekânı kurgular. Bu kurgulamaya galeri kapıları da dahil edilir. Eserleri ile izleyiciyi hep tepetaklak çevirmeye devam eden sanatçı, içerisi-dışarı arasındaki kurguyu bozar.

⁶⁶ Der. Nur Altınyıldız Artu, Royji Ojalvo, *Arzu Mimarlığı Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek*, Ali Artun.



Görsel 25: Marcel Duchamp, Tavandan Sarkan 1200 Kömür Çuvalı, (Exposition Internationale de Surréalisme), 1938, (Paris Güzel Sanatlar Galerisi)

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/571886852661026954/>

Birkaç yıl sonra, ‘*İpin Mili*’ adlı çalışmasıyla New York’ta katıldığı *First Papers* sergisinde galeriyi girilmesi zor bir mekâna dönüştürecek şekilde iple parçalara ayırır. Yaptığı enstalasyonla ilgili yazılarda, çalışmadan labirent olarak bahsedilir; “*olumsal bir kimlik, anlam kaybı ve yönsüzleştirici bir mekân yaratan, yapı-bozucu bir anti-mimari*”⁶⁷ olarak görülür. Biçiminden dolayı labirente benzetilmez, istediği gibi içerde olamadığı için izleyiciyi, duvarda asılı olan çalışmalara yaklaşılamadığı içinde sanat nesnelerini yerinden ettiği içindir labirent söylemi. Sergilenen “*surrealist resimleri çerçevelemesiyle hayata geçer bu yerinden edilme.*”⁶⁸ Böylelikle galeri *modernizmin düşünce odasına*⁶⁹ çevrilir. Bu hem izleyiciye hem de birlikte sergiye katıldığı diğer sanatçılara yönelik bir tavır, söylemdir denilebilir. İzleyicinin, sanat eserlerine ulaşamaması, eserlerle izleyici arasındaki etkileşimi

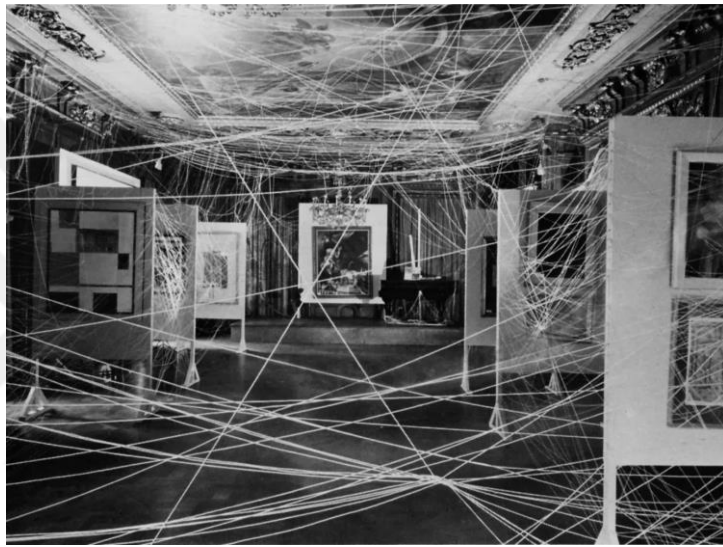
⁶⁷ Der: Nur Altunyıldız Artun, *Surrealizm Mimarlık Mekan Sanatı*, Çev. Renan Akman, s. 358

⁶⁸ A.g.k. s.358.

⁶⁹ Brian O’Doherty, *Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekanının İdeolojisi*, Çev.Ahu Antmen,.

sekteye uğrattır. Sanatçı, izleyici ve sanat nesnesi arasındaki *boşluğu* ortadan kaldırır ve diğer eserlerin de içine çekildiği tek bir esere dönüştürür mekânı.

“Mekânı kutulamak (ya da mekânı bir kutu gibi algılamak) Duchamp’ın sanatının ana biçimsel izleklerinden biri olarak nitelendirilebilir: Burada bir içerisi-dışarısı-içerilmek durumu söz konusudur. Bu açıdan bakıldığında, etrafa dağılmış nesneler, kaba bir şema halinde bir araya getirilebilir. Çeşitli fikirler içeren o kutu, aslında bir baş yerine mi geçmektedir? O halde pencereler, kapılar ve aralıklar duyu organları mıdır? Bu şekilde bakınca oldukça ikna edici bir metaforla karşı karşıyayızdır demek ki.”⁷⁰



Görsel 26: Marcel Ducamp, İpin Mili (16 Millik İp) Sürrealizm’in Başvuru Belgeleri Sergisi,(First Paper of Surrealisme), 1942, (New York)

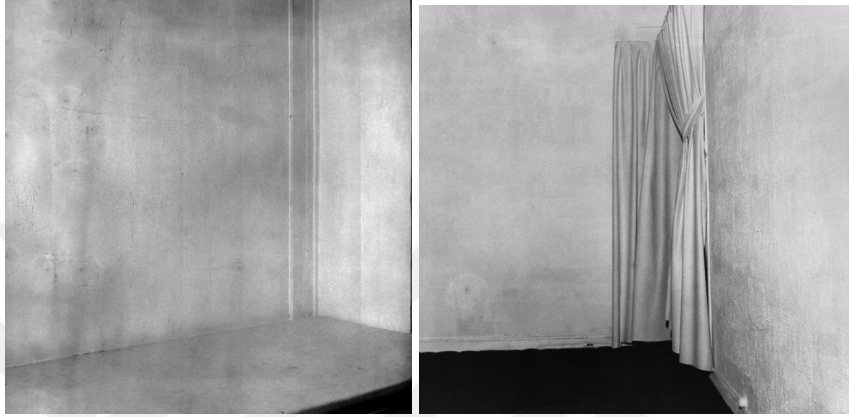
Kaynak: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942>

Yeni Gerçekçiler de mekânı sanat nesnesi gibi kullanırlar. Pierre Restany; bu oluşumun *“dünyanın kendisini bir resim gibi gördüklerini, (...) içinde bulunduğumuz durumda Marcel Duchamp’ın hazır-nesnesi (ve aynı zamanda Camille Bryen’in fonksiyonel nesneleri) yeni bir anlam kazanmaktadır. Modern varoluşun organik tüm kesitlerini oluşturan kente, sokağa, fabrikaya, kitlesel üretime ait doğrudan ifadenin bir tercümesidir.”⁷¹* diyerek, Yeni Gerçekçilerin düşüncelerini ortaya koyar.

⁷⁰ Brian O’Doherty, *Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekanın İdeolojisi*, Çev. Ahu Antmen, s.94.

⁷¹ Ahu Antmen , *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, s.177.

Grup üyelerinden Yves Klein, *Boşluk* adı altında bir galeri salonunu, sanat yapıtı olarak sergilemiştir. Sanatçının özgürlüğü, düşüncedeki sınırsızlığı bu çalışmada gözler önüne serilir. İçini dolduran nesnelerle ve içinde yaşayan insan ile varolan mekan; içi boşaltılıp sergilenerek kimliksizleştirilir. Bir şey olmadan, galeri olmadan önceki saf haline dönüşür ve boşluk, varlık ile ilgili olur.



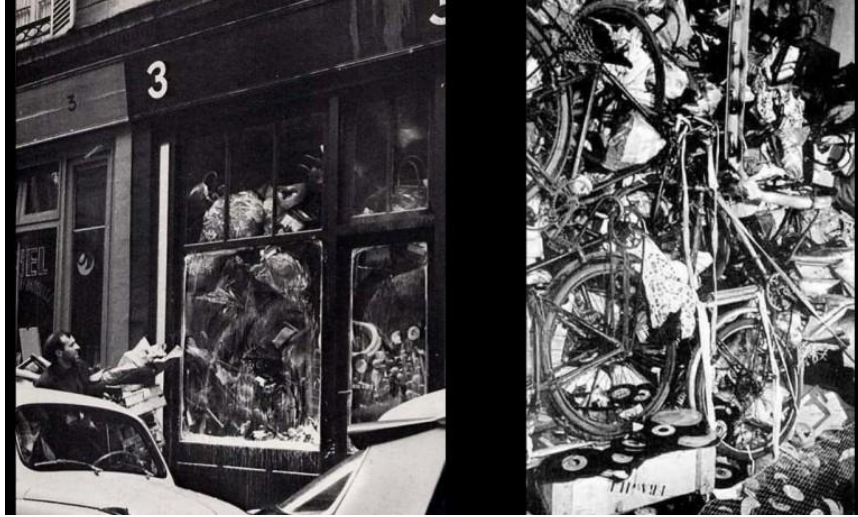
Görsel 27: Yves Klein, Boşluk, (The Void) 1958, (Iris Clert Gallery)

Kaynak 1: <http://www.yvesklein.com/en/photographies/view/100/actions/393/view-of-yves-klein-s-exhibition-ythe-voidy-at-gallery-iris-clert-paris/?of=3>

2: <https://tr.pinterest.com/pin/271975264967827985/>

Birkaç yıl sonra aynı galeri salonunu ağzına kadar gereksiz malzemelerle dolduran sanatçı Arman, mekânı girilebilen değil de seyir nesnesine dönüştürür. Galeri mekânlarını sorgulayan bir tavidir bu eylem. *Pencere* içeriden dışarıyı seyre açarken burada dışarıdan içeriye seyretmek içindir. İzleyici içeriye davet edilmez. Onun, “mekânı bedensel olarak kavramak yerine, resimsel olarak”⁷² görmesi istenir.

⁷² Der: Nur Altunyıldız Artun, *Sürrealizm Mimarlık Mekan Sanatı*, Çev. Renan Akman, s.206.



Görsel 28: Fernandez Arman, Doluluk, (Le Plein), 1960, (Iris Clert Gallery)

Kaynak: <https://theartstack.com/artist/arman/le-plein-galerie-iris-clert-gallery-paris-1960>

Mekân her akımın sorunsalı olmaya devam eder. Minimalistler için mekân, “(...) genellikle *eserin bir parçası niteliğinde ve eserle bütünleşen bir öge konumundadır.*”⁷³ O yüzden minimalistler, resim ve heykelde geleneksel biçimsel sınırlardan çıkmayı hedeflemişlerdir. Çünkü; “*minimalistlere göre gerçek mekanı kullanmak, başka bir deyişle espasın kendi içinde olmak, boyanın yüzey üzerinde yarattığı mekan yanılısamından, yani espas duygusundan çok daha heyecan vericidir*”⁷⁴.

Onlar için ürettikleri ne resim ne de heykeldir ve *spesifik nesne* tanımı kullanmayı tercih etmişlerdir. Bu spesifik nesneler; endüstriyel malzemelerden üretilir ve kendi dışında hiçbir anlama göndermeleri yoktur. Minimalizm ile izleyicinin dahil edildiği bir durum ortaya çıkar. İzleyici sanat nesnesini deneyimler ve varlığının bilincine ulaşır. Gestalt psikolojisinin ilkelerini gözeterek parça bütün ilişkisini irdelenmişlerdir. Gestalta göre zihin; azami düzen ve düzenlilik arar hatta tercih edilen durum; dinginlik ve tek biçimciliktir. Bedenin biçimlere ve çizgilere karşı bazı tepkileri vardır. Örneğin; yatay çizgiler ile dinlenmeye geçildiğinden beyin; alınan pozisyonu yatay çizgiyle özdeşleştirir. Tıpkı çalışmalarını heykel diye tanımlayan

⁷³ Ahu Antmen , 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, s.182.

⁷⁴ A.g.k., s.182.

sanatçı Carl Andre'nin heykellerinde, çizgilerin izleyiciyi bir yöne yönlendirmesi gibi. Sanatçı çalışmaları için şu açıklamayı yapar;

“benim heykel anlayışımı en iyi tanımlayan şey, bir yoldur. Yol ne belli bir noktada bulunarak ne de belli bir noktadan bakarak kendini açık etmeyen bir şeydir. (...) Yapıtlarımın çoğu, özellikle de en başarılı olanlar, genellikle bir tür tercihi yol gibi algılanabilir, izleyicinin onlara yaklaşması, üzerinde, çevresinde dolaşmasını gerektirmiştir. Yollara benzerler ama durağan bir noktadan seyredilen yollar gibi değildir. Bana göre heykelin sonsuz bakış açıları sunması gerekir. İzleyicinin onu görmek için durması gereken tek bir yer, hatta birkaç yer bile olmamalıdır.”⁷⁵



Görsel 29: Carl Andre, 144 Grafit Sessizlik, (144 Graphite Silence) 2005, (Galeri Tschudi Glarus)

Kaynak: <http://www.artlinked.com/Object/1375/carl-andres-144-graphite-silence-2005>



Görsel 30: Carl Andre, İnstallation view, Dia: Beacon. (Kurulum görünümü, Dia: İşareti) 2015, (New York) Photo: Bill Jacobson

Kaynak: <https://www.artsy.net/show/dia-art-foundation-carl-andre-sculpture-as-place-1958-2010>

⁷⁵ Ahu Antmen , 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, s.189.

Heykelin malzeme-mekân ilişkisi ele alındığında; Picasso malzemeyi değiştirmiş, Tatlin değişen malzemeyle mekânı birleştirmiş. Duchamp, pisuar gibi mekâna ait bir malzemeyi sanat nesnesi ilan etmiş, Klein, heykelin sergilendiği mekânı sergi nesnesine dönüştürmüştür. Zaman içindeki, sanatın nesnesi ile olan bu değişim süreçleri, sanatçılara nesneye ihtiyaç olup olmadığını tartışmasını ortaya çıkarmıştır. Kaynağının Dada hareketleri ve Duchamp olduğu kabul edilen kavramsal sanat ile düşünce ve kavramlar önemli olmuştur. Kavramsal sanat çerçevesi içine beden sanatı (performans sanatı, heppening) yeryüzü sanatı, video sanatı gibi ifade biçimleri girer. Hugh Honour ve John Flming *"Kavramsalculukta sorgulanan sanatçının fikirleriyle dünyanın maddi gerçekleri arasındaki ilişkinin özel karakteriydi."*⁷⁶ der.

Sanatçılar önce; mekâna ait her duvarı, tavanı, yeri sanat nesnesi ile doldurmuş sonrası mekânı boş olarak, dolu olarak sanat nesnesine dönüştürmüştür. Özgürlüğünün mekânla sınırlandığını düşünen bazı sanatçılar, mekânın konumlandığı yeryüzüne yönünü çevirmiştir. Yeryüzü sanatının önemli temsilcilerinden olan Roberth Smithson " (...) 'yer-olmayan' (nonsite) diye geliştirdiği bir düşünce temelinde, iç ve dış mekan arasında gidip gelmeye , bağlantılar kurmaya başladı. Dışarıdan içeriye taş ve toprak taşıdı, yerleştirmeler gerçekleştirdi. Bu çalışmalar sonunda da hem kültürel hem fiziksel hapisane olduğu gerekçesiyle galeri denen sınırlanmış mekândan çıkmaya karar verdi." ⁷⁷ Sanatçı, sınırlarının, galeri mekânının dışında yeryüzünde de devam ettiğini fark etmesi uzun sürmez ve yeryüzünü açık hapisane olarak kabul eder. Galeri veya müzelerde, küratörlerin sınırları ya da dayatmalarındansa kendi özgürlüğünü ilan eder.

İzleyici; sanatçının çalışmalarını deneyimlemek için; içinde gezinir, bütüne hâkim olmak için de boşluğun içinden yani gökyüzünden bakmak ve ya kameraların görüntülediği görseller üzerinden deneyimlemek zorundadır. Mekân olarak seçilen yeryüzüne geometrik şekiller kullanılarak oluşturulan çalışmalar, Rıfat Şahiner tarafından Michel Foucault'un *panoptikon* kavramıyla yorumlanır.

"Panoptik kavramı; sınırlandırılmış, çepeçevre kuşatılmış mekânsallık olarak ele alınabileceği gibi, tümüyle geometrik olarak ayrıştırılan bir

⁷⁶ Hugh Honour, John Flming, *Dünya Sanat Tarihi*, Çev. Hakan Abacı, s.854.

⁷⁷ Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s. 309.

uzamsallığın gözetleme biçimi olarak da tanımlamak mümkün. Aslında gözetleme, görmeye dair olanın yeniden kodlanmasını içermektedir.”⁷⁸



**Görsel 31: Robert Smithson, Spiral Dalgakıran, Büyük Tuz Gölü, Utah
Spiral Jetty, 1970 (Great Salt Lake, Utah)**

Kaynak: https://www.turkcebilgi.com/robert_smithson

Sanat nesnesinin sergilendiği ve izleyicinin dahil edildiği mekânsal çerçeve İtalyan performans sanatçıları Pippa Bacca Ve Silvia Moro ile değişime uğrar. Sanatçıların bulunduğu mekânlar; ya sergi alanları ya galeri mekânları ya atölyeler ya kamusal alanlar ya da izleyicilerin varlığı ile çevrelenmiş güvenli mekânlardır. Bu mekânların sınırları; izleyicinin bakışı, fotoğraf makinaları ve kameralar ile çizilmiştir. Sınır bu iki sanatçı ile gözlemlenemeyecek, geniş bir alana çekilmiştir. İzleyici bu çalışmaların bir kısmına şahit olacak, bütünü bedensel olarak deneyimleyemeyecektir.⁷⁹

“Barış Gelinleri” performansı ile sanatçılar; Milano’dan yola çıkarak, Balkanlar’dan ve Ortadoğu’dan geçerek Tel Aviv’e otostop yaparak ulaşmayı planlamışlardır. “Barış ve güven” mesajı içeren performans ile bireylerin farklı coğrafyada farklı kültürlerle büyümesine rağmen birbirlerine güvenip iletişime geçebileceklerine göndermeydi. “Performans süresince Pippa Bacca, doğumun simgesi olarak tanışmayı tasarladığı ebelerin ayaklarını yıkayacak; Silvia Moro ise tanıştığı kadınlardan gelinliğine çeşitli motifler işlemelerini isteyecekti. Sembolik olarak giyilen beyaz gelinlikler sonrasında sergilenecekti. Pippa Bacca performansa başladıktan üç hafta sonra Gebze’de tecavüze uğrayıp öldürülür.

⁷⁸ Rıfat Şahiner, *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapı Bozumu*, s.176.

⁷⁹ Ahu Antmen, *Kimlikli Bedenler, Sanat, Kimlik, Cinsiyet*, s.174.



Görsel 32: Pippa Bacca ve Silvia Moro, Barış Gelin Performansı, 2008

Kaynak: <http://blog.kavrakoglu.com/tag/pippa-bacca/>
<http://pippihasmet.blogspot.com/2010/05/pippa-baccay-hatrlamak.html>

Bu performans ile “mekânsal çerçevenin anlam kurucu boyutu ön plana çıkar. sanat üretiminde iç mekân/dış mekân; özel alan/kamusal alan; veyahut sanat için belirlenmiş alan/sanat için belirlenmemiş alan ayrımı “Barış Gelinleri” performansı temelinde birincil önemdedir. “Barış Gelinleri”nin de dahil olduğu feminist performans, sanatın mekânsal sınırlarını ciddi biçimde genişletti; ev içlerinden bedenın kendisine mekân olgusunun nasıl algılanabileceğinin sınırlarıyla oynadı. “Barış Gelinleri” performansı bağlamında da mekân, çeşitli ülkelere, yollara, dünya politika sahnesine, Türkiye’ye, Gebze’ye tekabül ettiğı kadar, çoğı kimsenin zihninde ortaya çıkan birtakım ön yargılara da uzanır: Kadının gidebileceğı veya gidemeyeceğı yerlerin varlığı; giderse koşullarına katlanması gerektiğı şeklindeki inançlar ve elbette ki ‘gizemli ve kutsal yer’ olarak kadın bedeninin kendisi, mekânsal çerçeveyi farklı boyutlarıyla oluşturur.”⁸⁰

Bu yeni anlayışlar ile izleyici-seyircinin durduğı yer değışmiştir. Modern sanatın içeriğinin izleyiciyi ürküten, tehdit eden konularından ziyade; (bakış mekânındaki) algılama biçiminin değışimi olduğı söylenebilir. Walter Benjamin, “nesnenin çevresini saran kabuktan çıkarılması, özel atmosferinin yıkılması, belli bir algılamanın belirtisidir.” der. Özel atmosferi yıkılan sanat nesnesi ve değışen mekânı; kendilik olgusunu sorgulayan izleyiciyi salt izleyici olmaktan çıkarır ve ⁸¹ katılımcı yapar.

⁸⁰ Ahu Antmen, *Kimlikli Bedenler, Sanat, Kimlik, Cinsiyet*, s.174.

⁸¹ A.g.k.,

2.3 Mimari Olmayan ve Mimari Olan

W.Benjamin'in özgürleşme için tarihin öğrenilmesi gerektiğini söyler. Heykelin ve mekânın tarihi uygarlığın başlangıcıyla tapınaklarda kesişir. Mekân ile ilişkisinin tarihinden önce, onu dar bir çerçevede, mekân ile ilişkilendirilerek tanımı ele alınacaktır.

Heykel, algımız ve belleğimizin ürettiği üç boyutlu form bütünüdür, boşluk, doluluk ve yüzeylerden oluşur. Tarihi bağlamda heykelin tanımı şöyle yapılmıştır:

“Tek figürden oluşan ve genellikle ayakta duran heykelleri tanımlamak için Latince statua sözcüğü kullanılmaktadır. Akdeniz çevresindeki ilk çağ uygarlıklarında sculptura yontu; (İng. Fr. Sculpture; Alm. Skulptur) ve statua (İng. Fr. Alm. Statue) sözcükleri ayrı uğraşları, farklı kavramları dile getirir. Sculptura, mimarlığa da kapı açabilen her türde üç boyutlu heykelsi biçimlendirmeyi belirlerken, statue yitik mum ya da kum döküm teknikleriyle elde edilen türleri belirten bir sözcüktür.”⁸²

Heykel için yapılan bu ayırım yüzyıllar içinde eriyip gitmiştir. Uygarlıkların başlarında kuruluş aşamasında, önceleri bölgeye ve çevreye göre doğada bulunan malzemeler kullanılmıştır. Kıl, taş, ahşap ile başlayan malzeme serüveni; insanlığın gelişmesi ile madenlerin kullanımı devreye sokularak bakır, demir, bronz, kurşun, altın, gümüş gibi malzemelerden heykel ve heykelciklerin yapıldığı bir evreyle devam etmiştir. Endüstri Devrimi sonrası endüstriyel malzemelerden, teknoloji geliştikçe bilgisayarların yardımı ile CNC makinelerle ve 3D yazıcılar kullanılarak heykel tasarlanıp yapılmıştır. Malzeme sınırı ortadan kalktıkça heykelin özgürlük alanı genişler.

Heykele ait başka bir tanım da Richard Serra'dan gelir:

“Bir beden ile yer arasında paralaktik aktarımda, bedeni harekete geçirmek ve yeri çerçevelemek. Ama heykeli aynı zamanda iki başka terim arasında da konumlandırır: Heykel bir yandan resme karşıt, bir yandan mimarlığa karşı eleştireldir.⁸³ (...) Serra 1973'te “heykel deneyimi”ni, sınırları “hareket aracılığıyla” çizilmiş bir “yer topolojisi” “peyzajda yürümenin ve peyzaja bakmanın diyalektiği” olarak tarif ediyordu.

⁸² Ali Gevgili, Doğan Hasol, Bülent Özer, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, s.680.

⁸³ Hal Foster, *Sanat Mimarlık Kompleksi, Küreselleşme Çağında Sanat, Mimarlık ve Tasarım Birliği*, Çev:Serpil Özaloğlu, s.218.

Böylece heykel, eserin özneyi ve araziye birbiriyle bağlantılı bir biçimde çerçeveleyip yeniden çerçevelediği paralaktik bir işlem haline geldi.”⁸⁴

Heykel ile gözetleyenin gözetlediği yeri, bakış açısını değiştirmesinden bahsedilir. İzleyici, heykel için yer-mekân kadar önemlidir. Rosalind Krauss heykeli, yer ile izleyici-özne arasındaki aracı gibi görür.

Serra'nın mimarlığa eleştirel bir eylem olduğunu söylediği heykelin Türkçe kelime kökeni mimari yapı olarak tanımlanır. Heykel; *“Arapça hykl kökünden gelen haykal "muazzam yapı, abide, anıt" sözcüğünden alıntıdır. Arapça sözcük İbranice ve Aramice / Süryanice hekal "saray, tapınak" sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük de Akatca ekallu "saray" sözcüğünden alıntıdır. Akatca sözcük Sümerce e-gal "büyük ev" sözcüğünden alıntıdır.”*⁸⁵

Etimolojisinin altında yatan tarih bağlamında sanat tarihi irdelendiği zaman kendisi için mekânlar inşa edilen heykel; Antik dönemde Tanrı, Tanrıçaların adına yapılmış bolluk bereketin simgeleri ve insanların yanlarında taşımak için kullandıkları tılsım olarak ayrıştırılır.

“ Mısır heykeli daha çok öteki dünya ile ilişkilidir ve yaşamı korur, firavunların kutsallığını, gücünü görsel vurgular, mitleri anlatır.

*Anadolu ve Mezopotamya heykelleri savaşları, zaferleri, mitleri, ritüelleri, kanunları anlatırlar, kralın propagandasını yaparlar veya tapınaklarda insanlar adına dua ederler. Heykeller kentlerin kutsal simgeleridir...”*⁸⁶

Yunan heykelinin konusunu da mitler oluşturur. Heykelleri insan ölçülerinde ya da devasadır. Doğaya uygun, anatomik olarak doğru tasvir edilmiş heykeller zaman içinde ideal ölçülere ulaşmıştır.

Roma heykelleri Yunan heykelleri gibi büyük boyutlu değildir. Realist üslupta portreler zaman içinde Yunan heykeli gibi idealize edilen heykellere dönüşür. Propaganda aracı olarak zaferleri anlatır.

Bu dönemlerde heykel kişiyi koruyan, kollayan, ona bakan, izleyen gözleyen bir nesnedir. Mısır dilinde *yaşayan heykel* anlamına gelen *Sfenks*'in, hazine bekçiliği

⁸⁴ Hal Foster, *Sanat Mimarlık Kompleksi, Küreselleşme Çağında Sanat, Mimarlık ve Tasarım Birliği*, Çev: Serpil Özaloğlu, s.207.

⁸⁵ <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/heykel>.

⁸⁶ Özi Huntürk, *Heykel ve Sanat Kuramı*, s.23.

yaptığına inanılır. Grifonlar da koruyucu görevi görür. Sümerlerde kilden yapılan heykellerin sadece gözleri camdan yapılır ve öte dünyaya geçişin kapısı olarak düşünülür. Hitit heykelleri de mimariden ayrılmaz. Şehirlerin kapılarında bulunan heykeller şehri korur.

W.Benjamin, özel atmosfer kavramından önce; sanat yapıtının ‘aurası’nın, orijinalliğinden kaynaklanan bir biricikliğinin olduğunu ve mekanik olarak yeniden çoğaltma ile bu ‘aurası’nı yitireceğini söyler. Her yüzyıl bir önceki yüzyılın sanat yapıtlarını farklı gerekçeler ile yeniden üretmiştir. Bu ticari amaçlı olabilir ya da öğrencilerin eğitimi için okullarda verilen eğitimlerde olduğu gibi masum gerekçe için olabilir. Maddi varlığının yeniden üretimi ile insanla ilişkisini kesmesinin tarihsel tanıklığının da zedelediğine bundan dolayı da nesnenin otoritesinin zarar gördüğünü belirtir. Ve bunu da özel atmosfer kavramıyla açıklar. Böylelikle her yeniden üretim biçimsel olarak olmasa da, özsel olarak eksik bir yanını ortaya çıkarır.⁸⁷ Bu da “sanat yapıtının şimdi ve buradalığı- başka değişle, bulunduğu yerde biriciklik niteliğini taşıyan⁸⁸” varlığıdır.

