

T.C.
Mersin Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Heykel Ana Sanat Dalı

MEKÂN ALGISİNİN SANAT ESERİ ÜZERİNDEKİ ETKİLERİNİN
ÜRÜN VE KURAMSAL BAĞLAMDA İNCELENMESİ

Görkem DEMİR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2016

T.C.
Mersin Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Heykel Ana Sanat Dalı

MEKÂN ALGISİNİN SANAT ESERİ ÜZERİNDEKİ ETKİLERİNİN
ÜRÜN VE KURAMSAL BAĞLAMDA İNCELENMESİ

Görkem DEMİR

Danışman
Prof. Melih APA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2016



T.C.
MERSİN ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ
Güzel Sanatlar Enstitü Müdürlüğü



YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Mekân Algısının Sanat Eseri Üzerindeki Etkilerinin Ürün ve Kuramsal Bağlamda İncelenmesi” başlıklı bu çalışmanın, bilimsel etik kurallara ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini onurumla doğrularım.

07/03/2016

Görkem Demir

(İmza)

Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğüne,

Görkem DEMİR tarafından hazırlanan “Mekân Algısının Sanat Eseri Üzerindeki Etkilerinin Ürün ve Kuramsal Bağlamda İncelenmesi” başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Heykel Ana Sanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başarılı	Başarısız	Üye _____
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Prof. Melih APA (Danışman)
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Üye _____ Prof. Mustafa YÜKSEL
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Üye _____ Doç. Orçun ÇADIRCI

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylım.

Onay

.../.../.....

Prof. Hüseyin DEMİR
Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasında beni yönlendiren ve bana yardımcı olan değerli danışmanım Prof. Melih APA'ya, desteklerini esirgemeyen aileme ve arkadaşlarıma sonsuz saygılarımı sunar, teşekkürü bir borç bilirim.



ÖZET

“Mekân Algısının Sanat Eseri Üzerindeki Etkilerinin Ürün ve Kuramsal Bağlamda İncelenmesi” adlı bu araştırmada hedeflenen, heykelin tabiatı gereği bağlamını oluşturan mekânın, bir sanat eseri üzerinde ne gibi etkiler yaratacağı; sanat eserinin kendisini kuşatan mekânı nasıl dönüştürebileceği; günümüz sanat ortamında ortaya çıkan sorunsallardan biri olan “sanat eserinin okunması” problemine nasıl yenilikler getirebileceğidir. Süreç boyunca amaçlanan nokta öncelikle mekânın kavramsal ve kuramsal boyutta tarihsel gelişimini incelemek olmuştur. Mekânın bağlam olarak sanatın içerisine giriş sürecinde sanatı ne derecede etkilediği, konstrüktivizm, minimalizm, “enstalasyon” gibi akım ve tekniklerin çıkışı açısından bakıldığında zaten bilinen bir durumdur. Ancak sergileme pratiği göz önüne alındığında “nesne” olarak sanat eseri, mekânsal değişikliklerde anlam kayması veya değişmesi yaşayacaktır. Bu çalışmada incelenen bir diğer nokta da mekânın sanat eseriyle olan ilişkisi ve etkileşimidir. Özellikle mekânı sorgulayan, doğrudan mekânı kullanarak üretimlerini gerçekleştiren sanatçılar üzerinden araştırmalar gerçekleştirilmiş ve mekân bağlamının ve akabinde sergileme pratiğinin göz ardı edilemeyecek bir durum teşkil ettiği saptanmıştır. Söz konusu bu çalışmanın temel tezi, “mekânın ve sanat eserinin birbirlerinin okumasını, anlamını ve bağlamını değiştireceği” düşüncesidir. Bunun bir adım ötesi de bunu nasıl gerçekleştirdiklerinin çözümlenmesidir. Bu anlamda mekân tarihsel süreç içerisinde hem felsefi, hem sanatsal bağlamda incelenmiş, sanatçı örnekleri üzerinden teoride kalan düşünceler pratiğe dönüştürülmüştür.

Anahtar kelimeler: Sanat eseri, mekân, zaman, mekânsallık, yer

ABSTRACT

The aim of this study titled as “Observation of Space Perception’s Effects on Art Object in the Context of Product and Theoretical” is to innovate the problem of “reading an art object” which occurred in the contemporary art problematics; types of effects in terms of space that naturally constitute the sculpture’s context can bring on the art object, and the ways of art object transform the space surround it. Targeted point during the process is that researching primarily the innovation of the space conceptually and theoretically in history. It is already clear that how space affected art by the process of accessing in art contextually when viewed from this aspect that “-isms” and technics like constructivism, minimalism, “installation” occurred. But, considering the exhibition practices, art work as “object” will meet semantic changes with spatial variability. Another point researched in this study is the relation and interaction between space and art work. We executed researches especially on the artists which examines space or produce by using space directly and it is determined that space context and following practice of exhibition is an unignorable condition. This study’s basic thesis is based on the idea that “the space and art object will alter context, meaning and reading of each others”. The next step further of this is that to analyze in order to execute that. In this sense, space has been studied both philosophical and artistic context, and theoretical thoughts have been transformed to practical by artist instances.

Anahtar kelimeler: Art work, space, time, spatiality, place

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
RESİM VE ŞEKİL LİSTESİ.....	vi
GİRİŞ.....	1
I. BÖLÜM.....	3
I.1. Mekân Kavramı Üzerine.....	3
I.2. Antik Yunan Felsefesi'nden Aydınlanma Çağı'na Değişen Mekân Algısı.....	5
I.2.1. Antik Yunan Felsefesi'nde Mekân Kavramı.....	5
I.2.2. Rönesans ve Aydınlanma Çağı'nda Mekân.....	11
I.3. Modernleşme Sürecinde Mekânın Kavramsallaştırılması.....	21
I.3.1. Mekâna Sosyolojik ve Antropolojik Bakış.....	29
I.3.2. Mekâna Karşı “Yer” Kavramı.....	31
I.3.3. Rastlantı Mekânları ya da “Yer-Olmayan” Yer.....	33
II. BÖLÜM.....	37
II.1. Mekânın Sanat Yapıtıyla İlişkisi.....	37
II.2. İletişimsel Kurgu Olarak Mekân-Yapıt İlişkisi.....	47

III. BÖLÜM.....	61
III.1. Mekânı Kendisine Sorun Edinmiş Sanatçılar.....	61
III.1.1. Yapıt İçin Mekân–Mekân İçin Yapıt.....	63
III.1.2. Yapıtın Sınırları İçerisinde Mekân.....	74
III.1.3. Yapıtın Stratejik Konumlanması Açısından Mekân.....	81
III.1.4. İşaretlenmiş/Öngörölmüş Mekânlar.....	86
SONUÇ.....	94
KAYNAKÇA.....	96
RESİM VE ŞEKİL KAYNAKLARI.....	103

RESİM VE ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1: Yer merkezli (<i>geocentric</i>) evren modeli.....	14
Şekil 2: Üç boyutlu Kartezyen koordinat sistemi.....	18
Resim 1: M.Ö. 2. yy, <i>Disk Atan Adam</i> , Glyptothek, Münih.....	24
Resim 2: Edgar Degas, 1905, <i>Habersiz Yakalanan Kadın</i> , Musée d'Orsay, Paris.....	26
Resim 3: 1572, <i>Don John of Austria</i> , Messina.....	38
Resim 4: Constantin Brancusi, 1938, <i>Sonsuz Sütun</i> , Targu Jiu, Gorj.....	39
Resim 5: Auguste Rodin, 1917, <i>Cehennem Kapıları</i> , The Kunsthaus Zurich, Zurich.....	40
Resim 6: Auguste Rodin, 1898, <i>Balzac</i> , Rodin Museum, Paris.....	40
Resim 7: Pablo Picasso, 1912-1914, <i>Gitar</i> , MoMA, New York.....	41
Resim 8: Marcel Duchamp, 1917, <i>Çeşme</i> , 291 Art Gallery, New York.....	43
Resim 9: Robert Morris, 1965, <i>İsimsiz</i> , Tate, Londra.....	52
Resim 10: Dan Flavin, 1996, <i>İsimsiz</i> , The Menil Collection, Houston.....	55
Resim 11: Robert Smithson, 1970, <i>Spiral Jetty</i> , Great Salt Lake, Utah.....	58
Resim 12: Joseph Beuys, 1982, <i>7000 Oaks</i> , Documenta VII, Kassel.....	62
Resim 13: Xurban Collective, 2003, <i>Zoraki İhtiva</i> , Antrepo, İstanbul.....	64
Resim 14: Xurban Collective, 2003, <i>Zoraki İhtiva</i> , Antrepo, İstanbul.....	65
Resim 15: Xurban Collective, 2010, <i>Tahliye Serileri</i> , T-B A21, Viyana.....	66
Resim 16: Xurban Collective, 2010, <i>Tahliye Serileri</i> , T-B A21, Viyana.....	67

Resim 17: Hans Haacke, 1970, <i>MoMA Oylaması</i> , MoMA, New York.....	69
Resim 18: Daniel Buren, 1986, <i>İsimsiz</i> , Palais-Royal, Paris.....	72
Resim 19: Daniel Buren, 1971, <i>İçeri</i> , Guggenheim Museum, New York.....	73
Resim 20: Fritz Lang, 1927, <i>Metropolis</i>	75
Resim 21: James Wan, 2013, <i>Korku Seansı</i>	76
Resim 22: Roman Polanski, 2002, <i>Piyanist</i>	77
Resim 23: Alfred Hitchcock, 1956, <i>Arka Pencere</i>	78
Resim 24: Sidney Lumet, 1960, <i>12 Kızgın Adam</i>	79
Resim 25: Kutluğ Ataman, 2007, <i>Türk Lokumu</i>	80
Resim 26: Jenny Holzer, 1982, <i>İsimsiz</i> , New York Square, New York.....	82
Resim 27: Joseph Kosuth, 1 Nisan 1969, <i>IV Sipariş</i> , gazete ilanı, The New York Post, New York.....	84
Resim 28: Joseph Kosuth, 11 Mayıs 1969, <i>Düşünce İletişimi</i> , gazete ilanı, The Sun, Melbourne.....	85
Resim 29: Nadi Güler, 2000, <i>Biçki Dikiş Kursları</i> , Dulcinea, İstanbul.....	87
Resim 30: Multiplicity Art Collective, 2002, <i>Solid Sea 01: The Ghost Ship</i> , Documenta XI, Kassel.....	90
Resim 31: Multiplicity Art Collective, 2002, <i>Solid Sea 01: The Ghost Ship</i> , Documenta XI, Kassel.....	90
Resim 32: Kutluğ Ataman, 2006, <i>99 Names</i> , MoMA, New York.....	91

Resim 33: Doris Salcedo, 2002, *İsimsiz*, Bogota.....93

Resim 34: Doris Salcedo, 2003, *İsimsiz*, İstanbul.....93



GİRİŞ

Güncel sanatsal pratiklerin temelde yatan problemlerinden bir tanesi de artık sanat eseri gibi isimlendirmelerin yerini “iş”e, “proje”ye bıraktığı şu zamanlarda; kendi sınırları içerisinde sanat nesnesinin değil, “iş”in, “proje”nin içkin sürecine dâhil olan her ögenin okunması problemidir. Sanatın ulaştığı nokta göz önüne alındığında görülmektedir ki, nesnelere popülerliğini yitirmekte; formalist anlayış yerini, düşüncenin egemenliğine, sanatçı-izleyici ikilisi arasındaki ilişkisel bağa ve nesnenin bulunduğu yerle kurduğu etkileşime, bağlama bırakmaktadır. Bu anlamda sanat nesnelere, ulaşılmak istenen düşüncenin ya da hedefin bir aracı olarak düşünülmektedir. Bu çalışmanın başlığında “ürün” yakıştırmasının yapılması, nesnenin mekânla oluşturduğu bağlamda bir aracı olarak rol oynamasından ve düşünsel etkileşimi tetikleyici bir unsur olarak kullanılmasından kaynaklanmaktadır.

Mekânın sanatsal mecraya çekilmesi sürecini iyi analiz edebilmek adına öncelikle “mekân mefhumu”nun tarihsel süreçte, özellikle Batı Felsefesi’nde araştırması yapılacaktır. Böylece günümüzde sanat eserinin ve sergileme mantığının kopmaz bir parçası haline gelen mekân ve akabinde yarattığı algı daha iyi anlaşılabilir olacaktır. Yürütülen bu tez çalışmasında özellikle mekânın tanımı yapılmaya çalışılacak, bu tanım üzerinden hem kuramsal anlamda hem de pratikte anlaşılabilir bir gerçeklik kazandırılmaya çalışılacaktır. Teorik boyutta mekânın “ne” olduğu üzerine gözleme yürütülecek, sanatsal mecraya girişle birlikte sanatçı ve sanat eserleri üzerinden pratikteki yönelimi ortaya koyulacaktır. Mekânın varlık nedenleri bu çalışmanın amacı dışında kalacağından, insanlığın neden mekân yaratma ihtiyacı duyduğu gibi sorulara cevap aranmayacaktır. Mekân bir varlık ve gerçeklik olarak bu tez çalışmasında kendisine yer bulduğu andan itibaren, sanat nesnesi için, kendisini çevreleyen hazır bir mekândan artık söz edilemez.

Sanat eserinin mekânla karşılaşmasında ortaya ne gibi parametreler ya da dinamikler çıkacağı başat problem olarak kabul edilmiş ve çalışmanın temel çıkış noktası olarak yer almıştır.

Yapılacak araştırmalar sonrasında mekânın ve sergilemenin önemi, verilmek istenen mesajın doğru iletilebilmesi açısından mekânın kullanımı veya yeniden kurgulanması noktasında nelere dikkat edilmesi gerektiği gibi sorunlara cevap aranmaya çalışılacak, yeni yönlendirmeler ve söylemler üretilmeye çalışılacaktır.



MEKÂN ALGISİNİN SANAT ESERİ ÜZERİNDEKİ ETKİLERİNİN ÜRÜN VE KURAMSAL BAĞLAMDA İNCELENMESİ

I. BÖLÜM

I.1. Mekân Kavramı Üzerine

Mekân, tarihsel süreçte her zaman bilim ve felsefe alanlarının tartıştığı konulardan biri olmuştur. Özellikle Postmodern dönemle birlikte sanatın da başat problemlerinden biri haline gelmesi, mekân anlayışını, sanat tarihinde dönüm noktalarından biri haline getirmektedir. Bu nedenle, yapılacak tez çalışmasında, mekân kavramını farklı perspektiflerde incelemenin gerekliliği yadsınamaz hale gelmiştir. Birçok farklı disiplin içerisinde problematize edilmiş olan mekân kavramı, özellikle felsefenin temel sorunsallarından biri olmuş ancak günümüze kadar geçen süreçte mekânın ortak bir noktada buluşulmuş tanımı yapılamamıştır. Öyle ki, düşünce tarihinde söz konusu olan mekân teorileri çeşitlilik göstermektedir.

Mekân hakkındaki tanımlamalar incelendiği zaman bu tanımların boşlukla ilintili olduğu görülmektedir. Hasan Ünal Nalbantoğlu'na (2008) göre mekân, modern zamanlar'a özgü içi boş bir kavramsal kalıp, soyut bir kategori/kavram iken, Nimet Keser tarafından "uzayın insan eliyle sınırlandırılmış parçasıdır" (Keser, 2009: 210) şeklinde tanımlanmıştır. Ahmet Cevizci ise, mekân kavramını "var olanların içinde yer aldığı, tüm sınırlı büyüklükleri içine alan uçsuz bucaksız büyüklük; boşluk; sınırsız ortam; yer kaplama" (Cevizci, 1999: 583) şeklinde ifade etmiştir. Hensel ve diğerleri'ne (2009) göre, her ne kadar farklı disiplinler arasındaki mekân olgusu birbirlerini işaret etse de mekâna yaklaşımları, onu anlama ve kullanma gerekçeleri farklıdır. Bu sebeple, kesin bir mekân

tanımı üretmek yerine bu çeşitliliği kabul etmek önemlidir. Madanipour (2009) ise aktarırken, mekân kavramının problemler ve çelişkiler içerdiğine, buna rağmen ortak bir tanım varmışçasına rahatlıkla kullanıldığına dikkat çekmiştir. Yine görülmektedir ki, mekân kavramının temel ögesi boşluktur.

Sanatın, bilimin ve felsefenin ‘kendisi için’ değil de başka işlevler yüklenerek gerçekleştirildiği antik dönemlerde, bu toplumların mitolojilerinde karşımıza ilk çıkan kavram, ‘kaos’tur. İnsanlık tarihinin erken dönemlerinin neredeyse tamamı, bu kaosa anlam verebilmenin çabalarından ibaret görünmektedir. Kaos karşısında bazı toplumlar, çözümü, bu karmaşayı örtmekte, gizlemekte bulmuşlardır. Psikoloji temelli estetik kuramcılardan Wilhelm Worringer, bu çözüme ‘soyutlama’ adını vermiştir. Bu toplumlar yarattıkları eserlerinde boşluğun ifade edilmesi zorunluluğuyla karşılaştıklarında, onu geometrik motiflerle, yazıyla, vb. bezemelerle kapatma yoluna gitmişlerdir. Ancak bazı toplumlar ise çevrelerindeki bu karmaşanın üzerine gitme yönünde bir tercihte de bulunmuşlardır. Worringer bu eğilime ise ‘özdeşleyim’ demiştir. Özdeşleyim içerisindeki insan, karşısında ona acı veren kübik formları çözümlenmeye çalışmıştır (Worringer, 1907/1985).

Bugün her alanda önemli bir yere sahip olan mekân olgusu, tarih boyunca çeşitli biçimlerde ifade edilmiş fakat en genel anlamda aklın bir niteliği olarak felsefi bir kategori ve fiziksel alanın somut bir özelliği olarak mimari bir kategori olmak üzere mekânın iki çeşit kullanımı olduğuna işaret edilmiştir (Forty, 2000). Simplikus’tan aktaran Jammer’a göre Simplikus, her cismin yer kaplamakta olduğunu ve bu yer olmadan da cisimlerin var olamayacağını söylemiştir (Jammer, 1993). “Var” olmanın ön koşulu olan mekân, ister fiziksel ister zihinsel olsun her nesnenin bir şekilde ortaya çıktığı zemin olarak

önemini korumaktadır. Bir kavramın ya da düşüncenin mekânı zihin sayılabilirken, bir cisim için de bulunduğumuz evrenin herhangi bir yeri mekân olarak adlandırılabilir.

I.2. Antik Yunan Felsefesi'nden Aydınlanma Çağı'na Değişen Mekân Algısı

Mekân kavramı, zaman içerisinde değişen toplumsal yapılar, düşünce biçimleri ve dünya algısı nedeniyle büyük kırılmalar yaşamıştır. Bu değişimlere tarihsel bir bakış açısıyla yaklaştığımızda ilk olarak Antik Yunan düşünürleri mekân üzerine fikir yürütmüşlerdir. Ortaçağ felsefesi de Yunandan aldığı öğretileri Hıristiyan öğretileriyle birleştirmiştir. Rönesans ve Aydınlanma Çağı'yla birlikte ivme kazanan bilimsel gelişmeler kendisinden önceki dönemin anlayışlarını değiştirirken, sonraki dönemin anlayışlarına da yön vermiştir. Bugün yorumlanan mekân kavramını daha iyi anlayabilmek için bu süreçleri takip etmek gerekmektedir. Çünkü doğaya ayak uyduran insan ile doğayı hâkimiyeti altına alan insan arasında büyük bir fark bulunmaktadır.

I.2.1. Antik Yunan Felsefesi'nde Mekân Kavramı

Antik Yunan; felsefe, bilim ve sanat alanlarında çağının en ileri ürünlerini ortaya koymuş bir uygarlıktır. Mekân kavramının Yunandaki tarihçesine bakıldığında mitolojilere kadar dayandığı görülmektedir. Hesiodos “Tanrıların Doğuşu” adlı eserinde her şeyden önce “khaos”un var olduğunu söylemektedir. Khaos (ya da *chaos*) sözcüğünün anlamı ya boşluk, ya da daha biçime girmemiş, varlığa kavuşmamış öğelerin karışımı olarak anlaşılmaktadır (Erhat ve Eyüboğlu, 1997). Yani bugün kullanılan anlamıyla bir düzensizlik, bir kaos durumu mevcuttur; daha sonra tanrılar ortaya çıkmaktadır. Hesiodos mekân kavramından söz etmese de tanrıların ortaya çıkmasıyla (Gaia-toprak, Aither-ışık ve

Erebos-karanlık) mekânlaşma durumu söz konusudur. Dolayısıyla düzensizlik ve systemsizliğin birleşimi “khaos”un aslında var olan her şeyin mekânı olduğu anlamını çıkarabilmekteyiz. Dünyaya gelen her insan aslında bir khaos durumuna uyanmaktadır.

Hesiodos ile aslında tam da var olmayan mekân kavramı, bu bağlamda bilinen ilk biçimsel teori olarak Pisagor ile karşımıza çıkmaktadır. Ruhun eğitilmesinde büyük rol oynadığı düşünülen müzik, Yunanlıların yaşamında büyük bir öneme sahiptir ve her türlü erdemin kaynağı sayılır. Öyle ki müziğin mimariyi, mimarının de müziği etkilediği dönemler olmuştur. Müziğe düşkün olan Yunanlılar mimari biçimleri ona göre şekillendirmiş, sesin yayılımını asla göz ardı etmemişlerdir. Müziği sadece bir eğlence aracı olarak görmemiş, fiziksel ve duygusal yönlerini de araştırmışlardır. Matematik ve fizik alanlarındaki gelişmeler ile bilimsel niteliğe yönelmeler sesin irdelenebilmesine zemin hazırlamıştır. M.Ö. 6.yy’da Lasos, sesin titreşimlerden oluştuğunu bulmuştur. Thales’in bilim alanındaki katkılarıyla başlayan süreçte Pisagor da ses perdesi ile tel uzunluğu arasındaki bağıntıyı bulmuştur. Daha sonraki araştırmacılar sesin niteliğini ve ses dizisindeki yerini, bu sese karşılık olan sayının niteliği ve sayılar dizisindeki yeri ile bir tutmuşlardır (Say, 2000: 50). “Bir”in keşfi ile her şeyi sayılarla açıklayan Pisagorcular, sayıların “şeylerin” temeli olduğunu ve mekânsal büyüklüklere sahip olduklarını iddia etmişlerdir. Ayrıca sayılar arasındaki boşluğu kabul etmiş ve bu boşluğun sayıları birbirinden ayırdığını belirtmişlerdir. Boşluğu havayla ilişkilendirmişler ve mekânı da hava ile açıklamışlardır. Bu durumun aslında soyut mekân fikrinin zeminini oluşturduğu düşünülmektedir.

Mekânı boşlukla ilişkilendiren Pisagorculardan sonra “var olma” üzerine görüşleri olan Parmenides, boşluğu reddetmiştir. Varlık ve yokluk arasındaki ayrımı keskin bir şekilde dile getirmiş, ikisi arasındaki geçişin sağlanamayacağını öne sürmüştür.

Parmenides'in bu düşüncesi aslında maddenin varlığından gelmektedir. Var olan kesin olarak karşımızdadır, olmayan ise hiçbir durumda mümkün olamamaktadır. “Biri var olmanın olduğu, var olmamanın olmadığıdır. Bu inandırma yoludur- doğruluğun ardından yürür çünkü- Öteki, var olmama, var olmamanın zorunlu olduğudur...” (Kranz, 1986/2004: 81). Parmenides'e göre var olan kesintisiz bir bütündür ve bölünemez, parçalara ayrılamaz, içinde boşluk barındıramaz.

Maddenin içinde boşluk barındırdığını, içinde boşluk barındırmayan yani bölünemeyen şeylerin atomlar olduğunu ve bu atomların en küçük madde olduğunu iddia eden atomcular ise sonsuz sayıda atomun bir araya gelmesiyle her şeyin oluştuğunu savunmuşlardır. Buna göre “varlık” ve “yokluk” kavramlarını kabul eden atomcular, “varlık” kavramını doluluk ile, “yokluk” kavramını da boşluk ile açıklamışlardır. Her iki kavram da birbirini çağırılmaktadır. Sonuç olarak atomcular, “ ...‘boşluk (*kenon*)’ ile ‘mekân’ı eş anlamlı kullanmışlardır ve ‘boşluk’ da açıkça dolu olmayan mekâna işaret etmektedir” (Jammer, 1993: 9).

Pisagor'un sayıyı temel ilke olarak kabul etmesi ve bölünmenin sayılarla olan ilişkisi Platon'u da etkilemiştir. “Bir” kavramını tekrar açıklamak gerekirse, “bir” bütünlük, tamlık gibi kavramları ifade etmektedir. Bölünebilmek de buradan gelmektedir. Mekân ve boşluk kavramlarının temeli bölünebilmesinden gelmektedir. Daha önce de bahsettiğimiz gibi mekân boşluğun bölünmesinden ortaya çıkmaktadır. Platon'da bu bütünlüğü kabul etmiş fakat boşluğu kabul etmemiştir. Ona göre evren tam bir doluluk halidir, küçük veya büyük cisimler bir araya gelerek evreni oluşturmuşlardır. Platon mekânı metaforlar ile parçalara ayırmıştır. Ayrıca felsefesini bir bütünden çıkan parçalara göre temellendirmiş ve idealar dünyası ile görüngüler dünyası fikrini ortaya atmıştır. “Platon, asıl gerçekliğin ancak zihin yoluyla kavrayabileceğimiz ‘idealar’ dünyasında

mevcut bulunduğunu belirtir” (Kolcu, 2008: 14). Platon mekânı aynaya benzetmektedir ve buna göre biri (dünya) diğerinin (idealar âlemi) yansımasıdır. Böylece mekân soyut bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Aslında var olan görüngüler dünyası tanrısal boyuta çıkarılarak, yeryüzünden göklere çıkartılmıştır. Bu Tanrısal boyut ideal olanın tasviridir, “Platonik” terimi de buradan gelmektedir.

İki önemli sistem filozofları olarak karşımıza çıkan Platon ve onunla hocalığa ilişkiye sahip olan Aristoteles, düşünme biçimleri bakımından birçok noktada farklılık göstermektedir. Kendisinden önceki mekân tanımlarını irdeleyen Aristoteles, bu tanımların eksikliklerini ve doğruluklarını sorgulamaktadır. Diğer mekân tanımlarını reddeden Aristoteles, mekânın açık bir tanımını yapmasa da düşüncelerinden bir mekân tanımına varılabilmektedir.

Aristoteles, “mekân” yerine “yer” kavramını incelemiştir. İncelemelerinde Antik Yunanca “topos” sözcüğünü kullanmıştır. “Topos” (*place*) sözcüğü “yer” anlamına gelmektedir ve bir nokta belirtmektedir. Böylece mekân kavramından ayrılarak lokasyonel bir anlam taşımaktadır.

Aristoteles Fizik’te özellikle ‘yer’ (Yun. topos) kavramını kullanmaktadır, böylece kesin surette Fizik’te asla bir uzay (*space*) teorisi geliştirmez, fakat sadece bir mekân (yer) teorisi yahut uzayda konumların teorisidir onunki. Ancak, Platoncu ve Demokritoscu mekân görüşleri Aristotelesçi sistemin düşünceleri tarafından kabul edilemez olduğundan ve boş mekân fikri Aristoteles’in fiziğiyle uyumlu olmadığından Aristoteles, kabul edilmeyen genel mekân kavrayışını dışarıda tutarak, sadece uzayda (*space*) bir mekân (*position*) teorisini geliştirir (Jammer, 1993: 15).

Aristoteles cisimlerin varlığını kabul etmiştir. O’na göre cisimler evrende bir yere sahiptir. Yer kavramını incelerken de cisimlerin hareket etmesinden yola çıkmıştır. Cisimler yer değiştirebilmektedir ve yer değiştirme hareketi ancak bir mekân içerisinde gerçekleşebilmektedir. Ayrıca “yer” de cisimlerin büyüklüğüne göre değişebilmektedir.

Yer hareket edebilirken mekân hareket edememektedir. Buna göre hareket edemeyen şey (mekân) cismi kuşatanın iç sınırıdır. Cisimler bir mekândan başka bir mekâna yer değiştirebilmektedir. Yani birden fazla mekân bulunabilmektedir. Ancak çok sayıda mekân bulunabileceği gibi, tüm mekânları içine alan tek bir mekân düşüncesi de belirmektedir.

Antik Yunan'da mekânı incelerken evren kavramını da ele almak gerekmektedir. Çünkü her cismin mekânı evrendir. Evren tüm mekânları içine alan makro bir mekândır. Aristoteles'e göre evrenin bir yeri yoktur. Evren mekânın kendisidir. Onu kuşatan başka bir mekân yoktur.

Ne var ki 'evren' ile 'bütün'ün dışında evrenin ötesinde hiçbir şey yoktur, bu yüzden de bütün nesnelere evrende yer aldığı için; böylece evrenin her şey olduğunu söyleyebiliriz. Ne var ki, cisimlerin yeri (topos) evrenle aynı şey değildir. Ancak bu yer hareket eden cisme bitişik olan bir nesnenin bir parçasıdır ve böylelikle toprak suyun içinde, su havanın içinde, hava *aither* içinde, *aither* de evrenin içindedir, ancak evrenin başka bir şeyin içinde bulunduğunu söylemek hâlihazırda imkânsızdır (Aristoteles, 2005: 212).

