

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

DUVAR VE İHTİMALLERİ

BEYZA KIZILOĞLU

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
MİMARLIK ANABİLİM DALI
BİNA ARAŞTIRMA VE PLANLAMA PROGRAMI**

**DANIŞMAN
DOÇ. DR. SENEM KAYMAZ KOCA**

İSTANBUL, 2019

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

DUVAR VE İHTİMALLERİ

Beyza KIZILOĞLU tarafından hazırlanan tez çalışması 25.07.2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı'nda **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Senem KAYMAZ KOCA

Yıldız Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri

Doç. Dr. Senem KAYMAZ KOCA

Yıldız Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. H. Selim ÖKEM

Yıldız Teknik Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Derya YORGANCIOĞLU

Özyeğin Üniversitesi

ÖNSÖZ

Tez sürecimin başından sonuna kadar benimle aynı heyecanı paylaşan, hayatımın her ölçeğinde görüşüne ve bilgisine ihtiyaç duyduğum çok değerli tez danışmanım Doç. Dr. Senem Kaymaz Koca'ya,

Tez jürimde bulunan ve değerli eleştirileri ile tezime önemli katkılar sağlayan kıymetli hocalarım Doç. Dr. H. Selim Ökem ve Dr. Öğr. Üyesi Derya Yorgancıoğlu'na,

Dilara Berk, Elif Kübra Varınca, Elif Çelik, Esra Baran başta olmak üzere benimle bilgilerini, deneyimlerini, yardımlarını paylaşan kıymetli arkadaşlarıma,

Her zaman olduğu gibi bu süreçte de yanımda olan, hayatımda olmasaydı ne yapacağımı bilemediğim en yakın arkadaşım Aslı Tiryaki'ye,

Tez sürecimin her anına tanıklık eden, bilgisi ve manevi desteğiyle her zaman yanımda olan Abdullah Kartal'a,

En zor zamanlarımda tezime yaptığı katkılarından dolayı kuzenim Cüneyt Murat Tolan'a,

Sevgisini ve desteğini hep hissettiğim halam Leyla Kızıoğlu'na,

Her gün varlıklarına şükrettiğim, kardeşlerim Yasin Alper Kızıoğlu ve Yusuf Eralp Kızıoğlu'na,

Ve son olarak, hayatımın her döneminde beni koşulsuzca ve sınırsızca seven, bu tezi yazmamı sağlayan annem Sedriye Kızıoğlu'nun anısına ve babam Alpaslan Kızıoğlu'na,

Minnettarım.

Temmuz, 2019

Beyza KIZILOĞLU

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
KISALTMA LİSTESİ.....	vi
ŞEKİL LİSTESİ.....	vii
ÖZET.....	x
ABSTRACT.....	xii
BÖLÜM 1	
GİRİŞ.....	1
1.1 Literatür Özeti.....	1
1.2 Tezin Amacı.....	9
1.3 Hipotez.....	12
BÖLÜM 2	
DUVARIN 'KENDİ HÂLİ'.....	13
2.1 Duvar.....	13
2.1.1 Asal Nesne.....	14
2.1.2 Hayal-Et.....	17
BÖLÜM 3	
DUVARIN 'AKIŞKAN HÂLİ'.....	21
3.1 Duvarın Önü-Ardı.....	21
3.1.1 Statik Beden.....	23
3.1.2 Statik Duvar.....	25
BÖLÜM 4	
DUVARIN 'HER HÂLİ VE/VEYA HÂLSİZLİĞİ'.....	27
4.1 Duvarın Cisimsizliği.....	28
4.1.1 Hangi Duvar?.....	29

4.1.2	Duvar Nerede?.....	34
4.2	Nesnesizlik Deneyimi	38
4.2.1	'O' Nesne Mi?	39
4.2.2	O Nesne 'O' Nesne Mi?.....	43
4.2.3	Boş Mu Yoksa Dolu Mu?.....	46
4.3	Öznesizlik Deneyimi	53
4.3.1	Otomatik Piyanoyu Kim Çalıyor?	54
4.3.2	Orası Neresi ve Sen de Kimsin?	57
4.4	An'lık	59
4.4.1	Çerçeve de Nereye Gitti?.....	60
4.4.2	Temsil Edilemeyen Duvar Olur Mu?.....	62

BÖLÜM 5

SONUÇ VE ÖNERİLER	65
KAYNAKLAR.....	70
EK-A	
DUVAR VE İHTİMALLERİNİN İLİŞKİLER AĞI.....	76
EK-B	
DUVAR VE İHTİMALLERİNİN KURGUSU.....	84
ÖZGEÇMİŞ.....	88

KISALTMA LİSTESİ

fr. Fransızca
ing. İngilizce
isp. İspanyolca
tr. Türkçe



ŞEKİL LİSTESİ

	Sayfa
Şekil 1. 1	Michael Graves, 'The Hanselmann House', 1971 (solda), Peter Eisenman, 'House VI', 1975 (sağda)..... 3
Şekil 1. 2	Charles Gwathmey, 'Gwathmey Residence', 1967 (solda), Richard Meier, 'Saltzman House', 1969 (sağda) 3
Şekil 1. 3	Le Corbusier, 'Villa Savoye', 1929..... 4
Şekil 1. 4	Le Corbusier, 'Villa Savoye', İkinci Dünya Savaşı Sonrası 5
Şekil 1. 5	Gordon Matta-Clark, 'Splitting', önü (solda), arkası (sağda), 1974 6
Şekil 1. 6	Gordon Matta-Clark, 'Bingo', 1974 7
Şekil 1. 7	Rachel Whiteread, 'House', 1993..... 7
Şekil 1. 8	Federico Babina, 'Archiplan' 8
Şekil 2. 1	Duvar 14
Şekil 2. 2	Asal Nesne 14
Şekil 2. 3	Hayal-Et 17
Şekil 2. 4	Hayal-Et Duvarlar 18
Şekil 2. 5	Merge Invisible, 'The Nefelejcs Project' 19
Şekil 2. 6	Berlin Duvarı izinin ışıklandırma çalışması 20
Şekil 3. 1	Duvarın Önü-Ardı 22
Şekil 3. 2	Statik Beden 23
Şekil 3. 3	Berlin Duvarı'nın grafitili yüzü ve beyaz yüzü 24
Şekil 3. 4	Statik Duvar 25
Şekil 3. 5	Klaus Rinke, 'Zaman, Mekan, Beden, Dönüşümler (ing.Time, Space, Body, Transformations)' performans çalışması, 1970 26
Şekil 4. 1	Duvarın Cisimsizliği..... 29
Şekil 4. 2	Hangi Duvar? 29
Şekil 4. 3	Diego Velázquez, 'Las Meninas (tr.Nedimeler)', 1678 30
Şekil 4. 4	Nedimeler tablosudaki bakışlar..... 31
Şekil 4. 5	Antony McCall, 'Solid Light Works' 33
Şekil 4. 6	Antony McCall, 'Solid Light Works' 33
Şekil 4. 7	Duvar Nerede? 34
Şekil 4. 8	Peter Kogler, 'ING Art Center' (solda), Brussels 2016, 'Sigmund Freud Museum', Viyana 2015 (sağda)..... 35
Şekil 4. 9	Yayoi Kusama ve puantiyeler 35
Şekil 4. 10	Yayoi Kusama, 'Gleaming Lights of the Souls' 36
Şekil 4. 11	James Turrell, 'The Shallow Space Construction' 1968 37
Şekil 4. 12	Nesnesizlik Deneyimi..... 39

Şekil 4. 13	'O' Nesne Mi?	39
Şekil 4. 14	Rene Magritte, 'İmgelerin İhaneti', 1678	40
Şekil 4. 15	Olafur Eliasson, 'The Weather Project', 2010	41
Şekil 4. 16	Olafur Eliasson, 'The Weather Project', 2010	42
Şekil 4. 17	O Nesne 'O' Nesne Mi?	43
Şekil 4. 18	Marcel Duchamp, 'Fountain', Replica 1964	43
Şekil 4. 19	Gordon Matta Clark, 'Bronx Floors', 1972-73	45
Şekil 4. 20	Gordon Matta Clark, 'Bronx Floors', 1972-73	45
Şekil 4. 21	Boş Mu Yoksa Dolu Mu?	46
Şekil 4. 22	Yin Yang Sembolü	46
Şekil 4. 23	Kazimir Maleviç, 'Black Square', 1913	48
Şekil 4. 24	Kazimir Maleviç, 'White On White', 1918	48
Şekil 4. 25	Aleksandr Rodchenko, 'Black On Black', 1918-20	49
Şekil 4. 26	Serpentine Pavilyonları	50
Şekil 4. 27	Yves Klein, 'Le Vide', 1958	52
Şekil 4. 28	Öznesizlik Deneyimi	54
Şekil 4. 29	Otomatik Piyanoyu Kim Çalıyor?	54
Şekil 4. 30	Nam June Paik, 'Piano Piece', 1993	55
Şekil 4. 31	Orası Neresi ve Sen de Kimsin?	57
Şekil 4. 32	An'lık	60
Şekil 4. 33	Çerçeve de Nereye Gitti?	61
Şekil 4. 34	Temsil Edilemeyen Duvar Olur Mu?	62
Şekil 4. 35	Walter de Maria, 'Lightning Field', 1977	63
Şekil 4. 36	Diller+Scorfidio, 'Blur Building', Swiss Expo 2002	64
Şekil 5. 1	Duvar ve İhtimalleri Güzergah Haritası	66
Şekil 5. 2	Duvar ve İhtimalleri	69
Şekil A. 1	Duvar ve İhtimalleri İlişki Ağı 1	76
Şekil A. 2	Duvar ve İhtimalleri İlişki Ağı 2	76
Şekil A. 3	Duvar ve İhtimalleri İlişki Ağı 2	77
Şekil A. 4	Duvar ve İhtimalleri İlişki Ağı 4	77
Şekil A. 5	Duvar ve İhtimalleri İlişki Ağı 5	78
Şekil A. 6	Duvar ve İhtimalleri İlişki Ağı 6	78
Şekil A. 7	Duvar ve İhtimalleri İlişki Ağı 7	79
Şekil A. 8	Duvar ve İhtimalleri İlişki Ağı 8	79
Şekil A. 9	Duvar ve İhtimalleri İlişki Ağı 9	80
Şekil A. 10	Duvar ve İhtimalleri İlişki Ağı 10	80
Şekil A. 11	Duvar ve İhtimalleri İlişki Ağı 11	81
Şekil A. 12	Duvar ve İhtimalleri İlişki Ağı 12	81
Şekil A. 13	Duvar ve İhtimalleri İlişki Ağı 13	82
Şekil A. 14	Duvar ve İhtimalleri İlişki Ağı 14	82
Şekil A. 15	Duvar ve İhtimalleri İlişki Ağı 15	83
Şekil A. 16	Duvar ve İhtimalleri İlişki Ağı 16	83
Şekil B. 1	Duvar ve İhtimalleri İlişki Ağı 1	84
Şekil B. 2	Duvar ve İhtimalleri İlişki Ağı 2	84
Şekil B. 3	Duvar ve İhtimalleri İlişki Ağı 3	85
Şekil B. 4	Duvar ve İhtimalleri İlişki Ağı 4	85

Şekil B. 5	Duvar ve İhtimalleri İlişki Ağı 5.....	86
Şekil B. 6	Duvar ve İhtimalleri İlişki Ağı 6.....	87



DUVAR VE İHTİMALLERİ

Beyza KIZILOĞLU

Mimarlık Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Senem KAYMAZ KOCA

Varoluşun başladığı andan itibaren dönüşüm de başlar. Dönüşümle birlikte nesnelere temsil biçimleri, anlamları ve nesnelere atfedilen anlamlar da değişir. Değişip dönüşen nesnelere, fiziksel ve algısal olarak var olup yok olabilirler. Bütün bu dönüşüm sürecinin içindeki 'an'larda nesnelere farklı potansiyeller barındırır ve farklı performanslar sergilerler. Her potansiyel aslında bir ihtimaldir ve her performans birden çok ihtimali de içinde barındırabilir. Nesnelere içinde barınan bu ihtimaller çokluğunu temel alarak ilerleyen bu çalışma, 'duvar'ın fiziksel ve algısal olarak var olup yok olma hâlleri arasındaki olası ihtimalleri barındıran bir mimarlık kümesi oluşturmaya çalışır. Bu anlamda, duvarın temsil edilme olasılıkları üzerine bir çözümleme başlatır. Üç güzergâhta ilerleyen bu çözümleme, duvarın farklı 'an'larında ve 'hâl'lerinde okunmasıyla gerçekleşir. Her bir güzergâh duvarın o 'hâl'inde oluşan ihtimalleri göstermeyi hedefler. İlk çözümleme güzergâhı duvarın geçirimsiz, katılmış, 'kendisi' hâliyle ilgilenir. Duvarın 'varlığı' ve 'yokluğu'nun performansını inceler. İkinci çözümleme güzergâhı, duvarın diğer yüzünün keşfedildiği bölümdür. Duvarın var olan yüzüne diğer bir yüzünü ekler ve kabul gören yüzüne ek olarak başka ihtimallerin de olabileceğini gösterir. Buna bağlı olarak bir dizi soruya cevap arar, nesneyi özneleştirir, özneyi nesneleştirir ve duvarın yeniden tanımlanmasını zorunlu kılar. Böylece duvar akışkanlaşır, duvarın akışkan hâli oluşur. Üçüncü çözümleme güzergâhında, duvara dair soruların artmasıyla bütün tanımlar muğlaklaşır. Güzergâh boyunca yazar, duvarın özne mi, nesne mi, her ikisi de mi, yoksa hiçbiri mi olduğunu, hatta 'var olup' 'var olmadığını' bulmaya çalışır. Dahası, duvarın kabul gören iki yüzüne ek, başka yüzler aramayı hedefler. Sonuçlar bağlamında ise bu çalışma, duvarın pratiği, teorisi, temsili, anlamı ve

ona atfedilen anlamlar üzerinden bir seri ihtimale ulaşmaya çalışır. Bu olguları mimarlık üzerinden okumayı dener.

Anahtar Kelimeler: Duvar, zne, Nesne, Dönüşüm, Muğlaklık.



WALL AND ITS POSSIBILITIES

Beyza KIZILOĞLU

Department of Architecture

MSc. Thesis

Advisor: Associate Prof. Senem KAYMAZ KOCA

From the moment existence begins, so begins transformation. With the transformation, the way objects are represented, their meanings, and the meanings attributed to objects also change. Objects that transform and change can physically and perceptually exist and vanish. In these 'moments' of the whole transforming process, the objects have different potentials and perform differently. Each and every potential is actually a possibility; and each performance can contain multiple possibilities. Based on the multitude of possibilities contained within objects, this work attempts to create an architectural cluster that involves probable possibilities between the physical and perceptual existence of the 'wall'. In this sense, it initiates an analysis of the possibilities of the representation of the wall. This analysis that advances on three routes is made by the reading of the wall's different 'moments' and 'states'. This analysis, which advances on three routes, takes place when the wall is read in different 'moments' and 'states'. Each route aims to reveal the possibilities formed in the defined 'state' of the wall. The first analysis route deals with the wall's impermeable, solidified 'self' state; it examines the performance of 'presence' and 'absence' of the wall. The second analysis route is the part where the other side of the wall is discovered. It adds another side to the existing side of the wall and indicates that there may be additional possibilities in addition to the accepted. Consequently, it searches for an answer to several questions, subjectifies the object, objectifies the subject, and requires the redefinition of the wall. Thus, the wall becomes fluid and the wall's fluid form emerges. On the third route of analysis, with the increase in the number of questions about the wall, all definitions become vague. Along the route, the author

tries to find out whether the wall is a subject, an object; simultaneously both or neither; or even 'present' or 'absent'. Moreover, the author aims to look for additional faces, in addition to the two accepted sides of the wall. In the context of the results, this study tries to reach a series of possibilities through the practice, the theory, the representation, the meaning of the wall - and the meanings attributed to it - and tries to read these phenomena through architecture.

Keywords: Wall, Object, Subject, Transformation, Ambiguity



1.1 Literatür Özeti

Mimarlığın ne zaman başladığını bilmek mümkün değildir. Hatta mimarlığın 'ne zaman' başladığından önce mimarlığın 'ne' olduğu tartışmalıdır. Birçok mimar ve düşünür de mimarlığı farklı boyutlarda ele alarak farklı tanımlar yapmışlardır. Fransız mimar Le Corbusier, mimarlığı, "Işık altında bir araya getirilen kütlelerin, ustalıklı, doğru ve görkemli oyunu [1].", cümlesiyle tanımlarken Portekizli mimar Álvaro Siza, "Mimari geometridir [2]." diyerek benzer bir tanımlamayla mimarlığı somutlaştırmıştır. Fransız felsefeci Roland Barthes ise "Mimarlık her zaman hayâl ve işlevdir, bir ütopyanın ifadesi ve bir elverişlilik aracıdır [2]." diyerek mimarlığı 'elle tutulamaz' bir konuma getirmiş, Corbusier ve Siza'ya neredeyse taban tabana zıt bir tanımlama yapmıştır. Bu ifadelerin dışında mimarlığı sosyolojik bir yaklaşımla tanımlamayı tercih eden Amerikalı mimar Peter Eisenman ve İngiliz yazar John Ruskin ise sırasıyla "Mimarlık kesinlikle politik bir eylemdir [2].", "Mimarlık ulusların eseridir [2]..." tanımlarını yapmışlardır. Finlandiyalı mimar Juhani Pallasmaa ise "Mimari uzlaşmaz şeylerin bir karmaşasıdır [2]." cümlesiyle bütün mimarlık tanım çeşitliliğini özetler nitelikte, mimarlığın karmaşık bir kavram olduğu ortaya koyan bir tanımlama yapmıştır. Peki bu tanımların hangisi 'doğru'yu yansıtmaktadır?

Amerikalı, fizikçi Thomas Samuel Kuhn 'Bilimsel Devrimlerin Yapısı' adlı kitabında "Gerçeklikler dönemseldir. Dönemler durumlara ve sorulara cevap bulamamaya başladıklarında değişirler [3]." demiştir. Cevap bulamamak her zaman olumsuz bir durum mudur, tartışılabilir. Ancak Kuhn'un yorumundan, dönemlerin bir önceki

dönemin 'cevapsızlığı' üzerine kendini var ettiği çıkarımını yapmak mümkündür. Bu nedenle dönemlerin birbirlerine sızarak, uzayarak, eklenerek ilerlediği de söylenebilir. Dönemlerin birbirlerine eklenerek birbirini türetmesi disiplinler arasında belki de en açık felsefe üzerinden okunmaktadır. Örneğin bu eklenme, Platon ve Aristoteles ilişkisinde görülebilir. Platon, ideal formları içeren idealar dünyasına inanırken, Aristoteles, Platon'nun inandığı formlar teorisini sorgulamış ve başka bir ihtimali, 'üçüncü adam' tezini ortaya koymuştur. Her iki filozof da bilgi kavramının kendisi ile ilgilenirken, inandıklarını kendilerine göre tutarlı bir biçimde açıklayabilmişlerdir. Mimarlık tanımlarından hangisi 'doğru'dur sorusuna geri dönecek olursak belki de 'doğru'nun aranmasındansa 'ihtimalleri' aramak bizi 'doğru'ya daha çok yaklaştıran yöntem olacaktır.

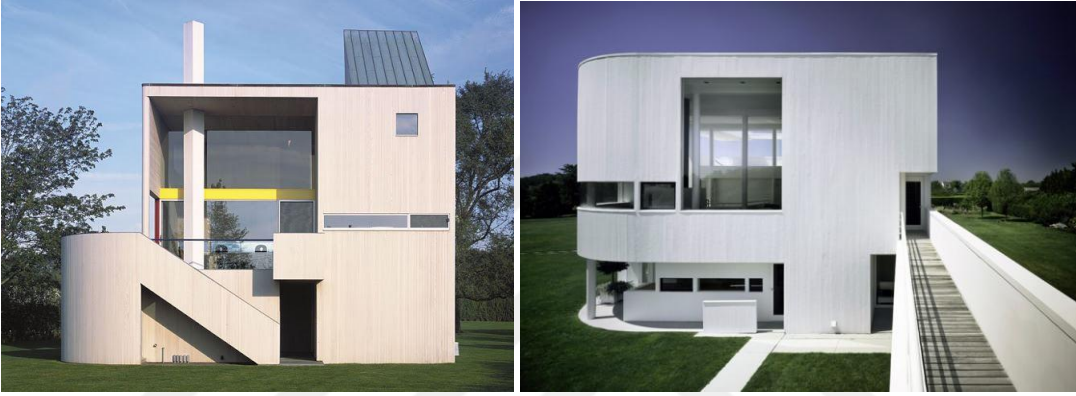
Felsefe gibi mimarlıkta da birçok dönemin birbirine eklendiği, bir sonraki dönemin bir önceki döneme gebe olduğu durumlar vardır ve yine birçok mimarlık söylemi de önceki dönemleri baz alarak oluşmaktadır. Mimarların bu söylemlerini de mimarlığın inşa edilen, yıkılan, kirlenen, temizlenen 'duvarlarından' okumak mümkündür.

Örneğin, rasyonalist mimarlar, geçmişin yükünden arınmayı temsil edecek bir söylem geliştirmiş ve bu söylemlerini de 'beyaz duvarlar'ı üzerinden yansıtmışlardır. Rasyonalistlere göre bu beyazlık; saflık, temizlik, sterillik anlamına gelmektedir. Bu nedenle de geçmişi silmek için birçok rasyonalist mimar, yapılarında 'beyaz duvarları' kullanmıştır.

New York Beşlisi (ing. New York Five), diğer bir adıyla Beyazlar (ing. Whites) adındaki 5 Amerikalı mimar Richard Meier, John Hejduk, Peter Eisenman, Charles Gwathmey ve Micheal Graves'dan oluşan grup da 20. yüzyılın rasyonel mimari akımlarından birini oluştururken 'beyaz duvarlar'ı kendilerine söylem aracı olarak seçenlerden olmuşlardır. Hatta bu nedenle bazı binalarını sadece rakamla tanımlayarak, adeta 'beyaz' dışındaki her şeyi reddettiklerini göstermişlerdir.



Şekil 1.1 Michael Graves, 'The Hanselmann House', 1971 (solda) [4], Peter Eisenman, 'House VI', 1975 (sağda) [5]



Şekil 1.2 Charles Gwathmey, 'Gwathmey Residence', 1967 (solda) [6], Richard Meier, 'Saltzman House', 1969 (sağda) [7]

Bir rasyonel konut tasarımı örneği olan Le Corbusier'nin Villa Savoye'si de 'beyaz duvarlar'ı ile ikonikleşmiştir. Corbusier, yapının neredeyse bütün duvarlarını beyaza boyayarak yekpare bir yüzey oluştururken, beyazı ahlâkın bir temsili olarak kullandığını belirtmiştir [8], [9]. Nur Altınyıldız Artun'un aktarımıyla mimar Mark Wigley'e göre ise, bu beyaz duvarlar hiç de gösterilmeye çalışıldığı gibi saf ve masum değildir. Hatta Wigley'e göre beyaz duvarlar, düşleri harekete geçiren bütün renklerin duyusallığından soyutlandığı için beyaz duvarları arzulamak 'kontrol'ü arzulamakla eş değerdir [8], [9].



Şekil 1.3 Le Corbusier, 'Villa Savoye', 1929 [10]

Öte yandan, dadaist, sürrealist, sitüasyonistler gibi hayâlcî avangardlar, rasyonalizmin kontrolcü sistemiyle düşler, bilinçaltı ve hayâlleri geri plana ittiğini düşünmektedir. Hayâlcî avangardlar da rasyonalistlerin geri plana ittiğini düşündükleri her şeyin gün yüzüne çıkması için sterillikten uzak, kirli, boyasız duvarları kendilerine söylem aracı olarak seçmiş ve beyaza karşı karanlığın düşleri barındırdığını ve korkuların, arzuların burada saklı olduğunu savunmuşlardır. Artun da, 'Arzu Mimarlığı' adlı kitabın 'Bodruma İnmek' başlığı altında bodrumun zifiri karanlığının istemsizce kişiyi iç dünyasına, bilinçaltına indirdiğine ve hayâller kurdurduğuna değinmiştir. Ancak bir de bodrumun zifiri karanlığının küçük aralıklardan ışık alması ihtimali de bulunmaktadır. Artun'a göre bu ihtimal gerçekleşirse, kişinin hayal gücü, zifiri karanlık bir bodrumda olduğundan daha da genişler, bilinçaltındakiler daha da karmaşıklaşır. Bunun nedeni de bodrumun tamamen aydınlanması yerine ışığın duvarlarda belli belirsiz görüntüler oluşturmasıdır. Belli belirsiz görüntüler görmeyi zorlaştırır ancak görmenin kolay olmadığı bu yerde bu sefer de başka türlü 'görme'ler gerçekleşir; bilinçaltı, düşler, hayâl gücü hiç olmadığı kadar ön plana çıkar. Başka bir ifadeyle bodrum ışiksiz olsa da 'aydınlanır', karanlığa karşın her yer görünür olur [9].

Artun, yine aynı bölümde Jan Svankmajer'in 1983 yılına ait, 'Bodruma İnmek' adlı kısa filminde de bu 'aydınlanma' durumunun yaşandığından bahsetmektedir. Film, depo olarak kullanılan bodrumun, 'nasıl' küçük bir kızın iç dünyasına dönüşebildiğini anlatmaktadır. Filmde bodrum, görülen bütün görüntülerin muğlak olduğu bir yerdir. Bu nedenle de bodrumdaki küçük kızın zihnindeki her şey, onun korku ve arzularına dönüşebilmektedir. Örneğin, küçük kız, siyah bir kediyi dev bir canavar, yırtık bir

ayakkabıyı kemirgen, kömürü de çikolatalı bir kek olarak görebilmektedir. Yani, tıpkı hayâlcî avangardların karanlıkta en derin duygularını açığa çıkarttığı gibi küçük kız da en derin duygularını bodrumda görebilmiştir. Artun kitabın bu bölümünün sonunda ise bodrum katının karanlık, boşluksuz duvarlarını, Villa Savoye'nin geniş açıklıklı beyaz duvarları ile ilişkilendirmiş ve küçük kızın bodrumun gölgeleri arasında 'gördüklerinin', Villa Savoye'un geniş açıklıklarından bakıldığında 'görülebilenin' tam zıddı olduğunu belirtmiştir [9].

Rasyonalistlerin beyaz duvarlarının hep beyaz kalamadığı, tozlandığı, kirlendiği, harabeye dönüştüğü bir dönem de bulunmaktadır. Bu dönem yine Villa Savoye'un beyaz duvarları üzerinden örneklendirilebilmektedir. 1938 yılından sonra kullanılmayan Villa Savoye, savaş sonrası yıkılmaktan son anda kurtulmuştur. Ancak yıkılmaktan kurtulan bir dönemin steril, beyaz duvarları, bu dönemde sterillikten ve beyazlıktan çok uzaktadır. 1959 yılında İngiliz sanat ve mimarlık tarihçisi Sir Nikolaus Pevsner 'Architectural Review' dergisindeki makalesinde, bu harabiyetin Villa Savoye'e hiç yakışmadığını ve 'beyaz duvarların beyaz kalması' gerektiğini yazmıştır [9].



Şekil 1.4 Le Corbusier, 'Villa Savoye', İkinci Dünya Savaşı Sonrası [11]

Aynı Villa Savoye'e farklı bir bakış açısıyla bakan İsveç mimar Bernard Tchumi ise Villa Savoye'un bu harabe hâlini gördüğünde, yapıyı 'hiçbir dönemde olmadığı kadar dokunaklı' bulmuştur. Tchumi'ye göre harabeler yaşam ve ölümün bir arada bulunduğu yerlerdir. Villa Savoye'un dokunaklılığı da tam da buradan, yaşam ve ölümü bir arada tutmasından gelmektedir [9]. Tchumi, yıllar sonra yine benzer bir bakış açısıyla ideal mekan ve gerçek yaşamın bir bütün olarak mimarlığı oluşturduğu düşüncesini, 1970 senesinde 'Architectural Paradox' makalesinde ortaya koymuştur [12]. Tchumi bu

makalesiyle, bir nevi beyaz ve siyah duvarlara bir yenisini, beyaz ve siyahın karışımı olan 'gri' duvarları eklemiştir.

Duvarı beyaza boyayan, kirleten, duvarın harabeliği üzerine düşünen mimarların dışında onu yaran, parçalayan ve bu parçaları sergileyen 'anarchitect' mimarlar da bulunmaktadır. Mimarlığın genel yöntem ve kabullerine karşı duran, Amerikalı mimar Gordon Matta-Clark 1974'te Splitting (tr. Yarılma) adlı çalışmasında yıkılmak üzere olan bir evi, çatıdan başlayarak, rasyonalistlerin beyaza boyadığı duvarları ve hayalci avangardlara düşler kurduran bodrumu da içine alıp ikiye ayırmıştır.



Şekil 1.5 Gordon Matta-Clark, 'Splitting', önü (solda), arkası (sağda), 1974 [13]

Matta, 'Bingo' çalışmasında ise yapının duvarlarını adeta binanın derisini kaldırır gibi sıyırmış, bağlamından kopartmış ve koparttığı 'duvar' parçasını bir galeride sergilemiştir [14]. Sergilenen duvarınsa bu noktadan sonra 'beyaz mı?', 'siyah mı?', 'gri mi?' ya da hâlâ 'duvar mı?' olduğu tartışmalıdır.



Şekil 1.6 Gordon Matta-Clark, 'Bingo', 1974 [14]

Benzer bir 'mimarlık' ihtimalini de İngiliz sanatçı Rachel Whiteread, 'House' adlı çalışmasıyla ortaya koymuştur. Whiteread, özel bir betonu terk edilmiş bir evin tüm iç yüzeylerine sürmüş ve beton sertleştikten sonra yapının dış tuğla duvarlarını sökerek bir nevi yapıyı ters yüz etmiştir [9]. Böylece Whiteread ne temiz, ne beyaz, ne de boş olan bir duvar ihtimalini göstermiştir.



Şekil 1.7 Rachel Whiteread, 'House', 1993 [15]

Bu çalışmaların hepsi gösteriyor ki, mimarlık içinde birçok ihtimali barındıran ve bu nedenle de sadece tek doğrusu bulunmayan bir alandır. Mimar Ferhan Yürekli 'Mimarlık, Mimarlığımız' adlı kitabında da çeşitli 'mimarlık' ihtimallerini göstermiş ve

"Mimarlık, macera, deneme, sürekli yeniliktir [16]." diyerek sonsuz ihtimalin olabileceğini belirtmiştir.

Mimarlar sonsuz ihtimalleri üretirken de çeşitli nedenlerle duvarlarla her zaman uğraşmış, söylemlerini, itirazlarını ve kabullerini bu duvarlara yansıtmışlardır. İtalyan mimar ve grafik tasarımcısı Federico Babina da 'Archiplan' adındaki illüstrasyon çalışmasıyla, mimarların duvarlarının çeşitliliğini ortaya koyan bir çalışma yapmıştır. Babina, bu çalışmasında birçok mimarın kat planlarını analiz etmiş ve mimarların üretim süreçlerinde bir yapıbozuma giderek, uygulanmış kat planlarını kendi eskizlerine çevirmiştir [17]. Çalışma birçok mimari çeşitlilik ortaya koymasına rağmen illüstrasyonlara bakıldığında hangi 'duvarların' hangi mimara ait olduğu rahatlıkla anlaşılabilir. Bu durum da, mimarların söylemlerini duvarlar üzerinden aktardığının bir diğer göstergesidir.

Literatür taraması sonucunun da ortaya koyduğu gibi, birçok 'mimarlık' ve buna bağlı olarak birçok 'duvar ihtimali' bulunmaktadır. Bu ihtimallere ulaşmak için de tez 'duvar ve ihtimalleri'ni merak ederek, şüphe duyarak, bir maceranın içinde arayacaktır.



Şekil 1.8 Federico Babina, 'Archiplan' [17]

1.2 Tezin Amacı

Neden duvar?

