



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı

SANATTA KARTOGRAFİK YAKLAŞIMLAR

Çiğdem Menteşoğlu

Sanatta Yeterlik Sanat Eseri Çalışma Raporu

Ankara, 2013

SANATTA KARTOGRAFİK YAKLAŞIMLAR

Çiğdem Menteşoğlu

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı

Sanat Yeterlik Sanat Eseri Çalışma Raporu

Ankara, 2013



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı

SANATTA KARTOGRAFİK YAKLAŞIMLAR

Çiğdem Menteşoğlu

Sanatta Yeterlik Sanat Eseri Çalışma Raporu

Ankara, 2013

SANATTA KARTOGRAFİK YAKLAŞIMLAR

Çiğdem Menteşoğlu

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı

Sanat Yeterlik Sanat Eseri Çalışma Raporu

Ankara, 2013

KABUL VE ONAY

Çiğdem Menteşoğlu tarafından hazırlanan “Sanatta Kartografik Yaklaşımlar” başlıklı bu çalışma, 04.02.2013 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından “Sanat Yeterlik Sanat Eseri Çalışma Raporu” olarak kabul edilmiştir.

Prof. Mehmet Yılmaz (Başkan)

Prof. Hüsnü Dokak (Danışman)

Prof. Dr. Suavi Aydın

Yrd. Doç. Zülfikar Sayın

Yrd. Doç. Zuhale Baysal Boerescu

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Prof. Dr. Türev Berki

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

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

- ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☐ Tezimin/Raporumun 2 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

04.02.2013

Çiğdem Menteşoğlu

Kartografinin sanat yapıtlarıma bulaşmasına sebep olan ilk tohumu atan R'ye,

Araştırma sırasında oluşturduğum kavramsal at yapının şekillenmesinde, yorumları ve fikirleriyle yardımlarını bana samimiyetle sunan, izin zamanında bile yazılarımı Kaya Tabanlı' ya, ilham verici kitap önerileriyle Stephen Mcloughin'e ve Dominik Lipp'e, araştırma sırasında desteklerini benden esirgemeyen birbirinden güzel ve düşünceli kardeşimlere: Gülcin Menteşoğlu, Neyzar Menteşoğlu ve Ayşenur Menteşoğlu'na, çalışmaların İstanbul'dan Ankara'ya getirilmesini sağlayan Frederick Carrera'ya, sergi düzenleme sırsındaki yardımları için Ayşenur İpek'e, ve manevi desteğini hep hissettiğim, beni motive eden Angelos Hatzoudas'a teşekkürlerimi sunmak isterim.

ÖZET

MENTEŞOĞLU, Çiğdem. *Sanatta Kartografik Yaklaşımlar*,

Sanatta Yeterlik Sanat Eseri Çalışma Raporu,

Ankara, 2013.

Bu Sanatta Yeterlik Sanat Eseri Raporu, kartografinin “mekânın yeniden üretimi” bağlamında sanat yapıtlarında kullanımını öne sürerek, tartışmayı amaçlamaktadır. “Mekânın yeniden üretilmesi” fikri, postyapısalcı fransız düşünürlerinin tanımladıkları üç kavram üzerinden yapılandırılır. Bunlar, mekânın üretimi, yersizyurdsuzlaşma ve heterotopya kavramlarıdır. Bu kavramlardan yola çıkarak, görsel sanatta “mekânın yeniden üretimi”, küreselleşen dünyada, insan-mekân ilişkisi çerçevesinde, aidiyet kavramının sorgulanmasına bağlanır.

“Sanatta Kartografik Yaklaşımlar” adı altında toplanan yapıtlar, insanın “yer” kavramına ilişkin duyum ve algıları, mekân, bellek ve anı kavramları üzerinden görsel imgeler yaratmayı hedeflemektedir. Bu yapıtlar; resimden resimle birlikte yerleştirmeye, fotoğraftan yere-özü yerleştirmeye(site-specific installation) kadar birçok farklı teknikleri ve sunumları içermektedir. Çalışmalarda, müdahale ve dönüştürmeye dayalı çoklu yöntemler kullanılmıştır. Ağırlıklı olarak, eşzamanlılık durumunu görsel olarak sunmakta elverişli olduğuna inanılan kolaj tekniği kullanılmıştır. Bununla birlikte, biçim ve sunum açısından minyatür ve harita arasında kurulan benzerlik, birçok yapıtın biçimsel ve kavramsal yönünü belirleyici olmuştur. Mekâna özgü yerleştirmeler ise, mekânın yeniden üretimi düşüncesinde, mekânsal algı, fiziksel anlamda da dönüştürmek hedeflemiştir. Bu uygulamalar, sanat yapıtı ve izleyici arasında yeni ilişkiler başlatmayı ve bu iletişimi etkin kılmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Sözcükler

Kartografi, Mekân, Yer, Aidiyet, Sanat, İlişki, Bellek.

ABSTRACT

MENTEŞOĞLU, Çiğdem. *Cartographical Approaches in Art*. Ph.D. Dissertation, Ankara, 2013

This Ph.D. Dissertation, investigates the utilization of cartography in visual arts, and asserts the idea of ‘re-production of space’. The idea of “re-production of space” has been configured over the three differing concepts which are defined by French post-structuralist philosophers. These three concepts are the Production of Space (Lefevbre), Deterritorialization (Delueze and Guattari,) and Heterotopia (Foucault). The “Reproduction of Space” in visual arts is related to the questioning of “the state of belonging” concept in the framework of human-space relationship in a world of globalization.

Art works conveying the theme of “cartographical approaches” transform human sensations and perceptions related with the space concept into visual images by the means of space, and memory concepts. Multiple methods,(from painting to installaiton) based on intervention and transformation, are being applied in the course of this transformation. In essence, collage technique is being employed in these kinds of artworks since the technique is believed to be the essential means for the visual demonstration of the state of synchronism. In like manner, the idea and viscosity of miniature paintings influenced artworks by setting up similarities between miniature painting and map. On the other hand, site-specific installations exemplify transforming the perception of space in a physical manner under the framework of re-production of space idea. By the means of these performances, an improvement on the communication between the work of art and its audience, via the generation of renewed relationships, is intended.

Key Words

Cartography, Space, Place, The State of Belonging, Art, , Relationships, Memory.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	i
BİLDİRİM.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	iv
RESİMLER DİZİNİ	vii
 GİRİŞ	 1
1.BÖLÜM :KARTOGRAFİNİN KISA TARİHÇESİ.....	5
 2. BÖLÜM : KARTOGRAFİ-SANAT İLİŞKİSİ.....	 14
2.1. Harita ya da Metafor/ Dünya Kurmak Metaforu.....	15
2.2. Haritanın Gerçekliği Üzerine (Yansıtma ve yorumlama).....	24
2.3. Anlam Üretim Alanı Olarak Harita ve Sanat.....	29
 3. BÖLÜM: MEKAN VE MEKANIN YENİDEN ÜRETİMİ.....	 33
3.1. Yersizyurdsuzluk Kavramı, Değişen Coğrafyalar.....	44
4. BÖLÜM: SANATTA KARTOGRAFİK YAKLAŞIMLAR (MEKANIN YENİDEN ÜRETİMİ OLARAK).....	52
4.1.. Görsel Dil ve Sunum Açısından Harita- Minyatür İlişkisi	59
4.1.2. Deniz haritaları serisi.....	65
4.1.3. Zihinsel (Mental) Haritalar.....	82

4.2. Mekana Özgü yerleşme.....	95
4.3. İnsan Bedeni ve Yerleşim Kavramı Üzerine üzerine.....	112
4.4. Settlement/Yerleşim Serisi.....	120
SONUÇ	129
KAYNAKÇA.....	131
ÖZGEÇMİŞ.....	140

RESİMLER DİZİNİ

Sayfa No:

Resim 1: Çatal höyükte bulunan duvar haritasının grafiksel çizimi.....	5
Resim 2: “Kaya Haritası”.....	7
Resim 3: Anaksimandros'un kayıp olan ilk dünya haritası	9
Resim 4: Maryland’deki Spring Mills bölgesinin farklı ölçekteki harita görselleri.....	13
Resim 5: “ Sir Thomas Moore’un <i>Ütopya</i> kitabındaki adayı betimleyen harita”.....	18
Resim 6: Opicious Canistris’in “Antromorfik Dünya Haritası”.....	19
Resim 7:MatrimonyBölgesinin Yeni Haritası”.....	21
Resim 8: “Carte de Tendre/DuyguHaritası”, 17.Yüzyıl,Fransa.....	23
Resim9:Fra Mauro,”DünyaHaritası”, 1450.....	25
Resim10:John Bevis,“YıldızAtlası”, 1740’lar, Renkli Gravür Baskı.....	27
Resim11:Peter Goos,“DünyaHaritası”,1666,Renkli Gravür.....	27
Resim 12: Edward Quin, “Tarih Atlası (Ayrıntı: Amerikanın Doğusu)”, 1498-1830.....	28
Resim 13: Guy Debord, “Sitüanist Paris Şehir Haritası”, 1962,.....	39
Resim14: Christian Nold. “ Emotional Map”, 2009,	41
Resim 15: Çiğdem Menteşoğlu, “Kullanılmış Paris Haritası”, 2008, Paris şehir haritası üzerine çizim.....	43
Resim 16: Lars Von Trier, “Dogville”, 2003, Film setinden bir fotoğraf.....	51

Resim 17: Jasper Johns, “Map”, Tuval Üzerine yağlıboya ve kolaj, 1965.....	52
Resim 18: Art & Language (Sanat&Dil), 1967, Dijital Baskı, 50x59 cm,.....	54
Resim 19: Oyvind Fahlström, “World Map/Dünya Haritası”, 1972	55
Resim 20: Joyce Kozloff, “ Boys’ Art #9: Iwo Jima”, 2001200242x28,75cm.....	58
Resim 21: Matrakçı Nasuh, İstanbul Haritası, 16.yüzyıl.....	61
Resim 22: Hz. İrmiya (Yeremya) ve sağda ağaçlar arasında Hz. Yunus; alt kesimde ise Hz. Uzeyr’in hayretle Kudüs’ü seyretmesi, (Zübdetü’t- Tevarih, TİEM 1973).....	62
Resim 23: Yüksel Arslan, “Le Capital/Başkent”, 1972, “Arture XII(163)” (Arture Serisinden), 36x21,5 cm.....	64
Resim 24: Çiğdem Menteşoğlu, “İsimsiz (Deniz Haritaları serisinden)”, 2011, Eski deniz haritası üzerine çizim ve kolaj, 104x 71,5 cm.....	65
Resim 25: Çiğdem Menteşoğlu. İngiltere (Deniz Haritaları serisinden) , 2012, Eski deniz haritası üzerine çizim ve kolaj, 71,5x 100 cm.....	67
Resim 26: Çiğdem Menteşoğlu,”İsimsiz /Irak, An”, (Deniz Haritaları serisinden), 2012, Eski deniz haritası üzerine çizim ve kolaj, 71,5x 100 cm.....	70
Resim 27: Çiğdem Menteşoğlu, “İngiltere/ Deniz Haritaları serisinden”, 2012, Eski deniz haritası üzerine çizim ve kolaj, 104x 71,5 cm.	70
Resim 28: Cantino’nun küresi, 1502, 3 adet parşömen Kağıdı,220x105 cm.....	71
Resim 29: Çiğdem Menteşoğlu, “İngiltere I (Deniz Haritaları serisinden)”, 2012, Eski deniz haritası üzerine çizim ve kolaj, 104x 71,5 cm.....	72

Resim 30: Çiğdem Menteşoğlu, “İngiltere II (Deniz Haritaları serisinden)”, 2012, Eski deniz haritası üzerine çizim ve kolaj, 71,5x105 cm.....	73
Resim 31: Çiğdem Menteşoğlu, “The Realm of Epiphany (Deniz Haritaları serisinden)”, 2012, Eski deniz haritası üzerine çizim ve kolaj, 124x 81,5 cm.....	74
Resim 32: Çiğdem Menteşoğlu, “Uzaklar(Deniz Haritaları serisinden)” , 2012, Eski deniz haritası üzerine çizim ve kolaj, 104x 71,5 cm.....	75
Resim 33: Çiğdem Menteşoğlu. “İsimsiz(Ayrıntı) /Deniz Haritaları Serisinden”, 2012, Eski deniz haritası üzerine çizim ve kolaj, 104x 71,5 cm.....	76
Resim 34: Çiğdem Menteşoğlu, “Deniz Haritası Serileri baskı sırasında, 2013.....	77
Resim 35: Çiğdem Menteşoğlu, “Deniz Haritaları Serisi, Çalışma sırasında, Eski deniz haritası üzerine çizim ve kolaj, 110x 74,5 cm.....	77
Resim 36: Guillermo Kuitca, “Zurich”, 2002, Kâğıt üzerine akrilik ve harita, 22x28 cm.....	78
Resim 37: Çiğdem Menteşoğlu, 2008- , “Kişisel haritadan seçmeler (devam edecek)”, Tuval üzerine karışık teknik, 20 ayrı parça her biri değişebilen ölçülerde.....	79
Resim 38: Çiğdem Menteşoğlu, 2008- , “Kişisel haritadan seçmeler (devam edecek)”, “Kuzguncuk/İstanbul parçası” Tuval üzerine karışık teknik, 20 ayrı parça her biri değişebilen ölçülerde.....	80
Resim 39: Guillermo Kuitca, “Dikenlerin Şehri”, 1991, Tuval üzerine yağlıboya, 197x 203 cm.....	81
Resim 40: Franz Ackermann, “Zihinsel harita/ Güneş Şehri II”, 1997, Kâğıt üzerine karışık teknik, 41,5 x 49,5 cm.....	82

Resim 41: Çiğdem Menteşoğlu, “İki Yaka”, 2011, Fotoblok üzerine karışık teknik, 70x100cm.....	83
Resim 42: Çiğdem Menteşoğlu, “Antik Harita”, Ham tuval bezi üzerine karışık teknik, 2011, 46,5 cmx53cm.....	85
Resim 43: Çiğdem Menteşoğlu, “Antik Harita II”, 2011, Ham tuval bezi üzerine karışık teknik. 58 cmx 76, 5 cm(yaklaşık olarak).....	86
Resim 44: Çiğdem Menteşoğlu, “Antik Resim numara IV”, 2012, , Ham tuval bezi üzerine karışık teknik, 58 cmx102 cm(yaklaşık olarak).....	87
Resim 45: Çiğdem Menteşoğlu, 2012, “Antik Harita III”, 2011, Ham tuval bezi üzerine karışık teknik, 58,5 cmx90 cm(yaklaşık olarak).....	88
Resim 46: Erol Akyavaş, “Kerbela Yolunda ”, 1982, tuval üzerine akrilik, 266x252 cm.....	90
Resim 47: Çiğdem Menteşoğlu, “Yukarısı ve Aşağısı”, 2011, Kâğıt üzerine karışık teknik, 100x707 cm.....	91
Resim 48: Çiğdem Menteşoğlu, “Remembrance Stand (Hatıra Asacağı)”, 2009, çeşitli boyutlarda, kağıt üzerine kolaj ve çizim, askı ve askılıklar, 1,57 cmx135 cmx 80 cm.....	93
Resim 49: Çiğdem Menteşoğlu, “Hatıra Asacağı (Ayrıntı)”, 2008, kağıt üzerine kolaj, karışık teknik, 50 cmx 35cm.....	94
Resim 50: Joyce Kozloff, “Hedefler”, 2000, Ahşap çerçeveye çevrelenmiş, tuval üzerine akrilik, çap: 274,32 cm.....	95
Resim 51: Çiğdem Menteşoğlu, “Up and Down”, 2012, İstanbul, Sergiden görünüm, Mekâna özgü yerleştirme, Kırık ayna, dijital baskı, proje alanı: 20 metrekare.....	98
Resim 52: Çiğdem Menteşoğlu, “Up and Down (yerleştirmeden bir görüntü (zeminden ayrıntı)”, 2012, İstanbul.....	99

Resim 54: Çiğdem Menteşoğlu, “AŞTİ Hatırası”, 2007, Ankara Şehirlararası otogarı, yerleştirme,2007, kırmızı renkli 16 yarı saydam folyo, her biri 155x 44 cm.....	100
Resim 55: Aram Bartholl, “Harita”, kamusal alan yerleştirmesi, 2006-2010, kontrplak, boya, yapıştırıcı, vida, 600x350x35cm...../.....	101
Resim 56: Çiğdem Menteşoğlu, “Mapping Yourself/ Kendini Konumlandırmak”, 2012, bez üzerine dikiş ve çizim, kolaj, 60 x 230 cm(yaklaşık olarak).....	102
Resim 57: “Mapping Yourself/ Kendini Konumlandırmak(Ayrıntı)”, 2012.....	103
Resim 58: Guillermo Kuitca, “İsimsiz”, 1992, ahşap ve bronz ayakları olan yatak üzerine akrilik, 20 yatak, her biri 40x 59,70 x120 cm.....	104
Resim 59: Çiğdem Menteşoğlu, “Yatak”, 2008, tuval bezi üzerine yağlıboya ve karışık teknik ve yatak, şilte, 50x260x240 cm.....	104
Resim 60: Çiğdem Menteşoğlu, “Made in Connotation,/Çağrışımlarda Yapıldı”, 2010 Tuval bezi üzerine boya, projeksiyon gösterimi, yatak ve şilte, dikenli tel ve demir, çubuklar, 50x260x240 cm.....	106
Resim 61: Çiğdem Menteşoğlu, “Made in Connotation/ Çağrışımlarda Yapıldı”, İkinci oda, Yerleştirme, 2010.....	107
Resim 62: Çalışma Alanı, Ayazağa/İstanbul, fotoğraf, 2011.....	108
Resim 63: Çiğdem Menteşoğlu, “İsimsiz”, 2011, Dijital baskı fotoğraf, 70x100 cm.....	110
Resim 64: Çiğdem Menteşoğlu, “İsimsiz”, 2011, Dijital baskı fotoğraf, 70x100 cm.....	110
Resim 65: Çiğdem Menteşoğlu, “İsimsiz”, Dijital baskı,2011, 70x120 cm	111
Resim 66: Bambanani Women’s Group, Ncedeka, Bongwiwe Mba, Nondumiso Hlwele, “Vücut Haritalarından: Hatıra Kutusu Projesi”, 2003, Dijital Baskı, cm.....	113

Resim 67: “Vişnu’nun, Ayak İzi” (yeryüzüne ait yıldız haritası şeklindeki), 18.yüzyıl.....	114
Resim 68: Annette Messager, “Ödülüm”,1987, Fotograf üzerine Kolaj, 202x167,5 cm.....	115
Resim 69:Los Carpinteros, “Sandalia/ Sandalet”, 2003-2004, 31, 875x14, 25x5cm.....	116
Resim 70: Francesco Clemente, “Dört Köşe”,1985, 12 tane Pondiçeri kâğıdı üzerine guvaj boya, 238,8 x 238,8 cm.....	117
Resim 71: Çiğdem Menteşoğlu, “Human Transportation/ İnsan Taşımacılığı”, 2009, çuval üzerinde çizim ve kolaj, değişebilen boyutlar, her biri 75x45 cm.....	119
Resim 72: Çiğdem Menteşoğlu, “Coğrafya (Yerleşim serisi için ön çalışmalardan)”, 2011, 21,5x32 cm.....	120
Resim 73: Çiğdem Menteşoğlu, “Settlement/Yerleşim”, 2011-),Tuval üzerine yağlıboya, değişebilen boyutlarda.....	121
Resim 74: Çiğdem Menteşoğlu, “Settlement 1/ Yerleşim Serisinden”, 2011-2012, Tuval üzerine yağlıboya, 170x150 cm.....	122
Resim 75: Çiğdem Menteşoğlu, “Settlement 2/ Yerleşim Serisinden”, 2011-2012, Tuval üzerine yağlıboya, 170x150 cm.....	124
Resim 76: Çiğdem Menteşoğlu, “Settlement #3 / Yerleşim Serisinden”, 2011-2012, Tuval üzerine yağlıboya, 80x100 cm.....	125
Resim 77: Erbil, Irak: Dünyanın eski yerleşim yeri-Kale içi.....	126
Resim 78: Çiğdem Menteşoğlu, “Yerleşim 4 /Yerleşim Serisinden”, 2012, Tuval üzerine yağlıboya, 90x120 cm.....	126
Resim 79: Çiğdem Menteşoğlu, “Settlement#6 /Yerleşim Serisinden 6”, 2012, Tuval üzerine yağlıboya, 90x120 cm.....	127
Resim 80: Çiğdem Menteşoğlu. “Seetlement#7 /Yerleşim Serisinden 7”, 2011, Tuval üzerine yağlıboya, 90x120 cm.....	128

GİRİŞ

Kartografi, bir anlam ve amaç doğrultusunda seçilen yerin görsel bir dile çevrilmesidir. Bu anlamda sanat yapıtının oluşum süreci ile benzerlik taşır. Kartografya Kuramsal Konular Komisyonu 16. ICA Konferansı'nda (1993) belirtilen tanım bu benzerliği doğrulamaktadır: “Kartografyanın amacı, ‘görsel düşünce için sözel, toplumsal ve nümerik konumsal verinin görsel forma dönüştürülmesi’ olarak tanımlamıştır” (Aktaran: Uluğtekin ve İpbüker,1996).

Bu tanımdan yola çıkarak kartografi, yer’e ait verinin görsel forma dönüştürülmesi bağlamında sanatta yansımasını bulur. 1960’dan sonra kartografi sanatın içinde daha fazla yer bulmaya başlamıştır. Bu yıllar, postmodern tartışmalarının görünür olmaya başladığı, sanatta da yeniliklerin, yeni müdahale alanlarının (yeni teknik ve malzemelerin) yaratılmasıyla yeni düşünüş tarzlarının keşfedildiği, çığır açıcı bir dönemdir. Mekânın üretimi kavramından yola çıkarak coğrafyaya deneysel ve muhalif bir yaklaşımı içeren *psikocografya* kavramı ve eylemleri bu dönemde ortaya çıkmıştır. Sonrasında ise bu düşünüş, sanatçıların kartografiye bakış açısını değiştirmiştir.

1960’lardaki bu kırılma noktasından sonra, sanatta kartografinin bir yöntem ya da metafor olarak kullanımının yaygınlaştığını gözlemlemek mümkündür. 1990’lar ise sanatçıların kartografiyi kullanımının arttığı ve farklı açılımlarda ele almaya başladığı dönemlerdir. Kartografinin farklı yönelimler ve yaklaşımlarla artarak kullanımını, sanatçı Ruth Watson, “Kartografi ve Günümüz Sanatı” makalesinde, bir saptama olarak dile getirir: “Sanatta hayali haritaların kullanımı, 1960 ile 1970’lerde göreceli bir patlayış ile yaygınlık kazanmıştır. Bu on yıllık süreçten sonra da farklı yönelimler ve temalarda çalışan birçok sanatçı, çalışmalarının bazılarında da ya da Joyze Kozloff gibi çalışmalarının bütününde haritayı görsel bir mecazi etken olarak görmüşlerdir(Watson, 2009).

Kartografiyi sanatsal bir ifade yolu olarak kullanan sanatçıların sayısı giderek artmaktadır. Bu durum, küreselleşme ve post modern toplum olgusuna ve bunlarla

birlikte ortaya çıkan kavramlara bağlanabilir. Küresel iletişimin ve bilgi yayılım teknolojilerinin yaygınlaşması, kartografi disiplini de etkilemiş ve bu disipline olan bakış açısının dönüşümler geçirmesine neden olmuştur. Kartografi, doğruluk iddiasının sarsıldığı günümüzde, sanatçıların öznelliklerini koruyabilecekleri yeni bir gerçeklik alanı yaratır. “Tüm doğrulara şüpheyile yaklaşıldığı, gerçekliklerin kırıldığı post modern zamanlarda, sanatçılar kartografiyi, altın madenin içindeki, hayal gücünü tetikleyen zengin bir kavramsal damar olarak görmüşlerdir”(Harmon ve Clemens, 2009, s.10).

Özellikle son on yıldır düzenlenen büyük sergilere, yayınlanan kataloglara, kitaplara ve internet ortamındaki bloklara bakılarak yapılacak kısa bir araştırmayla böyle bir saptamada bulunulabilir. Sergi ve yayınların dışında, edebiyatta da bu yönelimdeki sanatçılar boy göstermektedir. Son yılların ilgi çekici Fransız yazarlarından biri olan Michel Houellebecq’in, *The Map and The Territory* (Houellebecq, *La Carte et le Territoire*, 2010) isimli romanındaki ana karakter bir sanatçıdır ve bir dönem yaptığı çalışmalar, yakın plan çekim harita fotoğraflarından oluşur. Kartografinin sanat yapıtını oluşturan bir yöntem olmasının yanında; estetik bir obje, etkileyici ve ilginç bir nesne olarak da haritalar sanatçıların ilgisini çekmektedir. Haritanın günümüz sanatçıları için ilginç ve esin verici bir nesne olmasını Fransız düşünürler Gilles Deleuze ve psikiyatrist ve FelixGuattari şöyle yorumlamaktadır:

Harita açık ve birçok katmana sahip olduğu için, birçok kavramla ilişkilendirilebilir. Harita, yerinden sökülebilir, yırtılabilir, tersyüz edilebilir, yeniden birleştirilebilir, kurgulanabilir ve haritanın üzerinde yeniden düzenleme yapılabilir. Harita, yeni yeni düşüncelere göre farklılaşmaya elverişlidir; sosyal, kişisel, grupsal, toplumsal olarak yeniden düzenlenip kurgulanabilir. Duvara bir harita çizildiğinde bir sanat çalışması ya da politik bir eylem olarak tanımlanabilir; hatta bir kişisel bir düşünüş, meditasyon olarak da düşünebilir. (Aktaran: Watson, 2009).

Kartografinin sanatta yer alma yöntemlerini daha anlaşılır kılmak adına, tarihsel süreçte bu iki alanın birbirleriyle ne tür benzerlikler ortaya koyduğunu görmekte yarar vardır. Bu anlamda elinizdeki raporda, görsel sanatlar (özellikle resimde) ile harita arasında kavramsal ve görsel benzerlikler saptanmıştır. Bu benzerliğin çıkış noktası, insanın

temel gereksinimlerini karşılamasıdır. İnsanın temel gereksinimi olan barınma mekân yaratmakla ilişkilidir. İnsanın mekân ile ilişkisinin temeline bakıldığında, insanın mekânla kurduğu duygusal bağ (aidiyet duygusu) kavramı ortaya çıkar. Araştırma kapsamındaki yapıtların dayandığı ana tema olan aidiyet (bağlılık) kavramı, insanın temel gereksinimlerinden biri olarak günümüzde daha sık sorgulanır hale gelmiştir.

Bugünün geç modern ya da post-modern toplumunda, yer ve zaman yeniden tanımlanmaya başlamıştır. Yaşanmakta olan bu değişimlerin ve farkındalıkların başlangıcı modernizme kadar uzanır. Bu bakımdan bu çalışmada modernizme değinilmiştir. Modernizm ve postmodernizm kavramları arasında karşılaştırmalar yapılmış, gerektiğinde adı geçen kavramın modernizme uzanan kaynağına atıfta bulunulmuştur. Ancak araştırma metninde, birbirinden kesin çizgilerle ayrılmadan ve modernizm ve postmodernizm tartışmasına girmekten kaçınılarak, bu iki dönem insanın mekânla ilişkisi bağlamında ele alınır. Bu iki dönemle ilgili tartışmalara girmeden; kimi yerde aynı kavramların farklı boyutlarda değerlendirilmesi anlamında kimi yerde de bu özelliklerin reddedilişi olarak modernizm ve postmodernizm kavramları tanımlanmıştır.

Türkiye’de modernizm ve postmodernizmin Avrupa ve Amerikada’dan farklı süreçler geçirmiş olduğu gerçeği; postmodernizmle ilintili kavramların beraberinde getirdiği sorgulama ve çatışmaların burada da mekân ve zaman bağlamında deneyimlenmediğini göstermez. Bilakis, modernizm, postmodernizm, küreselleşme gibi olgular Türk toplumunda sıkıştırılmış bir zaman aralığında deneyimlenmiştir. Bu haliyle çok daha hızlı bir geçiş süreci yaşanmış, bu da etkilerinin daha yoğun ve tanımlanamaz olması sonucunu doğurmuştur.

Bu yoğun ve tanımlanamaz etkilerle kartografik yaklaşımlar arasında kurulan bağlantıyı desteklemek adına, modernizmin sosyologu olarak tanınan alman sosyolog George Simmel’den, postmodernizmi *Gösteri Toplumu* olarak tanımlayan ve eleştiren GuyDebord’a, sosyolog ve düşünür Henry Lefevbre’den postyapısalcı okuldan Gilles Deleuze’a, Michel Foucault’ya kadar farklı düşünürlerin kavram ve kuramlarından yararlanılmıştır.

Bu kuramlardan, Fransız sosyolog ve düşünür Henry Lefevbre'nin mekânın üretimi kuramı, *sanatta kartografik yaklaşımlar*'ın kavramsal alt yapısını oluşturur. Lefevbre, mekânın sadece matematiksel boyutuyla algılanmadığını, verili boş mekânın ancak insan tarafından toplumsal anlamda üretildiğini, anlamlandırıldığını vurgular. Ancak araştırma metninde Lefevbre'in mekânın üretimi kuramı sosyal değil bireysel olarak değerlendirilerek, "Mekânın kişisel olarak yeniden üretimi" olarak ele alınır.

Mekânın yeniden üretilmesi fikri, mekânın üretimi (Lefevbre, 1972), yersizyurtsuzlaşma/deterritorialization (Delueze ve Guattari, 1972) ve heterotopya (Foucault, 1967) kavramlarının ortaya koyduğu durumlar ve duyumların üzerinden oluşturulmaya çalışılmıştır.

Bu teorik çerçeve içinde yer alan yapıtlar; resimden resimle birlikte yerleştirmeye, fotoğraftan yere-özü yerleştirmeye (site-specific installation) kadar birçok farklı teknikleri ve sunumları içermektedir. Dönüştürme ve müdahale unsurlarının önem kazandığı yaratım sürecinde, bazı çalışmalarda haritaların görselliğinden yararlanılarak kolajlar ve karışık teknik uygulamalar görülür. Harita ve minyatür resimlerinin arasında kurulan benzerlik, çoklu perspektif ve eş zamanlı gösterimden kaynaklanır. Minyatür ile harita arasındaki benzerliğin kaynağı, mekân ve zamanı eşzamanlı olarak aynı düzlemde tasvir edilebilme olanağıdır.

Genelde farklı projeler çerçevesinde ayrı ayrı ortaya çıkan çalışmaların bütününde ise belli bir izlek takip edilebilir. Yapıtların her biri bir ana hikâyeyi oluşturan küçük hikâyeler gibi değerlendirilmelidir. Kartografik yaklaşımlar çatısı altında toplanan her bir yapıt, bütün bir haritanın, birbiriyle (plastik dil ve bağlam anlamında) ilişkisel mesafesi yaklaşıp uzaklaşabilen parçalarına dönüşür.

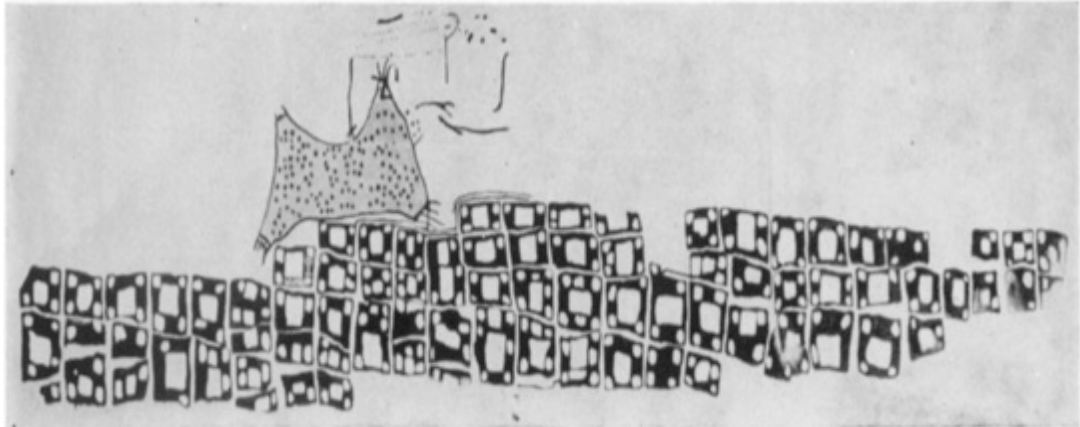
1. BÖLÜM

KARTOGRAFİNİN KISA TARİHÇESİ

İnsanoğlunun, hayvanların, bitkilerin ve bulutların yaşadıklarını gösteren, varlıklarını işaret eden sürekliliğin ve düzenin temel görüngüsü mekânı kendisine ait kılmaktır. Yaşamın ilk kanıtı bir yeri işgal etmek, mekân edinmektir.

Le Corbusier

Kartografi, insanlık tarihini şekillendiren en eski iletişim aracıdır. Haritacılık tarihindeki ilk harita, Anadolu'daki neolitik döneme ait Çatalhöyük yerleşiminde bulunan resimlerden biri olarak kabul edilir (bkz. Resim 1). İngiliz arkeolog James Meelaart, Çatalhöyük'teki yerleşim planını ortaya çıkardığında dünyanın bu ilk haritasına da işaret etmiştir. "Mellaart'ın 1967'deki *“Çatalhöyük: Anadoludaki Neolitik Şehir”* adlı kitabında ortaya koyduğuna göre, dünyada bilinen ilk harita örneğine neolitik dönemde Anadolu'da, Çatalhöyük'te rastlanmıştır" (Krygier, 2008).



Resim 1: “Çatalhöyükte bulunan duvar haritasının grafiksel çizimi”. Tarih öncesi /neolitik dönem.

Bu iddiayı daha sonra sosyal arkeolog Stephanie Meece'in yazdığı makale(2006) de doğrulamıştır. Meece, makalesinde Cevat Ülkekel'un "*8200 Yıllık Bir Harita: Çatalhöyük Şehir Planı*"nı kaynak olarak göstermiştir. Resim 1'de görülen bu haritada işaretleme, grafiksel olarak belirtme, tasnif ve sıralama görülebilmektedir. Yazınsal bir sıralamayı barındıran ve düzen anlayışını hissettiren bu çizim; insanın düzenleme, gösterme, anlatma ve anlama gibi iletişim ihtiyaçlarını yazıdan önce ortaya koyması bakımından ilginçtir. "Çatalhöyük haritası, bilinen yazı sisteminden 2000 yıl daha geriye gider; ayrıca bilinen en eski alfabetik yazı sisteminden de (sıralamasından) 4000 yıl kadar eskidir" (Krygier, 2008).

İlk görsel iletişim araçlarından kabul edilen bu düzeneğin işlevi (bkz. Resim 1), kullanıcılarına mekânsal ilişkiler anlamında farkındalık kazandırmasıdır. Harita tanımı gereği işlevseldir. İnsanı yer-yön konusunda bilgilendiren harita, insana mekânsal bilgi verir. Mekânsal bilgi, insanın yaşadığı yere dair her türlü bilgiyi kapsar. İnsanın kendini konumlandırması (fiziksel, sosyolojik ve psikolojik anlamda) bulunduğu yeryüzü parçasını, yaşadığı yere dönüştürmesi ancak bu bilgi aracılığıyla mümkündür. Mekânsal deneyim ise, insanın bulunduğu yer' deki olaylar ve durumları anlamlandırmasıyla kurduğu iletişimdir. Bunun sonucunda algıladığı duyular ve bunların yarattığı gerçeklik kurgusudur.

İnsan yeri/mekânı kurgulayıp şekillendirdiği gibi yeryüzü de insanı şekillendirir. İnsan, kendini kurgusal olarak konumlandığında, diğeriyle ilişkisini de tanımlayabilir. Konumlandırmak; yerini belirlemek, sınırlamak demektir. İnsanın kendi sınırlarını çizmesi, ötekinin sınırlarını da belirleyecek, ötekinin de bilgisini verecektir. Çünkü "Yeryüzü hakkındaki bilgi insan hakkındaki bilgiyi açığa çıkarır... Dünyayı bilmek kendini bilmektir" (Aktaran: Süalp, 2004, s.97).

Kartografi insanın ilksel eylemlerinden biridir. “Haritalandırma eylemi, insanın en primitif dürtülerinden biri olarak düşünülmelidir” (Turchi, 2004, s. 10). Bu bakımdan, insanoğlunun primitif gereksinimlerinden biri olan yer edinme, düzen kurma, anlama, yorumlama, gösterme, yönlendirme ve yönlendirilme eğilimleriyle haritalandırma dürtüsü arasındaki ilişki daha anlaşılır olacaktır.



Resim 2:Anonim, “Kaya Haritası”. Tarihi bilinmiyor. Yaklaşık olarak 213x182x152 cm.

Aşağı Snake Nehri bölgesi, Idaho.

Antik çağda, yer ölçümü yapmak amacıyla işaretlenen taşlara benzeyen bu kaya haritasının (Resim 2), resmi olarak kanıtlanmamış olmasına rağmen, uzun bir süre Yukarı Snake Nehri ve çevresinin haritası olduğu, büyük olasılıkla Shoshone bölgesinin tasviri olduğu düşünülmüştür. Kolayca görülebilecek bir noktada yer alan bu kaya parçası, insanın kendini konumlandırma eğiliminin doğrudan ifadesine bir örnektir.

Antik çağdan bu yana geçerliliğini devam ettiren ve dünyanın düzensizliklerden ve paradigmalardan oluşan bir bütün olduğunu varsayan kaos teorisi, insanın düzenleme dürtüsünü açıklamaya kaynaklık etmiştir. İnsanoğlunun varoluşunun koşulu, doğanın sunduğu düzensizlik ve kargaşa içinde anlam yaratmasıdır. Anlam yaratabilmesinin

temel koşulunun ise belli bir düzen ve istif yaratarak kendini konumlandırması olduğunu düşünebiliriz. Konumlandırmak, kimi zaman bırakılan bir iz, bir işaretten de oluşur (bkz. Resim 2). Tarihi bilinmeyen bu kaya haritasında kayanın kendisi de doğal bir işaret, bulunulan yeri belirleyen bir iz, bir belge olarak düşünülmelidir.

Konumlandırmanın ilk aşaması, uzamda yer-yurt edinmek, yani *yerleşmektir*. İlk yerleşim yerlerinin kurulmasıyla birlikte ortaya çıkan haritalar; çizgi, nokta gibi temel grafiksel elemanlara dönüştürülerek görsel bir imgeler bütünü(Resim 2) yaratılmıştır. Çizgi ve semboller haritayı var eden unsurlardır. Çizgiler sınırları tanımlar. Sınırlar ise parçalara ayırma, düzenleme ve organize etme yöntemidir. Nasıl ki düzen kurabilmek için sınırlara ihtiyaç duyulur, aynı biçimde düzenlenecek bilgilerin de olması gerekir. Bu bilgilerin karmaşıklığı ön koşuldur. “Sonuçta düzensizlik azami bilgiyi sağlar ve bilgi düzen ile ölçülü hale getirildiğinden beri azami düzen azami düzensizlik aracılığıyla şekillenir”(Arnheim,1971, s.12). Fizikteki “entropi” teorisi, dünyadaki düzensizliğin varlığını, bu düzensizliğin içinde bir düzen oluşma eğilimini açıklar. Sanat tarihçisi Rudolf Arnheim, bu teorinin sosyal bilimlerde ve sanat için de geçerli olduğunu iddia eder. Bu durumda haritalama eğilimi, entropinin sanatta ve insan doğasındaki yansımasıdır.

Haritalamak, belli bilgileri toplayıp belli bir ayrıştırmadan (seçim ve karar aşaması) geçirerek zihinde biçimlendirme ve bunu görsel dile çevirebilme sürecini tanımlar. İnsanın çevresini fiziksel olarak ölçüp sınırlara ayırması, bulduğu saptamaları işaret ve sembollerle ilişkilendirerek görsel bir düzenek oluşturması, soyutlamayı akla getirir. Soyutlama, kullanılacak görsel dilin gereklerine göre bağıntılar kurarak, tasarım formuna dönüştüğü sırada, gözlem ve deneyle edinilen fiziksel veriyi biçimlendirme eylemidir.

Dünyaya ait bir parçanın görsel imgelere dönüştürülmesi sırasında soyutlamayla birlikte hayal gücü de devreye girer. M.Ö. 600 yıllarında imgelem, bilinmeyen dünyanın bir parçasını açıklamanın (bilgi vermenin) da ötesine geçerek tüm dünyayı görsel olarak betimlemeye yönelmiştir. İlk dünya haritası, imgelemenin gücü ve de merak sonucu tasarlanmıştır. Miletli Thales'in asistanı olan Yunanlı filozof ve coğrafyacı Anaksimandros, Mısır bilginleriyle kurduğu ilişkiler sonucu edindiği bilgiyle, dünyayı

bütün deniz ve akarsuları da kapsayacak şekilde (Resim 3) tasarlamıştır. Günümüze kadar ulaşamayan bu haritanın orijinaline uygun yeniden üretimleri, tarihteki ilk dünya haritası olarak kabul edilmektedir.

Haritada dünyanın dairesel bir formda algılandığı görülmektedir. Harita yapımcısı, bildiği ve deneyimlediği yer olan Ege Denizi'ni merkeze alarak, kendi yerel konumunu ortaya koymuştur. Merkeze konumlanan Ege Denizi'nin etrafında dairesel bir biçimde genişleyen dünya, okyanusla çevrelenmiş bir yer olarak tasarlanmıştır. Bu tasarım, haritalama eyleminin aslında öznel bir yorum olduğunu gösteren bir ilk örnek olarak görülebilir.



Resim 3: Anaksimandros'un kayıp olan ilk dünya haritasının muhtemel görüntüsünün yeniden üretimi.

Haritalandırma hayal etmekle başlar, planlama-tasarlama ile şekillenir. Türk Dil Kurumunda haritanın en genel tanımı şöyledir: “Harita, yeryüzünün ya da bir parçasının belli bir orana göre küçültülerek düzlem üzerine çizilen tasarısıdır.”

Kartografi tarihinde, haritanın tasarım yönü resimsel bir dil olarak görülür. Ölçeklendirme sisteminin uygulanmasından önce harita, resim olarak görülmekteydi. Ancak yeryüzünü iki boyutlu bir düzlem üzerine doğru bir biçimde yansıtmının yollarını arayan coğrafyacı ve bilim adamı Batlamyus (Claudius Ptolemy), yer yüzeyinin düzlem üzerine yansıtılma yöntemini bilimsel olarak ilk icat eden kartografıdır. Bu buluş, haritanın yarattığı doğruluk ve gerçeklik sunumuna yön vermiştir. Bilimsel doğruluk öneri, kartografinin sanatsal yönünün azalmasına neden olmuştur.

Rasyonel Avrupa biliminin bir parçası olan doğru kartografi, Sokrat'tan önceki Antik Yunan astronomisi sayesinde ve de Aleksandriyen ve Roma imparatorluğu yönetimindeki biliminsanları tarafından sentezlenmiş ama esas Claudius Ptolemy'de köklerini bulmuştur... O zamandan beri, teknolojiadaki gelişmelerin sonucu elde edilen grafik doğruluğun ölçütü, kartografi biliminin yardımıyla biçimlerin, yeryüzünü oluşturan kıta yüzeylerinin, okyanusların, bölgelerin ve kaynakların detaylı ölçeklendirmesi olmuştur. Bu doğruluk, eski dini inanışların kısıtlayıcılığını ve yaratıcı sanata dair çağrışımları sistemli olarak yok etmiştir (Cosgrove, 1999, s.8).

Haritacılık, insanın merak duygusuyla bütünleşen keşfetme, egemenlik kurma, yer tayin etme gibi dürtülerle gelişmiştir. Yine aynı dürtüler aracılığıyla coğrafi algılamalar değişmiş, mekânsal deneyimlere ait ifade ve yansıtma yöntemleri ortaya çıkmıştır.

İnsanın mekânla kurduğu doğrudan ilişki ve de merak hissi; gezgin ve tacirlerin iz bulma, yol açma ve daha farklı yerlere yönelme isteğiyle geliştirdikleri haritacılık;coğrafi algılamaları ve pratikleri ortaya çıkarmıştır (Süalp, 2004, s.97).

15. ve 16. Yüzyıllarda Kolomb, Cabot ve Magalhães (Macellan) gibi kâşif ve seyyahlar, mekânı doğrudan doğruya deneyimleyerek dünyaya dair birçok yeni bilgiye ulaşmışlardır. Dönemin iktidarının bu seyahatleri desteklemesinin nedeni, bu bilgilere erişmek, tasvirlerle belgelemek ve yaymak yoluyla egemenlik alanlarını genişletebilmektir. Ancak Marco Polo, Kristof Kolomb gibi kâşif ve seyyahların mekânsal deneyimlerine dayanan bu bilgilerin doğruluğundan emin olunamasa ve yine

bu bilgilerin yeni yerleri işaret ettiğine şüpheyile yaklaşılmış olsa bile bu yolculuklar haritalar aracılığıyla betimlenir ve belgelenir.

Ünlü seyyahlardan Marco Polo'nun gerçekten Doğu'ya yolculuk yapıp yapmadığından hala emin değiliz; ancak 'Marco Polo'nun seyahatinin harita formunda ilk anlatımı O'nun ölümünün ardından (1324) yapılmıştır. Atladaki lejantta belirtilen birçok yer, daha önce Marco Polo'nun betimlemelerinde de görülmüştür (Wigal, 2006, s.30).

Bu dönem haritalarında sıkça karşımıza çıkan şey, mekân ile ilişkilerin hayal gücünün etkisiyle şekillenmesidir. “Örneğin, 1536 ve 1542 yıllarında, Pierre Desceliers tarafından yapılan St. Lawrence Bay bölgesinin deniz haritasında, tek boynuzlu at biçimindeki hayvanlar bulunur, bu atlar hayali garip yerli hayvanları belirtmek için haritaya eklenmiştir”(Wigal, 2006, s.26). Keşifler döneminde [1] haritalar; düş gücünün, mitolojinin, efsanelerin, kişisel deneyimlerin olduğu kadar dönemin teknolojik gelişmelerine bağlı olarak elde edilen bilimsel bilgilerin de birleşimiyle üretilmiştir.

İslam dünyasında ise Piri Reis'in 1513 tarihinde yapmış olduğu dünya haritası, bilimsel doğruluğunun yanında, yeni bir görüş açısını sunduğu için çok değerli bir örnek olarak kabul edilmektedir. Piri Reis, “Haritasında, kıyılarını bugünkü gibi girintili-çıkıntılı göstermiştir. Hâlbuki kıyılar o zamana kadar yarım daire şeklinde gösterilirdi. Haritadaki kayalıklar bugünkünün aynıdır. Yarım daire şeklinde gösterilmiştir” (Soylu, 2003, s.27).

Haritacılıkta bir dönüm noktası olan kartograf Mercator ise 1569'da tasarladığı yansıtma sistemiyle, yirminci yüzyılın sonuna kadar kullanılan haritaları biçimlendirmiştir. Mercator, yeni bir düzenleme getirerek, meridyen ve paralellerin birlikte kullanımıyla yeni bir dünya tasvirini yaratmıştır. Ölçeklendirme kullanımıyla da doğruluğu ve bilimselliği daha inandırıcı hale gelmiştir.

[1] Keşifler Dönemi: *The Age of Discovery* ya da *Age of Exploration* kültür tarihinde, 15. Yüzyılın başlarından 17. yüzyıla kadar devam eden bir dönemdir. Bu dönem Avrupalıların Afrika, Amerika, Asya ve Okyanusları keşfettikleri dönemdir. Haritanın yaygınlığı ve önemi yine bu dönemde kendini göstermiştir.

Eskiçağlara ve ortaçağa ait haritalarda ölçek bulunmuyordu. Ölçek, ilk defa XVI. yüzyılda kara haritalarında kullanılmaya başlamıştır. Daha önceki yıllara ait deniz haritalarında ölçek bulunmakta idi fakat uzunluk birimi farklıydı. Genellikle birim olarak mil kullanılıyordu. XIX. yüzyılda çizgisel ölçeğin yanı sıra oransal ölçek de verilmeye başlanmıştır(Uluğtekin ve İpbüker, 2004).

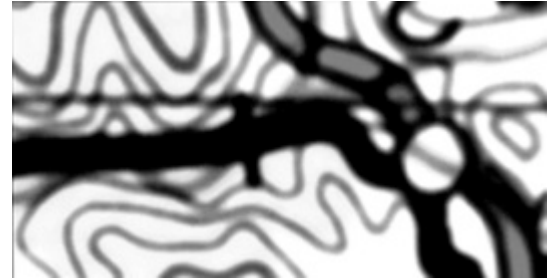
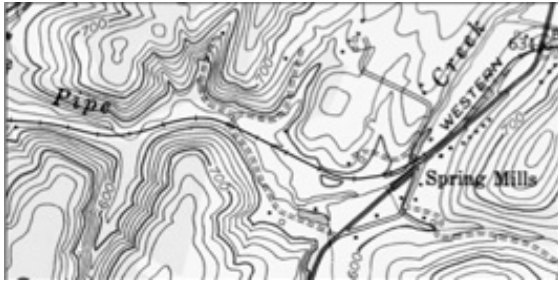
Dünyayı nasıl gördüğümüzü, nasıl görmemiz gerektiğini kullanıcısına gösteren haritalar, artık günlük hayatımızın ayrılmaz bir parçası haline gelmiş;, yolculuklarımızda, hareketlerimizde yönlendirici olmuştur. Zihnimizdeki yeryüzüne ait tasvirin oluşmasını sağlayan haritalar, zamana ve tarihe göre değişmektedir. Haritalar, yaratıldığı dönemin koşullarını da içinde taşıyarak zaman ve mekâna ait bilgiyi görsel bir forma dönüştürür. Her harita, yansıtma sistemi üzerinden gösterdiği yeryüzü ve zaman algısını, kendi gerçekliği olarak sunmaktadır. Böyle bakıldığında, Mercator, dünyaya ait algısını, yansıtma sistemi üzerinden harita kullanıcılarına gerçek diye kabul ettirir. Peter Turchi'nin ironik bir dille belirttiği gibi, dört yüzyıl boyunca, dünyayı Alman bir harita yapımcısının gözünden algılamış, dünyaya bakışımızı, hayal gücümüzü şekillendirmişsizdir.

1960'lı yıllardan sonra; sanatsal yanı ağır basan haritalarının yerini, kartografyanın temel kuramsal kavramları almıştır. Bu dönemde disiplinin, bilgi teknolojilerinin sağladığı olanaklarla beraber bilimsel yönü önem kazanmış, tanımının içine bilimsel oluşu eklenmiştir. "Kartografya; bilimsel dokümanlar ve sanatsal çalışmalarla birlikte harita yapma sanatı, bilimi ve teknolojisidir"(Meyen,1973,Aktaran: Uluğtekin ve İpbüker 2004). Aynı yıllarda kartografi alanı sorgulanmayabaşlamıştır. Harita ise, post modern düşünürlerden Fransız Jean Baudrillard'ın (Simülasyon kuramı, 1981) gerçeklik, yanılsama üzerine yaptığı sorgulamaların nesnesi olmuştur. Harita, gerçekliğin değil; toprağın, bölgenin bir benzetimidir. Günümüzde, bu konu üzerinde çalışan coğrafyacı yazar Mark Monmonier ya da Caroline ve Martine Laffon gibi araştırmacılar, haritada değişmez doğru olarak sunulan görsel bilginin altında yatan kaçınılmaz bir yönlendirme olduğunu öne sürerler. Caroline ve Martine Laffon *Mapping the World: Stories of Geography* (Dünyayı Haritalamak: Coğrafyanın Hikâyeleri) isimli çalışmasında, coğrafyanın haritalarla kurgulandığını, haritanın tarih

boyunca tarafsız bir belge olmadığını dile getirerek, haritanın, her zaman bir inancı, miti, hikâyeyi, fikri aşlamak niyeti taşıdığını söyler.

Monmonier ise, kartografinin sosyal hayattaki yerini çeşitli yönleriyle inceleyen araştırmalarında, haritanın yansıttığı doğruyu, ürettiği anlamı tartışır. Monmonier, haritanın günümüzdeki anlamını, güvenilirliğini, doğru ve nesnel bilgi içerdiği düşüncesini sorgular. Haritanın görsel sunumunda, farklı yansıtma yöntemleriyle, aynı yerin farklı tasvirlerle dönüşebileceğini söyler.

Resim 4'te ölçek farklılığı nedeniyle aynı yerin, iki farklı görüntüye, iki farklı haritaya dönüştürülebileceği gösterilmektedir. Monmonier, *Haritayla Nasıl Yalan Söylenir* adlı çalışmasından alınan yukarıdaki iki görsel, Maryland'daki Spring Mills bölgesini betimler. Kullanıcısıyla özel bir iletişimi olan haritalar temsil ettiği yer ile kurulan (ya da kurulacak) ilişkiye göre algılanır ve anlam kazanır. Resim 4'teki iki farklı görüntü, kullanıcıda farklı algıların oluşmasına neden olabilecektir.



Resim 4: Maryland'deki Spring Mills bölgesini gösteren farklı ölçekteki harita görsellerinden alıntı. Sağdaki harita ayrıntıları 1:24,000, sağdaki: 1:250,000, ölçeğe göre tasarlanmıştır.

2.BÖLÜM

KARTOGRAFİ - SANAT İLİŞKİSİ

Tarih boyunca kartografi, sanat ile iç içe olmuştur. Harita, tasarım sonucu ortaya çıkan bir belge niteliğiyle, sanat alanına girer. Harita, çizgi ve şekillerden örülü sembolik yapısıyla resimsel etkiye sahiptir. Ancak bu resimsel etkiyle, görsel bir iletişim aracı olan haritaya estetik bir nesne, bağımsız bir gösterge olarak bakılabilir. Harita, bir göstergedir. Haritayı kendi içinde estetik bir gösterge olarak ele aldığımızda, sanat yapıtı gibi kendi içinde önemi olan bir nesneye dönüşür.

Sanat bir göstergedir. J. Mukarovsky, ‘‘L’at comme fait semiologique’’ (Göstergesel Olgu olarak Sanat’’) (1936) başlıklı bir denemesinde, sanat incelemelerinin göstergebilimin bölümlerinden biri olması gerektiğini ileri sürer ve **estetik göstergeyi** tanımlamaya çalışır. Ona göre, estetik gösterge bağımsız bir göstergedir, kendi içinde bir önem taşır; yalnızca anlam açısından bir aracılık görevi olan bir gösterge olarak düşünülemez (Aktaran: Fırat, 2000, s.39).

Estetik gösterge, belli bir amacı olan bir işaretleme sistemi değildir. Estetik gösterge, yorumlamaya açık, gösterilenin ardındakine yönelmemizi sağlayan, yeni açılımlar yaratarak, hayal gücümüzü güçlendirebilir. Göstergeyi oluşturan kavramsal alt yapının çözümlenmesi, haritanın ürettiği anlamı ve anlamın sunumunu da çeşitlendirir. Bu anlamda harita ile sanat (resim) ortak bir zemine oturur. Ne olduğu ve nasıl görüldüğü üzerine çıkarımlar yapan sanatın neyi göstermek istediği, sanatçının özgün seçimine bağlıdır. Burada önemli olan nokta; ‘‘Sanatın ne gördüğümüzü değil, nasıl gördüğümüzü de değiştirmesidir’’(Turchi, 2004, s.77). Gerçek değil, kurgusal bir tasvir olan harita, temelde resimdir ve dünyayı nasıl yapılandırmamız gerektiğine işaret eder.

Bir coğrafya haritası bir yandan resimdir, öte yandan da değildir. Geometrik soyutlama biçiminde de olsa, bir harita yeryüzünün gerçek biçiminin yerine bir başkasını koymaz, aksine yalnızca onun belli özelliklerine işaret etmeye yarar. Temsil, biz bu temsil yoluyla ve onun aracılığıyla ilk örneğe tinsel olarak

yöneldiğimizde bir resim olarak görülebilir. Ve bizi kendi sınırlarının ardına taşıyamadığında, aksine sözgelimi sadece gerçekliğin benzerleriyle uğraştığında ve sahte bir gerçekliğe takılıp kaldığında bir resim olmaktan çıkar. Yani harita kendine yeterli olma iddiasında bulunduğunda bir resim olarak görülemez (Florenski, 2011, s.124).

2.1. HARİTA YA DA METAFOR / DÜNYA KURMAK METAFORU

“Dünya, benim imgelemimdir”

Schopenhauer

Yaşadığımız dünyayı sadece hayal edebiliriz ama haritada bunu görme şansına ereriz, ne görüyorsak o bizim gerçeğimiz olur. “Dünyayı bize gerçek kılan, yaşadığımız dünyayı yaratan haritalardır diyebiliriz”(Turchi, 2004, s.139). Harita, yaşamsal ilişkilerin tanıklığında, deneyim ve bilgileri görselleştirerek, bilinmeyen bir dünya kurar. Sanat ise bilinmeyen bu dünyaya doğru yapılan yolculuğun sürecidir. “Sanatsal yaratım bilinmeyene doğru, bilinmeyen içine yönelen bir yolculuktur”(Turchi, 2004, s.13).

Sanatsal sürecin bir yolculuk olarak tanımlanması, haritanın yolculukla ilişkisi bağlamında onu bir eğretileme olarak düşünmemizi sağlar. Sanatçılar için yapıtlar, yaşamsal deneyimlerden arta kalan izler, belgelerdir. Haritalar da yaşamsal deneyimlerin izlerini, mekânsal olarak taşıyan belge niteliğindedir. Turchi, haritayı sanat yapıtı için bir metafor olarak görürken, sanatsal süreci kartografik süreçle ilişkilendirerek sürecin başlangıç noktası olarak niyet kavramının önemini vurgular:

Herhangi bir şeye, resme, romana, şiire, besteye başlanacağı zaman da hangi yönde gidileceği, nasıl bir kurgusal düzen yaratılmak istendiği düşünülür. Bir niyet vardır. Niyet kelimesini sadece amaç anlamında düşünmemek gerekir.

Niyet, özel bir amacı içerebileceği gibi, sadece bir anlamı, konumlandırma içgüdüsünü ya da yüce idealleri içerebilir. Niyet geniş anlamıyla herhangi bir eylemi başlatan ilk yaşamsal enerjidir. Niyet olmadan yapılmak istenen bir sanatsal projede bile beslenen bir niyet vardır. İnsan zihninde, herhangi bir eyleminin her aşamasını yönünü saptayabilmek için yaratacağı düzeneğin başlangıç noktası olarak haritayı tasarlamaktadır(Turchi, 2004, s.35).

Sanat yapıtı önce zihinsel bir eylem olarak belirir. Turchi'ye göre yapıtın oluşum süreci mecaz olarak haritalama eylemini içermektedir. Eylem, bir hayal ile ortaya çıkabilen bir kavrayış, kişinin öznel dünyasını kurmak için ilk adımı atmasıdır. Romantik anlayışta eylem, fiziksel olmak durumunda değildir. Zihinsel deneyimler, duygusal duyular, uyaranlara karşı verilen tepkiler, vb. yaşamsal eylemleridir. Yaşamak; bir şey yapmak, yapılanları sıralamak, seçmek, hayal etmek ve kurgulamaktır romantikler için. En önemlisi de yaratacakları dünya ile yaşadıkları dünya arasında gizemli ilişkiyi kurabilmeleridir. “Romantikler için yaşamak bir şey yapmaktır, yapmak da doğanızı ifade etmek, evrenle ilişkinizi dile getirmek demektir” (Berlin, 1965, s.129).

Romantik yaklaşımda asıl olan, her an hareket halinde olan dünyada sanatçının, kendini konumlandırabilmesi, başta kendisiyle olmak üzere evrenle iletişim kurabilmesidir. Haritalama eylemi, kişinin kendiyi kurduğu iletişimin görselleşen ilk aşamasıdır. “Kendisiyle iletişim insanda yaşam boyu soluk alma gibi sürekli ve sürekli. Uykuda bile rüyalar, vücut fonksiyonlarını ayarlamalar yoluyla devam eder” (Erdoğan, 1997, s.160).

İnsanın yeryüzüyle kurduğu iletişimi oluşturan imgelem, gerçeklik yaratma kaygısıyla bütünleşir. Bu kaygı, altında dünyanın verili gerçekliğinden memnuniyetsizlik yer alır. Bu memnuniyetsizlik, sanatın içinde taşıdığı biricik arzuyu sanatta “yeni bir dünya kurma” metaforun gizil nedenidir. “Sanat yapıtı; bir dünya açar kendine, aynı zamanda bu dünyayı yeniden yeryüzüne oturtur ki kendisi de ancak bu yolla bir gerçek yer olarak ortaya çıkar”(Heidegger, 2004, s.140). Kartograflar, seyyah ve sanatçıların gizil kaygısı, fiziksel olarak tanımlanan dünyadan belki bir kaçış, belki bir arayış ya da bir sığınak bulma umudu ve isteğiyle yenedünyalar kurmak olmuştur. Bu istek, günümüz görsel sanat yapıtlarında olduğu gibi, edebiyatta da varlığını göstermektedir.

Başka bir dünyada açmak için kaparsın gözlerini. Henüz sönmemiş, henüz yaratılmamış bir dünya... Ağır ağır, acıyla ilerlersin gecede, hep aynı gecede, duvarın bitimindeki pencereye, bulanık camda yakalanmış, uzak ve tuhaf insan yüzüne doğru... Lekeli, darmadağınık, zaman dışı....Kendi imgenin ardında, bulanık bir görüntü biçiminde beliren dış dünyaya doğru ilerlersin(Erdoğan, 2009, s.80).

Haritanın yarattığı düzlemde, hikâye ya da hikâyeleri barındırır. Kimi zaman hayal edilen hikâyeler haritalandırılarak gerçek kılınır, kimi zaman ise gerçek olarak kabul edilen harita görselleri üzerinden (onun imlediği şeyler üzerinden) hikâyeler kurularak hayaller, gerçek kılınır. Bu anlamda harita, sanatçılar için gerçek ile kurgu arasında somutlaşabilen görsel bir düşünce zemini.

Fantastik hikâye ve roman yazarları, tasarladıkları hikâyenin geçtiği coğrafyayı, tasvir eden kurgusal haritalardan yararlanırlar. Okuyucuyu ikna etmek adına kullanılan bu haritalar, gerçeklik kurgusu yaratır. Thomas Moore'un ünlü *Utopia* (Ütopya) çalışmasının 1516 tarihli ilk orijinal baskısında(bkz. Resim 5) yer alan harita tasviri, buna verilecek en eski örneklerden biridir. Daha yakın bir örneğe, Yüzüklerin Efendisi adlı kitabından yapılan film uyarlamalarıyla popülerlik kazanan fantastik edebiyatın önemli yazarlarından Tolkien [2], aynı adlı romanında görülmektedir. Tolkein, "orta dünya" adını verdiği dünyayı gerçek kılacak, onun coğrafyasını oluşturan bir belge olarak haritaya yer vermiştir.

Böylece her sanat yapıtı bir belgedir, bir tanıklıktır. Bir ruh halinin ya da bir olayın kopyası, kelimesi kelimesine bir kopyası değil, yaşamın ortaya çıkardığı soruya bir yanıt, dünyanın: yabancılaşıma dünyasının gereçleriyle fakat başka yasalara göre kurulmuş bir dünyanın yabancılaşmasına bir başkaldırıdır (Garaudy,1991, s.160).

[2] John Ronald Reuel Tolkien: İngiliz yazar, şair, filolog ve profesör ünvanlı akademisyen. Hobbit, Yüzüklerin Efendisi ve Silmarillion gibi fantastik kurgu eserleriyle tanınır.



Resim 6: Opicinus de Canistris, “Antropomorfik Dünya Haritası”, 1335-1338.

Harita yapımcısı, Opicinus Canistris'in dünya haritası (Resim 6) antropomorfik harita şeklindedir. *Antropomorfik*, haritayı oluşturan yerlerin insan biçimlerine benzetilmesidir. 17. ve 18. yy'da ülkeleri, insan karakterlerinde yorumlamaları şeklinde tasvir etmek popüler bir yöntemdir[3]. Bu yöntem, haritası yapılacak bölge ve ülkeler hakkındaki kültürel, siyasi, ekonomik ya da kurmaca bilgileri kurgusal bir hikâye içinde gösterir.

Bu tür haritadaki simgeler, kültürel değerlere bağıntılıdır. Bu bakımdan, harita, tasvir edilen o bölgeye özel anlamsal bir metni de taşımaktadır. Bu üsluptaki haritalar, coğrafi bilgi vermektense, düşsel dünyalar yaratmak ve okuyucusuna kolayca unutmayacağı görseller, mizahi imgeler sunmaktadır. Burada(Resim 6) Kuzey Afrika, Avrupa'nın kraliçesi olarak gösterildiği gibi, Doğu Akdeniz ise elinde güvercin, kitap ve kraliyet asası tutan yaşlı sakallı bir adam olarak karakterize edilebilir. İnsanın, yer, ülke, yurt kavramalarıyla ilişkisi üzerinde anlamalar üretilebilir. Bu yolla harita, mekânın yeniden üretimine dönüşür.

Matrimony ülkesinin yeni haritası (bkz. Resim7) hayali bir yer'in, dünya yüzeyinde konumlandırmasıdır. *Land of Matrimony* (Matrimony Toprağı (bölgesi), geleneksel harita görseli şeklinde tasarlanmış bu yüzden inandırıcılık etkisi artmıştır.

[3] http://cartographic-images.net/230_Canistris.html (Son E.T:10.10.2012)



Resim 7: Yapımcısı bilinmiyor, “A New Map of Land of Matrimony/Matrimony Bölgesinin Yeni Haritası”, 1772, 25x32,5 cm.

Haritada, var olmayan bu bölgenin haritasını yaparak, inanca dayanan hayali bir gerçekliği harita okuyucusunun zihninde ve ruhunda inşa edilir. Haritayapımcısı, tamamen hayali ama sezgisel bilgiye dayanan gerçekliğe, fiziksel bir alan açmak için haritayı eğretilime olarak kullanır. Haritalandırmak için fiziksel olarak algılanan coğrafi bir alan ya da yerin olması gerekmez, mekânsal olarak hayal edilebilen her şeyin haritası yapılabilir:

Mekânsal olarak ifade edilebilecek her şey haritalanabilir, muhtemelen haritalanmıştır da. Düzlem üzerinde olmak zorunda değildirler-küre bir haritadır; dünyanın olmak zorunda da değildirler- Merih'in veya Ay'ın haritaları vardır; Herhangi bir gerçek mekânın olmak zorunda bile değildirler- 'Ütopya' veya 'Aşk Sahası' gibi tamamen hayali yerlerin bile pek çok haritası yapılmıştır(Robinson, A.H. ve Petchenik, 1976, s.15, aktaran: Şengör).

İletişim aracı olan harita, ileteceği bilgi ve yaratacağı etki için ön bilgiye ihtiyaç duyar. Burada(bkz. Resim 7, 8), *Matrimony*'nin Katolik düşüncesinde ne anlamı geldiğini bilmek, önemini anlamak; haritanın doğru okunmasını ve anlaşılmasını sağlayacaktır. Katolik dininin, evlilik kurumuna verdiği kutsal önem, bu dünyanın gerçekliğinde kendine yer açar. Görüldüğü gibi haritada Katolik evliliğini oluşturan değerler, duygular; okyanusun, denizlerin adları kurulan dünyayı tanımlamaya ve onu gerçek kılacak şekilde değiştirilmiştir. Bu anlatımlarda (bkz. Resim 6, 7, 8) alegori ve simgesel elemanlara hikâyeci anlatımı güçlendirmek için yer verilmiştir.

2.2. HARİTANIN GERÇEKLİĞİ ÜZERİNE

(YANSITMA VE YORUMLAMA)

Ünlü öykü ve deneme yazarı Jorge Luis Borges, sürrealizme yakın duran öykülerinden birinde haritayı konu almıştır. Bu kısa öykü, içinde yaşadığımız yeryüzünü gerçeğine en yakın haliyle, tam ve eksiksiz olarak temsil ederecek birebir boyuttaki haritanın yarattığı karmaşayı masalsı bir şekilde dile getirir:

İmparatorluğun birinde kartografi sanatı öylesine kusursuzluğa erişmiştir ki, tek bir ilin haritası bile şehrin tümünü kapsayabilecek detaylarla işlenmiştir. İmparatorluğun haritası ise sahip olduğu tüm bölgeyi kaplamaktadır. Bu olağandışı, mantıkdışı harita zamanla işe yaramaz hale geldi. Kartograflar birliği bu yapılmış bu haritayı reddetme kararı aldı. İmparatorluktaki yeni nesil ise, bu kocaman haritanın yararsız olduğunu ve gereksiz olduğunu düşünüp, onu çöle bırakmışlardır. Böylece doğada güneşin ve daha sonra da kışın etkisiyle kendi halinde yok olmaya bırakılmıştır. Batının çöllerinde bugün hala bazı parçaları bulunan haritaya hayvanlar ve dilenciler yerleşmiştir. Başka da kalıntı kalmamıştır (Borges, 1998, s.325).