Evren kavramını irdelediğimiz zaman Aristoteles'te evrenin sonsuz olmadığını görmekteyiz. Ona göre evrenin dışında hiçbir şey yoktur ve evrenin merkezinde de Dünya (Yer) vardır. Ay, Güneş ve diğer gezegenler Yer'e göre konumlanır ve hareket ederler. Bu da kapalı bir evren tasavvurunu ortaya çıkarmaktadır.

Aristoteles çağdaşları arasında büyük bir öneme sahiptir. Öyle ki, kendisinden sonraki dönemleri etkilemiş, bütün bir ortaçağ düşüncesini şekillendirmiş önemli bir filozof olarak karşımıza çıkmıştır. Doğuda tek Tanrılı dinlerin ortaya çıkması, gittikçe devlet dini haline almaya başlamış olan resmi Roma dinine karşıt olarak Hıristiyanlığın hızla yayılmasını sağlamıştır. Bunun sebebi bir bakıma "ruhun ölümsüz oluşu" düşüncesine sahip olan Hellenistik dinler gibi Hıristiyanlığın da gelecek vaat ediyor olması olarak görülebilmektedir. Çünkü resmi Roma dini insanların gelecekleri ile hiç

ilgilenmeyen soğuk bir dindir (von Aster, 1921/2005). Hristiyanlığın yayılması ve Hristiyan öğretinin düşünürler arasında da yer edinmesi felsefe yapma biçiminde de değişiklikler meydana getirmiştir.

Orta Çağ felsefesinde düşünürlerin çoğunun Hristiyan papazlardan oluştuğu ve Platon, Aristoteles gibi Yunan düşünürlerin felsefi söylemlerinin etkisi altında tek Tanrı inancını aşlamak, Hristiyanlığı açıklamak ve yaymak amaçları ile felsefe yapma mantığını dönüştürdükleri görülmektedir. Aristoteles'in felsefesinin bütününe bakıldığında varlığın insan için var olduğu düşüncesi yer almaktadır. Yunan Tanrıları yaratıcı değil, düzenleyici tanrılardır. Yaratılmış olma düşüncesiyle birlikte Tanrısal boyuta taşınan evren fikri, insandan uzaklaşmıştır. "İnsan için değil Tanrı için" düşüncesi giderek kiliselerin egemen olmasına neden olmuştur. Kilise etkisi altında devam eden Ortaçağ, bilim ve felsefe alanlarında büyük bir gelişme kaydedememiştir (von Aster, 1921/2005).

İlk Çağ'da felsefi çalışmaların kaynağı Yunanlı düşünürlerdir ve Ortaçağ felsefesinde de bu etki devam etmiş, felsefeciler çalışmalarını bu düşünürler etkisinde ve Yunanca yapmışlardır. Yunanca yazılı kaynakların çevrilmesiyle birlikte Doğu'daki düşünürler de Batı Felsefesi'nden etkilenmiştir. Fârâbi bu düşünürler arasından önemli bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Fârâbi incelendiği zaman kendisine Yunan düşüncelerini temel olarak aldığı ve kendi kültürel ve dini yapısıyla yeni bir sistem oluşturduğu görülmektedir. Fârâbi'nin düşünceleri mekân bağlamında irdelenirse, Aristoteles gibi mekânı bir varlık kategorisi olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Mekânı cisimden ayrı tutmamış ve cismi kuşatan sınır olarak betimlemiştir. Yine Aristoteles'in düşüncesini benimseyerek, o da evreni kapalı formda ve sonlu olarak tasarlamıştır (Hammond, 1947/2001).

I.2.2. Rönesans ve Aydınlanma Çağında Mekân

Rönesans, mekân kavramının önemli ölçüde kırılma yaşadığı bir dönemdir. Bu kırılmanın en temel sebebi yaşanan algı değişimidir. Harvey'e (1973/2003) göre bu değişimin sebepleri, coğrafi keşifler, haritacılığın gelişmesi ve geometrinin bir yöntem olarak kullanılmasıdır. Keşifler, insanlığın dış dünya hakkındaki görüşlerinin hızla değişmesine ve ufuk çizgilerinin genişlemesine yol açmıştır. Bu sayede dünyanın bilinebilirliği büyük oranda artmış, insanlığın gözü daha uzağı arar duruma gelmiştir. Perspektifin keşfiyle birlikte haritacılık da gelişme kaydetmiş ve keşfedilen yerler tekrar gidilebilir hale gelmiştir. Yerkürenin bütünsel anlamda düşünceden ayrılıp somut hale dönüştüğü haritalar, algı boyutunda da değişimler getirmiştir.

Perspektife dayalı harita ve resimlerin sabitleştirilmiş bakış açısı yüceltilmiş ve mesafelidir, plastik ya da duysal bakımdan erişilebilirliğin tamamen ötesindedir, 'soyut geometrik' ve 'sistematik' bir mekân duygusu yaratır; ama yine de bu insana doğa yasasıyla bir uyum duygusu vererek böylelikle Tanrının geometrik biçimde düzenlenmiş evreni içinde insanın sorumluluğuna ilişkin bir duygu verir (Harvey, 1973/2003: 274).

Bu bakış açısı insanı yalnızca dünyadaki görevinden sıyırmaz onu anlama ve kavrama noktasında üstün kılar. Harita sayesinde insanın dünyaya olan hâkimiyeti çok hızlı bir biçimde gelişmiştir. Geometrinin kullanımıyla gelişen perspektif, böylece insanı sadece düşünsel anlamda geliştirmemiş, somut anlamda da katkıda bulunmuştur. "Kavramsal düzeyde soyutlama yapabilmesine olanak sağlayan perspektifin modern ben bilinciyle olan ilişkisi yalnızca psikolojik düzlemde gerçekleşmez. Teknik olarak görüş hatlarını belirli bir noktada toplanması ona bakan kişinin bu hatları 'hâkim' bir bakışla hayali bir uzamda kurmasını sağlar" (Kolker, 1999: 4).

Düşünsel anlamda doğayı daha iyi kavramaya başlayan insan, matematik ve fiziğin gelişmesiyle doğanın kurallarını anlamaya başlamış, hâkimiyeti ele alma sürecinde

onu istediği gibi şekillendirmeye başlamıştır. Mekâna egemen olma fikrinin onu ölçme-biçme fikriyle ilişkili olduğu aşikârdır.

Bütün bu gelişmeler ışığında Antik doğa felsefesinin temel problemleriyle ilintili bilgiler keşfedilmeye başlanmıştır. Doğaya yeni bir bakış açısı getirilmiş ve genel anlamda Antik Çağ'ın bir uzantısı olan Ortaçağ felsefesinin yargıları terk edilmeye başlanmıştır. Aristotelesçi evren modeli de sorgulanmaya açık hale gelmiştir. Rönesans'ın gerçekleştirdiği devrim niteliğindeki gelişmeler, Aydınlanmanın temelini oluşturmuştur.

Rönesans'ın bilimsel ve felsefe alanında getirdiği gelişmeler birbirlerine gerçek anlamda bağlıdır ve ayrıldıkları zaman anlaşılmaz duruma gelmektedir. Bu bağlamda "...ölmekte olan Orta Çağların kozmos anlayışını ilk reddeden ve kendisine sık sık evrenin sonsuzluğunu ileri sürme onuru ya da suçu yüklenen son büyük felsefecisi Cusalı Nicholas idi" (Koyre, 1957/1998: 13-14). Cusalı Nicholas (1401-1464) kendisinden sonraki felsefeci ve bilim adamları için oldukça önem taşımıştır. Yine de Nicholas'ın evreni sonsuz değildir. Onun evreni daha çok "belirlenimsiz" olarak nitelendirilmektedir. Çalışmaları bilinen anlamda çağdaş astronomi ya da kozmoloji kuramları üzerine dayanmamaktadır ve bu anlamda bilimsel bir devrim etkisi yaratmamıştır. Onun evreni Tanrının bir modellemesidir. Cusalı Nicholas'ın çalışmaları Orta Çağ'dan çok Rönesans ruhu taşımaktadır. Henüz modern düşüncenin sonsuz evreni olamasa da Orta Çağ'ın sonlu evreni değildir.

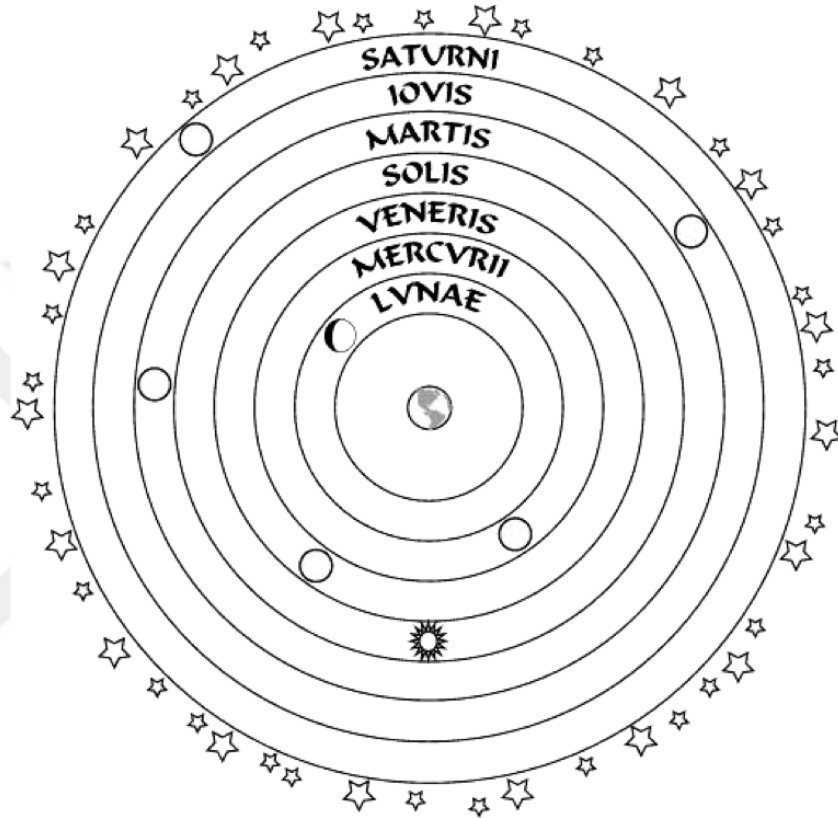
Kopernik (Nicolaus Copernicus. 1473-1543) devrimi, Cusalı Nicholas'ın düşüncelerinden daha az radikal olsa da aslında görevi bu kuşkuculuğu yaymak olmuştur. Kopernik yeni küresel bir evren modeli sunarak –güneş, ay ve diğer gezegenler küresel yapıda olduğu için– her şeyi bu küresel evren anlayışının içine koymuştur. Evreni de tıpkı

gezegenler gibi devinim halinde bir yapı olarak sunmuş ve onu ölçülemez olarak adlandırmıştır. Aristoteles'in modelini reddetmiştir. Çünkü 'bir şey'in 'hiçbir şey' tarafından kaplanmış olması düşüncesi Kopernik'e mantıksız gelmiştir. Böylece evreni görece büyütmiştir. Hala Aristoteles'in etkisi altında olan filozoflar ise Kopernik'in fikrini reddetmişlerdir. Bunun sebebi de, "Tanrının insan tarafından kullanılması olanaksız şeyler için bu kadar geniş bir mekânı israf etmiş olabileceğine inanmamalarıdır" (Sobel, 1999/2000: 150). Ne var ki Kopernik'in de evreni sonlu bir evrendir ve Orta Çağ evreninden daha büyük değildir. Yine de bu adımlar yeterli düzeydeydi. "Yeryüzünü devindirmek ve dünyayı ölçülemez *-immensum-* yapacak denli büyütme bir insan için yeterliydi; ondan sonsuz yapmasını istemek hiç kuşkusuz çok fazlasını istemektir" (Koyre, 1957/1998: 33).

Lovejoy'dan aktaran Koyre'nin de vurguladığı gibi sonsuz evren düşüncesinin kabul edilmesinin temellerini atan kişi Giordano Bruno (1548-1600) olmuştur. "O zaman, yeni kozmografinin öğelerinin çeşitli çevrelerde daha erken anlatım bulmuş olmasına karşın, özeksizleştirilmiş, sonsuz ve sonsuz ölçüde kalabalık evren öğretisinin başlıca temsilcisi olarak görülmesi gereken Giordano Bruno'dur" (Koyre, 1957/1998: 37).

Bruno da tıpkı Kopernik gibi 'bir şey'i 'hiçbir şey'in kaplaması fikrini mantıksız bulmuştur. Evrenin neden sınırlı olması gerektiğini ve yıldızların neden sayıca sonlu olması gerektiğini sorgulamıştır. Çünkü bu düşüncelerin mantıklı bir sebebi yoktur. Bruno ayrıca Kopernik'in küresel evren modelini yadsımamış ve bu küresel eş-uzaklıklı model içerisinde Dünya'nın merkez olduğu fikrini de sorgulamıştır. O'na göre diğer gezegenlerde yaşayanlar da kendi gezegenlerinin merkez olduğu fikrini savunabilirlerdi. Böylece Yer merkezli (*geocentrism*) evren fikri de kuşku düşürülen kalıplardan biri olmuştur. Bruno doluluk ilkesini kullanarak Orta Çağ düşünürlerinin getirdiği tüm

kısıtlamaları reddetmiş ve sonsuz evreni savunarak Tanrıyı yüceltmış, Tanrının yarattığı evreni sonsuzlaştırarak O'nu eşsiz kılmıştır. İyi bir felsefeci ve bilim insanı olmayan Bruno'nun bu görüşleri daha çok tanrısal kalmıştır ve kendisinden sonra gelen Johannes Kepler tarafından eleştirilmiştir (Koyre, 1957/1998).



Şekil 1: Yer merkezli (*geocentric*) evren modeli.

Kepler (1571-1630) sonsuz evren anlayışını sadece metafiziksel bir anlayış olarak görmesinden değil bilimsel nedenlerden dolayı da reddetmiştir. Her ne kadar günümüzde ulaşılan bilgilerin çokluğu sebebiyle Kepler'in doğrulamalarını onaylamak zor olsa da, çağının koşulları dâhilinde oldukça mantıklı çıkarımlar yapmış ve görece doğru sonuçlara varmıştır. Keplerin sonsuzluğu reddetmesinin temelde iki sebebi vardır:

Birincisi yeterli neden ilkesinin doğrudan bir sonucudur ve eğer dünyanın hiçbir sınırı ve tikel, belirli hiçbir yapısı olmasaydı, başka bir deyişle, eğer dünya-uzay sonsuz ve biçimdeş olsaydı, o zaman durağan yıldızların bu evrendeki dağılımlarının da biçimdeş olması gerekeceğini kabul etmekten oluşur. İkincisi öncül genel olarak gökbilimi ilgilendirir. Bilimin görgül özelliğini konutlar; genelde gökbilimin gözlem verileri ile, eş deyişle görüngüler ile ilgilenmesi gerektiğini, önsavlarını –örneğin gök devimlerini ilgilendiren önsavlarını– bu görüngülere uyarlaması gerektiğini ve onlarla bağdaşmayan, ya da daha da kötüsü, ‘görünmeyen’ ve görünmeleri olanaksız olan şeylerin varoluşunu konutlama yoluyla onları aşmaya hiçbir hakkının olmadığını bildirir (Koyre, 1957/1998: 53-54).

Kepler’in teleskopun keşfinden önce yaptığı çalışmalar doğru çıkarımlar üzerine kurulmuştur ve bir bakıma kendini kanıtlar niteliktedir. O’na göre sayıların sonsuzluğu gibi evrenin sonsuzluğu da yoktur. Bilinen tüm yollarla ulaşılabilecek sonsuz bir tamsayı yoktur. Bir şekilde sayma işlemi bırakılacaktır ve ulaşılan son nokta sonlu bir sayı olacaktır. Bunun gibi sonsuz sayıda yıldız ve evren de yoktur. İki cisim arasında sonsuz bir mesafe olamamaktadır bu yüzden evrenin de bir sonu vardır. Bu iddialarını destekleyici çalışmalarını sürdürmüş, teleskopun keşfinden ve Galileo’nun bulgularından sonra daha temkinli söylemlerde bulunsa da sonsuzluğu kabul etmemiştir ve Aristotelesçi Orta Çağ felsefesinden uzaklaşmamıştır.

Teleskopun keşfiyle birlikte yeni gezegenler, yeni yıldızlar keşfeden Galileo (1564-1642), doğanın o güne kadar getirdiği tüm sınırlamaları aşmıştır. Uzakları daha yakına getiren teleskop sayesinde çıplak gözle görülemeyen cisimlerin de görülmesi sağlanmış ve bilinmezlik sınırı azalmıştır. Galileo kendisini de hiçbir zaman kısıtlamamış, “evren sonsuz mu, değil mi?” gibi sorulara açıklık getirmek için uğraşmamış, yeni bir bilim anlayışı getirmiştir.

Galileo’nun bilim anlayışı, insanlığın dünyayı ve evreni algılama biçimine yeni bir bakış açısı oluşturmuştur. İnsan artık evrenin tözsel niteliklerini aramaktan vazgeçmiş, niceliklerini keşfetmeye yönelmiştir. Aristoteles’in fiziği, metafizikten ayıramamışken,

Galileo ile birlikte Aristoteles'in "bilinen evren" anlayışı yıkılmış, gerçek anlamda fiziğe geçilmiştir. "İnsan için evren" modeli yerini evrenin insandan bağımsız olduğu görüşüne bırakmıştır. Kilise tarafından savunulan Aristoteles'in etkisinin kalkmasıyla beraber bilim alanında gelişmeler büyük bir hız kazanmıştır. Kilisenin otoritesinin sarsılması da bu gelişmelerin devrim niteliğinde sayılmasına yol açmıştır.

Galileo'nun fizik alanında devrimsel gelişmelere yol açan etkisi, matematiksel ve deneysel yöntem aracılığıyla niteliksel bakışın yerine niceliksel bakışı koymasındadır. Bu bakış evrenin matematiksel bir doğasının olduğu varsayımına dayanmaktadır ve doğa bilgisi anlamına gelen fiziğin inceleme alanı da buna göre belirlenmiştir. Bu belirleme fizikte önemli gelişmelerin yaşanmasına neden olmuştur. Bunlardan birisi, fiziğin, Aristoteles'ten bu yana geçerliliğini korumuş olan bilim tasnifinde (matematik, fizik ve metafizik) matematik dünya ile metafizik dünya arasındaki aracılık görevinden uzaklaştırılmış olmasıdır; böylece fizik, doğayı çeşitli yönleriyle araştıran bağımsız bir bilim statüsüne kavuşturulmuştur (Topdemir, 2008: 238).

Ne var ki, yeni bilimi ve matematiksel kozmolojiyi formüle eden kişi Galileo değil, Descartes (1596-1650) olmuştur. Modern felsefenin temellerini atmış olan Descartes, kendisinden önce meydana gelen bilim ve felsefe alanlarındaki gelişmeleri sistemli bir hale getirmiş, yeni yöntemler keşfederek, düşünme biçimlerine katkıda bulunmuştur.

Tanrının yaratma eylemindeki özgürlüğü kendine birincil değer olarak alan Descartes, Tanrı kavramını sonsuzlukla özdeşleştirmiştir. Ayrıca Descartes'ın Tanrısı gerçekliğe bağlı bir tanrıdır ve böylece onun ışığında ulaşılan herhangi bilgi gerçek bir bilgidir. Amaçsallığın ötelendiği bu noktada (tıpkı fizik ve matematikte de olduğu gibi) Tanrının evreni neden kurguladığı sorusuna yanıt aranmamış, onun yerine eldeki verilerin ışığında, bilgiye ulaşma yolu gözetilmiştir. Doğru ya da yanlış, ulaşılan her bilgi gerçek bir bilgidir. Hem amaçsallıktan uzak olması, hem de duyu algılarının gerçek-dışı yönlendirmelerine sebebiyet vermemesi nedeniyle Descartes'ın dünyası, Aristoteles'in

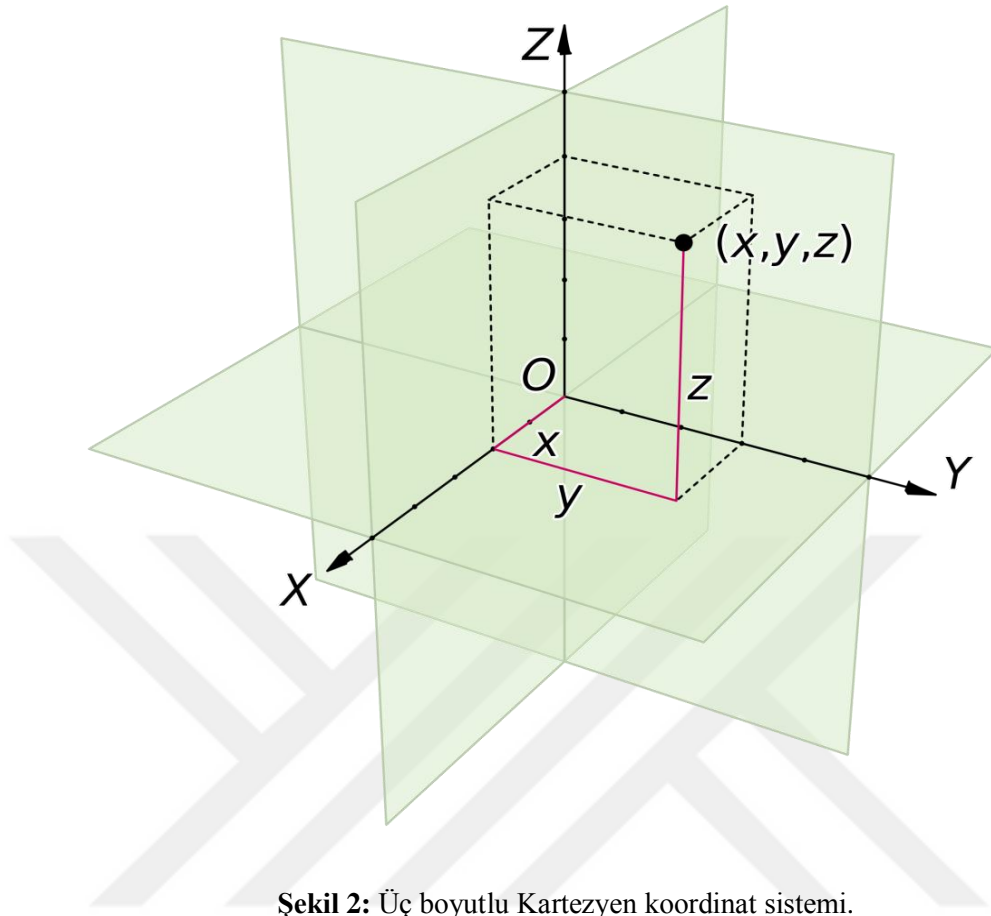
dünyasından ayrılır; bu noktada öznel olmaktan çok, nesnelidir; matematiksel ve geometrik bir dünyadır.

Descartes da 'boşluk' kavramını reddetmiştir. Ona göre 'boşluk' kavramı olsaydı, yokluğun varlığı anlamına gelecekti. Hem fiziksel hem düşünsel sebepler ile boşluk kavramını reddederek nesnelere arasındaki ortamı Bruno ve Kepler'in de yaptığı gibi 'ether' ile dolu olarak kabul etmiştir. Bu nesnelere arası ortam hiçbir şeyle değil, bir şeyle doludur, yani, özdek (madde) ile. Bu bağlamda özdek her yerdedir ve "cisimler *uzayda* değildirler, ama yalnızca başka cisimler arasındadırlar" (Koyre, 1957/1998: 83).

Boşluğu reddedip maddenin varlığını kabul eden ve maddeyi uzamla eşdeğer gören Descartes, Koyre'nin kitabında yer verdiği gibi,

...cismin doğasını oluşturan ağırlık ya da sertlik ya da renk değil ama yalnızca uzamdır, başka bir deyişle, cismin doğası, genel olarak alındığında, onun sert ya da ağır ya da renkli bir şey ya da duyularımıza başka herhangi bir yolda dokunan bir şey olması olgusundan değil, ama yalnızca uzunlukta, genişlikte ve derinlikte uzamlı bir töz olmasından oluşur... demiştir (Koyre, 1957/1998: 82).

Uzamı madde ile eşleştiren Descartes'a göre artık nesnelere birbirine bağlıdır ve geriye kalan tek şey tamamen matematiksel bir oranlama sorunudur: Nesnelere 'yer'ini belirleme işlemidir. Bu alanda yeni bir yöntem geliştiren Descartes, x,y ve z koordinatlar düzlemini (uzunluk, genişlik, derinlik) sunmuştur. Bu sayede evrendeki yıldızların ve gezegenlerin büyük ya da küçük mü oldukları değil, aralarındaki mesafenin ne olduğu önem kazanmıştır. Yıldızlar artık uzak ya da yakın olarak değerlendirilmemektedir, ister uzak olsunlar ister yakın, bir yıldız diğer yıldızların arasındadır.



Şekil 2: Üç boyutlu Kartezyen koordinat sistemi.

Bu önermelerden sonsuzluk anlamı çıkarılabilsede Descartes, daha önce bahsettiğimiz Cusali Nicolas gibi evreni ‘sonsuz’ olarak değil, ‘belirsiz’ olarak nitelendirmiştir.

Her ne kadar o dönemde felsefe ve bilim tam anlamıyla birbirlerinden ayrılmamış olsa da Isaac Newton (1642-1727), profesyonel bir bilimci olarak mekân kavramına felsefe alanında değil, bilim alanında açıklamalar getirmiştir. Bu yüzden ki Newton, metafiziksel konularla çok fazla ilgilenmemiş, Descartes’ın karşısında “mutlak zaman” ve “mutlak uzay” kavramlarıyla durmuş, Kartezyen felsefeyi önyargılı olarak nitelendirmiştir. Mutlak zaman, kendiliğinden ve dışarıdan hiçbir etkiye maruz kalmadan

ya da ilişki kurmadan daima eşit şekilde akmaktadır. Mutlak uzay ise, yine mutlak zaman gibi, dışsal hiçbir etki ile ilişki içerisine girmeden her zaman aynı ve hareketsiz kalmaktadır. Bunun dışındaki nitelikler göz ardı edilmektedir. Newton, daha önce değindiğimiz Bruno ve Kepler gibi, uzayın ‘ether’ ile dolu olduğunu kabul etmiştir, ancak onun ‘ether’i sürekli değildir ve çok parçalıdır. Bu nedenle Bruno ve Kepler’in (Descartes’in da) aksine boşluk’u kabul etmiştir. Bu düşünceye göre, Parçalar arası boşluk olmasaydı, hareket imkânsız kılınacaktı (Koyre, 1957/1998).

Tarihsel bir düzlemde bakıldığında, geleneksel anlamdaki felsefi tartışmaların “zaman” kavramını “mekân” kavramına göre öncelediği görülmektedir. Mekân daha çok sabit bir zemin olarak kabul edilirken, zaman devingen, değişen ve gelişen bir yapıda kabul edilmiştir. Newton, mutlak zaman, mekân ve hareket teorilerini, “mekanik kanunları”nı bir temele oturtmak amacıyla üretmiştir. Ona göre mekân belirli bir hareketin olabilmesi için ön koşuldur.

Newton’un kuramları sonraki iki yüzyıl boyunca geçerliliğini korumuştur. Newton sonrası dönemde yapılan çeşitli deneyler, onun kuramlarını doğrular nitelikte sonuçlanmıştır. Ancak, makro düzlemde geçerliliklerini koruyan bu kuramlar, Einstein’ın özel ve genel görelilik kuramlarını açıklamasıyla birlikte mikro boyutlarda geçerliliklerini yitirmişlerdir. Mekân ve zamanın göreliliği olarak değişebileceğini ifade eden Einstein, Newton’un mutlak mekân ve zaman kavramlarını anlamsız kılmıştır.

Newton’un onu fiziksel boyutta algılayan salt-mutlak mekân kavramının karşısında, onu metafiziksel bir bakış açısı ile irdeleyen Leibniz’in (1646-1716) göreliliği mekân anlayışı bulunmaktadır. Leibniz’den bahsetmek için öncelikle Descartes’e tekrar dönmek gerekmektedir. Descartes’in septisizmi (şüphecilik) bir sistem olarak kullanması

yani, “kesinlik”e ulaşana kadar tüm bilgileri irdeleyerek onlara şüphe ile yaklaşması, insanın sonsuz ya da belirsiz evreni anlamasını, kendisini evrenin merkezine koymasını sağlamıştır. Şüpheli yaklaşım ile makro boyuttan mikro boyuta kadar kendini küçülten ve evrenden kendini soyutlayan ya da evreni karşısına alan insan, bu durumu ancak düşünerek oluşturabilecektir. Düşünme eylemini ünlü “düşünüyorum, öyleyse varım” sözüyle ifade eden Descartes, kendisinden sonra gelen Leibniz’i de etkilemiştir. Benlik kavramını oluşturan Descartes’ın çıkarımları, Leibniz’in mutlak karşısına göreli bir mekân sunmasına yardımcı olmuştur.