“Sanat yapıtının biriciklik niteliği ile, geleneğin bağlamı içerisinde yerleşikliği arasında özdeşlik bulunmaktadır. Bu gelenek ise alabildiğine canlı, olağanüstü değişken bir şeydir. Örneğin antik bir Venüs heykelinin Yunanlıların bakış açısından yer aldığı bağlam ile ortaçağ din adamlarının bakış açısından bulunduğu bağlam arasında fark vardır; birinciler bu heykeli bir kült konusu yaparlarken, ikincilere göre aynı heykel ilençli bir puttu. Ama gerek Yunanlıların, gerekse ortaçağ din adamlarının karşılaştıkları nitelik, aynı nitelikti, başka bir değişle yapıtın biricikliği, yani özel atmosferiydi. Sanat yapıtının geleneğin bağlamına en eski yerleşme ortamı, kült ortamıdır. Bilindiği gibi, en eski sanat yapıtları önce büyüsel, sonra da dinsel nitelikli kutsal törenlerin hizmetinde kullanılmak üzere oluşturulmuştur. Burada belirleyici olan nokta, sanat yapıtının özel atmosfer taşıyan varoluşu ile törensel işlevi arasındaki bağının hiçbir zaman bütünüyle kopmamasıdır. Başka bir deyişle, ‘hakiki’ sanat yapıtının biriciklik değeri, temelini, özgün ve ilk kullanım değerini de kaynaklık etmiş olan kutsal törende bulur. Sözü edilen temel, ne denli dolaylı olursa olsun, güzel’e hizmet edişin en dünyevi biçimlerinde bile dinden bağımsız bir tören niteliğiyle belirgindir.”⁸⁹

⁸⁷Walter Benjamin, *Pasajlar*, Çev: Ahmet Cemal.

⁸⁸ A.g.k., s.57.

⁸⁹ A.g.k. s.57-58.

Heykel ister büyük ister küçük ister içine girilen ya da girilemeyen bir formda olsun, bulunduğu, konulduğu yerleri tanımlama özelliği vardır. Tanrılar için ya da onları sembolize eden heykeller için yapılmış tapınaklar günümüz mimarisinde sanat değeri yüksek mekânlardır.

Tek Tanrılı inançlarda cemaat, mekânın içerisine davet edilirken çok Tanrılı, pagan inanış sistemlerinde ise tapınaklar sadece Tanrıça ve Tanrılar ile aradaki iletişimi sağlayan ruhban, rahip sınıfına açıktır. Mekân hangi Tanrı ya da Tanrıçaya adanırsa, onun adıyla anılır ve Sella (celle) kutsal bölüm bu heykel için yapılırdı. Tanrı-Tanrıça için yapılan bu mekânlar için heykelin evi Tanrının evi söylemi olarak kullanılırdı. Zaman içinde mekânların içinde bulunan heykeller kalkmış ve boşluk yerini almıştır.

Heykel-mekân ilişkisinin ilk görüldüğü yer, dünyanın en eski tapınma yeri olduğu düşünülen Şanlıurfa'da bulunan Göbekli Tepe'dir. Yuvarlak planda 10-12 adet T şeklinde yapılan dikili taşlardan oluşan bu yapının ortasında diğerlerinden daha uzun olan iki adet dikili taş vardır. Bu taşlarda insan el ve kol rölyeflerinin olması, soyutlanmış insan figürü gibi algılanmalarına neden olur. Ayrıca taş üzerinde yaban domuzu, boğa, tilki, yılan, yaban ördekleri, akbaba gibi çeşitli hayvan sembolleri görülmektedir. Bunların süsleme amacının ötesinde, bir öykü, hikâye anlattığı düşünülmektedir. Anıtsal mimarinin eşsiz örneği olan Göbekli Tepe'de *“dikilitaş kavramı işlev belirtmeyen yardımcı bir kavram olarak kullanılmaktadır. Esasen bu dikilitaşlar, insan vücudunu üç boyutlu olarak betimleyen stilize tarzda yontulardır.”*⁹⁰

⁹⁰ <https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Göbeklitepe>.



Görsel 33: Göbekli Tepe, (Şanlıurfa)

Kaynak: <https://yandex.com.tr/gorsel/search?text=göbeklitepe>

Dairesel plan düzeni, Göbekli Tepe ile benzerlik gösteren İngiltere’ nin Wiltshire bölgesinde, Salisbury Düzlüğü’nde bulunan dinsel tören alanı olarak kullandığı düşünülen, büyük taşlardan yapılmış tapınak olan Stonehenge’de de görülür. Buranın Neolitik Taş Devri ve Bronz Çağı arasında en az beş kademede inşa edildiği farz edilmektedir. Tam olarak niçin yapıldığı bilinmeyen bu tapınağın etrafındaki tümseklerden birinde bulunan ahşap bir binanın yeni araştırmalar sonucu ölü gömme törenleri için kullanılan bir mekân olduğu düşünülmektedir. Dik konumda otuz taştan oluşan (-ki on yedi tanesi halen ayakta) bu yapıdaki, taşların üzerine yerleştirilen taşlar ile kapı boşlukları oluşturulmuştur. Taşlar keski ile yontulmuş, düzleştirilip, dışarıdan bu bölgeye getirilmiştir. 21 Haziran Yaz Dönencesi gün doğumuna göre konumlandırılmış giriş kapısı bu anıtın; geometri, astroloji, meteoroloji ve paganizmle ilişkilendirilmesine neden olmuştur.

Heykelimsi görünümü, izleyiciyi yücelik duygusuyla etkiler. Mekânın mimarisi güvenlik ya da mahremiyet üzerine kurgulanmamış, içeri ile dışarı keskin sınırlarla birbirinden ayrılmamıştır.



Görsel 34: Stonehenge,(İngiltere)

Kaynak:https://yandex.com.tr/gorsel/search?text=stonehenge%20by%20luc%20parrett&img_url=https%3A%2F%2Fimg.haikudeck.com%2Fmg%2F310c1c7296_1450238066027.jpg&pos=0&rpt=simage

Uygarlıkların yerleşik düzene geçtikleri coğrafi alanlar tapınak mimarisini etkilemiştir. Yazılıkaya, M.Ö 16. Yüzyıl ile M.Ö 13. Yüzyıl arası dönemde kayaların arasına yapılan açık hava tapınağıdır. Çorum ilinde Hitit başkenti Hattuşaş'da (Boğazköy) bulunmaktadır. Kayalar arasında bulunan iki açıklığa Hitit Tanrıları ve Tanrıçaları rölyef olarak çalışılmıştır. Kayaların duvar görevi gördüğü zeminde altmış üç tanrı figürü bulunmaktadır. Hititler bin Tanrısı ile tarihe geçmiştir. Davranışlarının karşılığını, insansı özellikler atfettikleri Tanrılardan alacaklarını düşünüyorlardır. Bu mekânlar onlara kurallara uymalarını, iyi insan olmalarını aksi takdirde Tanrıları tarafından cezalandırılabileceklerini de gösterir. Tapınakların inşa edilmesinin altında her ne kadar çözülmemiş doğa olayları ve keşfedilmemiş evren olsa da, kişinin dönüşmesi görevini üstlendiği görülmektedir.



Görsel 35: Yazılıkaya, (Çorum)

Kaynak: <https://yandex.com.tr/gorsel/search?text=yazilikaya%20corum>

Dağın içi oyularak yapılan başka bir tapınak da Mısır'da bulunan Ebu Simbel Tapınağı'dır. Yaşamın bu dünya ile sınırlı olmadığı düşüncesinden yola çıkılarak inşa edilen bu mekânlar ile sonsuz hayatın devamı sağlanması düşünülmüştür. Bu tapınağın içinde (kutsal odada) Ptah, Amun- Ra, Ramses ve Ra-Harakhti'ye ait, yüzü doğuya dönük dört heykel bulunmaktadır. Yılda bir kere (21 Haziran) yeni doğan güneş ışınları koridorları geçip, yirmi dakika boyunca dört heykelden üçünün yüzünü aydınlatır. (Baraj yapımı nedeniyle yeri değiştiği için 20 Haziran olarak gün ışığı alma günü değişmiştir.) Sadece karanlık Tanrısının yüzü karanlıkta kalır. Bu tapınağın özelliği, pencere görevi gören bir delikten giren ışığın içeri ve dışarı arasındaki ilişkide oynadığı roldür. Işık ile pencere görevi gören boşluk anlam kazanmıştır.



Görsel 36: Ebu Simbel Tapınağı, (Mısır)

Kaynak: <https://yandex.com.tr/gorsel/search?text=ebu%20simbel>

Süleyman Tapınağı diğer tapınlardan farklı bir misyona sahip bir tapındır. Tevrat' a göre Kudüs'deki ilk tapınak olan “*Bet Ha-mikdaş*” “*kutsal ev, Tanrının evi*” anlamına gelir ve yaptıran kişiden dolayı Süleyman adını alır. Sahip olduğu farklı amacı yeryüzünde diğer inançlara ait inşa edilen her tapınak kutsallığını korumaya devam edecekken, vaat edilmiş topraklara yeniden Süleyman tapınağı inşa edilince diğer Yahudi tapınağı olan sinagoglar kutsallığını yitireceklerdir.

İçine girilemeyen bir başka kutsal mekân da küp formuna benzerlik gösteren Kâbe'dir. İslamiyet öncesi içinde put olarak görüp tahrip edilen heykellerin bulunduğu söylenir. Penceresiz inşa edilen mekânın etrafında hac ritüeli yapılır. İç mekân sembolik bir rol oynar; önemli olan dış mekândır. Bu aynı düşünce yapısında olanların toplandığı meydanlardır.

Tapınakları heykel gibi algılayan bir kişi de mimar Bruno Zevi, Yunan tapınakları için “büyük heykel” söylemini kullanmıştır. Yunan tapınakları günümüz tapınakları gibi, dini cemaatin kullanımı için değildir. Dini törenler, bu tapınak çevresinde yapılırken Tanrıların barınağı olan tapınaklar kullanılmazdı.

Tıpkı bir heykel gibi estetik kaygılar taşıyan bu yapılar, ölümsüz Tanrıları için sonsuza kadar ayakta durması umuduyla, o günlerin teknik bilgi ve malzemesi ile hoş gitmesi, beğenilmesi üzerine kurgulanıp inşa edilmiştir.

20.Yüzyılda ise “Mimarlığın Öyküsü” kitabında, Leland M. Roth mimarlığı; *barınak sağlamanın dışında simgesel bir temsil ve içinde yaşadığımız sanat* olduğunu söyler. Bu söylemle birlikte mimari için uzam içinde mekân yaratma eylemi denilebilir.

Heykelleri mimarinin içine dâhil etmek yüzyıllardır kullanılan bir şeydir. Yunan tapınaklarında sütun yerine kullanılan kadın heykelleri (karyatit) bunların en iyi örneklerinden biridir. Bu tapınaklarda, halka açık iç mekânları yaratmaktan çok, dış mekânlara heykelsi bir kütle gibi yaklaşılmıştır. Roma döneminde iç mekân da biçimlendirilmeye başlanır. Rönesans ile merkezi iç mekân kavramı ile karşılaşırız. Rönesans ile başlayan değişim modern mimarinin iç ve dış mekânı aynı ölçüde değerli kılıp ele alınmasıyla, mekâna yeni bakış açısı sunmuştur. Walter Benjamin mekânların içinde yaşayanlar tarafından iki şekilde benimsendiğini söyler. Bunlar; “*kullanımla ve algıyla- ya da daha doğrusu, dokunarak ve görerek*” yapılan benimsemelerdir. Mekânı içinde yaşayan değişip dönüşürken, içinde yaşayanı da mekân değiştirir, dönüştürür.

Mekânın dönüştürme yönünü II. Dünya Savaşı’ndan sonra yıkılmış Avrupa kentlerini yeniden yeni bir mimari ile donatarak kullanmak isteyen Andre Blok ve arkadaşları; mühendislik, mimarlık, heykel ve resmi bir arada kullanmayı amaçlarlar. Yeni mimarinin bütün plastik sanatları kapsaması gerektiği söylemi ile Grup Espas (Mekan Grubu) kurulur. Gruba katılan mimar sanatçı ve şehir planlamacıları arasında; Istvan Beöty, Sonia Delaunay, Jean Gorin, Felix Del Merle, Pierre Szekely ve Victor Vasarely bulunur.

I. Dünya Savaşı sonrası da bu söyleme benzer söylemler dile getirilmiştir. 1919 yılında Bauhaus manifestosunda Wolter Gropius şunları yazar:

“ Tüm görsel sanatların nihai amacı bütün bir yapıdır... Birlikte mimari, heykel, resim sanatını tek bir birlik içinde kucaklayacak ve bir gün bir milyon işçinin ellerinde yeni bir inancın kristal simgesi gibi ge doğru yükselecek geleceğin yeni strüktürünü arzulayalım, tasarlayalım ve yaratalım. ”⁹¹

Bauhause okullarında geçmişe ait yüklerden özellikle mimarlık tarihinin ortaya koyduğu biçimsel ve kültürel sorumluluklardan kurtulmak için müfredatlarında tarih dersi bulunmuyordu. Zanaatkrlık vlyordu ve okulda üretilen eserler seri üretime uygun ilerdi. “rnn maddeselliğinden kaynaklanarak ortaya çıkan”⁹² eserler, mimari yapılar ortaya konuluyordu.⁹³ Yapı retiminde standartlamayı sağlamaya alıan Bauhause, Grup Espas ‘tan bu noktada ayrılıyordu.

Grup kurucularından olan ve içinde yaşanılan heykeller inşa eden Andre Blok; mühendislik eğitiminden sonra, (Le Corbusier’i tanınmasıyla) mimarlık eğitimi almış ve sonrasında heykelle uğramıtır. Kendi tecrübelerini ortaya koyduğu bu oluşum ile doğayla uyumlu mekânlar yaratma sürecine girmiştir.⁹⁴



Görsel 37: Andre Bloc, Sculpture-Habitacle 2, 1964, (Meudon, France)

Kaynak: <https://yandex.com.tr/gorsel/search?text=%20andre%20blok>

⁹¹ Lelend M Roth, *Mimarlığın yks*, ev. Ergün Akça, s.614.

⁹² Der: Ali Artun, Esra Aliavuoğlu, *Bauhause: Modernlemenin Tasarımı*, s.493.

⁹³ A.g.k.

⁹⁴ Mehmet Yılmaz, *Modernden Postmoderne Sanat*, s.140.

Aynı dönemlerde yine benzer söylemlerle 1950-60 yılları arasında Michel Rogan'ın isim babası olduğu *Yontu Mimari* 'si Avrupa ve Amerika'da ortaya çıkmıştır. İki zıt bölüm sayılan mimari ve heykel görüldüğünün tersine, iç içe geçmiş iki disiplindir. Heykel atropomorfik (insan biçimcilik) yapısından kübizm, devamında konstrüktivizm ile birlikte soyutlanarak mimariye yaklaşan bir çizgiye ulaşır.

Kendisini karıştırıcı olarak tanımlayan Jocques Couelle, yontunun eş anlamlısı olan heykeli, mimari ile birleştirip kullanan mimarlardan biridir. İnsan merkezci düşüncenin boyunduruğunda mimari yapılar oluşturulmaması için uğraşmış çevre ile insanın uyumu için işler üretmiştir. Canlı bir organizma gibi bulunduğu yere uyum sağlayan bu mimari yapıları, barınak-ev formunun ilk örnekleri olan mağara formuna benzerlik gösterir ama içine girdiğinizde mağara izlenimden uzaklaşırsınız. Heykeltıraşların metal konstrüksiyon üzerine yığdıkları çamur, alçı, beton gibi malzemeler ile J. Couelle yapım tekniğini anlattığı tek parça halinde, kalıpsız, metal bir iskelet üzerinde betonla yapılmış evleri, aynı teknik ile kurguladığını bize göstermektedir.

Yontu mimarları tıpkı heykeltıraşlar gibi mekânı hem içerden hem dışarıdan biçimlendirir. Geometriciler gibi planı çizer, mühendislik bilgisi ile strüktürü oluşturur ve bir heykeltıraş gibi de kütleleri işler. Doğa ve mekân iç içe geçer, doğa insanı devam ettiren kuşatan olgu olmaktan çıkar.⁹⁵

Mimar J. Couelle, şehirden uzakta ve binlerce bitkinin ortasında şehre göre “*micro evren*” yaratmayı istemiştir. “*Evin organları, önce toprakla ilişkili uzaya ait, atmosferik ve özellikle de bitkiye ve hayvana has olayları yaygınlaştırmak, biçimlendirmek ya da etkisizleştirmek için düşünülmüştür.*”⁹⁶ Ona göre mutluluk ancak şehrin kirli, gürültülü ortamından uzakta doğanın içinde mümkündür. Doğanın moral veren erdemleri, bireyin iyi özelliklerini ortaya çıkarır. Onun içinde tüm gezegeni “cennet haline getirmek” mümkün olmayacağı için bir parçasını dönüştürmekle işe başlamayı hedeflemiştir.

İnşa ettiği evlerin pencereleri onun görülmesini istediği manzarayı içerden seyredene dayatır. “*Atlara meşin gözlük takılması görülmesi gereken şeyi görmeleri içindir.*

⁹⁵ Henri Focillon, *Biçimlerin Yaşamı*. Çev. Alp Tümertekin.

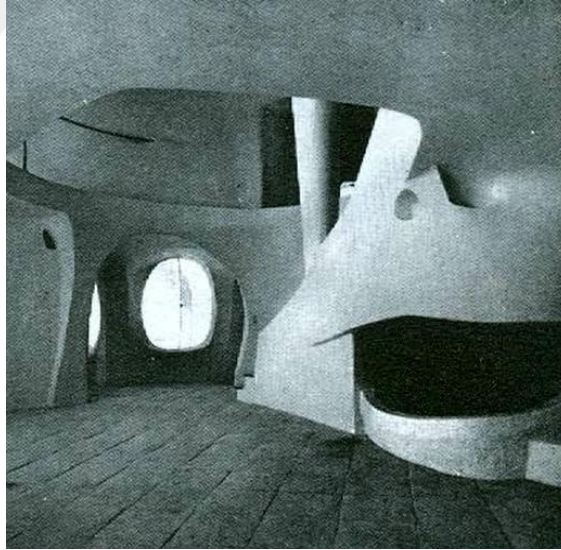
⁹⁶ Murat Aykaç Erginöz, *Mutluluk Evlerinin Mimarı Jacques Couelle ve Ekolojik Mimari*, s.17.

"Görüntüyü" "bakışla" birleştirmek zorunda olan benim ölçekli pencere için de durum aynı şeydir."⁹⁷ Söylemi aslında hayal evlerinden dışarıya açılan görüntü ile izleyiciye mutluluk sunmayı hedeflemiştir. Bu görüntüler içerdekinin dışarıda ait olduğu ülke, ulus kavramlarıyla bağını koparır ve dünya ile bağlarını koparmış gibi algılatır. Mimar burada görüntüyü kendine mal eder ve pencereyi de araç olarak kullanır.



Görsel 38: J. Couelle, Monte Mano Sardinia, (Fransa)

Kaynak: <https://yandex.com.tr/gorsel/search?text=j.%20couelle%20monte%20mano%20sardinia>



Görsel 39: J. Couelle, Monte Mano Sardinia, İç mekan ayrıntı

Kaynak: <https://yandex.com.tr/gorsel/search?text=j.%20couelle%20monte%20mano%20sardinia>

⁹⁷ Murat Aykaç Erginöz, *Mutluluk Evlerinin Mimarı Jacques Couelle ve Ekolojik Mimari*, s.33.

Heykeltıraşların gerçek bir ev tasarımı olmadan da eserlerini mimari yapı olarak tanımlama yönüne kaydıkları da bilinen bir gerçektir. Tapınak mimarisi formu ile modern çağı heykelinin, kendi içinde özdeş anlamlar taşıdığı düşünülebilir. Sanat yapıtı ile dönüşen sanatçı; heykelin, içine girerek, etrafında dolaşarak, deneyimleyen izleyici-seyirciyi dönüştürmeyi hedeflemiştir. Tapınakların, ilahi olana ulaşmak adına kullanan müritlerinin olması gibi, seyirci-izleyici de müzelerde, galerilerde kendi ile ilgili olanı bulur.

Sanat yapıtının ‘aura’sını-hakikiliği-biricikliği ölçütünün “ *iflasıyla birlikte, sanatın toplumsal işlevi de bir bütün olarak köklü bir değişim geçirmiştir. Sanatın kutsal törenden temellenmesinin yerini bir başka uygulama, yani sanatın politika temeline oturtulması almıştır.*”⁹⁸

Çinli sanatçı ve mimar Ai Weiwei, politik dili mesaj içerikli çalışmaları ile tanınır. Halkının özgür konuşma ve medeni haklarının ihlallerine dikkat çekmek adına yaptığı söylenen “ Wang Ailesi Atalar Salonu” (2015) isimli bu sergi için; 400 yıllık bir tapınağın 1.500 ahşap parçası Pekin’e taşınır ve iki ortak galerinin iç mekânında yeniden inşa edilir. Halkın şiir okuma, konuşma, toplanma yeri olarak yüzyıllardır kullanılan bu tapınağa sanatın mekânı ev sahipliği yapar. Sanatın koruması altında yeniden inşa edilen tapınak, sanat eserine dönüşür ve özgürleşir. O dönemde Pekin’de bulunan sosyal tesisler için hükümet onayının zorunluluğu getirilmiştir.



Görsel 40: Ai Weiwei, Tapınak, Temple, 2014

Kaynak: https://yandex.com.tr/gorsel/search?text=ai%20weiwei%20temple&img_url=https%3A%2F%2Fwww.designboom.com%2Fwp-content%2Fuploads%2F2015%2F06%2Fai-wei-wei-galleria-continua-designboom-001.jpg&pos=13&rpt=simage

⁹⁸ Walter Benjamin, *Pasajlar*, Çev: Ahmet Cemal, s.59.

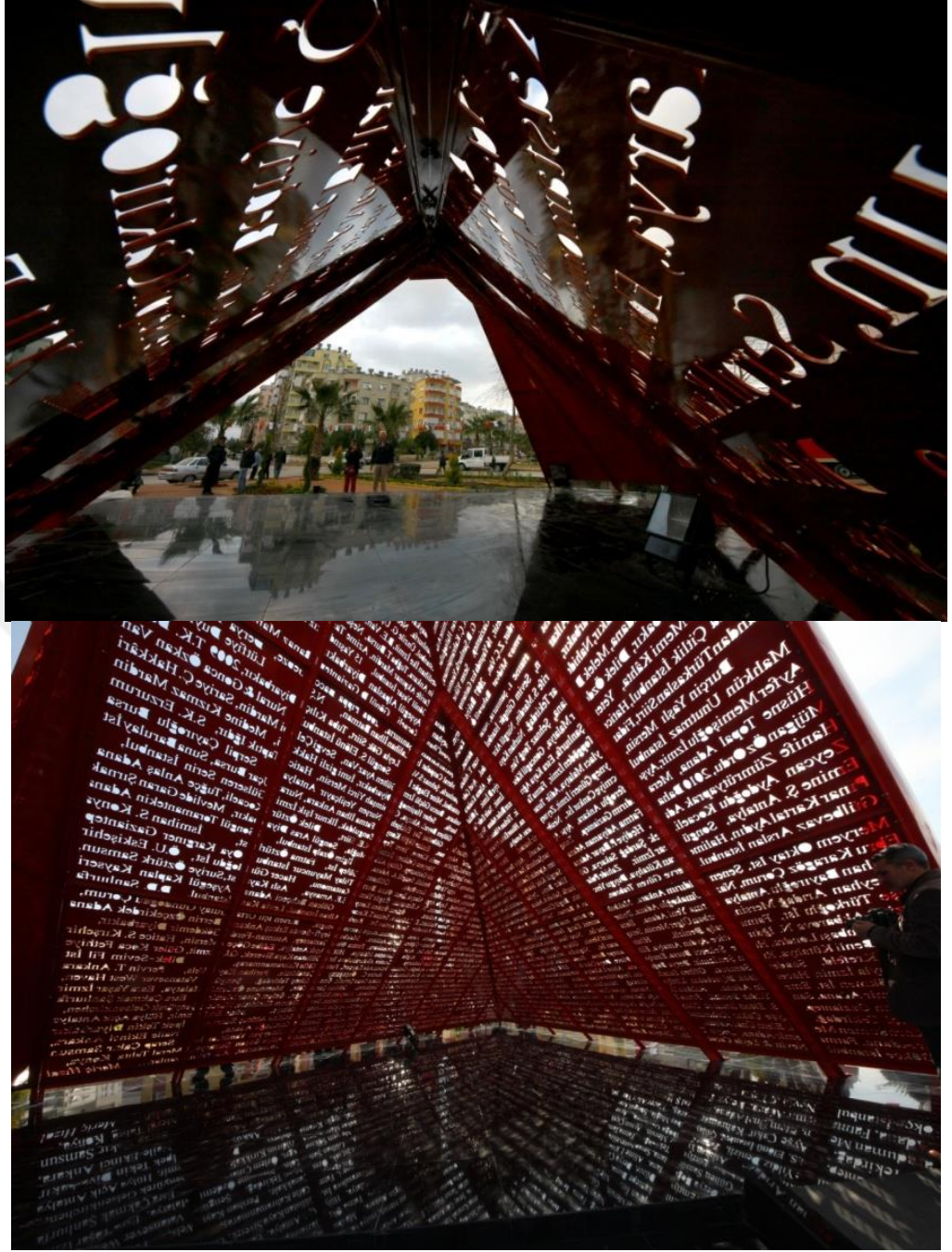
Antalya Muratpaşa’da bulunan ‘*Al Yazma*’ anıt-heykeli Heykeltıraş Meriç Hızal tarafından kadın cinayetlerine dikkat çekmek adına, kent konseyinin kadın üyelerinin önerisi üzerine yapılan yarışmada birinci seçilip, tasarlanmıştır. Heykel, kadına ait bir giysi olan başı örten yazmanın, boş kalmış, uçacak gibi soyutlanmış halidir. İçine girilebilen, bir yanı açık üçgen piramidal formdaki bu anıtın üstünde öldürülen ve basına yansıyabilmiş 467 kadının ismi boşluk olarak yazılmıştır. Yazılar ile oluşturulan boşluklar pencereye göndermedir. Her isim bir göz görevi görür. Geceleri içerden aydınlatıldığında karanlığa süzülen bu isimler; gündüzleri izleyicilerin üstüne ve ayaklarının altındaki zemine yansır. Bu isimlerin varlığı; izleyiciye öldürülen kadınlar tarafından gözetleniyor hissîsiyle birlikte kendi iç dünyasında hüznün, korku, dehşet duygularını yaşatır.

Bu anıt-heykelin, içindeki çukur etkisi veren yansıması, ilk çağlarda hem tapınma yeri hem de ölülerini hayvanlar tarafından tahrip edilmemesi için sakladığı mağara formuna benzerliği de dikkat çekmektedir.



Görsel 41: Meriç Hızal, *Al Yazma*, 2012, (Muratpaşa, Antalya)

Kaynak: Meriç Hızal Arşiv



Görsel 42: Meriç Hızal, Al Yazma, Ayrıntı, 2012, (Muratpaşa, Antalya)

Kaynak: Meriç Hızal Arşiv

Minimalist heykeltıraş ve video sanatçısı olan Richard Serra eserlerinde salt heykeli üretme hedeflemiştir. İşleri herhangi bir şeye gönderme yapmaz. Dikey yerleştiği, ağır büyük metal tabakaları ile mekânı böler, yanında duran izleyici büyüklüğü nedeniyle heykelin bir kısmını deneyimler, bütüne hâkim alamaz. Kişinin mekân ile hesaplaşmasıdır bu heykeller. Zamanın doğal sürecine bırakılmış heykeller canlı metabolizmaya sahip insan gibi değişir. Korozyona uğrar ve doğanın yaşam sürecine ayak uydurur. Heykeller bedenin hareketleri sayesinde keşfedilir. İzleyiciyi içine çeken, etrafında dolaştıran ve belli bir rota takip edilmesi gereken bu heykeller tıpkı geçmiş zamanlarda Kudüs’e gidemeyen din adamları için kilise bahçelerindeki çevre düzenlemesi gibi görünen, labirentlere ve Tanrı’yı deneyimleme seremonisine benzetilebilir. “*Mit anlamında labirent ölüm kadar yeniden hayat veren güçlerle de ilişkilendirir. Kutsal kabul edilen merkezinden zayıfları ve ona layık olmayanları uzak tutmak için bir engeller ve sınav dizisi olarak yapılanmıştır.*”⁹⁹ (Yahudi kökenli sanatçının demir levhaları için kullandığı “*tapınak*” söylemi bu düşüncüyü kuvvetlendirir.)