Tarih boyunca dünyanın yuvarlaklığını iki boyutlu harita düzlemi üzerinde doğru temsil edebilmenin yolları, metotları denemiş, bilimsel yöntemler geliştirilmiştir. Yine de harita ile yakalanmaya çalışılan kusursuz bir gerçeklik mümkün olamaz, ancak o, fiziksel dünyanın gerçeğe çok yaklaşmış bir modeli, bir yorumudur. Çünkü kartograflar da sanatçılar gibi dünyanın (seçilen bir yerinin) tamamıyla nesnel bir şekilde temsil edilemeyeceğini bilir.

Bir uzamı diğerinin üzerine yerleştirmek imkânsızdır, sadece birinin biçimini bozmak gerekse bile, bu türden bir taşıma işlemi dış yüzeylerden birinde kırılma ve kıvrımlara neden olacaktır. Bir yumurtanın sadece bir parçasını bile bir mermer masanın yüzeyine tam olarak yerleştirmek mümkün değildir.- bunun için deforme edilmesi ve en küçük parçasına kadar ayrılması gerekir. Yine aynı

nedenden dolayı yumurtayı bir kâğıt ya da tuval üzerinde gerçek anlamda temsil etmek de mümkün değildir(Florenski, 2011, s.123).

Ortaçağın en önemli kartograflarından sayılan İtalyan keşiş Fra Mauro'ya atfedilen 15. yüzyıla ait harita (bkz. Resim 9), yukarı/aşağı yani güney-kuzey yönlendirmesini ters olarak yansıtılmıştır. Mauro, prensip olarak Ptolemy'nin yansıtma yöntemini kullansa da tamamıyla O'nun takipçisi olmamıştır. Notlarında, bunun Ptolemy'e saygısızlık değil, temsil edilmesi gereken yerlerin gösterilme isteğiyle açıklamıştır[4].



Resim 9: Fra Mauro, “Dünya Haritası”, 1450 civarı. Asya, Afrika ve Avrupa’yı içerir.

[4] geniş bilgi için bkz. http://en.wikipedia.org/wiki/Fra_Mauro_map

Venedikli bir keşiş olan Fra Mauro, dünyanın en uzak köşelerini gezen insanların O'na getirdiği bilgileri toplar, yapmak istediği dünyanın hayalini bu bilgilerle birleştirir. Mauro; maceraya atılmayan bir hayalperest olarak kişisel olarak görmediği, fiziksel olarak deneyimlemediği mekânları, ülkeleri, coğrafyaları O'na anlatılan hikâyeler doğrultusunda kendi imgelemiyile şekil vermiştir. Mauro'nun zihinsel yolculuğunun topyekün yansıtılması olan haritada, yorumlamanın önemli yadsınmaz.

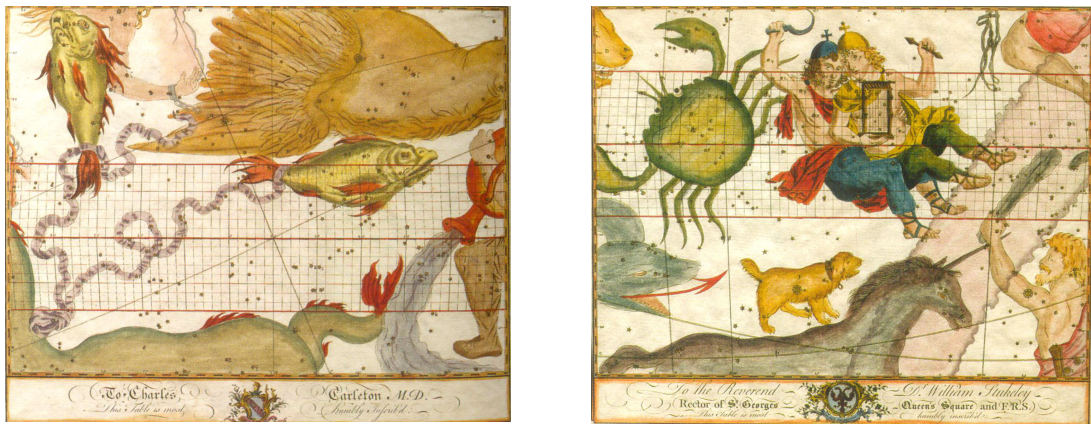
Mauro, insanların ne yaptığıyla pek ilgilenmez; onu ilgilendiren insanların bunu yaparken ne düşündüğüdür. O, insanların, daha azını kabul etmelerindense, dünyalarını bir gün olabileceğini umdukları biçime sokmalarını yeğliyordu. (Cowan, 2004, s.5).

Zihinde yapılan yolculuklar, yeryüzünde değil, gökyüzü ve onun ardını da kapsayacak uzamları da kapsar. Bu uzamlara dair bilgiler arttıkça, bilgiler doğrultusunda yorumlama yöntemleri geliştirilmiştir. Yer algımızı etkileyen farklı *uzamlar* hakkındaki makalesinde Foucault(1967), Galileo'nun asıl keşfinin dünyanın güneş etrafında dönmesi değil, dünya ve güneşten bahsederken göksel bir uzamın varlığını topluma duyurması olduğunu söyler.

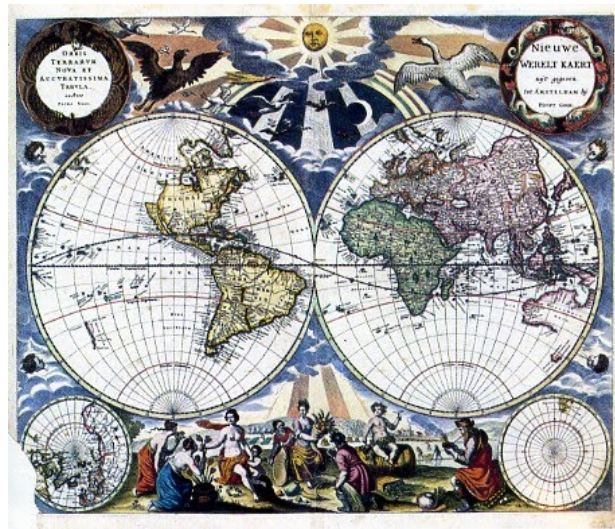
Günümüzdeki mekân/yer algılamasının dönüşmesi, yeryüzünün ötesindeki farklı uzamların tanımlandığı on yedinci yüzyılda köklerini bulur. 16. Yüzyılın sonlarında araştırmaların arttığı ve gelişmelerin ortaya çıktığı astroloji alanı, temelde geometri ve fiziğe dayanır. Astroloji, yıldızların göksel düzen içinde yer alışlarına göre insan karakteri ve kaderi üzerine olan etkilerinin neler olduğunun araştırılmasına ve anlatılmasına denir. Bu araştırma süreci, sanatçının evrenle ilişkisi sırasında karşılaştığı duyumların çözümleme sürecine benzetilebilir. Sanatçının araştırma ve sezgilerinden ürettiği kodlar ve iletiler sembollerden oluşan görsel bir metin oluşturur.

“Sanatçı, evrenle iletişimde karşılaştığı her bir kavrama, duruma, bu durumun oluşum şekilleri ve hareketlerini analiz ederek anlam yükler. Bu da bir tür metin okumadır. Sanatçı, kullandığı kod sistemiyle ilettiği iletilerle, karşıdan gelen iletilere verdiği tepkiyle bir kompozisyon oluşturur, yani metinsel bir yapı ortaya koyar” (Bourriaud, 2006, s.27).

Batı kaynaklı, 1740 tarihli burçlar atlasından alınan bu iki görsel (bkz.Resim 10), resim ikizler burcunu(sağdaki), diğeri ise balık burcunu (solda) simgelemektedir. Yıldız haritalarına(Resim 10) özel yansıtma sistemine göre yerleştirilen burçların figüratif temsili, tasvir edilen dünyaya ait bilgiyi yorumlamaktadır. Tüm bu çabalar, anlamak ve anlamlandırmak içindir. “Anlamak, yorumlamak’tır. Yorumlamak da görüngüyü yeniden ortaya koymak, sonuçta ona eşdeğer bir şey bulmaktır” (Sontag, 1998, s.13).



Resim 10 : John Bevis, “Yıldız Atlası(Ayrıntı: İkizler ve Balık Burcu)”, 1740’lar, Renkli Gravür Baskı, George Glazer Arşivinden, her biri 35x45 cm.



Resim 11: Peter Goos, “Dünya Haritası”, 1666, Renkli Gravür.

Resim 11’de haritada, dünya, yeryüzünden bir kesitle birlikte yaşayan bir an’ı resimlenmesi şeklinde yorumlanmıştır. Dünya yeryüzüne oturmuş, insanlar ile günlük hayata ait imgelerle (Kazlar, Güneş, vb) birlikte tasvir edilerek gerçekçilik yaratılmıştır. Çünkü “Dünya ve yeryüzü temelde birbirinden farklı olsalar da biri diğerinden asla ayrılmaz. Dünya yeryüzüne oturur, yeryüzü ise dünyadan dışarı fırlar” (Heidegger, 2004, s.147).



Resim 12: Edward Quin, “Tarih Atlası (Ayrıntı: Amerikanın Doğuşu)”, 1498-1830.

Dünya yeniden şekillendirildiği döneme ait bu haritada(Resim 12), yeni keşfedilen yeryüzünün bu parçası(Amerika Kıtası) yorumlanmıştır. Haritanın üzerini kaplayan hacimlendirilmiş bulutlar gökyüzünden bir kesit olarak haritada derinlik yaratır. Bulutların arasından gösterilen bu haritada, resimsel anlatım, hikâyeci yanı güçlendirmiştir.

Haritada tasvir edilen yeryüzü parçasının, zihinlerde yer almasıyla beliren korku ve merakı, gizemi işaret etmek için kara bulutlar, bir simge olarak okunabilir. Bu tür haritalar (bkz.Resim 11, Resim 12), üzerinden yorumlamaları çeşitlendirmek mümkündür. Romantik öğretilerde olduğu gibi, istenilen, tasarlanan şey asla tam olarak aktarılamaz. Alegoriler ve simgeler yoluyla anlamlar ve çağrışımlar yaratılır.

Romantik öğretisi, bütün gerçekliğin, çevremizdeki evrenin sonsuz bir ileriye fırlamak çabası olduğudur, sonlu girişimlerin simgelemek istediği, ama elbette yetemediği, sonsuz bir şeyler, tüketilemeyecek bir şeyler bulunduğu. Bir şeyler aktarmaya çalışırsınız, ama onları ancak elinizde olan yollarla aktarmaya çalışırsınız; fakat bilirsiniz ki, aktarmak istediğinizin bütünü aktaramazsınız, çünkü o bütün sonsuzdur. Alegoriler ve simgeler bunun için kullanılır. Bir alegori, kendi anlamı olan, ama aynı zamanda kendisinden başka bir şeyi de anlatan bir şeyin sözcüklerle ya da boyayla yapılan bir temsilidir (Berlin, 1965, s.125).

2.3. ANLAM ÜRETİM ALANI OLARAK HARİTA VE SANAT

“Sanat yapıtı, sanatçının zihninden izleyeninkine giden bir iletken. Ama izleyene asla ulaşamayacağı gibi sanatçının zihninden de asla çıkamayabilir.

Sol LeWitt

Sanatı, döneminin ürettiği düşünce ve kavramlardan oluşan bağıntılar ağından koparmak mümkün değildir. Sanat tarihçisi Rudolf Arnheim(1997, s.1), sanata atfedilen görevin, dönemin toplumsal şartlarına bağlı olarak değişmesinin, kaçınılmaz olduğunu şöyle ifade eder: “Sanatın kökleri üstüne düşünüp başlangıçtaki görevinin ne olduğunu anladıkça, toplumun değişmesi ile bu görevin de değişmesi ortaya yeni görevlerin çıkmış olduğunu görmüyor muyuz?”

Günümüzde sorgulamalara cevap arayan sanatın görevi, anlam üretmek, ilişkiler yaratmak, bilgi ve paylaşım alanı oluşturmaktır. Yaşadığımız toplumu uçurumun kıyısına benzeten Cornelius Castoriadis'in deyiimiyle, "Çağdaş yapıt, bundan böyle bütün insanlara, uçurumun kıyısında yaşarken anlam üretmenin olası olduğunun gösterilmesidir" (Aktaran: Bourriaud, 2005, s.88). Sanat yapıtında anlam üretmek, sanatçının öznel seçimlerine ve yönelimine bağlıdır. Sanatta anlam öznellik üretiminde yatar. "Sanatsal pratiğin kökeni, özneliliğin üretiminde yatar; üretimin özel yönteminin pek önemi yoktur. Ama bu etkinliği belirleyen de gene de seçilmiş olan açıklayıcı düzenek'tir" (Bourriaud, 2005, s.164). Sanatta kartografik yaklaşımlarda, özneliliğin üretimi "mekânın yeniden üretimi" kavramıyla kendini gösterir. Özneliliği oluşturan özel yöntem (Bourriaud'nun sözünü ettiği) ise "kartografi"dir.

Kartografinin öznellikle ilişkisi, *Bilişsel Haritalama* (Kevin Lynch 1964) kavramında anamlanır. Kevin Lynch'in *Bilişsel Haritalama* kavramı; bireyin kendi yerel konumundan, onu dünyayla ilişkilendiren yolları, patikaları ve bütün dünyanın resmini görselleştirmeye çalışması olarak tanımlanabilir. Bilişsel haritalama, bireyin kendini tanımlama, kendini mekânsal bir perspektif içinde anlamlandırma yoludur. "Lynch, Bilişsel Haritalama terimini, bireylerin kentleşen çevrelerini anlamlandırma fenomeni için kullanmıştır" (Süalp, 2004, s.106).

Monmonier, anlamlandırma söylemine farklı bir açıdan bakar. Haritanın doğruyu üreten bir belge ya da gerçeklik ölçüsü değil, kurgu olduğunu söyleyen Monmonier'e göre; kartografya, bilimi(istatistik, matematik, vb.) ikna etmek için kullanır(How to Lie With Maps /Haritayla nasıl Yalan Söylenir, 1996). Sanat yapıtı da haritaların yalan söylemesi gibi izleyicilerini ikna eder. Çünkü sanat özünde ürettiği alt metinle yaratılan kurgusal bir gerçekliktir. Dore Ashton derlediği *Picasso Konuşuyor* kitabında: "hepimiz biliyoruz ki, sanat doğruluk alanına ait bir şey değildir. Doğruyu –en azından, anlamamız için bize dayatılan doğruyu – fark etmemizi sağlayan bir yalandır sanat. Sanatçı, yalanlarının doğruluğuna başkalarını ikna edecek yolu bulmalıdır (Ashton, 2001, s.27). Sanatçı, öncelikle kendini ikna edecek yolu bulur ve onu takip eder. Yol üzerinde karşılaştığı durumlara müdahalelerini göstermek ister. "Sanat, metafizik bilgi gibi görüntü olmayan

dünyayı açıklama çabasında değil, gösterme çabasıdır. Her sanat eseri de bu gösterme işlevini yerine getirir” (Bourriaud, 2005, s. 43).

Harita, görsel sanat yapıtları gibi anlam üretim alanı olarak gören gösterge bilimsel yaklaşıma göre değerlendirildiğinde esas olan *anlam*dır. “Bu görüş, iletişimsel işleyişte ileti ögesinin yerine anlam ögesini koyar ve onu metin olarak adlandırır” (Güngör, 2011, s.44). Her iletişim aracında olduğu gibi haritanın da ikna etmek için bir dili, içinde sakladığı metin vardır. Ancak bu görsel bir dille yazılır: “Bir dil’e dayanır bir kere, her harita: Çizgilerin, renklerin, imlerin, sayıların, hesapların ördüğü bir dildir bu. Kendine özgü bir dilbilgisi, sözdizimi özellikleri, sözlüğü, noktalama işaretleri zaman içinde oluşmuş, gelişmiş, evrenselleşmiştir” (Şengör, 2000, s. 8).

Harita, mekânın ve mekânsal olarak algılanabilen her şeyin üretimi olduğuna göre, her harita da mekânsal bir anlam ve ilişki yaratır. Sanatla haritanın ortak paydasını, sanatın günümüzdeki tanımlardan birinde bulmak mümkündür. “Sanat, işaretlerin, formların, hareketlerin ya da nesnelerin yardımıyla dünyada ilişkiler üretmeye yarayan bir etkinliktir” (Bourriaud, 2005, s.177). Bu, çok yeni bir durum değildir. Çünkü sanat, tarih boyunca farklı bağlamlarda ve seviyelerde anlam üreten ve ilişkiler yaratan bir alan olmuş, çok katmanlı okumalar gerektirmiştir.

Sanat, daima farklı seviyelerde ilişkisel, yani toplumsallığın bir etmeni ve bir diyalog kurucu olmuştur. İmgenin potansiyel güçlerinden biri, Micheal Maffesoli’ nin deyimiyle söyleyecek olursak, bağlar kurabilmesi’ dir: bayraklar, kısaltmalar, görüntüsel göstergeler, işaretler, empati ve paylaşım üretir, bağ üretir (Bourriaud, 2006, s.24).

İletişimin işleyişinde, iktidar ve ilişkilerinden tarafsız bir ileti olmayacağını varsaydığımızda, “En masum ileti bile ekonomik, kültürel, ideolojik, siyasal boyutlar ve anlamlar taşır” (Erdoğan, 1997, s.178), haritanın güç ve yönlendirme ile bağıntısını dile getirmek yanlış olmayacaktır. Haritayı oluşturan sınırları belirleyenler, onun kullanıcılarına karşı üstün bir konumdadır. Bilgi ve gücün sahibidir.

“1472 yılında basılmaya başlanan haritalar, görüntüler aracılığıyla ile bilgi iletişiminin başka bir örneğini ortaya koymaktadır. David Olson’un ‘kâğıt

üzerindeki dünya' tanımlamasıyla okuyucularına sunduğu artık dünyanın bu belgeler ile denetim altında tutulduğudur. Askeri, politik, ekonomik ya da ideolojik yapı belgelerle dünyaya hükmetmektedir. Generaller ve hükümetler, tüccarlar ve misyonerler Avrupa'nın ötesindeki dünyanın elyazması haritasını yaparak hüküm sürmektedir" (Briggs ve Burke, 2004, s. 53,54).

İktidar; bilgi ve iletişim ile bağlantılı olan sosyal kavramlar, Foucault'nun üzerinde çalıştığı konulardan biridir. "İktidar ona göre ekonomiye ikincil bir konumda ya da onun hizmetinde olan bir şey değildir. İktidar ilişkilerinin egemenden ya da devletten yayılmadığını özellikle vurgular; ne de iktidar belli bir bireyin ya da sınıfın özel mülkiyetinde olan bir şey olarak kavramsallaştırılabilir. İktidar elde edilebilecek ya da gasp edilebilecek bir mal değildir. Daha çok bir ağ niteliği taşır iktidar; iplikleri her yere uzanır" (Aktaran: Sarup, 1997, s. 29).

Borges'in haritayla ilgili hikâyesini, anlam üretme ve iktidar açısından şöyle okuyabiliriz: Hikâyedeki birebir ölçülerdeki harita, iletişim aracı olarak anlam yaratmada yetersiz kalmıştır. Haritanın; işlevini yerine getirememesi, halkın yaşadığı mekânla ilişki(etkileşim) kurammasına ve zaman içinde yok olmasına sebep olmuştur. Diğer taraftan, haritanın detaylandırılması ve birebir ölçekte yapılması, imparatorluğun gücünü ve hâkimiyetini gösterir.

Fransız sanat kuramcısı Nicholas Bourriaud, *İlişkisel Estetik* kuramı(1995) kapsamında sanat yapıtı ile izleyicisi arasındaki etkileşimi önemser. Bourriaud, izleyicinin sanat eserinin adeta bir parçası haline gelerek sanatsal çalışmayı deneyimlemesi gerektiği ve bu yolla sanat yapıtını tamamladığını öne sürerİlişkisel estetik kavramı, alımlama estetiğinin devamı ve yeniden değerlendirmesi olarak düşünülebilir. Alımlama estetiğinde sanat yapıtına metin olarak bakılmaktadır. İzleyici ise sadece izleyen olarak değil, 'metni okuyan' yani keşfetmek isteyen, düşünen, yorumlayan bir katılımcı/izleyicidir. İzleyici okuma edimini yaparak yapıtın anlam üretmesine katkıda bulunur. "Alımlama estetiği, zorunlu olarak bir okuma edimine iletir; çünkü her metinde, daha doğrusu her metnin kendi düzenleniş biçimi içinde, kendi alımlanmasının koşulları yatar. Metinle okuyucunun etkileşiminden anlam ve estetik etki doğar"(Fırat, 2009, s.33).

3. BÖLÜM

KARTOGRAFİ: MEKÂN VE MEKÂNIN YENİDEN ÜRETİMİ

Mekânın kaydını tutmak gibi bir görevi olan harita, mekânla ilişkili olan birçok alana bağlanabilen çeşitli tanımları içerir. Ancak, güncel tanımlamalarından biri, mekanın görselleştirilmesi fikrini desteklemektedir. “Haritalar; insan dünyasındaki şeylerin, bağlamların, koşulların, süreçlerin ya da olayların mekânsal olarak anlaşılmasını kolaylaştıran grafik betimlemeleridir ”(Klein, 2001, s.10).

Mekânı ingilizcedeki “place/space” sözcüğünün karşılığı olan ve türkçe de zaman zaman “uzam” olarak çevrilen iki kavramı da içerdiği anlamıyla kullanmaktayım. Uzam, dahe geniş, tanımlanması zor, ancak zihinsel olarak hayal edilen ve şekillendirilen boşluklardır. Mekân, uzamdan farklı olarak belirlenmiş, fiziksel olarak tanımlanabilecek insana ait, insanla yaşayan, insanın bütünle ilişki kurmasını sağlayan bir parçadır.

Burada mekân, yeryüzü kabuğunu örten günlük yaşamın, günlük deneyimlerin oluşturduğu tabaka, Mekânın yeniden üretimi; yeryüzü kabuğunu saran insan ilişkilerinin, günlük yaşamın, anlamların ve şeylerin, kendilerini yeniden üretmeleridir(Süalp, 2004, s.90).

İçinde yaşadığımız mekânlar; fiziksel bir gerçeklik taşır. Yerleşim yerleri (toprak, alan, parsel) ekonomik ve iktidar ilişkileri bağlantılı sınırlamalar içinde varlık kazanmıştır. Henri Lefebvre, The Production of Space adlı kitabında verili ilişkilerin verili mekânı ve verili durumları ürettiğini belirtir. Ona göre doğal bir mekan, nötr bir yer yoktur. Mekân üretilir. “Lefebvre’e göre eğer mekân üretiliyor ise, üretici güçler varsa, o zaman tarihten de söz etmeliyiz. Bütün üretici güçler ve ilişkileri mekânın üretiminde rol oynarlar”(Süalp, 2004, s.105). Kartografi mekânın yeniden üretimi ise, haritalar da bunun bir unsurudur ve göstergesidir. Otoritenin araçlarından biri olan harita, ülkelerin kimliğini; kültürel yapısını sınırlarlar yaratarak, şekillendirir ve korumaya alır. Bu sınırlar, ülkenin büyüklüğünü sınırların genişliğini topraksal (territorial) alanda gücünü

ifşa eden bir göstergedir. Bu anlamda, yer kabuğunun bilimsel doğrulara göre parçalandığı, şekillendirildiği ve mekânsal bir tasvire dönüştürüldüğünü düşünülen haritalar, esasında kurgusal bir üretimdir. Görünen şudur ki, bütün sınırlamalar siyasi ve önceden oluşturulan bir kurguya göre tasvir edilmiştir.

Günümüzde vize uygulamalarının olması; yeryüzünü parçalara bölerken, insanlar arasına da sınırlar çizmektedir. Bu sınırlar, toplumların, insanların hareketliliğini kısıtladığı gibi; ırkçılık, kaçakçılık, vb. durumları da doğurmaktadır. Sınırların sert çizgileri, yeryüzünü farklı adlandırmalarla (schengen gibi) bölgelere, parçalara ayırır. Haritalar, bölgelerin kültürel, sosyolojik, ekonomik ve yönetim yapısına dayandırılarak yaratılan bu sınır çizgileriyle oluşturulur. Sınırların üretimini iktidarla ilişkilidir

Mark Monmonier, haritaları oluşturan sınırların gerçekliği, göstergelerin doğruluğu üzerine şüpheyile bakar. Bu şüphe, sanatçıların kartografiye yönelmesinde etkin olmuştur. Çünkü mekânın üretimi ve kontrolü iktidarın yetkisinde olmasına rağmen; mekânsal gerçekliğin kontrol edilemez özerliği de, bu kontrolden kaçışları ortaya çıkaracaktır. Kontrolden kaçış, sanatçının mekânı yeniden üretmesi, haritaya kişisel kaçış çizgilerini ekleyerek kendine müdahale alanı yaratmasıdır. Sanatçıların mekânla oynayarak yaptıkları bu kaçış, iktidara tepkisel bir cevap niteliğindedir. Bu eylem, sanatçının öznelliğinin bilincinde olduğunu ve onu kutsadığını gösterir. Bu noktada mekânın algılanmasında, kişisel deneyimin önemi vurgulanmalıdır.

Mekânın bellek ve zaman ile ilişkisi tartışılmazdır. Çünkü “Yere karşı olan sezgimiz birçok yönden mekânın nesnel gerçeğinden çok daha önemlidir. Büyüdüğümüz ve çocukken içinde oyun oynadığımız eve ait taşıdığımız izlenimlerimiz o evi oluşturan matematiksel ölçümlerden daha önemlidir” (Turchi, 2004, s.29). Gaston Bachelard’ın *Uzamın Poetiği* isimli derlemesi; mekânın, imgeleme ve sezgilere bağlı olarak insanın zihinde nasıl yeniden üretildiğini konu alır. Bachelard, belleği şekillendiren uzam/mekân’ın zamanın akışında anıları biriktirdiği, sabitlediğini dile getirir.

Uzam her şeydir burada, çünkü zaman, belleği canlandırmaz artık. Bellek (ne gariptir ki!) somut süreyi, Bergsoncu anlamıyla süreyi kaydetmez. Miadlı dolmuş süreler yeniden yaşanamaz. Bu süreleri ancak düşünebiliriz, soyut, her türlü derinlikten yoksun bir zamanın çizgisi üstünde düşünebiliriz ancak. Geçirilen

uzun günler sonunda somutlaşmış güzelim süre fosillerini uzam sayesinde, uzamın içinde buluruz. Bilinç dışı orada geçirir gününü. Anılar hareketsizdir; uzama bağlandıkları ölçüde sağlamca tutunurlar yerlerine (Bachelard, 2008, s.44).

Bachelard'ın bahsettiği derinlikten yoksun zaman çizgisi, görsel anlamda haritaya ve minyatür resimlerine gönderme yapmaktadır. Çünkü burada zaman kavramı, haritalarda da aynı doğrusal çizgi üzerinden birçok katmanı barındırır. Zamanı tarihsel değil, süreç (devenir/oluş) olarak gören Delueze, zaman kavramını devam eden çizgisel bir yapı olarak ifade eder. Çizgi, devamlılığı olan, hareket eden, oluş içindeki şeyleri aynı yerde sunabilen görsel bir elemandır.

Yaşam, yaşanan anı ya da *an*larla sınırlanmaz; yaşam, en temelinde çeşitli yerler ve yönler içeren bir harita ya da bir düzlemdir ve ancak bu temel üzerinde yaşananlar şimdileşebilir. Zaman mekânla var olur bellek ile şekillenir ve şimdi de görünür. Bellek ise zamanı bölüp ayırmaz, tarihsel bir sınıflandırma getirmez. Şimdi sadece *anı* kapsamaz; *anın* sonrasını ve öncesini de içerir. Çünkü bellek; bizle birlikte günlük hayatın temposunda ilerler ve her zaman hareket halinde ve değişkendir ancak mekânla sabitlenebilir. Mekânın bu anlamda yaşamsal önemi vardır.

Lefebvre bir röportajında mekânın, bu ilişkiler içinde şekillenip; değişiyor olmasını şöyle dile getirir: “Şehrin özerk bir gerçekliği vardır. Kendine ait bir hayatı vardır, kendi başına bir varlıktır, arsa veya alan dağıtımına indirgenemez. Cadde, meydan, buluşma noktaları...” Bu anlamda verili mekân şimdide yeniden üretilmiş olur. Yine Lefebvre, *Mekânın Üretimi/ The Production of Space* adlı çalışmasında yerin üretimini edebi anlamda ele almasının yanında mekânın mimari ya da şehir planlaması bağlamında materyal pratiğini de değerlendirir. Kavramsal tirad (üçlü grup) içinde toplayarak; arasındaki şu farklılıkları belirtir:

“Uzamsal pratik” - bizi çevreleyen fiziksel mekân: Ev ya da bölge, şehir ya da yol, gündelik hayatın mekanik hareketini karşılar ve belirli bir toplumun özelliklerini tarihsel bir bağlamda tanımlar.

“ Mekânın Temsilleri”- zihinsel, kavramsallaşan mekân yaşamın ne olduğunu ve nasıl kavranarak algılanması gerektiğini tanımlayan bilim adamları, planlamacılar, şehir planlamacıları, siyasi parsellemeçiler ve toplum mühendisleri tarafından yaratılmıştır.

“ Temsili Mekânlar” – mekân dışarıdan hazır verilen koşullara göre deneyimlenmez ama mekân; sosyal varlığımızı tanımlayan esnek ve imgesel kategori altında deneyimlenir. Mekân bunun sonucu olarak da “Mekânın Sakinleri” ve “Kullanıcıları”, mekânın doğrudan çağrıştırdığı görüntüler ve sembollerle yaşar (Aktaran: Klein, 2006).

Michel Foucault ise *Diğer Mekânlar* adlı makalesinde, günümüzün koşullarında mekânın, yeni bir algılama gerektirdiğini öne sürer, mekânı deneyimlememizi değiştiren ve etkileyen “Heterotopya” kavramını tanımlar. “Heterotopya” kavramı, küreselleşmenin getirdiği yeni koşullar bağlamında, yere ait özgün kimliğinin yeniden farklı yerlerde kurulması gerektirmiştir. En basit anlamıyla, birbirinden farklı yerlerin ve bağlamların eşzamanlı olarak aynı yerde bulunmasını ifade eder.

Farklı birçok zamana, anıya ve mekâna gönderme yapan nesnelerin, aynı anda ve aynı mekânda konumlanması aidiyet sorununu gündeme taşır. Bu, mekânın içinde yer edinememe, ait olamama; kimliksizlik gibi duyumsamalara yol açan ve günlük hayatımızda çok karşılaşılan bir durumdur. Bu durum, zihinde mekânın yeniden kurgulanmasına (üretilmesine) neden olur.

Postmodernizmi tanımlayan en önemli iki kavram: sınırların geçirgenliği ve eşzamanlılık olarak dile getirilebilir. Sosyolog Georg Simmel; kendini giderek daha da çok hissettiren sınırların geçirgenliği üzerine fikirlerini belki de ilk olarak ortaya koyan düşünürdür. “Sınırlarımızın bünyevi esnekliği ve yer değiştirmesi sonucunda, özümüzü şöyle bir paradoksla ifade edebiliriz: her yönden sınırlanmışızdır, hiçbir yönden sınırlanmamışızdır” (Simmel, 2003, s.280). Oysa modernizmi tanımlayan en önemli özellikler sınırların belirli ve keskin olmasıdır. Bu gerçekliğe bakış açısını da etkilemektedir.

Gerçeklik, belli sınırlara olan inancı ve kesinliği gerektirir. Ancak, postmodernizm bunun tam tersi olarak; şüpheyi, sınırların belirsizliğini öngörür. Haritayı, sanatçılar için cazip kılan da bu belirsizlik ve sınırların gerçekliğiyle oynayabilme olanağı yatmaktadır. Sınır kavramı, inşa etmek, biçim vermek, düzenlemek yerleştirmek gibi anlamları içine alırken, aynı zamanda parçalamayı, ayırmayı, sınıflandırmayı, uzam yaratmayı da kapsar. Sınır, dışarıyla ilişkiye girmek; dışarısı yani uzamla aramızdaki düzeni sağlamak için bir bağlantı aracıdır. Deleuze, haritalandırma ile sanatsal pratiği arasında uygunluk bulan bir düşünür olarak; sanat pratiğini akıcı, daima birçok farklı alanla bağlantıda olan ve daima dışarısı ile dinamik bir ilişki sistemi olarak görür.

Postmodernizm, sınırların esnekliği ve biçimlerin uçuculuğu üzerinden değerlendirildiğinde, haritanın sürekli değişime açık olan postmodern bir sembol olduğu değerlendirilebilir. Amerikan sanat yazarı Kim Levin, Modernizm'e Elveda adlı makalesinde(1979) haritayı postmodernizmi temsil eden sembol olarak değerlendirmektedir:

Eğer düzen modernizmin amblemiyse, Rosalind Krauss'un önerdiği gibi – resmi, soyut, tekrara dayalı, düz yüzeylere sahip, düzenli ve edebi- modernizmin işgalinin sembolü biçim ve stil ise harita, postmodernizmin ilk gelen sembolüdür. Sınırların ne kadar esnek ve belirsiz olduğunu, el-yapımı sistemlerin-düzenlerin natürel formasyona göre denk düşmediğini görebilmek..... Büyük ihtimalle, son modernistler bir gün ilk post-modernist'lerden sisteme ya da haritalandırma yöntemine bağlılıklarıyla ayrılacaklar (Aktaran: Ruth Watson, 2009).

Postmodernist sistemdeki sınırların geçirgenliği olgusu, haritayı oluşturan sınırları da değişebilir kılmıştır. Levin'in belirttiği gibi, kesin kurallara dayanan haritalama sistemine bağlılık kırılmıştır. Dolayısıyla kartografi alanına duyulan bu güvensizlik, sanatçıların, bu alanı öznelliklerini koruyabilecekleri bir yer olarak yeniden üretmelerine neden olmuştur. Bu amaçla, sanatçılar haritanın gösterdiği şey'e, mekân'a yönelmişlerdir.

Mekânı(Uzam) kavramsal basamaklara ayırdığımızda, ilk olarak, uzamın ölçülebilir olduğunu söylemek gerekir. Mekân ölçülebilir; yani pencereden gördüğümüz dağa tırmanabiliriz; arazinin uzunluğunu karşıdan karşıya geçerek büyüklüğünü

algılayabiliriz. İkinci olarak, mekân görselleştirilebilir. Ölçülebilir olan yer, kartograflar tarafından görsel imgeler aracılığıyla yeniden üretilir. Üçüncü olarak mekân, hikâye edilebilir” (Klein, 2001, s.3). Yerin tarihsel, sosyal ve politik boyutlarıyla insan ile ilişkilendirir. Bu üç temel özellikten dolayı uzam/mekân deneyimlenen bir şeydir. İnsanın mekânda var olma deneyiminin görsel dile tercüme edilmesi ise Sanatta Kartografik Yaklaşımların kavramsal çekirdeğini oluşturur.

Lefebvre, mekânın, politik bir form olarak değerlendirildiğinde mekânı kamulaştırma projesi ile ilişkilendirilmesi gerektiğini belirtir. Lefebvre’in *Mekânın Üretimi*(1972) kavramında “ devlet, bölgeye (*territory*) hükmederek ulusun üretiminde bir süreç olarak değerlendirir” (Brenner ve Elden, 2009, s.363). Çünkü mekân insan aracılığıyla şekillenirken; mekân da insanı yönlendirir, hatta ona egemen olur. Lefebvre’nin tezinden; ulusun üretiminin bir parçası olan mekânın üretimi, sanatçının elinde özelliğin üretmesine dönüştüğünü söylenebilir.

Lefebvre’nin fikirlerini benimseyen deneysel coğrafyacı, sanatçı Trevor Paglen, İnsanların, varlıklarını dünyanın geri kalan kısmı ile diyalektik bir ilişki içinde ürettiğini ve bu üretimin temelde uzamsal bir pratik olduğunu düşünür. Coğrafyanın sadece fiziksel mekânları araştırıp incelemediğini, insanın tüm etkinliğini, insanın kişisel uzamını tanımladığını, bu açıdan da insanı çevreleyen fiziksel koşulların ve coğrafyanın da deneysel coğrafyayı oluşturduğunu söyler Paglen; “Coğrafya, sadece bir inceleme metodu değil, ancak, zorunlu olarak mekânın üretiminin incelenmesidir. Coğrafyacılar uzamın üretimi üzerine çalışıp inceleme yaptıkları gibi onlar ayrıca mekânı yeniden üretirler” (Paglen, 2009).

Guy Debord’un 1950’lerin sonuna doğru üretmeye başladığı “Dönüştürülmüş bir Kartografi” başlığı altında *psiko-coğrafik* haritalarında, kurgu ile fiziksel deneyimin birlikteliği söz konusudur. Debord’un bu haritaları alıp kesip koparıp yeniden yaratarak kendi deneyimlerini, şehirle olan ilişkisini dile getirdiği bir seri harita kolajlar olarak yapmıştır. Ayrıca, kolaj tekniğiyle bu yapı söküm haritalar farklı binaları birleştirerek ve ok işaretleri kullanarak aynı yüzeyde farklı uzamlar yaratmaktadır. “Bu haritalar, yalnızca Paris topografyasını bölüp yeniden birleştirerek öznenin buyruklarına

uydurmakla kalmayıp farklı mekân ve zamanları da üst üste döşeyerek bambaşka coğrafyaları sapkınca araya sıvıştırdılar” (McDonough, 1997, s.162).



Resim 13: Guy Debord, “Sitüanist Paris Şehir Haritası”, 1962, Paris Şehir Haritası üzerine manipülasyon.

Guy Debord, haritayı gösteri toplumuna dayatılan siyasi; verili ve boyun eğilmesi gereken bilgilerden oluşan bir kurgu olarak görür. “Bilgi olmadan iktidarın uygulanması, bilginin de iktidara yol açmadan var olması imkânsızdır (Sarup, 1997, s.114-116). Harita, iktidarı yönlendirmesini taşıyan belgelerden biridir. Debord için haritadaki bilgileri; görsel olarak sunulan yapıları, binaları dönüştürmesi yerlerini değiştirmesi ise, iktidara karşı bir direniş yöntemi, yıkımdır.

Kişisel arzulara göre yeniden inşa edilen şehir, yeni bir iktidar kurma yöntemidir. Çünkü mekân, “Foucault’nun defalarca sözünü ettiği gibi, aynı zamanda iktidar mücadelesinin de bir alanıdır; düzenleyen ve disipline edenle, yaşayan ve kendiliğinden olanın çatışma alanıdır” (Süalp, 2004, s.99). Kurulan yeni iktidar, durumlar yaratarak (sitüasyonist) şehri deneyimlemekten geçer. Yeniden oluşturulan bu haritalar tamamen öznenin egemenliği üzerinden şehri yeniden kurar. Bu anlamda muhalif olmakla birlikte sürrealist bir tavırla şehri dönüştürme hayalî bir şehir düşü söz konusudur.

Şehrin belli noktalarındaki duygusal yaşanmışlıklar, şehri oluşturan bölgelerin verdiği psikolojik etkilere göre şekillenen bu harita montajlar, coğrafyayı birey özelinde yeniden algılamayı, deneyimlemeyi önerir. Fiziksel gerçeklikle, duyumsal gerçeklik arasında bir çatışma yaşanırken yeni durumlar kayda geçirilir ve yeni sınırların oluşmasıyla farklı uzamlar yaratılır. Sanatsal üretimde olduğu gibi toplum bilimlerinde ve mekânın tanımlanmasında etkin olan yoğun ve gerçek yaşamdan kaynaklanan kişisel algı ve deneyimler, görme kavramının dönüşmeye başladığı modernizmde köklerini bulmaktadır.

19. yüzyılla birlikte görmenin kaynağı değişir. Önceden dışarıdaki, bakılan nesnenin-örneğin doğanın- oluşturduğu kaynak, artık bakanın deneyimine, onun gözlerinin kaydettiklerine, onun doğasına devrolur. Görüş öznelleşir. Görme, bakılanın/görülenin temsiline, taklidine, hakikatine olan bağımlılığından kurtulur-“liberal”leşir (Baudelaire, 2003, s.39).

Baudleaire’in *flaneur* karakteri(*Modern Hayatın Ressamı*,1889), şehri deneyimler, kendi öznelliği şehrin içinde algılarıyla oluşturur. Şehrin uyarılarına karşı tepki verir ve eylemde bulunur. Deneyim zihinsel pratikle birlikte çalışır. “Flaneur bir kent gezginidir. En ücra köşelerine kadar metropolü arşınlar ve modern hayatın bütün görünümelerini müthiş bir aşkla gözlemler, ayıklar ve hafızasının arşivine kaydeder ” (Baudelaire, 2003, s.33). Ancak Debord’un şehri modernizmin ilk ışıkları içinde parlayan toplumundan değil, gösteri toplumundan oluşur. Bu anlamda, verili bilgilerle sunulan şehri, şehrin kontrollü parsellenmesini muhalif bir tavırla deneyimler. Geleneksel şehir haritaları verili bir rotayı takip ederken, “Debord’un psiko-coğrafik haritaları ise şehri, herhangi bir işleyiş mantığı ya da zoning kuralları olmaksızın, tamamen kişisel arzulara göre adalara bölerek bu tür etkilere başkaldırışın, bir sicilini oluşturur” (Tom McDonough, Art-İst Dergisi, 2000,159).

Psikocoğrafya kavramı günümüzde birçok sanat projesine yön vermiş, esin vermiştir. Bu projelerden biri, Duygusal Kartografidir(bkz. Resim 14). Teknolojinin tüm olanaklarını kullanarak, şehri deneyimleyen kişilerin katılımıyla gerçekleşen bir projedir. Katılımcıların, bulundukları yere göre değişen duygulanımlarını kaydedebilen bir sistem ile verilerin toplandığı projede duyumsamaların biyolojik değişimlere neden

olduğu da gözlemlenebilmektedir. Yine *flaneur* karakterinde köklerini bulan ve Christian Nold tarafından oluşturulan bu deneysel proje sanatçının Bio Mapping isimli devam eden çalışmasının bir parçasıdır. Şehrin duygusal haritası, interaktif bir projedir. Katılımcıların yürüdükleri, geçici bir süre içinde bulundukları mekân ile olan ilişkilerini ölçebilen bir araç vasıtasıyla yapılandırılır. Katılımcılara, teknoloji tabanlı konumlandırma sistemi GPS (Global Positioning System) dışında, insanın mekâna göre değişen duygulanımlarını ölçen biyolojik değişimleri kaydeden bir araç da eşlik etmektedir.

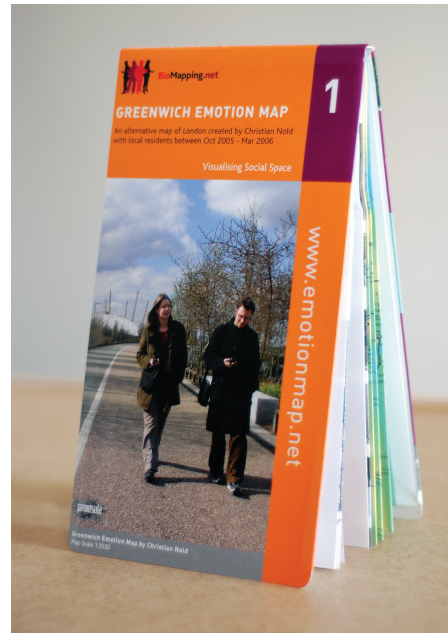
alongside the overt promenade, and it is hard to tell which was the more real as the physical acts of strolling and marching seemed to blend into an harmonious simultaneity, thus revealing the frightening prospect that they might be interchangeable. In the blurring of the boundaries between marching and walking we are made aware of how we are positioned within a field of vision and that we might be able to construct meaning through experiencing the transgression itself. At the same time, however, experiencing the transgression strengthens our notions of the very acts themselves, we translate the momentary – the simultaneous blending – into our everyday notions of walking and marching. In the very moment that we gain the opportunity to make sense, we lose the opportunity to integrate it fully into our own ways of seeing.

ABOUT THE AUTHOR

Rob van Kranenburg is an organiser, investigating the moments of emergence of new relationships between existing nodes.

The images on the next few pages are all from the Greenwich Emotion Map, 2005-2006. The images show multiple views of the final printed map.

62



Resim14: Christian Nold, “Emotional Map/Duygusal Kartografi”, 2009, Şehir Haritası boyutlarında.

Mekansal deneyim, insanın bulunduğu yerdeki olan biten ile kurduğu iletişim sonucu olarak sadece fiziksel ya da coğrafik değil, psikolojik (Debord, psikocografya, 1962), sosyolojik, politik, şiirsel (Bachelard, 2004) anlamlarda değerlendirilmektedir. Haritada bir mekânsal bir deneyimin sonucu olduğu gibi yoruma açık bir metindir. Delueze'un harita ve yorum ile ilgili olarak işaret ettiği gibi; "Yörünge, sadece bölgeyi seyahat eden kişilerin öznelliği ile belirlenmez, ayrıca yerin (haritada tasviri yapılan yer) kendisinin de öznelliği işin içine girer ki bu öznellik bölgeyi seyahat eden o kişilere de yansır. Harita seyahatin kimliğini ve seyahat edenin kimliğini dışa vurur. Yörünge, nesnesiyle belirlenir ki burada nesne hareketin kendisidir (Aktaran: Olliver, 2005, s.35).

Kullanılmış Paris haritası(bkz. Resim 15), kolayca bulunabilen şehir haritasının üzerine yapılan karalamalar, çizimler ve notlardan oluşmuştur. Şehir haritasının kalem; keçeli kalemle gibi basit araçlarla işaretlenerek vurgulanan kısımlarda mekân, yeniden öznel olarak üretilirken diğer kısımlar verili (hazır) mekânsal bilgi olarak harita yüzeyinde kalır. Paris sokaklarında dolaşırken, karşılaşılan tesadüflerin takip edilecek yola yön vermesine izin verildi. Böylece sitüasyonistlere gönderme yaparcasına, sokaklardaki olaylara, durumların içine girmeye hazır bir şekilde, durum yaratmak niyetiyle şehir keşfedilmiştir.

Hazır bir nesne olan haritanın üzerinde deneyimlenmiş şehrin izleriyle birlikte çeşitli lekeler, kırıksıklıklar da çizgiye dönüşerek yolları temsil eder. Bu yolların, işaretlerin her birinin hikâyesi vardır. Şehrin resmi olan harita üzerinde yapılan bu dönüştürme, kullanıcısının şehir ile olan ilişkisi üzerine bir monolog olarak okunabilir. Paris şehrinde deneyimlenen ilişkinin bir belgesi haline gelen bu harita özgün bir anlam kazanmıştır. Bunun dışında yol boyunca iletişimde bulunulan yabancı insanların, onların hikâyeleriyle şekillenen görsel bir günlük yol boyunca haritaya eşlik etmiştir.

Şehre dair yeni bir belge yaratımı çevresinde çalışan başka bir sanatçı da Gabriela Vainsencher'dir. *Legends of Heartbreak and Epiphany in Tel Aviv* adlı proje, katılımcılarla gerçekleşen, katılımcıların şehrin her hangi bir yerinde, sokaklarında; sahilindeki anılarının ve duygusal hikâyelerin işaretlenmesiyle Tel Aviv şehrinin yeni bir haritası çıkarılmıştır. Katılımcıların aşk hikâyesi, kalp kırıklığı gibi belli konulara dair hikâyelerinden haritanın lejandını oluşturmuştur.



Resim 15: Çiğdem Menteşoğlu. “Kullanılmış Paris Haritası”, 2008, Paris şehir haritası üzerine çizim.

3.1. YERSİZYURDSUZLUK KAVRAMI, DEĞİŞEN COĞRAFYALAR

İnsanın sınırlarındaki şatafatlı coğrafyalar

Paul Eluard

Yersizyurtsuzlaşma (deterritorialization) kavramı Deluze ve Guattari'nin ilk olarak Anti-Ödipus'da öne sürdüğü kavramdır. Bu kavram, yaşamın her alanında kendini gösterebilen bir ağ gibidir. “Bu yersizyurtsuzlaşma kavramı, diğer başka kavramlarla birlikte ele alınabilecek bir kavram: yersizyurtsuzlaşma” aynı zamanda hem siyasi, hem sanata değin hatta edebi”(Akay, 1996). Metfaiziksel bir yanı olan bu kavram kısaca yerinden yoksun olmayı, bağlamından kopmayı tanımlar. Guattari ve Deleuze bu sözcüğü “ülke” onların kullandığı anlam göçebelikle ilgilidir. Yerini, bir yerden başka bir yere kurup, tekrar yerleşeni tanımlar. “Bu kavramı yerleşiklik kavramına karşıt olarak kullanırlar. Yerini yurdunu bırakan kimsenin yaptığı eylem anlamını taşır”(Akay, 1990, s.8-9). Bu kavram, devam eden bir süreci “Oluş (fr. devenir)” içerir.

Yersizyurtsuzlaşma, onu hazırlayan koşullar içinde var olur ve oluş içinde devam ederek farklı şekillere girerek, farklı bağlamlarda kendini hissettirir. Paul Veyne; “gündelik yaşamımızın birçok farklı programdan oluştuğuna” ve bizim bir radyoda istasyon değiştirir gibi bir programdan diğerine geçtiğimize ama bunu farkında olmadan yaptığımıza dikkat çeker” (Bayart, 1996, s.102). Bu değişken coğrafyalarda, mekân ile ilişki, bağlılık duygumuzu (yerleşim) ve düzen ihtiyacımızı gündeme getirir.

Kişinin bir yere, mekâna karşı duyumsadığı aidiyet duygusunun eksikliği, günümüz toplumunda herkesin bir şekilde yaşadığı bir durumdur. Yersizyurtsuzlaşma (deterritorialization) bireyin, yer ile kurduğu bağlılık ilişkisindeki kesintilerin artmasına nednen olur. Temelde, insanın coğrafya ile ilişkisi bağlamında değerlendirilen bu kavram; nesneler, olaylar ve durumlar için de söz konusudur. Mekânın bu yeni algıları, mekânın üretimini de dönüşüme uğratar. Bu anlamda, “Coğrafyanın tanımı değişmektedir. Haritalar artık dikey bir hat üzerinde çizilebilir; yatay düzeyde zaten coğrafyasızlaşmış ve algısı zor bir “hiçbir yer” nesnesidir. Hiyerarşisi keskin olan

toplumsallık tipini de beraberinde sunan, bir “topsuzlaştırılmakta olan mekân üretimidir” (Süalp, 2004, s.150). Bugün, medya, kitle iletişim araçları bireyin en mahrem alanına kadar girmekte ve bulunduğu ortama başka uzamları misafir edebilmektedir. Mekânın üretimi, insanın öznelliğini korumak adına, farkında olmadan yaptığı bir eyleme, hatta gereksinime dönüşmüştür. Bu durumda, zihinde yaşanan bu yerinden edilme duyumsaması; gerçek ile kurgu arasındaki çatışma, en tanıdık yersizyurdsuzlaşma örneği olarak gösterilebilmektedir.

Medya pratikleri uzam ve zaman duyularımızı yeni baştan düzenlemiştir. Gerçek olan artık dünya ile doğrudan doğruya bir bağlantı içinde olduğumuz değil, televizyon ekranlarından bize verilir: televizyon dünyadır. Televizyon yaşam içerisinde, yaşamsa televizyon içerisinde çözelmektedir. Kurgu “gerçekleştirilir” ve böylelikle “gerçek” kurgusal olur(Sarup, 1997, s.234).

Gerçek ile kurgu arasında yaratılan uzamlar, yersizyurdsuzluk fikrini doğurur. Bağlamlarının kopan kavramların, sınırların eridiği yer de yersizyurdsuzluk vardır. Küreselleşme, zaman ve uzam ufuklarının sıkıştırılmasını, her şeyin geçici bir süre ve yüzeysellik içinde var olmasını ifade eder. Küresel uzam, merkezi olmayan, sınırlarının genişliği ölçüsünde çok kapsamlı ve katmanlı bir ağ biçiminde tanımlanabilir. Sınırların esnek ve geçirgen yapısı, “yer”in kendi bağlamında yeniden konumlanması gerekliliğini ortaya koyar. Konumlanma, kendi yerini tayin etme içgüdü, bu noktada ortaya çıkar. Konumlandırma ise “öteki” kavramını da içine alarak, karşılaştırma yaparak, öznelliği üretimini gerekli kılar.

Postmodernizmin ürettiği bir kavram olarak olarak öteki kavramı “ kimlik” ve “yer” kavramıyla anlamını bulur. 1960’ların sonlarında postmodernist toplumu, yanılısamalardan oluşan bir toplum olarak tanımlayan Guy Debord, *Gösteri Toplumu*’nda, toplumu şekillendiren en etkin gücün kitle iletişim araçları ve medya olduğunu dile getirir. Kitle iletişim araçlarını, gösteriyi daha etkin hale getirip, yanılısamayı arttırmaktadır. Kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, “yer” ve “zaman” algısını karmaşıklştırmış, yeryüzünü daraltmış, coğrafyayı yeniden tanımlamıştır. Böylelikle, mesafeler anlamlarını yitirmekte, bu oluşumlar, mekânı yeniden üretmektedir. “Coğrafi meseleyi ortadan kaldıran bu toplum, mesafeyi gösterisel ayrılık

olarak kendi içinde yeniden üretir” (Debord, 2004, s.32). Mesafeler ile açıklanabilen coğrafi duyarlılık, diğeri ile olan ilişkide farklı kültürler sadece söylemler dönüşmüştür. “Bugünlerde, öteki ile ilgili keşiflerimiz uzun ve tehlikeli deniz yolculukları ile değil, televizyon kanallarındaki farklı egzotik görüntüleri yakalamamızı sağlayan uzaktan kumanda cihazı aracılığıyla olmaktadır” (Morley ve Robins, 1995, s.185).

İletişim araçları- medyanın yaygınlaşması sürecinde kişi, hayalini kurduğu merak konusu olan ötekini karşısında bulur. Medya aracılığıyla görüntülenen *öteki*, hazır yapım bir bilgi, bir gösterinin bir parçasına dönüşmüştür. Modernizmle başlayan yabancılaşma kavramıyla ilişkilendirilebilecek ‘öteki’ nin varlığıyla yeni bir öznenin kendini yeniden konumlandırma gereksinimini ortaya çıkmıştır. Teknolojinin gelişimiyle mekânsal olarak çok farklı yeni deneyimlerin yaşandığı bir toplumsal hayat içerisinde dünyanın küçüldüğü algısına sahip olmak anlaşılabilir. Bugün elektronik medyanın yaygın kullanımı dolayısıyla, toplumsal yapıda zaman ve mekân algısında yeni deneyimler oluşmuştur. Algımızı da değiştiren bu değişimler, zihnimizi parçalardan oluşan bir yüzeye çevirir. Sarup, bunu imgelerden oluşan bir kolaja benzeterek şöyle belirtir:

Televizyon haberlerini düşünün sözgelimi. Bu haberler izleyicinin deneyimine sunulan yüzeysel görünüşler ile gösterenlerin birbirini takip etmesinden başka bir şey değildir.....Haberler bölük pörçük bir imgeler kolajıdır; her bir imge çok daha fazla sayıda imgenin ortaya çıkmasına yol açar, çok daha fazlasını anımsatır (Sarup, 1997, s.235).

Bu anlamda kişisel olarak deneyimlediğimiz duyular, durumlar ve olaylar akış halinde; sürekliliği olmayan bir sürecin devamı görünümündedir. Elektronik medya, özellikle interaktif olarak katılımcı, izleyen ve okuyan kullanıcıları ile birlikte paylaştığı sanal uzamlardan bahsetmek mümkündür. Medya, başka yerlerde olduğunu bildiğimiz olaylarla aramızda sanal bir bağlantı yaratır, fiziksel olarak mevcut olmayan izleyicilere erişebilmemizi sağlar. Fiziksel olarak deneyimlemediğimiz, ama içinde yaşanıldığı hissedilen sanal mekânlar, bir yerde bulunulduğunu, aynı zamanda da “hiçbir yerde” olma hissini taşır. Sınırların keskin çizgilerle ayrılmamasını, belirsizlik durumunu ifade eden yersizyurdsuzluk, sanal mekânların deneyimlendiği günümüz coğrafyasında farklı

boyutlarda algılanmaktadır. “Lefevbre’e göre parçalara bölünme ve bağlantıların ayrışması ile oluşan bu soyut mekân eskinin tamamlanmış, bütünlüklü olarak tecrübe edilebilen mekânının yerine geçmiştir. Görsel, soyut, sanal bir mekân yeni var oluşumuzun mekânı olmuştur (Aktaran: Süalp, 2004, s. 136). İnsanın varoluşunu tamamlayan mekân algısı, insanın hayatında yarattığı gerçeklik kurgusunun en önemli unsurudur. Gerçeklik ise, günümüzde fiziksel deneyimden daha çok sanal olarak deneyimlenir. Joshua Meyrowitz, elektronik medyanın ve sanal mekânların, toplumsal davranış ve insan hayatının durumsal coğrafyası üzerindeki etkisini inceleyerek şöyle bir iddiada bulunur: “Bu yeni medya, insanın toplumsal ‘konum’ ve ‘yer’ kavramlarını yeniden tanımlaması, deneyim ile fiziksel yer arasındaki bağı koparmasıdır”(Aktaran: Morley ve Robins, 1995, s.180).

Küreselleşmeyle birlikte “yer” algısı üzerine değişen deneyimler, sanal mekânları oluşturmuştur. Sanal mekânlar da sanal gerçeklikleri doğurur. Böyle bir ortamda, kültürel anlamda kopukluklar ve kesintiler içinde aidiyet kavramı öne çıkar. Anıların mekânla kurduğu sağlam bağ, düzeni oluşturmamıza ve kişisel uzamımızı şekillendirmemize olanak tanır. Deleuze’un geniş tanımlamalarını yaptığı yersizyurdsuzlaşma, küreselleşmenin öne çıkardığı kavramlar olarak kimlik, aidiyet, zaman, yerellik, sınırlar gibi kültürel yapımızı belirleyen kavramlarla ilişkilidir.

Küreselleşmenin kültürel durumları, olasılıkları içinde genel bir kavram olarak, Yersiz-yurtsuzlaşma kavramı vardır. Bu tanım, küreselden (tek tip oluştan) farklı olarak küreselleşmiş bir kültürün günlük yaşamda deneyimlenen yönlerini ele almakta, ancak bunları tek bir anahtar varsayımla, yani küreselleşmenin, yaşadığımız yerlerle kültürel pratiklerimiz deneyimlerimiz ve kimliklerimiz arasındaki ilişkiyi kökten dönüştürdüğü düşüncesiyle ilişkilendirir(Tomlinson, 2004, s.147).

Birçok nedenden dolayı, günümüzde insanların, doğduğu yerde sabit olarak yaşamadığı bilinen bir gerçektir. Bunun dışında, yaşama ortamlarının dönüşüme uğradığı, kültürel ve yerel özelliğini her geçen gün kaybettiği gözlemlenen bir durumdur. Türkiye’de son yıllarda kentsel dönüşüm gibi düzenlemelerden dolayı mekân sakinlerinin yer değişimi; mekânın dokusunun içeriğinin dönüşüme uğraması söz konusudur. Bu hareketlilik

medyanın da desteklemesi ile artmaktadır. En yaygın destekleme araçlarından biri turizm sektörüdür. Tüketim toplumun bir parçası olan turizm, insan hareketliliğinin eğlence kısmına dönüşmekle birlikte içi boşaltılmış nesneleşmiş bir eylem, aktivitedir.

İnsan sirkülasyonun tüketilebilir bir olguya dönüştürülmesini (turizm) mal ve eşya sirkülasyonunun bir yan ürünü olarak ele almıştı. Buna göre turizm, aslında banalleştirilmiş olanı gidip görmek için bir fırsattır. Seyahat edilebilecek değişik yerlerin ekonomik bütçeye göre seçilmesi bile bu yerlerin birbirleriyle takas edilebilirliğini göstermeye yeterlidir. Yani bir yerden bir yere seyahati, zamana bağlı bir olgu olmadan koparan modernizasyon, onu uzam gerçekliğinden de uzaklaştırmış bulunuyor(McDonough, 2000, s.148).

Gezgin, yolcu bu koşullarda, bilinmeyen bir yolculuğa merakla çıkmak yerine; yabancı kaldığı yere, öteki'ne belli hazırlıklarla gider. Kişisel deneyimin yokluğu, görüntü ve imajlardan edindiği bilgi akışıyla zihinsel anlamda dengelenmiştir. Bilginin hızlı akışı, nesnel görüntü sistemleri, seyahati beylik eyleme dönüştürür. Böylelikle seyahatin gizemi ortadan kalmış olur. Turist, seyahat acentesinin ona gezilmesi gereken yerleri kapsayan listeyi ve harita aracılığıyla seyahatini gerçekleştirir. Turist, şehirde belli izleği takip ederken, yerinden edilme, yersiz- yurtsuzluk kavramını duyumsar. Çünkü seyahatin doğası yerinden-edilmiştir. Burada, ne evde olma hali ne de yabancı olarak bir yer ile bütünleşme, orayı deneyimleme, gizemli bir yolculuğa çıkma söz konusudur. Debord'a göre gerçekliklerin yok edildiği dünyanın seyahat etme eylemi de yitirmesi şaşırtıcı değildir:

Meta dolaşımının yan ürünü olan ve bir tüketim olarak kabul edilen insan dolaşımı, yani turizm aslında bayağılaşmış şeyin görmeye gidildiği boş zamanda başka bir şey değildir. Değişik yerlere yapılan ziyaretlerin iktisadi açıdan düzenlenişi, bu yerlerin birbirine denk olduklarına dair bir güvenceyi içinde taşır. Yolculuktan zamanı geri almış olan modernleşme aynı zamanda uzamın gerçekliğini de almıştır (Debord, 1996, s.92).

Bir yerden bir yere gitme eylemi fiziksel anlamda şekil (kara yolundan hava yoluna geçiş) değiştirmiş olması, bireyin yer ile olan ilişkisini etkilemiştir. Uçakla bir yerden bir yere çok kısa sürelerde farklı mekânlarda var olma, bireyde zaman algısı anlamda

mekân algısını yüzeysel hale getirmektedir. Artık, zaman kısalması yol ile birebir izlenim ve gözlem yaşanamaması yolun ve seyahatin anlamını hafifletmiştir anlamını değiştirmiştir. Bugün artık imajların çeşitliliğinden, bilgi akışın aracılığıyla isteyen sırf fotoğraflara bakarak (elektronik medya üzerinden) fiziksel olarak deneyimlemeden seyahat gereksinimini karşılayabileceğine inanmaktadır. Bu uzamsal genişlik ya da darlık zihinde de farklı uzamların var olmasına yol açar.

Giderek artarak yoğunluğunu hissettiğimiz bu duyum, aslında günümüz toplumunda herkesin farklı şekilde ve yoğunlukta, farklı yollarla hissettiği bir durumdur. “Evde olmamak, modern dünyadaki pek çok insanın, halkın (gönülsüz kozmopolitler) değişmez kaderidir” (Morley ve Robins, 1995, s.144). Delueze’un tanımladığı kavram (yersizyurtsuzluk) aslında günümüzde ortaya çıkan yeni bir kavram değildir. Sanayileşme sonrası modern toplum sürecinde birey, içinde yaşadığı kente karşı farkındalık yaşamaya başlamıştır. Yabancılaşma, sınırlar, özel alan- kamusal alan’ın ayrılığı bu dönemde ortaya çıkmıştır. Modernizmin sembolü Flaneur kavramı, şehir üzerinden modern bireyin, ev –yurt ile yurtsuzluk, içerisi ile dışarı, bireyin uzamla ilişkisi, hareketliliği üzerinden farklı okumalara yol açmıştır. Bu okumalarda kente duyulan hayranlık vardır. Gönüllü bir yersizyurtsuzluk duygusu hissedilebilir. Bu durum, Baudelaire’in söyleleriyle ifadesini bulur: “Evden uzak kalmak ama her yerde evinde hissetmek; dünyanın merkezinde olmak, dünyayı gözlemek ama dünyadan saklı kalmak...”

Modernizmin ilk sosyoloğu olarak kabul edilen Simmel’in “yabancı” kavramı, yersiz-yurtsuzluk kavramıyla ilişkilendirilebilir. Georg Simmel “The Stranger” kavramını, topluma, o toplumun dışından gelen ve bu sebeple toplum ile iletişimi farklı olan birey olarak tanımlar. “Stranger toplumun dışından geldiği için, geldiği toplum ile din, ırk, aile gibi bağları yoktur” (Simmel, 2003, s. 25). Burada stranger (yabancı) kavramını aidiyet hissi olmayan ve yersiz- yurtsuz kavramının modern çağdaki hali olarak görülmektedir. Yaşadığımız postmodern çağı, çokluklar çağı olarak tanımlayan Antonio Negri ise, İmparatorluklar çağı ve çokluklar zamanında sanat ve kültür adlı makalesinde, küreselleşmenin dünya algısı üzerindeki etkisine, bu durumda sanat yapıtlarındaki önem ve anlam yaratma gücüne işaret eder: “Dünyanın, uçsuz bucaksız

ve aynı zamanda küçücük hale geldi. Pascal’a özgü bir durum içinde bulunuyoruz; ama Tanrımız yok artık. Uzam dümdüz ve yüzeysel, değerin içkinliği yalnızca insanların yapıtlarına dayanıyor”(Negri, 2006).

Haritanın biçimini oluşturan tasvir (yeryüzü tasviri) içerik olarak uzam yaratıcısıdır. Uzam, harita düzlemini aşarak zihinsel bir mekân algısı uyandırır. Bu anlamda kartografi, günümüzün uzamsal çokluğunda, yer ve zaman ilişkisinde yeni çözüm yolu sunabilecek bir araçtır. Negri’nin de belirttiği gibi, uzam ve zamanın akıcılığı içinde dünyanın iki boyutlu bir yüzeye dönüşen algısında, yeni ve çok boyutlu bir dünya, ancak sanat yapıtının kendisiyle yaratılabilir.

Haritanın mekânın üretimi anlamında kullanımına örnek olarak, Lars Von Trier’in Dogville filmini vermek yerinde olur. Burada, sınırları belirlemek, anlatılmak istenen hikâyenin, mekânsal etkisinin önemini vurgulamak için harita çizimi bir araç olarak kullanılmıştır. Hikâyenin geçtiği yeri anlatılması için kullanılan harita, hikâyeyi öne çıkararak doğrudan sanat yapıtının kendisine (yarattığı dünyaya) işaret eder.

Danimarkalı bağımsız film yönetmeni olan Lars Von Trier, film yapımında yalınlığa, dürüstlüğe bağlılığı vurgulayan bir sanatsal hareket olan Dogma 95’in yapımcısıdır. Bu mantık ile filmlerinde hikâye anlatımına önem verirken sahnelemeyi basit dekorlarla, özel efektlerle, oyunculuğun öne çıkmasıyla gerçekleştirir. Dogville filminde minimal özelliklerdeki dekoru, filmin zamanının geçtiği yeri anlatmak için haritayı kullanır. Bu harita tiyatro dekorlarındaki sahneye benzeyen yerin tabanına çizilmiş ‘buradan uzak olmayan oldukça küçük bir kasaba’nın haritası kullanılmıştır(Harmon, 2009, s.161).