Fransız sanatçı Marcel Duchamp'a 'Bir hazır-nesneyi nasıl seçersiniz' diye sorduğunda, 'Tabiri caizse o sizi seçer.' diye cevap vermiştir [18]. Tez yazarı olarak 'Bir duvarı neden tez konusu olarak seçtin?' sorusuna da Duchamp'a benzer bir cevap vererek 'Ben 'duvar'ı seçmedim, 'duvar' beni seçti.' demek isterim. Zira, duvarla karşılaşmam tamamen tesadüfi olmuştur.

Karşılaşma 'an'ları beraberinde kaçınılmaz bir dönüşüm başlatır. O 'an' şeyler birbirlerine tesir ederler ve o noktadan sonra hiçbir şey aynı kalmaz. Aslında bu dönüşümsellik varoluşun başlangıcından beri böyledir. 'Var'olma 'an'ından itibaren hiçbir şey aynı kalmaz. Var olan 'an'sızın yok olabilir; yokmuş gibi görünüp var olabilir. Ya da 'an'lık olarak görünüp kaybolabilir. Bütün bu olabilirlikler bir ihtimaldir ve her ihtimal de potansiyel olarak başka ihtimalleri doğurmaya gebedir. Tezin asıl amacı da, bu ihtimallerin 'neden' gerçekleştiğindense 'nasıl' gerçekleştiğini göstermektir.

Tezin Tasarımı 'Kurgu ve Yöntem'

Yöntemsel olarak bu tez, ihtimallerin 'nasıl' gerçekleştiğini ortaya koymak için 'duvar' kavramını - birbirinden ne farklı ne de aynı olan - üç okumaya tabii tutar. Bu bir çözümlerdir ve aynı zamanda fenomenolojik bir yaklaşımın da denemesidir. Okumaların her biri, mekan-mekansallık, özne-nesne, varlık-yokluk gibi kavramlar üzerinden yaratılan çelişkilerle, bir takım sorulara cevap aramayı hedefler. Yazar bu sorulara cevap ararken, duvarın kabul görmüş ilk akla gelen yüzünün dışına çıkar, bir nesne olan duvarın özneye tesir ettiği yüzeyi fark eder; yüzeydeki boşlukları görür ve bu boşluklardan sızar. Bu sızıntı, var olan ihtimallere bir yenisini daha ekler, eklenen yeni ihtimaller de başka ihtimallerin oluşumuna sebep olur. Bütün bu çözümler sürecinde ise duvar farklı 'an'larda farklı 'hâl'lere girer. Duvarın hâlleri, 'duvar ve ihtimalleri'nin 'nasıl' gerçekleştiğini bir hikâye ile ortaya koyar ve sonuçlar bağlamında da duvarı bütününe kavuşturur.

Hikâye, yazarın duvarla ilk karşılaşma anından başlayarak üç ana güzergâhta çözümlenir. Her bir güzergâh, duvarın farklı bir 'hâl'ini temsil eder. İlk hâl, yazarın güzergâhlar arasında duvara en yakın olarak konumlandığı "duvarın 'kendi' hâli"dir.

'Kendi' hâlinde duvar; geçirimsiz, katı, boşluksuzdur. Daha doğrusu yazar bu noktada, duvarın boşluklarını keşfedememiştir. Zîra, duvara fazla yakından bakmaktadır. Bu nedenle bu güzergâh, sadece duvarın ilk akla gelen; barınak, sınır, savunma, korunma, engel gibi kabul görmüş anlamlarıyla ilgilenir. Yazar, bu güzergâh sürecinde yaptığı okumalardan birinde Amerikalı yazar Ursula Le Guin'in Mülksüzler isimli kitabına ait şu sözle karşılaşır: "Bir duvar vardı. Bütün duvarlar gibi iki anlamlı ve iki yüzlüydü. Neyin içeride neyin dışarıda olduğu, duvarın hangi yanından baktığınıza bağlıydı [19]." Bu cümleyle yazar duvara karşı konumlanışını değiştirir, bakış açısını genişletir. Böylece 'duvarın ardı' olabileceğini fark eder; duvarın boşluklarını görmeye başlar ve bu boşluklardan sızarak duvarın diğer yüzüne geçer. Hikâyeye duvarın diğer yüzünün eklenmesi, beraberinde yazara, duvar tanımını ve duvarla arasındaki özne-nesne ilişkisini yeniden sorgulatar. Bu sorgulama süreci sonucunda yazar, bu sefer sadece boşluklardan sızmakla kalmaz; ayrıca duvarın üstünden atlar, altından geçer, duvarın diğer ihtimallerini de aramaya başlar. Bu süreçte duvar, iyice geçirgenleşir ve akışkanlaşır. Bu noktada yazar duvarın 'kendi' hâline ek olarak başka bir duvar hâlinin olduğu ihtimali keşfeder: Keşfedilen bu hâl "duvarın 'akışkan' hâli"dir. Duvarın akışkan hâlini keşfettikten sonra yazar bu akışkanlığın, bulunduğu kabın şeklini alabilecek saf su gibi bir akışkanlık değil; Sartre'nin 'akışkan bal'ı gibi rolleri tersine çeviren, yapışkanlığı olduğunu fark eder. Roller tersine çeviren, bu yapışkan hâl, bedenle duvarlaşmasına, duvarın bedenleşmesine, özne-nesne dönüşümselliğine neden olur.

Yazar, duvarın önünde durduğu, ardına geçtiği, içine girdiği hatta duvarlaştığı bu hikâyede artık duvarın bütün ihtimallerini, yani duvarın her hâlini gördüğünü düşünür. Her hâlini gördüğünü düşündüğü o 'an'da, duvar 'an'sızın hâlsizleşir ve yazar bazen duvarı kaybeder. Bazen de duvarı tekrar bulur, ancak duvarı bulduğunu düşünürken yeniden kaybeder. Duvarın varlık-yokluk arasındaki bu arafta olma hâli, duvarı muğlaklaştırır. Yazar, bilinmezliğin içinde kaybolduğu anlarda sürekli olarak duvarın muğlaklığına, tanımına ve ihtimallerine dair sorular üretir. Soruların bazılarını cevaplarını bulamaz, bazılarını da bilinçli olarak vermek istemez. Çünkü, karşılaşılan sorulara cevapsızlık, duvarın muğlaklığını tetikler ve daha fazla soruya yani daha fazla ihtimalin bulunmasına neden olur. Cevapsız sorular, aynı zamanda okuyucuların da bu tezin sunduğu ihtimallere ek, yeni ihtimaller üretmesini sağlar.

Tezin Kullanım Kılavuzu

Bu tez, duvar ve ihtimallerinin hikâyesini ortaya koyarken aynı zamanda, en başından beri yazarın duvar ile öznel bir hikayesi olarak da okunabilmektedir. Bu nedenle tezin bazı bölümlerinin içinde 'duvar ve ihtimalleri'nin, birinci tekil şahıs ağzından anlatılması tercih edilmiştir. Bu yöntemin kullanıldığı yerlerden biri, tezin alt başlıklarının altında, italik olarak yazılmış giriş cümleleridir. Alt başlıklar, duvarın farklı 'hâl'lere girmesini sağlayan 'an'ken, italik olarak yazılmış bu cümleler ise yazarın o 'an'larda ne gördüğüdür. Yazarın o 'an' gördükleri aynı zamanda okuyucuya, yazarın o bölümde duvarla olan mesafesini yani duvarla ne kadar ilişki kurabildiğini gösteren bir ipucu da vermektedir. Yazarın duvarla az ilişki kurduğu hatta duvarı kaybettiği bölümler de tıpkı tez içindeki cevapsız sorular gibi olumsuz bir durum oluşturmamakta, duvarla kurulan güçlü ilişkilerin temelini oluşturmaktadır. Ayrıca bu cümlelerin altında okuyucuya daha fazla ipucu vermek adına 'yazar ve duvar'ın birbirlerine konumunu gösteren vektörel görseller eklenmiştir. Görseldeki kırmızı nokta yazarı, siyah düz çizgi duvarı temsil etmektedir. Ancak güzergâhta ilerledikçe görülecektir ki noktalar, çizgiler, renkler birbirine karışacak, dönüşecek ve bambaşka çizgiler oluşturacaktır. Bu dönüşümler, bir nevi 'özne ve nesne'nin birbirlerine dönüşümselliğinin temsili olarak da okunabilmektedir. Birinci tekil şahıs ağzından yazılan cümlelerin bulunduğu diğer bir yer, yazarın hayâl gücüyle yorum yaptığı bölümlerdir. Yazar, bu bölümlerle, okuyucunun kendi hayâl gücüyle, yazarın bulunduğu 'duvar ve ihtimalleri'ne yenilerini eklemesi için zemin oluşturmak istemiştir. Tüm bunlara ek olarak yazar, bu hikâyeyi oluştururken ona ilham veren, farklı bakış açılarıyla duvarın okumasını sağlayan bazı görselleri kolaj haline getirmiş ve bölümleri kendi içinde görselleştirmiştir. Görseller, ilk bakışta kesin bir anlam ifade etmenin aksine, okuyucuda merak uyandırarak, farklı ihtimalleri düşünmeleri üzerine tasarlanmıştır. Sonuçlar bağlamında ise 'duvar ve ihtimalleri'nin aslında birbirine gebe olduğunu, bir ihtimalin bir diğerini doğurduğunu ve duvarın 'bakış açısı' ile ihtimallerinin görülebildiğini ifade eden hareketli bir görsel tasarlanmıştır (Şekil 5.2). Ayrıca tez kapsamında kavramların birbirleri ile kurdukları ihtimaller ağı bir deftere işlenmiş ve fotoğraflanmıştır (EK-A). Okuyuculara ihtimaller çokluğunu ve bu tezin hangi ihtimallerden türediğini göstermek adına da yüksek lisans süresince yazarın tutmuş olduğu defterden notların görselleri eklenmiştir (EK-B).

1.3 Hipotez

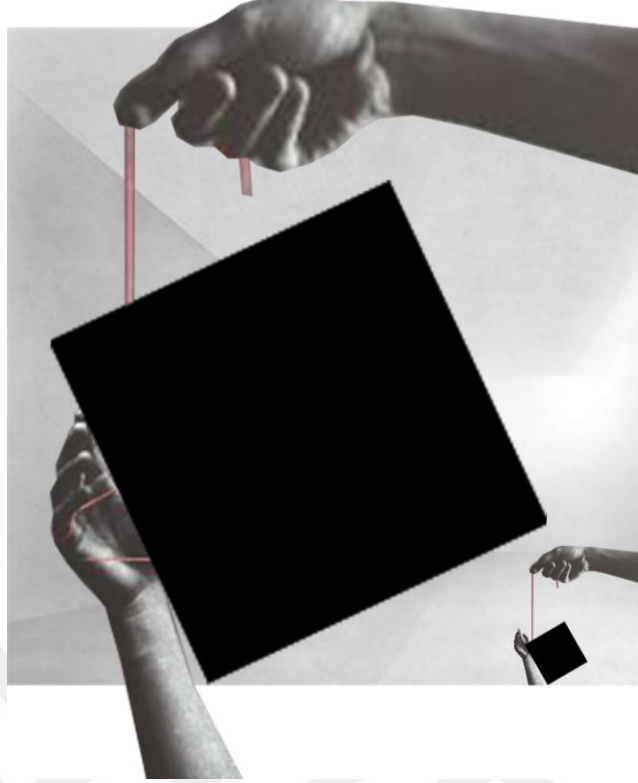
Bu tez; 'duvar ve ihtimalleri'ni ortaya koymak üzere yazılmış bir çalışmadır. Ancak tez yazarının inandığı ve asıl ortaya koymak istediği 'ihtimallerin' hiçbir zaman sınırlandırılmayacağıdır. Bu nedenle bu tez, bir son olarak değil, bir başlangıç olarak düşünülebilir. Kabul, ilk akla gelen, ilk ihtimaldir. Tez de bu nedenle kabul ile başlamaktadır. Kabul edilen, ilk akla gelen olduğu için, ihtimallerin ortaya koyduğu performans kısıtlıdır. Kabule şüphe ile bakmak, merak etmek, irdelemek, soru sormak ise bakış açısının değişmesi demektir. Tezin devamı da bu nedenle sorular üretir ve dolayısıyla da 'duvar'ın boşluklarından sızıp, üstünden atlar. Bakış açısının değiştiği yerde ise yeni ihtimallerin eklenmesi kaçınılmazdır. Sorular soruları, cevapsız sorular daha başka soruları doğurur. Tez boyunca gerçekleşen durum da budur. Bu nedenle her ihtimal bir şekilde birbirine bağlıdır ve ihtimaller her zaman başka ihtimallere gebedir. Yine tez yazarının inandığı bir başka düşünce, her fikrin altında 'kabul' edilmiş bir kaynak veya teorinin olmasına gerek olmadığıdır. Bu nedenle tezin kendi cümlelerini kurabilmesine önem verilmiş ve merak ettiren, soru sorduran düşüncelerin en az diğer ihtimaller kadar yararlı olduğu savunulmuştur.

DUVARIN 'KENDİ HÂLİ'

Duvarın kendi hâli, geçirimsiz, katılaşmış, boşluksuz hâlidir. Başka bir ifadeyle duvarın kabul gören, zihinlerde oluşan ilk imajıdır. Metaforik olarak aşlamaz, sınırı, ayrımı temsil eder. Güzergâhın bu bölümü duvarın 'kendi' hâlini çözümlerken bütün ihtimallerinde duvarın varlığını ve yokluğunu kabul eder ve duvarın varlığındaki ve yokluğundaki performansını ortaya koyar. Ancak güzergâh, duvarın varlığını ya da yokluğunu olumlamak ya da olumsuzlamakla ilgilenmemektedir. Zaten olumlamak ya da olumsuzlamak, çoğunlukla zamanın dönüştürücülüğü karşısında kısa ömürlü düşünceler olarak kalmaktadır. Bu nedenle güzergâh, durumun sonuçlarının doğruluğu ya da yanlışlığından çok durumun 'varoluş' ihtimalini göstermek istemektedir.

2.1 Duvar

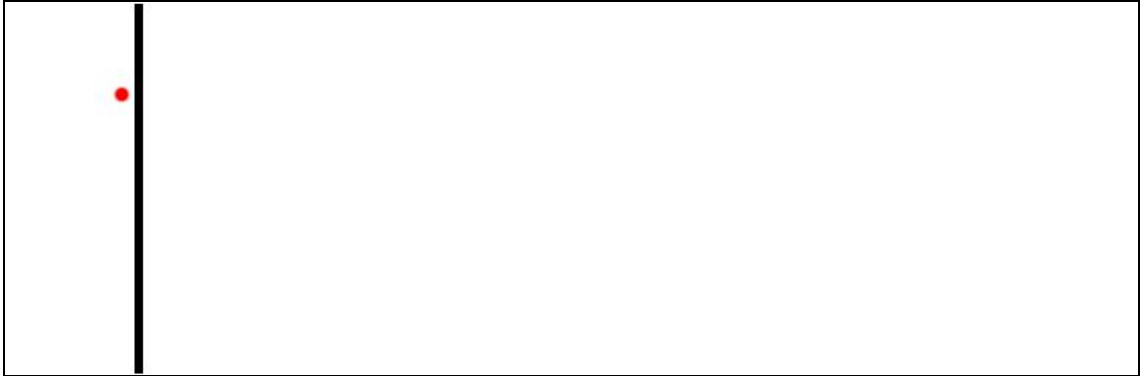
Dünya hiç bitmeyen bir inşa alanı gibidir. Çeşitli nedenlerle sürekli olarak şekillenir, değişir, dönüşür. Bu şekillenmenin bir parçasını da duvarlar oluşturur. İnsanlar çeşitli nedenlerle duvarlar inşa ederler ve hayatın her ölçeğinde bu duvarlarla karşılaşır. Bütün 'katı' duvarların inşa nedenleri olduğu gibi yıkılış nedenleri de vardır ve bu duvarlar görünür de olabilir görünmez de. Ancak hep 'oradadırlar'. Hep orada olmasının sebebi ise bu duvarların katı, güçlü, 'duvar' gibi olmasından kaynaklıdır. Güzergâhın bu bölümü de, bu katılık içindeki duvarın performansını ortaya koymaktadır.



Şekil 2.1 Duvar¹, (B. Kızıoğlu, 2019)

2.1.1 Asal Nesne

'Duvarı görüyorum.'



Şekil 2.2 Asal Nesne (B. Kızıoğlu, 2019)

İlk duvarın ne zaman inşa edildiğini kesin olarak bilmek mümkün değildir. Ancak ilk duvarla ne zaman karşılaştığımızı bilmek mümkün olabilir. Fiziksel olarak varoluşun başladığı ilk yer anne karnı olarak kabul edilirse, karşılaştığımız ilk duvar anne

¹ [20], [21] Kaynakları kullanılarak yazar tarafından kolaj hâline getirilmiştir.

karnındaki rahim çeperi, diğer adıyla rahim duvarı olacaktır. Varoluşun sıfır noktasındaki bu duvar, bebeği dış etkenlerden korumak ve bebek için güvenli bir alan oluşturmak için vardır. Duvar, bebeğin koruyucu kalkanıdır.

Bu duvarla ilişkimiz kesildiği andan itibaren de, kendimizi yine farklı ölçeklerdeki duvarların içinde buluruz; birbirinin içine geçmiş matruşka bebekleri gibi matruşka duvarlarımız vardır. Bu matruşkaların içinde insan elinden çıkmış ilk duvarın 'ne zaman yapıldığı' sorusunun yanıtını tarih çizelgesinde bir yere tam olarak oturtmak mümkün olmasa da, ilk duvarın 'neden yapıldığı' sorusunun cevabını 'karşılaştığımız ilk duvara' yani rahim duvarına bakarak bulabilmek mümkündür. Bu nedenle insanın inşa ettiği ilk duvar büyük ihtimalle rahim duvarının sağladığı korunaklı alanı sağlamak için, başka bir ifadeyle, kozmik bir rahim oluşturmak için yapılmıştır denilebilir.

Bu kozmik rahmin diğer bir adı, barınaktır. İnsanı bir barınağın içinde yaşamaya sevk eden arayış da, rahim duvarının ona sağladığı dış dünyadan korunma ve güvenlik arzusudur. Bu nedenle insan, ilk olarak çevresindeki mağara gibi hazır duvarları kendi kozmik rahmini oluşturmak için kullanmış, daha sonra da kendi korunaklı duvarlarını, yani barınağını inşa etme sürecine başlamıştır [22].

Fransız mimarlık kuramcısı MarcAntonie Lugier 'Mimarlık Üzerine Denemeler' (ing. An Essay On Architecture) adlı yazısında ilk barınağın (ing. primitive hut) mimarinin özünü oluşturduğunu söylemektedir. Lugier'e göre ilk barınağı oluşturan mimari elemanların her biri orijindir ve ilk barınağı oluşturan orijinlerden sonraki bütün mimari elemanlar bu orijinlerden türetilmiştir [23].

Benzer bir bakış açısını Amerikalı sanat kuramcısı George Kubler de kurmuştur. Kubler, tarih boyunca yinelenen formları incelediği 'The Shape of Time' adlı yazısında, toplumsal gelişimin ilk örneklerine 'asal nesne' adını vermiştir. Kubler'e göre asal nesneden sonraki bütün oluşumlar ise 'replika' olarak adlandırılmaktadır ve bu oluşumlar asal nesneden türeyen taklitlerdir [24].

Günümüze kadar olan süreçte Lugier'in mimarinin özü olarak nitelendirdiği ilk barınağın Kubler'in tanımında olduğu gibi birçok replikası türetilmiştir. Hatta o kadar çok replika türemiştir ki, replikaların her birinin özünün ortak olduğu tartışmalı hâle gelmiştir. Bu tartışmalardan birine yorum olabilecek bir düşünceyi, Dadacılık akımının

kurucularından Rumen asıllı Fransız şair Tristan Tzara ortaya koymuştur. Tzara'ya göre replikaların özü zamanla değişmemiştir, ancak replikalar biçim değiştirmiştir. Bu nedenle öze dönüş yapmak için 'doğum öncesi konfor'a dönmek gerekmektedir. Tzara bu düşüncelerini Minotaure dergisindeki 'D'un certain automatisme du goût' adlı metninde şu cümlelerle ifade etmiştir:

"İnsan toprakta, 'ana'da yaşadığı için, mağaralardan Eskimoların yurtlarına (mağara oyuğu ile çadır arası bir form ve insanın vajina biçimli kovuklardan girdiği, rahimvari yapının çarpıcı bir örneği), girişinde kutsal bir direk bulunan konik veya yarıküre biçimli kulübelere kadar, insanın meskeni doğum öncesi rahatlığı simgeler. İnsanın modern estetik denen iğdiş edilmişlikten tamamen azade olan o rahim-içi hayat hayâlinde mağaradan beşiğe ve mezara kadar anısını sakladığı dairesel, küresel ve düzensiz evleri yeniden inşa edeceğiz. Ama ancak insana, ergenlik çağında elinden alınan şeyi, çocukken hâlâ sahip olabildiği şeyi geri verdiğimizde; yatak örtülerinin altında, masa altlarında, yerin kuytu oyuklarında kendine inşa ettiği, hep dar bir geçitten girilen o luxe, calm et volupté krallıklarını geri verdiğimizde; esenliğin, yegâne olanaklı temizliğin –doğum öncesi arzulara özgü– yumuşak ve dokunsal derinliklerindeki ışık-gölgelerinde yattığını anladığımızda. Gündelik hayatın unsurlarından yararlanan iç mimarlık bir geri adımı temsil etmez, tam aksine, en güçlü arzularımızın –içimizde saklı ve ezeli ebedi arzularımızın– doğal olarak özgürleşmesine doğru atılmış gerçek anlamda ileri bir adımdır. Bu arzuların yeğlinliği insanın ilkel evrelerinden beri fazla değişmiş olamaz. Sadece, onları tatmin etme biçimleri birbirinden ayrıştırılmış ve daha geniş bir alana yayılmıştır. Geleceğin mimarisi rahim-içi mimarisi olacak [25]."

Lugier, Kubler ve Tzara'nın söylemlerden yola çıkarak, katı duvarları benzer bir bakış açısıyla yorumlamak mümkündür. Bu yorumlamaya göre, insan elinden çıkma ilk duvarın oluşumuna neden olan şey, yani korunma ihtiyacı orijin, asal nesne de ilk duvar olarak kabul edilebilir.

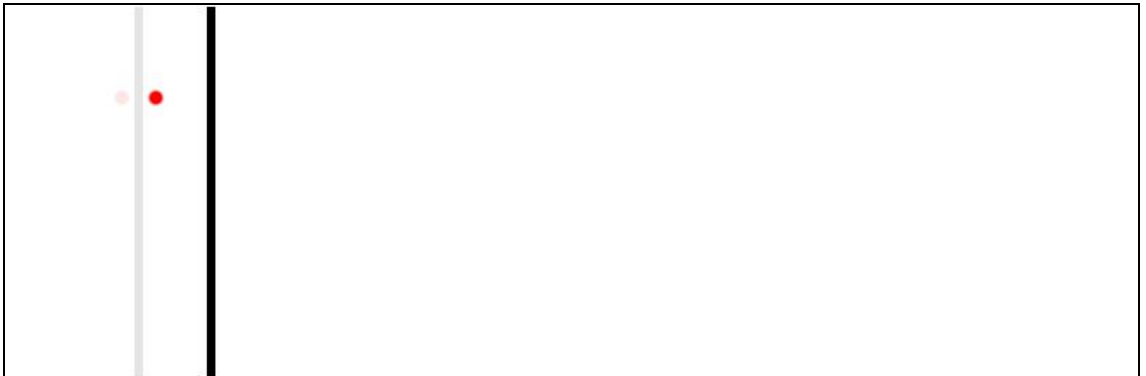
Çek yazar Franz Kafka da Yuva adlı hikâyesinde, ilk duvarın orijini olan 'korunma' ihtiyacından beslenmiştir. Bu hikâye, bir yuvanın 'neden' ve 'nasıl' yapıldığının öyküsüdür [26]. Hikâyenin kahramanı bir yer altı varlığıdır ve bu varlığın inşa ettiği bütün 'duvarlar', 'korunma ihtiyacının' ve bilinmezliğe karşı duyulan bir 'korkunun'

ürünüdür. Hikâye, "Yuvamın inşaatını tamamladım, sanırım güzel de oldu [26]." cümlesiyle başlar. Fakat yer altı varlığının, yuvasını bitirmesine rağmen, kendi güvenliği konusunda hâlâ endişeleri bulunmaktadır. Bu nedenle varlık, bütün hikâye boyunca bilmediği bir düşmana karşı büyük bir korku duymakta ve sürekli olarak yuvası ile uğraşmaktadır. Yer altı varlığının duyduğu korku, dışarıdan gelecek tehlikeye karşı duyduğu bir korkudur. Ancak, dışardakinin ne olduğunu kendisi de bilmemektedir ve varlığından bile emin olmadığı bir 'şey'den korkmaktadır. Bu belirsizlik de yer altı varlığında korkuyu daha da arttırmakta ve bu varlığın yuvasına daha fazla 'duvarlar' örmesine neden olmaktadır. Bir noktadan sonra ise, yer altı varlığı korunma ihtiyacı ile yaptığı yuvasının, aslında kendi hapisanesi olduğunu fark edemediği bir duruma gelmektedir.

Günümüzde de hâlen duvarlar örmekte, ilk duvarın birçok replikasını yapmaktayız. İlk barınaktan sonraki replikaların özünün aynı olup olmadığı tartışmalı olduğu gibi ilk duvardan sonraki bütün replikaların da yapılış amacının aynı olup olmadığı tartışmalıdır. Bu duvarlar neden yapılıyor? Kafka'nın 'Yuva'sındaki gibi varlığından bile emin olmadığımız düşmanımız için mi? Salt barınma ihtiyacı için mi? Yoksa bambaşka bir neden için mi? Bu duvarları yapmak için kaç tane neden, kaç tane ihtimal bulunabilir?

2.1.2 Hayal-Et

'Onu görüyorum'



Şekil 2.3 Hayal-Et (B. Kızıloğlu, 2019)

Bir duvar, sadece taşın taş üstüne konulmasından mı ibarettir? Amerikalı siyaset bilimi profesörü Wendy Brown 'Yükselen Duvarlar Zayıflayan Egemenlik' adlı kitabında "Tek

başına duvarın bünyevi yahut değişmez bir anlamı yoktur [27]." demiştir. Zîra duvar, fiziksel oluşumun ötesinde, aynı zamanda algısal oluşumları da içinde barındıran bir nesnedir. Örneğin, bir duvar fiziksel olarak görünmez olsa bile, algısal olarak görünür olabilir. Tıpkı bir hayâlet gibi.

Hayâletler, fiziksel varlık göstermeyen, zihnin kişiye oynadığı bir oyun olarak bilinir ve çoğunlukla insan formunda görünürlük gösterirler. Bu nedenle de, öznde görme ve algılamaya dair bir karmaşa yaratırlar. Hayâletler, zihinlerde bir karmaşa yaratsa bile, gerçekte var olmadığına inanılmaktadır. Ancak belki de hayâletlerin zihinlerde var olması, görünmezi görünür kılmak için yeterlidir.

Bazı duvarlar da bu yönden tıpkı hayâletler gibidir; varlığı görünmez olsa bile bu duvarların zihinde inşa edilmesi, en az fiziksel olarak inşa edilen duvarlar kadar katı, geçirimsiz ve görünür olması için yeterlidir. Bahsedilen görünürlük ve görünmezlik kimin neyi, nasıl gördüğüne bağlı olarak ortaya çıkar. Ancak burada kilit nokta görünmezliğin, bir şeyin var olmadığı anlamına gelmediğidir.

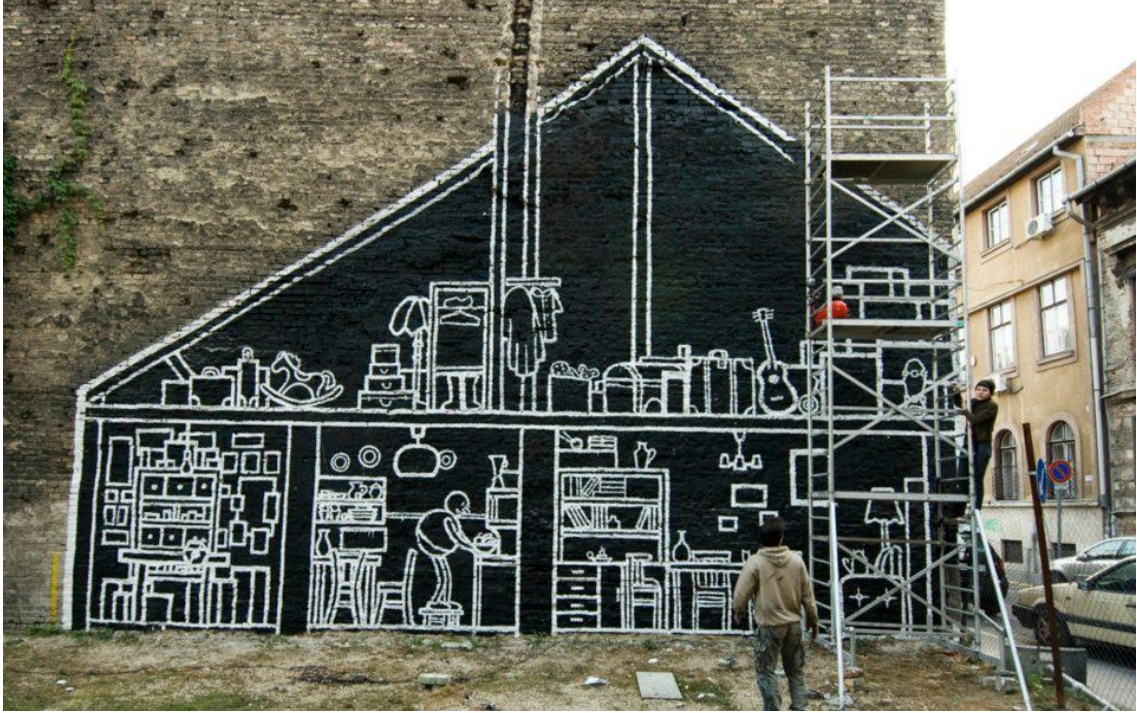
Dikkatli bakıldığında, içinde bulunduğumuz kentlerde de hayâlet duvarlardan çok sayıda görülebilir. Bu duvarlardan en net olanlarını görmek için yıkılan binaların yanında ayakta kalan komşu binalara bakmak yeterli olacaktır. Komşu binalarda hayâlet duvarların varlığının 'iz'leri açık seçik 'oradadır'. Bu izler tıpkı bir kesit çizimi gibi olup duvara dair birçok detayı belli eder. Malzeme geçişleri, mekansal farklılaşmaları, strüktürü okumak, hatta duvara asılmış çerçevelere bile rastlamak mümkündür.

Mimarlık, kent ve tasarım kültüründen beslenen Kot Sıfır adlı internet sitesi de kent dokusu içerisinde birçok duvarın hayâlet avcılığını yapmakta ve bu hayâlet duvarları '#hayâletyapılar' etiketi altında instagram sayfalarında toplamaktadırlar [28].



Şekil 2.4 Hayal-Et Duvarlar [28]

Benzer bir hayâlet avcılığını, kendilerine 'Merge Invisible' (tr. Kayıp Veri) adını verdikleri Budapeşteli bir grup sanatçı da yapmaktadır. The Nefelejcs Project adındaki hayâlet avcılığı çalışmalarını, kent arşivlerini tarayarak yıkılan binaya dair edindikleri lokasyon, kat planı gibi bilgileri komşu yapılara çizerek gerçekleştirmektedirler. Grup, izlediği bu yöntemle, hayâlet duvarları adeta 'hiç ölmemiş' gibi 'canlandırmaktadır' [29].