Ağırlık, denge, yerçekimi kavramlarının okunduğu bu heykeller sanki bir kurdelenin elinizin altındaki hafifliği ile bükülmüş gibi bir etkiyle mekânı doldurur.

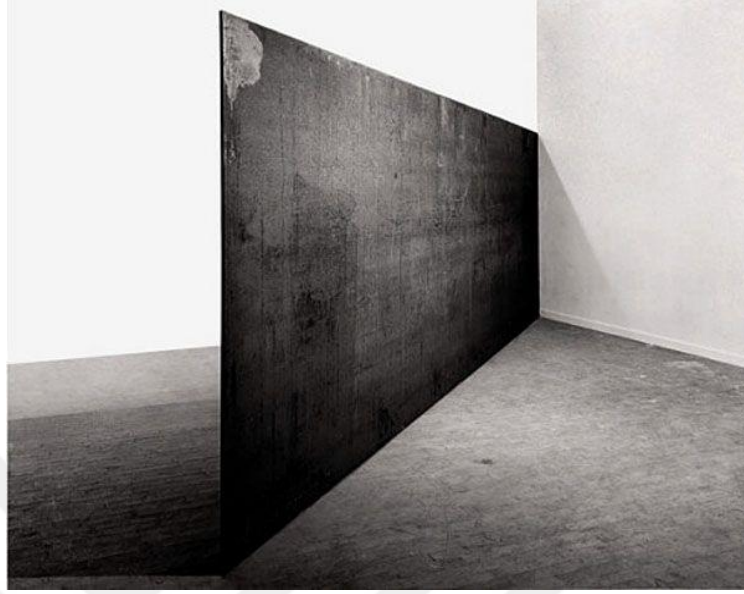
Richard Serra, ‘Circuid’ çalışmasını anlattığı bir röportajında;

“ ... Jasper Johns için 1970’lerde bir tapınak gibi kullandığım bir levha ile bir proje inşa ettim. Levhayı köşeye yerleştirdim ve kendi başına ayakta durduğunu fark ettim. Daha sonra 8x24 inch boyutundaki bu levhayla odanın köşesini ikiye ayırdım. Bu eylem boşluğu böldü ve tanımladı. Eseri görmek için bütün bir odayı dolaşmanız gerekiyor. Parçanın algılanışını onun yerinden ayıramazsınız. Veya herhangi bir genel ifade ile boşluğun devamlılığından. ‘Strike’ ı ilk defa yerleştirdikten sonra şuna karar verdim. 4 levha daha olmalı ve odayı dört köşesinden ikiye bölmeliyim. Sonuç olarak ortaya çıkan ise ‘Circuid’ oldu. Odaya bir kez girdiğinizde kendinizi eserin sesinin içinde buluyorsunuz. Bu düzenlemelerden sonra parçalarla gerçekten iyi uyarlanmış ve girmenize müsaade etmeyen düzenlemeler yaratmak konunun özü durumuna geldi. Boşluğu tanımlamak, açıklamak ve bölmek benim çalışma prensibim haline geldi. (Peyser,2002)”¹⁰⁰ der.

⁹⁹ Der: Nur Altunyıldız Artun, *Sürrealizm Mimarlık Mekan Sanatı*, Çev. Renan Akman, s.205.

¹⁰⁰ Doç.Suat Karaaslan, *Etrafını Kuşatan Heykeller: Richard Serra*, Ç.Ü: Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 20, Sayı,2, 2011, s.65.

Tapınak sözcüğü bilinçli mi kullanılmış bilinmez ama burada düşünülen heykel-tapınak benzetmesi için uygun bir söylemdir.



Görsel 43: Richard Serra, Darbe: Robert ve Rudy'e (Strike, Circuid) 1969-1971

Kaynak: https://yandex.com.tr/gorsel/search?text=richard%20serra%20circuid&img_url=https%3A%2F%2Ftallervdelacruz.files.wordpress.com%2F2011%2F03%2Fbc11-serra-circuit-ii-72_86.jpg&pos=0&rpt=simage



Görsel 44: Richard Serra, Devre, (Circuid), 1972,

Kaynak: https://yandex.com.tr/gorsel/search?text=richard%20serra%20circuid&img_url=https%3A%2F%2Ftallervdelacruz.files.wordpress.com%2F2011%2F03%2Fbc11-serra-circuit-ii-72_86.jpg&pos=0&rpt=simage



Görsel 45: Richard Serra, Sıra, Sequence, 2006

Kaynak: https://yandex.com.tr/gorsel/search?text=richard%20serra%20circuid&img_url=https%3A%2F%2Ftallervdelacruz.files.wordpress.com%2F2011%2F03%2Fbci1-serra-circuit-ii-72_86.jpg&pos=0&rpt=simage

Sanatın ve mimarinin bireyler üzerindeki etkisini farklı bir biçimde ele alan sanatçı Krzysztof Wodiczko da, mekanların iktidar tarafından bireyler üzerindeki kontrol mekanizması rolüne gönderme yaptığı çalışmalarıyla bilinir. Kamusal mekânları kullandığı çalışmaları ile mekânı bedenle özdeşleştirir. Ona göre:

“Bina sadece kurumsal bir ‘iktidar söylemi sahası’ değildir, daha da önemlisi, hem genel iktidar mitinin hem de bireysel iktidar arzusunun sürekli ve eş zamanlı simgesel reproduksiyonu için metakurumsal, uzamsal medyumudur. Bu amaçla, bina sofu bir yapı olarak işlesin diye ‘heykelleştirilir’ ...”¹⁰¹

Binanın duvarına yansıtılan gözler ‘panoptik’ kavramının sembolize eder. *İktidarın gözü*’dür Sanatçıya göre; kamusal binalarla girilen ilk ilişki ile toplumsal rolleri ve cinsel kimliği bireye bu yollarla dayatılmaya başlanır ve bedenin kurumsal mimarileştirilmesiyle de iktidarın çıkarları doğrultusunda toplumun parçası haline

¹⁰¹ Charles Harrison, Paul Wood, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, Çev. Sabri Gürses, s.1119.

getirilir.¹⁰² Mekânların insanları değiştirip dönüştürmesine başka bir bakış açısıyla ele alan sanatçı kamusal alanların birey üzerindeki etkisini şöyle tanımlar;

“Bize sürekli dolaşımı, dalgın algımızı dayatarak, bakışımızı düzene sokarak, bilinçdışımızı yapılandırarak, arzumuzu cisimlendirerek, iktidar ilişkilerini maskeleyip mitleştirerek, kültürel ve estetik bir ‘arka planın’ gizli kamuflajı altında iş görerek, bina, etkili bir medyum ve ideolojik bir iktidar aracı olur.”¹⁰³

Dikkatini bu binaların üstüne çekerek yüzyıllardır sürüp giden bu iktidar oyunu bozup izleyiciyi uyandırmak, farkında olmadan önünden geçtikleri binalara, farklı bir bakış açısıyla bakmalarını ama en önemlisi kendi bakış açılarını değiştirmelerini ister.



Görsel 46: Krzysztof Wodiczko, Dışarı/İçerisi (Out/inside(rs)), 2013 (DOX Center for Contemporary Art, Prague)

Kaynak: <https://www.dox.cz/en/exhibitions/krzysztof-wodiczko-outinsideri>

¹⁰² Charles Harrison, Paul Wood, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, Çev. Sabri Gürses, s.1119.

¹⁰³ A.g.k., s. 1119.

Yüzyıllardır; önceleri din aracılığıyla, sanat ve mimarlık kullanılarak insanları eğitme ve iyi bir dünya kurma inancı vardı. Sonraları, sanatın dinden ayrışıp laikleşmesi ile sanatçılar ve mimarlar aynı kaygılar ile çalışmalar üretmiş mekânlar inşa etmişlerdir. Bu kaygı; özü, nüvesi sanat olan topluluklar kurup bireyleri etkileyip dönüştürmek. Bu dönüşüm bir kısım mimarlar için, doğanın içinde yaşayan bireyin erdemlerini ortaya çıkararak iyiliğe sevk edecekken, sanatçılar açısından da sanat nesnesi ile girdikleri ilişki ile bakış açıları değişip, kendilerine yani tinsel olana ulaşabileceklerdir.



3. BAKIŞ MEKÂNI

Mimaride bakılan mekân olarak ele alınan pencere, bakış mekânı olan bireyin, dışarıyla olan ilişki aracıdır. Yapılan çalışma bağlamında ele alındığıdaysa *Pencere* izleyici ve sanatçıyı etkileşime geçiren, bakış ve onun sonucu sanat nesnesidir. Sanatçı, sanat yapıtı aracılığı ile “*var olan gerçekliğin içinde varoluş şekilleri ya da davranış modelleri kurmayı*”¹⁰⁴ amaçlar. Sanatçı izleyicide, sanat yapıtı aracılığıyla, yaklaştırma-dönme ve bunun sayesinde izleyicinin kendi *varoluş şeklini görmesini* sağlar. Bu eylem de; ‘Pencere Metaforu’ ve Platon Diyologlarında geçen “mağara metaforu” ile benzerlik kurdurur. Platon ‘Devlet Diyaloğu’nda; “*Socrates’in ağzından, Mağara İstiaresi’nin sahnesinde paideis (eğitim) adı altında bir ‘dönme’ (periagoge) ve buna bağlı olarak ortaya çıkan hem ‘müshade’ (theamai) hem de ‘görme’ (noesis) faaliyeti olarak ifade ediliyor.*”¹⁰⁵

Yunan filozofları gibi ‘görme’ eylemine odaklanan, Josef Albers 1946 yılında Nort Carolina Black Mountain Collega’de verdiği derslerde öğrenci notlarına geçen sözlerinde görmenin öğrenilmesi gerektiğini söyler.

“Gözlerinizi açın ve görün. Benim amacım istediğinizden daha fazlasını görmenizi sağlamak. Ön yargınızı yıkmak için buradayım.(...) Size devnim duyunuzu, görme duyunuzu, işitme, tat alma, dokunma duyunuzuz geliştirmek konusunda yardımcı olabilirim.”¹⁰⁶ Ön yargıların tohumlarının henüz atılmadığı çocukluk dönemi için görmek; masum çocuk gözleriyle bakabilmektir. “Kazys Varnelis, bir çocuğun masum gözleriyle görmenin, tüm ön yargılardan sıyrılarak, günlük mekânsal algıların yükünü, tarihin ağırlığını üzerinden atarak görmek anlamına geldiğini işaret eder.”¹⁰⁷ Gözün geniş açısının sınırlı netliğine sahip imgelerinin neler olacağının, öğrenilen bir eylem olduğuna istinaden nerde durulduğu, nereye bakıldığı önem kazanır. Bakmak, gözü çevirmek; görmek ise tercihtir. Tercih edebilmek için bilgi gereklidir.

¹⁰⁴Nicolas Bourriaud, *İlişkisel Estetik*, Çev. Saadet Özen, s.21.

¹⁰⁵ Oğuz Haşlakoğlu, *Platon Düşüncesinde Tekhne*, s.31.

¹⁰⁶ Ali Artun, Esra Aliçavuşoğlu, *Bauhaus Modernleşmenin Tasarımı*, s.118.

¹⁰⁷ A.g.k., s.119.

Dışarıyı görme eyleminin sınırı, mekânın içinde pencereye ne uzaklıkta konumlandığınıza göre değişkenlik gösterir. Sanatçı, izleyiciyi pencereye yaklaştırarak görüş açısını düzenler. *Pencere* bireyin dışarı ile ilişkiye geçtiği yerdir. Roger Fry kablosuz iletişim teknolojilerinden etkilenecek yaptığı tanım ile sanatçıyı *verici*, sanat nesnesini *aracı*, izleyiciyi de *alıcı* olarak anlatır.¹⁰⁸ *Alıcı* olan izleyici, *sanat nesnesi* pencere ile, *verici* olan sanatçı ile iletişime geçer ve *vericiden varoluş gerçekliği* üzerine bilgi alır.

Burada bakış mekânı, izleyici olarak ele alınmış olsa da ,her sanatçının başka sanat yapıtlarının izleyicisi olduğu varsayımından yola çıkılarak, sanatçı da bu kavramın içinde ele alınır.

Bakış Mekânı tanımı salt göz, görme üzerinden tanımlanamaz. Göz ve görmenin öznesi olan beden ve onun sanatçı tarafından sanat nesnesine , mekâna dönüşme sürecinin öncülü, *yürüyen mekânın* tanımının yapılması gerekir.

*“Platon Theaitetos diyalogunda, her duyu organının kendi uzmanlık alanı ile sınırlı olduğunu söylemektedir. Göz sadece görmekte ama işitememekte, kulak ise sadece duymakta ama görmemektedir.(...) salt duyular ile bilen kişi, içinde birçok askerin bulunduğu bir Truva atı gibidir.(Platon 1903: 184d) Bu örnekte her duyu, birbiriyle haberleşemedikleri için yalıtılmış öznelar gibi tasarlanmakta ve Truva atına benzetilen bedende hapsedilmiş olarak düşünölmektedir.”*¹⁰⁹

Mekân olarak ele alınan beden, performans sanatçıları tarafından yürüyen mekâna çevrilmiş ve bazıları biçimine müdahalelerde bulunarak heykelimsi tanımlaması yapmıştır. Sanatçıları ve performansları yürüyen mekan ve pencere metaforu üzerinden tez bağlamında ele alınmıştır.

¹⁰⁸ Nicolas Bourriaud, *İlişkisel Estetik*, Çev. Saadet Özen .

¹⁰⁹ Aliş Sağıroğlu, *Aşk ile Açılan Varlık*, Kaygı, 2013/20, s.170.

3.1 Göz, Bakış Mekânı: Pencere

Bakış mekânı tanımı hem izleyiciyi hem sanatçıyı kapsar. İzleyici; sorgulayan, anlam arayan, soru soran, muallâkta bırakan-bırakılan, aşağılayan-aşağılanan ama bir yandan da memnun eden-edilendir. Çoğu açılımlarda erkek olarak düşünülen izleyici, Kübizm ile görünür kılınır ve cinsiyetsizleştirilir. İzleyici ve ona eşlik eden sanatın özvarlığının insansı vasfı olan göz devreye girer. Buradaki göz, gerçekliği sunan sanatçıdır. Geçmişten günümüze, sanat tarihinin birikimidir bu göz; bizi kısıkaca alan eğitimin dayatılmış bakış açısı da denilebilir¹¹⁰. John Berger’e göre de, *“insan, gerçekliğin görsel olarak sunulduğu gözdü; ideal göz, Rönesans perspektifinin görüş açısının gözü. İnsanın kendi gözündeki büyüklüğü, bir ayna gibi olduğu şeyi yansıtır ve içerme yeteneğinde yatıyordu.”*¹¹¹ *Bakış mekânı*-izleyici ve göz, kübizm ile değişime uğrar. Bakış açılarının çokluğu ile yapılan sanat eserleri, gördüklerini anlamlandırabilen izleyicinin reddetmesine neden olur; göz izleyiciden daha cesurdur ve yeniliklere açıktır. Burada bahsi geçen göz, gerçekliği sunan sanatçıdır.

*“Cinsiyetsiz göz, erkeksi bir duygusuzluk taşıyan İzleyici ‘den çok daha zekidir. Zaten Göz, İzleyici’ ye kıyasla daha eğitilebilirdir. İncelikleri olan, hatta soylu bir organdır, estetik ve sosyal olarak İzleyiciden daha üstündür.”*¹¹²

Metafor olarak insanla özdeşleşen organ gözün işleyişi ve işlevi için şunlar söylenebilir: Dış etkenlerden bir boşluğun içine, yerleştirerek korur. Anatomi kitaplarında fotoğraf makinesine benzetilerek verilir. Ön oda, arka oda tanımlarının sık kullanıldığı başka versiyonunda da gözün görme biçimi şöyle anlatılır; öncelikle bu odaların işlevlerini yerine getirebilmesi için ışığa ihtiyaç vardır. Çünkü karanlıkta görülmez. Işık huzmesi-fotonlar çevredeki katı yüzeylere çarpıp göze ulaşırlar. Öncelikle göz yuvarlağını nemlendiren ve her türlü tehlikeden koruyan konjektiva ile karşılaşılır. Işığın içinden geçebileceği yapıda olan şeffaf ve kalın kornea ışığı geçirir ve odaklar. Kornea ve merceğe kadar olan ön oda, içi sıvı ile dolu olan boşluğa ulaşan ışık buradan göz merceğine gelir. Göz merceği şeklini değiştirerek odaklama ayarını kontrol edebilir. İris, göz bebeğinin ortasında yer alır ve büyüyüp küçülerek

¹¹⁰ Brian O’Doherty, *Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekanının İdeolojisi*, Çev. Ahu Antmen.

¹¹¹ John Berger, *Görme Duyusu*, Çev. Osman Akinhay, s.182.

¹¹² Brian O’Doherty, *Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekanının İdeolojisi*, Çev. Ahu Antmen, s.60.

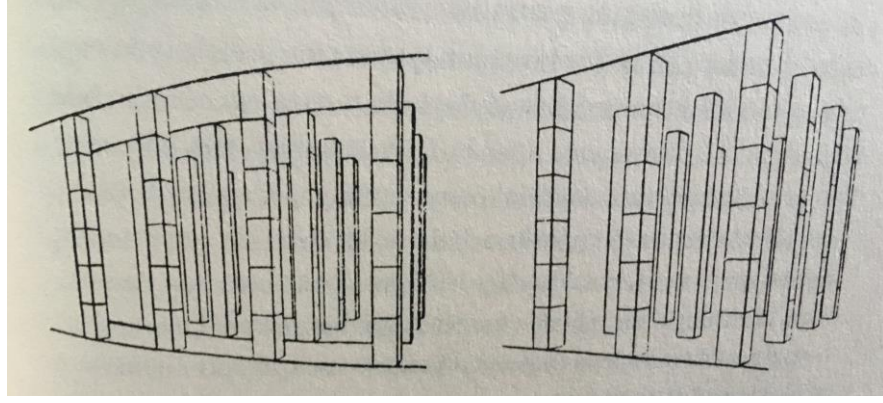
göze giren ışığı kontrol eder. Işığı kırıp odaklayan mercekten sonra arka odaya ulaşılır. İrisin arkasında yer alan bu oda da ilk oda gibi sıvı ile doludur ve sıvının sağladığı basınçla da gözün biçimini korumasını sağlar. Milyonlarca sinir hücresinden oluşan retinaya (sarı hücre katmanına) ulaşır.

Anatomi kitaplarında göz, mekanik bir olgu olarak tanımlanır. Retina imgesi ve optik imge arasındaki ayrımı yok sayıp tek düzlemde birleştiren merkezi perspektifin, her alanındaki baskıcı tutumu, bizim yanılgılarımızın bilinçli eseridir, denilebilir. Sanatçılar bunu, illüzyonları için yüzyıllardır kullanır.

Merkezi perspektifin hareketsiz tek gözle bakıyormuş gibi sunduğu olgu; aslında sürekli hareket eden iki gözle görülen ve bu görmeyle görüş alanının küremsi şeklini göz ardı eder.

“Görünen dünyanın bilincimize ulaşmasını sağlayan, psikolojik koşullara tabi "optik imge" ile fiziksel gözümüzde oluşan, mekanik koşullara tabi "retina imgesi" arasındaki devasa farkı göz önünde bulundurmamaktadır (çünkü bilincimizin görme duyusu ile dokunma duyusunun ortak etkisiyle gelişen kendine özgü sabitleme eğilimi, görünen nesnelere, onlara uygun birer boyut ve biçim atfeder, bu nedenle de söz konusu nesnelerin boyut ve şekillerinin retina imgesinde uğradığı görünüşteki değişiklikleri hiç ya da en aزیyla bütünüyle dikkate almama eğilimindedir) ; ve nihayetinde” gözün görme olayını gerçekleştirirken "...biçimleri düz değil, iç bükey eğriliğe sahip bir yüzeye yansımış olarak gösterdiğini ve böylece, psikolojik süreçlerin öncesinde yer alan bu en temel olgular katmanında "gerçeklik" ile konstrüksiyon arasında (ve tabii fotoğraf makinesinin konstrüksiyona çok benzeyen işleyiş biçimi arasında da) temelde bir tutarsızlık olduğunu göz ardı etmektedir.”¹¹³

¹¹³ Erwin Panofsky, *Perspektif Simgesel Bir Biçim*, Çev.Yeşim Tükel, s.13.



Görsel 47: Öznel (kavisli) perspektif ve doğrusal perspektif çizimi.

“Sütunlu bir salonun, solda ‘öznel’ (kavisli) perspektifle, sağda ise şematik ya da doğrusal/ lineer perspektifle yapılmış çizimleri (Guido Hauck’tan alınmıştır).”¹¹⁴

Kaynak: Erwin Panofsky, *Perspektif Simgesel Bir Biçim*, Çev.Yeşim Tükel, Metis Yayınları, İstanbul, 2012

Bu tutarsızlığın optik imgedeki kavislenmenin farkında olan birkaç kişi dışında çoğunluk katı bir doğrusal perspektif algısıyla görmektedir. Çocukluktan başlayarak fotoğraflara bakarak ve televizyonla büyüyerek güçlenen bu algılama biçimi bizim her şeyi aslında kavisli görüp düz algılamamıza neden olmuştur

İnsanoğlunun dışarıyı duymak, görmek, gözlemlemek ve yaşamak için kafatasındaki dış dünyaya açılan deliklere ve bu deliklerden gelen bilgiyi işleyecek *intakt* (sağlam) bir beyine ihtiyacı vardır. Tıpkı bir evin kapısı, pencereleri gibi; ağız, burun, kulak ve göz küresinin delikleri de onun pencereleridir.

Gözlerin arkasına konumlanmış (beynin içinde) olan *talamus*, diğer duylardan gelen bilgileri gerekli yerlere göndermeden önce burada toplar ve bağlantıları sağlar. Kırmızı ve yuvarlak bir şey görüldüğünde *talamus* verilerde kırmızı ve yuvarlak olanlar içinden elmaya ulaşır ve görülenin elma olduğunu bildirir. Duyulardan gelen bilgi duylara ulaşmadan, beyin kendi gerçekliğini üretir. Çünkü beyin kendi verilerini yıllar içinde görsel, duysal, işitsel, kokusal verileri tecrübe edip depolamıştır. Yeni doğan birey, beyin hücreleri nöronlarla birbirinden farklı ve bağlantısızdır. Kişisel bakımlarının dışında aldıkları sevgi, şefkat gibi duysal bilgiler; mekân, eğitim ve dış uyaranlar, bu nöronların kendi arasında bağ kurup yeni

¹¹⁴ Erwin Panofsky, *Perspektif Simgesel Bir Biçim*, Çev.Yeşim Tükel, s.14.

sinapsların (bağlantı) oluşumuna neden olur. Birey iki yaşındayken yetişkin sinaps sayısına ulaşır. Bu bağlamda görülüyor ki birey, hayvanlardan ayıran bir özellikle tamamlanmamış bir beyinle dünyaya gelir. Beyin vücutta en çok enerji tüketen organdır, bu yüzden enerjiyi az tüketecek durumda çalışır. Trafikte giderken göz göre kaza olacak gibi görülür ancak bilgi beyne ulaşmaz; çünkü beyin kendini olağan dışına (stanby ayarına) almıştır. Bu durumda göz açıktır, bakar ama her şeyi görmez. Görmek farklı bir eylemdir.

Beynin normal işlemediği bazı durumlar vardır; sineztezi hastalarında, bazı duyu ve kavramlar birbiri içine geçip karışmıştır. Sesleri renk olarak görenler olduğu gibi kelimelerin tadını alanlar da vardır. Başka bir durumda herhangi bir uzuv kaybında beyin o kaybolan uzvun varlığını hala hisseder, ağrısını bile duyabilir. Disleksisi olanlarda yön bilgisi karışmıştır, *sağı* görüp *sol* diye tanımlar.

Algı, hem psikolojinin hem nörolojinin hem de felsefenin temel sorunu olmuştur. Özellikle sanat ve psikoloji alanının temel taşı sayılan Gestalt kuramı; *"tasarlanmış parçaların oluşturduğu anlamlı bütünün duruşu ve işleyişi anlamında bir kavram. Anlaman biçimi"*¹¹⁵ algının kısa tanımlarından biridir. Gestalt psikolojisine göre bir bütünün içinden parçaları çıkarsanız bile o bütün aynı biçim ve görüntü ile algılanır.

Beynin görsel uyarıları doğal olarak düzenleme yeteneği, Gestalt laboratuvarlarında yapılan deneyler ile ortaya konulur. Buna göre retinaya yansıyan düzensiz biçim; görsel bellekte yeniden düzenlenir ve yeni düzenlenmiş biçimi ile algılanır.

Danilel Berlyne ile birlikte Gestalt konusunda ve görsel eserlere bakıştaki doğal yanılsamalar üzerine çalışmalar yapan Rudolf Arnheim, daha sonra görsel sanatlar için önemli bir kavram olan *Görsel Düşünme*'yi geliştirir.¹¹⁶

Görerek, gözlemleyerek öğrenilir. Beden, mekânla girdiği ilişkide tecrübe ettiği bilgiyi toplar. Bilgi; görme, dokunma ve koklamayla beyindeki yerini alır. Yaşamsal bilgi yıllar içinde toplanır, tecrübe edilir ve kimliğini belirler. Yaş aldıkça görmenin değeri azalır; devreye bilgi ve tecrübe girer. Artık sadece görmek yeterli değildir.

¹¹⁵ Cenk Akbıyık, <http://slideplayer.biz.tr/slide/8208488/>

¹¹⁶ Talat Çiftçi, *Nöroestetik Perspektifinden Görsel Sanatlara Bakış*, Sosyal Bilimler Dergisi, Yıl:4, Sayı:14, Eylül, 2017, s. 4.

“Beyindeki süreçlerin ayrıntılı olarak izlenmesine imkân veren yeni teknolojilerin sanat dünyasına en önemli katkısı, Semir Zeki tarafından, kaynak kitabı ile temelleri atılan Nöroestetik alanının gelişimi olmuştur. Nöroestetik kısaca, sanat eserlerindeki renk, çizgi ve şekil gibi unsurların beyin tarafından nasıl algılandığı ile ilgili bir çalışma alanıdır.”¹¹⁷

Güzel sanat nesnesine beynin verdiği tepkinin; cinsel cazibe algısı ile lezzetli bir yemeğe verilen tepkiye benzediği gözlemlenmiştir. Ayna nöronlarının işleyişi iki şekildedir: Birincisinde izleyici neyi seyrediyorsa, gerçek nesne, doğa olayı gibi durumlara beynin yaptığı uyarı ile sanat nesnesi olarak yapılmış nesne ya da doğa olayına verilen tepkinin aynı olduğu yapılan deneyler sonucu anlaşılmıştır. İkincisindeyse izleyicinin seyrettiği sanat nesnesini yapanın duygularını da algılayabildiğini keşfetmişlerdir.¹¹⁸

Bir çok sanatçı, göz, görme, bakış, bakış açısı gibi temaları performanslarında kullanmıştır. Bu sanatçılardan biri olan Lygia Clark, izleyici ile kendisini birbirine bağlayan bir gözlük kullanarak, karşılıklı mahrem alanlarına girerler.

Guy Brett’a göre onun amacı ‘görsel duyumu bedensel farkındalığa dönüştürmek.’¹¹⁹ İzleyiciye ulaşmanın bir çok yönünü denemiş olan sanatçının, çalışmalarının ana konusu; nesneyi çevreleyen bedeni dolduran boşluk-doluluktur.