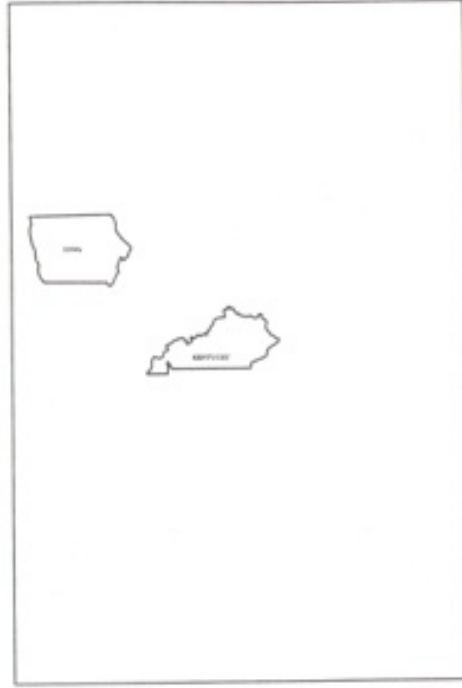
Mekân yaratımının, kasabanın haritasıyla oluşturulduğu filmde, kahramanın aidiyet duygusu; yurtsuzluk acısı konu edinmiştir. Yurt, bağlılık kasabanın haritasıyla anlam kazanır. Sanatta Kartografik yaklaşım, postmodern toplumda devingen coğrafyalar içinde kendi sınırlarını çizerek yersizyurtsuzluk kavramına cevap verir. “Çünkü sınır diye bir şey zorunlu olsa da, her bir belirli sınır ihlal edilebilir, her barikat yıkılabilir ve bu tür edim de, kuşkusuz, yeni bir sınır bulur ya da yaratır” (Simmel, 2003, s.280).



Resim 16: Lars Von Trier, “Dogville”, 2003, Film setinden bir fotoğraf.

Resimde, fırça vuruşlarıyla sınırlar yumuşatılmış, yer isimleri ve parçalardan oluşan bir düzenle mekânsal algı yaratılmıştır. Haritayı oluşturan parçalar, kaygan ve belirsiz betimlenmiş, kimi yerde üstüste gelen lekelerden oluşur. Harita yerler sabit değildir, yani resmin yüzeyine oturmaz. Johns, bu şekilde mekânların geçiciliği, değişkenliğine gönderme yapmaktadır. Fırça vuruşlarıyla, bu belirsizlik etkisi güçlendirilir. Resimde belleğin kimi şehirlere, bölgelere daha fazla yer verilmesi, ya da deneyimlenen kimi şehirlerin silinmesi- yok etmesiyle bellek ve mekân- yer ilişkisi üzerinden okumalar yapılması mümkündür. Bu bakımdan Johns'un haritasındaki bölgeler, yıkıntılardan oluşmuş, yok olmuş, yeniden kurulmuş ve başkalaşmış, hatırlanmış ve unutulmaya çalışılmış yerlerin birlikteliğini gösterir. Resimde figür olarak beliren renk lekeleri, belli belirsiz görülen harfler ve harflerin transparanlık etkisi da haritanın devingen yapısını mekânın kaygan yapısını bir arada tutar.

İngiliz sanatçılar Terry Atkinson ve Michael Baldwin ise Sanat & Dil / Art& Language adıyla harita serileri üretmişlerdir. Haritayı oluşturan(bkz. Resim 18) yerleri, haritanın yüzeyinden eksilterek yeni bir harita oluşturulur. Haritada gösterilen ise, sadece sanatçıların göstermek istedikleri yerlerdir. Sanat&Dil, haritanın kişisel arzulara göre parçalara bölünebileceğini, azaltılabileceğini göstererek iktidarın aracına müdahale etmiş olur. Bu şekilde sanatçı, izleyiciye sorgulama alanı yaratır, izleyiciye kendi bakışını sunarak onu, yeni anlamlar kurmasına yönlendirir. Harmon'a göre (2009, s.11) Geleneksel harita, 'Dünyanın şekli budur' der ve bunu iddia eder, okuyucusunun da boyun eğmesini bekler. Sanatçıların haritası ise bu otoritenin suç ortaklığı olan iddiayı geçersiz kılıp, 'dünya benim bakışımдан budur der ve izleyiciyi, kendi bakış açısını yapılandırması için teşvik eder.



Map to not indicate : CANADA, JAMES BAY, ONTARIO, QUEBEC, ST. LAWRENCE RIVER, NEW BRUNSWICK, MANITOBA, AKEMISKI ISLAND, LAKE WINNIPEG, LAKE OF THE WOODS, LAKE NIPESGON, LAKE SUPERIOR, LAKE HURON, LAKE MICHIGAN, LAKE ONTARIO, LAKE ERIE, MAINE, NEW HAMPSHIRE, MASSACHUSETTS, VERMONT, CONNECTICUT, RHODE ISLAND, NEW YORK, NEW JERSEY, PENNSYLVANIA, DELAWARE, MARYLAND, WEST VIRGINIA, VIRGINIA, OHIO, MICHIGAN, WISCONSIN, MINNESOTA, EASTERN BORDERS OF NORTH DAKOTA, SOUTH DAKOTA, NEBRASKA, KANSAS, OKLAHOMA, TEXAS, MISSOURI, ILLINOIS, INDIANA, TENNESSEE, ARKANSAS, LOUISIANA, MISSISSIPPI, ALABAMA, GEORGIA, NORTH CAROLINA, SOUTH CAROLINA, FLORIDA, CUBA, BAHAMAS, ATLANTIC OCEAN, ANDROS ISLANDS, GULF OF MEXICO, STRAITS OF FLORIDA.

Resim 18: Art & Language (Sanat&Dil), 1967,Dijital Baskı 50x59 cm.

Haritada gösterilmek istenmeyen parçalar: Kanada, James Bay... Florira'nın düzlükleri.



Resim 19: Oyvind Fahlström, “World Map/Dünya Haritası”, 1972, Litografi, 71x59 cm.

İsveç sanatçı Öyvind Fahlström dünya haritasında sınırlar, olaylar ve durumlar üzerinden anlatılan hikâyelerden oluşur. Bu hikâyelerin oluşmasında, ülkelere ait olan bilgiler ve tanımlayıcı özellikler belirleyici olmuştur. Karikatürist Robert Crumb’un hayranı olan Fahlström, pop kültürünün etkisiyle, çizgi roman resimlemelerine gönderme yapmaktadır. Günümüzün yaygın yöntem dile olan hikâyeci bir anlatımla mekânı yeniden üretirken, ekonomi ve güç ile ilgili kültürel varsayımları ve kimliksel önyargıları mizahi bir dille eleştirir ve sorgular.

Resimde, çizgisel ve kurgusal karakterler, görsel imgeler; sanatçı ve sanatçının mesajını daha gerçekçi kılar. Çünkü bu imgeler dönemin gerçek olarak kabul edilen ve tanıdık imgeleridir (görsel dili). Sanatta gerçekçilik, bir biçim sorunu değil yöntem sorunu olarak değerlendirilmelidir. “Gerçekliğin bütünü, özne ve nesne arasındaki bütün ilişkilerin toplamıdır: yalnız geçmişteki değil, gelecekteki ilişkilerin; yalnız olayların değil; bireysel yaşantıların, düşlerin, sezgilerin, heyecanların, hayallerin toplamıdır. Sanat yapıtı gerçeklikle düş gücünü birleştirir” (Fisher, 2005, s. 104).

Fahlström’da gerçeklikle imgelemin birlikte oluşturduğu imgeler, geçmişi ve geleceği ve olabilecek durumları kapsadığı için şimdiki zamanın içinde görünür. Bu temsillerde zaman doğrusal bir çizgide ilerlemez. Zaman her yerededir. Jasper Johns harita resminde olduğu gibi (bkz. Resim 19) Fahlström’ın dünya haritası ve deniz haritaları serisindeki çalışmalarda (bkz. Resim 20, 21, 22, 23, 24,25, 26) da devam eden bir sürecin varlığı önemlidir. Aynı düzlemde, belleğe ait bir birçok görüntü, zamansal bir öncelik olamadan, farklı bilgiler içererek yansıtılabilir. Bu eşzamanlılık durumu; postmodern sanatta çok karşılaştığımız bir durumdur.

“Postmodern sanatçı, modern dünyanın çelişkilerini ve sıkıntılarını bir arada gösterirken bunları kullanarak sanatını gerçekleştirmiştir. Bu amaç, çok farklı zamanlara ait imgelerle her karenin kendine ait anlamlarını eş zamanlı bir noktaya taşımıştır. Bu noktada da eş zamanlılık, çok zamanlılık ve çok anlamlılık postmodernizmin temel göstergeleri olmuşlardır” (Coşkun, 2005, s.93).

Anlamsal açıdan bakıldığında da, farklı zaman dilimlerine ait yerleri aynı alanda birleştirmek ve eşzamanlılık yaratmak aslında en akla yatkın ve gerçekçi bir sunumdur. Çünkü belleğin zamanı yoktur. Zihin, belli zaman dilimlerini aynı anda yaşayabilen, zamansal geçişleri sık sık değişebilen belleğin sarsıntısıyla şekillenen görselleri taşır. Ama bunu yaparken kişinin iç dengesi ve sınırları etrafında dolaşır. Mekânın sınırları olduğu gibi insanın çevresinde insanın duyarlılığın ve algısını şekillendiren sınırlar vardır. Bu sınırlar resim ve haritalarda kontörlerle belirtilir. Çizgisel dilin hâkimiyeti söz konusudur. Bu bakımdan minyatür resimlerin yarattığı uzam ve eş zamansal atmosfer, zihnin ve belleğin bu geçişli yapısını aktarabilecek güçtedir. Zeynep sayın minyatür resmindeki bu görsellik için şöyle bir yorum yapar:

“Her zaman aynı anda iki ayrı yerededir. İki nesne arasında, iki zaman arasında, iki dünya arasında, gözümüzü ayırmadan baktığımızın hep arasında ya da arkasında, şeyler tarafından belirtilmiş, içerilmiş, hatta çok zorlayıcı bir şekilde istenilmiş ‘bir biçimde var olur’- oysa kendisi şey değildir” (Sayın, 2003, s.184).

Joyce Kozloff ise Boy’s adlı harita projesi, üç uzamın ve zaman dilimlerinin var olması ve kaybolmasıyla anlamlanır. Bu çalışmalarda, ayrı yerlere ve bağlamalara bağlı olan durumlar aynı zemin üzerine yeniden bir şey’e dönüşür. Sanat yaşamının her

aşamasında haritayı kullanan Amerikalı kadın sanatçı Kozloff, İtalya da kaldığı rezidanstan edindiği orijinal İtalyan savaş haritalarını eliyle kopya ederek çizdikten sonra, kendi çocuğunun resimlediği savaş aletlerini, savaş uçakları, savaş tankları ve savaşan figürleri, keserek haritalara montajlar. Burada, çocuğun düşlerinde dışavurulan figürler, sanatçının el çizimi kopya haritaları ve haritanın kendi zamanına ait ve mekânına ait gerçekliğinin taşıdığı uzamlar birlikte görsel imgeyi oluşturur.

Kullanılmış savaş haritası, elle yeniden üretildiğinde farklı bir şeye dönüşür. Haritanın savaşa dair olmasının ciddiyetini kaybeder bir ölçüde. Bu haline eklemlenen çocuk resimlerinin naif ve dışavurumcu hali üzerinde bulunduğu yüzeye de görsel anlamda uyum sağladığı için pek yabancı durmaz. İzleyici, haritanın savaş gerçeğini hatırlatması, savaşa dair fikir yürütmeye (belki de sadece) haritanın lejantındaki Iwo Jima yazısını okuduğunda karşılaşır. İkinci dünya savaşında kullanılmış bir savaş haritasının üzerinde yer alan çocuk resimlerinin bu savaş haritalarının kenarını ve ortasını süslemesi, büyük erkeklerin oyun alanına ait olmayan küçük bir çocuğun masum görsel imgeleri şeklinde yorumlanabilirken, bu imgeler, erkeklerin şiddete karşı duydukları çocuklarda yansıması şeklinde de okunabilir.



Resim 20: Joyce Kozloff, "Boys' Art #9: Iwo Jima," 2001-2002, Kâğıt üzerine karışık teknik, 42x28,75 cm.

4.1.GÖRSEL DİL VE SUNUM (BİÇİM) AÇISINDAN

HARİTA –MİNYATÜR İLİŞKİSİ

Uzama parçalayan çizgisel değerlerin yattığı sınırlar minyatür resimlerde olduğu haritalarda olduğu gibi minyatür resim geleneğinde de belirleyicidir. Çizgi en önemli undurur. Minyatürde konu ve anlatılmak istenen hikâye önemli olduğu için, hikâyenin anlatımı nesnelerin belirgin çizgileri sağlanır. Hikâyenin anlatımına bağlı olan yan hikâyeler oluşumlarda ana hikâyeyi gösteren resimsel düzleme eklemlenir. Bu anlamda kurulan resimsel düzeneğin adlandırılması ve tasarlanması sırasında zamanın akıcılığı da eklenir uzama. Yeryüzünü çizgilerle ve parçalara bölünerek tasvir eden haritalarda da aynı zaman anlayışı vardır.

Minyatür görsel yapısının bu açılımı, postmodern algılayışın eşzamanlı ve çok katmanlı durumuna uygun gelen bir anlatım yolu olarak günümüz sanat yapıtlarını etkilemiştir. Günümüzün düşünüş ve algısına tanımlayan eşzamanlılık, günlük hayatımızda sıklıkla kullandığımız imgelerin akıcı ve geçici görünüşleri ve iletişim teknolojilerinin yaygınlaşmasıyla yer zaman boşluğunun olmasına bağlamak mümkündür. Fragmanlardan oluşan yaşayışımızda şimdiki zamanda, zihnimizde kesik kesik parçalardan oluşan imge ve bilgi mekânları şimdide oluşur.

“Geçmişten günümüze kadarki süreçte var olan, uzun hikâyeler (binbir gece masalları gibi) Postmodern’de, kısalmış anlam ve imgelerle verilmeye başlanmıştır. Bunu hızlandıran en önemli unsur da tekno-kültür teknolojileri, tv, bilgisayar, dijital fotoğraf makineleri ve diğer teknolojik ürünler olmuştur. Bu teknolojik ürünler, geleceği şimdiki zamana taşımaya çalışan ve sonsuz bir şimdiki zaman yaratmaya çalışan endüstri devlerinin zaman anlayışı olmuştur” (Coşkun, 2005, s. 87).

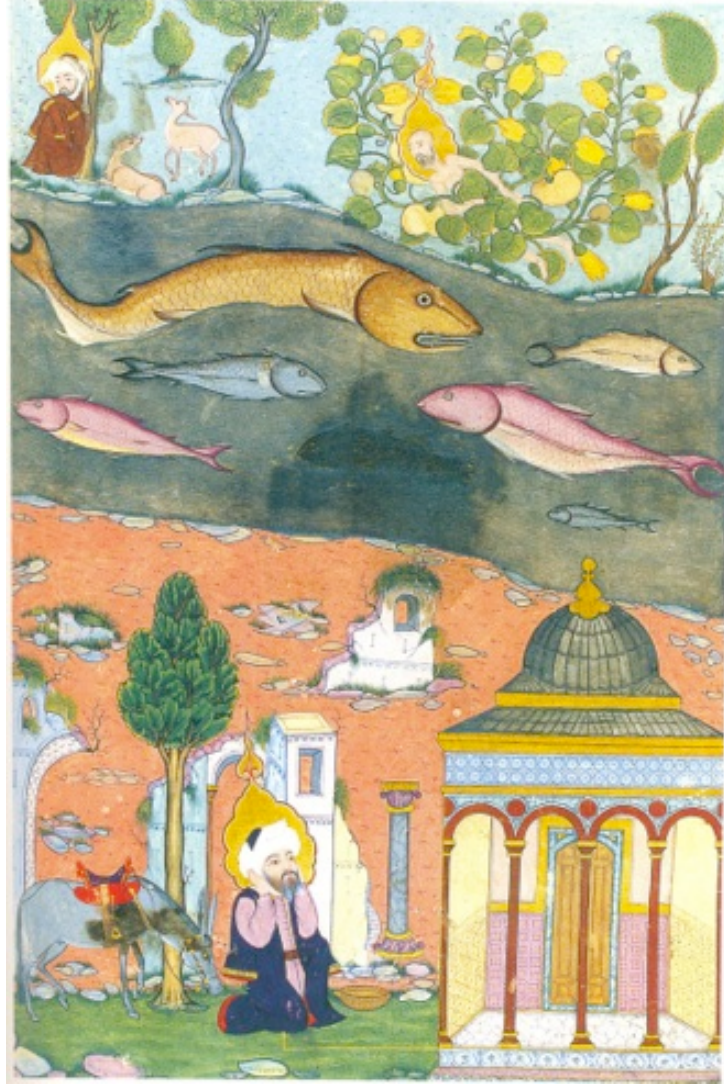
Minyatürleri resmeden sanatçı(Nakkaş), anlatacağı hikâyeyi mekânı yaratarak değil; hikâyeyi yaratarak mekânı oluşturur. Uzamsal algı, izleyenin katkısıyla gelişen bir süreç doğrultusunda kendiliğinden oluşur. Matrakçı Nasuh tarafından yapılan bu İstanbul haritası(bkz. Resim 21), çoklu perspektifle betimlenen ve farklı açılardan görülen tüm nesneler birlikte bir montaj etkisi yapıyor. Minyatürleştirme eğilimini gerçeklik yaratımının farklı boyutu olarak almak gerekir. Bu anlayış, dünyayı bütün olarak görebilmenin ya da isteğinin ifadesi olarak yorumlanabilir Bachelard, dünyayı görme yöntemi olarak ele aldığı minyatürleştirme eğilimi şu sözlerle önemli kılar:

Minyatürleştirmekte ne kadar becerikliysen, o ölçüde sahip olabilirim dünyaya. Ancak, böyle yaparken, minyatürde değerlerin yoğunlaştığını ve zenginleştiğini de unutmamak gerekir. Minyatürün dinamik erdemleriyle tanışabilmek için, eflatuncu bir büyük ve küçük diyalektiği yeterli olmaz. Küçüğün içinde bulunan büyüğü yaşayabilmek için, mantığı aşmak gerekir(Bachelard, 2008, s.226).

Bachelard'ın mantık diyerek söylemek istediği klasik batı anlayışındaki gerçekçi eğilimdir. Minyatürlerde görselliğin, batı resim geleneğinde gerçekçiliği sağlayan merkezi perspektife sahip olmayışı, yer ve zaman ilişkisi ve derinlik eksikliği anlamında mantıksız olarak kabul edilebilir. Batı sanat tarihi içinde gelişerek var olan perspektif ve derinlik anlayışı hala varlığını korumakta ve okullarda eğitimi verilmektedir. Oysa 20.yüzyılın başlarında, klasik merkezi perspektif yıkılmaya, bu anlayışın yanılsama olduğu düşünülmüştür.“Henri Lefebvre’e göre 1910 lu yıllardan itibaren batı felsefesi ve sanatı içinde vücut bulan Rönesans’ın klasik perspektif ve geometrisinin Euclidci mekânı sarsılmıştır. Euclidci ve perspektife dayalı mekân bir referans noktası olmaktan çıkar” (Aktaran: Süalp, 2004, s.98).



Resim 21: Matrakçı Nasuh, “İstanbul Haritası”, 16.yüzyıl.



Resim 22: Üst kesimde solda ağacın altında outran Hz. İsmiye (Yeremya) ve sağda ağaçlar arasında kendine gelmeye çalışan Hz. Yunus; alt kesimde ise Hz. Uzeyr' in üzüntüyle başını iki elinin arasına alarak hayretle Kudüs'ü seyretmesi, arkasında kendisi gibi can verilen eşiği (Zübdetü't- Tevarih, TİEM 1973).

Resim 22’de anlatılan uzun öykü çok kısaca şöyledir:

Benyamin ülkesinin kahinlerinden Hilkiya’nın oğlu Yeremya’ya ulaşır. Bundan sonra Babil Kralı uhtunnasar’ın Kudüs’ü yakıp yıkar. Mersiyeler ise Keldanilerin ele geçirdikleri Kudüs için yakılmıştır. Bu ağıtlarda Kudüs insanlarla doluyken şimdi tek başına kalmıştır, diyerek uzun uzun bu acı dile getirilmektedir. En sonunda Allah’a seslenerek neden unutuldukları, neden bırakıldıkları sorulmaktadır. İşte minyatürde Hz. İrmiya’nın bu yalnızlığının acısı gösterilmektedir(And, 2010, s.217).

Tüm bu olaylar aynı yüzeyde gösterilebilmiştir. Minyatürlerde zaman parçalanmaz, daireseldir. Ay’ın evrelerini gösteren çizimlerdeki gibi, farklı zamana ait evreler dairesel bir yörüngede aynı yüzeyde gösterilmek üzere yerleştirilmiştir. Zamanın farklı evrelerinden doğan farklı uzamlar üst üste gelerek derinlik sağlar. Minyatürdeki derinlik etkisi, merkezi perspektifle değil, kavramsal yolla sağlanmış olur. Minyatürlerdeki hikâyelerin iç içe geçmesi, dünyanın bütün olarak görülmesini kolaylaştıran iki boyutlu yüzeyde hikâyeyi öne çıkaran minyatür resim tekniği resim düzlemini ve resmin uzamın da öne çıkarırlar. Temsil edilen şeylerin klasik perspektif anlayışı olmadan hikâyenin gereklerine göre kurgulanıyor olmasını gösterir. Minyatür geleneği sadece farklı bir temsil yöntemi olarak değerlendirilmek gerekmektedir. Florenski, temsildeki perspektif kullanımını, farklı bir dünya algısını sunma yolu olarak görür:

Temsil her zaman bir göstergedir ve aslında ister perspektifle yapılmış olsun ister olmasın, her türlü temsil böyledir. Temsili sanat eserleri şeylerin farklı yönlerinin, farklı dünya görüşlerinin ve farklı sentez düzlemlerinin simgeleri olmalarıyla birbirlerinden ayrılırlar. Farklılıkları simgesel düzlemde ortaya çıkar. Bazıları daha kusursuz, bazıları daha az kusursuzdur. Bazıları daha az, diğerleri ise daha çok genel insanlığa özgüdür. Ama doğaları gereği tümü simgeseldir. Kaba natüralizmin inandığı gibi temsillerin perspektifli olması asla şeylerin bir özelliği değil, aksine sadece simgesel ifade gücünü gösteren bir yöntem, sanatsal değeri farklı bir değerlendirmenin konusu olan pek çok olası simgesel tarzdan biridir. Tam da bu nedenle hakikiliğinden, patentli bir ‘realizm’ iddiasından söz etmek anlamsızdır (Florenski, 2011, s.115).

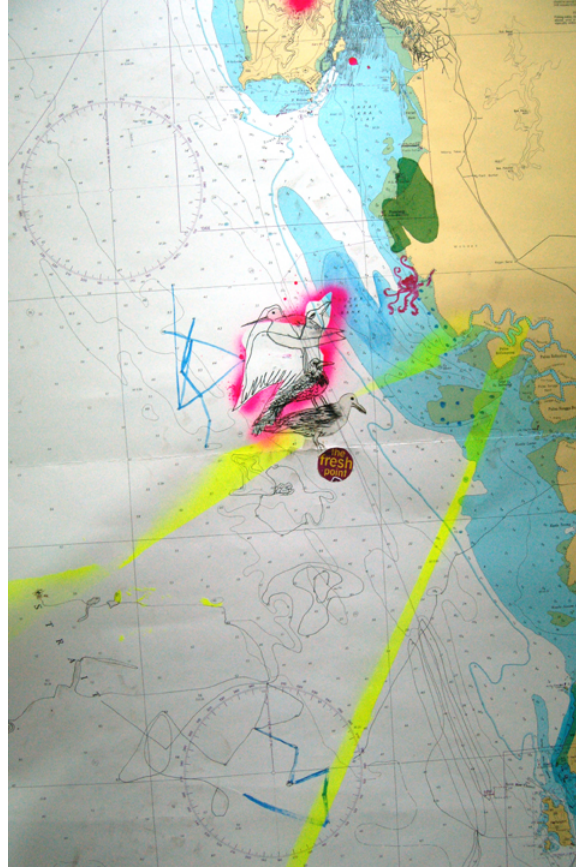


Resim 23: Yüksel Arslan, “Le Capital/Başkent”, 1972, “Arture XII(163)” (Arture Serisinden), 36x21,5 cm.

Yüksel Arslan'ın illüstrasyona, minyatür resim anlatımına yakın duran resimlerinde Atrura serisinden olan bu resim (Resim 19), şehir temsilini gösterir. Arka planın boş bırakılarak el figürünün öne çıkarıldığı bu resimde, avuç içinde yaratılan uzam, yeryüzündeki sanayileşen kenti tasvir eder. El ayası, avuç kişinin yollarla, yaşadığı şehre gönderme yapan bir sembol olarak alınabilir. Herkesin bildiği “avucumun içi gibi bilmek” deyişi, bilginin, bilinecek yere, gidilecek yere hâkimiyeti simgelemek için kullanılır. İnsan yer ilişkisi bağlamında aidiyet hissine gönderme yapar. İnsan vücudunun bir parçası olan el ile insanın kişisel iç uzamı ile şehrin yarattığı uzam üst üste gelmesi söz konusudur. İki boyutlu bu el tasvirinin içinde betimlenen şehrin üç boyutlu algı yaratan uzamsal yapısı zıtlık oluşturmaktadır.

4.1.2. DENİZ HARİTALARI SERİSİ(2011-2013)

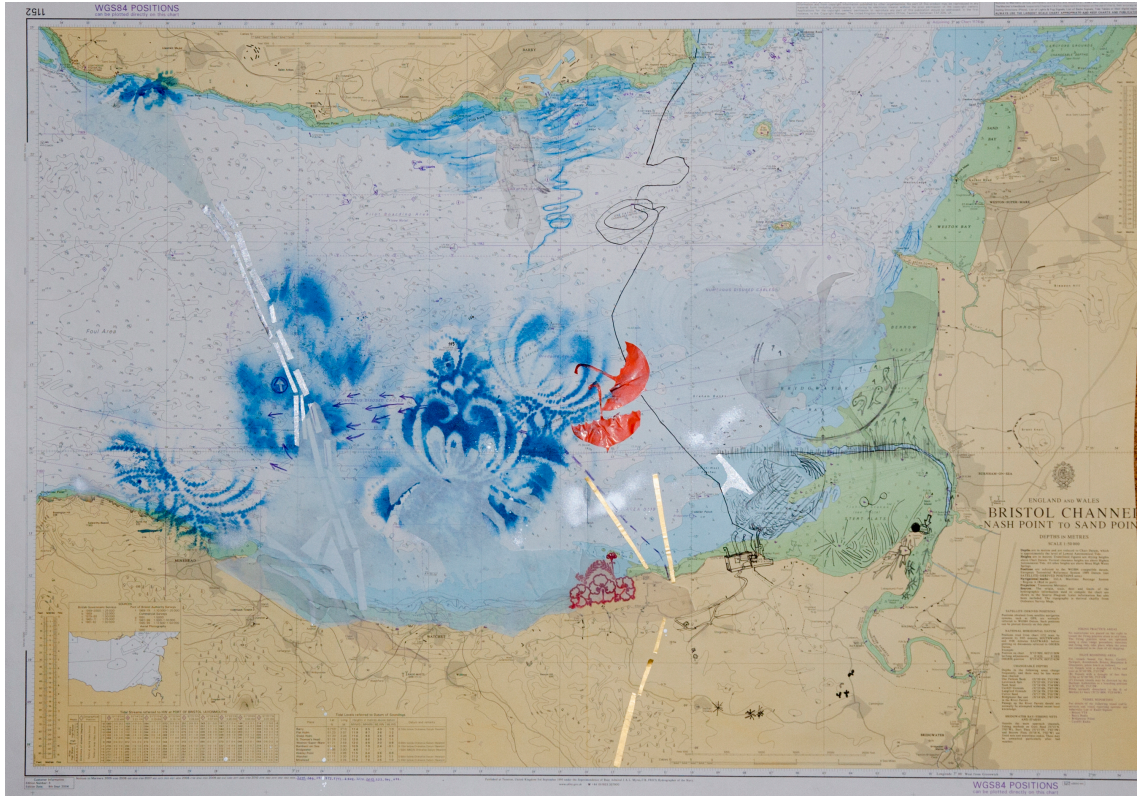
Deniz haritalarını kullanarak yapılan bu seri resimler, iki yıl sürecinde çalışmaları etkilemiştir. Bu serilerde, minyatür resim geleneğinin etkileri görülmektedir. Arka plandaki boşlukların bırakılması özellikle istenmiş, çizgileri öne çıkaran görsel bir anlayışta hikâyeler oluşturulmuştur.



Resim 24: Çiğdem Menteşoğlu, “İsimsiz (Deniz Haritaları serisinden)”, 2011, Eski deniz haritası üzerine çizim ve kolaj, 104x 71,5 cm.



Resim 24: Çiğdem Menteşoğlu, “İsimsiz (Ayrıntı)/Deniz Haritaları serisinden”, 2011, Eski deniz haritası üzerine çizim ve kolaj, 104x 71,5 cm.



Resim 25: Çiğdem Menteşoğlu, “İngiltereUzak(Deniz Haritaları serisinden)” , 2012, Eski deniz haritası üzerine çizim ve kolaj, 71,5x 104 cm.

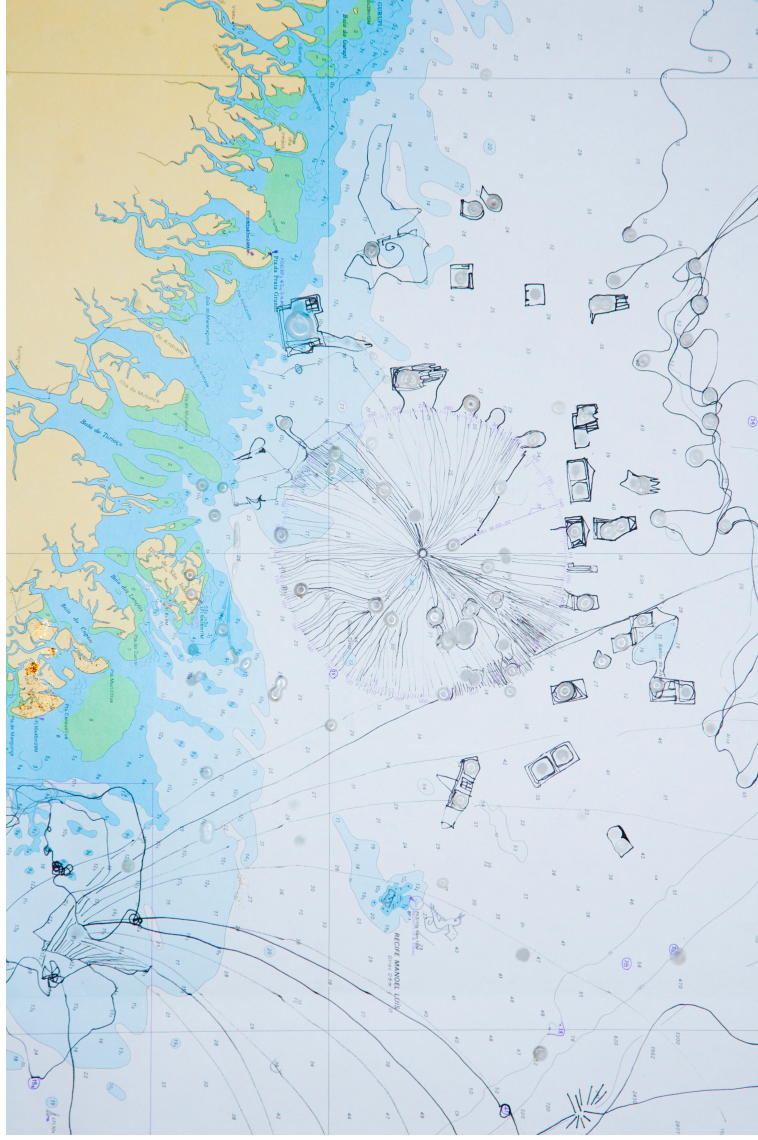
Deniz haritaları, seyir maksatlı kullanılan iki boyutlu kâğıt haritalardır. Seyir haritaları genellikle derinlikleri, kıyı hatlarını seyir yardımcılarını ve seyirle ilgili olabilecek diğer durumlarla ilgili bilgi ve yönlendirmeyi içerir. Bu haritaların kullanımı, seyir halinde olmaya işaret eder. Geleneksel malzemelerle(çizim, mürekkep,vb.) müdahale edilerek dönüştürülen bu dijital baskı kâğıt haritaların oluşum sürecinde imgelem ve kültürel bilgi etkin olmuştur.

Farklı coğrafyalar ait buluntu haritalar, kullanım alanlarına göre yeni anlamlar üretilen bir yüzeye dönüşmüştür. Yüzeyde, gösterilen bölgelere dair bir ön bilgiyle oluşturulan imgeler, zihinde kurulan yeni oluşumları görselleştirir. Resim 26'da ki İran ve Irak bölgesine ait haritada görünen el sembolü, yüzeyi tanımlayan bölgenin geçmişiyle bağlantı kurularak şekillenmiştir. Tarihsel olarak çok önemli kültürel değişimler ve dönüşümler geçiren bu bölge, “el” imgesinin çağrıştırdığı anlamlarla yeniden tanımlanmaya çalışılır. El imgesi, burada bölgenin geçirdiği dönüşümlere, yıkımlara karşı yardım çağrısı olarak sembolize edilebilir. Sembolün önerdiği anlamlar farklı çağrışımlara da barındırır. Kişisel olarak deneyimlenmemiş yerlere müdahale aracılığıyla diğeriyle ilişkiye dirilir. Bu şekilde, harita, diğeriyle kurulan bir ilişki yaratmak için bir araç olarak görülmüştür.

Diğeri ile kurulan ilişkiyi, farklılığı ve merakı körükleyen bir nesne olarak bakıldığında harita; fetiş bir özelliğe sahiptir. Özne olan her insan, dünyaya kendi kişisel penceresinden bakar. Bu anlamda haritalar, kendi konumumuzdan dünyanın diğer bölgelerine, diğer sınırlara bakma merakımızı giderir bir anlamda. Bilmediğimiz dünyayı bize yakın kılar. Bu fetiş duygusu, deniz haritaları serisinin yaratım sürecini etkilemiştir.



Resim 26: Çiğdem Menteşoğlu, "İsimsiz /Irak, An", 2012, Eski deniz haritası üzerine çizim ve kolaj, 71,5x 104 cm.

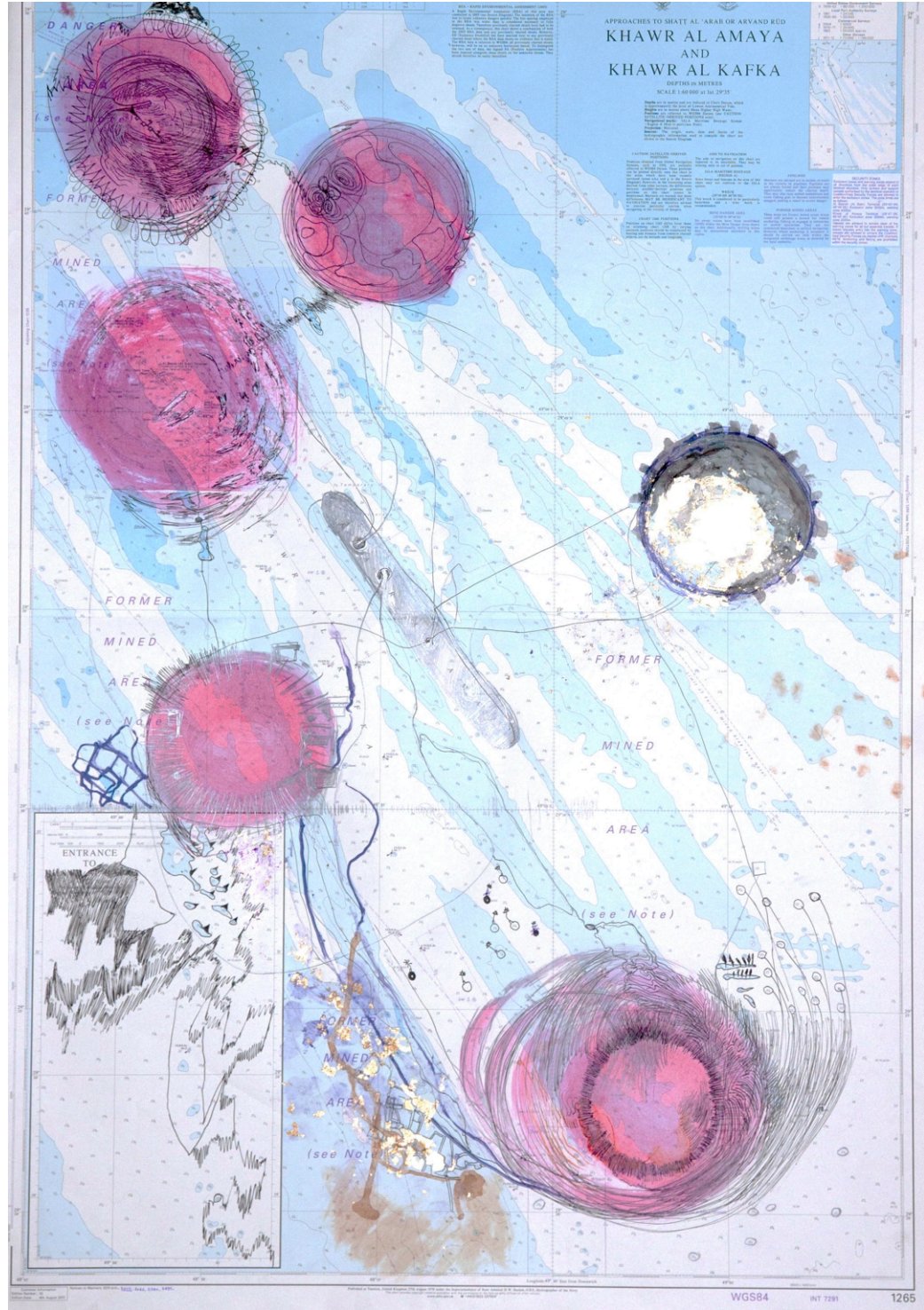


Resim 27: Çiğdem Menteşoğlu, “İngiltere III/ Deniz Haritaları Serisinden”, 2012, Eski deniz haritası üzerine çizim ve kolaj, 104x 71,5 cm.



Resim 28: Cantino'nun küresi, 1502, 3 adet parşömen kâğıdı, 220x105 cm.

Orijinal ama geçerliliğini yitirmiş deniz haritaları üzerine yapılan kolaj, baskı ve çizim tekniğiyle oluşturulan bu çalışmalar, tarihi (15-16.yy) deniz haritalarının(bkz. Resim 28) sanatsal dilinden etkilenmiştir. Bu haritalarda da, minyatürlerdeki anlatıma özgü oranlama ve betimleme etkisi, deniz haritaları serisinin, hikâye anlatım diliyle benzerlik taşır.



Resim 29: Çiğdem Menteşoğlu, “İngiltere I (Deniz Haritaları serisinden)”, 2012, Eski deniz haritası üzerine çizim ve kolaj, 104x 71,5 cm.



Resim 30: Çiğdem Menteşoğlu, “İngiltere II (Deniz Haritaları/Uzaklar Serisinden)”, 2012, Eski deniz haritası üzerine çizim ve kolaj, 71,5x 105 cm.



Resim 31: Çiğdem Menteşoğlu, “The Realm of Epiphany (Deniz Haritaları Serisinden)”, 2012, Eski deniz haritası üzerine çizim ve kolaj, 124x 81,5 cm.

The Realm of Epiphany (bkz. resim 31), suyun derinliklerini gösteren ve seyir için yapılmış olan deniz haritasında, farklı bir dünyaya ait yeni bir uzam yaratır. Bu iki uzamın aynı anda oluşu karışıklık değil zenginlik oluşturur. Birbirinden beslenir. *The Realm of Epiphany* (Aydınlanma ülkesi), hayali bir ülkenin görsel bir anlatımının haritalanmasıdır. Bu hayali ülke, derinliklerin ve sayıların kodlandığı deniz haritasının üzerinde canlanarak mekanı yeniden üretir. Her bir işaret, yeni anlamlar üretir.



Resim 32: Çiğdem Menteşoğlu, “Uzaklar(Deniz Haritaları/ Uzaklar serisinden)” , 2012, Eski deniz haritası üzerine çizim ve kolaj, 71,5x 104 cm.



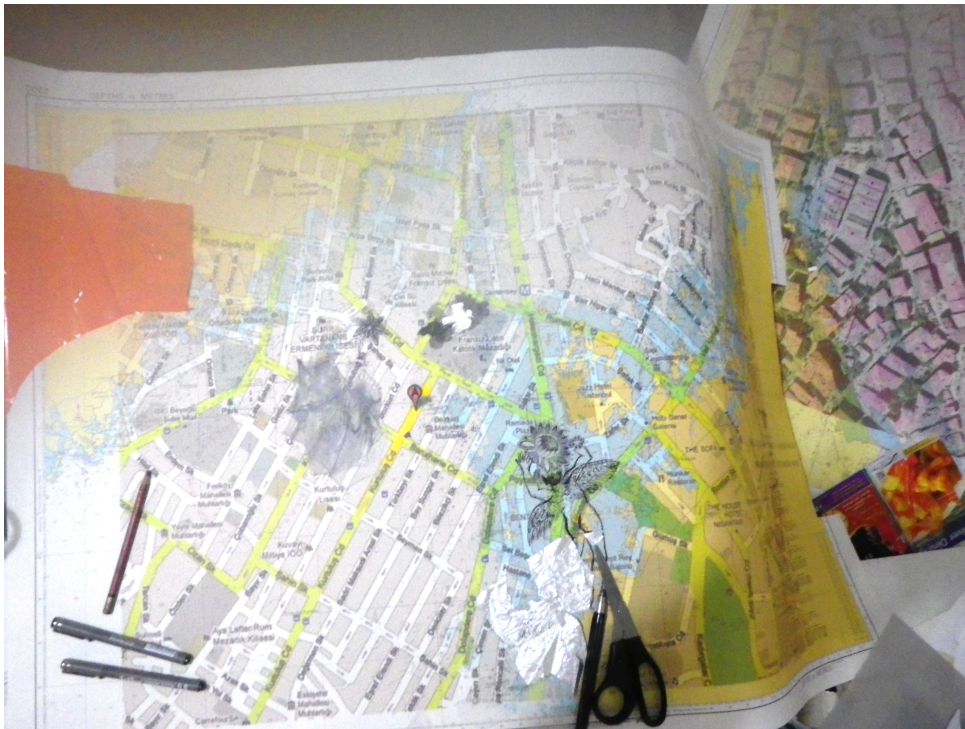
Resim 33: Çiğdem Menteşoğlu. “İsimsiz(Ayrıntı) /Deniz Haritaları Serisinden”, 2012, Eski deniz haritası üzerine çizim ve kolaj, 73,5x 105 cm.

Haritalar üzerinde çalışırken, ilgim, yaşanılan mekâna, caddelerine ve sokaklarına yönelmeye başladı. Son çalışmalarımda, yine deniz haritalarının üzerinde istanbul’da yaşadığım mahallenin planları ve haritalarını aktarıldı. Büyükşehir Belediyesinden alınan dijital harita planları ve fotoğrafları malzeme olarak kullanıldı. Yaşadığım mekânı tanımlayan bu hazır harita görselleri, deniz haritalarının üzerine dijital baskı tekniği kullanarak (bkz. resim 34) üst üste getirildi. Burada beliren iki uzam çatışması deniz haritası ile kara haritasındaki anlamsal zıtlıkla açıklanabilir. Ancak, şehrin belli bölgesine ait bu harita sonradan eklendiği için daha baskındır. Yüzeydeki harita, bu yüzden ön plandaki haritanın içinde oluşan farklı parçalanmalara sebep olur.

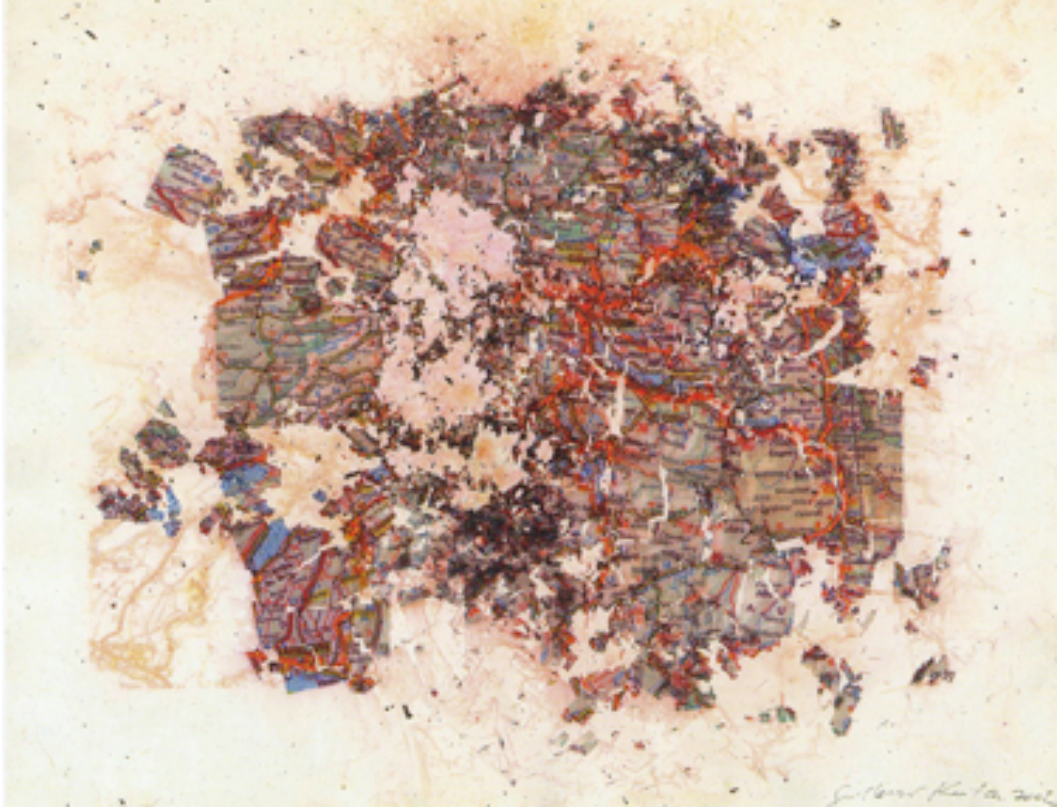
Elde edilen baskının sonucunda çıkan görseller üzerinde karakalem, kolaj, varak gibi malzemelerle eklemeler yapılmıştır. Görseli kullanılan mahalle, sokaklar, içinde yaşadığım ev kişiselleştirilmiş ve zamanın parçalanarak ilerleyişinde biriken büyüyen anılarla yeniden oluşturmak amaçlanmıştır(bkz. Resim 34,35).



Resim 34: Çiğdem Menteşoğlu, “Deniz Haritaları serisinden” , 2013, Deniz haritası üzerine dijital baskı yapılması sırasında.

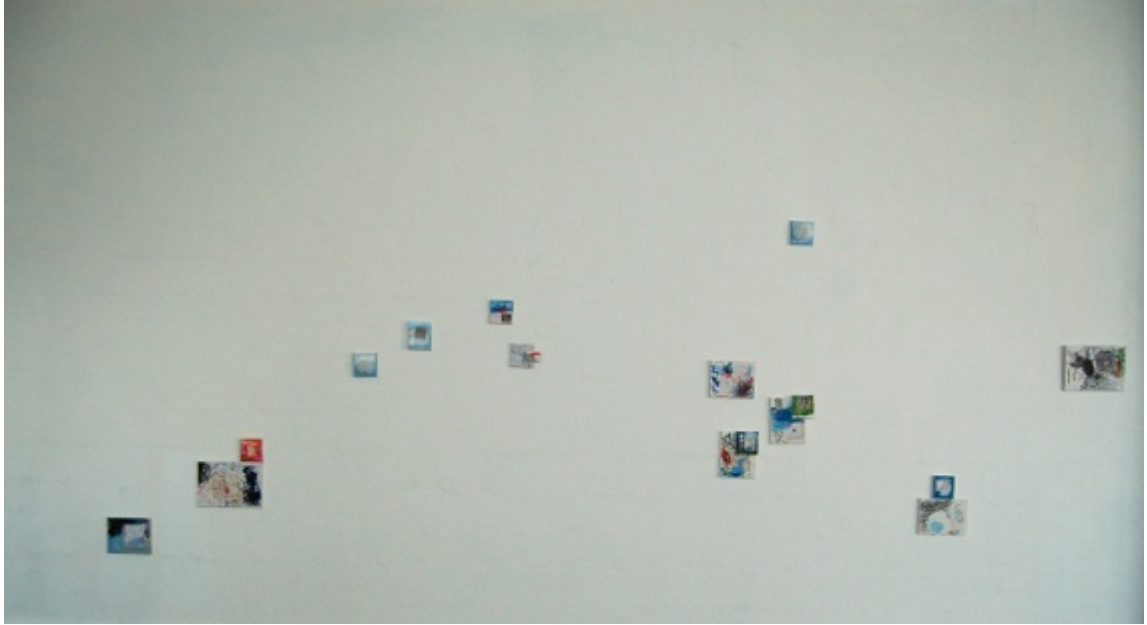


Resim 35: Çiğdem Menteşoğlu, “Deniz Haritaları Serisi, Çalışma sırasında”, Eski deniz haritası üzerine çizim ve kolaj, 74,5x 110 cm.



Resim 36: Guillermo Kuitca, “Zurich”, 2002, Kâğıt üzerine karışıkve akrilik, 22x28 cm.

1987’den bu yana çalışmalarında haritayı kullanan Arjantinli sanatçı Guillermo Kuitca, haritanın tarafsız bir nesne olmadığını düşünür. Yer’i işaret ettiği müddetçe harita, hep bir şeyleri ifade edecektir. Bu yüzden “Zurich” adlı çalışmasında (Resim 36), Kuitca, şehir haritasını parçalayarak, sınırları, şehre dair olan her şeyi (sokakları, yolları, otobüs duraklarını, hastaneleri, vb) yok ederek, o şehri yeniden üretmiş, yer’e dair düşüncüler uyandırmıştır. Haritanın insan yaşamına etkisine bir tepki olarak görülebilen bu dönüştürme ve parçalama eylemi, onun (mekânın) yaşanmışlıkla bağlantısını, şehirle birey ilişkisini, yalnızlığı ve melankoliyi daha derin hissedilmesini sağlıyor.



Resim 37: Çiğdem Menteşoğlu, (2008-), “Kişisel haritadan seçmeler (devam edecek)”, Tuval üzerine karışık teknik, 20 ayrı parça her biri değişebilen ölçülerde.

Kişisel Haritadan Seçmeler projesi 2008 yılına tarihlenmekle birlikte, devam eden bir projedir. Bu proje, çeşitli boyutlardan oluşan fiziksel olarak deneyimlenen 20 adresten (şimdilik) oluşmuştur. Bu yapıtta, Kuitca’nın tersine, kişisel yol haritasını oluşturan dönüm noktalarını, kaçış çizgisi olduğunu düşündüğüm farklı zamanlar ait, farklı deneyimleri göstermeyi amaç edinir.

Haritanın parçalarını oluşturan adreslerde tarih belirtilmemiştir. Zaman kavramı sınırsızdır ve bir düzlemde (duvarda sergilenmiştir) görünür. Devam eden bir proje olarak bu çalışmada süreklilik önemlidir, bu anlamda zaman malzeme olarak görülmüştür. Harita, parçalardan oluşmuştur. Her parçanın yeryüzünde bir yeri işaretler. Sunum sırasında da kartografik bir sıralama yapılmıştır. Haritayla her parça aynı yüzeyde yer aldığı için aynı zamana aittir. “Şimdiki zaman, geçmiş, yüzeye kadar

yükselir, şimdiki zamana kadar çıkar” (Bachelard, 20008, s.213). Deneyimlenen birçok mekân, farkında olmadan bizi şekillendiren birçok adres, bellekte birikip zamanın derinliklerinde kayboluyor. Yaşam sürecinde deneyimlenen, kişisel bir bağ kurulan, belirli yer’ler, şehirler ancak o noktaların varlığını yeniden üretmekle balgenir. Bu projede, özneliği oluşturduğuna inanılan fiziksel yer’lerin, kişi üzerindeki etkisini somutlaştırarak, belleğimizde iz bırakan o yer’leri tutmak amaçlanmıştır. Bu çalışmayla, bellekteki izlerle oluşan kişisel haritanın, kişinin bir nevi portresi, özneliğin ifadesi olduğu düşüncesi öne sürülür.



Resim 38: Çiğdem Menteşoğlu, (2008-), “Kişisel haritadan seçmeler (devam edecek)”, “Kuzguncuk/İstanbul parçası” Tuval üzerine karışık teknik, 20 ayrı parça her biri değişebilen ölçülerde.

Bu düşünceler, Guillermo Kuitca'nın *Dikenlerin Şehri*(Resim 39)'nde ise, farklı anlamlar üretmiştir. Kuita, şehri, yaşanmamış, girilmesi istenmeyen bir haritayla betimler. Şehri bellekten çıkarmak istercesine, ya da bellekte hiç var olmayan bu harita, sadece dikenli tellerden yapılmış yollar ve sokaklardan oluşur. Dikenli teller (bkz. Resim 39), güven ve tehlike ve tekinsizlik kavramlarıyla ilişkilendirilebilir. Yeryüzünü oluşturan yolların dikenli tel imgesiyle betimlenmesi, sınırlar üzerine düşünmeye de davet eder izleyiciyi.



Resim 39: Guillermo Kuitca, “Dikenlerin Şehri”, 1991, Tuval üzerine yağlıboya, 197x 203 cm.

4.1.3. ZİHİNSEL HARİTALAR (MENTAL MAP)

(.....hayallerinde İstanbul manzaralarıyla eski musikimiz birleşiyor, sestem, hayalden bir harita gittikçe büyüyordu(Ahmet Hamdi Tanpınar, Huzur, s.180).



Resim 40: Franz Ackermann, “İsimsiz, Zihinsel harita/ Güneş şehri II”, 1997, Kâğıt üzerine karışık teknik, 41,5 x 49,5 cm.

Franz Ackermann’ın Mental Map (zihinsel harita) adını verdiği kâğıt üzerine karışık teknikteki resimlerinde görülen soyutlama ve yaratılan derinliğin izleyene sunduğu uzam, zihinsel parçalanmışların bir bütün oluşturma çabasını gösterir. İki Yaka resmi

(Resim 41) ise, yaşanan duyumların yaşattığı zihinsel kargaşanın, haritalama yardımıyla yapılan görsel bir çıkarımdır. İki ayrı parçanın bütünlüğü ve onun parçaları, ikilemleri ortaya koymak, bütünlük ve düzen sağlamak endişesiyle biçimlenmiştir. Ackermann'ın soyutlamasından farklı olarak figür ve semboller kullanılan bu yapıt, karışık teknik seçilen yöntem olmuştur. Zihinsel haritalar, düşüncelerin ve duyguların işaretlerle sembollerle aktarımıdır. Bu aktarımda soyutlama önemli bir eğilim olarak belirirken, çok farklı yönelimler de görmek mümkündür. Düzenleme ve dışavurum zihinsel haritaları tanımlayan ana etkenlerdir.



Resim 41: Çiğdem Menteşoğlu, “İki Yaka”, 2011, FotoBlok üzerine karışık teknik, 70x100 cm.

2011 yazında kapadokyada iki haftalık bir sanatçı residansı sırasında duvar resimleri ve mozaiklerinden etkilenerek ortaya çıkan Antik harita serisinde, hayali bir ülkenin haritaları, şehre ait göstergeler parça parça şekillenmiştir. Tuval bezi üzerine kök boya uygulaması ve üzerine karışık teknikle yapılan resimler, kullanılan materyallerin de

etkisiyle dağılan; eriyen bir anlatım söz konusudur. Astarsız tuval bezinin üzerine kök boya ile renk verilen yüzey üzerinde, mürekkebin dağılması sağlanmış, akışkan bir doku ve kimi yerlerde keskin, kimi yerlerde de erimişçesine görünen etkiler ortaya çıkarılmıştır. Minyatürlerdeki bütünlük ve küçük imgelerle anlatım burada görülebilir. Bu küçüklük, çalışmanın boyutlarını da belirleyici olur. Bu küçüklük, yapıtların, eski ve büyük bir haritanın parçalarından oluşan görsel kalıntı etkisini yaratmak anlamında kullanılmıştır.

Minyatürleştirmek, taşınabilir kılmak demektir-bir gezgin ya da mülteci için nesnelere sahip olmanın en ideal biçimidir bu. Minyatürleştirmek aynı zamanda gözden saklamaktır. Minyatürleştirmek işe yaramaz kılmaktır. Çünkü öylesine grotesk bir biçimde indirgenen şey, bir bakıma, anlamdan kurtarılmış olur-o şeyin en belirgin yanı minicikliği olup çıkar. Hem bir bütündür (yani tamdır) o şey, hem de bir parçacıktır (minnacıktır, yanlış ölçektedir). Kendisinden yararlanmaksızın üzerinde düşünülecek bir nesne ya da bir düşlem olur artık (Sontag, 1998, s.112)



Resim 42: Çiğdem Menteşoğlu, “Antik harita”, Ham tuval bezi üzerine karışık teknik, 2011,
46,5 cmx53cm.



Resim 42: Çiğdem Menteşoğlu, “Antik harita,(Ayrıntı)”



Resim 43: Çiğdem Menteşoğlu, “Antik Harita II”, 2011, Ham tuval bezi üzerine karışık teknik.

58 cmx 76, 5 cm (yaklaşık olarak).



Resim 44: Çiğdem Menteşoğlu, “Antik Resim numara IV”, 2012, , Ham tuval bezi üzerine karışık teknik, 58 cmx102 cm(yaklaşık olarak).



Resim 44: Çiğdem Menteşoğlu, “Antik Resim numara IV” (Ayrıntı), Ham tuval bezi üzerine karışık teknik, 57,5 cmx78 cm(yaklaşık olarak).



Resim 45: Çiğdem Menteşoğlu, 2012, “Antik Harita III”, 2011, Ham tuval bezi üzerine karışık teknik, 58,5 cmx90 cm (yaklaşık olarak).



Resim 45: Çiğdem Menteşoğlu, 2012, “Antik Harita III”(Ayrıntı).

Bu Resimler, Kapadokya’da geçirilen sanatçı residansı süresince, yapılan incelemeler, hikâyeler, rüyalardan, anlık düşüncelerin ve algılanışlardan oluşmuştur. Yöredeki kilise ve mağara içlerindeki resimlerden etkilenecek eklektik bir yapıyla kurgulanmıştır. Resimlerdeki betimlemeler nesnelerin ilişkisi, nesnelerin mekânsal etkisi üzerine kurgulanmıştır. Bu kurgu sırasında; tesadüflerin gelişmesine de izin verilerek figürlerin sembollerin yeni anlamlar ifade ettiğini; resmin kendi hikâyesi oluşturmuştur. Resimde, figürleri oluşturan çizgilerin belirgin yapısının yanında kimi yerde, çizgisel oluşumların üst üste gelişi, temsil edilen, belirtilen sembolün önemini yitirdiği, böylelikle eskidiğini, hatırlamaya dair olmadığına ilişkindir Resimlerin sunumundaki basitlik, kökboyanın verdiği eski olma etkisi; resimlere buluntu, eskiden beri değerini koruyan bir muska havası kazandırdığı düşünülmektedir. Buradaki kartografi anlayışı, objelerin, figürlerin veya olayların konumları ve birbiriyle olan ilişkilerinin görselleştirilebilmesiyle elde edilen “harita” olmasından kaynaklanmaktadır.

İhsan Oktay Anar’ın Puslu Kıtalar Atlası romanındaki sürekli uyuyan ve düş gören *Uzun İhsan Efendi* karakteri; kendi yaşadığı dünyanın; zihnindeki düşüncelerin atlasını yapmaktadır. Puslu olması; bu atlasın rüya ve gerçeğin belirsizliğinde belirdiğini gösterir. Bu anlamda, bu resimler, puslu kıtalardan kalan bilinmeyen yerleşimlere ait tasvirler olarak anlam kazandırılır(bkz. Resim 45, 46).

Kerbela Yolunda (Resim 43)’da, Erol Akyavaş, geçmişe ait bir yeri yeniden canlandırarak, o yer’ e bir yönelimi imler. Bu yolculuğun çağrışımlarından örülü hikâyeye minyatüre özgü bir perspektif anlayışla betimlenir tuvalde. Akyavaş’ın minyatür resim geleneğinden etkilenen resimleri, yerleşime (çadır, ev imgesi gibi), haritalara gönderme yapan sembollerle örülüdür. Yola dair olan bu resimde, işaret edilen mekânın gizemi, kullanılan renklerle yaratılan atmosferde güçlendirilmiştir.



Resim 46: Erol Akyavaş, “Kerbela Yolunda (diptik)”, 1982, tuval üzerine akrilik, 266x252 cm.



Resim 47: Çiğdem Menteşoğlu, “Yukarısı ve Aşağısı”, 2011, Kâğıt üzerine karışık teknik, 100x70 cm.

Yukarı ve Aşağı isimli (Resim 47) çalışmada, iki nokta arasındaki yol ve yola dair izlenimlerin dışavurumu söz konusudur. Akyavaşın resminde olduğu gibi içiçe geçmiş imgeler ve çizgiler, belirsiz ve gizemci hava burada görülmez. Yer-yön duygusuyla yotumlanan psikolojik etki, çizgisel ve belirgin bir dışavurum olarak aktarılır. Bu yapıtlarda, nesneler ve figürlerin büyükleri ve aldıkları yer imgeleme kurulan ilişkiye göre anlamlandırılır. İmgeleme ve yorumlamaya açık olan minyatürlerde figürler; hikâyede oynayacak oldukları role göre, ifade ettiği anlama, aktarılacak mesaja göre yerleştirilir ve boyutlanırlar. “Çünkü figür anlatımcılık yerine, bağıntı kurmak adına operatif bir işleve sahiptir. Figürün operatif özelliği, onu temsili ve tevil edici bir imge olarak konumlandırmaya engel olur” (Sayın, 2003. s.185).

“Hatıra Asacağı” yerleştirmesinde, değişebilen boyutlardaki kâğıt kolajlar askılara asılarak kıyafet asacağına yerleştirilmiştir. Bu kolajların herbiri zihinsel haritalardır. Kolajların teknik ve içerik olarak Yukarı ve Aşağı(resim 47) çalışmasını hatırlatır. Kağıt üzerine kolaj ve çizim tekniğiyle yapılan bu çalışmalar(bkz. Resim 48), transparanlık etkileriyle farklı çizgi değerleri kullanılmıştır. Plastik anlamda şekillerin ve çizgilerin ön-arka, uzaklık- yakınlık ilişkileri çerçevesinde hatıraların zaman çizgisindeki yerlerine göre yoğunlukları, uçucu ve kalıcılıklarıyla anlamsal bir bağlantı içinde değerlendirmek gerekmektedir.

Askılıkta sunulan resimlerin hepsi, peş peşe gelen bir düzende yerleştirmiştir. Bu yerleştirim yöntemi, atlas gibi; birçok ayrı parçadan(sayfadan) oluşan bir mekân yaratmıştır. Bu anlamda düşündüğümüzde, haritaların birlikte sunulduğu atlaslar da, haritaların ait olduğu bir mekândır. Minyatürler de, yazmalar adı verilen bir kitap içerisinde tek tek bir hikâyenin parçaları halinde yer alırlar ve bir bütünü oluştururlar. Parça parça yerleştirilmesi, hikâyeleri anlatımında devamlılığı sağlayan bir görsel sunumdur.

Hatıra Asacağı(Resim 48), insanın kıyafetlerini taşıması gibi zamanla biriktirdiği hatıraları da bir bütün olarak taşıyan bir objeye dönüştürülmüştür. Nasıl, atlaslar, dünyanın parçalarını bir bütün olarak görmeyi sağlamışlarsa, “Atlas, bilginin görsel forma dönüşmesi, parçalara ayrılmış dünyanın birleştirilmesidir” (Huberman, 2010). Hatıra Asacağı da, bireyin, dünyasını bir bütün olarak görmeyi sağlar.



Resim 48: Çiğdem Menteşoğlu, “Remembrance Stand (Hatıra Asacağı)”, 2009, çeşitli boyutlarda, kağıt üzerine kolaj ve çizim, askı ve askılıklar, 1,57 cmx135 cmx 80 cm. Siemens sanat, Sınırlar Yörüngeler Sergisi, İstanbul.

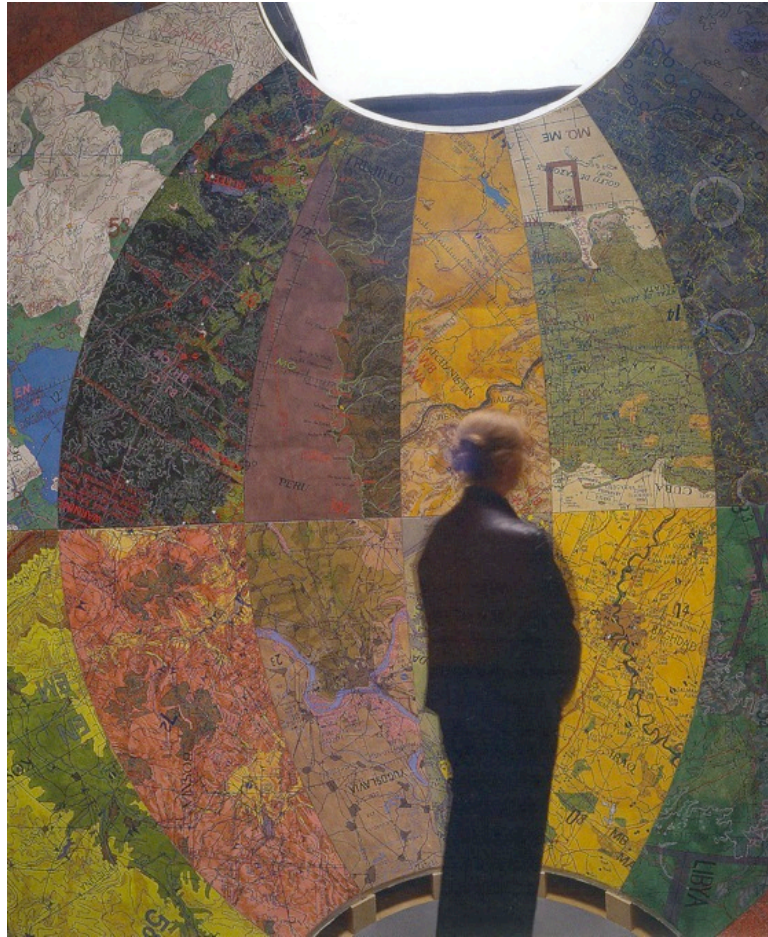
Atlaslar, tek tek parçalardan oluşarak, tek bir dünya bilincini yarattığı gibi, “Hatıra Asacağı” da bireyin bellek bilincini yaratmasını sağlar. “Haritalar, atlaslara dönüştürüldükleri zaman, dünya hem bir bütün olarak hem de ayrıntılı bir şekilde görülmeye başlanmıştır. Bu kürelerin ve basılı haritaların yayılması küresel bilincin ön plana çıkmasına neden olmuştur” (Briggs ve Burke, 2004, s. 53).



Resim 49: Çiğdem Menteşoğlu, “Hatıra Asacağı (Ayrıntı)”, 2008, kağıt üzerine kolaj, karışık teknik, 50 cmx 35cm.

4.2. MEKÂNA ÖZGÜ YERLEŞTİRME

Mekâna özgü yerleőtme, mekânın yeniden üretilmesi için doğrudan müdahaleyi gerekli kılar. “Mekâna özgü yerleştirme”, mekânın yapıta dönüşmesini öngörürken, yapıyla birlikte yaratılan mekân etkisine de vurgu yapmaktadır. Çünkü yaratılan bu mekânsal etki olmadan yapıt gerçekleşmiş olmaz. Kozloff haritalardan oluşturduğu küre formundaki yerleştirmesinde izleyicinin, yapıtı (bkz. Resim 50) deneyimleyebileceğı bir uzam yaratır. 2000’de Kozloff, *Hedefler* adlı çalışmasında, küre şeklinde hazırlanan dairesel mekânın içine yerleştirilmiş olan haritalar, ikinci dünya savaşından bu yana Amerika Birleşik devletleri tarafından savaş uçaklarıyla bombalanan ülkelere aittir.



Resim 50: Joyce Kozloff, “Hedefler”, 2000, Ahşap çerçeveyle çevrelenmiş tuval üzerine akrilik, çap: 274,32 cm.