Şekil 2.5 Merge Invisible, 'The Nefelejcs Project' [29]

Fiziksel olarak şu an var olmayan, ama algısal olarak geçmişte inşa edildiği hâli kadar gerçek ve katı olan hayâlet duvarların bir örneği de Berlin Duvarı'dır. Bu duvar, fiziksel varlığını sürdürdüğü 28 yıl boyunca, geçirimsiz, katı bir duvar olup Berlin'i iki ayrı parçaya bölmüş ve 1989 yılından başlayarak aşamalı olarak zamanla yıkılmıştır. Büyük yıkılışın ardından, duvarın 'yokluğu' her 5 senede bir kutlanmaya başlamıştır. Mimar Devrim Çimen yayınladığı 'Berlin Duvarı Gerçekten Yıkıldı mı?' adlı makalesinde de duvarın yıkımının 'yokluğa' mı, yoksa sadece 'fiziksel bir yokluğa' mı işaret ettiğini sorgulamaktadır. Çimen'e göre bu kutlamalar ile yıkılmış duvar, aslında her 5 senede bir zihinlerde tekrar tekrar inşa edilmektedir [30]. Başka bir ifadeyle, 'ölü' Berlin Duvarı 'hayâlet' Berlin Duvarı'na dönüşerek zihinlere musallat olmaktadır.



Şekil 2.6 Berlin Duvarı izinin ışıklandırma çalışması [31]

Fransız filozof Jacques Derrida, 'Marx'ın Hayâletleri' adlı kitabında musallat olmayı, "Ölmüş kişi hep orada gibi, belirişi önemsiz değil. Hiçbir şey yapmıyor da değil [32]." sözleri ile tanımlamıştır. Ölü Berlin Duvarı'nın da zihinlerde belirişinin, ölü kalmamasının sebepleri vardır. Sebepleri bu çalışmanın konusu değildir, ancak duvarın hep orada olması ve zihinlere musallat olmaya devam etmesi duvarın 'kendi' hâlinde, yoklukta bile varlık gösterdiğinin işaretidir.

DUVARIN 'AKIŞKAN HÂLİ'

İkinci güzergâh, duvarın iki yüzüyle ilgilidir. Duvarın 'kendi' hâline ek, başka bir hâl, başka ihtimallerin arandığı ilk bölümdür. İhtimalleri ararken katı, geçirimsiz duvarın boşlukları keşfedilir ve sınırlar geçirgenleşir; bilgiler, anlamlar, algılar sınırların bir tarafından öteki tarafına kayar. Bütün bu sızıntıların sonucunda, keşfedilen bu hâl duvarın geçirgen, boşluklu, 'akışkan' hâlidir.

Fransız filozof ve fenomenolog Maurice Merleau Ponty 'Algılanan Dünya' adlı kitabında, Fransız yazar Jean-Paul Sartre'nin belli bir akışkanlığa sahip olan bal tanımını şu şekilde yapmıştır; "Aheste bir sıvıdır bal; belli bir kıvamı vardır, ele gelir ama tutulur tutulmaz da parmakların arasından sıyrılır, ne yapıp edip kendine geri döner. Kendisine bir biçim verilir verilmez dağılmakla kalmaz, onu tutmak isteyen eline yapışarak rolleri tersine çevirir. Canlı el, bulgulayan el, daha demin nesnesine egemen olduğunu sanırken, şimdi balın çekim alanına girmiştir, kendi dışındaki varlığa bulanmıştır [33]."

Duvarın akışkan hâli, tıpkı Sartre'nin balı gibi rollerin tersine çevrildiği, dönüşümlerin, iç içe geçmelerin, üst üste binmelerin, karşı karşıya gelmelerin yaşandığı, algıların sürekli olarak duvarın bir tarafından öteki tarafına kaydığı, boşluklardan sızıntıların aktığı bir akışkanlık hâlidir.

3.1 Duvarın Önü-Ardı

Fransız sosyolog Henri Lefebvre 'Mekanın Üretimi' adlı kitabında, kartezyen düşünce sisteminin her zaman nesnenin karşısına özneyi koyduğunu söyler [34]. Lefebvre'nin bu söylemi, çalışmanın birinci güzergâhındaki sabit özne ve nesneye referans vermektedir. O hâlde sabit özne ve nesne için kabul gören denilebilir. Peki duvarın görünen yüzünün

ardı keşfedildiğinde, kabul görene ek olarak farklı ihtimaller keşfedilebilir mi? Duvarın ardında nasıl bir özne ve nesne ihtimali bulunabilir?

Benzerliklere sahip olan bir başka kartezyen düşünce sistemini de Spinoza felsefesi ortaya koymaktadır. Fransız yazar ve filozof Gilles Deleuze, Spinoza düşünce sistemini yorumladığı 'Spinoza - Pratik Felsefe' adlı kitabında "Bir cisim başka bir cisimle ya da bir fikir başka bir fikirle 'karşılaştığında' bu iki bağıntı bazen daha güçlü bir bütünü oluşturmak için birleşir, bazen de biri diğerini parçalarının biraradalığını bozarak parçalar [35]." demiştir. Bu düşünce sadece fikir ile fikrin, cisim ile de cismin birbirine tesir etmesi ihtimalini kabul eder ve yorumlar. Duvarın ardının keşfi ise bütün kabullerin dışına çıkarak 'fikir' ve 'cismin' de birbirleriyle karşılaşması ihtimalini bulmayı hedeflemektedir.

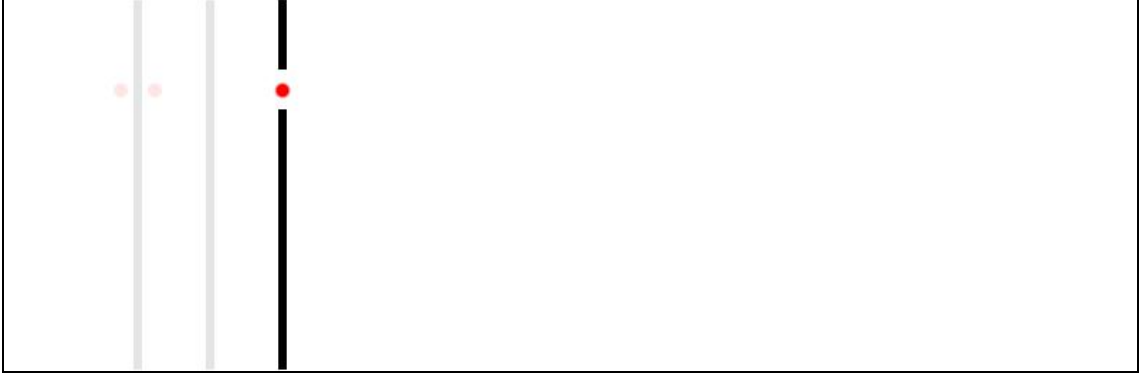


Şekil 3.1 Duvarın Önü-Ardı¹, (B. Kızıloğlu, 2019)

¹ [36], [37] Kaynakları kullanılarak yazar tarafından kolaj hâline getirilmiştir.

3.1.1 Statik Beden

'Neredesin? Biz kimiz?'



Şekil 3.2 Statik Beden (B. Kızıoğlu, 2019)

İnsan ilk çağlardan beri, barınma, korunma gibi temel ihtiyaçlarını karşılamak için duvarları kullanırken, aynı zamanda başka bir insani ihtiyaç olan 'iletişim' için de duvarları kullanmıştır. Süregelen bu eylemde yazılıp çizilenler zamana bağlı olarak değişip dönüşse bile, duvarların bir söylem aracı olarak kullanımını her zaman devam etmiştir. Amerikalı siyaset bilimci Wendy Brown da 'Yükselen Duvarlar, Zayıflayan Egemenlik' adlı kitabında duvar kavramını sosyolojik bir bağlam üzerinden değerlendirirken "Duvarlar söylemlerden doğup söylemler içinde şekillenir, söylemsel beyanlar hâlini alabilirler [27]." yorumunu yapmıştır. Brown'un yorumundaki 'duvarın söylemlerle şekillenebilme ihtimali', aslında duvarın metaforik olarak akışkanlığına da referans vermektedir.

Duvar üzerinden söylemlerini yansıtarak, duvarı bir iletişim aracı olarak kullanan her özne, aslında duvara bir iz, kendinden bir parça bırakmaktadır. Bu durum duvarı adeta bir 'bal' gibi akışkanlaştırır ve duvarın dönüşümselliğine neden olur. Böylece 'hareketli beden'den (insan) 'statik nesneye' (duvar) geçiş olur ve duvar 'statik beden'e dönüşür. Bu noktada duvar artık bedenleşmiştir; statik beden, dile gelir ve böylece diğer hareketli bedenlere tesir eder. Başka bir ifadeyle, fikir ve cisim birbirleri ile karşılaşır ve cisim fikre dönüşür. Duvar artık bir fikirdir.

Bazı durumlarda duvarın bedene, bir fikre dönüşmesi için üzerine birşeyler yazılıp çizilmesine gerek yoktur. Duvara özne tarafından bilinçli olarak bir şey bırakılmaması da en az üzerinde bir şeyler yazılan duvarlar kadar 'konuşmaktadır'. Örneğin; Berlin

duvarının Batı Almanya cephesi grafiti kaplıyken, Doğu Almanya cephesi beyaza boyalıdır. Ancak Berlin Duvarı'nın beyaz yüzü de en az grafiti kaplı yüzeyi kadar 'ses' çıkartmaktadır ve her iki ses de 'duvarın sesi'dir.

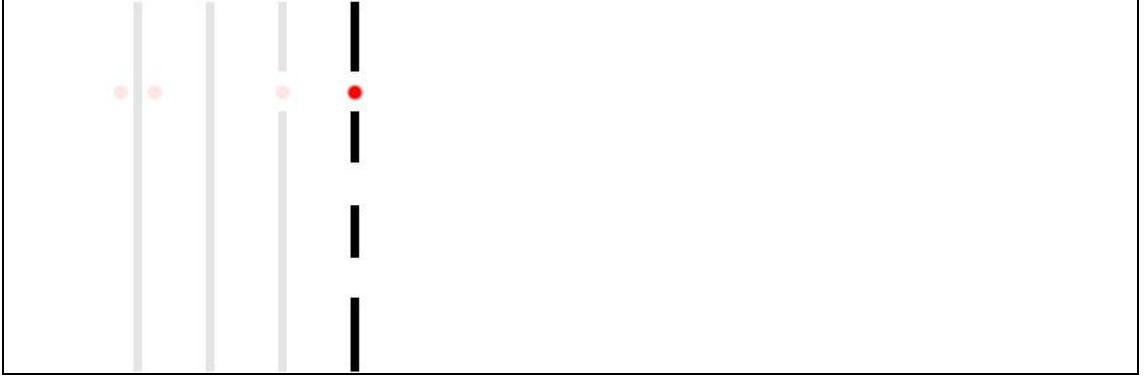
Bu noktada artık bedenın nesnelere karşı olan mesafesi Ponty'nin 'Algılanan Dünya' kitabında yazmış olduğu nesne ve özne ilişkisindeki yorumuna dönüşmüştür; "Nesnelerle ilişkimiz mesafeli değildir, her nesne vücudumuza ve yaşamımıza seslenir, insan özelliklerine bürünür (uysal olur, düşmanca olur, bize karşı koyar...); tersi de geçerlidir, bu nesnelere sevdiğimiz ya da nefret ettiğimiz davranışların simgeleri gibi yaşarlar içimizde. İnsan şeylere yatırım yapar, şeyler insana [33]." Ponty'nin bu yorumunda olduğu gibi duvar, üzerinde resimleri ve yazılarıyla bir nesne olarak insan özelliğine bürünür, akışkanlaşır, öznenin temsiline dönüşür ve 'konuşur'.



Şekil 3.3 Berlin Duvarı'nın grafitili yüzü ve beyaz yüzü [38]

3.1.2 Statik Duvar

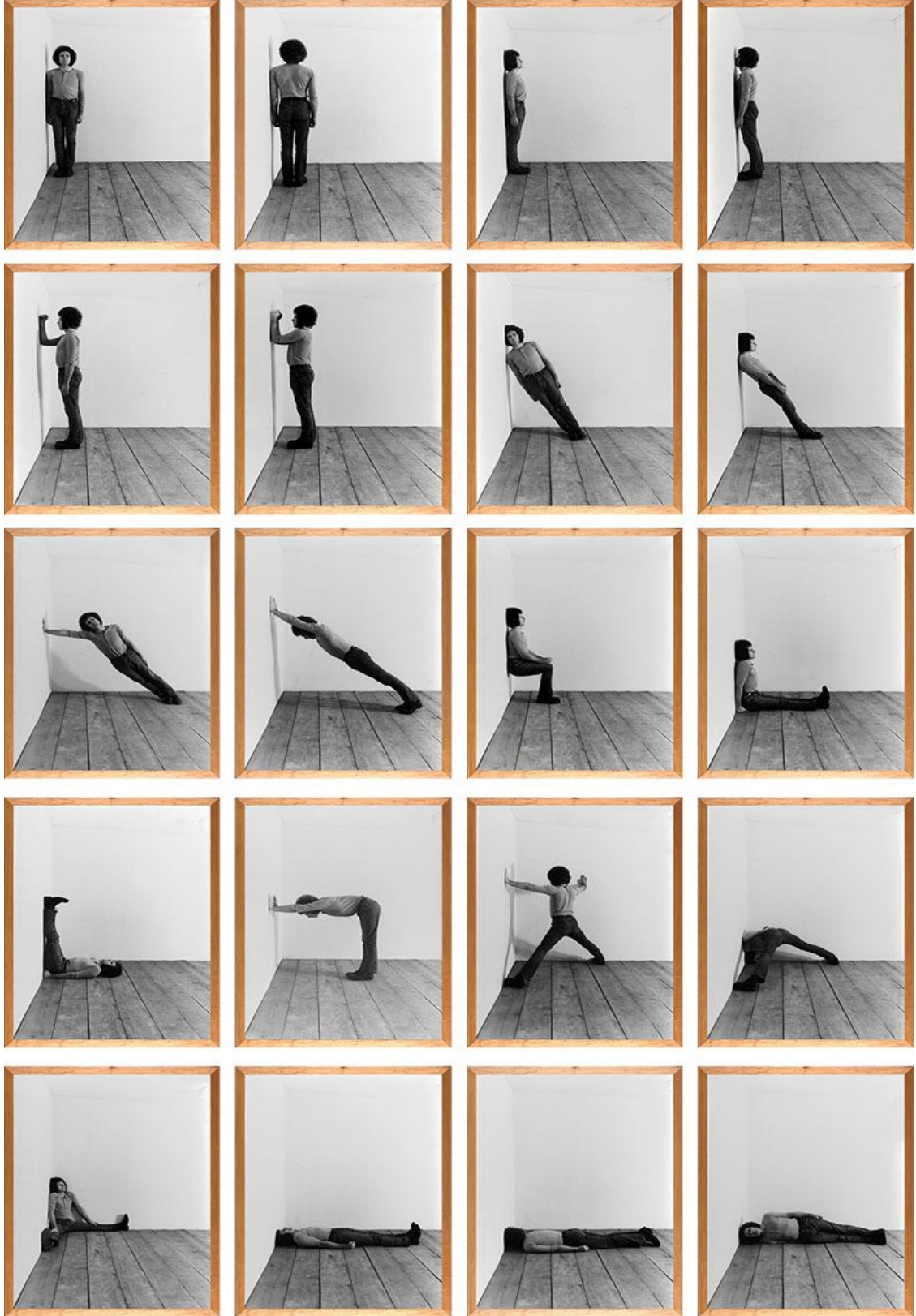
'Neredeyim? Biz kimiz?'



Şekil 3.4 Statik Duvar (B. Kızıloğlu, 2019)

Türk yazar Ahmet Hamdi Tanpınar 'Saatleri Ayarlama Enstitüsü' adlı kitabında "Saatin kendisi mekan, yürüyüşü zaman, ayarı insandır [39]." diyerek insan ve mekanın yakın ilişkisi içerisinde olduğunu ortaya koymuştur. Bu bilgi, bilinen, kabul görmüş bilgilerdendir. Duvarlar birçok ölçekte mekan oluşturmak için kullanılmaktadır. Bu da kabul görmüş bir bilgidir. Herhangi bir sürprizi yoktur. Ancak duvarın ihtimallerinin aranmaya başlandığı bu güzergâhta 'duvarın özneleşmesi' ihtimaline rastlanması, kabul görenin dışına çıkmayı, 'öznenin de duvarlaşması' ihtimalinin aranmasını ve buna bağlı olarak 'Bedenle de mekan oluşturmak mümkün müdür?' sorusunun sorulmasını zorunlu kılmaktadır. Bu sorunun sorulması ise, başka bir soru zincirini oluşturmaktadır; 'Beden de bir duvar olabilir mi, yoksa zaten beden bir duvar mıdır?', 'Beden, iç dünyamız ile dış dünya arasındaki sınır olarak tanımlanabilir mi?', 'Bedenimiz nerede başlar, nerede biter?'

Alman heykeltıraş ve performans sanatçısı Klaus Rinke, 1970 yılında gerçekleştirdiği 'Zaman, Mekan, Beden, Dönüşümler' isimli performans çalışmasında bu soruların cevabını aramaktadır. Rinke, bu çalışmasında duvar ile bütünleştirdiği bedeni ile bir mekan oluşturmuş ve bedenini sergileyerek onu bir nesneye dönüştürmüştür. Bir başka ifadeyle, Rinke'nin bedeni duvarlaşmış, özne nesnelleşmiştir.



Şekil 3.5 Klaus Rinke, 'Zaman, Mekan, Beden, Dönüşümler (ing. Time, Space, Body, Transformations)' performans çalışması, 1970 [40]

DUVARIN 'HER HÂLİ VE/VEYA HÂLSİZLİĞİ'

Birinci güzergâh duvarın bir nevi kartezyen hâlini çözümlerken, duvarın varlığının ve yokluğunun performansını ortaya koymuş, duvarın fiziksel olarak 'yok' olduğu durumlarda bile 'var' olduğu 'an'ların çözümlemesini yapmıştır.

İkinci güzergâh bakış açısının değişmesiyle birlikte başlamış ve buna bağlı olarak duvarın yeni ihtimallerinin eklenmesiyle sonlanmıştır.

Üçüncü güzergâh ise önceki güzergâhlardan farklı olarak duvarın varlığı ve yokluğu arasındaki 'arafta' hâlini çözümler niteliktedir. Duvarın arafta olma hâli hem her yere ait olabilme, hem de hiçbir yere ait olamama ihtimallerini içinde barındırır. Diğer bir ifadeyle, duvar ne vardır ne de yoktur veya hem vardır hem de yoktur. Duvarın bu tanımlanamaz hâli, güzergâh boyunca yazarı da muğlak bir durumun içine sokar. Bu durumun içinde bilinmezliğin yarattığı gerilim, yazarı her zaman tetikte bırakır. Yazar duvarın neresinde olduğunu anlamaya çalışırken, dahası duvarı bile tanımlayamazken sürekli yeni bir senaryo üretir. Üretilen her bir senaryo yeni ihtimallere referans verir ve birçok soru üretilmesine neden olur.

Bu güzergâhta üretilen soruların bazılarında bölüm sonunda cevap bulunabilir. Bazı sorular da cevapsız kalabilir. Cevapsız kalmak, muğlaklığı arttırarak bu güzergâh için olumsuz bir durum olmanın aksine, yeni sorular üretilmesini sağlamıştır. Cevaplar son iken, sorular başlangıçtır ve tezin bu güzergâhı bitmek yolunda değil, başlamak yolunda bir adım olarak tasarlanmıştır.

'Yoksa duvarın her hâlini gördüğümüzü düşündüğümüz o an aslında hâlsizliğin başladığı an olabilir mi?'

4.1 Duvarın Cisimsizliği

Müzik, bütün hacimselliğinden arınmış, ama en az hacimsel bir 'nesne'nin çevreleyebileceği kadar özneyi içine alan, hatta içine almakla kalmayıp 'boşluklardan sızan, nüfuz eden', ismi olup da cismi olmayan bir 'şey'dir.

Duvarın ihtimallerinden biri de, tıpkı müzik gibi bir 'şey'dir; boşluklardan sızar, özneyi sarıp onu çevreler, ona nüfuz eder. Ancak bu sızıntı, akışkan bir hâl gibi değil, difüzyon hâli gibidir. Dolayısıyla bu duvarlar için de müzik gibi 'cisimsiz' demek mümkün olabilir. Duvar bu cisimsizliğe görmeyi zorlaştıran ulaşımaktadır. Ancak unutulmamalıdır ki görmek farklı, bakmak farklı bir şeylerdir. Fransız filozof ve yazar Gilles Deleuze 'Francis Bacon 'Duyumsamanın Mantığı' adlı kitabında "Bulanıklıkta görmediklerimi görebiliyorum [41]." cümlesini kurmuştur. Delueze'ün bu sözü aslında duvarın cisimsizliğinin sunduğu deneyimi özetlemektedir; görmenin zorlaştığı 'an'da, algının tüm boyutlarına uzanan, daha duyuşsal bir deneyim gerçekleşmektedir ve bu sayede görülemeyenler de görür hâle gelmektedir. Bu nedenle duvarın bu hâli cismani olmaktan ziyade algısaldır denilebilir.

Duvarlar hacim ve kütleden çok daha fazlasıdır. Algısaldır, duyuşaldır. Bu nedenle kendi hâlinden çok daha farklı bir deneyim sunmaktadır. Duvarın da müzik gibi cisimsizleşmesi onu bilmediğimiz bir boyuta getirmekte ve kendisiyle kurmamız muhtemel iletişimi yeni bir platforma taşıyabilmektedir.

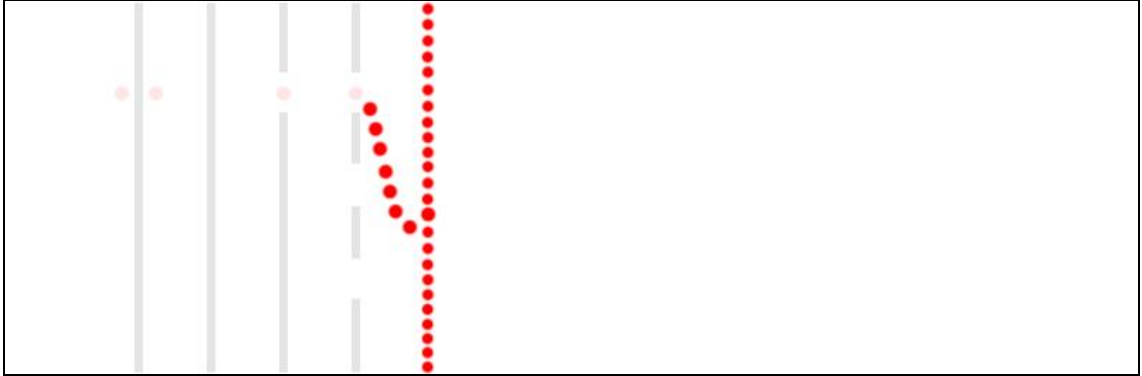
İsviçreli Peter Zumthor 'Mimarlığı Düşünmek' adlı kitabında "Algıladığımız nesnelerin bize verecek mesajı yoktur, basitçe oradadırlar [42]." demiştir. O hâlde algılayamadığımız nesnelerin bize ne gibi mesajları olabilir? Belki de burada önemli olan mesajın ne olduğu değil, mesaj bulabilme ihtimalimizdir.



Şekil 4.1 Duvarın Cisimsizliği¹, (B. Kızıoğlu, 2019)

4.1.1 Hangi Duvar?

'Gördüğüm sen misin? Yoksa ben mi?'



Şekil 4.2 Hangi Duvar? (B. Kızıoğlu, 2019)

Bir şeyin varlığını veya yokluğunu ispat etmeye çalışmak, hem inkar hem de kabulü beraberinde getirir. Var derken yokluğun, yok derken de varlığın inkarı, bir diğerinin olabilirliğinin kabulüdür. Peki inkar bile aslında bir kabulse, diğer ihtimalleri nerede aramak gerekir?

¹ [43], [44] Kaynakları kullanılarak yazar tarafından kolaj hâline getirilmiştir.

Kulaktan kulağa yayılmış efsaneye göre, bir felsefe dersinde sınav sorusu olarak 'Bana bu sandalyenin var olmadığını kanıtlayın.' diye sorulmuştur. Sayfalarca yazılan cevaplar arasından sadece tek bir kağıt başarılı olabilmıştır ve bu kağıdın üzerinde ise yalnızca tek bir cümle yazılmıştır: 'Hangi sandalye?'

Bir şeyin yokluğunu ispat etmek üzerine sorulmuş sorunun karşılığı olarak verilen bu cevap yeterli midir ya da doğru mudur sorgulanabilir. Ancak 'Hangi sandalye?' sorusu tezin 'Hangi Duvar?' bölümünün oluşmasını sağlayan tüm soruların kıvılcımıdır. Bu soruyla tüm kabuller muğlaklaşmış, duvar 'var' ya da duvar 'yok' demek yerine duvar 'var mı', 'yok mu' sorularının arasındaki muğlak bölgede gezinilmiştir.



Şekil 4.3 Diego Velázquez, 'Las Meninas (tr.Nedimeler)', 1678 [45]

İspanyol Ressam Diego Velázquez 1678 yılında 'Nedimeler' (isp. Las Meninas) adını verdiği, dönemin kral, kraliçe, prensesi ve diğer saray çalışanlarının bulunduğu bir tablo yapmıştır. Tablonun adı ve resmedilen kişiler düşünüldüğünde 'Nedimeler' tablosunun döneminde yapılmış diğer saray tablolarından çok da farklı olmadığı düşünülebilir.

Ancak tabloya 'bakan' biri Nedimeler'in asla sıradan bir tablo olmadığını anlayacaktır. Nitekim Fransız şair Theophile Gautier, Nedimeler'i ilk gördüğünde 'Tablo nerede?' diye haykırmıştır [46].

Tablonun tam ortasında dönemin prensesi olan 4.Philip'in kızı Margarita yer almaktadır. Prenses, prensesin çevresini saran nedimeler, saray soytarıları ve diğer çalışanların hepsi 'bize' bakmaktadır. En arkada ise, kapıdan çıkmak üzere olan kahya görünmektedir. Belki de kapıdan çıkmak yerine içeri girmek üzeredir. Kim bilir? Hangi eylemi gerçekleştirdiği bilemediğimiz kahya da 'bize' bakmaktadır. Tabloda 'bize' bakan bir başka kişi de bir tuvalin arkasında elinde fırçasıyla duran ressamdır. Belki son fırça darbesini atmaya, belki de ilk dokunuşunu bırakmaya hazırlanıyordur [46]. Kim bilir? Bizi bu belirsizlikle bırakan ressam, aynı zamanda Nedimeler'in ressamı olan Velazquez'in ta kendisidir. Daha açıklayıcı bir ifadeyle, Velazquez kendini, atölyesinde 'Nedimeler' tablosunu çizerken resmetmiştir.



Şekil 4.4 Nedimeler tablosudaki bakışlar [45]

Resmedilen kişilerse Velazquez'in arkasında, duvarda asılı olan aynadan yansımaktadır. Yansımada görünen kişiler 4. Philip ve Maria-Anna'nın görüntüleridir ve 'onlar' da aynadan bize bakmaktadır. Eğer herkes bize bakıyorsa, neden aynadaki yansıma 'bize' değil de onlara aittir. Velazquez kral ve kraliçeyi resmediyorsa, neden tablonun adı 'Nedimeler'dir? "Acaba iki tablo mu vardır? Biri gördüğümüz, diğeri de görmediğimiz, ama yapıldığını anladığımız. Asıl tablo hangisidir [46]?" Gautier'nin 'Tablo nerede?' sorusu tam da bu noktada anlam kazanır. "Las Meninas, bakanın bakılan olduğu ve tablonun kişilerinin arasına katıldığı tek resimdir [46]."

Tablonun bu belirsizliği bizi - muğlak bölgede gezinen ben ve sizi - Fransız fenomenolog Maurice Merleau-Ponty'nin görenin görülen olduğu ten-beden fenomenolojisine götürür. Ponty'e göre;

"Vücudum hem görendir, hem de görünürdür. O ki her Şeye bakmaktadır, kendine de bakabilir ve o zaman, göründüğünde kendi görme gücünün öbür yanını tanıyabilir. Kendini, gören olarak görmektedir; kendine, dokunan olarak dokunmaktadır; kendisi için görünür ve hissedilirdir. Bir kendidir, herhangi bir Şeyi ancak özümleyerek, kurarak, düŐünceye dönüŐtürerek düşünen düşünce gibi saydamlıkla değil ama karıŐtırmayla, narsisizmle, görenin gördüğüne, dokunanın dokunduğuna, hissedenin hissettiğine dahil olmasıyla bir kendidir. Öyleyse Şeylerin arasında tutulmuŐ bir kendi, bir yüzü ve bir sırtı olan, bir geçmişi ve bir geleceği olan bir kendidir [47]." Dolayısıyla beden hem özne, hem de nesnedir; bir bütündür, homojendir.

Ponty'nin bu düşünce sisteminden yola çıkararak, Nedimeler tablosunda, bizler tabloyu ararken, aynı zamanda tabloda kendimizi de ararız, demek mümkündür. Başka bir ifadeyle tablonun bu muğlak hâli, hem nesneyi 'kendini' hem de özneyi 'bizi' muğlaklaştırır, birbirine katıp karıŐtırır, her Şeyi homojenleŐtirir.

'Acaba Tablonun içinde miyim, dışında mı? Tablo ben miyim?... Tablo nerede?'

Benzer belirsizlikleri Antony McCall'un katı-ışık filmleri olarak adlandırılan çalışmalarında da görmek mümkündür. McCall'un katı-ışık filmleri, boşluğa yansıtılan ışığın hacimsel bir form kazanarak üç boyutlu hâle gelmesi ile oluşur. Form kazanan ışık, kendi sınırlarını çizerek bir mekan yaratır. Bu nedenle çalışmayı deneyimleyenler, ışığı katı bir cisim, bir duvar gibi algılar; çevresinde dolaŐır, izler, dokunmaya, hissetmeye çalışır. Ancak, ışığı hissetmek ne derece mümkündür? Eğer ışığı hissetmek mümkün değilse, neden yine de ona dokunmak istenmektedir?



Şekil 4.5 Antony McCall, 'Solid Light Works' [48]



Şekil 4.6 Antony McCall, 'Solid Light Works' [49]

Kişinin algılarıyla oynayan bu çalışmayı Amerikalı sanat eleştirmeni Hal Foster, 'Sanat Mimarlık Kompleksi' adlı kitabında 'ışığın paradoksu' olarak nitelendirir [50];

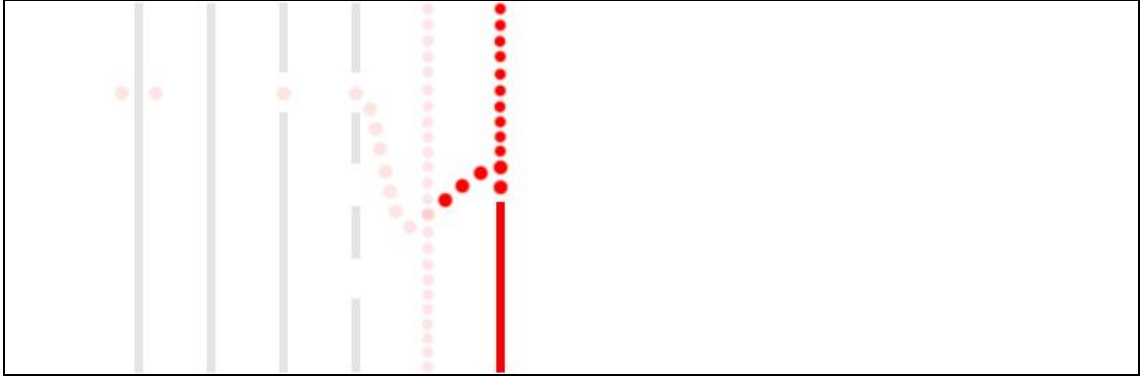
"Katı ışık güzel bir paradokstur, ışığın doğası hakkındaki eski tartışmayı (yani, ışık bir parçacık mıdır, dalga mıdır tartışmasını) anımsatır ve McCall bizi bu paradoksla oynamaya davet eder; ellerimiz ışığın içinden kolaylıkla geçse bile, sanki maddi nesnelermiş gibi görüntülere dokunmaya, ışıktan ibaret olan hacimleri katı cisimlermiş gibi görmeye çağırır. Bu oyun kuşkusuz duyusaldır, ama aynı zamanda bilişseldir, çünkü bizi şu soruları sormaya iter (zaten McCall da retorik olarak bunları sorar): 'Eser nerede? Duvarda mı (yoksa yerde mi)? Eser boşlukta mı? Eser ben miyim?' [50]" Bu

sorular, Gautier'in 'Tablo nerede?' sorusunu anımsatmaktadır. Peki Velazquez ile benzer bir muğlaklık yaratan McCall'un eserindeki özne ve nesne ayrımını bu denli muğlaklaştıran şey nedir?