Mikroskobun bulunması 17. y.y’da yeni bir algı oluşmasına sebep olmuştur. Mikro düzeydeki yapıları ve canlıları gösteren mikroskop sayesinde çıplak gözle görülemeyen şeylerin varlığından haberdar olunmuş ve bu sayede makro boyuttaki evren modelinden mikro evren modeli düşüncesi mümkün olmuştur; mikroskobik canlılar “yaşayan sonsuzluk” olarak nitelendirilmiştir. Monadoloji’yi ortaya koyan Leibniz, monadları töz olarak ele almış ve sonsuzluğu betimlemiştir. Buna göre, her bir monad kendi bireyselliğini korumakta ve bir araya gelerek yeni bireyler yaratmaktadır (Nutku, 2014).

Rönesans’ta gelişen –özellikle resim alanında- perspektif algısı, 17. Yy’da felsefe alanına da sıçramıştır. Leibniz bunu irdeleyen düşünürlerden biri olmuştur. Descartes’in benlik üzerine soruşturmaları sonrası “birey nedir?” sorusu ortaya çıkmıştır. Bireysel anlamda var olabilen insan, bir araya toplanarak üst birey oluşturabilir miydi? Böylece hem kendiliğinden, hem de bir üst yapı ortaya koyarak bütünsel anlamda bir evren oluşturabilmekteydi. Descartes’in kuşkucu sistemi belirttiğimiz gibi “ya hep ya hiç” mantığında çalışmaktaydı ve en ufak bir kuşku var olduğunda, yıkıcı davranmaktaydı. Leibniz’in perspektife dayalı bakış açısı düşüncesi ise; bütün bakış açılarının ya da bütün

düşüncelerin toplamının birlikte var olarak bir üst yapı oluşturduğunu söylemektedir. Leibniz'e göre kent her bir birey için var olan yüzlerce bakış açısının toplamıdır (Baker, 1998).

Aynı düşünce mekân kavramı için de geçerlidir; Leibniz'e göre mekân kavramı, "bir varlık değildir, bir ilintidir. Varlıkların birbirlerine göre olan konumlarının teşkil ettiği ilintiler bütünü, mekânı meydana getirir, bu varlıklar ortadan kalkarsa mekân da ortadan kalkar" (Tekeli, 1979: 21). Yani, mekân orada bulunan nesnelere birlikteliğinin düzenli bir formudur, yüzlerce bakış açısının toplamıdır. Bu yüzden Leibniz, Newton'un mutlak mekânına karşı çıkmış, mekânı oluşturanın nesne olduğunu, nesnesiz bir mekân düşünülmemeyeceğini öne sürmüştür.

Uzay ya da mekân üç boyutlu ve sınırsız boşluktur. Ama, sınırlanabilir. Ve sınırlandırıldığı zaman, gerçek anlamda görünür kılınır. Mekân nesnelere ya da som biçimlere değdiği zaman sınırlanmış olur. Kütleli ve cismin var olmadığı boşluk mekânsızlıktır, hiçliktir. İlerisi gerisi, aşağısı yukarısı, eni, boyu, yüksekliği ve derinliği yoktur. Boyutsuzluktur. İşte bunun için kütleler aynı zamanda mekânı yaratırlar (Şenyapılı, 2003: 38).

I.3. Modernleşme Sürecinde Mekânın Kavramsallaştırılması

Şimdiye kadar incelenen düşünürlerin bütünsel bir kurgusu ve oluşturulmaya çalışılan modern felsefenin mihenk taşı olan Immanuel Kant (1724-1804), yaşadığı dönemi ve sonrasını belirleyici olarak etkilemiş önemli bir düşünürdür. Onu önemli kılan noktaların temelinde "eleştiri"yi bir sistem olarak felsefenin içine sokmasıdır. Ancak, bu çalışmada, araştırmanın çerçevesinden çıkmamak adına Kant'ın zaman ve mekân üzerine getirdiği yeni yaklaşımlar irdelenecektir.

17. yy. düşünürlerinin savlarını sarsan, onları yeniden temellendirip kurgulayan, yeni bir bakış açısı ile aslında eski olan konuları tekrar önümüze koyan Kant, zaman ve mekân üzerine eleştirilerde bulunmuştur. Daha önce değindiğimiz gibi 18. yy'a kadar zaman, mekâna göre öncelenmiştir. Kant ise bu iki kavramı beraber ele almaktadır. Zamanı ve mekânı ele alırken önce bu iki kavramın ne olduğu ile ilgilenmiştir. Zamanı ve mekânı maddenin öz niteliği olarak kabul eden Kartezyen felsefeyi de, nesnenin var olmasına yardımcı bir ilinti olduğunu düşünen Leibniz'i de ele alan Kant, mekânı ve zamanı kavrayabilmek için bu iki düşünme biçimini de sorgulayarak hangisinin doğru olduğuna karar vermek adına yapılacak sorgulamaları “metafiziksel” olarak yorumlamaktadır.

Zaman ve mekân kavramları Kant'a göre, ampirik (deneysel) kavramlar değildir. Yani deneyimleme yoluyla çıkarıma varılamazlar. Özellikle bir deneyimleme yapılabilmesi için bu iki kavramın da önceden var olması gerekmektedir, dolayısıyla *a priori* varlıklardır. Kant bu yaklaşımıyla, Newton'un 'mutlak mekân' anlayışını kabul etmese de ona yaklaşmaktadır. Ona göre mekân düşünsel bir kurgu değil, gerçek bir varoluştur; dolayısıyla kavram değildir (Akarsu, 1963).

Alexander'a göre, “Kant'ın zaman ve mekân teorisi genel olarak Leibniz'in teorisinin geliştirilmesidir” (Alexander, 1956: 46). Ancak bu, Kant'ın Leibniz'in görüşlerini kabul ettiği anlamına gelmemektedir. Leibniz mekânı tözlerin var olması için bir ilinti olarak ele almıştı. Kant ise mekânı tözlerin var olması için ön koşul olarak ele almıştır.

Kant'a göre tek bir zaman ve mekân vardır. Bu zaman ve mekân sonsuz büyüklüktedir. Diğer bütün mekânlar ve zamanlar tek bir parçadan bölünmüşlerdir.

Parçalara ayrılan bir “bütün”ün, parçaları kendi benliklerini kazandıklarında “bütün” anlamını yitirmektedir. Kendi anlamını kazanan parçalar, bu anlamlar pekiştiğinde, “bütün” den koştukları diğer parçalarla olan benzerlikleri değil, ayrılıkları, karşıtlık ilişkileri ortaya çıkmaktadır. Tek bir mekândan türeyen alt mekânlar kendilikleri üzerinden yeni anlamlar ve bağlamlar üretmektedirler.

Kant’a göre “şey”lerin var olabilmesi için öncelikle zamanda ve mekânda realize olması (gerçekleşmesi) gerekmektedir. Deleuze de Kant’ın bu düşüncesini “beliren her şey zaman ve mekânın koşulları altında [...] belirir” diyerek aktarmıştır (Deleuze, 2007: 27).

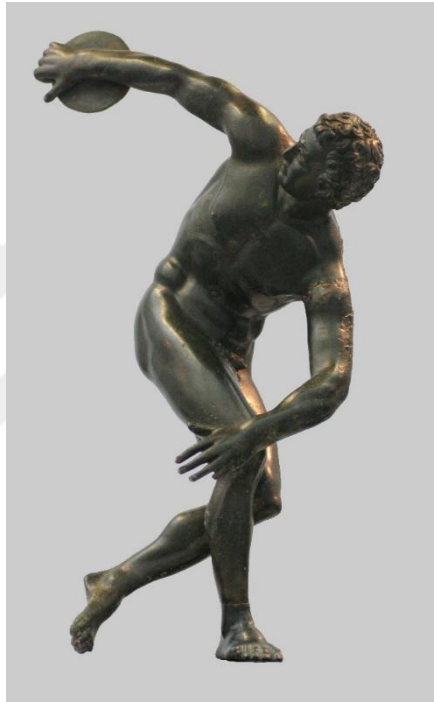
Kant’ın *a priori* bir form olarak aldığı zaman ve mekân mefhumları, kendi içinde yeni üretimler gerçekleştirmektedir. Zamanın ve mekânın birlikteliği, eşzamanlılık gibi kavramları doğurmaktadır. Modernleşme döneminin mekânı zamandan soyutlama çabası, Kant ile birlikte çürütülmüştür:

Çünkü mekân, eşzamanlılık demektir; bütün olguları, ilişkileri oturabileceğimiz tek bir çizgi yerine, birbirinden farklı, çoğu birbiriyle kesişen, üstelik düz de olması gerekmeyen çizgilerin bir aradalığını araştırmak demektir. Olguların, ilişkilerin yan yana var oluş koşullarını araştırmak doğrudan doğruya mekânı bir araştırma nesnesi olarak yeniden kurmak demektir [...] Bir olgunun mekân üzerinde şurada ya da burada gerçekleşmesinin, o olgu üzerinde etkili olabileceğini ve farklı sonuçlara yol açabileceğini kabul ettiğinizde, mekânın önemini kavramaya başlayabilirsiniz. İnsan eylemiyle yaratılan mekân, bu eylemin gerçekleştiği bağlamı oluşturur...(Işık, 1994: 13).

Kant’ın eşzamanlı, şimdi ve burada anlayışı, ayrıca “ayrıcalıklı an”ların, “herhangi an”lara üstün gelme problemini de ortadan kaldırmış gibi görünmektedir. Bu ilişkiyi daha iyi anlamak için “poz” terimine göz atmak gerekmektedir.

Günümüzde daha çok sinema ve fotoğraf disiplinlerinde kullanılan “poz” terimi, eski çağlara götürülerek Platoncu “ideallik” düşüncesine dayandırılabilir.

Antik Yunanlıların sanatında görülen ideali ya da ideal anı vurgulama eğilimi, Deleuze’de de görüleceği üzere “ayrıcalıklı an” oluşturma eğilimidir. Greklerin dünyayı algılayış biçimi, zamanın akıp gittiği, varlıkların da hep bir akış içerisinde olduğu düşüncesi çerçevesinde gelişmiştir. Bu akış hali içinde doğa bizlere bir “poz” sunmaktadır. “Poz” bir akış halinin dondurulmuş, ayrıcalıklı bir görüntüsüdür. Her akışın bir ayrıcalıklı hali bulunmaktadır ve Yunanlılar, bu ideal anı yakalamaya çalışmaktadırlar.



Resim 1: M.Ö. 2. yy, *Disk Atan Adam*, Glyptothek, Münih.

Myron’un M.Ö. 5.yy’da yaptığı fakat orijinali kaybolmuş, Romalılar tarafından kopyalanan “Disk Atan Adam” heykelinde de görülebileceği gibi, ideal form ve an yakalanmıştır. Yunan estetiği incelendiği zaman “ideal form” öğretisinin var olduğunu görmekteyiz. Platon ve Aristoteles’den süregelen bu öğreti, Rönesans’a gelindiğinde yeni düşünceler altında erimektedir. Rönesans’a kadar süregelmiş olan bu “aşkın” anlayış, Kepler ile birlikte yerini “durdurulmuş an” olan “poz” boyutundan, içinde hareket edimini içeren “kesit” boyutuna bırakmıştır. Rönesans’ın getirdiği yenilik olan perspektif algısı,

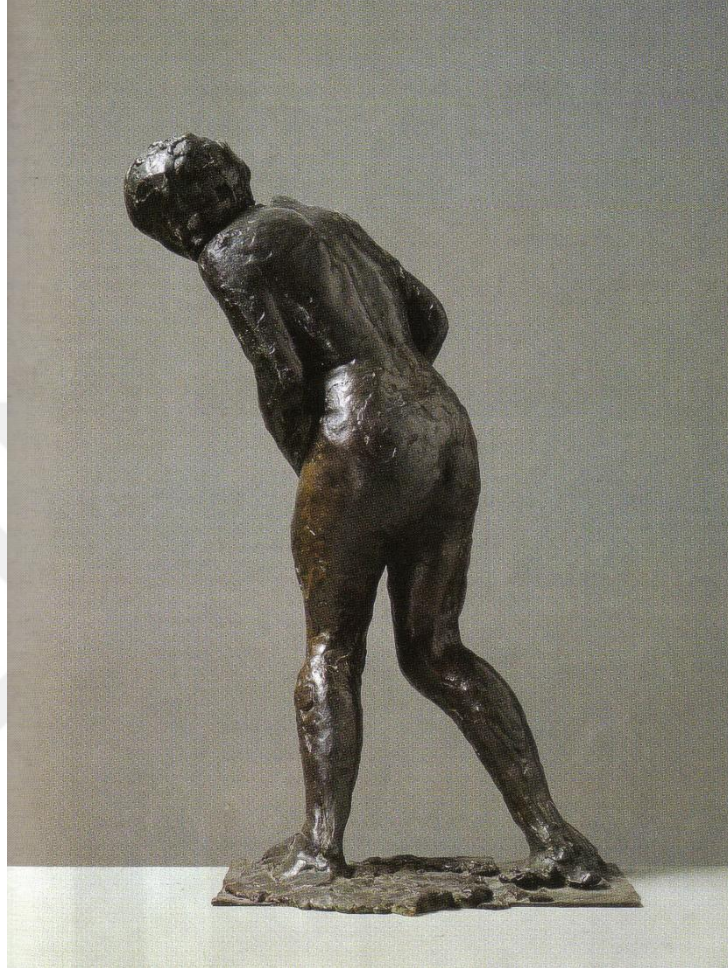
düşünsel anlamda aslında bize bir “kesit” sunmaktadır. Kepler’in hareket eden evren modeli, bütün modern bilimin hareket kavramı üzerinde kurulmasında temel rol oynamıştır. Poz, formu ve sonsuzluğu vurgularken, hareket ise şimdiliği vurgulamaktadır. Hareket, bir formdan diğerine geçiş halidir.

Grek dünyasında dünyayı bilme, dünyayı yaşama, dünyaya ilgi, “aşkın biçimlerin ardışıklığı” biçiminde yaşamakta, aşkın biçim, aşkın formuna en iyi pozu alındığı anda kavuşmaktadır. Oysa Kepler’den sonra dünyayı algılayış biçimi tümünden değişmiş, aşkın biçim, ayrıcalıklı anlar yerini ‘herhangi anlar’a bırakmıştır. [...] aşkın süreç biçimlerinin bir tarafa bırakılıp, yaşamda içkin olarak bulunan anların herhangi birisinin ötekine eş uzaklıkta olması, yani aynı değerde olması demek bu (Baker, 2014: 25).

Kepler, bir ipin ucuna bilye bağladığımızda ve döndürmeye başladığımızda, bilyenin hareketi içerisinde herhangi bir “ayrıcalıklı an”ın var olmayacağını iddia etmiştir. Bu düşünce, “ayrıcalıklı an”ların, herhangi bir andan oluştuğunu bize göstermektedir. “Başka bir deyişle, ayrıcalıklı bir anın belirmesi için herhangi anların banal akıp geçişleri içinde niteliksel olarak farklı, tekil bir anın belirmesi ve bir olağandışılık üretmesi gerekiyor. Her durum da, ayrıcalıklı anlar zorunlu olarak herhangi anlar tarafından kuşatılmış olmak zorundalar” (Baker, 2011: 145). Bu nedenle bu “aşkın” anlar yerini “içkin” kesitlere bırakmışlardır. Aşkın an düşüncesi elbette ki yok olmamıştır ancak, bu anları yeniden formüle etmek gerekmektedir. Antik-Modern çatışması içerisinde, ortaya çıkan kesit olgusu, hareketin herhangi bir an ile ilişkilendirilmesi sonucu yeniden üretiminde meydana gelen bir durumsallıktır. Kesit, bir durumu ya da hali nitelemektedir, durağan değildir.

Modernleşme süreci içinde değişen bilim ve felsefe gibi sanat da bir takım değişimler göstermiştir. Aşkın anlardan çıkıp, içkin anlara geçilen modern dönemden

verilebilecek en güzel örneklerden biri de Edgar Degas'nın (1834-1917) "*Habersiz Yakalanan Kadın*" adlı heykelidir.



Resim 2: Edgar Degas, 1905, *Habersiz Yakalanan Kadın*, Musée d'Orsay, Paris

Bu bağlamda bakılacak olursa Degas'nın heykeli, yüzlerce an içinden bize herhangi bir an sunmaktadır. Herhangi anların tekrar üretiminde sanat ve felsefe başat rol oynamaktadır. Sanat nesnesi herhangi bir anı bizim için, herhangi bir an olması bağlamında ayrıcalıklı bir ana dönüştürebilmektedir. Akıp giden zaman içerisinde bize bir kesit, bir bakış açısı sunmaktadır.

Her nesnenin, hareketin, olgunun bir mekânı vardır. Her edim bir mekânda gerçekleşmektedir. Öyleyse mekân, nesnenin var olabilmesi için ön koşuldur.

Her yaratım belirli bir çağa aittir ve coğrafi olarak belirli bir mekânda bulunur. Onun üretici eylemi kaçınılmaz olarak perspektiflidir. Bir merkezi yere, bir kalkış noktasına sahip olmak ile bir perspektife sahip olmak zaten aynı şeydir...(insan) yaratmada daima bir merkezi yere, bir kalkış noktasına, bir perspektife sahip olmak zorundadır... şüphesiz insan, belirli sınırlar içinde ve bir iç tehlike olmaksızın perspektiflerini pekala değiştirebilir. Ama o her zaman ancak bir perspektif içinde eyleyebilir ve yaratır (Rothacker, 1954/1990: 57).

Mekân ve zaman, nesnelere realize olmasının ön koşulu olduğu kadar, diğer bütün ilişkilerin de oluşması için zemin niteliği taşımaktadır. “Bütün toplum ilişkileri zaman-mekân akışında ortaya çıkar ve mekânsal referanslar olmadan zamandan söz etmek mümkün değildir” (Giddens, 1979/2005: 384).

Mekân, algılayarak değil, tasarlayarak varlık kazandırdığımız bir kavramdır. Kant’ın kavram olmaktan çıkardığı, yani dışsal olarak insandan bağımsız şekilde var olan “mekân”ı tekrar kavramsallaştırma sürecinde izlenmesi gereken yol, mekânı yeniden tasarlamak, onu hem fiziksel hem de zihinsel boyutta irdelemektir. Fiziksel olarak mekân anlayışı, Nuri Bilgin’in de aktardığı gibi,

homojen, nitelikli, anlamdan bağımsız, anlama kayıtsız bir mekândır. İnsanın dışında kalan, inşa edilmemiş bir mekân, insan dâhil tüm gerçekliği kucaklayan evrensel bir çerçeve, dikey boyut eklenmiş bir Öklit mekânı. Rasyonel düşüncenin ürünü diyebileceğimiz bu Kartezyen mekân anlayışı, geometrinin öne çıkardığı, bir yayılım (*etendue*) fikrini içermektedir (Bilgin, 1990: 62).

Diğer bir boyut olan zihinsel mekân anlayışı ise, hem Kantçı “burada ve şimdi” anlayışından kaynaklı, hem de Leibnizci sübjektif, perspektife yani bakış açısına dayalı bir anlayıştır. Bu anlayışta hâkim olan yapılar; algısal, sübjektivist, perspektife dayalı, yaşantısal ve yaşamsal yapılardır. Kısacası deneyimleme yoluyla kazanılan süreçlerdir. ‘Ben’ merkezli evren anlayışı içerisinde, insanın evrene hükmetme serüveni, mekânın

‘kendilik’ ilişkisi ve insanın mekânı ‘kendileme’ süreci, mekânın zihinsel boyutunu oluşturmaktadır.

Mekânı kavramlaştırırken öncelikle ‘mekân kavramı’nın (kavram olarak mekân) insan tarafından oluşturulduğu gözden kaçırılmamalıdır. “Mekân kendiliğinden var olmaz, insan tarafından “mekân” haline getirilir ve mekân adıyla tanımlanır” (Taşçıoğlu, 2013: 29). Fiziksel olarak var olan alanları tanımlayan ya da başka bir deyişle mekânlaştıran insandır. “Her alan bir mekândır. [...] Kendilerine özgü konum, özellik ve tasarımları vardır” (Taşçıoğlu, 2013: 30). Var olan bu alanlara mekân yakıştırması yaparak bu alanları bir amaca yöneltmekteyiz. Mekân niteliği kazanan alanlar kendilerine özgü belirlenmiş noktalar (*lokasyon*) ve özellikler barındırmaktadır. Bu konum ve özellikler mekânın tanımlanmasında başrol oynamaktadır. Gerek onları var olduğu gibi kullanarak gerekse de bu mekânlarla oynayarak, yani onları bölüp yeniden yapılandırarak yeni anlamlar kazandırmaktayız. “Mekân, insan tarafından farklı kullanım alanları oluşturmak üzere parçalara ayrılmış ve tüm bu parçalara farklı anlamlar yüklenmiştir” (Taşçıoğlu, 2013: 35). Dolayısıyla yaratılmış her mekân, kendi özgün anlamını taşımaktadır. Daha sonra gelen durum ise insanın, yarattığı bu mekânı algılaması ve kavramasıdır.

Bu anlamda “mekânın algılanması duyumsal ve zihinsel olmak üzere iki süreçte gerçekleşir. Mekân kişi tarafından öncelikle duyumsal olarak, daha sonra mekânda geçirilen zamana bağlı olarak zihinsel ölçüde algılanır” (Taşçıoğlu, 2013: 47). Mekânla etkileşim içine giren kişi önce duyu organlarıyla mekânı algılar, sonra düşünme edimiyle mekânı anlamlandırır ve organize eder. Mekânla etkileşimin sonucu olarak ‘deneyimlenen mekân’lar, ‘tanımlanmış mekân’lar, kişinin hareketlerini de etkiler. Mekânı tanımlamanın ve deneyimlemenin, yani mekânla etkileşime girmenin en genel anlamda iki türlü sonucu olabilmektedir. Bunlardan birincisi; mekânı tanımlayan kişinin onu algıladığı biçimde

kabul edip, kendi hareketlerini mekânın yönlendirmesiyle kısıtlamasıdır. Ortaya çıkan ikinci sonuç ise, insanın çeşitli sebeplerle doğan ihtiyaçları doğrultusunda mekânı tekrar yapılandırması, dönüştürmesi ya da belirginleştirmesidir.

I.3.1. Mekâna Sosyolojik ve Antropolojik Bakış

Mekâna ilişkin üretilmiş kavramlardan bir tanesi de, genel anlamda bakıldığında bir yerin kendine özgü atmosferi, aurası, veya ‘yerin ruhu’ anlamında kullanılabilen ‘*genius loci*’ kavramıdır. Norberg-Schulz’un dile getirdiği bu kavramı Harvey, “*Genius loci* bir Roma kavramıdır. Eski Roma inancına göre, her bağımsız varlık kendi *genius*’una, koruyucu ruhuna sahiptir. Bu ruh insanlara ve yerlere hayat verir, onlara doğumlarından ölümlerine dek eşlik eder, onların karakterlerini ve özlerini belirler. Böylece *genius*, bir şeyin ne olduğunu veya ne olmak istediğini gösterir” şeklinde açıklamaktadır (Harvey, 1996: 306). Mekânın bir şey olma çabası mekânın davranışını, dolayısıyla bizim davranışımızı etkilemektedir. “Mekân davranışı (değişken elemanları, yani bizleri) yönlendirir. Ve bunu yalnızca sabit elemanlarla değil, mekâna ilişkin önemli ipuçları veren yarı sabit elemanlar aracılığıyla yapar. Burada Rapoport’un tanımladığı yarı sabit elemanlar, mekânın atmosferini, kokusunu, sesini, barındırdığı kişileri doğrudan etkileyen öğeler olabilir” (Taşçıoğlu, 2013: 35).

Mekânın insanı yönlendirmesi, onu ele geçirmesi çeşitli alanlarda karşımıza çıkmaktadır. Örneğin; “Şehir yaşamında insan bedeni gökdelenler ve yüksek yapılar arasında sıkışmıştır. Beden hareketleri çoğu zaman yalnızca ulaşım araçlarıyla sağlanan ‘pasif’ hareketlerdir. Yani ‘insan artık aksiyonun öznesi değil, operasyonun nesnesidir’” (Taşçıoğlu, 2013: 46).

Mekânın sadece geometrik bir form, fiziksel bir yapı, sınırları belirlenmiş alan olmadığı, zihinsel anlamda da var olduğu vurgularının ardından, toplumun inşasında etkin bir rol oynadığı da söylenmelidir. Mekânla etkileşime giren insan ve insanlığın oluşturduğu toplum, mekânın direkt ve etkin kullanımıyla yeni ilişkiler üretmektedir. Urry'nin sözleriyle açıklanacak olursa: “Yalın mekân yoktur, sadece farklı türden mekânlar, mekânsal ilişkiler ve mekânsallaşmalar vardır” (Urry, 1995/1999: 97). Yani, toplum mekânsallaşmakta, mekân toplumsallaşmaktadır. Toplumsal bütünlüğün mekânı oluşturduğu, bu oluşumun da tekrar yeni mekânlar ürettiği vurgulanmaktadır. David Harvey için mekân, ontolojik bir kategori değil, insanı biçimlendiren ve onun tarafından biçimlendirilen toplumsal bir boyuttur (Harvey, 1990/2003). Böylece mekânı toplumsal boyutta da irdeleyebilmekteyiz.

Daha önce belirtildiği gibi mekânın yeryüzündeki her olay ve olgunun gerçekleşmesinin ön koşulu olması, toplumu ilgilendiren her şeye zemin olmasını da beraberinde getirmektedir. “Mekânsal biçimler, içinde toplumsal süreçlerin olduğu cansız nesnelere değil, toplumsal süreçleri, bu süreçlerin mekânsal olmasıyla aynı tarzda ‘içeren’ şeyler olarak görülmelidir” (Harvey, 1990/2003: 11).

Harvey, toplumsal mekânın fiziksel mekânla eşbiçimli olmadığını ve her toplumsal faaliyet biçiminin kendi mekânını tanımladığını ifade etmektedir (Harvey, 1990/2003: 34). Mekân nasıl ki toplumu biçimlemekteyse, toplum da kendi mekânını tekrar biçimlemektedir. Bu devrim tarih boyunca devam etmiş ve edecektir. Böylece “mekân” kavramı “mekânsallık” kavramına dönüşmektedir. Zira yapılan her eylem ister neden ister sonuç olsun mekân üzerine/de gerçekleşmektedir. Mekânsallık, toplumsal bir faaliyete gereksinim duymaktadır ve bu faaliyetlerin sonucunda ortaya çıkan bir ‘ürün’ niteliği taşımaktadır. Soja’dan aktaran Schick’in ifade ettiği gibi, “toplumsal bir ürün

olarak mekânsallık, toplumsal eylem ve ilişkinin aynı anda hem ortamı, hem sonucu, hem önvarsayımı, hem de cisimleşmesidir” (Schick, 1999/2001: 5).

Kepler’in daha önce anılan “herhangi anlar”ı aracılığıyla mekân bir deney alanına dönüşmüş, toplumlar bir laboratuvarın içinde incelenen denekler gibi işlem görmeye başlamışlardır.

Mekânsallık, günümüzde toplumsallığın kendiliği haline gelmiştir. Sadece eylemlerin nedeni değil aynı zamanda sonuçları da olma durumundadır. Shields’in de vurguladığı gibi, “mekânı sosyal etkilerin olduğu mekânsallaştırmanın dışında nedensel ilişkilerin gerçekleştiği bir yer olarak fetişleştirmek yanlıştır. Mekânsallık, sosyal ve ekonomik güçlerin olası ortaya çıkışlarının, toplumsal organizasyon şekillerinin ve doğanın çeşitli elemanlarının da bir açıklamasıdır” (Shields, 1991: 57).

I.3.2. Mekâna Karşı “Yer” Kavramı

‘Mekân’ ve ‘yer’ kavramları kullanımları bakımından anlamca birbirlerinden ayrılmaktadırlar fakat bu ayrım kolayca yapılamamaktadır. İngilizcede mekân (*space*) ve yer (*place*) kavramları bizim dilimize oranla daha iyi anlaşılmalıdır. Türkçe de ise bu ayrım kimi zaman belirsizleşmekte ve bu kavramlar birbirinin yerine kullanılabilir. Bu nedenle buraya kadar incelenen mekân kavramının ardından, yer kavramını da incelenmesi gerekmektedir.

Mekânın insani eylemler tarafından üretildiğinden, bir takım düşünsel, sosyal ve özel bir çaba sonucu oluştuğundan bahsetmiştik. Ancak De Certeau’nun da ifade ettiği gibi “mekân eylemler tarafından üretilirken, yer, üzerinde eylemlerin meydana geldiği boş bir sistemdir” (De Certeau, 1980/1984: 117). Yer temel olarak noktasal, lokasyonel bir

alanı ya da durumu temsil etmektedir. Bu nedenle mekândan farklı olarak zaman boyutunu, dolayısıyla süreç ve yaşantısal birikimleri temsil etmemektedir. De Certeau'dan aktaran Ayman'a göre, "yer, belli bir mahaldeki duruşların anlık görünüşüne; mekân ise zaman değişkenini de içine alarak hareketliliğe işaret eder" (Ayman, 2006: 153). Mekân, yer'in deneyimlenmiş biçimi olarak tanımlanabilir.