Kozloff, bu bilginin ışığında izleyiciyi, çalışmanın adı olan *Hedef* kelimesini ve anlamını sorgulamaya davet eder. İzleyici, 24 ülkenin havadan çekilmiş haritalarının görsellerine maruz kalırken *öteki*yle kurduğu ilişki iletişime dönüşür. Kozloff, dünyayı ters düz ederek yeryüzünü, dünyanın içine yerleştirir. Bu sunum, *hedef* olarak belirlenen ülkelerin aslında gizil olduğunu; hedeflerin yüzlerinin saklandığını hissini görsel olarak çok güçlü verir. Sanatçının bu yapıtla Amerikan kimliği üzerinden bir özeleştirme yaparak, izleyici de özeleştirme yapma mekânı yaratır. Hatıra Asacağından (bkz. Resim 49) kişisel bir bellek egemenken, burada kollektif bellek çalışmayı şekillendirir.

Pasajist Bağımsız sanat alanında gerçekleştirilen “Up and Down” projesi (bkz. Resim 51). Hedef çalışmasında (resim 50) olduğu gibi burada da mekân yapıtı oluşturur, yapıt mekânla var olur. Bu bağlamda, yerleştirmenin yapıldığı mekânın, İstanbul’un önemli ve kalabalık pasajlarından birinin (Halep Pasajı) içinde, gözlerden uzak ve yalın noktasında konumlanması mekâna göre kurgulanan bu çalışmayı anlamlandırır.

Burada fiziksel olarak deneyimlenen mekânı oluşturma uzamla, yapıtın yarattığı uzam birleşir (üst üste gelerek), böylece yapıt boyutlanır. Sanat, böylece mekânı yeniden üretir. İzleyicinin varlığı ile tamamlanan bu işin fiziksel varlığı, sanatsal uzamın gerçeklik etkisini de güçlendirir. “Sanatın uzamı bundan böyle yazısız bir tahta, arduaz renkli (nötr) boş bir tahta olarak değil, ama gerçek bir yer olarak algılanmaktadır” (Kwon, 1997, s.86).

İzleyici, mekânla varlık kazanan yapıta kendi fiziksel eylemiyle (bakışını yukarı ve aşağı yönlendirerek ve yapıtın içinde yürüyerek) katılır. Bu şekilde işi deneyimlerken aynı zamanda işin mekân gibi seyirci de çalışmanın bir parçasına dönüşür. Mekâna Özgü sanat (Site-specific art)’ın Robert Barry, Richard Serra gibi öncüleri bu düşünceyi çeşitli açıklamalarında dile getirmişlerdir. Barry 1969’daki bir röportajında yapıtların, mekânla ilişkisinden şöyle bahseder: “Tel ile gerçekleştirdiği çalışmalarının her biri, Yerleştiği mekâna uygun olarak yapılmıştır. Bu yüzden onları yıkmadan yerlerinden oynaması mümkün değildir” (Kwon, 1997, s.86).

“Up and Down”, ingilizce de yukarı aşağı olarak yön göstermesinin dışında, insanın duygusal anlamda hızlı değişimlerini tanımlayan psikolojik bir durumu ifade eder. İyi

ve kötü hissetme halidir. Bu ikili anlamdan yola çıkan yerleştirme, izleyicinin fiziksel hareketleriyle de anlam kazanır. Rastgele kırılmış ayna parçalarının yerleştirilmesiyle oluşturulan zeminde, tavanın boyutlarını kaplayan bir resmin görüntüleri yansır. Bu resmin, zeminde yerle bir edilmiş, parçalanmış görüntüsü; aynı zamanda yeryüzünü oluşturan harita görsellerine gönderme yapmaktadır.

Yerde sabitlenmiş olarak yerleştirilen ayna parçalarının üzerinde yürürken kimi yerinden oynayan aynalar ve kırılan, çatlayan aynalar mekânın yaşayan öğeleridir. Mekânın yeniden üretiminde, mekânın izleyici üretmesi durumu ortaya çıkmaktadır. Sanat yapıtının ortaya çıkaran katılımcı izleyici burada mekânı oluşturan bir nesneye dönüşür adeta.“Aslında mekânı nesneleştirdiğini düşünen özne, mekân tarafından nesneleştirilmektedir (Sayın, 2003, s.28).

Aynı mekânda Yukardan aşağıya bakma ve aşağıdan yukarıya bakma eylemi farklı hissiler ve etkilenişleri içerir. İzleyici, mekânda yaratılan iki gerçekliğin içinde arada kalma deneyimini yaşarken, kendi bakış yönüyle de istediği gerçekliği seçme şansına da sahiptir. Aynaların izleyicilerin bakışıyla beraber suretlerini de kendine toplaması; izleyicinin kendisiyle karşılaşmasını sağlar; her izleyicin kendi “Up and Down (İniş&Çıkış)”’unun yaşamasına neden olur.



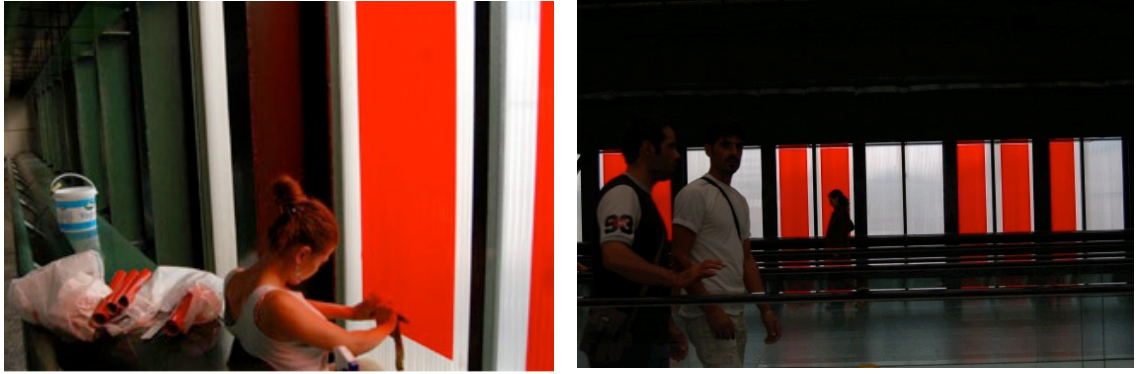
Resim 51: Çiğdem Menteşoğlu, “Up and Down”, 2012, İstanbul, Sergiden görünüm, Mekâna özgü yerleştirme, Kırık ayna, kumaş üzerine dijital baskı, proje alanı: 20 metrekare, baskı boyutu: 3,5x5 m.

Tavanda kullanılan yağlıboya tekniği ile tuval üzerine yapılan 200x135 cm boyutlarında bir resimdir. Bu resmin dijital baskı alınarak transparan bir kumaş batırılarak tavana uygulama yapılmıştır. Tavanın ölçüleri olan 3x5m büyüklüğünde basılan resimde kadın cinselliğiyle ilişkilenebilecek bir görselliğe sahip olup aslında bir mutluluk ve zevk halini betimleyen dışavurumcu olduğu kadar naif bir özelliğe sahip bir resimdir. Resimde, parlak ve ışığa duyarlı olan renkler seçmemin ve resmi özellikle transparan bir yüzeyde kullanmamın nedeni ışığın geçirgenlik özelliğini kullanabilmek ve ışık ile daha gizemli ve geçirgen bir etki yakalamaktır. Tavandan ışıklandırma yapılması, renklerin daha parlak ve aydınlık görülmesi içindir. Resmin içinden yayılan aydınlatma, resmin izleyici tarafından ışıklı bir kutu (lightbox) gibi algılanmasını sağlamak için yapılmıştır.



Resim 52: Çiğdem Menteşoğlu, “Up and Down (yerleştirmeden bir görüntü (zeminden ayrıntı))”.

2007 yılında, “LightHouse Ankara” Kamusal Alanda Sanat Projesi çerçevesinde gerçekleştirilen mekâna özgü bir yerleştirme, *AŞTİ Hatırası* otogarda bulunan bir geçitte uygulanmıştır. Yerleştirmenin yapıldığı alan, Ankara şehirlerarası otogarında aynı anda hem şehre girişi (toplu taşıma araçlarına ulaştırırken), hem de şehirden çıkışı şehirlerarası otobüslere ulaştırması) sağlayan, bir geçittir. Buradan geçen yolcular ve şehirde yaşayanlar ve turistler, yapıtı var eden ana unsurdur. Onların katılımı olmadan mekanın yeniden üretimi gerçekleşemez. “Sanat yapıtı, kendi dayatma niteliğini ortaya çıkaracak şekilde tasarlanmış bir yaşantı önerir. Ne var ki sanat, baştan çıkarıcılığını, deneyimi yaşayan kişinin katılımı olmaksızın gerçekleştiremez” (Sontag, 1998, s.28).



Resim 53(Solda): Çiğdem Menteşoğlu, “AŞTİ Hatırası”, yerleştirim sırasında, 2007, Ankara Şehirlerarası otogarında yerleştirme, 2007, kırmızı renkli 16 yarı saydam folyo, her biri, 155x44 cm.

Resim 54(Sağda): Çiğdem Menteşoğlu, “AŞTİ Hatırası”, 2007, Ankara Şehirlerarası otogarında yerleştirme, 2007, kırmızı renkli 16 yarı saydam folyo, her biri 155x 44 cm.



Resim 55: Aram Bartholl, “Map7Harita”, kamusal alan yerleştirmesi, 2006-2010, kontrplak, boya, yapıştırıcı, vida, 600x350x35cm.

Çalışmalarda kullanılan, “A” sembolü, dijital yer bilirim imgesidir. Yapıtlarda kullanılan bu şekil, günümüze dair kartografik bir imgedir. Günümüzdeki Googlemap harita yazılımlarında karşılaştığımız bu işaret, “sanal” bir yer bildirimini göstererek, sanal gerçekliğin temsil eder. Bu durumun oluşmasında, teknoloji, etken bir rol oynar:

Buraya kadar postmodern coğrafyaların oluşumunda teknolojinin rolüne değinmedik. Teknoloji belirleyici ve nedensel bir faktör olarak görülmemelidir; fakat yeni bilgi ve iletişim teknolojileri, yeni uzamsal yapıların, ilişkilerin ve yönelimlerin ortaya çıkışında güçlü bir rol oynamaktadır. Yeni teknolojilerin mümkün kıldığı şey, yer ile mekân arasında özel bir ilişkidir(Morley ve Robins, 1995, s.110).

Sanal mekânlar, gerçek algısı üzerine sorgulamalara açıktır. Bu sorgulama sırasında yapılan karşılaştırmalar da yeni anlamlar üretir. Bartholl’un yapmak istediği sanal uzamla, kişisel ve fiziksel olarak deneyimleyerek, belirlenen noktada iki uzamı üstüste getirmek, bu iki gerçekliği karşılaştırarak aslında müdahale etmektir.

Bartholl’un bir söyleşisinden: “Ravlich’in 1989’da belirttiği gibi; burada önemli olan, sınırlarla bunların içerdiği mekân arasındaki ilişkinin dönüşümüdür. Artık hiçbir şey eskiden olduğu gibi sınırlar tarafından tanımlanmakta ya da birbirinden ayrılmakta değildir. Ancak, burada büyük bir çelişki de vardır. Var olan sınırlar ne kadar esnekleşse ve saydamlık kazansa da, fiziksel olarak, yeryüzündeki ülkeleri, alanları ve bölgeleri anlamlandıran sınırlar, günümüzde daha da somut hale gelmektedir. Sınırların somut hale gelişi, küreselleşmenin getirdiği bir olma, kültürler arası ilişkilerdeki yumuşaklık içerisindeki şüphecilik kavramıyla da ilişkilendirilebilir.”



Resim 56: Çiğdem Menteşoğlu, “Mapping Yourself/ Kendini Konumlandırmak”, 2012, bez üzerine dikiş ve çizim, kolaj, 60 x230 cm(yaklaşık olarak).

Dijital imgeden yola çıkarak, haritaları oluşturan adreslerin, buluşma noktalarının, yaşama dair anamlanan noktaların, nesnel ve mekanik bir görsele dönüşmüştür. Bu mekanik dijital tabanlı haritaların tersine, Mapping Yourself / Kendini konumlandırmak (bkz. Resim 56), kumaş parçaları ve iplikler, çizim kalemleri mazleme kullanılarak el yapımı haritası çıkarılmıştır. Çalışma, kişisel olarak deneyimlenen yeryüzü parçalarının hafıza kalan görünümleri, kesitlerini, kumaşlarla bezlerle ve çizgilerle manuel olarak düzenlenmesidir.

Tasvir edilen yer ve yolların kesişme noktalarında, bildirim yeri göstergesi olarak imgesi google map uygulamasında kırmızı işaret baloncuğu (“A” sembolü) kullanılmıştır. Günlük hayatta sıkça karşılaşılan bu dijital imge, sanal uzamları tanımlar. Burada, el yapımı bu haritalarda, küreselleşmiş dünyanın dijital imgesinin kullanılması eşzamanda iki gerçekliği sunar.



Resim 57: “Mapping Yourself/ Kendini Konumlandırmak(Ayrıntı)”, 2012, bez üzerine dikiş ve çizim, kolaj, 56 x1185 cm(yaklaşık olarak).

Guillermo Kuitca, bu yerleştirmesinde, çocuk yataklarını üzerlerine, Avrupa'nın belli şehirlerine ait harita parçalarını resmetmiştir. Bu alçak yataklar, Varşova, Berlin gibi tarihşinde savaşların ve çekişmelerin olduğu bu şehirlerin görselleri ile yatak imgesi, insanın büyüdüğu coğrafyayla olan ilişkini kimlik ve aidiyet bağlamında sorgular. Yatağı, çocuğa ait kişisel bir mekân(coğrafya) olarak kullandığı bu çalışma(Resim 58), insanın çocukluğu etrafında şekillenerek “mekânın kişisel olarak yeniden üretimi”ne dönüşür.



Resim 58: Guillermo Kuitca, “İsimsiz”, 1992, Ahşap ve bronz ayakları olan yatak üzerine akrilik, 20 yatak, her biri 40x 59,70 x120 cm.



Resim 59: Çiğdem Menteşoğlu, “Yatak”, 2008, Tuval bezi üzerine yağlıboya ve karışık teknik ve yatak, şilte, 50x260x240 cm.

Resim 59’da, “Yatak” yerleştirmesinde, pencereden her gün deneyimlenen zihinde kalan bir görüntü, tuval bezinden oluşturulan çarşafa aktarılmıştır. Yatağın üzerinde yer alan bu resim, sabit ve değişmez oluşuyla bağlılığa gönderme yapmaktadır. İnsanın, en mahrem alanı olarak yatak, kişinin rüyalarına, bilinçaltına, duygulanımlarının, insanı bilincinin olduğu mekândır. Yatak birçok sanatçıyı (bkz. Resim 58) da etkileyen bir nesnedir. Her gün yeni bir gün uyanılsa da, geçici ve hızla dönüşen imajlar içinde bilinçaltında tek bir görüntüye bağlanılır. Guillermo Kuitca’nın(bkz. Resim 58) çalışmasında görülen sabit harita görselleri gibi burada da tek bir resim, belleğin tutuculuğu ve kalıcılığına bir işarettir. Yatak üzerine betimlenen manzara resmi, izleyene farklı çağrışımlar uyandırabileceği gibi, izleyeni kısıtlayan, yatak yüzeyine kilitleyen bir unsurdur.

Made in Connotation/ Çağrışımlarda Yapıldı (bkz. Resim 60) adlı yerleştirmede yine yatak, yapıtı oluşturan mekânı temsil eder. Yerleştirme iki ayrı odadan oluşur. İlk odada bulunan çift kişilik yatak dikenli tellerle çevrelenmiştir. Yatak, iki kişinin özel alanı, evi, yurdunu sembolize eder. Dikenli teller ise sembolik olarak korunmayı, güven ihtiyacı olarak anlam kazanır. Dikenli teller sınırlardaki güvenliği sağlayan sınırlara gönderme yapmaktadır. Guillermo Kuitca’nın (bkz. Resim 39) resminde olduğu gibi varlık yokluk, oradan uzaklaştırma, korunma kavramlarıyla ilişkilendirilebilir.

Yatak bu yerleştirmede sınırlarla örülü bir ülke, yani dokunulmazlığı olan bir ülkeye dönüştürülmüştür. Tel örgüler, izleyene yatağa dokunma hakkı tanımaz. Yatağın yüzeyi ise, hareket alanı, yaşayan alan, yaşam alanıdır (videodaki görseller burada yansıtılır). Yatak eve gönderme yapıldığında, dünyaya açılan penceredir, orada gösterilen imgelerde iletişi aracı olan dil’dir. Yatağın yüzeyi, ekran gibi kullanılmıştır. Bu yüzeyde yansıtılan hareketli görüntüler, çağrışımlara ve belleğe dayanan görsellerden oluşmuştur. Projeksiyonla gösterilen video animasyon, rüyalardan etkilenecek, yaşamsal durumlara dayanan anlık dışavurumların, elle çizilen figürsel resimlerden çizdiğim oluşturulmuştur.

İkinci odada ise videodan seçilen resimler sergilenmiştir. Oda da tavana yerleştirilen bulut imgesi, gökyüzüne, gökyüzünün sınırsızlığına, verdiği özgürlüğe atıfta bulunur. Odanın duvarlarında ve muhtelif yerlere asılan resimlerse, videonun haritasını; çağrışımlarının bir haritasını sergiler. Bu ikinci oda, girişte konumlanan ilk odanın penceresinde bulunan transparan perdenin arkasından görülebilir. Perde, aynı dünyanın iki bölgesi arasında geçiş görevi görür. Böylece iki odanın birbirine zıt atmosferi bu şekilde bütünlenmeye çalışılmıştır.



Resim 60: Çiğdem Menteşoğlu, “Made in Connotation,/Çağrışımlarda Yapıldı”, 2010, Galeri Syndicat Potential, Fransa, Tuval bezi üzerine boya, projeksiyon gösterimi, yatak ve şilte, dikenli tel ve demir çubuklar, 50x260x240 cm.



Resim 61: Çiğdem Menteşoğlu, “Made in Connotation/ Çağrışımlarda Yapıldı”, 2008-2010, İkinci oda, videodan seçmeler, kâğıt üzerine karışık teknik, değişebilen boyutlarda.

1960’lardan sonra ev imgesi, modern mimarlıkta değil, toplumbilim, felsefe, sanat ve edebiyat gibi pek çok alanda ilgi odağı haline gelmiştir. “Ev” kavramı, görsel olarak da, sanatta da tekrar ve tekrar üretilir. “Ev” kavramına doğru bu yönelimin kaynağında, aidiyet kavramını sorgulamak yatar. Kentleşmenin yeni dönüşümler getirdiği günümüzde, ev ve aidiyet kavramına duyulan hassasiyetin arttığı gözlemlenmektedir. Şehirde, yerleşim yerlerine yapılan müdahaleler, dönüşen ve değişmeye zorlanan bölgeler, bu hassasiyeti görünür kılar.

Resim 62’de yer alan bu yıkıntı ev, kentsel dönüşüm yapılan alanlardan biri olan Şişli-Ayazağa bulunan gecekondu bölgesindedir. Kentsel dönüşüm projesi kapsamında, Ağaoğlu tarafından ihaleyle alınıp sitelere dönüştürülmesi planlanmaktadır. 2011 yılında her gün Ayazağa semtine giden ve seçilen bu alanın önünden geçen biri olarak, bu değişimi deneyimleme fırsatı edinildi. Daha önce bir yerleşim alanı olan mekânlar, içlerinde yaşanan evler zamanla yıkıntılara dönüşüyordu. Bu çalışmada (bkz. Resim 62), kısa süre önce bir “ev” olan ancak şimdi yıkılmış, terk edilmiş bir evin odalarını oluşturan duvarlar yüzey olarak kullanılmıştır.



Resim 62: Çalışma Alanı, 2011, fotoğraf, Ayazağa/İstanbul

Fotoğrafta görülen (bkz. Resim 62) iki odasının farklı renklerde olduğu bu eve gidip, duvarlarında resim ve çizim yapılmıştır. Uygulama yapılırken fiziksel olarak(çevresel) zorluklarla karşılaşılmasına rağmen, uygulama dört gün sürmüştür. Yapılan çalışmalar, duvarların doğasında bulunan çatlaklardan, çizgiler ve lekeleri takip ederek, onların yollarını izleyerek ortaya çıkmıştır. Orada süregelmiş yaşamı düşünerek bir çizgisel ve lekesel biçimlerin oluşmasına izin verilmiştir. Öteki ile iletişime girmek, empati kurmak, duvarların şekillerini takip ederek, onların anlattıklarını dinleyerek mümkün olduğuna inanılmıştır. Bu duvarlarda keşfedilen yaşamsal kalıntılara ve çizgiler, imgelemele birlikte gelişerek, plastik anlamda çalışmaları etkilemiştir.

Zamanın o eski duvarın üstüne çektiği çizgilerde evrenin bir planı yok mudur? Tavandaki birkaç çizgide yeni bir kıtanın haritasının ortaya çıktığını görmemiş olan var mı? Şair bütün bunları bilir. Bir çizimin ve bir düşlemin sınırında, rastlantı sonucu yaratılan bu evrenlerin ne olduklarını kendine göre dile getirmek için, şair gidip o evrenlere yerleşir. Çatlamış tavanın dünyasında oturacağı bir köşe bulur kendine (Bachelard, 2008, s.215).

Deneyisel bir yöntemle, spreyl boya, kalem ve çeşitli yağlı çubuklar kullanılarak biçimlenendirilen şekillerde, işaretler, çizgiler ve dokusal araştırmalar, mağara duvarlarında bulunan resimlerinin primitif ve kendiliğinden oluşan doğasından etkilenilmiştir. (bkz. Resim 63, 65) bu performatif çalışma, fotoğraflanmış, seçilen fotoğrafların, tuval üzerine dijital baskı olarak sunulması planlanmaktadır. Ayrıca, çalışma süreci de mekânın bulunduğu yer gibi fotoğraf ve videoyla belgelenmiştir. Sonrasında ise çalışma alanı olarak kullanılan mekân resimleriyle birlikte yok olmuş, yıkılmıştır.



Resim 63: Çiğdem Menteşoğlu, “İsimsiz”, 2011, Dijital baskı fotoğraf, 100x70 cm.



Resim 64: Çiğdem Menteşoğlu, “İsimsiz/ Untitled”, 2011, Dijital baskı fotoğraf, 70x100 cm.



Resim 65: Çiğdem Menteşoğlu, “İsimsiz”, 2011, Dijital baskı fotoğraf, 70x100 cm.

4.3.İNSAN BEDENİ VE YERLEŞİM KAVRAMI ÜZERİNE

Kartografi disiplininin yarattığı temel çağrışımlar, yer’leşmektir. Yer’leşmek, tutmak, bir yere ait olmayı, bir zemine oturmayı ifade eder. Bu anlamda, yerleşmek en yalın ifadesini “ev” kavramında bulur. “Ev” kavramı, yerleşme durumunu, aidiyet hissini tanımlayan bir imge olarak görülmektedir. İnsan, ancak kendine yerini, bulunduğu zemini tanıdıktan sonar, dünyaya dair bir bakış oluşturabilir. Kendini bir noktada sabitlediğinde, dünyayla iletişim kurabileceği haritaları kullanabilirdi. Birey, varoluşunun ilk koşulu olan yerleşimini tamamladığında harekete geçebilir. Martin Heidegger’in, *Building, Dwelling, Thinking* adlı metnindeki kimi düşüncelerini temel alan bir mimarlık yaklaşımına göre, “insanın bütünsellik sunan bir çevreyle ‘problemsizce’ özdeşleşmesi anlamına gelen ‘mesken tutmak’, insanî varoluşun doğal biçimidir”(e-skop dergi, sayı 2).

“Yerleşmek” farklı çağrışımlarla anlam bulabilir. Bu anlamlardan biri, insan bedenidir. İnsanın doğal varoluş biçiminde, yerleşim yeri onun bedenidir. Kendi olmasının bilincidir. Beden, farklı bölümlerden oluşan bir mekân olarak algılanabilir. İnsan vücudunu mekân olarak ele alan bu çalışma (bkz. Resim 61, vücut haritaları seriisnden biridir. Sağlık ve akıl ile ilgili olan bu resimde vücudun alanları sağlık açısından değerlendirilerek sınırlanmış ve bölgelere ayrılmıştır. Ayrılan bölgeler özelliklerine kişinin etkilerine ve kişiye etkilerine göre gruplanır. Yerleşim duygusuna sorular getiren bu resim, insanın bedeniyle ilişkisini, hastalıklardan kaçmak isteğini duyumsatır.

İnsan bedeninin, hareket edimiyle ilişkisini oluşturan parçalar “ayakları”dır. Ayak kişinin yeryüzüyle kurduğu bağıdır. Ayaklarını toprağa basar. İnsanın yeryüzü ile güçlü ilişkisini tanımlayan en primitif imge ya da sembol ayak imgesidir. Ayak, kişiyi uzam içinde dolaştırandır. Ayak iz bırakmanın, sahiplenmenin, yeri işgal etmenin yani “yerleşim”in sembolüdür.

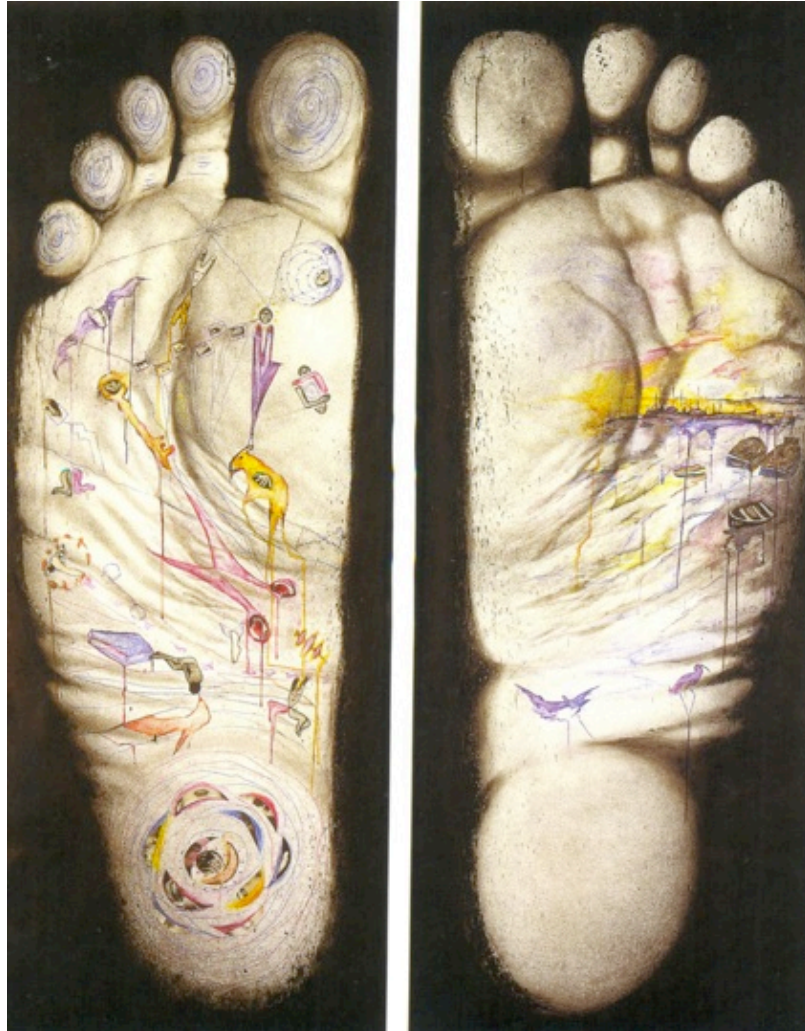


Resim 67: Anonim, “Vişnu’nun, Ayak İzi (yeryüzüne ait yıldız haritası şeklindeki)”, 18.yüzyıl.

Sanatçısı bilinmeyen Hindistan kaynaklı bu haritada, bir çift ayak üzerinden insanın bedensel yerleşiminden izler, göstergeler bir düzen içinde görülür. Ayak tabanında, sembollerle gösterilen çeşitli noktalarda, belirtmeler kültüre göstergeler resmedilmiştir. Ayak, uzak doğuda var olmanın ve ayakta durabilmenin sembolü olarak, dini inanışlara bağlanan ayak, sağlık için de çok önemlidir. Bu yüzden ayak sağlığı ile ayaklarda

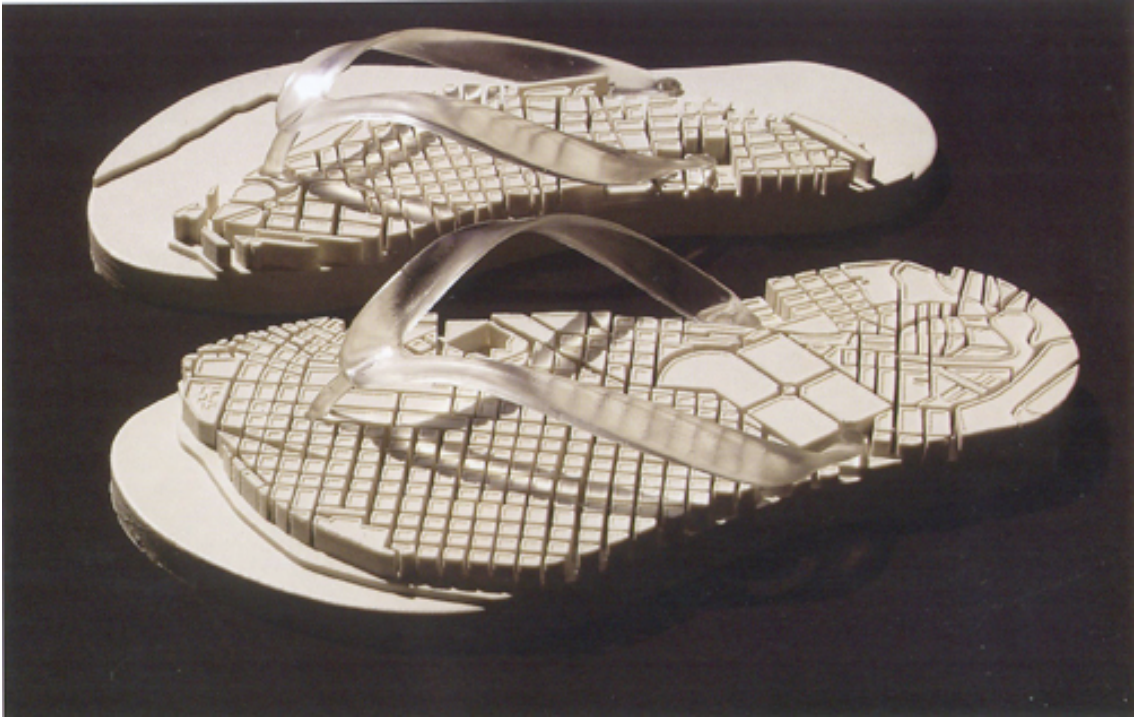
bulunan belli bölgelerin, enerji noktalarının yerini gösteren, bunları sembollerle betimleyen harita geleneği vardır. Bu haritayı da böyle okumak gerekmektedir.

İnsan vücudunu coğrafi bir mekân gibi algılayan Fransız sanatçı Anette Messenger, ayak imgesinin kişisel yolculuğu simgelediğini düşünerek, uzak doğu ayak haritalarına gönderme yapar. Messenger, ayak fotoğraflarının üzerine çizdiği sembollerle, kişisel tarihini ayakları üzerinden haritalandırmaktadır. Ayaklar ve üzerindeki semboller kişisel olmakla birlikte, izleyicinin düşleyebileceği geniş çağrışımlara açık bir alan bırakmaktadır.



Resim 68: Anette Messenger, “Mes Trophees(Ödülüm)”,1987, Fotoğraf üzerine Kolaj, 202x167,5 cm.

Bu ayak fotoğrafları, büyük ölçekli görsellerinin de etkisiyle topografik görüntülere dönüşmüştür artık. Sonradan eklemlenen semboller ve simgeler renkli olması onları daha gerçek kılmakla birlikte bu parçaların sonradan eklendiğini gösteriyor. Yeni sembollerin eklemlendiği yüzey siyah-beyazdır. Bu siyah-beyaz yüzeyin üzerinde oluşturulan renkli imgeler sanatçının görsellediği hikâyelerin başkahramanları olmasını sağlıyor. Bu imgelerin herbiri belleğin kuyusundan çıkan farklı zamanlara ait anılar ve düşümlerdir.



Resim 69: Los Carpinteros, “Sandalia/ Sandalet”, 2003-2004, herbiri, Gri pigmentli lastik sandaletler, Orijinal şeklinde boyutlarında. 31, 875x14, 25x5 cm.

Los Carpinteros'nun bu bir çift sandaleti, mekânın insanı ürettiği gerçeğinden yola çıkarak, insana ait bir kişisel bir nesne olarak sandalet(ayak kabı) üzerinde bir şehir planı şekillendirilmiştir. Burada ayak, değil sandalet kullanılması, günlük hayatta ayakların içinde hareket ettiği sandaletin seçilmesi, kişinin nesneler ile kurduğu bağı da ortaya çıkarıyor. Yatak mekân olarak algılanabildiği gibi, sandalet ya da ayakkabı da mekân olarak algılanır. Nesnelerin içselleştirilmesi, nesnelerin kişisel iz taşıyan belgelere dönüşmesi tekrar karşımıza çıkmaktadır(bkz. Resim 48, 60).



Resim 70: Francesco Clemente, “Dört Köşe”, 1985, 12 tane Pondiçeri kâğıdı üzerine guvaj boya, 238,8 x 238,8 cm.

Harita da, elimizin altında yer alan bir nesnedir. Burada el, bir metafor olarak, insanı tasvir eder. İnsanın haritada betimlenen mekânla kurduğu duygusal bağ, haritaların insanın gözünde öznel bir ve kişisel bir değer taşımasını sağlar. Francesco Clemente (Resim 70), haritayı el yüzeyinde konumlandırarak, haritanın, insanı oluşturan bir unsur olduğunu söyler. Bu anlamda, mekânın yeniden üretiminde öznel duyuların önemini “el” ve elin dünyaya dönüşen tasviriyle algılayabiliriz.

İnsan Taşımacılığı (Resim 71) ise tavandan asılan çuvallar dünyaya dönüşmüştür. “Dünya” insanın kendi öznel alanı, içsel dünyasını barındıran “ev” anlamındadır. Çuval ev’ler, yersizyurdsuzluk içinde, belirli bir yer tanımı olayan insanların, bir yerden bir yere ulaşımı sırasında, geçici yerleşim alanlarıdır. Bu insanlar, çuvallarda yerleşememe durumunun verdiği geçicilik ve rahatsızlığının sıkıntısını yaşarlar. Çuval üzerine çizilen insan figürleri sıkışmış, korunmaya çalışan ve rahatsız görünürler. Patates çuvalların üzerinde çizilen bu desenler de eller ve ayakların büyüklüğü dikkat çekicidir. Burada betimlenen eller ve ayaklar hareketsizdir, transfer halindeki zorunlu bir yerleşim, sabitlik ve sığınma, sıkışma durumu izlenebilir.

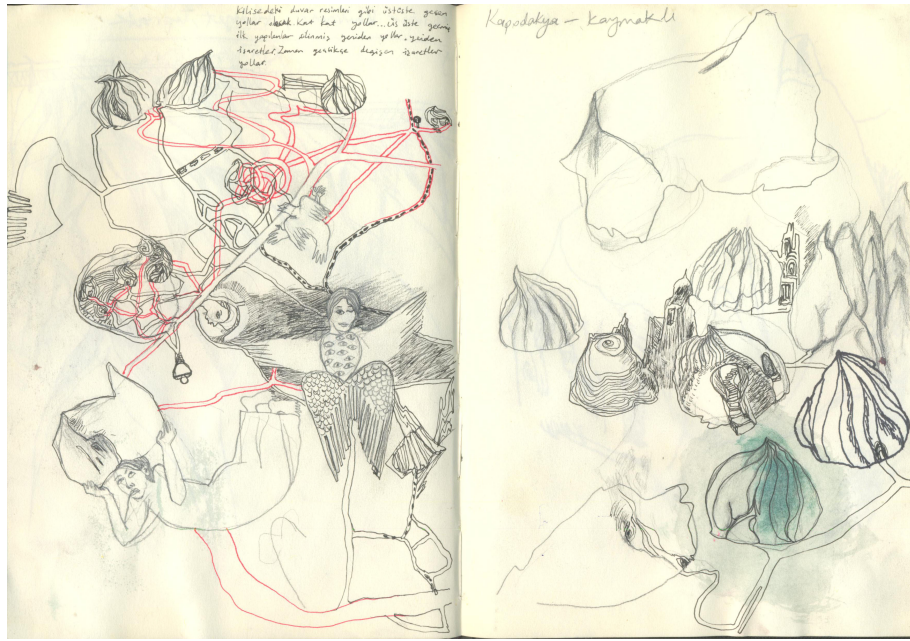
Çuvallar, mekân olarak kullanırken, aslında mekânsızlığın mekânı, daracık ve elverişsiz geçici yaşam alanları olarak düşünülmüştür. . Bazı çuvalların içine ise, patates resimleri yerleştirilmiş, böylece insana verilen değer mizahi bir yorumu yapılmıştır. Tavandan üstüste asılarak sunulan bu çuvallar; insanlara değersizce muamele edilmesi, günlük hayatımızda kargo paketlerinde karşılaştığımız fragile (kırılmaz) imgelerinin çuvallara eklenmesi ve yön işaretleri çalışmaya ironik ve eleştirel bir dil katmıştır.



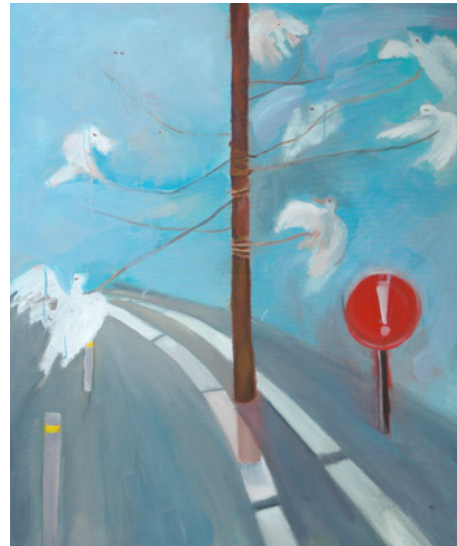
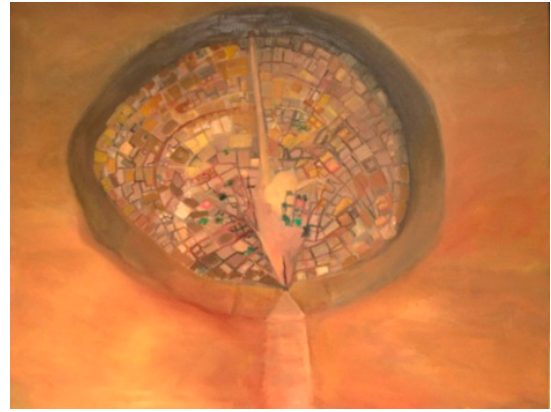
Resim 71: Çiğdem Menteşoğlu, “Human Transportation/ İnsan Taşımacılığı”, 2009, Kargaart/İstanbul, çuval üzerinde çizim ve kolaj, yerleştirme, değişebilen boyutlar, her biri 75x45 cm.

4.3.1. SETTLEMENT/YERLEŞİM SERİSİ

“Settlement/Yerleşim” serisi, tuval üzerine çeşitli boyutlarda yağlıboya resimlerden oluşur. “Settlement” İngilizce de, insanın bir yere yerleşmesi, bir eve sahip olmasının yanında başka anlamları da içerir. Settlement; karar vermek, düzen kurmak, huzur bulmak, oturmak, çözülmek, çözümlenmek, vb. anlamlarını içerir. Kapadokya’da, bir sanatçı residansında yapılan çalışmalar neticesinde, yerleşim kavramı üzerine yoğunlaşıldı. Yapılan araştırmalar (bölgede bulunan ilk yerleşim yerlerine, kazı alanlarına yapılan geziler), bu resim serisinin ortaya çıkmasını sağlamıştır.



Resim 72: Çiğdem Menteşoğlu, “Coğrafya(Yerleşim serisi için ön çalışmalardan)”, 2011, kapadokya, 21,5x32 cm.



Resim 73: Çiğdem Menteşoğlu, “Settlement/Yerleşim”, (2011-),Tuval üzerine yağlıboya, değişebilen boyutlarda.



Resim 74: Çiğdem Menteşoğlu, “Settlement #1/ Yerleşim Serisinden”, 2011-2012, Tuval üzerine yağlıboya, 170x150 cm.

Bu seriyi oluşturan resimlerin her biri, “yerleşim” kavramının yarattığı farklı etkileri görsel imgelere dönüşmesidir. Settlement# 1 ve 2 (Resim 74, 75), Kapadokya bölgesinin coğrafyasından izler taşımaktadır. Settlement#1’de hayaller ile gerçek arasında kurgulanmış yeni bir yerleşim yeri olarak tanımlanmaya çalışılan şehir, uzaktan bir görünüşle tasvir edilmiştir. Masalsı bir anlatımı olan resimde minyatür resimlerdeki küçükleştirme, ayrıntıların özenle tasviri yapılmaya çalışılmıştır. Bu büyük şehir görüntüsüne daha dikkatli bakıldığında ise, küçük küçük merdivenler, kuleler görülürken, yol işaretleri; trafik işaretleri gibi günümüze ait göstergeler görmek mümkündür. Bu gösterge, yaşadığımız dünya ile yaratılan dünya arasındaki çelişkiyi de ironik bir dille gösterir. Resimde bozulmamış ve peri masallarını andıran şehir tasvir edilmiştir. Merdivenler, küçük pencereler ve geniş alanlar, her şey iç içe geçmektedir. Bu yeni yerleşim alanına gelecek olan yeni sakinler ise ayaklarını gösterir ilk önce. Ayak biçimleri, insanı, şehre gelen yeni sakinleri temsil eder. Ancak şehir yeni gelenlerden korkar ve içine kapanır gibi kendine dolanır.

İtalyan yazar Italo Calvino’nun *Görünmez Kentler* isimli öykü kitabında elli beş kurgu kenti tanımlar. Calvino’nun şehirlerinden birini gibi anlamlandırılabilen bu şehir, kendisine yerleşecek insanları bekler. Bir gerçekdışı öğelerle olan bir manzara tasviri gibi gözükken bu resimde(bkz. Resim 75), İnsan bedenine, kadın-erkek fizyolojisine gönderme yapılmaktadır. Parçaların birleştirilmesiyle, bir birleşim tamamlanmışlık anı, yeryüzünden bir kesitle betimlenmeye çalışılmıştır. Burada, settlement; tamamlanmışlık, parçaların bütünleşmesi, oturması gibi algılanabilecek duyumların tek bir imgede dile getirmeye çalışılır. Bu kavramların kendi içindeki dinamikleri ve anlamları ise çağrışımlara açık bırakılmıştır.



Resim 75: Çiğdem Menteşoğlu, “Settlement #2/ Yerleşim Serisinden”, 2011-2012, tuval üzerine yağlıboya, 170x150 cm.

Resim 76’da ise denizin içindeki figür, tekinsiz bir halde görülmektedir. Ama bu tekinsizliğin içinde bir huzur anlatılmak istenmiştir. Derin denizin içinde yer alan figür, kendini batmaktan kurtaran balonun ağırlığıyla kendinden memnun ve dingin gösterilmeye çalışılmıştır. Burada, mekân, mekânsal algı duyumsatan deniz ve suyun verdiği etki üzerinden yeniden üretilmiştir. “Yerleşmek”, burada, geçmişle barışmayı, geçmişin getirdiklerinin üzerinde yeniden yerleşebilmenin huzuru anlamında kullanılır.

Derin ve bulanık su, suyun derinliğiyle anıların yoğunluğunu, geçmiş ve geleceğiyle katmanlı zamanı sembolize eder. Derin ve opak bir su imgesi, geçmiş ve anıları betimlemektedir. Bachelard(2006, s.65), Bir geçmiş, derinliğin imgeleri olmadan betimlenebilir mi gerçekten? Dahası, derin bir suyun kenarında derin düşüncelere dalmamışsanız hiç, bir dolu derinlik imgesi oluşturabilir miydiniz kafanızda? Sorarak, insan ruhuyla su imgesi arasındaki ilişkiyi tartışır.

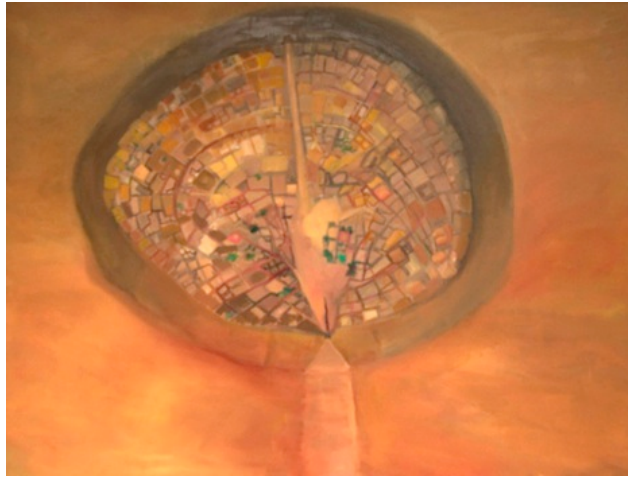


Resim 76: Çiğdem Menteşoğlu, “Settlement #3 / Yerleşim Serisinden”, 2011-2012, Tuval üzerine yağlıboya, 80x100 cm.

Yerleşim#4 (Resim 78) ise Irakta bulunan ve dünyanın en eski yerleşimlerinden biri olan Erbil in yerleşim planından (bkz. Resim 77) yararlanılmıştır. Yerleşim planının görselinden kadın bedenine gönderme yapılan bir mekân tasarlanmıştır. Bu tasarıda, erbil haritasının merkezdeki dairesel form ana biçim olarak alınmıştır(Resim 78). Kadın karni şeklinde tasvir edilen yeni yerleşim yeri, bereketi, genişlemeyi gösterir. Bu özellikler yerleşim yerlerine de aittir.



Resim 77: Erbil, Irak; Dünyanın eski yerleşim yeri-Kale içi



Resim 78: Çiğdem Menteşoğlu, “Yerleşim#4 /Yerleşim Serisinden”, 2012, Tuval üzerine yağlıboya, 90x120 cm.

Dünyanın en eski yerleşim alanında(bkz.Resim 77) görüldüğü gibi dairesel bir sur halinde oluşmuş, daha sonra yayılmış genişlemiştir. Toprak renklerinin kullanımı, kadınlık durumunun toprakla ilişkisi kurulmasındandır. Yunan mitolojisinde toprak, yeryüzü dişidir. Dişinin bir parçası olan bu harita, verimliliği ve parçalanmışlığı gösterdiği gibi bütünlüğe ve böylece “yerleşim”i öne çıkarır(bkz. Resim 78).

Resim 79’da ve Resim 80’de ise, yolda olma durumunun yarattığı duyular, düşünceler alegorik bir anlatımla şekillenir. Burada, yol, hayatın akış çizgisini, ilerleyen zamanı

simgeler. Kuşlar ise ironik bir şekilde bağlılığı, zorunlu yerleşiklik duygusunu, anlatmak için seçilen figürlerdir. Resimde, en belirgin olan dikey çizgi şeklindeki çubuk ve ona bağlı olan iplerdir. Bu biçimler, kavramsal olarak, yerleşimi ve değişmezliği simgeler. Kuş biçimlerin belirsiz biçimleri, plastik olarak bitmemiş ifadesiyle gökyüzüyle bütünleşememesi, yerleşememeyi, burada figürlerin kendilerine yer açamamalarını, bulundukları yerde kaybolmaları gösterilmek istenen bir etkidir. Bu anlamda da aidiyet üzerine gidilir. Resim 80’de ise bunun tama tersi bir durum söz konusudur. Bu anlamda da, gökyüzünde betimlenen figürler belirgindir. Gökyüzünde belirtilen hikâye(Resim 80), yol şeridinin betimlendiği resmin alt kısmıyla, yol kenarında konumlanan yol işaretiyle birbirine bağlanır.



Resim 79: Çiğdem Menteşoğlu, “Seetlement#6 /Yerleşim Serisinden#6”, 2012, Tuval üzerine yağlıboya, 120x90 cm.



Resim 80: Çiğdem Menteşoğlu. “Settlement#7 /Yerleşim Serisinden#7”, 2011, Tuval üzerine yağlıboya, 120x90 cm.

SONUÇ

1960’larda Psikocografik şehir haritaları vasıtasıyla yere, kente müdahale eylemleri, sanatta kartografinin kullanımında tetikleyici olmuştur. Debord’un “dönüştürülmüş kartografi” denemeleri, sanatçının öznelliğini, mekânın yeniden üretimi anlamında keşfedeceği bir yol açmıştır. 1960 sonrası, kartografinin sanatsal bir ifade yolu olarak kullanımı giderek artarken, teknolojik gelişmeler sonucunda kartografi disiplininin sanatsal yönünün zayıfladığı dönemdir. Bu dönem sonrası, kartografi, mecazi olarak sanatçıların sahiplendiği, müdahale ettiği, dönüştürüp değiştirebildiği bir alana dönüşmüştür.

Kartografinin sanatta giderek daha görünür olması, kartografiyi olduğu gibi “sanat” kavramını da yeniden tanımlamıştır. Bu noktada sanatta kartografik yaklaşımlar içerisinde tanımlanan yapıtlar, sürrealist(hikâye anlatma özelliğiyle), dadaist (muhalif tavır ve sanatsal teknik olarak), bilgi veren yapısıyla didaktik ve dünya kurma metaforuyla romantik bir anlayışla ilişkiler ve anlamlar üretme alanı olarak görülmektedir.

Kartografinin, resimle olduğu gibi, coğrafyayla, psikolojiyle, matematik ve istatistik bilimleriyle ilişkili yapısı, günümüz sanatının ufuklarını genişletmiştir. Sanatsal bir ifade yolu olarak değerlendirildiğinde kartografi, geniş anlatım olanaklarına sahiptir. Anlatım teknik ve yöntemleri, günümüz sanat pratiklerinin esnek ve çoklu yöntemli yapısına uyum sağladığı görülmüştür. Ancak, çalışmanı daraltmak anlamında, bilgisayar teknolojisini kapsayan, sayısal ve bilimsel görüntüler ve dokümanları içeren ya da performans sanatını malzeme olarak kullanan sanat yapıtları araştırmanın dışında tutulması raporun kapsamını belirlemede önemli bulunmuştur. Bu çalışma, kartografik yaklaşımları, insanın, mekân/yer ile ilişkisini “mekânın yeniden üretimi” bağlamında ele almıştır.

Bu bağlamda ortaya konan yapıtların hedefi, mekânsal algı yaratarak aidiyet kavramını sorgulamak, yapılan müdahaleler ve dönüştürmelerle “yer” kavramına yeni öneriler ve anlamlar sunmak olmuştur. Yapıtlar, belirli bir kavramı tanımlamak, ona cevap aramaktansa, “yer” kavramına yeni öneriler, yeni anlamlar ve yorumlar ortaya koyar.

Farklı seriler ya da projeler olarak ortaya konulan yapıtlar, çeşitli yöntem ve malzemeleri de içerir. Temelde resimsel bir dil kullanılmış, yerleştirmelerde ise bu resimsel dil, eşya ve nesnelere birlikte düzenlenmiştir. Kartografik yaklaşımlar çerçevesinde yer alan yapıtlarda dönüştürme ve müdahale önemli bir unsur olarak yer almıştır. Örneğin “deniz haritaları” serisinde, seyir yerini gösteren bölgeye kalem, mürekkep gibi geleneksel resim ve çizim malzemeleriyle ekleme yapılmıştır. Bazı çalışmalarda ise, buluntu haritaların üzerine yaşanan mekâna ait harita görselleri dijital olarak basılmış, böylelikle, iki uzamı üst üste gösterebilen dijital kolajlar elde edilmiştir.

Yapıtlarda sıklıkla kullanılan teknik olarak kolaj tekniği, eklektik yapısı ile çoklu mekân ve zaman algılarını görsel olarak sunma düşüncesine bir çözüm olarak görülmüştür. Çoklu mekân ve zaman algıları, kolajla beraber, çalışmaların yöntemini karışık tekniğe yönlendirmiştir. Bu yönelim, uydu fotoğraflarından, şehir paftaları, internet çıktıları, harita görselleri, ortofoto haritalar gibi çeşitli malzemeler kullanılmasıyla sonuçlanmıştır. Harita-minyatür ilişkisinde kurulan benzerlik sonucu, minyatür resim geleneği, çalışmaları yöntem ve sunum açısından etkilemiştir. Sunum ve yerleştirmeyi öne çıkaran sanatsal bir etkinlik içinde olmak benimsendiğinde, süreç içinde, yer ile eşya (hazır nesne) ilişkisi üzerine ilginin yoğunlaştığı görülmüştür.

Yer ve mekân üzerine gelişen düşünceler, mekâna doğrudan müdahaleyi akla getirmiştir. Mekânın sanat yapıtını oluşturan bir parça olması fikrinden yola çıkılarak mekâna-özümlü yerleştirmelere yöneldiği görülmüştür. Bu yönelim, daha önce kullanılan yöntem ve tekniklerle karşılaştırıldığında yeni ve farklı bir uygulamadır. Sanat yapıtının izleyiciyle ilişkisini güçlendiren bu tür uygulamalar, izleyiciyi/ katılımcı yapar. Katılımcı olarak yapıtı deneyimleyen izleyici, yapıtın ortaya koyduğu yorumlamaları, yapıtın ürettiği anlamı daha etkin kılar.

KAYNAKÇA

- And, M. (2010). *Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitolagyası*. İstanbul: YKY.
- Anar, I. O. (2006). *Puslu Kıtalar Atlası*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ashton, D. (2001). *Picasso Konuşuyor/Picasso on Art* (Mehmet Yılmaz ve Nahide Yılmaz, Çev.). Ankara: Ütopya Yayınları.
- Arnheim, R.(1969) *Visual Thinking*. Berkeley: University of California Press.
- Arnheim, R. (1971). *Entropy and Art*. Berkeley: University of California Press.
- Baudelaire, Charles. (2003). *Modern Hayatın Ressamı* (Ali Berktaş.Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bachelard, Gaston. *Su ve Düşler*. (Olca Kunal. Çev.). İstanbul: YKY.
- Bachelard, Gaston.(2007). *Uzamanın Poetikası*.(Alp Tümertekin. Çev.). İstanbul: YKY.
- Batur, E. (2000). Coğrafyacılar için Haritalar. *Yeryüzü Suretleri Sergi kataloğu, F. Muhtar Katırcıoğlu Harita Koleksiyon Sergisi*, s.8 İstanbul: YKY.
- Berlin, I. (2010). *Romantikliğin Kökleri* (Mete Tunçay. Çev.). İstanbul: YKY.
- Borges, L. J.(1998). *Collected Fictions*. (Andrew Hurley. Çev.), Londra: Penguin Books.
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik*. (Saadet Özen. Çev.), İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Briggs, A., Burke, P.(2004) *Medyanın Toplumsal Tarihi* (İbrahim Şener, Çev.). İstanbul: İzdüşüm Yayınları,

Cowan, J. (2004) *Haritacının Rüyası*, (Zarife Biliz. Çev.). istanbul: Literatur yayınları.

Calvino, I.(2008).*Görünmez Kentler* (Işıl Saatçioğlu, Çev.). İstanbul: YKY

Cosgrove, D. E. (1999). *Mapping*. London: Reaktion Books.

Coşkun, R.(2005) *Resimde Zaman*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, No: 36.

Deleuze, G., Parnet, C. (1990). *Diyaloglar*. (Ali Akay, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Debord, G.(1996). *Gösteri Toplumu ve Yorumlar*. (Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent, Çev.). İstanbul: Ayrıntı yayınları.

Erdoğan, A. (2009). *Taş bina ve Diğerleri*. İstanbul: Everest Yayınları.

Erdoğan, İ.(1997).*İletişim Egemenlik Mücadeleye Giriş*. İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.

Eren, I. (2006). *Sanat ve Bilgi İlişkisi*(A.Schopenhauer ve M. Heidegger'in Sanat görüşleri),Bursa: Asa Kitapevi.

Florenski, P. (2011). *Tersten Perspektif*, (Yeşim Tükel Kılıç, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Fischer, E.(2005) *Sanatın Gerekliliği* (Cevat Çapan. Çev.). İstanbul: Pavel Yayınevi.

Foucault, M. *Of other Spaces*. (1967). *The Visual Culture Reader* (Nicholas Mirzoeff, yayınlayan), New York: Routledge.

Heidegger, M. (2005). Sanat Yapıtının Kökeni. Mehmet Yılmaz(Haz.). *Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Harmon, K. (2004). *You are Here: Personal Geographies and Other Maps of the Imagination*. NewYork: Princeton Architectural Press.

Harmon, K., Clemans, G.(2009). *The Map as Art: Contemporary Artists Explore Cartography*, NewYork: Princeton Architectural Press.

Houellebecq, M. (2012). *The Map and The Territory*, (Gawin Bowd, Çev.). London: Vintage Books.

Güngör, N. (2012). *Genel İletişim Tarihi*. Ankara.

Klein, B. (2001). *Maps and The Writing of Space in Early Modern England and Ireland.*, NewYork: Palgrave.

Laffon,C.,Laffon, M.(2009). *Mapping the World:Stories of Geography*. Canada:Firefly Books Ltd.

Monmonier, M.(1996). *How to Lie with Maps*, Berkeley: University of Chicago Press.

- Morley, D., Robins, K. (1997). *Kimlik Mekânları (Küresel Medya, Elektronik Ortamlar ve Kültürel Sınırlar)*, (Emrehan Zeybekoğlu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı yayınları.
- Negri, A. (2006). *İmparatorluktaki Hareketler* (Kemal Atakay, Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Ülkekel, C.(1999). *8200 Yıllık Bir Harita: Çatalhöyük Şehir Planı*, İstanbul: Dönence Yayınları.
- Wigal, D.(2006). *Historic Maritime Maps*, UK: Grange Books.
- Sarup, M.(1997) *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, (A. Baki Güçlü, Çev.), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Sayın, Z.(2003). *İmgenin Prnografisi*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Simmel, G. (2003). *Modern Kültürde Çatışma* (T. Bora, N. Kalaycı ve E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Simmel, G. (2009). *Bireysellik ve Kültür*.(Tuncay Birkan, Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Sontag, S.(1998). *Sanatçı, Örnek Bir Çilekeş*. (Müge Gürsoy Sökmen, Yurdanur Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Soylu, M.(2003). *Piri Reis Haritasının Sırrı*. Ankara : Arşiv Yayınları.
- Süalp, T. A.(2004). *ZamanMekan: Kuram ve Sinema*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Tanpınar, A. H. (2011). *Huzur*. İstanbul: Dergah Yayınları.

Tomlinson J.(2004). Küreselleşme ve Kültür (Arzu Eker, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Turchi, P. (2004). *Maps of the Imagination*, Trinity University Press.

O' sullivan, S. (2006). *Art Encounters Deleuze and Guattari/ Thought Beyond Representation*. New York: Palgrave Macmillan.

Yılmaz M. (Haz.), (2004), *Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı*,(Nazım Özüydin, Çev.). Ankara: Ütopya Yayınları.

Yılmaz, M.(2005). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara:Ütopya Yayınevi.

Yılmaz, M. (2011). *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, (2011),Ankara: Ütopya Yayınları.

SÖZLÜKLER (ELEKTRONİK)

TDK.http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.50

[db67fab3f618.96733904](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.50db67fab3f618.96733904)

<http://www.definitions.net/definition/map>

<http://harita.nedir.com/>

SERĞİ KATALOGU VE MAKALE

Akay, A.(1996).Yersizyurdsuzlaşma Üzerine, *ToplumBilim Gilles Deleuze Özel Sayısı*, sayı:5, s.19-21

Caruso, Hwa Young ve Caruso, J. Jr.(2010) *Günümüzde Kartografik İmgelem/ Cartographic Imagery in Contemporary Art, Art Review*, Vol. 12, No. 2
International Journal of Multicultural Education 2010

Descamps, C., Eribon, D., Maggiori, R.(1989) Gilles Deleuze ile ‘Bin Yayla Üzerine’ söyleşi (Kadri Mustafa Orağlı, Çev.).*ToplumBilim Gilles Deleuze Özel Sayısı*, sayı:5, s.95-98

Mcdonough, Tom.(2000). Taşkın Paris: Paranoyak-Eleştirel bir eylem olarak Haritaya Dökme, *Situationist International, Art-ist Güncel Sanat Dergisi*, No:1 Yıl:1, s.149-157

Sosyal, A.(1996). Gücül ve Güç Metafizikçi Olarak Gilles Deleuze, *ToplumBilim Gilles Deleuze Özel Sayısı*, sayı:5, s.23-25.

Kwon, M.(1997). One Place after Another: Notes on Site Specificity, *October*, Vol.80, 1997, Mit Press, s.85-110.

Millet, C.(2010). *Georges Didi- Huberman on Atlas. How to Store the World*.

Artpress, No: 373, s. 48-55.

Şengör, A. M. C., (2000). Ben Neredeyim, Sen Neredesin, O Nerede? Kültür ve

Uygarlık tarihinin bir parçası olarak haritalar ve haritacılık. *Yeryüzü*

Suretleri/ Images of The Earth, Sergi kataloğu, F. Muhtar Katırcioğlu

Harita Koleksiyon Sergisi, s. 11-12. İstanbul: YKY.

- Thorsen, J. Jens (1996). Danimarkanın Situasyonist Haritası. *Situationist International, Art-ist Güncel Sanat Dergisi*, (2004). No:1, Yıl:1,s. 40-45
- Tanguy, S. (2010). Mapping/ Memory and Motion in Contemporary Art, Sergi Kataloğu, Katonah Museum of Art, New York.
- Watson, R.(2009). Mapping and Contemporary Art, The Cartographic Journal Vol. 46 No. 4, s. 293–307 *Art & Cartography Special Issue*, The British Cartographic Society.
- Brenner, N., Elden S.(2009). Henri Lefebvre on State, Space, Territory, [Elektronik Sürüm]International Political Sociology, s. 353-377.2009
- Bolay,S. H. *Postmodernizm*, <http://www.canaktan.org/felsesosyo-tarih/post-modern/hayri-bolay.htm> (S.E.T:10/06/2012)
- Fotiadis, P. *Strange Power of Maps. How maps work politically and influence our understanding of the World*. School of Sociology, Politics, and International Studies University of Bristol, Working Paper No. 06-09 <http://www.bristol.ac.uk/spais/research/workingpapers/wpaspaisfiles/fotiadis0609.pdf>
- Holmes, B.(2003). *Cartography of Excess*.
<http://www.metamute.org/editorial/articles/cartography-excess-bureau-d%C3%A9tudes-multiplicity>
- Krygier, J. (2008). Cartocacoethes: *Why the World's Oldest Map Isn't a Map*, <http://makingmaps.net/2008/10/13/cartocacoethes-why-the-worlds-oldest-map-isnt-a-map/> (S.E.T:03.07.2012)
- Lefebvre, H. Röportaj: Kent sorunları ve şehirleşme üzerine.

<http://www.mekanar.com/tr/yazi-ar%C5%9Fiv-2009/s%C3%B6yle%C5%9Fi/kent-sorunsal%C4%B1-%C3%BCzerine-d%C3%BC%C5%9F%C3%BCnceler-henry-lefebvre.html>

Meece, S.(2006). *A Birds Eye View of a Leopards Spots The Catalhoyuk Map and the Development of Cartografic Representation in Prehistory*.
http://www.academia.edu/590546/A_Birds_Eye_View--of_a_Leopards_Spots_The_CatalhoyukMapand_the_Development_of_Cartographic_Representation_in_Prehistory (S.E.T:12.12.2012)

Nold, Christian (Edited); Emotional Cartography, (2009).

A5 Offset Litho - 96 pages - Full Colour ISBN 978-0-9557623-1-4,
<http://www.emotionalcartography.net/> (S.E.T: 12.08.2012)

Ojalvo, R. *Modernitenin iki yüzü arasında:Mimarlık Mesken Tutmaktan Göçebelige*,<http://www.e-skop.com/skopdergi/modernitenin-iki-yuzu-arasinda-mimarlik-%E2%80%9Cmesken-tutmak%E2%80%9Dtan-gocebelige/584> (S.E.T:03.07.2012)

Ollman, L. (1995) *Guillermo Kuitca: "An Artist Finds His Place in the World"* Los Angeles Times, s. 55-57

<http://www.speronewestwater.com/cgi-bin/iowa/articles/record.html?record=5>

(S.E.T:10.01.2013)

Paglen, T. (2009). *Experimental Geography: From Cultural Production to*

the Production of Space. <http://paglen.com/pdf/ExperimentalGE.pdf>

Ratliff, E. *Google Maps Is Changing the Way We See the World*.

http://www.wired.com/techbiz/it/magazine/15-07/ff_maps?currentPage=all

(S. E. T: 15.11.2012)

Schrank,B.*PrinciplesofVisualDesign*LCC2720

<http://www.idemployee.id.tue.nl/g.w.m.rauterberg/lecturenotes/DG000%20IMCB/background/Design%20Theory,%20Gestalt%20and%20Composition.pdf>

Uluğtekin, N., İpbüker, C.(1996). Kartografya ve Coğrafi Bilgi Sistemi, *Coğrafi Bilgi Sistemleri Sempozyumu 96*, İstanbul.

Uluğtekin, N., İpbüker, C.(2004). Kartografya ve Coğrafi Bilgi Sistemi, *Coğrafi Bilgi Sistemleri Sempozyumu 2004*, İstanbul.

Talu,N.(2012) *Bir Arzu Nesnesi Olarak Ev*: <http://www.e-skop.com/skopdergi/bir-arzu-nesnesiolarakev/579Skopdergi,sayı:2>

Westcott, J. (2009). *Making Sense of Making Worlds*.

<http://www.artinfo.com/news/story/31691/making-sense-of-making-worlds/> (S.E.T: 24.11. 2012)

Sergi Tanıtım Yazısı(2004). *Uncharted Territory: Subjective Mapping by Artists and Cartographer*.

Julia Saul Gallery.

http://www.saulgallery.com/chronicle/uncharted_territory.html

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı :Çiğdem MENTEŞOĞLU
Doğum Yeri ve Tarihi :Pazar/05.01.1982

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi Resim Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi Resim Anasanat Dalı, "Muhallif
Hayaller" Yüksek Lisans Tezi.

Bildiği Yabancı Diller :İngilizce

İş Deneyimi

Kişisel Sergiler : "Muhallif Hayaller", Galeri Artist, 2007,İstanbul
"Monolog", ODTÜ Kütüphane Sanat Galerisi,
Ankara, 2009
"Made in Connotation", Syndicat Potential,
Strasbourg, Fransa, 2010
"Up and Down", Pasajist, Istanbul,2012

Çalıştığı Kurumlar :Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.

İletişim

E-Posta Adresi : cigdementesoglu@gmail.com

Tarih :04.02.2013

KABUL VE ONAY

Çiğdem Menteşoğlu tarafından hazırlanan “Sanatta Kartografik Yaklaşımlar” başlıklı bu çalışma, 04.02.2013 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından “Sanat Yeterlik Sanat Eseri Çalışma Raporu” olarak kabul edilmiştir.

Prof. Mehmet Yılmaz (Başkan)

Prof. Hüsnü Dokak (Danışman)

Prof. Dr. Suavi Aydın

Yrd. Doç. Zülfikar Sayın

Yrd. Doç. Zühal Baysar Boerescu

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Türev Berki

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

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

- ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☐ Tezimin/Raporumun 2 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

04.02.2013

Çiğdem Menteşoğlu

ÖZET

MENTEŞOĞLU, Çiğdem. *Sanatta Kartografik Yaklaşımlar*,

Sanatta Yeterlik Sanat Eseri Çalışma Raporu,

Ankara, 2013.

Bu Sanatta Yeterlik Sanat Eseri Raporu, kartografinin “mekânın yeniden üretimi” bağlamında sanat yapıtlarında kullanımını öne sürerek, tartışmayı amaçlamaktadır. “Mekânın yeniden üretilmesi” fikri, postyapısalcı fransız düşünürlerinin tanımladıkları üç kavram üzerinden yapılandırılır. Bunlar, mekânın üretimi, yersizyurdsuzlaşma ve heterotopya kavramlarıdır. Bu kavramlardan yola çıkarak, görsel sanatta “mekânın yeniden üretimi”, küreselleşen dünyada, insan-mekân ilişkisi çerçevesinde, aidiyet kavramının sorgulanmasına bağlanır.