McCall'un bu çalışmalarında özne ve nesne arasındaki sınırı bu denli muğlaklaştıran şey, mekanı oluşturan 'elemanın', yani ışığın cisimsiz olmasından kaynaklıdır. Işığa dokunup dokunmadığını bile anlayamayan beden, mekana karışır, bütünleşir ve beden aynı zamanda mekanın da keskin hatları dağılır. Mekan ve beden birbirlerinin buyurganlığı altında olmaktan çıkar; deneyimleyen aynı zamanda sergilenen olur. Tıpkı bakanın bakılan olduğu 'Nedimeler' tablosu gibi. O hâlde ışık bile fizik kuralları çerçevesinde tam olarak tanımlanamazken, ışığın oluşturduğu mekan, ne olarak tanımlanabilir?

4.1.2 Duvar Nerede?

'O nerede? Ben neredeyim?'

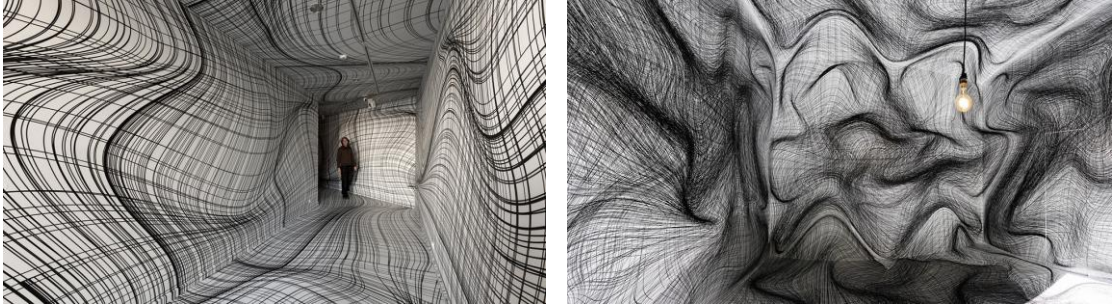


Şekil 4.7 Duvar Nerede? (B. Kızıloğlu, 2019)

İngiliz yazar John Berger 'Görme Biçimleri' adlı kitabında görme duyusunun bütün duyulardan önce geldiğini söyler [51]. Bu cümleden yola çıkarak, 'en önce yanılısamaya düşebileceğimiz duyumuz da görmedir.' denilebilir.

Avusturyalı sanatçı Peter Kogler'in kamusal mekanlarda yarattığı enstalasyon çalışmaları da öznenin algılarıyla oynayıp, onu gördükleri kaşısında yanılısamaya uğratmaya yöneliktir. Kogler, mekanın tavan, döşeme ve duvarlarıyla yarattığı manipülasyonlar sayesinde, özneyi saran, algılarının tüm boyutlarına uzanan bir görüş gerçekleşmesine sebep olmaktadır. Kişi ne ile çevrelendiğini ve nasıl çevrelendiğini

anlamlandırmaya çalışırken, kendini muğlaklığın içinde bulmaktadır ve bu noktada, 'herşeyin muğlaklığının' içinde mekan daha duyumsal olarak ifade edilebilen bir deneyim sunmakta ve bu deneyimin içinde algılama çabası arttıkça 'görme' de bir o kadar artmaktadır.



Şekil 4.8 Peter Kogler, 'ING Art Center' (solda), Brussels 2016 [52], 'Sigmund Freud Museum', Viyana 2015 (sağda) [53]

'Görme'nin arttığı ve algının başka bir boyuta taşındığı benzer bir duruma hâlüsünasyonlarda da rastlamak mümkündür. Japon sanatçı Yayoi Kusama küçük yaşlardan beri gördüğü hâlüsünasyonlar sayesinde dünyayı farklı görmektedir. Düşünün; küçük bir çocuksunuz. Bir çiçek tarlasındayken bütün çiçekler sizinle konuşmaya başlıyor ve bir süre sonra, çiçekler puantiyelere dönüşüyor. Yalnızca çiçekler de değil, yer, gök adeta tüm evren puantiye ile kaplanıyor. Bu sonsuz noktaların içinde siz olsaydınız ne yapardınız?



Şekil 4.9 Yayoi Kusama ve puantiyeler [54]

Yayoi Kusama böyle bir durumla karşılaştığında, gördüklerini sadece kağıda dökmüş, yıllar sonra ise bizlerin de görebilmesi için üç boyutlu dünyalar yaratmayı tercih

etmiştir. Yarattığı bu dünyalardan biri de 2008 yılından beri Danimarka'da Louisiana Modern Sanat Müzesi içinde 'Ruhların Parıldayan Işıkları' (ing. Gleaming Lights of the Souls) adı altında sergilenmektedir. Kusama, bu deneyimi aynalarla çevrili bir oda içinde sonsuz küçük ışığın yansımalarından oluşturmuştur. Ziyaretçiler de kendilerini bu sonsuzluğun bir parçası olarak görmekteydiler. 'Sonsuzluk ne kadar derindir?'



Şekil 4.10 Yayoi Kusama, 'Gleaming Lights of the Souls ' [55]

Kusama, gördüğü hâlüsünasyonlardan dolayı 1975 yılından beri bir akıl hastanesinde yaşamakta, geceleri hastanesinde uyurken, gündüzleri hastane içindeki atölyesinde 'gördüklerini' göstermek için çalışmaya devam etmektedir. Ancak Kusama'nın hastanede bulunma nedeni, 'iyileşmek' istemesi değildir. Aksine, bu durumun onun yaratıcı yönünü beslediğine, görgüsünü daha da arttırdığına inanmaktadır. Belli ki Kusama da, Deleuze gibi bulanıklıkta görmediklerini görmektedir.

Yanılsamadan beslenen bir başka kişi de, Amerikalı sanatçı James Turrell'dir. Turrell 'Sığ Mekan Konstrüksiyonları' (ing. The Shallow Space Construction) isimli erken dönem çalışmasında "Parlak ışıkla aydınlatılmış, dolayısıyla konumu saptanamayan yamuk düzlemlerle desteklenmiş galeri duvarlarındaki küçük açıklıklarda renkli ışık perdeleri yaratmaktadır [50]." Kişi, gözün alıştığı yapısal ilişkilerin ötesinde algıların sınırlarının zorlandığı bir okuma ile karşı karşıya kaldığında yanılsamaya düşmekte ve kendine; 'Orası neresi?, Ben neredeyim?' sorularını sormaktadır. Yanılsamanın başladığı an belirsizliğin başladığı, algının da bulanıklaştığı andır. Algının bulanıklaşmasıyla da farklı bir boyutta daha fazla görmenin gerçekleşmesi mümkün hâle gelmektedir. Çalışmayı

deneyimleyen kişi, elle tutulamayan, gözle görülemeyen, sadece dinleyenin ruhla bağlantı kurduğu, müzikte olduğu gibi sınırları belli olmayan bir ışık yoğunluğunun karşısında algılarıyla gerçeği arama çabasına düşmektedir. Bu nedendir ki Turell'de kendi sanatı hakkında "'ne minimalizm ne kavramsal sanat', 'benim eserlerim algısaldır' [50]."demektedir.



Şekil 4.11 James Turell, 'The Shallow Space Construction', 1968 [56]

Bakanı bir süre sonra içine alan bu yerleştirmeler, sabit varlıklardan çok, retinamızın ve sinir sistemimizin yansıttığı üç boyutlu yarılsamalar gibi görünmektedir. Turell bu durumu, "Bir deneyimin çerçevenmesinden ziyade, içinde deneyimin yaratılabileceği bir durumun oluşturulması söz konusudur." diye açıklamakta ve bu deneyimi açık bir biçimde fenomenoloji bağlamında düşünmektedir; "Bir mekanı görerek derinlemesine kavramaya çalışırken, 'kendimizi görürken görmemiz' mümkündür. Bu görme, bu kavrama çabası, mekanı bilinçle doldurur [50]."

Dolayısıyla görmenin bulanıklaşmaya başladığı bölge, algımızın da bulanıklaşmaya başladığı bölgedir ve bu bölgede daha çok 'görme' gerçekleştirmektedir. Bu durum şu şekilde de ifade edilebilir: Algımızın merkezinden etrafına doğru azalan bir görme

gerçekleştirirsek, 'çok daha fazlasını görmemiz' mümkündür. Bir başka ifadeyle duvarın nerede olduğunu kavrayamamak, ihtimalleri kısıtlamak yerine arttıran bir 'an' olabilir.

4.2 Nesnesizlik Deneyimi

Ukraynalı ressam Kazimir Maleviç 1915 senesinde yazmış olduğu 'Süprematizm Manifestosu'nda; "Gördüğümüz her şeyi onlar hakkında ya da benzer konularda edinmiş olduğumuz deneyimler üzerinden algılarız [57]." demiştir. Peki gördüğümüzü sandıklarımızı nasıl algılarız? Ya da baktığımız yerde görülecek hiçbir şey olmadığını düşünüyorsak? Mesela; boşluk ya da hiçlik? Boşluk ve hiçlik aynı anlama mı gelmektedir?

Herhangi bir boşluk ne zaman maddeyle dolu bir yer hâlini alır? Herşeyi değiştiren ama kendisi değişmeyen şey nedir? Yeri ve zamanı olmayan ama belli bir dönemi ifade eden nedir? Her yerde aynı yerde olan nedir? Boşluk sergilenebilen bir şeye dönüşüyorsa o boşluğa hâla 'boşluk' diyebilir miyiz?

İsviçreli mimar Peter Zumthor 'Mimarlığı Düşünmek' (ing. Thinking Architecture) adlı kitabında 'Bir şeyin temsili o şeyin kendi gerçekliğinden farklı bir gerçeklik içerir' demiştir [58]. Bu cümleden rahatlıkla anlaşılacağı gibi bir nesnenin temsili o nesnenin kendisi değildir. Ancak temsil, temsil ettiği nesneden ne kadar farklılaşabilir?

Temsil dünyası, 'hakiki' dünyadan ayrı bir dünya mıdır? Temsil dünyasında, normalde okuyamadıklarımızı okuyabilmemiz mümkün müdür? Peki temsil dünyasının içindeyken kendimiz ne kadar 'hakiki' kalabiliriz? Hiç bir yerin temsili olmasa bile 'nesnesizlik' bir şey tarifleyebilir mi?

Güzergahın nesnesizlik deneyimi adlı bölümü, bütün bu sorulara cevap ararken nesnenin tanımını 'nesnesizliği' - 'yokluğu' değil, 'nesnesizliği' - üzerinden sorgulatmaktadır. Bu arayış ise, güzergâhı 'Duvarın 'duvar' olmasını sağlayan şey nedir? sorusuna ulaştıracaktır. Güzergâh bu doğrultuda üç ayrı başlık altında incelenmiştir. İlk inceleme, nesnenin 'temsili' ile alakalıdır. İkinci inceleme, nesnenin 'bağlamı ve bağlamsızlığı' üzerine sorgulamalar yaptırmaktadır. Üçüncü inceleme ise, nesnesizliği 'boşluk' kavramı üzerinden sorgulatmaktadır.

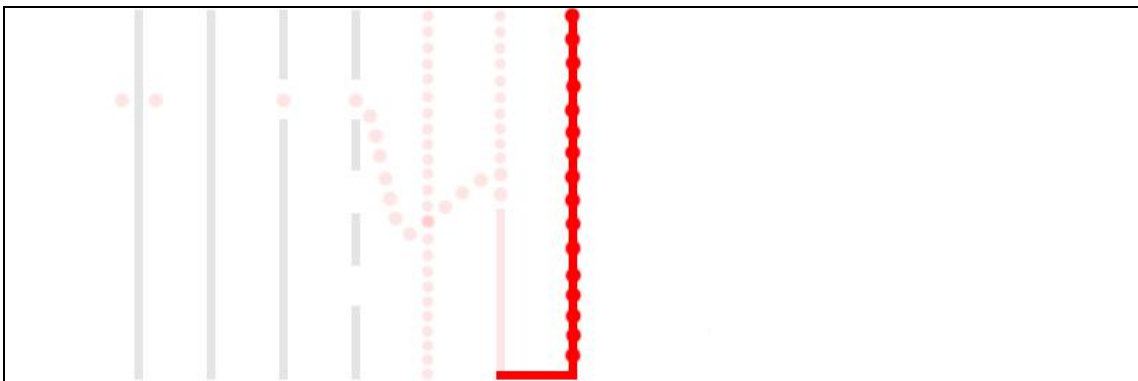
Fransız filozof Voltaire, "Şüphe hoş bir durum değildir, kesinlik ise gülünçtür [59]." demiştir. Bu güzergâh da, benzer bir düşünceyle sorularına kesin cevaplar arayarak 'hakikate' ulaşmayı değil, şüpheyi daha da arttırıp, 'belki, ya da, acaba' ile başlayan cümlelerle muğlaklığın daha da içine girmeyi deneyecektir.



Şekil 4.12 Nesnesizlik Deneyimi¹, (B. Kızıoğlu, 2019)

4.2.1 'O' Nesne Mi?

'Duvarı hâla görüyorum hatta içimde hissediyorum. Görüyorum. Hissediyorum. Görüyorum. Hissediyorum. Duvarı görebiliyorum. Duvarı hissedebiliyorum. Duvarı görebiliyor gibiyim. Duvarı hissedebiliyor gibiyim. Gibiyim... Gibi...'



Şekil 4.13 'O' Nesne Mi? (B. Kızıoğlu, 2019)

¹ [60], [61] Kaynakları kullanılarak yazar tarafından kolaj hâline getirilmiştir.

Bu bir pipo mudur? Bu sorunun yanıtı birçok kişiye göre evet olabilir. Fakat Belçikalı ressam Rene Magritte 'o' nun altına 'bu bir pipo değildir' yazmayı tercih etmiştir. O hâlde gördüğümüz ya da gördüğümüzü sandığımız şey aslında nedir?



Şekil 4.14 Rene Magritte, 'İmgelerin ihaneti', 1929 [62]

Kafa karışıklığı yaratan bu resimle ilgili gelen sorulara Magritte'nin yanıtı açıklayıcı olmak yerine, belki de daha da kafa karıştırıcıdır; "Şu pipo için bana ne çok soru soruldu. Siz benim tablomdaki pipomu doldurabilir misiniz? Yapamazsınız değil mi? O sadece bir röprezantasyon. Eğer tablomun altına 'bu bir pipodur' yazsaydım, size yalan söylemiş olurum [63]."

Bu cevaptan çıkarılan ilk anlam basitçe, nesnenin kendisini değil de temsilini gördüğümüz olacaktır. O hâlde, neden Magritte piponun temsili olduğu vurgusunun yapıldığı resimde imgeye ihanet edip - ki bu resmin adını da 'imgelerin ihaneti' koymuştur - pipo demeyi tercih etmiştir? Belki de Magritte de kendini 'şu pipo' demekten alıkoymamıştır.

Bir dizi soru sormamızı sağlayan Magritte, sorularına yanıt arayanlar için cevap niteliğinde şu sözleri söylemiştir:

"Simgesel anlam arayanlar, imgenin kendindeki şiiri ve gizemi gözden geçiriyorlar. Bir gizem sezebildiklerine şüphe yok ama, bir an önce kurtulmak istiyorlar o sezgiden. Korkuyorlar 'Bu ne anlama geliyor?' diye sorarken, gerçekte her şeyin anlaşılır hâlde gelmesini diliyorlar. Oysa o gizemi sezenler ve ondan kaçmayanlar, bambaşka bir tepki veriyorlar resme. Onlar, başka sorular soruyorlar [64] ..."

Bu cevapla Magritte'nin muğlaklık yaratarak kafa karıştırmayı, temsil üzerinden bir dizi soru zinciri oluşturmayı hedeflediği çok açıktır. Belli ki Magritte de, zincirin nereye bağlandığının bulunmasını değil, zincire halkalar yani ihtimaller eklenmesini istemektedir. O hâlde muğlaklık zincirine tez kapsamında bir halka daha eklenmesi gerekirse; mimarlıkta Magritte'nin yarattığı muğlaklığı nerelerde arayabiliriz?

Nesneleri farklı temsil biçimleriyle çeşitli şekillerde manipüle etmek mümkündür. Bu manipülasyonların sonucunda ortaya çıkan ihtimallerin her biri nesnenin kendisine ait gibi görünsede aslında bir o kadar nesnesinden bağımsız bir deneyim sunar. Temsilin yarattığı bu deneyim, bir nevi 'nesnesizlik deneyimi' olarak adlandırılabilir. Danimarkalı sanatçı Olafur Eliasson da 'The Weather Project' adlı çalışmasıyla adeta böyle bir nesnesizlik deneyimi oluşturmuştur.



Şekil 4.15 Olafur Eliasson, 'The Weather Project', 2010 [65]

'Güneşleniyorum. Bütün kaslarım gevşemiş, kemiklerim ısınmış. Hatta her an uyuklayabilirim. Evet güneşleniyorum, ama güneşin altında değilim. Bir aynanın altındayım. Güneşe çok benzeyen bir ayna. Güneşleniyorum ve sanırım gerçekten kemiklerim ısınıyor.'

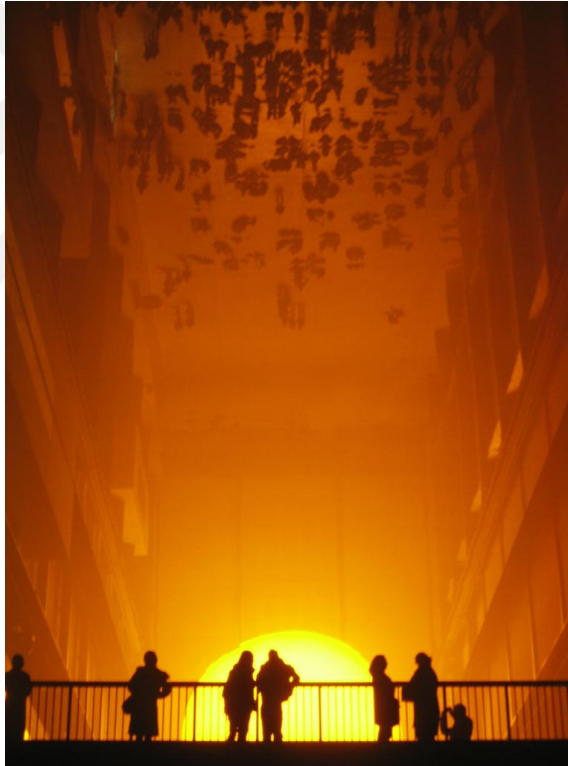
Bu cümleler bir kurgu ürünüdür. Ancak yerde sere serpe, adeta güneşleniyormuş gibi uzanan insanların düşünceleri de buna benzer olmalıdır. Yoksa bir aynanın altında güneşlenmenin başka nasıl bir açıklaması olabilir ki?

Olafur Eliasson 'The Weather Project' adlı enstalasyon çalışmasıyla 2010 yılında Tate Modern sanat galerisine güneşi getirmiştir. Daha doğrusu Tate'in 'Turbine Hall'

bölümünde ayna tavana yansıttığı ışıklandırmalarla güneşin temsilini getirmiştir. Peki güneşin kendisinin olmaması o 'şeyi' deneyimlemek için bir engel midir?

Eliasson 'Mekan ve Işıkla Oynamak' adlı TED Konferansında bu soruya cevap niteliğinde olabilecek şu konuşmayı yapmıştır:

"Ortasına sarı renkli yarım çember bir disk çizdiğim bir alan. Aynı zamanda tavana bir ayna koydum ve biraz sis ekledim. Amacım bu alanı hissedilir hâle getirmektir. Bu kadar büyük bir alandaki problem; vücudun ne hissedebildiği ile alanın gerçekten ne olduğu arasındaki uyumsuzluktur. Bu yüzden bazı doğal maddelerle -mesela sis- bu ortamı elle tutulur hâle getirmeyi planladım. Sonuç olarak bazı insanlar kendilerini bu alanda görmeye başladılar. Yere yatıp kendilerine bakıyorlar. 'Şu benim ayağımdı!' diyor aralarından biri. Kendisini görüp görmediğinden emin değil aslında [66]."



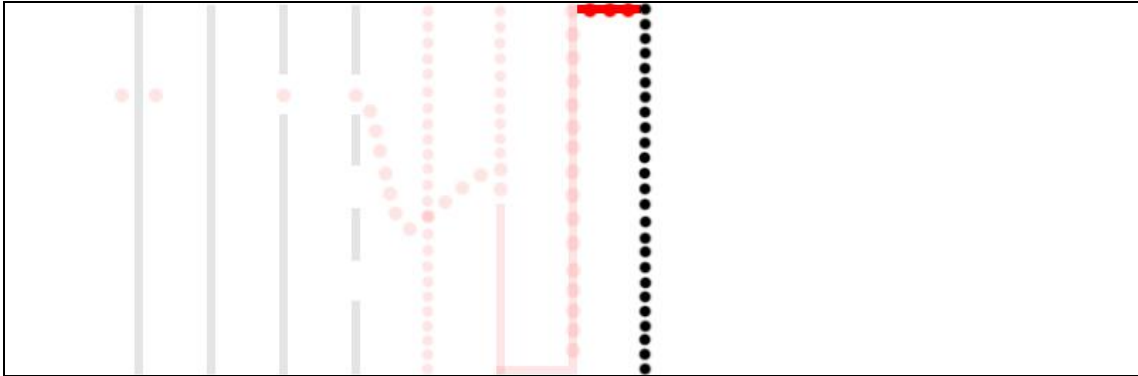
Şekil 4.16 Olafur Eliasson, 'The Weather Project', 2010 [65]

Eliasson 'The Weather Project' adlı çalışmasıyla gerçek olamayan bir şeyin 'gerçek-miş gibi' deneyimlenmesini sağlayarak, muğlaklığın yarattığı ihtimali ortaya çıkartmış, gerçek olmayan nesne -temsil- sayesinde gerçek öznenin aynaya bakarak kendi gerçekliğini sorgulamasına neden olmuş ve öznedeki farkındalık yaratmıştır. Aslında

Magritte'nin resimde yakaladığı, temsilin yaratmış olduğu muğlaklığı, Eliasson mekanda yakalayabilmiştir.

4.2.2 O Nesne 'O' Nesne Mi?

'Bir yerdeyim. Hislerimin adını koyamıyorum. Sevinçli miyim yoksa üzgün mü? Bir şey görüyorum. Duvara benziyor.'



Şekil 4.17 O Nesne 'O' Nesne mi? (B. Kızıloğlu, 2019)

'Bir nesne var, fakat o nesne bizim bildiğimiz nesne değil. Yani bildiğimiz bir nesne, ama adı farklı. Bu nesnenin adı çeşme. Aslında çeşme de değil pisuar, ama adı çeşme. Aslında o da bir nesne ama 'o' nesne ile bir değil.'



Şekil 4.18 Marcel Duchamp, 'Fountain', Replica 1964 [67]

Fransız sanatçı Marcel Duchamp, 9 Nisan 1917 tarihinde üyesi olduğu Bağımsız Sanatçılar Derneği'nin (ing. Society of Independent Artists) düzenlediği sergiye hırdavatçıdan aldığı bir pisuarla katılmak istediğinde birçok kişinin kafasını bu şekilde

karıştırmış olmalıdır. Zîra dernek, 6 dolarlık başvuru ücretini ödediği sürece herhangi bir sanat eserini sergiye kabul edeceğini iddia etmesine rağmen, Duchamp'ın 'eserini' kabul etmemiştir. Duchamp bu eserinin reddedilme nedenlerini Richard Mutt Davası (1917) adlı yazısında iki madde ile açıklamıştır [64];

1. Bazıları, ahlaksızlık, kabalık olduğunu ileri sürdü.

2. Diğerleri, bunun bir tür intihâl olduğunu, basit bir tesisat nesnesi olduğunu söyledi.

New York'lu Dadaistler ise 'The Blind Man' adlı dergilerinde çeşmenin bir sanat eseri olduğunu ve sergilenmemesinin hata olduğunu üç maddede savunmuşlardır [64]:

1. Objenin seçimi başlı başına yaratıcı bir süreçtir.

2. Objeye işe yarar özelliğinden koparıldığında bir sanat eseri hâline gelir.

3. Objeye bir isim verip, bir sanat galerisinde sergileyerek objeye yeni bir fikir veya anlam verilmiş olur.

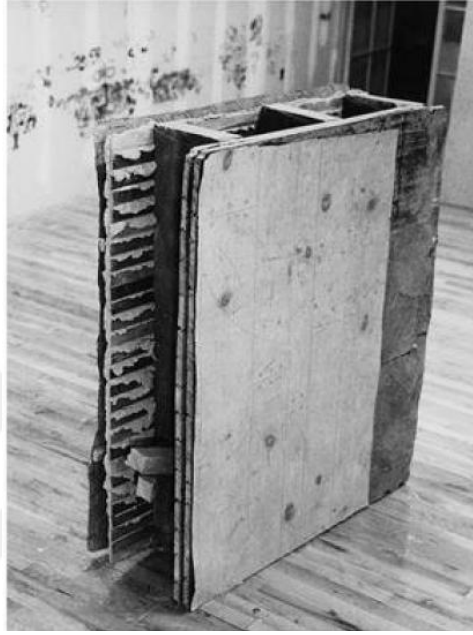
Bu üç maddeyi daha da açmak gerekirse; pisuarın bir tesisat nesnesi olduğu doğrudur, ancak sergiye gönderilen eser bir pisuar değildir. Çünkü Duchamp pisuarı bağlamından kopartarak bir nesne olarak taşıdığı bütün anlam ve işlevinden soyutlamıştır. Yani 'o', artık her şey olabilme potansiyeline sahip bir nesnedir. Duchamp'ın düşüncesine göre ise, o artık bir 'çeşme'dir.

Bu çalışma sanat kavramına bir tepki gibi görünse de, aslında sanata değil Duchamp'ın var olan sanat tanımına verdiği bir tepkidir. Duchamp tek bir yerden bakmak yerine bakış açısını değiştirmiş ve yeni bir düşünsel sürecin başlamasını sağlamıştır.

Sanat gerçekten nedir? Sanat eseri kimler tarafından tanımlanabilir? Bir ürünün sanat eseri olup olmadığı hangi kriterlere göre belirlenir? Bunu kim belirler? Sanatçı mı? Ziyaretçiler mi? Komiteler mi?

Amerikalı sanatçı Gordon Matta-Clark da, çalışmalarında Duchamp'a benzer bir yöntem izleyerek, yapıların bulunduğu bağlam içerisindeki anlamlarını sorgulayarak, başka bir mimarlık anlayışının var olabileceğini gösteren bir sanatçıdır. Matta'nın 1972-73 senelerinde yapmış olduğu 'Bronx Floors' adlı çalışması da bunlardan biri olarak gösterilebilir. Bu çalışmasında Matta, terk edilmiş binaların duvarlarından,

döşemelerinden parçalar çıkarmış ve bu parçaların her birini birbirinden bağımsız olarak galeride sergilemiştir. Çıkarılan ve sanat objesi olarak sergilenen her bir mimari eleman artık bağlamından kopmuştur ve yeniden yorumlanabilir hâle gelmiştir. Tıpkı Duchamp'ın pisuarı yeniden yorumlayıp çeşmeye dönüştürdüğünde olduğu gibi. O hâlde belki de galerideki 'duvar', artık yalnızca duvar değildir. Belki de artık duvar bile değildir. O hâlde 'o' nesne nedir?



Şekil 4.19 Gordon Matta Clark, 'Bronx Floors', 1972-73 [68]

Matta, bağlam ilişkisini yalnızca sergilediği duvar parçalarıyla değil, bu parçaları kesip çıkardığı yapıyla da sorgulatmıştır. Yapı, kopan parçalardan sonra farklı mekan ihtimallerine ulaşmış, yapıda iç-dış, ışık-gölge gibi kavramların hepsi birbirine karışmıştır. Böylece yapının sınırları bulanıklaşmış, sınır tanımı da sorgulanır hâle gelmiştir.



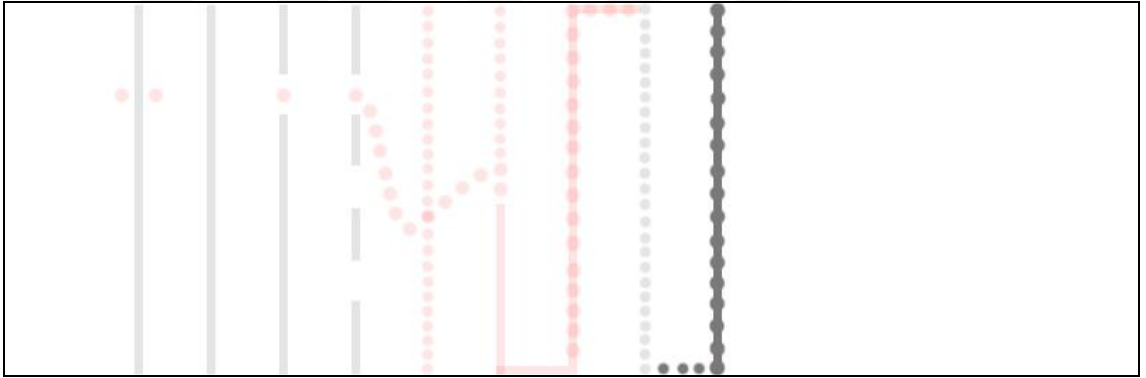
Şekil 4.20 Gordon Matta Clark, 'Bronx Floors', 1972-73 [68]

Ancak ilginçtir ki, mekan kavramıyla bu denli oynayarak bu kavramın anlamını sorgulatan Matta'nın kendisi için mekan tanımı muğlaktır. Matta, Judith Russi Kirshner ile yaptığı söyleşisinde bu durumu: "'Mekan' kelimesinin ne anlama geldiğini bilmiyorum... Kullanmaya devam ediyorum. Ancak ne anlama geldiğinden tam olarak emin değilim [69]." cümleleriyle ifade etmiştir.

Belki de mekan kavramı Matta için muğlak bir tanım olduğundan bu kadar dönüştürülebilir bir hâle gelmiş ve Matta bu denli çok ihtimal üretebilmiştir.

4.2.3 Boş Mu Yoksa Dolu Mu?

'Boşluğu görüyorum sanırım, boşluk beyaz. Hayır, hayır, sanırım boşluk siyah. Yine yanıldım sanırım... gördüğüm hem siyah hem beyaz. Tam olarak emin olamıyorum. Sanırım, boşluk ne siyah ne de beyaz.'



Şekil 4.21 Boş mu yoksa dolu mu? (B. Kızıloğlu, 2019)

Uzak Doğu felsefelerinden biri olan Yin Yang düşünce sistemine göre, evrende her şeyin bir karşıtı bulunmaktadır ve her şey, ancak zıttıyla birlikte var olabilmektedir.