Yer kavramı yerine uzam içerisinde bölgeselleşme yapısında olduğu için *lokal* (*yöre*) terimini tercih eden Giddens (1990/1999: 171-172), mekânın bir etkileşim ortamı olması dolayısıyla yerden farklılaştığını savunur (1979/2005: 386). Shield ise, mekânların geleneksel noktalar şeklinde ifade edilebilecek alt gruplara bölündüğünü ve bunların da "yer" olduğunu savunmuştur (Shields, 1991: 42). Shields'in açıklaması dikkate alındığında mekânın bölünmesinin yerleri doğuracağı kanısı ortaya çıkmaktadır. Buna göre yerler, belirli bir anlam içeren tek bir mekânın, farklı amaçlar uğruna bölünmesi sonucunda ortaya çıkan operasyonel alanlardır.

Harvey'e göre ise yer anlamsız bir yapı değildir ve yer'in (*place*) iki özel anlamı bulunmaktadır: Biri, kimi sosyal süreçler tarafından oluşturulmuş zaman-mekân haritasında bir durum ya da konumdur. Diğeri ise, zaman-mekân yapısının içinde ve dönüşümünde ortaya çıkan bir 'süreklilik' ya da 'oluş'tur (Harvey, 1990/2003: 294).

Buna göre yerler de aslında deneyimlenmiş ve deneyimlenmeye devam edilen mekânlardır. "yer, insanların, öyle ya da bir başka türlü, ilişki kurdukları, değdikleri, bağlandıkları mekânlardır; anlamlı konumlardır" (Cresswell, 2004). Bu nedenle yer kavramı toplumsal mekân kavramına yaklaşmaktadır. Ayrıca Cresswell'e göre mekân kavramı, yer kavramından daha soyut bir anlam taşımaktadır.

Her iki kavram da temelinde “Ben neredeyim?”, “Ben nereye aitim?” sorularını içerdiği için antropolojinin konusu içine girmektedir.

I.3.3. Rastlantı Mekânları ya da “Yer-Olmayan” Yer

Bireyler bir araya gelerek üst bireyi yani toplumu oluşturmaktadır. Toplum da kendi içerisinde “toplumsallaşma” olgusunu yaratmaktadır. Birbirini doğuran bu ilişkiler zinciri bir sürece işaret etmektedir. Toplumsallık kendi mekânını yaratmaktadır ve toplumsallığın içinde barınan bütün kurum ve sistemler bu mekân içerisinde kendi gerekçelerini ve gerçekliklerini kurgulamaktadırlar.

Auge (1992/1997) “yer”i antropolojik mekân olarak tanımlamaktadır. Bu deyimden yola çıkışla, mekân var olan bir gerçekliktir ve “yerler” oluşan toplumsallığın mekân içinde tarihselliği barındırması yoluyla oluşurlar. “Zira uzamda kayıtlı bütün ilişkiler, aynı zamanda da sürenin içinde kayıtlıdır ve anıştırageldiğimiz basit uzamsal formlar ancak zamanın içinde ve zaman aracılığıyla somutlaşırlar. Her şeyden önce, gerçeklikleri tarihseldir” (Auge, 1992/1997: 65).

Antropolojik yerlerin oluşumu ya da varlığı, yer-olmayanların da varlığına işaret etmektedir. “Eğer bir yer, kimlikleyici/özdeşleyici, ilişkisel ve tarihsel olarak tanımlanabilirse, kimlikleyici/özdeşleyici olarak da, ilişkisel olarak da, tarihsel olarak da tanımlanamayan bir uzamı, bir yer-olmayı tanımlayacaktır” (Auge, 1992/1997: 85). Öyleyse “yer-olmayan”ın tanımının da yapılması gerekmektedir.

Auge (1992/1997: 60), Michel de Certeau'nun, yer'de “öğelerin birlikte varolma ilişkileri içinde paylaşılmış oldukları” düzeni görmekte ve “yer”i anlık bir konumlar tasarımı” olarak tanımladığını, mekânın “kullanılan yer” olduğunu savunduğunu

dile getirmiştir. Buna göre yer-olmayanlar ise, hayatımızda bir “yer” edinememiş alanlardır.

Yer-olmayanları açıklayabilmek için dikkat edilmesi gereken bir nokta vardır. Antropolojik yerin açılımı incelendiğinde görülecektir ki, bu yerlerin temelinde bir toplumsallık ve yaşanmışlık vardır. Bu yaşanmışlık kök (*root*) kavramıyla açıklanabilmektedir. İnsanoğlu kök saldığı mekânları benimsemektedir. Bu kavramın karşıtında ise rota (*route*) kavramı bulunmaktadır. Yer-olmayanlar bu toplumsallaşmaların ve yaşanmışlıkların olmadığı yerlere işaret etmektedirler. Bu mekânlar, bir güzergâh üzerindeki transit geçiş alanlarıdır. Yer-olmayanları Auge (1992/1997): gar peronları, bekleme salonları, otoyollar, süpermarketler gibi müphem alanlar olarak işaretlemektedir. Bu alanlar içinde toplumsallığı barındırmazlar ve belirli bir operasyonun gerçekleşmesi için kullanılmaktadırlar ve antropolojik değerleri içinde barındırmadığından “yer” olarak işaretlenemezler.

“Yer-olmayan ütopyanın zıttıdır: varolmakta ve hiçbir organik toplumu barındırmamaktadır” (Auge, 1992/1997: 120).

Bireylerin bir araya gelerek toplumu oluşturduğundan ve bu toplumların tarihselliğinden bahsetmiştik. Her kültür kendi yeni mekânını oluşturmaktadır. Bu yeni mekânlar, toplumun gereksinimlerine göre şekillenmekte ve aynı düzlemde diğer “yeni” mekânları ortaya çıkarmaktadır. Michel Foucault yeni mekânları görünür kılan önemli bir figürdür. Foucault toplum yapılarını ve toplumun içinde beliren iktidar-özne ilişkilerini incelerken, iktidarın mekânlarına karşı öznenin bizzat gerçek kıldığı mekânlardan bahsetmektedir. Bu mekânlara da “heterotopya” adını vermiştir. Heterotopyalar, belirli bir

mekânın, içinde farklı birçok zaman-mekân barındıran yerler olarak adlandırılabilir. Temelde heterojen yapıdadırlar ve ütopyanın homojenliğinin karşısındadırlar.

Mekânın tarihsel sürecini göz önüne alıp bu kavramın değişimini adlandırmak istediğimizde denilebilir ki; Antik Çağ ve Orta Çağ, insanın kendisini var olan evren içerisine “yerleştirme” ya da evren içerisinde “var etmeye” çalışma dönemidir; Rönesans ve Aydınlanma Çağı, zaman-mekân fikrinin ortaya çıkmasıyla “uzam” kavramının hâkim olduğu dönemdir; Aydınlanma Çağı’ndan günümüze kadar olan dönem ise, toplum yapılanmasının egemen olduğu bir tarihsellik ortamında insanın var olan düzen içinde kendisini bir laboratuvar ortamında konumlandırma dönemidir.

Süregelen düzen içerisinde insanın kendisini konumlandırmaya çalıştığı kadar, mekânlar da konumlandırılmalıdır. Heterotopyalar, iktidarın dayattığı, bireyselleşme bağlamında bakıldığında imkânsız olarak görülen mekânların karşısında, öznenin kendi olanaklarını var ettiği kompleks alanlardır. Auge’nin örneklendirdiği “yer-olmayan”ları Foucault heterotopya olarak nitelendirmektedir.

Foucault, içinde farklı zaman-mekânsallık barındıran mekânları heterotopya olarak tanımlarken; kütüphane ve müzelerin de bunların içine dâhil olduğunu iddia eder. Ona göre müzeler ve kütüphaneler başka bir zaman-mekâna ait olan nesnelere barındırmaktadır.

Foucault’nun bu iddiasını daha ileriye götürecek olursak, sanat yapıtlarının da buldukları her mekânı heterotopyaya dönüştürme potansiyeline sahip eylem süreçleri oldukları ileri sürülebilir. Belirli bir tarihsellik taşıyan ve üretim zamanları dâhilinde belirli bir duruma ya da amaca hitap eden sanat yapıtları, sergilendikleri yerleri dönüşüme

uğratacak, kendi tarihselliklerini buldukları mekâna dayatarak, mekânı heterotopyaya dönüştüreceklerdir.

Bu anlamda aksiyonun öznesi olan sanat yapıtları, kendi öznel deneyimlerini mekânda kurgulayacaklardır.



II. BÖLÜM

II.1. Mekânın Sanat Yapıtıyla İlişkisi

Antik Çağ heykelleri, mekânın kullanımı bakımından işlevsel niteliklere sahiptir. Mimarının tamamlayıcı bir ögesi ya da bir ‘anma’, kültürel bir unsurun aktarımı gibi sembolik görevler üstlenmişlerdir. Heykelin bu denli kullanımı uzun yıllar boyunca devam etmiş, Ortaçağ mimarisinin de tekeli altında “yardımcı eleman” olarak yer almıştır. Rönesans’ın hümanist anlayışı çerçevesinde bu bağımlılıklardan yavaş yavaş kurtulmaya başlayan heykel, Yunan sanatına duyulan hayranlığın belirmesiyle birlikte figüratif anlamda kendini göstermiş, alanlarda varlık göstermeye başlamıştır. “Bunun ilk örneğini, Sicilya Messina’da 1572’de Lepanto Fatihi’nin onuruna yapılmış olan anıtta görmekteyiz” (Tekiner, 2010: 22). Burjuva kültürünün egemen hale gelmesi ve bu egemenliğin heykelde yansması olarak anıt heykelciliği ortaya çıkmış, “...19. Yüzyıla gelindiğinde figüratif anıtlar ‘kamusal alan’ için önemli öğeler haline gelmiştir” (Tekiner, 2010: 22). Anma edimini yerine getiren bu heykeller, temsil niteliği taşıyarak buldukları mekânla özdeşleşmiş, mekâna özgü bir anlam kazanmıştır. “Anıt [*monument*], sözcüğün Latince etimolojisinin de gösterdiği gibi, daimiliğin ya da, en azından sürenin, elle tutulur deyimi olmaktadır” (Auge, 1992/1997: 67). Anıt niteliği kazandırılmış heykeller bir ‘yer işaretleme’ özelliğine sahiptir ve buldukları alanı kuşatarak belirli bir düşünce ya da olay üzerine yoğunlaştırırlar.

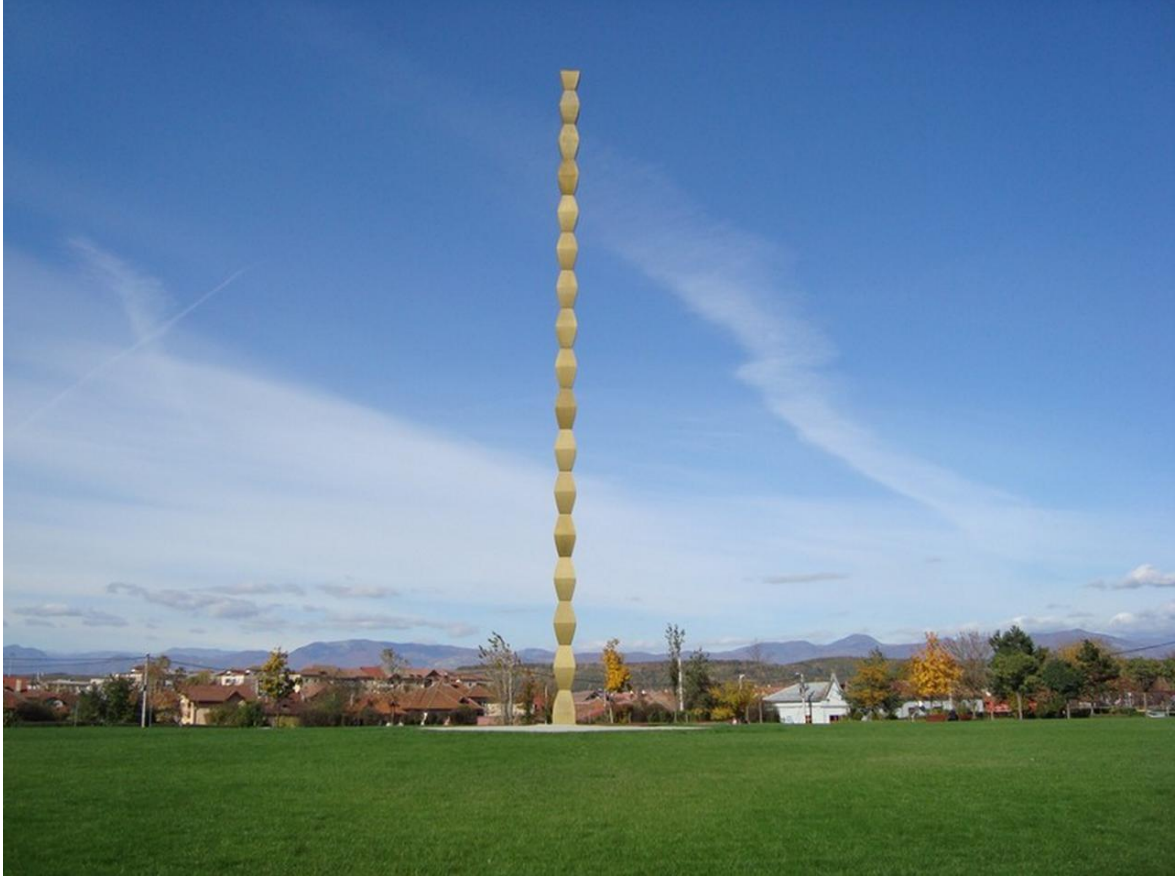


Resim 3: 1572, *Don John of Austria*, Messina.

19. yüzyılın sonlarına doğru ise, modernleşme süreci anıt heykelleri üzerinde de etkilerini göstermiş, anıt heykelleri etkisini yitirmeye başlamıştır. Modernleşme, yaşamı daha pratik, kurgusal ve modüler hale getirmiştir. Modernleşen heykel bütünsel yapı mantığını parçalayarak formu birimlere indirgemiş, figüratif heykel mantığından kopabilmek adına daha soyut formlara yönelmiştir.

“Modernist heykel, yalnızca soyut formları ve bulunmuş malzemeleriyle değil, kaideden vazgeçmesiyle de bu mantıktan koptu; bu da, heykelin hem modernist yersizlik [*sitelessness*] hem de postmodernist yere-özümlük imkânlarından yararlanabilmesini sağlayan diyalektik bir olaydı” (Foster, 2011/2013: 231). Kaidesinden kopmaya başlayan ya da kaidesini de kendi içine çekerek mekânla doğrudan ilişki kurmaya başlayan heykel, hem anlamı hem de fiziksel yapısı itibarıyla mobil bir özellik kazanmıştır. Richard Serra, “heykel tarihindeki en büyük kırılmanın, 20. Yüzyılda, kaidenin kaldırılmasıyla

gerçekleştiğini’ söylemiştir –Serra bu olayı, anıtın anımsatıcı mekânından, ‘bakanın davranışsal mekânına’ bir geçiş olarak değerlendirir” (Foster, 2011/2013: 213).



Resim 4: Constantin Brancusi, 1938, *Sonsuz Sütun*, Targu Jiu, Gorj.

Constantin Brancusi’nin heykelleri, kaideyi yapıtın içine dâhil ederek, kaidenin taşınabilir, heykelin bütünsel yapısının parçası olabilir nitelikte olduğunu çok iyi örneklemektedirler. Brancusi’nin *Sonsuz Sütun* adlı eseri, kaideyi strüktürel bir birim olarak kullanarak, aslında tamamen kaideden oluşmakta, böylece mekândan bağımsız hale gelerek ‘yersizleşme’ durumunu ortaya çıkarmaktadır. Özgün bir yere işaret etmeyen heykel, Rosalind Krauss’un (1979/2002) deyimiyile “göçebe” terimini hak etmiştir. “Bu, aşama aşama gerçekleşti. Ama akla, her ikisi de kendi geçiş statülerinin izlerini taşıyan iki

örnek geliyor. Auguste Rodin'in *Cehennem Kapıları* ve *Balzac* adlı heykelleri anıt olarak tasarlanmıştı" (Krauss, 1979/2002: 105). Bir dekoratif sanatlar müzesinin giriş kapısına konulması planlanan *Cehennem Kapıları* ve yerleştirileceği mekân önceden belli olan *Balzac* heykeli, ne var ki tasarlanan mekânlarından ayrı konumlandırılmış, birer anıt olarak amacına ulaşamamıştır. Bağlamından koparılan bu heykeller, daha sonra ortaya çıkacak olan sanat eseri-mekân ilişkisi çerçevesinde yeni tartışmaların temelinde yer almıştır. Krauss (1979/2002) bu durumu Modernizmin başlangıcı olarak nitelendirmektedir.



Resim 5: Auguste Rodin, 1917, *Cehennem Kapıları*,
The Kunsthaus Zurich, Zurich.



Resim 6: Auguste Rodin, 1898, *Balzac*,
Rodin Museum, Paris.

Modern heykel anlayışının ortaya çıkmasıyla birlikte, sanatta yeni hareketlenmeler başlamıştır. 20. Yüzyılın başlarında döneminin iki önemli sanatçısı Pablo

Picasso ve Marcel Duchamp da heykelin bağlamından koparılması, özgün mekânından ayrıştırılması, bununla birlikte anlamının ve 'heykel tipolojisi'nin sorgulanması ile ilgili örnekler vermişlerdir. "Bu sanatçılar dünya heykeli için çok daha ileri fikirler öne sürmüşlerdi ki [...] bugün dahi bu fikirlerin gölgeleri altında işler yürümektedir" (Collins, 2008: 8). Picasso'nun birisi mukavvadan yapılmış, diğeri metal levha ve tellerden oluşturulmuş *Gitar* heykelleri, hem dönemin heykel metodolojisi üzerine, hem de sergileme pratiklerine yenilik getirmiştir. Picasso heykellerini birer resim gibi duvara asarak, heykelin kaideyle olan ilişkisini koparmıştır.



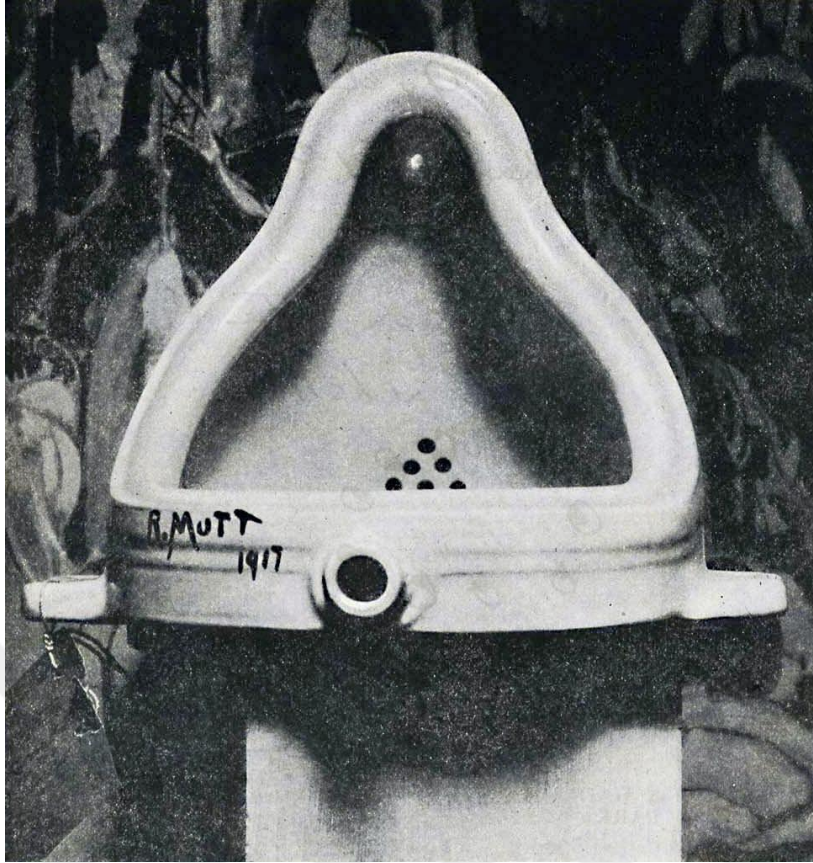
Resim 7: Pablo Picasso, 1912-1914, *Gitar*, MoMA, New York.

Sanatın, hâlâ tanımlar, kuramlar ve biçimler üzerinden yol aldığı bu dönemde, yüksek burjuva sanatı, Duchamp'ın *Çeşme* adlı eserini sanat tarihine sokmasıyla birlikte büyük bir darbe almıştır. I. Dünya Savaşı'nın sebebi olarak burjuvaziyi işaret eden Duchamp, 'güzellik'i reddetmiştir. "Duchamp, sanatın estetik açıdan değerlendirilmesi ve

analiz edilmesine –sanata ilişkin herhangi bir toplumsal yargıda bulunulmasına- karşı çıkar” (Kuspit, 2004/2006: 35). Bunu yaparken de sanat eserinin geleneksel dil dizgesini değiştirmiştir. Düşüncenin aktarımı noktasında kullanılan nesnenin ne olduğu önemini yitirmiş, asıl olanın vurgulanmak istenen fikir olduğu düşüncesi öne çıkmıştır.

Aktarım aslında malzemeyi sanat haline getiren temel yaratıcı edimdir –ya da malzemeyi sanat haline getirmek için gereken duygusal emektir. Yaratma sürecinin ilk aşaması malzemeyi aracıya dönüştürmektir, bunu gerçekleştiren de aktarımdır. Başka bir deyişle, malzeme, aracıya dönüşerek analistin yerini alır; böylece sanat eserini yaratmak sanatçı için bir tür kendi kendini analiz etme süreci haline gelecektir (Kuspit, 2004/2006: 31).

“Duchamp’ı asıl ilgilendiren bir bakıma sanat eserinden çok, sanat eserini yaratan yaratıcı edimin kendisidir” (Kuspit, 2004/2006: 35). Bir aracı olarak sanat nesnesi, görevini yerine getiren yardımcı bir unsur gibi davranmakta, bununla birlikte bağlam (*context*) öne çıkmaktadır. Duchamp’ın 1917’de katılım ücretini ödeyen herkesin katılabileceği, Bağımsız Sanatçılar Derneği’nin düzenlediği sergiye gönderdiği *Çeşme* adlı hazır-nesnesi bağlamın önem kazanmasında rol oynayan en çarpıcı örneklerden birisidir. Duchamp, “yaşamdaki sıradan bir nesneyi almış, onu yeni bir başlık ve bakış açısıyla öyle bir yere koymuştur ki, nesnenin kullanımsal anlamı yok olmuştur –nesne için yeni bir anlam yaratmıştır” (Bauman, 1987/1996: 158). Duchamp ayrıca, “...pisuarını savunmak üzere, sıhhi tesisat sisteminin ve köprülerin Amerika’nın dünya uygarlığına büyük katkıları olduğunu...” (Foster, 2011/2013: 225) vurgulamıştır.



Resim 8: Marcel Duchamp, 1917, *Çeşme*, 291 Art Gallery, New York.

Duchamp'ın bu hareketi aynı zamanda felsefi bir hareket olarak değerlendirilmektedir. Onun hazır-nesnelere sadece bazı yargıları yıkmamış, 'güzel'i reddederken kendisinden önceki Kant, Hume gibi filozof ve Hogarth gibi sanatçıların o güne kadar getirdiği estetik ve estetiğin temeli üzerine üretilmiş kuramları da sorgulamış; "daha önceleri sanatın ayrılmaz parçaları kabul edilen koşulları" (Danto, 2013/2014: 36) sanat kavramından da çıkarmıştır.

Sıradan bir pisuarın sanat eserine dönüşme serüveni bir dönemin sanata bakış açısını değiştirmiştir. Pisuarın belirli bir işlevi ve mekânı bulunmaktadır. Bu mekânlar dışında pisuarla karşılaşmayı bekleyemeyiz. Özgün/özdeşleşmiş mekânından koparılan

pisuar, müzeye getirilerek, izleyicinin beklentilerini yıkıma uğratmaktadır. Müzeye girdiğinde sanat nesnesiyle karşılaşmayı uman izleyici, pisuar karşısında “sanat eseri mi, değil mi?” sorunsalı ile karşı karşıya bırakılmıştır. Bir gösterge ya da temsil nesnesi olarak sanat eseri o andan itibaren başka bir ereksellik kazanmıştır: Sanat eseri soru sorar.

Danto'nun (2013/2014: 40) da aktardığı gibi Duchamp, “Bu çeşmeyi Bay Mutt'un kendi elleriyle yapıp yapmadığının hiçbir önemi yok. Onu o SEÇTİ. [...] O nesne için yeni bir düşünce yarattı” demiştir. Sanat nesnesi problematiği böylece gündeme gelmiştir ve “ne” olduğu/olması gerektiği tartışılmıştır. Nesnelerin bağlamlarından koparılıp yeni düşünceler ve sanatsal pratiklerle yerlerinin değiştirilmesi, yeni bir yöntem olarak sanatçıların kullandığı üretim biçimi halini almıştır. Kendi kendilerine birbiriyle ilişki kuramayan, bir araya gelemeyen nesnelere, aklın bir sonucu olarak bağlam oluşturacak duruma getirilirler. “Nesneler dünyanın tözünü oluştururlar. Bu yüzden bileşik olamazlar” (Wittgenstein, 1990/2013: 19). Nesnelere bir araya getirip tek bir bağlamda birleştirebilecek olan edim ise yaratıcı edim, yani sanattır; bu yüzden de tanımlanamaz.

Duchamp'la birlikte sanat tüm disiplinler içinde değişime uğramıştır. Heykel de alışlagelmiş kalıplarından kurtulmuştur. Bunun sonucunda: “Heykel adı altında sunulan kavramların, tekniklerin, formların ve materyallerin muazzam sıralanışı, bu disiplinin artık kuralları ve sınırları sabitlenmiş değişmez bir sanat formu olmadığını işaret ediyor” (Collins, 2008: 6).

Figür-zemin ilişkisi içerisinde, mekânın nesnenin var olmasının ön koşulu olduğu gerçeğinden daha önce bahsedilmişti. Yeri değiştirilen nesnenin yeni bir mekân içerisinde oluşturduğu anlamlar, hem kendi özsel niteliklerine, hem de yeni mekânın onu kabullenışı sürecinde nesneye sunduğu öğelere bağlı kalmaktadır. Bu çerçevede nesne

problematiklerini sanat ortamına sunmuş olan Duchamp'ın *Çeşme*'sinin, bir başka bağlamda da irdelenmesi gerekmektedir. Pisuar, bir sanatçı onu seçtiği ve önerilmiş bir nesne olarak sunduğu için mi sanat eseri kabul edilmelidir, yoksa bağlamını oluşturduğu yer bir müze olduğu için, yani müzeye girdiği için mi sanat eseri niteliği kazanmıştır? Müzeye giren her nesne sanat eseri olarak kabul edilmemektedir, fakat müzeye girdiği için zaten işlevini kaybetmiş olan pisuar, bu noktada sanat eseri niteliği kazanabilmektedir. Duchamp fonksiyon faktörünü kaybetmesi için pisuarı ters çevirerek sergilemiştir. Ancak pisuar, müzenin tuvaletinde değil, sergileme koordinatlarında olduğu için de işlevini yitirmiş olacaktır.

Bu anlamda figür-zemin ilişkisi oldukça önemli bir sorunsaldır. Sanat nesnesinin değişkeni mekândır.

“Sanayi toplumunda heykelin eski paradigmatları –alçı, mermer, bronz veya ahşap; modellenmiş, kalıba dökülmüş, oyulmuş veya kesilmiş– arkaik hale gelmeye mahkûmdu; aslında Benjamin Buchloh'a göre bu modeller [...] kesin olarak terk edilmişti”: Yani, Duchamp'ın ilk hazır-nesnesi [...] ile birlikte, bunlardan vazgeçilmiştir” (Foster, 2011/2013: 214).

Heykelin tipolojisinde göze çarpan çoğu unsur artık ötelenmekte, bağlam olarak mekân kendini göstermektedir. Böylece mekânın bağımsız bir uygulama alanı olarak sanat eseriyle etkileşimi bir gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Sanat saklar ve dünya üzerinde kendini saklayan tek şeydir” (Deleuze ve Guattari, 1991/2015: 160). Sanatın bir aktarım yolu olduğu açık bir gerçekliktir. Başlangıçtan bu yana kendini saklamış ve aktarmıştır. Deleuze ve Guattari “*Felsefe*

Nedir?” adlı eserlerinde sanatın nasıl başladığı hakkında fikirler üretmişlerdir. Bunu yaparken de “et” ve “kemik” metaforlarını kullanmışlardır.

Eti ayakta tutacak ikinci bir öge olmasaydı, belki de bu bir karmaşa ya da bir kaos olurdu. Et bir oluşun termometresinden başka bir şey değildir. Fazla yumuşaktır et. İkinci öge kemik ya da kemik çatısından çok evdir, zırhtır. Beden evin içinde gelişir (ya da bir eşdeğerinin içinde, bir kaynakta, bir koruda). İmdi, evi tanımlayan şey “yüzeyler”dir, yani ete zırhını veren, değişik biçimlerde yönlendirilmiş düzlem parçalarıdır (Deleuze ve Guattari, 1991/2015: 176).