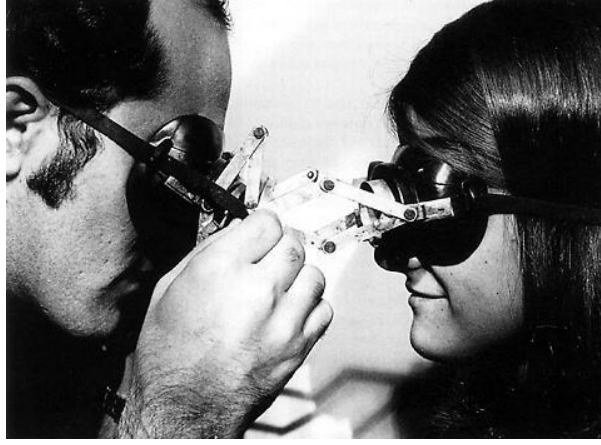
“Bir kişinin dış dünyayla ilişkisini değiştirip genişleten giyilebilir bereler, maskeler, güneş gözlükleri, eldivenler ve ceketler”¹²⁰ tasarlamıştır. Onun izleyicisi katılımcıya dönüşür. Performansları için ürettiği cihazlar izleyici ve sanatçı arasında köprü görevi görür ve ayrımı ortadan kaldırır birleştirir. Çalışmalarıyla izleyicinin bakış açısını değiştirmeyi hedefler. Bedeni ve zihni bir bütün olarak ele alan, Clark’ a göre sanatın bilinci değiştirme ve travmayı iyileştirme gücü vardır.

¹¹⁷ Talat Çiftçi, *Nöroestetik Perspektifinden Görsel Sanatlara Bakış*, Sosyal Bilimler Dergisi, Yıl:4, Sayı:14, Eylül, 2017, s.4.

¹¹⁸ A.g.m.

¹¹⁹ Cristine Wong Yap, <https://blog.christinewongyap.com/2015/02/19/lygia-clark>

¹²⁰ Eleanor Heartney, *Sanat ve Bugün*, Çev: Osman Akinhay, s.393.



Görsel 48: Lygia Clark, Diyalog: Gözler, (Dialogo: Oculos), 1968

Kaynak: <https://theartstack.com/artist/lygia-clark/dialogo-oculos-dialogue-goggles-1968>

Marina Abramovic de izleyicileri katılımcıya çeviren performansları ile farkındalık yaratır. MaMo da sergilediği, ‘*The Artist is Present*’ isimli performans için sıkı bir hazırlık sürecine girer. Yemek, tuvalet alışkanlıklarını kontrol altına alır ve hiç bir şey yapmadan oturabilmek için bedenini hazırlar. Galeriye yerleştirilen masanın karşısına iki sandalye yerleştirilir. Sanatçı, izleyici içi, kendi iç dünyasını görmesine sağlayan, ayna rolünü üstlendiğini, önüne oturmalarının bir çok nedeni olduğunu söyler, kimi meraktan kimi gerçekten ne olduğunu görmek istiyor der, “*kendini açıp, dayanılmaz bir acıyla yüzleşen yoğun acılarla karşıma gelen... karşımda oturmak artık benimle ilgili bir eylem olmaktan çıkıyor*” diyerek kendisini nesneleştirir. Bu performanslar sırasında izleyici de tıpkı sanatçı gibi kendi sınırlarını keşfettiği bir tecrübe yaşar.

Panoptik kavramı burada biraz farklı bir şekilde yorumlanabilir. Gözetleyen kendini saklamaz hatta sonraki günlerde arada duran masa bile ortadan kaldırılır. Abramovic, hiç bir duygu belirtisi göstermeden sandalyesinde gözetlenen olarak oturur. İzleyici gözetleyenken, sanatçının karşısında gözetlenen olur. Oturma eylemi ile roller değişir. Modern çağın bireyi izlenilen, gözetlenendir; kredi kartı alışverişleri ile nerede olduğunuz, cep telefonunuzda kapalı bile olsa konumuz, iktidarın çıkarları için ulaşıla bilinen bir bilgiye dönüşür. Birey de tıpkı bu performanstaki izleyici gibi gözetlendiğini bilir.



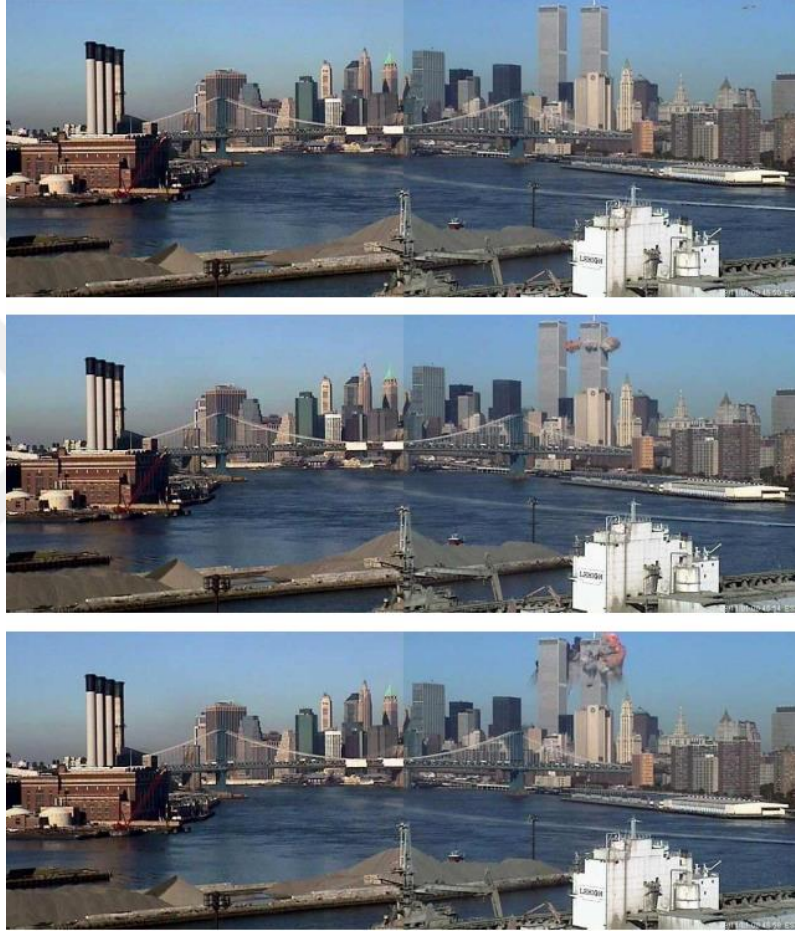
Görsel 49: Marina Abramovic, Şimdiki Sanatçı (The Artist is Present), (MOMA, New York)

Kaynak: <https://www.lissongallery.com/artists/marina-abramovic/gallery/877>

Sanatçının performanslarında sınırın nerede çizileceğini merak eden izleyiciler ile birlikte olsa da, bazı performanslarında da sanatçının kendisine zarar verdiğini düşünen katılımcılar tarafından müdahale edilerek performans sonlandırılır. Bu performanslarda sanatçı kendi sınırlarını tecrübe ederken izleyici-katılımcılarında sınırlarını tecrübe etmiştir. Sanatçının nerede duracağına kendisinin karar vereceğini düşünen izleyici, performansa müdahale edip etmemesi gerektiğini düşünmez, sadece izler. Günümüz insanı izlemeye şartlandırılmış bir şekilde yaşamaya yönlendirilmeye çalışılır. Herkes elindeki cep telefonu kameraları ile çevresini kayıt altına alıp sosyal medyada deşifre etmektedir. Artık sorunlar için sokağa çıkılma dönemi bitmek üzere, sosyal medya kullanılarak iktidar üzerinde baskı kurulmaya çalışılmaktadır.

Mekanik göze tekabül eden kameraları kullanarak performans sergileyen sanatçı Wolfgang Staehle izleyiciyi farkında olmadan Foucault'nun panoptikon kavramındaki herşeyi gören gardiyanın yerine koyar. Ama burada sabit kulenin varlığının, kameralarla yersiz edilip, izlenenlerin izleyicilerin nerede olduğunu bilmemeleriyle *panoptikondan* *post-panoptikon*'a kaydırır. Gözetim toplumunun

bireyleri olan izleyici, sınırlandırılmış galeri mekanından, görünmeden içerden dışarıyı seyrederken bir yandan da izlenilen pozisyonuna düşer. Geniş bir görme açısını kameralarıyla kayıt altına alan sanatçı “*Wolfgang Staehle, uzağı görmeyi sağlayarak, her şeyi gören göz metaforunu çoğaltır. Staehle’nin enstalasyonları, uzak manzaralardan panoramik görünümünün canlı esintilerini galeriye taşır ve böylece izleyicilerin uzak mahallerdeki gerçek zamanda meydana gelen olayların yavaş seyrine tanık olabilmelerini sağlar.*”¹²¹



Görsel 50: Wolfgang Staehle, 2001 Video Projeksiyonları, her biri 7.3mx2.7m, 2001

Kaynak: <https://www.flickr.com/photos/siusoon/5921009024>

¹²¹ Eleanor Heartney, *Sanat ve Bugün*, Çev: Osman Akınhay.

3.2 Beden- Yürüyen Mekân

Mekân yaratma canlılar için vazgeçilmez bir eylemdir. Gerek dış hava şartlarından korunmak gerekse güvenlik için kendisinin ve türünün devamını güvene alacağı bir ortamı yaratmak ister. Bu süreç insan için de değişmez kendi türünü güvende tutacağı ilk mekânı, kendi bedeninde yaratır. Böylece malzemesine katkıda bulunduğu ilk biçime, ilk forma yani başka birine mekân oluşturur. *Yürüyen Mekâna* dönüşen insan, kendine dünyada harita üzerinde konumlanmış malzemesi katı, dışarıyla sınırları keskin bir şekilde ayrılmış barınak, ev, kabuk inşa eder. Fiziksel dünyaya adımını atmadan, yaşamı algılamadan önce kendiyi kaldığı sınırlarının yumuşak bir şekilde ayrıldığı *yürüyen mekân* ile ilişkisi doğum eylemiyle son bulur. *Yürüyen Mekân* kapılarını açabileceği kadar açarken, içerdeki de beden parçalarını olabildiğince mekâna uydurarak zorlu bir süreçten sonra mekân ile bağıni koparır. Hayatta kalabilmek adına mekânın formuna uyum sağlama fiziksel dünyada da devam eder. Bakıma ve korunmaya muhtaç bir haldeyken, başka bir kabuğa; eve yerleşir. Bu yüzdendir ki bir mekânda üretilen, oluşturulan, var edilen, kendini mekân ile tanımlar; mekânlar yaratır. Fiziksel mekânlar, *Yürüyen Mekânın* sıcaklığıyla özdeşleştirilir. İnsanın mekân olarak tanımlanması için oluşumu ve *Yürüyen Mekân* terminolojisini tanımlaması gerekir.

İnsan-mekân benzetmesi yeni bir şey değildir. Paris şehrini kadın olarak tanımlayan sürrealist mimarların böyle görme nedenleri “... *Yine mitlere özgü mekânın yapılmasını akla getirir. Mekânın oryantasyonunda, daha büyük bir bütünün mikrokozmu olan bedenin düzeni fark edilir ve kozmolojik anlam yüklenir.*”¹²² *Bakış mekânı* olarak tanımlanan insanın, başka bir mimar Le Corbusie tarafından “... *Pencere evin en çok kısıtlanmış organıdır*” *Unsur değil de "organ" demesi manidardır...*” Eve insansı vasıflarla yaklaşır. Tıpkı mimarların kendilerine ait olan formu insan metaforu ile tanımlamaya çalışmaları gibi insana ait bazı kavramlar da mimariye ait metaforlarla anlatılır. Heykel, insan ve mekân üçlüsü metafor olarak birbirini kullanarak tanımlar oluşturur.

¹²² Derleyen, Nur Altınyıldız Artun, *Sürrealizm/Mimarlık Mekan Sanatı*, Cev.Renan Akman ,(Nur Altınyıldız Artun, Zeynep Baransel,Ayşe Boren,Elçin Gen,Hanneke van der Heijden,Roysi Ojalvo, Esin Soğancılar, Akın Terzi, Mustafa Tüzel), s.195-196.

İnsanın fiziksel bedeni; ruh ve bilinç için mekân görevi görür. Beynin kafatasında belli bir boşluğa ihtiyacı vardır. Bu boşluğun dışarıdan (hasar, kimyasal kullanım sonucu) ya da içeriden (tümör, anevrizma, kanama) ihlalleri, sistemin kendini devre dışı bırakmasına sebep olur. Beynin doğal olmayan nedenlerden ötürü normal işlevini görmediği noktada, beden-mekân varoluş nedenini kaybeder. *Bilinci* ortadan kaldırdığınızda bedenin *maddi* anlamı kalmaz.

Beden için mekân-tapınak metaforu yüzyıllardır kullanılır. Bunun kanıtı da, farklı kültürlerde farklı zamanlarda yapılan trepanasyon yöntemidir; kısaca özetlenirse, kafatasına delik açılarak mekâna ait olmayanın çıkarılması için yapılan tıbbi işlemdir.

Hristiyanlıkta görülen şeytan çıkarma işlemi de, kötülüğü temsil edenin içeriden dışarı çıkarılmasıdır. Ayrıca Hristiyan dinine ait bir manastırda bulunan duvar resminde beden-mekân kavramı ele alınmıştır. Şu an Kariye Müzesi olan ve manastıra adını veren Khora kelimesi hem İsa'ya hem Meryem'e gönderme yapmaktadır. Kariye Apsisi'ndeki ikinci pano; Meryem panosudur. İkonografisi değişik bir Meryem söz konusudur, Blakhernai Meryem'i gibidir. Orans¹²³ pozisyonundadır. İçinde bir bebek İsa yer almaktadır. Burada da Tanrı'nın annesi sınırlandırılmayan, sınırı olmayandır. Tanrı'nın sınırı yoktur, sınırlandırılmayan yeri ise annesinin rahmidir. Rahminde Tanrı'yı taşımaktadır.

Meryem' in yanında yazan Khora ile kilise adını, anlamını buradan alır. Mozaik tasvirde Meryem' in etrafında "Tanrı Anası, hiçbir yere sığmayanın mekânı" ile "Khora" kelimesi yazılıdır.

Kadın bedeninin mekân ile özdeşleştirilmesi Meryem'le, V. Yüzyılda başlamıştır. *Yürüyen Mekâna* dönüştürülen Meryem'e mekânının kullanıcısı ile aynı niteliklere sahip kabul edilmiş, Tanrı'ya gösterilen saygı ona da gösterilmiştir. Tanrı, Meryem aracılığıyla insanlaştırılır. Bir yandan “*Selam sana ey yaşam veren, ekmeğin lezzetini bize getirmiş olan Meryem*”¹²⁴ diyerek vaaz veren Patrik Photios, bir yandan da Meryem'in doğum yortusunda yapılan akşam duasında “*O ki, kendi bedeni içerisinde*

¹²³ Ayakta elleri açarak dua etme pozisyonu.

¹²⁴ Engin Akyürek, *Bizansta Sanat ve Ritüel*, s.155.

*göksel ekmeği barındırıyordu*¹²⁵” ve “... *Selam ey manna'nın kutsal kabı*”¹²⁶ diye selamlarını sunan inançlı Hristiyanlar, Meryem'in bedenini hep kutsal olanın saklandığı mekân olarak görmüşler; ve onu duvar resimlerinde ve el yazması minyatürlerde kullanmışlardır. Bakire Meryem için kullanılan “Kapalı kapı” öncülü içinde mekâna ait olanı barındırır. Carl Gustav Jung, *Feminen Dişiliğin Farklı Yüzleri* kitabında Aziz Augustin'in "*O kendisi için damadın gelinle buluştuğu basit bir gelin odası seçer*"¹²⁷ ve *gelin odasından dışarı çıkarıldı, bakire rahminden*¹²⁸ " benzetmeleri ile Meryem için kullanılan mekân tanımını iyice pekiştirmiştir.



Görsel 51: Kariye Müzesi, Apsideki II. Pano, (İstanbul)

Kaynak: <http://blog.kavrakoglu.com/tag/kariye-muzesi/>

İnsanın, kendi kendisinin sınırı olan beden formu, genetik olarak dayatılan çerçevesi olur. İlk kendini kendiyile sınırlama-çerçeveleme oluşumuyla başlar. *Yürüyen Mekânın* kimliği, dili, kimliğimizi belirlerken, bu kimlikle limit ve sınırlarımız belirlenir. Fiziksel çerçeve olarak tanımlanan mekân, sınırlarımız ya da özgürlük alanlarımız olur. Davranış kuramcısı Edward C. Tolman, mekânsal öğrenmenin, öğrenilmiş sinirsel örüntüler, temsiller yoluyla gerçekleştiğini öne sürer. İnsan-

¹²⁵ Engin Akyürek, *Bizansta Sanat ve Ritüel*, s.149.

¹²⁶ A.g.k., s.149.

¹²⁷ Carl Gustav Jung, *Feminen Dişiliğin Farklı Yüzleri*, Çev: Tuğrul Veli Soylu, s.70.

¹²⁸ A.g.k., s.70.

mekân ilişkisi yaşantısaldır; öznel, eşsiz, karşılıklı olarak dönüştürücü ve dolayısıyla olgunun doğasıyla ilgilidir diyerek, insanın doğmadan çerçevesinin önceden onun için hazırlandığına, seçimlerinde özgür olmadığına değinir.¹²⁹

Yürüyen mekân içinde varoluşu başlayan insan, yumurta ve spermin döllenmesiyle oluşan zigot olarak bölünerek çoğalır. Katman katman oluşan varlık; ilk önce içi sıvı dolu modüler (tek sıra hücrelerle çevrili) geometrik form olan küre şeklindeki kese ile *Yürüyen Mekândan* kendini ayırırken; strüktürü, kemik yapısıyla çerçevesini oluşturup, üstünü örten deriyle de dış dünya ile sınırlarını keskin bir şekilde çizer. Deri geçirgendir, dışarıdakini içeri alabilir; geçirimsizdir; içerdekinin dışarı çıkmasına müsaade etmez. Esnektir ama sınırsız değildir, zorlamayla bütünlüğü bozulabilir. Sağlam olduğu kadar da hassastır. *Yürüyen Mekânın* duvarlarını oluşturan deri, bir organdır.

*"Deri bedeni kuşatır, benliğin sınırlarıdır, iç ve dış arasında canlı, gözenekli bir sınır oluşturur, çünkü aynı zamanda dünyaya açılmaz, yaşayan bellektir. Kişiyi ötekilerden ayırarak kuşatır ve temsil eder. Dokusu, rengi, teni, izleri, özellikleri (benler vb.) eşi olmayan bir görünüm oluşturur. (...) Deri bir engeldir, dünyanın olası kaosundan koruyan narsistik bir zarftır. İnsanın, çoğu zaman farkında olmadan, ama istediği gibi açıp kapadığı bir kapıdır. Düşlenen bir kimliğin yansıtıldığı bir ekrandır, dövme, piercing ya da toplumlarımızı yönlendiren görüntülerin sayısız sahnesi gibi."*¹³⁰

Deri insan-mekânının *kapısı-penceresidir* tanımı çok sık karşılaşılan bir benzetmedir, özellikle sağlık çevresinde. Üzerinde oluşan kesikler, yaralanmalar, ameliyat izleri, dövmeler, kilo alıp vermelerle oluşan yırtık ve çatlaklarla kişi kendi belleğini oluşturur. İyi ya da kötü anıları depolanır. Bizim kültürümüzde deriye konulan işaretler dövmeler kişinin sessiz konuşmalarıdır. *Dövme* ile legal ya da illegal her türlü haberi dünya ile paylaşır.

Deri, fiziksel mekânda duvar ile paralellik gösterir. İlk çağlarda, duvar boyama, duvara işaretler koyma mağara resimleriyle başlar. Gerekçelerin ne olduğu önemli değildir. Dini mekânların duvarlarına yapılan *freskolar* ve günümüzdeki *murallar* mekânın dövmeleri sayılabilir.

¹²⁹ Zuhale Yeniçeri, *Edward Chace Tolman ve Bilişsel Davranışçılık*, Başkent Üniversitesi. baskent.edu.tr

¹³⁰ David Le Breton, *Ten ve İz*, Çev. İsmail Yerguz, s.25.

Bedeni saran derinin, dövmelere ev sahipliği yapması yeni değildir; deriyi tuval olarak kullanan sanatçılar olduğu gibi, bedeni boyayarak izini kullanan sanatçılar da olmuştur.

İnsan bedenini merkeze alan *Fluxus, Happening ve Performans Sanatı*’nda sanatçı bedenini mekâna çevirirken bir yandan da bulunduğu mekânı bedeni ile değiştirir. Kendi sınırı, çerçevesi olan bedenin sınırlarını zorlayarak kendine ait olana yani tinsel olana ulaşmayı hedefleyen sanatçılar olduğu gibi propaganda aracı gibi kullanan sanatçılar da olmuştur.

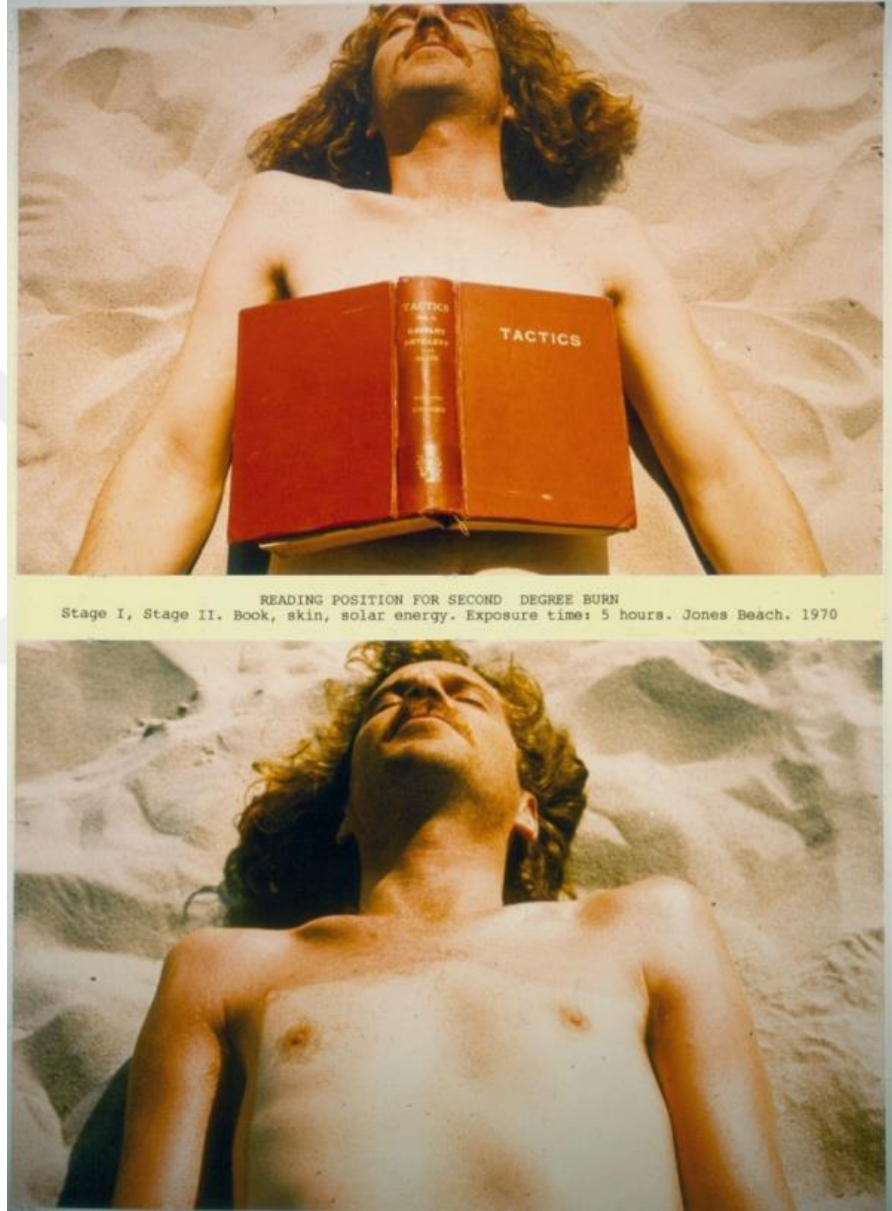
“Uzun zamandır sanatın konularından olan beden, 1950’lerden itibaren Batı sanatının sık sık başvurulan ve bilinçli bir aracı haline gelmişti. O zamandan beri sosyal görenekler, toplumsal cinsiyet tanımları ve topluluk standartları ekseninde var olan anlaşmazlıkları ateşlemek suretiyle siyaset, din ve hukuk alanlarına sıçrayan çatışma ve tartışmalara beden de dâhil edilmiştir. Bedene dayalı performans sanatının büründüğü biçimler büyük ölçüde değişkendir. Dünyanın her tarafındaki performansçılar insan bedenini, insan cinselliğini öne çıkartmakta, şahsi travmaları ifadeye dökmekte ya da toplumsal cinsiyet ve ırk klişelerini çürütmekte kullanılabilecek, alışık olunmadık derecede değişken bir araç olarak görmektedirler.”¹³¹

Rus asıllı Amerikalı sanatçı Dennis Oppenheim 1970 yılında, *Reading position for second Degree Burn* adlı performansında kendi bedenini kendisine meydan okuma olarak kullanıp kişisel riskleri deneyimleme yolu ile iletişim ve etkileşime geçme biçimini sergiler. Bu eylem, dergâh kültüründeki bedensel acıları ve yorgunlukları deneyimleyerek kişilerin bedensel sınırları keşfedip hakikate ulaşma ritüellerine benzer.

Bu tez bağlamında, güneş yanığının bedeninde oluşturduğu hasarı performans olarak ortaya koyan Dennis Oppenheim, göğsünde açtığı kitapla onun deride bıraktığı geometrik biçimi, dışarıya açılan pencere olarak okunabilir. Simgesel olarak kullanılan *tactics* isimli kitap, pencere metaforuna gönderme olarak algılanabilir. Geçici bir süreliğine oluşan bu izin hissettirdiği acı ve yanma hissi de belleğe yüklenen veriyi oluşturur. Çünkü bireyin dünya ile ilk iletişimi dokunma ile başlar. Biçim ve dokuyu görme şeklidir. Dokunma uyarılarını, almamıza derinin üzerinde

¹³¹ Eleanor Heartney, *Sanat ve Bugün*, Çev. Osman Akınhay, s.218.

bulunan kıl folikülleri ile yapar. Görmeyi öğrenmenin yoludur dokunma. Richard Held ve Alan Hein' in hayvanlar üzerinde yaptığı deneylerde, salt gözlerin görmeyi öğrenmeye yetmediği, bunun için diğer duyu organlarına, vücut hareketlerine de ihtiyacı olduğunu göstermiştir.



Görsel 52: Dennis Oppenheim, Okuma pozisyonunda ikinci derece yanık, (Reading position for second degree burn), 1970

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/dennis-oppenheim/reading-position-for-second-degree-burn-1970>

Performans sanatçılarından Avustralyalı Stelarc (Stelios Arkadiou) bedenini hem sanat objesine hem de sergi mekânına çeviren bir sanatçıdır. 1993 yılında 50mmx15mm boyutlarında bir kinetik heykeli, endoskopi yöntemi ile midesine yerleştirilir. Açılıp kapanan, ses ve ışık çıkaran bu heykelin midedeki görüntüsü ve yapılan işlem video ile belgelenir. Mide Heykeli “Stomach Sculpture” isimli sanat nesnesi insan bedeni için kullanılan mekân söylemini gerçeğe çevirir ve galeri gibi kullanımını sağlar.¹³²



Görsel 53: Stelarc, Mide Heykeli, (Stomach Sculpture), 1993

Kaynak: <https://osmanerden.com/2010/09/10/teknoloji-vucuda-geldiginde/>

Sanatçı, tıbbın yardımıyla 2000’li yıllarda başka bir performans daha sergiler. Kendi kulağı model alınarak fare genleri ile laboratuvarlarda üretilen “Ek Kulak” için, bedenini başka şekilde mekâna çevirir. Kol derisinin altına yerleştirilen kulağa işitme cihazı da eklenerek işlevsel hale getirilir. Çevredeki sesler bilgisayara kaydedilir. Kişi çevreden gelen bütün sesleri ayıklayarak duyar, yapay kulak ise ayıklamadan bütün sesleri kaydeder. Duyma eyleminde birey kendisini ilgilendiren, dikkatini

¹³² E.Osman Erden, *Teknoloji Vucuda Geldiğinde*, <https://osmanerden.com/2010/09/10/teknoloji-vucuda-geldiginde/>

eken, algıladığı sesleri duyar bu da bireyi sınırlandırır. Mekanik kulak, bilincin sınırlarına sahip olmadığı için özgürdür.

