

**MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ**  
**FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**MEKANA ŞİİRSEL YAKLAŞIMLAR VE ANALİZLERİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Merve BALKİ**

**İç Mimarlık Anabilim Dalı**  
**İç Mimarlık Yüksek Lisans Programı**

**Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Ferda YÜKSEL**

**OCAK 2022**

**MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ**  
**FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**MEKANA ŞİİRSEL YAKLAŞIMLAR VE ANALİZLERİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Merve BALKİ**

**İç Mimarlık Anabilim Dalı**  
**İç Mimarlık Yüksek Lisans Programı**

**Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Ferda YÜKSEL**

**OCAK 2022**



Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi lisansüstü tez yazım klavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

Merve Balki

## ÖNSÖZ

Araştırmanın içeriği çerçevesinde sanat-tasarım birlikteliğinin önemine değinen, zihinsel mekân algısı sorgulamalarının şiirsellik yönünden ele alındığı ve araştırma kapsamının geniş tutulduğu bu tez çalışması; mekânın şiirsel kodlar üzerinden okunarak ve analizlerinin yapıldığı bir araştırma sürecine dayanmaktadır. Tez çalışması sanat ve tasarım disiplinleri çerçevesinde, mekâna varoluşçu yaklaşımlar ile çeşitli kuramcılarının görüşleri üzerinden, Bachelard odağında yapılandırılmıştır.

Sanata dair değerli paylaşımlarıyla kaynaklarını sunan, sınırsız desteği ve katkılarıyla beni bu sürece hazırlayan danışmanım Sayın Dr. Öğretim Üyesi Ferda Yüksel'e en içten teşekkürlerimi ve saygılarımı sunarım.

Bu sürecin her aşamasında desteğini kalbimde hissettiğim annem Zehra Balki, babam Mehmet Balki ve kardeşim Müge Balki'nin, eşsiz varlıklarına derin ve sonsuz sevgilerimi sunarım.

**Merve Balki**  
**İstanbul, 2021**

# İÇİNDEKİLER

## Sayfa

|                              |      |
|------------------------------|------|
| ÖNSÖZ .....                  | iii  |
| İÇİNDEKİLER .....            | iv   |
| KISALTMALAR .....            | vi   |
| ŞEKİL LİSTESİ.....           | vii  |
| ÖZET.....                    | xi   |
| SUMMARY .....                | xiii |
| TEZİ DESTEKLEYEN SÖZLER..... | xvi  |

|                                                                                             |           |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1. GİRİŞ.....</b>                                                                        | <b>1</b>  |
| 1.1. Araştırmanın Amacı .....                                                               | 1         |
| 1.2. Araştırmanın Kapsamı ve Yöntemi.....                                                   | 3         |
| <b>2. MEKÂN .....</b>                                                                       | <b>5</b>  |
| 2.1. Mekânın Tanımları ve Düşünürlerin Yaklaşımları .....                                   | 5         |
| 2.2. Mekân Algısında Duyusal Boyut .....                                                    | 9         |
| <b>3. ŞİİRSSEL MEKÂN.....</b>                                                               | <b>13</b> |
| 3.1. Şiirselliğe Yaklaşım-Şiirin Anlam ve Bağlantıları .....                                | 13        |
| 3.1.1. İmge .....                                                                           | 17        |
| 3.1.2. Çağrışım .....                                                                       | 18        |
| 3.1.3. Düşsellik.....                                                                       | 19        |
| 3.1.4. İçsellik .....                                                                       | 19        |
| 3.1.5. Öznellik .....                                                                       | 21        |
| 3.1.6. İletişim .....                                                                       | 22        |
| 3.2. Mekâna Şiirsel Yaklaşımlar .....                                                       | 22        |
| 3.2.1. Lefebvre, Baudrillard ve Bachelard'ın Şiir ve Mekân İlişkisi Üzerine İfadeleri ..... | 24        |
| 3.2.1.1. Metafor.....                                                                       | 33        |
| 3.3. Mekân ve Sanat .....                                                                   | 37        |
| 3.3.1. Kavramsal Sanat ve Mekân İlişkisi.....                                               | 40        |
| 3.3.2. Kavramsal Sanatçıların Mekâna Yaklaşımları.....                                      | 44        |
| 3.3.2.1. Joseph Beuys, Louise Bourgeois, Robert Gober, Sarkis Zabunyan, Anish Kapoor .....  | 45        |
| 3.3.3. Yazınsal İmge ile Çalışan Sanatçıların Şiirsel Mekânları.....                        | 70        |
| 3.3.3.1. Joseph Kosuth, Tracey Emin, Jenny Holzer, Robert Montgomery.....                   | 70        |
| 3.3.4. Mekânın Şiirsel Bağlamda Kullanıldığı Güncel Sergi Örnekleri .....                   | 78        |
| 3.3.5. Bedensel Dışavurumlar ve Şiirsel Mekân .....                                         | 85        |
| 3.3.5.1. Beden ve Mekân.....                                                                | 86        |
| 3.3.5.2. Bedensel Dışavurumların Mekân ile Etkileşimi .....                                 | 88        |
| 3.3.5.2.1. Marina Abramović, Francesca Woodman, Ana Mendieta, Tracey Emin .....             | 91        |
| 3.3.5.2.2. Beden ve Şiirsel Mekân İlişkisi .....                                            | 111       |

|                                                                                                                                                                                     |            |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>4. ŞİİRSEL YARATIM SÜRECİ VE MEKÂNDAKİ DİŞAVURUMLARININ ANALİZLERİ .....</b>                                                                                                     | <b>112</b> |
| 4.1. Mekâna Şiirsel Yaklaşan Disiplinlerarası Mimarların, Tasarımcı-Sanatçıların Yaratım Süreçleri ve Mekândaki Dışavurumlarının, Tasarım-Sanat İlişkisi Yönünden İncelenmesi ..... | 112        |
| 4.1.1. Tasarımda Metafor Kullanımı .....                                                                                                                                            | 115        |
| 4.1.2. Mimarlar .....                                                                                                                                                               | 119        |
| 4.1.2.1. Tadao Ando, Luis Barragán, Xavier Corberó, Carlo Scarpa .....                                                                                                              | 119        |
| 4.1.2.2. Şiirsel Mimarının Mekânsal Analizleri .....                                                                                                                                | 140        |
| 4.1.3. Kavramsal Yaklaşan Tasarımcılar .....                                                                                                                                        | 143        |
| 4.1.3.1. Ettore Sottsass, Allan Wexler, Andrea Branzi, Vito Acconci .....                                                                                                           | 143        |
| 4.1.3.2. Şiirsel Tasarımın Mekânsal Analizleri .....                                                                                                                                | 176        |
| 4.1.4. Tasarım - Sanat İlişkisi .....                                                                                                                                               | 178        |
| <b>5. SONUÇ .....</b>                                                                                                                                                               | <b>181</b> |
| <b>KAYNAKLAR .....</b>                                                                                                                                                              | <b>184</b> |
| <b>EKLER .....</b>                                                                                                                                                                  | <b>200</b> |
| <b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>                                                                                                                                                               | <b>231</b> |

## **KISALTMALAR**

**MoMa** : Museum of Modern Art  
**RG** : Robert Gober  
**CG** : Craig Gholson  
**R. May** : Rollo May



## ŞEKİL LİSTESİ

### Sayfa

|                                                                                                                                                                                                                               |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Şekil 2.1</b> : Zihinsel Mekân Etkileşimi (Merve Balki tarafından hazırlanmıştır.).....                                                                                                                                    | 8  |
| <b>Şekil 3.1</b> : Saussure Şeması (Saussure, 1998) .....                                                                                                                                                                     | 18 |
| <b>Şekil 3.2</b> : J. Cocteau, Bir Şairin Kanı (Le Sang d'un Poète) Filminden Ayna Sahnesi<br>Görselleri.....                                                                                                                 | 26 |
| <b>Şekil 3.3</b> : Ettore Sottsass, Design Metaphors (Tasarım Metaforları) Çöl<br>Görselleri,1977.....                                                                                                                        | 31 |
| <b>Şekil 3.4</b> : Philippe Garrel, The Inner Scar Filminden Çöl Sahnesi, 1972 .....                                                                                                                                          | 31 |
| <b>Şekil 3.5</b> : Philippe Garrel, The Inner Scar Filminden Çöl Sahnesi Detayı, 1972 ..                                                                                                                                      | 32 |
| <b>Şekil 3.6</b> : Pier Paolo Pasolini, Medea Filminden Çöl Sahnesi, 1969.....                                                                                                                                                | 33 |
| <b>Şekil 3.7</b> : René Magritte, The Victory (Zafer), 1939 ve The Poetic World (Şiirsel<br>Dünya), 1939.....                                                                                                                 | 34 |
| <b>Şekil 3.8</b> : Harald Szeemann, Live in Your Head: When Attitudes Become Form<br>(Works – Concepts – Processes – Situations – Information) (Tutumlar Biçime<br>Dönüşünce) Sergisi, İsviçre, 1969.....                     | 39 |
| <b>Şekil 3.9</b> : Marcel Duchamp, Mile Of String (Mil İp) Sergisi, New York, 1942 ..                                                                                                                                         | 42 |
| <b>Şekil 3.10</b> : Yves Klein, Void (Boşluk) Sergisi.....                                                                                                                                                                    | 43 |
| <b>Şekil 3.11</b> : Arman, Le Plein (Dolu) Sergisi.....                                                                                                                                                                       | 43 |
| <b>Şekil 3.12</b> : Joseph Kosuth, One and Three Chairs (Bir ve Üç Sandalye), 1965 ....                                                                                                                                       | 44 |
| <b>Şekil 3.13</b> : Beuys, Voglio Vedere Le Mie Montagne (I Want to See My Mountains)<br>(Dağlarımı Görmek İstiyorum) Enstalasyonu, Van Abbemuseum, 1971 .....                                                                | 46 |
| <b>Şekil 3.14</b> : Beuys, Lightning with Stag in Its Glare Enstalasyonu, 1958-85 .....                                                                                                                                       | 47 |
| <b>Şekil 3.15</b> : Louise Bourgeois, Cells (Clothes) (Hücreler, Kıyafetler) Enstalasyonu,<br>Fondazione Prada, 2019 .....                                                                                                    | 50 |
| <b>Şekil 3.16</b> : Louise Bourgeois, I Had a Flashback of Something that Never Existed<br>(Hiç Varolmamış Birşeyi Anımsadım) Adlı Kavramsal Sanat<br>Metni Ode à l'Oubli.....                                                | 51 |
| <b>Şekil 3.17</b> : Louise Bourgeois, Cell (Clothes)-The Cold of Anxiety is Very Real<br>(Endişenin soğuğu çok gerçektir) Fondazione Prada Sergisinden Bir Detay, 2019<br>(Fotoğraf Merve Balki tarafından çekilmiştir.)..... | 51 |
| <b>Şekil 3.18</b> : Louise Bourgeois, Red Room (Parents) (Kırmızı Oda, Ebeveyn)<br>Enstalasyonu, 1994 .....                                                                                                                   | 53 |
| <b>Şekil 3.19</b> : Louise Bourgeois, Red Room (Parents) (Kırmızı Oda, Ebeveyn)<br>Enstalasyonu, 1994 .....                                                                                                                   | 53 |
| <b>Şekil 3.20</b> : Louise Bourgeois, Cells (Twelve Oval Mirrors) (Hücreler, On İki Oval<br>Ayna) Enstalasyonu, 1998 .....                                                                                                    | 54 |
| <b>Şekil 3.21</b> : Louise Bourgeois, No Exit (Çıkış Yok) Enstalasyonu, 1989.....                                                                                                                                             | 55 |
| <b>Şekil 3.22</b> : Louise Bourgeois, Glass Spheres and Hands (Cam Küreler ve Eller)<br>Enstalasyonu, 1993 .....                                                                                                              | 56 |
| <b>Şekil 3.23</b> : Louise Bourgeois, Le Défi, 1991 .....                                                                                                                                                                     | 56 |
| <b>Şekil 3.24</b> : Robert Gober, Untitled Installation / Enstalasyon, MoMa, 1992 .....                                                                                                                                       | 58 |
| <b>Şekil 3.25</b> : Robert Gober, The Heart is Not a Metaphor (Kalp Bir Metafor Değildir)<br>Enstalasyonu, MoMa, 1989 .....                                                                                                   | 58 |
| <b>Şekil 3.26</b> : Robert Gober, The Heart is Not a Metaphor (Kalp Bir Metafor Değildir)<br>Enstalasyonu, MoMa, 1991 .....                                                                                                   | 59 |

|                                                                                                                                                                                                    |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Şekil 3.27:</b> Robert Gober, The Haunted House-Fondazione Prada Milano’da Sergilenen Enstalasyonu, 2019 .....                                                                                  | 60 |
| <b>Şekil 3.28 :</b> Sarkis Zabunyan, Respiro, Türkiye Pavyonu, Venedik Bienali, 2015..63                                                                                                           |    |
| <b>Şekil 3.29 :</b> Tarkovsky, The Mirror Filminden bir Sahne, 1975 .....                                                                                                                          | 64 |
| <b>Şekil 3.30 :</b> Sarkis Zabunyan, Parajanov Sarkis ile Sergisinden bir Enstalasyon, Pera Müzesi, 2019 .....                                                                                     | 65 |
| <b>Şekil 3.31 :</b> Sarkis Zabunyan, Parajanov Sarkis ile Sergisinden bir Enstalasyon, Pera Müzesi, 2019 .....                                                                                     | 65 |
| <b>Şekil 3.32 :</b> Parajanov, The Color of Pomegranates (Narın Rengi) Filminden bir Sahne, 1969 .....                                                                                             | 65 |
| <b>Şekil 3.33 :</b> Anish Kapoor, Ascension (Red) (İsa’nın Göğe Yükselişi), The Guggenheim Müzesi, 2010 .....                                                                                      | 69 |
| <b>Şekil 3.34 :</b> Anish Kapoor, Shooting Into the Corner, 2009 .....                                                                                                                             | 69 |
| <b>Şekil 3.35 :</b> Joseph Kosuth, Existential Time (Varoluşsal Zaman) Sergisi, Lia Rumma Galeri, Milano, Lia Rumma Galeri, Milano, 2019 .....                                                     | 71 |
| <b>Şekil 3.36 :</b> Tracey Emin, I Want My Time With You (Seninle Olan Zamanımı İstiyorum) Çalışması, St. Pancras International Tren İstasyonu .....                                               | 72 |
| <b>Şekil 3.37 :</b> Jenny Holzer, Thing Indescribable (Tarif Edilemez) Sergisi.....                                                                                                                | 73 |
| <b>Şekil 3.38 :</b> Jenny Holzer, Dış Mekân Projeksiyon Çalışmaları, Floransa Bienali, 1996.....                                                                                                   | 74 |
| <b>Şekil 3.39 :</b> Jenny Holzer, Blue Purple Tilt, I Touch Your Hair (Saçlarına Dokunuyorum),, 2007 .....                                                                                         | 74 |
| <b>Şekil 3.40 :</b> Robert Montgomery, Light Poems (Işık Şiirleri), Kochi Muziris Bienali, 2012.....                                                                                               | 75 |
| <b>Şekil 3.41 :</b> Robert Montgomery, Light Poems (Işık Şiirleri), Avusturya Alpleri, 2015.....                                                                                                   | 76 |
| <b>Şekil 3.42 :</b> Robert Montgomery, Light Poems (Işık Şiirleri), Yüzme Havuzu Statbad Wedding, Berlin, 2012 .....                                                                               | 77 |
| <b>Şekil 3.43 :</b> Robert Montgomery, Fire Poems (Ateş Şiirleri).....                                                                                                                             | 77 |
| <b>Şekil 3.44 :</b> Jean Luc-Godard, Le Studio d’Orphée Stüdyosu Fondazione Prada Sergisi, Milano, 2019 .....                                                                                      | 79 |
| <b>Şekil 3.45 :</b> Pier Paola Calzolari, Bed, Blackboard, Lamp, Rose (Yatak, Yazı Tahtası, Lamba, Gül) Ica Milano Sergisi, 2019 (Fotoğraf Merve Balki tarafından çekilmiştir.) .....              | 80 |
| <b>Şekil 3.46 :</b> Martin Kippenberger, The Happy End of Kafka's Amerika, Fondazione Prada Enstalasyonu, Milano, 2020.....                                                                        | 83 |
| <b>Şekil 3.47 :</b> Martin Kippenberger, The Happy End of Kafka's Amerika, Fondazione Prada Enstalasyonundan Tasarım Mobilyalar, Milano, 2020 (Fotoğraf Merve Balki tarafından çekilmiştir.) ..... | 83 |
| <b>Şekil 3.48 :</b> Dan Flavin, Chiesa Rossa Kilise Enstalasyonu, Milano, 2019 (Fotoğraf Merve Balki tarafından çekilmiştir.) .....                                                                | 87 |
| <b>Şekil 3.49 :</b> Jackson Pollock, Action Painting (Aksiyon Resmi),1950 .....                                                                                                                    | 87 |
| <b>Şekil 3.50 :</b> Yoko Ono ve John Lennon, Bed-ins for Peace (Barış Yatağı), Queen Elizabeth Oteli Montreal, 1969 .....                                                                          | 88 |
| <b>Şekil 3.51 :</b> Rebeca Horn, Lovers Bed (Aşıklar Yatağı), 1990 .....                                                                                                                           | 89 |
| <b>Şekil 3.52 :</b> Rebeca Horn, Weisser Körperfächer ve Messkasten, Body Landscapes, 1970-72 .....                                                                                                | 89 |
| <b>Şekil 3.53 :</b> Vanessa Beecroft, Ponti Sisters (Ponti Kardeşler) Çalışması, 2001 ....                                                                                                         | 90 |
| <b>Şekil 3.54 :</b> Marina Abramović ve Ulay, Nightsea Crossing (Gece Denizi Kavşağı) Performansı, 1981 .....                                                                                      | 93 |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                   |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Şekil 3.55 : Marina Abramović, Kitchen (Mutfak) Performansı, 2009.....                                                                                                                                                                                                            | 94  |
| Şekil 3.56 : Marina Abramović, Kitchen (Mutfak) Performansı, 2009.....                                                                                                                                                                                                            | 95  |
| Şekil 3.57 : Francesca Woodman, Untitled (İsimsiz).....                                                                                                                                                                                                                           | 96  |
| Şekil 3.58 : Francesca Woodman, House #4 (Ev #4).....                                                                                                                                                                                                                             | 96  |
| Şekil 3.59 : Francesca Woodman, House #3 (Ev #3).....                                                                                                                                                                                                                             | 98  |
| Şekil 3.60 : Francesca Woodman, Space 2 (Mekân 2).....                                                                                                                                                                                                                            | 99  |
| Şekil 3.61 : Francesca Woodman, Self-deceit #1 (Kendini Kandırma #1) .....                                                                                                                                                                                                        | 100 |
| Şekil 3.62 : Francesca Woodman, Untitled (İsimsiz).....                                                                                                                                                                                                                           | 101 |
| Şekil 3.63 : Francesca Woodman, Untitled (İsimsiz).....                                                                                                                                                                                                                           | 102 |
| Şekil 3.64 : Maya Deren, Filmlerinden Sahneler, 1943 .....                                                                                                                                                                                                                        | 103 |
| Şekil 3.65 : Ana Mendieta, Silueta Serisi .....                                                                                                                                                                                                                                   | 105 |
| Şekil 3.66 : Francesca Woodman Beden-Doğa Çalışmaları.....                                                                                                                                                                                                                        | 106 |
| Şekil 3.67 : Tracey Emin, Exorcism of the Last Painting I Ever Made, Andreas<br>Brändström Galerisi, 1996 .....                                                                                                                                                                   | 108 |
| Şekil 3.68 : Tracey Emin, Exorcism of the Last Painting I Ever Made Mekân<br>Detayları, Andreas Brändström Galerisi, 1996 .....                                                                                                                                                   | 108 |
| Şekil 3.69 : Tracey Emin, My Bed (Yatağım), Tate, 1998.....                                                                                                                                                                                                                       | 109 |
| Şekil 3.70 : Tracey Emin, Arizona Çölü, Monument Valley, 1995 .....                                                                                                                                                                                                               | 110 |
| Şekil 4.1 : Ettore Sottsass, Design Metaphors (Tasarım Metaforları) Açıklamaları:<br>Yoksa bir taht mı istiyorsun?, Çok zengin bir eve girmek için merdiven tasarımı,<br>İnsanın diğer gezegenlere verdiği korkunç mesajın tasarımı, Güzel bir mimari<br>tasarım. Böyle mi? ..... | 118 |
| Şekil 4.2 : Tadao Ando, Water Temple (Su Tapınağı) Dış Mekân,Japonya,1991.....                                                                                                                                                                                                    | 122 |
| Şekil 4.3 : Tadao Ando, Water Temple (Su Tapınağı) Dış Mekân,Japonya,1991.....                                                                                                                                                                                                    | 123 |
| Şekil 4.4 : Tadao Ando, Water Temple (Su Tapınağı) İç Mekân, Japonya,1991.....                                                                                                                                                                                                    | 123 |
| Şekil 4.5 : Tadao Ando, Church of the Water (Su Kilisesi) İç Mekân, Japonya,<br>1988.....                                                                                                                                                                                         | 124 |
| Şekil 4.6 : Tadao Ando, The Church of Light (Işık Kilisesi) İç Mekân, Japonya,<br>1989.....                                                                                                                                                                                       | 125 |
| Şekil 4.7 : Luis Barragán, Horse Pool and House (At Çiftliği ve Havuzu), Meksika,<br>1966.....                                                                                                                                                                                    | 127 |
| Şekil 4.8 : Luis Barragán, Horse Pool and House (At Çiftliği ve Havuzu), Meksika,<br>1966.....                                                                                                                                                                                    | 128 |
| Şekil 4.9 : Luis Barragán, Horse Pool and House (At Çiftliği ve Havuzu), Meksika,<br>1966.....                                                                                                                                                                                    | 128 |
| Şekil 4.10 : Luis Barragán, Gilardi House, Dış Cephe ve Jakaranda Ağacı, Meksika,<br>1976.....                                                                                                                                                                                    | 129 |
| Şekil 4.11 : Luis Barragán, Gilardi House, İç Mekân, Meksika, 1976.....                                                                                                                                                                                                           | 130 |
| Şekil 4.12 : Xavier Corberó, The Labyrinth Home (Labirent Ev), İç Mekân,<br>Barselona.....                                                                                                                                                                                        | 131 |
| Şekil 4.13 : Xavier Corberó, The Labyrinth Home (Labirent Ev), Dış Mekân,<br>Barselona.....                                                                                                                                                                                       | 132 |
| Şekil 4.14 : Xavier Corberó, The Labyrinth Home (Labirent Ev), Barselona.....                                                                                                                                                                                                     | 133 |
| Şekil 4.15 : Xavier Corberó, The Labyrinth Home (Labirent Ev) Dış Mekân ve İç<br>Mekân, Barselona.....                                                                                                                                                                            | 134 |
| Şekil 4.16 : Xavier Corberó, The Labyrinth Home (Labirent Ev), İç Mekân,<br>Barselona.....                                                                                                                                                                                        | 135 |
| Şekil 4.17 : Carlo Scarpa, Brion Mezarlığı, Dış Cephe, Treviso İtalya, 1968 .....                                                                                                                                                                                                 | 136 |
| Şekil 4.18 : Carlo Scarpa, Brion Mezarlığı, İç Mekân, 1968 .....                                                                                                                                                                                                                  | 137 |
| Şekil 4.19 : Carlo Scarpa, Monument to the Female Partisan, Venedik, 1968.....                                                                                                                                                                                                    | 137 |

|                                                                                                                                                                  |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Şekil 4.20</b> : Carlo Scarpa, Fondazione Querini Stampalia Duvar Detayı, Venedik (Fotoğraf Merve Balki tarafından çekilmiştir.).....                         | 138 |
| <b>Şekil 4.21</b> : Ettore Sottsass .....                                                                                                                        | 145 |
| <b>Şekil 4.22</b> : Ettore Sottsass, Totems - Sottsass'ın İlham Aldığı Hindistan Kültürüne Ait Referanslar .....                                                 | 146 |
| <b>Şekil 4.23</b> : Ettore Sottsass, Objeler - Sottsass'ın İlham Aldığı Eski Medeniyetlere Ait Kozmolojik Diyagramlar .....                                      | 147 |
| <b>Şekil 4.24</b> : Ettore Sottsass, Cam Objeler – Sottsass'ın İlham Aldığı Roma ve Yunan Kültürüne Ait Cam Objeler.....                                         | 147 |
| <b>Şekil 4.25</b> : Ettore Sottsass, Kabinet Tasarımı – Sottsass'ın Referans Aldığı Chartres Katedrali'nin Kabineti.....                                         | 147 |
| <b>Şekil 4.26</b> : Ettore Sottsass, Design Metaphors (Tasarım Metaforları), 1973<br>Açıklaması: Duvara bakmak ister misin? .....                                | 151 |
| <b>Şekil 4.27</b> : Ettore Sottsass, Design Metaphors (Tasarım Metaforları), 1973<br>Açıklaması: Yoksa vadiye mi bakmak istersin? .....                          | 151 |
| <b>Şekil 4.28</b> : Ettore Sottsass, Design Metaphors (Tasarım Metaforları), 1976<br>Açıklaması: Her zaman aşkla tanıştığın bir kapı vardır. ....                | 152 |
| <b>Şekil 4.29</b> : Ettore Sottsass, Design Metaphors (Tasarım Metaforları), 1972<br>Açıklaması: Her zaman birinin geçmene izin vermeyeceği bir kapı vardır..... | 152 |
| <b>Şekil 4.30</b> : Ettore Sottsass, Design Metaphors (Tasarım Metaforları), 1976<br>Açıklaması: Oturmak ister misin?.....                                       | 153 |
| <b>Şekil 4.31</b> : Ettore Sottsass, Design Metaphors (Tasarım Metaforları), 1976<br>Açıklaması: Uyumak mı istersin? .....                                       | 153 |
| <b>Şekil 4.32</b> : Ettore Sottsass, Design Metaphors (Tasarım Metaforları), 1976<br>Açıklaması: Ya da bir yatak ister misin? .....                              | 153 |
| <b>Şekil 4.33</b> : Ettore Sottsass, Design Metaphors (Tasarım Metaforları).....                                                                                 | 154 |
| <b>Şekil 4.34</b> : Ettore Sottsass, Memphis Grup, Tawaraya Ring Tasarımı, 1981 .....                                                                            | 155 |
| <b>Şekil 4.35</b> : Allan Wexler, Four People Wearing a Table (Masa Giyen Dört Kişi),1996.....                                                                   | 157 |
| <b>Şekil 4.36</b> : Allan Wexler, Four Shirts Sewn Into a Table Enstalasyonu, 1991....                                                                           | 159 |
| <b>Şekil 4.37</b> : Allan Wexler, Landscapes (Manzaralar), 2015.....                                                                                             | 161 |
| <b>Şekil 4.38</b> : Allan Wexler, Recycle Conference Room (Geri Dönüşüm Konferans Salonu), 1990 .....                                                            | 162 |
| <b>Şekil 4.39</b> : Allan Wexler, Recycle Conference Room (Geri Dönüşüm Konferans Salonu) Sandalye Detayları, 1990.....                                          | 162 |
| <b>Şekil 4.40</b> : Allan Wexler, Scaffold Furniture (Scaffold Mobilyası), 1988 .....                                                                            | 163 |
| <b>Şekil 4.41</b> : Allan Wexler, Interchange (Değişim), 2008 .....                                                                                              | 164 |
| <b>Şekil 4.42</b> : Allan Wexler, Coffee Seeks Its Own Level (Kahve Kendi Seviyesini Arıyor), 1990.....                                                          | 164 |
| <b>Şekil 4.43</b> : Andrea Branzi, Dolmen.....                                                                                                                   | 167 |
| <b>Şekil 4.44</b> : Andrea Branzi, Domestic Animals (Evcil Hayvanlar) Mobilyaları, 1984.....                                                                     | 168 |
| <b>Şekil 4.45</b> : Andrea Branzi, Recinto Sacro Enstalasyonu.....                                                                                               | 170 |
| <b>Şekil 4.46</b> : Vito Acconci, Instant House (Hazır Ev) Enstalasyonu, 1980 .....                                                                              | 172 |
| <b>Şekil 4.47</b> : Vito Acconci, Following Piece Çalışması Diyagramları, 1969 .....                                                                             | 173 |
| <b>Şekil 4.48</b> : Vito Acconci, Notes on Movement (Hareket Üzerine Notlar) ve Step Piece Çalışması,1971 .....                                                  | 174 |
| <b>Şekil 4.49</b> : Vito Acconci, Notes on Movement (Hareket Üzerine Notlar),1973.                                                                               | 175 |

## MEKÂNA ŞİİRSEL YAKLAŞIMLAR VE ANALİZLERİ

### ÖZET

Algının sınırsızlığında var olan her sübjektif tanım, mekânın tanımlayıcısına ait öznel ifadelerden oluşmaktadır. Mekân ile ilişkilendirilerek dile getirilen ‘şiiirsel’ kelimesinin özne tarafından açığa çıkan anlamlarının, tanımsal çeşitlilik açısından değerlendirilmeye açık olduğu görülmüştür. Şiiirsel olarak tanımlanan mekânların benzersiz, geniş ve değışken anlamları, özne-mekân ilişkilerinin etkisi ile özgün ifadeler bulmaktadır. Bu çalışma, şiiirsel yaklaşımla oluşturulan mekânların, şiiirsel olarak ifade edilişleriyle ortaya çıkan sübjektif tanımları üzerinden şiiirsellğe ve mekânsal kurgularına yöneltilen bir arayış, uslupsal sorgulama ve tespit niteliğı taşımaktadır. Araştırma, şiiirsellğin özgün ifadeler çerçevesinde, tasarımcı-sanatçıların mekânı değerlendirmeleri üzerinden ele alınmıştır. Şiiirsel düşünüşün sübjektifliğinde anlamlandırılan mekân, konuya varoluşsal bir bakış ile ele alınmasını gerektirdiğinden, mekânsallaşmanın yaratıcısı ile olan ilişkisine odaklanılarak, mekân ile içsel dünyaya ilişkin etkileşimin bağlantıları kurulmaya çalışılmıştır. Kavramsal, varoluşçu, fenomenolojik yaklaşımlar odağında ve disiplinlerarası değerlendirmeler eşliğinde, şiiirsel deneyim üzerinden mekâna yüklenen anlamların ve ilişki biçimlerinin incelendiğı araştırmada, sanat-tasarım disiplinleri arasındaki etkileşimlere değinilmiştir. Sanatçı-tasarımcıların mekânı gerçekleştirme yöntemlerine yaklaşmak, kendi şiiirsellik tanımlarını açığa çıkarmış, görünenin arkasında var olan görünmeyen yaratım sürecinin somut dışavurumları ve bu dışavurumların yarattığı zihinsel mekânlar arasındaki bağlantıları sorgulatmaya yöneltmiştir.

Araştırmanın ilk bölümünde amaç, kapsam ve yöntem hakkında bilgi verilmiştir. İkinci bölümde; mekânın anlam ve tanımlarına fenomenoloji, sosyoloji, psikoloji, varlık felsefesi, mekân felsefesi gibi kavramlar ile açıklık getirilmiştir. Üçüncü bölümde; Bachelard’ın Mekânın Poetikası odağında şiiirsellğe anlayış sağlanmış, şiiirsel düşünüş mekânla ilişkilendirilerek incelenmiştir. Duyusal etkileşimlerle, mekânda diyalog yaratımını amaçlayan şiiirsel yaklaşımın sübjektif olması, analizlerin yaratıcı özne odağında ele alınarak incelenmesini gerektirmiştir. Bu bağlamda, şiiirsel deneyimin sanatsal düşünüş biçimiyle paralelliğı belirlenmiş, mekân ve sanat arasındaki ilişkilere yer verilmiştir. Mekânı şiiirsel niteliğı taşıyan yaklaşımların tespiti doğrultusunda, kavramsal sanatçıların içsel dünyalarına dair dışavurumları örneklendirilerek, şiiirsel deneyimin mekânsallaşmış örneklerine ve şiiirin mekânsal karşılığına ilişkin analizlere giriş yapılmıştır. Bu örneklerle, içsel alanların, mekânsal kurgulara nasıl büründüğüne dair mekânsal pratikte gerçekleşmiş alternatifler sunularak şiiirsel deneyime anlayış sağlanmıştır. Şiiirsel mekân kavramı, varoluşsal bir ifade biçimi olan bedensel dışavurum ve performans sanatı ilişkisi ile de değerlendirilerek, alternatif bir disiplin odağında da sorgu oluşturulmaya çalışılmıştır. Bedensel dışavurumlarla aktarım gerçekleştiren sanatçıların içsel diyaloglar ve tinsel arayışları içeren yaklaşımlarının dışsal mekânla yarattıkları etkileşimler üzerinden, beden-mekân ilişkileri gözlemlenerek yorumlamaya gidilmiştir. Dördüncü bölümde; tasarım disiplinindeki sanatsal eğilimlere yer verilmiş, yaklaşımlarını şiiirsel olarak tanımlayan veya üçüncü bölümde kurulan bağlantılara paralel yaklaşımları

benimseyen tasarımcıların, mekânsal ifadelerinin yaklaşım süreçleri ve ilham kaynakları, gerçekleştirdikleri eser ve yapıtlarının analizi ile değerlendirilmeye alınarak şiirsellik tanımlarına erişilmeye çalışılmıştır. Mekânsal ifadelerinin yansıtılmasındaki düşünsel süreçlerinin; kendilerine özgü yöntemleriyle, mekânsal dışavurumlarına kurgu ve form olarak nasıl yansıdığı araştırılmış; aralarında bağ kurularak, yaklaşımlarındaki ortaklıklar ve farklılıklar tespit edilmeye çalışılmıştır. Mekânda diyalog yaratma hedefleri ile gerçekleştirdikleri çalışmaları, sanat ve tasarım disiplinleri arasındaki ilişkileri açığa çıkarmış, oluşan tasarım-kuram diyaloglarında tasarlama eyleminin sanatsal bir tutuma dönüştüğü gözlemlenmiştir. Sonuç bölümünde ise; şiirsel mekân örneklerinin ortak noktaları ve farklılıklar belirtilerek, mekânda şiirselliğin genel bir yorumuna gidilmiştir.

Mekânı şiirsel niteliğe taşıyan şiirsel düşünüş ve şiirsel deneyimin görsel okumasında erişilen verilerin; özne odağındaki değişkenliği, çeşitliliği, ortaklıkları, farklılıkları, nedenleri ve sonuçları açığa çıkarmıştır. Çeşitli örnekler üzerinden senteze gidilerek, mekânların sessiz şiirsel manifestolarına erişme yolları aranmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Şiirsel Mekân, Mekânda Şiirsellik, İçsel ve Dışsal Mekân Arasında Diyalog, Duyusal Mekân, Varoluşçuluk ve Mekân, Varoluşsal Deneyimler ve Dışavurumlar, Sanat ve Tasarım, Kavramsal Sanat, Enstalasyon, Metafor

## **POETIC APPROACHES TO SPACE AND THEIR ANALYSIS**

### **SUMMARY**

Every subjective definition that exists in the infinity of perception consists of subjective expressions of the descriptor of the space. It has been seen that the meanings of the words ‘poetic, poetry, poetically’, which are expressed in association with the space, are open to evaluation in terms of descriptive diversity. The unique, broad and variable meanings of poetically defined spaces find unique expressions with the effect of subject-space relations. This study has the characteristics of a search questioning and determination directed towards poetry and spatial fictions through the subjective definitions of spaces created with a poetic approach, which are revealed by their poetic expression. The research has been handled through the designer-artists’ evaluations of space within the framework of unique expressions of poetry. Since space, which is ascribed meaning in the subjectivity of poetic thinking, requires an existential view of the subject, focusing on the relationship of spatialization with its creator, it has been tried to establish the connections of the interaction between space and the inner world. Interactions between art and design disciplines were mentioned in the research, in which the meanings attributed to the space and the forms of relations through poetic experience were examined in the focus of conceptual, existential, phenomenological approaches and accompanied by interdisciplinary evaluations. Approaching the artist-designers’ methodologies of creating the space has revealed their own definition of poetry, and led them to question the connections between the concrete expressions of the invisible creation process that exists behind the visible and the mental spaces created by these expressions.

In the first part of the research, the aim, scope and methodologies of the research were given. In the second part; the meanings and definitions of space are clarified with concepts such as phenomenology, sociology, psychology, philosophy of being, philosophy of space. In the third part; in the focus of Bachelard’s *Poetics of Space*, an understanding of poetry has been provided and poetic thinking has been studied by associating it with space. The subjective nature of the poetic approach, which aims to create a dialogue in the space with sensory interactions, necessitated the analyzes to be evaluated by focusing on the creative subject. In this context, the parallelism of poetic experience with artistic thinking has been determined, and the relations between space and art have been included. In line with the indications of the approaches that carry the space to a poetic quality, the expressions of conceptual artists about their inner worlds were exemplified, and an introduction to the spatialized examples of poetic experience and the analysis of the spatial equivalent of poetry has been realized. With these examples, an understanding is provided to poetic experience by presenting alternatives realized in spatial practice about how inner spaces were transformed into spatial constructs. The concept of poetic space has also been evaluated with also the relationship between bodily expression and performance art, which is an existential form of expression, and a query has been tried to be formed also in an alternative discipline focus. Interpretations were made by observing the body-space relations through the interactions created by the approaches of the artists, who transfer with

bodily expressions, including inner dialogues and spiritual pursuits, with the external space. In the fourth part; artistic tendencies in the design discipline were included, the approach processes and sources of inspiration of the spatial expressions of the designers, who define their approaches as poetic or adopt approaches parallel to the connections established in the third part, were evaluated through the analysis of their works and artworks, and the definitions of poetry were tried to be reached. Their intellectual processes in reflecting their spatial expressions; it has been researched how it is reflected in their spatial expression as fiction and form with their authentic methods; by establishing a link between them, the commonalities and differences in their approaches were tried to be determined. The works they carried out with the aim of creating a dialogue in the space revealed the relationships between art and design disciplines, and it was observed that the act of designing turned into an artistic attitude in the design-theory dialogues. In the conclusion part; by specifying the common points and differences of the poetic space examples, a general interpretation of the poetry in the space has been done.

The informations accessed in the visual reading of the poetic thinking and poetic experience that brings the place to poetic quality; the variability, diversity, commonality, differences, causes and consequences of the subject focus were revealed. By synthesizing various examples, access to the silent poetic manifestos of the spaces have been sought.

**Key Words:** Poetry At Space, Poetic Space, Dialogue Between Inner and Outer Space, Internal and External Spaces, Emotional-Sensorial Space, Existentialism and Space, Existentialistic Experiences and Expressions, Art and Design, Conceptual Art, Installations, Metaphor

*“Kesinlikle ölçülemediği, öngörülemediği, kontrol edilemediği veya bilinemediği için var olan tek ortam olan kozmosla yeniden fiziksel bir ilişki kurmanın, çölleri, ıssız yerleri ve dağları ziyaret etmenin derin bir ihtiyacını hissettim ...”*

**Ettore Sottsass**  
**Design Metaphors**

## TEZİ DESTEKLEYEN SÖZLER

*“Mümkün olduğunda, her zaman yapmaya çalıştığım şey şiirdir. İster heykeller, binalar, isterse mekân olsun, yaptığım şeyin sonucu şiir olsun. Her nesnenin kendi kişisel hikâyesi vardır.”*

— Xavier Corberó

*“Yaşamla duysal bir bağı olan binalar tasarlamak için, biçim ve insanın çok ötesine geçen bir şekilde düşünmek gerekir... Belki de şiir beklenmedik bir gerçektir. Sakinlik içinde yaşar. Mimarlığın sanatsal görevi, bu durgunluğa bir biçim vermektir... Bir binayı deneyimlediğinizde ve o size ulaştığında... Hafızanızı ve duygularınızı birleştirir. Sanırım yapmaya çalıştığım şey bu.”*

— Peter Zumthor

*“Endişe verici oranlarda, güzellik, sessizlik, şaşkınlık, ilham, büyü, sihir ve aynı zamanda huzur mimariden tamamen kayboldu; ancak, bunların hepsi ruhumda tanıdık bir yer buldu. Mimarlık, bilinçli veya bilinçsiz olarak atmosferde estetik duygu yarattığında ve bu ortam refah, özellikle ruhsal bir refah ürettiğinde bir sanattır. Mimarlık bir sığınak, kalbimde duygusal bir yer, bir mühendislik işi değil, sadece yaşanacak bir yer değil.”*

— Luis Barragán

*“Bence insanlar forma bakıyorlar ve insanların deneyimledikleri ilk şey çağrışım değil: nesneye bakıyorlar, çağrışım aramıyorlar. O halde, hepimizin bir objede farklı şeyler gördüğü açıktır, herkesin kendi kişiliği var ve şeyleri farklı yollarda görür.”*

— Joseph Beuys

*“Sanat yaparak mimariyi anlayabiliyorum. Sanat beni tanıdık olandan uzaklaştırıyor ve mimarlık benim için dünyada bir zemin oluşturuyor. Bir sinüs dalgası, güzel sanatı uygulamalı sanatla birleştirir. Çalışmam işlev ve şiir arasında bir titreşim kuruyor. Sanat mimari ile yankılanıyor.”*

— Allan Wexler

*“Formla ilgili sorun, onun ruhunu aramaktır. Form, nesnenin anlamı ile eşleşir.”*

— Enzo Mari

# 1. GİRİŞ

Şiirsellik ne zaman var olur bir mekânda? Bir mekânı şiirsel yapan nedir? Şiirsel olanın şiirselliğine kim karar verebilir? Şiirsel mekândaki görsel kodlar ya da gösterge kriterleri nelerdir? Bu kriterlerin sanat disiplini ile olan ilişkilerini belirleyen yaklaşımlar nelerdir? İçsel dışsal mekânların etkileşimlerinin özgünlüğü, içselleştirilmiş mekânlar, mekânsallaşmış içsellikler, duyuşsal uyanışlar, varoluşsal deneyimler, içsel diyaloglar, tinsel arayışlar, sezgi ve çağrışım ile şiirselliğin mekâna yansımaları araştırılmıştır. Başka bir deyişle; şiirsel yaklaşımlar, mekânın ifadesinde nasıl yorumlandığı üzerinde durularak incelenmeye çalışılmıştır.

Bu sorulara cevap bulmak için yapılan araştırmada, tasarımcı ve kuramcı-sanatçılar arasındaki diyaloglar incelenmiştir. Araştırma konularının belirlenmesinde ortaya çıkan bu sorular metodolojik olarak karşılaştırma yöntemi ile ortak noktaları buluşturan yorumlar üzerinden incelemeye gidilmiştir. Karşılaştırmalar, kuramcı/mimar veya düşünürlerin sözleri ve yaklaşım biçimleri doğrultusunda, görselleri üzerinden bağıntı kurularak ele alınmıştır.

*“Duygusal olan ne zaman fiziksel hale gelir?  
Fiziksel olan ne zaman duygusal hale gelir?  
Bu kendi etrafında dönen bir dairedir.”*

Louise Bourgeois

## 1.1. Araştırmanın Amacı

Gözlemler doğrultusunda sergiler, basılı yayınlar ve röportaj yorumlarında rastlanan, mekânsal bir ifade tanımı olarak yer verilen, değişken ve belirsiz anlamlar içerebilen şiirsel: / ‘poetic-poetry-poetically’ kelimelerinin belirgin tanımlarına ulaşma ihtiyacı, bu kavramları sorgulama ve konuyu araştırmaya yöneltmiştir. ‘Şiirsellik’ mekân ile ilişkilendirilerek dile getirilmiş fakat bu tanımın anlamsal açılımına mekân sorgulamasında yeterince açıklık getirilmemesi veya değişken tanımlar içermesi nedeniyle ortaklıkları şiirsel mekân başlığı altında toplama ihtiyacını doğurmuştur. Şiirselliğin, tanımlarının mekânsal karşılıkları, tasarım sürecinin sanat disiplini ile olan

ilişkisinin kavramsal boyuta taşınmasıyla ilişkilendirilerek; mekân kurgusu, mekân yaratma, mekânsal oluşumlar üzerinden ortak disiplinlerarası yaklaşımlar karşılaştırılarak inceleme yoluna gidilmiştir. Erişilen döküman ve veriler doğrultusunda; şiirselliğin sanat, fenemonoloji, ontoloji, kavramsal düşünce, varoluşçu düşünce ve psikoloji gibi alanlar ile bağlantıları belirlenmiş, bu bağlamda mekânsal algının ve kişisel algılamamanın etkileşimlerine yer verilmesi gerekliliği tespit edilmiştir. Duyusal-tinsel etkileşimlerle; kavramsal bir ifade biçimi ve beden-algı diyalogu yaratma hedefi taşıdığı belirlenen mekânların yaratıcıları arasında bir bağ kurularak, yöntemleri üzerinden görsel okumaların yapılması amaçlanmıştır. Şiirselleştirilerek ilişkilendirilen mekânsal pratiklerin analizleri bir araya getirilerek, mekânın farklı bakış açılarının kavranması hedeflenmiş, bu doğrultuda içsel ve kişisel algılama yaklaşımları ile değerlendirilen tasarımcı, kuramcı ve sanatçıların mekâna yönelttikleri anlam ve göstergelerin özgün yaklaşımları ortaya çıkarılarak farklı yorumların ya da farklı açılardan da bakılabileceği konusunda ele alınması gerektiği üzerinde durulmaya çalışılmıştır. Şiirsel yaklaşım üzerinden tasarım eylemini, sanatsal dışavurum sınırına ve kavramsal boyuta eriştiren değerlere açıklık getirilmesi ve alternatif bir disiplinle konuya bakılması açısından bedensel dışavurumların da konuyla ilişkilendirilmesi hedeflenmiştir. Araştırmada; şiirsel deneyim-şiirsel düşünme gibi ifadeleri içeren mekânsal karşılıklar, göstergeler ve yansımalar üzerinde durulmuştur.

Özellikle mekân ve şiir ilişkisi içerisinde, Bachelard'ın 'Mekânın Poetikası' adlı kitabı odağında şiirsel dışavurumların farklı anlatım biçimleri üzerinden her aktarımın öznel noktada nesen-mekân ilişkisine dair farklı anlamlar yüklendiği konusuna değinilmiştir. Çeşitli görüşlerin yer aldığı tezde ortak yaklaşımların temelde sanatsal içtepinin doğrultusunda varoluşçu felsefe üzerinden sorgulandığı belirlenmiş, sanatçı, düşünür ve kuramcılarının bu yaklaşımlarını açıklayıcı sözlerine ve görsellerine yer verilmiştir. Araştırmada, mekân ve şiir ilişkisi çerçevesinde uslupsal yaklaşım farkları olan birçok sanatçı, mimar-tasarımcının röportajlarındaki ifadeleri mekâna şiirsel bakışla anlam yükleme konusundaki görüşlerini belirten temel kaynak olarak kullanılmıştır. Görseller, metinler ve konu ile ilgili açıklayıcı sözler üzerinden temellendirilen analiz kısmında sanatçıların-tasarımcıların yaklaşımlarına yer verilmiştir.

Özellikle Luis Barragán, mimari mekânda estetik bir atmosfer yaratıldığında ve ruhsal bir huzur üretildiğinde ancak mimarının insan için bir anlam ifade edebileceğini vurgular. Kavramsal sanatçı Joseph Beuys da, algılama konusunda insan-nesne-mekân ilişkisini kişisellikten muaf olmayan niteliği ile sorgular. Beuys, mekân-nesne ilişkilerinin, çağrışım üzerinden nesnelere yüklenen öznel anlam dizgileri ile okunduğunu dile getirmiştir. Tasarımcı Allan Wexler'in "Sanat yaparak mimariyi algılayabiliyorum" şeklindeki açıklamasında; tasarımın bir ifade biçimi olarak ele aldığını resim, heykel gibi sanat disiplinleri ile sentezlendiğinde şiirsel bir ifade oluşturduğunu öne sürer. Mimarlık disiplinin bir plastik sanat yaklaşımı içerisinde ele alınmadan değerlendirilemeyeceği konusu üzerinde durur.

Kişisel uslub farklarının yadsımadan öznel odakta değerlendirilen yaklaşımların, kimi zaman bedensel dışavurum yaklaşımı ile kimi zamanda mekân-nesne ilişkisinin sorgulandığı ve nesneye öznel anlam yükleyerek görsel ve duyuşsal algılayış biçimini düşünsel altyapısına yönlendiren sorgulama yöntemlerini aradıkları fark edilmiştir. Temel olan ortak sorguda, şiirselliğin mekânsal karşılığının insanın varoluşu üzerine yapılandırıldığı kanısına varılmıştır.

## **1.2. Araştırmanın Kapsamı ve Yöntemi**

Araştırma süreci sırasında; şiirsel mekân tanımlarında şiirsel mekân algısı ve mekânın bu noktada kavramsal olarak sorgulanması yapılırken, süreci etkileyen kelimelere açıklık kazandırmak için şiir-kavram ilişkisine dayalı terimlerin araştırılarak mekânın kavramsal yönünün şiirsel açıdan önemine değinilmeye çalışılmıştır. Tezde adı geçen kavramsal terimler ve tanımlar, örnek mekânlar üzerinden araştırılmıştır. Özellikle terimlerin hangi sanatçı-tasarımcılar tarafından nasıl ele alındığı ya da ifade edildiği üzerinde durulmuştur. Araştırmanın ana konusu doğrultusunda, gerekli kaynaklara ulaşılarak araştırma kapsamı yer yer genişletilmiştir. Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Kongresi 2019 kapsamında 'Mekânda Şiirsel Arayışlar Üzerine: Şiirsel Olarak Tanımlanan Mekânlar Üzerinden Şiirsellik Sorgusu' başlığıyla yayınlanmış olan bir makale çalışması yapılmış, araştırma konusu makale içeriğinin geniş kapsamlısı olarak teze dönüştürülmüştür. Makalenin gelişkin devamı niteliği taşıyan tez çalışması, mekâna şiirsel anlam yüklemenin ve bu anlam-ifade ilişkisinin sorgulandığı, öznel yaklaşıma dayalı örneklerin yer aldığı plastik sanatlar ve tasarım yönünden karşılaştırmalı metodolojik bir yöntem olarak ele alınmıştır. Şiirsel

düşünme biçimiyle (kavram, gösterge, kod ve anlambilim) ele alınan mekânları inceleyen tez konusu; mekâna kişisel algı ve deneyimler odağında, fenomenoloji ile yaklaşan Gaston Bachelard'ın Mekânın Poetikası adlı kitabı ve şiirselliğin felsefi tanımlarına dayanan araştırmalar üzerinden yapılandırılmıştır. Kuramcı, sanatçı ve tasarımcılardan alıntılar eşliğinde, savundukları söylemlerin bağlantıları ön plana çıkarılıp, bu verilerin içeriklerinden yola çıkılarak araştırmanın temeli oluşturulmuştur. Şiirselliğin ilk olarak kuramsal açıdan değerlendirildiği, daha sonra mekânsal pratiklere yansımaya ilişkin örneklerin yer aldığı bölümlerle ele alınan araştırmada, ortak söylemler ve değişkenler tespit edilmeye çalışılmıştır. Kavramsal, varoluşçu ve fenomenolojik yaklaşımlar odağında, mekâna yüklenen anlamların incelendiği tez; sanat ve tasarım disiplinleri arasında ilişkiler kurularak, yaklaşımların çeşitli tanımlara ve gerçekleştirilmiş olan eserlere yer verilerek, disiplinlerarası analizler üzerinden yapılandırılmıştır. Araştırmanın mekânsal pratikleri; sanatçılar, mimarlar, tasarımcılar ve performans sanatçılarının konu ile ilgili çalışmalarının örnekleri çerçevesinde analiz edilmiştir. Şiirsellik, öznel bağlamda subjektif algı ile şekillendiğinden, algısal değişkenliğin yadsınmadan mekânsal pratiklerin incelendiği bölümler, öznel odağında değerlendirilerek, öznel yaklaşımları çerçevesinde analiz edilmeye çalışılmıştır. Sanatçı-tasarımcıların mekânı gerçekleştirme yöntemlerinin süreçleri, yorumlama, ifade etme ve ilham kaynakları, sanatlarına etki eden yaşamsal süreçleri, özellikle röportajlarına yer verilerek kendi söylemleri üzerinden desteklenmiştir. Bu süreçlerin mekânsal dışavurumlarına kurgu ve form olarak nasıl yansıdığı araştırılmış; aralarında bağ kurularak, yaklaşımlarındaki ortaklıklar ve farklılıklar tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda; araştırmanın görsel kaynaklar ve sözel alıntılarının çeşitliliğiyle desteklenmesine gereksinim duyulmuştur. Araştırmada yer verilen sanatçı ve tasarımcıların otobiyografi kitaplarından yararlanılarak, sergileri-eserleri ziyaret edilerek, küratörler ile yerinde birebir kurulan iletişimler doğrultusunda alınan bilgilerin desteği ile araştırmanın içeriğinin geliştirilmesine katkı sağlayabileceği düşünülmüştür. Milano'daki lisansüstü eğitim süresince edinilen bilgiler, dökümanlar ve deneyimler araştırmaya ilave edilmiştir. Ayrıca, tez metnini destekleyen diğer dökümanlara da ekler bölümünde geniş yer verilmiştir. Sanatçı ve tasarımcıların isimlerinin yer aldığı genel liste de ekler bölümüne dahil edilmiştir. Araştırma kapsamındaki tasarımcı-kuramcı-sanatçı seçkisine, tezin temel yaklaşımını savunması doğrultusunda yer verilmeye çalışılmıştır.

## 2. MEKÂN

### 2.1. Mekânın Tanımları ve Düşünürlerin Yaklaşımları

Mekân kavramının sorgulanması ve anlamsallık arayışı, kuramcılarının yaklaşımlarıyla çok boyutlu yönlerden ele alınarak değerlendirilmiştir. Mekân, felsefenin, sanatın ve tasarımın temel sorunsal konusu olarak ele alınmıştır. Mekânın ifadesi ve sorgusuna dair, dönemsel olarak değişkenlik ve belirsizlik gösteren, çeşitli bakış açıları çerçevesinde yeni kavramlar oluşmuştur. Mekânı ifade etmek için yer, bağlam, işlev gibi kavramların yetersizliğinin farkındalığı ile mekân tanımlarına değişkenlik sağlayan yeni yaklaşım ve bakış açıları kazandırılmıştır. Bu bölümde, mekânı anlamlandırma ve tanımlama şekillerine fenomenoloji, sosyoloji, psikoloji, varlık felsefesi, mekân felsefesi gibi kavramların eşliğinde yaklaşılarak, mekân kavramına Lefebvre, Heidegger, Husserl, Merleau-Ponty, Bachelard gibi dönemsel bakış açılarını ortaya koyan düşünürlerin de yaklaşımları ile açıklık getirilmiştir.

Mekânın anlamlandırılmasında, özne-nesne-mekân arasındaki ilişkiler, deneyim-deneyimleyici arasındaki bağıntılarından yola çıkılarak yorumlanmıştır. Subjektif anlamlandırmaları içeren bu araştırmalar, mekânın anlamına dair sorgulamaların bir parçası olarak değer kazanmıştır. Özne ve nesne arasındaki ilişkileri yorumlayan fenomenoloji kuramının öncüsü kabul edilen Husserl, içsel-psikolojik görüneni araştırmış, mekân algısının kişisel olduğunu savunmuştur (Husserl, 2003). Fenomenolojik mekân, özneye bağlı olarak algısal, sübjektif ve yaşamsal bir mekân anlayışı olarak tanımlanmış, nesneye dair verilere özne kaynağı ile ulaşılabileceğini ileri sürülmüştür (Bilgin, 1990).

Sosyolog ve kuramcı Lefebvre mekânı ‘zihinsel mekân’ çerçevesinde yorumlarken, Heidegger deneyimsel ve varoluşsal boyuttan bakışıyla, Husserl algının kişiselliğiyle, Ponty insan bedeninin mekânsallığı ve bedensel algısıyla, Bachelard ise, kişisel deneyim ve şiirsel imgelem üzerinden farklı merkezlerin odağında değerlendirmiştir. Kuramcılar tarafından çeşitli odaklardan ve algı merkezleri üzerinden ele alınan mekânın, fiziksel ve zihinsel boyutları ile deneyimlenebilen bir anlamlar ve kavramlar bütünü olduğu belirtilmiştir.

Henri Lefebvre’ye (2014) göre; insan mekâna dair anlamları, algıları ile ortaya çıkan keşifler doğrultusunda belirlemektedir. ‘Mekânın Üretimi’ adlı kitabında “Her yer ve

nesne grubunun bir merkezi vardır; ev, şehir ve dünya da buna dahildir. Merkez her taraftan algılanır, her yerden ona ulaşılabilir; bir kişi, bulunduğu yerden her şeyi algılar ve her ortaya çıkanı keşfeder. Anlamlar ona göre belirlenir. Bu merkez yansız ya da boş olabilir mi? Bir yokluk yeri midir? Hayır.” şeklinde açıklar. Lefebvre, algılara göre belirlenen anlamları mekânın üretiminin bir parçası olarak kabul eder ve ‘algılanan, tasarlanan ve yaşanan mekân’ kavramlarının birbiriyle ilişkisi ve bütünlüğü ile beden de bir mekân ve mekân yaratıcısı olduğunu “Her canlı beden bir mekândır ve kendine ait bir mekânı vardır: orada kendini ve mekânı üretir. Dikkat çekici bir ilişki söz konusudur: Beden, yani kullanılır enerjileriyle birlikte canlı beden, kendi mekânını yaratır ya da üretir; tersinden söylersek, mekân yasaları, yani mekân içindeki ayırt edilebilirliğin yasaları, canlı beden ve enerjilerinin serpilip gelişmesinin yasalarıdır.” şeklinde açıklar. Lefebvre, tam anlamıyla ölçülemeyen ve açıklanamayan zihinsel mekânın ise, epistemoloji bakış ile ‘zihinsel bir şey, yer’ olarak kabul edildiğini ifade eder (Lefebvre, 2014).

Mekânı zihinsel boyutta ele alan bir diğer bir kuramcı Kant ise, mekânı dünyayı anlamlandırmak için oluşturulmuş zihinsel araçlardan biri olarak tanımlar (Morkoç, 2013).

Merleau-Ponty ise, insan bedeninin mekânsallığı ve algı arasındaki etkileşimi sorgulayarak, yaşayan beden kavramını ortaya atmıştır. Merleau-Ponty; mekânın, beden-mekân ilişkisi üzerinden hacimsel bir okuma hali olduğunu ve insanın kişisel kavrayışı ile şekil alarak anlamlandığını öne sürer (Merleau-Ponty, 2005). İnsanın beden ve ruhtan oluşan bir varlık olduğunu savunan Ponty; mekân bilincini, yüzeysel imgelerle sınırlamadan, bütün duyuların eşzamanlılığında bedensel olarak tanımlayarak, yaşayan beden duyumladığı şeylerin mekânsal bilincin özünü oluşturduğunu ve algılananların bilgiye dönüşerek anlam kazandığını anlatmak ister (Merleau-Ponty, 2006). Varoluşçu düşünürlerden Jean-Paul Sartre da, Ponty gibi bedeni merkeze koyarak mekân içindeki beden, hem kendi için bir varlık, hem de başkaları için bir varlık olarak yer aldığını ifade eder (Sartre, 2003).

Merleau-Ponty gibi mekâna çeşitli referansların bakışıyla anlayış sağlayan Lefebvre de, bilgisel bir verinin özne tarafından duyular ve beden aracılığı ile algılanmasının mekânsal anlamlandırmalara etki ettiğine değinir. Mekânın duyular ve beden ile ilişkide olduğunu, öznenin mekâna yükledikleri de farklı anlamlar kazandığını savunur ve özne ile olan bu etkileşimin mekândaki etkisini Foucault’un “Bir bilgi, aynı

zamanda bir mekândır; özne bu mekânın içinde konumlanarak, kendi söyleminde geçen nesnelerden söz eder.” açıklamasıyla örnekleyerek dile getirir (Lefebvre, 2014).

Mekânsal anlamların özneye bağlı kişiselliğini ve değişkenliğini vurgulayan Husserl ise, somut olandan ziyade içsel ve soyut olanı sorgulamasıyla evrene dair bir anlayış sağlamak için insanın kendi düşüncelerinden yola çıkması gerektiğini dile getirerek, mekânı öznenin kişisel düşünsel yaratımlarının merkezine yerleştirir (Husserl, 1995). Husserl, fenomenolojik bakışın getirdiği yeniden keşfetme merakı ile kişisel bakışın mekâna yönelik yeni anlamlar dizgisi oluşturulabileceğini ifade eder.

Heidegger ise, mekâna ‘varlık ve zaman’ merkezinden bakmaktadır. Heidegger, insan varoluşunu ‘Dasein’ kavramıyla incelemiştir. “Dasein kendinde özü itibariyle var değildir.” (Heidegger, 2018). İnsanın yer ile olan ilişkisini, ‘dünya içinde olmak’ söylemi ile tanımlayarak, varoluşla ilişkilendirir. Heidegger insan-mekân ilişkisinde, ikisini bir bütün olarak görür, mekânı öznenin ve nesnenin bağımsız olarak düşünmez ve bu görüşünü varoluşsal mekânsallık tanımlarında sorgular (Heidegger, 1971).

Mekâna olan çeşitli yaklaşımlar doğrultusunda Schulz ise, mekânı farklı odaklardan ele alarak, beş farklı mekân kavramından bahsederek sınıflandırır. Schultz’un insan davranışının duygusal yönlerini kapsayan farklı mekân kavramları; fiziksel boyutta varlığını sürdüren, maddesel olan ‘pragmatik mekân’, kişisel algılara göre değişkenleşen ‘algısal mekân’, kişinin yaşamsal birikimler sonucu mekâna kimlik kazandırdığı ve var olduğu ‘varoluşsal mekân’, mekânsal ve fiziksel ilişkiler sonucu oluşan kavramsal ‘bilişsel mekân’, soyut boyutta mantıksal ilişkilerden oluşan ‘soyut mekân’ şeklinde ifade edilmektedir (Norberg-Schultz, 1971).

Mekân, tüm boyutlarıyla, insanın fiziksel, zihinsel, bilişsel, varoluşsal, algısal olarak etkileşimde olduğu soyut bir kavram olarak ele alınmıştır. İnsanın, duyumsadığı mekân; hangi boyutta nasıl deneyimlendiğine bağlı olarak, mekânla arasındaki ilişkinin kaynağı ya da uzantısı şeklinde açıklanmıştır. Duyumsama ve subjektif deneyim arasındaki etkileşimlerin ve insan-nesne-mekân ilişkilerinin mekâna yüklenen anlamlarda rol oynadığını belirten Baudrillard (2010) mekânın tüm bu ilişkilerin oluşmasını sağlayan bir belirleyici olduğunu ‘Nesneler Sistemi’ adlı kitabında “Çünkü mekân, günümüzde insan ve nesneleri istediği şekilde bir araya

getirebilmekte; aralarındaki tüm ilişki ve ‘değerlerin’ işlevlerini belirlemektedir.” söylemi ile açıklar.

Bachelard ise, ‘Mekânın Poetikası’ adlı kitabında fenomenolojik yaklaşımıyla mekânı ‘deneyimleme’ kavramı üzerinden sorgular ve mekânın hayal gücü, hatıra, düş, yaşanmışlıklar ile öznel anlamlar ve tanımlar kazandığını anlatır. Bachelard’a göre, bireysel deneyimler mekânı zihinde biçimlendiren soyut dünyaya ait yaratıcılardır. Bachelard, “Hayal gücünün kavradığı mekân, geometricinin ölçümüne ve düşüncesine teslim edilmiş kayıtsız bir mekân olarak kalamaz. Yaşanmış bir mekândır bu. Yalnızca pozitifliğiyle değil, hayal gücünün tüm taraflılıklarıyla yaşanmıştır ve yaşanmaktadır.” söyleminde olduğu gibi, mekânı psikanalitik yönleri ve algılamayı yönlendiren etkileri üzerinden sorgular (Bachelard, 2013).

Deneyimleme + Hayal Gücü + Hatıra = Zihinsel Mekan

**Şekil 2.1** : Zihinsel Mekân Etkileşimi (Merve Balki tarafından hazırlanmıştır.)

Mekân, kuramcıların yaklaşımları doğrultusunda; algısal olarak duyumsanabilen, duyular ile kavranabilen, zihinsel boyutta varsayılabilir, bedensel olarak deneyimlenebilen, sezgisel olarak içsel-psikolojik oluşumlarla şekillenen bir kavramlar bütünü olarak tanımlanmıştır. Fenomenolojik bakış açısıyla mekânın algılanışı ve kavranış biçimlerinin çeşitliliğiyle mekânsal ilişkilerin ve bu doğrultuda mekân tanımlarının da kişiselleşmesi üzerinde durmuşlardır. Mekânsal ilişkilerin, mekâna yüklenen soyut kavramlarla deneyimleyen öznelere göre farklılaştığını ortaya koymuşlar, öznenin yansıyan mekân tanımlarının da bu ilişkiye göre mekân ve öznenin bütünleşmesiyle etkili biçimde şekillendiğini belirtmişlerdir.

Mekânsal anlamlandırmalar bu görüşler odağında özne tarafından; algı, kolektif bilinç, kişisel geçmiş deneyimler, anılar ile yön bularak tanım bulduğundan, mekânsal anlamlandırmaların içerisi-soyut ve dışarısı-somut arasında kurulan bağlantıların etkisinde şekillendiği görülmektedir. Mekân, deneyimleyen kişi için, kendiliği ve dışarısının gerçekliğiyle ilişkilendirerek oluşturduğu bir alan tanımına dönüşmektedir. Beden, zihin ve mekân arasında gerçekleşen etkileşimlerin, algısal-kişisel mekân anlamlandırılmalarına etki ettiği, algılayış biçiminin ve kişisel deneyimlerin mekânla

kurulan ilişkilerde belirleyici olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Mekânı kişisel algı ve deneyimler odağında yorumlayan Bachelard'ın, şiirsel yaklaşımlara yer verdiği 'Mekânın Poetikasi' ile yapılandırılan araştırma konusu, sanat ve tasarım disiplinleri arasında ilişkiler kurularak, kavramsal, varoluşsal ve fenomenolojik yaklaşımlarla mekâna yüklenen anlamlar üzerinden incelenmeye çalışılmıştır.

## **2.2. Mekân Algısında Duyusal Boyut**

Mekânın algılanış biçimi, mekân için oluşacak anlam ve tanımları şekillendirir. Algının işleyişindeki süreç kişiselleşen mekân yorumlarına ve anlamlandırmalarına etki etmektedir. Deneyimlenen mekâna dair oluşacak anlamsal verilerin oluşma süreci algısal çeşitlilik ve değişkenlik ile ilişkilendirilir. Duygusal ve düşünsel davranış biçimleri ile mekânın fiziksel özellikleri ve yaşamsal işlevsel sürecinin etkileşimi, algı aracılığı ile mekân kavramına farklı boyutlardan çeşitli anlamlandırmalar kazandırmaktadır (Aydınlı, 2008). Mekânın fiziksel ve biçimsel özellikleri ile etkileşimde olan algının işleyişi ve mekânın anlamlandırılmasındaki etkilerine açıklık getirmek için algı tanımına bakıldığında farklı odaklar ile ele alındığı gözlemlenmektedir.

Ponty algıyı; kesin bir durumun dayanağı olmayan, üzerinde bütün eylemlerin birbirine bağlandığı ve bu eylemler tarafından varsayılan bir temel kaynak olarak açıklar. Bu söylemi doğrultusunda, dünyayı; açık algılarının alanı ve doğal ortamı olarak tanımlayan Ponty, algının değişkenliğine dikkat çeker (Merleau-Ponty, 1994). Algı psikolojisi üzerine çalışan Rudolf Steiner ise; yaşam duyusu, kavramsal duyu, ego gibi on iki duyusal algı üzerinden yapılan çalışmasını ileri sürmüştür. Steiner araştırmalarında sıradan duyularla algılayamadığımız tinsel dünyayı merkeze alarak, bu yaklaşımla dış dünyanın nasıl algılandığına odaklanmıştır. Steiner, insanın algıları ve duyularıyla, gerçeklik ve hakikat arasındaki ilişkileri madde üzerinden şöyle analiz eder:

Dışarıdaki dünyaya yönelik olan ve gerçekten sahip olduğumuz her imge duyusal malzemeyi kullanan ruh tarafından meydana getirilir. İlk başta görme ve dokunma duyularıyla elde edilen izlenimler vasıtasıyla mekânsal bir dünya imgesi oluşturulur. Daha sonra diğer duyuların izlenimleri bu resmin içine oturtulur. İzlenimlerden oluşan belirli bir dokuyu bir bağlam içinde düşünmek zorunda kaldığımızda madde kavramına varırız (Steiner, 2001).

Algısal çeşitlilik ve süreçleri, algı kuramları, algı üzerinden geliştirilen farklı görüşler mekânın nasıl yorumladığına dair bakış açılarını etkilemiştir. Algısal sürecin bağlantıları mekân ile ilişkisi yönünden araştırma odaklarına göre çeşitlenmiştir.

Jon T. Lang (1987) mekânsal algıları, duyuya ve bilgiye dayalı olarak ikiye ayırmıştır. Lang’a göre algılama süreci aşamaları fizyolojik ve bilişsel süreçler olarak şu şekilde detaylandırılır:

1. Fizyolojik süreç: Kısa süreli mekânsal deneyimler ile gerçekleşen, dış dünyadan gelen verilerin duyular aracılığı ile algılanmasıdır.
2. Bilissel süreç: Uzun süreli mekânsal deneyimler sonucunda, geçmiş yaşantıya dair çağrışımların da yer aldığı verilerin zihinde anlam bulması ile gerçekleşen süreçtir.

Merleau-Ponty ise; mekânsal algıyı, yüzeysel imgelerden ve biçimsel kurgulardan ziyade, bedensel olarak tüm duyuların eşzamanlılığı ile ilişkilendirerek açıklar (Merleau-Ponty, 2008; Merleau-Ponty, 2006).

Mitchell’e göre ise mekânın fiziksel özellikleri, mekânsal algı üzerinde etkili olur. Algısal düzeyler ve zihinsel organizasyonlar, belleksel verilerin yüzeye çıkmasına ve çağrışımların oluşmasına etki eder. Belleğe depolanan mekânın fiziksel özellikleri ve bu özelliklerin birbiri arasındaki ilişki, zihinde algısal işleyiş ile etkileşimdedir (Mitchell, 1990). Mekânın fiziksel özelliklerinin etkisi ile şekillenen algılar, duygusal ve düşünsel oluşumların yaratımına yardım etmektedir. Russel ise, mekânsal algının oluşturacağı duygusal etkinin, kişiye göre değişebileceğini ve bu süreçte mekânsal özellikler kadar kişilerin geçmiş yaşantısının da etkili olduğunu belirtir (Russel, 1988). Geçmiş bilgi birikimlerinin, çağrışımların, zihinde oluşan imgelerin etkisiyle her deneyimleyicide farklı anlamlara dönüşen mekân, kişiye ait iç dünyanın dış dünya ile etkileşimi doğrultusunda çeşitli tanımlar kazanmaktadır. Varoluşçu psikologlardan Rollo May, ‘Yaratma Cesareti’ (2018) adlı kitabında, algının şekillenmesinde imgelemler kadar dış dünyanın deneysel olgularının da etkili olduğunu belirtir. May, insanın gördüklerinin hem kendine, hem de dış gerçekliğe ait olduğunu dile getirir ve bu durumun zihinle ilişkisini “Biçim tartışmamız başka bir şeyi de ortaya çıkarıyor-gördüğünüz nesne hem sizin özelliğinizin, hem de dış gerçekliğin bir ürünüdür. Biçim benim beynim (ki öznel ve bendedir) ve benim dışımda olarak gördüğüm nesne (ki nesneldir) arasındaki diyalektik bir ilişkiden doğup gelmiştir.” şeklinde açıklar (May, 2018). R. May, bu zihinsel işleyişi, dış gerçekliğin kendini, kişisel iç dünyaya

uyarladığını belirterek “Nesneler bizimle, basit bir biçimde konuşmazlar; kendilerini, bizim onları bilme yollarımıza uydururlar da. O halde zihin dünyayı etkin bir biçimlendirme ve tekrar-biçimlendirme sürecidir... Anlayan ben, basit bir biçimde usum değil, bütünlüğüm içindeki kendim olsam gerek.” söylemi ile açıklar (May, 2018). May’ın iç-dış dünya arasındaki etkileşime dair bu söylemi Pallasma’nın görüşüne paralellik gösterir. Pallasma’ya göre, belleğin derinliklerindeki veriler ile ilişki kuran dış gerçekler, mekân-nesne-kışı arasında doğan anlamlandırmalar ile kişisel iletişimler gerçekleşmesini sağlar (Pallasmaa, Holl, 2011).