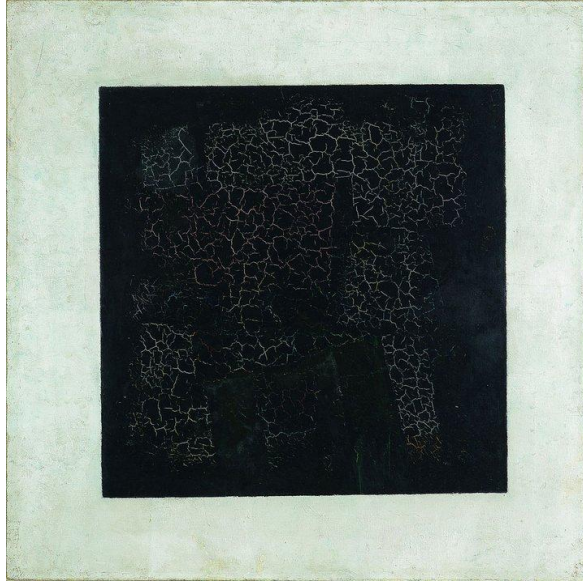


Şekil 4.22 Yin Yang Sembolü [70]

Şekil 4.22'de görülen Yin Yang sembolü de bu felsefeye göre işlenmiştir. Sembol birbirinin zıttı olarak kabul edilen Yin ve Yang'dan oluşmaktadır. Yin, siyahı, geceyi, ölümü, suyu temsil ederken; yang, beyazı, gündüzü, yaşamı, ateşi temsil etmektedir. Dolayısıyla Yin ve Yang tamamen karşıt kutuplar gibi görülmektedir. Bir bakıma öyledir de. Ancak unutulmamalıdır ki, ateşsiz su buz olmaya mahkûmdur. Bu nedenle Yin Yang felsefesinde her kutup, zıttını potansiyel olarak içinde barındırmalıdır. Dolayısıyla sembolde de görüldüğü gibi, Yin içinde Yang'ı, Yang da içinde Yin'i barındırmaktadır [71]. Yin Yang düşünce sistemi referans alınarak, 'boşluk ve doluluk, hem birbirlerine zıt hem de birbirlerini içinde barındıran iki kavramdır' denilebilir.

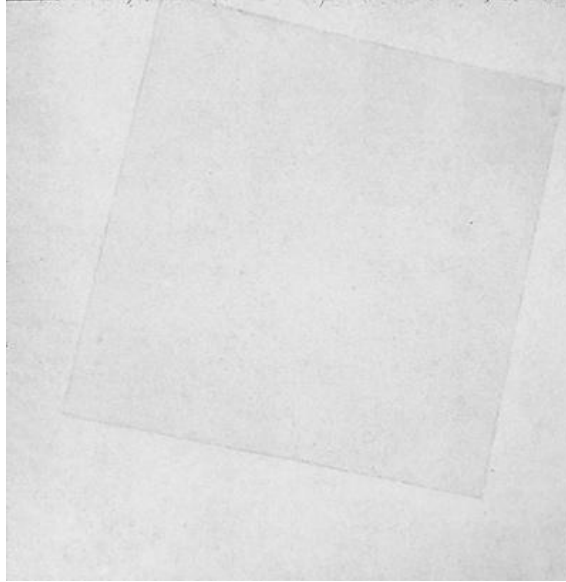
İhtimallerin arandığı bu tez, boşluk ve doluluk kavramlarının birbirlerinin içinde bulunma durumunu da bir kabul olarak görmek ve başka ihtimalleri aramak durumundadır. Bu nedenle bu bölüm, 'boşluğun doludan daha da dolu', 'dolunun boştan daha boş' olabilme ihtimallerini aramayı hedeflemiştir.

Ukraynalı ressam Kazimir Maleviç 1915 yılında '0.10 Son Fütürist Sergisi'nde adı 'Black Square' (tr. Siyah Kare) olan ancak kendisinin 'Sıfır Noktası' olarak da adlandırdığı resmini sergilemiştir. Tuvalin beyaz boşluğunun, siyah bir kareyi çerçevelediği bu resim, döneminde birçok sanat eleştirmeninin dikkatini çekmiş ve tartışmalara neden olmuştur. Çünkü 'Siyah Kare', o tarihe kadar yapılmış olan diğer resimlerden çok daha farklıdır. Hatta bu nedenle Siyah Kare'nin bir resim olup olmadığı bile tartışmalıdır. Eleştirmenlere göre aslında bu, 'bir şeyin' değil 'hiçbir şeyin' resmiydi; bomboştu. Maleviç ise, bu düşüncenin tam tersi olarak, Siyah Kare'nin bir 'hiç' olmadığını, onun bir 'nesnesizlik deneyimi' olduğunu belirtmekteydi. Maleviç, siyah karenin tarafsızlığını kullanarak aslında nesnesiz bir tablo ortaya çıkarmış ve 'hiçbir şey' yerine 'bir şey' koymayı tercih etmişti. Belki de sanılanın aksine boşluk, hiç bu kadar dolu olmamıştı.



Şekil 4.23 Kazimir Maleviç, 'Black Square', 1913 [72]

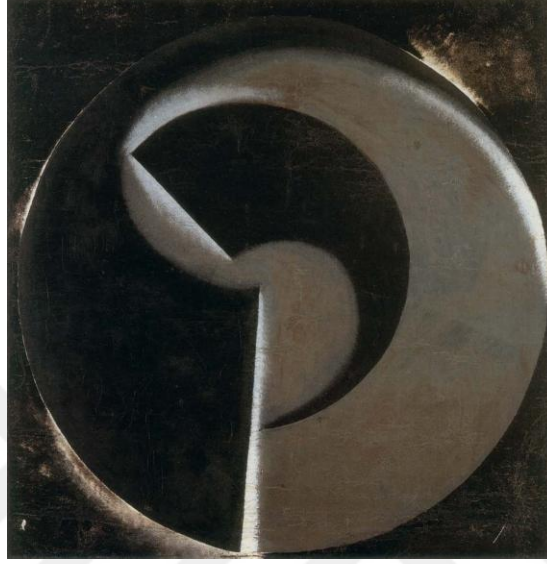
Ancak, Maleviç 1918 yılında, nesnesizliğin sınırlarını daha da zorlamış, 'beyaz üzerine siyah kare'den sonra bir başka ihtimali deneyerek 'Beyaz Üstüne Beyaz Kare' (ing. White On White) adlı resmini yapmıştır. Maleviç bu resminde tüm renklerin toplamı olan beyaz renkli karenin varlığını sadece boya kalınlığı ile belirlemiştir. Başka bir ifadeyle Maleviç, adeta nesnesizliğin sınırlarını daha da zorlamış; sıfır noktasının da sıfır noktasına ulaşmıştır. Belki de, asıl şimdi boşluk hiç bu kadar dolu olmamıştır.



Şekil 4.24 Kazimir Maleviç, 'White On White', 1918 [73]

Maleviç'in bu çalışmasından sonra Rus sanatçı Aleksandr Rodchenko, 1918-20 yılları arasında 'Siyah Üstüne Siyah' (ing. Black On Black) adlı bir dizi resim serisi çıkarmıştır.

Rodchenko bu seride sadece, bir renk bile sayılmayan siyahı kullanmış ve çalışmayı renksizliğe doğru götürmüştür. Hatta Rodchenko'nun bu serisi o kadar 'nesnesizdir' ki 'resmin ölümü' tartışmalarının başlamasına sebep olmuş, Maleviç'in nesnesizliğine bir nevi meydan okumuştur [74]. Belki de boşluk bir daha hiç bu kadar dolu olamayacaktır. Kim bilir?



Şekil 4.25 Aleksandr Rodchenko, 'Black On Black', 1918-20 [75]

1919 yılında yazmış olduğu Süprematizm manifestosunda Maleviç: "Rengin gölgeli mavi kısıtlamalarından kurtulup beyazın içine daldım. Beni takip edin, uçan yoldaşlarım. Boşluğa kulaç atın [76], [50]." söyleminde bulunmuştur. Amerikalı sanat eleştirmeni Hal Foster'a göre bu söylem, nesnellik-karşıtı radikal bir iddiadır ve Maleviç yalnızca tüm temsil biçimlerini değil, rengin her türlü dünyevi çağrışımını da reddetmiştir. Ancak bu reddedişle sadece göndergeyi değil aynı zamanda özneyi de ortadan kaldırmıştır; bunu da özne ve nesneyi parçalayıp herhangi bir özne konumunu hayâl etmeyi zorlaştırarak yapmıştır. Bu düşüncesine ek olarak Foster şu soruyu sormaktadır; Peki aynı jest, mimarlık için de geçerli olabilir mi? Mimarlığın parçalanmış yüzen kompozisyonlarda, nesne ve özne nerede olabilir [50]?

Foster'ın sorusuna cevap niteliğinde, 2000 yılından beri İngiltere Hyde Park'ta bulunan Serpentine Galerisi'nin önündeki boşluk her sene yeniden doldurulmaktadır. Bu boşluğun doldurulması için anahtar kelime ise 'geçicilik'tir. Galerisi, aslında ilk olarak 1934 yılında İngiliz mimar James Grey West tarafından, bir çay pavyonu olarak

tasarlanmıştır. Çay pavyonunun bir sanat galerisine dönüşümü ise 1970 yılında gerçekleşmiş ve o tarihten itibaren de bir sanat galerisi olarak varlığını sürdürmüştür. Ancak Serpentine Galeri'nin önündeki boşluk için varlığını hâlen sürdürmekte demek tam doğru olmayabilir. Zîra bu boşluk, 2000 senesinden beri her yıl Serpentine Galeri Komitesi tarafından davet edilen mimarların tasarladığı pavilyonlarla doldurulmaktadır. Seçilen mimar sadece o sene için bir pavilyon tasarlar ve boşlukta tasarlanan pavilyonlar her sene yıkılıp bir öncekinden farklı olarak yeniden inşa edilir. Başka bir ifadeyle pavilyon her sene yeniden var olur ve yok olur. İnşa edilen pavilyonları bir sonraki sene ziyaret etmek isteyen birinin pavilyonu yerinde bulması, aynı deneyimi tekrar yaşaması mümkün değildir. Hatta benzer deneyimi bile yaşaması mümkün olmayabilir. Bu nedenle, bu boşlukta kurulan her mekan aslında sürekli olarak yeni mekansallıklara gebe denilebilir. Tıpkı İspanyol ressam Pablo Picasso'nun, 'Her yaratıcı hareket, öncesinde bir yıkımla başlar' [77]. söylemindeki gibi her yaratıcı süreç, her yeni ihtimal için bir önceki pavilyonun yıkılması zorunludur.



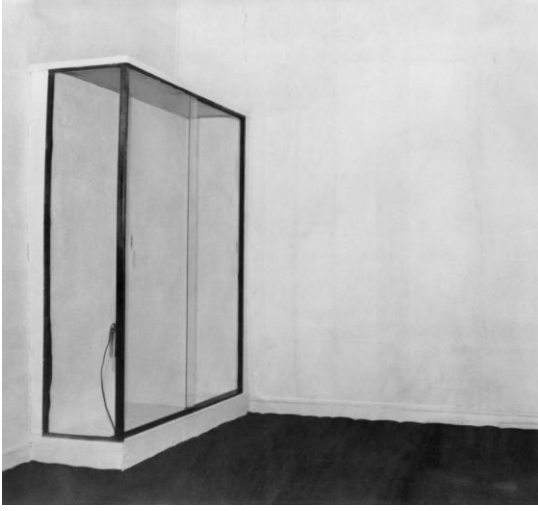
Şekil 4.26 Serpentine Pavilyonları [78]

Serpentine Galeri'nin önündeki boşluğun 'doldurulamadığı' sadece tek bir sene vardır. Hollanda merkezli MVRDV mimarlık ofisi 2004 yılında diğer pavilyonların aksine, Serpentine Galeri binasının önündeki boşluğu kullanmak yerine, galeri binasını absorbe edecek rekreasyonel bir tepe tasarlamıştır. Pavilyonun adeta kuralları yıkan bu tasarımından dolayı yapı inşa edilemeyip çizimlerde kalmıştır. Bu nedenle bir sene boyunca galeri önündeki alan, 'boş' kalmıştır. Bu noktada pavilyonunun fiziksel olarak inşa edilememesi bir başarısızlık olarak görülebilir. Ancak zaten tasarlanmış bir pavilyon fikri vardır; pavilyonun fiziksel olarak inşa edilememiş olması düşünsel olarak inşa

edilemeyeceği anlamına gelmemelidir. Belki de bu 'boşluk', galeri önündeki boşluğun 2000 yılından beri en deneysel, en yaratıcı, en 'dolu' olduğu senesi olmuştur.

2004 yılında Serpentine Galeri'nin önündeki boşluğun 'bomboş' zannedilmesi, aslında Foster'ın bahsettiği göndergenin fiziksel olarak orada bulunmamasından kaynaklıdır. Tıpkı başkalarının 'görmek' istedikleri yerine Maleviç'in 'başka' ihtimalleri gösterdiğinde olduğu gibi burada da görmek istenilenler yerine 'başka' ihtimaller gösterilmiştir. Aslında, Serpentine Galeri'nin önündeki boşluğun 2004 yılında fiziksel olarak boş kalması o mekanı 'bomboş' yapmamış; mekansallaştırmıştır. Eğer pavilyon fiziksel olarak inşa edilebilseydi, ziyaretçiler sadece 'var' olanı deneyimleyebilecekti. Ancak 2004 senesinde bir nesnesizlik deneyimi yaşanmış; boşluk, zihinde her şeye tekabül edebilmiştir. Bu noktada, Foster'ın nesnesiz mimarlık için sormuş olduğu 'Parçalanmış yüzen kompozisyonlarda, nesne bir yana özne nerededir?' sorusuna cevap verebilmek mümkündür. 2004 senesindeki boşlukta özne, düşüncelerini kopartmak durumunda kalarak; mekansallığa dahil olmuş, boşlukta tutunmaya çalışıp bir ihtimali ararken ihtimaller üretmeye başlamıştır. Maleviç'in 'beyaz üzerine siyahı', her sene yeniden kurulan pavilyon ihtimallerine tekabül ederse, 2004 senesindeki boşluk da bir nevi 'beyaz üzerine beyaz' adlı eserlerine tekabül edebilir.

Fransız ressam Yves Klein de, 1958 yılında Iris Clert Galerisi'nde 'boşluğu' sergilemeyi seçerek Maleviç gibi bilinçli olarak nesnesizlik deneyimi yaşatmayı tercih etmiştir. Klein bu deneyimi yaşatmak için galeri içindeki bir odayı tamamen beyaza boyamış, içindeki bütün mobilyaları çıkartmış ve odada sadece yine beyaza boyanmış içi boş bir vitrin bırakmıştır. Serginin adına da 'sergilemek' istediği şeyin ismini vermiştir; 'Boşluk' (fr. Le Vide)



Şekil 4.27 Yves Klein, 'Le Vide', 1958 [79]

Klein'in nesnesizlik deneyimi, önceki iki örnekten farklı olarak göndergesiz değildir. Diğerlerinin aksine Klein, gönderge sayesinde özneyi zincirden kopartarak elde ettiği bir nesnesizlik deneyimi mevcuttur. Maleviç'in iki boyutlu düzlemde yaşattığı nesnesizlik deneyimini, Klein içinde bütün potansiyelleri barındıran, hiçbir nesnenin olmadığı cam vitrinli bir odada yaşatmıştır. Daha açıklayıcı bir ifadeyle Klein, boş bir vitrini boş bir odada sergileyerek aslında boşluğu görünür kılmış, adeta boşluğu tırnak içine almış; ziyaretçilerine 'boşluğu' vererek onlara her şeyi vaad etmiştir. Bu noktada ihtimallerden birini somut hâle getirmek adına, kendimi sergi ziyaretçilerinden biri gibi hayal etmek ve yaşayabileceğim nesnesizlik deneyimini betimlemek isterim;

'Galeriyi dolaşıyorum. Sanırım tek bir yer kaldı gezmediğim. İçerisi bembeyaz. Biraz gözlerimi kısmak zorunda kalabilirim. Odada bir vitrin var. Uzaktan boş gibi duruyor. Eser nerede acaba? Yakına gidiyorum fakat bir şey göremiyorum. Acaba vitrin eserin kendisi olabilir mi? Belki de odada bir yerde ve ben fark edemiyorum. Beyaz duvarları inceliyorum. İçinde bulunduğum mekanı görüyorum. Kafa karışıklığı, hayal ettiklerim ve belki biraz da hayal kırıklığı ile odadan ayrılıyorum. Birilerine 'boşluğun anlamını' anlamak için soru sorabilirim. Belki bir ihtimal sofistike görünmek isterim ve hiçbir şey sormam. Kim bilir? Bunlar sadece birer ihtimal.'

Klein boşluğa yönelişini anlattığı 'Chelsea Otel Manifestosu'nda "Hayâl gücü hissedebilmenin aracıdır [80]!" demiştir. Öyleyse ben Iris Clert Galesi'ndeki o 'boşluğu' hissettim. Ona dokundum. 'O'nu gördüm ve boşluk benimle birlikte dolup taşıtı.

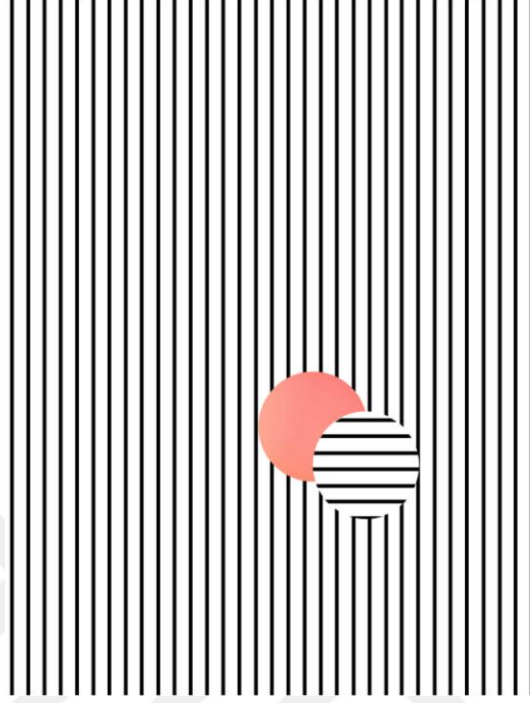
Maleviç'in sıfır biçimi, Klein de sıfır mekana dönüşmüş, sıfırlanmış mekan boşluğu görünür kılmıştır. İzleyicinin zincirden kopartılması, boşluğu sorgulamasına neden olmuş, hem içinde bulunduğu beyaz duvarların hem de kendisinin farkına varmasını sağlamıştır. Önce parçalamış, sonra bütünleştirmiştir. Boşlukla birlikte her şeyin bir sanat nesnesine dönüşmesi, nesnesizlik deneyimiyle sağlamıştır. Tıpkı sergi ziyaretçilerinden biri olan Albert Camus'un ziyaretçi defterine şu yazdığı cümle gibi "Boşlukla birlikte, tüm güçler [81]."

Klein'den sonra benzer yöntemi izleyen birçok sanatçı olmuştur. Bu sanatçılardan biri de 51. Venedik Bienali'nde duvarları siyaha boyanmış boş bir odayı sergileyen Rumen sanatçı Daniel Knorr'dur. Venedik Bienali ilk kez 19. yüzyılın sonlarında başlayan bir sanat organizasyonudur. Bu organizasyon, 1907 yılında Belçika'nın kendi pavilyonunu inşa etmesiyle farklı bir sanat platformuna dönüşmüş, o tarihten sonra ülkeler kendi pavilyonunu sergilemeye başlamış; hatta bu durum bazı sanat eleştirmenleri tarafından Venedik Bienali 'Sanat Olimpiyatları' olarak adlandırılmaya başlamıştır [82]. Knorr ise bu sanat olimpiyatı için hiçbir şey yapmamayı seçmiş, bienale gelen ziyaretçilere, bir önceki bienalden devraldığı -yer yer boyaları sökülen duvarlarıyla, elektrik kablolarının alanen görüldüğü, iki senedir biriken pisliklerle- 'boş' hâlini sergilemiştir. Aslında Knorr bir nevi küresel oyun platformuna dahil edilmiş, ama oynamamayı seçmiştir. Bu noktada bir ihtimal daha düşünülebilir. Belki de Knorr oyuna dahil edilmek ile edilmemek arasındaki muğlaklıktan beslenmiş, kendini oyundan çekilmiş gibi göstererek oyunun o sene kazananı olmuştur. Başka bir ifadeyle, İrlandalı sanat eleştirmeni Brian O'Doherty'nin ifade ettiği gibi Knorr, Klein'in elli sene önce sergilediği boşlukta yaptığı gibi 'tıka basa doluluğu' sergilemiştir [83].

4.3 Öznesizlik Deneyimi

Günümüzün otomasyon dönemi yeni ihtimalleri doğurmuş; zaman, mekan gibi birçok kavramı yeniden sorgulanır hâle getirmiştir. Bu kavramlarla beraber 'var olmak' da muğlak bir durum hâline gelmiş; fiziksel olarak mekanlara dahil olmanın dışında sanal olarak bir mekana dahil olmak da mümkün olmuştur. Sanallık başlı başına muğlak bir olguyken, öznenin bu sanallıkta var olup olamamasına ek olarak 'nerede var' olduğu da muğlak bir durumdur.

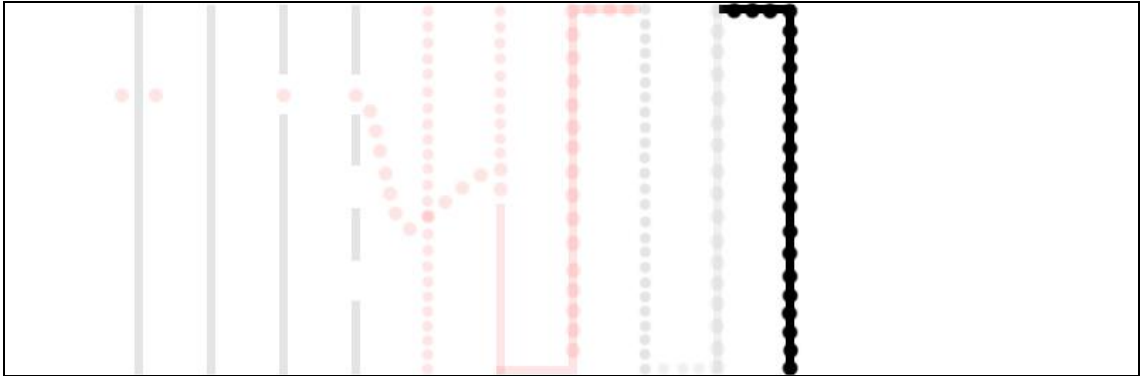
Güzergâhın bu bölümü teknoloji, otomasyon, sanallık gibi kavramlar üzerinden duvar ihtimallerine ulaşmayı ve bu ihtimalin özne üzerindeki etkisini göstermeyi hedeflemektedir.



Şekil 4.28 Öznesizlik Deneyimi¹, (B. Kızıoğlu, 2019)

4.3.1 Otomatik Piyanoyu Kim Çalıyor?

'Kim ses çıkardı?'



Şekil 4.29 Otomatik Piyanoyu Kim Çalıyor? (B. Kızıoğlu, 2019)

Teknoloji ile yakından ilgili olan Güney Koreli aktivist sanatçı Nam June Paik 1993 senesinde 'Piyoano Parçası' adlı enstalasyon çalışması için otomatik bir piyano

¹ [43], [84] Kaynakları kullanılarak yazar tarafından kolaj hâline getirilmiştir.

yapmıştır. Sergi esnasında otomatik piyano, ziyaretçilerin odaya girmesiyle birlikte tıpkı bir hayâlet tarafından çalınıyor gibi tuşlarını hareket ettirirken eş zamanlı olarak da üzerindeki monitörlerden parçanın bestecisi olan John Cage'in görüntülerini ve piyanonun tuşlarını izletmektedir.



Şekil 4.30 Nam June Paik, 'Piano Piece', 1993 [85]

Peki, Paik bu çalışma için sadece John Cage'in bestesinin duyulabileceği bir düzenek yapabilecekken, neden adeta John Cage'in hayâletinin çaldığı otomatik bir piyano yapmayı tercih etmiştir?

Belki de bu sorunun cevabı, Paik'in eserinden çok daha öncesinde, 1952 senesinde otomatik piyano metaforunun ilk kez kullanıldığı Amerikalı yazar Kurt Vonnegut'un 'Otomatik Piyano' adlı kitabında bulunabilir. Kitap, içinde gelecek ihtimallerini göstereceğini ifade eden şu cümlelerle başlar;

"Otomatik piyano şimdiki zamanda olanlar hakkında bir kitap değil, olabilecekler hakkında bir kitap. Karakterler, henüz doğmamış veya belki de, kitabın yazıldığı şu anda, bebek olan kişilerden esinlendi. Bu kitap tarihteki başka bir an hakkında [86]."

Tarihteki başka bir 'an' hakkında yazılmış bu kitabın kurgu dünyasında, insanların yaptığı bütün işleri makineler ve robotlar devralmıştır. Otomasyonun, her ölçüğe bu denli hâkim olması nedeniyle bir noktadan sonra insana ihtiyaç kalmamış, ihtiyaç duyulmayan, değerini kaybeden insan ise zamanla üretmez hâle gelmiş ve hissizleşmeye başlamıştır. Peki, bu durumda hislerinden arınmış bir insan, hâlâ insan olarak kalabilir mi? Otomatik Pişano romanı, bu soruyu her sayfasında sordururken cevabını da belki de yine romanın içindeki şu cümlelerle vermiştir:

"Anlamıyor musun doktor?' dedi Lasher. 'Beyaz adamlar Kızılderililer için neyse, makineler de hemen herkes için o. Makineler dünyayı değiştirdiği için, insanlar eski değerlerinin gittikçe geçerliliğini kaybettiğini görüyorlar. İnsanların da ikinci sınıf makineler hâline gelmekten veya makinelerin vesayeti altına girmekten başka seçenekleri kalmıyor [86]."

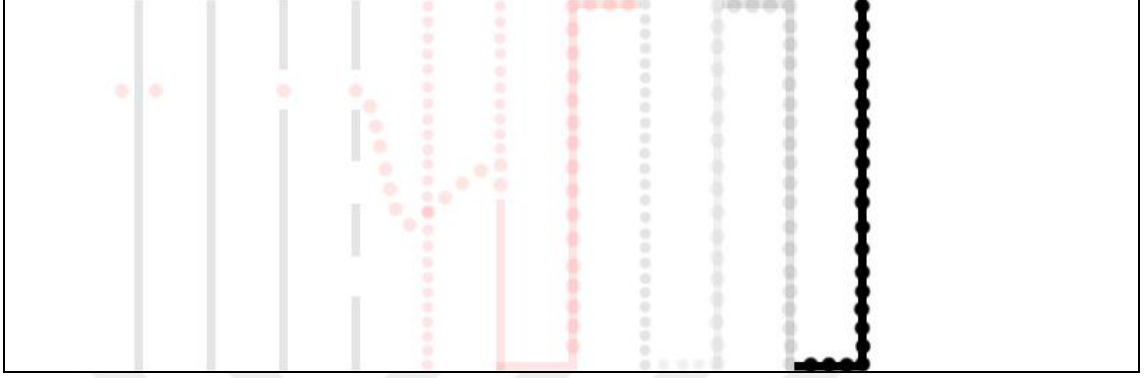
Otomatik piyanonun ilk ortaya çıkışı, aslında bir enstalasyon ve kitaptan çok daha öncesine, 19.yy'a dayanmaktadır. O zamanlarda yapılmış olan otomatik pişano şu sistemle çalışmaktadır; 5 silindirli bir motorun çevirdiği çarklarla dönen merdanenin etrafına delikli kağıtlar sarılarak, kağıtta deliğin hizasındaki pişano tuşlarının kendiliğinden basılması sağlanmakta ve pişano otomatik olarak notaları çıkarmaya başlamaktadır. Bu sistemin kağıt delikleri de aslında günümüzün programcılığının felsefesini oluşturan 'birleri' ve 'sıfırları' temsil etmektedir. Başka bir şekilde ifade etmek gerekirse otomatik pişano, günümüzde yapmaya başlanan yapay zekâyâ sahip makinelerin ilk örneğidir [87]. Birçok eserini teknoloji odaklı kurgulayan Paik'in ve makinelerin hâkim olduğu bir geleceği betimleyen Vonnegut'un otomatik pişano metaforunu kullanması belki de tesadüfi değildir.

Yapay zekânın 'şu an' bir yerlerde üretilmekte olduğu bilindiğine göre, gelecekte değişebilecek dinamiklerin habercisi olarak Vonnegut'un kurguladığı bu romanın gerçekleşme ihtimali mümkün olabilir. Belki de romanda betimlenen dünyaya benzer bir şekilde ilerde, yapay zekâlardan dolayı tez kapsamında örnek olarak gösterilen bütün enstalasyonlara, eserlere, 'duvarlara' artık gerek kalmayacaktır. Peki yapay zekâlar en insani hazlara sahip olabilecek kadar insan olabilir mi? Yapay zekâ bir özne

olabilir mi? Bu soruların cevapları belki de otomatik piyanodadır. Sahi otomatik piyanoyu kim çalıyor?

4.3.2 Orası Neresi ve Sen de Kimsin?

'Hey! Orası neresi ve sen de kimsin?'



Şekil 4.31 Orası Neresi ve Sen de Kimsin? (B. Kızıloğlu, 2019)

Günümüzde benliklerin etkileşimleri - karşılaşmaları - nerede gerçekleşmektedir? Okul, ev, iş yeri, toplu taşımada mı? Belki hepsinde ya da hiç birinde. Soruda benlik kelimesinin kullanılması garipsenebilir, ancak sorunun cevabı 'benlik' kelimesinin seçilmesinde gizlidir. 'Benlik' kavramının psikolojide birçok farklı tanımı bulunmaktadır. Sosyal psikolojinin kurucularından Amerikalı George Herbert Mead'a göre 'Ben', kişinin kendisini nesne olarak görmesiyle ortaya çıkar. Biz, önce diğer insanlar için nesne konumunda oluruz ve diğer insanların bakış açısından kendimize bakarak, kendimizi de nesne olarak görmeye başlarız. Bu sayede, diğerinin rolünü alarak 'Benliğimizi' oluştururuz. Yine Mead'a göre, çevreyle kurulan ilişki 'Benliği' oluşturmada ve biçimlendirmektedir. Dolayısıyla 'Benlik' etkileşimle oluşmakta, 'bir insanı kendisi yapan ve onu diğer insanlardan ayıran, farklı kılan temel etken' olarak tanımlanmaktadır [88].

Bu tanımlamaya göre, soruyu şu şekilde değiştirmekte mümkündür; Kendimiz olduğumuz, saf özne hâllerimizi en çok nerede sergilemekteyiz? Okul, ev, iş yeri, toplu taşımada mı? Yoksa başka bir etkileşim yüzeyi ihtimali daha olabilir mi?

Günümüzde var olan duvarlara yeni bir duvar ihtimalinin daha eklenmesi, yeni etkileşim yüzeylerini, dolayısıyla yeni tanımlamaları da beraberinde getirmiştir. Örneğin; Amerikalı siyasi eleştirmen Thomas Friedman, 2005 yılında yayınladığı 'Dünya

Düzdür' adlı kitabında en büyük etkileşim yüzeyinin - yani dünyanın - küresellikle birlikte artık düzleştiğini söylemektedir. Friedman'a göre bu düzleşme, üç aşamada gerçekleşmiştir. İlk aşama, sömürgeciliğin başladığı dönemdir. İkincisi, buhar makinesinden başlayarak televizyon ve bilgisayarın icadına kadar olan süreçtir. Üçüncü ve son aşama ise internet ve teknolojiye bağlı her alandaki aşırı hızlanma dönemidir. Bu son dönemle birlikte Friedman'a göre, dünya artık dümdüzdür ve dünyanın her yeri ulaşılabilir hâle gelmiştir [89]. Peki, her yere ulaşılabilirlik bu derecede nasıl mümkün olmaktadır ve 'her yerde olmak' nasıl bir mekanda mümkün olabilir?

Friedman gibi dünyanın her yerinin ulaşılabilir hâle geldiğini düşünenlerden biri de Fransız kent bilimci Paul Virilio'dur. Virilio, Friedman'ın 'Dünya Düzdür' adlı kitabını yayınladığı döneme yakın bir dönemde teknolojinin kent üzerindeki etkilerini anlattığı 'Overexposed City' adlı makalesini yayınlamıştır. Makale, teknoloji ile birlikte değişen zaman ve mekan kavramını, yani bir nevi Friedman'ın her yere ulaşılabilirliğinin nasıl gerçekleştiğini işlemektedir. Virilio'ya göre de dünyayı düzleştiren şeyler bilgisayar ve televizyondur. Daha doğrusu bilgisayar ve televizyonun nesnel sınırlardan yoksun 'sanal ara yüzleri', yani 'ekranlarıdır' [90].