Anestezi altında yapıldığı düşünülen bu performansta sanatçı sanat eserini mekâna yerleştirirken bilincini geçici bir süre kaybeder. Mekâna girişte diğer kullanıcı mekânı boşaltır. Sanat nesnesi kendi mekânına yerleştirilirken mekânı kimseyle paylaşmıyor demektir. Her iki performansta da işlemler video ile belgelense de, bedeni mekân olarak kullanılanın bilinç halinin olmaması dikkat çekicidir. Deride oluşan yara izi ve de koldaki kulağın varlığı; bütünlüğü boşmuş, sınırların dışına taşmış ve hem içerisini hem de dışarisini mekâna dönüştürmüştür. Sanatçının kendisi de yürüyen mekân olmuştur artık. “Ek Kulak” isimli performans ile bedene yeni bir pencere açılır çünkü salt gözler ile veri toplamayan beynin kulaklara da ihtiyaç vardır.



Görsel 54: Stelarc, Koldaki Kulak, (Ear on arm), 2008, Foto by Nina Sellars.

Kaynak: <https://osmanerden.com/2010/09/10/teknoloji-vucuda-geldiginde/>

Hastane ortamını galeri mekânına çeviren ve doktorları da tasarımını yapacak zanaatkârlar rolü veren bir başka sanatçıda Orlan' dır. Sanatçı; kendisine dayatılan bedenini ameliyatlara değiştirirken performanslarını kayıt altına alır. Ameliyathane odasında bulunan diğer kişiler için bu, mesleki bir işlemdir. Orlan'ın performans söylemi, normal bir ameliyat süreci gerçeğini değiştirmez. Tıbbi eğitim alanlar için beden estetik amaçlı değişimlerinin bile mantıklı ve haklı gerekçelere ihtiyacı vardır ve ameliyat masasında yatan kişiye yabancılaşırlar.

Dünya genelinde, bedenlerine bazı müdahalelerde bulunan; boynuna halkalar taktıran, dudaklarına tabak formuna çeviren değişik kültürler bulunmaktadır ama Orlan onların estetik kaygı ile güzelleşme ve cesaret göstergesi olan bedenini değiştirilmesi sürecinden farklı bir gerekçe ile bedenini değiştirir. *“1990 ile 1993 yılları arasında sanatçı, Rönesans ve Rönesans sonrası ünlü resimlerdeki idealize kadın imgelerinden seçilmiş detaylarla bir şablona göre, kendi hatlarını değiştiren dokuz ameliyata girmiştir.”*¹³³ Bu şablonu oluşturan resimler, güzellik kaygısıyla değil, batı sanatı tarihinin sıralaması temel alarak oluşturmuştur. Bedeni hem Orlan olur hem de sanat nesnesi. Orlan olan kişi, sanat nesnesinin yürüyen mekânına dönüşür.



Görsel 55: Orlan, Aziz Orlan'ın Yeniden Canlandırılması, Cerrahi Performans (The Reincarnation of Saint Orlan, 7th Surgery Performance), 1993

Kaynak: <https://www.fotomuseum.ch/en/explore/situations/30536>

¹³³ Eleanor Heartney, *Sanat ve Bugün*, Çev: Osman Akinhay, s.179.

Bedenini yürüyen mekâna çevirip “kendi bedenini ve beynini bir heykel gibi ele alan” başka bir sanatçı da Neil Harbisson’dur.

Eyeborg; Plymouth Üniversitesi Sibermetik uzmanı Adam Montondon tarafından kafatasına yerleştirilen bir cihaz ve anten olarak tasarlanmıştır. Renk körü olan sanatçı başına yerleştirilen anteni vücudunun bir parçası olarak görür. Cihaz normal insanın gözünün algılayacağı renk spektrumundan fazla renk algılamasına sahiptir. Algı araçlarını değiştiren sanatçı bu cihaz-anten sayesinde rengin seslerini duyar. Rengi sese çeviren “eyeborg” İsmi taktığı çip için sanatçı; “ışığın tonunu algılar ve not olarak duyduğum bir frekansa dönüştürür. (...) insanların duyularını aşmak için teknolojiyi kullanması gerekir. Bir cyborg olmak sadece yaşam kararı değil, sanatsal bir ifade biçimidir.”¹³⁴ der. Kendi bedeninde başka bir pencere açan sanatçı varoluşunun kendisine dayattığı kusur veya eksiklikle yaşamayı reddetmiştir. ¹³⁵



Görsel 56: Neil Harbisson, Zaman Kavramı, (Time Sense)

Kaynak: <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/31102/1/why-this-artist-got-an-antenna-implanted-in-his-skull>

¹³⁴ Stuart Jeffries, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/0>

¹³⁵ Stuart Jeffries, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/0>

Performans sanatçısı için kendi bedeni sanatının nesnesi olunca, beden izleyici için *bakış nesnesi* olur. “ *Sanatçı bize bir şey gösterdiğinde, yapıtını ‘bana bak’la ‘şuna bak’ arasında bir yere oturtan geçişli bir etik sergiler.*”¹³⁶ Performans sanatçısının bedenini sanat nesnesine çevirmesi “*bana bak*” ile “*gösterme/gören*” ilişkisidir. *Pencere metaforu* “*şuna bak*” ile “*uzaktan-gören*” ilişkisine tekabül eder. Her iki durumda da sanatçı izleyici ile diyalog başlatır. “ *Sanatsal pratiğin özü, bir takım özneler arasında ilişkilerin keşfedilmesinde yer alır; her sanat yapıtı, ortak bir dünyada yer almaya yönelik bir öneri; her sanatçının işi de, dünyayla kurulan ilişkilerden bir demet olur; bu ilişkiler daha başkalarını doğurur ve bu sonsuza dek devam eder.*”¹³⁷



¹³⁶ Nicolas Bourriaud, *İlişkisel Estetik*, Çev. Saadet Özen, s.36.

¹³⁷ A.g.k. s.34.

4. PENCERE METAFORU: HEYKEL

Bu çalışma bağlamında ele alınan bakış mekânı-göz ve pencere, metafor olarak ortak paydada birleşir. Bakış mekânı izleyiciyi temsil ederken, pencere ise o izleyicinin kendi dünyasındaki sınırlı özgürlük ve mahremiyetini sembolize eder. Bakış mekânı değiştirilebilen bir olgu iken, pencere; mekanın varoluşuyla birlikte değişmez bir parçayı oluşturur, mimarının uygun gördüğü yere konumlanır ve bakışı sınırlar. Tıpkı ikinci bölümde “*görüntüyü bakışla birleştirme*” eylemini, atlara gidecekleri yönü görmeleri için takılan meşin gözlüğe benzeten mimar J. Couelle gibi sanatçılar da pencere ile izleyicinin bakışını belli bir yöne çevirmek istemişlerdir. Gündelik hayatta edinilen tecrübelerden yola çıkılarak ortaya konulan metaforlar ile anlatım, sanatçı için kolaylık sağlarken izleyicinin anlayabilmesi için şart koşulan birikim, bilgidir.

4.1 Pencere Metaforu Anlamı

Etimolojisine baktığımızda *Eski Yunanca phero, ” taşımak, götürmek”* fiilinden *meta+ önekiyle türetilmiş*¹³⁸ olan metafor dilimize Fransızca’ dan “*metaphore*” simgesel anlatım olarak girmiştir. *Metafor*, gündelik hayatta deneyimleyip, bilinen tanınan doğada var olan ya da insanın yaptığı nesneler üzerinden bilinen ile bilinmeyen açıklamaya çalışma şeklidir. İki tür *metafor* vardır. Bilinen ile bilinmeyen *metafor* ile anlatırken, özdeş birbirine yakın şeyler kullanılabilir ya da biri görünürken, bilinen de bilinmeyen de görülmeyebilir. “ *Platon, filozofu tanımlamaya çalışırken mimariyi bir metafor olarak kullanır. Platon’a göre mimari, her şeyden çok, kişinin bütün “oluşlara” onları “yapışlar” olarak yeniden inşa ederek direnmesine ya da tahammül etmesine olanak sunan etkin bir konum anlamına gelir.* ”¹³⁹

Metafor ve işaret ettiği nesne arasındaki ilişkide bir şeyleri eksik, gizli, saklı kalmış olabilir. Böyle bir risk varken, sanatçı yine de *metafor* kullanır.

¹³⁸ Doç. Dr. Kerim Demirci, *Metafor: Bir Anlatım ve Üretim Mekanizması*, Dil Bilimleri Kültür ve Edebiyat, (Edt. M. Sarıca, B. Sarıca), s.330.

¹³⁹ Kojin Karani, *Metafor Olarak Mimari*, Çev.Bariş Yıldırım, s.33.

Çünkü: "insan içinde yaşadığı gerçekliği ancak metaforlar vasıtasıyla ve metaforik olarak inşa edebilir. Metaforlar hayatı, kendimizi ve "öteki" ni anlamanın yegâne yoludur. Metaforlar dünya diye adlandırdığımız şeyi, onu açığa çıkararak ve gizleyerek bize sunar. (...) Metafor, bir forma en az iki içeriğin sığdırılmasıdır.(...) Metaforlar yaratıcıdır; çünkü zihnimizi mevcut ve aşikâr benzerliklerin, ilişkilerin ve görüşlerin ötesine, kendi yarattıkları yeni benzerliklere, ilişkilere ve görüşlere yönlendirir. Metafor keşiftir..."¹⁴⁰

Metafor anlatıcı için özgürlüktür. Ucu açık, anlatım her tarafa çekilebilir, belirsizliğe yanlış anlamalara da yönlendirebilir. Anlatılmak istenilen, dilin yetmediği nokta da devreye girer. Aristoteles *metafor* kullanmanın birinden öğrenilecek bir şey olmadığını; kullanabilme yetisinin, aklın ve dehanın ürünü olduğunu söyler. Kullanabilmek kadar kullanılan metaforu anlayıp ilişkilendirebilmek de önemlidir; çünkü insana ait her şey yaşadığı topluma ve buna istinaden kim olduğuna bağlıdır. *Metafor* kullanımı yaratı gücüyle ilgili bir şeydir.

Sanat tarihinin başlangıcından itibaren *metaforik* anlatım hep kullanılır. Tanrılar insan metaforu ile anlatılır, insanlar hayvan metaforları ile temsil edilir. Kübizm akımının öncüsü olan Picasso "benim heykellerim plastik metaforlardır, bu resimdeki ile aynı ilkedir."¹⁴¹ Diyerek kullandığı hazır nesnelerle metaforik ifade şeklini seçmiştir.

Bu açıdan *metafor* salt görünen şeyler üzerinden ve bilgiyle sınırlanamaz. Günümüzde sanat eserinin içeriği değil de kendisini metafor olarak tanımlayan düşünceler de ortaya atılmıştır. Çünkü sanat eseri sanatçının duygu ve düşüncelerinin ürünüdür; bu da onu *metafor* olarak düşünme izleyiciye dönüşmesine yol açar. Her sanat disiplini, metaforik anlatım şeklini kullanır.

Sanat tarihi boyunca sanatçılar mimari metaforlarla kendi dillerini ortaya koymaya çalışmışlardır. İki boyutlu, mekânsız, zamansız, mitolojik, dinsel anlatılarla oluşturdukları sanat eserlerini açtıkları pencerelerle gerçek dünyaya dâhil etmişlerdir. Kapalı mekânlarına açtıkları küçük pencereler zaman içinde büyüyerek çerçevelerinden çıkıp, duvarların yerini alır. Pencere metaforunun, heykelde

¹⁴⁰Kojin Karatani , *Metafor Olarak Mimari*, Çev.Bariş Yıldırım, s.34.

¹⁴¹ İnci Bulut Kılıç, Osman Altıntaş, *Çağdaş Sanatta Metaforik Düşünce*, İdil Dergisi, 2016, Çilt, 5, Sayı 20, s.193.

boşluğu, dışarıya açılmayı, özgürleşmeyi, anlatmak için kullanılması, mimari öge olarak kullanılma nedeniyle aynı kaygıları taşır. Klasik heykel anlayışının sahip olduğu kütle formu, modernizm ile bozulmuş, değişip, dönüşüme uğramıştır. Özgürleşen form, sanatçılarda kendi görüş açılarını oluşturan pencereler açmıştır. Artık formun zeminle ilişkisi geleneklerle olan göbek bağını kesmiş, yerden yükselen, nefes alan, özgür bir biçime bürünmüştür.

4.2 Dünyaya Açılan Pencere: Perspektif

Rönesans'ın insan merkezci dünya görüşü, bilgiye ve insana verilen değerdi. Akıl ön planda olup ona ait özellikler; geometrik kurgu, simetri, oran, ölçü ve zihinsel kurgu resim sanatına yansımıştı. Merkezci perspektif anlayışına hâkim bir görmeyle resimlerin içinden dışarıyı seyrediyor duygusuna kapılınabilir. Kurgunun kendisi pencereyken resmin içine pencereyi dâhil ederek mekân içinde başka bir mekâna açılan mimari yapılar kurguya dâhil olmuştur.

Ressam-mimar olan Leon Batitsta Alberti, Filippo Brunelleschi'nin çizimlerinden yola çıkarak, " 1435 yılında Latince yazdığı eseri '*De Pictura*'da ressamlara, resmin dikdörtgen çerçevesini "dünyaya açılan bir pencere" olarak kabul etmelerini salık vermiştir. Fiedberg, bu "açık pencere" (*aperta finestra*) fikrinin, çoğu sanat tarihçisi ve medya kuramcısının önerdiği gibi "dünyaya açılan şeffaf bir pencere" den ibaret olmadığını, burada Alberti'nin esas vurgusunun, çerçevenin görsel sistemi olduğunu belirtir. "¹⁴²

Sanatçının, merkezci ya da doğrusal perspektif anlayışının hakim olduğu görüşle *metafor* olarak pencere kullandığı, konusu ve oyuncusu figürle birlikte izleyicinin bakışını aynı düzleme taşıyarak tasarladığı resimleri, çerçevenin *görsel* sistemidir. Pencereyi *metafor* olarak kullanarak, onun bütün vasıflarıyla resim zenginleşir. Öncelikle mimaride kullanılan şekliyle resimde boşluk yaratır, üç boyutluluk kazanır; dışarıya açılan pencere ile resim, sonrasında zamanın herhangi bir dilimi konunun içine pencere ile dâhil olur. Pencere bakış açısidir, insani bir olgudur ve bakış açısı Rönesans ile değişmeye başlar. Alberti'nin penceresi XVII. Yüzyıl Hollanda resimlerinde değişmeye başlar; gündelik hayatın sahnelendiği ve nesnelerin

¹⁴² Meral Sayar, *Türkiye Güncel Sanatında Mekânın Diyalektiği: İçerisi/ Dışarısı*, Yüksek Lisans Tezi 2016, s.54.

dâhil olduğu, sınırların kalktığı, doğanın gerçekçi-optik anlatımıyla yapılan ve resim çerçevesinin üstünlüğünü elinden alan bu resimler, Barok Dönemde karşımıza çıkar.

"Modernitenin evrimindeki en önemli çizgilerden biri, gözün Kartezyen perspektif epistemolojisinden kurtulması oldu, Empresyonistler sınır çizgisini, dengeli çerçevelemeyi ve perspektif derinliğini terk ettiler. Paul Cezanne, "dünyanın bize nasıl dokunduğunu görünür kılmaya " uğraştı; Kübistler tekil odak noktasını terk ettiler, çevrel görmeyi yeniden etkinleştirdiler ve dokunsal deneyimi pekiştirdiler; renk alanı (colour field) ressamlarıysa ironik bir yapıntı ve özerk bir gerçeklik olarak resmin kendisinin buradallığını vurgulamak için yanılsamalı derinliği reddettiler. Arazi sanatçıları (land art) yapıntın gerçekliğini, yaşanan dünyanın gerçekliği ile birlikte erittiler ve son olarak Richard Serra gibi sanatçılar hem bedene hem de yataylık, dikeylik, maddesellik, yerçekimi ve ağırlık deneyimlerimize doğrudan girdiler." ¹⁴³

Rönesans ressamı Dürer, Latince sözcük olan perspektifi, (optik kuramı) anlamı "içinden bakmak" üzerinden tanımlar. İki boyutlu düzlemde görsel anlatım gerçekliğini güçlendirmek, anlamını vurgulamak için derinliği (üçüncü boyutu) düzlem içinde anlatabilme tekniğine *perspektif* denir. Gözün görme olayını gerçekleştirebilmesi için cisimlerden gelen ışınların göz merceğinden geçerek sarı noktaya (retinaya) düşmesi gerekir. Sarı noktaya düşen görüntü iki boyutludur. Farklı açılardan gelen ışınların her iki gözün sarı noktasında oluşturduğu görüntüler görme duyu merkezine aktarıldığında görüntü derinlik/gerçeklik kazanır. Resimde bunu gerçekleştirebilmek için ufuk çizgisi üzerinde bulunan *kaçış noktası* (Sonsuz Uzaklık Noktası) kullanılır. Düzlem üzerinde bulunan tüm geometrik nokta bileşimlerinin son bulunduğu nokta olan *kaçış noktası*, gözün ışığı farklı açılardan yakalaması için gerçek dünyadaki geometrik durumu sağlar.

"Tamamen rasyonel, başka bir deyişle sonsuz, sabit ve homojen bir mekan konstrüksiyonunu garantiye alabilmek için, "merkezci perspektif" aslında dile getirilmeyen son derece önemli iki temel öncülünden hareket eder: Bunlardan birincisi, hareketsiz tek bir gözle bakıyor olduğumuz öncülüdür; diğeri ise, görme piramidini bölen düzlemsel ara kesitin, bizim optik imgemize muadil bir reproduksiyon olduğudur. Aslında bu iki öncül de, gerçekliğin (tabii burada "gerçeklik" derken, hakiki, öznel optik izlenimi kastediyorsak) epey cürekâr soyutlamalarıdır. Çünkü sonsuz, sabit ve homojen, kısacası salt matematiksel bir mekân, psikofizyolojik mekânın tamamen zıddıdır." ¹⁴⁴

¹⁴³ Juhanı Pallasmaa, *Tenin Gözleri*, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, s.44.

¹⁴⁴ Erwin Panafaky, *Perspektif Simgesel Bir Biçim*, Çev. Yeşim Tükel, s.11-12.

Resmin kendisinin bizatihi “pencere metaforuna” gönderme olduğu bilinir ancak mahremiyet, özgürlük kavramları için “pencere” akla ilk gelen sembol veya metafor değildir.

Dinlerin başlangıcı ile başlayan genel kanı, gökyüzünün büyük yüce olanın mekânı olmasıdır. Rönesans sanatçısı Andrea Mantegna, (1431-1506) Mantua’daki saray içindeki Camera delgi Sposi’nin tavan ve duvarlarına freskler yapmıştır. Venedik ressamlarından olan sanatçı, yaptığı freskte, tavanı kuyunun ağzı biçiminde resimlemiş, kuyunun başında oturanlar için aşağısı seyir yeri haline dönüşmüştür. Fresk, tavanın merkezinden yukarıya açılmış bir pencere görünümündedir. Antlaşmaların ve evliliklerin düzenlendiği bu odanın tavanından ilahi mekâna açılan pencere metaforu, adalete ve dürüstlüğe gönderme yapar. Tanrı ve onun temsilcileri tarafından izlenirken bilir ki verdiği her kararda Tanrı onu özgür yaratmıştır. Gökyüzü görsel algılamamızın son sınırıdır. Tavanın duvarı ile çizilen sınır ortadan kalkar ve göz sınırsız olanı görür.



Görsel 57: A.Mantegna, Camera Degli Sposi’de Gelin Odası Tavanında Okülüs, 1465/74

Kaynak:https://yandex.com.tr/gorsel/search?p=1&text=barok%20sanat%20tarihi%20tavan&img_url=https%253A%252F%252Fupload.wikimedia.org%252Fwikipedia%252Fcommons%252Fthumb%252Fd%252Fd1%252FAndrea_Mantegna_064.jpg%252F500px-Andrea_Mantegna_064.jpg&pos=39&rpt=simage

Resimlerinde “Pencere” kullanan Johannes Vermeer (1632-1675) camdan giren ışıqla başka bir mekânın varlığını izleyiciye sunar. *Gözlemcinin Teknikleri* kitabında Jonathan Crary *camera obscura*’dan etkilenen sanatçının eserlerinde kullandığı

pencere ve buradan giren ışıkla *camera obscura*'nın öznenin içerdeki varlığını ve dünyanın dışarıda olma durumunu taklit ettiğini söyler.



Görsel 58: Johannes Vermeer, Pencere önünde mektup okuyan kızı, (Girl reading a letter at on open window), 1657

Kaynak: https://yandex.com.tr/gorsel/search?text=Johannes_Vermeer_-_Girl_Reading_a_Letter_by_an_Open_Window_-_Google_Art_Project

Resmin görülmesi için kenara çekilmiş perde, izleyicinin de resmin içine katılma durumudur. Aslında perde ile saklanan korunan resim, izleyen için ortaya

çıkarılmıştır.¹⁴⁵ İzleyici için açılan perde ile izlenilen pozisyona düşürülen figür, hem açık pencere hem de pencerenin perdesi ile izleyici konumunu alır. Böylelikle üç mekân yaratılmış olur. Perde mahrem alanlarımızın yumuşak sınırıdır. Duvar kadar keskin, sert değildir. Ötekine istediği zaman sınırı çizebildiğini ve kendi ile kalmakta özgür olduğunu söyler.

4.3 Mimarlıkta Pencere ve Kapı

Yüzyıllar içinde, ister iklim koşulları isterse güvenlik gerekçeleri neden olsun: İnsanın hayatta kalma içgüdüğü mimari mekânlarını şekillendirmiştir.

Kelime kökenine bakıldığında; Farsça *pancara/pancar* kelimesinden dilimize giren pencere; *Badgıra/ badcıra*; hava deliği, *bad*, rüzgar, yel, *gır*, tutan ¹⁴⁶ kelimelerinden, İngilizce *window*; eski Norveççe *vidr*, rüzgar ve *auga*, göz kelimelerinin birleşimin olan *vindauga* kelimesinden¹⁴⁷ türemiştir.

Evlerden dışarıya açılan göz olarak tanımlanan pencere; sert iklim koşullarının hâkim olduğu coğrafi alanlarda, mekâna giriş çıkışların en minimal olduğu şekilde tasarlanır. İlkin değişip sıcak bölgelere gidildikçe, giriş çıkışlardan bağımsız havalandırma birimlerine de ihtiyaç duyulmuştur. Pencere ilk olarak Roma Döneminde zenginlerin evlerinde “görüş” eylemi için kullanılmıştır. Çok katlı yapılarda kapıdan uzaklaşıp kendi kimliğini oluşturmuştur. Böylelikle pencere; ışık, hava ve görüş sağlama fonksiyonları olan bağımsız, mimarının parçalarından biridir.

Teknolojinin gelişimi, mimari yapılabirliğin engellerini ortadan kaldırmasıyla mekânın ögesi pencereler, şimdiki formuna ulaşmıştır. Birey, kendisini dışarının bilinmezliklerinden koruyacak olan evine sığındığında dışarı hakkında bilgiye ihtiyaç duyar. Pencereyse dışarıyı resimselleştirir ve içinde yaşayan birey kendini güvende hisseder. Dikizleme, röntgen nesnesine dönüşen pencere onun, görülmeden görmesini sağlar ve herhangi bir olaya müdahil olma olasılığını ortadan kaldırır. İzleyiciyi ahlaki yükümlülükten kurtarır. İçerisi ile dışarısını görünür kılar. Pencere bireyi ne içeride ne de dışarıda tutar. İçeri ile dışarı kavramını şeffaflaştırıp, silikleştirir. Pencere zamanı gösterir, hızdır, saattir. Dışarıyı içeriye taşır. Cam, aynalı

¹⁴⁵ Andre Chastel, *Tablodaki Tablo*, Çev. Murat Erşen.

¹⁴⁶ <http://www.nisanyansozluk.com/?k=pencere>.

¹⁴⁷ <https://en.wiktionary.org/wiki/window#Etymology>.

cam ile kaplanmış pencerelere sahip mekânlar; içeriği dışarıya karşı görünmez kılmış, dışarıyı yeniden dışarı ile karşılaştırarak kendini kamufle etmiştir.

Birey, görmek için bir deliğe ihtiyaç duyar, bir boşluğa. Gözünü dayayabileceği dayadığı anda da bedeniyle bütünleşen bir boşluğa... Bu boşluk, mimari yapıların oluşum nedenlerine göre küçük, büyük, yukarda, aşağıda, yatay, dikey olarak yapılmaktadır. Hapishanede küçük ve yukarıdadır. Varlığını korur ama ulaşamaz durumundadır. Birey içerde fiziksel özgürlüğünün elinde alınmasının dışında, dışarıyı gözetleme hakkından da men edilir, cezalandırılır.

Yatay pencere, insan anatomisinde başın üstünde konumlanan iki gözün dikdörtgen çerçevesidir. Bazı toplumlarda, dini nedenlerle kadınların giydiği burkalarda da göz açıklığı yatay pencere formatındadır. Başa bağlanan aksesuarlar bazen bakış alanının açısını daraltabilir.



Görsel 59: İran'ın Fars Körfezi'nin, Güney Denizi'nin (Afrika kökenli) yerli kadınlarının taktığı burka (borke, batoole, tabile)

Kaynak: Nermin Ülker Arşiv

Pencerenin, mimari tasarımının yatay mı, dikey mi olacağı konusu, Mimar Le Corbusier ve akıl hocası Auguste Perret arasında tartışma nedeni olmuştur. Perret'ye

göre pencere dikey olmalıdır; çünkü perspektif derinliği duygusu veren dikey pencerede bakışın manzarayı kesmediğini savunur. Yatay pencerede ise manzaranın gerçek görüntüsü ve insan algısı engellenir. Perret, Corbusier'in pencereyi insan ile özdeşleştirdiği "*pencere insanın kendisidir... Dikey pencere insana bir çerçeve sağlar, onun konturlarıyla uyumludur... Dikey çizgi, dik duran insanın çizgisidir, bizatihi yaşamın çizgisidir.*"¹⁴⁸ diye Modern Mimari Almanakındaki makalesini hatırlatır. Corbusier ise "*yatay pencerenin daha iyi ışıklandırdığını "bilimsel olarak" pozlama sürelerini veren bir fotoğrafçı semasına dayanarak*"¹⁴⁹ kanıtlar. "*fotoğrafın görüş noktası fotoğraf makinesinin, mekanik bir gözün görüş noktasıdır. Ressamlara özgü perspektif konvansiyonu, bakanın gözünü her şeyin merkezi kılar ve bu görünüşe gerçeklik*"¹⁵⁰ der. Fotoğraf makinesi, özellikle de kamera, merkezin olmadığını gösterir.

Bireyin öteki ile arasına çizdiği sınıra açılan deliktir pencere. Birey kendini dışarıya karşı, pasif olarak pozisyonlar. Hareket etmeden sadece gözlemleyerek dışarıyı deneyimler. Pencerenin yan elemanı perde dışarı ile sınırı, öznenin kontrolüne verir. İçerdekini dışarı ile arasındaki sınır, zardır. İsteddiği kadar kendini dışarıya açar, mahremiyetini paylaşmakta özgürdür. Güç içeride olandadır. O istediği için dışarı, içeriye dâhil olur. Mekânı güneşten korur. Perdeleri kapatıldığında birey dışarı ile olan ilişkisini keser ve evdeki varlığını gizler.

Gölge oyunlarında beyaz perde, dünya; ışık da ruhtur. Şeffaf perde ile birey mekânlarda gölge oyunlarının canlı oyuncularına dönüşür. Dışarının izlemesine açmıştır kendisini. Kimliğini perdenin arkasında tutarak kendisini var eden kişisel verilerden soyutlanarak genel geçer kimliksiz gölgeye dönüşür. Seyirci burada oyunu oynatan "hayali" ye dönüşürken, bir yandan da izlenen-dikizlenen konumuna düşer. Perde, tiyatro terimi olarak, açılıp kapanma arasındaki süre, zaman demektir.