“Sanatta Kartografik Yaklaşımlar” adı altında toplanan yapıtlar, insanın “yer” kavramına ilişkin duyum ve algıları, mekân, bellek ve anı kavramları üzerinden görsel imgeler yaratmayı hedeflemektedir. Bu yapıtlar; resimden resimle birlikte yerleştirmeye, fotoğraftan yere-özü yerleştirmeye(site-specific installation) kadar birçok farklı teknikleri ve sunumları içermektedir. Çalışmalarda, müdahale ve dönüştürmeye dayalı çoklu yöntemler kullanılmıştır. Ağırlıklı olarak, eşzamanlılık durumunu görsel olarak sunmakta elverişli olduğuna inanılan kolaj tekniği kullanılmıştır. Bununla birlikte, biçim ve sunum açısından minyatür ve harita arasında kurulan benzerlik, birçok yapıtın biçimsel ve kavramsal yönünü belirleyici olmuştur. Mekâna özgü yerleştirmeler ise, mekânın yeniden üretimi düşüncesinde, mekânsal algı, fiziksel anlamda da dönüştürmek hedeflemiştir. Bu uygulamalar, sanat yapıtı ve izleyici arasında yeni ilişkiler başlatmayı ve bu iletişimi etkin kılmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Sözcükler

Kartografi, Mekân, Yer, Aidiyet, Sanat, İlişki, Bellek.

ABSTRACT

MENTEŞOĞLU, Çiğdem. *Cartographical Approaches in Art*. Ph.D. Dissertation, Ankara, 2013

This Ph.D. Dissertation, investigates the utilization of cartography in visual arts, and asserts the idea of ‘re-production of space’. The idea of “re-production of space” has been configured over the three differing concepts which are defined by French post-structuralist philosophers. These three concepts are the Production of Space (Lefevbre), Deterritorialization (Delueze and Guattari,) and Heterotopia (Foucault). The “Reproduction of Space” in visual arts is related to the questioning of “the state of belonging” concept in the framework of human-space relationship in a world of globalization.

Art works conveying the theme of “cartographical approaches” transform human sensations and perceptions related with the space concept into visual images by the means of space, and memory concepts. Multiple methods,(from painting to installaiton) based on intervention and transformation, are being applied in the course of this transformation. In essence, collage technique is being employed in these kinds of artworks since the technique is believed to be the essential means for the visual demonstration of the state of synchronism. In like manner, the idea and viscosity of miniature paintings influenced artworks by setting up similarities between miniature painting and map. On the other hand, site-specific installations exemplify transforming the perception of space in a physical manner under the framework of re-production of space idea. By the means of these performances, an improvement on the communication between the work of art and its audience, via the generation of renewed relationships, is intended.

Key Words

Cartography, Space, Place, The State of Belonging, Art, , Relationships, Memory.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	i
BİLDİRİM.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	iv
RESİMLER DİZİNİ	vii
 GİRİŞ	 1
1.BÖLÜM :KARTOGRAFİNİN KISA TARİHÇESİ.....	5
 2. BÖLÜM : KARTOGRAFİ-SANAT İLİŞKİSİ.....	 14
2.1. Harita ya da Metafor/ Dünya Kurmak Metaforu.....	15
2.2. Haritanın Gerçekliği Üzerine (Yansıtma ve yorumlama).....	24
2.3. Anlam Üretim Alanı Olarak Harita ve Sanat.....	29
 3. BÖLÜM: MEKAN VE MEKANIN YENİDEN ÜRETİMİ.....	 33
3.1. Yersizyurdsuzluk Kavramı, Değişen Coğrafyalar.....	44
4. BÖLÜM: SANATTA KARTOGRAFİK YAKLAŞIMLAR (MEKANIN YENİDEN ÜRETİMİ OLARAK).....	52
4.1.. Görsel Dil ve Sunum Açısından Harita- Minyatür İlişkisi	59
4.1.2. Deniz haritaları serisi.....	65
4.1.3. Zihinsel (Mental) Haritalar.....	82

4.2. Mekana Özgü yerleşme.....	95
4.3. İnsan Bedeni ve Yerleşim Kavramı Üzerine üzerine.....	112
4.4. Settlement/Yerleşim Serisi.....	120
SONUÇ	129
KAYNAKÇA.....	131
ÖZGEÇMİŞ.....	140

RESİMLER DİZİNİ

Sayfa No:

Resim 1: Çatal höyükte bulunan duvar haritasının grafiksel çizimi.....	5
Resim 2: “Kaya Haritası”.....	7
Resim 3: Anaksimandros'un kayıp olan ilk dünya haritası	9
Resim 4: Maryland’deki Spring Mills bölgesinin farklı ölçekteki harita görselleri.....	13
Resim 5: “ Sir Thomas Moore’un <i>Ütopya</i> kitabındaki adayı betimleyen harita”.....	18
Resim 6: Opicious Canistris’in “Antromorfik Dünya Haritası”.....	19
Resim 7:MatrimonyBölgesinin Yeni Haritası”.....	21
Resim 8: “Carte de Tendre/DuyguHaritası”, 17.Yüzyıl,Fransa.....	23
Resim9:Fra Mauro,”DünyaHaritası”, 1450.....	25
Resim10:John Bevis,“YıldızAtlası”, 1740’lar, Renkli Gravür Baskı.....	27
Resim11:Peter Goos,“DünyaHaritası”,1666,Renkli Gravür.....	27
Resim 12: Edward Quin, “Tarih Atlası (Ayrıntı: Amerikanın Doğusu)”, 1498-1830.....	28
Resim 13: Guy Debord, “Sitüanist Paris Şehir Haritası”, 1962,.....	39
Resim14: Christian Nold. “ Emotional Map”, 2009,	41
Resim 15: Çiğdem Menteşoğlu, “Kullanılmış Paris Haritası”, 2008, Paris şehir haritası üzerine çizim.....	43
Resim 16: Lars Von Trier, “Dogville”, 2003, Film setinden bir fotoğraf.....	51

Resim 17: Jasper Johns, “Map”, Tuval Üzerine yağlıboya ve kolaj, 1965.....	52
Resim 18: Art & Language (Sanat&Dil), 1967, Dijital Baskı, 50x59 cm,.....	54
Resim 19: Oyvind Fahlström, “World Map/Dünya Haritası”, 1972	55
Resim 20: Joyce Kozloff, “ Boys’ Art #9: Iwo Jima”, 2001200242x28,75cm.....	58
Resim 21: Matrakçı Nasuh, İstanbul Haritası, 16.yüzyıl.....	61
Resim 22: Hz. İrmiya (Yeremya) ve sağda ağaçlar arasında Hz. Yunus; alt kesimde ise Hz. Uzeyr’in hayretle Kudüs’ü seyretmesi, (Zübdetü’t- Tevarih, TİEM 1973).....	62
Resim 23: Yüksel Arslan, “Le Capital/Başkent”, 1972, “Arture XII(163)” (Arture Serisinden), 36x21,5 cm.....	64
Resim 24: Çiğdem Menteşoğlu, “İsimsiz (Deniz Haritaları serisinden)”, 2011, Eski deniz haritası üzerine çizim ve kolaj, 104x 71,5 cm.....	65
Resim 25: Çiğdem Menteşoğlu. İngiltere (Deniz Haritaları serisinden) , 2012, Eski deniz haritası üzerine çizim ve kolaj, 71,5x 100 cm.....	67
Resim 26: Çiğdem Menteşoğlu,”İsimsiz /Irak, An”, (Deniz Haritaları serisinden), 2012, Eski deniz haritası üzerine çizim ve kolaj, 71,5x 100 cm.....	70
Resim 27: Çiğdem Menteşoğlu, “İngiltere/ Deniz Haritaları serisinden”, 2012, Eski deniz haritası üzerine çizim ve kolaj, 104x 71,5 cm.	70
Resim 28: Cantino’nun küresi, 1502, 3 adet parşömen Kağıdı,220x105 cm.....	71
Resim 29: Çiğdem Menteşoğlu, “İngiltere I (Deniz Haritaları serisinden)”, 2012, Eski deniz haritası üzerine çizim ve kolaj, 104x 71,5 cm.....	72

Resim 30: Çiğdem Menteşoğlu, “İngiltere II (Deniz Haritaları serisinden)”, 2012, Eski deniz haritası üzerine çizim ve kolaj, 71,5x105 cm.....	73
Resim 31: Çiğdem Menteşoğlu, “The Realm of Epiphany (Deniz Haritaları serisinden)”, 2012, Eski deniz haritası üzerine çizim ve kolaj, 124x 81,5 cm.....	74
Resim 32: Çiğdem Menteşoğlu, “Uzaklar(Deniz Haritaları serisinden)” , 2012, Eski deniz haritası üzerine çizim ve kolaj, 104x 71,5 cm.....	75
Resim 33: Çiğdem Menteşoğlu. “İsimsiz(Ayrıntı) /Deniz Haritaları Serisinden”, 2012, Eski deniz haritası üzerine çizim ve kolaj, 104x 71,5 cm.....	76
Resim 34: Çiğdem Menteşoğlu, “Deniz Haritası Serileri baskı sırasında, 2013.....	77
Resim 35: Çiğdem Menteşoğlu, “Deniz Haritaları Serisi, Çalışma sırasında, Eski deniz haritası üzerine çizim ve kolaj, 110x 74,5 cm.....	77
Resim 36: Guillermo Kuitca, “Zurich”, 2002, Kâğıt üzerine akrilik ve harita, 22x28 cm.....	78
Resim 37: Çiğdem Menteşoğlu, 2008- , “Kişisel haritadan seçmeler (devam edecek)”, Tuval üzerine karışık teknik, 20 ayrı parça her biri değişebilen ölçülerde.....	79
Resim 38: Çiğdem Menteşoğlu, 2008- , “Kişisel haritadan seçmeler (devam edecek)”, “Kuzguncuk/İstanbul parçası” Tuval üzerine karışık teknik, 20 ayrı parça her biri değişebilen ölçülerde.....	80
Resim 39: Guillermo Kuitca, “Dikenlerin Şehri”, 1991, Tuval üzerine yağlıboya, 197x 203 cm.....	81
Resim 40: Franz Ackermann, “Zihinsel harita/ Güneş Şehri II”, 1997, Kâğıt üzerine karışık teknik, 41,5 x 49,5 cm.....	82

Resim 41: Çiğdem Menteşoğlu, “İki Yaka”, 2011, Fotoblok üzerine karışık teknik, 70x100cm.....	83
Resim 42: Çiğdem Menteşoğlu, “Antik Harita”, Ham tuval bezi üzerine karışık teknik, 2011, 46,5 cmx53cm.....	85
Resim 43: Çiğdem Menteşoğlu, “Antik Harita II”, 2011, Ham tuval bezi üzerine karışık teknik. 58 cmx 76, 5 cm(yaklaşık olarak).....	86
Resim 44: Çiğdem Menteşoğlu, “Antik Resim numara IV”, 2012, , Ham tuval bezi üzerine karışık teknik, 58 cmx102 cm(yaklaşık olarak).....	87
Resim 45: Çiğdem Menteşoğlu, 2012, “Antik Harita III”, 2011, Ham tuval bezi üzerine karışık teknik, 58,5 cmx90 cm(yaklaşık olarak).....	88
Resim 46: Erol Akyavaş, “Kerbela Yolunda ”, 1982, tuval üzerine akrilik, 266x252 cm.....	90
Resim 47: Çiğdem Menteşoğlu, “Yukarısı ve Aşağısı”, 2011, Kâğıt üzerine karışık teknik, 100x707 cm.....	91
Resim 48: Çiğdem Menteşoğlu, “Remembrance Stand (Hatıra Asacağı)”, 2009, çeşitli boyutlarda, kağıt üzerine kolaj ve çizim, askı ve askılıklar, 1,57 cmx135 cmx 80 cm.....	93
Resim 49: Çiğdem Menteşoğlu, “Hatıra Asacağı (Ayrıntı)”, 2008, kağıt üzerine kolaj, karışık teknik, 50 cmx 35cm.....	94
Resim 50: Joyce Kozloff, “Hedefler”, 2000, Ahşap çerçeveye çevrelenmiş, tuval üzerine akrilik, çap: 274,32 cm.....	95
Resim 51: Çiğdem Menteşoğlu, “Up and Down”, 2012, İstanbul, Sergiden görünüm, Mekâna özgü yerleştirme, Kırık ayna, dijital baskı, proje alanı: 20 metrekare.....	98
Resim 52: Çiğdem Menteşoğlu, “Up and Down (yerleştirmeden bir görüntü (zeminden ayrıntı)”, 2012, İstanbul.....	99

Resim 54: Çiğdem Menteşoğlu, “AŞTİ Hatırası”, 2007, Ankara Şehirlararası otogarı, yerleştirme,2007, kırmızı renkli 16 yarı saydam folyo, her biri 155x 44 cm.....	100
Resim 55: Aram Bartholl, “Harita”, kamusal alan yerleştirmesi, 2006-2010, kontrplak, boya, yapıştırıcı, vida, 600x350x35cm...../.....	101
Resim 56: Çiğdem Menteşoğlu, “Mapping Yourself/ Kendini Konumlandırmak”, 2012, bez üzerine dikiş ve çizim, kolaj, 60 x 230 cm(yaklaşık olarak).....	102
Resim 57: “Mapping Yourself/ Kendini Konumlandırmak(Ayrıntı)”, 2012.....	103
Resim 58: Guillermo Kuitca, “İsimsiz”, 1992, ahşap ve bronz ayakları olan yatak üzerine akrilik, 20 yatak, her biri 40x 59,70 x120 cm.....	104
Resim 59: Çiğdem Menteşoğlu, “Yatak”, 2008, tuval bezi üzerine yağlıboya ve karışık teknik ve yatak, şilte, 50x260x240 cm.....	104
Resim 60: Çiğdem Menteşoğlu, “Made in Connotation,/Çağrışımlarda Yapıldı”, 2010 Tuval bezi üzerine boya, projeksiyon gösterimi, yatak ve şilte, dikenli tel ve demir, çubuklar, 50x260x240 cm.....	106
Resim 61: Çiğdem Menteşoğlu, “Made in Connotation/ Çağrışımlarda Yapıldı”, İkinci oda, Yerleştirme, 2010.....	107
Resim 62: Çalışma Alanı, Ayazağa/İstanbul, fotoğraf, 2011.....	108
Resim 63: Çiğdem Menteşoğlu, “İsimsiz”, 2011, Dijital baskı fotoğraf, 70x100 cm.....	110
Resim 64: Çiğdem Menteşoğlu, “İsimsiz”, 2011, Dijital baskı fotoğraf, 70x100 cm.....	110
Resim 65: Çiğdem Menteşoğlu, “İsimsiz”, Dijital baskı,2011, 70x120 cm	111
Resim 66: Bambanani Women’s Group, Ncedeka, Bongwiwe Mba, Nondumiso Hlwele, “Vücut Haritalarından: Hatıra Kutusu Projesi”, 2003, Dijital Baskı, cm.....	113

Resim 67: “Vişnu’nun, Ayak İzi” (yeryüzüne ait yıldız haritası şeklindeki), 18.yüzyıl.....	114
Resim 68: Annette Messager, “Ödülüm”,1987, Fotograf üzerine Kolaj, 202x167,5 cm.....	115
Resim 69:Los Carpinteros, “Sandalia/ Sandalet”, 2003-2004, 31, 875x14, 25x5cm.....	116
Resim 70: Francesco Clemente, “Dört Köşe”,1985, 12 tane Pondiçeri kâğıdı üzerine guvaj boya, 238,8 x 238,8 cm.....	117
Resim 71: Çiğdem Menteşoğlu, “Human Transportation/ İnsan Taşımacılığı”, 2009, çuval üzerinde çizim ve kolaj, değişebilen boyutlar, her biri 75x45 cm.....	119
Resim 72: Çiğdem Menteşoğlu, “Coğrafya (Yerleşim serisi için ön çalışmalardan)”, 2011, 21,5x32 cm.....	120
Resim 73: Çiğdem Menteşoğlu, “Settlement/Yerleşim”, 2011-),Tuval üzerine yağlıboya, değişebilen boyutlarda.....	121
Resim 74: Çiğdem Menteşoğlu, “Settlement 1/ Yerleşim Serisinden”, 2011-2012, Tuval üzerine yağlıboya, 170x150 cm.....	122
Resim 75: Çiğdem Menteşoğlu, “Settlement 2/ Yerleşim Serisinden”, 2011-2012, Tuval üzerine yağlıboya, 170x150 cm.....	124
Resim 76: Çiğdem Menteşoğlu, “Settlement #3 / Yerleşim Serisinden”, 2011-2012, Tuval üzerine yağlıboya, 80x100 cm.....	125
Resim 77: Erbil, Irak: Dünyanın eski yerleşim yeri-Kale içi.....	126
Resim 78: Çiğdem Menteşoğlu, “Yerleşim 4 /Yerleşim Serisinden”, 2012, Tuval üzerine yağlıboya, 90x120 cm.....	126
Resim 79: Çiğdem Menteşoğlu, “Settlement#6 /Yerleşim Serisinden 6”, 2012, Tuval üzerine yağlıboya, 90x120 cm.....	127
Resim 80: Çiğdem Menteşoğlu. “Seetlement#7 /Yerleşim Serisinden 7”, 2011, Tuval üzerine yağlıboya, 90x120 cm.....	128

GİRİŞ

Kartografi, bir anlam ve amaç doğrultusunda seçilen yerin görsel bir dile çevrilmesidir. Bu anlamda sanat yapıtının oluşum süreci ile benzerlik taşır. Kartografya Kuramsal Konular Komisyonu 16. ICA Konferansı'nda (1993) belirtilen tanım bu benzerliği doğrulamaktadır: “Kartografyanın amacı, ‘görsel düşünce için sözel, toplumsal ve nümerik konumsal verinin görsel forma dönüştürülmesi’ olarak tanımlamıştır” (Aktaran: Uluğtekin ve İpbüker,1996).

Bu tanımdan yola çıkarak kartografi, yer’e ait verinin görsel forma dönüştürülmesi bağlamında sanatta yansımasını bulur. 1960’dan sonra kartografi sanatın içinde daha fazla yer bulmaya başlamıştır. Bu yıllar, postmodern tartışmalarının görünür olmaya başladığı, sanatta da yeniliklerin, yeni müdahale alanlarının (yeni teknik ve malzemelerin) yaratılmasıyla yeni düşünüş tarzlarının keşfedildiği, çığır açıcı bir dönemdir. Mekânın üretimi kavramından yola çıkarak coğrafyaya deneysel ve muhalif bir yaklaşımı içeren *psikocografya* kavramı ve eylemleri bu dönemde ortaya çıkmıştır. Sonrasında ise bu düşünüş, sanatçıların kartografiye bakış açısını değiştirmiştir.

1960’lardaki bu kırılma noktasından sonra, sanatta kartografinin bir yöntem ya da metafor olarak kullanımının yaygınlaştığını gözlemlemek mümkündür. 1990’lar ise sanatçıların kartografiyi kullanımının arttığı ve farklı açılımlarda ele almaya başladığı dönemlerdir. Kartografinin farklı yönelimler ve yaklaşımlarla artarak kullanımını, sanatçı Ruth Watson, “Kartografi ve Günümüz Sanatı” makalesinde, bir saptama olarak dile getirir: “Sanatta hayali haritaların kullanımı, 1960 ile 1970’lerde göreceli bir patlayış ile yaygınlık kazanmıştır. Bu on yıllık süreçten sonra da farklı yönelimler ve temalarda çalışan birçok sanatçı, çalışmalarının bazılarında da ya da Joyze Kozloff gibi çalışmalarının bütününde haritayı görsel bir mecazi etken olarak görmüşlerdir(Watson, 2009).

Kartografiyi sanatsal bir ifade yolu olarak kullanan sanatçıların sayısı giderek artmaktadır. Bu durum, küreselleşme ve post modern toplum olgusuna ve bunlarla

birlikte ortaya çıkan kavramlara bağlanabilir. Küresel iletişimin ve bilgi yayılım teknolojilerinin yaygınlaşması, kartografi disiplini de etkilemiş ve bu disipline olan bakış açısının dönüşümler geçirmesine neden olmuştur. Kartografi, doğruluk iddiasının sarsıldığı günümüzde, sanatçıların öznelliklerini koruyabilecekleri yeni bir gerçeklik alanı yaratır. “Tüm doğrulara şüpheyile yaklaşıldığı, gerçekliklerin kırıldığı post modern zamanlarda, sanatçılar kartografiyi, altın madenin içindeki, hayal gücünü tetikleyen zengin bir kavramsal damar olarak görmüşlerdir”(Harmon ve Clemens, 2009, s.10).

Özellikle son on yıldır düzenlenen büyük sergilere, yayınlanan kataloglara, kitaplara ve internet ortamındaki bloklara bakılarak yapılacak kısa bir araştırmayla böyle bir saptamada bulunulabilir. Sergi ve yayınların dışında, edebiyatta da bu yönelimdeki sanatçılar boy göstermektedir. Son yılların ilgi çekici Fransız yazarlarından biri olan Michel Houellebecq’in, *The Map and The Territory* (Houellebecq, *La Carte et le Territoire*, 2010) isimli romanındaki ana karakter bir sanatçıdır ve bir dönem yaptığı çalışmalar, yakın plan çekim harita fotoğraflarından oluşur. Kartografinin sanat yapıtını oluşturan bir yöntem olmasının yanında; estetik bir obje, etkileyici ve ilginç bir nesne olarak da haritalar sanatçıların ilgisini çekmektedir. Haritanın günümüz sanatçıları için ilginç ve esin verici bir nesne olmasını Fransız düşünürler Gilles Deleuze ve psikiyatrist ve FelixGuattari şöyle yorumlamaktadır:

Harita açık ve birçok katmana sahip olduğu için, birçok kavramla ilişkilendirilebilir. Harita, yerinden sökülebilir, yırtılabilir, tersyüz edilebilir, yeniden birleştirilebilir, kurgulanabilir ve haritanın üzerinde yeniden düzenleme yapılabilir. Harita, yeni yeni düşüncelere göre farklılaşmaya elverişlidir; sosyal, kişisel, grupsal, toplumsal olarak yeniden düzenlenip kurgulanabilir. Duvara bir harita çizildiğinde bir sanat çalışması ya da politik bir eylem olarak tanımlanabilir; hatta bir kişisel bir düşünüş, meditasyon olarak da düşünebilir. (Aktaran: Watson, 2009).

Kartografinin sanatta yer alma yöntemlerini daha anlaşılır kılmak adına, tarihsel süreçte bu iki alanın birbirleriyle ne tür benzerlikler ortaya koyduğunu görmekte yarar vardır. Bu anlamda elinizdeki raporda, görsel sanatlar (özellikle resimde) ile harita arasında kavramsal ve görsel benzerlikler saptanmıştır. Bu benzerliğin çıkış noktası, insanın

temel gereksinimlerini karşılamasıdır. İnsanın temel gereksinimi olan barınma mekân yaratmakla ilişkilidir. İnsanın mekân ile ilişkisinin temeline bakıldığında, insanın mekânla kurduğu duygusal bağ (aidiyet duygusu) kavramı ortaya çıkar. Araştırma kapsamındaki yapıtların dayandığı ana tema olan aidiyet (bağlılık) kavramı, insanın temel gereksinimlerinden biri olarak günümüzde daha sık sorgulanır hale gelmiştir.

Bugünün geç modern ya da post-modern toplumunda, yer ve zaman yeniden tanımlanmaya başlamıştır. Yaşanmakta olan bu değişimlerin ve farkındalıkların başlangıcı modernizme kadar uzanır. Bu bakımdan bu çalışmada modernizme değinilmiştir. Modernizm ve postmodernizm kavramları arasında karşılaştırmalar yapılmış, gerektiğinde adı geçen kavramın modernizme uzanan kaynağına atıfta bulunulmuştur. Ancak araştırma metninde, birbirinden kesin çizgilerle ayrılmadan ve modernizm ve postmodernizm tartışmasına girmekten kaçınılarak, bu iki dönem insanın mekânla ilişkisi bağlamında ele alınır. Bu iki dönemle ilgili tartışmalara girmeden; kimi yerde aynı kavramların farklı boyutlarda değerlendirilmesi anlamında kimi yerde de bu özelliklerin reddedilişi olarak modernizm ve postmodernizm kavramları tanımlanmıştır.

Türkiye’de modernizm ve postmodernizmin Avrupa ve Amerikada’dan farklı süreçler geçirmiş olduğu gerçeği; postmodernizmle ilintili kavramların beraberinde getirdiği sorgulama ve çatışmaların burada da mekân ve zaman bağlamında deneyimlenmediğini göstermez. Bilakis, modernizm, postmodernizm, küreselleşme gibi olgular Türk toplumunda sıkıştırılmış bir zaman aralığında deneyimlenmiştir. Bu haliyle çok daha hızlı bir geçiş süreci yaşanmış, bu da etkilerinin daha yoğun ve tanımlanamaz olması sonucunu doğurmuştur.

Bu yoğun ve tanımlanamaz etkilerle kartografik yaklaşımlar arasında kurulan bağlantıyı desteklemek adına, modernizmin sosyologu olarak tanınan alman sosyolog George Simmel’den, postmodernizmi *Gösteri Toplumu* olarak tanımlayan ve eleştiren GuyDebord’a, sosyolog ve düşünür Henry Lefevbre’den postyapısalcı okuldan Gilles Deleuze’a, Michel Foucault’ya kadar farklı düşünürlerin kavram ve kuramlarından yararlanılmıştır.

Bu kuramlardan, Fransız sosyolog ve düşünür Henry Lefevbre'nin mekânın üretimi kuramı, *sanatta kartografik yaklaşımlar*'ın kavramsal alt yapısını oluşturur. Lefevbre, mekânın sadece matematiksel boyutuyla algılanmadığını, verili boş mekânın ancak insan tarafından toplumsal anlamda üretildiğini, anlamlandırıldığını vurgular. Ancak araştırma metninde Lefevbre'in mekânın üretimi kuramı sosyal değil bireysel olarak değerlendirilerek, "Mekânın kişisel olarak yeniden üretimi" olarak ele alınır.

Mekânın yeniden üretilmesi fikri, mekânın üretimi (Lefevbre, 1972), yersizyurtsuzlaşma/deterritorialization (Delueze ve Guattari, 1972) ve heterotopya (Foucault, 1967) kavramlarının ortaya koyduğu durumlar ve duyumların üzerinden oluşturulmaya çalışılmıştır.

Bu teorik çerçeve içinde yer alan yapıtlar; resimden resimle birlikte yerleştirmeye, fotoğraftan yere-özü yerleştirmeye (site-specific installation) kadar birçok farklı teknikleri ve sunumları içermektedir. Dönüştürme ve müdahale unsurlarının önem kazandığı yaratım sürecinde, bazı çalışmalarda haritaların görselliğinden yararlanılarak kolajlar ve karışık teknik uygulamalar görülür. Harita ve minyatür resimlerinin arasında kurulan benzerlik, çoklu perspektif ve eş zamanlı gösterimden kaynaklanır. Minyatür ile harita arasındaki benzerliğin kaynağı, mekân ve zamanı eşzamanlı olarak aynı düzlemde tasvir edilebilme olanağıdır.

Genelde farklı projeler çerçevesinde ayrı ayrı ortaya çıkan çalışmaların bütününde ise belli bir izlek takip edilebilir. Yapıtların her biri bir ana hikâyeyi oluşturan küçük hikâyeler gibi değerlendirilmelidir. Kartografik yaklaşımlar çatısı altında toplanan her bir yapıt, bütün bir haritanın, birbiriyle (plastik dil ve bağlam anlamında) ilişkisel mesafesi yaklaşıp uzaklaşabilen parçalarına dönüşür.

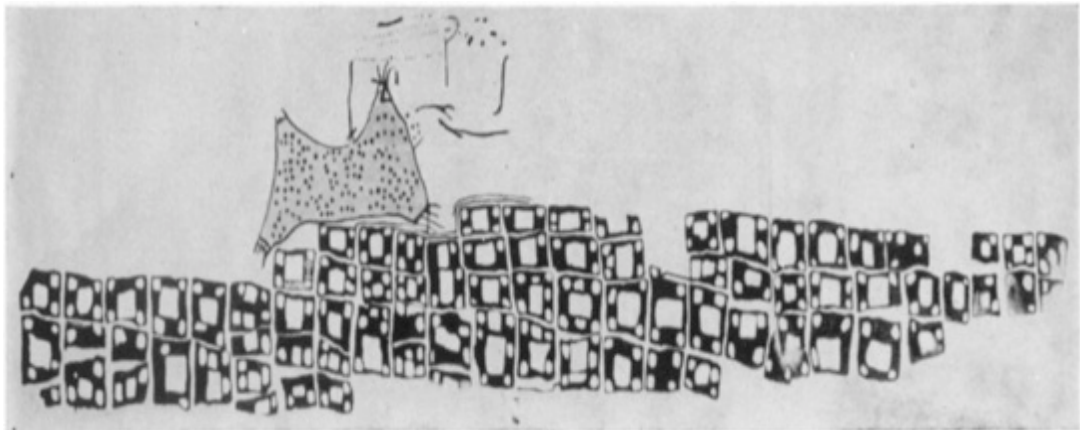
1. BÖLÜM

KARTOGRAFİNİN KISA TARİHÇESİ

İnsanoğlunun, hayvanların, bitkilerin ve bulutların yaşadıklarını gösteren, varlıklarını işaret eden sürekliliğin ve düzenin temel görüngüsü mekânı kendisine ait kılmaktır. Yaşamın ilk kanıtı bir yeri işgal etmek, mekân edinmektir.

Le Corbusier

Kartografi, insanlık tarihini şekillendiren en eski iletişim aracıdır. Haritacılık tarihindeki ilk harita, Anadolu'daki neolitik döneme ait Çatalhöyük yerleşiminde bulunan resimlerden biri olarak kabul edilir (bkz. Resim 1). İngiliz arkeolog James Meelaart, Çatalhöyük'teki yerleşim planını ortaya çıkardığında dünyanın bu ilk haritasına da işaret etmiştir. "Mellaart'ın 1967'deki *“Çatalhöyük: Anadoludaki Neolitik Şehir”* adlı kitabında ortaya koyduğuna göre, dünyada bilinen ilk harita örneğine neolitik dönemde Anadolu'da, Çatalhöyük'te rastlanmıştır" (Krygier, 2008).



Resim 1: “Çatalhöyükte bulunan duvar haritasının grafiksel çizimi”. Tarih öncesi /neolitik dönem.

Bu iddiayı daha sonra sosyal arkeolog Stephanie Meece'in yazdığı makale(2006) de doğrulamıştır. Meece, makalesinde Cevat Ülkekel'un "*8200 Yıllık Bir Harita: Çatalhöyük Şehir Planı*"nı kaynak olarak göstermiştir. Resim 1'de görülen bu haritada işaretleme, grafiksel olarak belirtme, tasnif ve sıralama görülebilmektedir. Yazınsal bir sıralamayı barındıran ve düzen anlayışını hissettiren bu çizim; insanın düzenleme, gösterme, anlatma ve anlama gibi iletişim ihtiyaçlarını yazıdan önce ortaya koyması bakımından ilginçtir. "Çatalhöyük haritası, bilinen yazı sisteminden 2000 yıl daha geriye gider; ayrıca bilinen en eski alfabetik yazı sisteminden de (sıralamasından) 4000 yıl kadar eskidir" (Krygier, 2008).

İlk görsel iletişim araçlarından kabul edilen bu düzeneğin işlevi (bkz. Resim 1), kullanıcılarına mekânsal ilişkiler anlamında farkındalık kazandırmasıdır. Harita tanımı gereği işlevseldir. İnsanı yer-yön konusunda bilgilendiren harita, insana mekânsal bilgi verir. Mekânsal bilgi, insanın yaşadığı yere dair her türlü bilgiyi kapsar. İnsanın kendini konumlandırması (fiziksel, sosyolojik ve psikolojik anlamda) bulunduğu yeryüzü parçasını, yaşadığı yere dönüştürmesi ancak bu bilgi aracılığıyla mümkündür. Mekânsal deneyim ise, insanın bulunduğu yer' deki olaylar ve durumları anlamlandırmasıyla kurduğu iletişimdir. Bunun sonucunda algıladığı duyular ve bunların yarattığı gerçeklik kurgusudur.

İnsan yeri/mekânı kurgulayıp şekillendirdiği gibi yeryüzü de insanı şekillendirir. İnsan, kendini kurgusal olarak konumlandığında, diğeriyle ilişkisini de tanımlayabilir. Konumlandırmak; yerini belirlemek, sınırlamak demektir. İnsanın kendi sınırlarını çizmesi, ötekinin sınırlarını da belirleyecek, ötekinin de bilgisini verecektir. Çünkü "Yeryüzü hakkındaki bilgi insan hakkındaki bilgiyi açığa çıkarır... Dünyayı bilmek kendini bilmektir" (Aktaran: Süalp, 2004, s.97).

Kartografi insanın ilksel eylemlerinden biridir. “Haritalandırma eylemi, insanın en primitif dürtülerinden biri olarak düşünülmelidir” (Turchi, 2004, s. 10). Bu bakımdan, insanoğlunun primitif gereksinimlerinden biri olan yer edinme, düzen kurma, anlama, yorumlama, gösterme, yönlendirme ve yönlendirilme eğilimleriyle haritalandırma dürtüsü arasındaki ilişki daha anlaşılır olacaktır.



Resim 2:Anonim, “Kaya Haritası”. Tarihi bilinmiyor. Yaklaşık olarak 213x182x152 cm.

Aşağı Snake Nehri bölgesi, Idaho.

Antik çağda, yer ölçümü yapmak amacıyla işaretlenen taşlara benzeyen bu kaya haritasının (Resim 2), resmi olarak kanıtlanmamış olmasına rağmen, uzun bir süre Yukarı Snake Nehri ve çevresinin haritası olduğu, büyük olasılıkla Shoshone bölgesinin tasviri olduğu düşünülmüştür. Kolayca görülebilecek bir noktada yer alan bu kaya parçası, insanın kendini konumlandırma eğiliminin doğrudan ifadesine bir örnektir.

Antik çağdan bu yana geçerliliğini devam ettiren ve dünyanın düzensizliklerden ve paradigmalardan oluşan bir bütün olduğunu varsayan kaos teorisi, insanın düzenleme dürtüsünü açıklamaya kaynaklık etmiştir. İnsanoğlunun varoluşunun koşulu, doğanın sunduğu düzensizlik ve kargaşa içinde anlam yaratmasıdır. Anlam yaratabilmesinin

temel koşulunun ise belli bir düzen ve istif yaratarak kendini konumlandırması olduğunu düşünebiliriz. Konumlandırmak, kimi zaman bırakılan bir iz, bir işaretten de oluşur (bkz. Resim 2). Tarihi bilinmeyen bu kaya haritasında kayanın kendisi de doğal bir işaret, bulunulan yeri belirleyen bir iz, bir belge olarak düşünülmelidir.

Konumlandırmanın ilk aşaması, uzamda yer-yurt edinmek, yani *yerleşmektir*. İlk yerleşim yerlerinin kurulmasıyla birlikte ortaya çıkan haritalar; çizgi, nokta gibi temel grafiksel elemanlara dönüştürülerek görsel bir imgeler bütünü(Resim 2) yaratılmıştır. Çizgi ve semboller haritayı var eden unsurlardır. Çizgiler sınırları tanımlar. Sınırlar ise parçalara ayırma, düzenleme ve organize etme yöntemidir. Nasıl ki düzen kurabilmek için sınırlara ihtiyaç duyulur, aynı biçimde düzenlenecek bilgilerin de olması gerekir. Bu bilgilerin karmaşıklığı ön koşuldur. “Sonuçta düzensizlik azami bilgiyi sağlar ve bilgi düzen ile ölçülü hale getirildiğinden beri azami düzen azami düzensizlik aracılığıyla şekillenir”(Arnheim,1971, s.12). Fizikteki “entropi” teorisi, dünyadaki düzensizliğin varlığını, bu düzensizliğin içinde bir düzen oluşma eğilimini açıklar. Sanat tarihçisi Rudolf Arnheim, bu teorinin sosyal bilimlerde ve sanat için de geçerli olduğunu iddia eder. Bu durumda haritalama eğilimi, entropinin sanatta ve insan doğasındaki yansımasıdır.

Haritalamak, belli bilgileri toplayıp belli bir ayrıştırmadan (seçim ve karar aşaması) geçirerek zihinde biçimlendirme ve bunu görsel dile çevirebilme sürecini tanımlar. İnsanın çevresini fiziksel olarak ölçüp sınırlara ayırması, bulduğu saptamaları işaret ve sembollerle ilişkilendirerek görsel bir düzenek oluşturması, soyutlamayı akla getirir. Soyutlama, kullanılacak görsel dilin gereklerine göre bağıntılar kurarak, tasarım formuna dönüştüğü sırada, gözlem ve deneyle edinilen fiziksel veriyi biçimlendirme eylemidir.

Dünyaya ait bir parçanın görsel imgelere dönüştürülmesi sırasında soyutlamayla birlikte hayal gücü de devreye girer. M.Ö. 600 yıllarında imgelem, bilinmeyen dünyanın bir parçasını açıklamanın (bilgi vermenin) da ötesine geçerek tüm dünyayı görsel olarak betimlemeye yönelmiştir. İlk dünya haritası, imgelemenin gücü ve de merak sonucu tasarlanmıştır. Miletli Thales'in asistanı olan Yunanlı filozof ve coğrafyacı Anaksimandros, Mısır bilginleriyle kurduğu ilişkiler sonucu edindiği bilgiyle, dünyayı

bütün deniz ve akarsuları da kapsayacak şekilde (Resim 3) tasarlamıştır. Günümüze kadar ulaşamayan bu haritanın orijinaline uygun yeniden üretimleri, tarihteki ilk dünya haritası olarak kabul edilmektedir.

Haritada dünyanın dairesel bir formda algılandığı görülmektedir. Harita yapımcısı, bildiği ve deneyimlediği yer olan Ege Denizi'ni merkeze alarak, kendi yerel konumunu ortaya koymuştur. Merkeze konumlanan Ege Denizi'nin etrafında dairesel bir biçimde genişleyen dünya, okyanusla çevrelenmiş bir yer olarak tasarlanmıştır. Bu tasarım, haritalama eyleminin aslında öznel bir yorum olduğunu gösteren bir ilk örnek olarak görülebilir.



Resim 3: Anaksimandros'un kayıp olan ilk dünya haritasının muhtemel görüntüsünün yeniden üretimi.

Haritalandırma hayal etmekle başlar, planlama-tasarlama ile şekillenir. Türk Dil Kurumunda haritanın en genel tanımı şöyledir: “Harita, yeryüzünün ya da bir parçasının belli bir orana göre küçültülerek düzlem üzerine çizilen tasarısıdır.”

Kartografi tarihinde, haritanın tasarım yönü resimsel bir dil olarak görülür. Ölçeklendirme sisteminin uygulanmasından önce harita, resim olarak görülmekteydi. Ancak yeryüzünü iki boyutlu bir düzlem üzerine doğru bir biçimde yansıtmının yollarını arayan coğrafyacı ve bilim adamı Batlamyus (Claudius Ptolemy), yer yüzeyinin düzlem üzerine yansıtılma yöntemini bilimsel olarak ilk icat eden kartografıdır. Bu buluş, haritanın yarattığı doğruluk ve gerçeklik sunumuna yön vermiştir. Bilimsel doğruluk öneri, kartografinin sanatsal yönünün azalmasına neden olmuştur.

Rasyonel Avrupa biliminin bir parçası olan doğru kartografi, Sokrat'tan önceki Antik Yunan astronomisi sayesinde ve de Aleksandriyen ve Roma imparatorluğu yönetimindeki biliminsanları tarafından sentezlenmiş ama esas Claudius Ptolemy'de köklerini bulmuştur... O zamandan beri, teknolojiadaki gelişmelerin sonucu elde edilen grafik doğruluğun ölçütü, kartografi biliminin yardımıyla biçimlerin, yeryüzünü oluşturan kıta yüzeylerinin, okyanusların, bölgelerin ve kaynakların detaylı ölçeklendirmesi olmuştur. Bu doğruluk, eski dini inanışların kısıtlayıcılığını ve yaratıcı sanata dair çağrışımları sistemli olarak yok etmiştir (Cosgrove, 1999, s.8).

Haritacılık, insanın merak duygusuyla bütünleşen keşfetme, egemenlik kurma, yer tayin etme gibi dürtülerle gelişmiştir. Yine aynı dürtüler aracılığıyla coğrafi algılamalar değişmiş, mekânsal deneyimlere ait ifade ve yansıtma yöntemleri ortaya çıkmıştır.

İnsanın mekânla kurduğu doğrudan ilişki ve de merak hissi; gezgin ve tacirlerin iz bulma, yol açma ve daha farklı yerlere yönelme isteğiyle geliştirdikleri haritacılık;coğrafi algılamaları ve pratikleri ortaya çıkarmıştır (Süalp, 2004, s.97).

15. ve 16. Yüzyıllarda Kolomb, Cabot ve Magalhães (Macellan) gibi kâşif ve seyyahlar, mekânı doğrudan doğruya deneyimleyerek dünyaya dair birçok yeni bilgiye ulaşmışlardır. Dönemin iktidarının bu seyahatleri desteklemesinin nedeni, bu bilgilere erişmek, tasvirlerle belgelemek ve yaymak yoluyla egemenlik alanlarını genişletebilmektir. Ancak Marco Polo, Kristof Kolomb gibi kâşif ve seyyahların mekânsal deneyimlerine dayanan bu bilgilerin doğruluğundan emin olunamasa ve yine

bu bilgilerin yeni yerleri işaret ettiğine şüpheyle yaklaşılmış olsa bile bu yolculuklar haritalar aracılığıyla betimlenir ve belgelenir.

Ünlü seyyahlardan Marco Polo'nun gerçekten Doğu'ya yolculuk yapıp yapmadığından hala emin değiliz; ancak 'Marco Polo'nun seyahatinin harita formunda ilk anlatımı O'nun ölümünün ardından (1324) yapılmıştır. Atladaki lejantta belirtilen birçok yer, daha önce Marco Polo'nun betimlemelerinde de görülmüştür (Wigal, 2006, s.30).

Bu dönem haritalarında sıkça karşımıza çıkan şey, mekân ile ilişkilerin hayal gücünün etkisiyle şekillenmesidir. “Örneğin, 1536 ve 1542 yıllarında, Pierre Desceliers tarafından yapılan St. Lawrence Bay bölgesinin deniz haritasında, tek boynuzlu at biçimindeki hayvanlar bulunur, bu atlar hayali garip yerli hayvanları belirtmek için haritaya eklenmiştir”(Wigal, 2006, s.26). Keşifler döneminde [1] haritalar; düş gücünün, mitolojinin, efsanelerin, kişisel deneyimlerin olduğu kadar dönemin teknolojik gelişmelerine bağlı olarak elde edilen bilimsel bilgilerin de birleşimiyle üretilmiştir.

İslam dünyasında ise Piri Reis'in 1513 tarihinde yapmış olduğu dünya haritası, bilimsel doğruluğunun yanında, yeni bir görüş açısını sunduğu için çok değerli bir örnek olarak kabul edilmektedir. Piri Reis, “Haritasında, kıyılarını bugünkü gibi girintili-çıkıntılı göstermiştir. Hâlbuki kıyılar o zamana kadar yarım daire şeklinde gösterilirdi. Haritadaki kayalıklar bugünkünün aynıdır. Yarım daire şeklinde gösterilmiştir” (Soylu, 2003, s.27).

Haritacılıkta bir dönüm noktası olan kartograf Mercator ise 1569'da tasarladığı yansıtma sistemiyle, yirminci yüzyılın sonuna kadar kullanılan haritaları biçimlendirmiştir. Mercator, yeni bir düzenleme getirerek, meridyen ve paralellerin birlikte kullanımıyla yeni bir dünya tasvirini yaratmıştır. Ölçeklendirme kullanımıyla da doğruluğu ve bilimselliği daha inandırıcı hale gelmiştir.

[1] Keşifler Dönemi: *The Age of Discovery* ya da *Age of Exploration* kültür tarihinde, 15. Yüzyılın başlarından 17. yüzyıla kadar devam eden bir dönemdir. Bu dönem Avrupalıların Afrika, Amerika, Asya ve Okyanusları keşfettikleri dönemdir. Haritanın yaygınlığı ve önemi yine bu dönemde kendini göstermiştir.

Eskiçağlara ve ortaçağa ait haritalarda ölçek bulunmuyordu. Ölçek, ilk defa XVI. yüzyılda kara haritalarında kullanılmaya başlamıştır. Daha önceki yıllara ait deniz haritalarında ölçek bulunmakta idi fakat uzunluk birimi farklıydı. Genellikle birim olarak mil kullanılıyordu. XIX. yüzyılda çizgisel ölçeğin yanı sıra oransal ölçek de verilmeye başlanmıştır(Uluğtekin ve İpbüker, 2004).

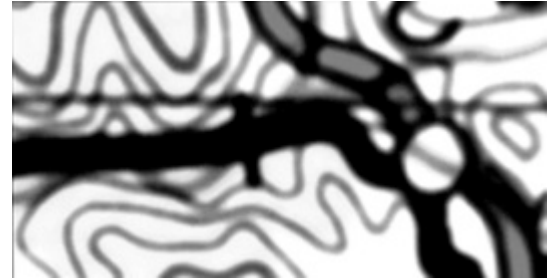
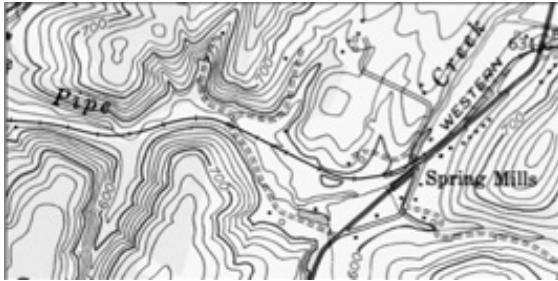
Dünyayı nasıl gördüğümüzü, nasıl görmemiz gerektiğini kullanıcısına gösteren haritalar, artık günlük hayatımızın ayrılmaz bir parçası haline gelmiş;, yolculuklarımızda, hareketlerimizde yönlendirici olmuştur. Zihnimizdeki yeryüzüne ait tasvirin oluşmasını sağlayan haritalar, zamana ve tarihe göre değişmektedir. Haritalar, yaratıldığı dönemin koşullarını da içinde taşıyarak zaman ve mekâna ait bilgiyi görsel bir forma dönüştürür. Her harita, yansıtma sistemi üzerinden gösterdiği yeryüzü ve zaman algısını, kendi gerçekliği olarak sunmaktadır. Böyle bakıldığında, Mercator, dünyaya ait algısını, yansıtma sistemi üzerinden harita kullanıcılarına gerçek diye kabul ettirir. Peter Turchi'nin ironik bir dille belirttiği gibi, dört yüzyıl boyunca, dünyayı Alman bir harita yapımcısının gözünden algılamış, dünyaya bakışımızı, hayal gücümüzü şekillendirmişsizdir.

1960'lı yıllardan sonra; sanatsal yanı ağır basan haritalarının yerini, kartografyanın temel kuramsal kavramları almıştır. Bu dönemde disiplinin, bilgi teknolojilerinin sağladığı olanaklarla beraber bilimsel yönü önem kazanmış, tanımının içine bilimsel oluşu eklenmiştir. "Kartografya; bilimsel dokümanlar ve sanatsal çalışmalarla birlikte harita yapma sanatı, bilimi ve teknolojisidir"(Meyen,1973,Aktaran: Uluğtekin ve İpbüker 2004). Aynı yıllarda kartografi alanı sorgulanmayabaşlamıştır. Harita ise, post modern düşünürlerden Fransız Jean Baudrillard'ın (Simülasyon kuramı, 1981) gerçeklik, yanılsama üzerine yaptığı sorgulamaların nesnesi olmuştur. Harita, gerçekliğin değil; toprağın, bölgenin bir benzetimidir. Günümüzde, bu konu üzerinde çalışan coğrafyacı yazar Mark Monmonier ya da Caroline ve Martine Laffon gibi araştırmacılar, haritada değişmez doğru olarak sunulan görsel bilginin altında yatan kaçınılmaz bir yönlendirme olduğunu öne sürerler. Caroline ve Martine Laffon *Mapping the World: Stories of Geography* (Dünyayı Haritalamak: Coğrafyanın Hikâyeleri) isimli çalışmasında, coğrafyanın haritalarla kurgulandığını, haritanın tarih

boyunca tarafsız bir belge olmadığını dile getirerek, haritanın, her zaman bir inancı, miti, hikâyeyi, fikri aşlamak niyeti taşıdığını söyler.

Monmonier ise, kartografinin sosyal hayattaki yerini çeşitli yönleriyle inceleyen araştırmalarında, haritanın yansıttığı doğruyu, ürettiği anlamı tartışır. Monmonier, haritanın günümüzdeki anlamını, güvenilirliğini, doğru ve nesnel bilgi içerdiği düşüncesini sorgular. Haritanın görsel sunumunda, farklı yansıtma yöntemleriyle, aynı yerin farklı tasvirlerle dönüşebileceğini söyler.

Resim 4'te ölçek farklılığı nedeniyle aynı yerin, iki farklı görüntüye, iki farklı haritaya dönüştürülebileceği gösterilmektedir. Monmonier, *Haritayla Nasıl Yalan Söylenir* adlı çalışmasından alınan yukarıdaki iki görsel, Maryland'daki Spring Mills bölgesini betimler. Kullanıcısıyla özel bir iletişimi olan haritalar temsil ettiği yer ile kurulan (ya da kurulacak) ilişkiye göre algılanır ve anlam kazanır. Resim 4'teki iki farklı görüntü, kullanıcıda farklı algıların oluşmasına neden olabilecektir.



Resim 4: Maryland'deki Spring Mills bölgesini gösteren farklı ölçekteki harita görsellerinden alıntı. Sağdaki harita ayrıntıları 1:24,000, sağdaki: 1:250,000, ölçeğe göre tasarlanmıştır.

2.BÖLÜM

KARTOGRAFİ - SANAT İLİŞKİSİ

Tarih boyunca kartografi, sanat ile iç içe olmuştur. Harita, tasarım sonucu ortaya çıkan bir belge niteliğiyle, sanat alanına girer. Harita, çizgi ve şekillerden örülü sembolik yapısıyla resimsel etkiye sahiptir. Ancak bu resimsel etkiyle, görsel bir iletişim aracı olan haritaya estetik bir nesne, bağımsız bir gösterge olarak bakılabilir. Harita, bir göstergedir. Haritayı kendi içinde estetik bir gösterge olarak ele aldığımızda, sanat yapıtı gibi kendi içinde önemi olan bir nesneye dönüşür.

Sanat bir göstergedir. J. Mukarovsky, ‘‘L’at comme fait semiologique’’ (Göstergesel Olgu olarak Sanat’’) (1936) başlıklı bir denemesinde, sanat incelemelerinin göstergebilimin bölümlerinden biri olması gerektiğini ileri sürer ve **estetik göstergeyi** tanımlamaya çalışır. Ona göre, estetik gösterge bağımsız bir göstergedir, kendi içinde bir önem taşır; yalnızca anlam açısından bir aracılık görevi olan bir gösterge olarak düşünülemez (Aktaran: Fırat, 2000, s.39).

Estetik gösterge, belli bir amacı olan bir işaretleme sistemi değildir. Estetik gösterge, yorumlamaya açık, gösterilenin ardındakine yönelmemizi sağlayan, yeni açılımlar yaratarak, hayal gücümüzü güçlendirebilir. Göstergeyi oluşturan kavramsal alt yapının çözümlenmesi, haritanın ürettiği anlamı ve anlamın sunumunu da çeşitlendirir. Bu anlamda harita ile sanat (resim) ortak bir zemine oturur. Ne olduğu ve nasıl görüldüğü üzerine çıkarımlar yapan sanatın neyi göstermek istediği, sanatçının özgün seçimine bağlıdır. Burada önemli olan nokta; ‘‘Sanatın ne gördüğümüzü değil, nasıl gördüğümüzü de değiştirmesidir’’(Turchi, 2004, s.77). Gerçek değil, kurgusal bir tasvir olan harita, temelde resimdir ve dünyayı nasıl yapılandırmamız gerektiğine işaret eder.

Bir coğrafya haritası bir yandan resimdir, öte yandan da değildir. Geometrik soyutlama biçiminde de olsa, bir harita yeryüzünün gerçek biçiminin yerine bir başkasını koymaz, aksine yalnızca onun belli özelliklerine işaret etmeye yarar. Temsil, biz bu temsil yoluyla ve onun aracılığıyla ilk örneğe tinsel olarak

yöneldiğimizde bir resim olarak görülebilir. Ve bizi kendi sınırlarının ardına taşıyamadığında, aksine sözgelimi sadece gerçekliğin benzerleriyle uğraştığında ve sahte bir gerçekliğe takılıp kaldığında bir resim olmaktan çıkar. Yani harita kendine yeterli olma iddiasında bulunduğunda bir resim olarak görülemez (Florenski, 2011, s.124).

2.1. HARİTA YA DA METAFOR / DÜNYA KURMAK METAFORU

“Dünya, benim imgelemimdir”

Schopenhauer

Yaşadığımız dünyayı sadece hayal edebiliriz ama haritada bunu görme şansına ereriz, ne görüyorsak o bizim gerçeğimiz olur. “Dünyayı bize gerçek kılan, yaşadığımız dünyayı yaratan haritalardır diyebiliriz”(Turchi, 2004, s.139). Harita, yaşamsal ilişkilerin tanıklığında, deneyim ve bilgileri görselleştirerek, bilinmeyen bir dünya kurar. Sanat ise bilinmeyen bu dünyaya doğru yapılan yolculuğun sürecidir. “Sanatsal yaratım bilinmeyene doğru, bilinmeyen içine yönelen bir yolculuktur”(Turchi, 2004, s.13).

Sanatsal sürecin bir yolculuk olarak tanımlanması, haritanın yolculukla ilişkisi bağlamında onu bir eğretileme olarak düşünmemizi sağlar. Sanatçılar için yapıtlar, yaşamsal deneyimlerden arta kalan izler, belgelerdir. Haritalar da yaşamsal deneyimlerin izlerini, mekânsal olarak taşıyan belge niteliğindedir. Turchi, haritayı sanat yapıtı için bir metafor olarak görürken, sanatsal süreci kartografik süreçle ilişkilendirerek sürecin başlangıç noktası olarak niyet kavramının önemini vurgular:

Herhangi bir şeye, resme, romana, şiire, besteye başlanacağı zaman da hangi yönde gidileceği, nasıl bir kurgusal düzen yaratılmak istendiği düşünülür. Bir niyet vardır. Niyet kelimesini sadece amaç anlamında düşünmemek gerekir.

Niyet, özel bir amacı içerebileceği gibi, sadece bir anlamı, konumlandırma içgüdüsünü ya da yüce idealleri içerebilir. Niyet geniş anlamıyla herhangi bir eylemi başlatan ilk yaşamsal enerjidir. Niyet olmadan yapılmak istenen bir sanatsal projede bile beslenen bir niyet vardır. İnsan zihninde, herhangi bir eyleminin her aşamasını yönünü saptayabilmek için yaratacağı düzeneğin başlangıç noktası olarak haritayı tasarlamaktadır(Turchi, 2004, s.35).

Sanat yapıtı önce zihinsel bir eylem olarak belirir. Turchi'ye göre yapıtın oluşum süreci mecaz olarak haritalama eylemini içermektedir. Eylem, bir hayal ile ortaya çıkabilen bir kavrayış, kişinin öznel dünyasını kurmak için ilk adımı atmasıdır. Romantik anlayışta eylem, fiziksel olmak durumunda değildir. Zihinsel deneyimler, duygusal duyular, uyaranlara karşı verilen tepkiler, vb. yaşamsal eylemleridir. Yaşamak; bir şey yapmak, yapılanları sıralamak, seçmek, hayal etmek ve kurgulamaktır romantikler için. En önemlisi de yaratacakları dünya ile yaşadıkları dünya arasında gizemli ilişkiyi kurabilmeleridir. “Romantikler için yaşamak bir şey yapmaktır, yapmak da doğanızı ifade etmek, evrenle ilişkinizi dile getirmek demektir” (Berlin, 1965, s.129).

Romantik yaklaşımda asıl olan, her an hareket halinde olan dünyada sanatçının, kendini konumlandırabilmesi, başta kendisiyle olmak üzere evrenle iletişim kurabilmesidir. Haritalama eylemi, kişinin kendiyi kurduğu iletişimin görselleşen ilk aşamasıdır. “Kendisiyle iletişim insanda yaşam boyu soluk alma gibi sürekli ve sürekli. Uykuda bile rüyalar, vücut fonksiyonlarını ayarlamalar yoluyla devam eder” (Erdoğan, 1997, s.160).

İnsanın yeryüzüyle kurduğu iletişimi oluşturan imgelem, gerçeklik yaratma kaygısıyla bütünleşir. Bu kaygı, altında dünyanın verili gerçekliğinden memnuniyetsizlik yer alır. Bu memnuniyetsizlik, sanatın içinde taşıdığı biricik arzuyu sanatta “yeni bir dünya kurma” metaforun gizil nedenidir. “Sanat yapıtı; bir dünya açar kendine, aynı zamanda bu dünyayı yeniden yeryüzüne oturtur ki kendisi de ancak bu yolla bir gerçek yer olarak ortaya çıkar”(Heidegger, 2004, s.140). Kartograflar, seyyah ve sanatçıların gizil kaygısı, fiziksel olarak tanımlanan dünyadan belki bir kaçış, belki bir arayış ya da bir sığınak bulma umudu ve isteğiyle yenedünyalar kurmak olmuştur. Bu istek, günümüz görsel sanat yapıtlarında olduğu gibi, edebiyatta da varlığını göstermektedir.

Başka bir dünyada açmak için kaparsın gözlerini. Henüz sönmemiş, henüz yaratılmamış bir dünya... Ağır ağır, acıyla ilerlersin gecede, hep aynı gecede, duvarın bitimindeki pencereye, bulanık camda yakalanmış, uzak ve tuhaf insan yüzüne doğru... Lekeli, darmadağınık, zaman dışı....Kendi imgenin ardında, bulanık bir görüntü biçiminde beliren dış dünyaya doğru ilerlersin(Erdoğan, 2009, s.80).

Haritanın yarattığı düzlemde, hikâye ya da hikâyeleri barındırır. Kimi zaman hayal edilen hikâyeler haritalandırılarak gerçek kılınır, kimi zaman ise gerçek olarak kabul edilen harita görselleri üzerinden (onun imlediği şeyler üzerinden) hikâyeler kurularak hayaller, gerçek kılınır. Bu anlamda harita, sanatçılar için gerçek ile kurgu arasında somutlaşabilen görsel bir düşünce zemini.

Fantastik hikâye ve roman yazarları, tasarladıkları hikâyenin geçtiği coğrafyayı, tasvir eden kurgusal haritalardan yararlanırlar. Okuyucuyu ikna etmek adına kullanılan bu haritalar, gerçeklik kurgusu yaratır. Thomas Moore'un ünlü *Utopia* (Ütopya) çalışmasının 1516 tarihli ilk orijinal baskısında(bkz. Resim 5) yer alan harita tasviri, buna verilecek en eski örneklerden biridir. Daha yakın bir örneğe, Yüzüklerin Efendisi adlı kitabından yapılan film uyarlamalarıyla popülerlik kazanan fantastik edebiyatın önemli yazarlarından Tolkien [2], aynı adlı romanında görülmektedir. Tolkien, "orta dünya" adını verdiği dünyayı gerçek kılacak, onun coğrafyasını oluşturan bir belge olarak haritaya yer vermiştir.

Böylece her sanat yapıtı bir belgedir, bir tanıklıktır. Bir ruh halinin ya da bir olayın kopyası, kelimesi kelimesine bir kopyası değil, yaşamın ortaya çıkardığı soruya bir yanıt, dünyanın: yabancılaşıma dünyasının gereçleriyle fakat başka yasalara göre kurulmuş bir dünyanın yabancılaşmasına bir başkaldırıdır (Garaudy,1991, s.160).

[2] John Ronald Reuel Tolkien: İngiliz yazar, şair, filolog ve profesör ünvanlı akademisyen. Hobbit, Yüzüklerin Efendisi ve Silmarillion gibi fantastik kurgu eserleriyle tanınır.



Resim 6: Opicinus de Canistris, “Antropomorfik Dünya Haritası”, 1335-1338.

Harita yapımcısı, Opicinus Canistris'in dünya haritası (Resim 6) antropomorfik harita şeklindedir. *Antropomorfik*, haritayı oluşturan yerlerin insan biçimlerine benzetilmesidir. 17. ve 18. yy'da ülkeleri, insan karakterlerinde yorumlamaları şeklinde tasvir etmek popüler bir yöntemdir[3]. Bu yöntem, haritası yapılacak bölge ve ülkeler hakkındaki kültürel, siyasi, ekonomik ya da kurmaca bilgileri kurgusal bir hikâye içinde gösterir.

Bu tür haritadaki simgeler, kültürel değerlere bağıntılıdır. Bu bakımdan, harita, tasvir edilen o bölgeye özel anlamsal bir metni de taşımaktadır. Bu üsluptaki haritalar, coğrafi bilgi vermektense, düşsel dünyalar yaratmak ve okuyucusuna kolayca unutmayacağı görseller, mizahi imgeler sunmaktadır. Burada(Resim 6) Kuzey Afrika, Avrupa'nın kraliçesi olarak gösterildiği gibi, Doğu Akdeniz ise elinde güvercin, kitap ve kraliyet asası tutan yaşlı sakallı bir adam olarak karakterize edilebilir. İnsanın, yer, ülke, yurt kavramalarıyla ilişkisi üzerinde anlamalar üretilebilir. Bu yolla harita, mekânın yeniden üretimine dönüşür.

Matrimony ülkesinin yeni haritası (bkz. Resim7) hayali bir yer'in, dünya yüzeyinde konumlandırmasıdır. *Land of Matrimony* (Matrimony Toprağı (bölgesi), geleneksel harita görseli şeklinde tasarlanmış bu yüzden inandırıcılık etkisi artmıştır.

[3] http://cartographic-images.net/230_Canistris.html (Son E.T:10.10.2012)

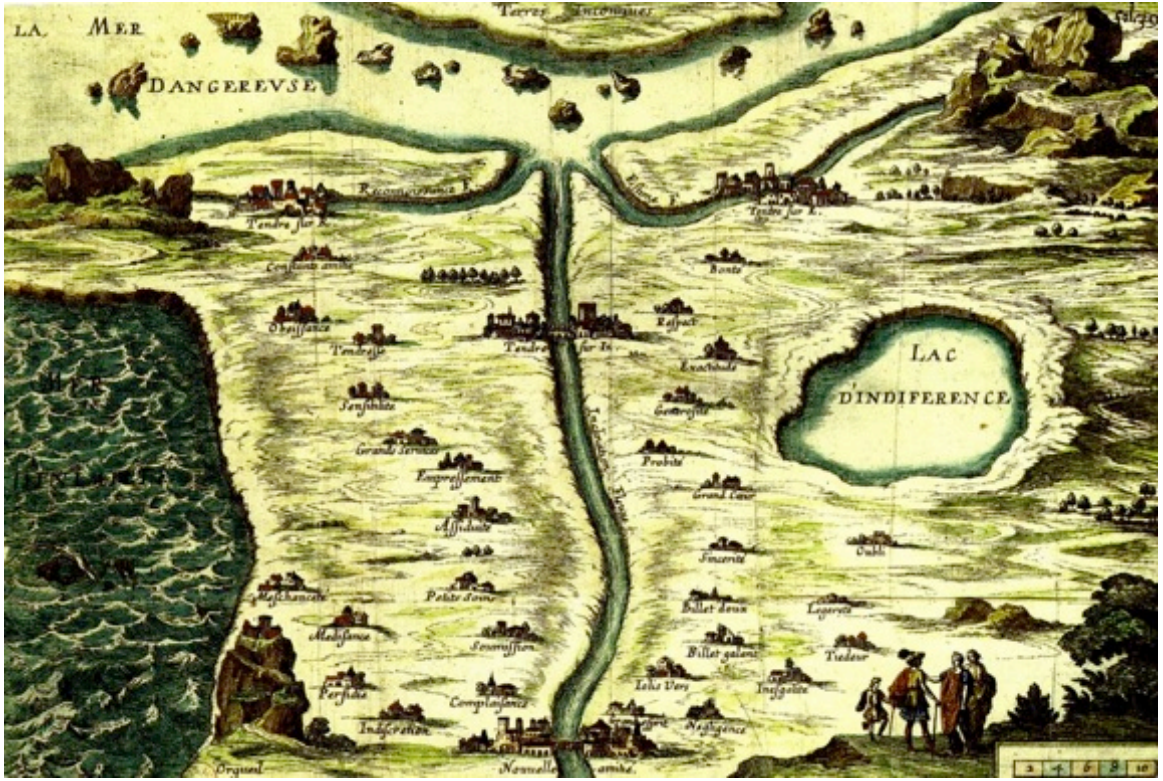


Resim 7: Yapımcısı bilinmiyor, “A New Map of Land of Matrimony/Matrimony Bölgesinin Yeni Haritası”, 1772, 25x32,5 cm.

Haritada, var olmayan bu bölgenin haritasını yaparak, inanca dayanan hayali bir gerçekliği harita okuyucusunun zihninde ve ruhunda inşa edilir. Haritayapımcısı, tamamen hayali ama sezgisel bilgiye dayanan gerçekliğe, fiziksel bir alan açmak için haritayı eğretilime olarak kullanır. Haritalandırmak için fiziksel olarak algılanan coğrafi bir alan ya da yerin olması gerekmez, mekânsal olarak hayal edilebilen her şeyin haritası yapılabilir:

Mekânsal olarak ifade edilebilecek her şey haritalanabilir, muhtemelen haritalanmıştır da. Düzlem üzerinde olmak zorunda değildirler-küre bir haritadır; dünyanın olmak zorunda da değildirler- Merih'in veya Ay'ın haritaları vardır; Herhangi bir gerçek mekânın olmak zorunda bile değildirler- 'Ütopya' veya 'Aşk Sahası' gibi tamamen hayali yerlerin bile pek çok haritası yapılmıştır(Robinson, A.H. ve Petchenik, 1976, s.15, aktaran: Şengör).

İletişim aracı olan harita, ileteceği bilgi ve yaratacağı etki için ön bilgiye ihtiyaç duyar. Burada(bkz. Resim 7, 8), *Matrimony*'nin Katolik düşüncesinde ne anlamı geldiğini bilmek, önemini anlamak; haritanın doğru okunmasını ve anlaşılmasını sağlayacaktır. Katolik dininin, evlilik kurumuna verdiği kutsal önem, bu dünyanın gerçekliğinde kendine yer açar. Görüldüğü gibi haritada Katolik evliliğini oluşturan değerler, duygular; okyanusun, denizlerin adları kurulan dünyayı tanımlamaya ve onu gerçek kılacak şekilde değiştirilmiştir. Bu anlatımlarda (bkz. Resim 6, 7, 8) alegori ve simgesel elemanlara hikâyeci anlatımı güçlendirmek için yer verilmiştir.



Resim 8: Anonim, “Carte de Tendre /Duygu Haritası”, 17. Yüzyıl, Fransa.



Resim 8 : Anonim, “Carte de Tendre /Duygu Haritası(Ayrıntı)”, 17. Yüzyıl, Fransa.

2.2. HARİTANIN GERÇEKLİĞİ ÜZERİNE

(YANSITMA VE YORUMLAMA)

Ünlü öykü ve deneme yazarı Jorge Luis Borges, sürrealizme yakın duran öykülerinden birinde haritayı konu almıştır. Bu kısa öykü, içinde yaşadığımız yeryüzünü gerçeğine en yakın haliyle, tam ve eksiksiz olarak temsil ederecek birebir boyuttaki haritanın yarattığı karmaşayı masalsı bir şekilde dile getirir:

İmparatorluğun birinde kartografi sanatı öylesine kusursuzluğa erişmiştir ki, tek bir ilin haritası bile şehrin tümünü kapsayabilecek detaylarla işlenmiştir. İmparatorluğun haritası ise sahip olduğu tüm bölgeyi kaplamaktadır. Bu olağandışı, mantıkdışı harita zamanla işe yaramaz hale geldi. Kartograflar birliği bu yapılmış bu haritayı reddetme kararı aldı. İmparatorluktaki yeni nesil ise, bu kocaman haritanın yararsız olduğunu ve gereksiz olduğunu düşünüp, onu çöle bırakmışlardır. Böylece doğada güneşin ve daha sonra da kışın etkisiyle kendi halinde yok olmaya bırakılmıştır. Batının çöllerinde bugün hala bazı parçaları bulunan haritaya hayvanlar ve dilenciler yerleşmiştir. Başka da kalıntı kalmamıştır (Borges, 1998, s.325).