Deleuze ve Guattari, eti ‘beden’ ile, kemiği de ‘ev’ ile ilişkilendirmişler, ev olmadan bedenın korunaksız olacağını vurgulamışlardır. Bu bağlamda insanın kendisine ev/alan yaratma çabasını anlamak mümkündür.

Sanat belki de hayvanla, en azından bir yurtluk belirleyen ve bir ev yapan (bu ikisi birbiriyle ilişkilidir, hatta bazen, adına konut denen şeyde birbirine karışır) hayvanla başlar. Yurtluk-ev sistemiyle, cinsellik, döl verme, saldırganlık, beslenme gibi, birçok organik işlev şekil değiştirir, ama yurtluğun ve evin ortaya çıkışını açıklayan şeyin bu değişiklik değil, daha çok bunun tersi olması gerekir: Yurtluk, salt işlevsel olmaktan çıkarak, işlevlerdeki bir değişimi mümkün kılan, ifade çizgileri haline gelen duyumluluğun, katıksız duyulur niteliklerin su yüzüne çıkmasını gerektirir (Deleuze ve Guattari, 1991/2015: 180-181).

Ev bir gereklilik olmakla birlikte, başka eylemlerin gerçekleşebilmesi içinde ön koşul olarak karşımıza çıkmaktadır. Yapılagelen edimlerin biçim değiştirmesini de sağlayan, insanın modernleşme macerasında alışkanlıklarını ve deneyimlerini değiştirip, geliştirdiği, yeni üretimler ve yaratılar ortaya çıkardığı bir alandır ev.

Sanat etle birlikte değil, ama evle birlikte başlar; bu yüzdendir ki mimarlık, sanatların birincisidir. Dubuffet ham sanata ilişkin belli bir durumu yakalamaya çalıştığında, öncelikle eve çevirir yüzünü ve bütün yapıtı, mimarlık, yontu ve resim arasında yükselir. Ve, en bilgece mimarlık, biçime yöneldikçe, durmadan düzlemler, yüzeyler yapar ve bunları birleştirir. Bundan ötürü mimarlığı, resimden sinemaya kadar bütün öteki sanatlara kendini dayatacak

“çerçeve” olarak, farklı biçimlerde yönlendirilmiş çerçevelerin iç içeliği olarak tanımlamak mümkündür (Deleuze ve Guattari, 1991/2015: 183).

Ev, belki de, insanın yarattığı ya da oluşturduğu ilk kavramlardandır. “Çünkü ev, bizim dünyadaki köşemizdir. Çok kez söylendiği gibi, ilk evrenimizdir. Ev, gerçek bir acundur” (Bachelard, 1957/2008: 38). Ev ile başlayan, insanın tasarlama, yapılandırma, oluşturma süreci, daha sonra hayatın bütün alanlarına yayılmış, ‘ev’ tözünden kopmamıştır. Bachelard da bu durumu “...gerçekten oturulan her uzam, ev kavramının özünü barındırır kendinde” (Bachelard, 1957/2008: 39) sözüyle dile getirmiştir. Bu ilişki sanat ortamında incelendiğinde, yine kendisini göstermektedir.

Mimari, tarih boyunca sanatın realize olmasında önemli bir unsur olmuş, farklı görevler üstlenerek kimi zaman sanat algısına yön vermiş, kimi zaman da sanatın kullanılış ya da uygulanış biçiminde yardımcı bir unsur olarak yer almıştır.

II.2. İletişimsel Kurgu Olarak Mekân-Yapıt İlişkisi

Mekân kavramı, daha önce incelediğimiz gibi, birçok alanda odak noktasında bulunmuş bir tartışma konusu olmuşsa da mimaride 1890'lara kadar sözü edilmemiştir. Mekânın, mimarinin temeli olduğu düşüncesi ya da mimarinin, mekânı biçimleme ve tasarlama sanatı olduğu gerçeği, 20. yüzyıla gelindiğinde sanatçıların da ilgisini çekmiştir. Mekân artık sanatın ve sanatçının da problemi ya da araç-gereci haline gelmiştir. Daha önce fiziksel ve zihinsel olarak kategorize edilen mekân, üçüncü bir alternatif olarak ama zihinselliğin zemininde gelişerek sanatsal bir kategori kazanmıştır. Sanatsal mekânları, sanatın icra edildiği (sanat eserinin içinde barındığı, bizzat mekânı kendine konu edinmiş sanat edimleri vs.) alanlar olarak tanımlayabiliriz. “Mekân, modernizmde gerçeğin içinde

üretildiği ve içinden algılandığı bir bağlamdır. Yalnızca boşluğuyla değil, daha çok kavramsal yapısıyla algılanır ve tanımlanır” (Kahraman, 2005: 271). Ancak bu durum mekâna yüklenen anlamların artmasıyla ve mekân kavramının sanatsal platformdaki misyonunun değişmesiyle birlikte farklılık göstermiştir. Sanat-mekân ilişkisi Duchamp ile birlikte sorgulanmaya başlamış, üzerine yürütülen fikirler 1960 sonrası sanat akımlarıyla birlikte büyük bir ivme kazanmıştır. Sanatçıların sergiledikleri eserler ister istemez buldukları mekânla etkileşim içerisine girmiştir. Bu etkileşim sanatçıları mekânı sorgulamaya veya eserlerini direkt olarak mekân üzerine oluşturmaya itmiştir.

Mimari mekân, “içinde çeşitli eylemlerin geçtiği, tanımlanabilen bir biçimi, dokusu, rengi olan fiziksel bir gerçekliktir” (Soygeniş, 2006: 99). Ancak fiziksel bir gerçeklik olan mekân aynı zamanda psikolojik olarak da okumalar kazanmaktadır. Aklın bir yetisi olarak anlam yüklenebilen mekânlar kendi bağlamlarından çıkarılıp yeni oluşumlar içerisine sokulabilmektedir. Örneğin; bir mekân hiçbir fiziksel özelliği değiştirilmeden farklı amaçlar için kullanılabilir. Bu da yapılan eylemin niteliğine göre mekânın okumasını değiştirmekte; mekânla etkileşime giren sanat nesnesi de mekânın durumsal özelliklerini başkalaştırmaktadır. Hal Foster’ın ‘durumsal ilke’ diye adlandırdığı ilke, “heykelin mekânın soyutlanmış haliyle değil, yerin özellikleriyle ilişkiye girmesidir; böylece yeri, aşkın biçimde temsil etmek yerine, içkin biçimde yeniden tanımlar” (Foster, 2011/2013: 210). Yeri yeniden tanımlayan, dolayısıyla mekânı yeniden üreten sanat yapıtı, anlam kaymalarına sebep olmaktadır. Bu anlam kaymaları hem mekânın, hem de eserin barındırdığı ya da işaret ettiği düşünce, algı, amaç ve bağlamlarda değişiklikler yaratmaktadır. Carolyn Christov-Bakargiev de bu durumu şöyle açıklamaktadır:

Bazen sanat yapıtları gibi simgesel düzene ait yapıtların; hikâyeler, tarih ve söylenceler aracılığıyla imgesel sistemlerimize girmiş olayların meydana geldiği yerlere yerleştirilmesi bile sanat yapıtlarını dönüştürmeye yeter; söz konusu yapıtlar ayinsel ve büyülü bir hayata kavuşur.

Bağlamları, bizim eksiklik/mevcudiyet, gerçek/imgesel veya şimdi/geçmiş gibi huzurlu kategori ve ayrımlarımızı sarsan bir kısa devreye yol açar. Böyle bir sarsıntı sanat yapıtlarının iş görme, fail olma ve dünyayı dönüştürme gibi kabiliyetlerinin önünü açar (Christov-Bakargiev, 2015: 28).

Mekânın sanatsal mecrada kullanımını aslında çok da eski değildir. Her ne kadar bilinçli bir mekân sorunsalına temellendirilmemiş olsa da O’Doherty şöyle açıklar:

Bir sanatçının radikal bir biçimde kendi mekânını oluşturarak resimlerini astığı ilk modern olay ise, sanırım, Courbet’in 1855 Sergisi’nin hemen dışında gerçekleştirdiği tek kişilik Salon des Refuses’dır. Pek şaşırtıcı bir yapmadığı kanısındayım ama, yine de vurgulamak gerekir ki bir modern sanatçı ilk kez kendi yapıtının bağlamını kendisi kurgulamış ve sanatının değerinin biçilmesi sürecini kendisi şekillendirmiştir (O’Doherty, 1976/2013: 41).

O zamandan bu yana sanat elbette ki birçok kırılma yaşamıştır, fakat mekân her zaman önümüzde duran bir sorunsal olarak varlığını belli etmiştir. Mimarinin mekân ya da mekânın mimari olarak görülmesi hızlı olmasa da değişim geçirmiş, mimariden bağımsız, özgür bir platform olarak mekân sanatçıların oyun alanı haline dönüşmüştür. Zaten sanat da Duchamp’ın dediği gibi: “Sanat bütün zamanlarda bütün insanlar arasında oynanan bir oyundur” (Bourriaud, 1998/2005: 29).

Ahu Antmen’in de vurguladığı gibi, Carl Andre’nin yapıtlarıyla ilgili, “Heykellerimi kalıba dökerek ya da yontarak yapmıyorum. Aksine, heykelin kendisini mekânın yontulması olarak görüyorum, mekânı şekillendirmek için kullanıyorum” sözlerini, mekâna yönelik bu algısal dönüşümün bir işareti saymak mümkündür (Antmen, 2013: 10). Mekân üzerine düşünülen, dönüştürülen, dönüştürülmüş haliyle yeni bir estetik nesne önermesi haline gelmiştir. Peki, bu değişim nasıl gerçekleşmiştir?

Çalışmanın bu kısmında değerlendirilecek olan nokta, mekânın bu değişim sürecinde yapıtı saklayan, ona ev sahipliği yapan rolünden çıkıp, nasıl “nesne” rolüne büründüğü, nasıl fiziksel bir dil halini aldığıdır.

1950'lere kadar olan dönemde sanat kendisini galeri ve müzelerde sergilemekteydi. Galeri ve müzelerin tekelinde işleyen bu süreç Duchamp'ın bu alışıldık mekânları sorgulayan nesnelere ile birlikte sekteye uğrasa da Postmodern döneme kadar etkisini yitirmemiştir. 1950 sonrası sanatına bakıldığında kavramsal sanat, asanblaj, happening (*oluşum*), performans, minimalizm, arazi sanatı gibi hareketlerin ya da sanat edimini düşünme/uygulama biçimlerinin ortaya çıkmasıyla, mekânın salt özellikli anlamından kopması, yeni bir uygulama sahası veya yeni bir dil olarak kendini göstermesi süreci başlamıştır. Bu hareketlerin birbirinden bağımsız ele alınması imkânsız olsa da, çalışmada özellikle değinilecek olan, minimalist ve arazi sanatçılarının mekânı ele alış biçimleridir.

Sanatın form üzerinden hareketle icra edilmesi, minimalizme gelindiğinde yeni bir algı kazanmıştır. Yine form üzerinden işlerini gerçekleştiren sanatçılar, bu formları minimal düzeyde tutarak, hem yapıtın "biricik"liğini, hem mekânla olan ilişkisini hem de izleyici ile kurduğu ilişkiyel bağı sorgulamışlardır. Formların olabildiğince sadeleştirilmesi, postmodern dönem toplum yapısına bakıldığında çok da saçma kalmamaktadır.

...kentsel evrende yaşanabilir mekânların darlığı nedeniyle, nesnelere ve mobilyaların ölçeklerinin de küçüldüğünü, giderek daha kullanışlı olmaya yöneldiğini görüyoruz: Sanat yapıtı, kentsel çerçevede uzun süre derebeylerine yaraşır bir lüks gibi göründüyse de (hem evin hem de yapıtın boyutları, sahiplerinin döküntü insanlardan ayırt edilmesini sağlıyordu), yapıtların işlevindeki ve sunulma biçimindeki değışim, sanatsal deneyimin giderek kentlileştiğini gösteriyor (Bourriaud, 1998/2005: 23).

Bourriaud'nun da vurguladığı gibi kentleşme ve kentlileşme durumu söz konusu idi. Özellikle II. Dünya Savaşı sonucunda yeniden kentleşmenin ve toplum yapılanmasının görülmesi, sanatın da dinamiklerini bu yönde etkilemiştir.

Galeri ve müzelerin egemenliği hâlâ devam etmektedir ve bu indirgenmiş, sadeleştirilmiş ya da formsuzlaştırmaya çalışılmış sanat eserlerine galeriler ve müzeler sanat statüsüne kavuşturmaktadır. Bu durumu O’Doherty (1976/2013: 64) “Minimalizm aracılığıyla da gördüğümüz gibi, bu noktada sanatın yeniden dönüşüp gerçeklik kazanması mümkündür; galeri nesneye zaten sanat statüsü kazandıracaktır. Sanatta idealizmi yok etmek zordur, çünkü boş galerinin kendisi sanatmış gibi yapar ve böylece sanatı korur” şeklinde açıklamaktadır. Hal Foster, Minimalizm hakkındaki görüşlerini şu şekilde ifade etmektedir:

Benim minimalizmden anladığım, başlangıçtaki indirgemenin, uzun süreli bir karmaşıklık hazırlamak için yapılmasıdır; böylece, (kavrayışta ânında belirlediği, hatta aşkın olduğu düşünülen) forma dair her türlü ideallığın karşısına, (özgül mekânlardaki özgül bedenlerde değişik sürelerle meydana gelen) algının olumsuzluğu çıkarılır. Bir başka formülasyon da şudur: Minimalist gerilim, geometrik bir formun (zihinde kavranan) doğrudan yapısı ile, çoklu şekillerinin farklı açılardan yarattığı (algıyla tecrübe edilen) görüngüsel etki arasında doğar (Foster, 2011/2013: 167).

Bu anlayış Robert Morris’in heykellerinde kendini göstermektedir. Morris’in heykellerine bakıldığında heykelin tanımlayıcı niteliklerinin yani tipolojisinin, kübik formlara dönüşümünü, bu bağlamda yapının “ne”liği sorusuna felsefi bir yaklaşım getirerek, özellikle mekân ve izleyiciyle olan karşılaşmasında düşünsel süreçlerin önemini vurguladığını görmekteyiz.

Sanat eserleri bu ortamlarda çoğunlukla çarpıcı olmaya devam etse de, bu tür bağlamlar, sanatın eleştirel gücünü, özellikle mimarlıkla ilişkisi çerçevesinde zayıflatır. Ancak bu çarpıcılığın da işaret ettiği bazı gerçekler var. Uzun zaman önce, minimalizmin baş düşmanı Michael Fried, bu sanat uygulamalarını “teatral” diye nitelendirerek mahkûm etmişti; bundan kastı şuydu: Sanatın güncel mekâna geçmesi, gündelik zamana açılmasını da beraberinde getiriyor (çünkü mekânı bu şekilde deneyimlemek için zaman gereklidir); böylece, görsel sanatların ayırt edici özelliği –yani, hem tamamen görsel bir tabiata sahip olma, hem de neredeyse ânında algılanma özelliği- zedeleniyordu (“teatral” nitelemesi, minimalizmin, seyircisini baştan çıkarıcı etkilerden yoldan çıkarmaya çalıştığını ima ediyordu) (Foster, 2011/2013: 180).

Heykelin bir çırpıda görülememe, ya da başka bir deyişle, düşünsel sürecin de sanat yapıtının içine dâhil olmasıyla, onun ilk bakışta anlaşılramaması, üzerine düşünmek ve fikirler üretmek zorunda kalma durumu, minimalist sanatçılarının temel ilkelerinden biri olmuştur.

Robert Morris bu durumu şöyle ifade etmektedir: “Çünkü kübik biçimi ve uygulayabileceği baskıyı göz önüne alacak olursak, odanın uzamı da yapılandırmaya katılan bir etmendir” (Gintz, 2010: 90-91)



Resim 9: Robert Morris, 1965, *İsimsiz*, Tate, Londra.

Morris'in yapıtının hem minimal form düzeyinde kalması hem de ayna ile kaplı olması sayesinde izleyici hem yapıtı, hem mekânı, hem sanatçayı, hem de kendisini

aynı anda görerek, bu bütünsel/kurgusal atmosferde sanat kavramını daha iyi değerlendirebilmektedir.

Heykelin bir takım niteliklerini yoksunluk olarak gören Baudelaire'den aktaran Foster şöyle yazmıştır:

Baudelaire heykelin temeliyle ilgili bu yoksunluk hakkında, 'zamanın pusunda, heykelin kökeni kaybolmuştur. Bu nedenle heykel, bir Karayip sanatıdır,' diye yazar. *1846 Salonu* yazısının 'Neden Heykel Bıktırıcıdır?' başlıklı kısmında, büyük şair ve eleştirmen, heykelle ilgili bazı şikâyetlerini tekrarlar: haddinden fazla materyalist, resme kıyasla 'tabiata çok daha yakın', haddinden fazla muğlak, ve etrafında gezinilerek bakılan bir nesne olarak 'aynı anda çok sayıda yüzeyi sergilediği' için resme göre çok daha değişken [...] 'Karayip' nitelemesiyle Baudelaire, heykelin primitif, hatta fetişleştirilmeye müsait olduğunu ima eder (Foster, 2011/2013: 217).

Yoksunluk olarak nitelendirilen bu özellikler, yeni dönemde düşünsel gerçekliklerle temellendirilerek, üretilen yapıtların bilinçli bir kurgusallık kazanmasını sağlamıştır. Bu kurgusallık yapıtın sergilenmesiyle birlikte sanatçının tekelden çıkıp toplumsal/kamusal bir alan yaratmaktadır. Bourriaud'nun (1998/2005: 25) da vurguladığı gibi, "...sergi, günlük hayatı düzenleyen ritme ters ritimleri olan zamanlar, özgür alanlar yaratır, insanlar arasında, bize dayatılan 'iletişim bölgeleri'ndekinden farklı bir ticaretin gelişmesini kolaylaştırır".

Forma dayalı, bir form üzerinden hareketle yaratılan sergi ortamı, yaratılacak yeni alanların ya da ilişkilerin temeli niteliğindedir.

Sanatçı, formun üzerinden bir diyalog başlatır. Bu durumda, sanatsal pratiğin özü, birtakım özneler arasında ilişkilerin keşfedilmesinde yer alır; her sanat yapıtı, ortak bir dünyada yer almaya yönelik bir öneri; her sanatçının işi de, dünyayla kurulan ilişkilerden bir demet olur; bu ilişkiler daha başkalarını doğurur ve bu böylece sonsuza dek devam eder (Bourriaud, 1998/2005: 34).

Çok geçmeden mekân kavramı yapıt kavramına üstün gelmektedir ve formun niteliği anlamını, önemini yitirmektedir. Sergilemenin ya da “buluşma” olarak adlandırırsak sanat birlikteliğinin, dolayısıyla mekânın yani buluşma alanlarının betimleyici özelliği sanat yapıtının önüne geçmektedir. Önceden haberli, anlık toplulukların buluşma noktası sanatın ilişkisel bir form almasını sağlamaktadır. Çünkü:

Sergi, böylesi anlık toplulukların kurulabildiği ayrıcalıklı mekândır; topluluklar, farklı ilkeler üzerinde şekillenebilir: Sergi, sanatçının, seyirciden hangi seviyede katılım beklediğine göre, yapıtların doğasına, önerilen ya da temsil edilen toplumsallaşma modellerine göre değişen özgün bir ‘mübadele alanı’ yaratacaktır (Bourriaud, 1998/2005: 27).

Sanatın bu denli ilişkiler üzerinden hareket etmesi Minimalizm’in yavaş yavaş çöküşüne ya da etkisini yitirmesine sebep olmuştur.

Form, genellikle, bir içeriğin karşıtı olan bir sınır olarak tanımlanır. Ama estetik, bir form ve kaynak kar(ış)masına, formun kaynağa yaratıcılık açısından denk olmasına gönderme yaparak ‘formel estetik’ten söz eder. Bir yapıt, plastik formunun üzerinden tasavvur edilir; yeni sanatsal pratikler hakkındaki en yaygın eleştiri de zaten, onların herhangi bir ‘formel etkiye’ sahip olduğunu yadsımak, ya da eksikliklerini ‘formun erimesinden’ bilmek yönündedir. Çağdaş sanatsal pratikler gözlenirken, ‘formlardan’ çok, ‘oluşumlardan’ söz etmek yerinde olur: Bir tarz ve bir imzanın aracılığıyla kendi üzerine kapanan bir nesnenin tersine, güncel sanat, bir sanatsal önermenin sanatsal olsun ya da olmasın, başka oluşumlarla kurduğu dinamik ilişkinin, buluşmanın dışında form olmadığını göstermektedir (Bourriaud, 1998/2005: 32-33).

Form artık başka dinamiklerde kendini göstermektedir. Form, mekânı biçimlendiren bir araç görevi görmektedir. Dan Flavin’in (1933-1996) işlerine baktığımız zaman formdan çok mekânı sınırlama, kurgulama çabası görmektediriz. Bu sınırlama çabası 1960’lardan ölümüne kadar Flavin’in işlerinde devam etmektedir. Buna göre çıkarım yapılırsa mekân kavramı önemini yitirmemiştir ki, günümüzde dahi mekân, uğraşılan mecraların en önemlilerindedir.



Resim 10: Dan Flavin, 1996, *İsimsiz*, The Menil Collection, Houston.

Işığın mekânı sınırlayan, biçimlendiren ve tanımlayan etkisini kullanan Dan Flavin sınırlarına dokunulamayan ancak, görülebilen yapıtlar ortaya koymuştur. “1963’den beri mekânı strüktüre etmek için farklı boyutlarda ve farklı renklerde neon lambalarıyla çalışmaktadır. Sanatçı bunlarla mekânın sınırlarını belirler, mekânı örgütler ya da mekân içinde görsel bir olgu yaratır (Germaner, 1997: 43).

Nasıl ki diğer bütün hareketler, akımlar sanatın ya da sanat yapıtının “ne olduğu” sorusundan hareketle yola çıktıysa;

Aynı şekilde Minimalizm de ilkin sanatın gerçekliğini ve onun varlık nedenleri olan diğer öğeleri reddederek işe koyulmuştur. Aslında bir bağlam gerçeğini yadsımayı hiç de düşünmeden işe başlamasına rağmen (Minimalizmin ilk önemli atılımının Flavin’in, Tatlin İçin Anıt’ı olduğunu [1916] anımsayalım) önce kendisine güçlü bir çıkış yapmak, daha sonra da ayakta kalabilmek ve kendisine bir varoluş nedeni oluşturmak çabasıyla bu tavrını derinleştirmiş, sonuçta o da kendi kendisiyle çatışır ve kendi kendisini yadsır, değiller hale gelmiştir (Kahraman, 2005: 146-147).

Galeri ve müzelerin sanatın tekeli elinde bulundurduğunu tekrar vurgulamak gerekmektedir. Öyle ki, ticaretin unsuru haline gelmekte olan sanat, tekeli elinde bulunduran bu patronların istekleri doğrultusunda savrulmaya başlamıştır.

Bu toplumsal aralıkta, sanatçı, sergilediği simgesel modellerin sorumluluğunu üstlenmek zorundadır: Bütün tasvirler (ama çağdaş sanat, tasvir etmekten çok örnekler, toplumsal dokudan ilham almaktan ziyade onun içine girer), toplumun içinde oldukları yerden başka bir yere aktarılabilirler değere işaret eder. Temelinde ticaretin bulunduğu bir insan etkinliği olarak sanat, bir etğin hem nesnesi hem de öznesidir. Ve ötekilerin tersine, *kendini bu ticarete sergilemekten başka bir işlevinin olmaması*, bu durumu iyice pekiştirir (Bourriaud, 1998/2005: 27).

Galeri mekânından kopuşun bir nedeni bu iken, bir diğer neden de Antmen'in açıkladığı gibi; "1950'lerden itibaren assemblaj, mekân düzenlemesi (*environment*), oluşum (*happening*), performans, enstalasyon gibi yeni ifade biçimleri, resim ve heykel gibi geleneksel kategorilerin sınırlarını zorlamak bir yana, mekânla ve izleyiciye daha yakın, daha içli dışlı, daha karşılıklı bir ilişkiye dayalı yeni bir anlayış getirmiş" olmasıdır (Antmen, 2013: 10).

Yukarıda adını andığımız sanat edim biçimlerinde eserler üreten sanatçılar sanatın ilişkiler bütünü olduğunu iddia etmektedirler. Bu sanatçılara göre sanat; "daima farklı seviyelerde ilişkisel, yani toplumsallığın bir etmeni ve bir diyalog kurucu olmuştur" (Bourriaud, 1998/2005: 24). Bir diyalog başlatan sanatçı bunu her zaman aynı yöntemle yapmak zorunda değildir. Mekân da sanat eseri kadar değerli bir unsur olarak aynı oranda kendini sunmaktadır. "Çünkü sanatsal 'şey' bazen kendini bir 'olay', ya da, (onu bir form, bir dünya haline getiren) bütünlüğü tartışma konusu edilmeksizin, zaman veya uzamda meydana gelen bir olaylar bütünü gibi gösterir" (Bourriaud, 1998/2005: 31).

Mekânın ve toplumsallığın biraradalık, eşzamanlılık gibi kavramlarla açıklanabileceğini çalışmanın I. Bölüm'ünde açıklanmıştı. Şimdi görülmektedir ki, sanat eseri-mekân ilişkisi çerçevesinde yapıtlar, “ilişkisel uzam-zamanlar, kitle iletişimi ideolojisinin baskılarından kurtulmaya çalışan insanlararası deneyimler üretiyorlar; bir bakıma, alternatif sosyalleşme biçimlerinin, onların inşa edildiği mekânlar” (Bourriaud, 1998/2005: 72). Auge'de bu duruma şöyle bir bakış açısı getirmektedir: “Sanatta modernlik, yerin bütün zamansallıklarını, uzamda ve sözde sabitleştirdikleri şekilde saklar” (Auge, 1992/1997: 85).

Galeri mekânının sonu elbette ki gelmemiştir ancak, sanatçılar daha özgür davranabilecekleri alanlar yaratma çabası gütmüşlerdir. Bu çaba öncelikle galeri mekânı sınırları içerisinde başlamış, “enstalasyon” gibi disiplinler ortaya çıkmıştır. “Minimalizmden sonraki sanat hem izleyiciyle ilişki kurmak hem de mimariyi sanata eklemlendirmek üzere müze mekânıyla daha fazla hemhal oldukça, mekân, resim asmak için kullanılan bir duvar veya bir heykelin kaidesi kadar önem kazandı ve birçok sanatçı tanımını gereği yerleştirme sanatçısı oldu” (Foster, 2011/2013: 178).

Yapıtın, mekânla olan ilişkisi:

...modernist sanatın mecraya-özgü paradigmasına dayanır; ama bu paradigma Serra'nın kuşağı için geçerli değildir. O da modernizmin en temel sorusunu, “mecra nedir?” sorusunu sorabilir, ama yanıtı, modernist anlamda bir heykel ontolojisini hedeflememektedir. Serra mecradan kaçmaz; tam tersine, mecra kavramına (minimalizm, fluxus, Arte Povera gibi akımlara mensup çağdaşlarının tersine) sıkı sıkıya bağlıdır. Ancak, bu kategori, kısmen Serra'nın yarattığı örneğin gücüyle değişmiştir; günümüzde heykel, önceden verili değildir, önerilmeli, denenmeli, üzerinde yeniden çalışılmalı ve yeniden önerilmelidir (Foster, 2011/2013: 202).

Galerilere alternatif olarak, yeni özerk mekân önermeleri, sanatın hem çerçevesini genişletmiş, hem de bu yeni mekânlar kendi bağlamlarını yapıta aktarabilmiştir. Söz konusu bir örnek vermek gerekirse, sanayileşme üzerine bir yapıt ya da

gönderme üretebilmek için, yapıt üzerinde oynama yapmak yerine, yapıtı bu göndermeyi sağlayacak özellikli bir mekâna yerleştirmek hem daha pratik bir yol, hem de daha çarpıcı durumsal vurgular yapabilecektir. Bu konuyu Foster da şöyle özetlemiştir: “...sanat-mimarlık kompleksinin mevcut yapılanışı, eski sanayi yapılarının yeni sanat mekânları olarak tasarlanmasında olduğu gibi, işlevlerde beklenmedik bir dönüşümü içermekle kalmıyor, daha da önemlisi, bir zamanlar birbirinden görece ayrı olan alanları –sanat ve ekonomiyi– kusursuzca kaynaştırıyor” (Foster, 2011/2013: 170).

Yeni sanatsal mecraların ortaya çıkışı, mimari özellikler taşımayan mekânların da sanatsal pratikler içinde yer alabileceği gerçeğini doğurmuştur. Arazi sanatçıları diyebildiğimiz sanatçılar sayesinde algısal gerçeklik kazandırabildiğimiz bütün alanların sanatsal mecra olarak kullanabileceğini bize göstermiştir.