Modernizm öncesi sanatçılar; dönemin dini inanç sistemini izleyiciye anlatmak için sahnenin bir elemanı olan perdeyi kullanmıştır. İlahi olan, perde açılınca sahneye çıkmıştır. Perde mahremiyeti temsil eder. Günümüzde perdeler üstüne işlenen, basılan resamlara ait motifler ve desenlerle perde tuval görevi görür.

¹⁴⁸ Beatriz Colomina, *Mahremiyet ve Kamusalılık Kitle İletişim Aracı Olarak Modern Mimari*, Çev.Aziz Ufuk Kılıç, s.134.

¹⁴⁹ A.g.k. s.133.

¹⁵⁰ A.g.k., s.134.

Modern mimari ile kadrajlanmış, çerçevelenmiş bakış, değişir. Duvarın mekâna sağladığı; sağlamlığının, yıkılmazlığının güvenli korunaklı mahrem hali bir anda şeffaf, kırılğan, darbeye tuzla buz olacakmış gibi görünen cam ile yer değiştirir.

*"Modern mimarinin bakış açısı asla Barok mimarideki ya da camera obscura' nın (karanlık oda) görme modelindeki gibi sabit değildir. (...) ... ne iç mekan ne de dış mekan olan, ne özel ne de kamusal olan (bu terimlerin geleneksel anlamında) bir mekanda ikamet ederler. Duvarlardan değil görüntülerden mamul bir mekândır bu. (...) Yani mekânları tanımlayan duvarlar artık küçük pencerelerle kesintiye uğratılan katı duvarlar değildir; yeni inşa teknolojileriyle maddilikten uzaklaştırılıp, inceltilmiş ve yerlerini daha geniş pencerelere, bakış açıları artık mekânı tanımlayan cam çizgilere bırakmışlardır."*¹⁵¹

Mekân ve onun varlığını olumlayan birey arasında, tıpkı salyangozun kendi kabuğuna yayılması, biçimini alması gibi özdeş bir durum oluşur. Dışarıyı gözetlerken, seyrederken kendini saklayan birey, bir anda dışarının gözleneni pozisyonuna düşer. Cam-pencere-duvar, birbirleriyle iletişime geçmeden, gözetleyen-gözetlenen rollerinin dönüşümlü değişimi ile iletişimsizlik sorununu normalleştirip bireyi sosyal yaşamı içinde yalnızlaştırır. Şeffaf cam bölmeler bireyin kalabalık içinde yalnızlık söylemini kuvvetlendirir.

*"Uygulamada cam mimari beklenmedik ve pek de hoş olmayan ironilerle doluydu. (...) düz cam kuramsal olarak öngörülemez şekilde sinir bozucuydu. İnsan kendini camdan yapılmış bir duvarın arkasında teşhir edilmiş ve savunmasız hissediyordu. Bazıları bunun insanların zamanla üzerinden atacağı eskiden kalma bir duygu olduğunu ve ahlaki teşhirciliğin eninde sonunda tutmayacağını iddia ediyordu. Ama başka bir sorun daha vardı. Düz cam ardındaki, insanları birbirine bağlamak yerine bunun tam tersini yapıyor, yabancılaşma duygusunu uyandırıyor. Cam duvar beklenmedik bir şekilde, insanı diğer tarafındaki dünyadan, manzaradan uzaklaştırıyordu."*¹⁵²

İnsan doğanın içinde doğadan uzak fanuslarda yaşamaya başlamıştır. Yer-zemin ilişkisi teknoloji ile birlikte yukarı taşınıp gökyüzünün şeffaflığı ve boşluğunu

¹⁵¹ 6 Beatriz Colomina, *Mahremiyet ve Kamusal Kitle İletişim Aracı Olarak Modern Mimari*, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, s. 6.

¹⁵² Mera Sayar, *Türkiye Güncel Sanatında Mekanın Diyalektiği: İçerisi/ Dışarısı*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı Yüksek Lisans Tezi, s.151.

mekâna taşımıştır. Dışarı-sı-kamusal alan ile içerisi-özel mekân arasındaki keskin yapı, iç içe geçip yapısı bozulmuştur.

Modern mimarinin pencereleri artık cam-ayna olmuştur. İçerideki dışarıyı seyredirken, dışarı seyredildiğinden habersizdir. Modernizm bize camı etkin bir şekilde mimaride kullanırken, cam teknolojinin ilerlemesi, ince beton duvarların sağlam çelik konstrüksiyonla zarif birleşmesini sağlar. Ayna-cam yüzeylerle sarmalanan evler, doğada saklanabildiklerinin yanılsamasının sunar. Doğal ışık, mekânın içine saldırır, duvar yokmuş gibi davranır. Yaşamı şeffaf ve sınırsız bir ortama taşımıştır. Mahremiyeti ortadan kaldıran, dışarıya karşı savunmasız hissettiren aynalı camlar kapitalist düzenin araçları konumuna gelir. Teknolojik gelişmeler camı öyle bir değiştirir ki, kırılğan cam çelik gibi sağlam bir malzemeye dönüşmüş ve sadece pencere görevi görmekten çıkıp zeminleri ve çatıları destekler hale gelir.

Mimari yapıya dâhil olan cam kendisini bir üst noktaya aynalaşma ile taşır. Aynanın gündelik hayatın içine girmesi batıda çok geç olmuştur. XIX. Yüzyıl köylerinde sadece berberlerin aynaları vardır ve erkeklerin kullanımına sunulmuştur. Kendi görüntüsünü seyretme erkeklerin tekelinde ayrıcalıklı bir olay olarak kalır.¹⁵³ Yüzyıllarca insanlar kendilerini görmedikleri bir beden içinde yaşamışlardır. Ayna ile kendi görüntüsünü kendine sunmaya başlayan ve birey olmaya doğru adım atan insan, fotoğrafla sunduğu kendi görüntüsüne de sahip olma olanağı bulur. Resim sanatının içinde mekân içinde mekân yaratmak için kullanılan ayna dışbükey forma dönüştüğünde Tanrı'nın gözü olarak sembolleşir. Ya da resimde Meryem'in bekâretine gönderme olan "lekesiz ayna" olarak karşılanır. Aynanın mekân içinde mekân yaratma görevini mimarlar da keşfeder. Mekânın yüzeyini saran cam-ayna ile mekân kendini göstermez çevresini yansıtır. Tıpkı Platon'un, sanatın bir taklit olduğunu bunun en iyi yolunun da ayna kullanmaktan geçtiğini söylemesi gibi, mimarlar da pencere taklidi için ayna kullanır. Ayna kendine yansıyanı yansıtır, perspektif ve derinlik verir ama yansıttığı gerçek değildir.

Mekânın yüzeyine açılan boşluk olan pencerenin değişimi zamanla hızlanır. Ayna ile gerçekliğini yitiren pencere, modernitenin ve teknolojinin gelişmesiyle sinema,

¹⁵³ Philippe Aries, Georges Dubi, *Özel Hayatın Tarihi 3, Rönesans'tan Aydınlanma'ya*, Çev: Devrim Çetinkasap.

televizyon ve bilgisayar ekranlarıyla dijital olarak karşımıza çıkar. Artık duvardaki boşluğa değil katmana dönüşmüştür. Microsoft isimli bilgisayar firmasının "Windows" programları pencere metaforunun en modern kullanımıdır. Ekran dönüşen pencere, ilk yapılma amacının çok dışına çıkıp fotoğrafla gündeme gelen, görüntünün mülkiyeti ile ilgili tartışmalara konu olmuştur.

*"Geriye dönüp pencereye baktığımızda, hem Rönesans resmini tarif ediyor hem de modern bir bilgisayar göstergesini. (...) Bilgisayar ekranının iki ana formatı iki resim tarzına işaret ediyor; yatay format, peyzaj, dikey formatta portre formatına tekabül ediyor."*¹⁵⁴

Ekran (güvenlik kamera ekranları), içeri-dışarı ilişkisinde birey izleyicidir. Varlığını gizler, izleyici her zaman ekran karşısında durmak zorunda değildir. Onun yerine makina gerekli gereksiz her görüntüyü depolar. Güvenlik kameralarında kullanılan lensler özellikleri ve dizayn şekliyle göze benzer.

*"Bir gözüm ben. Mekanik bir göz. Ben, makina, size ancak benim görebileceğim bir dünyayı açıyorum. Kendimi bu gün de, bundan sonra da insana özgü o hareketsizlikten kurtarıyorum. Hiç durmadan hareket ediyorum. nesnelere yaklaşıp onlardan uzaklaşıyorum. Süzülüp altına giriyorum onların. Koşan bir atın ağzı boyunca koşuyorum. Düşen, yükselen nesnelerle birlikte düşüp kalkıyorum ben de."*¹⁵⁵

Bu mekanik gözler normal gözün çok üstünde performansla (odaklama ve iris kontrolleri ayarlayarak) gözetleyen kişiyi dışarının tehlikelerine karşı, hem korur hem de güçlü kılar. Diğer yandan gözetlenen kişinin mahremiyetini ihlal eder ve kayıt altına alır. Pencerenin hangi tarafında bulunduğunuza göre değişen roller burada da geçerlidir.

Kabala Yahudi Kadim Mistik Öğretisi kitabında A. Ekrem Ülkü, insan ruhunun yedi geçiş kapısı (algı noktaları) olarak; iki göz, iki kulak, iki burun deliği ve ağızdan bahseder. Pencerenin ilkel ilk formu kapıdır. İzin alınmadan girilemeyen mekâna geçiş noktasıdır. Girenin ölçekleri temel alınarak dizayn edilmiştir. Kapı ayakta duran bir insan formudur. Mimari olarak mekânın kullanım alanına dâhildir, dışarı açılmaz. İçeri açılması ile dışarıyı içeriye davet eder. Dışarısı ve içerisi asla birbirine

¹⁵⁴ H.J Krysmanski, <https://www.uni-muenster.de/.PeaCon/psr/pn/05-krys-windows.pdf>

¹⁵⁵ John Berger, *Görme Biçimleri*, Çev. Osman Akinhay, s.17,*Bu alıntı devrimci Rus film yönetmeni Dziga Vertov'un 1923'te yazdığı bir yazıdır.

karışmaz. Keskin bir sınır çizer. Tıpkı pencere gibi çerçeve görevi görür. Modern dünyanın pencereye yaptığı şeffaflaşma kapıda görülmez. Kapı yıllar içinde kuvvetlenir, teknolojik güvenlik önlemleri onu yapının en sağlam yeri haline getirir. Mimari olarak kapının dışarı açılması bireyin güvenliğini tehdit eder, kontrolü ve gücü dışarıdakine verir. Pencere gibi dışarıyı istila etmez. Bir boyuttan başka bir boyuta geçiştir. Birey için ölüm, kapılarını kapatıp başka bir mekâna geçmektir. Kapılarını kapatmak yalnızlaşmak, soyutlanmaktır. Kapı hükümdür. Geçilen her kapı ulaşılan statüdür.

Geçmiş yüzyıllarda şehirlere kapılardan girilir, ihtişamlı, sanatsal motifler ile süslenmiş güvenliği ve zenginliği gözler önüne seren bir biçimde inşa edilirdi. Bunlar içeri giren için gücün ve iktidarın sembolüdür. Günümüzde Surkapı, Topkapı, Edirnekapı bunlara en iyi örneklerdir. Selçuklu mimarisinde giriş kapısına Taç Kapı denir . Yapının en büyük ve taş süsleme işçiliğinin bütün hünerlerini sergiledikleri davetkâr yeridir.

Dergâh ve türbe kapıları ise tam tersine, girerken içerdekinin bilgeliğine tevazuyla boyun eğmeyi öğretmek adına yarım kesilmiş olarak yapılırdı. Saygıyla eğilip, kabullenip, içeri adım atma ritüeliyle girilirdi.

4.4 Özgürlük ve Mahremiyet Bağlamında ‘Pencere’ Kavramına Bakış

Özel yaşam alanlarına sahip olma isteği, kişinin özgürlüğünün ifadesi olan mimari mekânları değiştirip dönüştürmesine sebep olmuştur. Modern mimarinin ideallerinden biri de, dürüst ve bir o kadar da özgür toplum yaratma isteğidir. Sonraları siyasal sistem kendi ideolojik yapılarını, özel ve kamusal alanların tasarımlarının içerisine gizleyerek varlığını korumuştur. Artık insan kendi özel yaşam alanında bile toplum ve kendi güvenliği için özgür değildir. Yine de bunu özgürlüğünün ihlali olarak görmez, tanımlamaz. Çünkü özgürlük kavramının ne anlama geldiğini sorgulamaz.

Etimolojisine bakıldığında; “*dilimizde kişinin benliği anlamını dile getiren Türkçe öz kökünden türetilmiştir. Fransızca karşılığı Hint-Avrupa dil grubunun kendini yüceltmek düşüncesini dile getiren leudh kökünden türemiştir. ilkin Yu. e-leutheros deyimıyla özgür anlamında kullanılmış, sonra Latince de aynı anlamda liber ve özgürlük anlamında libertas deyimleriyle biçimlenmiştir.*

Skolastik anlayışta irade serbestliğini dile getirir, dışsal hiçbir etkiyle etkilenmeyen bireysel iradenin davranışını anlatır... Metafizik düşüncede özgürlük kavramı zorunluk kavramının karşısına konulmuş ve onunla karşılaştırılmıştır. (...) Örneğin mekanikçi gerçekliğe göre bütün insansal davranışlar dış etkilerle, eşdeyişle saltık zorunlulukla gerçekleşir, özgürlük yoktur; buna karşı varoluşçuluğa göre bütün insansal davranışlar bilinç ve iradeyle, eşdeyişle saltık özgürlükle gerçekleşir, zorunluluk yoktur. ¹⁵⁶

Metafizik düşüncenin iki ayrı savı çağımıza kadar kendi içindeki yanlışlarla sürüp gelmiştir. Bu kavram çelişki ve karşıtlıklarıyla araştırılıp, çözümlenip açıklanmıştır. Birey her ne kadar bilinç ve iradeye sahip olsa da günümüzde toplumsal kurallar, eğitim, aile, sosyal çevre kişiyi çerçeveleyip kısıtlamaktadır.

Olaylar ve örgüleri sadece bireyin istemine ya da kısıtlanmasına bağlı değildir. Yaşamsal ihtiyaçlar olan barınma, beslenme, sağlık, giyim günlük karmaşanın içinde bireyi başka işlerde çalışmaya zorlamıştır. Birey bunu özgürlüğünün kısıtlanması olarak tanımlamaz çünkü toplum öncelikle kendi yaşamsal ihtiyaçlarını yine kendisinin sağlayacağı bir sistemi eğitim sürecinde ön koşul olarak karşısına çıkarmıştır.

Özgürlük kavramı siyasal, toplumsal, ruh bilimsel ve metafiziksel vb. farklı alanlarda ele alınmıştır. Özgürlük; 1789 Fransız Devrim’inde yayınlanan İnsan Hakları Bildirisi’nin 4. maddesine göre; “Özgürlük, başkasına zarar vermeyen her şeyi yapabilmektir¹⁵⁷.”

Toplum, özgürlüğün sınırlarını çizerken çoğu zaman bireyin mahremiyet alanlarını da ihlal eder.

"Mill (2000)' e göre mahremiyete yönelik ihlaller, bireysel yaşantıyı ve bireyselliği zayıflatarak toplumu ortalama kimselerden oluşan bir bütün haline getirir. Sürekli olarak başkaları arasında yaşayan, hayatının her anını diğerleriyle paylaşmaya zorlanan insan, kendi bireyselliğinden, onurundan ve saygınlığından yoksun kalmış olur. Her ihtiyacı, arzusu, zevki ve düşüncesi, kamusal bir soruşturmaya veya denetime konu olan şahıs, bireyselliğini yitirerek ortalama bir varlığa dönüşür." ¹⁵⁸

¹⁵⁶ Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Ansiklopedisi, Kavramlar ve Akımlar* Cilt 5, s. 102.

¹⁵⁷ A.g.k., s.102.

¹⁵⁸ Mehmet Yüksel, *Mahremiyet Hakkına ve Bireysel Özgürlüklere Felsefi Yaklaşımlar*, Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, 64-1, s.279.

Özgürlük hakkının bir kolu olan mahremiyet tanımı; ülkeler, toplumlar, gruplar, cinsiyetler, kurumlar arasında bile farklılık gösterir. İlk dönemler, farklı disiplinlerin, özellikle mimari, psikoloji, hukuk, siyaset bilimi mahremiyet tanımını; inzivaya çekilme, yalnızlaşma, uzaklaşma özel alanını paylaşmama gibi tanımlamış olsa da yakın tarihin kavramı olan mahremiyeti en kapsamlı araştırmayı “1967” de *Privacy and Freedom* adlı kitabı çıkaran Alan F. Westin yapmıştır. Modernizm ile kolektif özgürlükten bireysel özgürlüğe bir kapı açmıştır.

Westin mahremiyeti, bir durum olarak konumlandırmış; kişinin içinde bulunduğu etkileşimsel durumun, *"ne kendi kendine yeterli olunandır ne de kendi içinde bir sondur. Kendinin farkına varmanın bireysel amaçlarını elde etmede kullanılan mahremiyet, kişinin toplumsal ihtiyaçlarının karmaşık ve değişen sisteminin sadece parçasıdır"*¹⁵⁹. demıştır. Bireyler kendileri ile ilgili olanı istedikleri ölçüde istedikleri kişilerle paylaşmayı kendileri seçer. Mahremiyet bireyin psikolojik ve fiziksel olarak kendisiyle kalma hakkıdır.

*"Sokağa bakan pencere, içsel bakışın soyut perspektifleri takip ettiği zihinsel bir yer değildir; mahrem ve somut, pratik bir yer olarak, pencere yalnızca gösteriden (spectatle) ibaret olmayan manzaralar, zihinsel olarak uzatılmış perspektifler sunar."*¹⁶⁰

Vajiko Chachkhiani (1985-) *Life Tack (Yaşam Yolu)* çalışmasında pencere, nâmahrem bir yer olarak karşımıza çıkar. Kapalı bir mekânda büyük bir ekran ile açılan bir pencere olarak izleyiciye sunulan, bakıma muhtaçların kaldığı bir düşkünler evinin görüntüleridir. Bu çalışma ile izlenen izleyen kavramları yer değiştirip durur. Geri planda görünen gölgeleri, toplumda azınlık muamelesi gören, yok kabul edilen engelliler, yaşlılar ve marjinalleştirilmiş kişilere göndermedir.

Büyük ekranın önünde karanlıkta duruluyorken bile gözetlenme duygusu bireyin peşini bırakmaz. Düşkünlerevi ve huzurevi gibi yerlerde özgürlükleri kısıtlanmış dışarı ile ilişkileri kesilmiş birey için pencere, dışarı ile bağı, yaşama tutunma yolunu imgeler. Bu tür mekânlarda pencereler güvenlik gerekçesiyle kapalı tutulur.

¹⁵⁹ Melek Görgenli, *Çevre Psikolojisi, İnsan Mekân İlişkileri*, s. 60.

¹⁶⁰ Henri Lefebvre, *Ritimanaliz*, Cev: Ayşe Lucie Batur, s.60.



Görsel 60: Vajiko Chachkhiani, Yaşam Yolu, (Life Tack), 2015

Kaynak :Nermin Ülker Arşiv

“Mahremiyet, diğer insanların (bireyler ya da insan- üstü otoritelerin failleri olarak) belirli yerlere, belirli zamanlarda ya da belirli faaliyetler süresince izinsiz girişlere karşı çıkma hakkıdır. Mahremiyetin keyfini sürerken birey “gözlerden uzak “ yani izlenmediğinden emin olabilir ve bu yüzden ayıplanma kaygısı yaşamadan meşgul olmak istediği ne varsa onunla meşgul olabilir”¹⁶¹

Mahremiyet ve özgürlük ihlalleri en çok yetiştirme yurtları, akıl hastaneleri, hapishaneler, askeri koğuşlar, okullar ve hastanelerde görülür. Pencere; sanatçılara özgürlüğü, mahremiyeti bilinçli ya da bilinçsizce kendilerine ait olanı dışarı çıkarma yolu olur.

Edward Kienholz, “State Hospital” isimli çalışması ile akıl hastanelerindeki mahremiyet, özgürlük ihlallerini gözler önüne serer. Bir dönem akıl hastanesinde çalışan sanatçı, bu sorunları yakından deneyimlemiştir.

¹⁶¹ Zygmunt Bauman, *Özgürlük*, Çev: Kübra Eren, s. 72-73.

Dışarıdan bakıldığında demir kapı ve üzerinde demir parmaklıkları olan pencere, izleyici de hastaneden çok hapishane algısını oluşturur. İçeride ranzalarına bağlanmış, yarı çıplak insana benzemeyen figürler de bu algıyı destekler. İktidara ait bir mekân olan hastane penceresi hastaların kullanımı için değil, çalışanların içeridekileri gözetlemek için dizayn edilmiş hava delikleri görevi görür. Kapı ise içeriden değil sadece dışarıdan açılabilir bir mekanizmaya sahiptir.

Modern toplum insanının çaresizliğini gözler önüne seren bu çalışma, ütöpik toplum düşüncesinin çöküşünün bir kanıtı gibidir. Bireyin kendisini kendisinden koruma gerekçesi ile özgürlük ve mahremiyetinin ihlali insani değildir.



**Görsel 61: Edward Kienholz, Devlet Hastanesi (The State Hospital), 1964-66,
By Shelly Couvrette**

Kaynak: <https://blogs.uoregon.edu/edkienholz/2015/04/16/the-state-hospital-1964-66/>



**Görsel 62: Edward Kienholz, Devlet Hastanesi (The State Hospital)
İç Mekânı, 1964-66, By Shelly Couvrette**

Kaynak: <https://blogs.uoregon.edu/edkienholz/2015/04/16/the-state-hospital-1964-66/>

Bireyin gözetlenmediğinden emin bir şekilde kendisiyle kalma hakkının elinden alındığı bu mekânlar sanatçıların her zaman ilgisi çekmiş ve çalışmalarına konu olmuştur. Japon sanatçı Chiharu Shiota'nın (1972-) çalışması; Doğu Berlin'den yaşadığı, çalıştığı, terk edilmiş, parçalanmış binaların, boşaltılmış psikiyatri hastanelerinden, apartmanlardan toplanan 400 adet pencereden inşa edilir. Tavana kadar üst üste, yan yana yerleştirilen bu pencerelerden oluşturulan mekân, içerden aydınlatılarak sergilenir. Eser; hatırlatma, unutma, hayal kurma, uyuma, geçmişin, çocukluğun izleri ve kaygılarla baş etme temalarını anlatır.



Görsel 63: Chiharu Shiota, Bir yer, (One place), 2010

Kaynak: <http://nowherelimited.com/chiharu-shiota-one-place.html>
<https://www.pinterest.co.uk/pin/830280881274668862/>

Bütün anılar üst üste istiflenmiş pencereler ile gün yüzüne çıkmış gibidir. Boş binaların pencerelerinin camlarının oluşturduğu şeffaflık üst üste yığılma ile ortadan kalkar. İçeri-dışarının sınırı olan şeffaf cam yeni mekânın sağlam duvarlarını oluşturur.

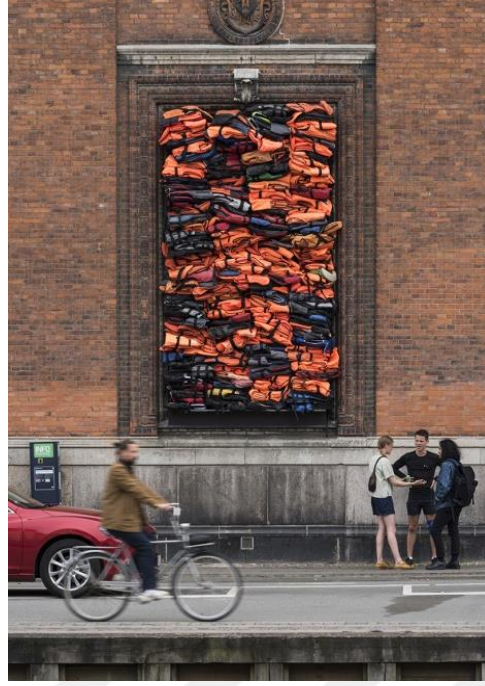
Warren ve Brandeis, mahremiyet hakkındaki incelemelere yeni bir bakış getir.

İlk kez John Locke tarafından üç temel hakkı ifade etmek üzere dile getirilen *"hayat, özgürlük ve mülkiyet"* kavramlarının başlangıçtaki anlamlarını giderek kaybettiğini belirterek bunlardan yaşama hakkının, artık kişinin sadece kendi hayatı ve vücut bütünlüğü üzerinde hak sahibi olması anlamına gelmeyip aynı zamanda yalnız başına kalma, özel yaşam alanına sahip olma hakkı anlamına da geldiğini belirtmektedirler. Aynı şekilde hukuki bir kavram olarak da mülkiyetinde sadece maddi mallar üzerinde değil, maddi bir varlığı bulunmayan soyut değerler üzerindeki sahiplik ilişkilerini de içerdığını ifade etmektedirler.¹⁶²

Bu yüzyıldaki savaşlar yüzünden; özgürlük ve mahremiyet kavramlarının ortaya konulduğu ilk dönemlere geri dönmüştür. Yeniden *"hayat, özgürlük ve mülkiyet"* öncelik olmuştur. Sanatçı Ai Weiwei' in (1957-) Kopenhag'daki Nyhavn'da yapılan sergisinde, mültecilerden toplanan ve mülteci krizini gözler önüne sermek için, Birleşik Milletler Mülteci gününde açılmak üzere, binanın pencereleri 3500 adet can yeleği ile doldurulur. Pencerelerin böyle siyasi bir amaç için mekân seçilmesi şaşırtıcı değildir. Mekânın dışarıya açılan gözleri olan pencerelerle izleyicinin gözlerini karşı karşıya getirir. Gerçek, gözler önüne serilmiştir. Ai Weiwei, sanat tanımını yaparken; sanatın sadece duvarlara asılan, müzelerden sergilenmekten ibaret olmadığını ve onun özgür bir ifade biçimi, iletişim yolu olduğunu savunur ve sanatın halkın kalbinde yaşadığını ve sıradan insanların da algılayabileceğini söyler. Ona göre sanat elit veya gizemli değildir.

Boşluk nesneler ile doldurulmuş, mekânın dışarıya, özgürlüğe açılan pencereleri duvarlaştırılıp kapatılmıştır.

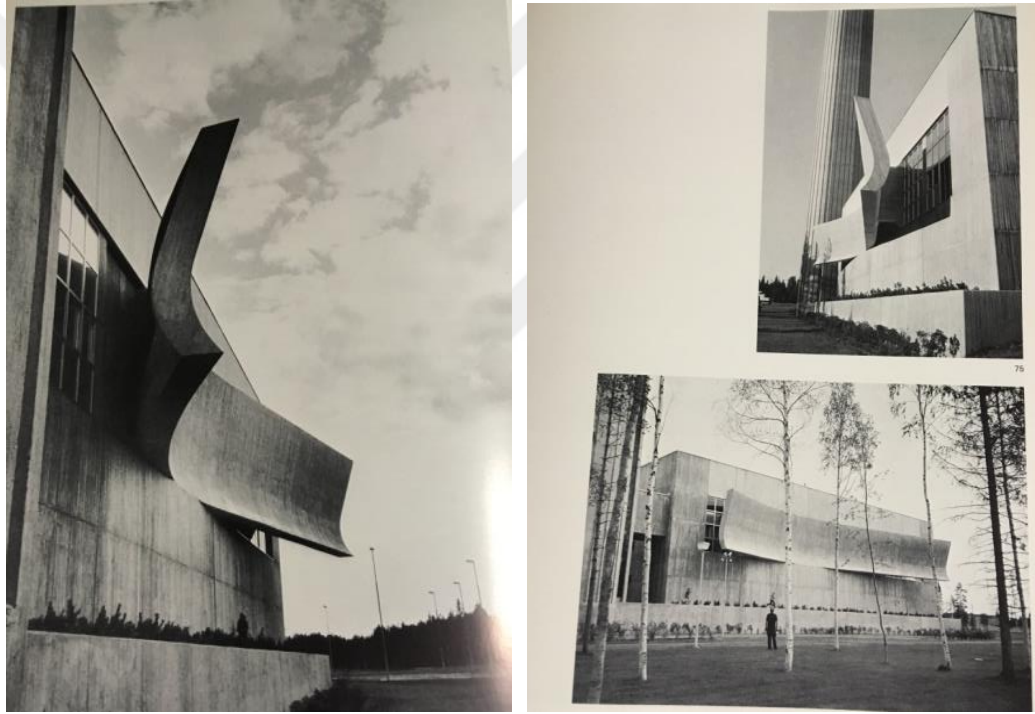
¹⁶² Mehmet Yüksel, *Mahremiyet Hakkına ve Bireysel Özgürlüklere Felsefi Yaklaşımlar*, Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, 64-1, s. 279.