Mekânı algılama ve anlama sürecinin, mekânın kişisel boyutta hissedilen özellikleriyle şekillendiğini mimarlık tarihçisi Roth ise; mekâna ait görsel verilerin yorumlanma biçimine göre anlam kazandığıyla ilişki kurarak açıklar. Verilerin ve duyular arası etkileşimin mekâna dair kişisel anlamlar oluşturduğunu Roth “Mimarlıktan aldığımız haz, onu algılayışımızla değerini bulur. Bu değer gözün ve bilincin (aklın) mimari yaşantıya ilişkin görsel veriyi nasıl algıladığı ve yorumladığıyla ilgilidir. Belki en temel kavram, bilincin kendisine gönderilen tüm bilgilerle duyular arası iletişime bağlı olarak anlam aramaya programlı olmasıdır.” şeklindeki görsel-zihinsel algı odağındaki sözleriyle açıklar (Roth, 2006).

Kişisel algı ve anlamlandırmaların, mekânda varolan nesneler üzerinden yaratılan etkileşimlerle zihinsel bir mekân oluşumu yarattığını savunan kuramcılar, bu etkileşimlerin insanın kişisel yaşamsal deneyimleri doğrultusunda geliştiğini belirtirler. İnsanın yaşamsal edinimlerinin mekânda kalıcı zihinsel izlere dönüştüğünü ve bu izlerin insanın mekânla kurduğu ilişkinin göstergeleri olduğunu Walter Benjamin, “Yaşamak iz bırakmak demektir... İç mekânda... Üzerlerinde gündelik kullanım nesnelerinin izlerini taşıyan sayısız örtü, astar, kılıf vardır. İkamet edenin izleri de mekâna nakşolur...” sözleriyle ifade eder (Benjamin, 1986).

Baudrillard (2010) ise; kişisel anlamlandırmaları, ‘Nesneler Sistemi’ adlı kitabında zihinsel süreç ve somut nesne arasındaki ilişkinin kişiselliği ve değişkenliği üzerinden dile getirir. Bir nesnenin sahibi ile arasında kurduğu ilişkinin sadece somut bir şey olmadığını ve nesnenin kişiye ait zihinsel dünya ile etkileşimde olduğunu anlatır. “Bütün nesnelerin gerçeklikle olan ilişkilerine her zaman kısa devre yaptırılabilir. Zihinsel bir işleve sahip olabilmesi için nesnenin somut işlevini yitirmesi yeterlidir. Basit bir ifadeyle her somut nesne düşsel bir nesneye gönderme yapabilir.” söylemiyle

bir nesnenin zihinsel boyutta başka işlevlere sahip olarak, her çeşit çağrışımı kapsayıp barındırabileceğini anlatmak ister.

Zihinsel boyutta gerçekleşen bu ilişkiler doğrultusunda şekillenen mekânsal algı, mekân ve kişi arasında öznel diyaloglar ve anlamlandırmalar doğurmaktadır. Mekânın tanımları, tüm sabit fiziksel niteliklerine rağmen, her öznenin kendi algılayış biçimi ve içeriği ile farklılaşmaktadır. Çağrışımlar, imgeler, geçmiş deneyimler ve duyusal katmanlar, bu zihinsel yapılanma süreçlerinde beraber çalışarak, özne odağında mekânsal tanımları oluştururlar.



### 3. ŞİİRSEL MEKÂN

Şiirsel düşünme biçimini anlamak için, bu bölümde şiirin anlam ve bağlantıları incelenerek konuya açıklık getirilmiştir. Şiir ve şiirin bağlantılarını oluşturan ‘imge, çağrışım, düşsellik, öznellik, içsellik, iletişim’ gibi kavramlar, Bachelard’ın ‘Mekânın Poetikası’ adlı kitabından edinilen veriler doğrultusunda alt başlıklar olarak ele alınarak detaylandırılmıştır. Şiirin, sınırları geniş subjektif tanımlara açık olması nedeniyle, Bachelard’ın ve diğer kuramcılarının fenomenolojik, ontolojik, psikanalitik yaklaşımları ile belirlediği söylemler ile sınırlandırılmaya çalışılarak ilerlenilmiştir. Bachelard şiirsel imgelem ile ilişkilendirdiği mekânı, algısal değişkenliğe bağlı olan iç-dış dünya diyalektiği ve zaman-zihin-dil etkileşimi ile oluşan insan-mekân diyalogları üzerinden yorumlamış, bu bağlamda varoluşsal değerleri açığa çıkaran şairlere kulak vermenin gerekliliğinin önemini vurgulamıştır.

#### 3.1. Şiirselliğe Yaklaşım-Şiirin Anlam ve Bağlılıkları

Şiirin anlamlarına bakıldığında; şiir, düş gücüne seslenen ve duygu uyandıran bir etkiyle tanımlanmaktadır (Tdk, 1988). İmgeyi zihinde soyut bir anlatıma düşündürmesiyle, özgün yorumları gerektiren, imgeler diziliminin kelimelerle ifadesinden oluşmaktadır. Şiir, imgelerin ifade edilmesinde kelimenin kavramsal bir dile dönüştürülmesidir. Şiirin kaynaklardaki tanımlarına bakılacak olursa; klasik şiir anlayışının çağdaş şiir yaklaşımlarından farkları olduğu bilinmektedir. Klasik şiir, çağdaş şiir ve kavramsal şiir yaklaşımları şiirin gelişim çizgisini göstermektedir. Çağdaş şiir usubunda görsel tasvir klasik anlayıştan öte, içsel-tinsel duyumsamanın anlatım dilinde, zihin-kavram ilişkisinin sorgulandığı bir tavır içerisinde. Kavramsal şiir ise; bunu daha ileri noktaya taşıyarak sadece zihin ve kavram ilişkisinin varoluşsal sorgulamaları üzerine yoğunlaşır.

Şiirin dilsel kökenlerine bakıldığında; Antik Yunan’daki ‘poesis’ kelimesinden gelen, şiir-şiirsel (poetic) kelimesi, varlık kazandırma, yorum yapma, zihinde oluşturma gibi kavram ve anlamları barındırmaktadır (Berlemont, Goossens & Hendrickx, 2014). Şiirin Yunanca karşılığı olan ‘poiesis’ kelimesi meydana getirme ve Almancadaki karşılığı olan ‘dichtung’ kelimesi ise bir araya getirme, gösterme anlamlarını içermektedir. Bu iki dil üzerinde durarak, şiir ve sanata dair araştırmalarını varoluşla ilişkilendiren Heidegger; mekân, varlık ve zamanın anlamlandırmalarını şiir ve

şiiressellikke bağ kurarak açıklamaktadır. Heidegger (2001), insanın dünya içinde var olması sonucu gerçekleşen ‘ikamet’ ve ‘inşa etmek’ kavramları ile ilişkili olarak, şiirin varoluşu anlamlandırmasına olanak sağladığını; bu bağlamda ‘inşa-ikamet etmenin, yerleşmenin ve düşünmenin’ şiirsel bir faaliyet olduğunu dile getirir. İnsanın şiirsellığı deneyimlediği ölçüde kendi varlığının anlamına ve ‘Dasein’a dair gerçekliğine ulaşabileceğini ifade eder. Diğer bir deyişle Heidegger, insanın kendine ve özüne dair varoluşuna şiirsel bir deneyim sonucunda erişebileceğini düşünür. Şiirsel tecrübe, insanın zihinsel ve duysal olarak varlığına dair düşüncesi ile boyutsal bir farkındalık edinmesidir. Heidegger’in bu yaklaşımına göre, varoluşun anlamlarının sanat ve şiire yakın yerlerde aranabileceği anlaşılmakta ve şiirin varoluşa ilişkin gerçekleri kapsadığı ortaya çıkmaktadır. Aristoteles’in, şiir sanatına ilişkin kuramları açıkladığı ve sanat olayını araştıran ‘Poetika’ adlı eserinde de, bir sanat eserinin ‘ontik bütün’ olarak belirlenimi, sanat ontolojisi ile ilgilendirilmiş ve estetik tarihi için temel bir kaynak olan bu düşüncelerin varoluşsal kavramlar üzerinden geliştiği görülmüştür.

Varoluşa dair değerleri açığa çıkaran şiire, bir şairin varoluşçu bakışı yöneltildiğinde ise, Sembolizm akımının temsilcilerinden şair Fransız Paul Valery insanı kendi sessizliğinde, içsellığe döndüren şiirin içsel bir söylem ve farkındalık olduğunu belirtir. Şair Valery’nin bu görüşüne dair söylemi şöyledir:

Şiirin duyurulması gerekmez. Bu bir gerçek var ya da yok. Vaatler olmadan gerçekleşmeli ve kendini olduğu gibi, kendi başına, bir ruhun dünyasına tanıtmalıdır, tıpkı saf sesin aniden kendini göstermesi gibi. Saf ses aniden kendini dayatır ve genişler, insan sözcüklerinin tuhaf gevezeliğini ortadan kaldırır, hayat dolu bir yerin gürültülerinin düzlemsel düzensizliğini uzaklaştırır, kapıların ve sandalyelerin gıcırdamasını ve insanların tüm tesadüfi hareketlerinin gürültüsünü kendinden uzaklaştırır. Sanki el yordamıyla aranan şeyler, sessizlik (Alberti, 2013).

Valery ruhun dünyasını yansıtan bir şiirin, kişinin kendi varoluşsal değerlerinin farkına varması ve sessizlikte eriştiği özgün içsellüğün açığa çıkması sonucunda gerçekleştiğini vurgular.

Edebiyat, dilbilim, mimari gibi disiplinlere yeni açılımlar kazandıran düşünür Jacques Derrida (2002) ise, ‘Şiir nedir?’ adlı kitabında, bir anlatının özünü içeren şiiri, “Şiir tek bir şifre içerisinde, anlam ile harfleri, ritmin zamanı uzamlaştırması gibi mühürler.” şeklinde ifade eder. Derrida şiirdeki salt içsellikten, bağımsız spontanlıktan, içsel ve

dışsalın ötesinde bir ritim doğduğundan bahseder ve şöyle devam eder, “Şiirsel edimden önce yalnız şiirselleştirme vardır. ‘Şiir’ yerine ‘şiirsel olandan’ bahsettiysek, bu durumda fikrimizi daha belirgin bir şekilde açıklamalı ve buna ‘şiire özgü’ demeliydik. Şiirin doğasında alıntı yoktur, başlığı yoktur, seni aşar, sen onu, o seni beklemediğiniz zaman gerçekleşir, soluğunu keser, soluk alışını sekteye uğratar.” (Derrida, 2002). Bu söylemi ile şiir kavramına açıklık getirerek, şiirin içsel dünyadan gelen özgün duygular ve deneyimler ile gerçekleşen bir yatarım olduğunu ifade eder. Derrida’nın ifadesindeki içsel dünya, Heidegger’in de belirttiği gibi varoluşa dair farkındalık sağlayan şiirsellik ile ilişkilidir. Heidegger (1968) varlığın özgünlüğünden gelen bir yaratım olan şiirin içsel dünyaya olan aidiyetini, bellekte geçmiş yaşantıya ait çağrışımlar barındıran kaynağa doğru akan su benzetmesi ile belirtir.

Bu açıklamalar doğrultusunda çeşitli disiplinlerden sanatçıların şiir ve şiirselliğe dair söylemleri şöyledir;

Sürrealist akımın temsilcisi ressam René Magritte “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 hale gelmesini diliyorlar. Oysa o gizemi sezenler ve ondan kaçmayanlar, bambaşka bir tepki ile bambaşka sorular soruyorlar.” sözleri ile imge, sezgi ve şiir arasındaki ilişkinin ayrılmaz olduğunu açıklamaktadır (Antmen, 2013).

Şair Ezra Pound şiirin tinsel dünyaya hitap eden gizemli yanının varlığını “Şiir, bize soyut figürler, üçgenler, kareler ve benzerleri için değil, insan duyguları için denklemler veren bir tür ilham verici matematiktir. Bilimden çok sihre meyleden bir akla sahip olan, bu denklemlerden büyü veya efsun olarak bahsetmeyi tercih eder; kulağa daha esrarlı, gizemli, anlaşılmaz geliyor.” ifadesiyle belirtir (Pound, 1910).

Şair Sylvia Plath (2012) ‘Günlükler’ adlı derlemede yer alan günlük notlarında şiirlerinin içselliğinin dışavurumu olarak ortaya çıktığını “Sadece içimde susmak istemeyen bir ses olduğu için yazıyorum.” sözleriyle nedenselleştirir.

Fotoğraf sanatçısı Cartier Bresson da, şiirin kişisel deneyimlerden oluştuğunu “Şiir her şeyin özüdür ve şiire ulaşmak, gerçeklikle derin temas ve dolu dolu yaşamak yoluyla olur.” sözleriyle açıklar (Nitch, 2021).

Fransız yazar, yönetmen Jean Cocteau'nun (1930) 'Bir Şairin Kanı' adlı filminde yer alan "Her şiir bir armadır, şifrenin çözülmesi gerekir." ifadesi, şiirin semboller aracılığı ile taşıdığı anlamsal zenginliği dile getirir.

Şiirsel sinemanın önde gelen isimlerinden film yönetmeni Tarkovsky, şiiri gerçeklikle ilişki kurmanın özel bir yolu ve dünyaya karşı bir farkındalık biçimi olarak tanımlar ve şöyle detaylandırır:

Şiirden bahsettiğimde onu bir tür olarak düşünmüyorum. Şiir, dünyanın farkındalığıdır, gerçeklikle özel bir ilişki kurma biçimidir. Dolayısıyla şiir, bir insana yaşamı boyunca rehberlik edecek bir felsefe haline gelir... Yerin üzerinde süzülen, sanatçının sadece hayatın bir kaşifi olarak değil, aynı zamanda büyük manevi hazineler ve sadece şiire konu olan o özel güzelliği yaratan biri olarak görüldüğü figürler. Böyle bir sanatçı ancak şiirsel tasarımın çizgilerini ayırt edebilir. Tutarlı mantığın sınırlarının ötesine geçmede yaşamın kavranamaz bağlantılarının ve gizli fenomenlerinin derin karmaşıklığın gerçeğini aktarma yeteneğine sahiptir (Tarkovsky, 1986).

Tarkovsky bu söylemiyle, manevi değerleri konu eden şiiri bir anlatı biçimine dönüştürerek şiirsel bir bakışa sahip olan bir sanatçının yaşama dair bilinmezliklere ve derin anlamsallıklara ait hakikati aktarabildiğini ifade eder.

Farklı disiplinlerden sanatçıların geniş tanımsal sınırlara sahip olan şiire dair ifadeleri, şiirin sadece şairlere ait bir araç olmadığını, anlamlandırma ve aktarma ihtiyacından gelen durumsallığını göstermektedir. Bu bağlamda, şair Robert Graves, şairliğin bir meslekten ziyade, insana dair bir durum, varoluş ve düşünüş biçimi olarak görülmesi gerektiğini vurgulamıştır.

Bachelard (2013) 'Mekân'ın Poetikası' adlı kitabında, şiir ve şairin tanımlarını psikoloji ve düşünüş ile ilişkilendirerek şu sözlerle açıklar,

"Şiir, büyük bölümüyle hislerle daha içli dışlıdır, daha psikolojikleşmiştir."

"Şiir düşü daima düşleme haline getirir."

"Şair, bilendir, yani bildiğini aşan ve adlandıran kişidir."

Bachelard, duyuşal nitelikleri kullanarak anlamlar uyandıran bir etkileşim aracı olarak ele aldığı şiiri, bir biçimin kapısını açan bir ruh olarak tanımlar. Şiirin psikolojik faaliyetini anlayabilmek için, zihnın taşkınlıklarına ve ruhun derinliklerine giden

çizgiyi izlemek gerektiğini belirtir. Ruhun varlığını poetik hayal ile ortaya koyduğunu açıklar. Şiirin insan üzerindeki etkisini sahici bir ele geçiriş olarak tanımlayarak derinlerde yatan şeyleri canlandırıldığını söyler. Bachelard (2013) “şair bir nesnenin çevresine ve içine evreni yığar” ve “şair çoğalmakta olan bir evren atomu sunar bize” tanımlamasıyla şiire anlam bilim üzerinden yaklaşır. Şairin sözcüklerini, insan ruhunun derinliklerinin oluşturduğu evrenin anahtarına benzetir. Bachelard (2013) “İçimizdeki titreşimleri, duygusal yansımaları, geçmişimizle ilgili anıları işte bu yankılanmadan sonra hissedebiliriz” şeklinde açıklar. Yankılanmanın şiirdeki etkinliğini, mekânsal boyutta ise; özne ve nesne arasındaki ilişkiyi biçimlendiren, aktarımı gerçekleştirmeyi sağlayan şiirsel imgelem olarak tanımlamaktadır. Bachelard’a göre şiirsel imgelem, mekânı anlamlandırmamızı ve onunla bağ kurmamızı sağlayan bir etkidir. Mekânsal ilişkileri şekillendiren zihinsel algısal süreçler, görüntüler üzerinden imgesel oluşumlarla bağ kurmaktadır ve algıya etki eden her imgenin, bir görme biçimi barındırdığı bilinmektedir. Bu bağlamda, imgenin şiir ile olan diyalektiği ve beraberinde getirdiği bağıntılara yer verilmiştir.

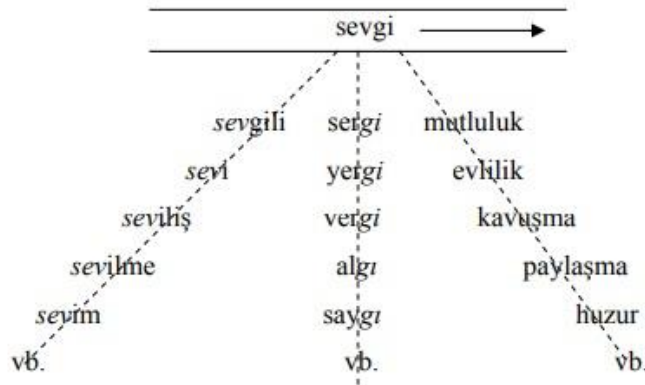
### 3.1.1. İmge

İmge, “Nesnel dünyanın öznel bir tasarımıdır.” şeklinde tanımlanmıştır (L’Abbe, & Domecq, 1925). Sanat eleştirmeni John Berger ise ‘Görme Biçimleri’ adlı kitabında imgenin öznel algılama biçimi ile anlamlandığını dile getirir ve imgeyi görme biçimlerini barındıran bir insan yapısı olarak tanımlar “ ‘Sizin her şeyi nasıl gördüğünüz’ü benzetmeyle ya da doğrudan açıklama çabanızla, ‘onun her şeyi nasıl gördüğü’nü anlama çabanızdır... Tüm imgeler insan yapısıdır. Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür. İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan -birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için- kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünüm dizisidir. Her imgede bir görme biçimi yatar.” (Berger, 2018). Berger, bu doğrultuda, nesnel veriler üzerinden öznel zihinsel yaratımların yeniden tanımlanmasını sağlayan imge, mekân tanımlarının oluşum sürecinde deneyimleyicinin zihnindeki yansımalar olarak gerçekleşir. Bu sezgisel süreçte gerçekleşen düşsel oluşumlar ve imgelem zincirleri yaratım aşamasına taşınır. Sartre’ın, “İmgelemek bir bilinçtir, varolmayan şeye yönelmenin bilincidir.” söylemi ile imgelemenin yaratım oluşturmaya yönelik bir kavram olduğu anlaşılmaktadır (Sartre, 1940). İmgelem yoluyla nesne ve mekânı anlamlandıran yaratım süreçleri,

şiiirsel imgelemlerinin işlevsel işleyiş süreci ile benzerlik göstermektedir. Mekândaki nesnelerin zihinde öznel imgelem yaratımını gerçekleştirmesi gibi, şiirdeki kelimelerin-şiiirsel imgelemlerin de zihinde öznel yaratımı gerçekleştirdiği görülmektedir. Her iki durumda da, oluşan imgelem üzerinden çeşitlenen, kişiye göre değişkenlik gösteren öznel anlamlandırmalar zihinsel boyutta yaratımlara olanak sağlamaktadır. Bachelard, şiiirsel imgelemin çağrışımları tetiklemesiyle mekânı zihinsel boyutta da şekillendirebileceğini belirtir.

### 3.1.2. Çağrışım

Bachelard, şiirin çağrışımsal yanının varlığının, şairin sunduğu dünyayı keşfetme isteğini doğrduğunu ifade eder. Şiiirsel imgenin yarattığı çağrışımsal alanın bağlantılarına bakıldığında, oluşan zincirlerin her koşulda ve deneyimleyicide değişkenleştiği görülmektedir. Dilbilimci Saussure, imgelerin ve cümlelerin çağrışımsal özelliklerine, gösterge açısından değinerek, çağrışımların ortak noktalar ve farklılaşan dizgiler ile devam edişini ortaya koyduğunu belirtir. Çağrışımsal bir dizide gerçekleşen öğelerin sayısının ve içeriğinin değişkenliği görülür. Saussure çağrışımların değişkenliğini şu şekilde şemalaştırır:



**Şekil 3.1 :** Saussure Şeması (Saussure, 1998)

Şiiirdeki kelimenin ya da mekândaki nesnenin oluşturduğu imgelem ve sonrasında gelişen çağrışımlar özneye göre değişen, sübjektif bir anlamlandırma sürecine götürmektedir. Çağrışım zincirlerine etki eden kişisel bellek kayıtları, algısal işleyiş, geçmiş yaşamsal deneyimler ve şiir arasındaki bağ, Heidegger (1968) tarafından da ‘kaynağa dönüş’ olarak yorumlanır.

Bachelard da benzer şekilde, geçmişe ait verilerin etkisiyle oluşan çağrışımların, sezgisel ve düşsel alanların zihinsel süreçte beraber işlediğini belirtir. Şiirin sunduğu imgelerin, çağrışımların yaratımına olanak sağlamasıyla beraberinde düşselliği de getirdiğini dile getirir.

### 3.1.3. Düşsellik

Şiirsel imge ile zihinde oluşan çağrışımların, insanı düş ve hayal kurma eğilimine taşıdığını belirten Bachelard (2013) “Hayal gücünün edimleri, neden algılamamanın edimleri kadar gerçek olmasın?” sorusuyla hayal gücünün sınırsız işlevlerine erişmeye çalışır. Hayalin ve anının, hayal gücü ve hafızanın birbirine karışarak işlevselleştiğini ifade eder. Örneklendirdiği bazı metinlerde, hayal gücü, hafıza ve algının işlevlerini değiş tokuş ettiğini, hayalin gerçek ve gerçek dışı arasındaki işbirliği içinde kurulduğunu savunur. Bachelard, kurulan düşlere yüklenen içselliklerden bahsederken, bu hayalin temsil ettiği ve simgelediği şeylerin, başkalarına aktarım için kullanılan bir ifade biçimine dönüştüğünü vurgular. Şairlerin, hayallerle bizi başka bir gerçekliğe sürüklediğini ve çağrışımların da, nesneleri başka bir yerin mekânına doğru uzaklaştırarak taşıdığını belirtir.

Bachelard (2013) dünyaya ilişkin bazı ifadelerin gerçek anlamının, sessizlik içinde barındığını ve sessizliğin içinde gerçekleşen düşlerin de, insanı içsel dünyasında başka boyutlara götürdüğünü “Şairi dinlemeye zorlayan daha çok sessizliğin kendisidir. Bu durumda düş daha içseldir. Sessizliğin nerede olduğunu bilmeyiz artık: engin dünyada mı, yoksa uçsuz bucaksız geçmişte mi? Sessizlik, yatışan rüzgârdan, tatlılaşan yağmurdan daha uzaktan gelir.” cümleleriyle dile getirir. Sessizliğin imgelemi zorladığını ya da tetiklediğini vurgular. Düşün içsel bir oluşum olduğunu belirterek, şiirin içsel boyutta gerçekleştiğini ifade eder.

### 3.1.4. İçsellik

Bachelard mekân, şiir ve hafıza ilişkilerini psikanalitik yönde ele alarak içselliği; ‘iç görüş’, içten kaynaklanan bir ışık, kaynak, merkez, kalp, ruh gibi tinsel benzetmelerle tanımlar. Aydınlatan ışığın kaynağını ancak yaratımı gerçekleştiren ve eseri üreten kişinin bilen olduğunu dile getirir. Poetik düşlemenin içselliğimize çok-simgeli etkinlik kazandırarak, anılar eşliğinde çalıştığını anlatır. Yaşanmış durumların ötesinde, düşlenmiş durumların ve hafızada kalan anıların merkezleri olan ilkel

hayallerin de yeniden açılmasının gerekliliğini ifade eder. Bachelard'ın (2013) şair Rilke'den yaptığı “Şurada bir oda, orada bir başka oda, buradaysa o iki odayı birbirine bağlamayan, içimde ayrı bir parça olarak kalmış bir koridor.” alıntısıyla anıların ve geçmişin akışkan bir şeyle bir araya gelerek oluşturduğu kaynaşmanın içselliğini vurgulamak ister. İçselliğin ortaya çıkan yeni bir boyut olduğunu, bu alana yönelmeyi başaranların, bu boyutu da sonsuzlaştırabileceğini ifade eder. Bachelard'a göre, şair içerisi ile dışarısının ilişkisini yoğun yaşar ve bu deneyim sahip olduğu zenginliği ile eşsizliği saklı bir benlik merkezine giden erişim olarak tanımlanır. İçselliğin, dışarıda nasıl biçim bulduğunu ve içeride gelişen biçimlendirme sürecinin gizemini Bachelard şöyle bir sorgu ile öne çıkarır “Gerçekleştirilen nesne, rahatlıkla kavranır niteliktedir. Gizemli kalan şey biçim değil, biçimlenmedir (formation). Ortaya çıkacak biçimle ilgili olarak, kabuk sarmalının sağa doğru mu yoksa sola doğru mu olacağı konusunda yapılan o ilk seçim, nasıl da yaşamı belirleyecek bir karardır! O ilk dönüşe ilişkin ne kadar da çok şey söylendi.” (Bachelard, 2013).

Bachelard içeriden gelen yaşamsal deneyimlerin, dışarıyla buluşması sonucunda bir temsil oluşturduğunu; Baudelaire'in konu ile ilgili ifadelerinden alıntı yaparak aktarır: ‘yaşamın derinliğinin ortaya çıktığı bir manzaranın, yaşamın sembolüne dönüştüğü’ ve ‘manevi dünyanın, yeni aydınlıklarla dolu perspektifler açtığı’. Bachelard (2013) Baudelaire'in bu görüşleirni kendi söylemi ile “Dışsal bir manzara, içsel bir büyüklüğün kendini açmasına yardım ediyor.” şeklinde ifade eder. Bachelard iç-dış diyalektiği hakkında, “Dışarısı mı çağırıyor? Dışarısı, hafızanın gölgesinde kaybolmuş eski bir içsellik değil mi? Merdiven boşluğu hangi sessizlikte çınlar?” soruları üzerinden şiirsel bir dille sorgular. Bachelard'a göre, içselliğe bakış sağlayan, poetik bir düşünüş biçimi olan ‘Baudelaire düşünüşü’, duyuşsal izlenimlerin birbirine ses vermesini (correspondance) sağlayan derin ve karanlık bir birlik bulur. Baudelaire, bu ses vermeler ile ‘varoluş duygusunun uçsuz bucaksızca arttığını’ söyler:

Yer çekiminin bağlarından kendimi kurtardığımı hissediyorum. Yüksek yerlerde dolaşan olağanüstü şehveti, anılar sayesinde yeniden ele geçiriyordum.”... “Ama bu yalnızlıkta, uçsuz bucaksız bir ufuk ve yayılan geniş bir ışık vardı. Kendinden başka hiçbir dekora sahip olmayan uçsuz bucaksızlık.

Bachelard (2013), ‘uçsuz bucaksızlık’ ifadesini şu sözleri ile açıklar: “Baudelaire'in bize ayrıntılarıyla açıkladığı bu uçsuz bucaksızlık, içselliğin fethidir. İçsellik ne ölçüde derinleşirse, büyüklük de o ölçüde gelişir dünyada. Baudelaire'in kurduğu düş, temaşa

edilen bir evren karşısında şekillenmemiştir.” Bachelard’e göre, bu fethediş, insanın içsel bilincine varış olarak tanımlanır; bir içsel farkındalık, keşfediş, içe yönelinen bir süreçtir. İçsellğe dair farkındalığa bu uçsuz bucaksızlıkta erişilebileceğini ifade eden Bachelard (2013) ağacın varlığına uçsuz bucaksızlık kazandıran şair Rilke’den ise şöyle alıntı yapar:

“Dışımızdaki mekân nesneleri ele geçirir, dile getirir:

Bir ağacı var etmek istiyorsan,

İç mekânla kuşat onu, varlığı sende olan şu mekânla zorlamalarla kuşat onu.

Sınırsızdır ağaç ve ancak senin vazgeçişinin bağrında

Düzene girerse gerçek bir ağaç olur.”

Bachelard’ın Rilke’den alıntılardığı içsel mekân algısına ilişkin başka bir şiir ise şu şekilde ifade edilmiştir:

“...İçimizden geçerek

Uçar kuşlar sessizce. Ah, ben ki büyümek isterim,

Dışarıya bakarım ve içimdeki ağaç büyür.”

“Biricik mekân, dünyadaki içsel mekân bütün varlıklar yoluyla açar kendini...”

“Dünya büyük ama denizler kadar derin içimizde.”

Rilke’nin şiirleriyle, içsel dünyanın sesi olan şiirsel deneyimi örnekleyen Bachelard (2013) bu sürecin öznelliğini, değişkenliğini ve derinliğini “Bu hayal psişik açıdan asla nesnel değildir. Başka yorumlamalar onu yenileyebilir.” cümleleriyle açıklar. Tinsellik ile ilişkilendirdiği özgün içsellığı, şiirselliğin bir arayışı olarak yorumlar.

### 3.1.5. Öznellik

Bu ilişkilendirmelere göre algısal, çağrışımsal, sezgisel, düşsel, içsel olan bu alanların, zihinde ve ya dışavruumlarda-yaratımlarda öznel ve özgün kişisel zincirler oluşturduğu görülmektedir. Bachelard hayallerin öznel oluşundan dolayı, anlamlarının bireysel bilinçteki yola çıkışının incelenerek belirlenebileceğini ve bunun da fenomenoloji ile mümkün olduğunu söyler. Poetik hayalin öznel olarak çeşitlendirilebileceğini ve bu hayalin, düş kuran bilince ve ruha yakınlaşarak anlamlandırılabilceğini ifade eder. Bu

yaratımlarda, özneye ait öz-bilinç-ruh kaynaktır. Bu poetik hayal düzeyinde, özne ve nesne heran tersyüz olabilir, iç içe, sürekli faliyet halindedir.

Şairin benliğinden yansıyan öznellik ile bağ kurmuş nesneler, her özneye göre ayrı tanımlar haline gelecek görelilikle var olur. Öznenin, içsellğine ait soyut alandan dışavurulmuş bir söylem ve ya o alanın etkisiyle tanımlanmış mekân ve nesne de sübjektif bir aktarıma-iletişime dönüşür.

### 3.1.6. İletişim

Bachelard (2013) şiirsel dışavurumların; kişisel içsellği aktarım, paylaşım, dile getirme, bağ ve iletişim kurma gereksinimine ve amacına bağlı olarak gerçekleştirildiğini “Yeni bir poetik hayali alımladığımızda, onun özneler-arasılık değerini deneyimleriz. Kendi heyecanımızı iletmek için onu yeniden söyleyeceğimizi biliriz. Bir ruhun başka bir ruha aktarımı çerçevesinde ele alındığında, bir poetik hayalin nedensellik araştırmalarının elinden kaçtığını görürüz.” söylemi ile açıklar. İç dünyayı paylaşma sunan aktarımlar aracılığı ile dış dünya ile kurulan diyaloglar gerçekleşmektedir. Şiirsel eyleme başvuran kişi, içsel alanına ait veriler üzerinden bir diyalog yaratarak, onları paylaşma açma gereksinimi duyar.

Şiirsellik tanımının geniş ve sınırlandırılmaz tüm bağlantıları eşliğinde; şiir duyuları harekete geçiren, onlara tanım ve açıklık getiren, içsel dünyanın aktarımını gerçekleştiren bir kavram ise, mekân ile ilişkilendirilen bir tanım olarak kullanıldığında, mekânın da bu özellikleri taşıdığı anlaşılmaktadır. Şiirin barındırdığı çağrışım, sezgisellik, içsellik, öznellik ve iletişim gibi kavramların, mekân için söz konusu olan şiirsellik arayışında da yer alacağı ortaya çıkmaktadır. Şiirsellğin mekânla olan ilişkisinin; mekânın bu kavram, gereksinim ve hedeflerin dâhil olduğu dışavurumları içermesiyle, sübjektif referanslarla var olduğu belirlenmiştir.

### 3.2. Mekâna Şiirsel Yaklaşımlar

Şiir; imge, zihin, duygu, algı, çağrışım, sezgi, düş, hayal, bilinç ve bilinçdışı gibi kavramların etkileşimleriyle insanın içsel dünyasında varoluşuna dair farkındalık uyandıran bir işleve kaynaklık etmektedir. Şiirin, ruhsal varoluşu temsil eden değerleri olan hayal gücü ve yaratıcılık yönü, iç dünya ve dış dünya arasında gelişen özgün ilişki biçimlerini temsil eder. Bu durumda biçimsel, işlevsel ve fiziksel veriler ile sınırlandırılmayacak kadar anlamsal katmanlara sahip olan mekânın, şiirsel düşünüş

ile incelenmesi, mekânın deneyimle hissedilen özelliklerinin ve varoluşsal anlamlarının açığa çıkmasını sağlamıştır (Holl, Pallasmaa & Alberto, 2006). Bu anlamların aktarımını sağlayan metaforlar, şiirsel anlatımda iç-dış dünya arasındaki ilişkilerin bir ifade biçimi olarak görülür. Mekânda ise sembolik bir varoluş duygusunun temsili şeklinde kullanıldığında, mekân şiirsel bir gerçekliğe dönüşmektedir. Şiirsel metaforlar gibi, mekânsal metaforların da temsil ettikleri örtük anlamların mekânsal okumalar eşliğinde ortaya çıktığı görülmektedir.

Bu bağlamda zihinsel mekân kavramı ve algısı odağında yapılan şiirsel mekân sorguları, mekânın fiziksel gerçekliği ardında taşıdığı anlamları görünürleştirdiğinden anlama ilişkin analitik bir okuma-açılım gerektirmektedir. Bu sebeple şiirsellik ve mekân ilişkisine, kuramcılar tarafından değerlendirilen zihinsel mekân kavramı ile açıklık getirilmeye çalışılmıştır. Zihinsel mekânla, yaşanmış uzamlardan oluşan gerçek mekân arasında kurulan bağlantılar, insan-mekân ilişkisini şekillendiren özneye ait deneyimsel, kişisel, varoluşsal, psikolojik, kültürel verileri de barındırmaktadır. Bu kavramların etkisiyle şekillenen bir mekân veya mekân okumaları özne ve mekân arasındaki ilişkisel dinamiklerin niteliklerini açığa çıkarmaktadır.

İnovasyon Mimarlık Profesörü Van Schaik, mimari tasarım pratiklerinde poetikanın duyarlılığını analiz ettiği ‘Poetics in Architecture’ adlı kitabında, poetikayı; şiirin anlaşılmasını sağlayan ‘okunma’ yöntemlerine ilişkin bir edebiyat teorisi olarak açıklar. Mimarlığın da, tasarımın ‘okunabilir’ olmasıyla bir poetika içerdiğini ve bilgilendirici içeriğiyle zihinsel alana davet ettiğini belirtir. Poetikanın, mimarların birikimlerinden doğan duyarlılıklarını, zihinsel alanını, tutumlarını ve tavırlarını kapsadığını dile getirir. Schaik; poetikanın, Bachelard’ın modern mimarinin katı materyalist düşüncesine bir tepki olarak benimsendiğini vurguladığı ‘Mekânın Poetikasi’nin etkisiyle mimaride kullanılmaya başladığını dile getirir. Bachelard’ın; mekânsal deneyimi, yazı ve mimari ile bağ kurarak anlatmasıyla oluşan etkinin, tasarlama eyleminde karmaşık kültürel bilgileri kullanma cesareti sağladığına değinir (Schaik, 2002). Poetikanın, bu yaklaşımlar ile zihinsel mekân ile kurulan etkileşimi harekete geçirdiğini belirtir.

### 3.2.1. Lefebvre, Baudrillard ve Bachelard'ın Şiir ve Mekân İlişkisi Üzerine İfadeleri

Şiirselliğin, bir önceki bölümde açılmış tanımları ve kavramlarından yola çıkılarak, şiir ve mekân ilişkisine Lefebvre, Baudrillard, Bachelard'ın şiirsel düşünüş ve boyutla ilişkilendirdikleri zihinsel mekân ifadeleri üzerinden açıklık getirilmiştir. Mekânın şiirsellik etkisindeki bağlatılarına, anlamlarına, temsillerine ve nedenselliklerine bu düşünürlerin birbirlerinden aldıkları referanslara yer verilmiştir. Somut ve soyut kavramlar arasındaki diyalogunun analizleri incelenmiştir.

- **Lefebvre**

Lefebvre, mekândaki somut verilerin içsel olan soyut dünya ile birbirini aynalayabildiğini söyler. Lefebvre'ye göre, dışarıdan gelen etki iç alanı da inşa eder. Ev/yaşam alanı kavramını örnekleyerek, kültürel olan dış alanın, zihinsel olan iç alanı şekillendirdiğini ve bu alanlar arasında oluşan bağlantıları dile getirir. Lefebvre (2014), 'Mekânın Üretimi' adlı kitabında, mekân içinde yer alan görünür şeylerin, içsel ihtiyaçların yansıması olabileceğini ifade eder "Kavramdan ziyade şiirsel olarak (dolayısıyla niteliksel olarak) iyi belirlenmiş bu perspektif içinde, mekân içindeki şeyler ve ürünler, bütün ihtiyaçlara değilse de ihtiyaçlara denk düşer: Her biri kendi tatminini burada arar, kendi nesnesini bulur ve üretir. Nesnelerin görünür kalabalığı ile ihtiyaçların görünmez kalabalığı mekânı doldurur." Bu yaklaşım üzerinden, metafor ve mecazın, temsil ettikleri ve gerçekleştirdikleri aktarımlar nedeni ile şiirsel nitelikte bağ kurduğunu vurgulayarak mekândaki etkilerini örneklendirir. Lefebvre, Nietzsche düşünüşü üzerinden yaptığı örneklemede; Nietzsche'nin yapıtlarındaki şiirsel tutumunda metafor ve mecazın sadece kavram olmadıklarını, hissedilir olanın ötesine yani bir izlenimin ötesine uzandığını dile getirir. Lefebvre (2014) Nietzsche'nin, metafor ve mecazlarla ilişkili olan görsel karakterler üzerinde durduğunu şu sözleriyle detaylandırarak örneklendirir, "Nietzsche, felsefi ve şiirsel yapıtının bütününde, soyut düşünceyi oluşturan metaforlara ve mecazlara hakim olan görsel karakter üzerinde defalarca durur: fikir, görüş, berraklık, ışık ve karanlık; perde, perspektif, göz ve tinin bakışı, Kavranır olanın güneşi, vb."

Lefebvre, metafor ve mecazın simgeleri ortaya çıkardığını (2014) "Metafor ve mecaz: Deşifre ederler, derinliklerden var olanı değil, söylenebilecek olanı, simge -dil-

verecek olanı ortaya çıkarırlar....Nereden yola çıkarak? Başkalaşmış bedenden. Mekân temsilleri ve temsil mekânları, ‘simge’ kullandıkları ölçüde mekânsal olanı doğallaştırma eğiliminde midirler? Hayır, sadece bu değil. Aynı zamanda onu buharlaştırma, aydınlık şeffaflık içinde eritme eğilimi de gösterirler.” sorgusu ile ifade eder ve bu ‘simgeler’in bir form doğurduğunu belirtir. Bedenin, izlenimin, duyguların, hayatın ve hissedilir olanın, zevkin ve acının ötesinde, soyutlamaların var olduğunu dile getirerek, simgelerin çok şey ifade etmelerine rağmen, aynı zamanda yitirttiğini, unutturttuğunu, uzaklaştırdığını veya parantez içine aldıklarını ifade eder. Lefebvre, bu açıklamasını temsil mekânları ile ilişkilendirir ve Bachelard’ın ‘Mekân Poetikası’nı ve ‘topofili’sinin, temsil mekânlarını, mahrem mekânlara bağladığını söyler:

Evin içeriği neredeyse ontolojik bir mertebeye erişir; çekmeceler, kasalar, dolaplar, filozof-şairin algıladığı doğal analoglarıyla temel figürlere yakınlaşırlar: Kuş Yuvası, Deniz Kabuğu, Köşe, Çember. Arka planda, deyim yerindeyse, annelik ve hatta döl yatağı belirir: Doğa. Ev, kozmik olduğu kadar insanidir de. Mahzenden tavan arasına, temellerden çatıya, hem hülyalı hem rasyonel, hem dünyevi hem göksel bir yoğunluğu vardır. Konut ile Ego arasındaki ilişki, rastlaşmaya, çakışmaya benzer. Salgılanmış ve yaşanan mekân olan Deniz Kabuğu, Bachelard’a göre, insan ‘mekânı’nın ve niteliğinin prototipidir (Lefebvre, 2014).

Lefebvre, Bachelard’ın bu bakışını; mekânı ve nesneyi kişiden, kişinin zihninden ve bedeninden bağımsız olarak düşünölmeksizin anlamlandırılma yoluna gidilmesi gerekliliği yönünde destekler. Şiirdeki temsiller, semboller, mecazlar ve metaforlar gibi mekândaki temsiller de özne odağında ele alınır. Bu bağlamda Lefebvre, özne-kendi odağında ‘benim mekânım’ şeklinde sahiplenerek anlattığı mekânı, bedeninin yansıması ve ötekisi olarak tanımlar. Bu düşüncesini, sanatsal geleneklerde sık yer verildiğini söylediği ayna ve aynanın temsili ile ilişkilendirerek örneklendirir. Lefebvre, aynaya olan yaklaşımların değişkenliğini, aynayı tanımlayıcı öznenin perspektifinden aktarır. Film yönetmeni ve şair Jean Cocteau’nun şiirsel ve sinematografik eserinde aynaya verdiği rol ile ‘saf’ görsellik hurafesini icat ettiğini belirttiğini söyler. Cocteau’nun filminde ayna; zamansal süreçlere dair izleri, benliğin başka boyutlarına dair gerçeklerini kapsayan alanı veya zihinsel düş dünyasına götüren bir geçişi temsil eder. Baudrillard ise ‘Nesneler Sistemi’ adlı kitabında, aynanın burjuva için sahip olduğu eşyaların yansımalarını izleyebilme ayrıcalığı yaratan

gösterişli simgesel bir nesne olduğunu ifade eder. Ayna, kimi zaman ise bireysel bilincin de temsili olmuştur. Baudrillard’a göre, bir odadaki ayna sayısının çokluğu yalnızlık duygusunun yoğunluğu anlamına gelir. Lefebvre (2014) aynalar üzerinden farklı yaklaşımları kıyaslarken, Lacan’ın aynaya bakış açısına dair söylemine yer verir, “Ego’yu bir katılık içinde dondurur.” Düşünür ve yazarlar tarafından ego, benlik, bireysel farkındalık, düşsel-zihinsel dünya, zamansal gösterge gibi kavramlar üzerinden değerlendirilen ayna ögesinin birçok şeyi temsil edebilen mekânsal bir gösterge şeklinde kullanıldığı görülür. Lefebvre ise, aynanın benliğe dair gerçekliği görünür yaptığını öne sürer ve aynayı benlik bilinci ile ilişkilendirerek, ortaya çıkardığı etkiler üzerinden şu açıklama ile tanımlar:

Benim bedenimde eğer-hem soyut, hem somut-üretici bir yasa varsa, bu yüzey onu görünür kılar, bedeni deşifre eder. Dolayısıyla, ben ile kendim arasındaki, bedenim ile bedenimin bilinci arasındaki benim ilişkiyi temsil eder; bu yansı özne olarak birliğimi oluşturduğu için değil (görüldüğü kadarıyla birçok psikanalist ve psikolog buna inanmaktadır), benim olduğum şeyi onun işaretine dönüştürdüğü için. Bu donmuş engel, üretici olmayan yüzey, benim olduğum şeyi reel bir imgeselin içinde tekrarlar ve ortaya çıkarır; ona işaret eder. Soyutlama, büyülenme! Kendimi bilmek için kendimden koparım (Lefebvre, 2014).



Şekil 3.2 : J. Cocteau, Bir Şairin Kanı (Le Sang d’un Poète) Filminden Ayna Sahnesi Görselleri

Lefebvre, egonun kendini bulamayabildiğini, kurgu-mekânın onu yutabildiğini, bu durumda aynanın formu ve içeriği birleştiren ve aynı zamanda ayırıcı ilişkisiyi temsil eden şey olduğunu belirtir. Temsilin, mekâna yüklediği değerleri analiz eden Lefebvre (2014), ‘yaşanmış temsil mekânı, bir momenti kapsayarak, oyunun içinde gerçekleşir’

ifadesiyle duyumsanmış mekânın bir kurgu içinde sunulmasının içeriğini şu şekilde sorgular:

Kendi hakikati, güzelliği, iyiliği olan bir momenttir. Diğer momentler arasında şiirsel bir momenttir. Bu durumda, paradoks olarak, dilin mekânından farklı, fakat onunla aynı düzeyde olan, kurmaca ve gerçek ‘düş mekânı’ ortaya çıkar. Arzu mekânı mı? ‘İtkilerin’ mekânı mı? Daha ziyade, dağınık ve kırık ritimlerin bir araya gelişi, içlerinde bir arzunun bulunduğu, gerçekleşmekten ziyade kendini duyurduğu durumların şiirsel yenilenmesi diyelim.

Lefebvre, zihinsel düş mekânını gerçekleşmese bile, özneye ait duyguların varlığından haberdar etmesi ile şiirsel olarak tanımlamaktadır. Lefebvre, ayrıca özne-nesne ilişkisi ile nesnelerin mekânda temsillerine göre özelleşerek yer almaya başladıklarını ifade eder. Mekândaki nesnelerin öznelerle ilişkisi doğrultusunda birbirlerinden farklılaştığını, beklentiyi ve ilgiyi üzerine çeken ayrıcalıklı nesnelere dönüştüklerini izah eder. Simgesel anlamların, öznesel olarak değişkenliğini pencere ve kapı üzerinden açıklar:

İşte, bir pencere. Bakışın geçip gittiği basit bir boşluk mudur? Hayır. Hem, hangi bakış, kimin bakışı? Geçiş nesnesi olarak iki anlamı vardır: içerden dışarıya ve dışardan içeriye. İşte, bir kapı. Duvarda bir delik midir? Hayır. Geçiş sağlayan, sembolik ve işlevsel nesne olan ‘kapı’, bir mekânı, bir ‘oda’nın ya da sokağın mekânını bitirir; yan ‘oda’ya girişi hazırlar, bütün evin habercisidir. Giriş kapısında, eşik, bir basamak, başka bir geçiş nesnesi, geleneksel olarak kısmen ritüel öneme sahiptir (eşiği aşmak, bir ‘geçirimsiz bölüm’ü ya da bir ‘adım’ı geride bırakmak) (Lefebvre, 2014).

Dolayısıyla nesnelerin geçiş sağlayanlar, işlevsel olanlar gibi kategorilere göre kendiliğinden sınıflandıklarını fakat bu sınıflamanın geçici ve değişken olduğunu bildirir. Mekân içindeki şeylerin, öznenin yansıdığını, içsel bir ihtiyaçla eşleştiğini, kendilerini bu buluşma ve eşleşme ile tanımlayarak öznellediklerini ifade eder. Bu nedenden, Lefebvre’ye göre mekân, zihinsel, öznel ve içsel anlamlandırmalar ile şekillendiğinde, duyuları uyandıran şiirsel nitelik taşımaktadır.

- **Baudrillard**

Baudrillard, ‘Nesneler Sistemi’ adlı kitabında nesnelerin işlevleri dışında hangi ilişikisel ihtiyaçlara nasıl yanıt verdiklerini sorgular ve her nesnenin ‘kişiselleştirme’- anlam yükleme ile birşeye dönüştüğünü ifade eder. Mobilya ve nesnelerin asıl işlevlerinin, mekâna ruh kazandırması ve insan ilişkilerindeki kişisel boyutu öne çıkarması olduğunu anlatır. Bu karşılıklı ilişki, nesnelere atfedilen duygusal değer ile onların evde yaşayan bir kişilik-özne gibi algılanmalarını sağlar. Nesnelere ancak onları özümstedikçe, gerçek anlamda sahip olunabileceğini ifade eder. Baudrillard (2010) bu ilişkilendirmeye “Bir başka deyişle insan nesneler aracılığıyla kendinden başka birisine bir şeyler söyleyebilir mi?” sorusuyla yaklaşır. Nesnelerin de, insanlar gibi aralarında ürettikleri diyalog ile bir söylev yaratma çabasında olmalarının, varoluşçu boyutundan bahseder “Biçimlerin kendi aralarında nasıl bir diyalog kurdukları ve nasıl bir söylemde bulunmaya çalıştıkları açıkça ortaya çıkmaktadır. Bir söylev üretmeye gayret etmektedirler; başka bir ifadeyle insani ve dünyevi bir özü en uygun şekilde sunmaktadırlar.” (Baudrillard, 2010). Nesnenin somut işlevini yitirerek, soyut işlevler kazanmasıyla temsil ettiği anlam ve mesajlar üzerinden oluşturduğu iletişim ile bireysel veya kolektif sorunlara yapıcı çözümler sunabileceğini şu şekilde ifade eder:

Nesnelerin insan ilişkilerinin yerini doldurabilecek bir kapasiteye sahip oldukları tam da bu noktada ortaya çıkmaktadır. Somut bir işleve sahip olması gereken nesneden belli bir işe yaraması beklenmektedir. Oysa somut bir işleve sahip olmayan nesnenin toplumsal ya da psikolojik bir çatışmayı çözebildiği görülmektedir. Güdümleme konusunda usta bir araştırmacı olan Ernst Dichter’e göre modern nesne böyle bir ‘felsefe’ gütmektedir. Başka bir deyişle, nesne, bireysel ya da kolektif herhangi bir gerilimi, çatışmayı çözebilen bir şeydir (Baudrillard, 2010).

Baudrillard’a göre, her nesne ait olduğu mekânın şartlarına ve kullanıcılarına göre öznel anlamlar ve soyut işlevler kazanmaktadır. Nesnelerin söylevler barındıran semboller ile yarattığı diyalogun, insanlar için bir iletişim aracı olduğunu dile getirmesi, nesne üzerinden yaratılan şiirsel ifadelerin oluşumunun göstergesi olur. Nesneye yüklenen tanımlar, bulunduğu mekânın anlamlandırmalarını aynı boyutta etkilemektedir.

- **Bachelard**

Mekân ve şiir ilişkisine, zaman ve zihin birlikteliğinden doğan ilişkiler bağlamında yaklaşan Bachelard ise; mekânı bilinç, hafıza, duyumsama, anılar, düşler ve insana ait deneyimler üzerinden ele alarak şiirsellik ile açıklamaktadır. Şiir ve mekân arasında oluşan ilişkilerin varoluşsal deneyimler kazandırdığını ifade eder. “Bulunduğum mekânım ben” söylemindeki varoluşçu bakışıyla bir şairin, kendi yarattığı hayalin mekânına dönüştüğünü ve bu durumda mekânın özneleştiğini, öznenin de mekânlaştığını belirtir. Şiirsellik ve mekân ilişkisini, soyut ve somut arasındaki sınırı belirsizleştiren şiirsel imgeler ve onların zihinde oluşturduğu diğer imgelerin birlikteliği olarak açıklar. Yaratılan zihinsel mekânların özneye ait özgün ve içsel mekânlar olduğunu belirtir.

Bachelard (2013) ‘içeridelik-dışarıdalık’ tabiri ile içsel mekânın dışsal mekânla homojen bir şekilde kaynaşmasının sınırların görünürlüğüne kaybettirdiğini anlatır. Bu durumu hakiki mekân olarak tanımlar. Mekân ve nesne bu deneyimden sonra özne için; zihinsel ve manevi boyutun çeşitliliğinde, kişisel içsellikle tanımlanmış durumlarla var olmaya başlar. Bachelard (2013), şair Supervielle’den alıntılıdığı bir şiirle mekânın ruhsal arayışlarla şekillendiğini şöyle ifade eder:

“Ağaç ruhu arar der Jules Supervielle, bir şiirinde:

Bir mekânın yaşam dolu gökyüzünde  
Her bir ağacın yapraklarının düğümü çözüldükçe yükseldiği  
Ruhun peşinde.”

Bachelard’a göre, mekân poetik olarak ifade edildiği zaman hüznün ve duygusal yük hafifler, içsel mekân yayılarak, dışarısının fenomenolojisine ait olmaya başlar. Bu görüşünü “Bir nesneye poetik mekânını kazandırmak, ona nesnel olarak sahip olduğundan daha fazla mekân vermektir ya da daha güzel bir deyişle, içsel mekânının yayılmasını takip etmektir.” söylemi ile açıklar (Bachelard, 2013).

İçsellik mekânı ve dünya mekânı, uçsuz bucaksızlıkları sayesinde birbirine yaklaşır ve kaynaşır. Birlikte varoluş somutlaşır. İçsel mekânla kuşatılmış nesneler, bu varoluş birlikteliğinde, mekânın merkezi haline gelir ve nesneler bu merkez kadar varoluşa

sahip olur. Bachelard (2013), içsel mekân-varoluş ilişkisini yazar Henri Bosco'nun tinsel söylemler içeren sözleriyle aktarır:

Ovada, “hep başka bir yerdeyim, yüzer-gezer, akışkan bir başka yerde. Uzun süre kendim için yokum ama başka bir yerde de mevcut değilim, düşlerimin kıvamsızlığından onlara çanak tutan sınırsız mekânları sorumlu tutuyorum.”

Bachelard, tinsel ve uzamsal boyutun etkileşimlerini, insanın varoluşsal arayışları ile örneklendirmeye Philippe Diolé'nin, ‘Le plus beau Desert du Monde’ kitabındaki çöl hayallerinin, içsel-dışsal alan ilişkisini anlamak açısından önemli olduğunu vurgulayarak devam eder. Çölü, metinsel olarak mekânsal ifadelerle tasvir eden yazar Diolé, çöl hayallerindeki uçsuz bucaksızlığın içsel varlığımızın yoğunluğu olarak yansıdığını söyler. Kumlar, kızgın güneş, taşlar, ölü ırmaklar ve lime lime olmuş dağlar Diolé'ye göre içerisinin mekânına dâhil olur ve içerisinin mekânının derinliğinde birliğe kavuşur. Diolé, okyanus ile çöl arasındaki gezintilerini, her yeni kozmikliğin iç varlığımızı yenilediğini ve önümüzde yeni bir kozmoz açıldığını belirterek ifade eder. Zamanın ve mekânın sıradan bağlarından kopmasını ve yaşamı karanlık bir iç şiirle çakıştırmasını sağlayan bu gezintiyi, büyümlü bir işlem olarak tanımlar. Bachelard, Diolé'ye göre çöl ve okyanus mekânlarının temsillerinin ve işlevlerinin benzer olduklarını vurgulamaktadır. Çöl mekânı ve derin okyanus sularının etkisinin benzerliği Diolé'yi çöldeyken de okyanustan koparmaz. Bachelard, Diolé'nin kitabında şu sonuca vardığını ifade eder;

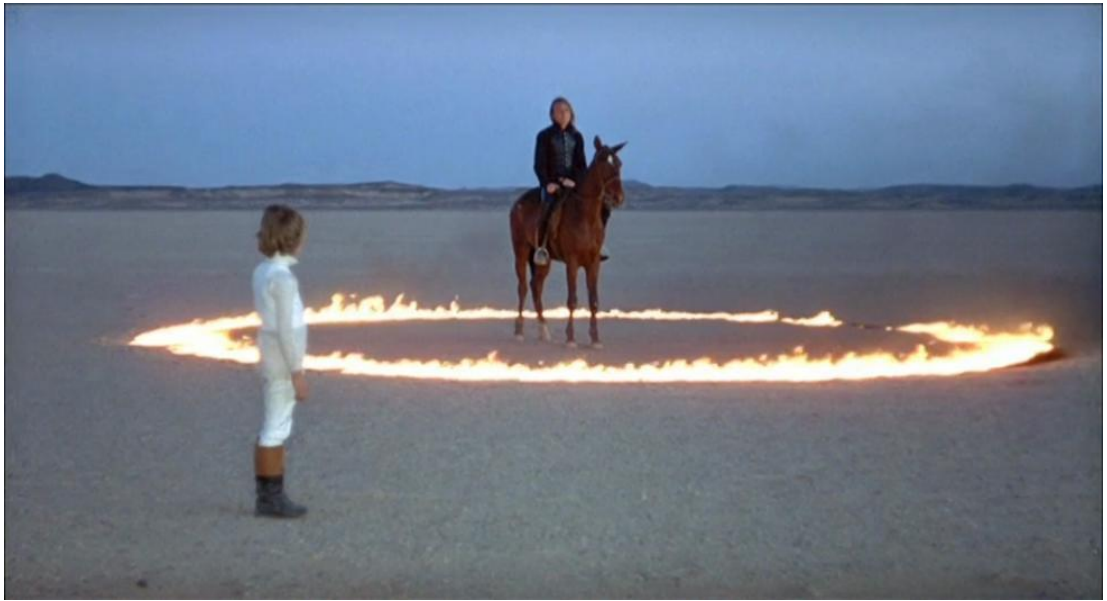
“Suyun derinliklerine inmek ya da çölde başıboş dolaşmak mekân değiştirmektir. Ve mekân değiştirdiğimizde, alışılmış duyarlılıkların mekânını terk ettiğimizde, psikik açıdan yenileştirici bir mekânla iletişim kurarız.” (Bachelard, 2013).

Benliğin tinsel varlığının ifade alanı olarak kullanılan ‘çöl’ alanının, metaforlaştırılarak yazar, sanatçı ve tasarımcılar tarafından da sıklıkla kullanıldığı görülmüştür. Çölü, çoğunlukla varoluş biçimlerinin özgür şekilde dışavurulduğu alanların temsili olarak sundukları çalışmalarında özgün yaklaşımlarıyla yorumlamışlardır.



**Şekil 3.3 :** Ettore Sottsass, Design Metaphors (Tasarım Metaforları) Çöl Görselleri, 1977

Diöle'nin bahsettiği içsel ihtiyaçlara benzer doğrultuda, Design Metaphors (Tasarım Metaforları) adlı çalışmasında çölü mekânsal bir ifade sahnesi olarak kullanan tasarımcı Ettore Sottsass yer, mekân ve zamana ait kesin referanslar içermeyen, insan müdahalesinin olmadığı geniş düzlüklerin yarattığı sınırsız uzamsal etkilerin görsel ve tinsel gücünden yararlandığını ifade eder (Sottsass ve Radice, 1988). Sottsass'ın varoluşsal bir ihtiyaç doğrultusunda çölle kurduğu ilişkinin gereksinimine benzer şekilde film yönetmeni Philippe Garrel de, 'Inner Scar' adlı filminde anne ve baba figürüne ilişkin anıların psikolojik etkilerini aktaran sahnelerde, içsel dünyanın uzamsal boyuttaki karşılığı olarak çöl mekânlarını kullanmış, çölü metaforsal anlatımlara dönüştürerek içeriğe yönelik mesaj iletimini sağlamıştır (Garrel, 1972).



**Şekil 3.4 :** Philippe Garrel, The Inner Scar Filminden Çöl Sahnesi, 1972



Şekil 3.5 : Philippe Garrel, The Inner Scar Filminden Çöl Sahnesi Detayı, 1972

Çöl sahnelerine, varoluşsal sorgular içeren filmlerinde yer veren bir diğer yönetmen, yazar Pier Paolo Pasolini'nin yaklaşımı ise, çölün derin ama paradoks yüklü kucaklayıcı bir barış sunduğu ve içe yönelten meditatif bir alan sağladığı yönündedir. Çöl manzarasını, dinsel ve tinsel temaları içeren veya içsel yakarışlarını gerçekleştiren karakterlerin sahnelerinde epik-mitik-sembolik mekânlar olarak kullanır. Pasolini; yer, gök, perspektif, ara mesafe ve sınır algısı barındırmayan çöl mekânına, filmdeki karakterlere ait alternatif bir varoluş biçiminin aktarıldığı alanlar olarak yer verir (Bauer, 2005). Her ihtimalin olanağına açık, sınırsızlık ve belirsizliğe dair hisleri çağrıştıran çöl alanlarının, zihinsel alanda uzamsal bir gerçekliğin oluşmasına imkan sunmasıyla, sanatsal ifade biçimlerinde tinsel boyutla ilişkilendirilerek kullanıldığı görülmektedir. Uzamsal deneyim arzularının, içsel ve varoluşsal bir ihtiyaca karşılık gelmesi ile bu alanların, soyut zihinsel mekânların düşlemi ile paralellik gösterdiği anlaşılır. Bachelard (2013) mekânsal-uzamsal boyut deneyimini, yazarların varoluşçu yaklaşımlar içeren orman anlatımları ile destekler:

“Pierre Gueguen’in ‘Derin orman’ ı (Broceliande ormanını) anlattığında, bu ormana bir boyut daha ekler ama bu, hayalgücünün yoğunluğunu ortaya koyan bir boyut değildir.”....“Orman bir ruh halidir.”

Menard'ın içsel ormanı: “Boynumu omuzlarıma gömüp, dalların arasına dalıyorum. Ormanda kendi bütünlüğümün içindeyim. Sel yataklarının gizli yerlerinde olduğu gibi gönlümde de her şey mümkün. Ot tutamlarından bir mesafe beni ahlaklardan da kentlerden de ayırıyor.”



**Şekil 3.6 :** Pier Paolo Pasolini, Medea Filminden Çöl Sahnesi, 1969

Mekânsal düşlemi-düş mekânını örneklemek için ise, Bachelard şair Oscar Miłosz’un ‘L’amoureuse Initiation’ başlıklı yapıtından şöyle aktarır:

Mekânın harikalar bahçesini, sanki en derin, en gizli yerlerime bakıyormuşum gibi bir duyguyla temaşa ediyor, bir yandan da gülümsüyordum; kendi üstüme hiç bu kadar saf, bu kadar büyük, bu kadar güzel bir düş kurmamıştım! Evrene şükreden şarkıların nağmeleri çınladı yüreğimde. Tüm bu takımyıldızlar sana ait, senin içinde senin içini dolduran aşkın dışında hiçbir gereklilikleri yok! Ne yazık! Kendini bilmeyene dünya ne kadar korkunç gelir! ... (Bachelard, 2013).

Mekân, çağrışım ve duysal niteliklerin hatırlatıcısı olduğunda, öznenin zihinsel, düşsel ve içsel mekânlarına dönüşmektedir. Düşünürler benzer yaklaşımları ile, bu dönüşümün, aynı şiirdeki gibi; metafor aracılığıyla, insana ait duygusal ve düşünsel niteliklerin nesne veya mekâna aktarılmasıyla diyaloglar oluşması sonucunda gerçekleştiğinden bahsederek açıklamışlardır.

### **3.2.1.1. Metafor**

Zihinsel mekânı ve mekânın zihinsel anlamlarına ilişkin kavramları değerlendiren Lefebvre, Baudrillard ve Bachelard’ın açıklamalarında yoğunlukla metafor, simge ve temsil gibi anlam yönünden çözümlenmeye gereksinim duyulan kavramlar üzerinde durdukları görülmektedir. Bu görüşler odağında, şiirdeki metafor içerikli anlatımlar,

mekândaki metafor içerikli anlatımlar ile ilişkilendirildiğinde, her iki kullanımda da metaforun yüklü olduğu anlamın özünü gösteren mesaj içerikli bir ifade aracı olduğu açığa çıkmaktadır. Şiirsel mekânın oluşumuna etki eden noktalara açıklık getirmek için, nesnelerin yarattığı anlamlar üzerinden mekânda diyaloglar oluşturan metaforun işlev ve bağlantılarına yer verilmiştir.

Şiirsel metafor, düz yazıdaki gibi açıklamalar sunmak yerine, aktarılmak isteneni soyutlama ile ortaya koyarak, çağrışım alanlarını genişletir ve özgürleştirir. Kavramlar üzerinden, öznel bağlamların yaratılmasına alan açar. Nietzsche, kavramın hakikat ile ilişkisini, metaforlar ile kurulu, şiirsel ve retorik yolla belirginleştirilen insani ilişkiler toplamı ifadesiyle dile getirir. Jakobson ise, şiirsel mecazların metaforla ilişkisini “Şiir simge üzerine, odaklandığı için, mecazlar ve figürler genellikle şiir araçları olarak değerlendirilirler... Şiirsel mecazlarla ilgili çalışmalar genellikle metafora yöneliktir.” şeklinde açıklar (Jakobson, 2003). Lakoff ve Johnson, metaforların poetik hayal gücünün bir ürünü olarak kabul edildiğini ve aynı zamanda metaforun gündelik dile olan aidiyetini dile getirirler. Kavramsal metaforların gündelik hayatımızda da yön verici işlevlerle var olduğunu anlatırlar (Lakoff ve Johnson, 2005). Kövecses ise, metaforun kaynağının şairin yaratıcı zekasında ve sanatın diğer dallarında var olduğuna inanıldığını vurgularken, aynı zamanda gündelik kavramsal sistemin de sanatsal üretime katkı sağladığına dikkat çeker. Şiir dilinin çoğunlukla sıradan kavramsal metaforlara dayandığını ifade eder (Kövecses, 2003). Henri Focillon ise, sanat ve evren örneği üzerinden, metafora ilişkin şu tanımı sunar, “... Aynı şey sanat için de geçerlidir. Bir eserin kendi içindeki ve eserler arasındaki biçimsel bağlantıları düzen ve evrenin bir metaforunu oluşturur.” (Focillon, 2015). Jorge Luis Borges, metaforların arkasında saklı olan anlamların gizemi hakkında “Bir gün metaforların tarihini yazacağız. Doğruyu ve zannın içerdiği yanlışları öğreneceğiz.” ifade eder (Borgeouis, 1997).

Bachelard (2013) ise, nesnelerin somut işlevlerini aşarak, biçim ve çağrışım üzerinden ifade ettikleri anlamlar ile temsil görevi taşımalarını, metafor ve hayalgücü kıyası üzerinden derinleştirerek açıklar. Bir kapının eşik noktalarının, başlangıca veya bitişe dair imgeler çağrıştırabileceğini, kapının neye, kime açıldığının, kapandığının anlamları olabileceğini hatırlatır. Bachelard, hayal ile metaforun farkını; hayalin varlığını hayalgücünden ve kendiliğindenliğinden aldığını, metaforun ise katılaştığını, imal edilmiş bir hayal olduğunu belirttiği kıyas üzerinden açıklar (Bachelard, 2013).

Metaforun görevini, ifade edilmesi güç olan izlenimleri somutlaştırarak beden kazandırması yönüyle tanımlar. Bu sebepten, sabit ifade alışkanlığı olan metaforları, yeniden ifade güncelliğine dönüştürmek gerektiğini öne sürer. Bu düşüncesiyle, metaforun kalıplaşmış, herkese ait olabilen, ortaklaşmış, sınırlı halinden, içsel-öznel bir ifadeye taşınarak yeni, kişisel ve özgün bir bakışın oluşturulması gerektiğini vurgular. Bir şairin de, renk ve biçimlerin sesi olacak şekilde, duyulur ve görünür olanın ötesindeki ile içten yükselen sesi dinleyerek, iletişime geçebildiğini söyler. Bu sürecin paradoksal metaforlar içerdiğini ve metaforların belirli bir gerçekliği ve hayalgücüne ait bir hakikatı kapsaması gerektiğini ifade eder. Bachelard (2013), bir şairin düşler eşliğinde oluşturduğu metafor ile ilişkisinin özgünlüğünü “O şiirlerle, metaforların en uç noktasına ulaştığımızı düşünüyorduk. Oysa şair, bu metaforların ayrıntılı bir çizimini takip ederek kendi konutunu inşa eder.” şeklinde dile getirir.

Hayalgücünün sınırsızlığında farklı nesneleri ve biçimleri beklenmedik şekilde bir araya getirerek aynı perspektife yerleştiren sürreal sanatçıların, bilinen kavramları yeniden yorumlamaya yönelten metaforlar aracılığı ile yarattıkları gizemli anlatımları René Magritte odağında ele aldığı makalesinde Yalur ise şöyle açıklar:

Sanatçılar, genel olarak düşlerin gizemli dünyasını betimlerler. Sıradan nesneleri nesne olma özelliğinden çıkartarak metaforik yaklaşımlarda bulunurlar. Bu da artık her şeyin sınırsız sayıda metaforunun hayal edebileceğinin yolunu açar. Rüya ve bilinçaltı sayesinde, eserler farklı yorumlanarak mizansel, garip vb. anlayışların kullanılması; illüzyon, algı ve bilinenin yeniden yorumlanması gibi kavramların doğmasına imkân sağlamıştır (Yalur, 2019).

Lefebvre’nin temsil mekânlarını, anlama yönelik soyutlama sağlayan metafor ve mecaz gibi kavramlar ile bağ kurarak belirttiği görüşleri doğrultusunda, bir nesnenin simgesel işleve sahip olmasının şiirsel bir anlatım gerçekleştirdiği sonucuna varılmıştır. Metafora ilişkin bu açıklamalar doğrultusunda, şiirsel anlatımda, temsil ifadesi olarak başvurulmuş metaforun kullanımı, mekânsal boyuta aktarıldığında da mekâna şiirsel nitelik kazandırdığı anlaşılmaktadır (Lefebvre, 2014).



Şekil 3.7 : René Magritte, The Victory (Zafer), 1939 ve The Poetic World (Şiirsel Dünya), 1939

Şiirsellik mekânda, duygusal ve düşünsel-içsel aktarım gereksinimiyle, soyut-somut arasındaki etkileşim sonucunda, insan ve mekân arasında diyaloglar gerçekleştirdiği durumlarda varlığını göstermektedir. Nesnenin-mekânın işlevinin soyut-zihinsel boyuta taşınmasıyla, oluşan çoklu duyum deneyiminin, mekân algısını dönüştüren bir ifade aracına dönüşmesi şiirsel mekânı yaratmaktadır. Bu durumda, şiirsel nitelik taşıyan mekân; içsel bellek, bilinç ve farkındalığı uyandıran sorgulama yollarını açmasıyla ve diyalog hedefi taşıyan subjektif veya varoluşsal dışavurumları içermesiyle, sanatın işlevini yerine getirmektedir. Mekân-nesne aracılığı ile içsel aktarımlarını dışavuran sanatçılar da, eserlerindeki anlatımlarını şairler gibi özgün metafor kullanımı ile gerçekleştirmişlerdir. Bu bağlamda, şiirsel mekânın oluşum sürecinin, sanatsal tavırlar ve müdahaleler içerdiği görülmektedir. Benzer sanatsal yaklaşımlar ve amaçlar ile gerçekleştirilen bir mimari eserin, tasarımın, enstalasyonun, kavramsal dışavurumun, heykelin, performansın ve diğer mekânsal ifade ve sorgulama biçimlerinin, mekânı şiirselliğin sınırlarına dahil ettiği anlaşılmıştır. Araştırmada, çalışmalarının şiirsel değerler içerdiğini belirten sanatçı ve tasarımcıların açıklamaları, bu bölümde kurulan bağlantıları içermektedir.