Resim 11: Robert Smithson, 1970, *Spiral Jetty*, Great Salt Lake, Utah.

Robert Smithson'un heykelin bilinen anlamlarını yıktığı, gerek malzeme, gerek araç-gereç, gerekse boyut ve mekân anlamında farklılıklar gösteren “*Spiral Jetty*” adlı çalışması, çalışmanın yine I. Bölüm'ünde değindiğimiz “ayrıcalıklı an–herhangi an” meselesinin bir başka boyutuna, “ayrıcalıklı mekânlar–herhangi mekânlar” açılımına işaret etmektedir. Artık ayrıcalıklı sanatsal mekânlar yoktur, bunun yerine bütün mekânlar sanatın icrasının bir parçası haline gelmiştir.

“...Serra 1973'te ‘heykel deneyimi’ni, sınırları ‘hareket aracılığıyla’ çizilmiş bir ‘yer topolojisi’, ‘peyzajda yürümenin ve peyzaja bakmanın diyalektiği’ olarak tarif edebiliyordu” (Foster, 2011/2013: 207) sözleriyle, heykelin tanımının değiştiğine işaret eden Hal Foster, mekânın ve zamanın yapıtın içine dâhil olduğu açıkça görülmektedir.

Brian O’Doherty de “eğer sanat herhangi bir kültürel gönderme içeriyorsa (kendisinin de “kültür” olmasının ötesinde) hiç kuşkusuz ki bu göndermelerin, mekânı ve zamanı nasıl tanımladığımızla bir ilgisi vardır” (O’Doherty, 1976/2013: 56-57) diyerek yapıtın mekânsallık ve zamansallık kazandığını doğrulamaktadır.

Bu durum kimi eleştirmenlerin, sanatın sıradanlaştığı görüşünde tepkiler vermesine neden olsa da, sanat ve yapıt belki de hiç olmadığı kadar özgür bir konuma gelmiştir.

Mekân bugün elbette artık herhangi bir tehdit içermemekte ve hiyerarşilerini yok etmiş görünmektedir. Mitolojilerinin içi boşaltılmış, retorığı çökmüştür. Artık ayırt edilebilir bir etki alanı değildir. Bu durum mekânın “dejenerasyonu” değil, “özgürlük” denilen bir soyutlama adına kendi değerlerinin üstüne bir çizgi çeken gelişmiş bir kültürün sofistike adettir. Artık mekân birtakım şeylerin olup bittiği bir yer olmaktan çıkmış; aksine birtakım olgular, mekânı mekân kılmaya başlamıştır (O’Doherty, 1976/2013: 57).

Sanat yapıtı-mekân ilişkisi çerçevesinde, ilişkisel bir kurgu olarak mekân tanımlaması yapabilmek adına mekânın özgürleşmesi süreci yine sanat yapıtının etrafında

çevrelense de, mekân, mekânsallık, yer gibi kavramlar, yapının bağlamını oturtmak amacıyla kullanılmak ya da göz ardı edilmemek zorundadır.



III. BÖLÜM

III.1. Mekânı Kendisine Sorun Edinmiş Sanatçılar

Sanat tarihi içerisinde önemli bir yere sahip olan Joseph Beuys'un getirdiği “sosyal plastik” ya da “sosyal heykel” söylemi mekânın ne olduğuna ya da sanat edimi dâhilinde mekân kavramının algılanma biçimine ilginç bir yaklaşım getirmektedir.

Beuys'un sanatı insan yaşamı ile sanat eseri arasında bir noktada yer almaktadır. Öyle ki yapıtlarına baktığımız zaman, eserlerinin temelinde kendi yaşantısının yer aldığını görmekteyiz. Beuys yaşantının sanat edimiyle olan ilişkisini yorumlarken; hayatta kalılabiliyorsa bu dünyada barınabildiğimizden, dolayısıyla yetenekli olduğumuzdan ve bu bağlamda ilişkilendirilecek olursa herkesin sanatçı olabileceğinden bahsetmektedir. Ona göre herkes bu potansiyele sahiptir ve gerçekleştirememesi için hiçbir neden yoktur. Ancak bireyin ortaya bir sanat nesnesi koymadan, öncelikle kendi yaşantısını, düşüncelerini ve dünyayı algılayış şeklini biçimlendirmesi gerekmektedir.

Joseph Beuys'a göre, “nesnelere barındırdığı tüm izler ve değişebilirlik nitelikleriyle, zaman ve uzam arasındaki geçişken süreçleri yansıtmaktadır. Böylece nesnelere, güncel yaşamdaki sıradanlıklardan öte, yaşamsal olanın izini barındırdıkları için bir düşünsel önerme de sunarlar” (Şahiner, 2001: 65).

Beuys kendi sanatını “sosyal plastik/heykel” kavramı ile açıklamaktadır. Kendi yaşamını kuran, düşüncelerini biçimlendiren ve bir dünya görüşü oluşturan bireyin, hem bireysel hem de toplumsal bir hareketle dünyayı yeniden biçimlendirebileceğini söylemektedir. Ona göre değişim öncelikle düşünmeyle başlamaktadır. Plastik nesnenin ya da heykelin ne olduğu üzerine tartışılacak olursa, yaşantıyı ve düşünmeyi sanatının

temeline koyan Beuys'un sosyal bir yapı oluşturma, uzamda birlikte hareket edebilme, düşünce alışverişi gibi eylemlerin sanat olabileceği düşüncesine varabilmekteyiz.



Resim 12: Joseph Beuys, 1982, *7000 Oaks*, Documenta VII, Kassel.

1982 yılında Kassel şehrinde yapılan Documenta VII'ye, “potansiyel sanatçılar” ile birlikte 7000 adet ağaç dikerek katılan Joseph Beuys, ütopyik bir düşünceyi gerçekleştirmiştir. Bu bağlamda herkesin sanatçı olabileceğine vurgu yapan Beuys aynı zamanda ilişkisel sanat edimi gibi bir takım yeni kavramların ortaya çıkmasını da sağlamıştır.

Joseph Beuys hem sanatçının yeni bir tanımını bize işaret etmekte, hem de sanatın icra edildiği, edilebileceği yerlerde de bir takım yenilikler getirmektedir. Kassel'de gerçekleştirdiği 100 gün süren performansında izleyicilerle sanat, toplum vs. gibi konular

üzerine konuşan Beuys, düşüncenin ve sosyal paylaşımın önemini bir kez daha vurgulamıştır. Bu çatı altında düşünmek gerekirse, bu eylemin nesnesi “konuşma”dır. Düşüncelerimiz, seslerimiz sosyal plastik bir değere sahiptir.

Beuys’un düşüncelerinden yola çıkacak olursak; düşünebiliyorsak ve paylaşabiliyorsak, bunları gerçekleştirirken ilişkisel bir durum ortaya çıkıyorsa, diyebiliriz ki; kamusal bir alan yaratabilmekteyiz. İletişim kurma biçimimiz yeni bir kamusal alan yaratabilmekte, sesimiz boşluğu dolduran bir alan oluşturarak “mekân” niteliği kazanabilmektedir.

Öyleyse mekân kavramından ne anlamak gerekmektedir? Mekânın nitelikleri nelerdir? Her şey mekân olarak adlandırılabilir mi? Sanatçılar bu durumda mekânı nasıl ele almaktadırlar? Bunun gibi sorular daha da çoğaltılabilmektedir. Her sanatçı yapıtını gerçekleştirirken istese de istemese de bu sorulara yanıt aramakta, mekânı kullanma biçimi yapıtın anlamına dâhil olmakta ve bütün bunların sonucunda da sanatçı yapıt mekân ilişkisinin kefilî durumuna gelmektedir.

Çalışmanın bu bölümünde mekânı kendisine sorun edinmiş, mekânı fiziksel ya da zihinsel olarak kullanan sanatçı örnekleriyle, buraya kadar yapılan teorik çalışmaların somut bir sunumu yapılacaktır.

III.1.1. Yapıt İçin Mekân-Mekân İçin Yapıt

Sanat nesnesinin üretim sürecinde irdelenmesi gereken mekân kavramı bir şekilde yapıtın ortamında yer almaktadır. Kimi sanatçılar ürettikleri yapıtların istenen şekilde algılanması için doğru mekânı ararken, kimi sanatçılar da önce mekânı deneyimleyip, sonra yapıtlarını üretmektedirler.

Xurban Collective 2000-2012 yılları arası sanatsal çalışmalarını sürdürmüş, Hakan Topal ve Güven İncirlioğlu tarafından kurulmuş, dünyanın dört bir tarafına dağılmış bir kolektiftir. Çalışmaları temelde güncel, sosyal ve politik meselelere, göç sorunu gibi problemlere dayanmaktadır. Aktif olarak 12 yıl boyunca çalışmalarını sürdüren sanatçılar bu süreç içerisinde birçok projeye imza atmışlardır.

Xurban'ın, 2003 yılında gerçekleştirdiği *Zoraki İhtiva (The Containment Contained)* adlı projesinde, geçmiş yıllarda Türkiye-Irak arasındaki petrol transferinde kullanmış, ancak artık kullanılamaz hale gelmiş olan petrol tankerlerinin atıldığı alanlara giderek, bir bakıma arkeolojik sayılabilecek incelemeler gerçekleştirmiştir. Bu projedeki amaçları; sınırları aşan, iki ülke arasındaki majör petrol akışını sağlayan bu tankerler arasından bir tanesini seçip, galeri mekânında sergilemektir. Böylece Mezopotamya ve Anadolu arasındaki bu hem ekonomik, hem de politik bağı kendi rotası üzerinden sorgulamak, galeriye getirilen tanker ile birlikte de, nesne mekân sorunsalını tartışmaya açmaktır (t.y., www.xurban.net).



Resim 13: Xurban Collective, 2003, *Zoraki İhtiva*, Antrepo, İstanbul.

Hem dokümantasyon çalışması olan, hem de pratikte gerçekleştirilen bu projenin coğrafi meselelere değinmesi, devlet ve iktidar kavramlarına göndermede bulunması, bunu yaparken de sınırlar üzerinden yeni ağlar yaratması bu projenin mekânsal bağlamda değerlendirilebilmesine olanak sağlamıştır. Geçmiş çağların ticaret yollarına (İpek Yolu, Baharat Yolu) alternatif olarak, çağımızın güncel meselelerine yakın, petrol, doğalgaz vs. gibi yeni ticaret ağları kurulmaktadır. Xurban Collective de bu duruma dikkat çekmek amacıyla artık kullanılamaz hale gelmiş olan tankerlerden bir tanesini galeri mekânına yerleştirmişlerdir. Bunu yaparken de nesneye müdahalede bulunmamış, yağıyla ve kiriyle olduğu gibi galeri mekânına sokmuşlardır.

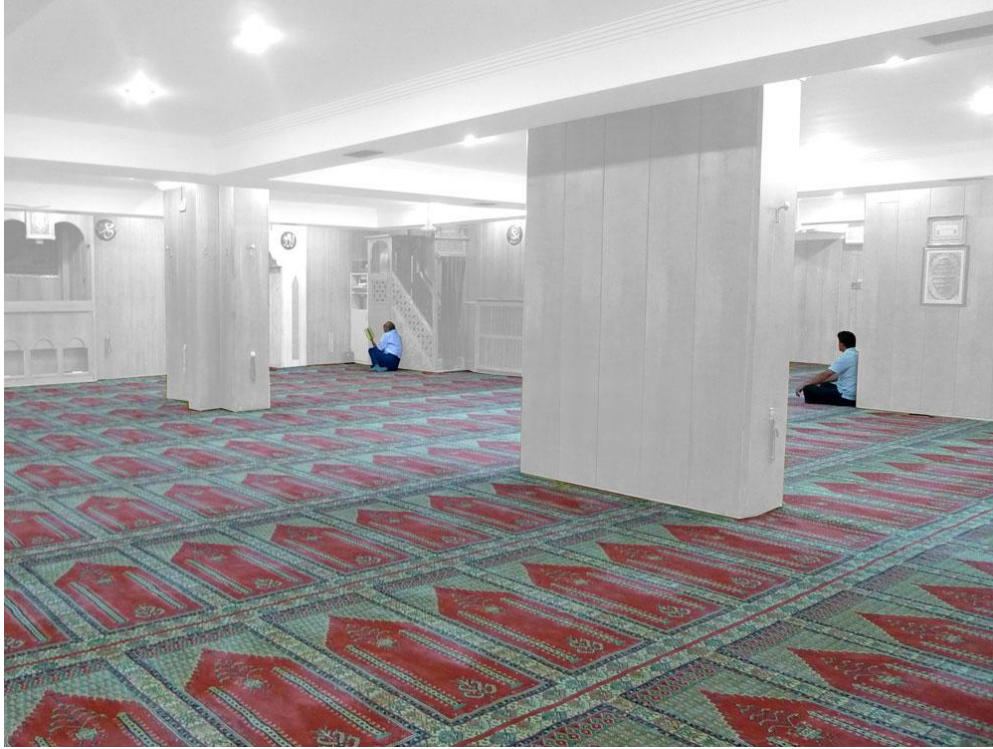


Resim 14: Xurban Collective, 2003, *Zoraki İhtiva*, Antrepo, İstanbul.

Galeri mekânına taşınan petrol tankeri, yerini ilk başta yadırgasa da, kokusunu ve pasını mekâna yayarak, kendileştirmiştir. Bağlamından koparılan tanker sanatsal mecraya çekilerek, sanat eseri niteliği kazandırılmıştır.

Bu anlamda yapıta, göndergesini tamamlamak ve sanatsal mecraya çekilmesi adına doğru yer olarak görülen sanat galerisi mekânı seçilmiştir.

Kolektifin bir diğeri inceleyeceğimiz çalışması da “Tahliye Serileri” adlı projeleridir. Projeye 2010 yılında başlayan sanatçılar, yerleşme sorunlarına bağlanan mekânları araştırarak, her bir çalışmayı farklı bir çevrenin tipolojisine göre inşa etmektedirler. Yeni mekân tanımı üzerinden, “çıplak mekân” tanımı üreterek, önceden kimlikli nesnelere bu mekânlara entegre ederek yeni kültürel açılım sağlamaktadırlar. Özellikle göçmen problemi üzerinden yürütülen bu proje, aynı anda hem “milliyet” hem de “din” üzerine sorgulama yapmaktadır. Bu çalışmada, Farklı kültürlerin entegrasyonu yeni bir mekânsallık oluşturarak, bu karşılaşmaların postmodern demokratik süreci nasıl etkileyeceği gözlemlenmektedir (t.y., <http://xurban.net/scope/thesacredevacuation>).



Resim 15: Xurban Collective, 2010, *Tahliye Serileri*, T-B A21, Viyana.

Göç problemini irdelerken özellikle tapınma mekânlarını ele alan sanatçılar, kültürel nesnelere yeni mekânlar yaratarak, ya da tam tersi, çıplaklaştırılmış,

niteliksizleştirilmiş mekânlara bu nesneleri yerleştirerek yeni bağlamlar yaratma çabasına girmişlerdir. Bilindiği üzere Batı tapınakları ağırlıklı olarak beyaz renktedirler ve Xurban Doğu'nun kültür nesnelерini beyaz renkle buluşturarak bir nevi kültür çatışması yaratmaktadır. Görüleceği gibi, tek başına bir dini ya da kültürü temsil eden nesnelер, beyaza büründürölmüş bir mekân içerisine çekildiğinde yeni bir bağlam oluşmakta ve mekân, nesne üzerine kendi anlamını ya da göndermesini empoze etmektedir. Mekânın bilinçli kullanımı eser üzerinde etkili bir dokunuş yapacağı gibi, bilinçsiz kullanımı da nesnenin anlamını yitirmesine veya anlam karışıklıklarına sebep olacak; verilmek istenen mesaj ya da ulaşılmak istenen sonuç ötede kalacaktır.



Resim 16: Xurban Collective, 2010, *Tahliye Serileri*, T-B A21, Viyana.

Nesne ne olursa olsun bağlamı oluşturan mekândır. Bu sebeple sanatçılar, mekânı kullanırken değişkenleri hesaplamaktadırlar.

Xurban Collective yapıtları için mekânları kurgulamaktadır. Böylece hem yapıtlar doğru okunabilmekte, hem de mekânın amacı uygun kullanımı sayesinde bütünselliğe ulaşmaktadır.

Mekânın toplumsal boyutlarından daha önce bahsetmiştik. Toplumsallaşmanın karşısında iktidarın bir güç olarak yer alması, 20. yy.'ın başlarından itibaren toplumun laboratuvara dönüştürülmüş olması fikri sıkça dile getirilmiştir. 1960 sonrası sanatçılar, eleştirel sanat ediminin farkına varmışlardır. Bu sanatçılardan bir tanesi de Hans Haacke'dir. Haacke öğrencilik yıllarında sanatın "üst yapılar" tarafından yönetildiğinin farkına varmış, çalışmalarında bu gibi durumları eleştirmiştir. Haacke "kurumsal eleştiri" adı verilen bu edim biçimini kullanarak, kimi zaman devletin kurumlarını, kimi zaman da sanatın kurumlarını eleştirmiştir.

Haacke'nin eserlerine bakıldığında, mekânın salt anlamından çok üst anlamlarını irdelediğini ve buna yönelik çalışmalar gerçekleştirdiği görülmektedir. Öyle ki; 1970 yılında MoMA'da (*Museum of Modern Art*) sergilediği eserinde mekânın aidiyetliğini sorgulamış, izleyiciyi de eserine dâhil etmiştir.



Resim 17: Hans Haacke, 1970, *MoMA Oylaması*, MoMA, New York.

Bu çalışmasında Haacke izleyiciye şöyle bir soru sormuştur: “Vali Rockefeller’in, Başkan Nixon’ın Hindi-Çin politikasını reddetmemesi sizin ona oy vermemeniz için bir sebep oluşturur mu?” Cevabı “evet” olan izleyiciler yanıtlarını solda görülen kutuya, “hayır” olan izleyiciler ise sağda görülen kutuya atmışlardır. Görselde de görüldüğü üzere “evet” diyenlerin sayısı fazla çıkmıştır. Bu açıdan bakıldığı zaman ortada enteresan bir durum görünmemektedir. Ancak, sözü geçen Vali Rockefeller serginin düzenlendiği MoMA’nın vakıf heyetinin önemli isimlerinden bir tanesidir. Bu bağlamda bakıldığı zaman doğrudan bir iktidar sorgulaması yapıldığı görülmektedir. Öyle ki eleştiri, iktidarın kurumlarından bir tanesi içerisinde gerçekleşmiş ve nesne bağlamına tam olarak oturmuştur. Herhangi bir galeride böyle bir çalışma gerçekleştirilseydi, sanat eseri mekânla

ilişki kuramayacak ve yapıt sadece göstergesel boyutta kalacaktı. Bu nedenle yapıtın okumasını daha güçlü ve vurucu hale getirmek için Haacke tam da olması gerektiği yerde eserini sergilemiştir. Atlanmaması gereken bir diğer nokta da, Haacke'nin mekâna göre yapıt ürettiği noktasıdır. Aynı sergi bir başka galeride gerçekleşseydi, muhtemelen Haacke bu eseri gerçekleştirilmeyecekti.

Haacke, [...], sanatın, büyük şirketler ve hükümetler tarafından, kendi sistemlerinin çarpık yönlerini gizlemek için kullanıldığını fark etmiş ve sanatsal alt yapısını bu düşünceler üzerine oluşturmuştur. Haacke'ye göre, hangi siyasal rejimde olursa olsun, müze ve sanatsal faaliyetlere parasal kaynakta bulunanların siyasal ve toplumsal kimlikleri açığa çıkartılmalıdır. Kültür ve sanatı destekleyenler hangi toplumsal kuruluş ya da özel kişiler olursa olsun, kendi şahsi çıkarları için desteklerler. Hiç kimse sırf iyi niyetli olduğu için sanata yatırım yapmaz. Sistemin içerisinde sanatsal faaliyetlere destek olanlar, sponsorlar ya da müze yöneticileri, hiç biri temiz değildir (Yılmaz, 2005: 230).

Her sanatçının mekânı kullanma şekli farklı amaçlar barındırmaktadır. Görünen gerçek şudur ki; günümüzde sanatçılar mekânı her ne sebeple olursa olsun bir gerçeklik olarak kabul etmekte ve mekânı bilinçli bir şekilde kullanmakta; sadece sergileme noktası olarak görmemekte, mekânın dinamiklerini iyi analiz ederek, doğrudan 'yer'e özgü proje üretmektedirler.

Daniel Buren (1938-), 1960'lardan günümüze dek eser üretmiş, sıkışmışlığın ve karmaşanın dönemi olan 1960-70 yılları arasında varlığını kabul ettirmiş, bugüne kadar da çizgisini bozmamış önemli sanatçılardan bir tanesidir. Öyle ki, eserlerinde kullandığı metot 40 yıldır değişmemiştir. Yapıtlarında 8.7 cm. genişliğinde şeritler kullanan Buren, mekânı yeniden yaratırken ya da dönüştürürken bu şeritleri birer alet olarak kullanmaktadır. Buren yapıtlarında önceliği ortaya koyduğu esere değil, mekâna vermektedir.

Her şey yapıtı yerleştirdiğim yerde yapılır. Yapıtımı yapacağım yeri önceden görmek zorundayım, fotoğrafla iş yapmak istemem. Hem esinlenmek için hem de yapıtı gerçekleştirmek için seçilmiş olan yere giderim. [...] belirli bir yer için yapıt yaratmak düşüncesi bana çok çekici geliyor, önceden bir yapıt üretip, herhangi bir yere asmak benim için ilginç değil. [...] yapıt mekân olmadan var olmuyor, önceden var olmamıştır ve çoğu kez sonradan da var olmayacaktır! [...] her yerin bende bıraktığı izlenim ve tepki ayrı, bazen... Bir yerin mekân görüntüsünü değiştirebilirim. Yapılan şey mekânı çeşitli biçimlerde göstermeye yöneliktir, kimi zaman mekânı türdeşleştiririm, aynı yerde kimi zaman görünmeyen bir şeyi görünür kılarım. [...] uyumsuzluk gösteriyorsam birçok soruya kapı açmış oluyorum, mevcut olan bir öğeyi güçlendiriyorsam, değişik bir düşüncenin varlığına işaret ediyorum demektir. [...] birçok yapıtımın dikkati çekmeyecek kadar gösterişsiz olduğunu söyleyebilirim. Mimariye o denli uygunluk gösterebilir ki, hep orada varmış duygusu uyandırır. Bilgili olmayan insanlar mimari ile benim yapıtım arasındaki ayrımı bile göremezler. [...] ikisi arasında uyumlu bir söyleşi vardır diyebilirim (Madra, 1989: 66).

Buren, eserini mekânın özelliklerine göre kurmaktadır ve tiyatro sanatından esinlenerek ortaya çıkmış olan “*in situ*” (*yerinde*) kavramına önemli bir örnektir. Bu nedenle Daniel Buren, sanatın her an her mekânda ve her şekilde icra edilebileceğini savunmuştur. Bu durumda eserlerinin bir özelliği de kalıcı olmamasıdır. Buren işlerini gerçekleştirdikten sonra fotoğraflayarak kaldırmaktadır.

Daniel Buren’in 40 yıldır kullandığı 8.7 cm. genişliğindeki şeritler, kendisinin de aktardığı gibi birer alet, araç-gereç olmakla birlikte, simgesel bir anlam taşımamaktadır.



Resim 18: Daniel Buren, 1986, *İsimsiz*, Palais-Royal, Paris.

Daniel Buren işlerini gerçekleştirirken mekânın özellikleriyle birebir ilişki içerisine girer. Öyle ki Guggenheim Müzesi'nde gerçekleşen bir sergide 20 m. uzunluğunda bir bez kullanmıştır. Sergide yer alan diğer sanatçılar ise bundan rahatsız olmuş, eserin kaldırılmasını istemiştir.

Claude Gintz, bu olayı şöyle açıklamaktadır:

...Buren'in bezi kaldırılınca, müzenin iç alanı sergilenen eserler üzerindeki egemenliğini yeniden kuruvermişti. Buren, müzenin mimarisiyle temsil edilen sanatsal kurum ile sergilenen eserlerle temsil edilen sanatçı arasındaki ilişkilerin gerçekliğini tek bir hareketle görünür kılmıştı. Fakat, aynı zamanda, bu "ideolojik" eleştiri, uzamdaki konumu nedeniyle daha çok bir yontu niteliği kazanmış bir resim yüzeyi ve mimari bir boşluğu dolduran "dekoratif" bir eser aracılığıyla kendini ifade etme olanağına kavuşmuştu (Gintz, 2010: 22).



Resim 19: Daniel Buren, 1971, *İçeri*, Guggenheim Museum, New York.

Daniel Buren yapıtlarını hem iç mekânda hem de dış mekânda sergilemiştir. Onun için mekânın neresi olduğunun bir önemi yoktur ve her mekâna özel yapıt üretebilmektedir. Sanat eserinin kendisini mekânın bağlamını oluşturan bir nesne olarak görmektedir. Her mekânda aynı şeritlerin farklı varyasyonlarını kullandığı için, bir işin özgün ve biricik olması fikrine karşı çıkmaktadır. Daniel Buren'in işlerinde mekân, eserin, hem sergileme alanı, hem malzemesi konumundadır.

Her mekân gerçekten de ayrı bir bağlam oluşturmaktadır. Açıkça görülmektedir ki Buren'in ve Haacke'nin eserlerinde irdelenen mekândır ve yapıtlar mekâna göre oluşturulmaktadır.

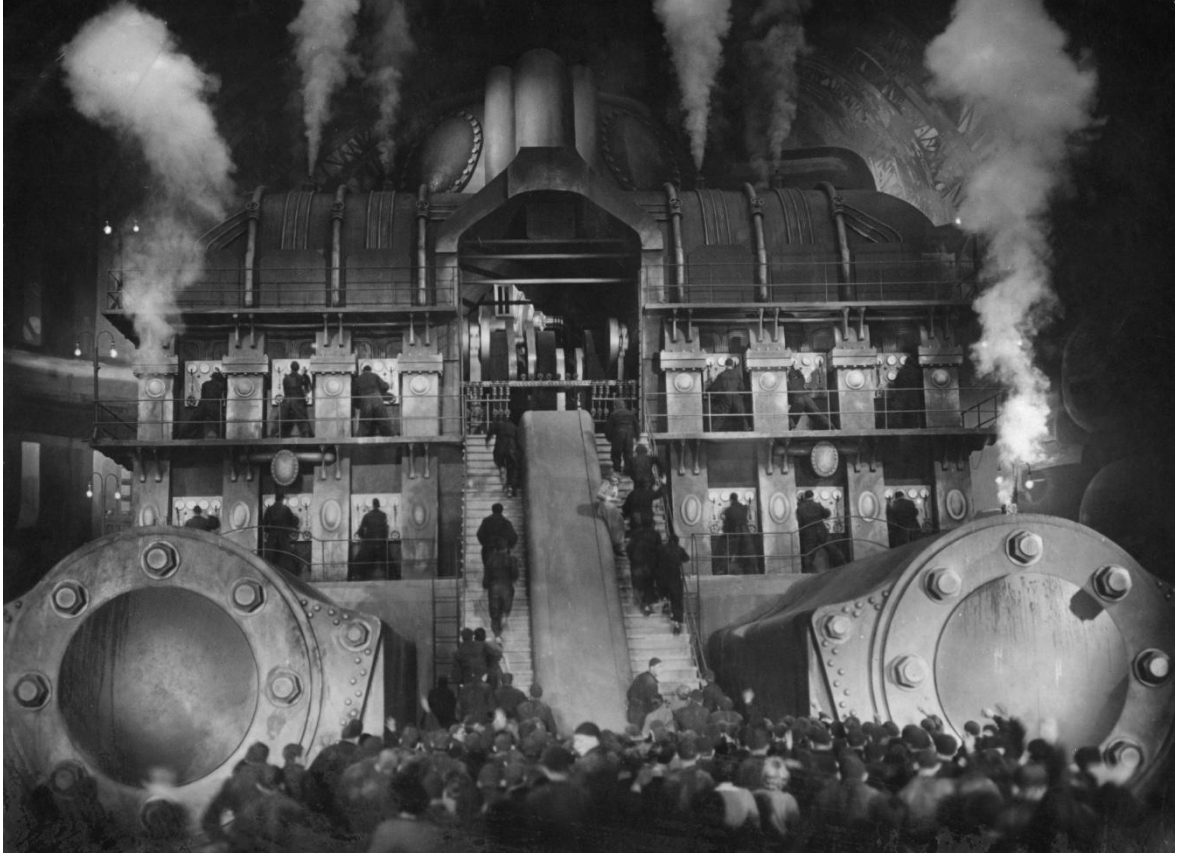
III.1.2. Yapıtın Sınırları İçerisinde Mekân

Mekânın en belirgin şekilde ve amacına uygun kullanımı özellikle sinema disiplinde karşımıza çıkmaktadır. Sinemanın izleyiciye yeni bir gerçeklik kurma politikası mekânın ve zamanın birlikte var olabilmelerini sağlamasından geçmektedir. Çalışmanın bu kısmında mekânın yapıt içerisinde kullanımının etkileri özellikle sinema bağlamında incelenecektir. Burada yapılacak olan örneklemler elbette ki genişletilebilir.