Virilio'nun ifadesiyle, sanal ara yüzler her kullanıcıya başka bir gün ışığı, dünyanın başka bir yüzünü göstermektedir ve eğer ki mekan 'her şey'in aynı yer olmamasını sağlayan sınırlandırıcı bir şey ise, sanal ara yüzler de bir sınırdır ve oluşturdukları bu ani tutulmalar 'her şeyi' mutlak konumsuzluğa - başka bir ifadeyle, 'hiçbir yere' getirmektedir. Her yerin bu şekilde hiçbir yere eşit olması, zaman, mekan ve sınır kavramlarını da muğlak hâle getirmektedir. İşte bu ara yüzler sayesinde artık insanlar fiziksel engeller veya zamansal mesafelerle ayrılamamakta; her yere ulaşmak ve dünyanın her yerinde olmak mümkün hâle gelmektedir. Bu nedenle 'burada' ve 'orada' ayrımları artık hiçbir anlam ifade etmemektedir [90]. Bu noktada, sınırları belirsiz mekanların öznelinin ne kadar 'var olabileceği' tartışılmalıdır.

Virilio'nun bahsettiği sanal ara yüzlerin olduğu dönemde gerçekleşen etkileşim ile, fiziksel olarak içinde bulunabilen mekanlarda gerçekleşen etkileşimin birbirinden farklı olduğu anlaşılmaktadır. Ancak 'şu an' içinde bulunduğumuz dönemdeki etkileşim ise çok daha farklıdır. 'Yeni duvarlarımız' sayesinde, artık sadece öznenin konumu değil,

bizzat kendisi de muğlak hâle gelmektedir. Bu noktada bölüm başında sorulan soruyu yinelemek gerekirse; Günümüzde benliklerin etkileşimleri - karşılaşmaları - nerede gerçekleşmektedir? Okul, ev, iş yeri, toplu taşımada mı? Yoksa yaratılan yeni bir ara yüzde; yeni duvarlarda, sosyal medyada mı?

Günümüzün etkileşim yüzeyi, artık yeni duvarımız - sosyal medya ara yüzlerimiz - olmuştur. Bu duvarlarda etkileşim, kişisel duvarlar üzerinden gerçekleşmekte, kişi kendi özelini, 'benliğini' bu duvarlar aracılığı ile 'sergilemektedir'. Facebook duvarında yaşını, okulunu, medeni durumunu paylaşırken, instagramda, gezdiği yerleri, yediği yemekleri paylaşabilir. Bu kişisel duvarları görme erişimi olanlar, 'like' (tr. beğen) simgesine basarak ya da paylaşımın altına yorum bırakarak 'kişilerle' etkileşimde bulunabilir. Bu durum iki belirgin muğlaklığı oluşturmaktadır; Sanal bir ortamda, kişi gerçekten ne kadar var olabilir? Sergilenen bir özne ne kadar 'özne'dir?

Belki de bir zamanlar Virilio'nun ifade ettiği 'her şey'in mutlak konumsuzluğunun bizi 'hiçbir' yere getirmesi gibi, benliğimizin 'her bir' parçasını sergilemeye çalışmak da bizi 'hiçbir' kimseye getirmektedir.

4.4 An'lık

İrlandalı sanat eleştirmeni Brian O'Doherty 'Beyaz Küpün İçinde' adlı kitabında, boş tuvali fikirlerle dolu bir boşluk ve bu boşluğun üzerine gelecek boyayı da fikrin kendisi olarak tanımlamaktadır [83]. Peki tuvalin bir de çerçevesi varsa, bu 'çerçeve' ne anlama gelmektedir?

Çerçevenin var olabilme ihtimali, O'Doherty'nin tanımının yeniden yapılmasını gerekli kılmaktadır. Zîra, çerçevenin varlığının fark edilmesi bile boyamayı sadece tuvalle sınırlayabilir. Ancak unutulmamalıdır ki, resmin tuvalden, asıldığı duvara taşma ihtimali de vardır. Bu ihtimal çocukların resim kağıdı yerine, duvarları boyamasına benzetilebilir. Çocuklar resim kağıdı yerine, genelde duvarları tercih ederler çünkü onlar yetişkinlerin aksine çerçevenin farkında bile değildir. Belki de bu nedenle, çocukların yetişkinlerden daha yaratıcı olması çok da ilginç bir durum değildir.

Çerçevenin bu sınır olma hâlinin mimarideki karşılığını, mekan-mekansallık ilişkisinin içinde aramak mümkündür. Mekan oluşturmak, boşlukta doluluk yaratma eylemi

olarak tanımlanırsa, başka bir ifadeyle, mekan, boşluğun sınırlandırılmasıysa; çerçeve, boş tuvalin - yani 'mekansallığın' sınırı - mekanı oluşturan 'şey'e karşılık gelmektedir.

Peki çerçeve anlık olarak görünür ve görünmez olursa, yani 'var' ve 'yok' olma arasında bir şeye dönüşürse; bu durum nasıl ihtimaller oluşturabilir?

Fiziksel olarak keskin sınırlarla oluşturulan bir mekan, yaratıcılıktan, ihtimal çokluğundan çok uzaktır. Dolayısıyla mekanın fiziksel olarak muğlak olmasını sağlayan ihtimalleri aramak gereklidir. Güzergâh bu noktada, herhangi yeni bir mekan tarifi yapmak değil, içinde muğlaklık gerçekleşebilecek 'çerçeve' arayışındadır.

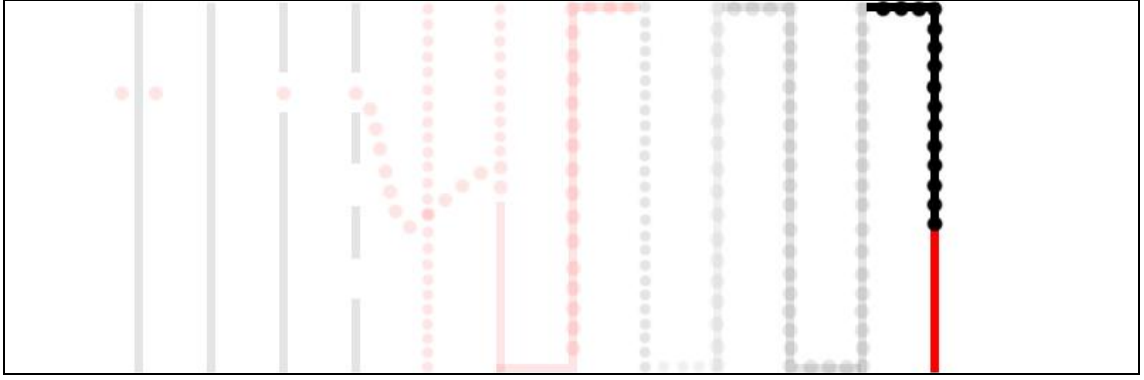


Şekil 4.32 An'lık¹, (B. Kızıloğlu, 2019)

4.4.1 Çerçeve de Nereye Gitti?

'Güzergâhın sonuna yaklaşırken.. Duvarı hâla görüyorum hatta içimde hissediyorum. Görüyorum. Hissediyorum. Görüyorum. Hissediyorum. Duvarı görebiliyorum. Duvarı hissedebiliyorum. Duvarı görebiliyor gibiyim. Duvarı göremiyorum. Duvar nereye gitti?'

¹ [91], [92] Kaynakları kullanılarak yazar tarafından kolaj hâline getirilmiştir.



Şekil 4.33 Çerçeve de Nereye Gitti? (B. Kızıoğlu, 2019)

Sitüasyonist ressam Constant Nieuwenhuys 1956 yılında 'çerçeve'nin anlık olarak görünür ve görünmez olduğu bir kent tasarısı üretmiştir. Yeni Babil (ing. New Babylon) ismini verdiği bu kent tasarısı ne şu an var olan ne de gelecekte var olabilecek bir kentin tasarısıdır; bu kent Constant'ın yarattığı alternatif dünya kurgusudur ve bu dünyada her 'şey' - 'çerçeve' de dâhil- değişkendir.

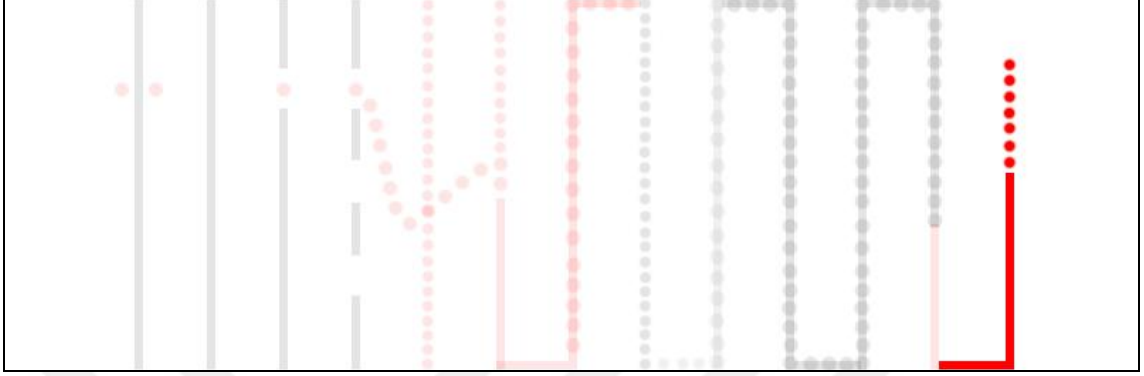
Yeni Babil'in değişken yapısını Roysi Ojalvo, 'Modernitenin İki Yüzü Arasında Mimarlık: Mesken Tutmaktan Göçebelige' adlı yazısında şu cümlelerle anlatmıştır: "Yeni Babil'de bütünselliğin hiçbir türüsü barınmaz... Her an o âna özgü olarak kendini gerçekleştirir. Her an kendini yeniden kurar; hiç 'katılaşmaz', 'mesken' edinmez [93]..." Öyleyse Yeni Babil'de aslında var olan hiçbir şey yoktur ve Yeni Babil 'oluş'un kendisidir.

Umut Şummu'nun aktarımıyla Heidegger'e göre; "Var-olan'ın (Being) aksine, var-oluş (Becoming) bir 'şey' değil, bir harekettir. Ve, var-oluş süreci, içerisinde özgür kılınan sabit-değişmez, çerçevenilmiş bir anlamdan çok, sınırın sürekli geçide dönüştüğü bir akıştır." Dolayısıyla Yeni Babil'de ne mekandan ne de mekansallıktan söz edilebilmektedir; Yeni Babil sonsuz bir yapma-yıkma sürecidir. Böyle bir durumda 'çerçeveden' söz edilebilir mi? Belki anlık olarak söz edilebilir. Ancak bu çerçeve, asla katı bir çerçeve olamaz; başka bir ifadeyle, çerçeve muğlaktır; ne var ne yoktur, bir görünüp bir kaybolur.

Amerikan psikolog Rollo May 'Yaratma Cesareti' adlı kitabında, 'Biçim ve sınırlar tümüyle atılmaya kalkıldığında, içinde bulunulan durum, yıkıcı ve yaratıcılıktan uzak bir hâl alır' demiştir [94]. Bu güzergahın ortaya koyduğu ihtimal çokluğu da çerçevenin tümüyle atılmasından değil muğlak olmasından gelmektedir.

4.4.2 Temsil Edilemeyen Duvar Olur Mu?

'Uçuyorum, dalıyorum, yüzüyorum sonra tekrar uçuyorum. Tam olarak nerdeyim bilmiyorum. Sanırım bu noktadan sonra nerede olduğum çokta önemli değil. Su çok güzel gelsenize.'

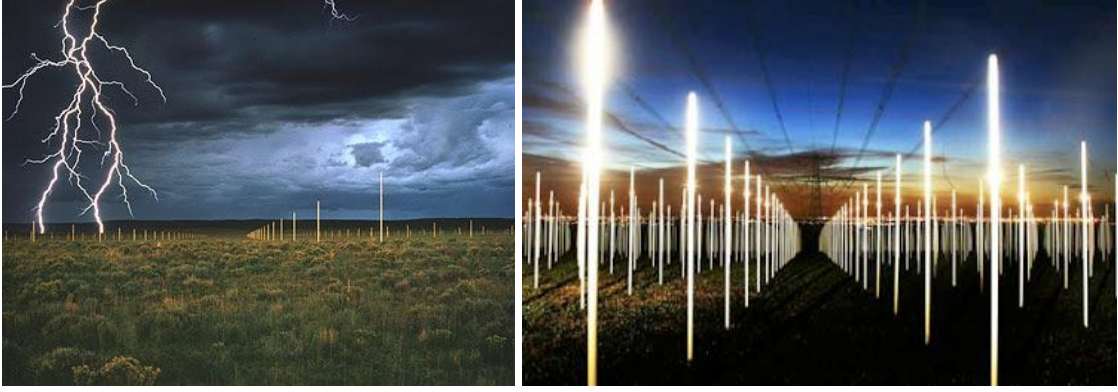


Şekil 4.34 Temsil Edilemeyen Duvar Olur Mu? (B. Kızıloğlu, 2019)

Mimari tasarım ve inşa pratiğinde, oluşturulması amaçlanan tasarımların nesnellüğünün 'doğru(!)' aktarılması için; plan, kesit, görünüş gibi çeşitli temsil araçları kullanılmaktadır. Bu temsil ihtimalleri de mekanın kartezyen koordinat sistemindeki noktasal izdüşümlerini oluşturmaktadır.

Mimarlık okulları günümüzde de bu temsil yöntemleri ile 'mimarlık öğretmeye' devam etmektedir. Bu sistemde öğrenciler birinci sınıftan itibaren duvarlar çizmeye, onları temsil etmeye çalışırlar. Peki, ya mekanların kartezyen bulgularla temsil edilemeyen 'duvarları' varsa ve bu temsil biçimleri bu duvarlarda işlemezse? Bir yapının temsil edilememe ihtimali olabilir mi?

Amerikalı sanatçı Walter de Maria, New Mexio'da bir havzanın içine 400 paslanmaz çelik kazığı belirli aralıklarla yerleştirerek eğimli bir zeminde gerçekleştirdiği 'Yıldırım Alanı' (ing. Lightning Field) adlı ızgara sistemden oluşan 'duvarsız' bir 'mekan' kurmuştur. Bu düzenek sayesinde yağın yağmurla çelik kazıklara şimşek çakmakta ve bu şimşekler, her defasında farklı bir mekan oluşumuna sebep vermektedir. Mekanlar o kadar anlık oluşmaktadır ki temsil edilebilmesi mümkün bile değildir. Hatta 'o mekanların' mekan olduğu bile tartışmalıdır.



Şekil 4.35 Walter de Maria, 'Lightning Field', 1977 [95]

Walter de Maria'nın yapmış olduğu çalışmayı belki de en iyi özetleyen cümleler Roysi Ojalvo aynı adlı yazısının devamında Yeni Babil'i betimlediği şu cümlelerdir; "Kimse daha önce ziyaret ettiği bir yere dönemeyecektir, kimse hafızasında yer alan bir imgeyle karşılaşmayacaktır [93]." Maria'nın yarattığı alanda bir sonraki şimşekle oluşabilecek mekan ihtimalini kimsenin bilmesine imkan yoktur çünkü her an o âna özgü olarak kendini gerçekleştirir; anlıktır. Tıpkı Constan'ın Yeni Babil'inde olduğu gibidir.

Başka bir her anın o âna özgü olarak kurgulandığı çalışmayı Diller+Scorfidio, Swiss Expo 2002 için tasarladığı 'Blur Building' (tr. Bulanık Bina) adlı pavilyonunda yakalayabilmiştir. Bu pavilyon İsviçre'de Neuchatel Gölü üzerine inşa edilmiştir. Bir yapının gölün üstüne inşa edilmesinde alışılmışın dışında bir şey yoktur. Ancak, gölün kendisinin bir inşa malzemesi olarak kullanılması, akla gelen ilk ihtimallerden değildir; hatta bunun bir ihtimal olabileceğini bile düşünmek zordur. Diller+Scorfidio bu ihtimali düşünmüş, kabul görenin dışına çıkmış ve göl suyunu -daha doğrusu göl suyunun buharını- bir inşa malzemesi olarak kullanmıştır. Aslında kullanılan bir malzeme olduğunu söylemek de zordur. Zîra buhar, istenildiğinde tekrar suya dönüşebilmektedir. Suyu dönüştüğünde de ortada sadece gölün üstüne kurulmuş olan bir platform kalmaktadır. Zaten bu nedendir ki, Blur Bulding'in 'Building' kategorisine girip girmediği konusunda fikir ayrılıkları vardır [96]. Yaratıcılarına göre de Blur Building, formsuz, kütesiz, renksiz, ölçüsüz, ağırlıksız, kokusuz, merkezsiz, zamansız, yüzeysizdir.



Şekil 4.36 Diller+Scorfidio, 'Blur Building', Swiss Expo 2002 [96]

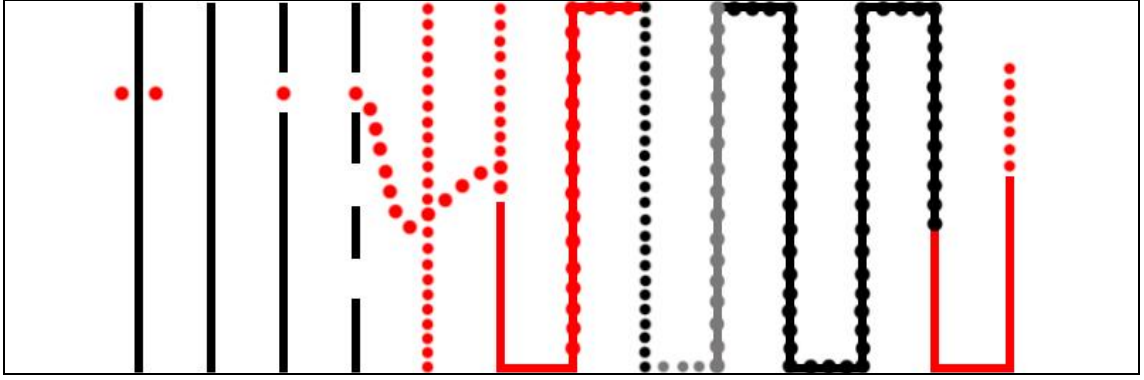
Blur Building'i oluşturan göl suyu buharının -sis bulutunun- oluşturduğu mekanın nerede başlayıp nerede bittiği belirsizdir. Dolayısıyla, burada 'mekan' kavramı da muğlak hâle gelmektedir. Mekanın muğlak olması ise Blur Building'i deneyimleyen kişinin kendi konumunu da muğlak hâle getirmektedir. Kişi sisin önünde de, ardında da, içinde de olabilir. Ya da bütün bu ihtimaller aynı anda gerçekleşebilir. Kartezyen ifade biçimlerinin hiçbiri, deneyime dair en ufak bir olgu barındırmazken 'Blur Building' sadece deneyim ile var olabilmektedir. Tıpkı De Maria'nın 'Lightning Field' çalışmasında olduğu gibi.

Bütün bu durum birçok soruyu da beraberinde getirmektedir; 'Duvarları olmayan bir platform 'yapı' tanımlayabilir mi? , 'Blur Building temsil edilebilir mi?', 'Sis bulutu bir 'duvar' tanımlayabilir mi?', 'Bir 'şey'in duvar olarak tanımlanması için temsil edilebilmesi gerekli mi?'

Bu noktada Blur Building'in temsil edilebilme ihtimali varsa da bunun asla kartezyen bir temsil biçimiyle olamayacağı açıktır. Bu nedenle de 'katı' mimari tanımlamalarda Blur Building'in karşılıksız; temsil edilemeyen olarak kalmaktadır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Duvarın ihtimaller serisi 'duvarın kendi hâli', 'duvarın akışkan hâli', 'duvarın her hâli ve/veya hâlsizliği' olmak üzere duvarın üç farklı 'hâl'i üzerinden şekillenmiştir. Duvarın bu hâllerinin ortaya çıkması içinse 'duvar', birbirinden ne farklı, ne de aynı olan üç okumaya tabii tutulmuştur. Bu üç okumanın ortak noktasını 'bakış açısı' oluşturmaktadır. Bakış açısı değiştikçe, duvar da hâl değiştirmiş, dolayısıyla her bir hâlinde başka ihtimaller türetmiştir. Duvarın bütün bu değişim ve dönüşümüne ek olarak duvarın ihtimallerini bulmaya çalışırken tez yazarı da değişip dönüşmüştür. Farklı görmelere imkan sağlayan bakış açısı, aynı zamanda yazarın da farklı ihtimallerinin oluşmasını sağlamıştır. Bu nedenle tez yazarı, 'duvar ve ihtimalleri'ni ortaya koyarken, aynı zamanda kendisinin de duvarın farklı ihtimallerinde duvara 'nereden' baktığını gösteren çizimleri ve o 'an'larda gördüklerini anlatan kısa kesitler bırakmıştır. Bu görsellerin ve kesitlerin, tezi oluşturan güzergâhlar için açıklayıcı olması hedeflenirken, aynı zamanda ifadesi net olmayacak şekilde düzenlenerek kafa karıştırıp okuyucuların daha da meraklanmasını, düşüncelerinin muğlaklığında kendi ihtimallerini ortaya koymalarını hedeflemiştir. Duvar ve yazarın birbirlerine konumlanışını gösteren bu çizimler, Şekil 5.1'de bütüncül hâle gelip bir dönüşüm hikâyesi oluşturacak şekilde gösterilmiştir. Şekil 5.1'in hemen altında ise yazarın duvar ile konumlanışının kısa kesitlerinin, başka bir ifadeyle, duvarın ihtimallerini oluşturan o 'an'ların bütün hikâyesi yazılmıştır.



Şekil 5.1 Duvar ve İhtimalleri Güzergâh Haritası (B. Kızıloğlu, 2019)

'Duvarı görüyorum. Onu görüyorum. Neredesin? Biz kimiz? Neredeyim? Biz kimiz? Gördüğüm sen misin? Yoksa ben mi? O nerede? Ben neredeyim? Duvarı hâla görüyorum hatta içimde hissediyorum. Görüyorum. Hissediyorum. Görüyorum. Hissediyorum. Duvarı görebiliyorum. Duvarı hissedebiliyorum. Duvarı görebiliyor gibiyim. Duvarı hissedebiliyor gibiyim. Gibiyim... Gibi... Bir yerdeyim. Hislerimin adını koyamıyorum. Sevinçli miyim yoksa üzgün mü? Bir şey görüyorum. Duvara benziyor. Boşluğu görüyorum sanırım, boşluk beyaz. Hayır, hayır, sanırım boşluk siyah. Yine yanıldım sanırım... Gördüğüm hem siyah hem beyaz. Tam olarak emin olamıyorum. Sanırım, boşluk ne siyah ne de beyaz. Kim ses çıkardı? Hey! Orası neresi ve sen de kimsin? Güzergâhın sonuna yaklaşırken... Duvarı hâla görüyorum hatta içimde hissediyorum. Görüyorum. Hissediyorum. Görüyorum. Hissediyorum. Duvarı görebiliyorum. Duvarı hissedebiliyorum. Duvarı görebiliyor gibiyim. Duvarı göremiyorum. Duvar nereye gitti? Uçuyorum, dalıyorum, yüzüyorum sonra tekrar uçuyorum. Tam olarak nerdeyim bilmiyorum. Sanırım bu noktadan sonra nerede olduğum çokta önemli değil. Su çok güzel gelsenize.'

Her ihtimal bir potansiyeldir. Bu nedenle, duvarın farklı hâllerinde ortaya koyduğu ihtimaller, aynı zamanda duvarın o hâllerindeki performansına, ortaya çıkabilecek potansiyellerine referans vermektedir. Tez çalışmasının da bir nevi nireng noktası olan duvarın 'kendi hâli', akla ilk gelen ihtimallerin bulunduğu ve bakış açısının dar kaldığı bir güzergâhı barındırmıştır. Dolayısıyla, duvarın kendi hâlinde ortaya koyduğu ihtimaller kısıtlı kalmış, kabul edilenin ötesine geçememiştir. Duvarın bu kısıtlı performansı, aslında sonradan da anlaşıldığı gibi yazarın duvara çok yakından bakmasından kaynaklıdır. Bu nedenle duvar, o kadar boşluksuz, katı ve geçirimsizdir. Başka bir

ifadeyle yazar, duvarı zaten kabul etmiştir. Duvar, güçlü bir nesne olarak karşısındadır. Duvarın varlığı o kadar güçlüdür ki, fiziksel yokluğunda bile varlık gösterebilecek durumdadır. Var olma ihtimali, duvarın gücünü oluşturmaktadır. Duvar, bölücüdür, korkudur, sınırdır, 'var'dır. Duvarın 'kendi' hâlinin öznesi ve nesnesi bellidir.

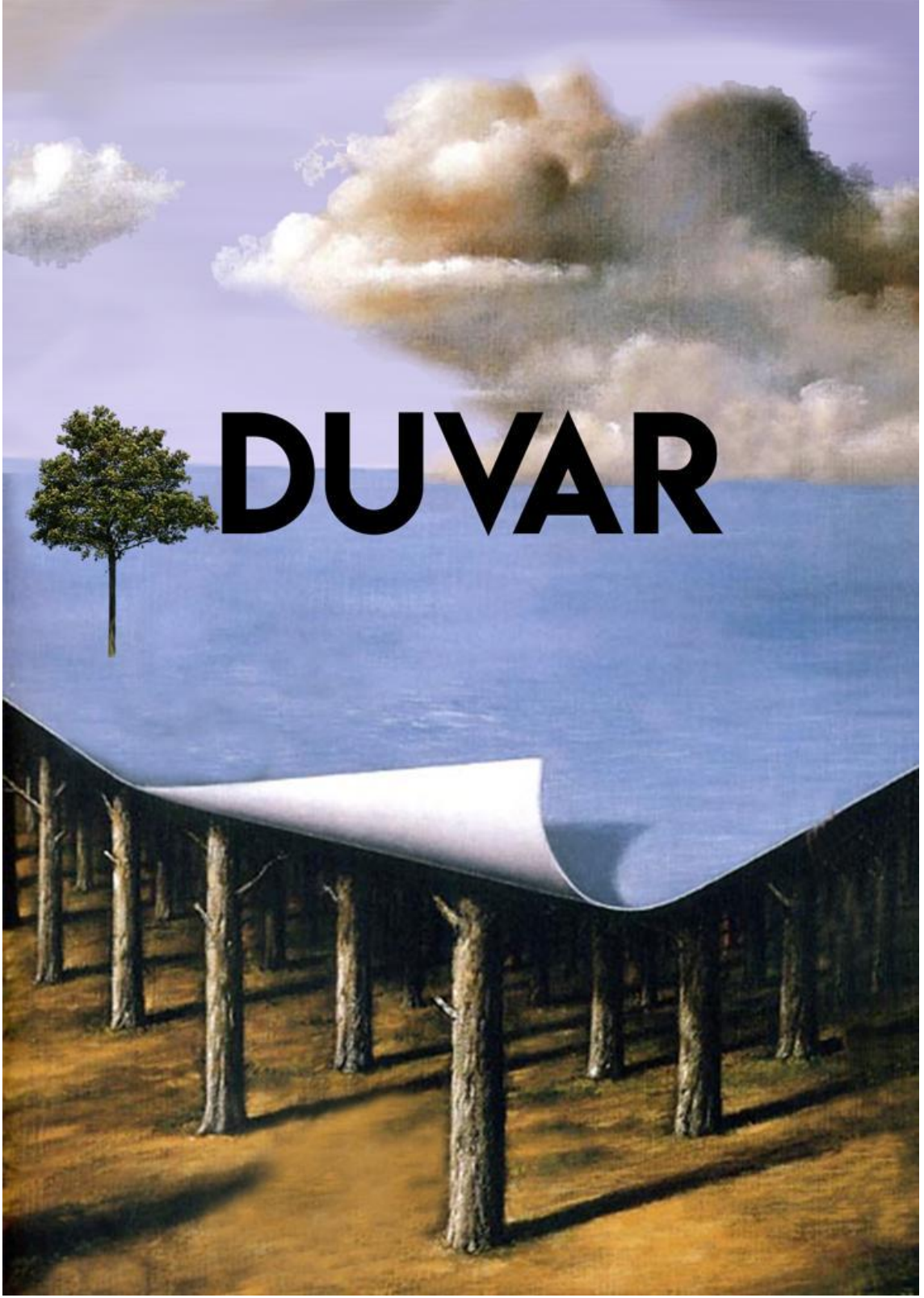
Merak etmek, soru sormak demektir. Soru sormak ise bakış açısının değiştiğinin bir göstergesidir. Bakış açısının değişmesi ise farklı 'görme'lere sebep olur. Güzergahın devamındaki farklı görmeler de duvarın bir ardı olabileceğinin keşfedilmesine, duvarın bir yüzüne ek, öteki yüzünün eklenmesine sebep olmuştur.

Duvarın diğer yüzünü merak eden, duvarın ardına da geçmek ister. Yazar da bu nedenle duvarın boşluklarından sızmıştır. Ancak bir noktada, boşlukluklarından sızdığı duvarın 'kendi'si de akışkanlaşmaya başlamıştır. Çünkü bakış açısı değişmiş, soru sorulmaya başlanmış, kabullerin dışına çıkmıştır. Dolayısıyla duvarın artık 'kendi' hâlinde kalması mümkün değildir. Duvar artık 'akışkan' hâle gelmiştir. Güzergâhta kim akışkan, kim katı anlamaya çalışırken roller birbirine evrilmiş, duvar bedenleşmiş, beden duvarlaşmıştır. Özne-nesne, yazar-duvar ilişkisi yeniden sorgulanırken, sorular soruları, cevaplar soruları, cevapsızlıklar yine soruları doğurmuştur.

Yazar, duvarın önünde durduğu, ardına geçtiği, içine girdiği hatta duvarlaştığı bu hikâyede, artık duvarın bütün ihtimallerini, yani duvarın her hâlini gördüğünü düşündüğü o 'an'da, duvar 'an'sızın hâlsizleşmiştir. Duvar, her hâli ve hâlsizliğinde varlık ve yokluk arasındaki bu arafta olma durumuyla daha da muğlaklaşmıştır. Bilinmezliğin içinde kaybolduğu anlarda da yazar, sürekli olarak duvarın muğlaklığına, tanımına ve ihtimallerine dair sorular üretmiştir. Bu sorularla daha da muğlaklaşan duvarın, daha çok ihtimali ürettiği gözlemlenmiştir.

Tez kapsamında bir sonuç yazılması gerekirse, bu durum şu şekilde de ifade edilebilir; Bütün ihtimaller, sonsuz ihtimaller kümesinde birbirine bağlı, birbirini doğuran, birbirine gebe ihtimallerden oluşmaktadır. Duvarın üç hâli üzerinden ilerleyen güzergâhların sonunda da, bütün ihtimallerin bir şekilde birbirine bağlı olduğu, duvarın tüm hâleriyle bir bütün olduğu fark edilmiştir. Duvarın bu ihtimaller serisi Şekil 5.2'de dinamik bir görselle gösterilmek istenmiştir. Bu dinamik görsel, 'Artivive' uygulaması kullanılarak, uygulama açıkken telefonu Şekil 5.2'deki görselle tutularak

izlenebilmektedir. Dinamik görselde hikaye ilk olarak duvar yazısının belirmesiyle başlamaktadır. Bu esnada bulutlar, ağaç ve diğer ihtimaller görünmemektedir. Daha sonrasında deniz dalgaları, bulutlar belirir ve hareket etmeye başlarken duvar yazısı akışkanlaşır. Akışkanlaşıp denize karışan duvar, yeniden belirirken beraberinde daha fazla ihtimali, bir ağacı da beraberinde getirir ve adeta difüzyon hâline geçer. Şekil 5.2'deki görsele bakıldığında, yalnızca bir duvar görünmektedir. Zaten öyledir de; o yalnızca bir duvardır. Duvarın farklı hâllere girmesini sağlayan, duvarı 'kendi' yapan, 'akışkanlaştıran', 'cisimsizleştiren' şey, aslında tez yazarının 'bakış açısı'dır. Bu durum aslında Şekil 5.1'de de okunmaktadır. Duvarın değişip dönüşmesini sağlayan şey, nokta olan öznenin çeşitli yönlerde hareket etmesidir. Bu nedenle tez, bütün ihtimalleri ortaya koymayı hedeflemek yerine, okuyucuların da merak edeceği, duvara yazardan daha farklı bakış açılarıyla bakabileceği alanlar yaratmak istemiştir. Bu düşünceden dolayı bu tez, duvar ve ihtimallerini sonlandırarak değil, devam etmesini hedefleyerek bitmiştir.