Görsel 64: Ai Weiwei, Charlottenborg Pencereleeri, (Charlottenborg's Windows), 2017, (Kopenhag), Foto by: Unders Sone Berg

Kaynak: <https://kunsthallcharlottenborg.dk/en/exhibitions/ai-weiwei-soleil-levant/>

Ai Weiwei var olan boşlukları duvarlaştırırken Stockholmlu Einar Hoste de (1930-2013) duvarlarda pencereler açar. İsveç'teki Umeå'daki ısıtma istasyonunun cephesine yaptığı 35 metre uzunluğundaki, içbükey ekran ile duvarı yırtarak pencereleri gün yüzüne çıkarır. Oldukça sıradışı olan bu çalışma mimari ve heykelin çok iyi harmanlandığı saf, yalın plastik elemanlardan oluşur. Hiçbir sosyal, politik bir söylemi yoktur. İnsanın değil de, mekanın özgürleşmesi gibidir. Tüm görünümünün aksine kimsenin görüntüsünü gizlemez. Duvarlar içerdeki baskıya dayanamayıp dışarıya açılmıştır. Bireyin özgürlüğü yaşadığı, çalıştığı, bulunduğu her alanda özgür olma isteği ile ilgilidir.



Görsel 65: Einar Höste, Ekran İçbükey-İçbükey Ekran, (Ecran concave-concave screen- Konkavschirm), 1964-69, (Umeå)

Kaynak: Joray, Marcel; 1977. Le Beton, Dans L'art Contemporain, Concrete in Contemporary Art Beton in der Zeitgenössischen Kunst., Editions du Griffon-Neuchatel. s.62

Gordon Matta-Clark 1971'den ölümü 1977 yılına kadar yıkılmak üzere olan binalara legal ve illegal müdahalelerde bulunarak, onların geçmişlerine göndermelerde bulunmuştur. Marcus Graf sanatçının çalışmalarını yorumlarken *iç mekandan parçalar kesip çıkartarak mahrem ve kamusal alanları birleştirir* der. Binalardan kestiği parçalar ile oluşturulan boşluk içeri-dışarı ve içeri-içeri arasındaki sınırı ortadan kaldırır. Mimaride duvarlarda açılan boşluklar ile sağlanan hava, ışık girişi, pencereler sayesinde kontrolü, içerdekinin elinde tutarken içerde tavan ve zeminlerde açılan delikler, her ne kadar hava ve ışık girişleri sağlasa da eski ofis binası olan mekânın ast üst arasındaki sınırı ve mahremiyeti ortadan kaldırmıştır. “Matta-Clark'ın boşluğu kullanan bu dili, anarşist mimarlık ya da anarchitecture olarak tanımlanan bir siyasi duruşu temsil eder. Sanatçı kendi kelimeleriyle açıklarken, sosyal gerçeklikler olarak mekân ve boşluk arasındaki ilişkiden nasıl beslendiğine değinir.”¹⁶³

Bu çalışma bağlamında ele alındığında; açılan delikler ve boşluklar (gözün oval biçimi düşünüldüğünde) göz olarak ele alınabilir. Ofis içinde severek ya da sevmeyerek çalışmak zorunda olanlar için gökyüzüne doğru açılan boşluk ile pencere oluşturulmuştur.



Görsel 66: Gordon Matta-Clark, Konik Kesişme, “Conical İntersect” 1975

Kaynak: <https://manifold.press/gordon-matta-clark>

¹⁶³ Demet Deniz Keyvıklı, *20. Yüzyıldan Günümüze Sanatta Boşluk Kavramı ile Üç Boyut İlişkisi*, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı Sanatta Yeterlilik Tezi, s. 80.

Bir yıl sonra sanatçıdan İtstitute of Architecture and Urban Studies’ de yapılan bir karma sergide penceresiz bir galeri mekanına pencere açması istenir. Pompalı tüfikle geldiği binanın pencerelerini kırar ve yerine devletin düşük bütçeli aileler için organize ettiği (housing project) evlerin, çocuklar tarafından, taşlarla kırılan camlarının fotoğraflarını asar.¹⁶⁴ Politik oyunların döndüğü, krizin yoğun olarak hissedildiği 1970’lerde yıkılan evlerin arkasındaki sermayeye gösterdiği tepki olan bu çalışmada; yargının işleyişine güvenmeyen birinin tavrıyla eline silahı alıp anarşist bir kimlikle cevap vermiştir.



Görsel 67: Gordon Matta-Clark, Cam Üfleme, (Window Blow-Out), 1976

Kaynak: <http://foundation.generali.at/en/collection/artist/matta-clark-gordon/artwork/window-blow-out.html#.W5QzhGZUPLY>

¹⁶⁴ Aslı Can, <https://manifold.press/gordon-matta-clark>

Gordon Matta-Clark gibi anarşist bir yapıya sahip olmayan, Rachel Whiteread postmodernist politik bir sanatçı da olmamasına rağmen “house” isimli çalışması politik bir söylemle 90 gün boyunca, (meclis konseyinin kararıyla yıkılana kadar) ayakta kalır. Çalışma; Victorya işçi sınıfına ait bir bölgede yıkılmayan tek evin beton kalıbını alarak ortaya çıkar. Klasik kalıp alma tekniğinde olduğu gibi negatif alanlar pozitif olarak ortaya çıkar. Kalıptan, boşluk olan pencere ve kapı dolu ve dışarıya doğru çıkıntılı olarak çıkar.

“Kör pencereler görmeye, bakmaya; kapalı kapılar girmeye çıkmaya izin vermez. Korunmakla, barınmakla, güvenlikle ilişkilenen ev tekinsiz olur. Aşinalık yerine yabancılik hissettirir, canlı gömülmek gibi korkuları yansıtır. (...) Duvarların iç yüzündeki pencereler, kapılar, şömineler, süpürgeliklerle birlikte, evde artık varolmayan yaşamlardanarda kalan tüm izler duvarlardan kalıbın yüzeyine geçer ve orada teşhir olur.”

İçine girilemeyen, boşluğu olamayan hayalet bir mekân yaratan sanatçı, izleyiciyi dışarda bırakır. Kalıp alma işlemiyle mimariyi ters-yüz ederek, içeriyi dışarıya taşıyarak mahremiyeti ihlal eder.



Görsel 68: Rachel Whiteread , Ev (House) 1993, Photo: Sue Omerod

Kaynak : <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/turner-prize-1993/turner-prize-1993-artists-rachel-whiteread>

Sanatçı beton kullanarak hayaletle çevirip, körleştirdiği pencereleri, Galeri Lorcan O'Neil' de malzemesiyle birlikte değişir. Değişmeyen tek şey döküm sonrası elde edilen malzemenin kendi biçimidir. Mekâna ait malzemeler ve atmosfere göndermelerde bulunur. Boşluk sanatçı için önemli bir elemana dönüşür, onu doldurarak sergiler. Pencereleri renkli, şeffaf ve günün belirli saatlerini çağırıştırır. Çalışmalar; döküm yapılırken negatif ve pozitif hallerinin arkalı önlü birleştirilmesinden oluşur. Bakış mekânı pozisyonundan seyredilen nesnelere dönüşen bu çalışmalar hem mekana hem de zamana göndermelerde bulunur.



Görsel 69: Rachel Whiteread, Bakış Sergisi (Exhibition Looking On), 2011, (Galeria Lorcan O'Neill Roma)

Kaynak: <http://www.neromagazine.it/n/?p=5717>

Özgürlük ve mahremiyet tanımlarına bakıldığında zaman her tanım, bireyin kendisiyle kalma, kendi kendisinin sahibi olarak bütün hakları elinde bulundurma hakkını, biricikliğini vurgulamaktadır. Birey biricikliğini, zamanına, mekânına sahip olarak, kendi başına bir değer olma halinin kabulüyle elde eder. Kendine ait olanı saklama, bilinmez olma, gizemli kalma hali diğerleriyle arasına çizilen sınırdır. Kişinin biyolojik, psikolojik, sosyolojik ve coğrafi, mimari sınırları vardır. Özgürlük, mahremiyet, mekân tanımları bu sınırlarla şekillenir.

Hegel mutlak *tin için “ *kendinde-olma-durumudur, bu da onun özgürlüğüdür.. Çünkü eğer bağımlıysam, ben olmayan başkasıyla bağlantım var, dışındaki yoksa ben de yokum demektir. Kendi kendimdeysem, özgürüm.*”¹⁶⁵

Bu durumda özgürlük, bireyin kendi kendisine yakın olması demektir. Kendi ile birlikte kalabilme, mutlak tını ortaya çıkarır. Mutlak tinde başka bir şeye, kişiye ihtiyaç duyulmaz. Tin kendisinde olanı görüp, kendinde olanın bilgisinin bilincinde olarak olduğu biçimden kurtulur ve saf olana ulaşır. Tıpkı İbn-i Sina’nın *Boşluk da Duran Adam*’ın da olduğu gibi, üstündeki bütün giysilerinden, içindeki organlarından, onu var eden her şeyden kurtularak ulaşılan tin, özgürlüktür.

Al Razutis’in penceresi de onu var eden duvardan, çerçeveden kurtulup havada asılıdır. (Holografik ‘melezler’ Al Razutis’ in (1946-) heykel (orijinal ya da nesne- nesne topluluğu) ve hologram/ holografik imgeler ile bunların ‘hibrit’ estetiğini (holografik, post-modern, modern, klasik) bileşimini tanımlamak için kullanılan bir terimdir. Holografik (sanal ya da gerçek) imgenin heykelsi niteliği, onun ‘mekânı’ kapladığı ve nesne özelliklerinin izleyiciye sergilendiği bu işlerde; penceredeki cam ışığın odaya girmesine izin verir. Ancak dışarıdan gelecek kar, rüzgâr, yağmurun girmemesi için de bir bariyerdir. Bununla birlikte koruyucu bariyer bazen tehdit de oluşturabilir. Tıpkı kırık bir pencere camının bireyi dışarıya karşı koruyamaması gibi. Tamir edilmeyen, kırık pencere; mekân için sahipsizliğin belirtisidir. “*Kırık pencere kuramı, kamusal düzenin güvenlik hissindeki önemini vurgularken aynı zamanda fiziksel çevrede meydana gelen düzensizliklerin de düzeltilmediği takdirde çoğalarak artacağını savunur.*”¹⁶⁶

Asılı olan, fiziksel gerçeklik olarak pencere ve yere yansıyan holografik efekti, zamanı (donmuş anı) metafor yolu ile yakalar. Sanatçı ışığın içine nesneleri hapseder. Hapsolan cam panelin, asılı olan aslını kırıp geçmesini ister. Sanatçı izleyiciyi yüzeysiz bir pencere ile karşılaştırır. Yüzeyin boşluğu olarak tanımlanan pencere, bir anda boşluğun içinde doluluk olarak karşısına çıkar.

¹⁶⁵ G.W.F.Hegel ,*Tarihte Akıl*, Çev.Önay Sözer, s.62.

*“(…)İnsan doğasından yapılmış bir soyutlama değildir; fakat bütünüyle bireyseldir, etkindir, en yalın anlamıyla canlıdır; bilinç ama aynı zamanda bilincin nesnesi- tının varoluşu, kendi kendisini nesne olarak olmasındır.” “a.g.k.” 61

¹⁶⁶ Ömer Bilen, Ali Hakan Büyüklü, , *Kırık Pencere Teorisi’nin İstanbul Metropiten Alanı’nda Geçerliliğinin Testi* , İdealkent, Sayı:23, Cilt 9, Yıl 2018-1 160-188,166



Görsel 70: Al Razutis, Pencere 1, (Window 1), 1984

Kaynak: http://www.alchemists.com/visual_alchemy/holo_visual2.html

Al Razutis'in penceresi gibi duvarla ilişkisini kesen başka bir pencere de George Segal'ın pencereleridir. Duvarın o keskin sınırları yoktur. Güvenliği sağlayan, koruyan duvarlar, izleyicinin zihninde tamamlanır. Onun pencereden bakan alçı figürleri için bulundukları yer; taşınabilir, her yere konumlanabilecek, yanında, onun parçası bir yer gibidir. Figür dışarıyı dikizlerken perde ile kendini saklar ve gözetlerken gözetlendiğinin farkında değildir. Sanatçının mekânları gündelik hayatta gördüğümüz sıradan mekânlardır. Postmodern dünyanın özelliklerinden biri olan meydanda olma durumu burada gözler önüne serilir. İzleyici özgürlük ve mahremiyet ihlallerinin farkında olmayan bir figürle karşı karşıya bırakılır.



Görsel 71: George Segal, Perde, (The Curtain,) 1974, (Smithsonian American Art Museum)

Kaynak: <https://americanart.si.edu/artwork/curtain-22110>

Sanatçının, sanatın, sanat nesnesinin tanımını Pisuar’la değiştiren Duchamp *pencere metaforu*’nu hazır-nesne kullanarak çalışmalar üreten ilk sanatçıdır. *Fresh Widow*, gündelik hayatta kullanılan malzemeleri, onları sanatın içine sokan Duchamp’ın talimatlarına uygun olarak marangoz tarafından yapılır. Fransız pencere olarak adlandırılan çift kapıların küçültülmüş hali olan bu çalışmada, pencere camları yerine siyah deri kaplama kullanılarak içeri-dışarı diyalektiğini ortadan kaldırmıştır.

Kelime oyunları Duchamp’ın çalışmalarında sıklıkla görülür. “*Kullanılan Fransızca “veuve” kelimesinin (ingilizce, widow, türkçe. dul) günlük konuşma dilinde giyotin yerine kullanılan bir terim olduğu bilgisinden hareketle, söz konusu hazır-yapıma bir “kastrasyon sembolü” olma özelliği de katmaktadır. (Schwarz 2006:204)*”¹⁶⁷

İfade biçimi olarak öznenin yerine pencere olarak kullanılan bir kapısının olması, (kastrasyon sembolü) kelime oyunuyla benzerlik gösterir. Bu çalışma bağlamında ele alındığında; mekânın dışarı ile ilişkisi olan kapı ve pencere tek bir objeye

¹⁶⁷ Özlem Kalkan Erenus, *Marcel Duchamp’ın Yapıtlarına Çözümleyici Bir Katolog Çalışması*, Yüksek Lisans Tezi, s.105.

dönüştürülmüştür. Tıpkı, birey kelimesinin artık kadın ya da erkek diye tanımlanmayıp her ikisine de ait cinsiyetsiz bir tanım olması gibi. Pencere burada, kimliğin dayattığı kısıtlamalardan sıyrılmanın, özgürlüğün karşılığıdır denilebilir.



Görsel 72: Marcel Duchamp, Fresh Widow, 1920, Minyatür Fransız Penceresi



Görsel 73: a) Marcel Duchamp Foto: Richard Hamilton b) Marcel Duchamp'ın Rose Selavy, Kimliği 1920, Foto: Man Ray

Kaynak: 2: <http://www.anothermag.com/art-photography/8084/meet-rose-selavy-marcel-duchamp-s-female-alter-ego>

Sanatçının ikinci penceresi 1921 yılında yapmıştır ve bu çalışma da Rose Selavy ismini kullanır. Bu sefer pencere camları camcının boya izleriyle bırakılmıştır. Görme-gözetleme eylemi engellenmemiştir.

*“Duchamp’ın La Bagare d’Austerlitz isimli rade-made’i bir mimari eleman çerçeveli Fransız penceresini seçerek, tren istasyonuna ve Napolyonik savaşa aynı anda atıf yapar.”*¹⁶⁸ I.Napolyon ve Fransa için büyük bir zafer olan bu savaşa atıfta bulunmak Fransız ulusunun özgürlüğüne gönderme diye okunabilir.

Hazır-nesne kullanımı bir özgürleşme, *başkaldırı eylemidir.*

*“ Hazır-nesne ne bir nesne ne bir imgedir: Başınızı çevirirken bakmak zorunda kalırsınız. İlede görmeniz gerekmez; sadece bir faaliyeti, bir jestin hayata geçirildiğini bilmeniz gerekir. Hazır-nesne göze hitap edip ona hoş görünmez, aksine bizi düşünmeye zorlar. Zihni farklı istikametlere çekerek bizi başka türlü düşünmeye mecbur eder. Bu bakış açısından hazır-nesneyi zihinsel bir teknik olarak tanımlamak mümkündür. (...) Hazır-nesneyi seçmek için belirli bir “kayıtsızlık özgürlüğüne” erişmek gerekir; başka bir ifadeyle bütün toplumsal alışkanlıklar, kaideler ve anlamlar askıya alınmalıdır.”*¹⁶⁹



Görsel 74: Marcel Duchamp, La Bagarre d’Austerlitz, 1921, (Paris)

Kaynak: http://www.toutfait.com/issues/issue_2/Articles/po_22.html

¹⁶⁸ James Housefield, Çev: Ayşe Önuçak, skopbülten,4/12/2012, <http://www.e-skop.com/skopbulten/marcel-duchampin-sanati-ve-modern-parisin-cografyasi/986>

¹⁶⁹ Maurizio Lazzarato, *Marcel Duchamp ve İşin Reddi*, Çev:Sercan Çalıcı, s.39-40.

Mekân içinde mekân yaratmak için hem mimarların hem de ressamların en çok kullandığı nesne aynadır. Gerçekliği iletmek için tasarlanmış bir nesne olmasına rağmen Michelangelo Pistoletto için ayna, ihanet eden, kafa karıştıran bir nesnedir. Ayna sayesinde negatif alanlar aktif hale gelir. Yansıtıcı yüzeyler, opak boşluklar olur. Çalışmalarına ayna ile fiziksel ve metafiziksel bir boyut katar. Sanatçının aynaları dünyayı olduğu gibi yansıtmazlar, biraz daha parlak görünürler ve aynaları birbirini denetler. Sanatçıların dünyayı değiştirme misyonuna sahip olduklarını düşünür.

“Pistoletto’nun çalışmasında ayna dünyanın, insanın, toplumun ve kozmik alanın bir görüntüsüdür.”¹⁷⁰



Görsel 75: Michelangelo Pistoletto, İkiden Bir Eksik, (Two Less One), 2009

Kaynak: <http://www.mots.org.il/eng/Exhibitions/WorkItem.asp?ContentID=441>

Pistoletto’nun aynaları, günümüzün sosyal medyasını temsil eden söylemler içerir. Ayna ile olmayan bir mekân inşa eder. Tıpkı fotoğraflar ile kişisel hikâyeler yaratıp

¹⁷⁰ <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/jul/24/michelangelo-pistoletto-mirror-judgement-review>

kendini sosyal medya dünyasında yeniden inşa eden birey gibi. Onun için dışarıda olmak artık sosyal medyadan ulaştığı izleyici ile ilgili olur. Özel alan, kamusal alana aittir. Mahremiyet artık yok olma sınırına gelmektedir. Pencere işlevi gören sosyal medyanın kullanıldığı ekranlar gibi gerçek pencerelerde de birey neleri göstermesi gerektiği konusunda uzmanlaşmış durumdadır. Duvardaki boşluk, delik olan pencere duvarı ele geçirmiş ve özele ait mahremiyet ve özgürlüğü kamusallaştırıp gözler önüne sermiştir. Özel, kamusal olandır artık.¹⁷¹

Pencere metaforu ile anlatılmaya çalışılan; sanatçının kişisel bakışı ile metaforik olarak anlattığı sınırların içindeki sınırsızlıktır. Birey, doğa ile arasına çizdiği sınırı, kabuğu olan mekânına kapı, pencere açarak; dışarı ile ilişkisinin kontrolüne sahip olur. Bu durum, mekânı hapisneden ayırır. Mekânın; kapıyla dışarıya açılması, pencereyle de dışarıya bağlanması gerekir.

“Kapı ve pencere sınırın kalınlığı hakkında bilgi vermektedir. Sınırın arkasında neyin olduğunun bilinmesi açılımının olmasına bağlıdır. Sınıra özelliğini veren de açıklıktır. Mimari mekânın tanımı, kapalılığın tanımıdır. (...) Pencere ise, iç ve dışın arasındaki en büyük mekânsal kayıttır. (...)Yerine göre de dikkatin yoğunlaştığı yönü belirler.”¹⁷²

Pencere, kapalı mekânı dışarı açarak, bireye özgürlük hissini sağlar. Liberal demokrasilerde özgürlük sınırsız düşünülür. Bireylerin özgürlüklerinin sınırı diğer bireylerdir. Mekâna ait pencere; kişiye diğeri arasındaki sınırın kontrolünü verir. Birey, görsel mahremiyetini bedenini içeride tutarak sağlarken, dışarıyı gözetlemede özgürdür ve sınırların içinden sınırsızlığı tecrübe eder. Bu tecrübe ettiği sınırsızlık bilgidir. Tıpkı evren gibi bilgi de sınırsızdır. *“Bilgi, düşüncenin nesneye sınırsızca yaklaşma sürecidir. Bununla beraber bilgi, tarihsel olarak daima sınırlıdır ve daima sınırlı kalacaktır.”¹⁷³*

National Geographic dergisi logo olarak kullandığı sarı çerçeveli dikey penceresi; bilginin sınırsızlığına ve dünyaya açılan pencere olduğuna gönderme diye okunabilir

¹⁷¹ Beatriz Clommina, *Mahremiyet ve Kamusallık*, Çev.Aziz Ufuk Kılıç.

¹⁷² Özlem Mumcu Uçar, *Sınır Kavramına Mekânsal Bir Yaklaşım: Ankara Bahçelievler Yerleşiminde Sınırlara Bağlı Bir Analiz*, Doktora Tezi, s.28,29.

¹⁷³ Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Ansiklopedisi, Kavramlar ve Akımlar* Cilt 6, s.86.



Görsel 76: National Geographic Dergi Logosu

Kaynak: <https://www.log.com.tr/national-geographic-dergisinin-130-yil-boyunca-cikan-tum-kapklari- bu-videoda-izle/>

5. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Yaşayan her canlı gibi insan da; hayatta kalma, yaşamını sürdürebilme, devamlılığını sağlama adına doğa ile arasına sınır çeker. Bu sınır; toplu halde yaşayabildiği, yiyecek, içecek bulabildiği ve güvenli yuvalar kurabildiği coğrafi alanlardır. Güvenliğinin sağladığı mekânlar, salt duvarlarla çevrili olduğunda hapisanelere dönüşür, pencere bireye kendini mekânda özgür hissettirir ve dışarıya ait bilgilere ulaşmasını sağlar. Bunlar; sınırlı bir açıdan ulaşılan bilgilerdir. Birey bedenini içeride tutarak görsel mahremiyetini sağlarken, dışarıyı gözetlemede özgürdür ve sınırların içinden sınırsızlığı tecrübe eder. Sınır içerisi, sınırsızlık dışarısidir. Bu tecrübe ettiği sınırsızlık da bilgidir.

Sanatçılar; geçmişte, iki boyutlu, mekânsız, zamansız, mitolojik, dinsel anlatılarla oluşturdukları sanat eserlerini açtıkları pencerelerle gerçek dünyaya dâhil etmişlerdir. Kapalı mekânlarına açtıkları küçük pencereler zaman içinde büyüyerek çerçevelerinden çıkıp, duvarların yerini alır. Rönesans resim sanatını anlatmak için kullanılan *pencere metaforu*, sanatçıyı bir yandan özgürleştirirken bir yandan bilgi ve kurallar ile sınırlar koyar, kısıkaca alır.

Sonrasında *pencere metaforunun* modernist bakış açısı, modernizmin; insanlığın özgürleşmesi, aydınlanması üzerine kurulu, zaman ve mekânda başlayan değişimini sembolize eder. Modernizm; bireyin kendini gerçekleştirme, dönüştürme sürecidir ve sanat; bu değişimde hem sanatçı hem de izleyici için bir araca dönüşür.

Sanatçının, iktidarla olan bağlarını sorgulaması, özgürleşme isteği, bakış açısını sınırsızlığa taşır. Öncelikle kendini değiştirip dönüştürme olarak içe bakmayı öngören bakış açısı, izleyiciye de bunu sunmaya çalışmıştır.

İzleyicinin bakış açısını; coğrafi konum, içinde yaşadığı toplum, eğitimin, özgürlüğün ve mekânın da etkilediği görülür. Mekânsal düzenlemelerin, toplumları yönetme potansiyeli, mekâna ait '*pencere*'yi birey için bilgi sağlama yeri olarak kullanması fikrinden yola çıkan sanatçı da sanat nesnesi ile bilgiyi izleyiciye sunmayı hedefler.

İzleyiciye sunmaya çalıştığı bilginin içinde ötekini ve farklı olanı anlama da vardır. Özgürleşme ile; birey-(sanatçı-izleyici) bedeni, cinselliği ve cinsiyeti üzerine söz söyleme, eşit haklar talep etme gibi toplumsal hareketlerin içine çekilir.

Modernist bakış açısıyla; sanatçının ve ürettiği sanat eserinin hem izleyiciyi ve toplumu hem de dünyayı değiştirip, dönüştürme gücü olduğu varsayımı; savaşlar, ölüm kampları, atom bombalarıyla ters yüz olur. İnsanlığın özgürleşmesi üzerine temellerini kuran modernizme tepkiler, postmodernizmin yapı taşlarını oluşturur. Modernizmin penceresi, tek bir doğru sunarken, postmodernizm birçok bakış açısı ve birçok doğru olabileceğini izleyiciye sunar. Sanat ve yaşamı birleştirmeye çalışır. Ve iyi bir fikir, söyleyecek sağlam bir şeyi varsa herkesin sanat ile bağı olabileceğini söyler.

Postmodernist bakış açısıyla pencere metaforu; yersizliği, göçebeliği, mahremiyet ve özgürlük ihlallerini gözler önüne serer.

KAYNAKÇA

- Altınıyıldız Artun Nur; Baransel, Zeynep; Boren Ayşe; Gen, Elçin; Hanneke van der Heijden, Roysi Ojalvo, Esin Soğancılar, Akın Terzi, Mustafa Tüzel.
- Altınıyıldız Artun, Nur (Derleyen),2012, *Sürrealizm/Mimarlık Mekân Sanatı*, Çev: Renan Akman, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Altuğ, Taylan, 2012. Son Bakışta Sanat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Antmen, Ahu, 2008. *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Antmen Ahu, 2010, *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayınları, İstanbul.
- Antmen, Ahu, 2013, *Anish Kapoor Taş*, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Yayınları, İstanbul.
- Antmen, Ahu, 2017, *Kimlikli Bedenler, Sanatı Kimlik, Cinsiyet*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Anziev, Didier, 2008. *Deri-Ben*, Çev: Nesrin Turan demiryontan, Metis Yayınları, İstanbul.
- Akyürek, Engin, 1996, *Bizansta Sanat ve Ritüel*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Arıç, Tanzer, 2015. *Günümüz Sanatında Boşluk ve Yeni İfade Olanakları*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlilik Tezi, Hacettepe Üniversitesi.
- Aries, Philippe, Duby Georges, 2008. *Özel Hayatın Tarihi, 3, Rönesans'tan Aydınlanmaya*, Çev: Devrim Çetinkasap, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Arnheim, Rudolf, 2012. *Görsel Düşünme*, Çev: Rahmi Ögdül, Metis Yayınları, İstanbul.
- Artun Altınıyıldız Nur, 2014,*Sürrealizm/Mimarlık Mekan Sanatı*, Çev:Renan Akman, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Artun Ali, <http://www.e-skop.com/skopbulten/rus-avangardi-formlari-siyaseti-ve-tatlin-kulesi/2748>
- Artun, Ali, Aliçavuşoğlu, Esra, 2009, *Bauhause, Modernleşmenin Tasarımı*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Ayan, Taylan,2012, Son Bakışta Sanat,Y.K.Y Yayınları, İstanbul.
- Bachelard, Gaston, 1996. *Mekanın Poetikası*, Çev: Aykut Derman, Kesit Yayıncılık, İstanbul.
- Barrett, Terry, 2015. *Neden Bu Sanat, Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri*, Çev: Esra Ermert, Hayalperes Yayınevi, İstanbul.
- Bauman, Zygmunt, 2015, *Özgürlük*, Çev. Kübra Eren, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bayav Deniz, 2013, *Batı Resmindeki Mekanın Ele Alınışındaki Değişimler, Kübizmde Mekanın İrdelenmesi*, DergiPark, Akdeniz Sanat Dergisi, 2013, Cilt 1,Sayı 2.