Tarih boyunca dünyanın yuvarlaklığını iki boyutlu harita düzlemi üzerinde doğru temsil edebilmenin yolları, metotları denemiş, bilimsel yöntemler geliştirilmiştir. Yine de harita ile yakalanmaya çalışılan kusursuz bir gerçeklik mümkün olamaz, ancak o, fiziksel dünyanın gerçeğe çok yaklaşmış bir modeli, bir yorumudur. Çünkü kartograflar da sanatçılar gibi dünyanın (seçilen bir yerinin) tamamıyla nesnel bir şekilde temsil edilemeyeceğini bilir.

Bir uzamı diğerinin üzerine yerleştirmek imkânsızdır, sadece birinin biçimini bozmak gerekse bile, bu türden bir taşıma işlemi dış yüzeylerden birinde kırılma ve kıvrımlara neden olacaktır. Bir yumurtanın sadece bir parçasını bile bir mermer masanın yüzeyine tam olarak yerleştirmek mümkün değildir.- bunun için deforme edilmesi ve en küçük parçasına kadar ayrılması gerekir. Yine aynı

nedenden dolayı yumurtayı bir kâğıt ya da tuval üzerinde gerçek anlamda temsil etmek de mümkün değildir(Florenski, 2011, s.123).

Ortaçağın en önemli kartograflarından sayılan İtalyan keşiş Fra Mauro'ya atfedilen 15. yüzyıla ait harita (bkz. Resim 9), yukarı/aşağı yani güney-kuzey yönlendirmesini ters olarak yansıtılmıştır. Mauro, prensip olarak Ptolemy'nin yansıtma yöntemini kullansa da tamamıyla O'nun takipçisi olmamıştır. Notlarında, bunun Ptolemy'e saygısızlık değil, temsil edilmesi gereken yerlerin gösterilme isteğiyle açıklamıştır[4].



Resim 9: Fra Mauro, “Dünya Haritası”, 1450 civarı. Asya, Afrika ve Avrupa’yı içerir.

[4] geniş bilgi için bkz. http://en.wikipedia.org/wiki/Fra_Mauro_map

Venedikli bir keşiş olan Fra Mauro, dünyanın en uzak köşelerini gezen insanların O'na getirdiği bilgileri toplar, yapmak istediği dünyanın hayalini bu bilgilerle birleştirir. Mauro; maceraya atılmayan bir hayalperest olarak kişisel olarak görmediği, fiziksel olarak deneyimlemediği mekânları, ülkeleri, coğrafyaları O'na anlatılan hikâyeler doğrultusunda kendi imgelemiyile şekil vermiştir. Mauro'nun zihinsel yolculuğunun topyekün yansıtılması olan haritada, yorumlamanın önemli yadsınmaz.

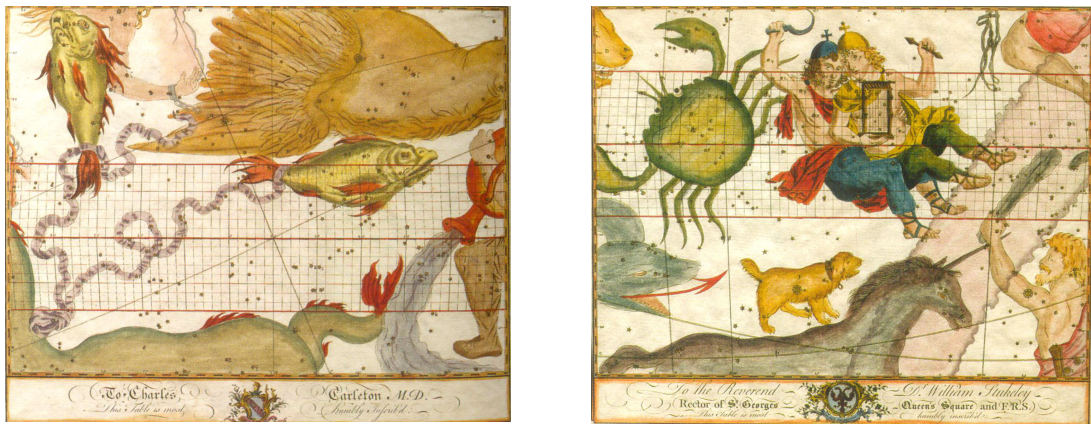
Mauro, insanların ne yaptığıyla pek ilgilenmez; onu ilgilendiren insanların bunu yaparken ne düşündüğüdür. O, insanların, daha azını kabul etmelerindense, dünyalarını bir gün olabileceğini umdukları biçime sokmalarını yeğliyordu. (Cowan, 2004, s.5).

Zihinde yapılan yolculuklar, yeryüzünde değil, gökyüzü ve onun ardını da kapsayacak uzamları da kapsar. Bu uzamlara dair bilgiler arttıkça, bilgiler doğrultusunda yorumlama yöntemleri geliştirilmiştir. Yer algımızı etkileyen farklı *uzamlar* hakkındaki makalesinde Foucault(1967), Galileo'nun asıl keşfinin dünyanın güneş etrafında dönmesi değil, dünya ve güneşten bahsederken göksel bir uzamın varlığını topluma duyurması olduğunu söyler.

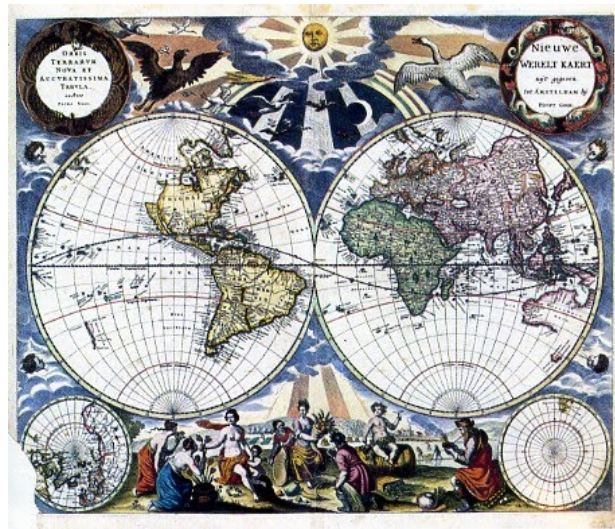
Günümüzdeki mekân/yer algılamasının dönüşmesi, yeryüzünün ötesindeki farklı uzamların tanımlandığı on yedinci yüzyılda köklerini bulur. 16. Yüzyılın sonlarında araştırmaların arttığı ve gelişmelerin ortaya çıktığı astroloji alanı, temelde geometri ve fiziğe dayanır. Astroloji, yıldızların göksel düzen içinde yer alışlarına göre insan karakteri ve kaderi üzerine olan etkilerinin neler olduğunun araştırılmasına ve anlatılmasına denir. Bu araştırma süreci, sanatçının evrenle ilişkisi sırasında karşılaştığı duyumların çözümleme sürecine benzetilebilir. Sanatçının araştırma ve sezgilerinden ürettiği kodlar ve iletiler sembollerden oluşan görsel bir metin oluşturur.

“Sanatçı, evrenle iletişimde karşılaştığı her bir kavrama, duruma, bu durumun oluşum şekilleri ve hareketlerini analiz ederek anlam yükler. Bu da bir tür metin okumadır. Sanatçı, kullandığı kod sistemiyle ilettiği iletilerle, karşıdan gelen iletilere verdiği tepkiyle bir kompozisyon oluşturur, yani metinsel bir yapı ortaya koyar” (Bourriaud, 2006, s.27).

Batı kaynaklı, 1740 tarihli burçlar atlasından alınan bu iki görsel (bkz.Resim 10), resim ikizler burcunu(sağdaki), diğeri ise balık burcunu (solda) simgelemektedir. Yıldız haritalarına(Resim 10) özel yansıtma sistemine göre yerleştirilen burçların figüratif temsili, tasvir edilen dünyaya ait bilgiyi yorumlamaktadır. Tüm bu çabalar, anlamak ve anlamlandırmak içindir. “Anlamak, yorumlamak’tır. Yorumlamak da görüngüyü yeniden ortaya koymak, sonuçta ona eşdeğer bir şey bulmaktır” (Sontag, 1998, s.13).



Resim 10 : John Bevis, “Yıldız Atlası(Ayrıntı: İkizler ve Balık Burcu)”, 1740’lar, Renkli Gravür Baskı, George Glazer Arşivinden, her biri 35x45 cm.



Resim 11: Peter Goos, “Dünya Haritası”, 1666, Renkli Gravür.

Resim 11’de haritada, dünya, yeryüzünden bir kesitle birlikte yaşayan bir an’ı resimlenmesi şeklinde yorumlanmıştır. Dünya yeryüzüne oturmuş, insanlar ile günlük hayata ait imgelerle (Kazlar, Güneş, vb) birlikte tasvir edilerek gerçekçilik yaratılmıştır. Çünkü “Dünya ve yeryüzü temelde birbirinden farklı olsalar da biri diğerinden asla ayrılmaz. Dünya yeryüzüne oturur, yeryüzü ise dünyadan dışarı fırlar” (Heidegger, 2004, s.147).



Resim 12: Edward Quin, “Tarih Atlası (Ayrıntı: Amerikanın Doğuşu)”, 1498-1830.

Dünya yeniden şekillendirildiği döneme ait bu haritada(Resim 12), yeni keşfedilen yeryüzünün bu parçası(Amerika Kıtası) yorumlanmıştır. Haritanın üzerini kaplayan hacimlendirilmiş bulutlar gökyüzünden bir kesit olarak haritada derinlik yaratır. Bulutların arasından gösterilen bu haritada, resimsel anlatım, hikâyeci yanı güçlendirmiştir.

Haritada tasvir edilen yeryüzü parçasının, zihinlerde yer almasıyla beliren korku ve merakı, gizemi işaret etmek için kara bulutlar, bir simge olarak okunabilir. Bu tür haritalar (bkz.Resim 11, Resim 12), üzerinden yorumlamaları çeşitlendirmek mümkündür. Romantik öğretilerde olduğu gibi, istenilen, tasarlanan şey asla tam olarak aktarılamaz. Alegoriler ve simgeler yoluyla anlamlar ve çağrışımlar yaratılır.

Romantik öğretisi, bütün gerçekliğin, çevremizdeki evrenin sonsuz bir ileriye fırlamak çabası olduğudur, sonlu girişimlerin simgelemek istediği, ama elbette yetemediği, sonsuz bir şeyler, tüketilemeyecek bir şeyler bulunduğu. Bir şeyler aktarmaya çalışırsınız, ama onları ancak elinizde olan yollarla aktarmaya çalışırsınız; fakat bilirsiniz ki, aktarmak istediğinizin bütünü aktaramazsınız, çünkü o bütün sonsuzdur. Alegoriler ve simgeler bunun için kullanılır. Bir alegori, kendi anlamı olan, ama aynı zamanda kendisinden başka bir şeyi de anlatan bir şeyin sözcüklerle ya da boyayla yapılan bir temsilidir (Berlin, 1965, s.125).

2.3. ANLAM ÜRETİM ALANI OLARAK HARİTA VE SANAT

“Sanat yapıtı, sanatçının zihninden izleyeninkine giden bir iletken. Ama izleyene asla ulaşamayacağı gibi sanatçının zihninden de asla çıkamayabilir.

Sol LeWitt

Sanatı, döneminin ürettiği düşünce ve kavramlardan oluşan bağıntılar ağından koparmak mümkün değildir. Sanat tarihçisi Rudolf Arnheim(1997, s.1), sanata atfedilen görevin, dönemin toplumsal şartlarına bağlı olarak değişmesinin, kaçınılmaz olduğunu şöyle ifade eder: “Sanatın kökleri üstüne düşünüp başlangıçtaki görevinin ne olduğunu anladıkça, toplumun değişmesi ile bu görevin de değişmesi ortaya yeni görevlerin çıkmış olduğunu görmüyor muyuz?”

Günümüzde sorgulamalara cevap arayan sanatın görevi, anlam üretmek, ilişkiler yaratmak, bilgi ve paylaşım alanı oluşturmaktır. Yaşadığımız toplumu uçurumun kıyısına benzeten Cornelius Castoriadis'in deyiimiyle, "Çağdaş yapıt, bundan böyle bütün insanlara, uçurumun kıyısında yaşarken anlam üretmenin olası olduğunun gösterilmesidir" (Aktaran: Bourriaud, 2005, s.88). Sanat yapıtında anlam üretmek, sanatçının öznel seçimlerine ve yönelimine bağlıdır. Sanatta anlam öznellik üretiminde yatar. "Sanatsal pratiğin kökeni, özneliliğin üretiminde yatar; üretimin özel yönteminin pek önemi yoktur. Ama bu etkinliği belirleyen de gene de seçilmiş olan açıklayıcı düzenek'tir" (Bourriaud, 2005, s.164). Sanatta kartografik yaklaşımlarda, özneliliğin üretimi "mekânın yeniden üretimi" kavramıyla kendini gösterir. Özneliliği oluşturan özel yöntem (Bourriaud'nun sözünü ettiği) ise "kartografi"dir.

Kartografinin öznellikle ilişkisi, *Bilişsel Haritalama* (Kevin Lynch 1964) kavramında anamlanır. Kevin Lynch'in *Bilişsel Haritalama* kavramı; bireyin kendi yerel konumundan, onu dünyayla ilişkilendiren yolları, patikaları ve bütün dünyanın resmini görselleştirmeye çalışması olarak tanımlanabilir. Bilişsel haritalama, bireyin kendini tanımlama, kendini mekânsal bir perspektif içinde anlamlandırma yoludur. "Lynch, Bilişsel Haritalama terimini, bireylerin kentleşen çevrelerini anlamlandırma fenomeni için kullanmıştır" (Süalp, 2004, s.106).

Monmonier, anlamlandırma söylemine farklı bir açıdan bakar. Haritanın doğruyu üreten bir belge ya da gerçeklik ölçüsü değil, kurgu olduğunu söyleyen Monmonier'e göre; kartografya, bilimi(istatistik, matematik, vb.) ikna etmek için kullanır(How to Lie With Maps /Haritayla nasıl Yalan Söylenir, 1996). Sanat yapıtı da haritaların yalan söylemesi gibi izleyicilerini ikna eder. Çünkü sanat özünde ürettiği alt metinle yaratılan kurgusal bir gerçekliktir. Dore Ashton derlediği *Picasso Konuşuyor* kitabında: "hepimiz biliyoruz ki, sanat doğruluk alanına ait bir şey değildir. Doğruyu –en azından, anlamamız için bize dayatılan doğruyu – fark etmemizi sağlayan bir yalandır sanat. Sanatçı, yalanlarının doğruluğuna başkalarını ikna edecek yolu bulmalıdır (Ashton, 2001, s.27). Sanatçı, öncelikle kendini ikna edecek yolu bulur ve onu takip eder. Yol üzerinde karşılaştığı durumlara müdahalelerini göstermek ister. "Sanat, metafizik bilgi gibi görüntü olmayan

dünyayı açıklama çabasında değil, gösterme çabasıdır. Her sanat eseri de bu gösterme işlevini yerine getirir” (Bourriaud, 2005, s. 43).

Harita, görsel sanat yapıtları gibi anlam üretim alanı olarak gören gösterge bilimsel yaklaşıma göre değerlendirildiğinde esas olan *anlam*dır. “Bu görüş, iletişimsel işleyişte ileti ögesinin yerine anlam ögesini koyar ve onu metin olarak adlandırır” (Güngör, 2011, s.44). Her iletişim aracında olduğu gibi haritanın da ikna etmek için bir dili, içinde sakladığı metin vardır. Ancak bu görsel bir dille yazılır: “Bir dil’e dayanır bir kere, her harita: Çizgilerin, renklerin, imlerin, sayıların, hesapların ördüğü bir dildir bu. Kendine özgü bir dilbilgisi, sözdizimi özellikleri, sözlüğü, noktalama işaretleri zaman içinde oluşmuş, gelişmiş, evrenselleşmiştir” (Şengör, 2000, s. 8).

Harita, mekânın ve mekânsal olarak algılanabilen her şeyin üretimi olduğuna göre, her harita da mekânsal bir anlam ve ilişki yaratır. Sanatla haritanın ortak paydasını, sanatın günümüzdeki tanımlardan birinde bulmak mümkündür. “Sanat, işaretlerin, formların, hareketlerin ya da nesnelerin yardımıyla dünyada ilişkiler üretmeye yarayan bir etkinliktir” (Bourriaud, 2005, s.177). Bu, çok yeni bir durum değildir. Çünkü sanat, tarih boyunca farklı bağlamlarda ve seviyelerde anlam üreten ve ilişkiler yaratan bir alan olmuş, çok katmanlı okumalar gerektirmiştir.

Sanat, daima farklı seviyelerde ilişkisel, yani toplumsallığın bir etmeni ve bir diyalog kurucu olmuştur. İmgenin potansiyel güçlerinden biri, Micheal Maffesoli’ nin deyimiyle söyleyecek olursak, bağlar kurabilmesi’ dir: bayraklar, kısaltmalar, görüntüsel göstergeler, işaretler, empati ve paylaşım üretir, bağ üretir (Bourriaud, 2006, s.24).

İletişimin işleyişinde, iktidar ve ilişkilerinden tarafsız bir ileti olmayacağını varsaydığımızda, “En masum ileti bile ekonomik, kültürel, ideolojik, siyasal boyutlar ve anlamlar taşır” (Erdoğan, 1997, s.178), haritanın güç ve yönlendirme ile bağıntısını dile getirmek yanlış olmayacaktır. Haritayı oluşturan sınırları belirleyenler, onun kullanıcılarına karşı üstün bir konumdadır. Bilgi ve gücün sahibidir.

“1472 yılında basılmaya başlanan haritalar, görüntüler aracılığıyla ile bilgi iletişiminin başka bir örneğini ortaya koymaktadır. David Olson’un ‘kâğıt

üzerindeki dünya' tanımlamasıyla okuyucularına sunduğu artık dünyanın bu belgeler ile denetim altında tutulduğudur. Askeri, politik, ekonomik ya da ideolojik yapı belgelerle dünyaya hükmetmektedir. Generaller ve hükümetler, tüccarlar ve misyonerler Avrupa'nın ötesindeki dünyanın elyazması haritasını yaparak hüküm sürmektedir" (Briggs ve Burke, 2004, s. 53,54).

İktidar; bilgi ve iletişim ile bağlantılı olan sosyal kavramlar, Foucault'nun üzerinde çalıştığı konulardan biridir. "İktidar ona göre ekonomiye ikincil bir konumda ya da onun hizmetinde olan bir şey değildir. İktidar ilişkilerinin egemenden ya da devletten yayılmadığını özellikle vurgular; ne de iktidar belli bir bireyin ya da sınıfın özel mülkiyetinde olan bir şey olarak kavramsallaştırılabilir. İktidar elde edilebilecek ya da gasp edilebilecek bir mal değildir. Daha çok bir ağ niteliği taşır iktidar; iplikleri her yere uzanır" (Aktaran: Sarup, 1997, s. 29).

Borges'in haritayla ilgili hikâyesini, anlam üretme ve iktidar açısından şöyle okuyabiliriz: Hikâyedeki birebir ölçülerdeki harita, iletişim aracı olarak anlam yaratmada yetersiz kalmıştır. Haritanın; işlevini yerine getirememesi, halkın yaşadığı mekânla ilişki(etkileşim) kurammasına ve zaman içinde yok olmasına sebep olmuştur. Diğer taraftan, haritanın detaylandırılması ve birebir ölçekte yapılması, imparatorluğun gücünü ve hâkimiyetini gösterir.

Fransız sanat kuramcısı Nicholas Bourriaud, *İlişkisel Estetik* kuramı(1995) kapsamında sanat yapıtı ile izleyicisi arasındaki etkileşimi önemser. Bourriaud, izleyicinin sanat eserinin adeta bir parçası haline gelerek sanatsal çalışmayı deneyimlemesi gerektiği ve bu yolla sanat yapıtını tamamladığını öne sürerİlişkisel estetik kavramı, alımlama estetiğinin devamı ve yeniden değerlendirmesi olarak düşünülebilir. Alımlama estetiğinde sanat yapıtına metin olarak bakılmaktadır. İzleyici ise sadece izleyen olarak değil, 'metni okuyan' yani keşfetmek isteyen, düşünen, yorumlayan bir katılımcı/izleyicidir. İzleyici okuma edimini yaparak yapıtın anlam üretmesine katkıda bulunur. "Alımlama estetiği, zorunlu olarak bir okuma edimine iletir; çünkü her metinde, daha doğrusu her metnin kendi düzenleniş biçimi içinde, kendi alımlanmasının koşulları yatar. Metinle okuyucunun etkileşiminden anlam ve estetik etki doğar"(Fırat, 2009, s.33).

3. BÖLÜM

KARTOGRAFİ: MEKÂN VE MEKÂNIN YENİDEN ÜRETİMİ

Mekânın kaydını tutmak gibi bir görevi olan harita, mekânla ilişkili olan birçok alana bağlanabilen çeşitli tanımları içerir. Ancak, güncel tanımlamalarından biri, mekânın görselleştirilmesi fikrini desteklemektedir. “Haritalar; insan dünyasındaki şeylerin, bağlamların, koşulların, süreçlerin ya da olayların mekânsal olarak anlaşılmasını kolaylaştıran grafik betimlemeleridir ”(Klein, 2001, s.10).

Mekânı ingilizcedeki “place/space” sözcüğünün karşılığı olan ve türkçe de zaman zaman “uzam” olarak çevrilen iki kavramı da içerdiği anlamıyla kullanmaktayım. Uzam, dahe geniş, tanımlanması zor, ancak zihinsel olarak hayal edilen ve şekillendirilen boşluklardır. Mekân, uzamdan farklı olarak belirlenmiş, fiziksel olarak tanımlanabilecek insana ait, insanla yaşayan, insanın bütünle ilişki kurmasını sağlayan bir parçadır.

Burada mekân, yeryüzü kabuğunu örten günlük yaşamın, günlük deneyimlerin oluşturduğu tabaka, Mekânın yeniden üretimi; yeryüzü kabuğunu saran insan ilişkilerinin, günlük yaşamın, anlamların ve şeylerin, kendilerini yeniden üretmeleridir(Süalp, 2004, s.90).

İçinde yaşadığımız mekânlar; fiziksel bir gerçeklik taşır. Yerleşim yerleri (toprak, alan, parsel) ekonomik ve iktidar ilişkileri bağlantılı sınırlamalar içinde varlık kazanmıştır. Henri Lefebvre, The Production of Space adlı kitabında verili ilişkilerin verili mekânı ve verili durumları ürettiğini belirtir. Ona göre doğal bir mekan, nötr bir yer yoktur. Mekân üretilir. “Lefebvre’e göre eğer mekân üretiliyor ise, üretici güçler varsa, o zaman tarihten de söz etmeliyiz. Bütün üretici güçler ve ilişkileri mekânın üretiminde rol oynarlar”(Süalp, 2004, s.105). Kartografi mekânın yeniden üretimi ise, haritalar da bunun bir unsurudur ve göstergesidir. Otoritenin araçlarından biri olan harita, ülkelerin kimliğini; kültürel yapısını sınırlarlar yaratarak, şekillendirir ve korumaya alır. Bu sınırlar, ülkenin büyüklüğünü sınırların genişliğini topraksal (territorial) alanda gücünü

ifşa eden bir göstergedir. Bu anlamda, yerkabuğunun bilimsel doğrulara göre parçalandığı, şekillendirildiği ve mekânsal bir tasvire dönüştürüldüğünü düşünülen haritalar, esasında kurgusal bir üretimdir. Görünen şudur ki, bütün sınırlamalar siyasi ve önceden oluşturulan bir kurguya göre tasvir edilmiştir.

Günümüzde vize uygulamalarının olması; yeryüzünü parçalara bölerken, insanlar arasına da sınırlar çizmektedir. Bu sınırlar, toplumların, insanların hareketliliğini kısıtladığı gibi; ırkçılık, kaçakçılık, vb. durumları da doğurmaktadır. Sınırların sert çizgileri, yeryüzünü farklı adlandırmalarla (schengen gibi) bölgelere, parçalara ayırır. Haritalar, bölgelerin kültürel, sosyolojik, ekonomik ve yönetim yapısına dayandırılarak yaratılan bu sınır çizgileriyle oluşturulur. Sınırların üretimini iktidarla ilişkilidir

Mark Monmonier, haritaları oluşturan sınırların gerçekliği, göstergelerin doğruluğu üzerine şüpheyile bakar. Bu şüphe, sanatçıların kartografiye yönelmesinde etkin olmuştur. Çünkü mekânın üretimi ve kontrolü iktidarın yetkisinde olmasına rağmen; mekânsal gerçekliğin kontrol edilemez özerliği de, bu kontrolden kaçışları ortaya çıkaracaktır. Kontrolden kaçış, sanatçının mekânı yeniden üretmesi, haritaya kişisel kaçış çizgilerini ekleyerek kendine müdahale alanı yaratmasıdır. Sanatçıların mekânla oynayarak yaptıkları bu kaçış, iktidara tepkisel bir cevap niteliğindedir. Bu eylem, sanatçının öznelliğinin bilincinde olduğunu ve onu kutsadığını gösterir. Bu noktada mekânın algılanmasında, kişisel deneyimin önemi vurgulanmalıdır.

Mekânın bellek ve zaman ile ilişkisi tartışılmazdır. Çünkü “Yere karşı olan sezgimiz birçok yönden mekânın nesnel gerçeğinden çok daha önemlidir. Büyüdüğümüz ve çocukken içinde oyun oynadığımız eve ait taşıdığımız izlenimlerimiz o evi oluşturan matematiksel ölçümlerden daha önemlidir” (Turchi, 2004, s.29). Gaston Bachelard’ın *Uzamanın Poetiği* isimli derlemesi; mekânın, imgeleme ve sezgilere bağlı olarak insanın zihinde nasıl yeniden üretildiğini konu alır. Bachelard, belleği şekillendiren uzam/mekân’ın zamanın akışında anıları biriktirdiği, sabitlediğini dile getirir.

Uzam her şeydir burada, çünkü zaman, belleği canlandırmaz artık. Bellek (ne gariptir ki!) somut süreyi, Bergsoncu anlamıyla süreyi kaydetmez. Miadlı dolmuş süreler yeniden yaşanamaz. Bu süreleri ancak düşünebiliriz, soyut, her türlü derinlikten yoksun bir zamanın çizgisi üstünde düşünebiliriz ancak. Geçirilen

uzun günler sonunda somutlaşmış güzelim süre fosillerini uzam sayesinde, uzamın içinde buluruz. Bilinç dışı orada geçirir gününü. Anılar hareketsizdir; uzama bağlandıkları ölçüde sağlamca tutunurlar yerlerine (Bachelard, 2008, s.44).

Bachelard'ın bahsettiği derinlikten yoksun zaman çizgisi, görsel anlamda haritaya ve minyatür resimlerine gönderme yapmaktadır. Çünkü burada zaman kavramı, haritalarda da aynı doğrusal çizgi üzerinden birçok katmanı barındırır. Zamanı tarihsel değil, süreç (devenir/oluş) olarak gören Delueze, zaman kavramını devam eden çizgisel bir yapı olarak ifade eder. Çizgi, devamlılığı olan, hareket eden, oluş içindeki şeyleri aynı yerde sunabilen görsel bir elemandır.

Yaşam, yaşanan anı ya da *an*larla sınırlanmaz; yaşam, en temelinde çeşitli yerler ve yönler içeren bir harita ya da bir düzlemdir ve ancak bu temel üzerinde yaşananlar şimdileşebilir. Zaman mekânla var olur bellek ile şekillenir ve şimdi de görünür. Bellek ise zamanı bölüp ayırmaz, tarihsel bir sınıflandırma getirmez. Şimdi sadece *anı* kapsamaz; *anın* sonrasını ve öncesini de içerir. Çünkü bellek; bizle birlikte günlük hayatın temposunda ilerler ve her zaman hareket halinde ve değişkendir ancak mekânla sabitlenebilir. Mekânın bu anlamda yaşamsal önemi vardır.

Lefebvre bir röportajında mekânın, bu ilişkiler içinde şekillenip; değişiyor olmasını şöyle dile getirir: “Şehrin özerk bir gerçekliği vardır. Kendine ait bir hayatı vardır, kendi başına bir varlıktır, arsa veya alan dağıtımına indirgenemez. Cadde, meydan, buluşma noktaları...” Bu anlamda verili mekân şimdide yeniden üretilmiş olur. Yine Lefebvre, *Mekânın Üretimi/ The Production of Space* adlı çalışmasında yerin üretimini edebi anlamda ele almasının yanında mekânın mimari ya da şehir planlaması bağlamında materyal pratiğini de değerlendirir. Kavramsal tirad (üçlü grup) içinde toplayarak; arasındaki şu farklılıkları belirtir:

“Uzamsal pratik” - bizi çevreleyen fiziksel mekân: Ev ya da bölge, şehir ya da yol, gündelik hayatın mekanik hareketini karşılar ve belirli bir toplumun özelliklerini tarihsel bir bağlamda tanımlar.

“ Mekânın Temsilleri”- zihinsel, kavramsallaşan mekân yaşamın ne olduğunu ve nasıl kavranarak algılanması gerektiğini tanımlayan bilim adamları, planlamacılar, şehir planlamacıları, siyasi parsellemeçiler ve toplum mühendisleri tarafından yaratılmıştır.

“ Temsili Mekânlar” – mekân dışarıdan hazır verilen koşullara göre deneyimlenmez ama mekân; sosyal varlığımızı tanımlayan esnek ve imgesel kategori altında deneyimlenir. Mekân bunun sonucu olarak da “Mekânın Sakinleri” ve “Kullanıcıları”, mekânın doğrudan çağrıştırdığı görüntüler ve sembollerle yaşar (Aktaran: Klein, 2006).

Michel Foucault ise *Diğer Mekânlar* adlı makalesinde, günümüzün koşullarında mekânın, yeni bir algılama gerektirdiğini öne sürer, mekânı deneyimlememizi değiştiren ve etkileyen “Heterotopya” kavramını tanımlar. “Heterotopya” kavramı, küreselleşmenin getirdiği yeni koşullar bağlamında, yere ait özgün kimliğinin yeniden farklı yerlerde kurulması gerektirmiştir. En basit anlamıyla, birbirinden farklı yerlerin ve bağlamların eşzamanlı olarak aynı yerde bulunmasını ifade eder.

Farklı birçok zamana, anıya ve mekâna gönderme yapan nesnelerin, aynı anda ve aynı mekânda konumlanması aidiyet sorununu gündeme taşır. Bu, mekânın içinde yer edinememe, ait olamama; kimliksizlik gibi duyumsamalara yol açan ve günlük hayatımızda çok karşılaşılan bir durumdur. Bu durum, zihinde mekânın yeniden kurgulanmasına (üretilmesine) neden olur.

Postmodernizmi tanımlayan en önemli iki kavram: sınırların geçirgenliği ve eşzamanlılık olarak dile getirilebilir. Sosyolog Georg Simmel; kendini giderek daha da çok hissettiren sınırların geçirgenliği üzerine fikirlerini belki de ilk olarak ortaya koyan düşünürdür. “Sınırlarımızın bünyevi esnekliği ve yer değiştirmesi sonucunda, özümüzü şöyle bir paradoksla ifade edebiliriz: her yönden sınırlanmışızdır, hiçbir yönden sınırlanmamışızdır” (Simmel, 2003, s.280). Oysa modernizmi tanımlayan en önemli özellikler sınırların belirli ve keskin olmasıdır. Bu gerçekliğe bakış açısını da etkilemektedir.

Gerçeklik, belli sınırlara olan inancı ve kesinliği gerektirir. Ancak, postmodernizm bunun tam tersi olarak; şüpheyi, sınırların belirsizliğini öngörür. Haritayı, sanatçılar için cazip kılan da bu belirsizlik ve sınırların gerçekliğiyle oynayabilme olanağı yatmaktadır. Sınır kavramı, inşa etmek, biçim vermek, düzenlemek yerleştirmek gibi anlamları içine alırken, aynı zamanda parçalamayı, ayırmayı, sınıflandırmayı, uzam yaratmayı da kapsar. Sınır, dışarıyla ilişkiye girmek; dışarısı yani uzamla aramızdaki düzeni sağlamak için bir bağlantı aracıdır. Deleuze, haritalandırma ile sanatsal pratiği arasında uygunluk bulan bir düşünür olarak; sanat pratiğini akıcı, daima birçok farklı alanla bağlantıda olan ve daima dışarısı ile dinamik bir ilişki sistemi olarak görür.

Postmodernizm, sınırların esnekliği ve biçimlerin uçuculuğu üzerinden değerlendirildiğinde, haritanın sürekli değişime açık olan postmodern bir sembol olduğu değerlendirilebilir. Amerikan sanat yazarı Kim Levin, Modernizm'e Elveda adlı makalesinde(1979) haritayı postmodernizmi temsil eden sembol olarak değerlendirmektedir:

Eğer düzen modernizmin amblemiyse, Rosalind Krauss'un önerdiği gibi – resmi, soyut, tekrara dayalı, düz yüzeylere sahip, düzenli ve edebi- modernizmin işgalinin sembolü biçim ve stil ise harita, postmodernizmin ilk gelen sembolüdür. Sınırların ne kadar esnek ve belirsiz olduğunu, el-yapımı sistemlerin-düzenlerin natürel formasyona göre denk düşmediğini görebilmek..... Büyük ihtimalle, son modernistler bir gün ilk post-modernist'lerden sisteme ya da haritalandırma yöntemine bağlılıklarıyla ayrılacaklar (Aktaran: Ruth Watson, 2009).

Postmodernist sistemdeki sınırların geçirgenliği olgusu, haritayı oluşturan sınırları da değişebilir kılmıştır. Levin'in belirttiği gibi, kesin kurallara dayanan haritalama sistemine bağlılık kırılmıştır. Dolayısıyla kartografi alanına duyulan bu güvensizlik, sanatçıların, bu alanı öznelliklerini koruyabilecekleri bir yer olarak yeniden üretmelerine neden olmuştur. Bu amaçla, sanatçılar haritanın gösterdiği şey'e, mekân'a yönelmişlerdir.

Mekânı(Uzam) kavramsal basamaklara ayırdığımızda, ilk olarak, uzamın ölçülebilir olduğunu söylemek gerekir. Mekân ölçülebilir; yani pencereden gördüğümüz dağa tırmanabiliriz; arazinin uzunluğunu karşıdan karşıya geçerek büyüklüğünü

algılayabiliriz. İkinci olarak, mekân görselleştirilebilir. Ölçülebilir olan yer, kartograflar tarafından görsel imgeler aracılığıyla yeniden üretilir. Üçüncü olarak mekân, hikâye edilebilir” (Klein, 2001, s.3). Yerin tarihsel, sosyal ve politik boyutlarıyla insan ile ilişkilendirilir. Bu üç temel özellikten dolayı uzam/mekân deneyimlenen bir şeydir. İnsanın mekânda var olma deneyiminin görsel dile tercüme edilmesi ise Sanatta Kartografik Yaklaşımların kavramsal çekirdeğini oluşturur.

Lefebvre, mekânın, politik bir form olarak değerlendirildiğinde mekânı kamulaştırma projesi ile ilişkilendirilmesi gerektiğini belirtir. Lefebvre’in *Mekânın Üretimi*(1972) kavramında “ devlet, bölgeye (*territory*) hükmederek ulusun üretiminde bir süreç olarak değerlendirir” (Brenner ve Elden, 2009, s.363). Çünkü mekân insan aracılığıyla şekillenirken; mekân da insanı yönlendirir, hatta ona egemen olur. Lefebvre’nin tezinden; ulusun üretiminin bir parçası olan mekânın üretimi, sanatçının elinde özelliğin üretmesine dönüştüğünü söylenebilir.

Lefebvre’nin fikirlerini benimseyen deneysel coğrafyacı, sanatçı Trevor Paglen, İnsanların, varlıklarını dünyanın geri kalan kısmı ile diyalektik bir ilişki içinde ürettiğini ve bu üretimin temelde uzamsal bir pratik olduğunu düşünür. Coğrafyanın sadece fiziksel mekânları araştırıp incelemediğini, insanın tüm etkinliğini, insanın kişisel uzamını tanımladığını, bu açıdan da insanı çevreleyen fiziksel koşulların ve coğrafyanın da deneysel coğrafyayı oluşturduğunu söyler Paglen; “Coğrafya, sadece bir inceleme metodu değil, ancak, zorunlu olarak mekânın üretiminin incelenmesidir. Coğrafyacılar uzamın üretimi üzerine çalışıp inceleme yaptıkları gibi onlar ayrıca mekânı yeniden üretirler” (Paglen, 2009).

Guy Debord’un 1950’lerin sonuna doğru üretmeye başladığı “Dönüştürülmüş bir Kartografi” başlığı altında *psiko-coğrafik* haritalarında, kurgu ile fiziksel deneyimin birlikteliği söz konusudur. Debord’un bu haritaları alıp kesip koparıp yeniden yaratarak kendi deneyimlerini, şehirle olan ilişkisini dile getirdiği bir seri harita kolajlar olarak yapmıştır. Ayrıca, kolaj tekniğiyle bu yapı söküm haritalar farklı binaları birleştirerek ve ok işaretleri kullanarak aynı yüzeyde farklı uzamlar yaratmaktadır. “Bu haritalar, yalnızca Paris topografyasını bölüp yeniden birleştirerek öznenin buyruklarına

uydurmakla kalmayıp farklı mekân ve zamanları da üst üste döşeyerek bambaşka coğrafyaları sapkınca araya sıvıştırdılar” (McDonough, 1997, s.162).



Resim 13: Guy Debord, “Sitüanist Paris Şehir Haritası”, 1962, Paris Şehir Haritası üzerine manipülasyon.

Guy Debord, haritayı gösteri toplumuna dayatılan siyasi; verili ve boyun eğilmesi gereken bilgilerden oluşan bir kurgu olarak görür. “Bilgi olmadan iktidarın uygulanması, bilginin de iktidara yol açmadan var olması imkânsızdır (Sarup, 1997, s.114-116). Harita, iktidarı yönlendirmesini taşıyan belgelerden biridir. Debord için haritadaki bilgileri; görsel olarak sunulan yapıları, binaları dönüştürmesi yerlerini değiştirmesi ise, iktidara karşı bir direniş yöntemi, yıkımdır.

Kişisel arzulara göre yeniden inşa edilen şehir, yeni bir iktidar kurma yöntemidir. Çünkü mekân, “Foucault’nun defalarca sözünü ettiği gibi, aynı zamanda iktidar mücadelesinin de bir alanıdır; düzenleyen ve disipline edenle, yaşayan ve kendiliğinden olanın çatışma alanıdır” (Süalp, 2004, s.99). Kurulan yeni iktidar, durumlar yaratarak (sitüasyonist) şehri deneyimlemekten geçer. Yeniden oluşturulan bu haritalar tamamen öznenin egemenliği üzerinden şehri yeniden kurar. Bu anlamda muhalif olmakla birlikte sürrealist bir tavırla şehri dönüştürme hayalî bir şehir düşü söz konusudur.

Şehrin belli noktalarındaki duygusal yaşanmışlıklar, şehri oluşturan bölgelerin verdiği psikolojik etkilere göre şekillenen bu harita montajlar, coğrafyayı birey özelinde yeniden algılamayı, deneyimlemeyi önerir. Fiziksel gerçeklikle, duyumsal gerçeklik arasında bir çatışma yaşanırken yeni durumlar kayda geçirilir ve yeni sınırların oluşmasıyla farklı uzamlar yaratılır. Sanatsal üretimde olduğu gibi toplum bilimlerinde ve mekânın tanımlanmasında etkin olan yoğun ve gerçek yaşamdan kaynaklanan kişisel algı ve deneyimler, görme kavramının dönüşmeye başladığı modernizmde köklerini bulmaktadır.

19. yüzyılla birlikte görmenin kaynağı değişir. Önceden dışarıdaki, bakılan nesnenin-örneğin doğanın- oluşturduğu kaynak, artık bakanın deneyimine, onun gözlerinin kaydettiklerine, onun doğasına devrolur. Görüş öznelleşir. Görme, bakılanın/görülenin temsiline, taklidine, hakikatine olan bağımlılığından kurtulur-“liberal”leşir (Baudelaire, 2003, s.39).

Baudleaire’in *flaneur* karakteri(*Modern Hayatın Ressamı*,1889), şehri deneyimler, kendi öznelliği şehrin içinde algılarıyla oluşturur. Şehrin uyarılarına karşı tepki verir ve eylemde bulunur. Deneyim zihinsel pratikle birlikte çalışır. “Flaneur bir kent gezginidir. En ücra köşelerine kadar metropolü arşınlar ve modern hayatın bütün görünümelerini müthiş bir aşkla gözlemler, ayıklar ve hafızasının arşivine kaydeder ” (Baudelaire, 2003, s.33). Ancak Debord’un şehri modernizmin ilk ışıkları içinde parlayan toplumundan değil, gösteri toplumundan oluşur. Bu anlamda, verili bilgilerle sunulan şehri, şehrin kontrollü parsellenmesini muhalif bir tavırla deneyimler. Geleneksel şehir haritaları verili bir rotayı takip ederken, “Debord’un psiko-coğrafik haritaları ise şehri, herhangi bir işleyiş mantığı ya da zoning kuralları olmaksızın, tamamen kişisel arzulara göre adalara bölerek bu tür etkilere başkaldırışın, bir sicilini oluşturur” (Tom McDonough, Art-İst Dergisi, 2000,159).

Psikocoğrafya kavramı günümüzde birçok sanat projesine yön vermiş, esin vermiştir. Bu projelerden biri, Duygusal Kartografidir(bkz. Resim 14). Teknolojinin tüm olanaklarını kullanarak, şehri deneyimleyen kişilerin katılımıyla gerçekleşen bir projedir. Katılımcıların, bulundukları yere göre değişen duygulanımlarını kaydedebilen bir sistem ile verilerin toplandığı projede duyumsamaların biyolojik değişimlere neden

olduğu da gözlemlenebilmektedir. Yine *flaneur* karakterinde köklerini bulan ve Christian Nold tarafından oluşturulan bu deneysel proje sanatçının Bio Mapping isimli devam eden çalışmasının bir parçasıdır. Şehrin duygusal haritası, interaktif bir projedir. Katılımcıların yürüdükleri, geçici bir süre içinde bulundukları mekân ile olan ilişkilerini ölçebilen bir araç vasıtasıyla yapılandırılır. Katılımcılara, teknoloji tabanlı konumlandırma sistemi GPS (Global Positioning System) dışında, insanın mekâna göre değişen duygulanımlarını ölçen biyolojik değişimleri kaydeden bir araç da eşlik etmektedir.

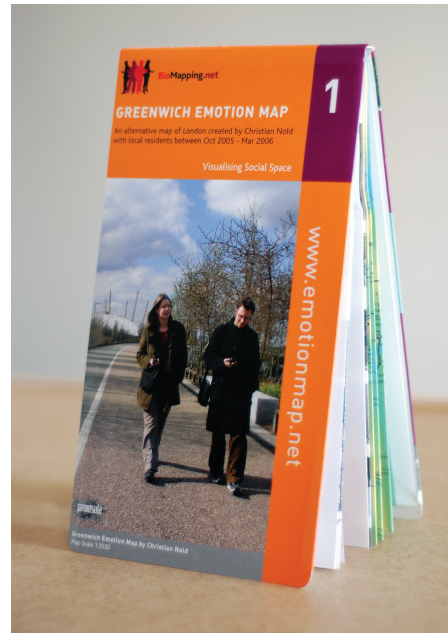
alongside the overt promenade, and it is hard to tell which was the more real as the physical acts of strolling and marching seemed to blend into an harmonious simultaneity, thus revealing the frightening prospect that they might be interchangeable. In the blurring of the boundaries between marching and walking we are made aware of how we are positioned within a field of vision and that we might be able to construct meaning through experiencing the transgression itself. At the same time, however, experiencing the transgression strengthens our notions of the very acts themselves, we translate the momentary – the simultaneous blending – into our everyday notions of walking and marching. In the very moment that we gain the opportunity to make sense, we lose the opportunity to integrate it fully into our own ways of seeing.

ABOUT THE AUTHOR

Rob van Kranenburg is an organiser, investigating the moments of emergence of new relationships between existing nodes.

The images on the next few pages are all from the Greenwich Emotion Map, 2005-2006. The images show multiple views of the final printed map.

62



Resim14: Christian Nold, “Emotional Map/Duygusal Kartografi”, 2009, Şehir Haritası boyutlarında.

Mekansal deneyim, insanın bulunduğu yerdeki olan biten ile kurduğu iletişim sonucu olarak sadece fiziksel ya da coğrafik değil, psikolojik (Debord, psikocografya, 1962), sosyolojik, politik, şiirsel (Bachelard, 2004) anlamlarda değerlendirilmektedir. Haritada bir mekânsal bir deneyimin sonucu olduğu gibi yoruma açık bir metindir. Delueze'un harita ve yorum ile ilgili olarak işaret ettiği gibi; "Yörünge, sadece bölgeyi seyahat eden kişilerin öznelliği ile belirlenmez, ayrıca yerin (haritada tasviri yapılan yer) kendisinin de öznelliği işin içine girer ki bu öznellik bölgeyi seyahat eden o kişilere de yansır. Harita seyahatin kimliğini ve seyahat edenin kimliğini dışa vurur. Yörünge, nesnesiyle belirlenir ki burada nesne hareketin kendisidir (Aktaran: Olliver, 2005, s.35).

Kullanılmış Paris haritası(bkz. Resim 15), kolayca bulunabilen şehir haritasının üzerine yapılan karalamalar, çizimler ve notlardan oluşmuştur. Şehir haritasının kalem; keçeli kalemle gibi basit araçlarla işaretlenerek vurgulanan kısımlarda mekân, yeniden öznel olarak üretilirken diğer kısımlar verili (hazır) mekânsal bilgi olarak harita yüzeyinde kalır. Paris sokaklarında dolaşırken, karşılaşılan tesadüflerin takip edilecek yola yön vermesine izin verildi. Böylece sitüasyonistlere gönderme yaparcasına, sokaklardaki olaylara, durumların içine girmeye hazır bir şekilde, durum yaratmak niyetiyle şehir keşfedilmiştir.

Hazır bir nesne olan haritanın üzerinde deneyimlenmiş şehrin izleriyle birlikte çeşitli lekeler, kırıksıklıklar da çizgiye dönüşerek yolları temsil eder. Bu yolların, işaretlerin her birinin hikâyesi vardır. Şehrin resmi olan harita üzerinde yapılan bu dönüştürme, kullanıcısının şehir ile olan ilişkisi üzerine bir monolog olarak okunabilir. Paris şehrinde deneyimlenen ilişkinin bir belgesi haline gelen bu harita özgün bir anlam kazanmıştır. Bunun dışında yol boyunca iletişimde bulunulan yabancı insanların, onların hikâyeleriyle şekillenen görsel bir günlük yol boyunca haritaya eşlik etmiştir.

Şehre dair yeni bir belge yaratımı çevresinde çalışan başka bir sanatçı da Gabriela Vainsencher'dir. *Legends of Heartbreak and Epiphany in Tel Aviv* adlı proje, katılımcılarla gerçekleşen, katılımcıların şehrin her hangi bir yerinde, sokaklarında; sahilindeki anılarının ve duygusal hikâyelerin işaretlenmesiyle Tel Aviv şehrinin yeni bir haritası çıkarılmıştır. Katılımcıların aşk hikâyesi, kalp kırıklığı gibi belli konulara dair hikâyelerinden haritanın lejandını oluşturmuştur.



Resim 15: Çiğdem Menteşoğlu. “Kullanılmış Paris Haritası”, 2008, Paris şehir haritası üzerine çizim.

3.1. YERSİZYURDSUZLUK KAVRAMI, DEĞİŞEN COĞRAFYALAR

İnsanın sınırlarındaki şatafatlı coğrafyalar

Paul Eluard

Yersizyurtsuzlaşma (deterritorialization) kavramı Deluze ve Guattari'nin ilk olarak Anti-Ödipus'da öne sürdüğü kavramdır. Bu kavram, yaşamın her alanında kendini gösterebilen bir ağ gibidir. “Bu yersizyurtsuzlaşma kavramı, diğer başka kavramlarla birlikte ele alınabilecek bir kavram: yersizyurtsuzlaşma” aynı zamanda hem siyasi, hem sanata değin hatta edebi”(Akay, 1996). Metfaiziksel bir yanı olan bu kavram kısaca yerinden yoksun olmayı, bağlamından kopmayı tanımlar. Guattari ve Deleuze bu sözcüğü “ülke” onların kullandığı anlam göçebelikle ilgilidir. Yerini, bir yerden başka bir yere kurup, tekrar yerleşeni tanımlar. “Bu kavramı yerleşiklik kavramına karşıt olarak kullanırlar. Yerini yurdunu bırakan kimsenin yaptığı eylem anlamını taşır”(Akay, 1990, s.8-9). Bu kavram, devam eden bir süreci “Oluş (fr. devenir)” içerir.

Yersizyurtsuzlaşma, onu hazırlayan koşullar içinde var olur ve oluş içinde devam ederek farklı şekillere girerek, farklı bağlamlarda kendini hissettirir. Paul Veyne; “gündelik yaşamımızın birçok farklı programdan oluştuğuna” ve bizim bir radyoda istasyon değiştirir gibi bir programdan diğerine geçtiğimize ama bunu farkında olmadan yaptığımıza dikkat çeker” (Bayart, 1996, s.102). Bu değişken coğrafyalarda, mekân ile ilişki, bağlılık duygumuzu (yerleşim) ve düzen ihtiyacımızı gündeme getirir.

Kişinin bir yere, mekâna karşı duyumsadığı aidiyet duygusunun eksikliği, günümüz toplumunda herkesin bir şekilde yaşadığı bir durumdur. Yersizyurtsuzlaşma (deterritorialization) bireyin, yer ile kurduğu bağlılık ilişkisindeki kesintilerin artmasına nednen olur. Temelde, insanın coğrafya ile ilişkisi bağlamında değerlendirilen bu kavram; nesneler, olaylar ve durumlar için de söz konusudur. Mekânın bu yeni algıları, mekânın üretimini de dönüşüme uğratar. Bu anlamda, “Coğrafyanın tanımı değişmektedir. Haritalar artık dikey bir hat üzerinde çizilebilir; yatay düzeyde zaten coğrafyasızlaşmış ve algısı zor bir “hiçbir yer” nesnesidir. Hiyerarşisi keskin olan

toplumsallık tipini de beraberinde sunan, bir “topsuzlaştırılmakta olan mekân üretimidir” (Süalp, 2004, s.150). Bugün, medya, kitle iletişim araçları bireyin en mahrem alanına kadar girmekte ve bulunduğu ortama başka uzamları misafir edebilmektedir. Mekânın üretimi, insanın öznelliğini korumak adına, farkında olmadan yaptığı bir eyleme, hatta gereksinime dönüşmüştür. Bu durumda, zihinde yaşanan bu yerinden edilme duyumsaması; gerçek ile kurgu arasındaki çatışma, en tanıdık yersizyurdsuzlaşma örneği olarak gösterilebilmektedir.

Medya pratikleri uzam ve zaman duyularımızı yeni baştan düzenlemiştir. Gerçek olan artık dünya ile doğrudan doğruya bir bağlantı içinde olduğumuz değil, televizyon ekranlarından bize verilir: televizyon dünyadır. Televizyon yaşam içerisinde, yaşamsa televizyon içerisinde çözelmektedir. Kurgu “gerçekleştirilir” ve böylelikle “gerçek” kurgusal olur(Sarup, 1997, s.234).

Gerçek ile kurgu arasında yaratılan uzamlar, yersizyurdsuzluk fikrini doğurur. Bağlamlarının kopan kavramların, sınırların eridiği yer de yersizyurdsuzluk vardır. Küreselleşme, zaman ve uzam ufuklarının sıkıştırılmasını, her şeyin geçici bir süre ve yüzeysellik içinde var olmasını ifade eder. Küresel uzam, merkezi olmayan, sınırlarının genişliği ölçüsünde çok kapsamlı ve katmanlı bir ağ biçiminde tanımlanabilir. Sınırların esnek ve geçirgen yapısı, “yer”in kendi bağlamında yeniden konumlanması gerekliliğini ortaya koyar. Konumlanma, kendi yerini tayin etme içgüdü, bu noktada ortaya çıkar. Konumlandırma ise “öteki” kavramını da içine alarak, karşılaştırma yaparak, öznelliği üretimini gerekli kılar.

Postmodernizmin ürettiği bir kavram olarak olarak öteki kavramı “ kimlik” ve “yer” kavramıyla anlamını bulur. 1960’ların sonlarında postmodernist toplumu, yanılısamalardan oluşan bir toplum olarak tanımlayan Guy Debord, *Gösteri Toplumu*’nda, toplumu şekillendiren en etkin gücün kitle iletişim araçları ve medya olduğunu dile getirir. Kitle iletişim araçlarını, gösteriyi daha etkin hale getirip, yanılısamayı arttırmaktadır. Kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, “yer” ve “zaman” algısını karmaşıklştırmış, yeryüzünü daraltmış, coğrafyayı yeniden tanımlamıştır. Böylelikle, mesafeler anlamlarını yitirmekte, bu oluşumlar, mekânı yeniden üretmektedir. “Coğrafi meseleyi ortadan kaldıran bu toplum, mesafeyi gösterisel ayrılık

olarak kendi içinde yeniden üretir” (Debord, 2004, s.32). Mesafeler ile açıklanabilen coğrafi duyarlılık, diğeri ile olan ilişkide farklı kültürler sadece söylemler dönüşmüştür. “Bugünlerde, öteki ile ilgili keşiflerimiz uzun ve tehlikeli deniz yolculukları ile değil, televizyon kanallarındaki farklı egzotik görüntüleri yakalamamızı sağlayan uzaktan kumanda cihazı aracılığıyla olmaktadır” (Morley ve Robins, 1995, s.185).

İletişim araçları- medyanın yaygınlaşması sürecinde kişi, hayalini kurduğu merak konusu olan ötekini karşısında bulur. Medya aracılığıyla görüntülenen *öteki*, hazır yapım bir bilgi, bir gösterinin bir parçasına dönüşmüştür. Modernizmle başlayan yabancılaşma kavramıyla ilişkilendirilebilecek ‘öteki’ nin varlığıyla yeni bir öznenin kendini yeniden konumlandırma gereksinimini ortaya çıkmıştır. Teknolojinin gelişimiyle mekânsal olarak çok farklı yeni deneyimlerin yaşandığı bir toplumsal hayat içerisinde dünyanın küçüldüğü algısına sahip olmak anlaşılabilir. Bugün elektronik medyanın yaygın kullanımı dolayısıyla, toplumsal yapıda zaman ve mekân algısında yeni deneyimler oluşmuştur. Algımızı da değiştiren bu değişimler, zihnimizi parçalardan oluşan bir yüzeye çevirir. Sarup, bunu imgelerden oluşan bir kolaja benzeterek şöyle belirtir:

Televizyon haberlerini düşünün sözgelimi. Bu haberler izleyicinin deneyimine sunulan yüzeysel görünüşler ile gösterenlerin birbirini takip etmesinden başka bir şey değildir.....Haberler bölük pörçük bir imgeler kolajıdır; her bir imge çok daha fazla sayıda imgenin ortaya çıkmasına yol açar, çok daha fazlasını anımsatır (Sarup, 1997, s.235).

Bu anlamda kişisel olarak deneyimlediğimiz duyular, durumlar ve olaylar akış halinde; sürekliliği olmayan bir sürecin devamı görünümündedir. Elektronik medya, özellikle interaktif olarak katılımcı, izleyen ve okuyan kullanıcıları ile birlikte paylaştığı sanal uzamlardan bahsetmek mümkündür. Medya, başka yerlerde olduğunu bildiğimiz olaylarla aramızda sanal bir bağlantı yaratır, fiziksel olarak mevcut olmayan izleyicilere erişebilmemizi sağlar. Fiziksel olarak deneyimlemediğimiz, ama içinde yaşanıldığı hissedilen sanal mekânlar, bir yerde bulunulduğunu, aynı zamanda da “hiçbir yerde” olma hissini taşır. Sınırların keskin çizgilerle ayrılmamasını, belirsizlik durumunu ifade eden yersizyurdsuzluk, sanal mekânların deneyimlendiği günümüz coğrafyasında farklı

boyutlarda algılanmaktadır. “Lefevbre’e göre parçalara bölünme ve bağlantıların ayrışması ile oluşan bu soyut mekân eskinin tamamlanmış, bütünlüklü olarak tecrübe edilebilen mekânının yerine geçmiştir. Görsel, soyut, sanal bir mekân yeni var oluşumuzun mekânı olmuştur (Aktaran: Süalp, 2004, s. 136). İnsanın varoluşunu tamamlayan mekân algısı, insanın hayatında yarattığı gerçeklik kurgusunun en önemli unsurudur. Gerçeklik ise, günümüzde fiziksel deneyimden daha çok sanal olarak deneyimlenir. Joshua Meyrowitz, elektronik medyanın ve sanal mekânların, toplumsal davranış ve insan hayatının durumsal coğrafyası üzerindeki etkisini inceleyerek şöyle bir iddiada bulunur: “Bu yeni medya, insanın toplumsal ‘konum’ ve ‘yer’ kavramlarını yeniden tanımlaması, deneyim ile fiziksel yer arasındaki bağı koparmasıdır”(Aktaran: Morley ve Robins, 1995, s.180).

Küreselleşmeyle birlikte “yer” algısı üzerine değişen deneyimler, sanal mekânları oluşturmuştur. Sanal mekânlar da sanal gerçeklikleri doğurur. Böyle bir ortamda, kültürel anlamda kopukluklar ve kesintiler içinde aidiyet kavramı öne çıkar. Anıların mekânla kurduğu sağlam bağ, düzeni oluşturmamıza ve kişisel uzamımızı şekillendirmemize olanak tanır. Deleuze’un geniş tanımlamalarını yaptığı yersizyurdsuzlaşma, küreselleşmenin öne çıkardığı kavramlar olarak kimlik, aidiyet, zaman, yerellik, sınırlar gibi kültürel yapımızı belirleyen kavramlarla ilişkilidir.

Küreselleşmenin kültürel durumları, olasılıkları içinde genel bir kavram olarak, Yersiz-yurtsuzlaşma kavramı vardır. Bu tanım, küreselden (tek tip oluştan) farklı olarak küreselleşmiş bir kültürün günlük yaşamda deneyimlenen yönlerini ele almakta, ancak bunları tek bir anahtar varsayımla, yani küreselleşmenin, yaşadığımız yerlerle kültürel pratiklerimiz deneyimlerimiz ve kimliklerimiz arasındaki ilişkiyi kökten dönüştürdüğü düşüncesiyle ilişkilendirir(Tomlinson, 2004, s.147).

Birçok nedenden dolayı, günümüzde insanların, doğduğu yerde sabit olarak yaşamadığı bilinen bir gerçektir. Bunun dışında, yaşama ortamlarının dönüşüme uğradığı, kültürel ve yerel özelliğini her geçen gün kaybettiği gözlemlenen bir durumdur. Türkiye’de son yıllarda kentsel dönüşüm gibi düzenlemelerden dolayı mekân sakinlerinin yer değişimi; mekânın dokusunun içeriğinin dönüşüme uğraması söz konusudur. Bu hareketlilik

medyanın da desteklemesi ile artmaktadır. En yaygın destekleme araçlarından biri turizm sektörüdür. Tüketim toplumun bir parçası olan turizm, insan hareketliliğinin eğlence kısmına dönüşmekle birlikte içi boşaltılmış nesneleşmiş bir eylem, aktivitedir.

İnsan sirkülasyonun tüketilebilir bir olguya dönüştürülmesini (turizm) mal ve eşya sirkülasyonunun bir yan ürünü olarak ele almıştı. Buna göre turizm, aslında banalleştirilmiş olanı gidip görmek için bir fırsattır. Seyahat edilebilecek değişik yerlerin ekonomik bütçeye göre seçilmesi bile bu yerlerin birbirleriyle takas edilebilirliğini göstermeye yeterlidir. Yani bir yerden bir yere seyahati, zamana bağlı bir olgu olmadan koparan modernizasyon, onu uzam gerçekliğinden de uzaklaştırmış bulunuyor(McDonough, 2000, s.148).

Gezgin, yolcu bu koşullarda, bilinmeyen bir yolculuğa merakla çıkmak yerine; yabancı kaldığı yere, öteki'ne belli hazırlıklarla gider. Kişisel deneyimin yokluğu, görüntü ve imajlardan edindiği bilgi akışıyla zihinsel anlamda dengelenmiştir. Bilginin hızlı akışı, nesnel görüntü sistemleri, seyahati beylik eyleme dönüştürür. Böylelikle seyahatin gizemi ortadan kalmış olur. Turist, seyahat acentesinin ona gezilmesi gereken yerleri kapsayan listeyi ve harita aracılığıyla seyahatini gerçekleştirir. Turist, şehirde belli izleği takip ederken, yerinden edilme, yersiz- yurtsuzluk kavramını duyumsar. Çünkü seyahatin doğası yerinden-edilmiştir. Burada, ne evde olma hali ne de yabancı olarak bir yer ile bütünleşme, orayı deneyimleme, gizemli bir yolculuğa çıkma söz konusudur. Debord'a göre gerçekliklerin yok edildiği dünyanın seyahat etme eylemi de yitirmesi şaşırtıcı değildir:

Meta dolaşımının yan ürünü olan ve bir tüketim olarak kabul edilen insan dolaşımı, yani turizm aslında bayağılaşmış şeyin görmeye gidildiği boş zamanda başka bir şey değildir. Değişik yerlere yapılan ziyaretlerin iktisadi açıdan düzenlenişi, bu yerlerin birbirine denk olduklarına dair bir güvenceyi içinde taşır. Yolculuktan zamanı geri almış olan modernleşme aynı zamanda uzamın gerçekliğini de almıştır (Debord, 1996, s.92).

Bir yerden bir yere gitme eylemi fiziksel anlamda şekil (kara yolundan hava yoluna geçiş) değiştirmiş olması, bireyin yer ile olan ilişkisini etkilemiştir. Uçakla bir yerden bir yere çok kısa sürelerde farklı mekânlarda var olma, bireyde zaman algısı anlamda

mekân algısını yüzeysel hale getirmektedir. Artık, zaman kısalması yol ile birebir izlenim ve gözlem yaşanamaması yolun ve seyahatin anlamını hafifletmiştir anlamını değiştirmiştir. Bugün artık imajların çeşitliliğinden, bilgi akışın aracılığıyla isteyen sırf fotoğraflara bakarak (elektronik medya üzerinden) fiziksel olarak deneyimlemeden seyahat gereksinimini karşılayabileceğine inanmaktadır. Bu uzamsal genişlik ya da darlık zihinde de farklı uzamların var olmasına yol açar.

Giderek artarak yoğunluğunu hissettiğimiz bu duyum, aslında günümüz toplumunda herkesin farklı şekilde ve yoğunlukta, farklı yollarla hissettiği bir durumdur. “Evde olmamak, modern dünyadaki pek çok insanın, halkın (gönülsüz kozmopolitler) değişmez kaderidir” (Morley ve Robins, 1995, s.144). Delueze’un tanımladığı kavram (yersizyurtsuzluk) aslında günümüzde ortaya çıkan yeni bir kavram değildir. Sanayileşme sonrası modern toplum sürecinde birey, içinde yaşadığı kente karşı farkındalık yaşamaya başlamıştır. Yabancılaşma, sınırlar, özel alan- kamusal alan’ın ayrılığı bu dönemde ortaya çıkmıştır. Modernizmin sembolü Flaneur kavramı, şehir üzerinden modern bireyin, ev –yurt ile yurtsuzluk, içerisi ile dışarısı, bireyin uzamla ilişkisi, hareketliliği üzerinden farklı okumalara yol açmıştır. Bu okumalarda kente duyulan hayranlık vardır. Gönüllü bir yersizyurtsuzluk duygusu hissedilebilir. Bu durum, Baudelaire’in söyleleriyle ifadesini bulur: “Evden uzak kalmak ama her yerde evinde hissetmek; dünyanın merkezinde olmak, dünyayı gözlemek ama dünyadan saklı kalmak...”

Modernizmin ilk sosyoloğu olarak kabul edilen Simmel’in “yabancı” kavramı, yersiz-yurtsuzluk kavramıyla ilişkilendirilebilir. Georg Simmel “The Stranger” kavramını, topluma, o toplumun dışından gelen ve bu sebeple toplum ile iletişimi farklı olan birey olarak tanımlar. “Stranger toplumun dışından geldiği için, geldiği toplum ile din, ırk, aile gibi bağları yoktur” (Simmel, 2003, s. 25). Burada stranger (yabancı) kavramını aidiyet hissi olmayan ve yersiz- yurtsuz kavramının modern çağdaki hali olarak görülmektedir. Yaşadığımız postmodern çağı, çokluklar çağı olarak tanımlayan Antonio Negri ise, İmparatorluklar çağı ve çokluklar zamanında sanat ve kültür adlı makalesinde, küreselleşmenin dünya algısı üzerindeki etkisine, bu durumda sanat yapıtlarındaki önem ve anlam yaratma gücüne işaret eder: “Dünyanın, uçsuz bucaksız

ve aynı zamanda küçücük hale geldi. Pascal’a özgü bir durum içinde bulunuyoruz; ama Tanrımız yok artık. Uzam dümdüz ve yüzeysel, değerin içkinliği yalnızca insanların yapıtlarına dayanıyor”(Negri, 2006).

Haritanın biçimini oluşturan tasvir (yeryüzü tasviri) içerik olarak uzam yaratıcısıdır. Uzam, harita düzlemini aşarak zihinsel bir mekân algısı uyandırır. Bu anlamda kartografi, günümüzün uzamsal çokluğunda, yer ve zaman ilişkisinde yeni çözüm yolu sunabilecek bir araçtır. Negri’nin de belirttiği gibi, uzam ve zamanın akıcılığı içinde dünyanın iki boyutlu bir yüzeye dönüşen algısında, yeni ve çok boyutlu bir dünya, ancak sanat yapıtının kendisiyle yaratılabilir.

Haritanın mekânın üretimi anlamında kullanımına örnek olarak, Lars Von Trier’in Dogville filmini vermek yerinde olur. Burada, sınırları belirlemek, anlatılmak istenen hikâyenin, mekânsal etkisinin önemini vurgulamak için harita çizimi bir araç olarak kullanılmıştır. Hikâyenin geçtiği yeri anlatılması için kullanılan harita, hikâyeyi öne çıkararak doğrudan sanat yapıtının kendisine (yarattığı dünyaya) işaret eder.

Danimarkalı bağımsız film yönetmeni olan Lars Von Trier, film yapımında yalınlığa, dürüstlüğe bağlılığı vurgulayan bir sanatsal hareket olan Dogma 95’in yapımcısıdır. Bu mantık ile filmlerinde hikâye anlatımına önem verirken sahnelemeyi basit dekorlarla, özel efektlerle, oyunculuğun öne çıkmasıyla gerçekleştirir. Dogville filminde minimal özelliklerdeki dekoru, filmin zamanının geçtiği yeri anlatmak için haritayı kullanır. Bu harita tiyatro dekorlarındaki sahneye benzeyen yerin tabanına çizilmiş ‘buradan uzak olmayan oldukça küçük bir kasaba’nın haritası kullanılmıştır(Harmon, 2009, s.161).

Mekân yaratımının, kasabanın haritasıyla oluşturulduğu filmde, kahramanın aidiyet duygusu; yurtsuzluk acısı konu edinmiştir. Yurt, bağlılık kasabanın haritasıyla anlam kazanır. Sanatta Kartografik yaklaşım, postmodern toplumda devingen coğrafyalar içinde kendi sınırlarını çizerek yersizyurtsuzluk kavramına cevap verir. “Çünkü sınır diye bir şey zorunlu olsa da, her bir belirli sınır ihlal edilebilir, her barikat yıkılabilir ve bu tür edim de, kuşkusuz, yeni bir sınır bulur ya da yaratır” (Simmel, 2003, s.280).