### 3.3. Mekân ve Sanat

Mekânın sanatsal eğilimler ve niyetler ile oluşturulması veya mekânda sanatsal dışavurumların gerçekleşmesi sonucunda duyusal iletişime olanak sağlayan mekân, deneyimleyenin soyut zihinsel mekânlarına ve anlamlandırmalarına etki eder. İçselleştirilmiş soyut alanın, forma aktarımı sonucunda şiirsel olarak ifade edilen mekânsallaşmaların, sanat ile ilişkisine açıklık getirmeye yönelik olarak, sanat-mekân etkileşimine ilişkin bağlantılara yer verilmiştir.

Gombrich'in 'Beholder's Share' kavramına göre sanat, izleyicinin algısal ve duygusal katılımı ve kavramsal alanın sakini olmadan eksiktir (Gombrich, 2001). Gombrich, sanatın işlevini, insanda yarattığı ruhani etkinin gerekliliği üzerinden şöyle ifade etmektedir "...Birçok sanat yapıtının amacı bu garip törenlerin bir parçası olmaktır ve bu durumda önemli olan şey, söz konusu heykel ya da resmin bizim standartlarımıza göre güzelliği değil, 'yarattığı etki', yani istenen büyüsel etkiyi sağlayıp sağlamadığıdır." (Gombrich, 1987).

Çağdaş Sanat eleştirmeni Donald Kuspit de 'Sanatın Sonu' adlı kitabında, Hegel'in, sanatın duygu ve düşüncelerimizi içeren iyileştirici, onarıcı ve güzelleştirici işlevinden bahsettiği alıntısını sunar "Hegel'in söylediği gibi, sanat düşüncemizi ve duygularımızı katarak olası her tür konuyu güzelleştirmeye yönelik biçimsel özelliği gerçekten de içinde taşır." (Kuspit, 2018). Sanatçıya içsel farkındalık yaşatan sanat eseri ve yaratım sürecinin varoluşsal bir alana hizmet eden kutsal bir araç olduğu anlaşılr. Kuspit (2018) sanatçının analitik bir seans gibi somut malzeme üzerinden, benliğindeki derin ve soyut içsel alana ulaştığını "Her bir sanat eseri deyim yerindeyse sanatçının kendisiyle karşılaşmasını, yani sanatçının malzemesi aracılığıyla duygularını yeniden yaşayıp, yeniden düzenlediği analitik bir seansı temsil eder." açıklaması ile ifade eder. Sanat eserini yaratan yaratıcı edimin bilişsel ve duygusal sürecinin, formda ve mekânda somutlaşarak görünürleştiğini, Kavramsal Sanat'ın öncüsü Duchamp üzerinden şöyle aktarır, "Duchamp, sanatçının yaratıcı edim sırasında ilkel duygularını malzemesine transfer ettiğini söyler; böylece malzeme, bu duyguların, izleyiciye aktarılmasını sağlayan bir aracıya dönüşür. Aktarım aslında malzemeyi sanat haline getiren temel yaratıcı edimdir-ya da malzemeyi sanat haline getirmek için gereken duygusal emektir." Kuspit, Duchamp'ın sanat eseri yerine, sanat eserini yaratan yaratıcı eylemle ilgili olduğunu belirtir (Kuspit, 2018).

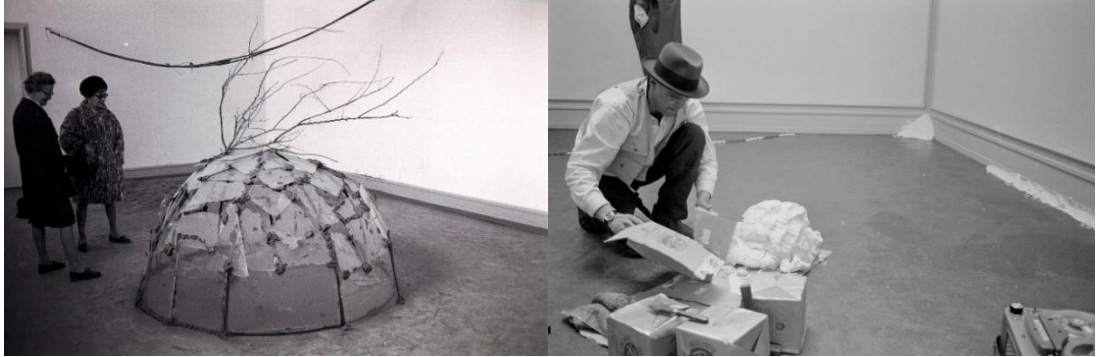
Sanat eleştirmeni Herbert Read ise, ‘Sanatın Anlamı’ adlı kitabında sanat eserinin, insanın baskı altında kalan duygularının boşanmasını ve aktarımını sağlayarak bir yükseliş ve yücelme hissi sağladığından bahseder ve bu yüzden sanat eserini kişiliğin kurtuluşu olarak ifade eder. Buna bağlı olarak sanatı da bir boşanma ama aynı zamanda bir dizginleşme olarak, tutumlu bir duygu ve iyi bir biçim heyecanı olarak tanımlar. Read, sanatın bu duyguları simgeler aracılığı ile ileten bir söylem ifadesi olduğunu “simgesel bir söylem tarzıdır ve simgenin olmadığı, dolayısıyla da söylemin olmadığı yerde sanat yoktur.” şeklinde ifade eder (Read, 2014).

Ressam Paul Klee de, sanatçının soyut varoluşları görünürleştirerek sağladığı aktarımın, sanatçının esas yaratım gereksinimi olduğunu belirtir. Klee, sanatın amacının, görünür olmayı yani nesnenin soyut düşünsel varlığını, görünür kılmak olduğunu vurgular (Genç, 1983). Filmlerinde soyut psikolojik kavramlar üzerinden simgesel mekânlar yaratan film yönetmeni Alejandro Jodorowsky ise; sanatçının yaratım sürecinin, bilinçaltı ve ruhsal boyutla olan ilişkini şu şekilde ifade eder, “Ben bir sanatçıyım. Benim için resim şiir gibidir. Sanat yaptığınızda, bu entelektüel bir yerden gelmiyor. Bilinçaltınızın derinliklerinden, ruhunuzdan geliyor.” (Nitch, 2021). Kavramsal sanatçı Sarkis ise; sanatçının mekân ile arasında kurduğu ilişkiyi, sanatın sunduğu araçlara başvuran psikolojik bir analizin konusu olarak tanımlar (Fleckner, 2016). Sanatın gelişim çizgisi çerçevesinde geldiği noktayı işaret eder.

Sanata ilişkin geniş ve çeşitli tanımlamaların dönemsel etkiler ve yenilikler ile şekillendiği görülmektedir. 1960’larda sanattaki yaratım sürecinin ve özgün yaklaşımların önemli bir noktada görülmeye başlamasıyla, bu süreçleri etkileyen kaynaklara yönelinmiş, sanatçının yaşamsal süreci ve tutumları ön planda yer almıştır. 1969’da sanat tarihçisi, küratör Harald Szeemann’ın, bu tutumlara odaklanarak, yeni özgün eğilimleri bir araya getirdiği sanatçı işlerini düzenlediği ‘Live in Your Head: When Attitudes Become Form’-‘Tutumlar Biçime Dönüşünce’ sergisi, dönemin sanat anlayışına açıklık getirmiştir. Sanatçıların yeni eğilimleri içeren bu tutumlarının ortak noktalarını Szeemann şu tanımlar ile bir araya getirmiştir:

Biçime açıkça karşı gelme, ileri seviyede kişisel ve duygusal bağlılık, daha önce sanat olarak tanımlanmamış kimi objelerin sanat olarak öne sürülmesi, ilginin sonuçtan ziyade sanatsal sürece kayması, gündelik malzemelerin kullanımı, iş ile malzemenin etkileşimi, sanatsal bir ortam ve atölye olarak Toprak Ana, kavram olarak Çöl. (Szeemann, 1969).

Daha sonra Post Minimalizm, Arte Povera, Kavramsal Sanat olarak adlandırılan, dönemin yeni yaklaşımlarını içeren bu tanımlar, sanatın yaşamsal süreçlerle yakından ilişkisini kapsayan açılımlara sahiptir.



**Şekil 3.8 :** Harald Szeemann, Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information) (Tutumlar Biçime Dönüşünce) Sergisi, İsviçre, 1969

Sanat yapıtı üreten bir sanatçının yönelimi, amacı ve gereksinimleri bir önceki bölümde belirlenen şiirsel düşünüş ve eylemin açılımları ile ‘içselleşmiş soyutun somuta aktarımıyla oluşturulan iletişim’ yönüyle paralellikler içermektedir. Bu doğrultuda, mekân için kullanılan şiirsel tanımının, sanatsal yaklaşımlar içine dahil olduğu veya bu yaklaşımları kapsadığı ortaya çıkmaktadır. İçsel-özel ifade aktarımını gerçekleştiren şiir, mekânsal ifadelerde ‘sanatsal mekân’ - ‘şiirsel mekân’ eşleşmesi ile ilişkilendirilebilmektedir. Şiirsellik, sanatsal bir dışavurum yaklaşımı olarak ele alınarak, mekânda yaratılan sanatsal eğilimlere yönelinmesini gerektirmiştir. Bir sanatçının, varoluşsal yaklaşımı ile tinsel-kavramsal-uzamsal boyutun etkileşimleri ile yarattığı eseri izleyen, deneyimleyen kişilere duysal etkileşimler sağlaması, onlarla şiirsel bir iletişim içine girdiğini göstermektedir.

Soyut alanın ve düşüncenin merkeze alınarak mekânda ifade biçimleri bulması, mekân üzerinden kavramsal anlamlandırılmalara erişilmesi, Kavramsal Sanat’ta mekânın farklı kullanımları ve sunumları ile gerçekleşmiştir. Her sanatçı odak aldığı kavram doğrultusunda, kendi yaratımlarının somut dışavurumlarını sergilemişlerdir. Mekân üzerinden aktarılan kavramsal ifadeler; sembol, metafor ve göstergeler aracılığıyla oluşturulan enstalasyonlarda görsel ve fiziksel deneyime sunulmuşlardır. Bu üretimleri ile duygusal ve zihinsel ilişki çeşitleri yaratan sanatçılar, mekân üzerinden gerçekleşen çeşitli diyaloglar yaratmışlardır. Sanatın amacı ve işlevi doğrultusunda mekâna

yüklenen şiirselliğin, mekânsal analizlerini örneklemek için Kavramsal Sanat, enstalasyon ve mekân arasındaki ilişkilerin incelenmesi yoluna gidilmiştir.

### 3.3.1. Kavramsal Sanat ve Mekân İlişkisi

Bilindiği üzere, Kavramsal Sanat Minimal sanatın devamı olarak ortaya çıkmıştır. Kavramsal sanat usa dayalı, fikrin ön planda tutulduğu, anlambilim üzerinden eser-yapıtların mekân içerisinde kurgulanmasıyla oluşturulan bir çağdaş sanat akımıdır. Mekânsal aktarımlar ve mekân düzenlemesi odağında mekân-sanat ilişkisine bakıldığında, 1950'lerden itibaren Happening, Performans, Enstalasyon gibi yeni ifade biçimlerinin oluşmasıyla sanat aracılığı ile çeşitli mekânsal deneyimler keşfedilmiştir. Mekânın bir sanat eseri gibi kullanılmaya başlandığı, 1960'larda ortaya çıkan Minimalizm akımıyla, mekân eserin parçası niteliğinde eserle bütünleşmiş şekilde konumlandığı için mekân-eser ilişkisinde özgün düzenlemelere gereksinim duyulmuştur. Sanat eseri yaratılmadan önce, eseri yaratacak düşüncenin yaratımı söz konusu olmuş, düşüncenin önceliği nesenin önüne geçerek, nesene-mekân düşüncüyü ifade eden bir araca dönüşmüştür (Battcock, 1968).

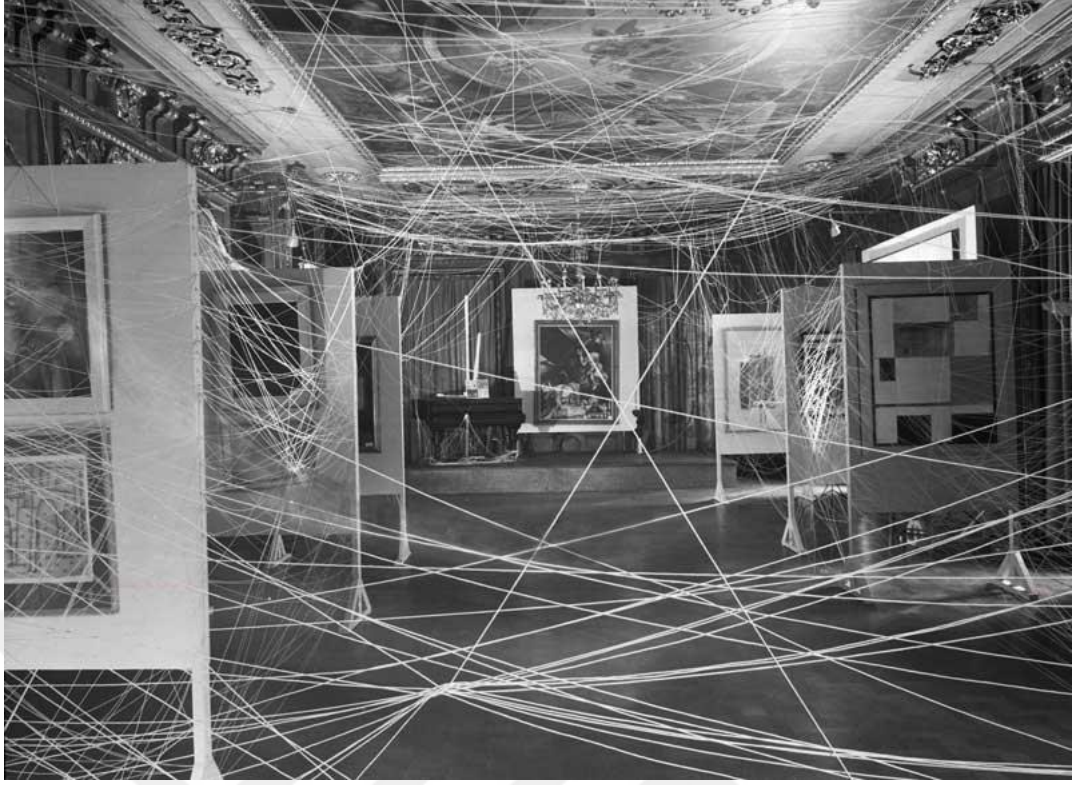
Minimalizm akımı ile etkileşimde olan Kavramsal Sanat ise, sanatın nesne ve mekân ile sınırlandırılmaması fikrine, sanatın düşünsel süreçle ve felsefi yaklaşımlarla ilişkisine ve kavrama dayalı olarak gelişmiştir. 1960 ve sonrasında oluşan Fluxus, Kavramsal Sanat ve diğer sanat hareketlerinde, düşünce ve fikir aktarımının, biçimsel ifadenin önüne geçtiğini savunan görüş hakim olmuş, bir çok sanat hareketi kavramsal yaklaşımlarla ilerlemiştir. Sol Lewitt, Kavramsal Sanat'ı "Kavramsal Sanat'ta fikir veya kavram, sanat eserinin en önemli parçasıdır. Tüm planlamalar ve karar almalar önceden yapılır ve fikrin uygulamaya geçirilmesi ikinci planda kalır. Fikir, sanat yapan bir makine haline gelir." şeklinde tanımlamıştır (Lewitt, 1967). Lewitt, Kavramsal Sanat'ın usa dayalı olduğunu, fikrin, mekân ve nesneler aracılığıyla sembol söylemler üzerinden ifade edildiği bir sanat yaklaşımı olduğunu belirtir. Nesneye, anlam yükleme ve ifade etme konusunda mekânsal düzenlemenin örtüşmesi gerekliliğini vurgular, sunum iyiye yapıt iyi konuşur şeklinde açıklar. Nesnelerin yeni ifade ve anlam çeşitleri kazandığı, fikirsel ve ruhsal alanlar ile var olduğu bu dönemde ressam Jiro Yoshihara 1956'da Gutai Manifestosunda şu şekilde dile getirmiştir: "...malzeme ruhun süzgecinden geçmez, ruh malzemeyi boyun eğmeye zorlamaz. Malzemeyi kendi halinde bırakmak, malzemenin etkili bir biçimde kendi kendisini ifade edebilmesine

olanak tanımaktır. Malzemeye hayat vermek, malzemenin ruhuna ulaşmaktır. Malzemeyi ruhsal anlamda yüceltmek, ruha hayat vermektir.” (Yoshiharo, 1996).

Soyut ve somut arasındaki ilişki, Kavramsal Sanat ve bir çok disiplinin etkileşimli hale gelmesiyle yeni mekânsal ifadelerin keşfinde görünür olmuştur. Sanatçıların nesne ile bütünleşen mekânlar yaratmalarıyla, sanat yapıtı galerinin ‘beyaz kutu’ sınırlarını aşarak mekânsallaşmaya başlamıştır (Lynton, 1989). Mekân ve yapıt arasındaki ilişki sınırsız kullanım şekilleri, zihinsel süreçlerin dahil olması ve algı üzerine sorgularla başka bir boyuta evrilmiştir. Bu ifade biçimlerinden biri olan enstalasyon sanatı, yapıtın bulunduğu mekân-mimari ile yapıt arasındaki ilişkiyi düşünsel, fiziksel ve görsel alanlara taşıyarak, ‘müdahale’, ‘etkileşim’, ‘iç mekân sanatı’, ‘atmosfer oluşturma’, ‘etkinlik’ gibi terimleri kapsamaya ve mekânda yeni ifade biçimleri yaratmaya başlamıştır (Oliveria, 2005).

Kavramsal sanatçılardan Marcel Duchamp, sürrealist yaklaşımla 1938’de gerçekleştirdiği, enstalasyon sanatının kökeni sayılan ‘Exposition International du Surréalisme’ sergisinde, galerinin tavanında pencere açarak kömür çuvalları yerleştirdiği karanlık bir alan yaratmıştır. Duchamp’ın izleyicilere eserleri görebilmeleri için ışık vererek aktif katılımlarını sağlaması ve galeri mekânının geleneksel aydınlatmasına müdahale etmesi ile mekânsal ve davranışsal öğelerin incelenmesi sonucunda ortaya çıkan bir yaklaşım olarak yorumlanmıştır (Fitzpatrick, 2004).

Duchamp’ın bir diğer mekânsal çalışması ise, 1942’de André Breton tarafından organize edilen ve kavramsal yaklaşımları içeren ‘First Papers of Surrealism’ adlı sergisinde yer alan olan ‘Mile Of String’ (Mil İp) adlı eseridir. Galerinin avizesine sicimler gererek, bariyer görevi yapan bir ağ oluşturmuş ve bu ağ ile sergilenen resimlerle izleyici arasında bir sınır oluşturmuştur. Duchamp, eserin teşhirine müdahale eden bu mekânsal düzenlemeyi, izleyicinin eserleri izlerken davranışlarının kontrolü ve galeri mekânında belirlediği hareket yolu arasındaki ilişki üzerine kurgulamıştır (Kachur, 2001; Fitzpatrick, 2004).

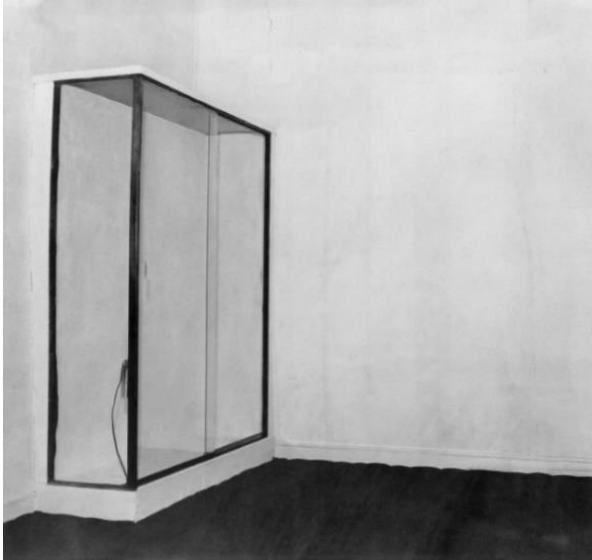


Şekil 3.9 : Marcel Duchamp, Mile Of String (Mil İp) Sergisi, New York, 1942

Duchamp’a göre sanat eseri ile izleyici arasında oluşacak etkileşim; sanat eserleri, iç dünya ve dış dünya arasında bağlantıları kurmaktadır: “İzleyici eserin içsel niteliklerini ortaya çıkarıp yorumlayarak eserin dış dünyayla bağlantısını sağlar, böylece yaratma edimine katkıda bulunmuş olur.”...“İzleyici bir nevi analist olmuştur, sanatçıya sanatsal rüyalarının anlamını söylemektedir.” (Kuspit, 2018).

Bu dönemde, sanatçılar iç dünya ve manevi boyut gibi soyut alanların, varlık-yokluk, boşluk-doluluk gibi felsefi kavramlarla mekân üzerinden aktarımlarını gerçekleştirmişlerdir. Biçim-boşluk ifadesini, felsefi bir bakışla örneklemek gerekirse; Baudrillard mekânın, farklı şekillerde bir araya gelen nesnelerin içinde olduğu iletişimi boşluk aracılığıyla sağlandığını ve boşluğun bir göstergeye dönüştüğünü şu şekilde aktarmıştır “Uzamın da boşluğu ifade eden bir yananlam gibi algılandığı, yani biçimler arası dolaysız ilişkilerin (belli bir ‘ritm’ kazandırılmış mekân) ürünü olmak yerine biçimlerin bu boşluk aracılığıyla birbirleriyle ilişki kurdukları ya da mekânı biçimsel bir şekilde ifade eden göstergelere dönüştükleri söylenebilir.” (Baudrillard, 2010). İçsel-dışsal dünya ve boşluk ilişkisinin mekân kullanımlarına kavramsal sanatçılar açısından bakıldığında, Yves Klein fiziksel sınırları aşan spiritüel bir sorguyla yaklaşır. Paris’teki Iris Clert Galerisi’nde 1958’de ‘Void’ (Boşluk) adlı

enstalasyonunda, galerinin içindeki bütün mobilyaları dışarı çıkararak, duvarları ve içi boş olan vitrini beyaza boyayarak boş galeri mekânını sergilemiştir. O'Doherty, eserin adı ve içerik ilişkisi ile ilgili olarak; sergiden bir sene önce Collette Alendy Galerisi'ndeki sergisinin ana fikrinin geliştirildiği alt başlığın daha açıklayıcı olduğunu vurgular. Açıklama, 'Duyarlılığın madde haline gelişinin resimsel olarak sabitlenmesi' şeklindedir. Boşluk kavramını metafiziksel ve spiritüel yaklaşımıyla, mekânı tuval gibi değerlendirerek yansıtan Klein "İki amacım vardı, birincisi insanın günümüz uygarlığı üzerindeki duyarlılığının izlerini kaydetmek, ikincisi ise aynı uygarlığın ne olduğunu göstermek, yani ateşi. Çünkü benim asıl uğraşım boşluk olmuştur, boşluğun ortasında insanın kalbinde olduğu gibi yanan bir ateş vardır" (Katı, 1996) ve "Mavinin boyutu yoktur. Boyutların ötesindedir." gibi söylemleriyle boşluk, boyut ve spiritüel alanlar ile kurduğu ilişkiyi ortaya koymuştur. Klein'in bu çalışmasına karşılık, kavramsal sanatçı Arman 1960'da 'Le Plein' (Dolu) adlı enstalasyonunda, Klein'in sergilediği boş galeriyi tümüyle gündelik eşyalarla sonuna kadar doldurarak, benzer bir yaklaşımla farklı bir sorgu yaratmıştır. Arman'ın bu çalışması, içi tamamen dolu olan galerinin vitrinine dışarıdan bakan izleyicinin, bu görüntüde kendi geçici varlığının yansımasını bulması olarak yorumlanmıştır (Antmen, 2008).



Şekil 3.10 : Yves Klein, Void (Boşluk) Sergisi, Iris Clert Gallery, 1932



Şekil 3.11 : Arman, Le Plein (Dolu) Sergisi

Soyut-somut kavramlarını gösterge olarak kullanan, kavramsal sanat ve enstalasyon sanatının öncülerinden Joseph Kosuth ise, izleyiciyi gerçeklik ve temsil arasındaki bağlantıları düşünmeye davet ederek, duyular ile algılanan şeyler ve kavramlar arasındaki ilişkiyi sorgulatmıştır. 1965'te 'One and Three Chairs' (Bir ve Üç Sandalye) adlı çalışmasında sandalyenin-nesnenin kendisini, fotoğrafını ve metinsel tanımını sergileyerek, izleyiciye soyut ifadelerin gerçeklik ile olan sorgulamasını sunmaktadır (Lynton, 1989; Antmen, 2009).



Şekil 3.12 : Joseph Kosuth, One and Three Chairs (Bir ve Üç Sandalye), 1965

Sanat, bu yaklaşımlar ile seyredilen olandan deneyimlenebilen olana yaklaşmış, algısal-duyusal deneyim çeşitliliği ve etkileşimi ile iletişim gücünü mekân üzerinden farklı boyutlara taşımıştır. Mekân-sanat ilişkisinde sembolik anlatım, zihinsel mekân, nesneler üzerinden iç-dış dünya etkileşimi ve kavramsal bakış gibi yaklaşımların ortaya çıktığı görülmüştür. Duchamp, Beuys, Klein, Kosuth gibi kavramsal sanatçılar aktarımlarını zihinsel alanla yarattıkları etkileşimlerle uzamsal sınırlardan arınarak ve bu sınırları zihinsel boyutta yeniden yorumlayarak gerçekleştirmişlerdir. Kavramsal enstalasyonlar; imgeler, semboller, temsiller, metaforlar ile mekânda zihinsel ve duyusal etkileşimler oluşturarak diyalog kurmanın bir aracı olmuştur.

### 3.3.2. Kavramsal Sanatçıların Mekâna Yaklaşımları

Kavramsal sanatçıların; zihinsel mekân, içsel-dışsal mekân kavramlarıyla yarattıkları mekânsal ifadeleri nesneleri metafor olarak kullanımlarıyla form bulmuştur. Şiirsel mekânın göstergeleriyle eşdeğer olan bu yaklaşımları şiirsel bağlamda

değerlendirilmiştir. Şiirsel düşünme biçiminin barındırdığı içsellik, öznellik ve iletişim değerleri ile ilişkili olarak, bu bölümden itibaren sanatçıların yaratım süreci, ilham kaynağı ve içsel dünyaları gibi sanatlarına etki eden yaşamsal süreçleri örneklendirilerek, bu süreçlerin kurgu ve form olarak mekânsal dışavurumlarına nasıl yansıdığı arasında bağlar kurulmuştur. Varoluşsal soyut ihtiyaçların forma dönüşen tutumlarının analizlerine yer verilerek, şiirsel deneyimin mekânsallaşmış örneklerine giriş yapılmıştır. Bu doğrultuda, kişisel yaşantılarını ve içsel dünyalarını merkeze koyarak, metafor kullanımı ile nesneye anlam yükleyerek mekânsal ifadelerini yaratan ve sanatlarını bir arınma eylemi gibi gerçekleştiren Joseph Beuys, Louise Bourgeois, Robert Gober, Sarkis Zabunyan ve Anish Kapoor gibi sanatçıların ilham kaynakları, özgün bakış açıları ve mekân kurguları anlambilim üzerinden incelenmiştir.

### **3.3.2.1. Joseph Beuys, Louise Bourgeois, Robert Gober, Sarkis Zabunyan, Anish Kapoor**

- **Joseph Beuys**

Fluxus sanatçılarından Beuys, kurguladığı mekânsal yapıtları ile psikolojik, sembolik ve şiirsel etkiler yaratarak aktarımlarını kuramcı, eylemci, şaman rolleriyle gerçekleştirmiştir. Mekân ile birlikte kurguladığı, soyut-somut ilişkisini sorguladığı yapıtlarını, tinsel ve düşünsel değerleri yücelterek, nesnelerden enerji alan ve nesnelere yeni anlamlar yükleyen ifadeci tavırlar ile oluşturmuştur (Şahiner, 2013; Beykan, 1997). Beuys’a göre sanat; hayatın içinde, bir insan eylemidir ve yaşamdan beslenir. Sanat da yaşamı yansıtmalı ve yaşamın kendisi olmalıdır. Beuys’un yaşamsal deneyimlerden beslenen sanatına ve yaratıcılığına ilişkin yaklaşımları ‘The Image of Humanity’ adlı kitapta şu şekilde sıralanır:

Yaratıcılık kavramı, herkesin doğasının temel bir bileşenidir: ayrılmaz bir şekilde özgürlükle bağlantılıdır.... Her bireyde yaratıcılık üç ana düzeyde ifade edilir: düşünce, duygu ve irade. Bu apaçık, onun ‘heykel kuramına’ atıfta bulunarak, yaratıcılık, kuramının gerçekleşmesini oluşturur.... Yaratıcılık, insanlığın münhasır bir ayrıcalığı değildir. Farklı bir bağlamda, bir ağaç da düşünce, duygu ve irade için enerjiye sahip olabilir (D. Durini, 2001).

Beuys’a göre nesneler, güncel yaşamdaki sıradanlıklardan öte, yaşamsal olanın izini barındırdıkları için bir düşünsel önerme sunmaktadırlar. Beuys, bu yaklaşımları ile

sanatçıları nesne üretiminden uzaklaştırarak, hayatın içinden olaylar gibi deneyimlenen zaman içinde gelişen eylemlere yöneltmiştir (Şahiner, 2013).

Beuys'un 1971'de sergilenen 'Voglio vedere le mie montagne' (I want to see my mountains) (Dağlarımı Görmek İstiyorum) adlı enstalasyonu, gençliğinde çalıştığı stüdyosundaki kişisel nesne ve mobilyaları bir araya getirerek oluşturduğu otobiyografik nitelikteki eserlerindendir. Adını ölmeden önce penceresinden Alp dağlarını görmek isteyen İtalyan ressam Giovanni Segantini'nin son sözlerinden alan manevi ve tinsel içeriğe sahip olan yapıtta, Beuys dağ fikriyle içsel bir arketip olarak 'benliğin dağlarını' kastettiğini ifade etmiştir. Beuys 'içsel psikoloji olarak düşünülen bir dağın... yüksek bir bilinç düzeyini temsil ettiğini' belirten düşüncesiyle, ortak bir enerji iletmek için bakır levhalar üzerine konumlandığı kişisel mobilyalarının üzerinde tebeşir ile yazılmış kelimeler ile dağ manzarasına atıfta bulunur. Gardıroptaki 'Vadrec(t)' kelimesi buzul, yatak üzerindeki 'Walun' kelimesi vadi, kutudaki 'Felsen' kelimesi uçurum, aynanın arkasındaki 'Cime' kelimesi tepeler anlamını taşır ve insan kemiği içeren ahşap kutudaki 'Sciora' kelimesi de İsviçre'de bulunan bir dağın adıdır. Beuys bu çalışmasında, eserin adının önem taşıdığını "Eserin başlığı ne gördüğümüzü belirtmiyor, orada görülecek ne var sorusunu soruyor." sözleriyle vurgulayarak, bu soruların cevabını izleyicinin bireysel hayal gücüne bırakmaktadır (Van Abbemuseum; Tate Modern).



**Şekil 3.13 :** Beuys, *Voglio Vedere Le Mie Montagne (I Want to See My Mountains)* (Dağlarımı Görmek İstiyorum) Enstalasyonu, Van Abbemuseum, 1971

Deneyim ve eylem üzerinden sanatı sorgulayan Beuys; arketipik, spiritüel-dinsel referanslar ve göndermelerden etkilenmesiyle, işlerinde doğa ile ruh arasındaki ilişkilere yönelmiştir. ‘Lightning with Stag in Its Glare’ adlı eserinde doğanın güçlerine, enerjinin iletimine ve dönüşüm durumlarına karşı sonsuz hayranlığını dile getirmiştir. Tavandan zemine sarkan askıya alınmış bronz üçgen form, güçlü bir yıldırımın, şimşek çakmasının enerjisini temsil eder. Geyiği sembolize eden ahşap bacaklar üzerinde duran alüminyum düzenekten, keçiyi temsil eden üç tekerlekli el arabasından oluşan mekânsal kurgu, orman gibi doğal bir ortamı çağrıştırır. Beuys, nesneleri sembolizm düzeyinde arındırarak kullanması ile metaforlardan oluşan görsel bir anlatı sergilemiştir (Guggenheim Bilbao). Beuys bu çalışmasındaki temsiller için “Geyik orada duruyor ve geyik bir insan değil. Normal bilincin alemleri için doğanın bir parçasıdır. Ama gelecekteki her doğa biçimi insan tarafından oluşturulduğunda, doğa bu güce sahip olmaya nasıl devam edecek?” açıklamasında bulunmuştur (Rumination, 2016).



Şekil 3.14 : Beuys, Lightning with Stag in Its Glare Enstalasyonu, 1958-85

Beuys’un spiritüel boyut ve sanatı arasındaki ilişkisi, zihnin yeni bir güçle canlanmasını sağlayan ruhsal rahatlama biçiminde, zihnin uyanmasını tetikleyecek şeylere ihtiyaç duyması ile gelişmiştir. Beuys, bir form düzenlemenin, tüm boyutlar ile ilişki kurma olanağı sağladığını, ‘Sculpture of Souls’ kitabındaki röportajda şu şekilde belirtmiştir “Biçimden fazlası olan tüm boyutlar ancak form aracılığıyla yaratılabilir... Dolayısıyla bir sanatçının yapabileceği tek şey bir form yaratmaktır... Formun düzenlenmesi insanlara diğer tüm boyutları ilişkilendirme yeteneği verir. Tüm

boyutlar, form düzenlemesine dayanmaktadır.” (D. Durini, 2003). Beuys belirli bir anlam yaratmak için form yaptığını dile getirmiş, anlamlar ile yüklü olan formların bir anlatı sunduğunu ifade etmiştir. Formlara dair anlamların çağrışımlar ve kişisel algıya göre değişerek şekillendiğine de değinerek, anlamsal değerlerin kişiselliğinin önemini vurgulamıştır. Bir objeyi çağrışımlar eşliğinde herkesin kendi kişiliği boyutunda farklı yollar ile gördüğünü ve objeye farklı anlamlar atfettiğini “Bence insanlar forma bakıyorlar ve insanların deneyimledikleri ilk şey çağrışım değil: nesneye bakıyorlar, çağrışım aramıyorlar. O halde, hepimizin bir objede farklı şeyler gördüğü açıktır, herkesin kendi kişiliği var ve şeyleri farklı yollarda görür. Ama ağaç herkes için ağaçtır. Formun araştırılmasında hiçbir fark yoktur.” şeklinde açıklamıştır (D. Durini, 2003). Nesnenin anlamının kişiye göre değişmesinin yanı sıra bulunduğu mekâna göre de değiştiğini ve dolayısıyla vermek istediği mesajın da değiştiğini vurgulamıştır.

Beuys’un manevi boyut etkileşimi ile mekânsal kurgularındaki temsiller ve nesnelere yüklediği anlamlar, yaşam ile sanatı arasında kurduğu ilişki üzerinden şekillenmiştir.

- **Louise Bourgeois**

Heykeltıraş Louise Bourgeois, enstalasyonlarında kurguladığı mekânsal anlatımlarda bilinçaltı, cinsellik, annelik, feminizm, kimlik arayışı, ev-yer ilişkisi gibi konulara yer vermiş, otobiyografik anlatılarını duygusal, analitik, psikanalitik, varoluşçu yaklaşımlar ile sergilemiştir. Ailesel yaşantısına ait deneyimleri ve bu süreçlerin psikolojik etkilerini sanatına aktarmış ve sanatı yolu ile duygusal gerilimlerini, kimlik ilişkilerini, bilinçaltına ait verileri analiz etme, çözümleme ve tanımlama yoluna gitmiştir. İlişki biçimlerinin portrelerini, form ve düzenlemeler ile sunmasıyla sanatı, yaşamsal deneyimlerini dönüştürdüğü bir baştan yaratma sürecidir. Bourgeois, varoluş kaygılarının aktarımı şeklinde ortaya çıkan, simgeselle düşseli bir araya getirdiği ve Sartre gibi varoluşçu düşünürlerin görüşlerinden aldığı ilham ile değerlendirdiği eserlerini bir tür arınma biçimi olarak tanımlar. Sanat Çevresi adlı dergi makalesinde Bourgeois için “Mekânların ve anıların toplayıcısı Bourgeois özyaşamsal veriler taşıyan sanatını bir yüceleştirme arayışıyla sürdürüyor. Bourgeois kendisini mekânlar ve anıların toplayıcısı olarak tanımlıyor.” ifadeleri kullanılmıştır (Sanat Çevresi, 2005). Küratör ve mimarlık tarihçisi Colomina’nın ise, Bourgeois’nın sanatını ‘bir tür yaşam boyu performans parçası sahneliyor’ sözleriyle betimlediği görülür (Koehler, 2018).

Ailesel anılarının ve duygusal bağlarının psikolojik etkilerini yapıtlarına aktaran Bourgeois, bu sürecin arındırıcı işlevini “Heykelim korkuyu yeniden deneyimlememe, ona bir fiziksellik vermeme izin veriyor, böylece ondan kurtulabiliyorum.” söylemiyle ifade eder (Koehler, 2018). Bourgeois’ın sanatı, anne ve babasıyla olan karmaşık ilişkisine yönelik duygusal tepkilerinin katmanlanması olarak tanımlanır. Donald Kuspit’e göre, Bourgeois eserlerindeki dışavurumlarında anne ve baba figürünü mitolojik ve şiirsel bir boyuta taşımıştır (Kuspit, 1993). İçselleştirilmiş deneyimlerini, eserleri ile dışsallaştırarak yarattığı diyalogla şiirsel boyutta ele alınan Bourgeois’ın çalışmalarında zamansal süreç bir şekle, biçime, imgeye ve metafora dönüşür. Beden, mimari, bellek etkileşiminde gerçekleştirdiği dışavurumlarını; mermer, plastik, ahşap, cam, metal, kumaş, giysi, gündelik eşya gibi malzemeler ve ögeler ile heykel ve enstalasyon aracılığı ile zihinsel ve şiirsel boyutta ifade etmiştir.

Bourgeois’ın 1989 yılında yapmaya başladığı ‘Cells’ (Hücreler) adlı enstalasyonu, çocukluğundaki tramvatik anların belleksek aktarımını gerçekleştirdiği, her biri duygusal bir rezonans atmosferi uyandırmak için düzenlenmiş küçük odalaşmış mekânsal kurgulardan oluşmaktadır. Kavramsal olarak heykelsi formlar topluluğu ve gündelik nesneler-giyim, kumaş, mobilya gibi öğelerin teatral sahneler şeklinde oluşumu olarak yorumlanır. Bourgeois’ın yaptığı heykeller ve kendisine ait nesnelerin kurgusu konularına göre çeşitli anlatıları içerir. Birbirine bağlı eski kapılar, pencereler veya dokuma demir çitlerin bir araya gelmesi ile kapalı mimari yapılardan meydana gelen eser, psikolojik tınılarla dolu alanlar yaratır. Cells, Bourgeois’ın mekân ve bellek, beden ve mimari, bilinç ve bilinçdışı arasında oluşturduğu bağlantıları gün ışığına çıkarmaktadır (Fondazione Prada).

Bourgeois’ın kendi iç mekânında psikolojik olarak derine indiği Cells çalışmaları, müze alanına bağlı olmadan, kendi mimarisini yaratarak, nesnelerin bağlamından koparılıp konumlandırılmıştır. Hücrelerdeki bu uzamsal kurgular, iç kavramların izdüşümleri olarak yorumlanır (Nelson, 2017). Bourgeois; acısını, hafızasını, kaygısını, terk edilme korkusunu analiz ettiği bu alanlar için şu şekilde açıklama getirir:

“Hayal kırıklığı ve acıya anlam ve şekil vermek... Hücreler farklı acı türlerini temsil eder: Fiziksel, duygusal ve psikolojik, düşünsel ve entelektüel.

Duygusal olan ne zaman fiziksel hale gelir?

Fiziksel olan ne zaman duygusal hale gelir? Bu kendi etrafında dönen bir dairedir.

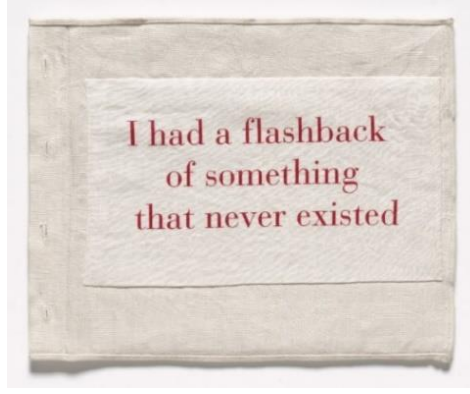
Acı herhangi bir noktada başlayabilir ve ansızın herhangi bir yöne dönebilir.”

(Schaesberg, Crone, 2001).



**Şekil 3.15 :** Louise Bourgeois, Cells (Clothes) (Hücreler, Kıyafetler) Enstalasyonu, Fondazione Prada, 2019

Bir tür analiz ve arınma yöntemi olarak gerçekleştirdiği sanatında, içsel dünyanın fiziksel olarak beden bulduğu heykelleri ve heykellerinden oluşan mekânsallaşmaları psikolojik analizleri gerektirir. Bourgeois, içsel dünyasına ait gereksinimlerini forma dönüştürerek oluşturduğu arınma gereksinimini “Ortam ile fiziksel etkileşimin iyileştirici etkisi vardır. Fiziksel olarak dışa vurmaya ihtiyacım var. Bu nesnelerin bedenimle ilişkili olarak var olmasına ihtiyacım var.” sözleriyle ifade eder (Ganley, 2013).



**Şekil 3.16 :** Louise Bourgeois, I Had a Flashback of Something That Never Existed (Hiç Varolmamış Birşeyi Anımsadım) Adlı Kavramsal Sanat Metni, Ode à l'Oubli



**Şekil 3.17 :** Louise Bourgeois, Cell (Clothes)-The Cold of Anxiety is Very Real (Endişenin soğuğu çok gerçektir) Fondazione Prada Sergisinden Bir Detay, 2019 (Fotoğraf Merve Balki tarafından çekilmiştir.)

Cells serisinin bir parçası olan Cells (Clothes) (Hücreler, Kıyafetler) adlı çalışmasında, dikiş temasını iyileştirme ve onarım için bir metafor olarak kullanan Bourgeois, kırılğanlığın ve zamanın bir sembolü olan iplikle tamir etme ve birleştirme gibi eylemleri, psikolojik içsel parça ve bütünlük elde etmenin yolu ile ilişkilendirir. Enstalasyonda oluşturduğu mekânsal kurulumun içinde beyaz bir mantonun arkasına, kanı, acıyı, şiddeti, tehlikeyi ve küskünlüğü sembolize eden kırmızı rengini kullanarak, kırmızı iplikle 'The Cold of Anxiety is Very Real' (Endişenin soğuğu çok gerçektir) cümlesini işlemiştir (Fondazione Prada).

Eserlerinde, kişisel verilerini not ettiği günlüklerine ilişkin nitelikte içerikleri barındıran şiirsel metin veya cümlelere yer veren Bourgeois'ın, 'I Am Afraid' (Korkuyorum) ve 'I had a Flashback of Something that Never Existed' (Hiç Varolmamış Birşeyi Anımsadım) adlı çalışmaları bu yaklaşımının görüldüğü eserlerindendir. Dilsel öğeleri, eserlerinde bir ifade biçimi olarak kullanmayı sevdiğini belirten Bourgeois'ın 1947'de gravürlerini yayınladığı 'He Disappeared into Complete Silence' (Tamamen Sessizlik İçinde Kayboldu) kitabının adıyla da şiirsel bir söyleme sahip olduğu görülür.

Kırmızı rengin baskın olarak kullanıldığı Cells serisinden biri olan, çocukluğundaki travmatik anıları temsil eden 'Red Room' (Parent) (Kırmızı Oda, Ebeveyn) ve 'Red Room' (Child) (Kırmızı Oda, Çocuk) (1994) enstalasyonlarında ise güvenlik özlemi, kaygıları ve ebeveynlerinin sorunlu ilişkisi mekânsal ifadeler oluşturan nesnelere (nesne-mekâna) dönüşmüştür (Dreifuss, 2014). Mahrem alanı temsil eden yatak odası üzerinden gerçekleşen anlatıda, her iki kırmızı odanın da dış cephesi Manhattan'daki bir adliye binasından atılan kapılardan oluşturulmuştur. 'Red Room' (Parent)'da yatağın etrafını saran bu kasvetli cephe, kırmızı rengin hakimiyeti ve diğer objelerin birlikteliği ile gerilim hissi yaratan bir mekân algısı sunmaktadır. 'Red Room' (Parent)'daki objelerin oluşturduğu diyalog, metaforları üzerinden şöyle açıklanmıştır:

Bir yakınlık ve cinsellik yeri olan yatak, kısmen kumaşla kaplanmış çıplak gövdeli iki mermer heykel ile çevrilidir. Bir ksilofon kutusu ve yatağın üzerindeki oyuncak tren, bir çocuğun varlığını hatırlatır. Çocukların gözünde cinsellik, genellikle gizlenen bir gizemdir. Sanatçı, iki ebeveynin yastığının arasına, tıpkı bir çocuğun ebeveynleri arasına yuva yapabileceği gibi, üzerinde 'Je t'aime' (Seni Seviyorum) yazan üçüncü bir yastık yerleştirmiştir (Guggenheim Bilbao).

Bu mekânsal diyalogda, yatağın karşısında konumlanan ve yatağı yansıtan bir ayna da yer almaktadır. Mekânsal ifadelerinde sık kullandığı ayna elemanının temsili için Bourgeois, "Gerçeklik her yeni açıdan değişir. Aynalar kibir olarak görülebilir, ancak tüm anlamları bu değildir. Aynaya bakma eylemi, aslında kendinize bakmak ve gerçekten kendinizle yüzleşmek için gereken cesarete sahip olmakla ilgilidir." şeklinde ifade etmiştir (Bourgeois, Bernadac vd., 1998).



Şekil 3.18 : Louise Bourgeois, Red Room (Parents) (Kırmızı Oda, Ebeveyn) Enstalasyonu, 1994



Şekil 3.19 : Louise Bourgeois, Red Room (Parents) (Kırmızı Oda, Ebeveyn) Enstalasyonu, 1994



**Şekil 3.20 :** Louise Bourgeois, Cells (Twelve Oval Mirrors) (Hücreler, On İki Oval Ayna)  
Enstalasyonu, 1998

Bourgeois'nın Red Room enstalasyonunda da olduğu gibi, eserlerinde mimari yapılara ve gerçek ölçekli yapısal elemanlara taşıdığı anlamlar itibariyle bir ifade aracı şeklinde yer verdiği görülür. Bourgeois mimari yapıları tehlikeli kapılar, kaybolan merdivenler, ölmekte olan farelerle dolu bir tavan arası gibi içselleştirdiği bağlamlar ile söyleme aktarır. Koehler'in 'Louise Bourgeois: Architecture and Autobiography' adlı makalesinde Bourgeois'nın başka şehirlere göç ettiği süreçlerin üzerinde dramatik etkiler bırakmasıyla, ev ve aidiyet gibi kavramlarla olan sorunlu ilişkisini eserlerinde aktararak dönüştürdüğü belirtilir. Koehler, Bourgeois'nın mimari temalar ve nesneler üzerinden gerçekleştirdiği aktarımlarını "Kendisi imgelerde ve nesnelerde yer alır - yaşamı mimaride çağrıştırılır, geçmiş ve beden, yaratıcı ve performatif bir şekilde mimariye çevrilir." şeklinde yorumlar (Koehler, 2018). Sabatini ise 'Louise Bourgeois: An Existentialist Act of Self-Perception' adlı makalesinde, Bourgeois'nın ev kavramı ile ilgili çalışmalarının, geçmiş aile yaşantılarının etkilerini barındırdığını ve bu kavramlar üzerinden sürekli bir arayış halinde psikanalitik bir bakış geliştirerek arındırıcı etkiler sağladığını dile getirir (Sabatini, 2007). Bourgeois'nın içselleştirdiği mimari yapı elemanlarına ve ev eşyalarına sembolik olarak yer verdiği eserleri, Bachelard'ın mekânı bilinç, bilinçdışı ve anılar ile ilişkilendirdiği ifadelerine eşdeğer niteliklerde görülebilir. Bachelard'ın zihinsel mekân kavramını şekillendirdiğini öne sürdüğü içsel mekân-dışsal mekân diyalektiği, Bourgeois'nın

eserlerinde, mekânsal karşılıklar şeklinde kendini gösterir. İç-dış mekân diyalektiğini yazılı biçimlerde de ifade eden Bourgeois'ın, 'hou-se unused-all the rooms of it are locked' (ev kullanılmamış-bütün odaları kilitli) söylemi, ev ile kurduğu kişisel-işsel ilişkilerin, mimari formlar üzerinden sembolik ifadesinin göstergesidir. Bu söylemlerinin form bulmuş hali, Bourgeois'ın 1989'da gerçekleştirdiği ve adını Jean-Paul Sartre'ın oyunundan alan 'No Exit' (Çıkış Yok) adlı eserinde, mimari bir yapı elemanı olan merdiveni sergileme biçiminde görülür. Koehler yapıtın içeriği ile şöyle aktarır, 'Louise Bourgeois'ın, Staten Island'daki oğullarından biri için oraya taşınmayı reddettiği için satın aldığı bir binadan söktüğü bir dizi merdivenden oluşuyor. Mimari kalıntı tam ölçekli ve gerçektir, aynı zamanda esrarengizdir: Louise Bourgeois, merdivenleri iki büyük küre ile birleştirmiştir, merdivenler hiçbir yere gitmez - sadece dururlar. Eserin arka tarafında, dolap gibi yükseğe yerleştirilmiş bir kapıda, iki adet açık mavi anatomik kalp asılıdır." Yaşamsal deneyimlerini barındıran eve ait bir mimari elemanı olduğu gibi sergileyerek yarattığı sembolik aktarımın, No Exit oyununun içeriğine ait ihanet, kızgınlık, ihanet eden insanlar, hapis odaları, cehennem kavramları gibi referansları da barındırdığı görülmektedir. (Koehler, 2018).



Şekil 3.21 : Louise Bourgeois, No Exit (Çıkış Yok) Enstalasyonu, 1989



**Şekil 3.22 :** Louise Bourgeois, Glass Spheres and Hands (Cam Küreler ve Eller) Enstalasyonu, 1993



**Şekil 3.23 :** Louise Bourgeois, Le Défi, 1991

Bourgeois'ın eve ait eşyalar ile içsel aktarımını gerçekleştirdiği bir diğer eseri ise 'Le Défi'dir. Kendi yaptığı cam kavanoz, şişe ve objelerin hassas bir denge ile ahşap raflarda yer almasıyla oluşan eseri, kırılganlığın kabullenilmesi ve acıya karşı kişinin kendini korumasını sembolize eder. Bu eseri, "Le Défi, esasen Bourgeois sanatının merkezindeki duygusal mücadeleleri dile getiren üç boyutlu bir şiirdir." şeklinde yorumlanır (Spector, Guggenheim).

Bourgeois'ın içselleştirdiği deneyimlerini, eserlerinde varoluşçu yaklaşımı benimseyen tutumlarıyla, sembolik mekânsal ifadelerle ve heykelleriyle dışavurduğu görülmüştür. Kişisel deneyimlerinin psikolojik etkilerini bir dönüştürme biçimi olarak gerçekleştirdiği sanatı, 'iç kavramların iz düşümleri olarak' fiziksel performatif bir günce gibi değerlendirilmektedir. Bourgeois, varoluşuna dair gerçekleri, nesneye yeni kavramsal bağlamlar kazandırarak sunmasıyla yarattığı rezonans ile mekânda diyaloglar yaratmaktadır.

- **Robert Gober**

Bourgeois'ın çağdaşlarından olan heykeltıraş Robert Gober, anlatımlarını nesnelerle oluşturduğu kurgular ve mekân kullanımı ile dışavuran, kavramsal sanatçılardandır. Gober; eserlerinde cinsellik, ilişkiler, doğa, siyaset, din, fiziksel ve psikolojik baskılar gibi konuları mimari öğeler ve yabancılaştırılmış nesneler ile yansıtmıştır. Kuralların ve otoritenin uygulandığı nesne ve mekânları ele alarak, kendi üretimi olan lavabolar, kapılar, çocuk beşikleri, resimli duvar kâğıtları, borular ve deforme olmuş insan vücutları ile bu sistemlerin insan üzerindeki olumsuz etkilerini açığa çıkarmak istemiştir (Fondazione Prada). Kişisel yaşantısındaki deneyimlerinin ve çocukluk anılarının bir araya gelerek yeni bir bellek oluşturduğunu ve eserlerinin bu belleği temsil ettiğini dile getiren Gober, "Heykellerimin çoğu, şimdiki deneyimlerim aracılığıyla yeniden yapılan, yeniden birleştirilen ve filtrelenen anılardır." şeklinde açıklamıştır (MoMa). Maruz kaldığı, gözlemlediği, sorguladığı deneyimlerini, yer verdiği mekândan bağımsız düşünilemeyen heykelleriyle iletişime açan Gober'ın çalışmalarında işlevsizleştirdiği nesneler beden ve tüketim arasında metaforik bir ilişki kurmaktadır. Gober'in 1992'de gerçekleştirdiği enstalasyonunda (untitled installation/isimsiz) işlevsiz lavabolar, yukarıya konumlanan hapsolme hissi uyandıran parmaklıklı pencereler, orman görüntülü duvar kâğıtlarıyla mekânsal bir kurgu oluşturmuştur. Cezaevi hücresi ve doğa çağrışımları üzerinden yarattığı özgürlük ve tutsaklık ikilemiyle, insanın bulunduğu mevcut duruma dair farkındalık uyandırmak isteyen varoluşsal sorgular yaratmaktadır. Gober'ın işlevini yitirmiş günlük nesneler ile oluşturduğu mekânsal metaforik kurgusu; zihinsel mekân ve fiziksel mekân arasında doğan diyalektik bir ilişkiyi, hapsolme duygusu ve özgür doğa ortamı üzerinden aktarmaktadır.



Şekil 3.24 : Robert Gober, Untitled Installation / Enstalasyon), MoMa, 1992



Şekil 3.25 : Robert Gober, The Heart is Not a Metaphor (Kalp Bir Metafor Değildir)  
Enstalasyonu, MoMa, 1989



Şekil 3.26 : Robert Gober, The Heart is Not a Metaphor (Kalp Bir Metafor Değildir)  
Enstalasyonu, MoMa, 1991

Gober'ın mekânın belirli noktalarına konumlandığı heykelleri, mekânın duvarlarını kapladığı mesaj içerikli görseller içeren duvar kâğıtları ile birlikte zihinsel mekânlar yaratan anlatılar oluşturur. Duvar kâğıdı desenleri üzerinde yer alan çizimler-görseller mekân içinde bulunan heykelin-nesnenin anlatısına dair referanslar taşır. Metaforlar ve heykel-mekân ilişkisi üzerinden oluşturduğu yapıtları izleyiciyi duysal ve mekânsal boyut çeşitliliğini deneyimlemeye davet eder. Mimari elemanların konum ve kurguları ile yarattığı anlatılarda, elemanların işlevlerini başka bir boyuta taşıyarak, yarattığı mekân üzerinden aktarmak istediği mesajın içeriğine yönelik olarak izleyiciyi düşündürür. Craig Gholson'un (1989), Gober ile yaptığı röportajında, Gober; nesnelere yüklediği yeni anlamlar ve işlevler üzerinden oluşturduğu mekânsal aktarımları şu şekilde açıklamıştır:

“Lavaboların mutasyona uğradığı ve bozulduğu bir aşama vardı. Onlara şiirsel unvanlar vermek benim için çok faydalı oldu çünkü bilgiyi daha da fazla yükleyebiliyordum. Ancak bazı durumlarda insanları yönlendirmek yerine geride tutmak daha iyi görünüyordu.”



**Şekil 3.27 :** Robert Gober, The Haunted House-Fondazione Prada Milano’da Sergilenen Enstalasyonu, 2019

Nesneleri günlük işlevinden arındırarak, onlara kavramsal anlamlar yüklemesini ‘şiirsel ünvanlar vermek’ şeklinde tanımlayan Gober, bu ünvanların nesne ile kurulan psikolojik bir ilişkiye dayandığını ve bunun üzerinden bir anlatı oluşturduğunu ifade eder. Röportajda, çalışmalarının yaratım süreci ve yöntemleri üzerinden gelişen diyaloglardaki betimlemelerde ‘kişisel deneyim, nesnenin bir geçmişe sahip olması, duygusal nesne’ gibi ifadeler yer verilir. Bu nesnelerin, insanı hem duygusal hem de fiziksel bir yere götüren parçalar olduğu dile getirilir. Gober, deneyimden doğan, fiziksel ve görsel boyutları aşarak zihinsel ve duygusal rezonanslar yaratan heykeller yarattığını “Bu bir deneyim. Parçayı bir heykel olarak ilginç kılmak yeterli değil. Benim için rezonans olmalı.” şeklinde ifade eder. Psikolojik bir durumu sergilemenin sanat eserinin amacı olduğunu belirten Gober, nesneler üzerinden kişisel bir farkındalık yaratılarak dönüştürücü etkiler yaratılabileceğini şöyle ifade eder:

“Çoğunlukla, seçtiğim nesnelerin tamamı geçişin amblemleridir; onlar bedeninizle tamamladığınız nesnelerdir ve bir şekilde sizi dönüştüren nesnelerdir. Lavabo gibi, kirliden temize; bilinçliden bilinçsize yataklar; hayal kurmak için rasyonel düşünce; kapılar, bir boşluktan diğerine geçerek, bahsettiğiniz anlamda sizi dönüştürür.” (Gholson, 1989).

Çalışmalarında yer verdiği nesnelerin psikolojik boyutta uyandırıcı ve arındırıcı işlevlere sahip olduğunu belirten Gober, röportajda çalışmalarının rüyalarına ait referanslar içerip içermediğine yönelik soruyu şöyle cevaplandırır:

Lavaboyla seri yaptıktan sonra, yıllar önce, evimde varlığından haberdar olmadığım bir oda bulmakla ilgili yinelenen bir rüya gördüğümü fark ettim. O oda lavabolarla doluydu, ama çok farklıydı - odaya giren güneş ışığı ve tüm lavabolarda akan su vardı. İşlevseldiler. Yani bu; hakkında tekrar eden bir rüya gördüğüm bir görüntüydü, ama uyanıp ‘Bu ilginç bir heykel olur’ dediğim gibi değildi. Olaydan sonra. Geriye bakıyorsunuz ve tüm bu farklı etkileri görüyorsunuz: rüyalar, tanıdığınız insanlar, okuduğunuz şeyler (Gholson, 1989).

Gober’ın bu söylemlerinin çalışmalarındaki yansımaları ‘bilinçaltına yerleşmiş nesneleri derinlerde bir yerden çekerek ortaya çıkarıp, bilinçaltını bilinçli hale getirmekle’ ilgili olarak şeklinde tanımlanır. Bu tutumları, ‘Gerçek olmayanı alıp gerçek kılmak ve sonra tekrar gerçek dışı yapmak’ gibi ifadelerle yorumlanır. Gober rüyalar, bilinçaltı, psikolojik boyut gibi soyut kavramları heykelleri ile sağladığı anlatılarda maddeleştirerek görsel ve fiziksel gerçekliğe sunarken, izleyiciyi aynı zamanda madde üzerinden tekrardan soyut zihinsel alanlara yöneltir (Gholson, 1989).

Robert Gober’ın çalışmaları, psikoloji ve kişisel deneyimler üzerinden etkileşim kurarak değerlendirdiği nesnelerin mesaj içerikli mekânsal kurgusundan oluşur. Gober’ın işlevsel nesneleri işlevsizleştirerek yüklediği yeni anlamlarla bir anlatı oluşturan, zihinsel mekânları canlandıran enstalasyonları mekânı şiirsel düşünme biçimi ile ele aldığı yaklaşımlarını içerir.

- **Sarkis Zabunyan**

Kavramsal sanatçı, ressam Sarkis Zabunyan, enstalasyon çalışmalarında mekâna, zaman ve bellek ilişkilendirmesi ile yaklaşmış, resim, heykel, obje aracılığı ile mekânı, ‘ifade yaratma yeri’ olarak kullanmıştır. Sarkis, bir araya getirerek buluşturduğu nesnelerin belleği ile onları sergilediği mimari yapıların belleği arasında yarattığı etkileşimle mekânı soyut söylemler taşıyan zihinsel, varoluşsal bir alana dönüştürür ve mekâna zamansallık kazandırır. “Belleğim vatanımdır.” söylemi ile belleğin içsel birikimini yaşamsal alanı olarak tanımlamıştır. “Benim bütün yaptıklarım, yaşadıklarım ve çektiklerim hazinemdir. Bu kişisel hazineyi sanatta

somutlaştırdığımızda, görselleştirdiğimizde ve aktardığımızda, bu formlarla yol alabiliriz; onlar sayesinde sınırları açabiliriz.” ifadeleriyle soyut alanın taşıdığı anlamsal katmanların, formlar aracılığı ile dışavurumunun, farkındalık sağlayan işlevselliğini vurgulamıştır (Fleckner, 2016). Mekânın imgeye, imgenin de mekâna dönüştüğünü söyleyen Sarkis nesneleri bir aktör gibi mekânın belleğine yerleştirmiş ve bu nesnelerin rollerini bulundukları mekânın doğası belirlemiştir. Kurmaca ile gerçek arasındaki ilişkiyi sorgulayan sahnelerindeki bu nesneleri simgeleştiren şeyin soyut anlam yükleme olduğu üzerinde durur.

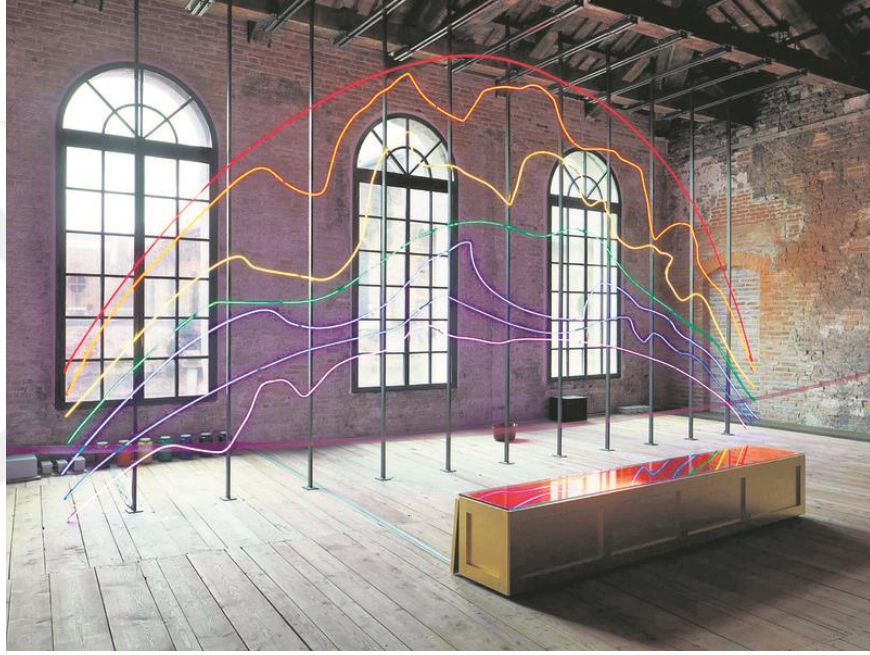
‘Bellek ve Sonsuz: Sarkis Külliyatı Üzerine’ adlı kitapta Fleckner (2016) Sarkis’in mekânda gerçekleştirdiği iç monologların kendine özgü şiirselliğini, “Binbir çeşit nesnenin karşı karşıya getirilmesiyle atölyede yaratılan şiirsel buluşmalar ağı, bir anlamda, Sarkis’in yerleştirmelerinin mikro-imgesidir. Malzemeler, Sarkis’in bakışı altında bir anlamlandırmanın -yoğun bir şiirsellikten söz bile etmiyoruz- istilasına uğrar. İmge ile metnin üst üste binmesi, fragman sevgisi, yıkıntıların büyüleyiciliği, mekânsal-zamansal kopukluklar, en uyumsuz nesneler arasında şiirsel uyum- Sarkis’in pratiğinde yankı bulur” şeklinde ifade edilmektedir.

Fleckner, Sarkis’in içselliğinden, sezgiselliğinden, öznelliğinden doğan ve nesneler aracılığı ile ifade biçimi bulan mekânsal diyalogun, onun yaratım sürecindeki mahrem alanında okunduğunu şöyle anlatır:

Elementlerin, nazik, tesadüfi simyasının şiirselliği... Ancak aynı akılcılık, aynı simya, duyuların, malzemelerin, işaretlerin ve kültürel değinmelerin bileşimi olan, yerleştirmeleri gizlice yöneten çağrışımsal biçimlerde de görülür; yerleştirmeleri oluşturan nesneleri konuşturmak, Sarkis’in ifadesiyle aralarında diyalog kurmak için ne mümkünse yapılır (Fleckner, 2016).

Fleckner, Sarkis’in otobiyografik veriler içeren çalışmalarıyla; içsel yaşantısının, dışsal ve kamusal mekân içinde görünürleştiğini ve bu fiziksel mekânın içinde gerçekleşen ile zihinsel anlatı arasında olup biten bu ilişkinin sessizlikte var olmaya başladığını belirtir. Bu durumda dışarıdan izlenen yapıt, içeriden yaşanmaya başlar, sahne kendi mekânın içine çeker ve izleyici mekânın ve zamanın parçası haline gelmektedir. İzleyici ile mekân arasındaki ilişkiye göre, eserin anlamsallığı da değişir. Sarkis’in metaforlar ile var olmayan varoluşsal mekânlar üzerinden sorguladığı kavramlar Fleckner tarafından şu şekilde aktarılır:

Varlığın dikkatinin yankısının biriktiği yer olan duvarlar geçmiş zamandaysa, mekân hangi ölçüde şimdiki zamandadır? İster mimari olsun ister kültürel ya da duygusal olsun, sistemlerin fiziksel ve zihinsel iktidarı önünde biçimlerin dayanıksızlığı karşısında, insan-yani ben ve yeniden değerlendirmek için elimden geleni yaptığım çalışma-Kavramsal yapıları birbirine karıştırmak için bu tür metaforik ifadelere başvurur. Güçlü sanat karşısında kavramlar yaklaşımların karekökü gibidir, çünkü sanata daima çelişiktir, o zamana dek var olmamış varoluşsal mekânlara sığınır. Sarkis'in bu çalışması hep bu var olmayan mekânlar boyunca ilerledi (Fleckner, 2016).



**Şekil 3.28 :** Sarkis Zabunyan, Respiro, Türkiye Pavyonu, Venedik Bienali, 2015

Yaşamın içindeki anlamsal bağları, nesnelerin işlevsel rollerinin ötesindeki anlamları barındıran Sarkis'in sahnelerinin başka yer, zaman ve öykülere atıfta bulunması ile şiirsel sinemanın öncülerinden film yönetmeni Tarkovsky'nin, "Nesneler temsil edilen dünyanın üslubunda yer almak durumunda değildirler, söz konusu dünya görüşünün içinde kendi anlamlarını ifade etmeleri gerekir." yorumu ile yakınlık gösterdiği belirtilmiştir (Fleckner, 2016). Sahnelerindeki kurmacanın dönüştüğü gerçekliğin, insanları şiirle uyandırmayı başarması da, Tarkovsky ile benzeşen bir diğer yaklaşımı olarak yorumlanır. Sarkis'in metaforlar aracılığı ile oluşan şiirselliğinin Tarkovsky ile kesişen noktaları, yıkıntının içsel durumun bir metaforu olması ve yıkıntının parçalarının yeniden bir araya getirilebilir olması olarak tanımlanmıştır.



**Şekil 3.29** : Tarkovsky, The Mirror Filminden bir Sahne, 1975

Fleckner'in (2016) "Sarkis'in şiiri metafordan oluşur" açıklamasında vurguladığı Sarkis tutumu, bir diğer şiirsel sinema yönetmenlerinden Parajanov'un nesneleri kullanım dili ile de benzerlik göstermektedir. 2019'da Pera Müzesi'nde gerçekleşen 'Parajanov Sarkis ile' adlı sergide Parajanov'un dünyasına olan bağlılığını, ondan esinlenerek yarattığı ve ona adadığı işlerini yeni düzenlemelerle bir araya getirerek ifade eden Sarkis, Parajanov sahnelerindeki nesnelerin referansını içeren yerleştirmeler aracılığıyla Parajanov'la diyalog yaratmıştır (Pera Müzesi, 2019). Şiirsel sinemanın öncülerinden yönetmen Jean-Luc Godard, Parajanov'un imgeleri kullanarak yarattığı sembolik nesnelerden oluşan sahneleri ve anlatıları için "Sinema mabedinde imgeler, ışık ve gerçeklik vardır. Sergey Parajanov bu mabedin üstadıdır" şeklinde getirdiği yorum, Parajanov'un Sarkis'in mekânsal yaklaşımlarındaki tutumlarına olan benzerliğini göstermektedir (Pera Müzesi, 2019). Sarkis ve Parajanov'un anlam yüklü semboller ve metaforlardan oluşan nesneleri ve nesnelerin kurgusuyla oluşan sahneleri, görsel şiirsellik deneyimi olarak tanımlanmaktadır. Parajanov'un The Color of Pomegranates (Narın Rengi) adlı filminden sembolik anlatım içeren şiirsel bir replik ise şöyledir: "Nehir taşıp duruyor, kendini aşıp duruyor." (Parajanov, 1969).



**Şekil 3.30 :** Sarkis Zabunyan, Parajanov Sarkis ile Sergisinden bir Enstalasyon, Pera Müzesi, 2019



**Şekil 3.31 :** Sarkis Zabunyan, Parajanov Sarkis ile Sergisinden bir Enstalasyon, Pera Müzesi, 2019

**Şekil 3.32 :** Parajanov, The Color of Pomegranates (Narın Rengi) Filminden bir Sahne, 1969

Sarkis, Parajanov ile diyalog yarattığı sergisindeki yaklaşımları gibi, diğer çalışmalarında da bir araya getirdiği parçaların birbirini etkilediğini ve bu durumun oluşturduğu imgeyi yaşanmışlıkların kaynaşması olarak tanımlar ve sıcaklık ile şarabın mayalanması veya kimyasal madde ile fotoğrafın ortaya çıkması gibi yeni bir durumla karşılaştığında şekillenmeye başladığını ifade eder. Sarkis'in sahneleme içindeki kullanımına göre bu parçaların-nesnelerin ifade ettiği anlamların değişimini, Fleckner nesnenin konumlandırıldığı alana göre farklı anlamlar içerdiğini, Artemidoros'dan yaptığı alıntıyla Bachelard'ın imgeye dair düşünce biçimi ile bağ kurarak şöyle, açıklar:

Kaplarla ilgi düşüncelerin farklı sonuçları vardır. Örneğin bir süt kabındaki süt iyiye işaret derken, banyo teknesindeki süt zararın simgesidir. Şu halde süt ne iyidir ne kötü, ne şansı ne de şanssızlığı, ne birini ne de ötekini simgeler. İmgelerimiz, imgelerimizi kullanım tarzımız onun ne olacağını belirleyecektir. Bachelard, imgeler konusunda düşündüğü kadar ileriye gitmemiştir (Fleckner, 2016).

Sütün yer aldığı konuma göre simgesel anlamlarının değiştiği ifade edilen bu örnekte, nesnenin kişisel kullanımlarının veya nesneler arasında yaratılan ilişki biçiminin, o nesnenin anlam ve içeriğini değiştirdiği vurgulanır. Nesnenin öznel bir bakışı üzerinde taşınması nedeniyle özne ile beraber değerlendirilen imgesel bir okuma gerektirdiği belirtilir.