Şekil 5.2 Duvar ve İhtimalleri [97], (B. Kızıoğlu, 2019)

KAYNAKLAR

- [1] Corbusier, L., (2017). Bir Mimarlığa Doğru, Çev:S. Merzi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- [2] Arch Daily, 121 Definitions of Architecture, <https://www.archdaily.com/773971/architecture-is-121-definitions-of-architecture>, 1 Temmuz 2019.
- [3] Kuhn, T.S., (2019). Bilimsel Devrimlerin Yapısı, Çev:N. Kuyaş, Kırmızı Yayınları, İstanbul.
- [4] Architect Michael Graves' First Commission Hits the Market, https://www.architectmagazine.com/design/buildings/architect-michael-graves-first-commission-hits-the-market_o, 14 Temmuz 2019.
- [5] Arkitektuel, House VI, <https://www.arkitektuel.com/house-vi/>, 14 Temmuz 2019.
- [6] Arkitektuel, Gwathmey Evi, <https://www.arkitektuel.com/gwathmey-evi/>, 14 Temmuz 2019.
- [7] Arkitektuel, Saltzman Evi, <https://www.arkitektuel.com/saltzman-evi/>, 14 Temmuz 2019.
- [8] Wigley, M., (1995). White Walls, Designer Dresses, The Fashioning of Modern Architecture, The MIT Press, Cambridge, MA.
- [9] Altun, N.A., (2012). Mimarlık Nesnesi ve Başka Nesnelere, Arzu Mimarlığı Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek, İletişim Yayınları, İstanbul, 119-153.
- [10] Architypes, Villa Savoye, <https://www.architypes.net/villa-savoye/>, 14 Temmuz 2019.
- [11] Buamai, Flickr Photo Download: Villa Savoye (Before Restoration), <https://www.buamai.com/image/8378-flickr-photo-download-villa-savoye-before-restoration-poissy-sur-seine-france-le-corbusier-1928>, 15 Temmuz 2019.
- [12] Hays, K.M., (1998). Architecture Theory since 1968, MIT Press, Cambridge, Ma.
- [13] Obsessive Collectors Archive, Gordon Matta-Clark at MACBA, <http://obsessivecollectors.com/gordon-matta-clark-at-macba>, 15 Temmuz 2019.

- [14] Manifold, Gordon Matta-Clark, <https://manifold.press/gordon-matta-clark>, 11 Mayıs 2019.
- [15] The Modern House, The Art of Living: 5 inspiring homes designed by artists, <https://www.themodernhouse.com/journal/the-art-of-living-5-inspiring-artists-homes/>, 14 Temmuz 2019.
- [16] Yürekli, F., (2011). Mimarlık Mimarlığımız, Yem Yayın, İstanbul.
- [17] Designboom, Federico babina dissects famous floor plans as architectural labyrinths, <https://www.designboom.com/art/federico-babina-archiplan-architectural-floor-plan-illustration-07-13-2016/>, 15 Temmuz 2019.
- [18] Lazzarato, M., (2017). Marcel Duchamp ve işin reddi, 1. Baskı, Kolektif Kitap, İstanbul.
- [19] Guin, U.K.L., (2017). Mülksüzler, Çev:L. Mollamustafaoğlu, Metis Yayıncılık, İstanbul.
- [20] Wonderfulambiguity, Gilbert Garcin, The Collector, 2004, <https://wonderfulambiguity.tumblr.com/post/30990728923/gilbert-garcin-the-collector-2004>, 18 Mart 2019.
- [21] Pinterest, Kırmızı İplik-Sığınak, <https://tr.pinterest.com/pin/159526011785930838/?lp=true>, 18 Nisan 2019.
- [22] Kostof, S., (1995). A History Of Architecture, Oxford University Press, New York.
- [23] Laugier, M.-A., (1755). An Essay On Achitecture, Gray's Inn, London.
- [24] Kubler, G., (1970). The Shape Of Time Remarks On The History Of Things, Yale University Press, United States of America.
- [25] e-skop, Beğenide Otomatizme Doğru, <https://www.e-skop.com/skopdergi/begenide-otomatizme-dogru/1946>, 14 Temmuz 2019.
- [26] Kafka, F., (2012). Hayvan Öyküleri, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul.
- [27] Brown, W., (2011). Yükselen Duvarlar Zayıflayan Egemenlik, Metis Yayınları, İstanbul.
- [28] Kot Sıfır, Şehrin Hayalet Binaları, <http://kot0.com/sehrin-hayalet-binalari/>, 10 Ocak 2019.
- [29] Kot Sıfır, Hayalet Yapıların Ayak İzleri, <http://kot0.com/hayalet-yapilarin-ayak-izleri/>, 10 Ocak 2019.
- [30] Çimen, D., (2015). "Berlin Duvarı Gerçekten Yıkıldı mı?", Mimarlık Dergisi, 381.
- [31] Designboom, 8,000 glowing balloons trace the berlin wall to mark 25 years since its fall, <https://www.designboom.com/art/8000-balloons-berlin-25-years-since-the-fall-of-the-wall-10-27-2014/>, 13 Haziran 2019.
- [32] Derrida, J., (2001). Marx'ın Hayaletleri, Çev:A. Tümertekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- [33] Merlau-Ponty, M., (2017). Algınan Dünya, Çev:Ö. Aygün, Metis Yayınları, İstanbul.

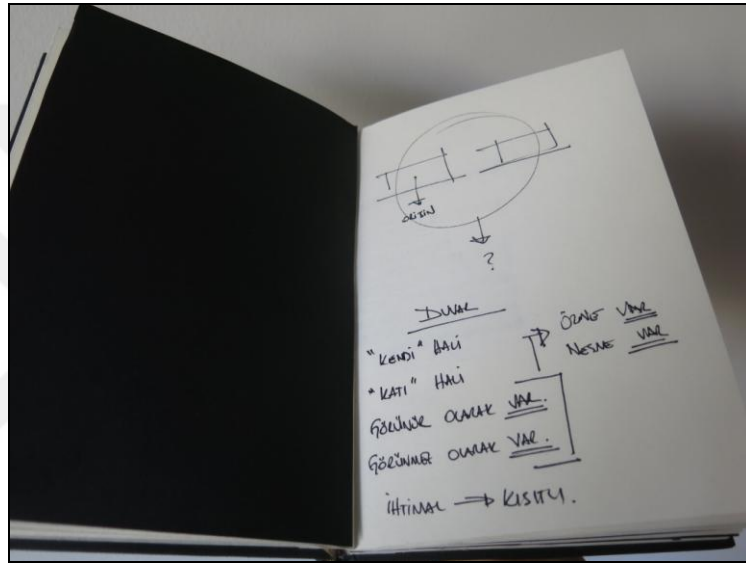
- [34] Lefebvre, H., (2016). Mekânın Üretimi, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- [35] Deleuze, G., (2019). Spinoza. Pratik Felsefe, Çev:A. Nahum, Norgunk, İstanbul.
- [36] Sanatlibiblog, Kolaj Sanatçısı Ayham Jabr'dan Uzayın Büyülü Hikayeleri, <https://sanatlibiblog.com/fotografcilik/kolaj-sanatçisi-ayham-jabrdan-uzayin-buyulu-hikayeleri/>, 12 Mart 2019.
- [37] Anton Dee, Creative Inspiration 08, <https://www.thestyledivision.com/visual-inspiration-collection-8>, 12 Mart 2019.
- [38] Jagran Josh, Why was the Berlin wall built?, <https://www.jagranjosh.com/general-knowledge/why-was-the-berlin-wall-built-1521010253-1>, 6 Haziran 2019.
- [39] Tanpınar, A.H., (2017). Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Dergah Yayınları, İstanbul.
- [40] Maxim Surin, Time, Space, Body Transformations By Klaus Rinke, <http://www.maximsurin.info/blog/klaus-rinke-time-space-body-transformations/>, 8 Haziran 2019.
- [41] Deleuze, G., (2009). Francis Bacon - Duyumsamanın Mantığı, Çev:C. Batukan ve Erbay, E., Norgunk Yayıncılık, İstanbul.
- [42] Bilgin, İ., (2016). Mimarın Soluğu Peter Zumthor Mimarlığı Üzerine Denemeler, Metis Yayıncılık, İstanbul.
- [43] Pinterest, Pastel-Esque Colours, <https://www.pinterest.at/pin/299630181456568891/>, 21 Nisan 2019.
- [44] Pinterest, Imagination, <https://tr.pinterest.com/pin/513621532499955573/?lp=true>, 21 Mart 2019.
- [45] Art Is Not A Spectator Sport, Ep 18a: Who? What! (Las Meninas), <http://artisnotaspectatorsport.com/?p=941>, 5 Temmuz 2019.
- [46] Foucault, M., (2001). Kelimeler ve Şeyler İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi, 2. Baskı, İmge Kitabevi, Ankara.
- [47] Merleau-Ponty, M., (2016). Göz ve Tin, 1. Baskı, Metis Yayıncılık, İstanbul.
- [48] The Double Negative, Anthony McCall's Solid Light Works Reviewed, <http://www.thedoublenegative.co.uk/2018/05/he-reminds-us-of-the-beauty-and-potency-of-the-drawn-line-anthony-mccalls-solid-light-works-reviewed/>, 2 Kasım 2018.
- [49] artgeneve, Anthony McCall, Vertical Works / 2017, <http://artgeneve.ch/evenements/the-estate-show-anthony-mccall/?lang=en>, 2 Kasım 2018.
- [50] Foster, H., (2015). Sanat Mimarlık Kompleksi Küreselleşme Çağında Sanat, Mimarlık ve Tasarımın Birliği, İletişim Yayınları, İstanbul.
- [51] Berger, J., (2017). Görme Biçimleri, Çev:Y. Salman, Metis Yayıncılık, İstanbul.

- [52] Colossal, Vertigo-Inducing Room Illusions by Peter Kogler, <https://www.thisiscolossal.com/2016/12/vertigo-inducing-room-illusions-by-peter-kogler/>, 15 Mayıs 2019.
- [53] Kogler, Kogler, <http://www.kogler.net/>, 15 Mayıs 2019.
- [54] artsper, 10 Things to Know about Yayoi Kusama, <https://blog.artsper.com/en/a-closer-look/10-things-know-yayoi-kusama/>, 20 Haziran 2019.
- [55] Louisiana, Kusama Instilation, <https://www.louisiana.dk/en/kusama-installation>, 17 Temmuz 2019.
- [56] Guggenheim, James Turrell, <http://web.guggenheim.org/exhibitions/turrell/>, 9 Temmuz 2019.
- [57] Malevich, K., (2013). Nesnesiz Dünya Süprematizm Manifestosu, Çev:F.C. Tapan, Dedalus Yayıncılık, İstanbul.
- [58] Zumthor, P., (1999). Thinking architecture / Peter Zumthor ; [translation, Maureen Oberli-Turner], Basel : Boston, Mass. : Birkhäuser, 1999., Basel : Boston, Mass.
- [59] Kolektif, (2016). Felsefe Kitabı, Çev:E. Lakşe, Alfa Yayıncılık, İstanbul.
- [60] Pinterest, Inspiration 34, <https://tr.pinterest.com/pin/758364024730777621/?lp=true>, 11 Mart 2019.
- [61] Lecontainer, Dav, <http://lecontainer.blogspot.com/search?updated-max=2012-04-18T11:57:00%2B02:00&max-results=25&start=173&by-date=false>, 10 Mart 2019.
- [62] Bbc, Magritte And The Subversive Power Of His Pipe, <http://www.bbc.com/culture/story/20171205-magritte-and-the-subversive-power-of-his-pipe>, 11 Mayıs 2019.
- [63] Yurdayüksel, M., (2006). "Sürrealist Rene Magritte", rh + Sanart, 30.
- [64] Antmen, A., (2017). Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 8. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- [65] Public Delivery, Why Did Olafur Eliasson Try To Recreate The Sun In A Museum?, <https://publicdelivery.org/olafur-eliasson-the-weather-project/>, 17 Temmuz 2019.
- [66] Ted Ideas worth spreading, Olafur Eliasson: Mekan ve ışıkla oynamak, https://www.ted.com/talks/olafur_eliasson_playing_with_space_and_light?language=tr#t-23695, 11 Haziran 2019.
- [67] Tate, Marcel Duchamp Fountain 1917, replica 1964, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>, 16 Mayıs 2019.
- [68] The New York Times, Back in the Bronx: Gordon Matta-Clark, Rogue Sculptor, <https://www.nytimes.com/2018/01/11/arts/gordon-matta-clark-bronx-museum.html>, 13 Haziran 2019.

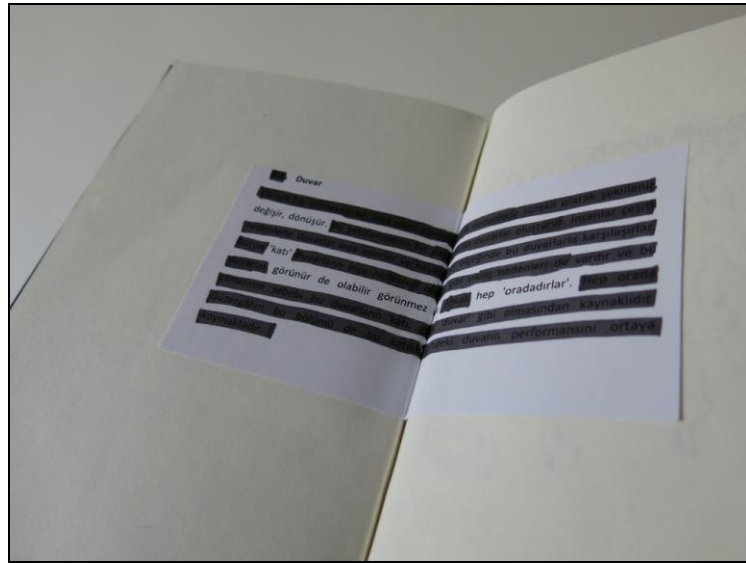
- [69] Matta-Clark, G., (2012). Gordon Matta-Clark, Çev:B. Bilir, Lemis Yayın, İstanbul.
- [70] Vecteezy, Yin Yang Sembolü, <https://www.vecteezy.com/vector-art/42491-yin-yang-vector>, 8 Haziran 2019.
- [71] Ancient History Encyclopedia, Yin and Yang, https://www.ancient.eu/Yin_and_Yang/, 16 Nisan 2019.
- [72] Tate, Five ways to look at Malevich's Black Square, <https://www.tate.org.uk/art/artists/kazimir-malevich-1561/five-ways-look-malevichs-black-square>, 8 Haziran 2019.
- [73] Teori Arquitectura, Aula 36. Espaço narrativo, <http://teoriarquitectura2-3.blogspot.com/2012/06/aula-36-espaco-narrativo.html>, 17 Temmuz 2019.
- [74] Moma, Aleksandr Rodchenko, <https://www.moma.org/collection/works/78848>, 14 Nisan 2019.
- [75] Moma, Inventing Abstraction, <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=191>, 17 Temmuz 2019.
- [76] Zhadova, L.A., (1982). Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art 1910-1930, Thames & Hudson, London.
- [77] Art Sheep, 75 Quotes on Creativity by Pablo Picasso, <https://art-sheep.com/75-quotes-on-creativity-by-pablo-picasso/>, 15 Mayıs 2019.
- [78] Inexhibit, Serpentine Galleries Pavilions; a history, <https://www.inexhibit.com/case-studies/serpentine-galleries-pavilions-history/>, 17 Temmuz 2019.
- [79] Yves Klein, Yves Klein, <http://www.yvesklein.com/en/biographie/index/3/1958-1960>, 10 Mayıs 2019.
- [80] Klein, Y., (2002). Chelsea Otel Manifestosu 1961, Çev:D. Artun ve Gültekin, A., Norgunk Yayıncılık, İstanbul.
- [81] Yves Klein, "With the Void, Full Powers" Albert Camus, 1958, <http://www.yvesklein.com/en/documents/view/86/with-the-void-full-powers-albert-camus/?of=13>, 17 Temmuz 2019.
- [82] Aura-İstanbul, Sanat ve Mimarlık Söylemi İçin Bir Mihenk Taşı: Venedik Bienali, <http://aura-istanbul.com/index.php/2018/08/31/sanat-ve-mimarlik-soylemi-icin-bir-mihenk-tasi-venedik-bienali/>, 9 Mayıs 2019.
- [83] O'Doherty, B., (2016). Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekânının İdeolojisi, 3. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- [84] İremsel Mekanlar, Vaziyetler, <https://iremnurodabas.wordpress.com/page/2/>, 8 Nisan 2019.
- [85] Albright-Knox Art Gallery, Nam June Paik, <https://www.albrightknox.org/artworks/19939a-ii-piano-piece>, 9 Temmuz 2019.

- [86] Vonnegut, K., (1997). Otomatik Piyano, Çev:M. Yayınları, Metis Yayıncılık, İstanbul.
- [87] Barış Özcan, Otomatik Piyano Kendi Kendine Mi Çalışıyor? Westworld'un Felsefesi, <http://barisozcan.com/otomatik-piyano-kendi-kendine-mi-caliyor-westworldun-felsefesi/>, 14 Nisan 2019.
- [88] Sosyolojisi, Sembolik Etkileşimcilik George Herbert Mead, <http://sosyolojisi.com/sembolik-etkilesimcilik-george-herbert-mead/5833.html>, 21 Nisan 2019.
- [89] Friedman, T.L., (2006). Dünya Düzdür Yirmi Birinci Yüzyılın Kısa Tarihi, 1. Baskı, Boyner Yayınları, İstanbul.
- [90] Virilio, P., (2013). "Apaçık Kent", Felsefelogos, 50: 53-62.
- [91] Joachim Bandau, Two Rooms, <https://tworooms.co.nz/artists/joachim-bandau/>, 21 Mart 2019.
- [92] Pinterest, Hand on Hand, <https://www.pinterest.es/pin/75857574947822844/?lp=true>, 11 Mart 2019.
- [93] Ojalvo, R., (2012). "Modernitenin İki Yüzü Arasında Mimarlık: "Mesken Tutmak"tan Göçebeliğe, Arzu Mimarlığı Mimarlığı Düşünmek Ve Düşlemek, İletişim Yayınları, İstanbul, 169-205.
- [94] May, R., (2019). Yaratma Cesareti, Çev:A. Oysal, Metis Yayıncılık, İstanbul.
- [95] Sculpture Studio, Walter de Maria, Artist, American, 1935 - 2013, <http://sculpturestudio.blogspot.com/2012/12/walter-de-maria-artist.html>, 9 Temmuz 2019.
- [96] arcspace, Blur Building, <https://arcspace.com/feature/blur-building>, 9 Temmuz 2019.
- [97] The Kroll, The Kroll, <https://krooll.com/post/146620224559/archatlas-the-surrealist-art-of-rafael>, 23 Nisan 2019.

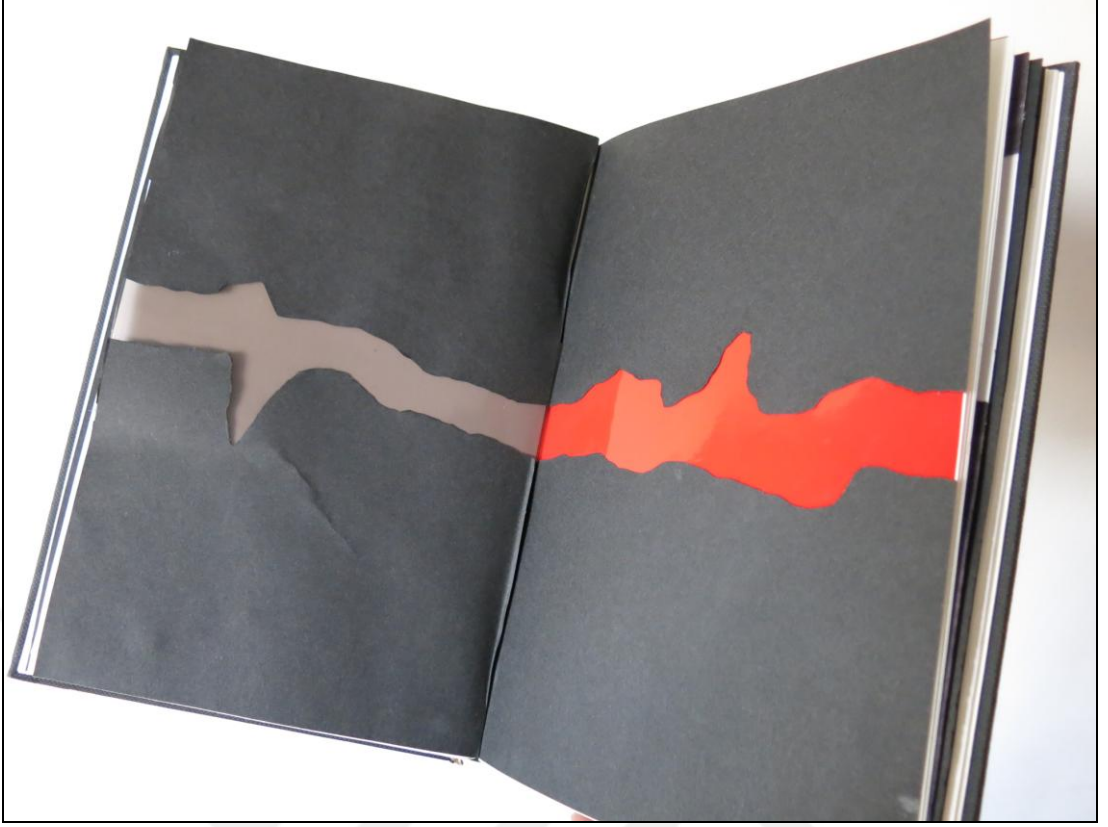
DUVAR VE İHTİMALLERİNİN İLİŞKİLER AĞI



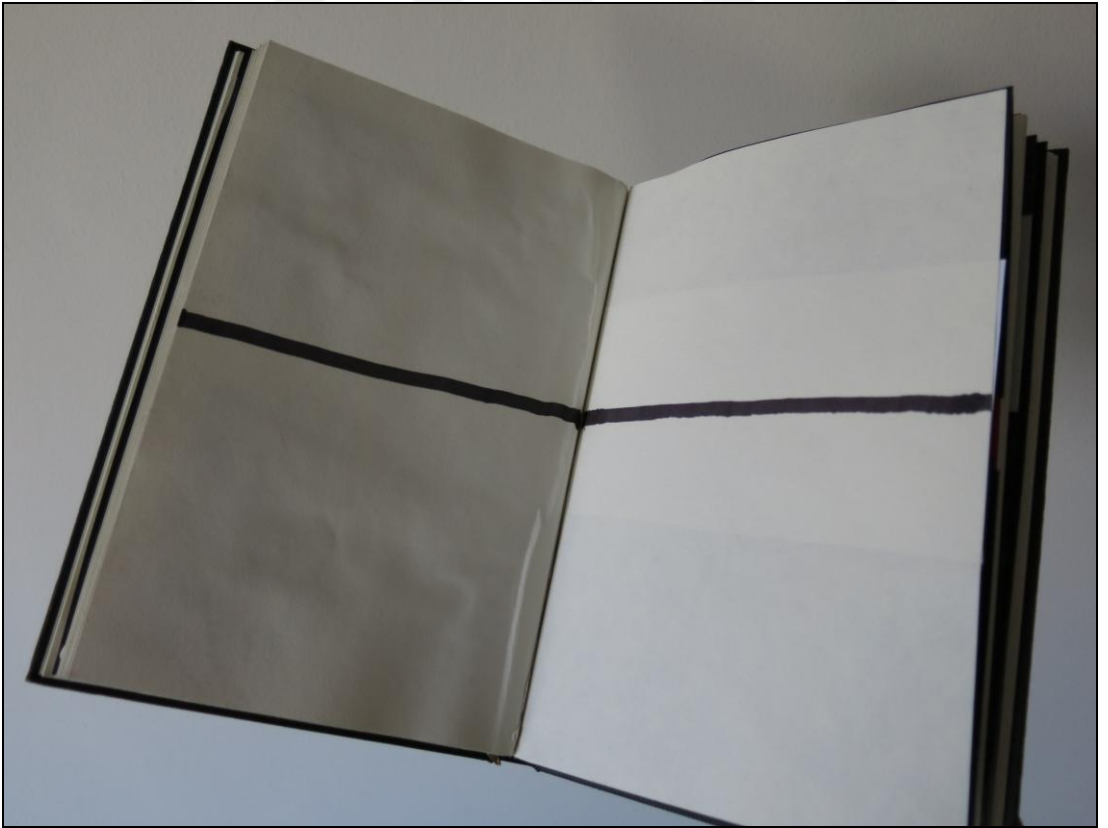
Şekil A.1 Duvar ve İhtimalleri İlişki Ağı 1 (B. Kızıloğlu, 2019)



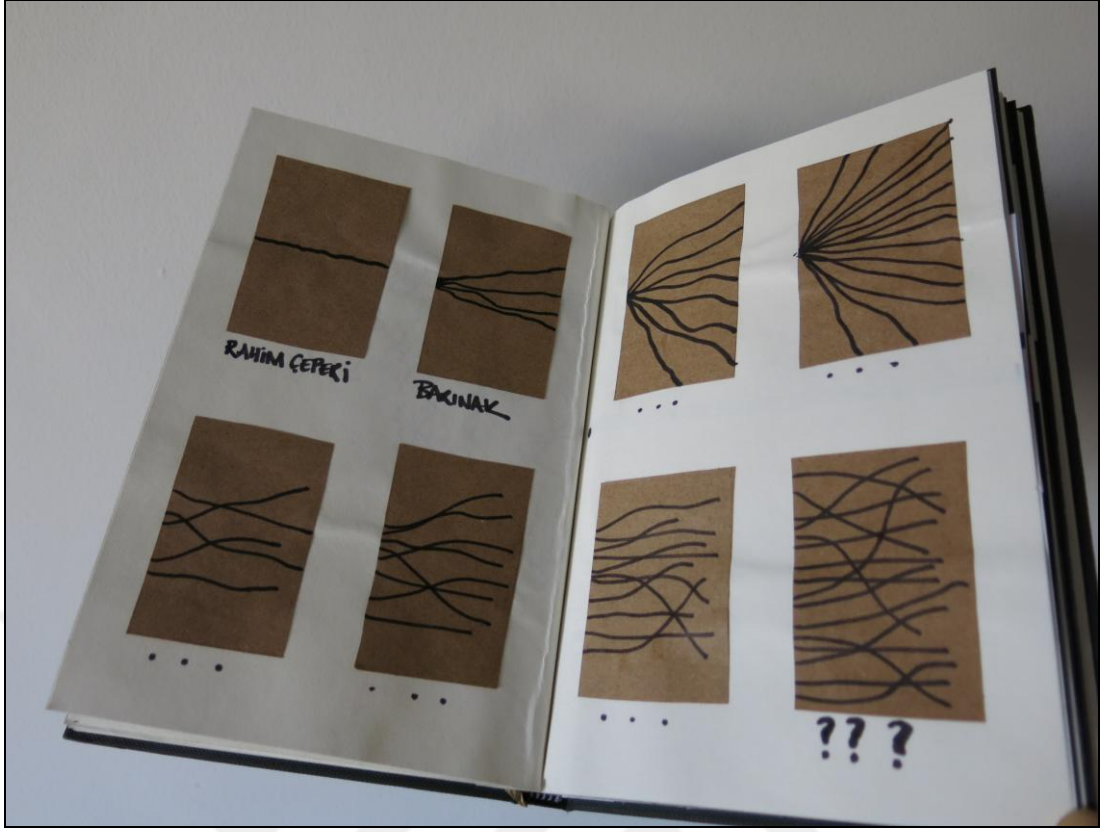
Şekil A.2 Duvar ve İhtimalleri İlişki Ağı 2 (B. Kızıloğlu, 2019)



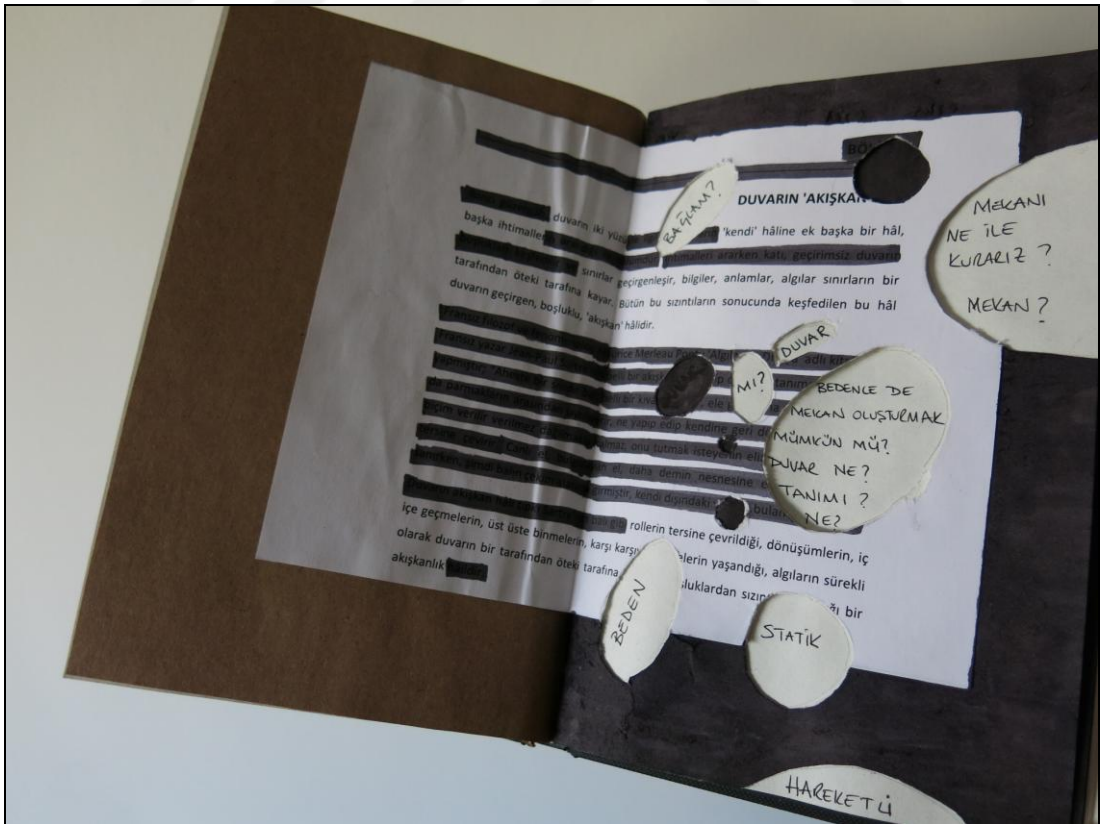
Şekil A.3 Duvar ve İhtimalleri İlişki Ağı 3 (B. Kızıloğlu, 2019)



Şekil A.4 Duvar ve İhtimalleri İlişki Ağı 4 (B. Kızıloğlu, 2019)