Resim 16: Lars Von Trier, “Dogville”, 2003, Film setinden bir fotoğraf.

4. BÖLÜM

SANATTA KARTOGRAFİK YAKLAŞIMLAR (MEKÂNIN YENİDEN ÜRETİMİ OLARAK)

Onun hayali, gizemin mükemmel kullanımından anlamlar türetmektir. Canlandırdığı her yer bir sembol halini alır. O, bir ruh halini açığa çıkarmak için bir ülkeyi, tüm dünyayı -ağır ağır- canlandırır(Cowan, 2005, s.7).

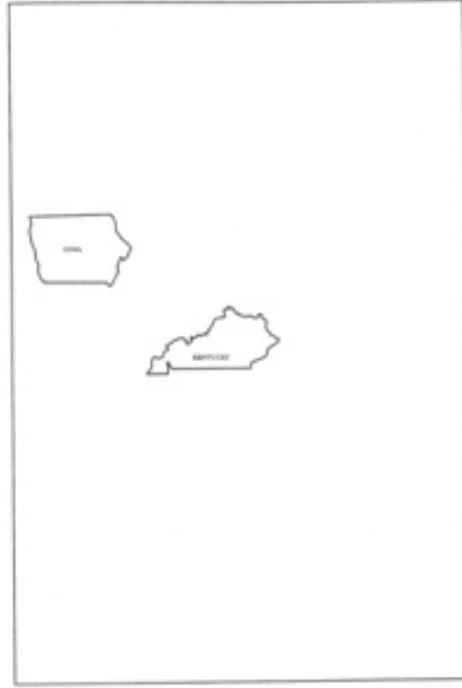
Jasper Johns, 1963'te gerçekleştirdiği Amerika haritası adlı seri resimlerinde tanıdık bir nesneyi haritayı konu olarak ele alır. II. Dünya savaşından sonra dönüşen ve değişen dünya, haritadaki sınırları yeniden düzenlenmesine neden olmuştur. Dünyayı değiştirme ve dönüştürme düşüncesiyle yer ve mekânı konu alan sanatçılar haritanın nesnesine yönelmişlerdir. Johns'un bu resmi (bkz. Resim 17), sanatta beliren bu ilginin ilk örneklerindendir.



Resim 17: Jasper Johns, "Map", Tuval üzerine yağlıboya ve kolaj, 1965, 152,4x236,2 cm.

Resimde, fırça vuruşlarıyla sınırlar yumuşatılmış, yer isimleri ve parçalardan oluşan bir düzenle mekânsal algı yaratılmıştır. Haritayı oluşturan parçalar, kaygan ve belirsiz betimlenmiş, kimi yerde üstüste gelen lekelerden oluşur. Harita yerler sabit değildir, yani resmin yüzeyine oturmaz. Johns, bu şekilde mekânların geçiciliği, değişkenliğine gönderme yapmaktadır. Fırça vuruşlarıyla, bu belirsizlik etkisi güçlendirilir. Resimde belleğin kimi şehirlere, bölgelere daha fazla yer verilmesi, ya da deneyimlenen kimi şehirlerin silinmesi- yok etmesiyle bellek ve mekân- yer ilişkisi üzerinden okumalar yapılması mümkündür. Bu bakımdan Johns'un haritasındaki bölgeler, yıkıntılardan oluşmuş, yok olmuş, yeniden kurulmuş ve başkalaşmış, hatırlanmış ve unutulmaya çalışılmış yerlerin birlikteliğini gösterir. Resimde figür olarak beliren renk lekeleri, belli belirsiz görülen harfler ve harflerin transparanlık etkisi da haritanın devingen yapısını mekânın kaygan yapısını bir arada tutar.

İngiliz sanatçılar Terry Atkinson ve Michael Baldwin ise Sanat & Dil / Art& Language adıyla harita serileri üretmişlerdir. Haritayı oluşturan(bkz. Resim 18) yerleri, haritanın yüzeyinden eksilterek yeni bir harita oluşturulur. Haritada gösterilen ise, sadece sanatçıların göstermek istedikleri yerlerdir. Sanat&Dil, haritanın kişisel arzulara göre parçalara bölünebileceğini, azaltılabileceğini göstererek iktidarın aracına müdahale etmiş olur. Bu şekilde sanatçı, izleyiciye sorgulama alanı yaratır, izleyiciye kendi bakışını sunarak onu, yeni anlamlar kurmasına yönlendirir. Harmon'a göre (2009, s.11) Geleneksel harita, 'Dünyanın şekli budur' der ve bunu iddia eder, okuyucusunun da boyun eğmesini bekler. Sanatçıların haritası ise bu otoritenin suç ortaklığı olan iddiayı geçersiz kılıp, 'dünya benim bakışımдан budur der ve izleyiciyi, kendi bakış açısını yapılandırması için teşvik eder.



Map to not indicate : CANADA, JAMES BAY, ONTARIO, QUEBEC, ST. LAWRENCE RIVER, NEW BRUNSWICK, MANITOBA, AKEMISKI ISLAND, LAKE WINNIPEG, LAKE OF THE WOODS, LAKE NIPESGON, LAKE SUPERIOR, LAKE HURON, LAKE MICHIGAN, LAKE ONTARIO, LAKE ERIE, MAINE, NEW HAMPSHIRE, MASSACHUSETTS, VERMONT, CONNECTICUT, RHODE ISLAND, NEW YORK, NEW JERSEY, PENNSYLVANIA, DELAWARE, MARYLAND, WEST VIRGINIA, VIRGINIA, OHIO, MICHIGAN, WISCONSIN, MINNESOTA, EASTERN BORDERS OF NORTH DAKOTA, SOUTH DAKOTA, NEBRASKA, KANSAS, OKLAHOMA, TEXAS, MISSOURI, ILLINOIS, INDIANA, TENNESSEE, ARKANSAS, LOUISIANA, MISSISSIPPI, ALABAMA, GEORGIA, NORTH CAROLINA, SOUTH CAROLINA, FLORIDA, CUBA, BAHAMAS, ATLANTIC OCEAN, ANDROS ISLANDS, GULF OF MEXICO, STRAITS OF FLORIDA.

Resim 18: Art & Language (Sanat&Dil), 1967,Dijital Baskı 50x59 cm.

Haritada gösterilmek istenmeyen parçalar: Kanada, James Bay... Florira'nın düzlükleri.



Resim 19: Oyvind Fahlström, “World Map/Dünya Haritası”, 1972, Litografi, 71x59 cm.

İsveç sanatçı Öyvind Fahlström dünya haritasında sınırlar, olaylar ve durumlar üzerinden anlatılan hikâyelerden oluşur. Bu hikâyelerin oluşmasında, ülkelere ait olan bilgiler ve tanımlayıcı özellikler belirleyici olmuştur. Karikatürist Robert Crumb’un hayranı olan Fahlström, pop kültürünün etkisiyle, çizgi roman resimlemelerine gönderme yapmaktadır. Günümüzün yaygın yöntem dile olan hikâyeci bir anlatımla mekânı yeniden üretirken, ekonomi ve güç ile ilgili kültürel varsayımları ve kimliksel önyargıları mizahi bir dille eleştirir ve sorgular.

Resimde, çizgisel ve kurgusal karakterler, görsel imgeler; sanatçı ve sanatçının mesajını daha gerçekçi kılar. Çünkü bu imgeler dönemin gerçek olarak kabul edilen ve tanıdık imgeleridir (görsel dili). Sanatta gerçekçilik, bir biçim sorunu değil yöntem sorunu olarak değerlendirilmelidir. “Gerçekliğin bütünü, özne ve nesne arasındaki bütün ilişkilerin toplamıdır: yalnız geçmişteki değil, gelecekteki ilişkilerin; yalnız olayların değil; bireysel yaşantıların, düşlerin, sezgilerin, heyecanların, hayallerin toplamıdır. Sanat yapıtı gerçeklikle düş gücünü birleştirir” (Fisher, 2005, s. 104).

Fahlström’da gerçeklikle imgelemin birlikte oluşturduğu imgeler, geçmişi ve geleceği ve olabilecek durumları kapsadığı için şimdiki zamanın içinde görünür. Bu temsillerde zaman doğrusal bir çizgide ilerlemez. Zaman her yerededir. Jasper Johns harita resminde olduğu gibi (bkz. Resim 19) Fahlström’ın dünya haritası ve deniz haritaları serisindeki çalışmalarda (bkz. Resim 20, 21, 22, 23, 24,25, 26) da devam eden bir sürecin varlığı önemlidir. Aynı düzlemde, belleğe ait bir birçok görüntü, zamansal bir öncelik olamadan, farklı bilgiler içererek yansıtılabilir. Bu eşzamanlılık durumu; postmodern sanatta çok karşılaştığımız bir durumdur.

“Postmodern sanatçı, modern dünyanın çelişkilerini ve sıkıntılarını bir arada gösterirken bunları kullanarak sanatını gerçekleştirmiştir. Bu amaç, çok farklı zamanlara ait imgelerle her karenin kendine ait anlamlarını eş zamanlı bir noktaya taşımıştır. Bu noktada da eş zamanlılık, çok zamanlılık ve çok anlamlılık postmodernizmin temel göstergeleri olmuşlardır” (Coşkun, 2005, s.93).

Anlamsal açıdan bakıldığında da, farklı zaman dilimlerine ait yerleri aynı alanda birleştirmek ve eşzamanlılık yaratmak aslında en akla yatkın ve gerçekçi bir sunumdur. Çünkü belleğin zamanı yoktur. Zihin, belli zaman dilimlerini aynı anda yaşayabilen, zamansal geçişleri sık sık değişebilen belleğin sarsıntısıyla şekillenen görselleri taşır. Ama bunu yaparken kişinin iç dengesi ve sınırları etrafında dolaşır. Mekânın sınırları olduğu gibi insanın çevresinde insanın duyarlılığın ve algısını şekillendiren sınırlar vardır. Bu sınırlar resim ve haritalarda kontörlerle belirtilir. Çizgisel dilin hâkimiyeti söz konusudur. Bu bakımdan minyatür resimlerin yarattığı uzam ve eş zamansal atmosfer, zihnin ve belleğin bu geçişli yapısını aktarabilecek güçtedir. Zeynep sayın minyatür resmindeki bu görsellik için şöyle bir yorum yapar:

“Her zaman aynı anda iki ayrı yerededir. İki nesne arasında, iki zaman arasında, iki dünya arasında, gözümüzü ayırmadan baktığımızın hep arasında ya da arkasında, şeyler tarafından belirtilmiş, içerilmiş, hatta çok zorlayıcı bir şekilde istenilmiş ‘bir biçimde var olur’- oysa kendisi şey değildir” (Sayın, 2003, s.184).

Joyce Kozloff ise Boy’s adlı harita projesi, üç uzamın ve zaman dilimlerinin var olması ve kaybolmasıyla anlamlanır. Bu çalışmalarda, ayrı yerlere ve bağlamalara bağlı olan durumlar aynı zemin üzerine yeniden bir şey’e dönüşür. Sanat yaşamının her

aşamasında haritayı kullanan Amerikalı kadın sanatçı Kozloff, İtalya da kaldığı rezidanstan edindiği orijinal İtalyan savaş haritalarını eliyle kopya ederek çizdikten sonra, kendi çocuğunun resimlediği savaş aletlerini, savaş uçakları, savaş tankları ve savaşan figürleri, keserek haritalara montajlar. Burada, çocuğun düşlerinde dışavurulan figürler, sanatçının el çizimi kopya haritaları ve haritanın kendi zamanına ait ve mekânına ait gerçekliğinin taşıdığı uzamlar birlikte görsel imgeyi oluşturur.

Kullanılmış savaş haritası, elle yeniden üretildiğinde farklı bir şeye dönüşür. Haritanın savaşa dair olmasının ciddiyetini kaybeder bir ölçüde. Bu haline eklemlenen çocuk resimlerinin naif ve dışavurumcu hali üzerinde bulunduğu yüzeye de görsel anlamda uyum sağladığı için pek yabancı durmaz. İzleyici, haritanın savaş gerçeğini hatırlatması, savaşa dair fikir yürütmeye (belki de sadece) haritanın lejantındaki Iwo Jima yazısını okuduğunda karşılaşır. İkinci dünya savaşında kullanılmış bir savaş haritasının üzerinde yer alan çocuk resimlerinin bu savaş haritalarının kenarını ve ortasını süslemesi, büyük erkeklerin oyun alanına ait olmayan küçük bir çocuğun masum görsel imgeleri şeklinde yorumlanabilirken, bu imgeler, erkeklerin şiddete karşı duydukları çocuklarda yansıması şeklinde de okunabilir.



Resim 20: Joyce Kozloff, "Boys' Art #9: Iwo Jima," 2001-2002, Kâğıt üzerine karışık teknik, 42x28,75 cm.

4.1.GÖRSEL DİL VE SUNUM (BİÇİM) AÇISINDAN

HARİTA –MİNYATÜR İLİŞKİSİ

Uzama parçalayan çizgisel değerlerin yattığı sınırlar minyatür resimlerde olduğu haritalarda olduğu gibi minyatür resim geleneğinde de belirleyicidir. Çizgi en önemli undurur. Minyatürde konu ve anlatılmak istenen hikâye önemli olduğu için, hikâyenin anlatımı nesnelerin belirgin çizgileri sağlanır. Hikâyenin anlatımına bağlı olan yan hikâyeler oluşumlarda ana hikâyeyi gösteren resimsel düzleme eklemlenir. Bu anlamda kurulan resimsel düzeneğin adlandırılması ve tasarlanması sırasında zamanın akıcılığı da eklenir uzama. Yeryüzünü çizgilerle ve parçalara bölünerek tasvir eden haritalarda da aynı zaman anlayışı vardır.

Minyatür görsel yapısının bu açılımı, postmodern algılayışın eşzamanlı ve çok katmanlı durumuna uygun gelen bir anlatım yolu olarak günümüz sanat yapıtlarını etkilemiştir. Günümüzün düşünüş ve algısına tanımlayan eşzamanlılık, günlük hayatımızda sıklıkla kullandığımız imgelerin akıcı ve geçici görünüşleri ve iletişim teknolojilerinin yaygınlaşmasıyla yer zaman boşluğunun olmasına bağlamak mümkündür. Fragmanlardan oluşan yaşayışımızda şimdiki zamanda, zihnimizde kesik kesik parçalardan oluşan imge ve bilgi mekânları şimdide oluşur.

“Geçmişten günümüze kadarki süreçte var olan, uzun hikâyeler (binbir gece masalları gibi) Postmodern’de, kısalmış anlam ve imgelerle verilmeye başlanmıştır. Bunu hızlandıran en önemli unsur da tekno-kültür teknolojileri, tv, bilgisayar, dijital fotoğraf makineleri ve diğer teknolojik ürünler olmuştur. Bu teknolojik ürünler, geleceği şimdiki zamana taşımaya çalışan ve sonsuz bir şimdiki zaman yaratmaya çalışan endüstri devlerinin zaman anlayışı olmuştur” (Coşkun, 2005, s. 87).

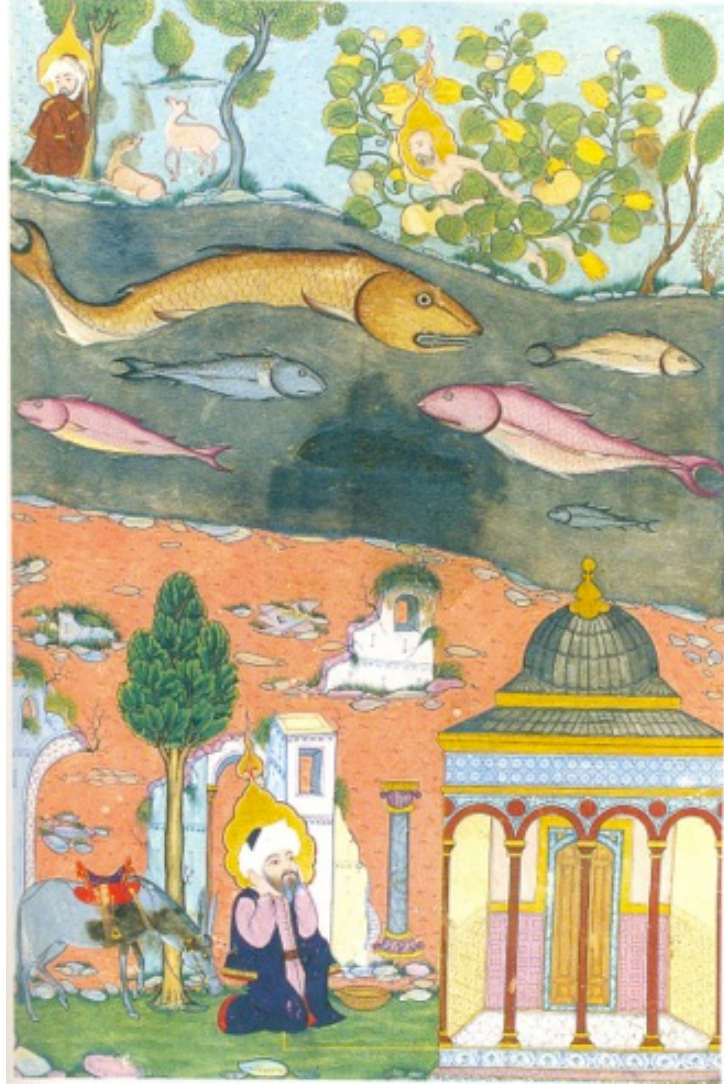
Minyatürleri resmeden sanatçı(Nakkaş), anlatacağı hikâyeyi mekânı yaratarak değil; hikâyeyi yaratarak mekânı oluşturur. Uzamsal algı, izleyenin katkısıyla gelişen bir süreç doğrultusunda kendiliğinden oluşur. Matrakçı Nasuh tarafından yapılan bu İstanbul haritası(bkz. Resim 21), çoklu perspektifle betimlenen ve farklı açılardan görülen tüm nesneler birlikte bir montaj etkisi yapıyor. Minyatürleştirme eğilimini gerçeklik yaratımının farklı boyutu olarak almak gerekir. Bu anlayış, dünyayı bütün olarak görebilmenin ya da isteğinin ifadesi olarak yorumlanabilir Bachelard, dünyayı görme yöntemi olarak ele aldığı minyatürleştirme eğilimi şu sözlerle önemli kılar:

Minyatürleştirmekte ne kadar becerikliysen, o ölçüde sahip olabilirim dünyaya. Ancak, böyle yaparken, minyatürde değerlerin yoğunlaştığını ve zenginleştiğini de unutmamak gerekir. Minyatürün dinamik erdemleriyle tanışabilmek için, eflatuncu bir büyük ve küçük diyalektiği yeterli olmaz. Küçüğün içinde bulunan büyüğü yaşayabilmek için, mantığı aşmak gerekir(Bachelard, 2008, s.226).

Bachelard'ın mantık diyerek söylemek istediği klasik batı anlayışındaki gerçekçi eğilimdir. Minyatürlerde görselliğin, batı resim geleneğinde gerçekçiliği sağlayan merkezi perspektife sahip olmayışı, yer ve zaman ilişkisi ve derinlik eksikliği anlamında mantıksız olarak kabul edilebilir. Batı sanat tarihi içinde gelişerek var olan perspektif ve derinlik anlayışı hala varlığını korumakta ve okullarda eğitimi verilmektedir. Oysa 20.yüzyılın başlarında, klasik merkezi perspektif yıkılmaya, bu anlayışın yanılsama olduğu düşünülmüştür.“Henri Lefebvre’e göre 1910 lu yıllardan itibaren batı felsefesi ve sanatı içinde vücut bulan Rönesans’ın klasik perspektif ve geometrisinin Euclidci mekânı sarsılmıştır. Euclidci ve perspektife dayalı mekân bir referans noktası olmaktan çıkar” (Aktaran: Süalp, 2004, s.98).



Resim 21: Matrakçı Nasuh, “İstanbul Haritası”, 16.yüzyıl.



Resim 22: Üst kesimde solda ağacın altında outran Hz. İsmail ve sağda ağaçlar arasında kendine gelmeye çalışan Hz. Yunus; alt kesimde ise Hz. Uzayr' in üzüntüyle başını iki elinin arasına alarak hayretle Kudüs'ü seyretmesi, arkasında kendisi gibi can verilen eşiği (Zübdetü't- Tevarih, TİEM 1973).

Resim 22’de anlatılan uzun öykü çok kısaca şöyledir:

Benyamin ülkesinin kahinlerinden Hilkiya’nın oğlu Yeremya’ya ulaşır. Bundan sonra Babil Kralı uhtunnasar’ın Kudüs’ü yakıp yıkar. Mersiyeler ise Keldanilerin ele geçirdikleri Kudüs için yakılmıştır. Bu ağıtlarda Kudüs insanlarla doluyken şimdi tek başına kalmıştır, diyerek uzun uzun bu acı dile getirilmektedir. En sonunda Allah’a seslenerek neden unutuldukları, neden bırakıldıkları sorulmaktadır. İşte minyatürde Hz. İrmiya’nın bu yalnızlığının acısı gösterilmektedir(And, 2010, s.217).

Tüm bu olaylar aynı yüzeyde gösterilebilmiştir. Minyatürlerde zaman parçalanmaz, daireseldir. Ay’ın evrelerini gösteren çizimlerdeki gibi, farklı zamana ait evreler dairesel bir yörüngede aynı yüzeyde gösterilmek üzere yerleştirilmiştir. Zamanın farklı evrelerinden doğan farklı uzamlar üst üste gelerek derinlik sağlar. Minyatürdeki derinlik etkisi, merkezi perspektifle değil, kavramsal yolla sağlanmış olur. Minyatürlerdeki hikâyelerin iç içe geçmesi, dünyanın bütün olarak görülmesini kolaylaştıran iki boyutlu yüzeyde hikâyeyi öne çıkaran minyatür resim tekniği resim düzlemini ve resmin uzamın da öne çıkarırlar. Temsil edilen şeylerin klasik perspektif anlayışı olmadan hikâyenin gereklerine göre kurgulanıyor olmasını gösterir. Minyatür geleneği sadece farklı bir temsil yöntemi olarak değerlendirilmek gerekmektedir. Florenski, temsildeki perspektif kullanımını, farklı bir dünya algısını sunma yolu olarak görür:

Temsil her zaman bir göstergedir ve aslında ister perspektifle yapılmış olsun ister olmasın, her türlü temsil böyledir. Temsili sanat eserleri şeylerin farklı yönlerinin, farklı dünya görüşlerinin ve farklı sentez düzlemlerinin simgeleri olmalarıyla birbirlerinden ayrılırlar. Farklılıkları simgesel düzlemde ortaya çıkar. Bazıları daha kusursuz, bazıları daha az kusursuzdur. Bazıları daha az, diğerleri ise daha çok genel insanlığa özgüdür. Ama doğaları gereği tümü simgeseldir. Kaba natüralizmin inandığı gibi temsillerin perspektifli olması asla şeylerin bir özelliği değil, aksine sadece simgesel ifade gücünü gösteren bir yöntem, sanatsal değeri farklı bir değerlendirmenin konusu olan pek çok olası simgesel tarzdan biridir. Tam da bu nedenle hakikiliğinden, patentli bir ‘realizm’ iddiasından söz etmek anlamsızdır (Florenski, 2011, s.115).

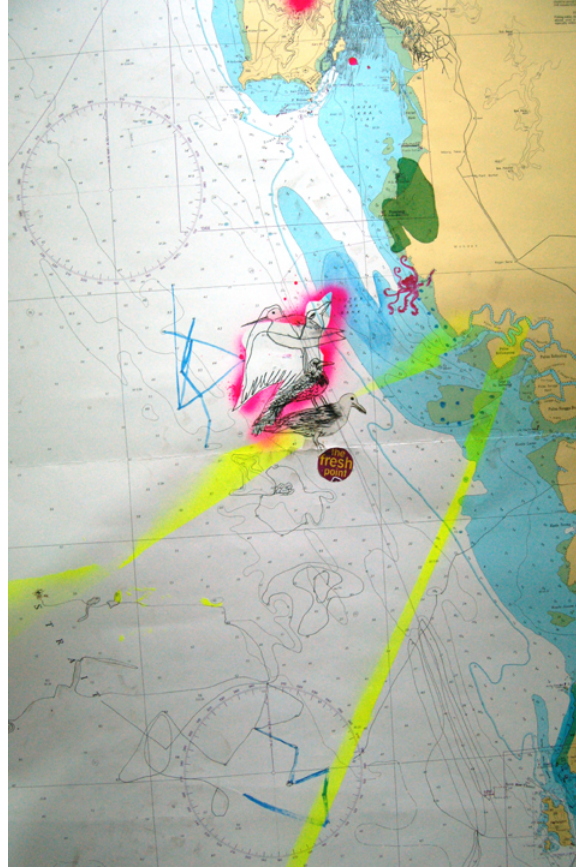


Resim 23: Yüksel Arslan, “Le Capital/Başkent”, 1972, “Arture XII(163)” (Arture Serisinden), 36x21,5 cm.

Yüksel Arslan'ın illüstrasyona, minyatür resim anlatımına yakın duran resimlerinde Atrura serisinden olan bu resim (Resim 19), şehir temsilini gösterir. Arka planın boş bırakılarak el figürünün öne çıkarıldığı bu resimde, avuç içinde yaratılan uzam, yeryüzündeki sanayileşen kenti tasvir eder. El ayası, avuç kişinin yollarla, yaşadığı şehre gönderme yapan bir sembol olarak alınabilir. Herkesin bildiği “avucumun içi gibi bilmek” deyişi, bilginin, bilinecek yere, gidilecek yere hâkimiyeti simgelemek için kullanılır. İnsan yer ilişkisi bağlamında aidiyet hissine gönderme yapar. İnsan vücudunun bir parçası olan el ile insanın kişisel iç uzamı ile şehrin yarattığı uzam üst üste gelmesi söz konusudur. İki boyutlu bu el tasvirinin içinde betimlenen şehrin üç boyutlu algı yaratan uzamsal yapısı zıtlık oluşturmaktadır.

4.1.2. DENİZ HARİTALARI SERİSİ(2011-2013)

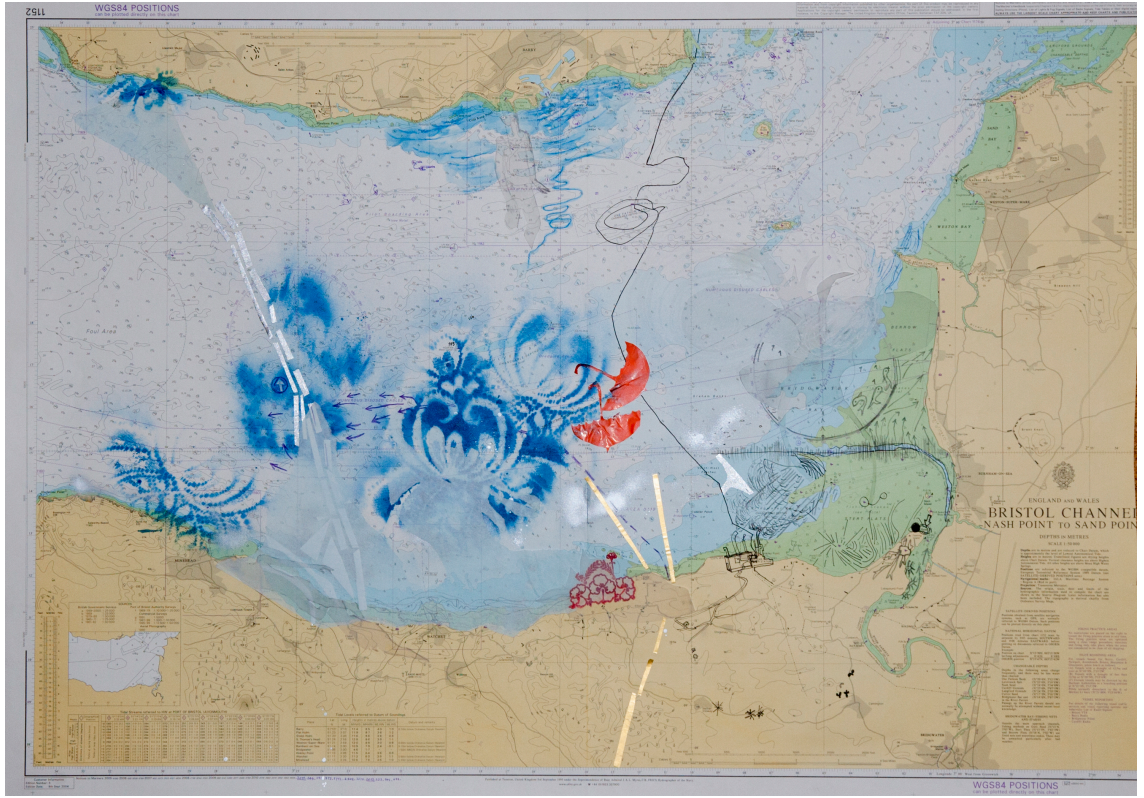
Deniz haritalarını kullanarak yapılan bu seri resimler, iki yıl sürecinde çalışmaları etkilemiştir. Bu serilerde, minyatür resim geleneğinin etkileri görülmektedir. Arka plandaki boşlukların bırakılması özellikle istenmiş, çizgileri öne çıkaran görsel bir anlayışta hikâyeler oluşturulmuştur.



Resim 24: Çiğdem Menteşoğlu, “İsimsiz (Deniz Haritaları serisinden)”, 2011, Eski deniz haritası üzerine çizim ve kolaj, 104x 71,5 cm.



Resim 24: Çiğdem Menteşoğlu, “İsimsiz (Ayrıntı)/Deniz Haritaları serisinden”, 2011, Eski deniz haritası üzerine çizim ve kolaj, 104x 71,5 cm.



Resim 25: Çiğdem Menteşoğlu, “İngiltereUzak(Deniz Haritaları serisinden)” , 2012, Eski deniz haritası üzerine çizim ve kolaj, 71,5x 104 cm.

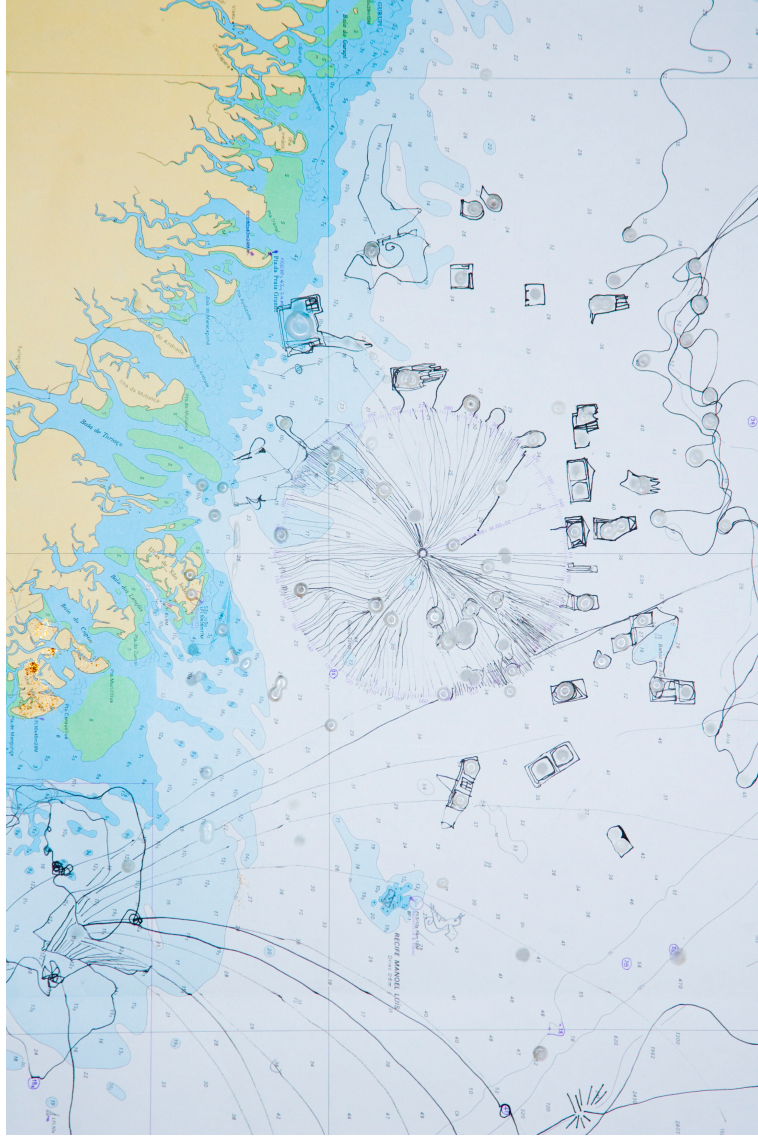
Deniz haritaları, seyir maksatlı kullanılan iki boyutlu kâğıt haritalardır. Seyir haritaları genellikle derinlikleri, kıyı hatlarını seyir yardımcılarını ve seyirle ilgili olabilecek diğer durumlarla ilgili bilgi ve yönlendirmeyi içerir. Bu haritaların kullanımı, seyir halinde olmaya işaret eder. Geleneksel malzemelerle(çizim, mürekkep,vb.) müdahale edilerek dönüştürülen bu dijital baskı kâğıt haritaların oluşum sürecinde imgelem ve kültürel bilgi etkin olmuştur.

Farklı coğrafyalar ait buluntu haritalar, kullanım alanlarına göre yeni anlamlar üretilen bir yüzeye dönüşmüştür. Yüzeyde, gösterilen bölgelere dair bir ön bilgiyle oluşturulan imgeler, zihinde kurulan yeni oluşumları görselleştirir. Resim 26’da ki İran ve Irak bölgesine ait haritada görünen el sembolü, yüzeyi tanımlayan bölgenin geçmişiyle bağlantı kurularak şekillenmiştir. Tarihsel olarak çok önemli kültürel değişimler ve dönüşümler geçiren bu bölge, “el” imgesinin çağrıştırdığı anlamlarla yeniden tanımlanmaya çalışılır. El imgesi, burada bölgenin geçirdiği dönüşümlere, yıkımlara karşı yardım çağrısı olarak sembolize edilebilir. Sembolün önerdiği anlamlar farklı çağrışımlara da barındırır. Kişisel olarak deneyimlenmemiş yerlere müdahale aracılığıyla diğeriyle ilişkiye dirilir. Bu şekilde, harita, diğeriyle kurulan bir ilişki yaratmak için bir araç olarak görülmüştür.

Diğeri ile kurulan ilişkiyi, farklılığı ve merakı körükleyen bir nesne olarak bakıldığında harita; fetiş bir özelliğe sahiptir. Özne olan her insan, dünyaya kendi kişisel penceresinden bakar. Bu anlamda haritalar, kendi konumumuzdan dünyanın diğer bölgelerine, diğer sınırlara bakma merakımızı giderir bir anlamda. Bilmediğimiz dünyayı bize yakın kılar. Bu fetiş duygusu, deniz haritaları serisinin yaratım sürecini etkilemiştir.



Resim 26: Çiğdem Menteşoğlu, "İsimsiz /Irak, An", 2012, Eski deniz haritası üzerine çizim ve kolaj, 71,5x 104 cm.

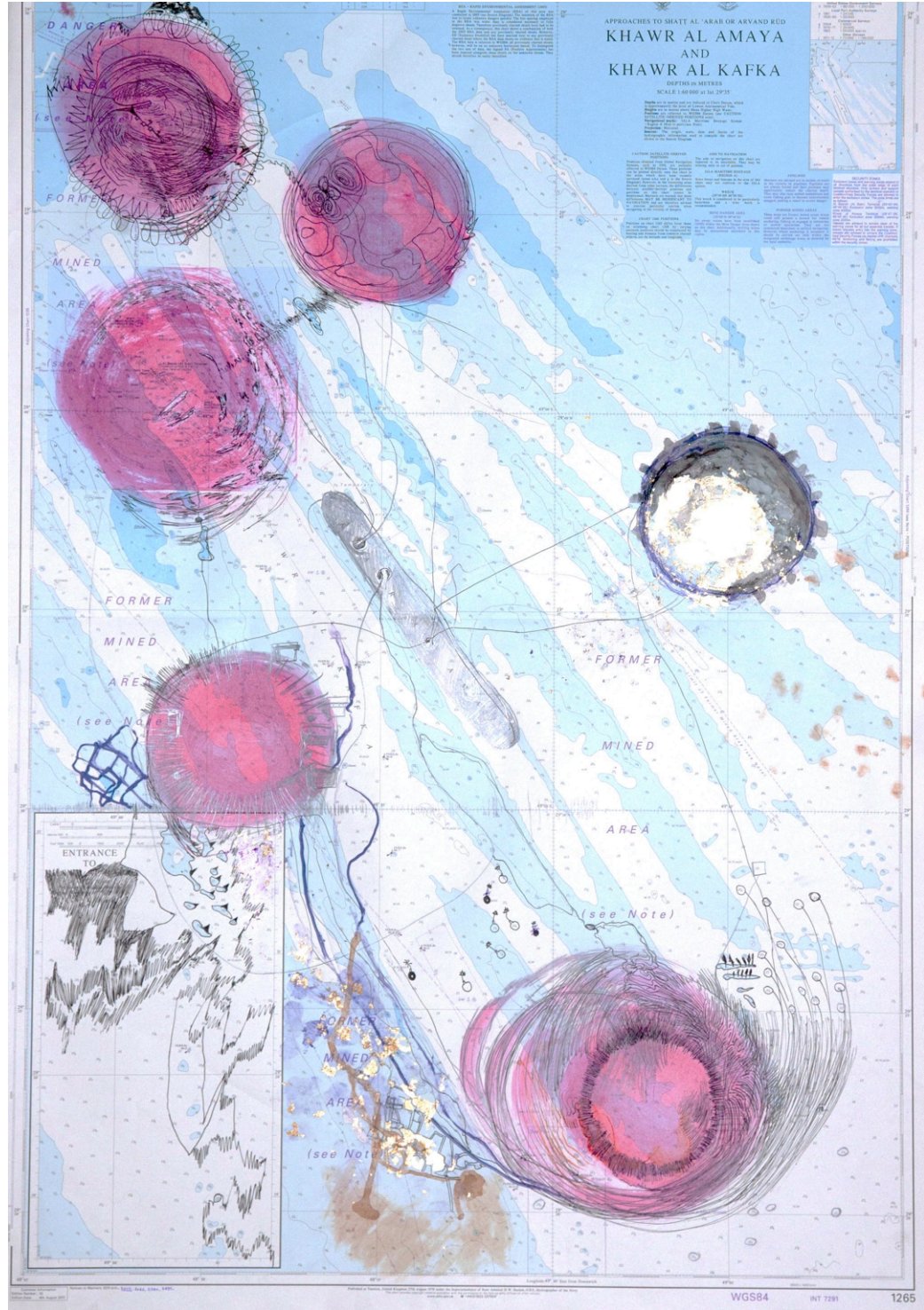


Resim 27: Çiğdem Menteşoğlu, “İngiltere III/ Deniz Haritaları Serisinden”, 2012, Eski deniz haritası üzerine çizim ve kolaj, 104x 71,5 cm.



Resim 28: Cantino'nun küresi, 1502, 3 adet parşömen kâğıdı, 220x105 cm.

Orijinal ama geçerliliğini yitirmiş deniz haritaları üzerine yapılan kolaj, baskı ve çizim tekniğiyle oluşturulan bu çalışmalar, tarihi (15-16.yy) deniz haritalarının(bkz. Resim 28) sanatsal dilinden etkilenmiştir. Bu haritalarda da, minyatürlerdeki anlatıma özgü oranlama ve betimleme etkisi, deniz haritaları serisinin, hikâye anlatım diliyle benzerlik taşır.



Resim 29: Çiğdem Menteşoğlu, “İngiltere I (Deniz Haritaları serisinden)”, 2012, Eski deniz haritası üzerine çizim ve kolaj, 104x 71,5 cm.



Resim 30: Çiğdem Menteşoğlu, “İngiltere II (Deniz Haritaları/Uzaklar Serisinden)”, 2012, Eski deniz haritası üzerine çizim ve kolaj, 71,5x 105 cm.



Resim 31: Çiğdem Menteşoğlu, “The Realm of Epiphany (Deniz Haritaları Serisinden)”, 2012, Eski deniz haritası üzerine çizim ve kolaj, 124x 81,5 cm.

The Realm of Epiphany (bkz. resim 31), suyun derinliklerini gösteren ve seyir için yapılmış olan deniz haritasında, farklı bir dünyaya ait yeni bir uzam yaratır. Bu iki uzamın aynı anda oluşu karışıklık değil zenginlik oluşturur. Birbirinden beslenir. *The Realm of Epiphany* (Aydınlanma ülkesi), hayali bir ülkenin görsel bir anlatımının haritalanmasıdır. Bu hayali ülke, derinliklerin ve sayıların kodlandığı deniz haritasının üzerinde canlanarak mekanı yeniden üretir. Her bir işaret, yeni anlamlar üretir.



Resim 32: Çiğdem Menteşoğlu, “Uzaklar(Deniz Haritaları/ Uzaklar serisinden)” , 2012, Eski deniz haritası üzerine çizim ve kolaj, 71,5x 104 cm.



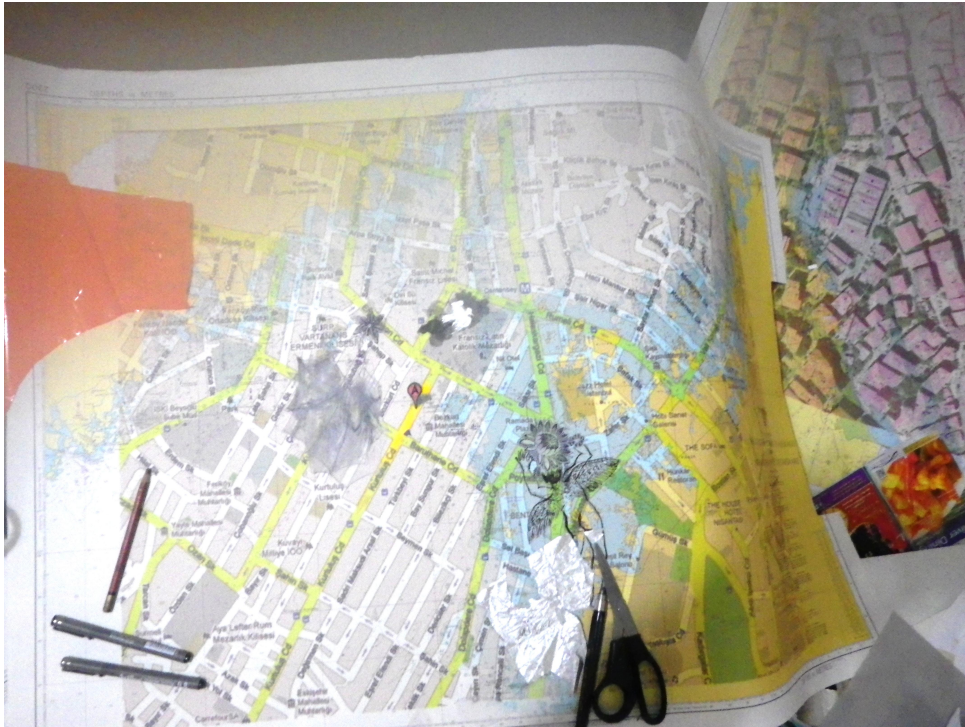
Resim 33: Çiğdem Menteşoğlu. “İsimsiz(Ayrıntı) /Deniz Haritaları Serisinden”, 2012, Eski deniz haritası üzerine çizim ve kolaj, 73,5x 105 cm.

Haritalar üzerinde çalışırken, ilgim, yaşanılan mekâna, caddelerine ve sokaklarına yönelmeye başladı. Son çalışmalarımda, yine deniz haritalarının üzerinde istanbul’da yaşadığım mahallenin planları ve haritalarını aktarıldı. Büyükşehir Belediyesinden alınan dijital harita planları ve fotoğrafları malzeme olarak kullanıldı. Yaşadığım mekânı tanımlayan bu hazır harita görselleri, deniz haritalarının üzerine dijital baskı tekniği kullanarak (bkz. resim 34) üst üste getirildi. Burada beliren iki uzam çatışması deniz haritası ile kara haritasındaki anlamsal zıtlıkla açıklanabilir. Ancak, şehrin belli bölgesine ait bu harita sonradan eklendiği için daha baskındır. Yüzeydeki harita, bu yüzden ön plandaki haritanın içinde oluşan farklı parçalanmalara sebep olur.

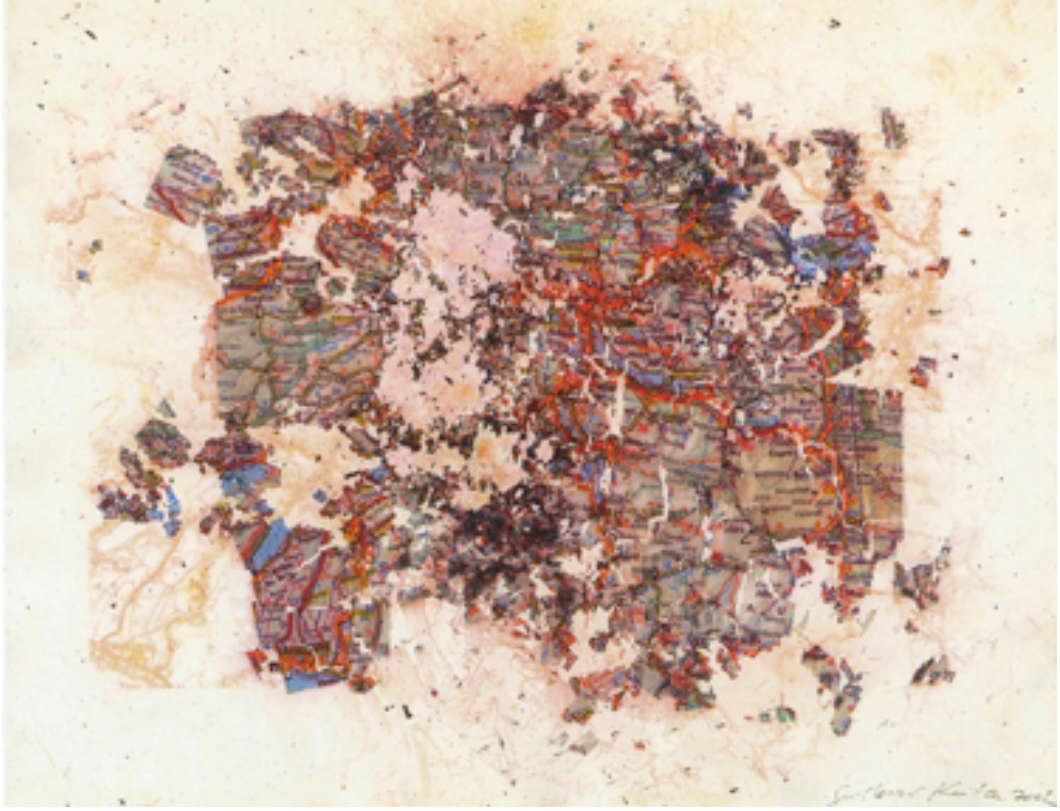
Elde edilen baskının sonucunda çıkan görseller üzerinde karakalem, kolaj, varak gibi malzemelerle eklemeler yapılmıştır. Görseli kullanılan mahalle, sokaklar, içinde yaşadığım ev kişiselleştirilmiş ve zamanın parçalanarak ilerleyişinde biriken büyüyen anılarla yeniden oluşturmak amaçlanmıştır(bkz. Resim 34,35).



Resim 34: Çiğdem Menteşoğlu, “Deniz Haritaları serisinden” , 2013, Deniz haritası üzerine dijital baskı yapılması sırasında.

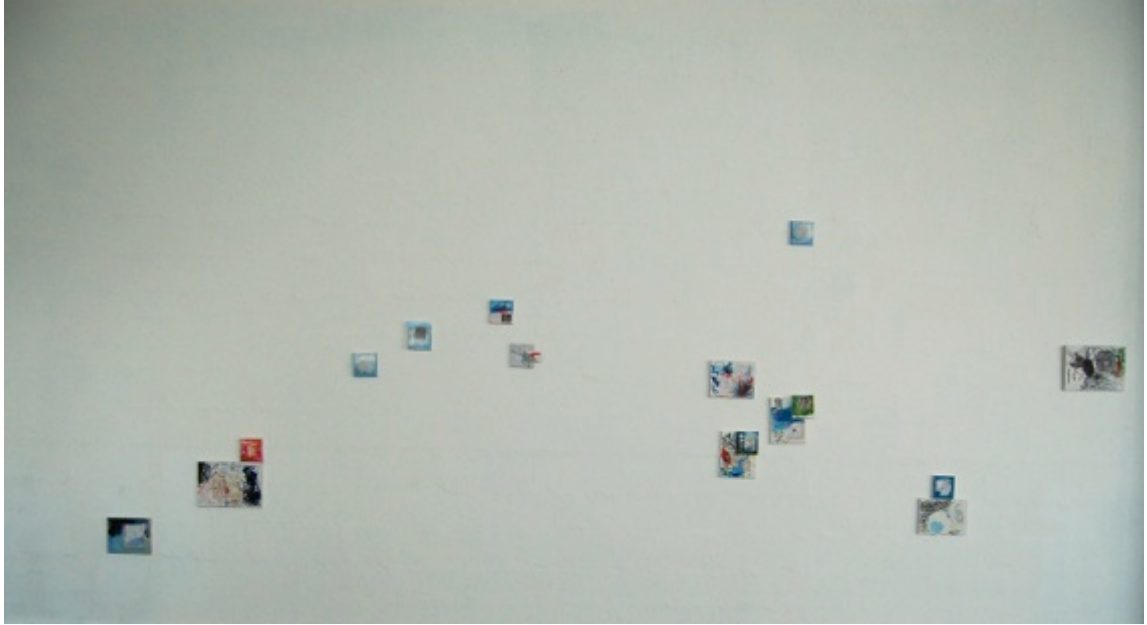


Resim 35: Çiğdem Menteşoğlu, “Deniz Haritaları Serisi, Çalışma sırasında”, Eski deniz haritası üzerine çizim ve kolaj, 74,5x 110 cm.



Resim 36: Guillermo Kuitca, “Zurich”, 2002, Kâğıt üzerine karışıkve akrilik, 22x28 cm.

1987’den bu yana çalışmalarında haritayı kullanan Arjantinli sanatçı Guillermo Kuitca, haritanın tarafsız bir nesne olmadığını düşünür. Yer’i işaret ettiği müddetçe harita, hep bir şeyleri ifade edecektir. Bu yüzden “Zurich” adlı çalışmasında (Resim 36), Kuitca, şehir haritasını parçalayarak, sınırları, şehre dair olan her şeyi (sokakları, yolları, otobüs duraklarını, hastaneleri, vb) yok ederek, o şehri yeniden üretmiş, yer’e dair düşüncüler uyandırmıştır. Haritanın insan yaşamına etkisine bir tepki olarak görülebilen bu dönüştürme ve parçalama eylemi, onun (mekânın) yaşanmışlıkla bağlantısını, şehirle birey ilişkisini, yalnızlığı ve melankoliyi daha derin hissedilmesini sağlıyor.



Resim 37: Çiğdem Menteşoğlu, (2008-), “Kişisel haritadan seçmeler (devam edecek)”, Tuval üzerine karışık teknik, 20 ayrı parça her biri değişebilen ölçülerde.

Kişisel Haritadan Seçmeler projesi 2008 yılına tarihlenmekle birlikte, devam eden bir projedir. Bu proje, çeşitli boyutlardan oluşan fiziksel olarak deneyimlenen 20 adresten (şimdilik) oluşmuştur. Bu yapıtta, Kuitca’nın tersine, kişisel yol haritasını oluşturan dönüm noktalarını, kaçış çizgisi olduğunu düşündüğüm farklı zamanlar ait, farklı deneyimleri göstermeyi amaç edinir.

Haritanın parçalarını oluşturan adreslerde tarih belirtilmemiştir. Zaman kavramı sınırsızdır ve bir düzlemde (duvarda sergilenmiştir) görünür. Devam eden bir proje olarak bu çalışmada süreklilik önemlidir, bu anlamda zaman malzeme olarak görülmüştür. Harita, parçalardan oluşmuştur. Her parçanın yeryüzünde bir yeri işaretler. Sunum sırasında da kartografik bir sıralama yapılmıştır. Haritayla her parça aynı yüzeyde yer aldığı için aynı zamana aittir. “Şimdiki zaman, geçmiş, yüzeye kadar

yükselir, şimdiki zamana kadar çıkar” (Bachelard, 20008, s.213). Deneyimlenen birçok mekân, farkında olmadan bizi şekillendiren birçok adres, bellekte birikip zamanın derinliklerinde kayboluyor. Yaşam sürecinde deneyimlenen, kişisel bir bağ kurulan, belirli yer’ler, şehirler ancak o noktaların varlığını yeniden üretmekle balgenir. Bu projede, özneliği oluşturduğuna inanılan fiziksel yer’lerin, kişi üzerindeki etkisini somutlaştırarak, belleğimizde iz bırakan o yer’leri tutmak amaçlanmıştır. Bu çalışmayla, bellekteki izlerle oluşan kişisel haritanın, kişinin bir nevi portresi, özneliğin ifadesi olduğu düşüncesi öne sürülür.



Resim 38: Çiğdem Menteşoğlu, (2008-), “Kişisel haritadan seçmeler (devam edecek)”, “Kuzguncuk/İstanbul parçası” Tuval üzerine karışık teknik, 20 ayrı parça her biri değişebilen ölçülerde.

Bu düşünceler, Guillermo Kuitca'nın *Dikenlerin Şehri*(Resim 39)'nde ise, farklı anlamlar üretmiştir. Kuita, şehri, yaşanmamış, girilmesi istenmeyen bir haritayla betimler. Şehri bellekten çıkarmak istercesine, ya da bellekte hiç var olmayan bu harita, sadece dikenli tellerden yapılmış yollar ve sokaklardan oluşur. Dikenli teller (bkz. Resim 39), güven ve tehlike ve tekinsizlik kavramlarıyla ilişkilendirilebilir. Yeryüzünü oluşturan yolların dikenli tel imgesiyle betimlenmesi, sınırlar üzerine düşünmeye de davet eder izleyiciyi.



Resim 39: Guillermo Kuitca, “Dikenlerin Şehri”, 1991, Tuval üzerine yağlıboya, 197x 203 cm.

4.1.3. ZİHİNSEL HARİTALAR (MENTAL MAP)

(.....hayallerinde İstanbul manzaralarıyla eski musikimiz birleşiyor, sestem, hayalden bir harita gittikçe büyüyordu(Ahmet Hamdi Tanpınar, Huzur, s.180).



Resim 40: Franz Ackermann, “İsimsiz, Zihinsel harita/ Güneş şehri II”, 1997, Kâğıt üzerine karışık teknik, 41,5 x 49,5 cm.

Franz Ackermann’ın Mental Map (zihinsel harita) adını verdiği kâğıt üzerine karışık teknikteki resimlerinde görülen soyutlama ve yaratılan derinliğin izleyene sunduğu uzam, zihinsel parçalanmışların bir bütün oluşturma çabasını gösterir. İki Yaka resmi

(Resim 41) ise, yaşanan duyumların yaşattığı zihinsel kargaşanın, haritalama yardımıyla yapılan görsel bir çıkarımdır. İki ayrı parçanın bütünlüğü ve onun parçaları, ikilemleri ortaya koymak, bütünlük ve düzen sağlamak endişesiyle biçimlenmiştir. Ackermann'ın soyutlamasından farklı olarak figür ve semboller kullanılan bu yapıt, karışık teknik seçilen yöntem olmuştur. Zihinsel haritalar, düşüncelerin ve duyguların işaretlerle sembollerle aktarımıdır. Bu aktarımda soyutlama önemli bir eğilim olarak belirirken, çok farklı yönelimler de görmek mümkündür. Düzenleme ve dışavurum zihinsel haritaları tanımlayan ana etkenlerdir.



Resim 41: Çiğdem Menteşoğlu, “İki Yaka”, 2011, FotoBlok üzerine karışık teknik, 70x100 cm.

2011 yazında kapadokyada iki haftalık bir sanatçı residansı sırasında duvar resimleri ve mozaiklerinden etkilenerek ortaya çıkan Antik harita serisinde, hayali bir ülkenin haritaları, şehre ait göstergeler parça parça şekillenmiştir. Tuval bezi üzerine kök boya uygulaması ve üzerine karışık teknikle yapılan resimler, kullanılan materyallerin de

etkisiyle dağılan; eriyen bir anlatım söz konusudur. Astarsız tuval bezinin üzerine kök boya ile renk verilen yüzey üzerinde, mürekkebin dağılması sağlanmış, akışkan bir doku ve kimi yerlerde keskin, kimi yerlerde de erimişçesine görünen etkiler ortaya çıkarılmıştır. Minyatürlerdeki bütünlük ve küçük imgelerle anlatım burada görülebilir. Bu küçüklük, çalışmanın boyutlarını da belirleyici olur. Bu küçüklük, yapıtların, eski ve büyük bir haritanın parçalarından oluşan görsel kalıntı etkisini yaratmak anlamında kullanılmıştır.

Minyatürleştirmek, taşınabilir kılmak demektir-bir gezgin ya da mülteci için nesnelere sahip olmanın en ideal biçimidir bu. Minyatürleştirmek aynı zamanda gözden saklamaktır. Minyatürleştirmek işe yaramaz kılmaktır. Çünkü öylesine grotesk bir biçimde indirgenen şey, bir bakıma, anlamdan kurtarılmış olur-o şeyin en belirgin yanı minicikliği olup çıkar. Hem bir bütündür (yani tamdır) o şey, hem de bir parçacıktır (minnacıktır, yanlış ölçektedir). Kendisinden yararlanmaksızın üzerinde düşünülecek bir nesne ya da bir düşlem olur artık (Sontag, 1998, s.112)



Resim 42: Çiğdem Menteşoğlu, “Antik harita”, Ham tuval bezi üzerine karışık teknik, 2011,
46,5 cmx53cm.



Resim 42: Çiğdem Menteşoğlu, “Antik harita,(Ayrıntı)”



Resim 43: Çiğdem Menteşoğlu, “Antik Harita II”, 2011, Ham tuval bezi üzerine karışık teknik.

58 cmx 76, 5 cm (yaklaşık olarak).



Resim 44: Çiğdem Menteşoğlu, “Antik Resim numara IV”, 2012, , Ham tuval bezi üzerine karışık teknik, 58 cmx102 cm(yaklaşık olarak).



Resim 44: Çiğdem Menteşoğlu, “Antik Resim numara IV” (Ayrıntı), Ham tuval bezi üzerine karışık teknik, 57,5 cmx78 cm(yaklaşık olarak).



Resim 45: Çiğdem Menteşoğlu, 2012, “Antik Harita III”, 2011, Ham tuval bezi üzerine karışık teknik, 58,5 cmx90 cm (yaklaşık olarak).



Resim 45: Çiğdem Menteşoğlu, 2012, “Antik Harita III”(Ayrıntı).

Bu Resimler, Kapadokya’da geçirilen sanatçı residansı süresince, yapılan incelemeler, hikâyeler, rüyalardan, anlık düşüncelerin ve algılanışlardan oluşmuştur. Yöredeki kilise ve mağara içlerindeki resimlerden etkilenecek eklettik bir yapıyla kurgulanmıştır. Resimlerdeki betimlemeler nesnelerin ilişkisi, nesnelerin mekânsal etkisi üzerine kurgulanmıştır. Bu kurgu sırasında; tesadüflerin gelişmesine de izin verilerek figürlerin sembollerin yeni anlamlar ifade ettiğini; resmin kendi hikâyesi oluşturmuştur. Resimde, figürleri oluşturan çizgilerin belirgin yapısının yanında kimi yerde, çizgisel oluşumların üst üste gelişi, temsil edilen, belirtilen sembolün önemini yitirdiği, böylelikle eskidiğini, hatırlamaya dair olmadığına ilişkindir Resimlerin sunumundaki basitlik, kökboyanın verdiği eski olma etkisi; resimlere buluntu, eskiden beri değerini koruyan bir muska havası kazandırdığı düşünülmektedir. Buradaki kartografi anlayışı, objelerin, figürlerin veya olayların konumları ve birbiriyle olan ilişkilerinin görselleştirilebilmesiyle elde edilen “harita” olmasından kaynaklanmaktadır.

İhsan Oktay Anar’ın Puslu Kıtalar Atlası romanındaki sürekli uyuyan ve düş gören *Uzun İhsan Efendi* karakteri; kendi yaşadığı dünyanın; zihnindeki düşüncelerin atlasını yapmaktadır. Puslu olması; bu atlasın rüya ve gerçeğin belirsizliğinde belirdiğini gösterir. Bu anlamda, bu resimler, puslu kıtalardan kalan bilinmeyen yerleşimlere ait tasvirler olarak anlam kazandırılır(bkz. Resim 45, 46).

Kerbela Yolunda (Resim 43)’da, Erol Akyavaş, geçmişe ait bir yeri yeniden canlandırarak, o yer’ e bir yönelimi imler. Bu yolculuğun çağrışımlarından örülü hikâyeye minyatüre özgü bir perspektif anlayışla betimlenir tuvalde. Akyavaş’ın minyatür resim geleneğinden etkilenen resimleri, yerleşime (çadır, ev imgesi gibi), haritalara gönderme yapan sembollerle örülüdür. Yola dair olan bu resimde, işaret edilen mekânın gizemi, kullanılan renklerle yaratılan atmosferde güçlendirilmiştir.



Resim 46: Erol Akyavaş, “Kerbela Yolunda (diptik)”, 1982, tuval üzerine akrilik, 266x252 cm.



Resim 47: Çiğdem Menteşoğlu, “Yukarısı ve Aşağısı”, 2011, Kâğıt üzerine karışık teknik, 100x70 cm.

Yukarı ve Aşağı isimli (Resim 47) çalışmada, iki nokta arasındaki yol ve yola dair izlenimlerin dışavurumu söz konusudur. Akyavaşın resminde olduğu gibi içiçe geçmiş imgeler ve çizgiler, belirsiz ve gizemci hava burada görülmez. Yer-yön duygusuyla yotumlanan psikolojik etki, çizgisel ve belirgin bir dışavurum olarak aktarılır. Bu yapıtlarda, nesneler ve figürlerin büyükleri ve aldıkları yer imgeleme kurulan ilişkiye göre anlamlandırılır. İmgeleme ve yorumlamaya açık olan minyatürlerde figürler; hikâyede oynayacak oldukları role göre, ifade ettiği anlama, aktarılacak mesaja göre yerleştirilir ve boyutlanırlar. “Çünkü figür anlatımcılık yerine, bağıntı kurmak adına operatif bir işleve sahiptir. Figürün operatif özelliği, onu temsili ve tevil edici bir imge olarak konumlandırmaya engel olur” (Sayın, 2003. s.185).

“Hatıra Asacağı” yerleştirmesinde, değişebilen boyutlardaki kâğıt kolajlar askılara asılarak kıyafet asacağına yerleştirilmiştir. Bu kolajların herbiri zihinsel haritalardır. Kolajların teknik ve içerik olarak Yukarı ve Aşağı(resim 47) çalışmasını hatırlatır. Kağıt üzerine kolaj ve çizim tekniğiyle yapılan bu çalışmalar(bkz. Resim 48), transparanlık etkileriyle farklı çizgi değerleri kullanılmıştır. Plastik anlamda şekillerin ve çizgilerin ön-arka, uzaklık- yakınlık ilişkileri çerçevesinde hatıraların zaman çizgisindeki yerlerine göre yoğunlukları, uçucu ve kalıcılıklarıyla anlamsal bir bağlantı içinde değerlendirmek gerekmektedir.

Askılıkta sunulan resimlerin hepsi, peş peşe gelen bir düzende yerleştirmiştir. Bu yerleştirim yöntemi, atlas gibi; birçok ayrı parçadan(sayfadan) oluşan bir mekân yaratmıştır. Bu anlamda düşündüğümüzde, haritaların birlikte sunulduğu atlaslar da, haritaların ait olduğu bir mekândır. Minyatürler de, yazmalar adı verilen bir kitap içerisinde tek tek bir hikâyenin parçaları halinde yer alırlar ve bir bütünü oluştururlar. Parça parça yerleştirilmesi, hikâyeleri anlatımında devamlılığı sağlayan bir görsel sunumdur.

Hatıra Asacağı(Resim 48), insanın kıyafetlerini taşıması gibi zamanla biriktirdiği hatıraları da bir bütün olarak taşıyan bir objeye dönüştürülmüştür. Nasıl, atlaslar, dünyanın parçalarını bir bütün olarak görmeyi sağlamışlarsa, “Atlas, bilginin görsel forma dönüşmesi, parçalara ayrılmış dünyanın birleştirilmesidir” (Huberman, 2010). Hatıra Asacağı da, bireyin, dünyasını bir bütün olarak görmeyi sağlar.



Resim 48: Çiğdem Menteşoğlu, “Remembrance Stand (Hatıra Asacağı)”, 2009, çeşitli boyutlarda, kağıt üzerine kolaj ve çizim, askı ve askılıklar, 1,57 cmx135 cmx 80 cm. Siemens sanat, Sınırlar Yörüngeler Sergisi, İstanbul.

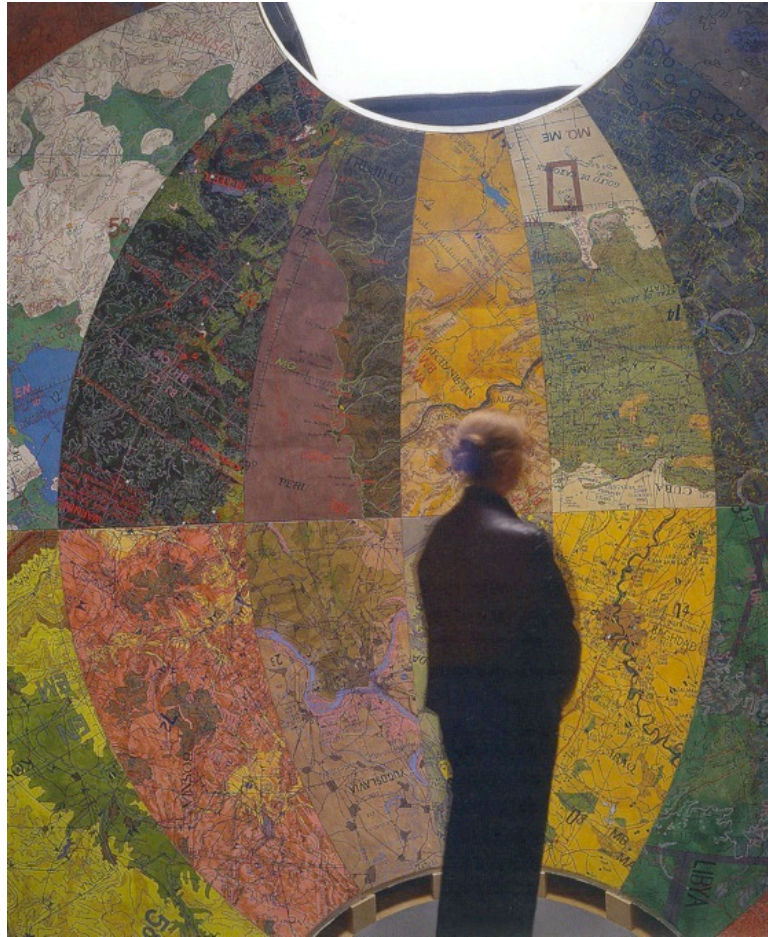
Atlaslar, tek tek parçalardan oluşarak, tek bir dünya bilincini yarattığı gibi, “Hatıra Asacağı” da bireyin bellek bilincini yaratmasını sağlar. “Haritalar, atlaslara dönüştürüldükleri zaman, dünya hem bir bütün olarak hem de ayrıntılı bir şekilde görülmeye başlanmıştır. Bu kürelerin ve basılı haritaların yayılması küresel bilincin ön plana çıkmasına neden olmuştur” (Briggs ve Burke, 2004, s. 53).



Resim 49: Çiğdem Menteşoğlu, “Hatıra Asacağı (Ayrıntı)”, 2008, kağıt üzerine kolaj, karışık teknik, 50 cmx 35cm.