İmgelerini belleksel verilerine bağlı oluşturan Sarkis anısal değeri olan, kişisel anlamlar taşıyan ve aidiyet hissettiği nesnelerle gerçekleştirdiği düzenlemeler ile yarattığı mekânsal anlatımlarında aktarmak istediği diyalogun imgeler üzerinden oluşumunu şöyle anlatır “İlk dinlediğim radyoyu buldum. Ayrıca şimdi içinde domateslerin yerleştiği küçük küveti buldum. Ve bütün bu nesneleri kaide olarak, sanat dünyamızda yerleşik olan bir sözcüğü kullanmak için kullandım. Yani: üzerine bir şeyler konulabilen şey. İmge yalnızca buraya, bu görmüş geçirmiş nesnelerin üzerine iniyor... melek imgesini kullandım.” (Fleckner, 2016). Sarkis’in anlatılarını sunduğu mekân kurgularına bakıldığında; ışıkla kurduğu diyalogda, figürlerinin arasındaki ilişkiyi güçlendiren, kırmızı, sarı, yeşil renkli spot lambalar kullanır. Mumlar, parlak ipek satenden yansıyan ışıltılar ritmik tekrarlar ile patlamalar oluşturur ve ya renkli ışınları kilise pencerelerinden içeriye taşıyarak mimari öğeler oluşturur. Fleckner Sarkis’in ışık kullanım biçimiyle, nesneyi gerçeklikten uzaklaştırarak, nesneye aura ve doğaüstü güç kazandırdığını, onları duygusal yörüngeye sokmak istediğini belirtir (Fleckner, 2016).

Sarkis’in zihinsel yolculuklar yaşatmak istediği çalışmalarına verdiği isimlerin yaratabileceği çağrışımların da, izleyiciyi zihinsel mekâna davet edecek nitelikte olduğu düşünülür. Fleckner, Sarkis’in bir yapıtına ‘Burada Gece Uçsuz Bucaksız’ başlığını koymasını, tüm olasılıkları içinde taşıdığına dair çağrışım yaratması olarak yorumlar. Sarkis’in bu yaklaşımı Bachelard’ın, Baudelaire’den aktardığı içsellik fethini temsil eden ‘uçsuz bucaksızlık’ söylemindeki yaklaşımla benzeşmektedir. Uçsuz bucaksızlığı ve siyahı ilişkilendirmesi ile bulduğu ifade yolunu Sarkis şöyle tanımlar, “Gecenin ucuz bucaksız karanlığı. Sessiz, ama korkulu mekânlar. “Siyahın

kokusu. Yanık bir siyah. Yanmış ve başka yere nakledilmiş bir siyah... nakledilmiş bir bölge.” Tüm bu zihinsel mekânları kapsayabilecek, ama aynı zamanda onları betimleyebilecek bir biçim gerekiyordu.” (Fleckner, 2016).

Sarkis’in mekândaki şiirselliği, çağrısında bulunduğu zamansal, varoluşsal, belleksel seyahatler olarak değerlendirilir. Sarkis, “Gereksenen en az şeyle bir sanat yapıtı imal edebilirsin, gereksenen en az şeyle zihinsel olarak seyahat edebilirsin.” sözü ile soyut-zihinsel alanın gücünün, bir sanatçının üretimlerine olan etkisini vurgulamaktadır (Fleckner, 2016).

- **Anish Kapoor**

Kavramsal sanatçı Anish Kapoor’un, mekândaki dışavurumları ise Hint felsefe ve kültürünün etkileri ile varlık ve yokluk, çelişkiler, yer-yersizlik, somut-soyut, nesne ve nesne olmayan gibi metafiziksel zıtlıklar üzerine gelişmiştir. Kapoor’un metaforlar aracılığı ile gerçekleştirdiği varoluşsal dışavurumları, Sanat Çevresi adlı dergi makalesinde şiirsel olarak tanımlanmış ve şöyle açıklanmıştır:

Anish Kapoor’un yapıtında şiirsel güzellik arayışı, içerikle dolu bir uzam olarak boşluğun analizi ve ışıkla karanlığın derinliklerinde yolculuk yapma daveti, varoluşsal metaforlara dönüşüyor (Sanat Çevresi, 2005).

Kapoor, izleyiciyi uzamsal ve zihinsel deneyimlere davet eden heykelleri ve mekânlarının fenomenolojik algılara hitap etmesi gerekliliğini vurgular ve sanatçı olarak görevinin şiirsel bir varoluşa yönelten ifade biçimleri ile farkındalık sağlamak olduğunu şu şekilde ifade eder, “Bence sanatçı olarak rolüm ifade etmek etmek, konuşkan olmak değil...İfade etmek...Örneğin insanın şiirsel bir varoluşa doğru ilerlemek için kullanabileceği, başvurabileceği fenomenolojik ve diğer algıları mümkün kılacak araçları tanımlamak-benim rolüm bu.” (Sanat Çevresi, 2005). Kapoor’un gerçeğe dair algıları genişleten bu yaklaşımları, soyut-somut ilişkisi odağında, malzeme ile gerçekleştirdiği oran ve formların oluşturduğu mekânsal etkilerde görülür. Eserlerindeki fiziksel ve zihinsel etkileşim boşluğu etkili biçimde dönüştürmesiyle oluşur. Kapoor’un bir nesnenin varlığıyla sağladığı doğurgan boşluk biçimlerinin, sıradan bir boşluğun verebileceği boşluk algısından güçlü olduğu şöyle tanımlanır:

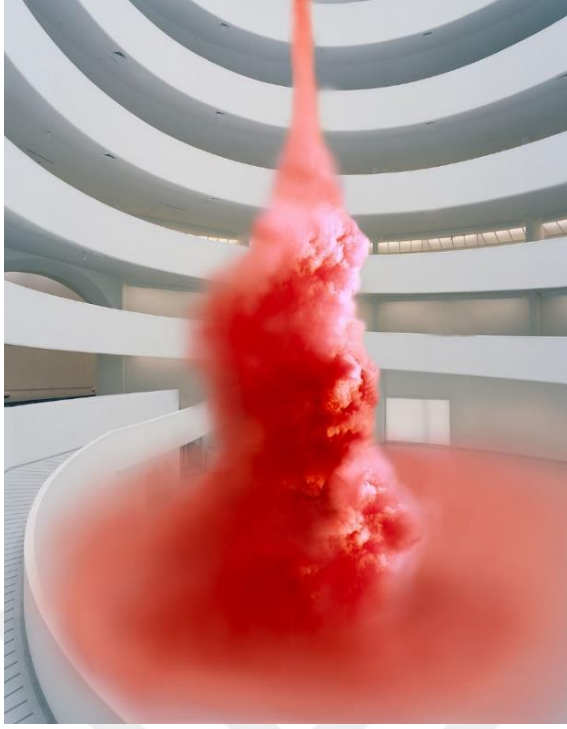
İçine kapanmakla açılmak olarak adlandırılabilen karşıt ama ilintili güçlerle, ‘yeni bir yüzeyi belirleyen ve oluşturan, yüzey ve yüzeyel gerilim meselesini gündemde tutan bir derinliğe doğru çekilme’yle ilişkilendirdiği bir süreç bu. Bu sessiz şişkinliğin çevresinde dolaşın. Yana yatık şekilde duvardan öne çıkan şekli takip edin- birden tam karşısına geldiğinizde, yüz yüze kaldığınızda artık orada olmadığını göreceksiniz; duvar beyazdan başlayıp ışığa doğru saydamlaşırken sizi o doluluğun arasına geri götürecek tek şey, ıııklı bir hale olacak (Sanat Çevresi, 2005).

Kapoor’un nesne üzerinden yarattığı algılanan boşluk hissinin duyuşal deneyim zenginliğı sağladığını açıklayan bu ifadeler, eserlerinin yokluk üzerine düşündüren derin anlamlar taşıdığını göstermektedir. Kapoor, çalışmalarında soyut ve somut arasında oluşan ilişkinin felsefi tutarlık taşıması gerekliliğini “Malzemeyle malzeme olmayanın buluşmasıyla ilgili... Bir şey dünyada mitolojik, psikolojik ve felsefi tutarlılığa sahipse var olur. İşte o zaman gerçek anlamda yapılmıştır.” şeklinde ifade eder (Sanat Çevresi, 2005).

Kapoor, sanatsal üretimlerindeki amacının, soyut-zihinsel alanın, somut-malzeme ile ifade edilışinde barındığını şöyle açıklar:

Hep aynı malzeme olasılıklarına dönüyor gibiyim, bunun nedeni sanırım cilalı yüzeylerin aslında pigmentten farklı olmaması. Sonuçta malzemenin altında yatan meselelerle, malzemenin orada bulunmasının nedeninin başka bir şeyi mümkün kılmak olmasıyla ilgili; beni ilgilendiren de bu. Elde bulunan şeyler, ya da fiziksel olmayan şeyler, entelektüel şeyler, malzeme aracılığıyla mümkün kılınmış şeyler... Malzemedeki değişimler... İmalat tekniğinin hiçbir önemi yok. Önemli olan bir nesnenin iyi ve gerçek anlamda yapıлып yapılmadığı (Sanat Çevresi, 2005).

Kapoor, soyut alanla kurduğı derin ilişkisini, Joseph Beuys ve Fluxus sanat hareketinden aldığı ilham ile heykellerinin yanı sıra mekânsal performatif eserler üreterek de yansıtmıştır. Ayna ve yansımayı mitoloji, Narkissos, kimlik arayışı gibi sembolik değerler eşliğinde kullanmış, izleyicinin de dâhil edildiğı mekânsal oluşumlarda madde ve ruhani boyut, ilahi uzam arasında etkileşimler yaratmıştır.



**Şekil 3.33 :** Anish Kapoor, Ascension (Red) (İsa'nın Göğe Yükselişi), The Guggenheim Müzesi, 2010

**Şekil 3.34 :** Anish Kapoor, Shooting Into the Corner, 2009

Metafiziksel bir değişim duygusu vermek için ruhani ve mistik etkiler içeren toz pigmentler kullanan Kapoor, Guggenheim Müzesi'nde gerçekleşen 'Ascension (Red)' (İsa'nın Göğe Yükselişi) isimli performatif eserinde girdabı andıran, yerden göğe yükselen kırmızı bir toz bulutu hareketi oluşturması ile dinsel ve mistik temaları yeniden yorumlamıştır. Vermek istediği mesajları, başka boyutların varlığını anımsattığı spiritüel yaklaşımlarıyla gerçekleştirmiştir (Sağlam, 2017; Antmen, 2013).

Joseph Beuys, Louise Bourgeois, Robert Gober, Sarkis Zabunyan ve Anish Kapoor gibi kavramsal sanatçıların mekânsal anlatımlarında; otobiyografik, varoluşçu, psikanalitik, tinsel ve duygusal yaklaşımlar ile nesnelerin işlevlerini dönüştürerek şekillendirdikleri görülmüştür. Metaforlar aracılığı ile içselleştirilmiş deneyimlerini dış dünyaya açarak, sanatlarını bir tür arınma aracı amacıyla gerçekleştirmişlerdir. Soyut olan varoluşsal arayışlarını forma dönüştüren tutumlarının analizi, şiirsel deneyimin mekânsallaşmış örneklerini açığa çıkarmıştır.

### 3.3.3. Yazınsal İmge ile Çalışan Sanatçıların Şiirsel Mekânları

Sanatçıların, kavramsal yaklaşımlarla mekânda sözcükler-yazı-dilbilim ile iletişimsel bir dil sağlamayı amaçladıkları görülmüştür. Kavramsal, duygusal, kamusal, siyasal veya sosyolojik içerikli mesajlarını şiirsel dil ve yazınsal imgeler ile sunmayı tercih etmeleri, mekânın algısal analizlerini, tanımını ve anlamlandırmalarını etkilemektedir. Sanatçıların birebir konuşma hissi vererek, mekânı dilsel öğeler ile anlamlandırarak yaptıkları çalışmalar, mekânda oluşturduğu iletişim ile şiirsel olarak tanımlanabilecek etkiler yaratmaktadır.

Kuspit (2018) konuşma ve iletişim hissine duyulan ihtiyacın kaynağını, sanatın insanın varoluşsal ihtiyaçlarına yönelik olması gerçeğiyle ilişkilendirerek, “Konuşma, iletişim talebinden değil, şiirsel bir çılgıktan doğdu.” Yani toplumsal bir iletişim değil, duyarlı bir bireyin “hayretinden kaynaklanan totemik bir edim.”di “Bilinmez olana yönelik hitaptı.” alıntıları eşliğinde aktarır. Bu gereksinimler ve sorgular doğrultusunda, Joseph Kosuth, Sol LeWitt gibi sanatçılar ‘Sanat ve Dil’ grubunun içinde yer almalarıyla, Kavramsal Sanat’ın yaygınlaşmasında etkili olan, metin ve imge birlikteliğinden oluşan yapıtlar üretmişlerdir.

Bu bağlamlar doğrultusunda Joseph Kosuth, Tracey Emin, Jenny Holzer, Robert Montgomery gibi yazınsal imgeler ile mekânda diyaloglar yaratarak duysal ve zihinsel aktarımlarını gerçekleştiren sanatçıların yaklaşımlarına yer verilmiştir.

#### 3.3.3.1. Joseph Kosuth, Tracey Emin, Jenny Holzer, Robert Montgomery

- **Joseph Kosuth**

Kosuth, 1960'lardan bu yana sanatta dilin anlamını araştırarak dil temelli çalışmalar gerçekleştirmiş, çalışmalarında mekânda konumlandığı sözcükler ve cümleler ile zihinsel mekânlar, sorgular ve anlamlar oluşturmuştur. Kosuth'un yazınsal söylemler ile oluşturduğu güncel işlerine bakıldığında, 2019'da Milano'da Lia Rumma Galeri'de sergilenen ‘Existential Time’ (Varoluşsal Zaman) adlı çalışmasının, mekânda seyirciyi karşılayan ilk kat, zamansal söylemler içeren neon yazıların bulunduğu karanlık bir mekândan oluşmuştur. Üst katı ise yazar ve düşünürlerin kişisel eşyalarının replikasının bir araya getirdiği alandan olarak düzenlenmiştir. Bu iki mekân yazınsal

söylemler, imgeler ve nesneler arasında oluşan diyaloglara göre düzenlenmiştir. Kosuth, kavramları sergideki neonlardan oluşan cümleler ile imgeler;

“There are distances which are measured only in words.” (Sadece kelimelerle ölçülen mesafeler vardır.)

Çeşitli bağlamlarda anlam bulmaya yönelik olarak, zamansal sorgular içeren yazınsal imgelerden ve yazarları temsil eden eşyalarının replikasıdan oluşan serginin içeriği için galeri şu açıklamayı paylaşmıştır:

Zaman ve varoluş sorununa farklı yazarlar aracılığıyla çeşitli referanslardan yaklaşan bu sunum, Samuel Beckett'in varoluşsal zaman kavramı ve kullanımı üzerine bir oyun etrafında toplanıyor. Sergide, Jane Austen, Samuel Beckett, Simone de Beauvoir, Charles Darwin, Marcel Duchamp, Albert Einstein, Søren Kierkegaard ve Virginia Woolf dâhil olmak üzere çeşitli kültürel figürlerden kullanılabilir kişisel nesneler ve mobilyalara yer veriyor (Lia Rumma Galeri, 2019).

Kosuth'un neon yazılar ve mekânsal düzenlemeler ile zaman ve yaşam deneyimini çevreleyen anlam eksikliğini, sınırlarını ve fazlalığını noktalamaya çalıştığı yorumlanır.



**Şekil 3.35 :** Joseph Kosuth, Existential Time (Varoluşsal Zaman) Sergisi, Lia Rumma Galeri, Milano, 2019

- **Tracey Emin**

Tracey Emin ise, mekânda kişisel yaşantısına dair izleri yazınsal imgeler aracılığıyla gerçekleştiren bir diğer sanatçıdır. İtalic el yazısı karakterleri ile sunduğu neon ışıklar, bulunduğu mekânda duygusal ve romantik etkiler oluşturur. Aşk hayatında yaşadığı kırgınlıkları, yalnızlıkları, üzüntüleri içeren bu renkli, çekici ve duygu yüklü görsellerin, metnin içeriği ile zıt bir etki yarattığı görülmektedir. İçselliğini yansıtan yazınsal imgelerini bina cephelerinde kamusal alanda paylaşımına açan Emin’in, İngiltere’deki St. Pancras International tren istasyonu cephesindeki “I want my time with you.” (Seninle Olan Zamanımı İstiyorum.) içerikli neon tabelası, duygusal dışavurumunu kamusal alanda sergilediği çalışmalarındandır.

Emin, eserlerindeki neonun insan psikolojisi üzerinde yarattığı pozitif etkiler için, “Neon herkes için duygusaldır.”...“Neon ve argon gazları bizi pozitif hissettiriyor, bu yüzden lunaparklarda, kumarhanelerde, kırmızı ışıklı semtlerde ve barlarda neon var. Aynı zamanda, camın etrafında elektronik olarak titreşimi ile de ilgilidir, bu bir iyi hissetme faktörüdür. Neon, depresyondan muzdarip insanlara yardım edebilir.” açıklamasında bulunmuştur (Manatakis, 2019).



**Şekil 3.36 :** Tracey Emin, I Want My Time With You (Seninle Olan Zamanımı İstiyorum) Çalışması, St. Pancras International Tren İstasyonu

- **Jenny Holzer**

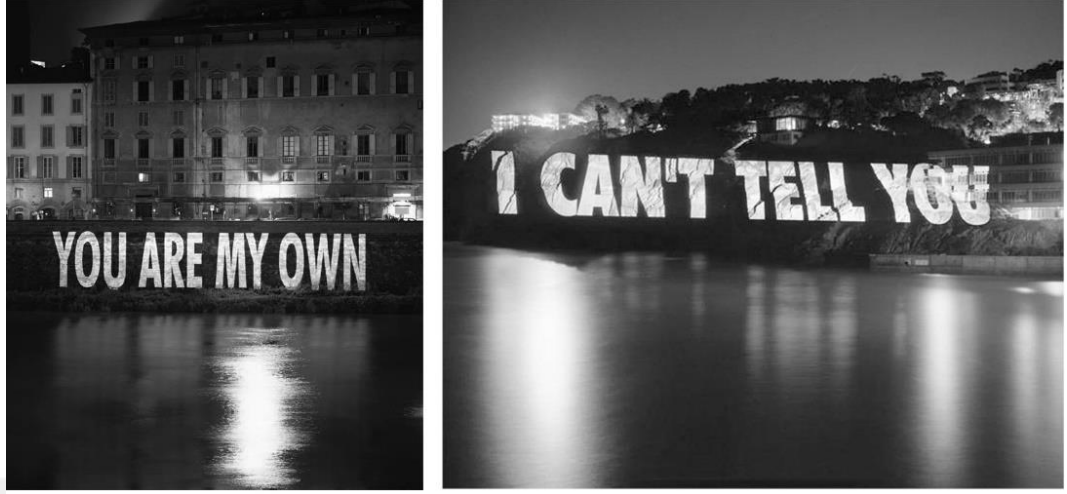
Neo-Kavramsal sanatçılardan Jenny Holzer, reklam panoları, bina ya da mimari yapılar üzerine projeksiyon ile yansıttığı büyük boyutlu kısa metinlerinin şiirsel ifadelerini mekân içinde elektronik ve ya led enstelasyonları şekilde sunarken kamusal alanda bir tepkiyi ortaya koyma ve izleyiciler arasında diyalog oluşturma amacını hedefler. Holzer'in ekranda yaratmayı amaçladığı iletişim dili, mesaj kaygısı olan, dilin gücüyle mekânlara hayat vermenin yollarını arayan şiirsel yaklaşımlara dönüşmüştür. Feminizm, şiddet, savaş, umut, umutsuzluk, duygusal ihtiyaç, özlem, gibi temalarla izleyiciyi beklenmedik mekânlarda, beklenmedik bir içerikle karşılaştırması ile güçlü psikolojik etkileri barındırır. Mekân ve yazınsal imge eşleşmesi ile oluşturduğu görsel çekiciliği, ışık enstalasyonlarında duygusal, yüzleştirici ve uyandırıcı içeriklerle sunmasıyla, mekânsal anlamlandırmaları şiirsel bağlamda etkilemiştir (Woodward, D., 2017; Nowness, 2018). Holzer, Thing Indescribable (Tarif Edilemez) adlı sergisinde mekân-nesne-ışık ile zihinsel imgeler üzerinden kavramsal metnin dahil edildiği bir mekânsal kurgu oluşturur.

“I feel you, I ask you, I don't ask, I don't wait, I won't ask you, I can't tell you, I lie.”

(Seni hissediyorum, sana soruyorum, sormuyorum, beklemiyorum, sana sormayacağım, sana söyleyemem, yalan söylüyorum.)



**Şekil 3.37 :** Jenny Holzer, Thing Indescribable (Tarif Edilemez) Sergisi



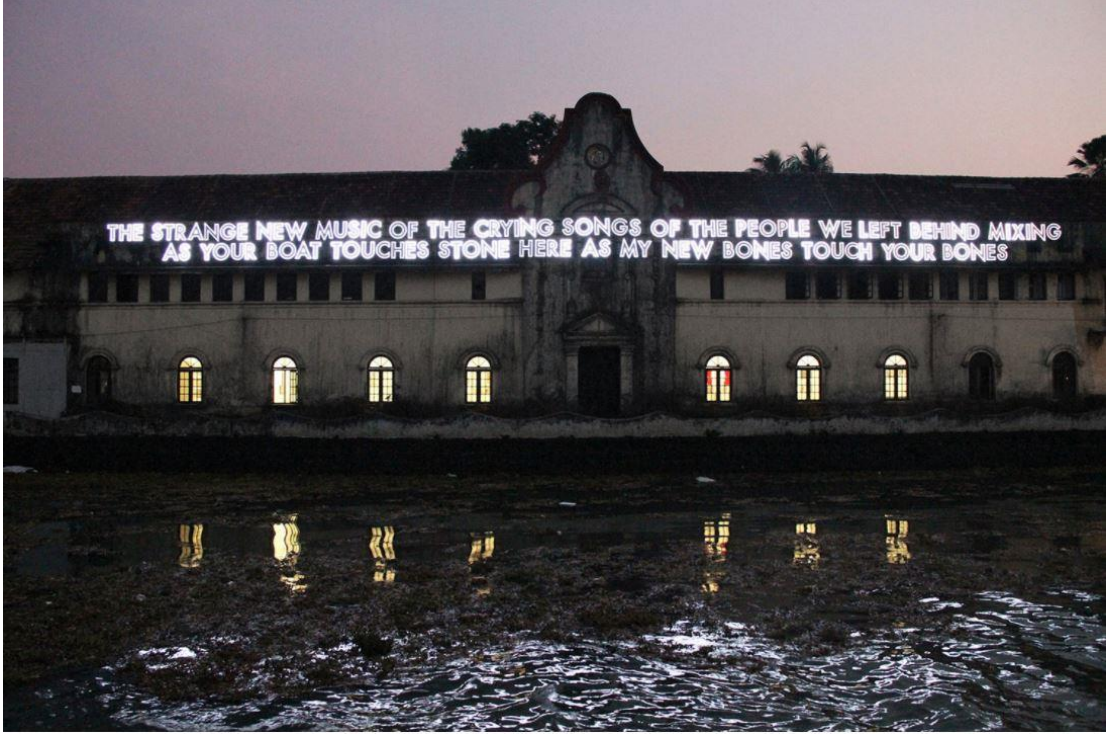
Şekil 3.38 : Jenny Holzer, Dış Mekân Projeksiyon Çalışmaları, Floransa Bienali, 1996



Şekil 3.39 : Jenny Holzer, Blue Purple Tilt, I Touch Your Hair (Saçlarına Dokunuyorum), 2007

- **Robert Montgomery**

Jenny Holzer'den ilham aldığını dile getiren çağdaş sanatçılardan, şair Robert Montgomery'nin, belirlediği mekânlarda konumlandığı yazınsal çalışmaları kendi iletişim dilini yaratmaktadır. Suyu çekilmiş boş havuzlarda, gün batımında açık havada, şehrin beklenmedik bir binasında, kimi zaman ateşe vererek ve içeriği ile beraber mekânsal algıyı da sorgulattığı devasal şiirsel içerikli enstalasyonlar sergilendiği yer ve mekânlara yeni anlamlar yüklemektedir. Yazınsal imgelerini, bilinçli olarak seçilmiş farklı mekânlarda performatif yaklaşımlarla sergileyerek, izleyici ve mekân arasındaki potansiyel iletişim çeşitliliğine ve derinliğine de olanaklar sunmuştur. 2013'te gerçekleşen bir röportajında sanatını etkileyen adımları “Yapmaya karar verdiğim şey, Jenny Holzer ve Lawrence Wiener gibi insanlardan gelen post-kavramsal bir geleneğe - metin sanatına - ama şiire bir adım daha yaklaşma denemesiydi.” şeklinde ifade etmektedir (Small, 2013).



**Şekil 3.40** : Robert Montgomery, Light Poems (Işık Şiirleri), Kochi Muziris Bienali, 2012

Montgomery yaratım sürecini şekillendiren şiirlerin geçmişindeki etkisini “Lise İngilizce öğretmenim bana Larkin’in Yüksek Pencereleler adlı şiir kitabını verdi... Şaşırtıcı bir şekilde, son sözler şöyle: ‘Sözlerden ziyade yüksek pencerelerin düşüncesi

geliyor: Güneşi kavrayan cam, Ve ötesinde, hiçbir şey göstermeyen ve hiçbir yerde olmayan ve sonsuz olan koyu mavi gökyüzü .' Görüntü şiirdir. Philip Larkin her zaman aklımın arkasında.” şeklinde dile getirir. Larkin’in üzerinde bıraktığı etki ile şiirin yarattığı imgelerin gücünü farkedenden Montgomery, şiirsel düşünüş ile yarattığı görselleriyle manevi duygulanımlara erişmeyi arzuladığını “Sanırım bir şehrin sihrini hatırlamak ve kutsal ve günlük hissini ya da sıradan bir Tanrı hissini ortaya çıkarmaya çalışmak, işimin önemli bir parçası. Sadece kendimi daha iyi hissetmek için.” şeklinde ifade eder (Small, 2013). Sanatı aracılığıyla deneyimlemek istediği hissini ruhani boyut olduğunu ifade eden Montgomery’nin çalışmalarından bazılarının içeriği şöyledir;

“All palaces are temporary palaces.” (Bütün saraylar geçici saraylardır.)

“I want to cry in your arms for a hundred years; I want to wake up in your arms for a hundred years.” (Yüz yıl kollarında ağlamak istiyorum; yüz yıl kollarında uyanmak istiyorum.)



Şekil 3.41 : Robert Montgomery, Light Poems (Işık Şiirleri),  
Avusturya Alpleri, 2015



Şekil 3.42 : Robert Montgomery, Light Poems (Işık Şiirleri), Yüzme Havuzu Statbad Wedding, Berlin, 2012



Şekil 3.43 : Robert Montgomery, Fire Poems (Ateş Şiirleri)

Yazınsal imgeler ile çalışan sanatçıların, psikolojik gereksinimleri, kişisel arzu ve hayal kırıklıkları, toplumsal olaylara dair kaygıları, rastladıkları bir şiir kitabı, görsel çekiciliğin ne olduğuna dair keşifleri, düşünme ve görme biçimlerini etkileyerek, kendi yaratım yollarını bulmalarına yardımcı olmuştur. Sanatçılar, sözcüklerle oluşturdukları sanat çalışmaları aracılığı ile izleyicinin zihninde oluşan yeni soyut mekânlar arasında geçişler yaratarak, sorgusal ve duygusal diyaloglar sağlamışlardır.

### **3.3.4. Mekânın Şiirsel Bağlamda Kullanıldığı Güncel Sergi Örnekleri**

Bu bölümde, 2019-2020’de Milano’da fiziksel olarak ziyaret edilen, şiirsel bağlamda değerlendirilen enstalasyonlara yer verilmiştir. Sergi kataloğu ve metinlerinin kaynak olarak yararlanıldığı analizlerde, diyalog içeren mekânsal kurguların gösterge-anlam ilişkilerine, küratörlerden alınan bilgilerle desteklenen açıklamalar getirilmiştir.

- **Jean-Luc Godard**

Film yönetmeni Jean-Luc Godard’ın, 2019’dan itibaren Milano’da çağdaş sanat müzesi Fondazione Prada’da (2019) sergilenen İsviçre’deki stüdyo-evi ‘Orpheus’un Stüdyosu’ (Le Studio d’Orphée) yaşam ve çalışma alanı olan mahrem alanını paylaşma açmıştır. Prada’nın sergi açıklamasında, Godard’ın, 2010’dan beri çektiği filmlerinde kullandığı teknik malzeme ile mobilya, kitap, tablo ve diğer kişisel eşyalarını İsviçre’nin Rolle kentindeki stüdyo evinden transfer ederek, halka açık şekilde sergileme kararı aldığı ifade edilir.

Serginin, Godard’ın deneysel yollarının fiziksel bir hatırası olarak ‘bir iz bırakma’ niyetiyle gerçekleştiği açıklanır. Ziyaretçilere, Godard’ın ‘İmgeler ve Sözcükler’ filmini tasarladığı ve sinematografik çalışmaları gerçekleştirdiği stüdyosunda, onun yaratıcı sürecindeki fiziksel mekânı yakından gözlemleme şansı sunulmuştur. Anlamlara ve yorumlara açık bir keşif deneyimi yaşatan şahsi stüdyo mekânı, Godard’a ait mekânsal ve duygusal bir coğrafyadan oluşmuştur. Godard’a ait objelerin, konumları, ilişkileri, eylemselliğin ve düşünselliğin mekândaki izleri, sanatçının çalışma alanındaki yaratım sürecine, kişiliğine ve özgünlüğüne dair verileri barındırmaktadır. Fondazione Prada’nın sergi açıklamasından bazı kısımlar şu şekildedir:

Kitaplar arasında Godard'ın 1983 yılında Prénom Carmen çalışmasıyla kazandığı Altın Aslan Ödülü'nü görebilirsiniz. Masanın üzerinde açık bir defter, cetvel, mürekkep şişesi, kedi şeklinde bir fare altlığı ve bitmemiş bir çalışma var. Duvara yaslanmış bir Kafka portresi. Anne-Marie Miéville'in 2003 yılında yayınladığı 'Images en parole' kitabı halının üzerine bırakılırken, çay masasının üzerinde onun çocukluğunda yarattığı ayakkabı kutusu büyüklüğünde bir sinema maketi duruyor... Le Studio d'Orphée'nin şiirsel ve metamorfik gücü, yaşam ve hayal gücü, varoluş ve sanatsal yaratım arasındaki bu diyalektik üzerinde yoğunlaşıyor. Orpheus ve Euridyce mitinden açıkça bahseden filmin başlığı, yönetmen ile Yunan şair-müzisyen arasında bir paralellik kurmaktadır (Fondazione Prada, 2019).

Godard'ın iç mekân enstalasyonu şeklinde sunduğu yaşam alanı üzerinden imgeleri sorgulatan mekân, nesne-imge-anı anlamalandırmaları ile bir kurgu oluşturmaktadır. Varoluşsal bağlamla ele alınan mekân; kişinin duygusal ve eylemsel izlerini barındırmasıyla, nesneler arası diyalogların sonucunda ortaya çıkan veriler üzerinden izleyiciye kavramsal bir okuma sunmaktadır.



Şekil 3.44 : Jean-Luc Godard, Le Studio d'Orphée Stüdyosu Fondazione Prada Sergisi, Milano, 2019

- **Pier Paola Calzolari**

Pier Paola Calzolari'nin çağdaş sanat müzesi Ica Milano'da 2019'da sergilenen Arte Povera eserlerinden biri olan 'Bed, Blackboard, Lamp, Rose' (Yatak, Yazı Tahtası, Lamba, Gül) (1970-75 ) adlı eseri, duygusal ve fiziksel izlerin objeler ile yarattığı mekânsal bir oluşumu örneklemektedir. Yatak ögesinin metafor olarak kullanılmasıyla bir anlatı sunan enstalasyonun açıklaması sergi katalog metninde şu şekilde paylaşılmıştır:

“Duvarda, tebeşirle çizilmiş ‘Askıya alınmış ilahi/şarkı’ (Suspended song) yazan bir karatahta var. Yanında gül ve sahneyi aydınlatan lambalı bir yatak. Bu, 1975'te Multipli için, Bologna, Berlin ve Milano'da çekilmiş bir dizi performansın bir dizi duygusunu ve belleğini işlemek amacıyla oluşturduğu dört enstalasyondan biridir. Başlangıç noktası günlüğüdü: Günden güne.” (Ica Milano).



**Şekil 3.45 :** Pier Paola Calzolari, Bed, Blackboard, Lamp, Rose (Yatak, Yazı Tahtası, Lamba, Gül)  
Ica Milano Sergisi, 2019 (Fotoğraf Merve Balki tarafından çekilmiştir.)

Sergilenen yatağın üzerindeki objelerle ilişkisinin ardındaki anlamların, performansa dayalı bir etki ile oluştuğunu, Japonyo'daki 'Toyota Municipal Museum of Art' sanat müzesi şu şekilde açıklamıştır:

“1974'te Milano galerisindeki performansta, gözleri bağlı çıplak bir kadın bir yatağa uzanmış ve başlığa iliştilmiş bir kara tahtaya resim yapmıştır. Tahtaya okunması zor olsa da İtalyanca 'canto sospeso' (askıya alınmış şarkı) ibaresi yazılıdır. Hayatımızın yaklaşık üçte birini yatakta geçiriyoruz. Orada birçok şey yaparız, hayal kurmak, sevişmek vb. Yukarıdan aydınlatıldığında, dikey olarak yerleştirilmiş gül, onu uçsuz bucaksız bir manzaraya dönüştürüyor gibi görünüyor. Yatak bir sahne ya da büyük bir ova olur. Burada gözü bağlı bir kadın olmamasına rağmen, bileşenlerin her biri tam o anda gerçeklik ve gerçek dışı arasında asılı kalır ve havada asılı kalır - çeşitli durumlara dair düşünceler çağırır.” (Toyota Municipal Museum of Art).

Performatif bir anlatının uzantısı şeklinde enstalasyona dönüşen eserde, yatak ögesi yaşamdaki işlevi bağlamında metafor olarak yer almasıyla, performanstaki eylemlerin yarattığı anlatıya sahne olmaktadır. Geçmişteki bir performansın izlerini taşıyan yatak, üzerinde bulunan imgeler ile performansın içeriğine yönelik çağrışımları harekete geçirirken, gizemli sembolik bir görsele dönüşmüştür. Bir araya gelen nesnelerin yatak sınırı içinde oluşturduğu mekânsal dil ve iletişim, metaforal bir anlatı sunmasıyla, izleyicide hikâyeyi çözmeye ve anlamaya yönelik merak uyandıran bir çaba geliştirmiştir. Günlük işlevlere hizmet eden objeler, performanstaki aktarıma bağlı taşıdıkları içerikler ile şiirsel boyutta bir anlatı sunarak, sanatsal ifade biçimine dönüşmüştür.

- **Martin Kippenberger**

Heykeltıraş, müzisyen ve yazar Kippenberger'in 2020'de Milano'da çağdaş sanat galerisi Fondazione Prada'da sergilenen 'The Happy End of Kafka's Amerika' enstalasyonu, Kafka'nın bitmemiş 'Amerika' romanından uyarlanarak, Amerika'yı dolaşan baş karakterin 'dünyanın en büyük tiyatrosu'nda iş başvurusunda bulunduğu bölümü yeniden hayal edilerek kurgulanmıştır. Kippenberger, yarım kalan romandaki hikaye üzerinden olası bir mutlu sonun hayalini, temsil niteliği taşıyan mobilyalar ile kurguladığı mekânda fiziksel olarak gerçekleştirmiştir (Casavecchia, 2020; Watling, 2012).

Tasarım ve ya kullanılmış eski mobilyaların kompozisyonel kurgusu ve dizilimi metafor işlevi ile referanslar yaratarak, görsel bir hikaye anlatımı sunmaktadır. Serginin içeriğine ilişkin olarak, ‘Tate Modern’ tarafından şöyle tanımlanmıştır:

Kurulum, toplu röportajlar yapmak için bir oyun alanı önermek üzere bir araya getirilmiş çok çeşitli nesne ve mobilyalardan oluşuyor. Arne Jacobsen ve Charles Eames'in sandalyeleri gibi yirminci yüzyıl tasarımının klasiklerinden, bit pazarlarından satın alınan yıpranmış masalara, önceki Kippenberger sergilerinin kalıntılarına ve hatta diğerlerinin eserlerine kadar kırktan fazla masa ve iki kat daha fazla sandalye bulunmaktadır (Tate Modern).

Sergideki mobilyaların her birinin, bir karakteri temsil etmesiyle, bu karakterler arasında yaratılan bir diyalogu önerdiği ve karakterlerle oluşturulan bu kurgunun sanatçılar arasındaki rekabete yönelik yargılara atıfta bulunduğu şöyle açıklanır:

“Kippenberger’in en karmaşık eseridir ve izleyiciye fazlasıyla olası anlamlar sunar. Bir düzeyde, enstalasyon, sanatçılar arasındaki rekabete ve sanat topluluğu içindeki sürekli yargılara atıfta bulunur. Ancak mobilyaların çeşitliliği aynı zamanda bir dizi kişilik ve psikolojik tipler de öneriyor ve röportaj formatı sanatçının ilişkilerin ve diyalogların temel önemine olan inancını yansıtıyor.” (Tate Modern).

Kippenberger, Kafka’nın ortak iş görüşmeleri fikrine, kurgusal bir ütopya niteliği yüklediği enstalasyonu için şöyle tanımlamıştır:

“Şehirde güvenilir eller, yardımcılar, ustalar, kendine güvenen işleyiciler ve benzerlerini istihdam etmeye çalışan bir sirk... Benim hayalimde sirk çadırının dışında iş görüşmeleri için kurulmuş masa ve sandalyeler olurdu.” (Tate Modern).

Kippenberger, roman karakterlerinin arasında gerçekleşen diyaloglara ilişkin referanslarla, mobilyaların fiziksel özellikleri üzerinden öznel hayal dünyasından yansıyan görsel-mekânsal bir diyalog gerçekleştirmiştir.



**Şekil 3.46 :** Martin Kippenberger, The Happy End of Kafka's Amerika, Fondazione Prada Enstalasyonu, Milano, 2020



**Şekil 3.47 :** Martin Kippenberger, The Happy End of Kafka's Amerika, Fondazione Prada Enstalasyonundan Tasarım Mobilyalar, Milano, 2020 (Fotoğraf Merve Balki tarafından çekilmiştir.)

- **Dan Flavin**

Minimalizmin öncülerinden Dan Flavin, 1996'da Milano'daki Chiesa Rossa kilisesinin restorasyonu ve yenilenmesi için yaptığı sanat eserinde, tarihi kilisenin içini bölgesel olarak yeşil, mavi, pembe, sarı gibi farklı renklerde ultraviyole ışıklarıyla aydınlatarak mekâna özgü bir yaklaşım gerçekleştirmiştir. Ziyaretçilere, mekânın işlevine uygun şekilde, spiritüel bir deneyim yaşatan aydınlatmalar, tüm alana yayılarak, farklı renklerin farklı duyuşsal etkileri ile, ışığın 'gece-şafak-gündüz' gibi

doğal bir ilerleyişini sunmaktadır. Flavin, çalışmalarının herhangi bir sembolik veya manevi yorumuna izin vermemiş olduğu belirtilse de kariyerinin ‘ikonlar’ ile başlaması ve bir ibadethanenin içini aydınlatmış olması manevi boyutlarla kurduğu ilişkinin etkisi şeklinde yorumlanmıştır. Flavin, ışığın ve renklerin mekânda yarattığı duyusal etkileri, manevi alana hizmet eden bir mekânda gerçekleştirmesi ile deneyimleyicilere mekânın tinsel boyutu üzerinden etkileşimler yaratmıştır (Fondazione Prada, 1996).



**Şekil 3.48 :** Dan Flavin, Chiesa Rossa Kilise Enstalasyonu, Milano, 2019  
(Fotoğraf Merve Balki tarafından çekilmiştir.)

Kavramsal sanatçıların kişisel deneyimlerinin psikolojik etkilerini, nesneye anlam yükleyerek nesne-mekân-insan diyalogu üzerinden enstalasyon aracılığı ile aktardıkları görülmüştür. Otobiyografik, varoluşçu, psikanalitik yaklaşımlar içeren çalışmalarında, işlevsel nesneleri gösterge şeklinde kullanmalarıyla, nesneleri anlamsal boyutta dönüştürmüşlerdir. Özne yöntemlerinden oluşan anlatımlarını aktardıkları mekânsal kurguları, izleyiciyi zihinsel mekânları düşündürmeye yöneltmiştir. Metaforlar üzerinden yarattıkları zihinsel mekân algısı ile mekânda

sorgusal ve duygusal diyaloglar gerçekleştirmişlerdir. Genel olarak araştırmada çalışmaları şiirsel bağlamda değerlendirilen kavramsal sanatçıların mekânsal yaklaşımlarına bakıldığında; Joseph Beuys'un yaşam ve sanat arasındaki birlikteliği açığa çıkaran mekânsal kurgularında; nesne-metafor ilişkisi, kişisel eşyalardan oluşan anlatım, doğa-hayvan-insan-mekân iletişimi yarattığı görülmektedir. Louise Bourgeois'nın yaşamsal deneyimlerini aktardığı eserleri ise; nesne-metafor ilişkisi, nesne-beden-mekân ilişkisi, sembolik anlatım, heykeller, nesneye yüklenen yeni kavramsal bağlamlar, mimari yapılar ve gerçek ölçekli yapısal elemanlar gibi yaklaşımlardan oluşmaktadır. Robert Gober'ın içeriğe yönelik sorgu uyandıran enstalasyonlarındaki tutumları; metafor, nesne-beden-mekân ilişkisi, işlevsizleşmiş nesnelere yüklenen yeni anlamlar, zihinsel ve fiziksel mekân diyalektiği, mesaj içerikli görseller içeren duvar kağıtları, mekânın belirli noktalarına konumlanan heykeller, mimari yapı elemanlarının özgün konum ve kurgusu şeklinde gösterilebilir. Sarkis Zabunyan'ın ise belleğin izlerini taşıyan eserlerini; metafor, zihinsel mekân, ışık, nesne-bellek ilişkisi, nesne-mekân diyalogu gibi kavramlar üzerinden gerçekleştirdiği görülmektedir. Anish Kapoor'un felsefi, kültürel ve spiritüel çalışmalarında ise; sembolik renk kullanımı, boşluk-mekân ilişkisi, özgün form ve oranlardan oluşan heykeller üzerinden anlatım sağlayan yaklaşımları benimsediği ortaya çıkmıştır. Yazınsal imgeler ile çalışan kavramsal sanatçılar ise, sosyal-bireysel mesajları duygusal ve ya sorgusal içerikli şiirsel imgeler ile aktararak, bu imgelerin konumlandıkları mekânla olan etkileşimleri üzerinden görsel diyaloglar yaratmışlardır.

### **3.3.5. Bedensel Dışavurumlar ve Şiirsel Mekân**

Şiirsel mekânın, özneye dair varoluşsal kavramlardan bağımsız düşünilemeyen nitelikleri gerekliliğiyle, mekâna öznel anlam kazandıran özne-mekân ilişkisine çok yönlü bir bakış sağlamak adına, mekân alternatif bir disiplin odağında bedensel dışavurumlar ve performans sanatı üzerinden değerlendirilmiştir. Varoluşa ilişkin dışavurumların beden ile aktararak, içsel-dışsal dünya etkileşiminin simgesel göstergeler üzerinden mekânsal değerler oluşturması, bedensel dışavurumları ve performans sanatını şiirsel mekân anlayışı ile değerlendirilmesini gerektirmiştir. Bu yönde, kişisel ve varoluşsal değerlerle şekillenen beden-zihin-mekân ilişkisinin yarattığı mekânsal oluşumlar, kurgular ve anlamlandırmaların analizleri yapılmıştır.

Sanatçıların bedeni aracılığı ile yarattığı mekânsallaşmaların, onlar açısından ne ifade ettiklerine yönelik mekânsal okumalarına yer verilmiş, şiirsel mekâna beden-zihin-mekân ilişkisi açıdan bir bakış oluşturulmaya çalışılmıştır.

### **3.3.5.1. Beden ve Mekân**

İçselleştirilmiş deneyimlerin, mekân üzerinden aktarılması ile şiirsel düşünüşün bir parçası olan mekân; bu bağlamda gelişen beden-nesne-mekân ilişkisinde de, özne tarafından içsel bir varoluş farkındalığı yaratılması ve aktarmasıyla şiirsel boyuta taşınmaktadır. Mekânda beden aracılığı ile dışavurulan içsel dünyanın mekâna tesir etmesi, yeni bir iletişim biçimi doğurmaktadır. Beden sanatsal ifade aracına dönüştürüldüğünde; bedenin eylemi, aktarılan duyuşsal durumun mekânda yarattığı etki, öznenen yansıyan verileri de barındırmaktadır. Bedenin, mekân üzerinde bıraktığı fiziksel etkiler sonucunda ortaya çıkan yeni anlamlar, mekânı algısal çeşitlilikle çok boyutlu olarak değerlendirmeyi gerektirmektedir.

Performans Sanatı'nda fiziksel mekânın sınırlarının kaybolarak, yerini zihinsel mekâna bıraktığı çalışmalara rastlanmıştır. Sanatçının öznel soyut dünyasını bedeni ile içsel farkındalık yaratarak zihinsel mekân boyutuna taşıyarak paylaşımına açtığı görülmüştür. İç-dış dünya iletişimi, performans sanatçıları tarafından bedensel oluşumlar aracılığı ile kurgusuz, yarı kurgusal ve ya geçici mekânlar biçimde gerçekleştirilmiştir.

1950'lerin sonunda, Kavramsal Sanat dâhilinde değerlendirilen, bedensel ifade biçimleriyle, sanat ve yaşam arasındaki sınırı kaldıran, seyirciyle doğrudan ilişki kurmaya yönelik çalışmaların sonucu olarak ortaya çıkan Happening akımı gerçekleşmiştir. Happening etkileşimiyle oluşan Fluxus akımı da, sanat bağlamında ele alınan yöntemlere getirdiği alternatif yaklaşımlarla, sanatın ve sanatçının tanım sınırlarının genişlemesine etki etmiştir (Antmen, 2009). Fluxus'un Performans Sanatları'na evrilmesi ile 1970'lerde sanatçılar içsel dünyasını bedensel olarak aktarım yoluna gitmiş, bu doğrultuda beden ve mekân ilişkisine dair yeni yaklaşımlar oluşmuştur.

Soyut Dışavurumcu ressamlardan Jackson Pollock'ın Zen Budizm etkileri ve serbest otomotizm yöntemi ile tuvale yansıttığı dışavurumlarını eylem ve bedenin hareketi ile yaratması (Action Painting-Aksiyon Resmi), Happening'in temelini hazırlamıştır. Bu etkileşimle, yaratım sürecine odaklanan Happening, sanatsal üretimler ve yaşam

arasındaki sınırın belirsiz olarak algılanmasına olanak sağlamış, öznenin merkezde olma düşüncesi, zamansal ve mekânsal boyutta da değer kazanmıştır (Yılmaz, 2006). Bu dönemde (1950), Zen felsefesiyle ilgilenen müzik teorisyeni John Cage'in, sanatı yaşamın içinde eyleme dönüştürme anlayışıyla, ses düzenlemelerini rastlantısal ve kurgusuz olarak halka açık eylemler şeklinde gerçekleştirmesi birçok disiplini etkilemiş Joseph Beuys, Yoko Ono, Allan Kaprow gibi sanatçıların öncüsü olduğu Fluxus hareketinin başlangıcı olarak varsayılmıştır (Germaner, 1997).



Şekil 3.49 : Jackson Pollock, Action Painting (Aksiyon Resmi), 1950

1960'larda ise, Performans sanatı öncülerinden sayılan Yves Klein'ın spiritüel sorgularını bedensel ifadeler üzerinden görsel sanatlara dönüştürmesi; beden odaklı sanatların başlangıcı olarak görülmüştür. Klein, 'Anthropometries of the Blue Period' (Mavi Dönemin Antropometrisi) adlı eserinde, çıplak modellerin bedenlerini boyayıp, bedeninin tuval üzerindeki eylemleri ile insan figürünü canlı fırça gibi bir yaratım aracı olarak kullanmış ve bu süreci orkestra eşliğinde canlı performans şeklinde sunarak gerçekleştirmiştir (Yılmaz, 2006). Duvarda iz bırakan beden silüetleri, Klein'ın beden üzerinden, manevi olanı yüceltmesinin göstergesi olarak mekânda yerini almış ve bedeninin gerçekliğine dair sorgular yaratmıştır. Görünmeyen boyutsal alanın varlığını, beden-mekân üzerinden sorgulayan yaklaşımı ile izleyiciyi zihinsel mekânlara düşündürmeye yöneltmiştir.

1970'lerden sonra performans sanatı Marina Abramovic, Ulay (Frank Uwe Laysiepen), Vito Acconci gibi sanatçıların öncülüğünde gelişmeler göstermiştir. Bu dönemde; Trisha Brown, Bruce Nauman gibi sanatçılar bedeninin hareketlerinin

oluşturduğu duyusal ve algısal mekânı sorgulanmış, mekânın sınırları aşılarak mekân zihinsel bir varoluş olarak ele alınmıştır. Mekânı, beden aracılığıyla iletişim kurarak anlamaya çalışan Nauman; mekân ile kurulan temasın, bedenin farkındalığını sağladığına dair görüşleriyle, sanatçıların tutumlarını etkilemiştir (Nicolin, 2016). Performans sanatçılarının tinsel ve duyusal alana ilişkin arayışları ve aktarımlarını, beden-mekân etkileşimi aracılığıyla ifade ettikleri görülmüştür.

### 3.3.5.2. Bedensel Dışavurumların Mekân ile Etkileşimi

Bedensel dışavurumlar ile aktarımlarını gerçekleştiren sanatçıların mekân ve nesneyi kullanım biçimleriyle yarattıkları etkileşimler değerlendirildiğinde, özne odağında ve içeriğin amacı doğrultusunda yaklaşımların ve yöntemlerin çeşitliliği görülmektedir. Performans sanatçılarından Yoko Ono, 1969'da John Lennon ile gerçekleştirdikleri 'Bed-ins for Peace' (Barış Yatağı) eylemsel performanslarında, yatağı huzurun, mutluluğun ve aşkın bir sembolü gibi kullanmış, bir hafta boyunca bedensel olarak yataktan çıkmadan, şarkılar söyleyerek savaş karşıtı yaklaşımları ile Vietnam Savaşı'nı protesto etmişlerdir. Yer aldıkları beyaz çarşafli yatağın üzerinde ve çevresinde barış hissini çağrıştıran çiçekler ve müzik enstrümanları bulunmaktadır. Kişisel ve işlevsel bir mobilyayı, bedensel ifadeleri ile toplumsal bir olaya tepki çekmek için kullanmalarıyla yarattıkları düşünsel sorguları şiirsel bir görsellikle aktarmışlardır (Frank, 2009).



Şekil 3.50 : Yoko Ono ve John Lennon, Bed-ins for Peace (Barış Yatağı), Queen Elizabeth Oteli Montreal, 1969



Şekil 3.51 : Rebeca Horn, Lovers Bed (Aşıklar Yatağı), 1990

Beden-mekân etkileşimi ile anlatı sağlayan bir diğer performans sanatçısı Rebeca Horn ise, geçirdiği hastalık sürecinin psikolojik etkileri ile kişisel deneyimine ve iç gözlemine dayalı olarak gerçekleştirdiği, ‘Lovers Bed’ (Aşıklar Yatağı) adlı enstalasyonunda, tek kişilik hastane yatağını anımsatan demir bir yatağın üzerine konumlandığı kelebekler ile hayatın kısa olduğuna dair duyguları aktarmak istemiştir (Fineberg, 2014). Beden ile etkileşimi olan günlük hayatta işlevsel olarak kullanılan yatak ögesini, duygusal bir aktarım aracı olarak kullanmasıyla, yatağı bir sembol haline dönüştürmüştür. Doğa ve insan ilişkisi üzerinden mekânîk uzuvlar geliştirerek, bedensel mekânsallıklar sağlayan çalışmaları (Body Landscapes) ile bilinen Horn, bu çalışmasında da beden ve mekân arasında kurduğu ilişkiyi, psikolojik deneyim üzerinden yatak ögesini sembolleştirerek aktarmıştır.



Şekil 3.52 : Rebeca Horn, Weisses Körperfächer ve Messkasten, Body Landscapes, 1970-72

Canlı modelleri kullanarak galeri ve müze enstalasyonları yaratan İtalyan çağdaş sanatçılardan Vanessa Beecroft ise, bedenleri heykelsi nesneler gibi, monokromatik veya akromatik renkler ile sergileyerek, nesneselleşmiş bedenlerin mimari alanla yarattığı ilişkileri, izleyici-nesne ilişkisi ve bu ilişkilerin yarattığı anlamları sorgulamıştır. Modellerin bedenlerini, aktarmak istediği içerikleri oluşturacak şekilde konumlandırması ile içe bakış yarattığını ifade etmiştir. Beecroft, kendi hayatında kaçırdığı şeylerin temsilini gerçekleştirmeye çalıştığını belirttiği bu yaklaşımını, “Çalışmamın birincil nedenleri şiirsel, içe-bakışsal, psikanalitik, sosyal, biçimsel, kompozisyonel olmaya devam ediyor...” şeklinde dile getirmiştir (Beecroft, 2003).

Beden ile aktarımlarını gerçekleştiren sanatçıların mekân ile kurdukları etkileşimler; Merleau-Ponty’nin mekân, beden ve ruhu bir bütün olarak ele aldığı yaşayan mekân kavramı ile ilişkilendirilmektedir. Merleau-Ponty’nin, bedeni bir mekân olarak tanımlayan bu düşüncesi; evrenin, duyuları işlevlendiren beden aracılığı ile kavranabildiğini belirtmektedir (Merleau-Ponty, 2010). Ponty’nin bu kavramına paralel olarak, sanatçıların duyuların uyanıklığında beden aracılığı ile varoluşlarına dair anlamlara erişimeye çalıştıkları gözlemlenir.



Şekil 3.53 : Vanessa Beecroft, Ponti Sisters (Ponti Kardeşler) Çalışması, 2001

Sanatsal üretimlerde, mekân ile kurulan bedensel eylem, temas ve kurguların, yaşamsal ve varoluşsal sorguları içerdiği görülmüştür. Psikolojik boyutta yenileyici ve sorgulamaya yönelik bir dönüşümün aracı olarak gerçekleşen bu etkileşimlerde, bedenin mekândaki nesneler ile ilişkisi, sanatçıların içsel alanlarının yansıtıldığı verilerden oluşmuştur. Performans ve bedensel eylemlerini mekânsal etkileşim ile gerçekleştiren sanatçılardan, şiirsel mekânın nitelikleri olan tinsellik, varoluşçuluk, metafor ve iç-dış dünya iletişimi gibi değerler üzerinden yaratımlarını gerçekleştiren Marina Abramović, Francesca Woodman, Ana Mendieta ve Tracey Emin'in içsel dünyaları ile dış dünya arasında bağlantı kurma gereksinimi ile gerçekleştirdikleri mekânsal diyalogları incelenmiştir.

### **3.3.5.2.1. Marina Abramović, Francesca Woodman, Ana Mendieta, Tracey Emin**

- **Marina Abramović**

Performans sanatının öncülerinden Marina Abramović, çalışmalarında yaşamsal deneyimleri doğrultusunda gelişen bir gereksinim olarak, fiziksel ve zihinsel sınırları zorlayan, dayanıklılığı sorgulayan deneyimler gerçekleştirmiştir. İnsanın ancak derin fiziksel ve zihinsel tecrübeler ile dönüştürülebileceğini savunan Abramović, performanslarında üst benlikle hareket ettiğini ve bu benlik durumunu paylaştığı izleyicinin enerjisinin limitlerle yüzleşmesine yardımcı olduğunu belirtir. Bu paylaşımda, vücudun objeye dönüştüğünü, bir heykel meteryali olduğunu, enerjiyi ve benlik durumlarını aktaran bir araç görevi gördüğünü belirtir. Performanslarında mekân ile kurduğu ilişkilerin de bedensel, zihinsel ve tinsel boyutların birlikteliğini yansıttığı görülür (SSM, 2020).

Abramović ve Ulay 1977'de, Bolonya Modern Sanat Müzesi'nin giriş kapısında gerçekleştirdikleri 'Imponderabilia' adlı performanslarında, harekesiz ve çıplak bedenleriyle karşılıklı olarak kapı eşiğinde yer alarak, aralarında sınırlı bir boşluk yaratmışlardır. Mekân ile doğrudan fiziksel iletişimde olan bedenleri, bu kurgu ile mekânın bir parçası gibi mekâna dâhil olmuş, deneyimleyiciyi fiziksel temasla kendi aralarından, seçim yaptıkları bir yöne dönerek geçmeye yönlendirmişlerdir. Performansta mekânın duygusal bir simge ve eşiğin metafor olarak kullanımı, insanlara sınırları hissettiren fiziksel ve zihinsel bir deneyim yaşatmıştır (Abramović,

2016). Abramović, 'Walk Through The Wall' (Duvarlardan Geçmek) adlı otobiyografisinde, bu performansları için "Çalışmayı geliştirirken, basit bir gerçeğin üzerinden geçiyoruz: Sanatçı olmasaydı müze olmazdı. Bu fikirden şiirsel bir jest yapmaya karar verdik - sanatçılar kelimenin tam anlamıyla müzenin kapısı olacaktı." açıklamasında bulunmuştur (Abramović, 2016). Galerinin duvarında performansın içeriğini açıklamaya yönelik yayınlanan, insan davranışlarının kestirilemediğini vurgulayan metin şöyledir: "Ölçülemez. Kişinin estetik duyarlılığı gibi ölçülemez insan faktörleri. İnsan davranışını belirleyen ölçülemez şeylerin ağır basan önemi." (Abramović, 2016). Performansın kayıtlarında, girişe gelen insanların kapı eşiğinden geçerek müzeye girip girmeyeceklerine veya hangi yöne dönerek geçeceklerine yönelik belirsiz ve kararsız davranışları gözlemlenmiştir. İnsanların tepki ve etkileşimlerinin gözlemi üzerinden bir yansıma performansı olarak gerçekleşen performans; kapı eşiğinin bir sembol haline getirilmesiyle ölçülemeyen ve kestirilemeyen kararların fiziksel davranışlara olan etkisinin önemini vurgulamıştır.

Abramović ve Ulay'ın müze, açık hava ortamı gibi farklı yerlerde uzun süre karşılıklı hareketsiz oturarak gerçekleştirdikleri 'Nightsea Crossing' (Gece Denizi Kavşağı) adlı performansları ise mekânın ve nesnelerin, beden-zihin etkileşimi açısından önem kazandığı bir diğer çalışmalarıdır. Mekân üzerinden aktarmak istedikleri sessiz diyalogu, bir maun masa ve iki sandalye ile oluşturdıkları kompozisyon kurgusu ile sunmuşlardır. Abramović ve Ulay, ritüelistik yaklaşımlar ile gerçekleştirdikleri bu performansları için "Nightsea Crossing gerçek performanstan önce ve performans sırasında bir oruç ve sessizlik döneminin yer aldığı 90 günlük destansı bir çalışmadır. Performans, günde yedi saatlik hareketsiz bir konsantrasyon sürecinden oluşuyor." şekilde açıklamada bulunmuşlardır (Galambosova, 2020). Performansta, göçebelik, yaşam döngüsü, zaman ve mekânın varlığını belirten kültürler gibi kavramları, dingin ve sessiz bir içe dönüş eylemi ile ele almışlardır. Abramović'in bu performansı natürmorta dayalı kurgusal bir düzende, meditatif bir sessizlik, 'sessiz bir yaşam' olarak tanımlanmıştır. Masanın Dharma pozisyonu ile ilişkisi, meditatif eylemle beraber kültürel, tarihi, coğrafi, mistik kökenleri çağrıştırmaktadır. Masa, Abramović ve Ulay'ın bireysel zihinsel yolculukları arasındaki görünürlüğü temsil eden bir sembol gibidir ve bağlayıcı bir işlevle uzam algısı oluşturur. Masa ve iki sandalye, gittikleri her yerde onlara ait bir paylaşım alanını tanımlar, onlarla beraber farklı coğrafyalarda aktarımlarını gerçekleştirmelerine eşlik etmek için taşınmışlardır.

Hareketsiz duruşları ve gittikleri ortama göre değişen renkli kıyafetleri ile bedenleri bu kompozisyon ile birlikte, bulundukları mekânın bir parçası olarak algılanır. Sessizliğin ve hareketsizliğin senkronizasyonu ile gelişen performansları, bilincin zihinde işlemeye devam edişini hatırlatarak, içsel bir bilincin keşfini izletir nitelikte ve etkidedir (Aksoy, 2014).



Şekil 3.54 : Marina Abramović ve Ulay, Nightsea Crossing (Gece Denizi Kavşağı)  
Performansı, 1981

‘Kitchen’ (Mutfak) adlı performansı 2009’da, Abramović’in çocukluğundaki anıları simgeleyen mutfak ile kurduğu tinsel bağı, mekânda otobiyografik olarak aktardığı çalışmasıdır. Mutfakta mistik havaya yükselme deneyiminden bahseden Avila’lı Azize Teresa’ya sunduğu bir saygı duruşu olarak gerçekleştirdiği performansında, yaşadığı manastır geçmişi ile kendi anılarının şekillendiği mutfak mekânın bir araya gelmesiyle simgesel bir alan oluşturur. Carthusian rahibeleri manastırında görkemli bir mimarisi olan mutfağın terk edilmiş alanlarında gerçekleştirdiği performans, bellek ve mekân üzerinden şekillenerek, kap, süt gibi somut nesnelerin de kullanımı ile mutfaka ait simgesel nesne ve eylemleriyle tinsellik ile kurulan bir diyaloga dönüşmüştür. Milano’daki San Sepolcro Kilisesi’nde video kayıtları üzerinden gerçekleşen serginin kataloğunda; Abramović’in elindeki tencerenin sallanması ve sütün dökülmesi, Azize Teresa’nın bahsettiği iç depremlerden birinin sismografi olarak açıklanmış, performans için ‘Marina’nın performansı, gizli bir ruhsal enerjinin keşfidir’ tanımında bulunulmuştur. Abramović ise, ‘Kitchen’ performansının oluşumuna etki eden anılarını, mekânsal bellek ile ilişkilendirerek şu şekilde ifade etmiştir:

Çocukluğumda büyükannemin mutfağı dünyanın merkeziydi: tüm hikâyeler mutfakta anlatılıyordu, hayatımla ilgili tüm tavsiyeler mutfakta veriliyordu, tüm fallar, siyah kahve fincanları aracılığıyla mutfakta gerçekleşti. Bu yüzden gerçekten dünyanın merkeziydi ve en iyi anılarım orada gerçekleşti. Manevi dünya ile gündelik dünyanın buluştuğu ve karıştığı bir tür yerdi (Abramović, 2009; Lucas, 2009).

Abramović'in fiziksel sınırları aşıp zihinsel sınırlara erişme isteğinden doğan tinsel arayışları, mekândaki nesneleri bir aracı, ileti ya da metafor gibi kullanarak yorumlaması ile form bulmuştur.



Şekil 3.55 : Marina Abramović, Kitchen (Mutfak) Performansı, 2009



Şekil 3.56 : Marina Abramović, Kitchen (Mutfak) Performansı, 2009

- **Francesca Woodman**

Amerikalı fotoğraf sanatçısı Francesca Woodman, sürrealizm ve feminizmin etkisiyle genellikle kendi portrelerinden oluşan fotoğraflarında, mekân-zaman-beden arasında sorgusal ilişkiler yaratarak, iç dünyası ile dış dünyası arasındaki etkileşiminin aktarımını yansıtmıştır. Bedenini ve yüzünü eksik, belirsiz ve gölgeli olarak gösterdiği fotoğrafları; depresyonda, kimliksiz, nihilist bir ruh halinin okunduğu psikolojik yansımaları içermektedir. Yaratımları psişik, mekânsal ve bedensel sınırların aşılması, kimliğin kaybolması, belirsizliği gibi dramatik temaların etkisinde ilerlemiştir. Mekânla olan ilişkisi de bu bağlamda bedensel bir diyalog şeklinde gelişmiş, bulunduğu mekânda genelde çıplak bedenini, içsel geçekliği ile etkileşimli bir şekilde konumlandırmıştır. Çalışmaları, benlik arayışı, benliğinin varlık-yokluk arasındaki gelgitlerini, mekân-beden arasındaki gizli anlamları ve analogileri açığa çıkarmıştır (Townsend, 2010).



Şekil 3.57 : Francesca Woodman, Untitled (İsimsiz)



Şekil 3.58 : Francesca Woodman, House #4 (Ev #4)

Figürlerini (bedeni) kapılar, aynalar, soyulan duvarlar, parçalanmış pencereler, harabe evler, doğal ışık gölgesi, boş koridorlar, boş şömineler, beton tuvaletler, çürüyen binalar gibi çorak ortamlarda fotoğraflamıştır. Bedenleri mekân-zamanın uzamına hapsolmuş gibi zihinsel bir yanılsama yaratırcasına konumlandırmıştır. Bedenini eski mobilyaların bir parçası ve ya duvar kâğıtlarının arkasında duvar ile bütünleşmiş gibi fotoğraflaması ile bedenini bulunduğu mekânın bir parçası haline getirmiş ve ya mekânsal öğeleri beden imgesi şeklinde tasvir etmiştir. Beden ile mimari arasındaki örtüşmelerde, bedenini yapısal elemanlar ve nesneler ile konumlandırmasıyla, yapının özellikleriyle kişisel anlam katmanlarını özdeşleştirmek istediği görülmüştür. Woodman'ı ve sanatını derinlemesine analiz eden 'Francesca Woodman: scattered in space and time' adlı kitabın yazarı sanat tarihçisi Chris Townsend, Woodman'ın sembolik mekân kullanımı üzerine görüşlerini şöyle açıklamıştır:

Stüdyonun veya terk edilmiş binanın döküntüsü ruhani veya mistik hale gelebilir; yırtık kâğıt melek kanatlarına dönüştürülebilir; ikinci el mağazalardan kurtarılan antika giysiler, klasik mimari formların kıvrımlarına ve perdelerine dönüşebilir... Sınırları hep unuttur, çerçevenin dışına veya içerisine girer... Hem mekânsal hem de zamansal bir sonsuzluk... (Townsend, 2010).

Woodman'ın çalışmalarında, nesnelerin zamansal ve mekânsal anlamda iç içe geçmesinin, temsil alanındaki varlık ve yokluk arasındaki belirsizliği çağrıştırdığı belirtilmiştir. Çalışmaları, belirsizlikle ve formların yer değiştirmesiyle, alışılmadık kompozisyonlar yaratmasıyla, gölge ve yansılar eşliğinde, semboller taşıyan mekânsal ilişkilerin gerçekleştiği içeriklere dönüşmüştür (Townsend, 2010).

Woodman'ın mekân ile kurduğu öznel ilişki, kendi içsel dünyası odağında yapılan bir mekân okuması ile anlaşılmaktadır. Otobiyografik olarak değerlendirilen çalışmalarının psikolojik boyutu, mekânı nasıl kullandığına dair verilerde barınmaktadır. Townsend (2010), Woodman'ın Sylvia Plath'ın şiirlerindeki gibi bedenine başka bir gerçeklik boyutuyla yaklaştığını ayrıca Virginia Woolf'un 'Kendine Ait Bir Oda' adlı kitabındaki anlatıma benzer şekilde kendine ait alanlar yaratmış olduğunu ileri sürmektedir. Woodman bu yaratımlarda, iç görülerini ve içsel çatışmalarını metaforik ve ya simgeselleşmiş anlatımlarla, nesnelerin mekân ve bedeni ile ilişkisi üzerinden aktarmıştır. Mekânsal sınırları, gölgeleri, silüetleri barındıran bu aktarımları iç-dış alanları arasında oluşturmaya çalıştığı bağlantıların temsili şeklinde

değerlendirilmiştir. Woodman “You cannot see me from where I look at myself.” (Beni, benim kendime baktığım yerden göremezsin.) şeklindeki söylemi ile kişiselliğe ait tinselliğin, başkası tarafından algılamasının güçlüğüne ima ederek, tinsel dünyayı öznenin kişisel verileri üzerinden sorgulama derinliğine sürüklemektedir (Townsend, 2010).



Şekil 3.59 : Francesca Woodman, House #3 (Ev #3)

Townsend (2010), Woodman’ın kendisini terkedilmiş bir evin odasındaki iki pencerenin arasında konumlayarak, çiçek desenli bir duvar kağıdı ile yüzünün ve vücudunun belli parçalarını örttüğü ‘Space 2’ (Mekân 2) adlı serisinde yer alan çalışmasında, Woodman’ın psikolojisine ait aktarımları için referanslar gösterdiğini öne sürer. Woodman’ın, Charlotte Perkins Gilman’ın ‘The Yellow Wallpaper’ (Sarı Duvar Kağıdı) romanında kadın karakterinden esinlenmesiyle, onun ruh haliyle kendini özdeşleştirerek gerçekleştirmiş olabileceğini belirtmiştir. Woodman’ın, psikolojik etkiler ile oluşturduğu mekânsal kurgusu, dış dünyadan sakladığı iç dünyasının ve gizlediği benliğin temsili şeklinde yorumlanmıştır.



Şekil 3.60 : Francesca Woodman, Space 2 (Mekân 2)

Woodman'ın bir otoportresinde ise, eski bir evin odasında, sandalyede yarım oturduğu, objektife şaşkın olarak baktığı, zeminde kurgusal olarak yaratılmış gölgesi yer almaktadır. Bedensel imgeler ile yarattığı mekânsal algı, Jung'un persona ve gölge arketipi ile bağ kurularak açıklandığında, Woodman'ın iç dünya-dış dünya arasındaki alanda doğan bir kimlik sorgulamasının uzamsal düzlemde ortaya çıkması şeklinde yorumlanabilir.

Woodman'ın 'Self-deceit' (Kendini Kandırma #1) adlı serisinden bir fotoğrafında ise Woodman, yarısı eski duvarın arkasında gizlenmiş çıplak bedeni ile zemin üzerinde konumlandığı imgesinin bulanık olarak yansıdığı aynaya doğru uzanmaktadır. Bir tür içselliği sorgulama nesnesi olarak tanımlanan aynanın sık kullanıldığı Woodman fotoğraflarında, ayna doğrudan görülemeyen bir şeyi ortaya çıkardığı gibi, kendi bakışımızın kapsamının ötesindeki alanı da açığa çıkarır. Yakın ve uzağın, iç ve dışın iç içe geçtiği Woodman sahnelerinde, ortam sadece gözlemlenen yer değildir, aynı zamanda kişinin gözlemlediği yeri de belirleyebilir. Woodman'ın amacı, kameranın ve bedeninin ötesinde bulunan görüş alanı dışındaki boş mekânı görüş alanına dâhil ederek sorgulaması olarak tanımlanabilir.



**Şekil 3.61 :** Francesca Woodman, Self-deceit #1 (Kendini Kandırma #1)

‘Outside In: Francesca Woodman’s Rooms of Her Own’ adlı makalenin yazarı Binotto; Woodman’ın beden-mekân üzerinden kurduğu ilişkilerden okunan kimliğine dair içsel sorgular içerdiği yaklaşımlarını, Freud ile bağ kurarak şöyle ilişkilendirmiştir, “Freud, bu paradoksal psikolojik mekânsallığı ‘içimizdeki yabancı alan’ın harikulade görüntüsünde yakalamaya çalıştı. Bize en yabancı olan, içimizdeki süreçlerdir.” (Binotto, 2014). Freud’un; psikolojik mekânsallığı benliğin bilinmeyen, keşfedilmeyen yanlarında aradığı bu yaklaşımına göre, Woodman’ın benliğine ait bilinmezliklerini ortaya çıkaran çalışmalarının onun psikolojik mekânsallığına dair gerçekleri barındırdığı söylenebilir.