- Bell, Julian, 2009, *Sanatın Yeni Tarihi*, Çev: Ünlü, U. Ceren, İleri, Nurçin, Gürtuna, Rana, NTV Yayınları, İstanbul.
- Benjamin, Walter, 2012, *Pasajlar*, Çev: Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Berger, John, 2014. *Görme Duyusu*, Çev: Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Berger, John, 2014, *Görme Biçimleri*, Çev: Osman Akınhan, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Bilen, Ömer, Büyüklü, Ali Hakan, *Kırık Pencere Teorisi'nin İstanbul Metropolitan Alanı'nda Geçerliliğinin Testi*, İdealkent, Sayı 23, Cilt 9 Yıl 2018-1160-188.
- Botton, de Alain, 2017. *Mutluluğun Mimarisi*, Çev: Banu Tellioğlu, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Boudon, Philippe, 2015. *Mimari Mekan Üzerine Mimarlık Epistemolojisi Üzerine Deneme*, Çev: Alp Tümertekin, Janus Yayıncılık İstanbul.
- Bourriaud Nicolas, 2005, *İlişkisel Estetik*, Çev: Saadet Özen, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Buck-Morss, Susan, 2015. *Görmenin Diyalektiği*, Walker Benjamin ve Pasajlar Projesi, Çev: Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İstanbul.
- Bulut Kılıç, İnci, Altıntaş, Osman, 2016, *Çağdaş Sanatta Metaforik Düşünce*, İdil Dergisi, Cilt 5, Sayı 20, Volume 5, Issue 20.
- Breton, David Le, 2016, *Ten ve İz*, Çev: İsmail Yerguz, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Cevizci Ahmet, 2011, *Felsefe Tarihi*, Say Yayınları, İstanbul.
- Çiftçi Talat, *Nöroestetik Perspektifinden Görsel Sanatlara Bakış*, Sosyal Bilimler Dergisi, Yıl:4, Sayı:14, Eylül, 2017.
- Crary, Johanhan, 2010. *Gözlemcinin Teknikleri, Ondokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine*, Çev: Elif Daldeniz, Metis Yayınları, İstanbul.
- Chastel, Andre, 2018. *Tablodaki Tablo*, Çev: Murat Erşen, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Cheng, François, 2006, *Boşluk ve Doluluk, Çin Resim Sanatının Anlatım Biçimi*, Çev: Kaya Özsegin, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Colomina, Beatriz, 2011, *Mahremiyet ve Kamusal Kitle İletişim Aracı Olarak Modern Mimari*, Çev: Aziz Ufuk Kılıç, Metis Yayınları, İstanbul.
- Demir Faruk, Borant Gökçe, 2014, *Kuantum Felsefesi*, depo.btu.edu.tr
- Doç.Dr. Demirci Kerim, 2016, *Metafor: Bir Anlatım ve Üretim Mekanizması*, Dil Bilimleri Kültür ve Edebiyat, (Edt. M. Sarıca, B. Sarıca), Padam Yayınları, Ankara.
- Ülkü, A.Ekrem, *Yahudi Kadim Mistik Öğretisi Kabala*, 2008, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul.
- Erden, E. Osman, 2016, *Modern Sanatın Kısa Tarihi*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Erden, E. Osman, 2014-09, *Tempo Özel Sayı, Heykel Tarih Öncesi Dönemlerden 20.Yüzyıla*, Doğan Burda Yayıncılık, İstanbul.

- Erginöz, Murat Aykaç, 1988. *Mutluluk Evlerinin Mimarı Jacques Couelle ve Ekolojik Mimari*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Ergüven, Mehmet, 2007. *Görmece*, Metis Yayınları.
- Erenus, Özlem Kalkan, 2012. *Marcel Duchamp'ın Yapıtlarına Çözümleyici Bir Katalog Çalışması*, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsüne Sanat Kuramı Ve Eleştiri Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi.
- Eroğlu Özkan, 2015, *Modern Sanat 20.Yüzyılda*, Tekhne Yayınları, İstanbul.
- Erzen, Jale Nejdett, 1996. *Mehmet Aksoy*, Bilim Sanat Galerisi.
- Foucault, Michel, 2017, *Hapishanenin Doğuşu*, Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitapevi, Ankara.
- Focillion Henri, 2015 *Biçimlerin Yaşamı*, Çev:Alp Tümertekin, Janus Yayıncılık, İstanbul.
- Gevgili Ali, Doğan Hasol, Özer Bülent, 2008. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, YEM Yayınları, İstanbul.
- Gombrich, E.H., 2009. *Sanatın Öyküsü*,Çev: Ömer Erduran, Erol Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Gombrich, E.H, 2015, *İmge ve Göz, Görsel Temsil Psikolojisi Üzerine, Yeni İncelemeler*, Çev: Kemal Atakay, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Gombrich, E.H., 2015. *Sanat ve Yanılsama, Resim Yoluyla Betimlemenin Psikolojisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Görülenli, Melek; 2010, *Çevre Psikolojisi, İnsan Mekan İlişkileri*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Hagen Rose-Marie, Hagen Rainer,1999, *Egyp, People,Gods, Pharaohs*, Taschen Yayınları, İtalya.
- Harrison, Charles; Wood, Poul, 2011, *Sanat ve Kuram 1900-2000. Değişen Fikirler Antolojisi*, Çev: Sabri Gürses, Küre Yayınları, İstanbul.
- Harvey, David, *Postmodernliğin Durumu*, 2010, Çev: Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul.
- Haşlakoğlu, Oğuz, 2016. *Platon Düşüncesinde Tekhne, Sanat ve Felsefenin Ortak Kökeni Üzerine Bir İnceleme*, Sentez Yayıncılık, Bursa.
- Hançerlioğlu, Orhan, 2012, *Felsefe Ansiklopedisi, Kavramlar Ve Akımlar,1,4,5,6 Cilt*, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Heartney, Eleanor, 2008. *Sanat ve Bugün*, Çev. Osman Akınhay, Akbank Kültür Sanat Dizisi, İstanbul.
- Hegel, Georg Wilhelm F., 2012, *Estetik Sanat Üzerine Dersler 1*, Çev: Taylan Altuğ, Hakkı Hünler, Payel Yayınları, İstanbul.
- Hegel, G.W.F, 2011, *Tarihte Akıl*, Çev: Önay Sözer, Kabalcı Yayıncılık, İstanbul.
- Hızal Meriç, 2011, Işık Üniversitesi Lisans Heykel Dersi Öğrenci Notları.
- Huntürk, Özi, 2011, *Heykel ve Sanat Kuramları*, Kitapevi, İstanbul.
- Honour, Hugh, Fleming, John, 2015, *Dünya Sanat Tarihi*, Çev: Hakan Abacı, Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul.

- Jung, Carl Gustav, 2016, *Feminen Dişiliğin Farklı Yüzleri*, Çev: Tuğrul Veli Soylu, Pinhan Yayınları, İstanbul.
- Joray, Marcel; 1977. *Le Beton, Dans L'art Contemporain, Concrete in Contemporary Art Beton in der Zeitgenössischen Kunst.*, Editions du Griffon-Neuchatel.
- Karaaslan, Suat, 2011. *Etrafını Kuşatan Heykeller: Richard Serra*, Ç.Ü: Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 20, Sayı: 2.
- Karatani, Kojin, 2014. *Metafor Olarak Mimari*, Çev: Barış Yıldırım, Metis Yayınları, İstanbul.
- Karaytuğ, Nida, 2008. *Boşluğun Heykele Etkileri Bağlamında İncelenerek Bir Sanat Nesnesi Olarak Ele Alınması*, Mersin Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi.
- Kedik, Ayşe. Sibel, 1997, *Heykelin Teslimiyeti ve Mekanla Olan İlişkisi*, Türkiye de Sanat, Sayı 29, İstanbul.
- Keyvaklı, Demet Deniz, 20.Yüzyıldan Günümüze Sanatta Boşluk Kavramı İle Üç Boyut İlişkisi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heyek Ana Sanat Dalı Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Üniversitesi.
- Kılıç, İnci Bulut, Altıntaş, Osman, Çağdaş Sanatta Metaforik Düşünce, İdil Dergisi, 2016, Cilt 5, Sayı 20.
- Krauss, Rosalind, 2002, *Sanat Dünyamız*, Sayı: 82,Kıl 2002,ISSN1300-2740, Çev:Kemal Atakay, Yapı Kredi Yayınları Kitapevi, İstanbul.
- Lazarato,Maurizio, 2017, *Marcel Duchamp ve İşin Reddi*, Çev:Sercan Çalcı, Kollektif Kitap, İstanbul.
- Lefebvre, Henri, 2014, *Mekânın Üretimi*, Çev: Işık Ergüden, Sel Yayınları, İstanbul.
- Lefebvre, Henri, 2017, *Ritim Analiz*, Çev: Ayşe Lucie Batur, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Leppert, Richard, 2009. *Sanatta Anlamanın Görüntüsü*, Çev: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Merleau-Ponty, Maurice, 2017, *Algının Önceliği ve Felsefi Sonuçları*,Çev: Yusuf Yıldırım,Alfa Basım Yayın, İstanbul.
- Merleau-Ponty, Maurice, 2012, *Göz ve Tin*, Çev: Ahmet Soysal, Metis Yayınları, İstanbul.
- Nişanyan Sevan, 2003, *Sözlerin Soyağacı*, Adam Yayınları; İstanbul.
- O' Doherty, Brian, 2013. *Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekânının İdeolojisi*, Çev Ahu Antmen, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Öndin, Nilüfer, 2016. *Rönesans Düşüncesi ve Resim Sanatı*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Öndin, Nilüfer, 2009. *XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili, Anlamsal Sorgulamalar*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Pallasmaa, Juhani, 2016, *Tenin Gözleri*. Çev. Aziz Ufuk Kılıç, Yapı Endüstri Merkezi YEM Yayınları, İstanbul.

- Panofsky, Erwin, 2013, *Perspektif Simgesel Bir Biçim*, Çev. Yeşim Tükel, Metis Yayınları, İstanbul.
- Paz, Octavio, 2017, *Marcel Duchamp, Çırlıçiplak Soyulmuş Görüntü*, Çev: Şule Demirkol, Everest Yayınları, İstanbul
- Roth, M. Leland, 2014. *Mimarlığın Öyküsü*, Çev: Ergün Akça, Kabalcı Yayıncılık, İstanbul
- Sağiroğlu Alish, 2013, *Aşk İle Açılan Varlık*, Kaygı, 2013/20, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/149827>
- Sartre, Jean-Paul, 2002. *Varoluşçuluk*, Çev: Asım Bezirci, Say Yayınları, İstanbul
- Sayar, Meral, 2016. *Türkiye Güncel Sanatında Mekanın Diyalektiği: İçerisi/ Dışarısı Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi ana Bilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, Yüksek Lisans Tezi*, Mimar Sinan Üniversitesi.
- Schimmel, Annemarie, 2004, *Tanrı'nın Yeryüzündeki İşaretleri*, Çev:Ekrem Demirli,Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Sennett, Richard, 2013. *Gözün Vicdanı, Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam*, Çev: Süha Serttabiboğlu, Can Kurultay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Şahiner, Rıfat, 2008. *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul.
- Şahiner Rıfat, 2016-2017, *Işık Üniversitesi Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans, Sanat Kuramı Öğrenci Ders Notları*.
- Şentürk, Levent, 2015. *Kuir Mekan*, Kült Neşriyat Kitabevi, Ankara.
- Şentürk, Levent, 2011. *Le Corbuseier Modüler'un Bedeni*, Modern Mimarlıkta Hegomonik Erilliğin Eleştirisi, Altıkkırbeş Yayınları, İstanbul.
- Şenyapılı, Önder, 2003, *Otuz Bin Yıl Öncesinden Heykel*, ODTÜ Geliştirme Vakfı, Ankara.
- Taşçı, Hasan, 2014. *Bir Hayat Tarzı Olarak Şehir, Mekan, Meydan*, Kaknus Yayınları, İstanbul.
- Turani, Adnan, 2011. *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Uçar, Özlem Mumcu, Sınır Kavramına Mekansal Bir Yaklaşım, Ankara Bahçelievler Yerleşiminde Sınırlara Bağlı Bir Analiz Doktora Tezi, İTÜ
- Warringer, Wilhelm, 2017. *Soyutlama ve Özdeşleyim*, Hayalperest Yayınları, İstanbul
- Yeniçeri, Zuhale, *Erdward Chace Tolman ve Bilişsel Davranışçılık*, Başkent Üniversitesi, baskent.edu.tr
- Yıldız, Mehmet Zeydin, Alaeddinoğlu, Faruk, *Küreselleşme Çağında Değişen Mekan Algılayışları*, <http://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/YILDIZ-Mehmet-Zeydin-YILDIZ-ALAEDDİNOĞLU-FARUK-KÜRESELLEŞME-ÇAĞINDA-DEĞİŞEN-MEKÂN-ALGILAYIŞLARI.pdf>
- Yılmaz, Mehmet, 2013. *Modernden Postmoderne Sanat*, Ütopya Yayınları, İstanbul
- Yılmaz, Mehmet, 2006. *Heykel Sanatı*, İmge Kitabevi, Ankara

Yüksel, Mehmet, *Mahremiyet Hakkına ve Bireysel Özgürlüklere Felsefî Yaklaşımlar*, Ankara: Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, 64/1

Zevi, Bruno, 1990, *Mimariyi Görmek Öğrenmek*, Çev: Prof. H. Demir Divanlıoğlu, Birsan Yayınevi, İstanbul.

H.J.Krysmanski, <https://www.uni-muenster.de/.PeaCon/psr/pn/05-krys-windows.pdf>
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/06/neil-harbisson-worlds-first-cyborg-artist>



ÖZGEÇMİŞ

Nermin Ülker, 1974 Karadeniz Ereğli doğumludur. Profesyonel iş hayatına ameliyathane hemşiresi olarak başlamış, 2012 yılında İstanbul 'da Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Görsel Sanatlar Heykel Bölümü'nden mezun olmuştur. Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Kuramı ve Eleştiri Programı'nda Yüksek Lisans eğitime devam etmektedir. Nermin Ülker, 2'si kişisel olmak üzere 20'ye yakın ulusal ve uluslararası karma sergiye katılmıştır. İstanbul Maslak Atatürk Oto Sanayi Sitesi'nde bulunan atölyesinde sanat çalışmalarına devam etmektedir.

“İnsan algılarıyla yaşar. Gördüğü, dokunduğu, kokladığı, hissettiği ve bildiği kadardır gerçekte hayat. Milyarlıca insana ve bir o kadar da hayat tanımlı demektir bu, gerçeğin izaafiyetine de uyar, mekânların kişisel tanımına da.

Pencerelerimiz, algımız ve belleğimizin ürettiği birer illüzyon demeti olsa da gerçektir.

Gördüğümüz dış, bu anlamda gerçeğin bize özgü resmidir aslında. Kendi seçimlerinin ya da seçemediklerinin, kararlarının ya da tereddütlerinin bir özeti gibi olması gerçeğinin tıpkısıdır, bir hayatı algılama biçimindeki çeşitliliklerinde.

Bu tanımın ve dış mekânların birer fotoğraf algısında yorumlanmasına bir diğer destek, tabii ki her bireyin kişisel tarihinden, anılarından, kayıplarından veya haz duygularından oluşan kısmen sübjektif, kesinlikle kişiye özel bir kaynakçadan gelmesidir, tıpkı bende olduğu gibi. Ailem ‘bütünden’ açık pencerelerde uyurduk, bütünlük bozulunca pencerelerim kapanmaya yüz tuttu. Demir parmaklıklarla örülmüş, camların gri boyalarla boyandığı bir döneme girdim.

Hayatı belki bu yüzden pencere üzerinden tanımlamaya başladım. Tabulara karşı koymak, kendi yaşadıklarımı: hayatta, iş yerinde, hastanede, evde, okulda, sevgililerimle, sokakta, ülkede gördüğüm küçük, büyük (mikro-makro) faşizmleri köşelerle tanımlamaya çalışıyorum.

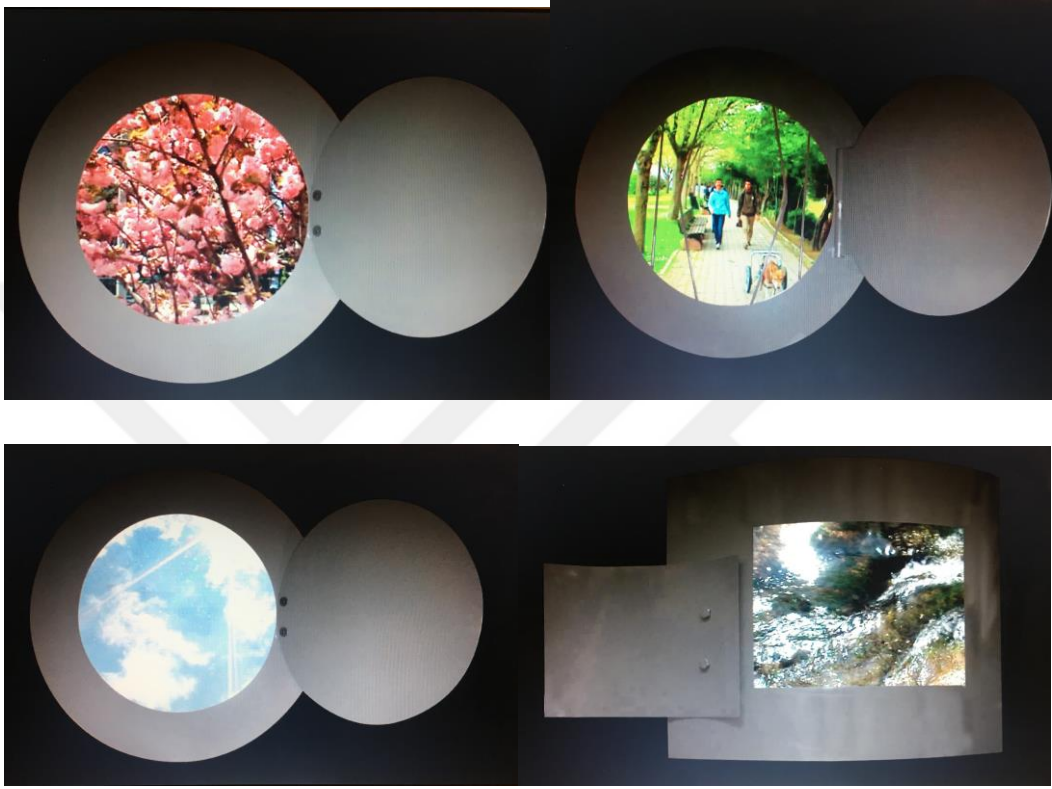
Bu pencereler malzemesiyle ve biçimiyle katı bir dünyayı imgeler. Benim özel, yuvarlak, sıcak, klasik dünyamı korumak için bunlar. Küçüklükten beri pencere ile yuva arasında kafamda keskin benzerlikler var. Koruyan, kollayan bir yandan sığındığım bu nesneleri öte yandan da özgürlüğüm ile arama girmiş engeller olarak Kabul edip değiştirmeye yelteniyorum. Bu hesaplaşmalarımı biçimle, renkle, malzemeyle bir tür süblimasyona uğratiyorum. Eğitim sürecimde irdelediğim heykeli var eden espas problem benim yaşamımdaki olgularla örtüşüyor. Şimdi doğrular, planlar, boşluklar ve doluluklar kurgularıyla, yönelenleriyle yaşamımdaki gerilimlerden referans alıyorlar.

Burada kurguladığım mekân diğer deyişle espas, formlarım (pencereler) arasından geçerken, iterken, çekerken biçimlerle hesaplaşıyor.

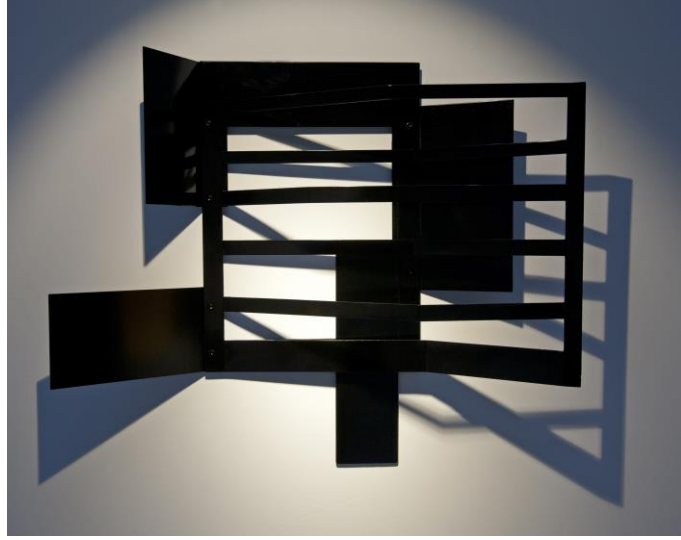
Koyduğum video yerleştirme, mekân içinde başka dört mekân ile sanal da olsa birleşiyor. Ayrıca taşıdığım bu dört mekân ayrı mevsimlerden ayrı zaman dilimlerini bulduğumuz mekânda birleştiriyor.

Zaman- Zaman İçinde, Zaman- Mekân İçinde”

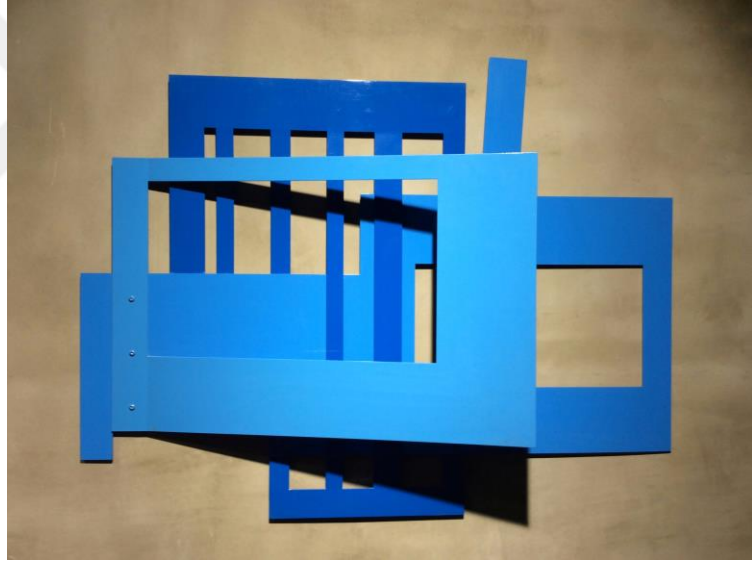
Lisans Bitirme Proje Metni, 2012



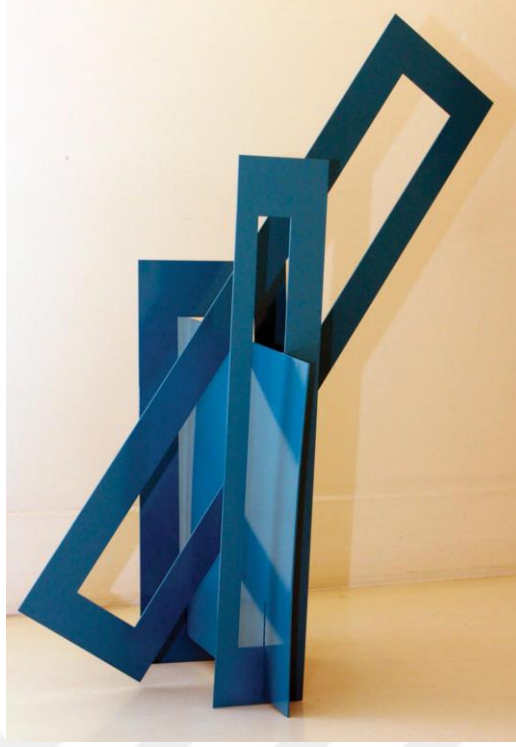
Görsel: 0.1: Nermin Ülker, Pencereleler, Video Heykel, 2012, DKP Metal Levha



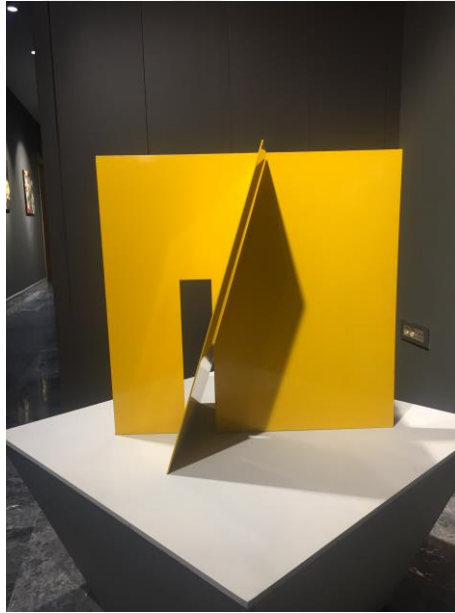
Görsel 0.2: Nermin Ülker, Pencere 4, 2012, DKP Metal Levha, 100x82x16cm



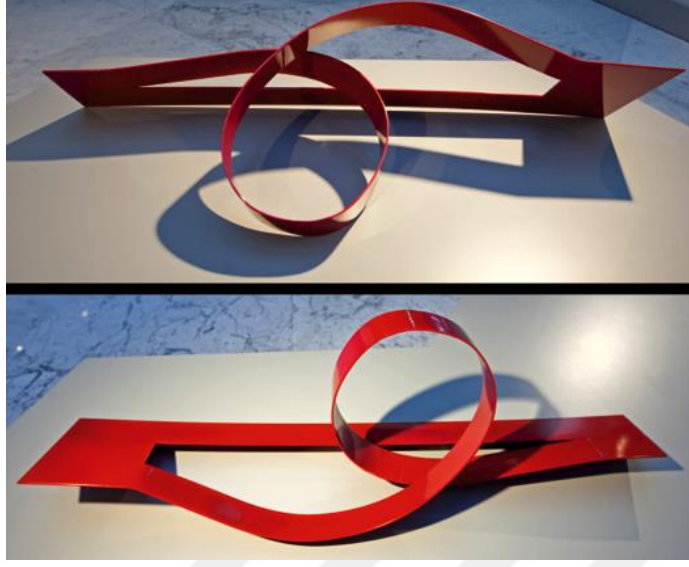
Görsel 0.3: Nermin Ülker, Pencere 3, 2011,DKP Levha, 78x109x25cm



Görsel 0.4: Nermin Ülker, Pencere 2012, DKP Levha, 108x80x70cm



Görsel 0.5: Nermin Ülker, Pencere 14, 2012, DKP Metal Levha, 64x66x42



Görsel 0.6: Nermin Ülker, Pencere 6, 2012, DKP Levha, 97x32x34cm



Görsel 0.7: Nermin Ülker, Pencere 7, 2012, , DKP Levha, 97x32x34cm



Görsel 0.8: Nermin Ülker, Pencere 21, 2013, Paslanmaz Çelik, 165x100x90cm



Görsel 0.9 Nermin Ülker, Pencere 22; 2015, Paslanmaz Çelik



Görsel 0.10: Nermin Ülker, Yersizler İçin Bir Yer, 2017, Ahşap, Kumaş, 200x170x150cm