4.2. MEKÂNA ÖZGÜ YERLEŞTİRME

Mekâna özgü yerleőtme, mekânın yeniden üretilmesi için doğrudan müdahaleyi gerekli kılar. “Mekâna özgü yerleştirme”, mekânın yapıta dönüşmesini öngörürken, yapıyla birlikte yaratılan mekân etkisine de vurgu yapmaktadır. Çünkü yaratılan bu mekânsal etki olmadan yapıt gerçekleşmiş olmaz. Kozloff haritalardan oluşturduğu küre formundaki yerleştirmesinde izleyicinin, yapıtı (bkz. Resim 50) deneyimleyebileceğı bir uzam yaratır. 2000’de Kozloff, *Hedefler* adlı çalışmasında, küre şeklinde hazırlanan dairesel mekânın içine yerleştirilmiş olan haritalar, ikinci dünya savaşından bu yana Amerika Birleşik devletleri tarafından savaş uçaklarıyla bombalanan ülkelere aittir.



Resim 50: Joyce Kozloff, “Hedefler”, 2000, Ahşap çerçeveyle çevrelenmiş tuval üzerine akrilik, çap: 274,32 cm.

Kozloff, bu bilginin ışığında izleyiciyi, çalışmanın adı olan *Hedef* kelimesini ve anlamını sorgulamaya davet eder. İzleyici, 24 ülkenin havadan çekilmiş haritalarının görsellerine maruz kalırken *öteki*yle kurduğu ilişki iletişime dönüşür. Kozloff, dünyayı ters düz ederek yeryüzünü, dünyanın içine yerleştirir. Bu sunum, *hedef* olarak belirlenen ülkelerin aslında gizil olduğunu; hedeflerin yüzlerinin saklandığını hissini görsel olarak çok güçlü verir. Sanatçının bu yapıtla Amerikan kimliği üzerinden bir özeleştirme yaparak, izleyici de özeleştirme yapma mekânı yaratır. Hatıra Asacağından (bkz. Resim 49) kişisel bir bellek egemenken, burada kollektif bellek çalışmayı şekillendirir.

Pasajist Bağımsız sanat alanında gerçekleştirilen “Up and Down” projesi (bkz. Resim 51). Hedef çalışmasında (resim 50) olduğu gibi burada da mekân yapıtı oluşturur, yapıt mekânla var olur. Bu bağlamda, yerleştirmenin yapıldığı mekânın, İstanbul’un önemli ve kalabalık pasajlarından birinin (Halep Pasajı) içinde, gözlerden uzak ve yalın noktasında konumlanması mekâna göre kurgulanan bu çalışmayı anlamlandırır.

Burada fiziksel olarak deneyimlenen mekânı oluşturma uzamla, yapıtın yarattığı uzam birleşir (üst üste gelerek), böylece yapıt boyutlanır. Sanat, böylece mekânı yeniden üretir. İzleyicinin varlığı ile tamamlanan bu işin fiziksel varlığı, sanatsal uzamın gerçeklik etkisini de güçlendirir. “Sanatın uzamı bundan böyle yazısız bir tahta, arduaz renkli (nötr) boş bir tahta olarak değil, ama gerçek bir yer olarak algılanmaktadır” (Kwon, 1997, s.86).

İzleyici, mekânla varlık kazanan yapıta kendi fiziksel eylemiyle (bakışını yukarı ve aşağı yönlendirerek ve yapıtın içinde yürüyerek) katılır. Bu şekilde işi deneyimlerken aynı zamanda işin mekân gibi seyirci de çalışmanın bir parçasına dönüşür. Mekâna Özgü sanat (Site-specific art)’ın Robert Barry, Richard Serra gibi öncüleri bu düşünceyi çeşitli açıklamalarında dile getirmişlerdir. Barry 1969’daki bir röportajında yapıtların, mekânla ilişkisinden şöyle bahseder: “Tel ile gerçekleştirdiği çalışmalarının her biri, Yerleştiği mekâna uygun olarak yapılmıştır. Bu yüzden onları yıkmadan yerlerinden oynaması mümkün değildir” (Kwon, 1997, s.86).

“Up and Down”, ingilizce de yukarı aşağı olarak yön göstermesinin dışında, insanın duygusal anlamda hızlı değişimlerini tanımlayan psikolojik bir durumu ifade eder. İyi

ve kötü hissetme halidir. Bu ikili anlamdan yola çıkan yerleştirme, izleyicinin fiziksel hareketleriyle de anlam kazanır. Rastgele kırılmış ayna parçalarının yerleştirilmesiyle oluşturulan zeminde, tavanın boyutlarını kaplayan bir resmin görüntüleri yansır. Bu resmin, zeminde yerle bir edilmiş, parçalanmış görüntüsü; aynı zamanda yeryüzünü oluşturan harita görsellerine gönderme yapmaktadır.

Yerde sabitlenmiş olarak yerleştirilen ayna parçalarının üzerinde yürürken kimi yerinden oynayan aynalar ve kırılan, çatlayan aynalar mekânın yaşayan öğeleridir. Mekânın yeniden üretiminde, mekânın izleyici üretmesi durumu ortaya çıkmaktadır. Sanat yapıtının ortaya çıkaran katılımcı izleyici burada mekânı oluşturan bir nesneye dönüşür adeta.“Aslında mekânı nesneleştirdiğini düşünen özne, mekân tarafından nesneleştirilmektedir (Sayın, 2003, s.28).

Aynı mekânda Yukardan aşağıya bakma ve aşağıdan yukarıya bakma eylemi farklı hissiler ve etkilenişleri içerir. İzleyici, mekânda yaratılan iki gerçekliğin içinde arada kalma deneyimini yaşarken, kendi bakış yönüyle de istediği gerçekliği seçme şansına da sahiptir. Aynaların izleyicilerin bakışıyla beraber suretlerini de kendine toplaması; izleyicinin kendisiyle karşılaşmasını sağlar; her izleyicin kendi “Up and Down (İniş&Çıkış)”’unun yaşamasına neden olur.



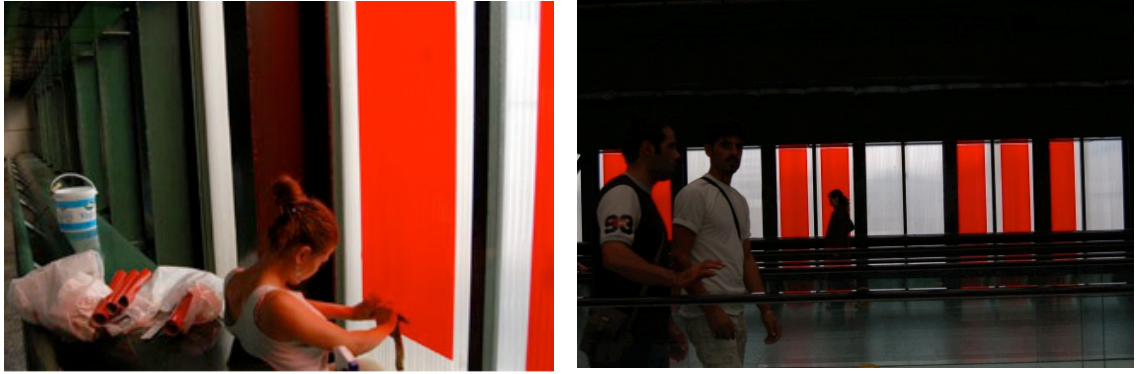
Resim 51: Çiğdem Menteşoğlu, “Up and Down”, 2012, İstanbul, Sergiden görünüm, Mekâna özgü yerleştirme, Kırık ayna, kumaş üzerine dijital baskı, proje alanı: 20 metrekare, baskı boyutu: 3,5x5 m.

Tavanda kullanılan yağlıboya tekniği ile tuval üzerine yapılan 200x135 cm boyutlarında bir resimdir. Bu resmin dijital baskı alınarak transparan bir kumaş batırılarak tavana uygulama yapılmıştır. Tavanın ölçüleri olan 3x5m büyüklüğünde basılan resimde kadın cinselliğiyle ilişkilenebilecek bir görselliğe sahip olup aslında bir mutluluk ve zevk halini betimleyen dışavurumcu olduğu kadar naif bir özelliğe sahip bir resimdir. Resimde, parlak ve ışığa duyarlı olan renkler seçmemin ve resmi özellikle transparan bir yüzeyde kullanmamın nedeni ışığın geçirgenlik özelliğini kullanabilmek ve ışık ile daha gizemli ve geçirgen bir etki yakalamaktır. Tavandan ışıklandırma yapılması, renklerin daha parlak ve aydınlık görülmesi içindir. Resmin içinden yayılan aydınlatma, resmin izleyici tarafından ışıklı bir kutu (lightbox) gibi algılanmasını sağlamak için yapılmıştır.



Resim 52: Çiğdem Menteşoğlu, “Up and Down (yerleştirmeden bir görüntü (zeminden ayrıntı))”.

2007 yılında, “LightHouse Ankara” Kamusal Alanda Sanat Projesi çerçevesinde gerçekleştirilen mekâna özgü bir yerleştirme, *AŞTİ Hatırası* otogarda bulunan bir geçitte uygulanmıştır. Yerleştirmenin yapıldığı alan, Ankara şehirlerarası otogarında aynı anda hem şehre girişi (toplu taşıma araçlarına ulaştırırken), hem de şehirden çıkışı şehirlerarası otobüslere ulaştırması) sağlayan, bir geçittir. Buradan geçen yolcular ve şehirde yaşayanlar ve turistler, yapıtı var eden ana unsurdur. Onların katılımı olmadan mekanın yeniden üretimi gerçekleşemez. “Sanat yapıtı, kendi dayatma niteliğini ortaya çıkaracak şekilde tasarlanmış bir yaşantı önerir. Ne var ki sanat, baştan çıkarıcılığını, deneyimi yaşayan kişinin katılımı olmaksızın gerçekleştiremez” (Sontag, 1998, s.28).



Resim 53(Solda): Çiğdem Menteşoğlu, “AŞTİ Hatırası”, yerleştirim sırasında, 2007, Ankara Şehirlerarası otogarında yerleştirme, 2007, kırmızı renkli 16 yarı saydam folyo, her biri, 155x44 cm.

Resim 54(Sağda): Çiğdem Menteşoğlu, “AŞTİ Hatırası”, 2007, Ankara Şehirlerarası otogarında yerleştirme, 2007, kırmızı renkli 16 yarı saydam folyo, her biri 155x 44 cm.



Resim 55: Aram Bartholl, “Map7Harita”, kamusal alan yerleştirmesi, 2006-2010, kontrplak, boya, yapıştırıcı, vida, 600x350x35cm.

Çalışmalarda kullanılan, “A” sembolü, dijital yer bilirim imgesidir. Yapıtlarda kullanılan bu şekil, günümüze dair kartografik bir imgedir. Günümüzdeki Googlemap harita yazılımlarında karşılaştığımız bu işaret, “sanal” bir yer bildirimini göstererek, sanal gerçekliliğin temsil eder. Bu durumun oluşmasında, teknoloji, etken bir rol oynar:

Buraya kadar postmodern coğrafyaların oluşumunda teknolojinin rolüne değinmedik. Teknoloji belirleyici ve nedensel bir faktör olarak görülmemelidir; fakat yeni bilgi ve iletişim teknolojileri, yeni uzamsal yapıların, ilişkilerin ve yönelimlerin ortaya çıkışında güçlü bir rol oynamaktadır. Yeni teknolojilerin mümkün kıldığı şey, yer ile mekân arasında özel bir ilişkidir(Morley ve Robins, 1995, s.110).

Sanal mekânlar, gerçek algısı üzerine sorgulamalara açıktır. Bu sorgulama sırasında yapılan karşılaştırmalar da yeni anlamlar üretir. Bartholl’un yapmak istediği sanal uzamla, kişisel ve fiziksel olarak deneyimleyerek, belirlenen noktada iki uzamı üstüste getirmek, bu iki gerçekliği karşılaştırarak aslında müdahale etmektir.

Bartholl’un bir söyleşisinden: “Ravlich’in 1989’da belirttiği gibi; burada önemli olan, sınırlarla bunların içerdiği mekân arasındaki ilişkinin dönüşümüdür. Artık hiçbir şey eskiden olduğu gibi sınırlar tarafından tanımlanmakta ya da birbirinden ayrılmakta değildir. Ancak, burada büyük bir çelişki de vardır. Var olan sınırlar ne kadar esnekleşse ve saydamlık kazansa da, fiziksel olarak, yeryüzündeki ülkeleri, alanları ve bölgeleri anlamlandıran sınırlar, günümüzde daha da somut hale gelmektedir. Sınırların somut hale gelişi, küreselleşmenin getirdiği bir olma, kültürler arası ilişkilerdeki yumuşaklık içerisindeki şüphecilik kavramıyla da ilişkilendirilebilir.”



Resim 56: Çiğdem Menteşoğlu, “Mapping Yourself/ Kendini Konumlandırmak”, 2012, bez üzerine dikiş ve çizim, kolaj, 60 x230 cm(yaklaşık olarak).

Dijital imgeden yola çıkarak, haritaları oluşturan adreslerin, buluşma noktalarının, yaşama dair anlaşılan noktaların, nesnel ve mekanik bir görsele dönüşmüştür. Bu mekanik dijital tabanlı haritaların tersine, Mapping Yourself / Kendini konumlandırmak (bkz. Resim 56), kumaş parçaları ve iplikler, çizim kalemleri mazleme kullanılarak el yapımı haritası çıkarılmıştır. Çalışma, kişisel olarak deneyimlenen yeryüzü parçalarının hafıza kalan görünüşleri, kesitlerini, kumaşlarla bezlerle ve çizgilerle manuel olarak düzenlenmesidir.

Tasvir edilen yer ve yolların kesişme noktalarında, bildirim yeri göstergesi olarak imgesi google map uygulamasında kırmızı işaret baloncuğu (“A” sembolü) kullanılmıştır. Günlük hayatta sıkça karşılaşılan bu dijital imge, sanal uzamları tanımlar. Burada, el yapımı bu haritalarda, küreselleşmiş dünyanın dijital imgesinin kullanılması eşzamanda iki gerçekliği sunar.



Resim 57: “Mapping Yourself/ Kendini Konumlandırmak(Ayrıntı)”, 2012, bez üzerine dikiş ve çizim, kolaj, 56 x1185 cm(yaklaşık olarak).

Guillermo Kuitca, bu yerleştirmesinde, çocuk yataklarını üzerlerine, Avrupa'nın belli şehirlerine ait harita parçalarını resmetmiştir. Bu alçak yataklar, Varşova, Berlin gibi tarihşinde savaşların ve çekişmelerin olduğu bu şehirlerin görselleri ile yatak imgesi, insanın büyüdüğu coğrafyayla olan ilişkini kimlik ve aidiyet bağlamında sorgular. Yatağı, çocuğa ait kişisel bir mekân(coğrafya) olarak kullandığı bu çalışma(Resim 58), insanın çocukluğu etrafında şekillenerek “mekânın kişisel olarak yeniden üretimi”ne dönüşür.



Resim 58: Guillermo Kuitca, “İsimsiz”, 1992, Ahşap ve bronz ayakları olan yatak üzerine akrilik, 20 yatak, her biri 40x 59,70 x120 cm.



Resim 59: Çiğdem Menteşoğlu, “Yatak”, 2008, Tuval bezi üzerine yağlıboya ve karışık teknik ve yatak, şilte, 50x260x240 cm.

Resim 59’da, “Yatak” yerleştirmesinde, pencereden her gün deneyimlenen zihinde kalan bir görüntü, tuval bezinden oluşturulan çarşafa aktarılmıştır. Yatağın üzerinde yer alan bu resim, sabit ve değişmez oluşuyla bağlılığa gönderme yapmaktadır. İnsanın, en mahrem alanı olarak yatak, kişinin rüyalarına, bilinçaltına, duygulanımlarının, insanı bilincinin oluştuğu mekândır. Yatak birçok sanatçıyı (bkz. Resim 58) da etkileyen bir nesnedir. Her gün yeni bir gün uyanılsa da, geçici ve hızla dönüşen imajlar içinde bilinçaltında tek bir görüntüye bağlanılır. Guillermo Kuitca’nın(bkz. Resim 58) alışmasında görülen sabit harita görselleri gibi burada da tek bir resim, belleğin tutuculuğu ve kalıcılığına bir işarettir. Yatak zerine betimlenen manzara resmi, izleyene farklı çağrışımlar uyandırabileceği gibi, izleyeni kısıtlayan, yatak yüzeyine kilitleyen bir unsurdur.

Made in Connotation/ ağrışımlarda Yapıldı (bkz. Resim 60) adlı yerleştimede yine yatak, yapıtı oluşturan mekânı temsil eder. Yerleştirme iki ayrı odadan oluşur. İlk odada bulunan çift kişilik yatak dikenli tellerle çevrelenmiştir. Yatak, iki kişinin özel alanı, evi, yurdunu sembolize eder. Dikenli teller ise sembolik olarak korunmayı, güven ihtiyaı olarak anlam kazanır. Dikenli teller sınırlardaki güvenliği sağlayan sınırlara gönderme yapmaktadır. Guillermo Kuitca’nın (bkz. Resim 39) resminde olduğu gibi varlık yokluk, oradan uzaklaştırma, korunma kavramlarıyla ilişkilendirilebilir.

Yatak bu yerleştirmede sınırlarla örülü bir ülke, yani dokunulmazlığı olan bir ülkeye dnştrlmştir. Tel rgler, izleyene yatağa dokunma hakkı tanımaz. Yatağın yüzeyi ise, hareket alanı, yaşayan alan, yaşam alanıdır (videodaki görseller burada yansıtılır). Yatak eve gönderme yapıldığında, dünyaya açılan penceredir, orada gösterilen imgelerde iletişi aracı olan dil’dır. Yatağın yüzeyi, ekran gibi kullanılmıştır. Bu yüzeyde yansıtılan hareketli görüntüler, çağrışımlara ve belleğe dayanan görsellerden oluşmuştur. Projeksiyonla gösterilen video animasyon, rüyalardan etkilenererek, yaşamsal durumlara dayanan anlık dışavurumların, elle çizilen figürsel resimlerden çizdiğim oluşturulmuştur.

İkinci odada ise videodan seçilen resimler sergilenmiştir. Oda da tavana yerleştirilen bulut imgesi, gökyüzüne, gökyüzünün sınırsızlığına, verdiği özgürlüğe atıfta bulunur. Odanın duvarlarında ve muhtelif yerlere asılan resimlerse, videonun haritasını; çağrışımlarının bir haritasını sergiler. Bu ikinci oda, girişte konumlanan ilk odanın penceresinde bulunan transparan perdenin arkasından görülebilir. Perde, aynı dünyanın iki bölgesi arasında geçiş görevi görür. Böylece iki odanın birbirine zıt atmosferi bu şekilde bütünlenmeye çalışılmıştır.



Resim 60: Çiğdem Menteşoğlu, “Made in Connotation,/Çağrışımlarda Yapıldı”, 2010, Galeri Syndicat Potential, Fransa, Tuval bezi üzerine boya, projeksiyon gösterimi, yatak ve şilte, dikenli tel ve demir çubuklar, 50x260x240 cm.



Resim 61: Çiğdem Menteşoğlu, “Made in Connotation/ Çağrışımlarda Yapıldı”, 2008-2010, İkinci oda, videodan seçmeler, kâğıt üzerine karışık teknik, değişebilen boyutlarda.

1960’lardan sonra ev imgesi, modern mimarlıkta değil, toplumbilim, felsefe, sanat ve edebiyat gibi pek çok alanda ilgi odağı haline gelmiştir. “Ev” kavramı, görsel olarak da, sanatta da tekrar ve tekrar üretilir. “Ev” kavramına doğru bu yönelimin kaynağında, aidiyet kavramını sorgulamak yatar. Kentleşmenin yeni dönüşümler getirdiği günümüzde, ev ve aidiyet kavramına duyulan hassasiyetin arttığı gözlemlenmektedir. Şehirde, yerleşim yerlerine yapılan müdahaleler, dönüşen ve değişmeye zorlanan bölgeler, bu hassasiyeti görünür kılar.

Resim 62’de yer alan bu yıkıntı ev, kentsel dönüşüm yapılan alanlardan biri olan Şişli-Ayazağa bulunan gecekondu bölgesindedir. Kentsel dönüşüm projesi kapsamında, Ağaoğlu tarafından ihaleyle alınıp sitelere dönüştürülmesi planlanmaktadır. 2011 yılında her gün Ayazağa semtine giden ve seçilen bu alanın önünden geçen biri olarak, bu değişimi deneyimleme fırsatı edinildi. Daha önce bir yerleşim alanı olan mekânlar, içlerinde yaşanan evler zamanla yıkıntılara dönüşüyordu. Bu çalışmada (bkz. Resim 62), kısa süre önce bir “ev” olan ancak şimdi yıkılmış, terk edilmiş bir evin odalarını oluşturan duvarlar yüzey olarak kullanılmıştır.



Resim 62: Çalışma Alanı, 2011,fotoğraf, Ayazağa/İstanbul

Fotoğrafta görülen (bkz. Resim 62) iki odasının farklı renklerde olduğu bu eve gidip, duvarlarında resim ve çizim yapılmıştır. Uygulama yapılırken fiziksel olarak(çevresel) zorluklarla karşılaşılmasına rağmen, uygulama dört gün sürmüştür. Yapılan çalışmalar, duvarların doğasında bulunan çatlaklardan, çizgiler ve lekeleri takip ederek, onların yollarını izleyerek ortaya çıkmıştır. Orada süregelmiş yaşamı düşünerek bir çizgisel ve lekesel biçimlerin oluşmasına izin verilmiştir. Öteki ile iletişime girmek, empati kurmak, duvarların şekillerini takip ederek, onların anlattıklarını dinleyerek mümkün olduğuna inanılmıştır. Bu duvarlarda keşfedilen yaşamsal kalıntılara ve çizgiler, imgelemlerle birlikte gelişerek, plastik anlamda çalışmaları etkilemiştir.

Zamanın o eski duvarın üstüne çektiği çizgilerde evrenin bir planı yok mudur? Tavandaki birkaç çizgide yeni bir kıtanın haritasının ortaya çıktığını görmemiş olan var mı? Şair bütün bunları bilir. Bir çizimin ve bir düşlemin sınırında, rastlantı sonucu yaratılan bu evrenlerin ne olduklarını kendine göre dile getirmek için, şair gidip o evrenlere yerleşir. Çatlamış tavanın dünyasında oturacağı bir köşe bulur kendine (Bachelard, 2008, s.215).

Deneysel bir yöntemle, spreyl boya, kalem ve çeşitli yağlı çubuklar kullanılarak biçimlenendirilen şekillerde, işaretler, çizgiler ve dokusal araştırmalar, mağara duvarlarında bulunan resimlerinin primitif ve kendiliğinden oluşan doğasından etkilenilmiştir. (bkz. Resim 63, 65) bu performatif çalışma, fotoğraflanmış, seçilen fotoğrafların, tuval üzerine dijital baskı olarak sunulması planlanmaktadır. Ayrıca, çalışma süreci de mekânın bulunduğu yer gibi fotoğraf ve videoyla belgelenmiştir. Sonrasında ise çalışma alanı olarak kullanılan mekân resimleriyle birlikte yok olmuş, yıkılmıştır.



Resim 63: Çiğdem Menteşoğlu, “İsimsiz”, 2011, Dijital baskı fotoğraf, 100x70 cm.



Resim 64: Çiğdem Menteşoğlu, “İsimsiz/ Untitled”, 2011, Dijital baskı fotoğraf, 70x100 cm.



Resim 65: Çiğdem Menteşoğlu, “İsimsiz”, 2011, Dijital baskı fotoğraf, 70x100 cm.

4.3.İNSAN BEDENİ VE YERLEŞİM KAVRAMI ÜZERİNE

Kartografi disiplininin yarattığı temel çağrışımlar, yer’leşmektir. Yer’leşmek, tutmak, bir yere ait olmayı, bir zemine oturmayı ifade eder. Bu anlamda, yerleşmek en yalın ifadesini “ev” kavramında bulur. “Ev” kavramı, yerleşme durumunu, aidiyet hissini tanımlayan bir imge olarak görülmektedir. İnsan, ancak kendine yerini, bulunduğu zemini tanıdıktan sonar, dünyaya dair bir bakış oluşturabilir. Kendini bir noktada sabitlediğinde, dünyayla iletişim kurabileceği haritaları kullanabilirdi. Birey, varoluşunun ilk koşulu olan yerleşimini tamamladığında harekete geçebilir. Martin Heidegger’in, *Building, Dwelling, Thinking* adlı metnindeki kimi düşüncelerini temel alan bir mimarlık yaklaşımına göre, “insanın bütünsellik sunan bir çevreyle ‘problemsizce’ özdeşleşmesi anlamına gelen ‘mesken tutmak’, insanî varoluşun doğal biçimidir”(e-skop dergi, sayı 2).

“Yerleşmek” farklı çağrışımlarla anlam bulabilir. Bu anlamlardan biri, insan bedenidir. İnsanın doğal varoluş biçiminde, yerleşim yeri onun bedenidir. Kendi olmasının bilincidir. Beden, farklı bölümlerden oluşan bir mekân olarak algılanabilir. İnsan vücudunu mekân olarak ele alan bu çalışma (bkz. Resim 61, vücut haritaları seriisnden biridir. Sağlık ve akıl ile ilgili olan bu resimde vücudun alanları sağlık açısından değerlendirilerek sınırlanmış ve bölgelere ayrılmıştır. Ayrılan bölgeler özelliklerine kişinin etkilerine ve kişiye etkilerine göre gruplanır. Yerleşim duygusuna sorular getiren bu resim, insanın bedeniyle ilişkisini, hastalıklardan kaçmak isteğini duyumsatır.

İnsan bedeninin, hareket edimiyle ilişkisini oluşturan parçalar “ayakları”dır. Ayak kişinin yeryüzüyle kurduğu bağıdır. Ayaklarını toprağa basar. İnsanın yeryüzü ile güçlü ilişkisini tanımlayan en primitif imge ya da sembol ayak imgesidir. Ayak, kişiyi uzam içinde dolaştırandır. Ayak iz bırakmanın, sahiplenmenin, yeri işgal etmenin yani “yerleşim”in sembolüdür.



Resim 66: Bambanani Women's Group, Ncedeka, Bongiwe Mba, Nondumiso Hlwele, "Vücut Haritalarından: Hatıra Kutusu Projesi", 2003, Dijital Baskı, her biri 94x 59.70 cm.

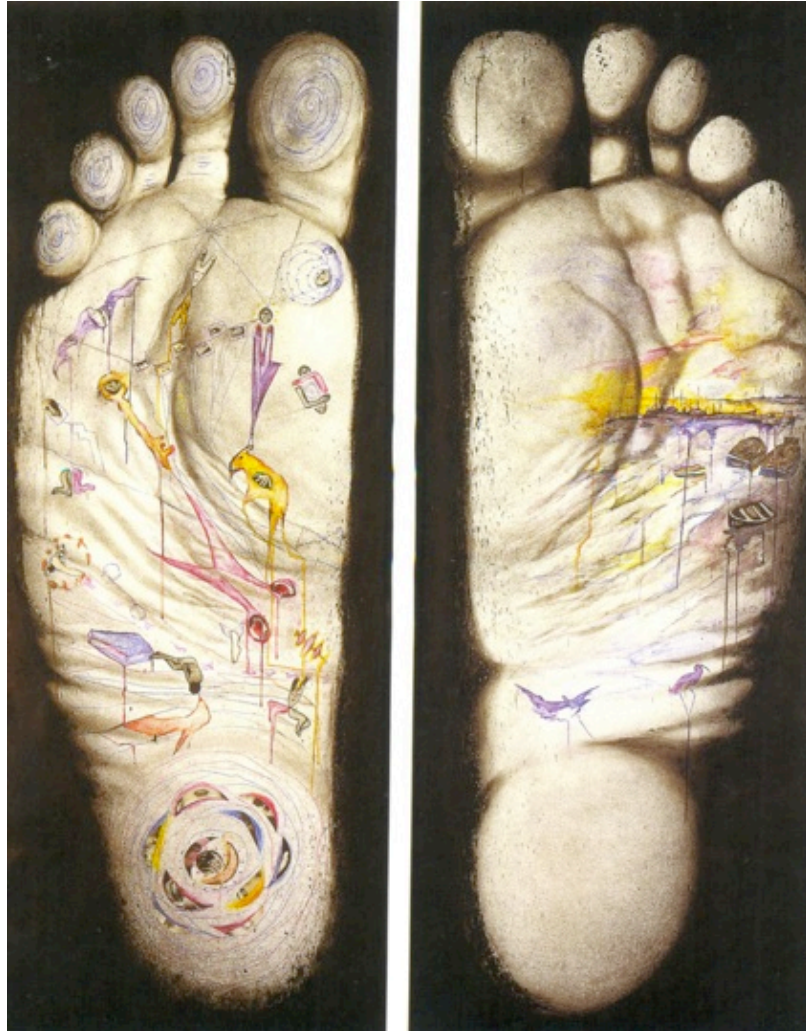


Resim 67: Anonim, “Vişnu’nun, Ayak İzi (yeryüzüne ait yıldız haritası şeklindeki)”, 18.yüzyıl.

Sanatçısı bilinmeyen Hindistan kaynaklı bu haritada, bir çift ayak üzerinden insanın bedensel yerleşiminden izler, göstergeler bir düzen içinde görülür. Ayak tabanında, sembollerle gösterilen çeşitli noktalarda, belirtmeler kültüre göstergeler resmedilmiştir. Ayak, uzak doğuda var olmanın ve ayakta durabilmenin sembolü olarak, dini inanışlara bağlanan ayak, sağlık için de çok önemlidir. Bu yüzden ayak sağlığı ile ayaklarda

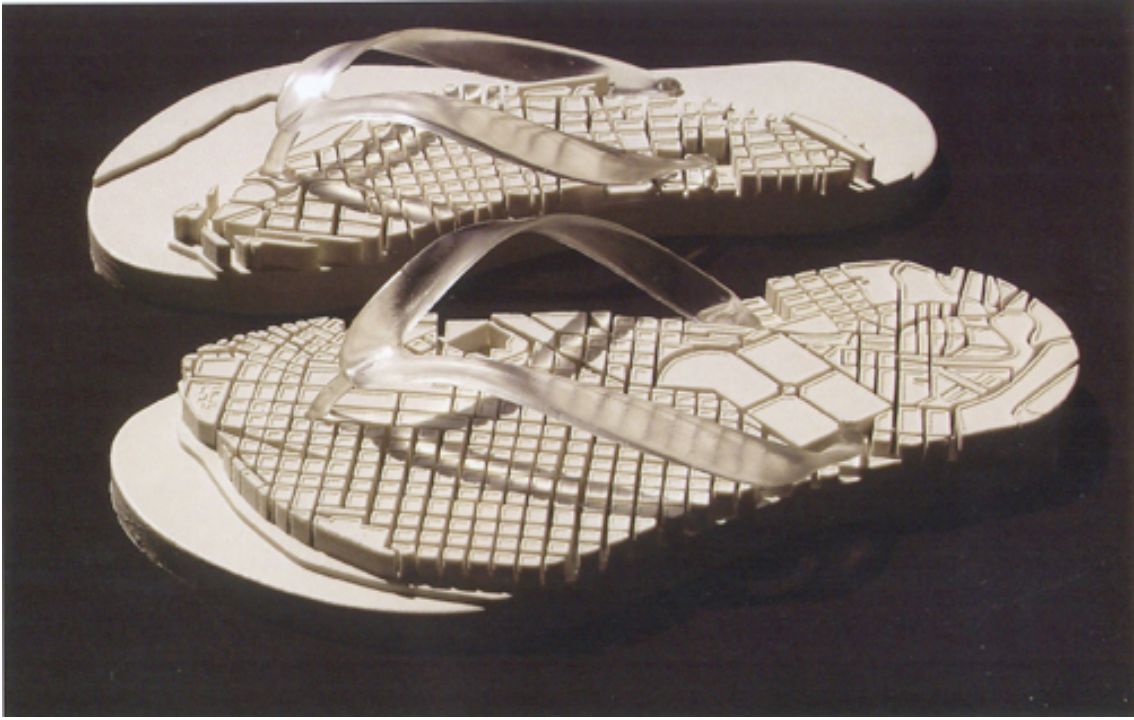
bulunan belli bölgelerin, enerji noktalarının yerini gösteren, bunları sembollerle betimleyen harita geleneği vardır. Bu haritayı da böyle okumak gerekmektedir.

İnsan vücudunu coğrafi bir mekân gibi algılayan Fransız sanatçı Anette Messenger, ayak imgesinin kişisel yolculuğu simgelediğini düşünerek, uzak doğu ayak haritalarına gönderme yapar. Messenger, ayak fotoğraflarının üzerine çizdiği sembollerle, kişisel tarihini ayakları üzerinden haritalandırmaktadır. Ayaklar ve üzerindeki semboller kişisel olmakla birlikte, izleyicinin düşleyebileceği geniş çağrışımlara açık bir alan bırakmaktadır.



Resim 68: Anette Messenger, “Mes Trophees(Ödülüm)”,1987, Fotoğraf üzerine Kolaj, 202x167,5 cm.

Bu ayak fotoğrafları, büyük ölçekli görsellerinin de etkisiyle topografik görüntülere dönüşmüştür artık. Sonradan eklenen semboller ve simgeler renkli olması onları daha gerçek kılmakla birlikte bu parçaların sonradan eklendiğini gösteriyor. Yeni sembollerin eklendiği yüzey siyah-beyazdır. Bu siyah-beyaz yüzeyin üzerinde oluşturulan renkli imgeler sanatçının görsellediği hikâyelerin başkahramanları olmasını sağlıyor. Bu imgelerin herbiri belleğin kuyusundan çıkan farklı zamanlara ait anılar ve düşümlerdir.



Resim 69: Los Carpinteros, “Sandalia/ Sandalet”, 2003-2004, herbiri, Gri pigmentli lastik sandaletler, Orijinal şeklinde boyutlarında. 31, 875x14, 25x5 cm.

Los Carpinteros'nun bu bir çift sandaleti, mekânın insanı ürettiği gerçeğinden yola çıkarak, insana ait bir kişisel bir nesne olarak sandalet(ayak kabı) üzerinde bir şehir planı şekillendirilmiştir. Burada ayak, değil sandalet kullanılması, günlük hayatta ayakların içinde hareket ettiği sandaletin seçilmesi, kişinin nesneler ile kurduğu bağı da ortaya çıkarıyor. Yatak mekân olarak algılanabildiği gibi, sandalet ya da ayakkabı da mekân olarak algılanır. Nesnelerin içselleştirilmesi, nesnelerin kişisel iz taşıyan belgelere dönüşmesi tekrar karşımıza çıkmaktadır(bkz. Resim 48, 60).



Resim 70: Francesco Clemente, “Dört Köşe”, 1985, 12 tane Pondiçeri kâğıdı üzerine guvaj boya, 238,8 x 238,8 cm.

Harita da, elimizin altında yer alan bir nesnedir. Burada el, bir metafor olarak, insanı tasvir eder. İnsanın haritada betimlenen mekânla kurduğu duygusal bağ, haritaların insanın gözünde öznel bir ve kişisel bir değer taşımasını sağlar. Francesco Clemente (Resim 70), haritayı el yüzeyinde konumlandırarak, haritanın, insanı oluşturan bir unsur olduğunu söyler. Bu anlamda, mekânın yeniden üretiminde öznel duyuların önemini “el” ve elin dünyaya dönüşen tasviriyle algılayabiliriz.

İnsan Taşımacılığı (Resim 71) ise tavandan asılan çuvallar dünyaya dönüşmüştür. “Dünya” insanın kendi öznel alanı, içsel dünyasını barındıran “ev” anlamındadır. Çuval ev’ler, yersizyurdsuzluk içinde, belirli bir yer tanımı olayan insnaların, bir yerden bir yere ulaşımı sırasında, geçici yerleşim alanlarıdır. Bu insanlar, çuvallarda yerleşememe durumunun verdiği geçicilik ve rahatsızlığının sıkıntısını yaşarlar. Çuval üzerine çizilen insan figürleri sıkışmış, korunmaya çalışan ve rahatsız görünürler. Patates çuvalların üzerinde çizilen bu desenler de eller ve ayakların büyüklüğü dikkat çekicidir. Burada betimlenen eller ve ayaklar hareketsizdir, transfer halindeki zorunlu bir yerleşim, sabitlik ve sığınma, sıkışma durumu izlenebilir.

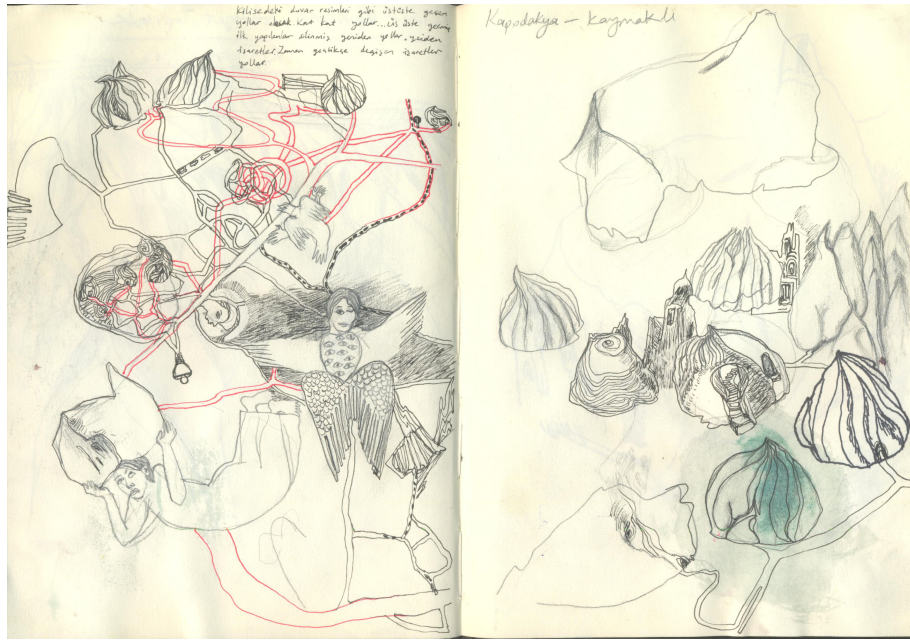
Çuvallar, mekân olarak kullanırken, aslında mekânsızlığın mekânı, daracık ve elverişsiz geçici yaşam alanları olarak düşünülmüştür. . Bazı çuvalların içine ise, patates resimleri yerleştirilmiş, böylece insana verilen değer mizahi bir yorumu yapılmıştır. Tavandan üstüste asılarak sunulan bu çuvallar; insanlara değersizce muamele edilmesi, günlük hayatımızda kargo paketlerinde karşılaştığımız fragile (kırılmaz) imgelerinin çuvallara eklenmesi ve yön işaretleri çalışmaya ironik ve eleştirel bir dil katmıştır.



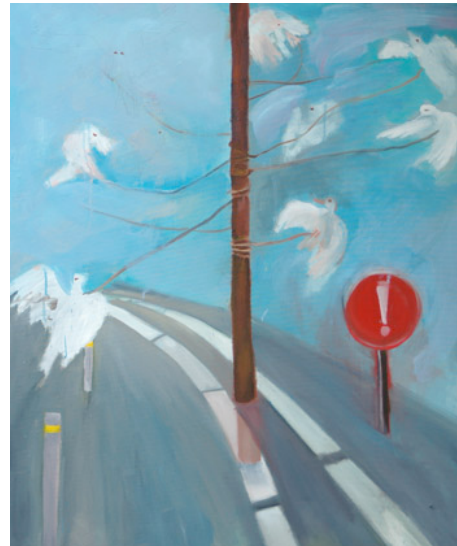
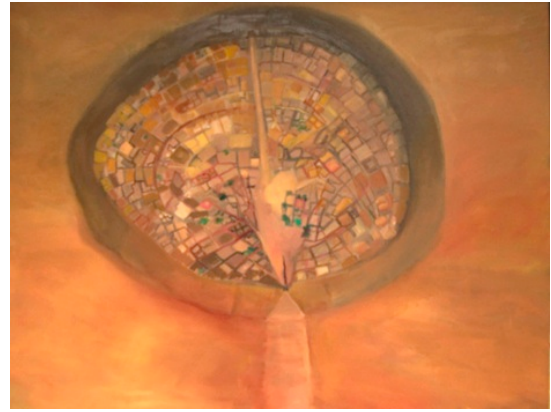
Resim 71: Çiğdem Menteşoğlu, “Human Transportation/ İnsan Taşımacılığı”, 2009, Kargaart/İstanbul, çuval üzerinde çizim ve kolaj, yerleştirme, değişebilen boyutlar, her biri 75x45 cm.

4.3.1. SETTLEMENT/YERLEŞİM SERİSİ

“Settlement/Yerleşim” serisi, tuval üzerine çeşitli boyutlarda yağlıboya resimlerden oluşur. “Settlement” İngilizce de, insanın bir yere yerleşmesi, bir eve sahip olmasının yanında başka anlamları da içerir. Settlement; karar vermek, düzen kurmak, huzur bulmak, oturmak, çözülmek, çözümlenmek, vb. anlamlarını içerir. Kapadokya’da, bir sanatçı residansında yapılan çalışmalar neticesinde, yerleşim kavramı üzerine yoğunlaşıldı. Yapılan araştırmalar (bölgede bulunan ilk yerleşim yerlerine, kazı alanlarına yapılan geziler), bu resim serisinin ortaya çıkmasını sağlamıştır.



Resim 72: Çiğdem Menteşoğlu, “Coğrafya(Yerleşim serisi için ön çalışmalardan)”, 2011, kapadokya, 21,5x32 cm.



Resim 73: Çiğdem Menteşoğlu, “Settlement/Yerleşim”, (2011-),Tuval üzerine yağlıboya, değişebilen boyutlarda.



Resim 74: Çiğdem Menteşoğlu, “Settlement #1/ Yerleşim Serisinden”, 2011-2012, Tuval üzerine yağlıboya, 170x150 cm.

Bu seriyi oluşturan resimlerin her biri, “yerleşim” kavramının yarattığı farklı etkileri görsel imgelere dönüşmesidir. Settlement# 1 ve 2 (Resim 74, 75), Kapadokya bölgesinin coğrafyasından izler taşımaktadır. Settlement#1’de hayaller ile gerçek arasında kurgulanmış yeni bir yerleşim yeri olarak tanımlanmaya çalışılan şehir, uzaktan bir görünüşle tasvir edilmiştir. Masalsı bir anlatımı olan resimde minyatür resimlerdeki küçükleştirme, ayrıntıların özenle tasviri yapılmaya çalışılmıştır. Bu büyük şehir görüntüsüne daha dikkatli bakıldığında ise, küçük küçük merdivenler, kuleler görülürken, yol işaretleri; trafik işaretleri gibi günümüze ait göstergeler görmek mümkündür. Bu gösterge, yaşadığımız dünya ile yaratılan dünya arasındaki çelişkiyi de ironik bir dille gösterir. Resimde bozulmamış ve peri masallarını andıran şehir tasvir edilmiştir. Merdivenler, küçük pencereler ve geniş alanlar, her şey iç içe geçmektedir. Bu yeni yerleşim alanına gelecek olan yeni sakinler ise ayaklarını gösterir ilk önce. Ayak biçimleri, insanı, şehre gelen yeni sakinleri temsil eder. Ancak şehir yeni gelenlerden korkar ve içine kapanır gibi kendine dolanır.

İtalyan yazar Italo Calvino’nun *Görünmez Kentler* isimli öykü kitabında elli beş kurgu kenti tanımlar. Calvino’nun şehirlerinden birini gibi anlamlandırılabilen bu şehir, kendisine yerleşecek insanları bekler. Bir gerçekdışı öğelerle olan bir manzara tasviri gibi gözüken bu resimde(bkz. Resim 75), İnsan bedenine, kadın-erkek fizyolojisine gönderme yapılmaktadır. Parçaların birleştirilmesiyle, bir birleşim tamamlanmışlık anı, yeryüzünden bir kesitle betimlenmeye çalışılmıştır. Burada, settlement; tamamlanmışlık, parçaların bütünleşmesi, oturması gibi algılanabilecek duyuların tek bir imgede dile getirmeye çalışılır. Bu kavramların kendi içindeki dinamikleri ve anlamları ise çağrışımlara açık bırakılmıştır.



Resim 75: Çiğdem Menteşoğlu, “Settlement #2/ Yerleşim Serisinden”, 2011-2012, tuval üzerine yağlıboya, 170x150 cm.

Resim 76’da ise denizin içindeki figür, tekinsiz bir halde görülmektedir. Ama bu tekinsizliğin içinde bir huzur anlatılmak istenmiştir. Derin denizin içinde yer alan figür, kendini batmaktan kurtaran balonun ağırlığıyla kendinden memnun ve dingin gösterilmeye çalışılmıştır. Burada, mekân, mekânsal algı duyumsatan deniz ve suyun verdiği etki üzerinden yeniden üretilmiştir. “Yerleşmek”, burada, geçmişle barışmayı, geçmişin getirdiklerinin üzerinde yeniden yerleşebilmenin huzuru anlamında kullanılır.

Derin ve bulanık su, suyun derinliğiyle anıların yoğunluğunu, geçmiş ve geleceğiyle katmanlı zamanı sembolize eder. Derin ve opak bir su imgesi, geçmiş ve anıları betimlemektedir. Bachelard(2006, s.65), Bir geçmiş, derinliğin imgeleri olmadan betimlenebilir mi gerçekten? Dahası, derin bir suyun kenarında derin düşüncelere dalmamışsanız hiç, bir dolu derinlik imgesi oluşturabilir miydiniz kafanızda? Sorarak, insan ruhuyla su imgesi arasındaki ilişkiyi tartışır.

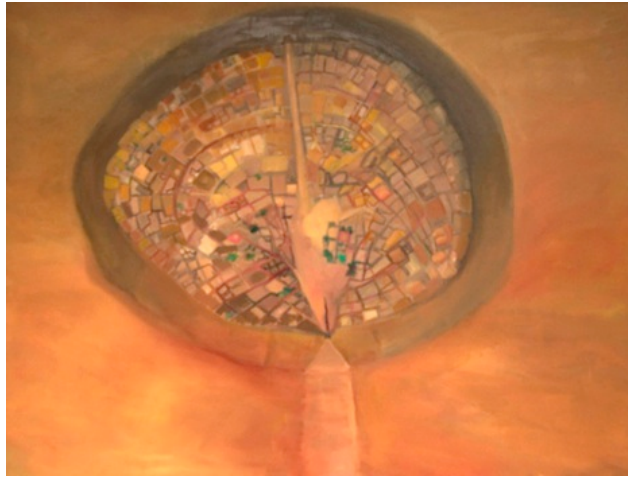


Resim 76: Çiğdem Menteşoğlu, “Settlement #3 / Yerleşim Serisinden”, 2011-2012, Tuval üzerine yağlıboya, 80x100 cm.

Yerleşim#4 (Resim 78) ise Irakta bulunan ve dünyanın en eski yerleşimlerinden biri olan Erbil in yerleşim planından (bkz. Resim 77) yararlanılmıştır. Yerleşim planının görselinden kadın bedenine gönderme yapılan bir mekân tasarlanmıştır. Bu tasarıda, erbil haritasının merkezdeki dairesel form ana biçim olarak alınmıştır(Resim 78). Kadın karni şeklinde tasvir edilen yeni yerleşim yeri, bereketi, genişlemeyi gösterir. Bu özellikler yerleşim yerlerine de aittir.



Resim 77: Erbil, Irak; Dünyanın eski yerleşim yeri-Kale içi



Resim 78: Çiğdem Menteşoğlu, “Yerleşim#4 /Yerleşim Serisinden”, 2012, Tuval üzerine yağlıboya, 90x120 cm.

Dünyanın en eski yerleşim alanında(bkz.Resim 77) görüldüğü gibi dairesel bir sur halinde oluşmuş, daha sonra yayılmış genişlemiştir. Toprak renklerinin kullanımı, kadınlık durumunun toprakla ilişkisi kurulmasındandır. Yunan mitolojisinde toprak, yeryüzü dişidir. Dişinin bir parçası olan bu harita, verimliliği ve parçalanmışlığı gösterdiği gibi bütünlüğe ve böylece “yerleşim”i öne çıkarır(bkz. Resim 78).

Resim 79’da ve Resim 80’de ise, yolda olma durumunun yarattığı duyular, düşünceler alegorik bir anlatımla şekillenir. Burada, yol, hayatın akış çizgisini, ilerleyen zamanı

simgeler. Kuşlar ise ironik bir şekilde bağlılığı, zorunlu yerleşiklik duygusunu, anlatmak için seçilen figürlerdir. Resimde, en belirgin olan dikey çizgi şeklindeki çubuk ve ona bağlı olan iplerdir. Bu biçimler, kavramsal olarak, yerleşimi ve değişmezliği simgeler. Kuş biçimlerin belirsiz biçimleri, plastik olarak bitmemiş ifadesiyle gökyüzüyle bütünleşememesi, yerleşememeyi, burada figürlerin kendilerine yer açamamalarını, bulundukları yerde kaybolmaları gösterilmek istenen bir etkidir. Bu anlamda da aidiyet üzerine gidilir. Resim 80’de ise bunun tama tersi bir durum söz konusudur. Bu anlamda da, gökyüzünde betimlenen figürler belirgindir. Gökyüzünde belirtilen hikâye(Resim 80), yol şeridinin betimlendiği resmin alt kısmıyla, yol kenarında konumlanan yol işaretiyle birbirine bağlanır.



Resim 79: Çiğdem Menteşoğlu, “Seetlement#6 /Yerleşim Serisinden#6”, 2012, Tuval üzerine yağlıboya, 120x90 cm.



Resim 80: Çiğdem Menteşoğlu. “Settlement#7 /Yerleşim Serisinden#7”, 2011, Tuval üzerine yağlıboya, 120x90 cm.

SONUÇ

1960’larda Psikocografik şehir haritaları vasıtasıyla yere, kente müdahale eylemleri, sanatta kartografinin kullanımında tetikleyici olmuştur. Debord’un “dönüştürülmüş kartografi” denemeleri, sanatçının öznelliğini, mekânın yeniden üretimi anlamında keşfedeceği bir yol açmıştır. 1960 sonrası, kartografinin sanatsal bir ifade yolu olarak kullanımı giderek artarken, teknolojik gelişmeler sonucunda kartografi disiplininin sanatsal yönünün zayıfladığı dönemdir. Bu dönem sonrası, kartografi, mecazi olarak sanatçıların sahiplendiği, müdahale ettiği, dönüştürüp değiştirebildiği bir alana dönüşmüştür.

Kartografinin sanatta giderek daha görünür olması, kartografiyi olduğu gibi “sanat” kavramını da yeniden tanımlamıştır. Bu noktada sanatta kartografik yaklaşımlar içerisinde tanımlanan yapıtlar, sürrealist(hikâye anlatma özelliğiyle), dadaist (muhalif tavır ve sanatsal teknik olarak), bilgi veren yapısıyla didaktik ve dünya kurma metaforuyla romantik bir anlayışla ilişkiler ve anlamlar üretme alanı olarak görülmektedir.

Kartografinin, resimle olduğu gibi, coğrafyayla, psikolojiyle, matematik ve istatistik bilimleriyle ilişkili yapısı, günümüz sanatının ufuklarını genişletmiştir. Sanatsal bir ifade yolu olarak değerlendirildiğinde kartografi, geniş anlatım olanaklarına sahiptir. Anlatım teknik ve yöntemleri, günümüz sanat pratiklerinin esnek ve çoklu yöntemli yapısına uyum sağladığı görülmüştür. Ancak, çalışmanı daraltmak anlamında, bilgisayar teknolojisini kapsayan, sayısal ve bilimsel görüntüler ve dokümanları içeren ya da performans sanatını malzeme olarak kullanan sanat yapıtları araştırmanın dışında tutulması raporun kapsamını belirlemede önemli bulunmuştur. Bu çalışma, kartografik yaklaşımları, insanın, mekân/yer ile ilişkisini “mekânın yeniden üretimi” bağlamında ele almıştır.

Bu bağlamda ortaya konan yapıtların hedefi, mekânsal algı yaratarak aidiyet kavramını sorgulamak, yapılan müdahaleler ve dönüştürmelerle “yer” kavramına yeni öneriler ve anlamlar sunmak olmuştur. Yapıtlar, belirli bir kavramı tanımlamak, ona cevap aramaktansa, “yer” kavramına yeni öneriler, yeni anlamlar ve yorumlar ortaya koyar.

Farklı seriler ya da projeler olarak ortaya konulan yapıtlar, çeşitli yöntem ve malzemeleri de içerir. Temelde resimsel bir dil kullanılmış, yerleştirmelerde ise bu resimsel dil, eşya ve nesnelere birlikte düzenlenmiştir. Kartografik yaklaşımlar çerçevesinde yer alan yapıtlarda dönüştürme ve müdahale önemli bir unsur olarak yer almıştır. Örneğin “deniz haritaları” serisinde, seyir yerini gösteren bölgeye kalem, mürekkep gibi geleneksel resim ve çizim malzemeleriyle ekleme yapılmıştır. Bazı çalışmalarda ise, buluntu haritaların üzerine yaşanan mekâna ait harita görselleri dijital olarak basılmış, böylelikle, iki uzamı üst üste gösterebilen dijital kolajlar elde edilmiştir.

Yapıtlarda sıklıkla kullanılan teknik olarak kolaj tekniği, eklektik yapısı ile çoklu mekân ve zaman algılarını görsel olarak sunma düşüncesine bir çözüm olarak görülmüştür. Çoklu mekân ve zaman algıları, kolajla beraber, çalışmaların yöntemini karışık tekniğe yönlendirmiştir. Bu yönelim, uydu fotoğraflarından, şehir paftaları, internet çıktıları, harita görselleri, ortofoto haritalar gibi çeşitli malzemeler kullanılmasıyla sonuçlanmıştır. Harita-minyatür ilişkisinde kurulan benzerlik sonucu, minyatür resim geleneği, çalışmaları yöntem ve sunum açısından etkilemiştir. Sunum ve yerleştirmeyi öne çıkaran sanatsal bir etkinlik içinde olmak benimsendiğinde, süreç içinde, yer ile eşya (hazır nesne) ilişkisi üzerine ilginin yoğunlaştığı görülmüştür.

Yer ve mekân üzerine gelişen düşünceler, mekâna doğrudan müdahaleyi akla getirmiştir. Mekânın sanat yapıtını oluşturan bir parça olması fikrinden yola çıkılarak mekâna-öзgü yerleştirmelere yöneldiği görülmüştür. Bu yönelim, daha önce kullanılan yöntem ve tekniklerle karşılaştırıldığında yeni ve farklı bir uygulamadır. Sanat yapıtının izleyiciyle ilişkisini güçlendiren bu tür uygulamalar, izleyiciyi/ katılımcı yapar. Katılımcı olarak yapıtı deneyimleyen izleyici, yapıtın ortaya koyduğu yorumlamaları, yapıtın ürettiği anlamı daha etkin kılar.

KAYNAKÇA

- And, M. (2010). *Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası*. İstanbul: YKY.
- Anar, I. O. (2006). *Puslu Kıtalar Atlası*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ashton, D. (2001). *Picasso Konuşuyor/Picasso on Art* (Mehmet Yılmaz ve Nahide Yılmaz, Çev.). Ankara: Ütopya Yayınları.
- Arnheim, R.(1969) *Visual Thinking*. Berkeley: University of California Press.
- Arnheim, R. (1971). *Entropy and Art*. Berkeley: University of California Press.
- Baudelaire, Charles. (2003). *Modern Hayatın Ressamı* (Ali Berktaş.Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bachelard, Gaston. *Su ve Düşler*. (Olca Kunal. Çev.). İstanbul: YKY.
- Bachelard, Gaston.(2007). *Uzamanın Poetikası*.(Alp Tümertekin. Çev.). İstanbul: YKY.
- Batur, E. (2000). Coğrafyacılar için Haritalar. *Yeryüzü Suretleri Sergi kataloğu, F. Muhtar Katırcıoğlu Harita Koleksiyon Sergisi*, s.8 İstanbul: YKY.
- Berlin, I. (2010). *Romantikliğin Kökleri* (Mete Tunçay. Çev.). İstanbul: YKY.
- Borges, L. J.(1998). *Collected Fictions*. (Andrew Hurley. Çev.), Londra: Penguin Books.
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik*. (Saadet Özen. Çev.), İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Briggs, A., Burke, P.(2004) *Medyanın Toplumsal Tarihi* (İbrahim Şener, Çev.). İstanbul: İzdüşüm Yayınları,

Cowan, J. (2004) *Haritacının Rüyası*, (Zarife Biliz. Çev.). istanbul: Literatur yayınları.

Calvino, I.(2008).*Görünmez Kentler* (Işıl Saatçioğlu, Çev.). İstanbul: YKY

Cosgrove, D. E. (1999). *Mapping*. London: Reaktion Books.

Coşkun, R.(2005) *Resimde Zaman*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, No: 36.

Deleuze, G., Parnet, C. (1990). *Diyaloglar*. (Ali Akay, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Debord, G.(1996). *Gösteri Toplumu ve Yorumlar*. (Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent, Çev.). İstanbul: Ayrıntı yayınları.

Erdoğan, A. (2009). *Taş bina ve Diğerleri*. İstanbul: Everest Yayınları.

Erdoğan, İ.(1997).*İletişim Egemenlik Mücadeleye Giriş*. İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.

Eren, I. (2006). *Sanat ve Bilgi İlişkisi*(A.Schopenhauer ve M. Heidegger'in Sanat görüşleri),Bursa: Asa Kitapevi.

Florenski, P. (2011). *Tersten Perspektif*, (Yeşim Tükel Kılıç, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Fischer, E.(2005) *Sanatın Gerekliliği* (Cevat Çapan. Çev.). İstanbul: Pavel Yayınevi.

Foucault, M. *Of other Spaces*. (1967). *The Visual Culture Reader* (Nicholas Mirzoeff, yayınlayan), New York: Routledge.

Heidegger, M. (2005). Sanat Yapıtının Kökeni. Mehmet Yılmaz(Haz.). *Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Harmon, K. (2004). *You are Here: Personal Geographies and Other Maps of the Imagination*. NewYork: Princeton Architectural Press.

Harmon, K., Clemans, G.(2009). *The Map as Art: Contemporary Artists Explore Cartography*, NewYork: Princeton Architectural Press.

Houellebecq, M. (2012). *The Map and The Territory*, (Gawin Bowd, Çev.). London: Vintage Books.

Güngör, N. (2012). *Genel İletişim Tarihi*. Ankara.

Klein, B. (2001). *Maps and The Writing of Space in Early Modern England and Ireland.*, NewYork: Palgrave.

Laffon,C.,Laffon, M.(2009). *Mapping the World:Stories of Geography*. Canada:Firefly Books Ltd.

Monmonier, M.(1996). *How to Lie with Maps*, Berkeley: University of Chicago Press.

Morley, D., Robins, K. (1997). *Kimlik Mekânları (Küresel Medya, Elektronik Ortamlar ve Kültürel Sınırlar)*, (Emrehan Zeybekoğlu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı yayınları.

Negri, A. (2006). *İmparatorluktaki Hareketler* (Kemal Atakay, Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Ülkekel, C.(1999). *8200 Yıllık Bir Harita: Çatalhöyük Şehir Planı*, İstanbul: Dönence Yayınları.

Wigal, D.(2006). *Historic Maritime Maps*, UK: Grange Books.

Sarup, M.(1997) *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, (A. Baki Güçlü, Çev.), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Sayın, Z.(2003). *İmgenin Prnografisi*, İstanbul: Metis Yayınları.

Simmel, G. (2003). *Modern Kültürde Çatışma* (T. Bora, N. Kalaycı ve E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Simmel, G. (2009). *Bireysellik ve Kültür*.(Tuncay Birkan, Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Sontag, S.(1998). *Sanatçı, Örnek Bir Çilekeş*. (Müge Gürsoy Sökmen, Yurdanur Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Soylu, M.(2003). *Piri Reis Haritasının Sırrı*. Ankara : Arşiv Yayınları.

Süalp, T. A.(2004). *ZamanMekan: Kuram ve Sinema*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Tanpınar, A. H. (2011). *Huzur*. İstanbul: Dergah Yayınları.

Tomlinson J.(2004). Küreselleşme ve Kültür (Arzu Eker, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Turchi, P. (2004). *Maps of the Imagination*, Trinity University Press.

O' sullivan, S. (2006). *Art Encounters Deleuze and Guattari/ Thought Beyond Representation*. New York: Palgrave Macmillan.

Yılmaz M. (Haz.), (2004), *Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı*,(Nazım Özüydin, Çev.). Ankara: Ütopya Yayınları.

Yılmaz, M.(2005). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara:Ütopya Yayınevi.

Yılmaz, M. (2011). *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, (2011),Ankara: Ütopya Yayınları.

SÖZLÜKLER (ELEKTRONİK)

TDK.http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.50

[db67fab3f618.96733904](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.50db67fab3f618.96733904)

<http://www.definitions.net/definition/map>

<http://harita.nedir.com/>

SERĞİ KATALOGU VE MAKALE

Akay, A.(1996).Yersizyurdsuzlaşma Üzerine, *ToplumBilim Gilles Deleuze Özel Sayısı*, sayı:5, s.19-21

Caruso, Hwa Young ve Caruso, J. Jr.(2010) *Günümüzde Kartografik İmgelem/ Cartographic Imagery in Contemporary Art, Art Review*, Vol. 12, No. 2
International Journal of Multicultural Education 2010

Descamps, C., Eribon, D., Maggiori, R.(1989) Gilles Deleuze ile ‘Bin Yayla Üzerine’ söyleşi (Kadri Mustafa Orağlı, Çev.).*ToplumBilim Gilles Deleuze Özel Sayısı*, sayı:5, s.95-98

Mcdonough, Tom.(2000). Taşkın Paris: Paranoyak-Eleştirel bir eylem olarak Haritaya Dökme, *Situationist International, Art-ist Güncel Sanat Dergisi*, No:1 Yıl:1, s.149-157

Sosyal, A.(1996). Gücül ve Güç Metafizikçi Olarak Gilles Deleuze, *ToplumBilim Gilles Deleuze Özel Sayısı*, sayı:5, s.23-25.

Kwon, M.(1997). One Place after Another: Notes on Site Specificity, *October*, Vol.80, 1997, Mit Press, s.85-110.

Millet, C.(2010). *Georges Didi- Huberman on Atlas. How to Store the World*.

Artpress, No: 373, s. 48-55.

Şengör, A. M. C., (2000). Ben Neredeyim, Sen Neredesin, O Nerede? Kültür ve

Uygarlık tarihinin bir parçası olarak haritalar ve haritacılık. *Yeryüzü*

Suretleri/ Images of The Earth, Sergi kataloğu, F. Muhtar Katırcioğlu

Harita Koleksiyon Sergisi, s. 11-12. İstanbul: YKY.

- Thorsen, J. Jens (1996). Danimarkanın Situasyonist Haritası. *Situationist International, Art-ist Güncel Sanat Dergisi*, (2004). No:1, Yıl:1,s. 40-45
- Tanguy, S. (2010). Mapping/ Memory and Motion in Contemporary Art, Sergi Kataloğu, Katonah Museum of Art, New York.
- Watson, R.(2009). Mapping and Contemporary Art, The Cartographic Journal Vol. 46 No. 4, s. 293–307 *Art & Cartography Special Issue*, The British Cartographic Society.
- Brenner, N., Elden S.(2009). Henri Lefebvre on State, Space, Territory, [Elektronik Sürüm]International Political Sociology, s. 353-377.2009
- Bolay,S. H. *Postmodernizm*, <http://www.canaktan.org/felsesosyo-tarih/post-modern/hayri-bolay.htm> (S.E.T:10/06/2012)
- Fotiadis, P. *Strange Power of Maps. How maps work politically and influence our understanding of the World*. School of Sociology, Politics, and International Studies University of Bristol, Working Paper No. 06-09 <http://www.bristol.ac.uk/spais/research/workingpapers/wpaspaisfiles/fotiadis0609.pdf>
- Holmes, B.(2003). *Cartography of Excess*.
<http://www.metamute.org/editorial/articles/cartography-excess-bureau-d%C3%A9tudes-multiplicity>
- Krygier, J. (2008). Cartocacoethes: *Why the World's Oldest Map Isn't a Map*, <http://makingmaps.net/2008/10/13/cartocacoethes-why-the-worlds-oldest-map-isnt-a-map/> (S.E.T:03.07.2012)
- Lefebvre, H. Röportaj: Kent sorunları ve şehirleşme üzerine.

<http://www.mekanar.com/tr/yazi-ar%C5%9Fiv-2009/s%C3%B6yle%C5%9Fi/kent-sorunsal%C4%B1-%C3%BCzerine-d%C3%BC%C5%9F%C3%BCnceler-henry-lefebvre.html>

Meece, S.(2006). *A Birds Eye View of a Leopards Spots The Catalhoyuk Map and the Development of Cartografic Representation in Prehistory*.
http://www.academia.edu/590546/A_Birds_Eye_View--of_a_Leopards_Spots_The_CatalhoyukMapand_the_Development_of_Cartographic_Representation_in_Prehistory (S.E.T:12.12.2012)

Nold, Christian (Edited); Emotional Cartography, (2009).

A5 Offset Litho - 96 pages - Full Colour ISBN 978-0-9557623-1-4,
<http://www.emotionalcartography.net/> (S.E.T: 12.08.2012)

Ojalvo, R. *Modernitenin iki yüzü arasında:Mimarlık Mesken Tutmaktan Göçebelige*,<http://www.e-skop.com/skopdergi/modernitenin-iki-yuzu-arasinda-mimarlik-%E2%80%9Cmesken-tutmak%E2%80%9Dtan-gocebelige/584> (S.E.T:03.07.2012)

Ollman, L. (1995) *Guillermo Kuitca: "An Artist Finds His Place in the World"* Los Angeles Times, s. 55-57
<http://www.speronewestwater.com/cgi-bin/iowa/articles/record.html?record=5>
 (S.E.T:10.01.2013)

Paglen, T. (2009). *Experimental Geography: From Cultural Production to the Production of Space*. <http://paglen.com/pdf/ExperimentalGE.pdf>

Ratliff, E. *Google Maps Is Changing the Way We See the World*.
http://www.wired.com/techbiz/it/magazine/15-07/ff_maps?currentPage=all
 (S. E. T: 15.11.2012)

Schrank,B.*PrinciplesofVisualDesign*LCC2720

<http://www.idemployee.id.tue.nl/g.w.m.rauterberg/lecturenotes/DG000%20IMCB/background/Design%20Theory,%20Gestalt%20and%20Composition.pdf>

Uluğtekin, N., İpbüker, C.(1996). Kartografya ve Coğrafi Bilgi Sistemi, *Coğrafi Bilgi Sistemleri Sempozyumu 96*, İstanbul.

Uluğtekin, N., İpbüker, C.(2004). Kartografya ve Coğrafi Bilgi Sistemi, *Coğrafi Bilgi Sistemleri Sempozyumu 2004*, İstanbul.

Talu,N.(2012) *Bir Arzu Nesnesi Olarak Ev*: <http://www.e-skop.com/skopdergi/bir-arzu-nesnesiolarakev/579Skopdergi,sayı:2>

Westcott, J. (2009). *Making Sense of Making Worlds*.

<http://www.artinfo.com/news/story/31691/making-sense-of-making-worlds/> (S.E.T: 24.11. 2012)

Sergi Tanıtım Yazısı(2004). *Uncharted Territory: Subjective Mapping by Artists and Cartographer*.

Julia Saul Gallery.

http://www.saulgallery.com/chronicle/uncharted_territory.html

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı :Çiğdem MENTEŞOĞLU
Doğum Yeri ve Tarihi :Pazar/05.01.1982

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi Resim Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi Resim Anasanat Dalı, "Muhallif
Hayaller" Yüksek Lisans Tezi.

Bildiği Yabancı Diller :İngilizce

İş Deneyimi

Kişisel Sergiler : "Muhallif Hayaller", Galeri Artist, 2007,İstanbul
"Monolog", ODTÜ Kütüphane Sanat Galerisi,
Ankara, 2009
"Made in Connotation", Syndicat Potential,
Strasbourg, Fransa, 2010
"Up and Down", Pasajist, Istanbul,2012

Çalıştığı Kurumlar :Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.

İletişim

E-Posta Adresi : cigdementesoglu@gmail.com

Tarih :04.02.2013