Binotto (2014) Woodman’ın çalışmalarını bir diğer açıdan, Lacan’ın ‘Ayna Evresi’ örneği ile bağ kurarak açıklamış, ruhun sürekli olarak içeride ve dışarıda gezinmesi ile varlığını farklı yerlerde sürdürmesiyle öznenin bütünlüğünün kaybolduğunu belirtmiştir. Woodman’ın fotoğraflarındaki psişenin değişken konumlarda bulunma durumları, mekânda dışı içeriye ya da içi dışarıya dahil ederek gerçekleştirdiği kurgularında görülmektedir.



**Şekil 3.62 :** Francesca Woodman, Untitled (İsimsiz)

Binotto (2014), Woodman'ın boş bir odanın içinde, hava boşluğunda duran ters döndürülmüş olarak bedeni ile konumlandırarak fotoğrafladığı kapıyı, erişilemeyen başka boyutların temsili ile ilişkilendirerek açıklamaktadır (Şekil 3.62). Binotto, fotoğrafın dönüştürücü eylemi aracılığıyla yaratılan diğer uzamsal gerçekliğin kanıtı olarak yorumladığı Woodman'ın bu çalışması için “Kapının basitçe duvara dayandığını ve sonra ustaca seçilmiş bir açıdan fotoğraflandığını bilebiliriz, ancak resimde kapının kendisini giriş olarak göstermesi için farklı bir bakış açısına geçmemiz gerekiyormuş gibi görünüyor. Başka bir boyuta, eğimli ve ters bir şekilde odaya yansıtan başka bir dünyaya açılan portal.” şeklinde açıklamaktadır. Woodman'ın diğer çalışmalarında olduğu gibi bu çalışmasında da görülen yan odaların, dış mekânların, gerçek mekânın doğal uzantılarından çok, rahatsız edici, anlaşılmasız gizemli bir hiçlik gibi yer aldığını dile getirir.

Woodman, iki kapılı bir odanın köşesini odak aldığı bir diğer çalışmasında ise, fotoğrafın altına yazdıkları ile bir anlatı sunmaktadır. Kapalı bir kapı ardında gizlenen ve hangi kapının ardında gizlendiği bilinmeyen takvimler için metinsel olarak ‘bu kapının içindeki takvimler’ kelimeleri ile esrarengiz bir ima yaratmıştır. Binotto'ya (2014) göre, Woodman mekân dışına yapılan bu atıfla; içerisi ile dışarı, gerçek oda ve hiçbir yer arasındaki sınırı kaldırarak mekân ve ötesinde oluşan başka bir boyuta geçişin temsilini oluşturmuştur.

Woodman'ın, kapıyı metafor olarak kullandığı bir başka çalışmasında ise, bir Hollanda (akordeon) kapının üst yarısını açarak, ikiye kesilmiş izleniminde, sadece bedeninin üst gövdesini göstermiş, beden kapının uzamsal bariyerini vurgularken aynı zamanda onu aşarak, varlığını aynı anda odanın içinde ve dışında olacak şekilde algılatmaktadır (Şekil 3.63). Bedeni boşluğun bir parçası veya uzamsal olarak belirsizleşen ara yüzler olarak konumlanmıştır (Binotto, 2014). Woodman'ın ruhsal olarak keskin ve uzamsal sınırlarda tanımlanamayan varoluş hissinin fiziksel göstergesi olan bu belirsizlik, beden ve mekân arasındaki bu ilişkiyle görünür olmaktadır.



**Şekil 3.63 :** Francesca Woodman, Untitled (İsimsiz)

Townsend (2010), Woodman'ın bu yaklaşımlarının, gerçek mekânın algısal yapılandırmasının, temsillerimizdeki mekânın algısal yapısı ile birlikteliği ile oluştuğunu açıklamaktadır. Woodman'ın bu yaklaşım ve yaratımlarını, görsel ve bedensel aktarımlar gerçekleştiren diğer sanatçılar ile benzerliği açısından Townsend şöyle ele almıştır;

Woodman ile deneysel film yönetmeni Maya Deren'in şiirsel olarak tanımlanan filmlerindeki temalar, semboller ve mekânsal kurgulara yansıma biçimleri arasında

benzerlikler görüldüğünü dile getirmektedir. Her ikisi de çalışmalarında, rüya, hayal gibi sürreal boyutlarda gerçekleşen figür ve nesneler kullanmış, mekânı psikolojik ve kavramsal içeriklerin yönlendirmesi ile ele almışlardır. Deren'in, anlatılarında hareketi, mekân ve zaman algısı ile iç içe geçirerek sunması, çözülmesi gereken gizemli sahnelere dönüştüğünü dile getirmiştir. 'In The Mirror Of Maya Deren' (Maya Deren'in Aynasında) belgeselinde kendisini, imgeler ile düşünerek görsel deneyimde anlatı gerçekleştiren bir şair olarak tanımlayan Deren, benlik arayışı ve benlik kaybı gibi konuları işlediği sahnelerinde, mekânın kompozisyonunu, içindeki bedenler ve objelerin sembolik kullanımı ile gerçekleştirmiştir (Kudláček, 2001). Bu anlamda, Deren'in filmlerinde kullandığı mekânlar, Woodman'ın fotoğraflarında oluşturduğu mekânların kurgu ve içeriğine benzerlik göstermektedir (Townsend, 2010).



Şekil 3.64 : Maya Deren, Filmlerinden Sahneler, 1943

Townsend (2010) Woodman'ın, fotoğraflarını görsel ve dilsel öğeleri bir araya getirerek, şiirsel altyazı anlatıları ile sunan fotoğraf sanatçısı Duane Michals'dan etkilendiğini de dile getirmektedir. Michals'ın oluşturduğu mekânsal kurgularda, zamanın askıya alınmış gibi hissedilmesi ve mekânın anlamalarını dönüştürerek bir anlatı sunmasının, Woodman'ın kendi anlatım dilini bulmasında etkili olduğunu ifade

etmektedir. Townsend ayrıca, Woodman'ın, bedensel dışavurumlar gerçekleştiren Ana Mendieta ve Vito Acconci ile benzer şekilde şiddet ve ortadan kaybolma korkularını vurguladığı performanslarının, bedensel ve mekânsal ilişki boyutunda dile getirme çabaları açısından benzerlik gösterdiğini belirtmektedir (Townsend, 2010).

Townsend (2010) Woodman'ın çalışmalarını şekillendiren yaşamsal sürecinin etkisini yazar Posner'in; 'sanatçıların çalışmalarının, onların biyografik gerçeklerinin verisi niteliğinde olduğu, yoğun öz-temsillerinin kaynaklarının ve anlamlarının anlaşılmasına katkıda bulunduğu' görüşü ile destekleyerek aktarmıştır. Townsend, eserlerin sanatçıların otobiyografilerinde derinden kök saldığı fikrini, Posner'in sanatlarını değerlendirdiği sanatçıları psikanalize ettiği gerçeğini dile getirerek vurgulamıştır. İç-dış mekân diyalektiğine ilişkin süreçlere, sanatçı-eser ilişkisinin analizi üzerinden erişilebileceği düşüncesinin önemini ifade etmişlerdir.

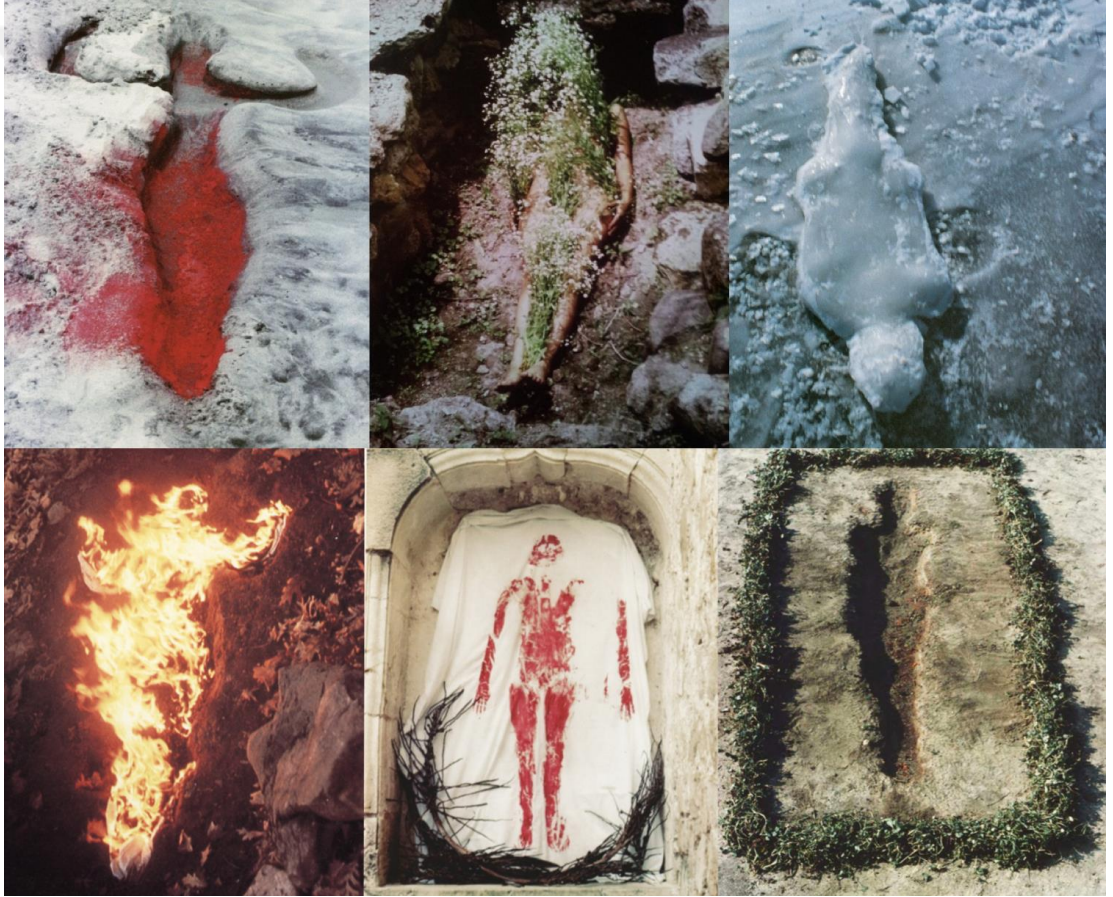
Francesca Woodman'ın benlik arayışları, iç-dış dünya arasındaki kaygıları, mekânda bedeni ve objeler ile kurguladığı ilişkiler üzerinden otobiyografik sembolik sahneler olarak yansımıştır.

- **Ana Mendieta**

Kübalı kavramsal, performans sanatçısı Ana Mendieta; mekânda bedeni ile bıraktığı izler ile aidiyetsizlik, kayboluş, varoluş kavramları odağında içsel aktarımlarını gerçekleştirmiştir. Mendieta'nın göçmenlikten dolayı yitirdiği kültürel bağlar, maruz kaldığı adaletsizliğin etkileri, sanatsal üretimlerinde kimlik, aidiyet, beden, yokluk ve cinsiyet gibi konuları içeren otobiyografik yaratımlarını etkilemiştir. Beden kullanımının sağladığı sınırsız ifade olanakları ile beden ve mekân arasında yarattığı ilişki, biçimsel olarak heykelsi yaklaşımlarla şekillenmiş, doğal oluşumlar üzerinde felsefi ve ruhani sorgular yaratmıştır. Çalışmalarında mekânla bütünleştikten sonra mekândan ayrılarak kaybolması ve ardından izinin kalmasıyla, yer aldığı dünyadan-mekândan kendini soyutladığı görülmüştür. Mendieta ruhsal durumlarını ve yaşamsal deneyimlerini, deneysel bir sanat pratiğine aktararak gerçekleştirmiştir.

Mendieta'nın, vücudunun silüetlerini toprak, çamur, kan, su, buz, çiçek, çim ve taş gibi malzemeler aracılığı ile doğanın sürekli değişime uğrayan alanlarına geçici izlerini bıraktığı 'Silueta' adlı serisindeki mekânsal yaratımları, içsel söylemlerini içinde barındıran çeşitli anlamlar taşımaktadır. Sonrasında bu izlerin yerinde sadece

bir bez parçasının veya çimenin kalması, kısa sürede doğa tarafından geri alınarak, bedenın ortama geri dönüşümünü göstermektedir. ‘Silueta’ hayat döngüsü, geçicilik, ölüm, var oluş gibi temalar, Afrika kabile ritüellerinden Santeria’nın etkisi ile bedenın tabiat ana ile özdeşimi gibi ilkel tanrıça figüratifliğinde biçim bulur. Özlem duyduğu Küba ile simgesel bir diyalog kurmak istemesi olarak yorumlanır. Benliğine yabancı ve aidiyetsiz hisseden Mendieta için silüetlerin kaybolması, kendi öz benliğine kavuşmak için fiziksel ve ruhsal bir arayışın ve ulaşımın temsili olarak da düşünülmektedir. Donald Kuspit, Mendieta’nın bedeninin mekânda bıraktığı etkileri “aynı anda hem maddi hem de anlaşılması güç bir gölge” şeklinde yorumlayarak açıklar (Townsend, 2010).



Şekil 3.65 : Ana Mendieta, Silueta Serisi

Mendieta’nın yaşamsal deneyimlerine paralel bir anlamsallıkla bedeninin görünmediği fakat izleri ile varlığını belirttiği Silueta çalışması, Heidegger’ın dünyadaki varoluş hali olarak tanımladığı ‘Daisen’ mekânı ile değerlendirildiğinde, Mendieta’nın varoluşsal uzamlarını, varoluşsal kaygıları üzerinden yaratması şeklinde yorumlanabilir (Heidegger, 2018).

Mendieta, otobiyografik yaklaşımlar içeren sanatının, özü ve kaynağı arayan varoluşsal bir kaygı üzerinden geliştiğini şu şekilde ifade etmiştir:

Son on iki senedir peyzajla kadın bedeni arasında bir diyalog gerçekleştiriyorum. Ergenliğimden anavatanımdan (Küba) koparılıp alınmış olduğum için rahimden (doğadan) atılmış olma hissinin ağırlığı altında eziliyorum. Sanatımla, beni evrene bağlayan bağları yeniden kurmaya çalışıyorum. Bu kaynağa bir geri dönüş. Toprakla bağlarımı tekrar tekrar kanıtladığım bu takıntılı edim, var olmaya duyduğum susuzluğun göstergesidir (Tanık, 2017).

Figür ve mekân arasında kurdukları ilişki açısından, Mendieta'nın yaklaşımlarının Woodman'ın çalışmaları ile benzerlik gösterdiği görülmüştür. Bu durum Woodman'ın bedenin doğa ile eşit olduğu düşüncesine benzer şekilde Mendieta'nın da, doğayı bedene ait bir uzantı olarak tanımlamasından kaynaklı olarak gösterilmiştir (Townsend, 2010). Her iki sanatçı da varoluşlarına dair gerçekliklerini ve yaşamsal deneyimlerinin psikolojik etkilerinin aktarımını doğal mekân, beden ve içsel değerlerin etkileşimi üzerinden gerçekleştirmişlerdir.



**Şekil 3.66 :** Francesca Woodman Beden-Doğa Çalışmaları

Mendieta tinsel dünyaya yönelik içsel arayışlarını içeren aktarımlarını, doğaya bıraktığı geçici beden izleri ile varoluşa dair sorgular yaratarak gerçekleştirmiştir.

- **Tracey Emin**

Kavramsal sanatçı Tracey Emin'in aşk, acı, öfke, kayıp, korku, depresyon gibi kişisel deneyimlerini ve psikolojik etkilerini çalışmalarında otobiyografik nitelikte aktardığı görülmektedir. Bu etkileri dönüştürmek için sanatını bir iyileştirici ve arındırıcı gibi gerçekleştirdiğini ifade eden Emin, yaşam ve sanatın ayrılmaz biçimde birbiri ile iç içe olduğunu, "Daha sonra işin ben olduğumu anladım, işimin özüydim." sözleri ile dile getirmiştir (Manataki, 2019).

Tracey Emin, yaşamda deneyimlenen her türlü duyguyu sınır koymadan, açıkça çalışmalarına taşıyarak iletişim kurmuştur. Kendini ve galerideki yaşantısını sergilediği üç haftalık süreç boyunca 1996'da 'Exorcism of the Last Painting I Ever Made' adlı çalışmasında içsel dünyasını yansıtan eylemlerde bulunarak, yaşamsal izlerin mekânda bıraktığı izler ile bir stüdyo-yaşam alanı oluşturmuştur. Resimler, beden baskıları, şiirler, kişisel eşyalar, mobilyalar ve boya kutularının bulunduğu oda, performatif şekilde hergün dışavurulan başka bir duygunun, mekânda bıraktığı etkiler ile somutlaşarak enstalasyona dönüşmeye başlamıştır.

Bedensel eylemlerin zamansal ve psikolojik süreçle ilişkili olarak oluşturduğu mekânsal dışavurum, Emin'in kimliğine, zihinsel deneyimlerine ve varoluşuna dair göstergeleri içermektedir. Bu göstergeler, mekân ve özne arasındaki özgün iletişimi barındıran bir mekân okuması sunmaktadır.

Kişisel özelliklerin mekân ile bütünleştiği bu çalışmasında, Emin'in yaşantısına ilişkin bilgiler mekânda bıraktığı izler aracılığı ile izleyici tarafından erişilebilir hale gelir. Emin'in, şiirsel bir tutum içinde olmasıyla farkındalık uyandıran yaklaşımını, kişisel duygularını ve iç-dış dünya etkileşimini paylaşma biçimini, sanat yönetmeni David Maupin, şu sözleriyle tanımlamıştır:

"Tracey gerçekten bir şair... Kendisine ve izleyicisine ayna tutan bir sanatçı... Bir sanatçı hem kişisel duygulardan hem de aynı duyguların evrensel duygusundan yararlandığı zaman dünyayla senkronize olur." (Wilk, 2015).



Şekil 3.67 : Tracey Emin, Exorcism of the Last Painting I Ever Made,  
Andreas Brändström Galerisi, 1996



Şekil 3.68 : Tracey Emin, Exorcism of the Last Painting I Ever Made Mekan Detayları, Andreas  
Brändström Galerisi, 1996

Emin'in, 1998'de gerçekleştirdiği 'My Bed' (Yatağım) adlı bir diğer çalışması ise, yaşamsal deneyimleri ile şekillenen mekânsal öğelerin kurgusuz şekilde sergilenmesinden meydana gelmiş, yatak ögesi psikolojik sürecin temsili olan bir gösterge olarak değerlendirilmiştir. Emin'in özel hayatındaki sorunlu ilişkilerden sonra yaşadığı zihinsel çöküş sürecindeki günlerin izini taşıyan yatağını olduğu gibi galeri mekânına taşıması ve yatağı metafor olarak kullanmasıyla yatak bir sanat nesnesine dönüşmüştür. Emin, dramatik günlerinin temsili olan, ruhsal ve fiziksel

mahrem alanını kamusal alanda paylaşma açarak enstalasyon şeklinde sunmuştur. Dağınıklığına ve yaşamsal izlerine müdahale edilmemiş yatağın etrafında izmaritler, boş içki şişeleri gibi tüketilmiş nesneler bulunmaktadır. Bedensel eylemlerinin ve ruhsal deneyimlerinin mekânsal etkisini açığa seren yatağın içerdiği detaylar üzerinden Emin'in ruhsal durumuna ilişkin veriler okunmaktadır.

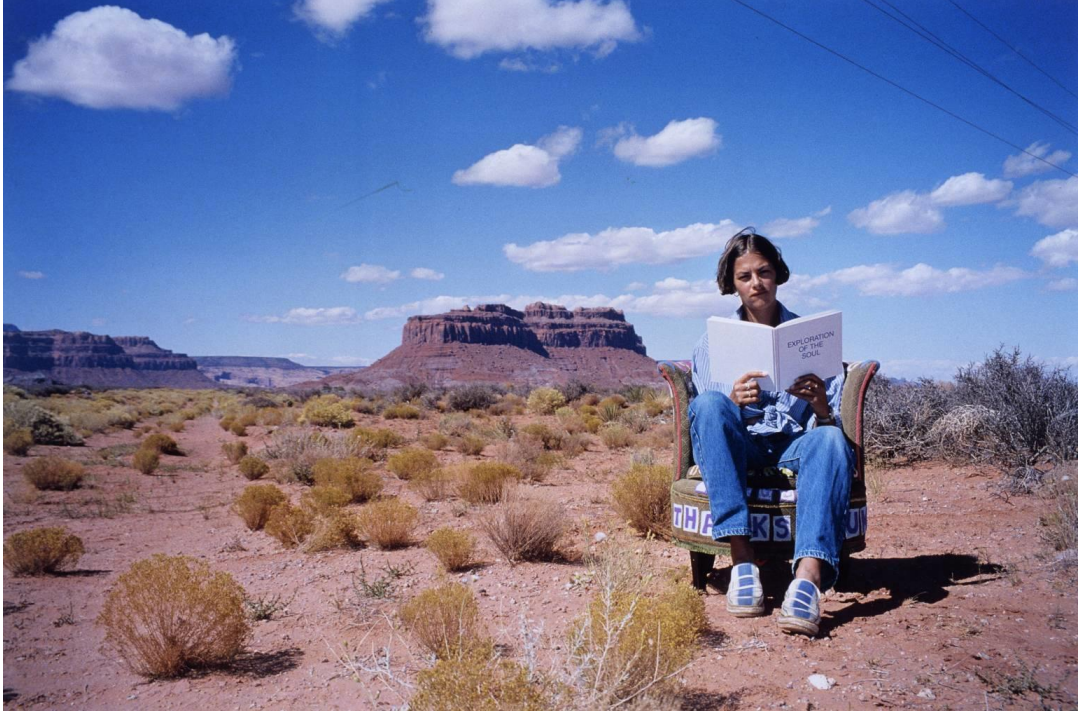


Şekil 3.69 : Tracey Emin, My Bed (Yatağım), Tate, 1998

Sanat ve yaşamsal deneyimler arasındaki sınırı sorgulatan yatak elemanının, sanat objesi haline getirilmesiyle; beden gösterilmeden, bedenin bıraktığı fiziksel eylemlerin, içsel dünyayı görünürleştiren dönüşümü gerçekleştirmiştir. Aynı zamanda, yaşanmış duygu yüklü mekânı izlenmeye sergilediği enstalasyonunda, tüketilmiş günlük kullanımların ifadesini taşıyan nesnelerin birikimi ile zamansal bir verinin göstergesi olmuştur.

Emin, mekânı kurgusuz bir biçimde kendi özgünlüğü ile bıraktığı, kişisel mahrem alanı üzerinden bir diyalog yaratmıştır. Eylemler ve imgeleri gözleme açtığı, günlük yaşantısına ait yatağı; yaşamsal trajedilerinin, hayal kırıklıklarının, mutsuzluklarının açıkça okunabildiği imgesel veriler içermektedir (Tracey, 2007). Emin'in paylaşma açtığı bu eseri, bir iyileştirici-arındırıcı olarak değerlendirilmektedir.

Tracey Emin, beden-mekân etkileşimi üzerinden, yaşamsal deneyiminin bir parçası olan eylemleri ile gerçekleştirdiği başka bir anlatısını ise varoluşsal arayışların temsili olan çöl mekânında gerçekleştirmiştir. Emin, Amerika turu esnasında Arizona-Utah sınırındaki çöl uzantısı olan Monument Valley’de on günde yazdığı ‘Exploration of the Soul’ adlı kitabı ile büyükannesine ait kadife döşemeli koltukta oturmaktadır. Sandalyenin ön yüzünde sanatçı ile anneannesi arasında birbirlerine taktıkları isimler ve sözler yer almaktadır. Koltuğun arkasına ise, el yazısıyla kitabının ilk sayfasında yazılı olan ‘Ruhun Keşfi’ cümlesi işlenmiştir. Emin, yolculuk süreci içinde, ‘Miras aldığın şey bu değil’ cümlesini ve Amerika’dan geçerken ziyaret ettiği yerlerin isimlerini de sandalyenin ön yüzüne eklemiştir. Daha sonra yolculukta kendisine eşlik eden bu koltuğu, büyükannesinin ‘Sandalyelerde Çok Para Var’ söylemi ile metafor niteliği taşıyan bir sanat eseri olarak sunmuştur (Tate Modern). Emin, varoluşsal bir arayışı temsil eden bu yolculuğunu; yazınsal imgeler, anılar, deneyim, nesne-beden ilişkisi üzerinden bir anlatı içeren performansla dönüştürmüş daha sonra da performansın bir parçası olan koltuğu galeride sanat nesnesi olarak sergilemiştir.



Şekil 3.70 : Tracey Emin, Arizona Çölü, Monument Valley, 1995

Emin varoluşsal sorgular içeren otobiyografik yaratımlarını, kurgusuz şekilde sunduğu, yaşamsal faaliyetlerinin izlerini taşıyan mekânlar ve kişisel nesneler üzerinden, öznel anlamlandırmalarıyla aktararak gerçekleştirmiştir.

### 3.3.5.2.2. Beden ve Şiirsel Mekân İlişkisi

Bedensel dışavurumlarla varoluşlarını ifade eden sanatçılar ve performans sanatçıların, mekânsal ifadelerinin içsel farkındalığı açığa çıkaran eylemleri doğrultusunda gerçekleştiği görülmüştür. Mekânsal oluşumlar yaratan eylemleri, zihinsel ve fiziksel, içsel ve dışsal mekânla yarattıkları çok boyutlu etkileşimlerle şekillenmiştir. İçselleştirilmiş deneyimlerini, beden-nesne-mekân ilişkisi ile mekân üzerinden aktaran sanatçılar, kişisel yaşantılarına dair psikolojik etkileri, tinsel ve ruhsal boyut arayışı ile, uzamsal sınırlardan arınarak kurgusuz, geçici mekânlar ya da sembollerle yarattıkları kurgular ile gerçekleştirmişlerdir. Varoluşsal deneyimlerini paylaşımına açan Marina Abramović, Francesca Woodman, Ana Mendieta ve Tracey Emin'in mekân ile diyalog kurma yöntemlerinde; tinsel boyutla etkileşim, nesnelerle sembolik anlatım ve doğa ile ilişki kurma biçimi yönünden benzerlikler görülmektedir. Beden ve mekân etkileşimini şiirsel boyutta açığa çıkaran değerler; Abramović'in mekânların anlamsal-zihinsel boyutu ile kurduğu fiziksel ilişkiler, Woodman'ın kimliği ile özdeşim kurarak mekânın yapısal özellikleri ile oluşturduğu etkileşimler, Mendieta'nın psişik içsel mekânını temsil eden doğada bıraktığı fiziksel izler, Emin'in yaşamsal deneyimlerinin eylemlerini içeren kurgusuz mekânlar üzerinden okunmaktadır.

## 4. ŞİİRSEL YARATIM SÜRECİ VE MEKÂNDAKİ DİŞAVURUMLARININ ANALİZLERİ

Kavramsal sanatçıların ve performans sanatçılarının mekânda yarattıkları diyalog, şiirselliğin tanımsal terimleri ve temel göstergeleri doğrultusunda şiirsel bağlamda anlambilim üzerinden değerlendirilmiştir. Şiirselliğin ve aynı zamanda kavramsal sanatçıların yaklaşımlarının barındırdığı ortak öğelerin mimar ve tasarımcılar tarafından da mekâna farklı anlamlar ve aktarım biçimleriyle yüklendiği görülmüştür. Şiirselliğin mekân ile ilişkisinde, mimari ve tasarım disiplinindeki yansımalarında, tasarlama eyleminin sanatsal bir tutuma dönüştüğü gözlemlenmiş; bu bağlamda, sanat ve tasarım arasındaki ilişkinin tasarım disiplinindeki sanatsal eğilimlerine değinilmiştir. Tasarlama eylemini sanatsal ve kavramsal dışavurum sınırına erdiren değerler ve görsel kodlar, biçim ve anlam diyalektiği üzerinden, mimar-tasarımcının öznelliğinin perspektifi odağında değerlendirilmeye gidilmiştir.

### 4.1. Mekâna Şiirsel Yaklaşan Disiplinlerarası Mimarların, Tasarımcı-Sanatçıların Yaratım Süreçleri ve Mekândaki Dışavurumlarının, Tasarım-Sanat İlişkisi Yönünden İncelenmesi

Mekânı varoluşsal yaklaşımlarla ele alan, kendi dışavurumlarını şiirsel olarak ifade eden veya araştırmalar sonucunda belirlenen verilere göre bu tanımlara dahil olan mimar, tasarımcı-sanatçıların esin kaynaklarına, içsel monologlarına, yaratım süreçlerine kurgu yöntemlerine ve söylemlerine yer verilerek, öznel şiirsel yaklaşımlarına açıklık getirilmiştir. Söylemlerinin, tezin üçüncü bölümündeki teori-kuram araştırma bölümünde ortaya çıkan veriler ve terimlerle kesiştiği görülmüştür: çoğunun ortak söylemleri metafor, sembol, diyalog, içsellik, sezgi, sessizlik, hafıza, anılar, yaşamsal deneyimler, uçsuz bucaksızlık, düş kavram ve duygu gibi kelimelerde kesişmiş ve kendi yöntemlerini anlatırken birbirlerine atıfta bulundukları gözlemlenmiştir.

Öznenin yaratım süreçlerinin ele alınarak, dışavurumlarının üzerinden içsel dünyalarındaki bağlantılara erişmenin, mekânla veya mekân üzerinden aktarılmaya çalışılan varoluşsal ilişkiyi de açığa çıkardığı görülmüştür. İçsel deneyimlerinin ve mekânsal ifade biçimlerinin subjektif ve kişisel olması nedeniyle, mekânda

oluşturdukları şiirsel dili anlamak için, fenomenolojik yaklaşımlar ile mekân analizlerinin özne odağında gerçekleştirilmesi gerekliliği tespit edilmiştir. Mekâna yükledikleri anlamları ve mesajları, kendilerine özgü yöntemleriyle gerçekleştiren tasarımcı, mimar ve sanatçıların yaklaşımlarına, röportajları üzerinden açıklık getirilerek, mekânda şiirselliğin izleri aranmıştır. Disiplinlerarası bir bakışla içsel alanların, mekânsal kurgulara nasıl büründüğüne dair pratikte gerçekleşmiş örnekler sunulmuştur.

Somut veriler üzerinden, mekânın yaratıcısının soyut dünyasına erişim sağlanması, onun dış dünya ile kurduğu iletişimi gerçekleştirmektedir. John Berger'in, eseri oluşturan sanatçının yaratım sürecine yaklaşmak istediğine dair söylemi şöyledir:

Bir müzede ya da galeride sergilenen sanat eserini seyrettikten sonra, yaratıldığı atölyeye girmeye çalışırım. Ve orada, oluşum sürecinin hikâyesine ilişkin bir şeyler öğrenme umuduyla beklerim. Hikâyeye içkin umutlara, seçimlere, hatalara, keşiflere dair bir beklenti... Kimi zaman yaptığı bir şeyden yanıt gelir. Hiçbir zaman bir neticeye varılmaz. Bazen her ikimizi de şaşırtan yeni bir alan açılır. Bazen de soluğumuzu kesen -bir gizin açığa çıkması gibi soluk kesici- bir hayal dünyası belirir.

Berger'in yaratıcı sürece olan merakı, sanatçının gerçekleştirdiği formun arkasındaki anlamı ve hikâyeyi aramaya yönelik bir keşif sürecinden doğmuştur (Berger, 2018).

Heykeltraş ve tasarımcı Isamu Noguchi de, yaratımların arkasındaki hikâyenin kaynağına dikkat çekerek, soyut kavramların ve tinsel alanların heykel aracılığı ile biçimsel ifadelerde form bulduğunu ifade eder. Heykelin görüntüsünün, anlamsal boyutlar, kişisel ifade yaklaşımı ve uzamsal ilişkiler ile yüklü olduğunu ve asıl işlevinin bu noktada gerçekleştiğini şu şekilde dile getirir:

Heykel ile kişisel varoluşun bir anını tanımlayan ve özlemlerimizin ortamını aydınlatan bu plastik ve uzamsal ilişkileri kastediyoruz. Bu tanım hakkındaki bilgimiz geçmişin tapınak heykelinde bulunur. Orada toplumsal, duygusal ve mistik biçimler vardır. Karakter, daha büyük amacını yerine getirir. Bu nedenle, burada olduğu gibi heykelin işlevi açıktır. Tanımlanan, yalnızca mimarının dekorasyonundan ya da müzelerin hazinesinden daha fazlasıdır...(Noguchi, 1949).

Tasarımcıların da, forma yükledikleri anlamlar ve form üzerinden gerçekleştirdikleri diyaloglar ile iç-dış dünya arasında kurdukları iletişimin, tasarım-sanat-felsefe etkileşimi doğrultusunda kavramsal ve felsefi tutumlarda ön plana çıktığı gözlemlenmiştir. Tasarım, Donald Norman tarafından ortaya atılan ‘User-Centered Design’a göre, kullanıcı ihtiyacını anlama gerekliliğine dayanan felsefi bir yaklaşım olarak tanımlanmaktadır (C.Chen, Nivala ve B. Chen, 2011).

Tasarım disiplinine kavramlar ve duyular üzerinden yaklaşarak felsefi bir olgu olarak ele alan Norman, tasarımın duyular üzerindeki işlevselliğine odaklandığı ‘Emotional Design’ (Duygusal Tasarım) adlı kitabında, tasarımın insanların duygularına ve deneyimlerine odaklanarak bağlamsal etkileşim sağladığını vurgulamaktadır. Fizyolojik ve psikolojik duyular tarafından sağlanan uzamsal deneyim (görme, işitme, dokunma, koku, tat ve telepati gibi) ve yaşanılan çevre (ışık ortamı, ses ortamı, sıcak çevre, sosyal çevre vb.) ile karşılıklı olarak duygusal bir deneyim yaşandığından söz etmektedir (Norman, 2004). Norman’ın duygusal tasarım teorisine göre, dışarıdan gelen etkilerin insanda oluşturacağı duygusal iletişim, tasarıma dahil edilen bir faktörün kullanım biçimiyle şekillenmektedir. Norman, mekânda kullanılan bir tasarım faktörünün duyulara olan güçlü dokunuşu sayesinde, mekân içerisinde bir iletişim yarattığını vurgulamaktadır (Norman, 2004).

Sembolizm akımının temsilcilerinden şair Paul Valery’nin çalışmalarında ise mimarinin; varoluşsal manevi dünyaya ve işlevsel maddesel dünyaya yönelik olarak çifte merkeziliğinin açığa çıkarıldığı görülür. Bu merkezlerden birinde mimari, varoluş üzerine düşünmeye teşvik eden yapıcı mantığın metaforunu temsil eder. Diğerinde ise, belli kurallar doğrultusunda inşa edilen, insanın yaşamsal işlevlerine hizmet eden bir sanattır (Alberti, 2013). Mimari yapıların varoluşa dair sembolik anlamlar taşıması, formların metafora dönüşmesi, mimarinin soyut dünyaya yönelik merkeziliğine ait özellikleridir ve bu yaklaşımlar şiirsel ifade biçimi olarak değerlendirilir. Alberti, şiir ve mimari arasındaki ilişkiyi şöyle ifade eder:

“Mimaride şiir, ifade edici ve iletişimsel yönü temsil eder, güzel ve asil yönlerle ilgilidir. Yüksek düşüncelere ilham verirler, kalbi ve hayal gücünü harekete geçirirler. Mimarın çalışmasında teori ve şiirin önemi önemlidir: Şiirsel ve onun açıklaması olmadan geçerli bir mimari eser var olamaz.” (Alberti, 2013).

Tasarım ve mimarinin şiirsel bağlamda ele alındığında, zihinsel ve duyuşsal odaklı kavramsal yaklaşımlarla ilişkilendirildiği görölmektedir. Bu durumda tasarım, kullanıcı ihtiyacına yönelik işlevinden, zihinsel-duyuşsal-soyut alana yönelik bir işleve evrilmiştir. İşlevsel mekân modelleri yaratılırken, insanın soyut dünya ile ilişkisine yönelik kurgular oluşturulduğunda; sanat ve tasarım arasındaki sınırlar, ilişkiler, kesişen noktalar görünürleşmeye başlamaktadır. Sanat, mekân tasarımında fikri ileten bir araç ve dil potansiyeli taşıdığından, tasarlama eyleminin sanatsal bir tutum içermesiyle, sanat ve tasarım arasındaki sınırların bulanıklaşmaya başladığı görölmektedir. Bir tasarımcının, kavramsal enstalasyonlarda olduğu gibi nesneyi metaforlarıyla değerlendirerek, mekânda iletişim sağlayan bir diyalog niyetiyle, tasarım pratiğini sanatsal alanın sınırlarına dahil ettiği gözlemlenmiştir.

#### **4.1.1. Tasarımda Metafor Kullanımı**

Tasarımcı ve sanatçının mekâna yaklaşımlarındaki ortaklıklara bakıldığında, metafor kullanımı ile anlam aktarımları sağladıkları bilinmektedir. Trocchianesi ve Pirola'nın, tasarım yaklaşımı ve sanatsal enstalasyonlar arasındaki ilişkiyi incelediği 'Metaphorical Spaces' (Metaforik Mekânlar) adlı makalesine göre; tasarımcı başka bir şeyi temsil eden alanlar tasarlar, sanatçılar ise kendilerini temsil eden mekânlar, enstalasyonlar tasarlarlar. Sanatın metaforik olma potansiyelini belirterek, tasarımcının da çoğu zaman mekânda yaratmak istediği iletişimi, bir sanatçı tavrıyla metafor aracılığı ile aktarma yoluna başvurduğunu vurgulamışlar, tasarımcılar tarafından tasarlanan enstalasyonlar üzerinden yaptıkları araştırmada, tasarım kültürü içerisinde sanata ilişkin metodolojik tutumlara yer vermişlerdir. Mimari ve sanatın kesişen noktalarını, Mimar Adolf Loos'tan yaptıkları "Mimar, önce elde etmek istediği etkiyi düşünür, sonra yaratacağı mekânın imajını akıl gözüyle inşa eder. Bu etki, mekânın izleyicide uyandırdığı hissidir." alıntısı ile örnekleyerek, tasarımda form ile yaratılan hissin öncelikli planda tutulmasının, sanatsal bir tutum olduğunu vurgularlar (Loos, 1992; Trocchianesi, Pirola, 2017).

Trocchianesi ve Pirola tasarım ve sanat arasındaki bu alanı, uyanık hisler ve içerikleri barındıran metaforik alanlar olarak adlandırmaktadırlar: mekânın dönüştürüldüğü yerler- içeriğinden 'farklı bir şey' haline geldiğini ortaya koyar. Metaforu, konuşma figürlerinden biri olarak, bir anlam aktarımı yaratmayı amaçlayan, soru sorma ve yorumlama arayışı sağlayan bir araç olarak tanımlarlar. Trocchianesi ve Pirola'a göre

genellikle edebi alanda bir konuşma şekli olarak kullanılan metafor, tasarım kavramlarını iletmenin ve kavramsal modelleri bir alandan diğerine taşımanın bir yolunu temsil etmektedir. Bu nedenle, ‘metaforik mekân’ ifadesiyle, başka bir şeyin yerine figüratif ve sembolik bir şey kullanarak belirli bir mekân türü ile ilgili bazı değerleri ifade eden sanatsal enstalasyonları kastederler (Trocchianesi, Pirola, 2017). Bir anlatının birimi olarak tanımlanan metaforun, mekânsal kullanımındaki önemini De Angelis’den yaptıkları şu alıntı ile açıklarlar:

Bir öykünün minimum birimi olarak metafor, belirli bir zaman ve mekânı gerektirir ve ilgili nesnenin içeriğinin boyutlarını yoğunlaştırabilir. Anlatı enstalasyon ile metaforik enstalasyon arasında da ilginç bir ayrım önermektedir. Bu sonuncusu, ‘dilin’ bir sapmasını temsil eder ve kavramı başka bir algı düzeyine yönlendirebilen ve daha önce var olmayan anlamlar üretebilen daha fazla çağrışımlara izin verir. Ayrıca bu nedenle metafor, iç mekânları ve mimari modelleri ifade etmek için yararlı bir anahtardır, çünkü fikrin özünü özetleyebilecek belirli bir görüntüye odaklanır. Bu durumda metafor üretmek, ‘kaynak kavramının’ özelliklerini bir ‘hedef kavram’ ile ilişkilendirmek anlamına gelir. Özellikle iç mekân tasarımı alanında metaforu hem alışlagelmiş mekânsal kavramları yeniden çerçevelemek için, hem de sıra dışı olanları anlaşılır yapmak için kullanabiliriz (De Angelis, 2000; Trocchianesi, Pirola, 2017).

Bu iki mekânsal amaç doğrultusunda da kullanılan metafor, alışılmış mekânsal kavramların yeniden çerçevlendirilmesi için, duygusal niteliklerin dramatize edilmesi, işlevsel deneyimin yeniden çerçevlendirilmesi, kavramsal modellerin bir alandan diğerine taşınması şeklinde tanımlanır. Daha önce var olmayan yeni özgün çağrışımlar yaratarak nesneye ve mekâna çok boyutlu anlamlar kazandıran metaforu, bir fikrin özünü özetleyen gösterge olarak yorumlarlar.

Trocchianesi ve Pirola (2017) tasarım yaklaşımı ve sanat enstalasyonları arasındaki ilişkinin, tasarım açısından mekânın teorik anlamının keşfedilerek, yenilikçi mekânsal kavramları ifade etmesiyle tanınabileceğini ifade ederler. Yenilikçi mekânsal kavramların güçlü bir iletişimsel olanağa sahip olması ile izleyiciye yönelik olduğunu belirtirler. İlişkisel alanların sanat ve tasarım alanındaki işlevini şu şekilde alıntılararak açıklarlar, “İlişkisel davranışların estetiğine geçiyoruz (Bourriaud 2008). Bu nedenle ‘iletişim alanları’ yaratmanın sanat ve tasarım uğraşını unutamayız. Bu sanatsal enstalasyonları, bir tür ‘deney protokolü’, teorik hipotezi ve mekânda

meydana gelen ilişkisel nitelikleri doğrulamak için pratik bir test olarak düşünebiliriz. İki ana husus ortaya çıkar: kavramsal ve algısal. Bir yandan sürecin lehine nesnel estetiğin ötesine geçmek, diğer yandan sanatın ilişkisel pratiğine şekil vermek.” (Quinz 2014; Trocchianesi, Pirola, 2017).

Tasarımın ilişkisel, kavramsal ve algısal olma eğilimiyle, metafor kullanımının etkilerini irdeleyen Trocchianesi ve Pirola, bu tutumu İtalyan tasarımcı Ettore Sottsass’ın, tasarım prensiplerini yeniden tanımlamak amacıyla gerçekleştirdiği projesi ‘Design Metaphors’ (Tasarım Metaforları) (1972-78) metodu üzerinden örneklerler; Sottsass’ın çalışmalarının heykel ve görsel sanatlar arasındaki alanda, bir tasarımcının sanatçı gibi dışavurumcu teknikleri ile, işlevden çok görsel ve estetik alana yakın ilkelerini gösterdiğini dile getirerek, metaforun tasarım alanındaki kullanımını incelerler (Trocchianesi, Pirola, 2017).

Tasarımdaki işlevsel nesnelerin, sanatsal ifade biçimleriyle bir araya gelerek kavramsal ve duyuşsal ifade araçlarına dönüşmesi, tasarımı sanatsal-şiiirsel boyuta taşımaktadır. Bu yaklaşımlar kapsamında, kişisel deneyimlerin özgün olarak biçimlenmesi ile mekâna yeni anlamlandırmalar sunmaktadır. İşlevsellik ve keşif arasındaki bu sorgulama, insan ve nesne arasındaki etkileşimi yavaşlatarak nesnelerin sunduğu iletişim ve yaşamsal düzen üzerine daha derin düşünmek ve değerlendirmek için daha fazla alan sağlayarak farkındalık uyandıran bir etki taşımaktadır. Tasarım bu yaklaşımlar ile gerçekleştiğinde, duyuşsal nitelikleri kullanarak, varoluş ile etkileşimli olarak yaşamsal deneyimlerin farkındalığını sağlayan, işlevler taşımaktadır.

Şiiirsellikğin barındırdığı varoluş, içsellik, öznellik ve iletişim gibi değerler ile ilişkili olarak, bu bölümden itibaren, disiplinlerarası yaklaşımla, mimar-tasarımcı-sanatçıların ilham kaynağı olarak sanatına etki eden yaratım ve yaşamsal süreçleri örneklendirilip, soyut alanların kurgu ve form gibi öğeler ile mekânsal dışavurumlarına yansıma biçimleri değerlendirilmiştir.



**Şekil 4.1 :** Ettore Sottsass, Design Metaphors (Tasarım Metaforları) Açıklamaları: Yoksa bir taht mı istiyorsun?, Çok zengin bir eve girmek için merdiven tasarımı, İnsanın diğer gezegenlere verdiği korkunç mesajın tasarımı, Güzel bir mimari tasarım. Böyle mi?

#### 4.1.2. Mimarlar

Mimari yaklaşımlarının şiirsel olduğunu vurgulayarak ifade eden mimarların söylemlerine bakıldığında duygusal ve duygusal boyutla olan ilişkilerinin ortaklığı açığa çıkmaktadır. Mimarlığın, yaşamla özel fiziksel bir ilişkisinin olduğunu ve binalarının duygusal bir çekirdeği olması getektiğini belirten mimar Peter Zumthor yaklaşımını “Belki de şiir beklenmedik bir gerçektir. Sakinlik içinde yaşar. Mimarlığın sanatsal görevi, bu durgunluğa bir biçim vermektir... Bir binayı deneyimlediğinizde ve o size ulaştığında... Hafızanızı ve duygularınızı birleştirir. Sanırım yapmaya çalıştığım şey bu.” şeklinde tanımlamaktadır. Mimar Le Corbusier, yapısal mimari öğelerin duygusal boyutta algılanacak şekilde kullanılmasıyla, mimari yapılarda sanatın varlığından söz edilebileceğinden şöyle bahseder “Taş, ahşap ve beton kullanıyorsun ve bu malzemelerle evler ve saraylar yapıyorsun. Bu inşaat... Ama aniden kalbime dokunuyorsun, bana iyilik yapıyorsun, mutluyum ve diyorum ki: Bu güzel! Bu mimarlık! Sanat içeri girer.” Mimarlık tarihçisi Roth ise; mimarlığı sessiz bir iletişim biçimi olarak şu sözleriyle tanımlar; “Mimarlık sözel olmayan bir iletişim biçimidir; onu üretmiş olan kültürün sessiz bir kayıdır (Roth, 2006).

Peter Zumthor ve Le Corbusier’in duygu ve duyular odağında tanımladıkları mimari yaklaşımlara benzer şekilde; Tadao Ando, Luis Barragán, Xavier Corberó, Carlo Scarpa gibi mimarlar da eşlik ederek, deneyimleyicinin ruhu ile kurulan iletişimi amaçlayan yaratımları hedeflediklerini dile getirirler ve bunu şiirselliğe atfederler. Yapılarını, varoluşçu yaklaşımlarıyla içsel boyutu maddesel boyuta taşıyarak inşa ettiklerini dile getirirler.

##### 4.1.2.1. Tadao Ando, Luis Barragán, Xavier Corberó, Carlo Scarpa

- **Tadao Ando**

Tadao Ando’nun şiirsel olarak tanımlanan mimari anlayışını felsefi kavramlara dayandırması ile manevi değerleri maddi formlar aracılığı ile deneyime sunduğu görülmektedir. İçinde bulunduğu Japon kültür ve geleneği, Zen Budizmi gibi düşünsel ve tinsel alanlara hitap eden felsefe ve ritüeller ile kurduğu ilişkileri ve gözlemleri yapılarına referans edinmiştir. Bu etkiler ile hiçlik ve boşluk gibi kavramlar yapılarında içsel duyuların ve ihtiyaçların bir simgesi gibi kendini göstermiş, mekânda

deneyimsel-duyusal zenginlik ve çeşitlilikler yaratmıştır. Zen felsefesindeki, meditatif düşünce sistemini kavramsallaştıran bir tutumla, bu yoldaki sessizlik ve sükûnet arayışını az sayıdaki mimari yapı unsuru ile ifade etmeye çalışmıştır. Bu yaklaşımlarını, farkındalık sağlayan, duyusal uyanış ve uyarıcı niteliğindeki mekânsal kurgularla mümkün kılmıştır (Hsu vd., 2015).

Hsu, Chang ve Lin'in, Ando'nun tasarım felsefesi üzerinden, duygusal mimariyi inceleyen 'Emotional Architecture' (Duygusal Mimari) adlı makalelerinde "Tadao Ando, insanların duygusal tasarım durumuyla ilişki kurmalarını sağlar ve geleneksel Japon kültüründeki sessiz, uzak, açık, berrak ve şiirsel olarak karakterize edilen Zen felsefesini yansıtır. Araştırma sonuçları, Ando'nun yapı malzemeleri ve geometrik tasarım dilinin mimari özelliklerini, ışık, rüzgâr, su gibi çeşitli doğa unsurları bina tasarımlarına uygulamak, su ögesi içeren sanatsal oluşumlardan meydana gelen şiirsel detay estetik özelliklerine dâhil etmek ve ışıkların iç içe geçmesini sağlamak olduğunu ortaya koymaktadır." şeklinde açıklamaktadırlar (Hsu vd.,2015). Ando'nun şiirsel yaklaşımı, Zen'in derin anlamlarını içererek, insanlara manevi bir deneyim sunmaktadır. "Ando'nun tasarımları, soyut bir spiritüel ruhu, şiirsel bir alana dönüştürür ve mekânın ruhu kavramını sunar, doğayı ve mimarlığın ruhunu şekillendirir ve insanları aydınlatmak ve onları bir farkındalık dünyasını tecrübe etmek için özel bir durum yaratır." (Hsu vd., 2015).

Ando tasarım konseptlerini ise, mekânın anlamına göre paragraflar ile şiirsel cümleler ile yazarak gerçekleştirmiştir. Bu konseptler doğrultusunda kompozisyonlarını oluşturan Ando, kompozisyon elemanlarını yalın bırakarak kurguladığı yapılarında, insanların deneyimlerini çeşitlendirmeyi ve artırmayı hedeflemiştir. Bu yaklaşımı ile, rezonans ve farkındalık oluşumu sağlayarak, deneyimleyicinin yapı ile duygusal bir diyalog kurmalarını sağlamaktadır (Hsu vd., 2015).

Ando'nun mekânsal kurgularının özellikleri için yapılan sınıflandırmalardan bir tanesi olan 'Beş Duyu Tasarım Modu'nu, tasarım disiplindeki duyusal farkındalığı uyandırmak üzerine kurduğu belirtilmiştir. Bu tutumunu "Ando, insanların mimariyi kalplerinin altından hissetmelerini ve kişinin ruhu ile mimarisi arasındaki zihinsel uyum ve ilhamı deneyimlemelerini sağladı." söylemi ile yorumlarlar (Hsu vd., 2015). Ando'nun, geometrik alanlarının kombinasyonu detay, ölçü, oran, renk, doku ve diğer elemanlarla beraber sanatsal anlayışı oluşturmakta ve tüm bunların insanlara, rezonans eden duyguları deneyimleme şansı sunmaktadır.

Ando şiirselliğini, modern inşa yöntemleri ve minimal yaklaşımı ile oluşturduğu yapılarında az sayıda kullandığı yapı elementlerinin kurgusuyla, doğa unsurlarını ve ışığı merkeze almasıyla, felsefi ve duysal etkileri yapıları aracılığı ile aktararak ifade etme gayesi ile gerçekleştirmiştir. Minimal yaklaşımı ile soyutlayarak meydana getirdiği arınmış, sade yapısal formlar, neredeyse manevi olanı temsil eden araçlar şeklinde kendini göstermektedir. Ando'nun, bulunduğu çevrenin doğasına göre yapılandığı ve doğanın bir parçası haline getirdiği, şeffaflığa ve güçlü oranlara sahip yapılarına ışığın çeşitli etkilerinin eşlik etmesi, deneyimleyiciyi yapıları aracılığı ile manevi alanla iletişim kurmaya yöneltmektedir. Yarattığı mekânsal deneyimleri, manevi boyuta ilişkin farkındalıklar yaratmasıyla, evren ile ilişki kurmanın bir biçimine dönüşmektedir. Bu amacı doğrultusunda yapılarının doğal çevresi ile yarattığı ilişki, yapılarının ait olduğu doğasına dair farkındalığı da deşifre etmeye yöneliktir. Ando bu yaklaşımlarını şöyle ifade eder:

Her projemde, ışık denetleyici önemli bir faktör. Bunun yanında betonu en kalın haliyle, mekânı yaratırken kullanıyorum. Başlıca sebep kişisel bir mekân yaratmak, toplumun içinde olan kişinin kendine özel bir mekân. Eğer içinde bulunduğu şehrin dış faktörleri binaya boşluksuz bir duvar yaratmak için baskı yapıyorsa, iç mekân özellikle dolu ve tatmin edici bir atmosferde tasarlanmalıdır.

Ando'nun yapılarında kişinin içselliğine dönmesini sağlayan sessizlik etkisi ve bu atmosferin yarattığı huzur duygusu; doğal ışık, peyzaj, doğa, rüzgar etkisi, gökyüzü, su, oran ve yalın malzemeler gibi elementlerin kurgusu ile gerçekleşmiştir. Doğayı kapsayan yapıları, yaşamın zamansal döngü ve akışına dair duyguları deneyim ve gözleme açmaktadır. Ando, bu yaklaşımını şu sözleri ile ifade etmektedir:

Mimarlıkla doğa arasındaki ilişki kaçınılmaz olarak mimarlıkla zaman bağlamıyla ilgilenmeye yol açar. Bir gelip geçicilik veya zaman akışı duygusunun mekânsal deneyimin bir parçası olduğu kompozisyonlar yaratmak istiyorum. Kişi açık bir bahçeye gelip giden kuşlar, ağaçlar gibi andan ana, mevsimden mevsime, yıldan yıla değişimleri görür. Parçalarda hayat vardır ve parçalar birlikte bütüne yeni bir yaşam solurlar. (Ando, 1993).

Brüt beton ve geniş yüzeyler boyuca cam kullanması, bu zamansal akışı doğanın değişimleri üzerinden göstermek ve insanla doğa arasında diyalog oluşturmak istemesinden kaynaklanmaktadır. Ando güneş, su, rüzgar ve bitki gibi doğa

elemanlarına yapıya ait bir unsur gibi yer vermesiyle, deneyimleyiciye sezgi ve duyarlılığın varlığını hissettirmeyi hedeflemiştir.

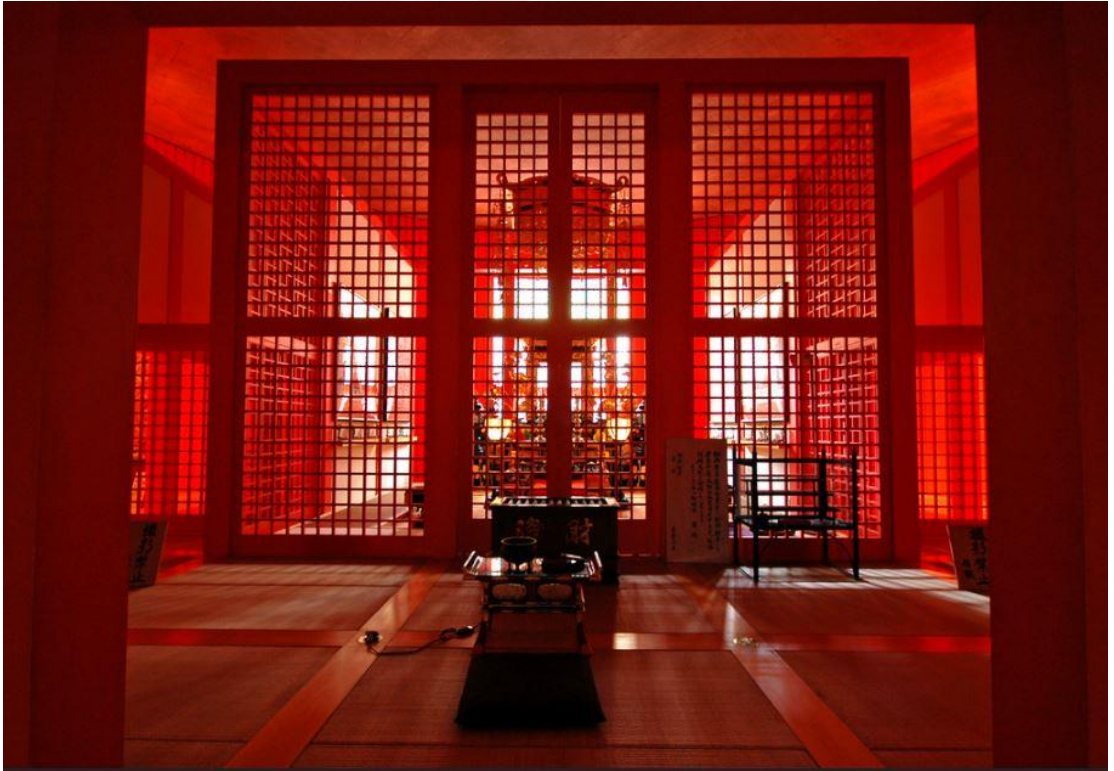
Doğa referansları ile oluşturulan bu etkiler, Ando'nun 'Water Temple' (Su Tapınağı) eserinde açıkça görülmektedir. Yapı, etrafı beton duvarlarla çevrili su havuzu ile karşılamaktadır. Yüzeyinde Budizm'de sembol olan lotus çiçeklerinin bulunduğu su havuzunun ortasından aşağıya doğru uzanan bir merdiven konumlanmaktadır. Havuzun altında yer alan salona doğru inen, deneyimleyiciyi mekânın kalbine, merkezine yönlendiren bu ince uzun dar merdiven, Budistlere özgü kırmızı rengin hakim olduğu iç mekâna ulaşmaktadır (Ando, 2000). Dış mekân ve iç mekân arasında oluşturulan bu deneyim mekânın kullanım amacına da hizmet etmektedir. Dış mekânda brüt beton, su, çiçeklerin renkleri ve ışığın oluştuğu bu kompozisyon doğa ritüelleri ile manevi duyguları uyandıran bir etki oluşturmaktadır. Işığı merkeze alarak, 'ışığı bestelemeye' çalıştığını ifade eden Ando, bu yapısında gün ışığını süzülerek ilahi bir güçten gelen kaynak gibi mekâna yansıtmaktadır.



Şekil 4.2 : Tadao Ando, Water Temple (Su Tapınağı) Dış Mekân, Japonya, 1991



Şekil 4.3 : Tadao Ando, Water Temple (Su Tapınağı) Dış Mekân, Japonya, 1991



Şekil 4.4 : Tadao Ando, Water Temple (Su Tapınağı) İç Mekân, Japonya, 1991

Ando'nun Water Temple eserinde de olduğu gibi doğa ve ışık ile yarattığı mekânsal diyalogları şiirsel mekân kurgularının merkezini oluşturmaktadır. Az yapı elemanının doğa hakimiyeti altında bir araya gelmesi ile duysal çeşitlilik ve deneyimler yaratan Ando, deneyimletmek istediği tinsel etkileri oluşturduğu bu sessizlik hissiyle sunmaktadır.

Doğa ile şekillenen bir kullanıcı deneyimi sunan Ando'nun 'Church of the Water' (Su Kilisesi) yapısını ise; su, rüzgâr ve kuş sesinin dinlenerek doğa ile iletişime açık ve gün ışığının mekândaki etkisini hissettirecek şekilde kurgulaması; doğayı, algılara kutsal referanslar ile birlikte sunduğunu göstermektedir. Ando, sınırsız doğa algısını şeffaf mekânlar içinde algılanacak şekilde tasarlayarak, mekânı doğanın bir elemanı olarak algılatır. Işığı mekânda, spiritüel bir çağrışım aracı gibi sunarak, ışığın insanın doğa ile arasındaki ilişkiyi yeniden hatırlatmasını amaçlar. Ando (1995), The Pritzker mimarlık ödülleriindeki konuşmasında 'Church of the Water' yapısı için, "Akan bir su kütesine bir haç yerleştirerek, Tanrı'nın fikrini kişinin kalbinde ve zihninde var olduğu gibi ifade etmek istedim. Ayrıca oturup meditasyon yapabileceği bir alan yaratmak istedim." açıklamasını yapar. Konuşmasının devamında "Bence mimari yüksek sesle konuşmamalı. Doğanın ışık ve rüzgâr kılığında konuşabilmesi için, mimari sessiz olmalı." sözleriyle yapı-insan-doğa-evren arasında kurulan diyalogu yücelterek kendi şiirselliğini ifade etmektedir (Ando, 1995).

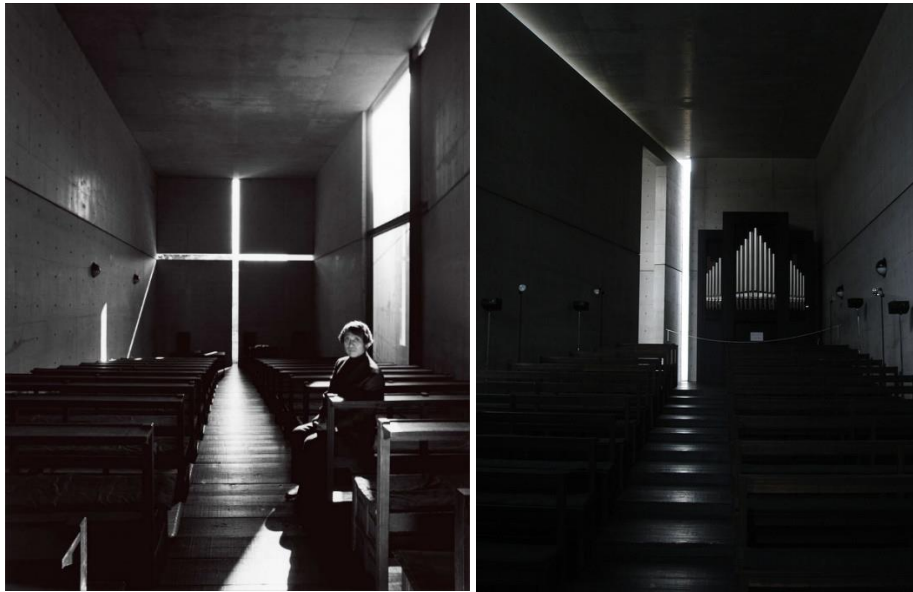


Şekil 4.5 : Tadao Ando, Church of the Water (Su Kilisesi) İç Mekân, Japonya, 1988

Ando'nun yaratmak ve yansıtmak istediği tinsellik arayışı, doğal ışığın mekândaki güçlü etkisi ile kendini göstermektedir. Doğal ışığın mekânda yaratacağı etkilere göre yapılarını şekillendiren Ando, ışık oyunları ile hacimsel ve boyutsal algı çeşitliliği sunmasıyla, deneyimleyiciyi maddesel olan yapısal sınırlar yerine, bu sınırları aşarak manevi olan hislere odaklanmaya yöneltmektedir. Geniş oranlı betonların yüzeylerine

temas eden veya aralıklarından sızan doğal ışığın yapılarında oluşturduğu bu etkiler, karanlık olan alanlarında değer ve anlam kazandığı görsel deneyimler şeklinde görülmektedir. Bu durumda ışık, mekândaki en güçlü yapı ögesine dönüşen mekânsal bir oluşuma dönüşmektedir. Ando'nun doğal ışıkla yarattığı mekânsal etkiler, ışığa şiirsel bir anlam kazandırdığı yönünde yorumlanır (Üçüncü, 1995). Ando'nun 'Işık Kilisesi' adlı eserinde , büyük ölçekli duvarın haç şeklindeki yarığından karanlık iç mekâna sızan gün ışığı, ışığın mekânın esas belirleyicisi ve mekânsal düzeneğin belirleyici kaynağı olduğunu göstermektedir (Yıldız, 1995). Duvar yüzeyindeki bu boşluğun; sonsuzluk, aydınlık-karanlık ilişkisi ve Ying-Yang dengesi gibi manevi, tanrısal ve dini değerleri sembolize ettiği ifade edilir (Timuremre, 2004; Ersal, 2013). Ando bu manevi etkileri kilisenin hangi yapısal özellikleri ile sağladığını şu şekilde ifade eder:

“Işıklı Kilise’de haç sadece bir biçim değildir, aynı zamanda boşluk ve ışıktır. Batı kültüründe odak katı ve elle tutulur olana verilirken, Doğu’da önemin boşluğa ve yalın olana verildiğini görüyorum. (...) Haç zamanın geçişiyle değişime uğrar; algılayandan her an farklı bir duygusal, entelektüel ve ruhsal karşılık talep eder. İç mekân duvarlarında karanlık bir boşluk yerine çeşitli izler yaratır; ışığı ve dış dünyanın bir kısmını içeri taşır. Taşınan bu ışık manevi, dini ve duygusal mana ile yüklüdür.” (Habibi, 2018).



**Şekil 4.6 :** Tadao Ando, The Church of Light (Işık Kilisesi) İç Mekân, Japonya, 1989

Tadao Ando, yapılarında ruhani etkilere erişimi merkeze alarak, Budizm referansları ile tinsel ve spiritüel bir deneyim yaratmayı hedeflemiştir. Yapısal öğeleri kompoze etme biçimlerinin gün ışığı ile yarattığı etkiler ve doğa ile ilişkisi, Ando'nun şiirsel yaklaşımlarını temsil etmektedir.

- **Luis Barragán**

Luis Barragán bir tür duygusal mimari yaratarak maddi olan yapıların, manevi boyutta gerçekleşen güzellikler ve refahlara eriştirecek deneyimlere olanak sağlamasını hedeflediğini belirtir. Barragán (1980) duygusal odaklı mimari yaklaşımını, 1980'deki The Pritzker mimarlık ödülleriindeki konuşmasında “Duygusal bir mimariye inanıyorum. Mimarlığın güzelliğiyle hareket etmesi insanlık için çok önemli; eğer bir soruna eşit derecede geçerli birçok teknik çözüm varsa, kullanıcıya güzellik ve duygu mesajı veren, mimaridir... Mimarların, inşa ettikleri evler kadar güzellik duygusu, güzel sanatlara ve diğer manevi değerlere karşı ilgiyi geliştirmek için kullanılacak bahçeleri de tasarlamaları gerektiğine inanıyorum.” şeklinde tanımlamıştır. Sessizlik, samimiyet, yalnızlık, huzur, neşe gibi gibi olguların yol göstericisi olduğunu dile getirerek, somut yaşam alanlarının duygusal değerler ile ele alınması gerekliliğinin önemini vurgulamıştır. Barragán, 1981'de gerçekleşen ‘The Architecture of Silence’ (Sessizliğin Mimarisi) başlıklı röportajda mimarlığı, “Endişe verici oranlarda, güzellik, sessizlik, şaşkınlık, ilham, sihir ve aynı zamanda huzur mimariden tamamen kayboldu; ancak, bunların hepsi ruhumda tanıdık bir yer buldu. Mimarlık, bilinçli veya bilinçsiz olarak atmosferde estetik duygu yarattığında ve bu ortam refah, özellikle ruhsal bir refah ürettiğinde bir sanattır. Mimarlık bir sığınak, kalbimde duygusal bir yer, bir mühendislik işi değil, sadece yaşanacak bir yer değil.” söylemi ile işlevselliğin manevi duygularla bir araya gelme gerekliliğini belirtmiş ve mimariyi ruhsal bir refah alanı olarak tanımlamıştır (Hidalgo, 1981). Mimarlığın, bu hedefler doğrultusunda gerçekleştiğinde sanatsal değerler içerdiğini vurgulamıştır. Ayrıca, röportaj esnasında Barragán'ın, Baudelaire'in bir şiirini okuduğu detayına yer verilmesi ile şiire olan ilgisine de değinilmiştir (Hidalgo, 1981). Barragán, Meksika'nın boş, ıssız manastır binalarını sık sık ziyaret ettiğini, anıtsal avluların huzurlu refahından etkilendiğini dile getirerek anlatmaya devam etmiştir. Benzer duyguların, kendi eserlerinde de var olması için çabaladığını ifade eden Barragán, bir gizemden diğerine uçuyorum diye tanımladığı rüyalarında, çocukluğundan hikâyeler ve Arap

bahçelerinin gizemini gördüğünü dile getirmiştir. Boş bir manzarada özgürce dolaşan vahşi atları hayal ettiğini ve bu hayallerin ilham kaynağına dönüştüğünü belirtmiştir. Bahçelerin ruhunun, insan için en büyük dinginliği barındırdığına olan inancı ile bir bahçenin şiirsel ve gizemli olanı birleştirmesi gerektiğini söylemiştir. “Mirasım hayallerimdir” şeklinde ifade eden Barragán, mekâna anı-bellek etkileşimi ile yaklaştığını ve duygusal referanslar ile ilerlediğini vurgulamıştır. “Hafızamda kayıtlı deneyimler olmadan bir şey tasarlamak benim için zor olurdu. Tüm anılar ilham verir ve değerlendirme için bir işaret sağlar. Güçlendirilmiş bellek tasarımı, özel niteliklerini ortaya çıkarır. Benim işim, o uzak nostaljik yılları yeniden yaşamanın büyüü.” ifadesi ile geçmişten aldığı anısal referanslarını mekânlarına taşıdığını belirtmiştir (Hidalgo, 1981). Gençlik yıllarını geçirdiği babasının çiftliğindeki anılarını ve o eski ve nostaljik yılların büyüünü modern yaşamın ihtiyaçlarına adapte etmeye çalışarak mekânsal ifadelerde yansıttığını dile getirmiş, duygusal nitelikleri mekâna bu şekilde ilettiğini ima etmiştir (Barragán, 1980). Mimarisinin anılara dayalı otobiyografik yaklaşımlar içerdiğini dile getirmiş, bu yaklaşımın kişisel ve varoluşsal bir farkındalık sağlamasıyla şiirsel nitelikte olduğunu “Nostalji, kişisel geçmişimizin şiirsel farkındalığıdır ve sanatçının kendi geçmişi, yaratıcı potansiyelinin ana kaynağı olduğundan, mimar onun nostaljik dışavurumlarını dinlemeli ve dikkate almalıdır.” sözleri ile vurgulamıştır (Hidalgo, 1981).



Şekil 4.7 : Luis Barragán, Horse Pool and House (At Çiftliği ve Havuzu), Meksika, 1966



Şekil 4.8 : Luis Barragán, Horse Pool and House (At Çiftliği ve Havuzu), Meksika, 1966



Şekil 4.9 : Luis Barragán, Horse Pool and House (At Çiftliği ve Havuzu), Meksika, 1966

Barragán'ın, duysal yaklaşımlar ile oluşturduğu yapılarında, sonsuz sürekli yüzeylerin dokunsal malzemeler ve canlı renkler ile birlikte kullanımı, anıtsal oranların doğa ve mimari arasında meditatif ve mistik çağrışımlarla diyaloglar yaratan perspektifler yaratması duygusal rezonanslar oluşturmaktadır. Su ögesi, ışık-gölge ilişkisi, geometrik yalınlık, arklar, çeşmeler ve heykeller barındıran sosyal ortak alanlar yaratmış, bu alanlardaki duysal yaklaşımını, yapının çevresindeki doğa

renkleri referansı ile kompoze ederek gerçekleştirmiştir. Barragán'ın yapılarındaki şiirselliği, bu kompozisyonların sağladığı sessizlik hissi ve yarattığı duygusal rezonanslardan oluşmaktadır. Bu yaklaşımını, kompozisyonlarını destekleyen renk kullanımındaki özgün dili ve rengin ışık ile ilişkisiyle gerçekleştirmiştir. Barragán içinde bulunduğu Meksika kültürünün etkisiyle şekillenen renk kullanımı ile yapılarındaki mekânsal dili oluşturmuş, kültürel kimliğin yapıları üzerinden okunmasını sağlamıştır. Mekândaki renk kullanımlarını kültürel, anlamsal değerler ve sembollerine göre belirlemiş veya yapının bulunduğu doğal çevre ile uyumuna göre harmonize etmiştir. Pembe, turuncu, kırmızı, sarı gibi sıcak ve canlı renklerin hakimiyetinde olan formlar mekân algısında çok boyutlu etkiler yaratmıştır (Ambasz, 1976). Archdaily makale yazarı Schielke, Barragán'ın renk yaklaşımını "Luis Barragán'ın şiirsel hayal gücünde renk ögesi, boyut veya mekân kadar önemli bir rol oynar. Doğal dokular ve su yansımaları, renkli binalarındaki parlak güneş ışığının etkisini artırıyor... Duvarlarının genel yapısı minimal tutulurken, doku ve renk unsuru şiirsel bir deneyim yaratıyor." şeklinde tanımlamıştır (Schielke, 2018). Barragán'ın 1976'da Tasarladığı 'Gilardi House' yaşayanları ise, Nowness'e verdikleri röportajda sarı rengin Barragán'ın ruhaniliğiyle ilişkili olduğunu, ayrıca evin etrafında ekilmiş jakaranda ağacından esinlendiğini dile getirmişlerdir (Nowness, 2016). Ağacı merkeze koyarak tasarımını şekillendiren Barragán, ağacın çevresindeki yapısal yüzeylerin renk kurgusunu, ağacın çiçeklerinin lila rengini referans alarak, gerçekleştirmiştir.