Sinema tarihine bakıldığı zaman görülmektedir ki; mekân, aksiyonun yardımcı öğesidir, yani mekânın kullanılma sebebi izleyiciye gösterilmek istenen hareketin, sahnenin arkasında bir “fon” oluşturmasıdır. Bu anlamda yönetmenler mekânları bir araç olarak kullanmışlar, ya da kurgulamışlardır.

Sanatın diğer disiplinlerinde de görüldüğü gibi mekânın bilinçli kullanımı sinemada da fark edilmeye başlanmıştır. Mekânın kendi kodlarını baskın bir şekilde içinde barındırdığı nesnelere aşılması ya da dayatması (mekânın üstün niteliklerinin nesneye hükmetmesi), kullanılan mekânların (gerçek ya da dekor) özel bir çaba ile hazırlanmasını veya seçilmesini sağlamıştır. Sinemanın işleyiş biçimine bakıldığı zaman, kurgulanan senaryonun bütünsel olarak seyirciye bir nedenle aktarımı ön sebep olarak karşımıza çıkmaktadır. Yönetmen, vermek istediği mesajı veya işlemek istediği bir olay, durum ya da ideolojiyi izleyiciye sunmak istemektedir. Bunu gerçekleştirirken göz önünde bulundurması gereken problemler zaman, roller, diyaloglar olduğu kadar, mekân da bu

problemler içinde yer almaktadır. Mekânın sinema sanatı içindeki önemli yeri onun özellikli ve bilinçli kurgulanmasını gerektirmiştir. Özellikle hikâyelerin zamanda ve mekânda gerçekleşiyor olması, başka bir deyişle gerçekleşmek zorunda olması, temelde irdelenmesi gereken unsur olarak önümüzde konumlanmasını sağlamıştır. Bir duygunun aktarımı noktasında mekân, yaratacağı atmosfer sayesinde duyguyu daha iyi hissettirmektedir. Bu anlamda aktarılacak olan sahnenin özelliklerine göre mekân değişim göstermekte ve tekrar tekrar kurgulanmaktadır.



Resim 20: Fritz Lang, 1927, *Metropolis*.

Fritz Lang'ın yönetmenliğini yaptığı sessiz bilim-kurgu filmi Metropolis, mekân kullanımı üzerine en iyi örneklerden biridir. Filmin hem sessiz olması hem de olay örgüsüne göre mekânın yaratılmış olması, mekânın niteliklerinin ne kadar önemli olduğunu ispatlar niteliktedir.

Mekân kullanımı bazı film türlerinde daha büyük önem taşırken, bazı türlerde de önceliğini yitirmektedir. Örneğin; korku filmlerinde mekânın biçimi, içinde barındırdığı nesnelere ve atmosferi tamamen öncelikli iken, duygudurumu bildiren, bir olay ya da olguyu anlatan filmlerde ise mekân ikincil nitelikte olmakta ve işlenen sahnenin arkasında destekleyici bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 21: James Wan, 2013, *Korku Seansı*.

James Wan'ın yönettiği Korku Seansı adlı filmde kullanılan mekân izleyiciye terk edilmişlik, tekinsizlik gibi hisleri aşılarken, önceden verili olarak izleyiciyi

koru/gerilim türünde hazırlamaktadır. Böylece yönetmen filmin nasıl bir atmosfer içerisinde gelişeceğini ve izleyicinin ne ile karşılaşacağını ipuçlarını sunmaktadır.



Resim 22: Roman Polanski, 2002, *Piyanist*.

“Piyanist” filminde Polanski, önde görülen karakterin yaşadığı duygu durumunu izleyiciye daha iyi aktarabilmek için arka planda bıraktığı mekânı kurgulamış ve yaşadığı zihinsel yıkıma sebep olan olayın ipuçlarını bize vermektedir. Bu sahnede mekân; verilmek istenenin yardımcı unsuru olarak kullanılmış, aynı zamanda izleyicinin sadece bu görsele bakarak karakterin neden üzgün olduğunu başka sebeplere bağlamaması veya sebebini tam olarak kavrayabilmesi için bir harita niteliği taşımaktadır.

Az mekânlı filmlerde hikâye mekâna yansıtılmak yerine, mekân hikâyeleştirilmektedir.



Resim 23: Alfred Hitchcock, 1956, *Arka Pencere*.

Arka Pencere adlı filmde hikâyenin gelişmesine sebep olan nedenlerden biri aslında mekânın konumlanması ve formal yapısıdır. Mekânın mimarisi bu yapıda olmasaydı belki de böyle bir hikâye burada gerçekleşemeyecekti. Bu bağlamda mekân kendi gerçekliği ve yapısı içerisinde bir öykü üretmektedir ya da bir öykünün oluşmasına sebep olmaktadır. Yani mekân tamamen özne konumundadır.

Tek mekân içerisinde gerçekleştirilen filmler bir nevi mekânsızlığa işaret etmekte ve mekânın hikâye üzerindeki etkileri silinmek istenmektedir. Olay akışı sırasında beliren değişkenler mekânın niteliği değil, olayların akış yönü, diyaloglar ve rol üzerine yoğunlaşmaktadır.



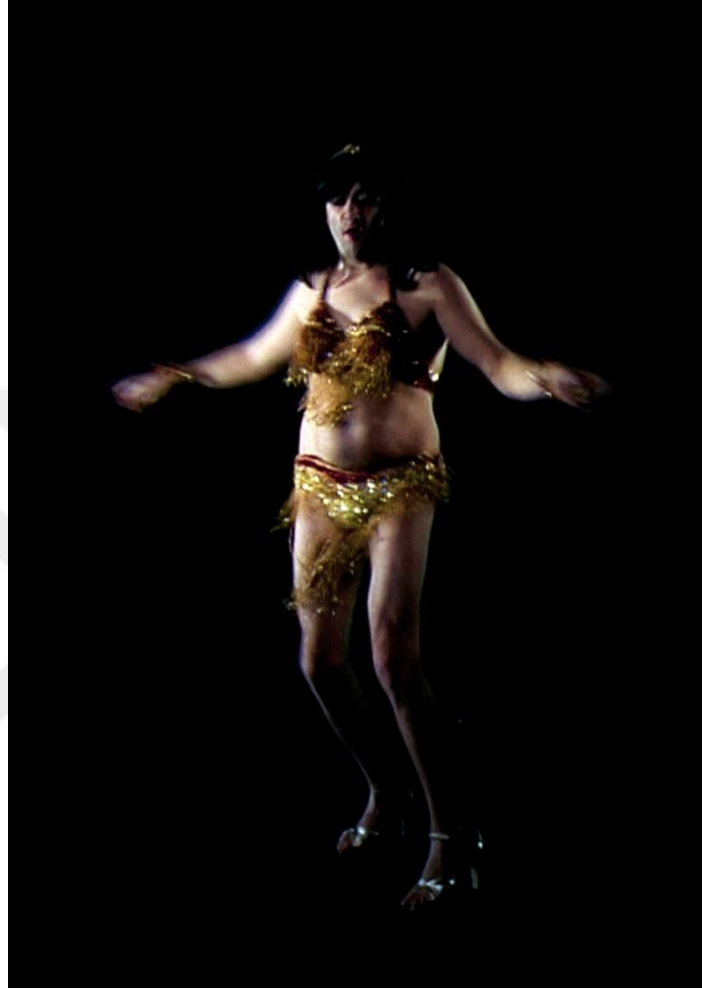
Resim 24: Sidney Lumet, 1960, *12 Kızgın Adam*.

Lumet'nin filmi "12 Kızgın Adam" tek bir mekân içerisinde çekilmiştir. Bu anlamda yönetmen hikâyenin kurgusunun ötelenmemesi adına izleyiciyi yönlendirmiştir. Mekân, yardımcı bir unsur olarak kullanılmış, olayın nerede geçtiğine ait bilgi vermekte ve hikâyeye gerçeklik kazandırmaktadır.

Mekân, varlığı yadsınamayacak bir gerçeklik olarak karşımızda durmakta ve sanatçılar mekânla olan problemlerini bir şekilde çözüme ulaştırmaktadırlar. Sinema gerçekte var olmayan iki boyutlu bir yansımaya, kurgulanmış bir hikâyeye, bir imgeye gerçeklik kazandırabilmek için mekâna ihtiyaç duymaktadır. Diğer disiplinler de tıpkı sinemada olduğu gibi mekânı yapıtın bir parçasına dönüştürmekte ve amaçları doğrultusunda mekânla mücadele etmektedirler. Video sanatında da durum bundan çok farklı değildir.

Video... uzamsal bir görünümde eşzamanlılık ve aynıandalık duygumuza yeni bir somutluk getirir. Gerçekte videonun zamanı uzamsallaştırma yeteneği, görünüşte büyüseliği sınırlarken, gösterim sisteminin zamanın sınırlanmış tek birimi videonun en mühim mefhumudur; diyordu, Maureen Turim. Yani videoda zaman uzamsallaşmıştır. Aynı nesnel zamanda farklı mekânlardaki görüntülerin art arda getirilmesi, zamanın uzamsallaşması; yani zamanın mekâna

dayalı bir boyut kazanmasına yol açmaktadır. Aynı anda farklı mekânlardaki görüntüleri üretirken video, aynı anda, farklı şimdiki zamanların bir kesişimini üretir (Berensel, 2008).



Resim 25: Kutluğ Ataman, 2007, *Türk Lokumu*.

Kutluğ Ataman, *Türk Lokumu* adlı video projesinde, dans ederken tamamen doğal davranmakta, bir kurguyu ya da senaryoyu oynamamakta, estetik figürler sergilemek adına bir çaba göstermemektedir. Sanatçı, projesinde izleyicinin odaklanmasını istediği unsuru sergilediği figürler ve üzerine kuşandığı kıyafetler olarak belirlemiş, bunun gerçekleşmesi için mekânı tamamen ortadan kaldırmak ve mekânsızlık hissi uyandırmak adına tamamen siyah renk ile kaplanmış bir dekor üzerinde projesini gerçekleştirmiştir.

Görüldüğü gibi mekân sadece varlığı ile değil, yokluğu ile de yapıtı desteklemekte, vurgulamaktadır. Bu bağlamda mekân yapıtın sınırları içerisinde varlığını korumakta, yapıttan ayrı düşünülememektedir.

III.1.3. Yapıtın Stratejik Konumlanması Açısından Mekân

Sanat günümüzde varlığını sürdürmek adına mekân ayrımı yapmamaktadır. Sanatçılar her türlü mekânı kullanabilmekte, projelerini gerçekleştirmek için mekânları kurgulamakta veya yapıtlarına uygun doğru mekânı aramaktadırlar. Bu anlamda sergileme mekânı yapıtın etkisini güçlendirmekte, alt metninin doğru okunması için doğru kodlar vermektedir.

Amerikalı sanatçı Jenny Holzer (1950-), teknolojiyle birlikte gelişen ve değişen toplumun isteklerine, ihtiyaçlarına ve toplumun bildiği fakat umursamadığı tehlikelere dikkat çekmek amaçlı projeler üretmektedir. Modern toplumun verili bilgilerini kullanarak “herkesin bildiği gerçek” (*truism*) adını verdiği seri işler üretmektedir. Yapıtlarında genellikle “dil”i kullanan Holzer, izleyicinin fikirlerini hedef almakta ve çalışmalarını estetikten uzaklaştırarak göndermeleri en hızlı ve basit yolla izleyiciye ulaştırmaya çalışmaktadır.

Sanatçı, irdelediği kavram ya da konularla alakalı pratik bir dil üretmekte, bu dili “slogan” benzeri bir kalıba sokarak çalışmalarını oluşturmaktadır. Holzer, çoğu zaman aynı çalışmayı/projeyi farklı mekânlarda veya nesnelere üzerinde konumlandırmaktadır. Böylece çalışma farklı şekillerde çeşitli topluluklara hitap etmektedir, ancak yapıtın göndergesi değişmemektedir.



Resim 26: Jenny Holzer, 1982, *İsimsiz*, New York Square, New York.

New York Meydanı'nda sergilediği yapıtıyla, öngörülenden hızlı bir biçimde gelişen teknolojinin toplum üzerindeki etkilerini sorgulayan Holzer, toplumun bu etkilere refleks olarak gösterdiği bilinçsiz tüketime ve bunun sonucunda beliren haddinden fazla şeye sahip olma isteğine dikkat çekmektedir. Bu projeyi stratejik olarak en hızlı yoldan ve daha fazla izleyiciye ulaştırmak adına New York Meydanı'nı seçen Holzer, amaçları açısından etkili bir çalışma ortaya çıkarmıştır.

Kavramsal Sanat'ın en önemli temsilcisi Joseph Kosuth (1945-) sanat tarihi içerisinde önemli bir yere sahiptir. Kosuth'un çalışmaları temelde düşünce üzerinedir. Nesnelere düşüncenin temsili noktasında bulunmakta, asıl önemli olan ise sanatçı ve izleyici arasında gerçekleşen süreçtir. Sanatın yapısını sorgulayan Kosuth'un düşüncelerinin gelişmesinde Duchamp, Wittgenstein, Ayer gibi önemli isimler yer almaktadır. Bilginin

önemine vurgu yapmakta ve sanatçıyı bilgiyi yönlendiren kişi olarak görmektedir. Sanatsal çalışmaları genellikle bu doğrultuda olmuştur.

“Kosuth’un önermesinin öğeleri bilgiden oluşur. Bu öğeler kümeler biçiminde gruplandırılabilir, ama bu dizileri kurgulamak ‘sanat’ değildir. Sanat bunları bir sanat bağlamına yerleştirmektir” (Atakan, 1995: 66).

Kavramsal Sanat’ın ortaya çıkmasıyla beraber düşüncenin sanatın merkezine yerleştirilmesi, sanat yapmanın gerekçelerini de değiştirmiştir. Mekân kullanımının özellikle popüler olması ve sanatçıların mekânla süregelen hesaplaşmaları, sanat yapıtının sorgulanmasını ve tanımının değişmesine yol açmıştır.

Minimal Sanat’la birlikte galerilerin yerini alternatif mekânlar almıştır. Nesneden çok mekân vurgulanmıştır. Nesneden çok süreç önemli olmuştur. Nesnelere ya da görünümlere dokunmadan geçebilmek için kullanılan belgelerle mekân günümüze taşınır. Algılamının sınırlarını soruşturmak, sistemler çerçevesinde kaldırmak, sanatı bilgi kişiliğinin dışavurumunu reddetmek, nesne yapmanın önemini kaldırmak, sanatı bilgi ve ilgi çekici sanat başlıklarından oluşan diyalog olarak görmek (Atakan, 1995: 65).

Kosuth’un sanatsal çalışmaları bu paralellikte ilerlemekte ve nesneden çok sanatçının eylemiyle ilgilenmektedir. Bu anlamda bakıldığı zaman; “Sanatçının belli bir eylemi gerçekleştirmedeki niyeti önemlidir. Nesnelere ‘sanat yapıtları’nın arasındaki tek fark birisinin nesneyi koyuta (postula) uygun olarak sanat bağlamına katmasıdır” (Atakan, 1995: 67).

Çalışmalarında “düşünceyi” ve düşüncenin en önemli aktarım yolu olan “dil”i kullanan Kosuth, mekân bağlamında ele almak gerekirse, yeni bir alternatif mekân kullanımını bizlere göstermektedir.

Sanatın konumlandığı alanların sınırlarını genişleten Kosuth, farklı bağlamları bir araya getirerek yeni haritalar çizmiştir.

use its effectiveness as social
nifesto.

The devices he has absorbed
right out of the avant-garde
k. There are passages as
in and abstract as minimal
apture and as big as most of
examples one sees around,
ough in a work as over-
eeming in its dimensions as
Siqueiros mural, their im-
as pure form hits the visi-
only after patient looking.

* * *

There are sculptural passages
expressionistic as the snarl-
metal-and-canvas three di-
nsional "targets" of Lee Bon-
ou, or the mystical metal la-
ynths of Herbert Ferber.

The overall book of the mural
directly in line with the pop-
ists' credo: be big as a build-
ing, obvious as billboard, garish
as neon sign. The difference
that the pop-artists say noth-
plainly and directly. Rather

proletarian revolution must and
will continue, until the oppres-
sors are eventually vanquished.

Meanwhile he works in his
magnificent studio behind his
garden, bright with bougain-
villaea reflected in the swim-
ming pool alongside his hand-
some house.

Some 20 assistants jump to
do the master's bidding, as he
puts final touches on a stupen-
dous project paid for by a
Mexican industrialist and build-
er, Manuel Suarez. Mr. Suarez
has also constructed and paid
for the auditorium which will
house the work.

It is a situation which em-
barrasses Siqueiros not at all,
any more than did his accept-
ing from Mexican President
Gustavo Diaz Ordaz the Na-
tional Prize for the Arts, high-
est award granted by the gov-
ernment which had put him in
jail.

In the bright mid-day sun of

heralds his genius at devising
compositions of thrusting, push-
ing forms that make the Italian
futurists, from whom he learned
much, seem static in compar-
ison. It affirms his unwavering
belief in man's esthetic, if not
their political or social ideas.

But it also announces to the
world that Siqueiros, last of the
great Mexican muralist tradi-
vitate—the others, of course,
were Rivera and Orozco, knows
no more about color than he
ever did, that he has still not
learned how to rein in his com-
pulsive cataracts of details, and
that his taste remains as un-
relievedly dreadful as it has al-
ways been.

Revolutions, perhaps, have
no need for taste. What Siquei-
ros doesn't see is that art isn't
much use to them, either. His
tycoon-patron, on the other
hand, seems to understand this
very well.

V
FELIX
VERCEL

Presents Works by

Chagall • Braque • Picasso
Renoir • Utrillo • Valtat
Vlaminck • Van Dongen
R. Dufy • Vuillard • Signac
Segonzac • Laurencin
Guillumin • Marquet
and others

Recent Paintings by
Our Exclusive Artists

VENARD EPKO
TAURELLE YANKEL
SINICKI BOUYSSOU

Largest Selection of
Signed Lithographs

New York

710 MADISON AVE.
at 63rd St. • TE 2-9590

Paris

9 AV. MATIGNON
Tel. 256-25-19

Art Museum Shows

ASIA HOUSE GALLERY, 112 E. 64th St.

Mon.-Fri. 10-5, Sat. 11-5, Sun. 1-5.

BROOKLYN MUSEUM, Eastern Park-

way Mon.-Sat. 10-5, Sun. 1-5.

National Print Exhibition to Jan. 26.

FINCH COLLEGE MUSEUM OF ART,

61-64 E. 79th St. Tues.-Sun. 1-5.

FRICK COLLECTION, 1 E. 79th St.

Tues.-Sat. 7-5, Sun. 1-5.

GALLERY OF MODERN ART, 2 Colum-

bus Circle, Tues.-Sun. 11-6.

Sir Jacob Epstein to Feb. 9.

JEWISH MUSEUM, 1109 5th Av. Mon.-

Thurs. 12-5, Fri. 11-3, Sun. 11-6.

French and Czech Protest Posters to

Jan. 19.

METROPOLITAN MUSEUM OF ART,

5th Av. at 82d St. Mon. Wed-Sat. 10-5.

Sun. and holidays 1-5, Tues. 10-10.

Mayan Stone Carvings to Jan. 19.

MUSEUM OF AMERICAN FOLK ART,

49 W. 53d St. Tues.-Sun. 10:30-5:30.

MUSEUM OF THE CITY OF NEW

YORK, 103 5th Av. Tues.-Sat. 10-5.

Sun. 1-5.

MUSEUM OF CONTEMPORARY

CRAFTS, 23 W. 52d St. Mon.-Sat. 1-6.

Sun. 11-6.

PLASTIC as Plastic to Jan. 12.

MUSEUM OF MODERN ART, 11 W. 53d

St. Mon.-Sat. 11-6, Sun. 12-6, Thurs.

eve. 10-9.

Rauschenberg's "Sandlines" to Jan. 26.

French Protest Posters thru Feb.

Mechanical Age to Feb. 9.

William Godney Photographs to Mar. 10

MUSEUM OF PRIMITIVE ART, 15 W.

53rd St. Tues.-Sat. 12-5, Sun. 1-5.

African & South American Art to

Feb. 7.

NEW YORK HISTORICAL SOCIETY,

170 Central Park West, Sun. Tues.-

Fri. 1-5, Sat. 10-5.

PEIRPONT MORGAN LIBRARY, 31 E.

36th St. Mon.-Sat. 9-30-5

RIVERSIDE MUSEUM, 310 Riverside

Dr. Tues.-Sun. 2-5.

SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM,

1017 5th Av. Tues.-Sat. 10-6, Sun. 11-6.

Tues. eve. to 9.

Mastercraftsmen of Peru to Jan. 11

WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN

ART, 945 Madison Av. Mon.-Sat. 11-5

Sun. 12-6, Tues. eve. to 10.

Sculpture 1960 to Feb. 9.

Rufus Porter Murals to Jan. 19.

IV. Order

C. Collective Order

73. Accompaniment

74. Assemblage

75. Dispersion

JAMES E. STUART
Early American Painter
"SUNSET GLOW"

Original Oil, 30x40, Union
Peak, Odell, Oregon Found
in many major collections.
Signed, Dated, Serial Num-
bered and signed on reverse
as well as on front. WRITE:
A 3899 POST, 75 West St., N.Y.C.

Sanatçı eylemlerini gerçekleştirmek için gazete sayfasını mekân olarak kullanmış, bilinçli bir şekilde bakmadıkça ya da önceden bilgilendirilmiş olmadıkça gözden kaçırılması muhtemel bir sanat yapıtı üreterek hem nesneyi hem de mekân sorunsalını işlemiştir. Bu yapıtın amacı doğrultusunda bakıldığında stratejik bir konumlama çabası ile yapıldığını görmekteyiz.

Sir Henry loses his voice

THE Premier, Sir Henry Bolte, had a win and a loss at Flemington yesterday.

His win was in the Cup Hurdle, when Brigade, which is owned by Sir Henry, Mr T. S. Carpton and Sir Maurice Nathan, won at 4-1.

But his loss was a sad one for a politician —his voice.

After attending Flemington, Sir Henry and Lady Bolte returned to their South Yarra flat.

Lady Bolte said: "Sir Henry has lost his voice and is in bed."

"We're trying to save his voice as much as possible."

Lady Bolte said she thought her husband had a throat infection.



● SIR HENRY at Flemington ... he ended up ● MR McA losing his voice.

With \$250,000 'way

From TOM PI

"I WOULD like to stay with a bit more mon who won the \$250,000 Cup sweep yesterday.

"I haven't had time to plan the future," said Mr Bert Douglas

III. COMMUNICATION OF IDEAS

D. INDICATION

566. INDICATION

567. INSIGNIA

568. RECORD

569. RECORDER

Resim 28: Joseph Kosuth, 11 Mayıs 1969, *Düşünce İletişimi*, gazete ilanı, The Sun, Melbourne.

Gazete sayfaları içinde kendisine küçük alanlar yaratan bu çalışmalar yapıtın konumlanması nedeniyle kimi zaman rastlantısal anlamlar kazanabilmektedir. *Düşünce İletişimi* adlı çalışmasında iletişim sorunsalını ele alan Kosuth'un rastlantısal olarak "Sir Henry sesini kaybetti" başlıklı bir haberin yanında yer alması, yapıtın kendi bağlamını kaybetmeden yeni anlamlar kazanmasına ve yeni ilişkiler doğurmasına sebep olmuştur.

Bu anlamda bakıldığı zaman sanatçı, yapıtına yeni stratejik mekânlar yaratmakta, mekânın kendi özelliklerine göre yapıtı çıkarabileceği sorunların bilincinde olarak tamamen özgür bir eylem sergilemektedir. Bu sayede yapıt hem kendine yeni bir mekân bulmuş, mekânın yapıt üzerindeki etkilerinin sayesinde yapıt yeni anlamlar kazanmıştır.

III.1.4. İşaretlenmiş/Öngörölmüş Mekânlar

Galeri ve müze mekânları yıllardır süregelen kullanım amaçları nedeniyle içeriye giren ya da girmek üzere olan kişilere belli bir "vaat" sunarlar. Bu gibi mekânlar önceden verili anlamları yüzünden kişi üzerinde beklenti oluştururlar. Bu sebeple, galerileri, müzeleri ya da benzer yapıda niteliklere sahip olan mekânları "işaretlenmiş veya öngörölmüş mekânlar" olarak adlandırabilmekteyiz.

Sanatçılar bu mekânları, ortaya çıkmaya başladığı tarihten itibaren kullanmaktadırlar. Hangi amaç uğruna olursa olsun galeri ve müzeler "sanat" edimi var olduğu sürece varlıklarını sürdürecektir. Değişmeyen şey bu alanların kullanımı

olurken, değişen ise sergileme noktası olarak bu alanların seçilme sebebidir. “Beyaz Kp” (O’Doherty, 1976/2013) olarak nitelendirilmiş bu verili alanlar da yapıtı tamamlamaktadır. Bu alanların kullanım sebepleri, kimi zaman mimari yapısı, kimi zaman eserin okumasının önüne geçmemesi amacıyla sade bir şekilde tasarlanmış olması iken, kimi zaman da galeri ve müzelerin salt anlamlarının irdelenmesi vs. olarak düşünülebilmektedir.

Nadi Güler’in 2000 yılında bir galeride gerçekleştirdiği “Biçki Dikiş Kursları” adlı performansı mekân bağlamında ele alınabilecek projelerden bir tanesidir. Sanatçı Nadi Güler, Terzi Ali Bey lakaplı 76 yaşındaki Ali Ceyhan’ı bir ay süreyle galeriye taşımıştır. Önceden verili ve beklenti içerisinde mekâna gelen izleyici kitlesi galeride bir terziyle karşılaştığında, öncelikle mekânı ve nesneyi sorgulamakta, daha sonra bunun bir performans olduğunu anlayabilmektedir. Böylelikle yeni bir karşılaşma serüveni hazırlayan sanatçı, izleyicinin beklentisini şaşırtarak mekân-nesne-izleyici ilişkisini irdelemektedir.



Resim 29: Nadi Güler, 2000, *Biçki Dikiş Kursları*, Dulcinea, İstanbul.

Sanatçının bu yapıtını mekân bağlamında ele alacak olursak, galerilerin kullanımına yönelik alışlagelmiş rutinleri yıkmakta olduğunu, galerilerin tek görevinin sanat nesnesine bakıcılık ya da koruyuculuk yapmak olmadığını gösterdiğini söyleyebilmekteyiz. Galerilerin bildik durağan, sıkıcı duruşunu tartışmaya açarak, ilişkisel bir aktiviteye de ev sahipliği yapabileceğini düşündürebilmektedir.

Yapıtı galeri mekânına taşınmanın nedenlerinden biri de yapıtın tamamen sanatsal mecraya çekilmek istenmesidir. Bir sanat eseriyle karşılaşmak için galeriye gelen izleyici, karşılaştığı nesneyi ister istemez sanatsal bağlamda düşünecek, irdelenen konu ne olursa olsun bu çerçevede ele alacaktır.

Multiplicity Art Collective (Çeşitlilik Sanat Kolektifi) adlı 2000 yılında Milan’da kurulmuş, çeşitli sanatçılardan oluşan sanat kolektifi, Deleuze’ün felsefi ve politik söylemlerine dayandırdıkları, “sınırsızlaştırma” (*deterritorialisation*) adını verdikleri kavram üzerinden sanat yapmaktadır. Özellikle kentleşme (*urbanisation*), görsel sanatlar (*visual arts*) ve mimari (*architecture*) üzerine çalışmalarını sürdüren sanat kolektifi, Avrupa kıtası başta olmak üzere, dünyanın çeşitli yerlerinde aktif olarak çalışmalarını sürdürmektedir. Yoğunlukla Avrupa’nın kentleşme ve göç problemlerine dikkat çekerek, çalışmalarında daha çok sosyal problemleri ele almaktadırlar. Bu multidisipliner sanat kolektifi; mimar, coğrafyacı, sanatçı, şehir planlamacı, fotoğrafçı, sosyolog, ekonomist, yönetmen gibi çeşitli branşlardan ancak sanatla ilgili kişilerden oluşmaktadır. Çalışmalarında da bu çeşitliliği görebilmekteyiz.

Multiplicity Art Collective’in, 2002 yılında *Documenta 11*’ de sergiledikleri *Solid Sea 01: The Ghost Ship* adlı çalışmasına baktığımız zaman, Avrupa’nın kaçak nüfus artışı problemine ve diğer ülkelerden aldığı göç problemine dikkat çekildiğini görmekteyiz.