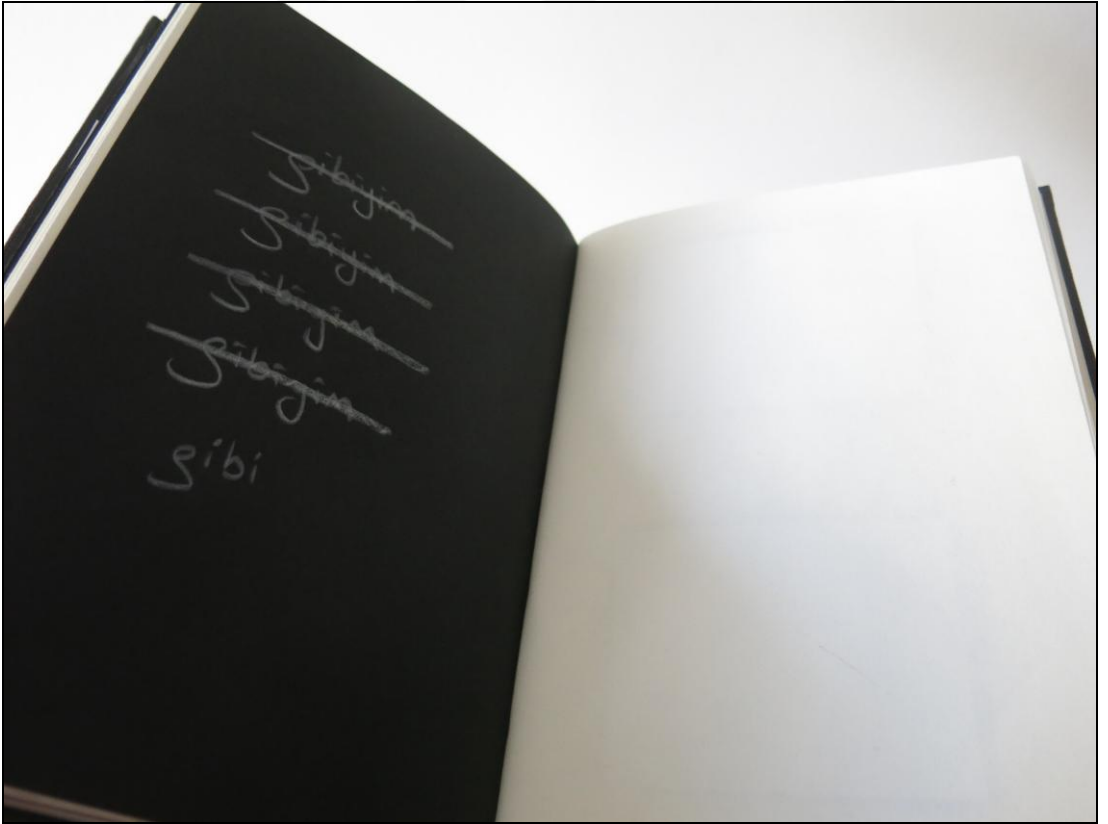
Şekil A.5 Duvar ve İhtimalleri İlişki Ağı 5 (B. Kızıloğlu, 2019)



Şekil A.6 Duvar ve İhtimalleri İlişki Ağı 6 (B. Kızıloğlu, 2019)



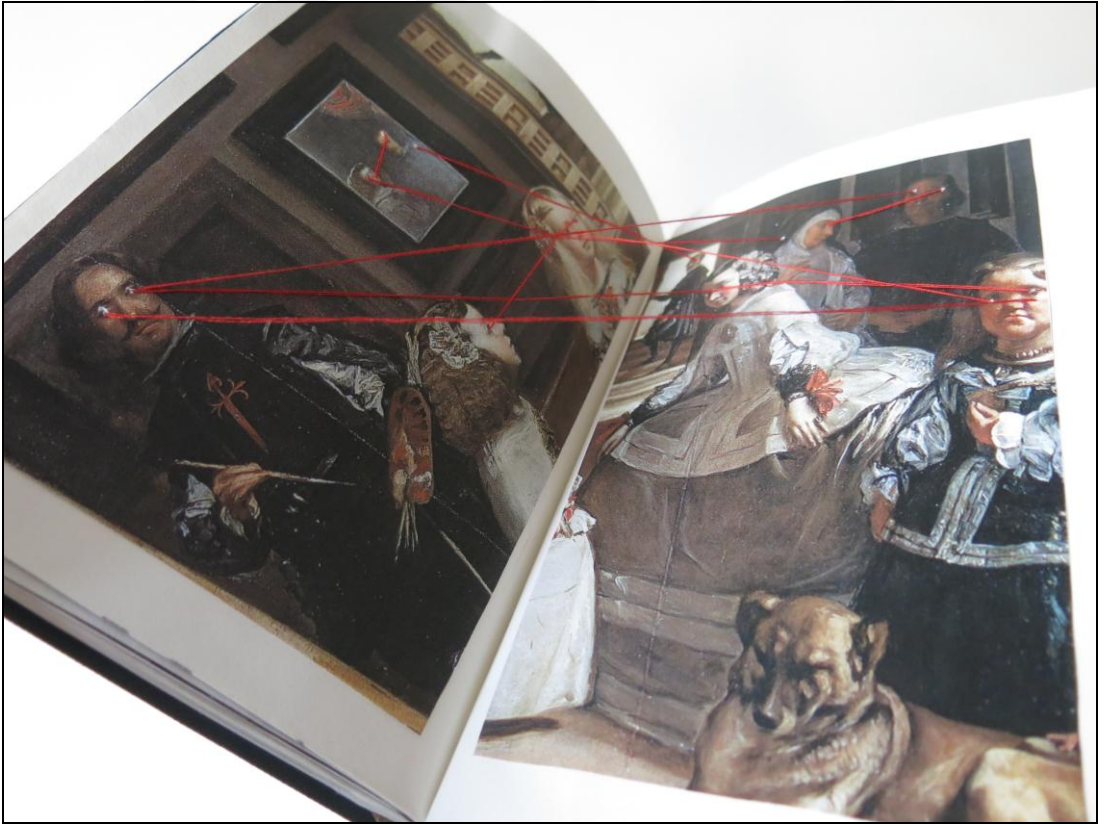
Şekil A.7 Duvar ve İhtimalleri İlişki Ağı 7 (B. Kızıloğlu, 2019)



Şekil A.8 Duvar ve İhtimalleri İlişki Ağı 8 (B. Kızıloğlu, 2019)



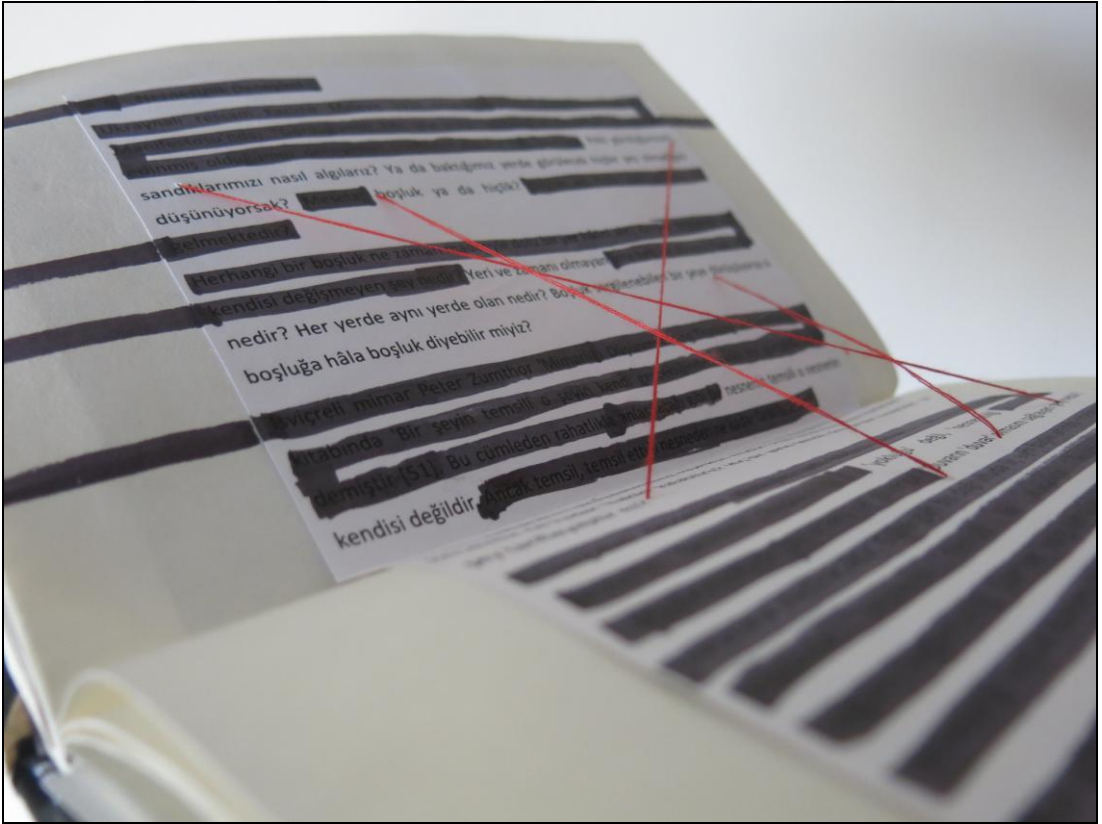
Şekil A.9 Duvar ve İhtimalleri İlişki Ağı 9 (B. Kızıoğlu, 2019)



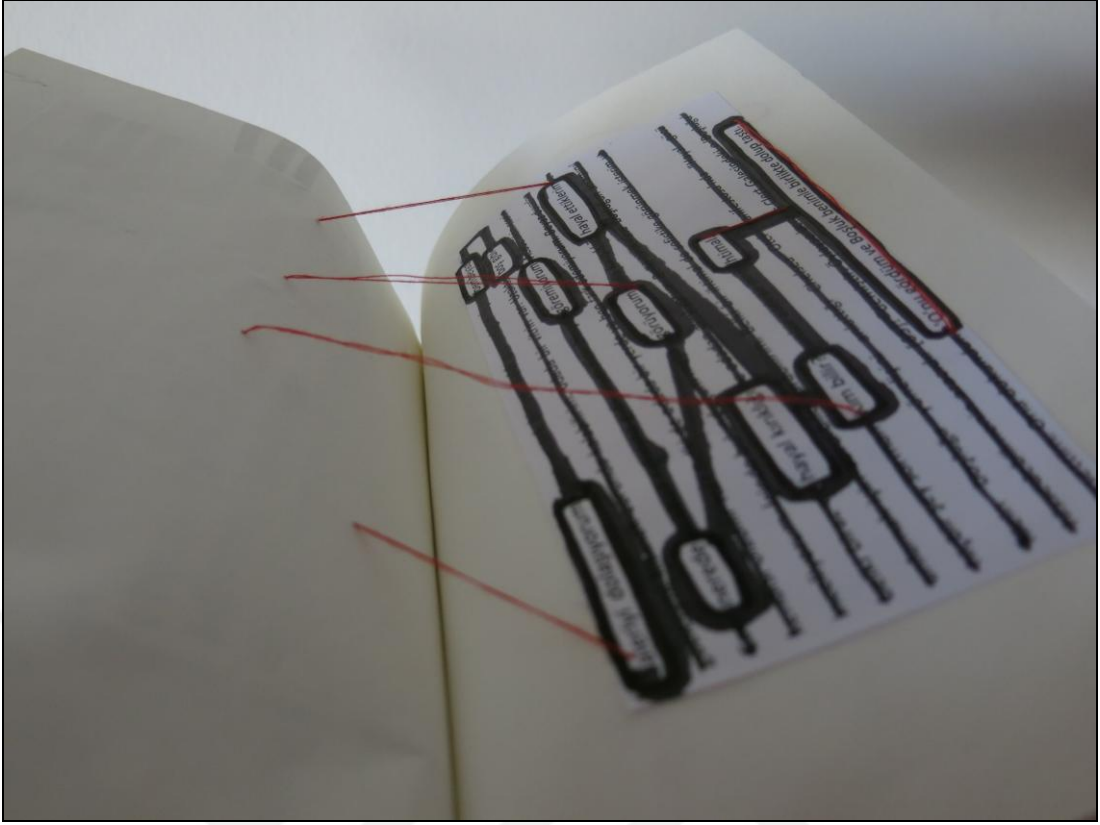
Şekil A. 10 Duvar ve İhtimalleri İlişki Ağı 10 (B. Kızıoğlu, 2019)



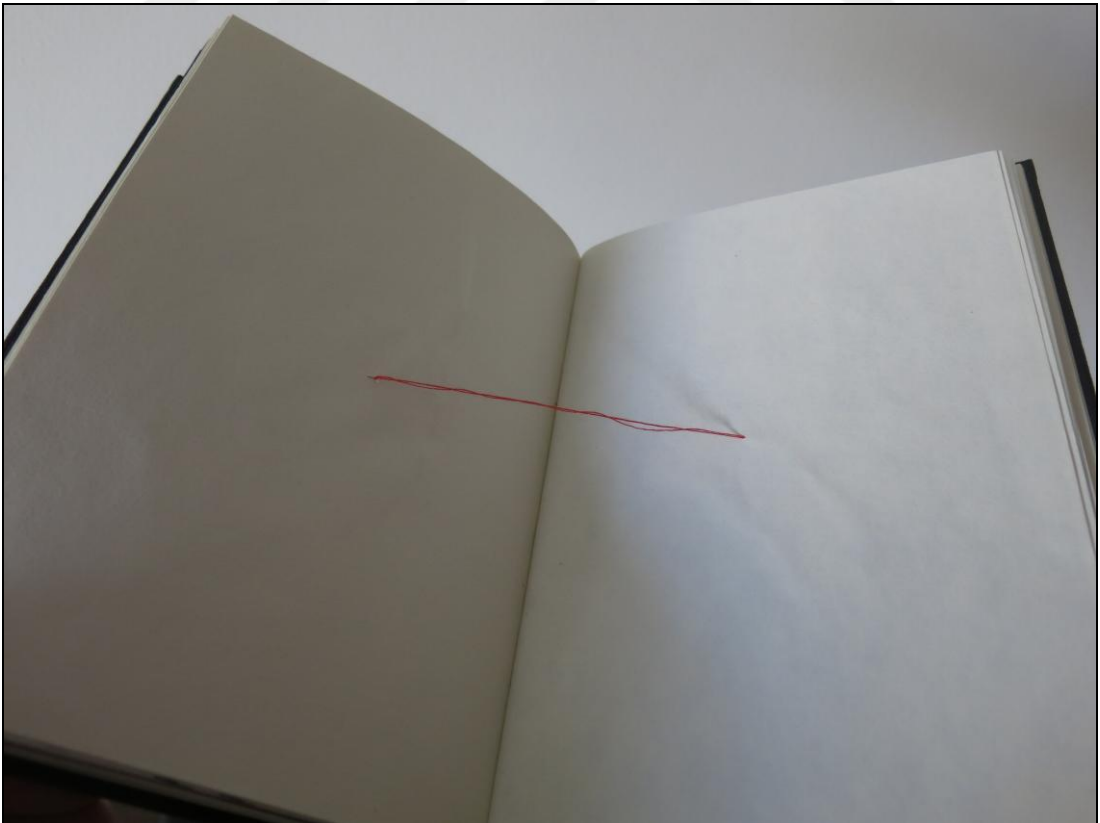
Şekil A.11 Duvar ve İhtimalleri İlişki Ağı 11 (B. Kızıloğlu, 2019)



Şekil A.12 Duvar ve İhtimalleri İlişki Ağı 12 (B. Kızıloğlu, 2019)



Şekil A.13 Duvar ve İhtimalleri İlişki Ağı 13 (B. Kızıloğlu, 2019)



Şekil A.14 Duvar ve İhtimalleri İlişki Ağı 14 (B. Kızıloğlu, 2019)

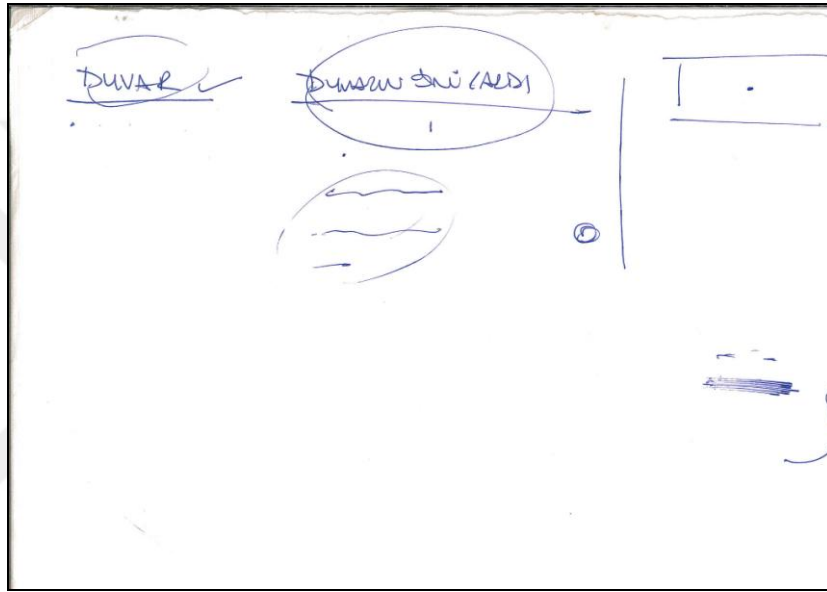


Şekil A.15 Duvar ve İhtimalleri İlişki Ağı 15 (B. Kızıloğlu, 2019)

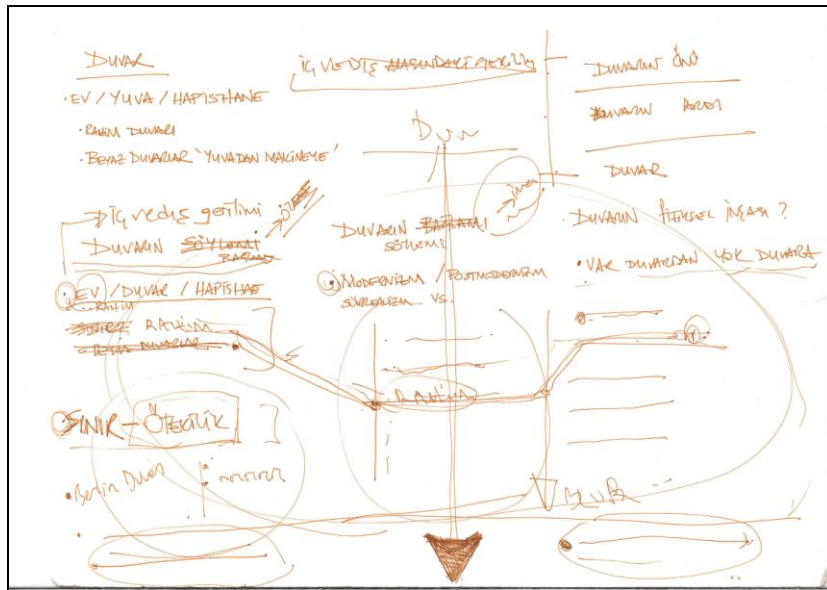


Şekil A.16 Duvar ve İhtimalleri İlişki Ağı 16 (B. Kızıloğlu, 2019)

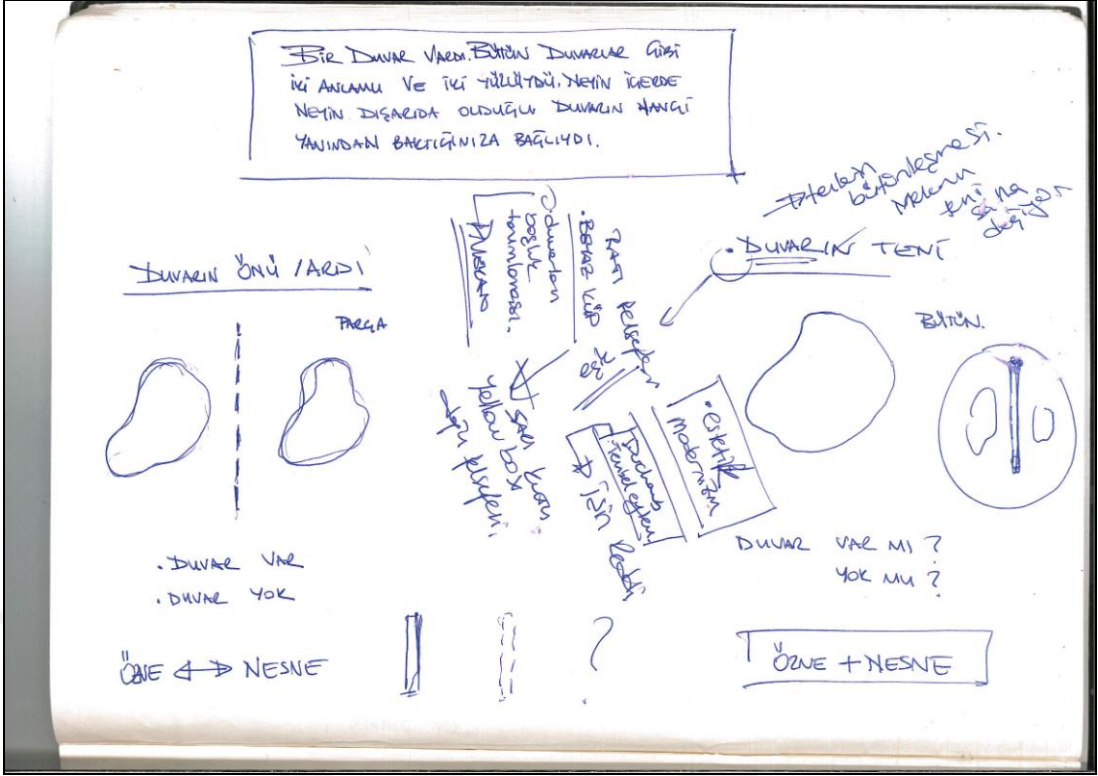
DUVAR VE İHTİMALLERİNİN KURGUSU



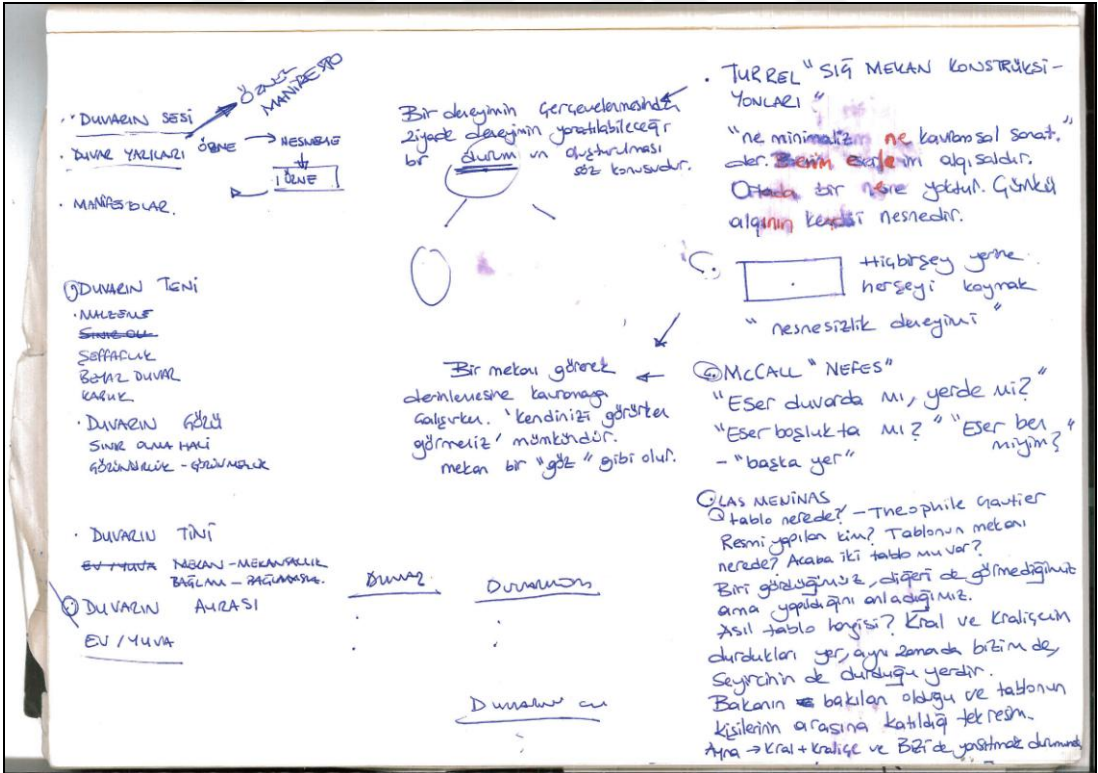
Şekil B.1 Duvar ve İhtimallerinin Kurgusu 1 (B. Kızıloğlu, 2019)



Şekil B.2 Duvar ve İhtimallerinin Kurgusu 2 (B. Kızıloğlu, 2019)



Şekil B.3 Duvar ve İhtimallerinin Kurgusu 3 (B. Kızıoğlu, 2019)



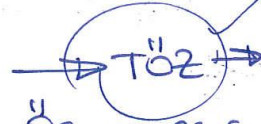
Şekil B.4 Duvar ve İhtimallerinin Kurgusu 4 (B. Kızıoğlu, 2019)

AKTİF BİR BEDEN → STATİK BİR BEDEN

• Duvar Bedeleştirir

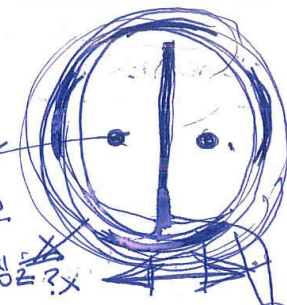
DUVARIN İKİ YÜZLÜLÜĞÜ.

SİPİNO ZAR



→ mutlak bir
abuluktan ibaret.
Öz ve esas olan şey.

Zaman
ve
Mekân



TÖZ → mutlak olarak değişmez.
tarı.

mekan ve zaman değişiklik gösterebilir tüzün içinde

ÖZNE - NESNE



nesnelere deneyimlenmiş
bilginin zamanı imgesi olarak
tanımlanabilir. Herdeğer

→ algı dünyasında şeyleri ve
şeylerin görünme biçimini birbirinden
ayrımak olanaksızdır.

"Boşluk" DENETİMİLE İLGİLİDİR.

TESTİ YALNIZCA TESTİ DEĞİLDİR

DENEYİM LENEREK KAVRANILABİLECEĞİNDEN

TESTİ BİR SEY DİR.

ŞEYLERİN NESNE OLARAK KAVRANILMASI

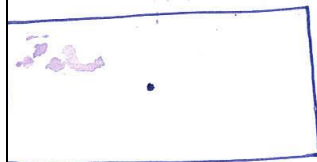
VALUĞINI AZALTIR.

LİNEEN - ALGILANAN

ŞEFFAF DEĞİN DİĞER ŞEFFAF OLMUYOR.

İZLENSEL DENEYİM

ŞEFFAF DENEYİM



Hiçbirşey yerine Herşeyi
Koymak
"nesnesizlik deneyimi"

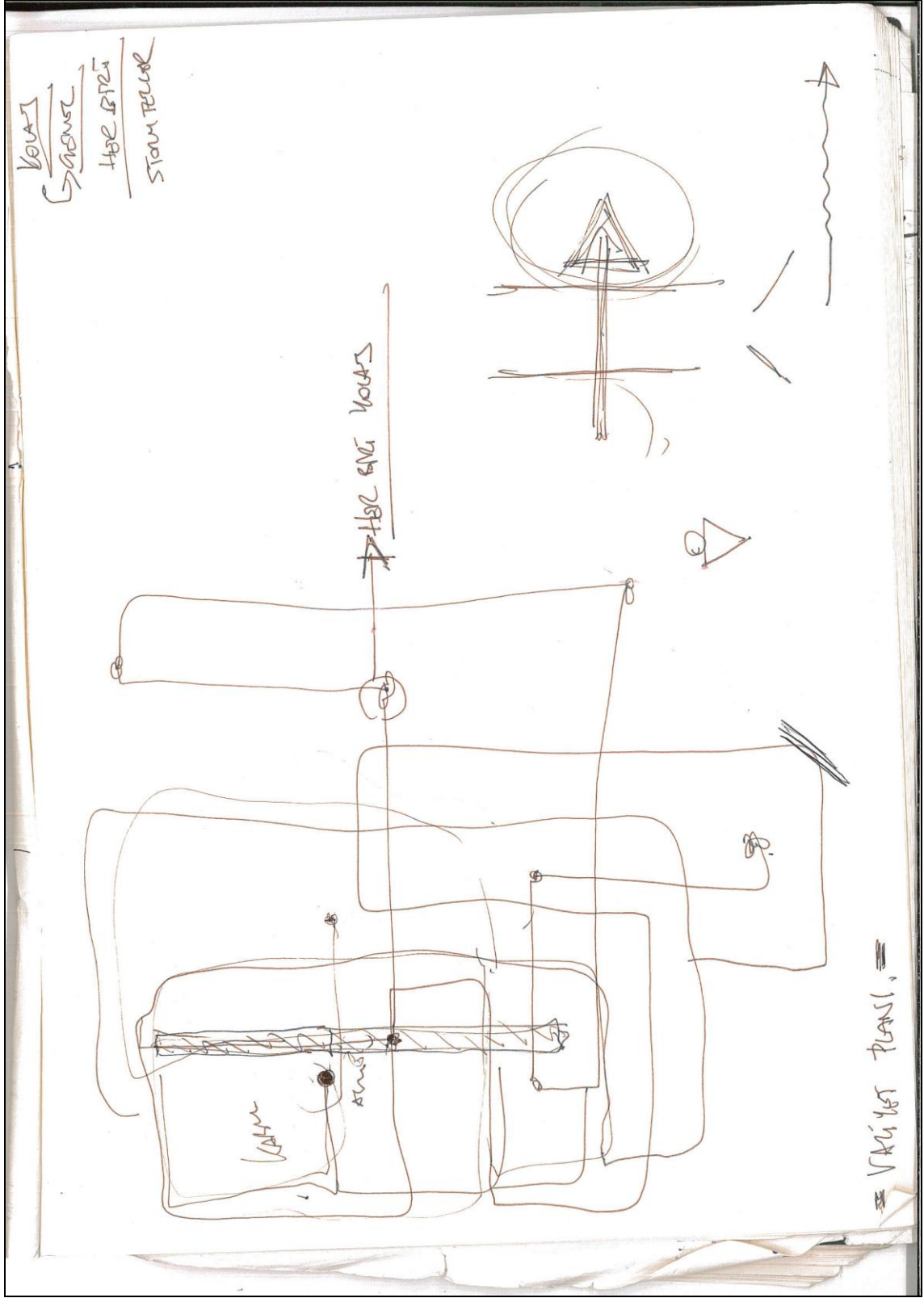
DUVAR VAR

DUVAR VAR MI YOK MU

DUVAR YOK

NEYİM - ALGI - POTANSİYEL - PERFORMANS

Şekil B.5 Duvar ve İhtimallerinin Kurgusu 5 (B. Kızıoğlu, 2019)



Şekil B.6 Duvar ve İhtimallerinin Kurgusu 6 (B. Kızıloğlu, 2019)

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı : Beyza KIZILOĞLU
Doğum Tarihi ve Yeri : 30.09.1993, Erzurum
Yabancı Dili : İngilizce
E-posta : beyzakiziloglu@gmail.com

ÖĞRENİM DURUMU

Derece	Alan	Okul/Üniversite	Mezuniyet Yılı
Y. Lisans	Mimarlık	Yıldız Teknik Üniversitesi	2019
Lisans	Mimarlık	Maltepe Üniversitesi	2016
Lise	Sayısal	Habire Yahşi Lisesi	2011

YAYINLARI

Bildiri

1. Kızıloğlu, B., Kaymaz Koca, S., (2019). "Duvar Ve İhtimalleri", 2. Uluslararası Multidisipliner alışmalar Kongresi, 18-20 Ocak 2019, Gaziantep, ss.1552-1564.

Proje

1. Kızıloğlu B., Berk, D., elik, E., ınar Karakaya F., (2016). Selçuk Belediyesi Kültür ve Gençlik Merkezi Mimari Proje Yarışması.

2. Kızıloğlu B., Berk, D., elik, E., (2017). Roma 2017: 21. Yüzyılda Bir Nehrin Yeniden Doğuşu, Uluslararası Mimari Fikir Projesi Yarışması.