Şekil 4.10 : Luis Barragán, Gilardi House, Dış Cephe ve Jakaranda Ağacı, Meksika, 1976

Dış mekânlarda süreklilik sağlayan doğal dokulu malzemelerden oluşan, geniş ve yüksek dikey bölücülerin canlı renklere bürünmesi, bu renklerin doğal ışık ile yarattığı gölge ve yansılardan oluşan ilişki, çeşmelerin su ile sağladığı akışkanlık hissi Barragán'ın tinselliğe dair arayışlarının görüldüğü mekânsal kurgulardandır. Barragán'ın duvarlarının, manzaraları çerçeveleyerek veya gölge düşürerek oluşturduğu sessiz, soyut manzaralar ya da havuzlarındaki suyun yüzeyine düşen ışık ve yarattığı yansımalar, rüyalarına ilişkin mistik ve masalsi hislerin uzantısı olabileceğini çağrıştırmaktadır. İç mekânlar da ise süreklilik hissi ve ferahlık algısını yarım merdivenler, düşük yükseklikteki bölücüler, manzarayı ve bahçeleri iç mekâna davet eden geniş cam yüzeyler ve pencereden içeriye nüfuz eden ışığın yarattığı yansımalar ve akışkanlık ile sağlamıştır. Mimimal yaklaşımı ile sağladığı dinginlik, sakinlik, huzur ve refah etkisi Barragán'ın yaratmak istediği sessizlik hissini deneyime sunmaktadır (Han vd., 2021).



**Şekil 4.11** : Luis Barragán, Gilardi House, İç Mekân, Meksika, 1976

Barragán 1980'deki Pritzker mimarlık ödülü gecesindeki konuşmasında yapılarını tasarlarken içsel dünyasına olan yönelimini “Her zaman içimdeki sakin sessizliğin mırıldamasına izin vermeye çalıştım ve sessizlik çeşmelerimde şarkı söylüyor...” ifadesi ile belirtmektedir. Barragán'ın yaratım sürecinde şiirselliği amaçladığı mekânları, yaratmış olduğu sessizlik hissi ile deneyimleyenin de kendi içselliğine dönüşünü amaçlamaktadır (Barragán, 1980).

Luis Barragán, duygusal bir mimari anlayışı ile tasarlayıp inşa ettiği yapılarında, rezonans, sessizlik, huzur, refah gibi kavramların hissini deneyime sunmayı amaçlamıştır. Otobiyografik yaklaşımlarla anıları ve rüyalarından ilham alarak tasarladığı mekânsal kurguları, doğa referansları ile oluşturduğu renk ve ışık kullanımı Barragán'ın şiirselliğini ortaya koymaktadır.

- **Xavier Corberó**

Eserlerinde şiirsel bir dil yakalamaya çalıştığını vurgulayan sanatçılardan heykeltıraş Xavier Corberó'nun şiirsellik anlayışı, geniş bir perspektiften okunabilmesi adına yaklaşımlarının mimarideki yansımalarını gösteren, Barselona'da inşa ettirdiği ve yaşamını sürdüğü 'The Labyrinth Home' (Labirent Ev) adlı konutu üzerinden değerlendirilmiştir. Corberó, epik olarak adlandırdığı bu konutunda 2017'de gerçekleşen Nowness röportajında; bütün yaratımlarında 'şiirsel' bir dil yakalama çabası olduğunu dile getirmektedir. Bu çabasını, "Mümkün olduğunda, her zaman yapmaya çalıştığım şey şiirdir. İster heykeller, binalar, isterse mekân olsun, yaptığım şeyin sonucu şiir olsun. Her nesnenin kendi kişisel hikâyesi vardır." sözleriyle vurgulamıştır (Nowness, 2017).



**Şekil 4.12** : Xavier Corberó, The Labyrinth Home (Labirent Ev), İç Mekân, Barselona

Yontulmuş taşlardan oluşan soyut figüratif heykellerinin bulunduğu yapıya ait bahçenin, meditatif anlarına hizmet ettiğini ifade ederek, konutunda deneyimlemek istediği spiritüel etkileşimin değerine değinmiştir. Röportaj videosunda, figüratif heykellerinin yer aldığı bahçesinde bulunduğu esnada dile getirdiği "İnsanları çok iyi

hatırlamam, tavır ve jestlerini ise çok iyi hatırlarım” söylemiyle insanın iletişimsel olan yönü ve gücü ile ilgilendiğini ima etmektedir (Nowness, 2017). Salvador Dali ve Duchamp ile yakın arkadaş olan Corberó’nun onlardan yansıyan sürrealist etkilerin biçimsel olarak açıkça görüldüğü, zihinsel mekân algısını harekete geçiren konutunu kendi çalışmalarının bir ifadesi olarak tasarladığını ve diğer sanatçılar için de sığınak görevi gören bir ev olmasını hedeflediğini dile getirmektedir. Zihinsel mekânların bir yaratımı olan sürreal etkileri süreklilik hissi sağlayan tekrarlar ve oransal çeşitlilik ile mümkün kılan Corberó, zihinsel mekân algısının eserlerinde belirleyici bir unsur olduğunu “Mümkün olduğu ölçüde bir süreklilik yaratmak istedim: önemli olan zihinsel alanın (gerçek olanın değil) olduğu bir yer.” ifadesi ile vurgulamaktadır. Zihinsel alanın yapısal ölçek ile ilişkisi doğrultusunda anlamlar kazandığını ise boşluk ilişkisi üzerinden “İyi olan şey ölçektir. Ölçeği doğru yaparsanız, boşluk zihin olmak için boşluk olmaktan çıkar.” söylemi ile aktarır (Nowness, 2017).



**Şekil 4.13 :** Xavier Corberó, The Labyrinth Home (Labirent Ev), Dış Mekân, Barselona

Beton ve ahşap malzemelerin kullandığı ‘The Labyrinth Home’ yapısının, iç mekânları gün boyu ışık alacak ve dışarıdaki yeşil manzarayı olabildiğince iç mekâna dâhil edecek şekilde düzenlenmiştir. Atriumda pencerelerle bir kaleydoskop etkisi yaratılmış ve iç mekânda doğal ışığın dramatik etkilerle büyüğü yansımalar yaratmasına izin verilmiştir. Stüdyolar, oturma odaları, galeriler, heykelsi merdivenler, tasarım mobilyalar, anıtsal parçaların bir arada bulunduğu, betonun soğuk ve ahşabın sıcak hissiyle uyumlanan labirent konutun dış cephesi ise heykelsi oranlar ve

formlardan meydana gelen üç katlı beton kemerlerden oluşmuştur. Tekrarlı formlardan oluşan dış cephe ve akışkan yarı açık iç-dış mekân geçişleri ile mekânda süreklilik hissi sağlanmıştır. Corberó, bu yapısında ve eserlerinde görülen, zihinsel mekân algısını besleyen süreklilik hissine olan eğilimini, sanatçıların eserlerindeki değerlerden aldığı ilhamlarla benzeştirdiğini “Şiir ve müzik. Melodilerde olduğu gibi, Hindistan’da bestelenenler veya Bach’ın zihinsel alanında nerede başlayıp nerede bittiğini bilmediğimiz toccata ve füg gibi sürekli olmasını seviyorum.” sözleriyle ifade etmiştir.



Şekil 4.14 : Xavier Corberó, The Labyrinth Home (Labirent Ev), Barselona

Evini otobiyografik bir alan olarak değerlendirerek, evine anılarını not aldığı bir ‘ajanda’ gözüyle baktığını söyleyen Corberó, hikâyesi olan nesneleri, farklı dönem ve etnik kökenlere ait mobilya ve sanat objesini tıpkı bir sanat galerisinde sergilenircesine konumlandırarak paylaşımına açmıştır. Corberó, anısı olan, özel parçaların, kendisine hatırlattığı şeylerin de zihinsel olarak yaşam alanında varlığını sürdürdüğünü ifade etmiştir (Nowness, 2017). Corberó’nun anıları, anlamı ve hikayesi olan mobilyaları, gün ışığının illizyona dayalı kullanımı ve heykelleri ile konumlandırması, kendi özgün dilinin mimarideki şiirsel yansımaları olarak görülür (Nowness, 2017).



**Şekil 4.15 :** Xavier Corberó, The Labyrinth Home (Labirent Ev) Dış Mekân ve İç Mekân, Barselona

Corberó, röportajında, yazar Primo Levi'den aktardığı; “İtalyanca kulağa daha hoş geliyor: “Il futuro ha un cuore antico” (Geleceğin kadim bir kalbi var) alıntısı ile şiirsel ve duygusal yaklaşımını desteklemiştir (Nowness, 2017).



**Şekil 4.16 :** Xavier Corberó, The Labyrinth Home (Labirent Ev), İç Mekân, Barselona

Xavier Corberó, heykelsi formlardan oluşturduğu yapısal unsurlar ve bu yapıların gün ışığı ile yarattığı etkiler ile spiritüel deneyime olanak sağlayan yaklaşımları ile şiirselliğini ortaya koymaktadır. Neredeyse otobiyografik bir anlatı sunan yaşamsal-anısal değeri olan nesne ve eşyaların bulunduğu ve heykelsi oranların ve malzemelerin birlikteliği ile inşa ettiği konutu bu yaklaşımının örneklerindendir.

- **Carlo Scarpa**

Eserleri şiirsel olarak tanımlanan mimarlardan Carlo Scarpa, yapılarını içgüdüsel eğilimlerle, mekânın anlamsal derinliklerine inerek oluşturmuştur. Scarpa, 1968 yılında inşa ettiği ‘Brion Mezarlığı’ yapısındaki yaklaşımının, içgüdüsel tutumlarla biçimsel bir şiir duygusu ve şiirsel hayal gücü içerdiğini şu şekilde ifade eder, “Bu çalışmanın oldukça iyi olduğunu ve zamanla daha iyi olacağını düşünüyorum. Şiirsel bir mimari yaratmak için değil, biçimsel bir şiir duygusu yayan belirli bir tür mimari yapmak için ona biraz şiirsel hayal gücü katmaya çalıştım.” (Domus, 2021). Scarpa’nın şiirselliği hedefleyen tutumunun, zanaatındaki geçmiş ve şimdiki zaman arasında kurduğu bağlantılarda görüldüğünü, makale yazarı Peasley şöyle ifade etmiştir “Bir keresinde, İtalyan mimar Carlo Scarpa’nın ‘en küçük parça veya taştan şiir yapma’ yeteneğine sahip olduğu söylenmişti. Cam, mobilya ve binalar ile çalışan bir orantı ve detay ustası olan Scarpa, sessiz ama ileri görüşlü bir vizyon sundu... Her tasarımda Scarp’nın geçmiş ve şimdiki kahramanlarına dair ipuçları bulabilirsiniz. Ayrıntılar, zanaat ve şiir arasındaki ince noktalarda oradadır. Sadece nereye bakmanız gerektiğini bilmelisiniz.” (Peasley, 2018).



Şekil 4.17 : Carlo Scarpa, Brion Mezarlığı, Dış Cephe, Treviso İtalya, 1968



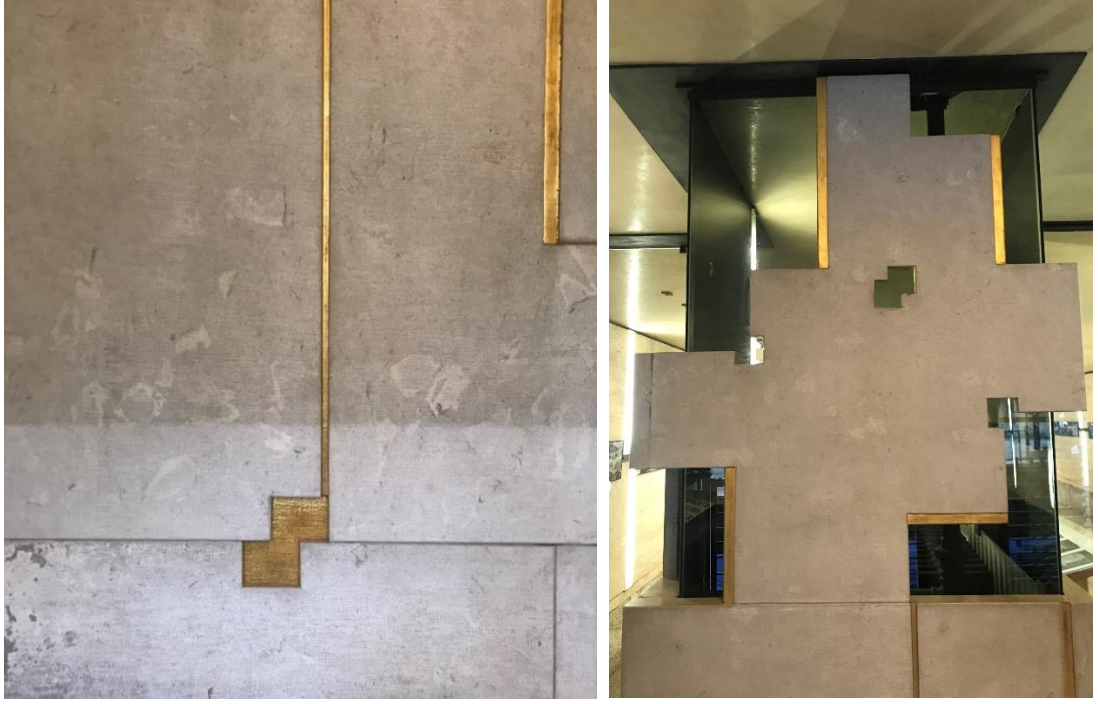
Şekil 4.18 : Carlo Scarpa, Brion Mezarlığı, İç Mekân, 1968



Şekil 4.19 : Carlo Scarpa, Monument to the Female Partisan, Venedik, 1968

Scarpa'nın mimarlık anlayışı, bir dönem asistanı olan Sergio Los tarafından 'architetto poeta' (şair mimar) olarak tanımlanmış, Scarpa ise yaklaşımının 'poetik' olmasını kişinin poetik bir doğaya sahip olması ile ilişkilendirmiştir. (Frampton, 1996; Öztürk vd., 2009). Scarpa'nın 'poetic bir doğa' söyleminin, öze ait bir tür bakış açısı ve varoluşa dair düşüncelerin getirdiği farkındalıkla ilişkili olduğu söylenebilir. Alberti, 'Carlo Scarpa e Franco Albini: l'ultima frase della fiaba' adlı tezinde Scarpa'nın yapılarındaki şiirselliğinin, varoluşa dair gözlemleri doğrultusunda gelişen bakış açısı ile şekillendiğini "Carlo Scarpa şeylerin gizli varoluşu üzerine kafa yorar ve gövdeden,

köklerden, ölmekte olan bir ağacın dallarından gelen ama yeninin doğuşuna zemin hazırlayan şiirsel bir ses çıkarır. Bu şiirsel yaratıcılıktır: yeniyi aramak ve yeniden doğmak ve bir acıyı, bir tatminsizliği dönüştürmek için cesaret... Şiirsel olarak benzersiz bir içsel varoluş...” şeklinde ifade eder (Alberti, 2013). Scarpa’nın şiirsel yaratıcılığı eskiyi yeniden canlandırarak dönüşüm yaşatmasıyla, yeniden hayat vermesiyle ilişkilendirilir.



**Şekil 4.20 :** Carlo Scarpa, Fondazione Querini Stampalia Duvar Detayı, Venedik  
(Fotoğraf Merve Balki tarafından çekilmiştir.)

Scarpa’nın eskiyi canlandırması şeklinde tasvir edilen bu yaklaşımları restorasyonlarını yaptığı eski İtalyan yapılarda görülmektedir. Yapılardaki Scarpa göstergeleri, geleneksel yöntemler ile özgün geometrilerin detaylar ile birleşimi şeklinde ortaya çıkmaktadır. Scarpa, sınır ve oran ilişkileri ile yeni detaylar oluşturmuş, mekânsal sınırları geometrik ilişkiler üzerinden yaratmış, malzemeyi duyumsal, algısal, dokunsal yönleriyle kullanarak düzenlemiştir. Çeşitli malzemelerin özgün birlikteliklerini özgün detaylama teknikleri ile gerçekleştirmiş ve bu malzemeler arasında oluşan görsel diyaloglar algısal ve boyutsal farkındalıklar yaratmıştır. Scarpa’nın bu yaklaşımlarının görüldüğü Venedik’teki tarihi ‘Fondazione Querini Stampalia’ yapısının restorasyonunda, yapının malzemelerin dokunsal özelliklerine göre düzenlemeler yapıldığı görülür. Parlaktan mata, işlenmişten ham

malzemeye yaptığı geçişlerle traverten, ahşap, taş, beton, vernik, birleşim detayı gibi mazleme ve tekniklerinin birlikteliğini özgün şekilde kompoze etmiştir. Duvarları, Japon mimarisinin geleneği, modern inovasyon teknikleri ile yenileyen mimari anlayışını referans alarak, bu anlayışı Venedik kültürüne adapte etmiştir. Venedik'in doğa koşulları nedeniyle yapının zaman zaman kapılarından mekânın içerisine dahil olan su elemanını ana karakter olarak ele almıştır. Scarpa mimariyi, biçimin dokunsal-duyusal etkileşimlerinin yorumu olarak “Biçim, neredeyse sonsuz sayıda parçalanma dizisinden doğar. Her parça, her öge kendi içinde ifade edilmek ister. Bireysellik, kendine özgü mantığıyla. Bu parçalı irade, mimarının dokunsal varlığından, duyusal değerinden başlayan bir yorumunun sonucudur.” şeklinde ifade eder (Alberti, 2013). Scarpa yaklaşımını parça-bütün ilişkisi, duyumsallık gibi değerlerle tasvir etmiş, yakın arkadaşı olan mimar Louis Kahn da benzer şekilde Scarpa'nın eserlerini, yapılarındaki unsurların yarattığı bütünlük duygusunu vurgulayarak betimlemiştir. Louis Kahn'ın bu tanımları 1974'te Carlo Scarpa'nın eserlerine olan hayranlığını onun eserlerine ait özellikleri ve hisleri tasvir etmek için yazdığı şiirinde görülmektedir. Kahn şiirinde, Scarpa'nın eserlerini sanat, içsel farkındalık, bütünlük duygusu, doğa etkileşimine ait referanslar ve detaylar gibi unsurlar ile tanımlar. Şiirinden bazı kısımlar şöyledir:

“ ‘Güzellik’ ilk his  
Sanat ilk söz  
ilk kelime  
sonra Merak  
Sonra ‘Form’un içsel farkındalığı  
Ayrılmaz unsurların bütünlüğü duygusu...  
Tasarım Doğaya danışır...  
...Bir sanat eseri, ‘Form’ un bütünlüğünü gösterir.  
Elemanların seçilen şekillerinin senfonisi...  
...Detay, doğanın hayranlığıdır.” (Kahn, 1974)

Louis Kahn, Scarpa'nın eserlerine dair betimlemeleriyle, Scarpa'nın yapısal unsurlarının doğadan aldığı referanslar eşliğinde şekillenerek sanatsal değerler içeren bir bütünlük duygusu yarattığını ifade etmektedir.

Carlo Scarpa yapılarında kendi ifadesi ile biçimsel bir şiir duygusu oluşturan bir tür mimari dil sağlamak amacıyla şiirsel hayal gücünden yararlandığını bildirmiştir. Bu hedefini ise, özgün ve çarpıcı oran-geometri-detay ilişkisi ile sağladığı görülmektedir. Kültür, tarih gibi kimliksel izleri ve duyumsallık gibi kavramları önemseyerek merkeze alan Scarpa, bu unsurları kendi yarattığı özgün biçimsel teknik ve yaklaşımları ile sunmaktadır.

#### **4.1.2.2. Şiirsel Mimarinin Mekânsal Analizleri**

Tadao Ando, Luis Barragán, Xavier Corberó ve Carlo Scarpa yaklaşımları ile mimariyi şiirsel boyuta taşıyarak sağladıkları mekânsal atmosferi bir varlık olarak ifade etmeleri ile, insanın ruhuna dokunabileceklerini savunmuşlardır. Şiirsel olarak tanımlanan bir mimaride, yapıların barındırdığı anlamlar, kavramlar, duygular, idealler, metaforlaşan form ve biçim aracılığı ile somut-maddi yapılara bürünerek, mekân algısının zihinsel mekân algısına dönüştürülmesine olanak sağlamıştır. Duygu ve algıları merkeze koyarak iletişimsel dili amaçlayan, duysal aktarımı ve deneyimi gerçekleştiren mimari yapıları oluşturan mimarlar şiirselliğe yakın olduklarını, manevi boyut ve diyalog kurma hedefi ile bağ kurarak açıklamaktadırlar. Çok sesli formların ve dış dünyanın içsellikten uzaklaştıran gürültüsünün aksine, insanın içe dönüşüne ve manevi alanına eriştiren yollar hazırladıkları ve bu yolların inşasında, arıncıdırıcı bir sessizlik arayışında, hissin peşinde tasarladıkları görülmüştür. Ortak noktaları hissin izinde olmaları iken, yaratma şekilleri ve sonuca giden yöntemleri durumsal ve kişisel olarak farklılaşmaktadır. Tinsellik, sessizlik, doğa ile diyalog, ilahi-ruhani boyut, otobiyografik yaklaşım, anılar, rüyalar, duygusal rezonans, şiir, duyumsallık, ve maneviyat gibi kelimelerin, şiirsel olarak ele alınan mimarların ortak söylemi içinde oldukları göze çarpar. Bu sürecin etkilerinin eserlerine görsel-maddi boyutta yansması; ışık, renk, kompozisyon, doğa unsurları, oranlar ilişkisini kendi algı ve dillerine göre yorumlamaları ile birbirlerinden ayrılmaktadır. Bu mekânsal unsurların kurguları ile şiirselliğin onlar tarafından nasıl yansıtıldığı özgün yaklaşım biçimleri ile ortaya çıkmaktadır. Varoluşsal arayışları yapılarına taşıyan ve deneyimleyiciye sunan mimarların sanatsal duyumsama yönüne değinen mekânsal kurgularının; içinde bulundukları kültür, kişisel anıları ve gözlemleri doğrultusunda geliştiği görülmektedir.

Bu doğrultuda, Tadao Ando'nun kendi yaşamsal edinimlerinden hareketle şiirsel yaklaşımları eserlerinde gerçekleştirme yöntemlerine bakıldığında; Ando'nun mimari anlayışını felsefi kavramlara dayandırması ile; tinsel farkındalık ve duygusal uyanışlara olanak tanıyan mekânsal kurgular gerçekleştirdiği görülmektedir. Bu kurguları; modern inşa yöntemleri ve minimal yaklaşımı, az sayıda kullandığı yapı elementleri, doğa unsurlarını ve ışığı merkeze alması, doğal elementlerin kurgusu ve harmonisi (doğal ışık, peyzaj, rüzgar etkisi, gökyüzü, su, çiçek gibi), ışık oyunları ile hacimsel ve boyutsal algı çeşitliliği, büyük oranlı betonların yüzeylerine temas eden veya aralıklarından sızan doğal ışık, brüt beton ve geniş yüzeyler boyuca kullanılan geçirgen cam yüzeyler, Budizm'e ve Japon kültürüne ait simgesel referanslar ve renklerin dili gibi yaklaşımlar ile yapılarında gerçekleştirmiştir.

Luis Barragán'ın şiirselliğinin mekânsal okuma konusuna bakıldığında ise, duygusal mimari anlayışı ile inşa ettiği yapılarında, anısal referanslar eşliğinde duygusal frekans, sessizlik, huzur, refah gibi kavramların hissini deneyimletmeyi hedeflediği görülmektedir. Bu hedefleri mekânsal kurgular üzerinden; renk kullanımındaki özgün dili ve rengin ışık ile ilişkisi, Meksika kültürünün etkisiyle şekillenen renk kullanımı, geniş yüzeyler üzerinde uyguladığı sıcak ve canlı renklerin (pembe, turuncu, kırmızı, sarı, lila) anlamsal değerleri-semboolleri ile kullanımı, renklerin yapının bulunduğu doğal çevre ile uyumu, ışığın yansımaları ve gölgelerinin oluşturduğu görsel etkiler, dış mekânlarda süreklilik sağlayan geniş alanlar ve yüzeyler üzerinde kullandığı doğal dokulu malzemeler, su akışının izlendiği çeşmeler, çeşmelerden akan suyun sesi, iç mekânda süreklilik hissi ve ferahlık algısı sağlayan yarım merdivenler, düşük yükseklikteki bölücüler, manzarayı ve bahçeleri iç mekâna davet eden geniş cam yüzeyler, pencereden içeriye nüfuz eden ışığın yarattığı yansımalarla gerçekleştirdiği görülür.

Xavier Corberó'nun ise yaratımlarının şiirsel etkilere erişmesini istediği yaklaşımlarında; otobiyografik, anısal referanslar ile zihinsel mekânla etkileşimler oluşturarak manevi hisleri deneyimletmeyi hedeflediği görülmektedir. Mekânsal diline ait özellikler; heykelsi tekrarlı formlardan oluşturduğu yapısal unsurlar ve bu yapıların gün ışığı ile yarattığı etkiler, yaşamsal-anısal değeri olan nesne ve eşyalarla yarattığı anlatımlar-kompozisyonlar, oranların ve malzemelerin birlikteliği, boşluk ve ışık yansımalarının güçlü etkileri, akışkan iç-dış mekân geçişleri ile sağlanan süreklilik hissi, sürreal etkiler sağlayan süreklilik hissi veren formlar ve oransal çeşitlilik,

zihinsel mekân algısını besleyen ölçek-boşluk ilişkisi, doğal malzemeden yapılmış doğal figüratif heykeller ve anıtsal parçaları yorumlamasıyla oluşmaktadır.

$$\text{Özgün Yorum} = \text{Yaşamsal Edinim} + \text{Anılar} + \text{Sezgi} + \text{Duyusal Yaklaşımlar}$$

Carlo Scarpa ise, görsel ve biçimsel bir şiirsellik arayışı hedefiyle, geleneksel mimari referansları kendi yöntemleri ile birleştirerek, özgün detaylama teknikleri oluşturmuş, mekânsal öğelerin ilişkilerini ve kompozisyonlarını sıradışı bir kurgu ile oluşturmuştur. Scarpa'nın bu yaklaşımları özgün ve çarpıcı oran-geometri-detay ilişkisi, İtalyan kültürüne ait kimlikli izler ve teknikler, zanaatın ve teknolojinin bir araya gelmesi, yerel malzeme ve özgün detaylar, mekânsal sınırların geometrik ilişkisi ile açıklanabilir.

Genel olarak mimarideki şiirsellik anlayışına mekânsal analiz açısından bakıldığında, Ando sessizliği ve tinselliği ışığın yapı elemanlarıyla ilişkisi ve yapının rüzgar, su gibi doğa elementlerinin ilişkisi üzerinden hissettirmeyi hedeflerken, Barragán ise sessizliği ve huzuru geniş duvar yüzeylerindeki renk kullanımı ve renklerin ışık ve su elementi ile yarattığı yansımalar ile gerçekleştirir. Benzer şekilde Corberó da tinsellik arayışını, ışığın ilüzyonel etkisinin iç mekânda yarattığı gölge-ışık diyalogu ile sağladığını dile getirir. Bulundukları kültürün her mimarda farklı mekânsal dillerin oluşmasına etki ettiği görülmektedir. Ando, Japon kültürünün ve Budizm felsefesinin meditatif etkileri ile oluştururken yapılarını, Barragán ise ait olduğu Meksika kültüründeki renklerin etkileri ile şekillendirmiştir. Scarpa ise, yapılarını İtalyan geleneklerine ait mimari referansların etkileri ile oluşturmuştur. Corberó ve Barragán'ın otobiyografik ağırlıktaki yaklaşımlarının ve Ando'nun tinsel ve spiritüel arayışlarının, varoluşçu tutumlar içerdiği ve şiirselliklerini bu tutumlar üzerinden gerçekleştirdikleri görülmektedir. Scarpa ise, görsel ve biçimsel bir şiirsellik arayışında olduğunu belirtmiştir. Zihinsel ve duysal alana ilişkin diyaloglar ile bir şiirsellik yaratmayı hedefleyen mimarların, mekânsal kurgularındaki özgün dillerini yaşamsal deneyimler ve kültürel etkiler ile oluşturdukları görülmektedir.

#### 4.1.3. Kavramsal Yaklaşan Tasarımcılar

Tasarlama eyleminin sanatsal bir tutuma dönüşmesi veya sanatsal bir tutum içermesiyle, tasarım ile sanat arasındaki alanda üretim yapan tasarımcılardan Ettore Sottsass, Allan Wexler, Andrea Branzi, Vito Acconci'nin mekânsal yaklaşımlarının, disiplinlerarası etkileşimleri, yaratım süreçleri ve ilhamları ile bağ kurularak, biçimsel dillerine nasıl yansıdığı araştırılmıştır. Sanat bağlamında tasarıma yaklaşmış, içsel-dışsal dünya ilişkisini hedefleyerek kavramsal ve iletişim odaklı eğilimler ve hedeflerle mekânsal oluşumlarını gerçekleştiren bu tasarımcılar, nesnenin anlamı ve formu arasındaki işlev ve diyaloga yönelmişlerdir. Bu yönelimler, İtalyan tasarımcı Enzo Mari'nin, bir nesnenin anlamı ve formu arasındaki etkileşimin önemini belirttiği “Formla ilgili sorun, onun ruhunu aramaktır. Form, nesnenin anlamı ile eşleşir.” söylemi ile açıklanabilir (Mari, 2010). Sottsass, Wexler, Branzi ve Acconci gibi tasarımcıların, tasarımlarını bu söylem doğrultusuna paralel şekilde sanatsal ve kavramsal yaklaşımlarla gerçekleştirdikleri görülmektedir.

##### 4.1.3.1. Ettore Sottsass, Allan Wexler, Andrea Branzi, Vito Acconci

- **Ettore Sottsass**

İtalyan mimar, tasarımcı, sanatçı Ettore Sottsass mekân, mobilya, obje tasarımlarında, kişisel deneyimlerini ve seyahatlerinde manevi derinlik oluşturan ilhamlarını forma dönüştürme biçimiyle, işlevi farklı bir boyutta anlamlandırarak, tasarım anlayışına radikal etkiler yaratmıştır. Tasarım ve sanat arasındaki alanı yeniden sorgulatması ile endüstriyel tasarım disiplinin şiirsel temsilcisi olarak tanımlanmıştır. Arte Povera ve Kavramsal Sanat'a paralel olarak gelişen İtalyan Radikal Hareketi'nin öncülerinden olan Sottsass, tasarımcı Andrea Branzi ile mimarların ve tasarımcıların topluma karşı sorumluluklarının yeniden ele alınarak düzenlenmesi için çalışmıştır.

Sottsass, kavramsal deneyimleriyle oluşturduğu tasarımlarının, yaşamla kurduğu ilişkilerle şekillendiğini belirtmiş, tasarımın tartışma konuları açan bir iletişim aracı olduğunu, “Sadece yaşam tasarımı değil, çünkü tasarım da yaşamı gizler.” ve “Tasarım hayatı tartışmanın bir yoludur. Toplumu, siyaseti, erotizmi, yemeği ve hatta tasarımı tartışmanın bir yolu.” sözleriyle ifade etmiştir. Biçim, renk ve sembolleri nerede ve nasıl bir araya getirmesi ile ilgili çabasını, yaşanması gereken bir gerçekliğe, bir tür

saf ve yaşamsal enerjiye yönelttiğini dile getirmiştir. (Sottsass, 1993)

Sottsass; endüstriyel kültürün, nesneler ve kişiler arasındaki ilişkiyi yönlendiren dayatmalarından arındırılması gerekliliğini vurgulamış, duyuşal zevklere ve hislere aktarılan şeyleri önemsediğini belirtmiştir. ‘Ettore Sottsass and the Poetry of Things’ kitabında, Sottsass’ın yaratım süreçlerini etkileyen anısal değerlerin, duyuşal olana yöneliminde ilham kaynağı olduğu anlatılmıştır. Küçükken dağlarda yaşadığı dönemde, hayvanların, dağların, kelebeklerin, kuşların ve çiçeklerin kendine özgü renklerinin çekiciliğinden etkilendiğini belirtmiştir (Sudjic, 2015). Sottsass, yaşamsal çevresine ilişkin derin ve duyarlı gözlemleri doğrultusunda tasarım değerlerini ve gerekliliklerine sorgular ve tanımlar yöneltmiştir. Yaşamsal deneyimlerin tasarıma olan etkileri yanı sıra tasarımın insan yaşamına dair etkilerine de odaklanmış, ‘İnsan Hakları için Tasarımlar’ serisinde tasarımın günlük deneyimleri nasıl belirlediğine dair sorguları şiirsel bir dille şöyle dile getirmiştir:

“Güneşin odama girip girmeyeceğine kim karar veriyor?

Masamda çalışmaya devam edip edemeyeceğime veya oradan ayrılıp bir daha asla orada çalışamayacağıma kim karar veriyor?

Bir daha asla geri dönmek için fabrika kapısından çıkacak mıyım?

Kim karar veriyor?

Karar veren sadece kader mi, yoksa başka biri mi?

Tasarım bu hikâyeye nereden giriyor?

Bence iş özgürlüğü yerine, hak özgürlüğü için tasarım yapmaya alışmak daha iyi olacaktır.”

(İnsan hakları için tasarımlar - Designs for the rights of man- Sottsass, 1974)

Bu sorgularını aktarma biçimindeki yaklaşımında da görüldüğü gibi Sottsass, tasarıma dair görüşlerini şiirsel anlatımlar ile aktarmış, edebiyatın tasarımlarına olan etkilerini de, Mimar Grandi’nin 1999 yılında Sottsass ile yaptığı röportajda dile getirmiştir. Bu röportajda, doğu kültüründen etkilenecek, bağımsız ve aynı zamanda çok yoğun bir tutumun etkisi ile ahşap ve laminant gibi çok farklı malzemeleri karıştırdıklarını dile getirmiştir. Beat kuşağının da hayatla doğrudan yankısı olan argo, sokak konuşması, askeri jargon vb. gibi ortak kelimeler kullanarak, aynı türden bir karışım yaptığını hatırlatır. Beat kuşağının ona öğrettiği şeylerden birinin de sistemlere ve ideolojilere

güvensizlik olduğunu, sanat ve mimarinin de sonunda parçalanacağını, mimarlığın anıt değil, bilakis bir dizi yer olarak var olduğunu ifade eder. Bu anlamda bir düşünce metaforu olan edebiyatın, çalışmalarında derin bir etki yarattığını vurgulamıştır (Grandi, 1999).

Sottsass, sıradan ve alışılmışın dışında -yapay ve doğal- malzemelerin bir araya getirilmesinin, (altını, lamine plastik ile ilişkilendirmenin) duyu ve enerji üreten bir kombinasyon olduğu için şiirsel bir ifade olduğunu ifade etmektedir. Röportajda (1999), Sottsass dünyayı duyular aracılığıyla okumanın yollarını önemseydiğini, gri tonu üzerinden örnekleyerek şu şekilde anlatmıştır:

Bu griye bakmam gerekirse, diğer tüm gri anılarım devreye giriyor. Grinin ne anlama geldiğini daha önce gördüğüm yerde. Edebiyattan pasajlar, okuduğum kitap parçaları, yaşadığım maceralar... laminatın rengini tanımlamam gerekse gri hakkında çok konuşurdum: yaşlılık, tarafsızlık, yalnızlık, vs. Gri hakkında bir kitap yazabilirim vb. edebi bir kavram sunar. Gerçek duyularım edebidir, asla matematik gibi saf değildir... (Grandi, 1999).



Şekil 4.21 : Ettore Sottsass

Duyu ve anıların oluşturduğu içsel değeri gün yüzüne çıkarmanın anlamını “Hafıza benim için her zaman edebiyattır. Eski bir çömlek parçası görsem, formuna sahip olmak değil, geçmişte bir adamın kullandığı o özel anı hayal etmek istiyorum. Artık

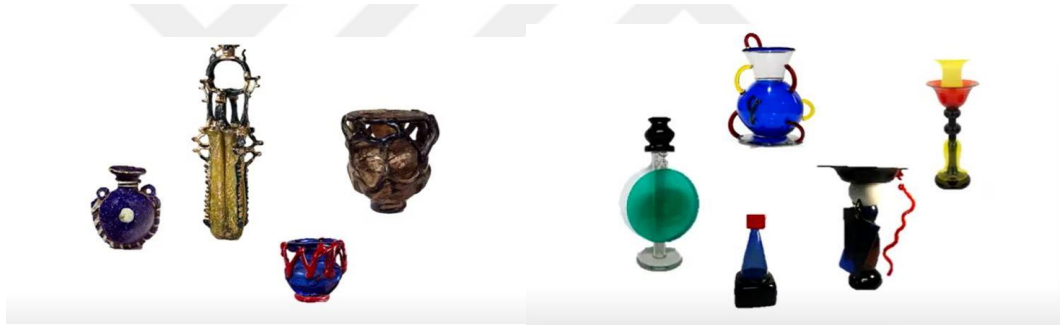
onu kullandığımız an değil; bir şaşkınlık anı demeye cüret edeceğim şey bu. Yetişkin gözlerinin artık göremediği bu keşif duygusunu, masum şaşkınlık duygusunu sonsuza kadar kaybetmiş olabiliriz.” açıklaması ile yücelten Sottsass, bu anlatımı ile tasarımda duyuşal algılamada anısal verilerin etkisinin gücünü dile getirmektedir (Grandi, 1999). Sottsass, bir objeye ait anısal özellikleri, taşıdığı anlamlar, yaşanmışlık izleri, manevi yönleri, kişisel verileri maddi boyutun ve işlevin çok ötesinde gerçekleşen değerler olarak belirtmiş, bu değerlere dair farkındalığın objelere yönelik kaybedilmemesi gereken duyuşal bir bakış açısı olarak sürdürülmesi gerekliliğini vurgulamıştır. Sottsass’ın bu bakışının tasarım felsefesini ve pratiğini yaşamsal deneyimler üzerinden şekillendirmesinde etkili olduğu görülür.



**Şekil 4.22 :** Ettore Sottsass, Totems - Sottsass’ın İlham Aldığı Hindistan Kültürüne Ait Referanslar



**Şekil 4.23 :** Ettore Sottsass, Objeler - Sottsass'ın İlham Aldığı Eski Medeniyetlere Ait Kozmolojik Diyagramlar



**Şekil 4.24 :** Ettore Sottsass, Cam Objeler – Sottsass'ın İlham Aldığı Roma ve Yunan Kültürüne Ait Cam Objeler



**Şekil 4.25 :** Ettore Sottsass, Kabinet Tasarımı – Sottsass'ın Referans Aldığı Chartres Katedrali'nin Kabineti

Sottsass'ın yaşamsal deneyimler ile iç içe olan bu yaratım süreci, onu kurallara bağlı kalmadan, bağımsız ve kendine özgün kavramsal, duygusal, ironik ve heykelsi tarzını bulmasını sağlamıştır. Objelere duygu ve düşündüren meraklar yükleyerek, mimari ve obje arasında diyaloglar geliştirmiştir. Çalışmalarında, mimari formlar üzerinden 'tapınakların erotik dansları' gibi sembolik, simgesel, metafor içerikli söylemler yaratarak iletmek istediği sorgularını provokatör bir dille yansıtmıştır.

Mısır, Afrika ve Hindistan kültürlerinin ritüelistik objelerinden ilham almış, seyahatlerdeki spiritüel deneyimlerini tasarımlarına aktarmıştır. Hindistan'da yerel törenlere katılması ile meditatif ve yerel objeleri inceleyerek, bu objelerin spiritüel etkilerinden başka bir anlamları olmadığını fark etmiştir. Kozmolojik diyagramların, yantra ve tantranın, mandalaların sunduğu bakış açılarından etkilenecek, nesnelerin, formların ve işaretlerin gücünü fark etmiştir. Eski kültürlerin sembolik formlarını spiritüel etkiler eşliğinde analiz eden Sottsass, duygusal rezonansları olan hayatın izlerini taşıyan bu objelerden soyutlamalar ile kendi seramik formlarını yaratmıştır (Galimberti).

Hindistan'da objelerin oradaki insanlar için spiritüel iletişim aracı olduğunu farketmesi üzerine, eserlerini totemler üzerinden bağ kurarak yorumlamıştır. Kendi yaşamsal deneyimlerini, bu etkiler ile birleştirerek, düzenli olarak kullandığı iyileştirici ilaçları totem ile ilişkilendirmiştir. İlaçların-hapların totemini bir işaretçi, ruhsal bir durumun temsilcisi gibi düşünerek, heykelsi seramiklerine aktarmıştır (The Met Museum, 2017).

Hindistan'dan döndükten sonra, yakalandığı ölümcül hastalık sürecinde ateşli olduğu bir gece, rüyasında ayın evrelerini gören Sottsass; ayın, temsil ettiği ölümlülüğün yerini güneş ışığı Shiva'ya bıraktığını ifade etmiştir. Bu rüya, Sottsass'ın ölümlülük üzerine düşünmesini sağlayarak, içsel deneyiminin etkisi ile seramik tabakları üzerine çalışmasına olanak sağlamıştır.

Sottsass, nesnelerin, kişinin gerçek pozisyonunun farkındalığını geliştirme ihtiyacına hizmet ettiğini dile getirerek, bilinç, bilinçaltı ve psikolojik alanları içerecek şekilde 'işlevsel' kavramını genişletmenin bir yolu olduğunu belirtmiştir (Galimberti).

Sottsass nesnelerin manevi alanla ilişkisinin ve tasarımın duygusal tetikleyici niteliğinin gerekliliğini dile getirmiş; tasarımcıların ve mimarların, insanları kozmosa

yeniden bağlayan, zihin seyahatleri sağlayan, ritüel mekânlarına dönüştürmeleri gerektiğini hatırlatmıştır.

Sottsass'ın ilk eşi Fernanda Pivano'nun “Bana her nesnenin var olabileceği yerde kendi alanına ihtiyaç duyduğunu söylerdi... Sorunun, başka bir boyuta girmek için yeterli enerjiye sahip olmak olduğunu söyledi.” açıklaması Sottsass'ın nesnelerin çevresine uygulayabileceği derin ve hassas gücü aramasına yönelik tutumunu ortaya çıkarmaktadır. ‘How Ettore Sottsass Brought the Poetics of Painting into Design and Architecture’ (2017) başlıklı dergi yazısında James Irvine'nin: “Ettore bir nesne tasarladığında, onu her zaman bir boşluğa yerleştirirdi. Her zaman etrafına bir oda çizerdi, sanki onu zaten izlediği bir bağlama yerleştirilmiş gibi düşünürdü.” söylemine yer verilmektedir (Lee, 2017).

Beden-nesne, kozmos-mekân üzerinden parça bütün ilişkisini düşündüren bu yaklaşımını gösteren bir diğer söylemi şu şekildedir, “Dünyanın neredeyse tamamen tesadüfen bir araya getirilmiş birçok şeyden oluştuğunu düşünüyorum... Parçalar halinde görüyoruz; parçalardan oluştuğunu ve parçaların bir araya getirilemeyeceğini düşünüyorum. Birbirlerine uyuyorlarsa, şans eseri... koordinatların olmadığı bir alanda, dakikaların olmadığı bir zamanda.” (Lee, 2017).

Sottsass, nesnelerin kullanıma yönelik işlevlerinin arkasındaki varoluşsal ve ritüelistik olan işlevlerini yüceltmıştır. Nesnelerin özgürleştirici egzersizler için (Buddha'nın tespihleri gibi) diyagramlar olduğuna, zor yaraları iyileştiren bandaj kalıpları olduğuna, bunların varsayım araçları olmaktan çok teselli araçları olduklarına inandığını şu şekilde ifade etmiştir; “Bu porselenlere özenle dokunulması gerektiğine inanıyorum, hayatın bir anısına dokunulduğunda, bir ritüelin enstrümanları onurlandırıldığı için onurlandırılması gerektiğine inanıyorum... Böylece yorgun elleri unutmamızı, unutmamızı, unutmamızı istemekten başka hiçbir şey yapmayan gündelik hayatın vahşiliğinden etkilenmesinler.” (Sottsass, 1973).

Sottsass'ın şiirsel yaklaşımının en belirgin şekilde görüldüğü ‘Design Metaphors’ (Tasarım Metaforları) adlı çalışmasının imgesel, sözsel ve kavramsal sorgulamaların birlikteliğiyle metaforlar üzerinden ortaya çıktığı görülmektedir. Sottsass, 1972 ve 1979 yılları arasında İspanya çöllerine ve Pirenelere yaptığı yolculuklarda, partneri Eulalia Grau'nun yardımıyla inşa edilmiş ve fotoğraflanmış bir dizi enstalasyon olan ‘Design Metaphors’u yaratmıştır. Sottsass, insanın gerçek ihtiyaçlarından çok bir

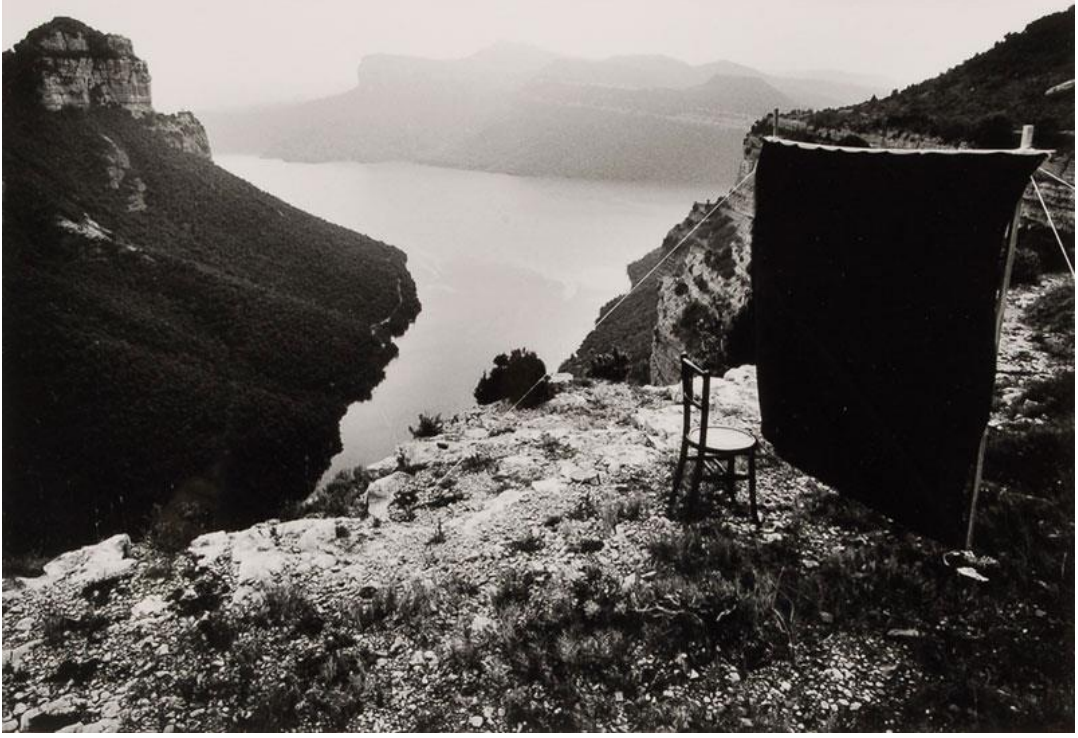
üretim ve tüketim mekânizmasıyla bağlantılı olan tasarım ve mimariyi sorguladığı metaforlarını; ip parçaları, ahşap, yaprak, taş ve kumaş gibi parçaları kullanarak geçici Land Art ve Arte Povera yaklaşımları ile ortaya koymuştur (Gallizioli, 2015).

Sottsass, mimarlığın kökenlerine geri dönme ihtiyacı hissetmesi ile duvarsız ve tavansız evler, boşluğa bakan kapılar, dipsiz zeminler, uyunamayacak yataklar, vadiye bakan sandalyeler ve insanı kendi varlığının ve kaderinin gerçek anlamının önüne seyirci kılan daha birçok nesne kurgusunu mekânsallaştırarak, anlamlarını incelemiştir. Bir başlığı -genellikle ironik- ve bir tema ile sunduğu her fotoğrafta, “insanlar, düşünceler ve işgal ettikleri alan arasındaki ilişkiyi” sorgulamıştır. Tasarım eleştirmeni Radice, Sottsass’ın mimarlığın-tasarımın özünü aradığı bu sorgularını “Manzarada soyut işaretler ve neredeyse görünmez izler bırakmaya başlar, bu soyut işaretler mimarlık mesleğinin gerçek mimarilerini veya metaforlarını inşa etmeye devam eder.” şeklinde tanımlamıştır (Sottsass ve Radice, 1988; Lucarelli, 2014).

Tasarım Metaforları’nı ‘İnsan Hakları için Tasarımlar’ ve ‘İnsanın Kaderi için Tasarımlar’ gibi çeşitli bölümlere ayrılan Sottsass, keşfettiği manzaralarda bazen müdahaleleri zor fark edilen, bazense radikal bir şekilde müdahaleci olduğu kurgularla sahnelemiştir. Her bölümde kişisel deneyim, evrensel bir hikaye anlatma hedefi ile iç içe sunularak, mimariye ilişkin çözülemez şüphelerini doğada sorgulamıştır (Gallizioli, 2015).

Sottsass, metaforların aynı anda felsefî bir sapma, bir politika ifadesi ve bir dini ayin olduğunu, dâhil olma ve ayrılma arasında yer aldığını dile getirir ve tinsel boyuttaki ihtiyacını şu söylemle tarif eder:

“Kesinlikle ölçülemediği, öngörülemediği, kontrol edilemediği veya bilinemediği için var olan tek ortam olan kozmosla yeniden fiziksel bir ilişki kurmanın, çölleri, ıssız yerleri ve dağları ziyaret etmenin derin bir ihtiyacını hissettim ...” (Sottsass ve Radice, 1988).



Şekil 4.26 : Ettore Sottsass, Design Metaphors (Tasarım Metaforları), 1973

Açıklaması: Duvara bakmak ister misin?



Şekil 4.27 : Ettore Sottsass, Design Metaphors (Tasarım Metaforları), 1973

Açıklaması: Yoksa vadiye mi bakmak istersin?



**Şekil 4.28 :** Ettore Sottsass, Design Metaphors (Tasarım Metaforları), 1976

Açıklaması: Her zaman aşkla tanıştığın bir kapı vardır.

**Şekil 4.29 :** Ettore Sottsass, Design Metaphors (Tasarım Metaforları), 1972

Açıklaması: Her zaman birinin geçmene izin vermeyeceği bir kapı vardır.

Her fotoğrafa kurşun kalemle yazılmış duyusal ve içgüdüsel sorgulamalar içeren alt başlık şeklindeki cümleler eşlik etmekte, söz ve imge birlikte okunarak, yapılar ve kelimeler arasında bağ kurmaktadır. Dış dünya ile iç evren arasında ironik-şüursel bir söyleşi olarak tanımlanan Tasarım Metaforları'ndan bazı alt başlıklar şu şekildedir:

“Duvara bakmak ister misin? Yoksa vadiye mi bakmak istersin?” 1973

“Yoksa taht mı istersin ?” 1976

“Her zaman birinin geçmene izin vermeyeceği bir kapı vardır.” 1972

“Her zaman geçeceğin bir kapı vardır....” 1972

“Gölgelere girmek için bir kapı çizimi,” 1973

“Güneşte oturmak ister misin?” 1973

“Çok zengin bir eve girmek için merdiven çizimi” 1974

“İktidara yükselmek için merdiven çizimi” 1974

(Sottsass ve Radice, 1988).

Sottsass'ın düşündürmeyi hedeflediği, kavramsal sorgulara yönelik kurguladığı geçici sahnelerde, imge-sözcük ilişkisi üzerinden bir okuma gerçekleştirdiği görülmektedir.



**Şekil 4.30 :** Ettore Sottsass, Design Metaphors (Tasarım Metaforları), 1976

Açıklaması: Oturmak ister misin?

**Şekil 4.31 :** Ettore Sottsass, Design Metaphors (Tasarım Metaforları), 1976

Açıklaması: Uyumak mı istersin?



**Şekil 4.32 :** Ettore Sottsass, Design Metaphors (Tasarım Metaforları), 1976

Açıklaması: Ya da bir yatak ister misin?



Şekil 4.33 : Ettore Sottsass, Design Metaphors (Tasarım Metaforları)

Bu deneyimlerinden sonra, Sottsass insan ve nesne arasında yeni bir ilişki yaratmak amacıyla mobilyalar üreten Memphis Grup'un öncüsü olmuştur. Memphis'in, Tawaraya Ring adındaki tasarımı, aynı anda domestik bir çeşit görüşme alanını, box ringi şiddetindeki sohbetlerin çağrışımını, tatami odası ve çay seramonisi sessizliğini ve huzurunu barındırıyordu. Memphis'in bu yaklaşımı, diğer İtalyan tasarımcıların, evin ne olduğuna dair anlamları ve soruları üzerine yeniden düşünmelerini sağlamıştır. Mekânsal tasarımın çağrıştırdığı anlamlar, işlevselliğe başka bir boyut ekleyerek, işlevin çağrışımları üzerine de düşünülmesine olanak tanımıştır. Memphis'te canlı renkler ve desenler, kelimeler gibi duyguları ifade eden bir duygusal uyarım araçları olup, mobilyalar yenilikçi formları ile işlevsiz, yarı işlevli veya tam işlevli olarak tasarlanmıştır. Metafor ile ütopya arasında bir diyalog başlatan Memphis, farklı deneyim ve keşifler sunarak, duygusal rezonansa sahip nesneler üretmiştir.



**Şekil 4.34 :** Ettore Sottsass, Memphis Grup, Tawaraya Ring Tasarımı, 1981

Tasarımı bir iletişim kurma aracı olarak değerlendiren Sottsass'ın yaklaşımları; yaşamsal deneyimler, spiritüel etkileşimler, duygusal rezonanslar eşliğinde, sembol ve metafor kullanımı ile oluşturduğu kavram içerikli mekânsal ifadelerden oluşmaktadır.

- **Allan Wexler**

Amerikalı mimar, disiplinlerarası sanatçı ve eğitimci Allan Wexler, 1970’ler den bu yana duyuların, anıların, çevrenin, günlük ritüellerin tasarım ile ilişkisini şiirsel bir yaklaşımla ele alarak sürdürmektedir. Sanat ve mimari arasındaki alanda enstalasyonlar, heykeller, çizimler ve peyzaj müdahaleleri üzerinde çalışmaktadır. Stüdyosunu, değişmezleri belirlediği ve değişkenleri kontrol ettiği, bir şeyleri yeniden inşa ederek, tekrar tekrar gözlemlediği bir laboratuvar olarak betimlemiştir. Kendisini, bir sanatçının bakış açısından dünyayı gözlemleyen, müşterisi olmayan ama hergün pratik yapan bir mimar olarak tanımlar. (Wexler, 2012).

Wexler’in eserleri, sıradan olanı yeniden çerçevelendirerek oluşturulmuş dokunsal şiir olarak tanımlanır. Kurallara bağlı kalmadan, günlük ritüellerde gizli olan ilgi çekici özellikleri vurgulayan ve insan ilişkisi hakkındaki temel varsayımları yeniden değerlendirme üzerine kurulmuş bir anlatı sürdürmüştür. Wexler, habitatın temel işlevlerini deşifre ederek, mimari tanımları ve algıları genişletmiştir. Düşündürücü heykeller, giyilebilir mekânizmalar, ahşap parçalar ve sıra dışı yapılar üretmiştir (Simone, 2017).

İşlevler üzerinden diyaloglar geliştirip, insanlar arasındaki etkileşimlerin mekânı şekillendirdiği çalışmalar yapan Wexler; işleve işlevsel olmayan bir bakış sağlayarak, mimarlık disiplinini sanat etkileşimi ile şiirsel bir yaklaşımla uygulamaya çalıştığını “Sanat yaparak mimariyi anlayabiliyorum. Sanat beni tanıdık olandan uzaklaştırıyor ve mimarlık benim için dünyada bir zemin oluşturuyor. Bir sinüs dalgası, güzel sanatı uygulamalı sanatla birleştirir. Çalışmam işlev ve şiir arasında bir titreşim kuruyor. Sanat mimari ile yankılanıyor.” açıklaması ile ifade etmiştir (Wexler, 2012).

Wexler’in (2012) mekânsal tanımları ve yaklaşımları bir edebiyatçının tasvirlerine benzer şekilde ve anılar odağında gerçekleşmiştir. Mekânı kişisel anlamlandırmalar ile tanımladığına, “İşim anılarla dolu. Yatak odamın penceresinin içinde biriken kar, bodrumun serin rutubeti, Ruth Teyze'nin üst kattaki dairesinde kaynayan tavuk çorbasının tatlılığı...” gibi yaşamsal faaliyetleri ve döngüleri içeren örnekler ile değinmiştir. Yaşamsal deneyimleri merkeze koyarak çalışan Wexler, bir masada karşılıklı oturan iki insan arasındaki görüş çizgisi, iki tuğlanın birbiriyle ilişki içinde olan birçok pozisyonu ve zeminin duvarla nasıl buluştuğu ile ilgilendiğini anlatarak, objeler ve insan arasında yaratmaya çalıştığı diyalogların önemini vurgulamaktadır.



Şekil 4.35 : Allan Wexler, Four People Wearing a Table (Masa Giyen Dört Kişi), 1996

Wexler çalışmalarındaki tutumların, yaşamsal deneyimleri tanımladığını ve maddesel yapı elemanlarını uzamsal sınırlardan arındırarak zihinsel bir bakışla değerlendirdiğini; ‘duvarlardan geçmenin yollarını buluyorum’ ifadesiyle dile getirmiştir. Mekândaki işlevsel rutinleri ve günlük hayattaki kullanımları, nesneleri ilişkilendirdiği bağlamlara ve yüklediği anlamlara göre kişiselleştiren Wexler (2012), bu yaklaşımını, “İşim bir masanın mucizevi bir şekilde yüzmesine neden oluyor ve gökyüzünü tutmak için topraktan büyüyen bir sütun inşa ediyor. Banyo lavabosundaki musluktan akan suyun harika bir deneyim olmasını istiyorum.” sözleriyle ifade etmektedir. Mimari elemanları, duysal işlevler ile eşleştirerek; duvar kağıtlarını, zamansal katmanları simgeleyen bir metafor gibi betimlemiştir. Mimari yapı elemanlarının işlevleri üzerinden, edebi bir bakış ile yeni bağlamlar yaratarak içsel bir aktarım yaratma çabası olduğunu dile getiren Wexler, mekânın zihinsel ve manevi bağlantılara aracı olduğunu “Geçmiş ortaya çıkarmak için duvar kağıdını soyuyorum. Katman üzerine katman oluşturun. Geçmiş ve şimdiki zaman arasındaki sınırları

bulanıklaştırıyorum. Aramızdaki sınırları bulanıklaştırıyorum. İşlev ve maneviyat arasındaki sınırları bulanıklaştırıyorum.” şeklinde açıklamıştır. Mekândaki işlevsel öğeleri, manevi boyut ile ilişkilendirerek, mekâna ve nesneye dair anlamsal dönüşümler gerçekleştirmek istediğini şu şekilde betimlemiştir:

Çalışmam, işlevin diğer tarafını araştırıyor. Sandalye, masa, fincan, zemin, somun ve cıvata şiiiri. İkinci katın yerçekimine meydan okumasını ve merdivenin mezardan çıkmasını istiyorum. Pencerenin dış dünyayı filtreleyen ve dönüştüren gözler olmasını istiyorum. Kapının diğer tarafında farklı bir insan olmak istiyorum. Bir kapı okumak istiyorum. Bir duvara inanmak istiyorum. Bir sandalye ile konuşmak istiyorum. Bir koridorun senfoni olmasını, hikâye anlatmasını istiyorum. Koridorun bir başlangıcı ve sonu olmasını istiyorum. Koridorun sonsuz olmasını ve bir sonu olmasını istiyorum. Bir musluğun şelale olmasını istiyorum. Karanlığı bölmek için bir ampul istiyorum (Wexler, 2012).

Wexler’in bu yaklaşımlarıyla insanın yaşamsal deneyimlerindeki duygu ve etkileşimlerine yönelik zihinsel bir mekân oluşturarak, duyuşsal bir farkındalık sağlama hedefinde olduğu görülmektedir. Wexler, nesnenin içselleşen temsilleri üzerinden oluşturduğu anlatım ile insan ve nesne arasında anlamsal bir etkileşim yaratmak istediğini “Zahmetsizce anılara, duygulara ve bilinçaltı sohbetlere dönüşen binalar, mobilyalar ve mutfak eşyaları inşa etmek için mücadele ediyorum.” sözleriyle açıklar.

Wexler (2012), Bachelard’ın ‘Mekânın Poetikası’ndan etkilendiğini ve bu etkilerin üretimlerindeki duyumsallık ve işlev birlikteliğinde gelişen özgün tutumlarına yol gösterdiğini, “Mekânın Poetikası’ndaki Gaston Bachelard, dışarıyı soğukken mimari mekânın sıcaklığından söz ediyor. Virginia Wolf, The Moment’ta gökyüzünün gün ışığı azalırken iç mekânın alacakaranlıkta aydınlanmasını anlatıyor.”...“Yaptığım işlerimin bu metinler kadar üstün olmasını istiyorum.” sözleriyle dile getirmiştir. Edebiyattan ve diğer disiplinlerden beslenerek edindiği çok yönlü ilhamlarından ise şu şekilde bahseder:

Mekânın Poetikası çalışmalarına ilham veriyor. Bachelard’a katılıyorum; tavan arası ve kiler arasında fark var. Virginia Wolf’un rehberliğinde ışığı inceliyorum. William Morris, soluk renkler ve çürüme içindeki güzelliğe işaret ediyor. Georges Perec, infra-ordinary ile ilgili araştırmalarımı devam etmem için beni teşvik ediyor. Sir James

Frazier ile ritüel ve tören üzerine çalışıyorum. Italo Calvino, dünyayı gözlemleyebilmem için beni ağaçların tepesine kaldırıyor.

Yazar, şair, mimar ve müzisyen gibi sanatçıların odak aldıkları yaklaşım biçimlerini, kendi çalışmalarında bir yol gösterici niteliğinde değerlendiren Wexler şöyle devam eder, “Nicholson Baker, yakından bakmam için beni teşvik ediyor. William Lethaby bana sihir hakkında bilgi veriyor. Le Corbusier, beni işlevsiz olanı denemeye ikna ediyor. D. T. Suzuki bu kadar düşünmeyi bırakmama yardım ediyor ve John Cage sessiz olmamı istiyor.” (Wexler, 2012).

Bu yaklaşımlarıyla, Wexler’in farklı disiplinlerden beslenerek gelişen esin kaynaklarını temel alarak, form ve işlev arasında diyaloglar yarattığı görülmektedir. Wexler, özgün tasarım dilinin, bu esin kaynakları doğrultusunda anlam, form ve işlev arasında kurduğu etkileşimlerle gerçekleştiğini vurgular. Kimi zaman, çalışmalarındaki formu belirlerken esin kaynağı olan bir sanatçının yaklaşımını yöntem edindiğini açıklar. Bu yöntemini, müzik teorisini John Cage’in kitabı ‘Sessizlik’ten aldığı ilhamla; mutfak eşyaları, mobilyalar ve döşemeler için yeni biçimler yaratmak adına bir dizi yapım kuralı, malzeme, miktar, zaman, genel boyut ve işlevi önceden belirlediğini örnekleyerek ifade eder.



Şekil 4.36 : Allan Wexler, Four Shirts Sewn Into a Table Enstalasyonu, 1991

Wexler'in sözel olarak sunduğu betimlemeleri mekânsal elemanlarına, deneysel pratikler ile gerçekleştirdiği üretimlerine ve enstalasyonlarına yansımaktadır. Wexler'in ilhamları doğrultusunda, enstalasyon ve mekânsal uygulamalarına bakıldığında; hikaye anlatısı sunan, metafor niteliği taşıyan objeler ile tasarıma sanat odağında yaklaştığı mekânsal düzenlemelerine rastlanmaktadır.

Wexler (2012) bir masa ve duvara asılmış üç sandalye ve gömleklerin kompozisyonu ile oluşan 'Four Shirts Sewn Into a Table' (1991) enstalasyonundaki görsel anlatımın içeriği için şöyle açıklama yapar, "Uzak yerlerden dört kişi masanın gücüyle bir araya getirilir. Sandalyenin arkasındaki şekiller, duvara asılan dört farklı gömleğin, bir zamanlar gömlek giymiş olan ya da sandalyelere oturacak olan yolcuların portrelerinin izlenmesinden türetilmiştir. Shaker mimarisinde sandalyeler kutsal nesneler gibi duvara asılır." Wexler'in masa etrafında insanlar arasında gerçekleşmiş bir diyalogu anımsatan mekânsal kurgusundaki hikâyesel aktarımını, masanın günlük kullanımdaki işlevini dönüştürerek sağladığı görülmüştür.

Fotoğraf, heykel ve çizim tekniklerini birleştirerek yaptığı 'Landscapes' (Manzaralar) (2015) adlı çalışmasında ise doğal dünya ile kurulan ilişkinin mekânsal göstergesini oluşturmuştur. Wexler bu çalışması için şöyle ifade eder, "medeniyet ve yerleşim için temel oluşturan köklü ritüeller: doğal dünya ile ilişkimiz, yapı mimarları olarak ilkel manzaradaki ilk işaretlerimiz." (Wexler, 2012). Mimarlığın kökenlerine, doğa-insan-yapı ilişkisi üzerinden yaklaşan Wexler, fiziksel olarak yarattığı alanların zihinsel alanlara hizmet ettiğini ve bu hedef doğrultusunda zihinsel mekâna yönelik tasarım ve sanat birlikteliğiyle kavramsal yaratımlar gerçekleştirdiğini şu şekilde örnekler:

"Çalışmalarım sizi mimarlık ve medeniyetin icat edilmiş tarihi boyunca bir yolculuğa çıkarıyor. Görünmeyen olanı görmenize, uzak ve mahrem arasında bir yerde gezinmenize, yardımcı olurlar. Fiziksel olanı aşkın bir deneyime dönüştürmek istiyorum." (Wexler, 2012).



Şekil 4.37 : Allan Wexler, Landscapes (Manzaralar), 2015

Wexler, ‘Recycle Conference Room’ (Geri Dönüşüm Konferans Salonu) (1990) adlı çalışmasının ise, New York’daki Municipal Art Society için kentsel çöp ve geri dönüşüm hakkında bir enstalasyon oluşturmaya davet edilmesi ile gerçekleştiğini söyler. Enstalasyon için on iki adet atık, kırık sandalye ve bir masa topladığını, sandalyelerdeki kusurları da olumlu kaynaklara dönüştürerek kullandığını ifade eder. Bu dönüşümün arkasında yatan görüşünü temsil eden, ‘yeni deneyimlere hazır eski hatıralarla tamamlanmış’ tanımını bir metafor olarak şöyle ifade etmektedir:

Bu ofis zihin için bir metafor olacaktı, zihinsel çatı katından indirilen ve yeniden kullanılan, katmanlı, tamir edilen ve yeni deneyimler ve görevler almaya hazır, solmuş eski hatıralarla tamamlanmış bir metafor. Bir zamanlar başka bir hayatı olan şey için yeni bir kullanım, bir bodrum tamircisinin işi gibi görünecekti. Ayrıca bir deneyim bir kez kaydedildikten sonra asla kaybolmayacağı, kaybolduğu ve bazen bir rüya veya koku yoluyla yüzeye (tavan arasında) olduğu kadar net bir şekilde geri getirildiği hissi olacaktı (Wexler, 2012).

Yaşamsal deneyimi, geri dönüştürülmüş eski objeler üzerinden aktararak mekân kurgusu ile yaratan Wexler (2012), çalışmasını güzel sanatlardan aldığı referanslar ile açıklayarak detaylandırır, “Zihin gezinir. Farklı zamanlardan çatı katı nesneleri, yeni ve mevcut deneyimler yaratarak yan yana dizilir. Resimde buna pentimento denir. Batı resim sanatında geçmişler gesso ile kaplıdır, ancak yine de gelecekte bir zamanda yeniden ortaya çıkmayı başarırlar. Değişiriz, çevremizdeki nesneler değişir.”



Şekil 4.38 : Allan Wexler, Recycle Conference Room (Geri Dönüşüm Konferans Salonu), 1990



Şekil 4.39 : Allan Wexler, Recycle Conference Room (Geri Dönüşüm Konferans Salonu) Sandalye Detayları, 1990

Japon ay törenlerindeki eylemlerden aldığı referanslar ile parça bütün ilişkisi üzerinden anlam bulmaya yönelik gerçekleştirdiğı ‘Scaffold Furniture’ (Scaffold Mobilyası) (1988) adlı çalışmasını Wexler (2012), ‘Amerikan yemeğı, ritüel hareketlerin ve geleneksel mutfak eşyalarının bir aktivitesidir. Japon ay Töreni, günlük içme eylemini birçok parçaya bölerek dakika ayrıntılarından teatral olaylar yaratır. Bir bütünü parçalara ayırmak, anlamının bir yoludur. ay seremonisi sırasında her dakikalık adım, hareket halindeki bir insanın Muybridge filmi gibi tek bir kesintisiz eylem gibi izole edilir ve yeniden birleştirilir.’ şeklinde anlatarak günlük ritüellerin eylemlerinin arkasındaki anlamlara erişmeye çalıştığını ifade etmiştir.



**şekil 4.40 :** Allan Wexler, Scaffold Furniture (Scaffold Mobilyası), 1988

Wexler hedefinin, sanat ile tasarım arasındaki alanda kurduğı etkileşimler ile insanların mimarının daha yumuşak, mantıksız tarafı olarak tanımladığı ‘şey’e bakmalarını sağlamak olduğunu dile getirmektedir.

Wexler’in kendi söylemiyle şiirsel bağlamda değerlendirdiğı tasarım anlayışı; anılar, hayaller, kişileştirme, duyusallık, edebiyat gibi çeşitli alanlar odağında ve sanatçılardan aldığı ilhamların etkisi ile şekillenmiştir. Mekândaki işlevsel nesneleri

manevi boyut ile ilişkilendirerek, nesnenin içselleşen temsilleri üzerinden oluşturduğu anlatımlara odaklanan Wexler'in, özgün tasarım yaklaşımlarını bu hedefleri doğrultusunda sanat ve tasarım arasındaki yaratıcı alanda gerçekleştirdiği görülmektedir.



Şekil 4.41 : Allan Wexler, Interchange (Değişim), 2008



Şekil 4.42 : Allan Wexler, Coffee Seeks Its Own Level (Kahve Kendi Seviyesini Arıyor), 1990

- **Andrea Branzi**

İtalyan mimar, tasarımcı ve teorisyen, radikal hareketin öncülerinden Andrea Branzi, teorik fizikle ilgilenen, mimariyi inşa etme sanatı olarak değil, çok daha eklemelenmiş bir düşünce biçimi olarak gören birisi olarak tanımlamıştır kendisini. Teorik araştırma ve pratik tasarım arasında dönüşümlü olarak çalışmış, 1970'lerden beri projelerin antropolojik boyutunu tanımlamak için çağdaş olanı kullanmıştır. Mekânı ve nesneleri sosyolojik, kültürel, ekonomik, politik, spiritüel açılardan şiirsel olarak ele almış, enstalasyonlarında bu yaklaşımlarını kavramsal sorgular ile sergilemiştir (Friedman Benda, 2016). Tasarım yoluyla insanın fiziksel ve ruhsal özgülleşmesi ile ilgilenmiştir. Branzi, mekânın vizyonu, mikro iklim, deneyim ve onun maddi olmayan değeri üzerinde çalıştığını dile getirmiştir. İç mekânı bir kavram olarak tanımlamış ve mekânın kalitesini, içindeki nesnelerin ve malzemelerin belirlediğini savunmuştur. Branzi, yaşam felsefesi ve tasarım arasındaki bağlantının gücünün önemini vurgulamıştır. Ona göre tasarımcı, yeni çözümlere ve yeni dillere ek olarak yeni sorunlar ve yeni düşünme yolları yaratmalıdır. İtalyan tasarım tarzının bir özelliği olarak görülen bu durum şiirsel, aynı zamanda tasarımın teorik kısmını da içermektedir. Spiritüel yönden bakış açıları ile nesne hakkında kavramsal düşünme şekli de önem kazanmıştır. Her zaman kişisel tavırlarına karşılık gelen bir profilin içinde olduğunu, tasarımlarını bir yansıma biçimi, gelişmiş bir düşünce biçimi olarak taşımaya çalıştığını belirtmiştir (Domus, 2018; Fiona, 2003).

Branzi, insanların sanatla ve tasarımla paralel yaşamak yerine, onları günlük yaşamlarına dâhil edecekleri bakış açısını benimsemiştir. Sanat ve tasarım arasında doğrudan bir ilişki olmadığını; nesnelerin evreninde bir araç olabileceğini, ancak araçların sanat üzerinde etkisi olmadığını söyler. Sınırları bulanık olan ancak karışmayan iki bağımsız bölge olarak değerlendirir. Buna bağlı olarak Branzi, eserlerinin teoremlerden değil; sezgilerle, deneylerle, ilhamlarla oluştuğunu, onların didaktik diyagramlar olarak değil; kendisi için bile çoğu zaman anlaşılmaz kalan işaretler olduğunu ifade ederek, bu belirsiz durumun tasarım sürecine etki eden olumlu faydasını dile getirmiştir. Branzi, tasarım disiplininde yaşamsal belirsizliğin yapıcı bir durum olarak işlediğini; belirsizliğin nasıl yorumlandığına göre olağanüstü bir durum alabileceğini dile getirerek açıklar.



Şekil 4.43 : Andrea Branzi, Dolmen

Bu yaklaşımları, Branzi'nin 1985'te neo-primitivizm tarzının başlangıcı olan, deneysel, zanaat prototipleri olarak tanımladığı radikal obje koleksiyonu 'Domestic Animals' (Evcil Hayvanlar) ile örneklendirilebilir. İnsan yapımı ve doğal malzemelerin, jestsel ve metodik olarak birleşimini gerçekleştirdiği çalışmasında, ham ağaçlar kullanmış, huş ağacı dalları vernikli ahşap bir tabana tutturularak koltuk yapmış, bir ağaç gövdesinden paslanmaz çelik lamba çıkarmıştır. Branzi; Amazon bölgesindeki hayvanlar gibi eşlerini renk, koku yoluyla çekmeyi başaran nesnelerin yeni bir dışavurumunu araştırıyordu diyerek ifade etmiştir. Doğa ve kültür üzerine düşünerek yaptığı bu çalışmalarını, eleştirmen Pierre Restany, "Branzi'nin neo-primitivizmi sıradan şeyleri, ileri teknolojiyi ve doğaya dönüşü hesaba katıyor" sözleriyle tanımlamıştır (Friedman Benda, 2016).



**Şekil 4.44 :** Andrea Branzi, Domestic Animals (Evcil Hayvanlar) Mobilyaları, 1984

Küratör Rabottini, Branzi ile yaptığı röportajında, Branzi'nin tasarımdaki pratiği ile teorisi arasında ve görsel sanatlardaki kavramsal güçlerin ve biçimsel eğilimlerin çoğu arasında bir yakınlık olduğunu söylemiştir. Şiirsel-kavramsalın yeniden eklemlenmesiyle, kullanışlı nesnenin sanatsal pratiğe çekilmesine dikkat çekerek, Branzi'nin tutumunun bu sınır çizgisinde yer aldığını dile getirmiştir. Branzi'nin çalışmalarını tasarım alanından çok; sanat alanında bulunan temalar ve senaryolar içerdiğini vurgulayan Rabottini, üretimlerini şiirsel ve görsel unsurlar olarak tanımlamıştır (Rabottini, 2013). Branzi, bu röportajdaki açıklamasıyla, sanata yakın çalışmalarda bile tasarımın işlevsel tarafının göz ardı edilmemesi gerektiğini vurgulamıştır:

Tasarımın 'uygulamalı sanat' olarak doğduğunu ve sanata en yakın görünen çalışmada bile her zaman 'proje' ve 'kullanışlı nesne' kavramı olduğunu unutmamalıyız. Domestic Animals'daki nesneler, çevreci düşünceye ait olmadıkları halde (ya da en azından benim asıl endişem bu değildi) doğayla kesişme biçimleri olarak düşünüldü. Sadece bireysel terimlerle değil, aynı zamanda entelektüel ve nesiller açısından da, tasarımın içindeki bir gerçekçilik biçimini yeniden kazanma, tasarım diline belirli bir vahşet katma ihtiyacını hissettim (Rabottini, 2013).

Doğanın modern dünyadan ayrıştırılması ile tasarımın yaşamsal gerçeklerin temasından koparıldığı için 'Domestic Animals'da botanik parçalara yer verdiğini vurgulayayan Branzi, tasarım disiplindeki kavramsal ve varoluşsal yaklaşımını şöyle detaylandırmıştır "Botanik dünyasının parçalarını kullanmaya başladım, çünkü doğal

evrenin her zaman modernliğin dilinden dışlanmış olduğu gerçeğiyle ilgileniyordum. Tasarımın gerçek dünyayla teması yoktu ve onu geri almak, kutsalın, ölümün, yaşamın, tarihin evreni gibi modernitenin her zaman gözden kaçırdığı temaları ele almak istedim. Kısacası, tasarım kültürünün o zamana kadar varoluşun antropolojik boyutunun dışında kaldığını hissettim.” (Rabottini, 2013).

Küratör Rabottini, ‘Domestic Animals’ı kesilmemiş bir dal gibi doğal bir unsur ile sandalyenin ve bankın minimalist yapısı arasındaki görsel deneyim ve çekişme stratejisi olarak tanımlamıştır. Travmatik bir potansiyeli serbest bırakan bir kolaj tekniği ile, ikili işlevi olan imgelerin, malzemelerin ve temaların arasındaki çekişmenin bilinçsiz çağrışımların tetiklenmesini sağladığına değinmiştir. Rabottini, Branzi’nin kompozisyon yönteminin, yapı ile düzensiz biçim, doğaçlama, özgürlük arasında bir gerilim yarattığını dile getirmiştir. Nesnelerin ve mekânların antropolojik boyutunun geri kazanılmasının, Branzi’nin çalışmalarında olduğu gibi; malzemelerin ve biçimlerin şiirsel nitelik, sessizlik ve samimiyeti içeren imgelerden oluşması yoluyla gerçekleşeceğini belirtmektedir. Branzi, Rabottini’nin bu açıklamasının üzerine, “Bir projeye, doğanın bir parçasını eklediğinizde, modernitenin tüm geometrik sisteminden sonsuz derecede üstün olan bir ifade gücünü açığa çıkarırken, benzersizliği onu neredeyse kutsal bir mevcudiyet haline getirir. 21. yüzyılın gerçek kimliği, tasarımın en uzak köklerine, ilkel, arketipsel ve en derin köklerine dair yansılarda yatmaktadır.” yanıtı ile tasarımdaki ilkel kökenlere dönülerek, günümüzdeki gerçekliğin anlaşılabilirliğini ifade etmiştir (Rabottini, 2013).

Branzi’ye göre; insanın yaşamına her zaman eşlik eden nesneler hiçbir zaman sadece ‘alet’ rolünü oynamamış, bunun yerine insanı ve yaşam alanını koruyan animistik, gizemli, şamanik varlıklar olmuştur. Tasarımın bu gizemi silmemesi gerektiğini; tersine, onu daha derinlemesine araştırması gerektiğini vurgulamıştır. Eşya medeniyetinin varoluşsal deneyimin gerçekleştiği fiziksel gerçekliği temsil ettiğini ifade etmiştir. İçgüdüsel arayışlarla ilerlediği yaratım sürecinde, belirsizliğin ona sezgisel boyutta yol gösterdiğini şu cümlelerle ifade etmiştir: “İtalyan sanatında beni ilgilendiren şey, eleştirinin kendine özgü karakteri, kendiliğinden ortaya çıkan belirsizliğidir ve bununla özdeşleşebilirim. Çalışmamın temelini oluşturan tek şey sezgidir ve güvendiğim tek şey, dereceli bir otodidakt olarak içgüdülerimdir. Teorik ve öğretici faaliyetlerim tam da bu doğaçlama yapma, anlama ve kendi sınırlarımı araştırma ihtiyacından kaynaklanıyor.” (Rabottini, 2013).

Branzi, teorik araştırmaları sonucu elde ettiği verilerle, tasarım pratikleri ile etkileşimler sağlayarak ilerlemiş, tasarım temelli enstalasyonlarını çeşitli teknikler ve malzemeler ile gerçekleştirmiştir. Kavramsal içerikli enstalasyonlarıyla, mimari ve tasarım için yeni yöntemler sunan Branzi'nin, 2008'de Fondation Cartier'de sergilenen ağdaş topluma dair karmaşıklıkların tespitlerini içeren ve yapılı evre ile ilişkileri düşündüren kavramsal enstalasyonunun açıklaması şu şekilde sunulmuştur;

Dallar ve çiçekler gibi doğal unsurlarla i içe geçmiş cam ve metalle gerçekleştirilen Branzi enstalasyonları, Patti Smith'in müzik ortamına davet ederek, Jean Nouvel'in binasının mimarisiyle bir diyalog yaratıyor. Kırılğan, zarif ve şiirsel olan bu melez yapılar, Andrea Branzi'nin 'zayıf ve dağınık bir modernite' dediği şeyi ifade ediyor; burada yarı saydam, geçici ve esnek, 21. yüzyılda mimari ve tasarım için yol gösterici kavramlar haline geliyor. Andrea Branzi'nin çalışması, ağdaş toplumun karmaşıklıklarını yansıtmaya çalışıyor ve izleyicileri yapılı çevreyle ilişkilerini yeniden düşünmeye teşvik ediyor (Fairs, 2008).

Branzi'nin doğa unsurları ile kurgulayarak gerçekleştirdiği enstalasyonuna yüklediği kavramlar ile toplumsal karmaşıklıklara dair düşündürerek sorgular oluşturduğuna vurgu yapan açıklamada, aynı zamanda çalışmasının birçok çeşitliliği içinde barındırmasıyla şiirsel nitelikler taşıdığına da yer verilmiştir. Branzi'nin geçirgen yapılarının biçimsel özelliklerinin, doğa unsurlarıyla yarattıği etkileşimlerle i ve dış mekân arasındaki sınırları bulanıklaştırmaya çalıştığını gstemekte olduğuna değinilmiştir. Yapının, çevresindeki kır çiçeği bahçesiyle oluşturduğu diyalogun, Branzi'nin iç-dış sınırlar arasında yaratmak istediği etkileşimi gösterdiği ifade edilmiştir. Branzi'nin bu yaklaşımı 'Dezeen' editörü Fairs tarafından şu şekilde yorumlanmıştır:

Andrea Branzi için, ağdaş gerçekliğimizi en iyi ifade eden, sınırların bu bulanıklaşmasıdır. İ ve dış, biçim ve işlev, doğal ve teknolojik arasındaki geleneksel ayrımları ortadan kaldıran bu iki enstalasyon, mimari ve tasarıma yeni bir kavramsal yaklaşım öneriyor. Geleceğin bir mimarisi için metaforlar, artık muhteşem dikeylik fikrine değil, doğanın ve mevsimlerinin 'zayıf ve dağınık' enerjisini tamamen birleştiren hafif, esnek, geçici yapılara dayanıyorlar (Fairs, 2008).

Branzi'nin el sanatları ile yapı tekniklerini bir arada kullanarak, doğal olanı insan yapımı ile birleştiren melez yapılarının kavramsal ve sorgusal bir diyalog oluşturduğu görülmektedir. Net bir işlev barındırmayan, birçok anlamlandırmaya açık olarak tasarladığı bu mekânsal düzenlemeleri, heykelsi obje ile yapısal bir eleman arasında var olmuş kavramsal modeller olarak tanımlanmıştır.

Branzi'nin mekânsal şiirselliği doğa-insan ilişkileri üzerine yarattığı kavramsal diyaloglardan, tasarım ve sanat etkileşimiyle oluşan tutumundan oluşmaktadır. Çalışmaları, sezgisel ve deneysel yöntemler ile sanat ve tasarım arasındaki sınırdaki kavramsal sorgulara olanak sağlamaktadır.



**Şekil 4.45 :** Andrea Branzi, Recinto Sacro Enstalasyonu

- **Vito Acconci**

Amerikalı tasarımcı, mimar, enstalasyon, video, heykel ve performans sanatçısı Vito Acconci, deneyimlerine bir yazar ve şair olarak başladığını, daha sonra çalışmalarının performans, mimari ve enstalasyon açısından sanat bağlamına girdiğini ifade etmiştir (Weinstein, 2012).

Beden ve mekân üzerine oluşturduğu deneysel çalışmalarında mahremiyet ve sınır gibi kavramları şiirsel dil ve zihinsel alanın birlikteliği ile sorgulayarak uygulamıştır. Akademik kariyerinde şiir üzerine çalışması, bedensel-mekânsal aktarmak istediği kavramların görsel bir şiirselliğe dönüşmesini, aktarımlarının izleyici ile gerçekçi diyaloglar kurmasını hedeflemiştir.

Çalışmalarının, varoluşsal bir yaklaşım ile içsel dünyasının yansıması olduğunu, MoMa'nın yayınladığı, Acconci'nin çalışmalarını konu alan 'Where We Are Now' adlı kısa filmde, "Benden gelen bir tür açıklama yapmak istedim." söylemi ifade etmiş, yaptığı şeyi sanattan önce yaşamsal bir aktivite olarak gördüğünü, içsel bir ihtiyaç doğrultusunda geliştiğini belirtmiştir (MoMa, 2016).

Happening ve Fluxus hareketlerinin etkileri ile 1960'ların sonunda kendi bedenini kullanarak ve çoğunlukla yaşamsal anlarını belgeleyen videoları kaydederek gerçekleştirdiği performanslarında, kendisi ile kurduğu ilişkiden doğan bir çeşit yüzleşme, karşılaşma ve sorgulama yaratmıştır. Enstalasyonlarında, kısıtlanmış müze alanlarında, izleyiciyi de dahil ederek, mekânsal müdahalenin parçası haline getirmiştir. Kamusal alanda gerçekleştirdiği, mahremiyet sorgularında, bedenini mobilya ve diğer işlevsel-görsel öğeler gibi mekânın bir parçası haline getirerek kullanmıştır. Acconci, tasarımcı ve sanatçı kimlikleriyle mekânı özne olarak, kendi vücudunu da nesne olarak konumlandırmasıyla, beden-mekân ilişkisinden doğan çalışmalar geliştirmiştir (Moure, 2002).

Acconci, bir mekân tasarlandığında, insanların mekândaki davranışlarının da tasarlandığını dile getirerek, insan deneyimi ile ilgilenmiştir. İnsanların çevreleriyle nasıl etkileşimde bulunduklarına erişmeyi ve çevrelerine dair farkındalık kazandırmayı hedeflemiştir. İnsanların bir alanı yaratmanın, en azından bir kısmıyla ilgili bir etkileri olması gerektiğini savunarak, onları özgürleştiren katılımcı bir mimari türünü savunmuştur.

1980'de gerçekleştirdiği 'Instant House' (Hazır Ev) adlı enstalasyonu için, insanların etkileşim yaratarak bedensel eylemi ile oluşturmasını istediği, mekânsal-mimari bir kurgu gerçekleştirmek istediğini anlatmıştır. Deneyimleyici eylemi ile, Amerikan bayrağına boyanmış dört duvar parçası ve salıncaktan oluşan kültürel-politik metafor içeren bu enstalasyonunda, duvar parçaları salıncağa bir kişinin oturması ile yerden yukarıya doğru yükselerek kapalı bir eve dönüşmektedir. Fakat düzenek, içeriye

girilmesi için, başka kişilere de ihtiyaç duyulacak şekilde kurgulanmıştır. Acconci, bu kurgusu ile bir ziyaretçinin bedensel varlığı ile bir tür sığınak-mimari oluşturmasını sağlamak istediğini açıklamıştır (Wright, 2009).



**Şekil 4.46 :** Vito Acconci, Instant House (Hazır Ev) Enstalasyonu, 1980

‘Mekân içinde beden’ ve ‘bedenin yarattığı mekân’ yaklaşımlarıyla, Acconci’nin bedeni mekân olarak kurguladığı görülmektedir. Bedeni ile yarattığı mekânsal oluşumların ardındaki varoluşsal anlamı; kendini tam anlamıyla bulmak adına kendine konsantre olarak, bunu da fiziksel bir şey yaparak kanıtladığını söyleyerek açıklayan Acconci, ‘Following Piece’ (1969) performansında, New York çevresindeki insanların peşinden giderek, onları özel alanlarına varıncaya kadar takip etmiştir. Performansı ile ilgili olarak “Kendimi yazarın masasından alıp şehre götürmenin bir yoluydu - sanki insanların beni nasıl gideceğimi bilmediğim bir yere götürmeleri için dua ediyordum... Sanırım artık ‘ben’ değilim.” şeklinde dile getirmiştir (NY Times, 2016).

Acconci’nin, ‘Following Piece’ çalışması dil içeren, yazılı olarak aktarılabilen bir sokak çalışması olarak tanımlanmıştır. Yürüyen bir grup insandan birini seçerek ve sonunda kendisinin giremeyeceği özel bir yerde kaybolana kadar onları takip etmiştir. Kişiyi takip ederken aldığı notları ve yaptığı şiirsel alıntıları ‘temsil etmenin’ veya saklamanın tek yolu olarak ifade etmiş, her gününü ‘kırmızı elbiseli kişinin Morton Caddesi’nde yürümesi ve sonra belli bir mağazaya gitmesi’ gibi betimlemeleri ile



ile çalışmasının varoluşsal arayışlarının bir parçası olduğunu belirtmek istemiştir (Acconci, 2021).

Acconci, çalışmalarının her zaman bir mekânın, bir yapının özellikleriyle başlama eğiliminde olduğunu dile getirmiştir. Gerilla savaşçıların alanı inceledikten sonra nerede, ne yapabileceğine karar verdikleri yöntemden ilham alarak, performans yapacağı alanı da bu şekilde ele aldığını belirtmiştir. Bu boşluğun ortasında bir çıkıntı var mı? Bu alanın penceresi var mı, yok mu? gibi mekânsal tespitler ile girişiminin, bir parçayı mekâna yönlendirmek olduğunu ve ilk olarak mekânı tanıyıp, sonra mekân üzerinden fikir geliştirdiğini vurgulamıştır (Weinstein, 2012).

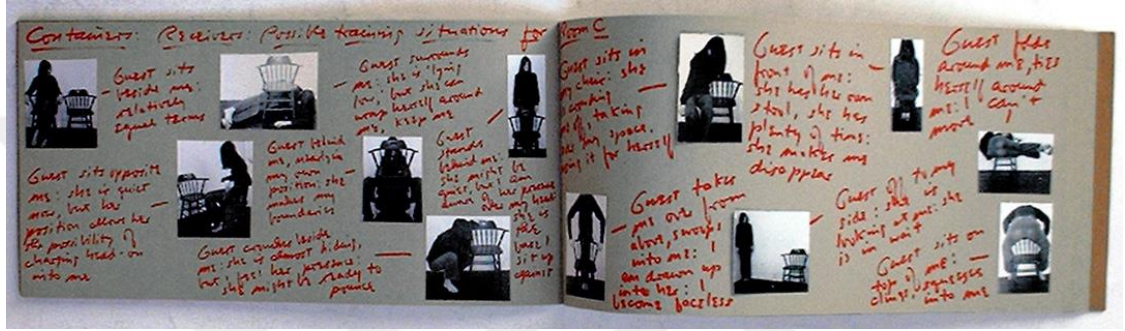


Şekil 4.48 : Vito Acconci, Notes on Movement (Hareket Üzerine Notlar) ve Step Piece Çalışması, 1971

Bir tür yüzleşme olarak değerlendirilen, ‘Turn-on’ adlı kayıtlarında izleyici ile paylaştığı sesli monoloğundan bir kısmı şu şekildedir:

Sanat yapmak için daha fazla neden bulamıyorum. Artık ne yaptığımı hakkında hiçbir fikrim yok... Bunu umursaman için beklemeliyim... Bunu tek başıma yapamam. Tek başıma hissedemem. Buna tek başıma dayanamam. Bunu hissetmeni, senin de hissetmeni - kesinlikle hiçbir neden olmadığını hissetmeni beklemeliyim. Senin bunu bunu hissetmeni beklemeye devam etmeliyim (Acconci, 1974).

Şiirsel iletişimdeki sesi mekân içerisinde metaforik bir nesne gibi kullanarak, zihinsel dünyasını izleyici ile paylaşmıştır. “...Metaforlarla konuşmak zorundayım... Sadece benimle metaforik olanı paylaş... Esasen sen zaten onun içindesin, bunu bana karşı direkt hareketlerle bozma.” (Moure, 2002). ... “Senin beni gördüğün gibi kendimi anlayabilmek için seninle konuşuyorum” gibi cümleler ile mekânda izleyici ile etkileşimler yaratmıştır. Bu yaklaşımlar ile mekân ve insanları kendi düşüncesinin bir parçası haline getirmek istediğini dile getirmiştir (Acconci, 2021; Acconci, 1974).



Şekil 4.49 : Vito Acconci, Notes on Movement (Hareket Üzerine Notlar), 1973

70’lerde enstalasyon yapmaya başladığında konuyu ve içeriği şiirsel bir dil ile yazılı olarak belirlediğini, kelimelerin gerçek ve maddi olmasını isteyerek ‘mimarlık yazdığını’ ve çalışmalarında lirizm ve metaforun, uzamsal bir ilişki yarattığını belirtmiştir (Weinstein, 2012).

Foster, Acconci’nin dilsel iletişimini, “Acconci için ‘gerçek konu’ konunun kendisi değil, anlamın farklı bir katmanıdır. Dil buna erişmesi için bir araçtır. Aslında dil, Acconci’nin bütün eserlerindeki ipucudur. Onun kullandığı dil, (ister sözlü, ister yazılı, bireysel kelimeler, isterse de ayınlar olsun) tıpkı insan yapımı mimarının içerisinden kıvrılarak kendi yolunu bulmaya çalışan bir ağaç kökü gibi, gerçek eşyaların ve gerçek ilişkilerin kültürüyle iç içe geçen sürecin kendisidir.” şeklinde yorumlamıştır (Forster, 2014).

Acconci, dilsel ve zihinsel çağrışımlar gibi herhangi bir şeyin, onu götüreceği yerlerle ve nasıl götürecekleri ile ilgilendiğini “Çok dağınık olabilirsin, istediğin her şeyi, herhangi içeriği kullanabilirsin. Yeter ki bunlar seni ulaşmak istediğin yere götürsün...

Ben günlük olaylar ve eşyalar üzerinde uygulanan fikri süperstrüktür (üst yapılar) ya da süreçlerle ilgileniyorum” söylemi ile ifade etmiştir (Moure, 2002).

Acconci içsel arayışlarını bedensel dışavurumlar, şiirsel metinler ve enstalasyonlar ile gerçekleştirerek mekân-beden etkileşimi üzerinden izleyici ile iletişim kurma hedefini gerçekleştirmiştir.

#### **4.1.3.2. Şiirsel Tasarımın Mekânsal Analizleri**

Sottsass, Wexler, Branzi ve Acconci gibi tasarımcıların, tasarlama eylemini sanatsal bir tutumla, nesneyi sembole indirgeyen ve nesneyi günlük işlevinden arındırarak, işlevlerini kavramsal boyuta taşımalarıyla mekânda bir diyalog oluşturdukları görülmektedir. Şiirsel düşünme biçimi ile, mekânda deneyimler yaratan tasarımcılar; yaşamsal edinimlerini, evren, doğa ve varoluşları ile kurdukları iletişimlerini, teorik ve kavramsal yöntemler ile tasarlama eylemini sanatsal bir tutuma dönüştürerek aktarmışlardır. Oluşturdukları deneyimsel mekânları-nesneleri; metaforlar, heykelsi yaklaşımlar, nesneler arası diyaloglar veya bedensel dışavurumlar ile kurgulayarak tasarımın düşündürmeye ve duyulara yönelik işlevini öne çıkararak ifade etmişlerdir.

Sanat-tasarım arasındaki alanda, kavramsal yaklaşımlarla çalışmalarını gerçekleştiren tasarımcıların mekânsal dışavurumlarına bakıldığında; Ettore Sottsass’ın şiirseliği, yaşamsal deneyimlerinden aldığı referanslarla gerçekleştirdiği bir tasarım anlayışı ile oluşmuştur. Tasarımı bir iletişim kurma ve kavramları tartışma aracı olarak görmesiyle ürettiği nesneler üzerinden yaşama dair deneyimleri ve kavramları, sosyolojik, felsefi ve varoluşçu diyaloglarla sorgulamayı hedeflemiştir. Sottsass’ın yarattığı mekânsal diyaloglar; metafor ve sembol kullanımı, objeler üzerinden gerçekleştirdiği anlatılar, Land Art ve Arte Povera yaklaşımlarıyla mesaj ve sorgulama içerikli enstatatif kompozisyonlar, Hint seyahatlerinin kültürel etkileri, ritüellere ait referanslar, heykelsi formlar, işlevsizleşen objeler, canlı renkler ve desenlerin bir arada kullanımı gibi yaklaşımlarıyla oluşmaktadır.

Allan Wexler’in şiirsel yaklaşımı ise, kişisel anıları ve hayalleri ile şekillenen, insanlar arasında diyalog ve etkileşim kurmayı hedefleyen doğrultuda, sanatsal düşünme biçimi üzerinden bir tasarım anlayışı kurgusunu taşımaktadır. Wexler tasarım konusu hakkında yaklaşımlarını; günlük ritüellerin bedensel hareketler ile etkileşimi, işlev dönüştüren mobilyalar, nesne-metafor ilişkisi ve enstalasyonlar üzerinden anlatım ile gerçekleştirmiştir.

Andrea Branzi'nin mekânsal şiirselliği; doğa-insan ilişkileri üzerine yarattığı kavramsal diyaloglardan, tasarım ve sanat etkileşimiyle oluşan sezgisel tutumundan oluşmaktadır. Branzi'nin tasarımlarını, kavramsal mobilya ve mekânlar, işlevi net olmayan tasarımla sanatsal enstalasyon arasındaki kurgular, doğaya ait parçalar ve kolaj tekniği ile ele aldığı görülür.

Vito Acconci'nin şiirsel dışavurumları ise; bedeni, içsel dünyası ve sözcükler üzerinden gerçekleştirdiği varoluşsal ve psikolojik mekânsal etkileşimlerinden oluşmaktadır. Acconci'nin tutumları; enstalasyon, performans, beden-izleyici-mekân ilişkisi, metafor, sözel iletişim, hareket-mekân ilişkisi, deneyimsel mekânlar, mekânsal analiz-içerik oluşturma ve düşünsel boyut-bedensel boyut-mekânsal boyut ilişkisi şeklinde açıklanabilir.

Genel olarak tasarımdaki şiirsellik anlayışına bakıldığında; Sottsass, Wexler ve Acconci'nin otobiyografik veriler doğrultusunda kendi özgün tasarım değerlerini geliştirdiği ve yaşamsal deneyimlerinin yaratım süreçlerine büyük ölçüde katkı sağladığı görülmüştür. Sottsass ve Acconci kendilerine dair kişisel deneyimleri ve bu deneyimlerin psikolojik etkilerini tasarımları aracılığı ile dışavurarak sanatsal ve varoluşsal bir tutumla sergilemişlerdir. Sottsass bu hedefini işlevsiz, sembolik nesneler aracılığı ile gerçekleştirirken, Acconci şiirsel metinler ve bedensel dışavurumlarının etkileşimiyle kurduğu mekânsal iletişimlerle sağlamıştır. Wexler'in ise yaşamsal ritüellere yönelttiği edebi ve sanatsal bir gözle oluşturduğu bakış ve değerlendirmeler eşliğinde tasarımlarını ele aldığı görülür. Sottsass, Wexler ve Acconci'nin tasarımlarını şekillendirirken edebi metinlerden ve şiirlerden aldıkları ilhamlar doğrultusunda etkilendikleri görülmüştür. Branzi, tasarımın kökenlerine ve özüne ait arayışlarını doğaya ait parçalarla, teorik araştırma süreci ile gerçekleştirirken, Sottsass ise; doğada oluşturduğu nesneler üzerinden yarattığı diyalogları içeren metaforlar ile Land Art şeklinde gerçekleştirmiştir. Her bir tasarımcı kavramsal enstalasyonlar ile nesneler arası mesaj içerikli diyaloglar yaratarak sanat ile tasarım arasındaki alanda sorgularını gerçekleştirmişlerdir. Tasarımcıların hepsi de mekânı, metafor aracılığı ile veya işlevsizleştirdikleri/işlevini dönüştürdükleri nesne ve mobilyalar üzerinden gerçekleştirdikleri söylemler üzerinden kurgulamışlardır.

#### 4.1.4. Tasarım - Sanat İlişkisi

Şiirsellik bir mekânda nasıl yaratılabilir? Nasıl ifade edilebilir? Sanat herşeyden önce bir ifade biçimi ve bir yaklaşım tarzıdır. Bu yaklaşımları her sanatçı-tasarımcı kendi öznel penceresinden yorumlayabilir. Mimarlar ve tasarımcıların tasarlama süreçlerini ve bu süreçlerin mekânsal kurgulara nasıl büründüğünü açığa çıkaran analizlerin doğrultusunda ifade edilecek olursa; tasarlama eyleminin şiirsel sınırlara erişmesinin, tasarımcının üretim ve yaklaşımlarının sanatsal, yaşamsal ve varoluşsal değerleri taşıması ile gerçekleştiği görülmektedir. Bu süreci besleyen ve yöntemleri şekillendiren kavramsal bakış açısının zihinsel mekân yaratımlarına alanlar açtığı söylenebilir. Subjektif zihinsel mekânlar, her deneyimleyici için farklı algısal karşılıkların ifadesinden oluştuğu için, deneyimleyiciyi içsel ve kişisel alanlarla etkileşime yöneltmektedir. Bu etkileşimin, tasarımın ihtiyaç ve işleve yönelik niteliklerini fiziksel boyuttan zihinsel boyuta taşımasıyla, tasarım eylemine özgün değerler kazandırdığı gözlemlenir. Ortak olan temelde ifade biçimlerini, çeşitli malzemelerle plastik ve estetik anlatım değerlerini göz ardı etmeden yaklaşabildikleri görülür. Sanat ve tasarım ilişkisini açıklamaya yönelik analizleri gerçekleştirilen mimar ve tasarımcıların varoluş kavramlarına yönelik içsel arayışları, zihinsel mekâna ve tinsel alanlara hitap edebilme kaygıları özgün hedef ve yöntemlerini ortaya çıkarmıştır. Sanatçı ve tasarımcı kimliklerinin birbiriyle iç içe geçerek keskin çizgilerden uzaklaşmasının, özgün tutumlarıyla ilişkili olduğu görülmektedir.

Mekâna Şiirsel Yaklaşımlar ve Analizleri konulu bu çalışmada konuya olabildiğince plastik sanatlar çerçevesinden bakılmaya çalışılmıştır. Tasarıma sanat bağlamında yaklaşan tasarımcılar, sanatçılar ve kuramcıların mekâna kendi mercekleri üzerinden bakılan tez çalışmasında, aralarındaki ortak noktalar bulunmaya çalışılmış ve disiplin birlikteliği göz önüne alınarak incelenmeye gidilmiştir. Mimarlık, Heykel ve Resim sanat disiplinlerinin birleşim noktasında değerlendirilen bu araştırma konusu, mekâna şiirsel yaklaşımlar ve kavramsal bakış açıları doğrultusunda ele alınmaya çalışılmıştır. Genel anlamda, üç disiplinin birbirleriyle olan iletişimleri çerçevesinde ortak estetik kaygı ve dil birliği aranmaya çalışılmıştır. Bu disiplinleri birbirinden ayıran kavramsal yaklaşımların, yaşamsal edinimler, anılar ve algılama biçimleri üzerinden özgün farklılıklarına değinilmiştir. Bir plastik sanat olan Mimarlık disiplininin, Resim ve Heykel disiplinlerinden ayrılmadığı, bilakis, birbirleriyle yakın diyalog içinde bulunduklarını yadsınmadan konu irdelenmeye çalışılmıştır. Aynı şekilde, heykel

sanatının da atmosferi çevreleyen durağan bir yapı olması nedeniyle mimarlık disipliniyle ortak örtüşen birçok noktası bulunmaktadır. Mimarlığın temel plastik yaklaşımları çerçevesinde, diğer disiplinlerle ortak hareket ettiği bilinmektedir. Estetik normlar olan; oranlar ilişkisi, doluluk-boşluk, ışık-gölge, dokusal değerler, kontrastlık ilkeleri, kompozisyon ve renk öğelerinin, tasarımcıların öznel yaklaşımları doğrultusunda, iç ve dış mekân tasarımında sanatsal ilkelerin göz ardı edilmeden yorumlandığı görülmüştür.

Mekân-nesne ilişkisi, semboller ve göstergeler üzerinden şiirsel mekân ifadesi bağlamında, ortak yaklaşımlara odaklanılarak araştırılmıştır. Tezde adı geçen mimar, sanatçı ve sanatsal bağlamda yaklaşan tasarımcıların, mekânı yorumlarken veya ifade ederken, öznel-kültürel oluşumların etkileri sonucunda algılama biçimlerinin mekân tasarımını yönlendirdiği tespit edilmiştir. Başka bir ifadeyle; yaşamsal edinimlerin duysal göstergelerini, nesneler üzerinde anlamlandırılmasıyla oluşturulan mekâna şiirsel yaklaşımların, sanatsal anlam yüklenerek özgün ifade biçimlerine ulaştıkları gözlemlenmiştir. Kendi söylemleriyle tasarlama eylemlerini, özgün sanatsal dışavurumlarıyla gerçekleştirdiklerini ifade eden tasarımcıların yaklaşımlarının şöyle olduğu görülmektedir:

Örnek olarak; Sottsass'ın, deneyimlerini tasarımları üzerinden aktarması, metafor ile kavramsal bir anlatı oluşturması ve ritüelistik referanslarla işlevsizleşen objeleri tasarımın sanatsal eyleme dönüşebileceğini kanıtlar. Wexler'in ise; işleve anlam yüklemesi, nesneler arası diyaloglar kurması, işlevi sanatsal söyleme dönüştüren mobilyaları ve enstalasyonları özgün tavrını ortaya koyar. Branzi'nin; kavramsal mobilyaları ve Acconci'nin; bedensel etkileşimle oluşan mekânları, beden eylemleri ile mekânı kavrama ve anlamlandırma yöntemleri, enstalasyonları, içselliğini bedensel ve mekânsal boyutta paylaşıma açması da tasarım-sanat ilişkisine farklı bir boyut getirmektedir.

Yapılan analizler, tasarımcıların farklı bakış açıları ve sanatsal pratiklerini ortaya çıkarmış, mekâna yöneltilen özgün bakışların çeşitliliği üzerinden şiirselliğe ilişkin verilerin ortaya çıkması sağlamıştır. Bu veriler doğrultusunda, tasarımın sanatsal eyleme yakınlığı noktalar şöyledir;

Tasarımın sanata; mekânın-nesnenin işlevden muaf soyut kavramsal mekân anlayışına taşınması, nesnelerarası diyalog oluşturularak bu iletişimin bir mesaj kaygısı taşıması, metaforlar ile aktarımlar sağlanması, maddeye anlamsal değerler yüklenmesi,

enstalatif kurgularla nesneler üzerinden anlatımlar yaratılması, yaşamsal deneyimlerin varoluşa dair yansımaları ve paylaşımı, içsellikle yorumlanan mekân ve objelerin anlam ve ifade noktasında özgün bir dil oluşması ile yakınlaştığı görülür. Bu değerler sanatsal eylemin temel yaklaşımıdır. Bu üsluplar, analizler sonucunda tasarımı sanatsal dışavurum sınırlarına yaklaştıran değerlerin göstergeleri olarak ortaya çıkmıştır. Tasarımcıların iletişim yaratma ve ifade etme eylemleri doğrultusunda, nesnenin işlevini dönüştürerek, anlam ve form arasında yarattıkları etkileşimin, tasarımı sanatsal dışavurum sınırlarına erdirdiği görülmüştür. Önceki bölümlerde elde edilen bağlantılara göre, mekânın sanatsal değerlere ulaştığı ölçüde şiirselleştiği bilinmektedir, dolayısıyla tasarımın da form-anlam ilişkileri üzerinden sanatlaştığı ölçüde şiirselleştiği yorumu ortaya çıkarılabilir.



## 5. SONUÇ

Şiirsellik geniş ve sınırlandırılmaz tüm bağlantıları eşliğinde; mekânda duygusal-düşünsel ve içsel bir ifade aktarımı gereksinimiyle, insan-mekân arasında diyalog kurmaya yönelik yaklaşımlarda varlığını göstermektedir. Şiirsel bakış ile zihinsel boyutun form bularak mekânsal yansımaların yer aldığı bir ifade ve iletişim aracına dönüşen mekânın, kavramsal yaklaşımlarla ve içsel farkındalığı uyandıran varoluşsal dışavurumlarla şekillendiği belirlenmiştir. Mekânın Poetikası adlı kitabın yazarı Bachelard'ın görüşleri temel alınıp diğer sanat disiplinleri içinde yer alan kuramcı, tasarımcı ve mimarların ifade biçimleri üzerinden mekâna yaklaşımları incelenmiştir. Tezde, değerlendirilmeye çalışılan sanat ve mekânsal tasarım disiplinleri üzerinden şiirsel mekânı tanımlayan kavramların genel olarak göstergeleri; içsel ve dışsal mekânların etkileşiminin özgünlüğü, içselleştirilmiş mekânlar-mekânsallaşmış içsellikler, zihinsel-kavramsal mekânlar, duygusal uyanışlar, varoluşsal deneyimler, tinsel arayışlar şeklinde ortaya koyulabileceği yönündedir. Şiirsel mekâna ait bu değerlerin, ifade edici ve iletişimsel yönü mekânın sanatsal eğilimlerle olan yakın ilişkisini ortaya çıkarmış, şiirsel yaklaşımların sanat ve mekân ilişkisinin odağında gerçekleştiği gözlemlenmiştir. Bu doğrultuda, mekânın ve nesnelerin işlevsel sınırlarından arındırılarak, nesne-mekân ilişkisinin zihinsel boyuta taşınması ile mekâna yüklenen kavramlar üzerinden bir diyalog yaratılmasının, mekâna sanatsal değerler kazandırılabilirdiği noktasına varılmıştır. Bu yaklaşımlar, mekânın şiirsel bağlamda değerlendirildiğinin bir göstergesi olarak açığa çıkmıştır. Şiirselliğin mekânla ilişkilendirilen kavramsal göstergeleri en genel kapsamda bu doğrultudayken, her disiplinin kendi içinde ortaklaşan ve diğer disiplinlerden ayrılan göstergelerinin ise, mekân ile kurulan ilişki ve amaçlar doğrultusunda değişkenleştiği görülmektedir. Sanatçı-tasarımcıların şiirsel düşünüş ve deneyimle gerçekleştirdikleri tasarlama süreçlerindeki diyalog kurma, kavramsal veya duygusal aktarım amaçları benzeşirken, mekânsal ifadelerindeki biçimsel dillerinin ve esin kaynaklarının özgünleşmeye başlayarak farklılaştığı gerçeği ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda; şiirsellik yaklaşımıyla yapılan mekân okumalarının sanatçılar, mimarlar, tasarımcılar ve performans sanatçıları açısından değerlendirildiği araştırmada, sanat ve tasarım disiplinleri çerçevesinde oluşan sınırlar kapsamında ortak tespitlerde bulunulmuştur.

Kavramsal sanatçıların; yaşamsal deneyimlerinin getirdiği psikolojik etkileri ve içselleştirdikleri kavramları varoluşçu yaklaşımlarla psikanalitik sorgulara açarak mekâna yansıttıkları görülmektedir. Nesne-metafor ilişkisi üzerinden nesneye yeni bağlamlar ve anlamlar kazandırarak enstalasyonlar ile aktarımlarını gerçekleştirmişlerdir. Şiirsel mekân kavramına, beden-zihin-mekân perspektifinden alternatif bir bakış sunan performans sanatçıları ve bedensel dışavurumlarla aktarımlarını gerçekleştiren sanatçıların ise, psikolojik dışavurumlarını, varoluşsal kaygılarını ve tinsel boyut arayışlarını, mekânı fiziksel boyutlarından arındırarak iç-dış mekân diyalektiği üzerinden gerçekleştirdikleri görülmektedir. İçselliklerini, bedeninin mekândaki fiziksel konumlarının yarattığı anlamlar üzerinden veya kişisel alanlarını kurgusuz geçici mekânlar şeklinde paylaşımına açma yoluna gitmişlerdir. Sembollerle alışılmış mekânsal algı göstergelerini yeniden sorgulatarak nesne-beden üzerinden gelişen diyaloglar yaratmışlardır. Mekânsal oluşumlar yaratan bedensel eylemleri, zihinsel ve fiziksel, içsel ve dışsal mekânla yarattıkları çok boyutlu etkileşimlerle şekillenmiştir. Mimarlar ise; felsefî yaklaşımlarıyla duyuşsal ve duygusal algıları uyandıran sessizlik, tinsellik, refah gibi kavramları yapıları aracılığı ile aktarmak amacıyla, kişisel anılarının da verdiği ilhamlar eşliğinde, yapılar üzerinden tinsel boyutta bir iletişim yaratmayı hedeflemişlerdir. Doğal ışığın mekânda hissedilen güçlü etkisi, yapının doğa elementleriyle olan yoğun ilişkisi ve renkler üzerinden sembolik bir ifade yaratımı ile bu hedeflerini gerçekleştirmişlerdir. Tasarımcılar ise, kavramsal ve iletişim odaklı sanatsal eğilimlerle nesnenin işlevi ve işlevsizlik ilişkisi arasında sorgulama yaparak, anlam ve formu arasında yaratılan ifade ve diyaloglara yönelmişlerdir. Nesneyi günlük işlevinden arındırarak, metaforlar üzerinden anlamsallık yükledikleri nesneler arasında mesaj ve sorgu içeren diyaloglar ve zihinsel mekânlar yaratmışlardır. Kişisel dünyalarından aldıkları ilhamlarla varoluşa dair ifade biçimlerine yer verdikleri tasarımları, teoriye dayalı heykelsi yaklaşımlarla enstatif kurgularlar şeklide gerçekleştirmişlerdir. Bu yaklaşımları tasarımın düşündürmeye ve duyulara yönelik işlevini öne çıkarmasıyla sanat ve tasarım disiplinlerinin etkileşimi ile değerlendirilmiştir. Tasarlama eyleminin sanatsal bir tutuma dönüşmesinin, tasarlayanın tasarıma yönelttiği özgün amaçları ve yaklaşımları doğrultusunda gerçekleştiği görülmüş ve bu özgünlüğün tasarımı sanatsal değerlere yaklaştıran bir etken olduğu belirlenmiştir.

Değerlendirilen tasarım ve sanat disiplinleri çerçevesinde, şiirsel mekânın, özneye dair varoluşsal kavramlardan bağımsız düşünölemeyen nitelikleriyle; şiirsel ifade biçimi ile mekân yaratma yöntemlerinin, kişisel deneyimler odağında özgün iletişimler kurma hedefi olduğı kanısına varılmıştır. Özne yaklaşım ve yöntemleri şekillendiren yaşamsal ve kültürel deneyimler, gözlemler, anılar, bireysel yönelimler ve algılamının zamansal katmanları gibi soyut kavramlar ile kurulan içsel diyalogların, mekânsal oluşumlar ile birlikte iç içe gelişmiş olduğı ve bu kavramların mekânsal göstergelere dönüşmüş olarak açığa çıktığı fark edilmiştir. Mekânların görünmez şiirsel manifestolarına erişmiş olmak; içsel dünyaya ait değerlerin, varoluşa ilişkin mekânsal kurgular üzerinden açığa çıkarılmasını sağlamıştır. Şiirselliğın mekânsal karşılığında yer alan kişisel sembollerin ve özneye dair şiirsellik tanımlarının, özgünlüğü açığa çıkarmaya yönelik bir sorgulama yolundan geçtiğı belirlenmiştir. Genel anlamda sanat disiplinlerinin birbirleriyle olan ortak etkileşimleri çerçevesinde, mekânın şiirsel anlamda okunması ve algılanmasında ortaya çıkan yorumlamaların özgün yaklaşımlarla değerlendirilebileceğı sonucuna varılmıştır.

## KAYNAKLAR

1. **Abramović, M.** (2016). **Walk Through The Wall: A Memoir.** Otobiyografi. Penguin Random House, New York, s. 96-99, 109, 130,131
2. **Abramović, M.** (2009). The Kitchen VI: Vanitas  
<https://www.li-ma.nl/lima/catalogue/art/marina-abramovic/the-kitchen-vi-vanitas/17385#>
3. **Acconci V.** (1974). Turn-On  
[https://archive.org/details/ubu-acconci\\_turn-on](https://archive.org/details/ubu-acconci_turn-on)
4. **Acconci, V.** (2021). Some of Vito Acconci's most influential performances, Video Art / Art in New York, groundbreaking, Vito Acconci  
<https://publicdelivery.org/vito-acconci-performances/>
5. **Aksoy, O.** (2014). Performans Sanatında Beden - Mekân İlişkisi, Temmuz, 2014  
<https://www.artfulliving.com.tr/sanat/performanssanatinda-beden-mekân-iliskisi-i-1133>
6. **Alberti, L.** (2013). **Carlo Scarpa e Franco Albini: l'ultima frase della fiaba.** Politecnico di Milano, Polo territoriale di Mantova - Scuola di Architettura e Società Corso di Laurea Magistrale in Architettura Anno Accademico 2012-2013 s. 6,14
7. **Ambasz, E.** (1976). The architecture of Luis Barragán, The Museum of Modern Art: Distributed by New York Graphic Society
8. **Ando, T.** (1993). **"20. Yüzyılda Bir Masal Kahramanı: Tadao Ando"** Çev. A. Çevik, Mimarlık Dergisi, İstanbul, 251 (1), s. 54-55.
9. **Ando, T.** (1993). "Mimarlığın Kenarından". Çev. A. Çevik, Mimarlık Dergisi, İstanbul, 251 (1), s. 56-59
10. **Ando, T.** (1995). The Pritzker Architecture Prize Speech, "Laureate Biography"
11. **Ando, T.** (2000). Çağdaş Dünya Mimarları 6: Tadao Ando, Boyut Yayın Grubu, İstanbul
12. **Antmen, A.** (2001). "Yerleştirme: Heykelin Dönüşümü mü?", Sanat Dünyamız, sayı 82, YKY, İstanbul
13. **Antmen, A.** (2008). **20 Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar.** Sel Yayıncılık, İstanbul
14. **Antmen, A.** (2009). **20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar.** Sel Yayıncılık, İstanbul
15. **Antmen, A.** (2010). **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar.** Sel Yayıncılık, İstanbul
16. **Antmen, A.** (2013). **20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar.** Sel Yayıncılık, İstanbul
17. **Antmen, A.** (2009) **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar.** Sanat Kitapları: 01. Sel Yayıncılık, İstanbul
18. **Aristoteles.** (1987). **Poetika.** Çev. İ. Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul
19. **Arnheim, R.** (2012). **Görsel Düşünme.** Metis Yayınları, İstanbul
20. **Arslan Yılmaz, F.** (2016). **Vito Acconcinin Çalışmalarında Mahremiyet Kavramının Sorunsallaştırılması** (Master's thesis, Sosyal Bilimler Enstitüsü).
21. **Arkitektuel,** Işık Kilisesi, Ekim, 19  
<https://www.arkitektuel.com/isik-kilisesi/>

22. **Atakan, N.** (1998). **Arayışlar Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar.**Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
23. **Aydınlı, S.** (2008). “Mekân”dan“Mekânsal”a:Mekânın Zamansallığı/Zamanın Mekânsallığı.
24. **Bachelard, G.** (2013). **Mekânın Poetikası.** İthaki Yayınları, İstanbul, s. 10-16, 23-28, 46-48, 51-56, 88, 89, 95, 117-119, 140, 172, 178, 212-218, 225, 232-236, 240-249, 226, 227, 230, 260, 274
25. **Barragán, L.** (1980). The Pritzker Architecture Prize Speech, “Laureate Biography”
26. **Battcock, G.** (1968). Minimal Art. Art Education. Aralık, Vol.21, No.9, 7-12.
27. **Baudrillard, J.** (2010). **Nesneler Sistemi.** Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, s. 77, 106, 147, 157
28. **Bauer, J. E.** (2005). **Pier Paolo Pasolini: Revelation, Revolution, and the Symbol of the Desert.** Cesnur 2005 International Conference June 2-5, 2005 – Palermo, Sicily
29. **Beecroft, V.** (2003). Conversation Piece, in Vanessa Beecroft Performances 1993-2003, Beccaria, Rizzoli International Publications, New York
30. **Bench, H.** **Maya Deren: A Prologue**
31. **Benjamin, W.,** (1986). “Paris, Capital of the Nineteenth Century”, Reflections, New York, s.155.
32. **Berger, J.** (2018) **Portreler.** Çev. Eyüboğlu, Metis Yayınları, İstanbul, s. Arka Kapak
33. **Berger, J.** (2018). **Görme Biçimleri.** Çev. Y. Salman,Yankı Yayınları, İstanbul
34. **Bergson, H.** (2017). **Madde ve Bellek: Beden-Tin İlişkisi Üzerine Deneme**
35. **Berlemont, T. Goossens, W. & Hendrickx, A.** (2014). The Sense of Architectural Constructs in Research.
36. **Beykan, M.** (1997). **Sanat Kitabı: 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri.** Çev. M. Haydaroglu. Yem Yayın, İstanbul
37. **Bilgin, N.** (1990). Fiziksel Mekândan İnsani Ya Da İnsanlı Mekâna. Mimarlık (3)
38. **Binotto, J.** (2014). **Outside In: Francesca Woodman's Rooms of Her Own-Francesca Woodman.** Works From The Sammlung Vebund, Edited by Schor G., Brofen E.
39. **Borgeois, L.** (1997). **Blue Days and Pink Days.** Edizione Fondazione Prada, Milano
40. **Bourgeois M., Bernadac L-M, Neri L., Herkenhoff P.,** (1998). Louise Bourgeois: Recent Works / Obras Recentes. Centro Cultural de Belem and CapcMuseum d'Art Contemporain de Bordeaux
41. **Bourgeois, L.** (1994) The Locus of Memory Works 1982-1993, April 1
42. **Bourgeois, L., Moma**  
[https://www.moma.org/s/lb/collection\\_lb/object/object\\_objid-168980.html](https://www.moma.org/s/lb/collection_lb/object/object_objid-168980.html)
43. **Bourriaud, N.** (2008). Estetica relazionale. [Relational Aesthetics]. Milan, Italy: Postmedia.
44. **Branzi, A.** (2008). Oggetti e territori. Conversazioni con Manolo De Giorgi. Paperback – January 1, 2008
45. **Casavecchia, B.** (2020). The Artists Who Found Inspiration in Kafka’s ‘Trilogy of Loneliness’, Mayıs 19  
<https://artreview.com/artists-kafka-loneliness-fondazione-prada-milan/>

46. **Cassandra, B., Bodies in Space:** Spatial Practice and Spatial Representations in the Work of Francesca Woodman and Gordon Matta-Clark
47. **Catitti, S. (2018). The Japanese Roots of Carlo Scarpa's Poetic Architecture. Human Evolution. 33(34), 163-180.**
48. **CC Magazine (2020).** Xavier Corbero's Wonderful Labyrinth House, Mart, 15<https://ccmagazine.es/en/xavier-corberos-wonderful-labyrinth-house/>
49. **Chen, C.C.R., Nivala WC-Yan ve Chen C-B. (2011).** Modeling the role of empathic design engaged personas: an emotional design approach. Universal Access in Human-Computer Interaction. Users Diversity Lecture Notes in Computer Science, 6766, 22-31.
50. **Cocteau, J. (Director). (1930).** Bir Şairin Kanı Filmi, (Le Sang d'un Poète), (The Blood of a Poet)
51. **Çağlayan, S., Korkmaz, M. & Öktem, G. (2014).** Sanatta Görsel Algının Literatür Açısından Değerlendirilmesi. Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi, 3(1).
52. **De Angelis, V. (2000).** Arte e linguaggio nell'era elettronica. [Art and Language in the Age of Electronics]. Milan, Italy: Bruno Mondadori.
53. **Derrida, J. (2002).** Şiir Nedir?. Babil Yayınları, İstanbul, s. 12-21
54. **Design Icon: Andrea Branzi**  
<https://artemest.com/collections/andrea-branzi>
55. **Diöle, P. (1955).** Le plus beau desert du monde, Albin Michel, 1955
56. **Durini D. L. (2003). Joseph Beuys, Sculpture of Souls.** Olivestone Paperback, Gingko Pr Inc, s. 83-91
57. **Durini, D. L. (2001). The Image of Humanity.** Silvana Editoriale, s. 191, 235
58. **Domus (2018).** Andrea Branzi: prehistory is not over Progettisti, Italya, Domus Magazine, Author Davide Fabio Colaci Ocak, 18  
<https://www.domusweb.it/en/design/2018/01/18/andrea-branzi-prehistory-is-not-over.html>
59. **Domus (2021).** Carlo Scarpa, Domus, Progettisti, Italya, Domus Magazine Temmuz, 31  
<https://www.domusweb.it/it/progettisti/carlo-scarpa.html>
60. **Domus Magazine**  
<https://www.domusweb.it/en/biographies/ettore-sottsass-jr.html>
61. **Dreifuss, K. E. (2016).** Art and Mourning: The Role Of Creativity In Healing Trauma And Loss. Routledge, New York
62. **E. Sottsass (1973)** Enzo Mari'de: porselen el işçiliği için bir öneri, Galleria Danese, Milano (Mart 1974)-Triennale Milano-Enzo Mari, Proposta per la lavorazione a mano della porcellana: ciotole e vasi della Serie Samos, modello S, 1973  
<https://triennale.org/magazine/enzo-mari-e-il-museo-del-design-italiano>
63. **Ersal, L. Ö. (2013). Mimari Mekânın Biçimlendirilmesi ve Anlam Boyutu: Ontolojik Yaklaşım** (Doctoral dissertation, Fen Bilimleri Enstitüsü).
64. **Fairs, M. (2008).** Andrea Branzi at Fondation Cartier, Şubat, 13, 2008  
<https://www.dezeen.com/2008/02/13/andrea-branzi-at-fondation-cartier/>
65. **Fineberg, J. (2014). 1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri.** Çev. S. A. Eskier, Göral Erineç Yılmaz. Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir
66. **Fiona (2003).** Röportaj, Andrea Branzi, Designboom Interviews Andrea Branzi in his Milanese studio in 2003
67. **Fitzpatrick, D. M. (2004).** The interrelation of art and space: an investigation of late nineteenth and early twentieth century European painting and interior

- space. Washington State University Department Of Interior Design, Washington, 2.
68. **Fleckner, U.** (2016). **Sarkis Külliyyatı Üzerine-Bellek ve Sonsuz.** Norgunk Yayıncılık, İstanbul, s. 45, 53, 64, 105, 147, 194, 217, 222, 223, 227, 228, 220, 234, 273, 295
69. **Focillon, H.** (2015). **Biçimlerin Yaşamı.** Çev. A. Tümertekin, Janus Yayıncılık, İstanbul, s. 11
70. **Fondazione Prada** (1996). **Chiesa Rossa Kalıcı Sergi,** 1996, Milano  
<https://www.fondazioneprada.org/project/chiesa-rossa/?lang=en>
71. **Fondazione Prada** (2019). **Jean-Luc Godard Le Studio d'Orphée Kalıcı Sergi,** 2019, Milano  
<https://www.fondazioneprada.org/project/jean-luc-godard-le-studio-dorphee/?lang=en>
72. **Fondazione Prada** (2020). **The Happy End of Kafka's 'Amerika' Sergisi,** 2020, Milano  
<https://www.fondazioneprada.org/project/k/?lang=en>
73. **Fondazione Prada, Haunted House Louise Bourgeois Kalıcı Sergi,** Milano  
<https://www.fondazioneprada.org/project/louise-bourgeois-3/?lang=en>
74. **Fondazione Prada, Haunted House Robert Gober Kalıcı Sergi,** Milano  
<https://www.fondazioneprada.org/project/louise-bourgeois/>
75. **Fondazione Querini Stampalia Resmi İnternet Sitesi**  
[https://www.querinistampalia.org/eng/contemporary/architecture/carlo\\_scarpa.php](https://www.querinistampalia.org/eng/contemporary/architecture/carlo_scarpa.php)
76. **Forster, A.** (2014). **The Architecture and Landscape Architecture of Vito Acconci.** Designer and Artist, Department of Design & Computation Arts, Concordia University.
77. **Frampton, K.** (1996). Carlo Scarpa and the Adoration of the Joint, Studies in Tectonic Culture, Cambridge, MIT Press, pp. 299-333, 1996
78. **Frank, W.** (2009). Instructions for Destruction: Yoko Ono's Performance Art, intersections 10, no. 1
79. **Friedman Benda** (2016). Friedman Benda Gallery, Andrea Branzi Interiors Sergisi, New York, 2016  
<https://www.friedmanbenda.com/exhibitions/andrea-branzi-interiors/>
80. **Galambosova, C.** (2020) The Artists are Present – Marina and Ulay, Haziran, 17
81. <https://pomeranz-collection.com/?q=node/39>
82. **Galimberti, J. Function and Fantasy: Ettore Sottsass and the Thresholds of Modernism** (essay for the exhibition "Ettore Sottsass and the Social Factory")
83. **Gallizioli, C.** (2015). Ettore Sottsass, Metafore nel paesaggio. Nisan, 30  
<https://www.artwort.com/2015/04/30/architettura/ettore-sottsass-metafore-nel-paesaggio/>
84. **Ganley, C.** (2013). Artists Rooms, Louise Bourgeois. National Galleries of Scotland and Tate
85. **Garrel, P.** (Director). (1972). The Inner Scar Filmi (La Cicatrice intérieure)
86. **Genç, A.** (1983). Entropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin bir Yöntem Araştırması. Dokuz Eylül üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir
87. **Germaner, S.** (1997). 1960 Sonrası Sanat: Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar. Kabalcı Yayınevi, İstanbul

88. **Gholson, C.** (1989). Röportaj, Robert Gober by Craig Gholson Oct 1
89. **Gianvito, J.** (2009). **Şiirsel Sinema** – Andrey Tarkovsky, Agora Kitaplığı, İstanbul.
90. **Gombrich, E. H.** (1987). **Sanatın Öyküsü.** Çev. E. Erduran ve Ö. Erduran, 3.Basım, Remzi Kitabevi
91. **Gombrich, E. H.** (2001). **A Cavallo Di Un Manico Di Scopa.** [Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art]. Electa-Leonardo Arte, Milan, Italy
92. **Grandi, D.** (1999) Röportaj. Ettore Sottsass, Abitare Magazine, Haziran 14, 2011
93. **Guggenheim** (2016). **Louise-bourgeois: structures of existence; the cells** <https://www.guggenheim.org/exhibition/louise-bourgeois-structures-of-existence-the-cells>
94. **Guggenheim Bilbao** (2017). **Jenny Holzer, Installation For Bilbao.** Jenny Holzer: Thing Indescribable 1997/2017 <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/learn/schools/teachers-guides/installation-for-bilbao-1997-2017>
95. **Guggenheim Bilbao, Lightning with Stag in it's Glare-Joseph Beuys** <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-collection/works/lightning-with-stag-in-its-glare>
96. **Guggenheim Bilbao, Louise Bourgeois, Red room (child) and red room (parents)** <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exposicion/habitacion-roja-nino-y-habitacion-roja-padres>
97. **Habibi, R.** (2018). “Tadao Ando: Materializing Spirituality”, sufi- Journal of Mystical Philosophy & Practice, Washington DC, 95, s. 52-57.
98. **Han, Jiae ve Jeehyun Nam** (2015). ‘Luis Barragán Evi ve Stüdyosu Mekânlarında Belirsizliğin Temsili’. In Asya Mimarlık ve Yapı Mühendisliği Dergisi. Cilt 14, Sayı 2, 2015.
99. **Heidegger, M. & Building, D.** (1968). **What is Thinking.** Çev. Fred Wieck and J. Glenn Gray, New York.
100. **Heidegger, M.** (1971). **Poetry, Language, Thought.** (A. Hofstadter, Ed.) Harper & Row, New York
101. **Heidegger, M.** (2001). **Building Dwelling Thinking.** Poetry, Language, Thought, Çev. Hofstadter, A., 141-159. Harper & Row, New York
102. **Heidegger, M.** (2001). Poetically man dwells. Poetry, Language, Thought, Çev. Hofstadter, A., Harper & Row, New York
103. **Heidegger, M.** (2001). The Thing. Poetry Language, Thought, Çev. Hofstadter, A., Harper & Row, New York
104. **Heidegger, M.** (2018). Varlık ve Zaman. Alfa, İstanbul
105. **Hidalgo, M.** (1981). Röportaj, The Architecture of Silence Interview With Luis Barragán Go Back, Tacubaya, México City”
106. **Holl, S., Pallasmaa, J. & Alberto, P.-G.** (2006). **Questions of Perception.** Phenomenology of Architecture. William Stout, California
107. **Hsu, H., Chang , Y. ve Lin, H.,** (2015). **Emotional Architecture - A Study of Tadao Ando's Genius Loci Design Philosophy and Design Syntax , 3(6)**
108. <https://www.artuner.com/shop/metafore-vuoi-guardare-il-muro-o-la-valle-1973-ettore-sottsass/>
109. <https://www.nitch.com/>

110. **Husserl, E. & Tepe, H.** (2003). Fenomenoloji üzerine beş ders. Bilim ve Sanat.
111. **Husserl, E.** (1995). **Kesin Bir Bilim Olarak Felsefe.** Çev. T. Mengüşoğlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
112. **Ica Milano Booklet** (Sergi Kitapçığı), Milan Exhibition, 2020, Arte Povera e 'Multipli' Torino 1970-1975
113. **Jakobson, R.** (2003). "Metaforik ve Metonimik Kutuplar", Kitap-lık Dergisi, s. 76-78
114. **Kachur, L.** (2001). First Papers of Surrealism Displaying the Marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dali and Surrealist Exhibition, U.K., Cambridge: MIT
115. **Kahn, L.** (1974). **Louis Kahn at Rice.** Rice Publications 4
116. **Katı, A.** (1996). **Yeni Gerçekçilik ve Cezar.** Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir
117. **Kaya, Y. E., Çelikel, S. B., & Özturan, Ö.** (2021). Tadao Ando Mimarisinde Tinsele Olan Açıklık: Azuma Evi, Işıklı Kilise ve Su Tapınağı Örnekleri. Mimarlık ve Yaşam, 6(2), 503-518.
118. **Kılınç, G., M., Reisoğlu, O., O.** (2011). Joseph Beuys ve Bir Evrim Katalizörü Olarak Sanat. 1. Sanat ve Tasarım Eğitimi Sempozyumu, Dün Bugün Gelecek Bildiri Kitabı. Denizbank.
119. **Koehler, K.** (2018). Louise Bourgeois: Architecture and Autobiography. Art in Translation, 10(1), s. 112-135
120. **Kozlu, D., & Benuşur, Ş.,** (2014). Çağdaş Sanatta Görsel ve Kavramsal Bir İmge Olarak Yazının Kullanımı. Art-e Sanat Dergisi, 7(14), 233-263.
121. **Kövecses, Zoltán** (2003). "Edebiyatta Metafor", Çev. A. Kaftan, Kitaplık, Sayı. 65
122. **Kudláček, M.** (2001). In The Mirror of Maya Deren Belgeseli
123. **Kuspit, D.** (1993). The New Subjectivism: Art in the 1980's, Da Capo Press, New York
124. **Kuspit, D.** (2018). **Sanatın Sonu.** Çev. Y. Tezgiden. Metis Yayınları, İstanbul, s. 31, 34, 51
125. **L'Abbe & J. B. Domecq.** (1925). Lecons de Philosophie.
126. **Lakoff, George & Mark Johnson** (2005), Metaforlar: Hayat, Anlam ve Dil, Çev. Gökhan Yavuz Demir, Paradigma Yayıncılık, İstanbul
127. **Lang, J.** (1987). **Creating Architectural Theory: The Role of Behavioral Sciences in Enviromental Design.** New York, Van Nostrand Reinhold Company, s. 269
128. **Lee, S.** (2017). How Ettore Sottsass Brought the Poetics of Painting into Design and Architecture, Kasım 10, 2017
129. **Lefebvre, H.** (2014). Mekânın Üretimi. Sel Yayıncılık, İstanbul, s. 22-25, 35-37, 143, 173, 188, 189, 201, 223
130. **Lewitt, S.** (1967). Paragraphs on conceptual art. Artforum, 5(10), 79-83.
131. **Lia Rumma Galeri** (2019). Joseph Kosuth, Existential Time Sergisi. Milano  
<https://www.galleriesnow.net/shows/joseph-kosuth-existential-time/>
132. **Lia Rumma Galeri** (2019). Joseph Kosuth, Existential Time Sergisi. Milano  
<https://liarumma.com/exhibitions/existential-time>

133. **Loos, A.** (1992). **The principle of coating in Spoken into the Void.** Milan, Italy: Gli Adelphi. Pereg, G. (1974). *Specie di Spazi*. [Species of Spaces] (first it. ed. 1989 - reprint 2002). Turin, Italy: Bollati Boringhieri, s. 80
134. **Louise Bourgeois Freud's Daughter at Jewish Museum**, (2021,5) Exhibition Tour  
<https://www.youtube.com/watch?v=noaDoY6fbJQ>
135. **Lucarelli, F.** (2014). Ettore Sottsass Jr.'s Metaphors (1972-1979) September 9, 2014 by Fosco Lucarelli
136. **Lucas, S.** (2009). Röpotaj, Marina Abramović's Kitchen  
<https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/5849/1/marina-abramovics-kitchen>
137. **Luis Barragán: 'Sessiz'** Bir Mimari Devrim  
<https://ichi.pro/tr/luis-barragan-sessiz-bir-mimari-devrim-274320901911114>
138. **Lynton, N.** (1989). **Modern Sanatın Öyküsü.** Remzi Kitabevi, İstanbul
139. **Manatakis, L.** (2019). Why Tracey Emin's work is so intensely personal, in her own words. Şubat, 7  
<https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/43183/1/why-tracey-emins-work-so-personal-in-own-words-a-fortnight-of-tears-white-cube>
140. **Manchester, E.** (2003, 7). Cell (Eyes and Mirrors), Tate  
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/bourgeois-cell-eyes-and-mirrors-t06899>
141. **Mari. E.** (2010). Röportaj, Belgesel, A documentary film about Enzo Mari's thought-provoking project. Artek production 2010.  
<https://vimeo.com/39684024>
142. **Marina Abramović Estasi-Kitchen Sergi Kataloğu**, Milano  
[www.vanitasclub.org](http://www.vanitasclub.org)
143. **May, R.** (2018). **Yaratma Cesareti.** Çev. Alper Oysal, Metis Yayınları, İstanbul, s. 129, 130, 142
144. **McKeough, T.** (2017). Revisiting the World of Vito Acconci, Mayıs  
<https://www.azuremagazine.com/article/the-world-of-vito-acconci/>
145. **Medina, M. A.** (2014). Tracey Emin: Life Made Art, Art Made from Life, 3
146. **Merleau-Ponty, M.** (1994). **Maurice, Algının Fenomenolojisine Önsöz**, Çev. M. Atıcı, Afa Yayınları, İstanbul
147. **Merleau-Ponty, M.** (2005). **Phenomenology of Perception.** Çev. Smith, C., Routledge.
148. **Merleau-Ponty, M.** (2006). **Göz ve Tin.** Çev. A. Soysal, Metis Yayınları, İstanbul
149. **Merleau-Ponty, M.** (2010). **Algılanan Dünya.** Çev. Ö. Aygün, Metis Yayınları, İstanbul
150. **Merleau-Ponty, M.** (2017). **"Dünyamız Tamamlanmamış Bir Eser..."** Çev. Ö. Aygün, Maurice Merleau-Ponty, Sayı: 88 / Sonbahar 2017, Yapı Kredi Yayınları
151. **Mitchell, William J.** (1990). **The Logic of Architecture-Design, Computation, and Cognition.** The MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
152. **Moma** (2016). Röportaj, Vito Acconci, Where We Are Now (Who Are We Anyway?), Artist Stories, Moma  
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3670>
153. **Moma, Louise Bourgeois**

- [https://www.moma.org/collection/works/15382?association=illustratedbooks&locale=fr&page=1&parent\\_id=15383&sov\\_referrer=association](https://www.moma.org/collection/works/15382?association=illustratedbooks&locale=fr&page=1&parent_id=15383&sov_referrer=association)
154. **Moma, Robert Gober**  
<https://www.moma.org/collection/works/81486>
155. **Moma, Vito Acconci, Seedbed**  
<https://www.moma.org/collection/works/109933>
156. **Montgomery, R. Resmi İnternet Sitesi**  
<https://www.robertmontgomery.org/>
157. **Morkoç, M. (2013). Sanat nesnesi ve mekân ilişkisi üzerine uygulamalar**
158. **Moure, G. (2002). Vito Acconci, Çev. Graham Thomson**
159. **Nelson, S. F. (2017). 'I Was Not a Surrealist. I Was an Existentialist': Louise Bourgeois Reconsidered. Oxford Art Journal, 40(3), 469-490.**
160. **Niarchos, N. (2012). Röportaj, Vito Acconci, Show studio's exclusive face-to-face interview with acclaimed artist Vito Acconci, interviewed by Nicolas Niarchos.**  
<https://www.youtube.com/watch?v=8QEzFDXW8YY>
161. **Nicolin, P. (2016). Bruce Nauman.**  
<https://flash---art.com/article/bruce-nauman/>
162. **Noguchi, I. (1949). "Towards a Reintegration of the Arts", College Art Journal, Vol.9, No.1 (Autumn, 1949), College Art Association, s. 59-60.**  
<http://www.jstor.org/stable/773092> (Date of Access: 25 / 06 / 2010)
163. **Nohl, A. (2013). Eşya ve İnsan. Ayrıntı Yayınları, İstanbul**
164. **Norberg-Schulz, C. (1971). Existence, Space and Architecture. Praeger Publishers, s. 42, 43, 120**
165. **Norman, D. (2004). Emotional Design: Why We Love (or Hate) Everyday Things. Basic Books**
166. **Nowness (2018). Private View: Jenny Holzer at Blenheim Palace, directed by Klaus Thymann**  
<https://www.nowness.com/topic/art/jenny-holzer-klaus-thymann>
167. **Nowness (2016). Röportaj, In Residence: Casa Gilardi**  
<https://www.nowness.com/series/in-residence/casa-gilardi-luis-Barragan-martin-luque>
168. **Nowness (2017). Röportaj, In Residence: Xavier Corberó**  
<https://www.nowness.com/series/in-residence/xavier-Corberó>
169. **NY Times, (2016). Vito Acconci, an Artist as Influential as He Is Eccentric**  
[https://www.nytimes.com/2016/06/05/arts/design/vito-acconci-an-artist-as-influential-as-he-is-eccentric.html?\\_r=0](https://www.nytimes.com/2016/06/05/arts/design/vito-acconci-an-artist-as-influential-as-he-is-eccentric.html?_r=0)
170. **O'Doherty, B. (2010). Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekânının İdeolojisi. Sel Yayıncılık, İstanbul**
171. **Oliveira, N. (2005). Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı Duyular İmparatorluğu. Akbank Kültür Sanat Yayınları Çev. O. Akinhay, İstanbul, s. 46**
172. **Özsoy, M. (2017). Şiirsel Sinema: Andrey Tarkovski-John Gianvito. SineFilozofi, 2(3)**
173. **Öztürk, A. Ç., & Gürel, Y. (2009). Poetik Yapı Tektonikleriyle 'Architetto Poeta' Carlo Scarpa' Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi Dergisi, 22(1), 1-11.**

174. **Pallasmaa, J.** (2011). **Tenin Gözleri: Mimarlık ve Duyular**, Yem Yayın, İstanbul
175. **Parajanov, S.** (Director). (1969). **The Color of Pomegranates (Narin Rengi) Filmi**
176. **Peasley, A.** (2018). **Finding Scarpa**, Nisan, 15  
<https://present-tense.thefutureperfect.com/articles/carlo-scarpa>
177. **Pera Müzesi**, (2019). **Narin Rengi**, Sergey Parajanov, 1969  
<https://www.peramuzesi.org.tr/blog/narin-rengi-bereketi-kaderi-sergey-parajanov/1499>
178. **Pera Müzesi** (2019). **Parajanov: Sarkis ile Segisi**,  
<https://www.peramuzesi.org.tr/yayin/parajanov/230>
179. **Phillips, A.** (2014). **Kaçırdıklarımız, Yaşanmamış Hayata Övgü**. Metis Yayınları
180. **Plath, S.** (2012). **Günlükler**. Kırmızı Kedi Yayın Evi, İstanbul
181. **Pound, E.** (1910). **The Spirit of Romance**
182. **Quinz, E.** (2014). **Il cerchio invisibile. Ambienti, sistemi, dispositivi**. [The invisible circle. Environments, systems, devices]. Sesto San Giovanni, Italy: Mimesis
183. **Rabottini, A.** (2013). **Röportaj**, The tools do not exist, Conversation between Andrea Branzi and Alessandro Rabottini
184. **Read, H.** (2014). **Sanatın Anlamı**. Çev. N. Asgari. Hayalperest Kitap, İstanbul
185. **Reilly, M.** (2011). **Tracey Emin's Self Portraiture**, New York University
186. **Robertson, E.**, Röportaj, Vanessa Beecroft  
<https://the-talks.com/interview/vanessa-beecroft>
187. **Roth, L. M.** (2006). **Mimarlığın Öyküsü, Ögeleri ve Anlamı**. Çev. E. Akça Kabalcı Yayınevi, İstanbul
188. **Rumination**, (2016, 1). **Lightning with Stag in it's Glare-Joseph Beuys**, 1958-85  
<https://ethangrantdodd.wordpress.com/2016/05/01/lightning-with-stag-in-its-glare-joseph-beuys-1958-85/>
189. **Russel, James, A.** (1988). **"Affective appraisals of environments", Environmental Aesthetics-Theory**, research, and applications, Cambridge University Press, New York, s. 120-129
190. **Sabatini, F.** (2007). **Louise Bourgeois: An Existentialist Act of Self-Perception**. Nebula, 4(4), 1-11
191. **Sağlam, F.** (2017). **Heykelde Uzam Bağlamında Anish Kapoor'un Cloud Gate Çalışmasına Göstergebilimsel Bir Yaklaşım**. İdil Sanat ve Dil Dergisi, 6(38), 2879-2897.
192. **Sanat Çevresi**, (2005). **Sanat Çevresi Dergisi** 326, Aralık
193. **Sartre, J. P.** (1940). **L'Imaginaire**
194. **Sartre, J. P.** (2003). **Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology**. London: Routledge.
195. **Saussure, F. De.** (1998). **Genel dilbilim dersleri**. Multilingual, İstanbul
196. **Schaesberg, P., Crone R.,** (2001). **Louise Bourgeois: The Secret of the Cells**. Biyogrofi
197. **Schielke, T.** (2018). **"How Luis Barragán Used Light to Make Us See Color"** 12 Jul 2018. ArchDaily. Accessed 20 Dec 2021.

- <<https://www.archdaily.com/898028/how-luis-barragán-used-light-to-make-us-see-color>> ISSN 0719-8884
198. **Simone, A.** (2017). **Allan Wexler: Absurd Thinking-Between Art and Design**
199. **Small, R.** (2013). Röportaj, The Poetics of Robert Montgomery. Eylül 16  
<https://www.interviewmagazine.com/art/robert-montgomery-c24-gallery>
200. **Sottsass, E. & Radice B.** (1988). **Ettore Sottsass Metaphors.** Published by Rizzoli
201. **Sottsass, E.** (1993). Ettore Sottsass, Progettisti, Italya, Domus Magazine
202. **Sottsass, E.** (2008). Röportaj, Design Interviews - Ettore Sottsass – Screener, Directed by Anna Pitscheider, co-edited by Museo Alessi and Edizioni Corraini in 2008  
<https://www.youtube.com/watch?v=f8WhLgRFfRQ>
203. **Sottsass, E.** (2010). Scritto di Notte, 2010
204. **Sottsass, E.** (2017). Per qualcuno può essere lo spazio, Piccola Biblioteca Adelphi
205. **Spector, N., Louise Bourgeois, Le Défi, Guggenheim**  
<https://www.guggenheim.org/artwork/653>
206. **SSM,** (2020). Akış/Flux Marina Abramović + Mai Sergi Videosu, Sakıp Sabancı Müzesi
207. **Steiner, R.** (2001). Gerçek ve Bilim, Çev. A. Kanat, İlya Yayınevi, İzmir
208. **Sudjic, D.** (2015). **Ettore Sottsass and the Poetry of Things.** Eylül, 2015, s. 30
209. **Szeemann, H.** (1969). **When Attitudes Become Form** (Works – Concepts – Processes – Situations – Information). Kunsthalle Bern
210. **Şahiner, R.** (2013). Sanatta postmodern kırılmalar. Ütopya Yayınevi, Ankara
211. **Tanık, M., Erdem, N., Habip, B., Anlı, İ. ve diğerleri.** (2017). **Narsisizm ve Yaratıcılık.** YKY, İstanbul
212. **Tarkovsky, A.** (1986). The Great Russian Filmmaker Discusses His Art. Çev. K. Hunter-Blair
213. **Tate Modern, Joseph Beuys:** Actions, Vitrines, Environments: Room 2 Voglio vedere le mie montagne  
<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/joseph-beuys-actions-vitrines-environments/joseph-beuys-actions-2>
214. **Tate Modern, Martin Kippenberger:** Room guide, room 7  
<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/martin-kippenberger/martin-kippenberger-room-guide-introduction-6>
215. **Tate Modern, Tracey Emin, Monument Valley**  
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/emin-monument-valley-grand-scale-t11888>
216. **Taylor, R.** (2008). Vito Acconci, Seedbed, Tate. Aralık, 2008  
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/acconci-seedbed-t13176>
217. **The Art of Louise Bourgeois, Tate**  
<https://www.tate.org.uk/art/artists/louise-bourgeois-2351/art-louise-bourgeois>
218. **The Art of Poetic Imagination** (2017) Luis Barragán's Emotional Architecture, Şubat, 13

- <https://www.archilovers.com/stories/24074/the-art-of-poetic-imagination.html>
219. **The Centre Pompidou-Metz** (2019). Rebecca Horn Teatre of Metamorphoses.  
[https://www.centrepompidou-metz.fr/sites/default/files/issuu/dp\\_rebeccahorn\\_eng\\_web\\_2504.pdf](https://www.centrepompidou-metz.fr/sites/default/files/issuu/dp_rebeccahorn_eng_web_2504.pdf)
220. **The Met Museum** (2017). Ettore Sottsass: Design Radical, Christian Larsen, Posted on June 23rd, 2017  
<https://www.metmuseum.org/metmedia/video/collections/modern/ettore-sottsass-design-radical>
221. **The Met Museum** (2017). Ettore Sottsass: Design Radical - Sunday at The Met, 2017  
<https://www.youtube.com/watch?v=ekZ7PPrLrzg>
222. **The Wall Street Journal**, Xavier Corbero House  
<https://graphics.wsj.com/glider/corbero-182952a4-ba1b-46de-ad1e-831699f43ad3>
223. **Timuremre, N. (2004). Kültürün Mimarlık Üzerindeki Etkisinin İncelenmesi: Japon Kültürü ve Ando Örneği** (Doctoral dissertation, Fen Bilimleri Enstitüsü)
224. **Townsend, C. (2010). Francesca Woodman: 'Scattered in Space and Time'** by Chris Townsend, 'Extracts from Francesca Woodmans Journals' by George Woodman, Phaidon Press Limited, 2010, s. 15, 16, 19, 23-27, 31, 41-46, 49, 50
225. **Toyota Municipal Museum of Art**, Pier Paolo Calzolari  
<https://www.museum.toyota.aichi.jp/en/collection/author/?id=29629>
226. **Tracey, E. (2007). Yaban Vatan, Çev T. Erbaş, M. Öznur, Popcore** Yayıncılık, İstanbul.
227. **Trocchianesi, R., & Pirola, M. (2017). Metaphorical spaces.** The art used by designers to explore, experiment and express concepts of Interiors. The Design Journal, 20(sup1), S261-S272.
228. **Türk Dil Kurumu, (1988). Türkçe sözlük.** Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara
229. **Türk Dil Kurumu, (2006). Bilim ve Sanat Terimleri Ana Sözlüğü.**
230. **Uluçay, N. Ö. (2017). Sanatın Mekânı ve Mekânın Sanatı. İdil Sanat ve Dil Dergisi, 6(36),**
231. **Üçüncü, G. (1995). Gün Işığı Kullanımı Açısından Le Corbusier, Alvar Aalto ve Tadao Ando Arasındaki Benzerlikler ve Farklılıklar.** Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon
232. **Van Schaik, L. (2002). Poetics in Architecture.** Chichester: Wiley
233. **Van Schaik, L. (2015). Practical poetics in architecture.** John Wiley & Sons.
234. **Vanabbemuseum, Joseph Beuys, Voglio vedere le mie montagne**  
<https://vanabbemuseum.nl/en/collection/details/collection/?lookup%5B1673%5D%5Bfilter%5D%5B0%5D=id%3AC938https://twohundredwordsdotco.wordpress.com/2020/08/07/voglio-vedere-i-miei-montagne-joseph-beuys-1971-van-abbemuseum-eindhoven/>
235. **Vito Acconci, Conversations with Steven Poser**  
<https://www.youtube.com/watch?v=rJiVfO8KLvU>
236. **Watling, L. (2012). Martin Kippenberger: Room guide, room 7, The Happy End of Kafka's 'Amerika', Mart**

- <https://www.tate.org.uk/art/artworks/kippenberger-the-happy-end-of-franz-kafkas-america-p79164>
237. **Weinstein, J.** (2012). Röportaj, Vito Acconci, Museum of Modern Art in the sixth floor Archives Reading Room. MoMA Archives Ocak, 17, 2012  
[https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/learn/archives/transcript\\_acconci.pdf](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/learn/archives/transcript_acconci.pdf)
238. **Wexler, A.** (2012). Allan Wexler Resmi İnternet Sitesi  
<http://www.allanwexlerstudio.com/>
239. **Wilk, D.** (2015). Exorcism of the last painting I ever made, Post-War & Contemporary art Auction Preview, Şubat, 10  
[https://www.christies.com/features/Tracey\\_Emin\\_Exorcism-5639-1.aspx](https://www.christies.com/features/Tracey_Emin_Exorcism-5639-1.aspx)
240. **Woodward, D.** (2017). Revisiting Jenny Holzer's most powerful works. Haziran 15  
<https://www.dazeddigital.com/fashion/article/36339/1/revisiting-jenny-holzers-most-powerful-works-off-white-collaboration>
241. **Wright, K.** (2009). Röportaj, Vito Acconci. Interview Magazine. Ağustos, 2009  
<https://www.interviewmagazine.com/art/robert-montgomery-c24-gallery>
242. **Yalur, R.** (2019). **René Magritte'in Sürrealist Tavrının Afiş Tasarımına Etkisi.** Aydın Sanat Yıl 5 Sayı 10 - Aralık 2019
243. **Yıldız, G.** (1995). **Doğal ışığın mimari mekânı biçimlendirmesi ve anlam boyutu üzerine:(Louis I Kahn ve Tadao Ando)** (Doctoral dissertation)
244. **Yılmaz, F. A.** (2016). **Vito Acconci'nin çalışmalarında mahremiyet kavramının sorunsallaştırılması** (Master's thesis, Işık Üniversitesi).
245. **Yılmaz, M.** (2006). **Modernizmden Postmodernizme Sanat.** Sanat Dizisi. Ütopya Yayınevi, Ankara
246. **Yoshihara, J.** (1996). **"The Gutai Manifesto", Theories and Documents of Contemporary Art-A Sourcebook of Artists' Writings'',** s.695-698, University of California Press, Londra

## GÖRSEL KAYNAK LİSTESİ

**Şekil 2.1 :** Hazırlayan: Merve Balki

**Şekil 3.1 :** Saussure, F. De. (1998). Genel dilbilim dersleri. Multilingual, İstanbul

**Şekil 3.2 :** <https://www.youtube.com/watch?v=YijxlB3EjsU>

**Şekil 3.3 :** <https://socks-studio.com/2014/09/09/ettore-sottsass-jr-s-metaphors-1972-1979/>

**Şekil 3.4 :** <https://www.imdb.com/title/tt0068380/>

**Şekil 3.5 :** <https://www.imdb.com/title/tt0068380/>

**Şekil 3.6 :** [https://www.youtube.com/watch?v=3CVsrc7cu\\_o](https://www.youtube.com/watch?v=3CVsrc7cu_o)

**Şekil 3.7 :** <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-victory-1939> ve

<https://www.renemagritte.org/rene-magritte-paintings.jsp>

**Şekil 3.8 :** <https://www.contemporaryartdaily.com/project/live-in-your-head-when-attitudes-become-form-works-at-kunsthalle-bern-bern-7880>

**Şekil 3.9 :** <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942>

**Şekil 3.10 :** Yves Klein

<http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/view/642/the-specialization-of-sensibility-in-the-raw-material-state-of-stabilized-sensibility-exhibition-of-the-void/>

**Şekil 3.11 :** <https://socks-studio.com/2019/11/23/iris-clert-yves-klein-the-void-arman-the-full-up/>

**Şekil 3.12 :** <https://www.moma.org/collection/works/81435>

**Şekil 3.13 :** <https://vanabbemuseum.nl/>

<https://vanabbemuseum.nl/en/collection/details/collection/?lookup%5B1673%5D%5Bfilter%5D%5B0%5D=id%3AC938>

**Şekil 3.14 :** <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-collection/works/lightning-with-stag-in-its-glare>

**Şekil 3.15 :** <https://www.artsy.net/artwork/louise-bourgeois-cell-clothes>

**Şekil 3.16 :** <https://www.moma.org/collection/works/121723>

**Şekil 3.17 :** Fondazione Prada, Milano

**Şekil 3.18 :** <https://www.artsy.net/artwork/louise-bourgeois-red-room-parents-detail>

**Şekil 3.19 :** [https://www.moma.org/s/lb/collection\\_lb/objbytech/objbytech\\_tech-2034783\\_sov\\_page-118.html](https://www.moma.org/s/lb/collection_lb/objbytech/objbytech_tech-2034783_sov_page-118.html)

**Şekil 3.20 :** [https://assets.moma.org/s/lb/collection\\_lb/objbytech/objbytech\\_tech-2034846\\_sov\\_page-271.html](https://assets.moma.org/s/lb/collection_lb/objbytech/objbytech_tech-2034846_sov_page-271.html)

**Şekil 3.21 :** <https://www.wikiart.org/en/louise-bourgeois/no-exit-1989>

**Şekil 3.22 :** <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/louise-bourgeois-cell-glass-spheres-and-hands-2/>

**Şekil 3.23 :** <https://www.guggenheim.org/artwork/653>

**Şekil 3.24 :** <https://artssummary.com/2014/10/03/robert-gober-the-heart-is-not-a-metaphor-at-the-museum-of-modern-art-october-04-2014-january-18-2015/>

**Şekil 3.25 :** <https://artssummary.com/2014/10/03/robert-gober-the-heart-is-not-a-metaphor-at-the-museum-of-modern-art-october-04-2014-january-18-2015/>

**Şekil 3.26 :** <https://artssummary.com/2014/10/03/robert-gober-the-heart-is-not-a-metaphor-at-the-museum-of-modern-art-october-04-2014-january-18-2015/>

**Şekil 3.27 :** <http://www.thephotophore.com/gober-bourgeois-fondazione-prada/>

**Şekil 3.28 :** <https://www.dailysabah.com/arts-culture/2015/12/02/sarkiss-respiro-echoes-in-istanbul-with-film-screenings>

**Şekil 3.29** : [https://www.youtube.com/watch?v=9sWGmsi\\_wFw](https://www.youtube.com/watch?v=9sWGmsi_wFw)  
**Şekil 3.30** : Pera Müzesi, İstanbul  
**Şekil 3.31** : Pera Müzesi, İstanbul  
**Şekil 3.32** : <https://www.youtube.com/watch?v=aPtxS1c-fGA>  
**Şekil 3.32** : <https://anishkapoor.com/661/ascension-red>  
**Şekil 3.33** : <https://post-ism.com/2014/05/22/anish-kapoor-blood-sweat-and-tears/>  
**Şekil 3.35** : <https://liarumma.com/exhibitions/existential-time>  
**Şekil 3.36** : <https://secretldn.com/st-pancras-tracey-emin-artwork/>  
**Şekil 3.37** : <https://techfan.info/art/jenny-holzer-retrospective-guggenheim-museum-bilbao/amp>  
**Şekil 3.38** : <https://alchetron.com/Jenny-Holzer>, <https://www.kathryn-carter.com/remembering-to-react>  
**Şekil 3.39** : <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/jenny-holzer-artist-rooms-display-open-tate-modern>  
**Şekil 3.40** : <https://www.robertmontgomery.org/>  
**Şekil 3.41** : <https://www.robertmontgomery.org/>  
**Şekil 3.42** : <https://www.robertmontgomery.org/>  
**Şekil 3.43** : <https://www.robertmontgomery.org/>  
**Şekil 3.44** : Jean-Luc Godard, Le Studio d'Orphée Stüdyosu Fondazione Prada Sergisi, Milano  
**Şekil 3.45** : ICA, Milano (Fotoğraf Merve Balki tarafından çekilmiştir.)  
**Şekil 3.46** : <https://www.moussemagazine.it/magazine/martin-kippenberger-k-at-fondazione-prada-milan-2020/>  
**Şekil 3.47** : Fondazione Prada, Milano (Fotoğraf Merve Balki tarafından çekilmiştir.)  
**Şekil 3.48** : Chiesa Rossa, Milano (Fotoğraf Merve Balki tarafından çekilmiştir.)  
**Şekil 3.49** : <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/june/12/pollock-signature-misspelled-in-the-knoedler-case/>  
**Şekil 3.50** : [https://en.wikipedia.org/wiki/Bed-ins\\_for\\_Peace#/media/File:John\\_Lennon\\_en\\_zijn\\_echtgenote\\_Yoko\\_Ono\\_op\\_huwel\\_ijsreis\\_in\\_Amsterdam.\\_John\\_Lenn,\\_Bestanddeelnr\\_922-2302.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Bed-ins_for_Peace#/media/File:John_Lennon_en_zijn_echtgenote_Yoko_Ono_op_huwel_ijsreis_in_Amsterdam._John_Lenn,_Bestanddeelnr_922-2302.jpg) ve <https://www.moma.org/audio/playlist/15/382>  
**Şekil 3.51** : <https://www.artsy.net/artwork/rebecca-horn-the-lovers-bed>  
**Şekil 3.52** : <https://www.artbasel.com/news/rebecca-horn-museum-tinguely-koerperfantasien-art-basel>  
**Şekil 3.53** : <https://wmagazine.tumblr.com/post/79639657245/stripes-on-stripes-ponti-sister-2001-by>  
**Şekil 3.54** : <https://www.dailyartmagazine.com/marina-and-ulyay-artistic-partnership/>  
**Şekil 3.55** : <https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/5849/1/marina-abramovics-kitchen>  
**Şekil 3.56** : <https://www.artsy.net/artwork/marina-abramovic-the-kitchen>  
**Şekil 3.57** : Townsend, C. (2010). Francesca Woodman: 'Scattered in Space and Time' by Chris Townsend, 'Extracts from Francesca Woodmans Journals' by George Woodman, Phaidon Press Limited, 2010  
**Şekil 3.58** : Townsend, C. (2010). Francesca Woodman: 'Scattered in Space and Time' by Chris Townsend, 'Extracts from Francesca Woodmans Journals' by George Woodman, Phaidon Press Limited, 2010  
**Şekil 3.59** : Townsend, C. (2010). Francesca Woodman: 'Scattered in Space and Time' by Chris Townsend, 'Extracts from Francesca Woodmans Journals' by George Woodman, Phaidon Press Limited, 2010

**Şekil 3.60 :** Townsend, C. (2010). Francesca Woodman: 'Scattered in Space and Time' by Chris Townsend, 'Extracts from Francesca Woodmans Journals' by George Woodman, Phaidon Press Limited, 2010

**Şekil 3.61 :** Townsend, C. (2010). Francesca Woodman: 'Scattered in Space and Time' by Chris Townsend, 'Extracts from Francesca Woodmans Journals' by George Woodman, Phaidon Press Limited, 2010

**Şekil 3.62 :** <https://randomunknownartist.com/post/37980108387/francesca-woodman-untitled-1975-1980-woodman>

**Şekil 3.63 :** Townsend, C. (2010). Francesca Woodman: 'Scattered in Space and Time' by Chris Townsend, 'Extracts from Francesca Woodmans Journals' by George Woodman, Phaidon Press Limited, 2010

**Şekil 3.64 :** <https://mubi.com/tr/films/meshes-of-the-afternoon>

**Şekil 3.65 :** <https://www.sleek-mag.com/article/ana-mendieta/>

**Şekil 3.66 :** <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2019/photographs-2/francesca-woodman-untitled-from-the-series-eel>

**Şekil 3.67 :** <https://omdo-studios.com/blogs/architecture/tracet>

**Şekil 3.68 :** [https://www.christies.com/features/Tracey\\_Emin\\_Exorcism-5639-1.aspx](https://www.christies.com/features/Tracey_Emin_Exorcism-5639-1.aspx)

**Şekil 3.69 :** <https://imagejournal.org/article/empty-bed-tracey-emin-persistent-self/>

**Şekil 3.70 :** <https://www.tate.org.uk/art/artworks/emin-monument-valley-grand-scale-t11888>

**Şekil 4.1 :** <https://socks-studio.com/2014/09/09/ettore-sottsass-jr-s-metaphors-1972-1979/>

**Şekil 4.2 :** <https://visuallexicon.wordpress.com/2017/10/04/water-temple-tadao-ando/>

**Şekil 4.3 :** <http://kwc.org/photos/tadao-ando/water-temple-shingonshu-honpukuji/>

**Şekil 4.4 :** <https://www.flickr.com/photos/purplecloud/400905747/in/photostream/> kaynak

**Şekil 4.5 :** [https://medium.com/@studio\\_57842/tadao-ando-architecture-of-water-and-light-d4c1cf6a20ae](https://medium.com/@studio_57842/tadao-ando-architecture-of-water-and-light-d4c1cf6a20ae)

**Şekil 4.6 :** <https://www.metalocus.es/en/news/shaping-light-church-light-tadao-ando>

**Şekil 4.7 :** <https://archeyes.com/san-cristobal-stable-egerstrom-house-luis-Barragán/>

**Şekil 4.8 :** <https://www.arkitera.com/haber/luis-Barragánin-ikonik-yapisi-bir-sanat-galerisi-icin-halka-acildi/>

**Şekil 4.9 :** <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/what-happened-after-mexicos-greatest-architect-was-turned-into-a-diamond>

**Şekil 4.10 :** <https://www.dezeen.com/2016/10/13/movie-luis-Barragán-colourful-casa-gilardi-architecture-mexico-city/>

**Şekil 4.11 :** <https://www.rebekahkosinskigallery.com/blog/2017/4/26/luis-barragn>

**Şekil 4.12 :** <https://www.yellowtrace.com.au/xavier-Corberó-labyrinth-home/>

**Şekil 4.13 :** <https://www.nowness.com/series/in-residence/xavier-Corberó>

**Şekil 4.14 :** <https://www.yellowtrace.com.au/xavier-Corberó-labyrinth-home/>

**Şekil 4.15 :** <https://www.nowness.com/series/in-residence/xavier-Corberó>

**Şekil 4.16 :** <http://www.piecederesistance.com/xavier-Corberó-labyrinth-home/>

**Şekil 4.17 :** <http://homeli.co.uk/brion-cemetery-in-concrete-by-carlo-scarpa/>

**Şekil 4.18 :** <https://bschoney.wordpress.com/2017/09/24/tomba-brion-the-brion-cemetery>

**Şekil 4.19 :** <https://stephenvaradyarchitveller.com/2018/04/30/venice-base-for-the-monument-to-the-female-partisan-italy>

**Şekil 4.20 :** Fondazione Querini Stampalia, Venedik (Fotoğraf Merve Balki tarafından çekilmiştir.)

**Şekil 4.21** : <https://www.architecturaldigest.com/story/celebrating-italian-architect-ettore-sottsass> ve <https://metropolismag.com/projects/sottsass-affair-india-is-little-known-vital/>

**Şekil 4.22** : Ettore Sottsass: Design Radical - Sunday at The Met, 2017  
<https://www.youtube.com/watch?v=ekZ7PPrLrzg>

**Şekil 4.23** : Ettore Sottsass: Design Radical - Sunday at The Met, 2017  
<https://www.youtube.com/watch?v=ekZ7PPrLrzg>

**Şekil 4.24** : Ettore Sottsass: Design Radical - Sunday at The Met, 2017  
<https://www.youtube.com/watch?v=ekZ7PPrLrzg>

**Şekil 4.25** : Ettore Sottsass: Design Radical - Sunday at The Met, 2017  
<https://www.youtube.com/watch?v=ekZ7PPrLrzg>

**Şekil 4.26** : <https://socks-studio.com/2014/09/09/ettore-sottsass-jr-s-metaphors-1972-1979/>

**Şekil 4.27** : <https://socks-studio.com/2014/09/09/ettore-sottsass-jr-s-metaphors-1972-1979/>

**Şekil 4.28** : <https://socks-studio.com/2014/09/09/ettore-sottsass-jr-s-metaphors-1972-1979/>

**Şekil 4.29** : <https://socks-studio.com/2014/09/09/ettore-sottsass-jr-s-metaphors-1972-1979/>

**Şekil 4.30** : <https://socks-studio.com/2014/09/09/ettore-sottsass-jr-s-metaphors-1972-1979/>

**Şekil 4.31** : <https://socks-studio.com/2014/09/09/ettore-sottsass-jr-s-metaphors-1972-1979/>

**Şekil 4.32** : <https://socks-studio.com/2014/09/09/ettore-sottsass-jr-s-metaphors-1972-1979/>

**Şekil 4.33** : <https://socks-studio.com/2014/09/09/ettore-sottsass-jr-s-metaphors-1972-1979/>

**Şekil 4.34** : <https://www.yatzer.com/memphis-plastic-field>

**Şekil 4.35** : <http://www.allanwexlerstudio.com/home>

**Şekil 4.36** : <http://www.allanwexlerstudio.com/home>

**Şekil 4.37** : <http://www.allanwexlerstudio.com/home>

**Şekil 4.38** : <http://www.allanwexlerstudio.com/home>

**Şekil 4.39** : <http://www.allanwexlerstudio.com/home>

**Şekil 4.40** : <http://www.allanwexlerstudio.com/home>

**Şekil 4.41** : <http://www.allanwexlerstudio.com/home>

**Şekil 4.42** : <http://www.allanwexlerstudio.com/home>

**Şekil 4.43** : <https://www.domusweb.it/en/design/2018/01/18/andrea-branzi-prehistory-is-not-over.html>

**Şekil 4.44** : <https://www.domusweb.it/en/design/2018/01/18/andrea-branzi-prehistory-is-not-over.html>

**Şekil 4.45** : <https://domaine-chaumont.fr/en/centre-arts-and-nature/archives/2013-art-season/andrea-branzi>

**Şekil 4.46** : Press Release Images for Vito Acconci: Thinking Space  
[http://museum.middlebury.edu/news/images/acconci\\_pr\\_images/node/1114](http://museum.middlebury.edu/news/images/acconci_pr_images/node/1114)

**Şekil 4.47** : <https://www.moma.org/collection/works/146947>

**Şekil 4.48** : <https://www.moma.org/collection/works/288799>

**Şekil 4.49** : <https://www.printedmatter.org/catalog/51439/>

## EKLER

### EK 1: TEZİ DESTEKLEYEN SÖZLER

“Şiir bir biçimin kapısını açan ruhtur.”

**Gaston Bachelard**

“Biricik mekân, dünyadaki içsel mekân bütün varlıklar yoluyla açar kendini...”

“Dünya büyük ama denizler kadar derin içimizde.”

**Rainer Maria Rilke**

“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 hale gelmesini diliyorlar. Oysa o gizemi sezenler ve ondan kaçmayanlar, bambaşka bir tepki ile bambaşka sorular soruyorlar.”

**René Magritte**

“Mekânın harikalar bahçesini, sanki en derin, en gizli yerlerime bakıyormuşum gibi bir duyguyla temaşa ediyor, bir yandan da gülümsüyordum; kendi üstüme hiç bu kadar saf, bu kadar büyük, bu kadar güzel bir düş kurmamıştım! Evrene şükreden şarkıların nağmeleri çınladı yüreğimde. Tüm bu takımyıldızlar sana ait, senin içinde senin içini dolduran aşkın dışında hiçbir gereklilikleri yok! Ne yazık! Kendini bilmeyene dünya ne kadar korkunç gelir! ...”

**Oscar Milosz**

“Bir nesneye poetik mekânını kazandırmak, ona nesnel olarak sahip olduğunda daha fazla mekân vermektir ya da daha güzel bir deyişle, içsel mekânının yayılmasını takip etmektir... İçsel mekânla kuşatılmış her nesne, bu birlikte-varoluşçuluk içinde, tüm mekânın merkezine dönüşür.”

**Bachelard**

“Bence sanatçı olarak rolüm ifade etmek etmek, konuşkan olmak değil... İfade etmek...Örneğin insanın şiirsel bir varoluşa doğru ilerlemek için kullanabileceği, başvurabileceği fenomenolojik ve diğer algıları mümkün kılacak araçları tanımlamak-benim rolüm bu.”

**Anish Kapoor**

“Mimarlık bir sığınak, kalbimde duygusal bir yer, bir mühendislik işi değil, sadece yaşanacak bir yer değil.”

**Luis Barragán**

Yaşanmış mekân... “Kendi hakikati, güzelliği, iyiliği olan bir momenttir. Diğer momentler arasında şiirsel bir momenttir. Bu durumda, paradoks olarak, dilin mekânından farklı, fakat onunla aynı düzeyde olan, kurmaca ve gerçek ‘düş mekânı’ ortaya çıkar. Arzu mekânı mı? ‘İtkilerin’ mekânı mı? Daha ziyade, dağınık ve kırık ritimlerin bir araya gelişi, içlerinde bir arzunun bulunduğu, gerçekleşmekten ziyade kendini duyurduğu durumların şiirsel yenilenmesi diyelim.”

**Henri Lefebvre**

“Şiir, dünyanın farkındalığıdır, gerçeklikle ilişki kurmanın özel bir yoludur.”

**Andrey Tarkovsky**

“Şiirin doğasında alıntı yoktur, başlığı yoktur, seni aşar, sen onu, o seni beklemediğiniz zaman gerçekleşir, soluğunu keser, soluk alışını sekteye uğratır.”

**Jacques Derrida**

“Şiir, zaman zaman kaynağa, geriye doğru düşünmeye doğru akan sudur.”

**Martin Heidegger**

“Dışsal bir manzara, içsel bir büyüklüğün kendini açmasına yardım ediyor.”

**Gaston Bachelard**

“Dışımızdaki mekân nesneleri ele geçirir, dile getirir:

Bir ağacı var etmek istiyorsan,

İç mekânla kuşat onu, varlığı sende olan şu mekânla zorlamalarla kuşat onu.

Sınırsızdır ağaç ve ancak senin vazgeçişinin bağrında

Düzene girerse gerçek bir ağaç olur.”

**Rainer Maria Rilke**

“Şiir, büyük bölümüyle hislerle daha içli dışlıdır, daha psikolojikleşmiştir.”

**Gaston Bachelard**

“Şiir, bize soyut figürler, üçgenler, kareler ve benzerleri için değil, insan duyguları için denklemler veren bir tür ilham verici matematiktir. Bilimden çok sihre meyleden bir akla sahip olan, bu denklemlerden büyü veya efsun olarak bahsetmeyi tercih eder; kulağa daha esrarlı, gizemli, anlaşılmaz geliyor.”

**Ezra Pound**

“Yaratıcılık, insanlığın münhasır bir ayrıcalığı değildir. Farklı bir bağlamda, bir ağaç düşünce, duygu ve irade için de enerjiye sahip olabilir.”

**Joseph Beuys**

“Bir başka deyişle insan nesneler aracılığıyla kendinden başka birisine bir şeyler söyleyebilir mi?”

**Jean Baudrillard**

“Kavramdan ziyade şiirsel olarak (dolayısıyla niteliksel olarak) iyi belirlenmiş bu perspektif içinde, mekân içindeki şeyler ve ürünler, bütün ihtiyaçlara değilse de ihtiyaçlara denk düşer: Her biri kendi tatminini burada arar, kendi nesnesini bulur ve üretir. Nesnelerin görünür kalabalığı ile ihtiyaçların görünmez kalabalığı mekânı doldurur.”

**Henri Lefebvre**

“Tüm deneyimleyebildiğiniz, biçimden fazlası olan her şey, biçimden fazlası olan tüm boyutlar ancak form aracılığıyla yaratılabilir.”

**Joseph Beuys**

“İçimizdeki titreşimleri, duygusal yansımaları, geçmişimizle ilgili anıları işte bu yankılanmadan sonra hissedebiliriz.”

**Gaston Bachelard**

“Bu çalışmanın oldukça iyi olduğunu ve zamanla daha iyi olacağını düşünüyorum. Şiirsel bir mimari yaratmak için değil, biçimsel bir şiir duygusu yayan belirli bir tür mimari yapmak için ona biraz şiirsel hayal gücü katmaya çalıştım.. Ölülerin yeri bir bahçedir.. ölüme sosyal ve sivil bir şekilde yaklaşmanın bazı yollarını gösterin; ve ayrıca ölümün ne anlamı vardı, hayatın gelip geçiciliğinde.”

**Carlo Scarpa**

“Belki de şiir beklenmedik bir gerçektir. Sakinlik içinde yaşar. Mimarlığın sanatsal görevi, bu durgunluğa bir biçim vermektir... Bir binayı deneyimlediğinizde ve o size ulaştığında... Hafızanızı ve duygularınızı birleştirir. Sanırım yapmaya çalıştığım şey bu.”

**Peter Zumthor**

“Ortam ile fiziksel etkileşimin iyileştirici etkisi vardır. Fiziksel olarak dışa vurmaya ihtiyacım var. Bu nesnelerin bedenimle ilişkili olarak var olmasına ihtiyacım var.”

**Louise Bourgeois**

“Anılarıma ihtiyacım var onlar benim belgelerim.”

**Louise Bourgeois**

“Benim işlerimin birçoğu çocukluk hatıralarımın yanısıra güncel yaşam deneyimlerimden seçilmiş, tekrar kombine edilmiş ve yeniden üretilmiş bir bellektir.”

**Robert Gober**

“Lavaboların mutasyona uğradığı ve bozulduğu bir aşama vardı. Onlara şiirsel unvanlar vermek benim için çok faydalı oldu çünkü bilgiyi daha da fazla yükleyebiliyordum. Ancak bazı durumlarda insanları yönlendirmek yerine geride tutmak daha iyi görünüyordu.”

**Robert Gober**

“Metafor ifade edilmesi zor bir izlenime somut bir beden kazandırır.”

**Gaston Bachelard**

“Çoğunlukla, seçtiğim nesnelerin tamamı geçişin amblemleridir; onlar bedeninizle tamamladığınız nesnelerdir ve bir şekilde sizi dönüştüren nesnelerdir. Lavabo gibi, kirliden temize; bilinçliden bilinçsize yataklar; hayal kurmak için rasyonel düşünce; kapılar, bir boşluktan diğerine geçerek, bahsettiğiniz anlamda sizi dönüştürür. Ama ölüme takıntılı olmak, kulağa biraz... depresif geliyor.”

**Robert Gober**

“Sanatçı ile mekân arasındaki ilişki, sanatın sunduğu araçlara başvuran psikolojik bir analizin konusu olur.”

**Sarkis Zabunyan**

“Heykel ile kişisel varoluşun bir anını tanımlayan ve özlemlerimizin ortamını aydınlatan bu plastik ve uzamsal ilişkileri kastediyoruz. Bu tanım hakkındaki bilgimiz geçmişin tapınak heykelinde bulunur. Orada toplumsal, duygusal ve mistik biçimler vardır. Karakter, daha büyük amacını yerine getirir. Bu nedenle, burada olduğu gibi heykelin işlevi açıktır. Tanımlanan, yalnızca mimarının dekorasyonundan ya da müzelerin hazinesinden daha fazlasıdır...”

**Isamu Naguchi**

“Formla ilgili sorun, onun ruhunu aramaktır. Form, nesnenin anlamı ile eşleşir.”

**Enzo Mari**

“Binalarımın duygusal bir çekirdeği olmalı.”

**Peter Zumthor**

“Duygusal mimariye inanıyorum.”

**Luis Barragán**

“Bence mimari yüksek sesle konuşmamalı. Doğanın ışık ve rüzgâr kılığında konuşabilmesi için, mimari sessiz olmalı.”

**Tadao Ando**

“Hayal gücünün kavradığı mekân, geometricinin ölçümüne ve düşüncesine teslim edilmiş kayıtsız bir mekân olarak kalamaz. Yaşanmış bir mekândır bu.”

**Gaston Bachelard**

“Heykelim bir imge değildir, bir fikir de değildir. Ben araştırıyorum. Yaptığım atıf geçmişteki bir duyguyadır. Sanatım bir şeytan kovma durumudur. Heykelim korkuyu yeniden deneyimlememe, ona bir fiziksellik vermeme izin veriyor, böylece ondan kurtulabiliyorum.”

**Louise Bourgeois**

“Her zaman içimdeki sakin sessizliğin mırıldamasına izin vermeye çalıştım ve sessizlik çeşmelerimde şarkı söylüyor ...”

**Luis Barragán**

“Mimarlığın yaşamla özel bir fiziksel ilişkisi vardır. Bunu öncelikle bir mesaj veya sembol olarak değil, içinde ve çevresinde devam eden yaşamın bir zarfı ve arka planı, zemindeki ayak seslerinin ritmi için hassas bir kap olarak düşünüyorum, işin konsantrasyonu için, uykunun sessizliği için.”

**Peter Zumthor**

“Endişe verici oranlarda, güzellik, sessizlik, şaşkınlık, ilham, büyü, sihir, büyü ve aynı zamanda huzur mimariden tamamen kayboldu; ancak, bunların hepsi ruhumda tanıdık bir yer buldu. Mimarlık, bilinçli veya bilinçsiz olarak atmosferde estetik duygu yarattığında ve bu ortam refah, özellikle ruhsal bir refah ürettiğinde bir sanattır.”

**Luis Barragán**

“Sadece yaşam tasarımı değil, çünkü tasarım da yaşamı gizler.”

**Ettore Sottsass**

“Benim de bütün yaptıklarım, yaşadıklarım ve çektiklerim hazinemdir. Bu kişisel hazineyi sanatta somutlaştırdığımızda, görselleştirdiğimizde ve aktardığımızda, bu formlarla yol alabiliriz; onlar sayesinde sınırları açabiliriz.”

**Sarkis Zabunyan**

“Kendi tarihleriyle ve benim tarihimle son derece yüklü olan bu nesnelerin gürültüyle yere temas etmelerini istemiyorum. Görsel olarak konuşursak, kendilerini ortaya usulca bırakmalarını istiyorum.”

**Sarkis Zabunyan**

“Güzel sanatlar ile uygulamalı sanat arasındaki o alanı keşfediyorum. Döngüler halinde çalışıyorum. Mimarlık dünyasına ve kamu komisyonlarına çok yaklaştığımda, stüdyomun mahremiyetine ve güzel sanatlar dünyasına geri dönüyorum.”

**Allan Wexler**

“Mümkün olduğunda, her zaman yapmaya çalıştığım şey şiirdir. İster heykeller, binalar, isterse mekân olsun, yaptığım şeyin sonucu şiir olsun. Her nesnenin kendi kişisel hikâyesi vardır.”

**Xavier Corberó**

“Dolayısıyla, bir şiirin psikolojik faaliyetini kavrayabilmek için fenomenolojik analizin iki eksenini, yani zihnin taşkınlıklarına giden çizgiyi ve ruhun derinliklerine giden çizgiyi izlemek gerekir.”

**Gaston Bachelard**

“ ‘Güzellik’ ilk his

Sanat ilk söz

ilk kelime

sonra Merak

Sonra ‘Form’ün içsel farkındalığı

Ayrılmaz unsurların bütünlüğü duygusu...

Tasarım Doğaya danışır...

...Bir sanat eseri, ‘Form’ un bütünlüğünü gösterir.

Elemanların seçilen şekillerinin senfonisi...

...Detay, doğanın hayranlığıdır.”

**Louis Kahn**

“Biz sıradanlıkla ilgilenmiyoruz, zaten güzelliği biliyoruz, yüceyi arıyoruz.”

**Carlo Scarpa**

“Bu iki mekân, içsel mekân ile dışsal mekân, deyim yerindeyse, birbirlerini yüreklendirerek büyüyorlar sanki.”

**Gaston Bachelard**

“Mekânın Poetikası’ndaki Gaston Bachelard, dışarıyı soğukken mimari mekânın sıcaklığından söz ediyor. Yaptığım işlerimin bu metinler kadar üstün olmasını istiyorum.”

**Allan Wexler**

“Bu porselenlere özenle dokunulması gerektiğine inanıyorum, hayatın bir anısına dokunulduğunda, bir ritüelin enstrümanları onurlandırıldığı için onurlandırılması gerektiğine inanıyorum... Böylece yorgun elleri unutmamızı, unutmamızı, unutmamızı istemekten başka hiçbir şey yapmayan gündelik hayatın vahşiliğinden etkilenmesinler.”

**Ettore Sottsass**

“Ben gençken, tek duyduğumuz işlevselcilik, işlevselcilik, işlevselcilikti. Bu yeterli değil. Tasarım aynı zamanda şehvetli ve heyecan verici olmalıdır.”

**Ettore Sottsass**

“Sanat yaparak mimariyi anlayabiliyorum. Sanat beni tanıdık olandan uzaklaştırıyor ve mimarlık benim için dünyada bir zemin oluşturuyor. Bir sinüs dalgası, güzel sanatı uygulamalı sanatla birleştirir. Çalışmam işlev ve şiir arasında bir titreşim kuruyor. Sanat mimari ile yankılanıyor.”

**Allan Wexler**

“Tüm bu zihinsel mekânları kapsayabilecek, ama aynı zamanda onları betimleyebilecek bir biçim gerekiyordu.”

**Sarkis Zabunyan**

“İtalyan sanatında beni ilgilendiren şey, eleştirinin kendine özgü karakteri, kendiliğinden ortaya çıkan belirsizliğidir ve bununla özdeşleşebilirim. Çalışmamın temelini oluşturan tek şey sezgidir ve güvendiğim tek şey, dereceli bir otodidakt olarak içgüdülerimdir. Teorik ve öğretici faaliyetlerim tam da bu doğaçlama yapma, anlama ve kendi sınırlarımı araştırma ihtiyacından kaynaklanıyor.”

**Andrea Branzi**

“Çalışmam, işlevin diğer tarafını araştırıyor. Sandalye, masa, fincan, zemin, somun ve cıvata şiiri. İkinci katın yerçekimine meydan okumasını ve merdivenin mezardan çıkmasını istiyorum. Pencerenin dış dünyayı filtreleyen ve dönüştüren gözler olmasını istiyorum. Kapının diğer tarafında farklı bir insan olmak istiyorum. Bir kapı okumak istiyorum. Bir duvara inanmak istiyorum. Bir sandalye ile konuşmak istiyorum. Bir koridorun senfoni olmasını, hikâye anlatmasını istiyorum. Koridorun bir başlangıcı ve sonu olmasını istiyorum. Koridorun sonsuz olmasını ve bitmesini istiyorum. Bir musluğun şelale olmasını istiyorum. Karanlığı bölmek için bir ampul istiyorum.”

**Allan Wexler**

“Şairi dinlemeye zorlayan daha çok sessizliğin kendisidir. Bu durumda düş daha içseldir. Sessizliğin nerede olduğunu bilmeyiz artık: engin dünyada mı, yoksa uçsuz bucaksız geçmişte mi? Sessizlik, yatışan rüzgardan, tatlılaşan yağmurdan daha uzaktan gelir.”

**Gaston Bachelard**

“Eserlerim teoremlerden değil, sezgilerle, deneylerle, ilhamlarla oluştu. Onlar didaktik diyagramlar değil, benim için bile çoğu zaman anlaşılmaz kalan işaretler. Her şey net olsaydı tasarım yapmayı dururdum.”

**Andrea Branzi**

“Bir eser, ancak karanlık bir türde derin bir yankı uyandırır. Üretebileceğim, zaten içimde yerleşik olan bir şey.”

**Sarkis Zabunyan**

“Dışarı mı çağırıyor? Dışarı, hafızanın gölgesinde kaybolmuş eski bir içsellik değil mi? Merdiven boşluğu hangi sessizlikte çınlar?”

**Gaston Bachelard**

“Tasarımın gerçek dünyayla teması yoktu ve onu geri almak, kutsalın, ölümün, yaşamın, tarihin evreni gibi modernitenin her zaman gözden kaçırdığı temaları ele almak istedim. Kısacası, tasarım kültürünün o zamana kadar varoluşun antropolojik boyutunun dışında kaldığını hissettim.”

**Andrea Branzi**

“Yeni bir poetik hayali alımladığımızda, onun öznelarasılık değerini deneyimleriz. Kendi heyecanımızı iletmek için onu yeniden söyleyeceğimizi biliriz. Bir ruhun başka bir ruha aktarımı çerçevesinde ele alındığında, bir poetik hayalin nedensellik araştırmalarının elinden kaçtığını görürüz.”

**Gaston Bachelard**

“Mümkün olduğu ölçüde bir süreklilik yaratmak istedim: önemli olan zihinsel alanın... gerçek olanın değil... olduğu bir yer.”

**Xavier Corberó**

“Şiire sayfaya hapsolarak başlamıştım. Şimdi beni sokağa çıkardı.”

**Vito Acconci**

“Bunu hissetmeni, senin de hissetmeni beklemeliyim...  
kesinlikle hiçbir sebep olmadan hissetmeni...  
Bunu hissetmeni beklemeye devam etmeliyim.”

**Vito Acconci**

“Poetik mekân da, artık ifade edilmiş olduğu için yayılma (expansion) değeri kazanır. Artık dışarısının fenomenolojisine aittir.”

**Gaston Bachelard**

“Senin beni gördüğün gibi kendimi anlayabilmek için seninle konuşuyorum.”

**Vito Acconci**

“Beni, benim kendime baktığım yerden göremezsın.”

**Francesca Woodman**

“Daha sonra işin ben olduğumu anladım, işimin özüydüm.”

**Tracey Emin**

“Çalışmayı geliştirirken, basit bir gerçeğin üzerinden geçiyoruz: Sanatçı olmasaydı müze olmazdı. Bu fikirden şiirsel bir jest yapmaya karar verdik - sanatçılar kelimenin tam anlamıyla müzenin kapısı olacaktı.”

**Marina Abramović**

“Andrea Branzi teorik fizikle ilgilenen ve mimarlığı inşa etme sanatı olarak değil, çok daha eklemelenmiş bir düşünce biçimi olarak gören bir kişidir. Teorik araştırma ve pratik tasarım arasında dönüşümlü olarak çalışıyorum.”

**Andrea Branzi**

“Çocukluğumda büyükannemin mutfağı dünyanın merkeziydi: tüm hikâyeler mutfakta anlatılıyordu, hayatımla ilgili tüm tavsiyeler mutfakta veriliyordu, tüm fallar, siyah kahve fincanları aracılığıyla mutfakta gerçekleşti. Bu yüzden gerçekten dünyanın merkeziydi ve en iyi anılarım orada gerçekleşti. Manevi dünya ile gündelik dünyanın buluştuğu ve karıştığı bir tür yerdi.”

**Marina Abramović**

“Son on iki senedir peyzajla kadın bedeni arasında bir diyalog gerçekleştiriyorum. Ergenliğimden anavatanımdan (Küba) koparılıp alınmış olduğum için rahimden (doğadan) atılmış olma hissinin ağırlığı altında eziliyorum. Sanatımla, beni Evrene bağlayan bağları yeniden kurmaya çalışıyorum. Bu annesel kaynağa bir geri dönüş. Toprakla bağlarımı tekrar tekrar kanıtladığım bu takıntılı edim, var olmaya duyduğum susuzluğun göstergesidir.”

**Ana Mendieta**

“Çalışmamın birincil nedenleri şiirsel, içebakışsal, psikanalitik, sosyal, biçimsel, kromatik, kompozisyonel olmaya devam ediyor...”

**Vanessa Beecroft**

“Şiir her şeyin özüdür ve şiire ulaşmak, gerçeklikle derin temas ve dolu dolu yaşamak yoluyla olur.”

**Cartier Bresson**

“Yapmaya karar verdiğim şey, Jenny Holzer ve Lawrence Wiener gibi insanlardan gelen post-kavramsal bir geleneğe - metin sanatına - ama şiire bir adım daha yaklaşma denemesiydi.”

**Robert Montgomery**

“Bu, sözcükten bedene geçişi yani sayfa açık ya da içeride bulunan kapalı bir mekâna dönüşmüştü.”

**Vito Acconci**

“Zahmetsizce anılara, duygulara ve bilinçaltı sohbetlere dönüşen binalar, mobilyalar ve mutfak eşyaları inşa etmek için mücadele ediyorum.”

**Allan Wexler**

“Lise İngilizce öğretmenim bana Larkin’in Yüksek Pencereleler adlı şiir kitabını verdi... Şaşırtıcı bir şekilde, son sözler şöyle:“ Sözlerden ziyade yüksek pencerelerin düşüncesi geliyor: Güneşi kavrayan cam, Ve ötesinde, hiçbir şey göstermeyen ve hiçbir yerde olmayan ve sonsuz olan koyu mavi hava”... “Görüntü şiirdir. Philip Larkin her zaman aklımın arkasında.”...“Sanırım bir şehrin sihrini hatırlamak ve kutsal ve günlük hissini ya da sıradan bir Tanrı hissini ortaya çıkarmaya çalışmak, işimin önemli bir parçası. Sadece kendimi daha iyi hissetmek için.”

**Robert Montgomery**

“İnsan dua etmek için bir ikonanın önüne çöktüğünde, Tanrı’ya duyduğu sevgiyi ifade edecek doğru kelimeleri bulur, ama bu sözler gizli kalır, sır olarak kalır. Bir sanatçı da karakterler, hikâyeler bulduğunda dua etmiş gibi olur. Yaratırken Tanrı’yla sohbet eder ve doğru kelimeleri bulur.”

**Andrey Tarkovsky**

“Bir bilgi, aynı zamanda bir mekândır; özne bu mekânın içinde konumlanarak, kendi söyleminde geçen nesnelerden söz eder.”

**Michel Foucault**

“Çok dağınık olabilirsin, istediğin her şeyi, herhangi içeriği kullanabilirsin. Yeter ki bunlar seni ulaşmak istediğin yere götürsün... Ben günlük olaylar ve eşyalar üzerinde uygulanan fikri süperstrüktür (üst yapılar) ya da süreçlerle ilgileniyorum.”

**Vito Acconci**

“Sinemacı olmadan önce şairdim ve imgeler açısından düşündüğüm için çok fakir bir şairdim. Zihnimde özünde görsel bir deneyimde var olan şiir, onu sözlü olarak ifade etme çabasıydı. Elimde bir kamera olduğu zamanlar, eve gelmek gibi bir histi. Her zaman yapmak istediğim şeyi sözlü bir forma çevirmeye gerek kalmadan yapmak gibiydi.”

**Maya Deren**

“Gereksenen en az şeyle bir sanat yapıtı imal edebilirsin, gereksenen en az şeyle zihinsel olarak seyahat edebilirsin.”

**Sarkis Zabunyan**

“Ben bir sanatçıyım. Benim için resim şiir gibidir. Sanat yaptığınızda, bu entelektüel bir yerden gelmiyor. Bilinçaltınızın derinliklerinden, ruhunuzdan geliyor.”

**Alejandro Jodorowsky**

**Craig Gholson’un Robert Gober ile röportajından bir bölüm (1989):**

CG: Bir oyun yazarı olarak, işinizle ilgili beni etkileyen şeylerden biri, bir anlatıya sahip olması. Bir nesne görüyorum ve onun bir geçmişi var; kişisel deneyimin bir özeti gibi görünüyor. Duygusal bir nesne görüyorum. İşinizin bir anlatısı olduğunu düşünüyor musunuz?

RG: Evet, Ortaya çıkan bir anlatı var.

CG: Yani belirli bir parçaya baktığınızda, sizi duygusal bir yere mi yoksa fiziksel bir yere mi götürüyor?

RG: Hafıza gibi mi demek istiyorsun?

CG: Evet.

RG: Bu bir deneyim. Parçayı bir heykel olarak ilginç kılmak yeterli değil. Benim için rezonans olmalı.

CG: Sizin için psikolojik olanın ruhsal olduğunu hayal edebiliyor musunuz?

RG: Evet

CG: Ruhsal ve psikolojik olan arasında bir fark görüyor musunuz?

RG: Elbette. Ama kesiştikleri noktalar var. Ve bu bazen bir sanat eserinin amacı olabilir.

...

RG: Çoğunlukla, seçtiğim nesnelerin tamamı geçişin amblemleridir; onlar bedeninizle tamamladığınız nesnelerdir ve bir şekilde sizi dönüştüren nesnelerdir. Lavabo gibi, kirliden temize; bilinçliden bilinçsize yataklar; hayal kurmak için rasyonel düşünce; kapılar, bir boşluktan diğerine geçerek, bahsettiğiniz anlamda sizi dönüştürür.

CG: Rüyalarınızdan görüntüler alıyor musunuz?

RG: ...Arada bir; evet ve hayır. “Lavaboyla seri yaptıktan sonra, yıllar önce, yıllar önce, evimde varlığından haberdar olmadığım bir oda bulmakla ilgili yinelenen bir rüya gördüğümü fark ettim. O oda lavabolarla doluydu, ama çok farklıydı - odaya giren güneş ışığı ve tüm lavabolarda akan su vardı. İşlevseldiler. Yani bu; hakkında tekrar eden bir rüya gördüğüm bir görüntüydü, ama uyanıp ‘Bu ilginç bir heykel olur’ dediğim gibi değildi. Olaydan sonra. Geriye bakıyorsunuz ve tüm bu farklı etkileri görüyorsunuz: rüyalar, tanıdığınız insanlar, okuduğunuz şeyler.

CG: Bu ilginç, çünkü işiniz bilinçaltını bilinçli hale getirmekle ilgili gibi görünüyor; bu nesneleri gerçekten derinlerde bir yerden çekmek. Gerçek olmayanı alıp gerçek kılmak ve sonra tekrar gerçek dışı yapmak.

RG: Doğru. (Gholson, 1989).

(Robert Gober’ın röportajda yaratım süreci konsuna değindiği diyaloglar.)

## EK 2: YATAK METAFORUNUN KULLANILDIĞI ENSTALASYONLAR



Yoko Ono ve John Lennon-Bed-ins for Peace (Barış Yatağı), Ettore Sottsass-Design Metaphors (Tasarım Metaforları), Beuys-Voglio Vedere Le Mie Montagne (I Want to See My Mountains) (Dağlarımı Görmek İstiyorum), Rebeca Horn-Lovers Bed (Aşıklar Yatağı), Vanessa Beecroft-Ponti Sisters (Ponti Kardeşler), Pier Paola Calzolari-Bed, Blackboard, Lamp, Rose (Yatak, Yazı Tahtası, Lampa, Gül), Louise Bourgeois-Red Room (Parents) (Kırmızı Oda, Ebeveyn), Tracey Emin-My Bed (Yatağım)

### EK 3: LAND ART/ARTE POVERA



Richard Long, Land Art Çalışmaları;  
Six Stone Circles 1981, Sahara Circle 1988, A Line in Scotland 1981



Michael Heizer, Double Negative, Nevada ölü, 1970



Christo ve Jeanne-Claude, Wrapped Trees, İsviçre, 1997



Christo ve Jeanne-Claude, Wrapped Coast, Avustralya, 1968



Christo ve Jeanne-Claude, Valley Curtain, Rifle, Colorado, 1970-72.

## LAND ART/ARTE POVERA GÖRSEL KAYNAKLAR

<http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/sixstone.html>

<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/l/land-art>

<https://fahrenheitmagazine.com/arte/rocas-y-senderismo-en-el-arte-povera-de-richard-long>

<https://peyzax.com/land-art-doganin-en-sanatsal-hali/>

<https://artillerymag.com/shelter-in-place-christos-valley-curtain/>



## **EK 4: MEKÂNA ŞİİRSEL YAKLAŞIMLARIN GÖSTERGELERİ**

### **ŞİİRSELLİK TERİMLERİ**

**imge, çağrışım, düşsellik, öznellik, içsellik, iletişim-diyalog**  
**duygusal aktarım, tinsellik, varoluşsal, psikolojik, manevi boyut**

metafor, sezgi, duyu, duygu, çağrışım, içsel dünya-dışsal dünya ilişkisi, içsel yolculuk, içsel diyalog, sessizlik, bellek, anılar, düşler, yaşamsal deneyimler, uçsuz bucaksızlık, sübjektif bakış, maneviyat

### **ŞİİRSEL MEKÂN TERİMLERİ**

Özne-nesne-mekân ilişkisi, işlevi ve anlamı dönüştürülen nesneler-mobilyalar, içsel ve dışsal mekânların etkileşimi, içselleştirilmiş mekânlar-mekânsallaşmış içsellikler, insanlar-mekânlar arası iletişim/diyalog kurma, zihinsel mekân, tinsel-duygusal-kavramsal aktarımlar, kişisel deneyimlerin özgün yaklaşımlarla mekâna aktarılması, varoluşsal deneyimlerin dışavurumları, nesneye metaforla yeni anlamlar yüklenmesi, sanat-tasarım ilişkisi, Kavramsal sanat ve enstalasyonlar

### **KAVAMSAL SANATÇILAR**

#### **Yves Klein**

Yaratım süreci: metafizik, spiritüel yaklaşım

Mekânsal dışavurumları: performans, enstalasyon, sembolik renk kullanımı, beden-nesne-mekân ilişkisi, boşluk-mekân ilişkisi

#### **Joseph Beuys**

Yaratım süreci: yaşam-sanat ilişkisi, tinsel boyut, duygusal deneyim, psikolojik, düşünsel

Mekânsal dışavurumları: enstalasyon, metafor, kişisel eşyalardan oluşan anlatım, doğa-hayvan-insan-mekân iletişimi

### **Louise Bourgeois**

Yaratım süreci: otobiyografik yaklaşım, duygusal aktarım-rezonans, varoluşçu-psikanalitik yaklaşım, içsel mekân-dışsal mekân diyalektiği, iç kavramların iz düşümleri

Mekânsal dışavurumları: enstalasyon, metafor, nesne-beden-mekân ilişkisi, sembolik anlatım, heykeller, nesneye yeni kavramsal bağlamlar kazandırılması, mimari yapılar ve gerçek ölçekli yapısal elemanlar, mimari yapıların içselleşen bağlamlar ile sunulması

### **Robert Gober**

Yaratım süreci: otobiyografik yaklaşım, anılar, sosyolojik sorunlar, bilinçaltı, rezonans oluşturma, varoluşçu-psikanalitik yaklaşım, nesneler üzerinden farkındalık oluşturma

Mekânsal dışavurumları: enstalasyon, metafor, nesne-beden-mekân ilişkisi, işlevsizleşmiş nesnelere yüklenen yeni anlamlar, zihinsel ve fiziksel mekân diyalektiği, mesaj içerikli görsellerden oluşan duvar kağıtları, mekânın belirli noktalarına konumlanan heykeller, mimari yapı elemanlarının özgün konum ve kurgusu üzerinden anlatım

### **Sarkis Zabunyan**

Yaratım süreci: otobiyografik yaklaşım, bellek, şiir, içsellik

Mekânsal dışavurumları: enstalasyon, metafor, zihinsel mekân, ışık, nesne-bellek ilişkisi, nesne-mekân diyalogu

### **Anish Kapoor**

Yaratım süreci: Hint felsefesi, metafizik, spiritüel boyut

Mekânsal dışavurumları: heykeller, spiritüel semboller, sembolik renk kullanımı, boşluk-mekân ilişkisi

## YAZINSAL İMGE İLE ÇALIŞAN SANATÇILAR

### **Joseph Kosuth**

Yaratım süreci: zaman ve varoluş, görsel algı, zihinsel süreç, dil-metin-bağlam

Mekânsal dışavurumları: metafor, neon yazılar, nesne-dil ilişkisi

### **Tracey Emin**

Yaratım süreci: otobiyografik yaklaşım, kişisel deneyimler, duygusal aktarım, depresyon

Mekânsal dışavurumları: duygu yüklü cümlelerden oluşan neon ışıklar

### **Jenny Holzer**

Yaratım süreci: feminizm, sosyolojik mesajlar, savaş, umut, umutsuzluk, duygusal ihtiyaç, özlem

Mekânsal dışavurumları: tepkisel-yüzleştirici-duygusal içerikler ve şiirsel söylemlerden oluşan elektronik veya led enstelasyonlar, bina cephelerine yansıtılan projeksiyon yazıları, billboardlar

### **Robert Montgomery**

Yaratım süreci: anılar, şiir, ruhani boyut, sosyolojik mesajlar

Mekânsal dışavurumları: boş havuzlarda-bina cephelerinde-doğada ışık şiirleri, dış mekânda devasal ateş şiirleri, billboardlar

## PERFORMANS-BEDEN-MEKÂN

### **Marina Abramović**

Yaratım süreci: otobiyografik yaklaşım, anılar, fizik-zihin ilişkisi, tinsel boyut, içsel iletişim, dayanıklılık

Mekânsal dışavurumları: mekânsal bellek, metafor, beden-nesne-mekân ilişkisi, mekânların anlamsal-zihinsel boyutu ile kurulan fiziksel ilişkiler

### **Francesca Woodman**

Yaratım süreci: otobiyografik yaklaşım, içsel alan-dışsal alan ilişkisi, depresyon, nihilizm, benlik arayışı, kimlik-mekân özdeşimi

Mekânsal dışavurumları: beden-benlik-nesne-mekân ilişkisi, sürreal yaklaşım, tahribatlı harabe mekânsal yapılar ile bedenin birleşimi, işlevsel nesnenin metafora dönüşümü

### **Ana Mendieta**

Yaratım süreci: : otobiyografik yaklaşım, aidiyetsizlik, kimlik arayışı, varlık-yokluk ilişkisi, tinsel ve ruhsal boyut arayışı, ritüeller

Mekânsal dışavurumları: doğa ile diyalog, bedenin bıraktığı izler, beden-doğa-mekân ilişkisi, psişik içsel mekânı temsil eden doğada bırakılan fiziksel izler

### **Tracey Emin**

Yaratım süreci: otobiyografik yaklaşım, kişisel deneyimler, duygusal aktarım, depresyon

Mekânsal dışavurumları: enstalasyon-performans, psikoloji-beden-nesne-mekân ilişkisi, psikolojinin dışavurumu sonucu bedenin nesne/mekân üzerinde bıraktığı izler, kurgusuz yaşanmış mekânlar

## MİMARLAR

### **Tadao Ando**

Yaratım süreci: Budizm etkileri, tinsellik, sessizlik, doğa ile diyalog, ilahi-ruhani boyut

Mekânsal dışavurumları: doğa unsurlarını ve ışığı merkeze alması, doğal ışık ile hacimsel ve boyutsal algı çeşitliliği, Budizm'e ve Japon kültürüne ait simgesel referanslar ve renkler, modern inşa yöntemleri ve minimal yaklaşım, az sayıda kullandığı yapı elementleri

### **Luis Barragán**

Yaratım süreci: Meksika kültürü, otobiyografik yaklaşım, anılar, rüyalar, sessizlik, duygusal rezonans, duygusal mimari, şiir, refah

Mekânsal dışavurumları: renk-doğa-doğal ışık ilişkisi, Meksika kültüründen referans alan sıcak ve canlı renklerin sembolik kullanımı, ışığın yansımaları ve gölgelerinin oluşturduğu görsel etkiler, geniş cam yüzeyler, su akışının izlendiği çeşmeler

### **Xavier Corberó**

Yaratım süreci: otobiyografik yaklaşım, anılar, şiir, ilahi-ruhani boyut

Mekânsal dışavurumları: anısal değeri olan objeler ve eşyalar, oran-boşluk ve ışık ilişkisi, heykelsi yaklaşım, tekrarlı formlardan oluşan yapısal unsurlar, sürreal etkiler sağlayan süreklilik hissi veren formlar ve oransal çeşitlilik, zihinsel mekân, formların gün ışığı ile yarattığı etkiler, akışkan iç-dış mekân geçişleri

### **Carlo Scarpa**

Yaratım süreci: İtalyan kültürü, biçimsel ve görsel şiirsellik, duyumsallık, metafizik

Mekânsal dışavurumları: İtalyan kültürüne ait kimlikli izler ve teknikler, özgün oran-geometri-detay ilişkisi, zanaatın ve teknolojinin birlikteliği, yerel malzeme ve özgün detaylar, mekânsal sınırların geometrik ilişkisi

## KAVRAMSAL YAKLAŞAN TASARIMCILAR

### **Ettore Sottsass**

Yaratım süreci: otobiyografik yaklaşım, Hindistan seyahatleri, duygusal rezonans, spiritüel boyut, edebiyat, tasarımın kökenlerini arayış, sosyolojik-felsefi ve varoluşçu diyaloglar

Mekânsal dışavurumları: metafor ve sembol kullanımı, kavramsal anlatı, mimari-obje ilişkisi, ritüelistik referanslarla işlevsizleşen objeler, heykelsi yaklaşım, canlı renkler ve desenler, Land Art ve Arte Povera yaklaşımları

### **Allan Wexler**

Yaratım süreci: günlük ritüellerin bedensel hareketler ile etkileşimi, insan-nesne diyalogu, edebiyat, anılar, Bachelard'ın Mekânın Poetikası ilhamı, tasarımın kökenlerini arayış, sanat-tasarım ilişkisi

Mekânsal dışavurumları: mobilya-işlev diyalogu, işlev dönüştüren mobilyalar, enstalasyon, metaforlar

### **Andrea Branzi**

Yaratım süreci: doğa-insan ilişkileri üzerine diyalog, sezgisellik, deneysellik, kavramsallık, tasarımın kökenlerini arayış, sanat-tasarım ilişkisi

Mekânsal dışavurumları: kavramsal mobilya ve mekânlar, doğaya ait parçalar ile kolaj tekniği, teorik yaklaşım, işlevi net olmayan mekânsal kurgular, enstalasyon, metaforlar

### **Vito Acconci**

Yaratım süreci: otobiyografik yaklaşım, şiir, varoluşsal-psikolojik mekânsal etkileşimler, içsel monolog, düşünsel boyut-bedensel boyut-mekânsal boyut, beden eylemleri ile mekânı kavrama ve anlamlandırma yöntemleri, içselliğin bedensel ve mekânsal boyutta paylaşımına açılması, performans sanatı-mekân ilişkisi

Mekânsal dışavurumları: beden-izleyici-mekân ilişkisi, hareket-mekân ilişkisi, deneyimsel mekânlar, mekânsal analiz-içerik oluşturma, bedensel etkileşimle oluşan mekânlar, sözel iletişim, enstalasyon, performans, metaforlar

## **EK 5: TEZDE ADI GEÇEN DÜŞÜNÜR VE SANATÇILAR**

Kuramcı ve Düşünürler, Sanat Tarihçileri ve Eleştirmenleri, Şairler, Kavramsal Sanatçılar, Mimarlar, Tasarımcılar, Performans Sanatçıları, Yönetmenler, Fotoğraf Sanatçıları, Ressamlar Listesi

### **KURAMCI VE DÜŞÜNÜRLER**

**Bertrand Russel  
Carl Jung  
Charles Baudelaire  
Edmund Husserl  
Ferdinand de Saussure  
Friedrich Nietzsche  
Gaston Bachelard  
Georg Wilhelm Friedrich Hegel  
Gilles Deleuze  
Henri Lefebvre  
Immanuel Kant  
Jacques Derrida  
Jean Baudrillard  
Jean-Paul Sartre  
Martin Heidegger  
Merleau-Ponty  
Michel Foucault  
Norberg-Schulz  
Rollo May  
Rudolf Steiner  
Sigmund Freud  
Walter Benjamin**

### **SANAT TARİHÇİLERİ VE ELEŞTİRMENLERİ**

**Donald Norman  
Donalt Kuspit  
Ernst Gombrich  
Harald Szeemann  
John Berger**

### **ŞAİRLER**

**Ezra Pound  
Jorge Luis Borges  
Oscar Milosz**

**Paul Valery  
Philippe Diole  
Primo Levi  
Rainer Maria Rilke  
Robert Graves  
Sylvia Plath  
Virginia Woolf**

## **KAVRAMSAL SANATÇILAR**

**Anish Kapoor  
Arman  
Bruce Nauman  
Dan Flavin  
Jenny Holzer  
John Cage  
Joseph Beuys  
Joseph Kosuth  
Louise Bourgeois  
Marcel Duchamp  
Martin Kippenberger  
Pier Paolo Calzolari  
Robert Gober  
Robert Montgomery  
Sarkis Zabunyan  
Sol LeWitt  
Yves Klein**

## **MİMARLAR**

**Adolf Loos  
Carlo Scarpa  
Isamu Naguchi  
Le Corbusier  
Louis Kahn  
Luis Barragán  
Peter Zumthor  
Tadao Ando  
Xavier Corberó**

## **TASARIMCILAR**

**Allan Wexler  
Andrea Branzi  
Enzo Mari  
Ettore Sottsass  
Vito Acconci**

## **PERFORMANS SANATÇILARI**

**Allan Kaprow  
Ana Mendieta  
Bruce Nauman  
John Lennon  
Marina Abramović  
Rebeca Horn  
Tracey Emin  
Trisha Brown  
Ulay  
Vanessa Beecroft  
Yoko Ono**

## **YÖNETMENLER**

**Alejandro Jodorowsky  
Andrey Tarkovsky  
Jean Cocteau  
Jean-Luc Godard  
Maya Deren  
Parajanov  
Philippe Garrel  
Pier Paolo Pasolini**

## **FOTOĞRAF SANATÇILARI**

**Cartier Bresson  
Duane Michals  
Francesca Woodman**

**RESSAMLAR**

**Jackson Pollock**  
**Paul Klee**  
**René Magritte**