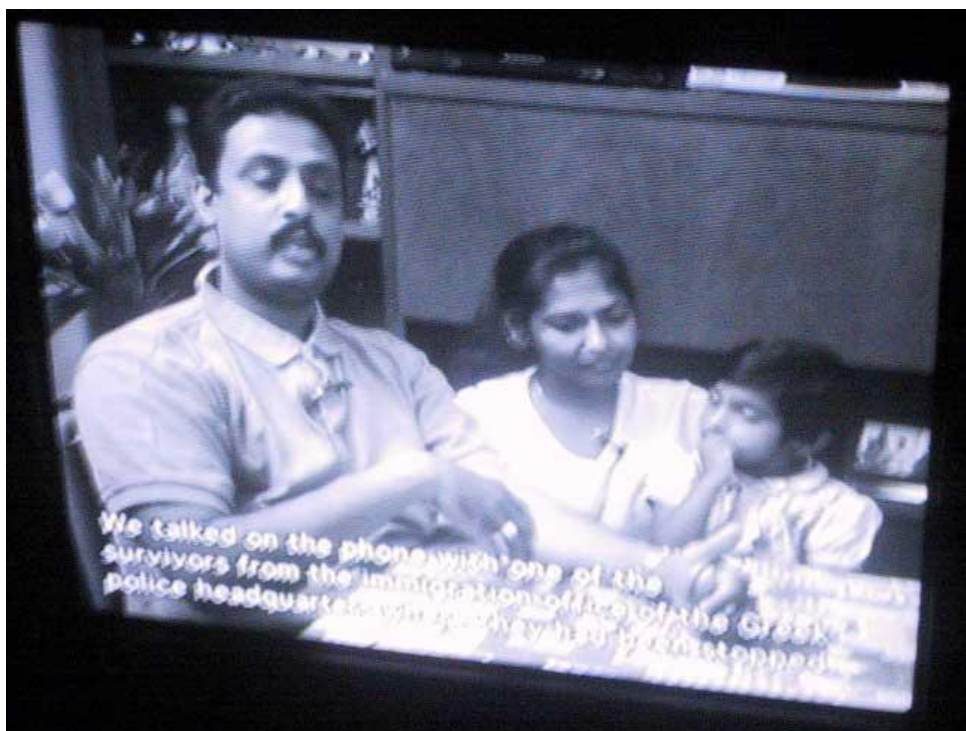
Özellikle günümüzde dahi oldukça büyük bir problem olan “mülteci” meselesini, basitçe ama etkili bir biçimde işlemektedirler. Projelerini bir sanat etkinliğine taşıyarak sanat camiası olarak adlandırılan kesime bir noktayı işaret etmektedirler.

26 Aralık 1996 tarihinde Malta'dan İtalya kıyılarına doğru yola çıkan ve çoğunun öldüğü 283 mülteci barındıran bir geminin yol haritasını çizerek, hem daha önce irdelediğimiz rota kavramına parmak basmakta, hem de bu yersiz-yurtsuz insanların mekân arayışı serüvenine dikkat çekmektedirler. İtalyan Hükümeti tarafından üstü kapatılan, pek de önemsenmeyen bu meseleyi sanatsal mecraya taşıyarak, bizimde tezimizin konusu olan mekân problemini etkili bir biçimde ele almaktadırlar. Öyle ki, kapalı, karanlık bir oda içerisinde monitör ve projeksiyonlardan gösterilen videolardan oluşan bu çalışma, öncelikle görsel olarak değil, düşünsel olarak etkisini hissettirmektedir. Çalışmalarının video tekniğiyle sunulmuş olmasının amacını, ortada dikkat dağıtan ya da çalışmanın önüne geçebilecek herhangi bir estetik nesne olmasını istemedikleri şeklinde açıklayan sanat kolektifi, herkesin farkında olduğu ancak görmek istemediği konuları irdelemektedir. Yeni bir şey sunmayan, zaten ortada olanı görünür kılan, sanatçılardan çok aktivist diyebileceğimiz kişilerden oluşan bu grup, toplumbilimsel açıdan sanat mecrasında çalışmalar yapmaktadırlar.

Öncelikle bu büyük mekânsallık problemine dikkat çekmek için geniş açıdan mülteci gemisinin rotasını göstererek, göç sorununun küresel anlamda önemini vurgulamaktadırlar. Ne kadar uzak olursa olsun, göç sorunu insanlığın bir problemidir ve harita kavramının sadece eğlenceli yolculuklara ya da keşif/keşfetme olayına işaret etmeyeceğinin altını çizmektedirler.



Resim 30: Multiplicity Art Collective, 2002, *Solid Sea 01: The Ghost Ship*, Documenta XI, Kassel.



Resim 31: Multiplicity Art Collective, 2002, *Solid Sea 01: The Ghost Ship*, Documenta XI, Kassel.

Ayrıca kazada ölenlerin yakınları ve akrabalarıyla da çekimler gerçekleştirerek, olayın toplumsal boyutunu da incelemişlerdir.

Açıkça görülmektedir ki, bir sanat eseri mekânsal bir probleme göndermede bulunurken fiziksel olarak direkt bir mekân kullanımına gerek duymamaktadır. Video disiplini yeni bir disiplin olmamakla beraber bu “proje”de yine görülmektedir ki, mekâna işaret eden 3 boyutlu bir nesne de gerekli değildir. Burada amaçlanan küresel anlamda bir “yersizleşme”ye dikkat çekmektir.

Çalışmalarını galeride sergileyen bir diğer sanatçı Kutluğ Ataman’da yaptığı yerleştirme ve düzenlemelerle mekân kullanımının bir başka boyutunu göstermektedir.



Resim 32: Kutluğ Ataman, 2006, *99 Names*, MoMA, New York.

Sanatçı MoMA'da gerçekleştirdiği bu çalışmasında video disiplininin sadece görsel algıya hitap etmediğini, videonun kullanım çeşitliliğine göre hem mekâna yayılarak bulunduğu mekânı da tanımlayabileceğini, hem de konumlanışına göre izleyiciyi yönlendirebileceğini de göstermektedir. Mekânın giriş kısmından başlayarak belirli bir sistematik dâhilinde pozisyonunu değiştiren bu yerleştirme, bir yandan izleyiciyi hareket ettiren nadir video çalışmalarından biri olurken, bir yandan da video projelerinin bile mekânın fiziksel yapısını etkin bir şekilde kullanabileceğini ispatlamaktadır.

Son olarak, mekânın sanatçılar tarafından kullanımı günümüz sanatının önemli bir eylemi olarak karşımızda durmaktadır. Öyle ki; materyal ya da yöntem olarak değişkenler bulunsa bile mekân değişmez gerçeklik olarak yapıtın yanında ya da karşısında durabilmektedir.

Kolombiyalı sanatçı Doris Salcedo (1958-), 1 yıl arayla yaptığı iki çalışmasıyla, mekânın kullanımının ne denli önemli olduğunu ve kullanılan mekânla birlikte aynı materyali kullansa dahi yapıtın göndermelerinin değişebileceğini, bu nedenle mekânın yadsınamayacağını bize gösteren önemli sanatçılardan bir tanesi olmuştur.

Salcedo, ilk olarak 2002 yılında 280 adet sandalye ile Bogota Adalet Sarayı'nda gerçekleştirdiği, diğeri 1550 adet sandalye ile 2003 yılında 8. İstanbul Bienali için gerçekleştirdiği sanatsal çalışmalarıyla göstermektedir ki; farklı mekânlar, nesneye farklı anlamlar aşılayabilmektedir. Bogota'daki çalışmasında amaç, on yedi yıl önce orada hükümeti devirmek için girişimde bulunan, fakat başarısız olarak ölen insanları anmak iken; İstanbul'daki çalışması, kimliği belli olmayan global ekonominin patronlarını anımsatmayı amaçlamaktadır.



Resim 33: Doris Salcedo, 2002, *İsimsiz*,
Bogota.



Resim 34: Doris Salcedo, 2003, *İsimsiz*,
İstanbul.

Kullanılan malzemenin salt anlamı değişkenlik gösterebilmekte, girip çıktığı, etkileşimde bulunduğu mekânlara göre şekil alabilmektedir. Bu nedenle mekânın önemini tekrar vurgulamak gerekmektedir. Ahu Antmen'in de ifade ettiği gibi, unutulmamalıdır ki; “Sanat yapıtı, bir galerinin hem kültürel hem mimari koşullarının yansıttığı rolü görmezlikten gelse ve önceden tanımlı olmakta dirense de sonuçta her yer, “biçimsel, mimari, sosyolojik ve politik olarak kendi anlamını, içinde gösterilen nesneye (yapıt/yaratı) aşılır” (Antmen, 2013: 12).

SONUÇ

Genel bir tablo çizildiği zaman, özellikle Batı'da, önce düşünce tarihinde ve kozmolojide ele alınan mekân kavramı, daha sonra bilimin gelişmesiyle birlikte fizik alanında ve Aydınlanma Çağı ile birlikte ortaya çıkan ya da bu dönemden etkilenen disiplinlerde kendine yer edinmiştir. Düşünsel anlamda bir varlık problemi olarak algılanan mekân, varlığını kanıtladıktan sonra sanatın da irdelediği ve yadsıyamayacağı bir unsur haline gelmiştir. Henüz bitmemiş ve bitmesi öngörülemeyen Modernleşme süreci, yaşadığımız dünyayı eski zamanlardan bize verili olarak kabul etmemizi sağlamıştır. Bu bağlamda bakıldığında bir “gerçeklik olarak mekân”ın varlığı, sanatın bunu göz ardı etmesini engellemiştir. Mekân, özellikle Postmodern Dönem olarak adlandırılan ve tarihsel süreç içerisinde henüz yeni sayılabilecek bu aralıkta özellikle sanatçıların uğraştığı meselelerden biri olmuştur. Mekânın, toplumun bir yansıması ya da sonucu olarak bakıldığında ürün niteliği kazanmış olması durumu ve sanat yapıtının da güncel sanat ortamında ürün olarak değerlendirilebilir noktaya gelmiş olması birbiriyle bağdaşan ve ayrılamayan bir etkileşim oluşturmasını sağlamıştır. Bu anlamda, sanatçılar, hem yapıtın gerçekleşmesi sürecinde hem de sonrasında mekânı yapıtın bağlamı olarak görmüş ve kullanmışlardır. Pratikte kimi sanatçılar mekânın fiziksel özelliklerini, kimileri mekânın psikolojisini, kimileri de mekânın yapısal üst anlamlarını yapıtlarında sorgulamışlardır. Her durumda da yapıtın mekâna yeni bir gerçeklik kazandırdığı aşikârdır. Aynı şekilde

araç olarak kullanılmış, yani daha derin açıklamak gerekirse, belli bir düşünceyi aktarmak için kullanılan sanat yapıtı da mekânla etkileşim içine girdiğinde kendi salt mekânsız anlamından farklı kazanımlar elde edecektir.

Günümüz sanat ortamında sanat yapıtı eleştirisi, sanat yapıtı okuması yapmak pek de kolay bir şey değildir ve bunu yaparken önceden bize verilmiş bir takım hazır ipuçları ararız. Bu ipuçları kimi zaman sanatçıya dair özel bir bilgi iken, kimi zaman malzeme, yapıtın göndermede bulunduğu özel bir durum ya da olay olabilmektedir. Kavramsal Sanat ile birlikte başlayan, izleyicinin de düşünceye dâhil olma, düşünerek sanat yapıtını oluşturması serüveni, güncel sanat yapıtlarının okunmasında önemli bir zorunluluğa dönüşmüştür. Bu bağlamda her mekân her yapıtın işlevini değiştirmekte ya da dönüştürmektedir. Bu sebeple üretim sürecini tamamlamış her sanat yapıtı, her şeye hazırlıklı olmak zorundadır.

KAYNAKÇA

- Akarsu, B. (1963). Kant'da mekân ve zaman kavramları. *İstanbul Üniversitesi felsefe arkivi dergisi*, 14, 108-122.
- Akbal Süalp, Z.T. (2004). *ZamanMekân Kuram ve sinema*. Ankara: Bağlam Yayıncılık.
- Alexander, H. G. (Ed.). (1956). *The Leibniz-Clarke correspondence*. London: Manchester University Press.
- Antmen, A. (2013). Önsöz. *Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekânının İdeolojisi* içinde. İstanbul: SEL Yayıncılık.
- Aristoteles. (2005). *Fizik*. (Çev. Saffet Babür). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Auge, M. (1997). *Yer-olmayanlar*. (Çev. Turhan Ilgaz). İstanbul: Kesit Yayıncılık. (Özgün çalışma, 1992).
- Ayman, Z. (2006). Bellek mekânı olarak sınır ve ötekilik: Kars şehri. *Toplum ve Bilim*, 107, 145-189.
- Atakan, N. (1995). *Türkiye'de kavramsal sanat*. Yayımlanmamış doktora tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Bachelard, G. (2008). *Uzamın poetikası*. (Çev. Alp Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları. (Özgün çalışma, 1957).
- Baker, U. (1998, 24 Şubat). *Sanat ve arzu dersleri* [Video]. 15 Ocak 2016 tarihinde https://www.youtube.com/watch?v=iajIYV7s_8Q adresinden alınmıştır.
- Baker, U. (2011). *Beyin ekran*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Baker, U. (2014). *Sanat ve arzu*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Bauman, Z. (1996). *Yasa koyucular ve yorumcular*. (Çev. Kemal Atakay). İstanbul: Metis Yayıncılık. (Özgün çalışma, 1987).
- Berensel, E. (2008, 15 Ağustos). *Video imajın kısa tarihi*. 22 Ocak 2016 tarihinde <http://manga-anka.blogspot.com.tr/2008/08/video-imajn-ksa-tarihi.html> adresinden alınmıştır.
- Bilgin, N. (1990). Fiziksel mekândan insani ya da insanlı mekâna. *Mimarlık*, 241, 62-65.
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel estetik*. (Çev. Saadet Özen). İstanbul: Bağlam Yayıncılık. (Özgün çalışma, 1998).
- Calvino, I. (1993). *Üç deneme*. (Çev. Bilge Karasu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe sözlüğü*. (3. bs.). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Christov-Bakargiev, C. (2015). TUZLU SU: Düşünce biçimleri üzerine bir teori. *14. İstanbul bienali kataloğu* içinde. (Çev. Savaş Kılıç). İstanbul: İKSV ve Yapı Kredi Yayınları.
- Collins, J. (2008). *Sculpture today*. London: Phaidon Press.
- Cresswell, T. (2004). *Place: A short introduction*. USA: Blackwell Pub.
- Danto, A.C. (2014). *Sanat nedir*. (Çev. Zeynep Baransel). İstanbul: SEL Yayıncılık. (Özgün çalışma, 2013).
- De Certeau, M. (1984). *The practice of everyday life*. (Steven Rendall, Trans.). Berkeley: University of California Press. (Original work published, 1980).
- Deleuze, G. (2007). *Kant üzerine dört ders*. (Çev. Ulus Baker). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

- Deleuze, G. ve Guattari, F. (2015). *Felsefe nedir?.* (Çev. Turhan Ilgaz). (10. bs.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Özgün çalışma, 1991).
- Erhat, A. (Ed.). (1977). *Hesiodos eseri ve kaynakları.* (Çev. Selahattin Eyüboğlu, Azra Erhat). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Forty, A. (2000). *Words and buildings: a vocabulary of modern architecture.* Londra: Thames & Hudson Ltd.
- Foster, H. (2009). *Gerçeğin geri dönüşü.* (Çev. Esin Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Özgün çalışma, 1996).
- Foster, H. (2013). *Sanat-mimarlık kompleksi.* (Çev. Serpil Özaloğlu). İstanbul: İletişim Yayınları. (Özgün çalışma, 2011).
- Foucault, M. (2014). *Özne ve iktidar.* (Çev. Işık Ergüden, Osman Akinhay). (4. bs.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Özgün çalışma, 1994).
- Germaner, S. (1997). *1960 sonrasında sanat: akımlar, eğilimler, gruplar, sanatçılar.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Giddens, A. (1994). *Modernliğin sonuçları.* (Çev. Ersin Kuşdil). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Özgün çalışma, 1990).
- Giddens, A. (1999). *Toplumun kuruluşu.* (Çev. Hüseyin Özel). İstanbul: Bilim ve Sanat. (Özgün çalışma, 1984).
- Giddens, A. (2000). *Tarihsel materyalizmin çağdaş eleştirisi.* (Çev. Ümit Tatlıcan). İstanbul: Paradigma. (Özgün çalışma, 1985).
- Giddens, A. (2005). *Sosyal teorisinin temel problemleri.* (Çev. Ümit Tatlıcan). İstanbul: Paradigma. (Özgün çalışma, 1979).

- Gintz, C. (2010). *Başka yerde başka biçimde*. (Çev. Muna Cedden). Ankara: Dost Kitabevi. (Özgün çalışma, 1991).
- Hammond, R. (2001). *Fârâbi felsefesi ve ortaçağ düşüncesine etkisi*. (Çev. Uluğ Nutku ve Gülnihal Küken). İstanbul: Alfa Yayıncılık. (Özgün çalışma, 1947).
- Harvey, D. (1996). *Justice, nature and the geography of difference*. Massachusetts: Blackwell Publishers Inc.
- Harvey, D. (2003). *Postmodernliğin durumu*. (Çev. Sungur Savran). İstanbul: Metis Yayınları. (Özgün çalışma, 1990).
- Harvey, D. (2003). *Sosyal adalet ve şehir*. (Çev. Mehmet Moralı). İstanbul: Metis Yayınları. (Özgün çalışma, 1973).
- Hensel, M., Menges, A. ve Hight, C. (2009). En route: Towards a discourse on heterogeneous space beyond modernist space-time and post-modernist social geography. Hensel, M., Menges, A. ve Hight, C. (ed.), *Space Reader: Heterogeneous space in architecture* içinde. West Sussex: John Wiley & Sons Ltd.
- Işık, O. (1994). Değişen toplum/mekân kavrayışları: Mekânın politikleşmesi, politikanın mekânsallaşması, *Toplum ve Bilim*, 64-65, 7-36.
- Jammer, M. (1993). *Concepts of space: the history of theories of space in physics*. (3rd enlarged ed.). New York: Dover Publications Inc.
- Kahraman, H.B. (2005). *Sanatsal gerçeklikler, olgular ve öteleri*. (3. bs.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Keser, N. (2009). *Sanat sözlüğü*. (2. bs.). Ankara: Ütopya Yayınevi.

- Kolcu, A.İ. (2008). *Edebiyat kuramları tanım tenkit tahlil*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınevi.
- Kolker, R.P. (1999). *Film, form and culture*. Boston: McGrow Hill.
- Koyre, A. (1998). *Kapalı dünyadan sonsuz evrene*. (Çev. Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınları. (Özgün çalışma, 1957).
- Kranz, W. (2004). *Antik felsefe: Metinler ve açıklamalar*. (Çev. Suad Y. Baydur). İstanbul: Sosyal Yayınlar. (Özgün çalışma, 1986).
- Krauss, R. (2002). Mekâna yayılan heykel. (Çev. Tuncay Birkan). *Sanat dünyamız*, 82, 103-110. (Özgün çalışma, 1979).
- Kuspit, D. (2006). *Sanatın sonu*. (Çev. Yasemin Tezgiden). (2. bs.). İstanbul: Metis Yayınları. (Özgün çalışma, 2004).
- Lynton, N. (2009). *Modern sanatın öyküsü*. (Çev. Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Dr. Sadi Öziş). (4. bs.). İstanbul: Remzi Kitabevi. (Özgün çalışma, 1980).
- Madanipour, A. (1996). *Design of urban space: An inquiry into a socio-spatial process*. West Sussex: John Wiley & Sons Ltd.
- Madra, B. (1989). Daniel Buren: Bence hiç resim satmadan batmak daha iyi. *Arredamento Dekorasyon*, Nisan, 66-67.
- Nalbantoğlu, H. Ü. (2008). Nedir mekân dedikleri?. Şentürer, A., Ural, Ş., Berber, O., Sönmez, F.U. (ed). *Zaman-Mekân içinde*. İstanbul: YEM Yayınları. 138, 88-105.
- Nutku, U. (2014). Leibniz'in monadlar teorisinin tarihi önemi. *Kilikya felsefe dergisi*. 1, 1-14.

- O'Doherty, B. (2013). *Beyaz küpün içinde: Galeri mekânının ideolojisi*. (Çev. Ahu Antmen). (2. bs.). İstanbul: SEL Yayıncılık. (Özgün çalışma, 1976).
- Rothacker, E. (1990). *Tarihselcilik sorunu*. (Çev. Doğan Özlem). İstanbul: Ara Yayınları. (Özgün çalışma, 1954).
- Say, A. (2000). *Müzik tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Schick, I.C. (2001). *Batı'nın cinsel kıyısı: Başkalıkçı söylemde cinsellik ve mekânsallık*. (Çev. Gamze Sarı, Savaş Kılıç). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları. (Özgün çalışma, 1999).
- Shields, R. (1991). *Places on the margin: Alternative geographies of modernity*. London: Routledge.
- Sobel, D. (2000). *Galileo'nun kızı: Bilim, inanç ve sevgi üzerine bir inceleme*. (Çev. Bahadır Sina Şenel). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları. (Özgün çalışma, 1999).
- Soygeniş, S. (2006). *Mimarlık düşünmek düşlemek*. (2. bs.). İstanbul: Yem Yayınları.
- Şahiner, R. (2001). 1960 Sonrası sanatın göstergesel karakteri. *Türkiye'de sanat*, 50, 56-65.
- Şenyapılı, Ö. (2003). *Otuz bin yıl öncesinden günümüze heykel*. Ankara: ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayınları.
- Taşçıoğlu, M. (2013). *Bir görsel iletişim platformu olarak mekân*. İstanbul: Yem Yayın.
- Tekeli, İ. (1979). *Mekân organizasyonlarına makro yaklaşım*. Ankara: ODTÜ Yayınları.
- Tekiner, A. (2010). *Atatürk heykelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Topdemir, H.G., Unat, Y. (2008). *Bilim tarihi*. Ankara: Pegem Akademi Yayınevi.

Urry, J. (1999). *Mekânları tüketmek*. (Çev. Rahmi G. Ögdül). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
(Özgün çalışma, 1995).

Von Aster, E. (2005). *İlkçağ ve ortaçağ felsefe tarihi*. (Çev. Vural Okur). (3. bs.). İstanbul:
İm Yayın Tasarım. (Özgün Çalışma, 1921).

Yılmaz, M. (2005). *Modernizmden postmodernizme sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları.

Wittgenstein, L. (2013). *Tractatus logico-philosophicus*. (Çev. Oruç Aruoba). (7. bs.).
İstanbul: Metis Yayınları. (Özgün çalışma, 1990).

Worringer, W. (1983). *Soyutlama ve özdeşleyim*. (Çev. İsmail Tunalı). (3. bs.). İstanbul:
Remzi Kitabevi. (Özgün çalışma, 1907).

Xurban Collective İnternet Sitesi Tarama (t.y.). 4 Şubat 2016 tarihinde
<http://xurban.net/scope/thesacredevacuation/> adresinden alınmıştır.

RESİM VE ŞEKİL KAYNAKLARI

Şekil 1: Yer merkezli (*geocentric*) evren modeli. Erişim: 28.01.2016.

<https://classconnection.s3.amazonaws.com/585/flashcards/1257585/png/pythagoras1330599607808.png>

Şekil 2: Üç boyutlu Kartezyen koordinat sistemi. Erişim: 28.01.2016.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/69/Coord_system_CA_0.svg/500px-Coord_system_CA_0.svg.png

Resim 1: M.Ö. 2. yy, *Disk Atan Adam*, Glyptothek, Münih. Erişim: 28.01.2016.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5f/Greek_statue_discus_thrower_2_century_aC.jpg

Resim 2: Edgar Degas, 1905, *Habersiz Yakalanan Kadın*, Musée d'Orsay, Paris. Erişim:

28.01.2016. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/cb/b5/d3/cbb5d366dc87b7a8f61150da334eb81b.jpg>

Resim 3: 1572, *Don John of Austria*, Messina. Erişim: 28.01.2016. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/9d/a5/57/9da5574417aa4832cefe7061d55d20bd.jpg>

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/9d/a5/57/9da5574417aa4832cefe7061d55d20bd.jpg>

Resim 4: Constantin Brancusi, 1938, *Sonsuz Sütun*, Targu Jiu, Gorj. Erişim: 28.01.2016.

http://40.media.tumblr.com/fc0e830cccc49fc0876f24e7170b54b2/tumblr_mxpohp6U7H1reegyo1_1280.png

Resim 5: Auguste Rodin, 1917, *Cehennem Kapıları*, The Kunsthaus Zurich, Zurich.

Erişim: 28.01.2016.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/69/Z%C3%BCrich_-_Kunsthaus_-_Rodin%27s_H%C3%B6llentor_IMG_7384_ShiftN.jpg

Resim 6: Auguste Rodin, 1898, *Balzac*, Rodin Museum, Paris. Erişim: 28.01.2016.

http://www.musee-rodin.fr/sites/musee/files/styles/zoom/public/resourceSpace/1053_8211860ebb-c7b4e.jpg?itok=BJJ4tr1x

Resim 7: Pablo Picasso, 1912-1914, *Gitar*, MoMA, New York. Erişim: 28.01.2016.

<https://ensarkosis.files.wordpress.com/2012/07/picasso-guitar-031.jpg>

Resim 8: Marcel Duchamp, 1917, *Çeşme*, 291 Art Gallery, New York. Erişim: 28.01.2016.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f6/Duchamp_Fontaine.jpg

Resim 9: Robert Morris, 1965, *İsimsiz*, Tate, Londra. Erişim: 28.01.2016.

http://ilikethisart.net/wp-content/uploads/T01532_10.jpg

Resim 10: Dan Flavin, 1996, *İsimsiz*, The Menil Collection, Houston. Erişim: 28.01.2016.

<http://d2jv9003bew7ag.cloudfront.net/uploads/Dan-Flavin-Installation-view.jpg>

Resim 11: Robert Smithson, 1970, *Spiral Jetty*, Great Salt Lake, Utah. Erişim:

28.01.2016. <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/minimalism-earthworks/a/smithsons-spiral-jetty>

Resim 12: Joseph Beuys, 1982, *7000 Oaks*, Documenta VII, Kassel. Erişim: 28.01.2016.

<http://www.phaidon.com/resource/beuystree.jpg>

Resim 13: Xurban Collective, 2003, *Zoraki İhtiva*, Antrepo, İstanbul. Erişim: 28.01.2016.

<http://www.cabinetmagazine.org/issues/14/kamyon3.jpg>

Resim 14: Xurban Collective, 2003, *Zoraki İhtiva*, Antrepo, İstanbul. Erişim: 28.01.2016.

<http://www.xurban.net/scope/containment/space/space.html>

Resim 15: Xurban Collective, 2010, *Tahliye Serileri*, T-B A21, Viyana. Erişim:

28.01.2016. <http://xurban.net/scope/thesacredevacuation/>

Resim 16: Xurban Collective, 2010, *Tahliye Serileri*, T-B A21, Viyana. Erişim:

28.01.2016. <http://xurban.net/scope/thesacredevacuation/>

Resim 17: Hans Haacke, 1970, *MoMA Oylaması*, MoMA, New York. Erişim: 28.01.2016.

http://www.arts.ucsb.edu/faculty/budgett/algorithmic_art/haacke2.jpg

Resim 18: Daniel Buren, 1986, *İsimsiz*, Palais-Royal, Paris. Erişim: 28.01.2016.

[http://bortolamigallery.com/site/wp-](http://bortolamigallery.com/site/wp-content/uploads/2014/09/1986_Paris_4212-1600x1066.jpg?fb07eb)

[content/uploads/2014/09/1986_Paris_4212-1600x1066.jpg?fb07eb](http://bortolamigallery.com/site/wp-content/uploads/2014/09/1986_Paris_4212-1600x1066.jpg?fb07eb)

Resim 19: Daniel Buren, 1971, *İçeri*, Guggenheim Museum, New York. Erişim:

28.01.2016.

<http://static1.squarespace.com/static/5459984ae4b08b58f1c8df7f/t/55c90b04e4b09e2b2aa32423/1439238922904/>

Resim 20: Fritz Lang, 1927, *Metropolis*. Erişim: 28.01.2016.

https://niels85.files.wordpress.com/2012/02/metro_4.jpg

Resim 21: James Wan, 2013, *Korku Seansı*. Erişim: 28.01.2016.

http://www.filmloverss.com/wp-content/uploads/the_conjuring_movie_fl.jpg

Resim 22: Roman Polanski, 2002, *Piyanist*. Erişim: 28.01.2016.

<http://www.studenthandouts.com/01-Web-Pages/Books-Films/Images/2012-05/adrien-brody-the-pianist-6.jpg>

Resim 23: Alfred Hitchcock, 1956, *Arka Pencere*. Erişim: 28.01.2016.

<http://www.alpha-ville.co.uk/wp-content/uploads/2012/09/Rearwindow600x300-.jpg>

Resim 24: Sidney Lumet, 1960, *12 Kızgın Adam*. Erişim: 28.01.2016.

<http://screenprism.com/assets/img/article/1-12-angry-men-not-guilty.jpg>

Resim 25: Kutluğ Ataman, 2007, *Türk Lokumu*. Erişim: 28.01.2016.

<http://kolajart.com/wp/wp-content/uploads/2014/04/Kutlu%C4%9F-Ataman.jpg>

Resim 26: Jenny Holzer, 1982, *İsimsiz*, New York Square, New York. Erişim: 28.01.2016.

<https://ofthenow.files.wordpress.com/2010/06/picture-20.png>

Resim 27: Joseph Kosuth, 1 Nisan 1969, *IV Sipariş*, gazete ilanı, The New York Post, New York. Atakan, N. (1995). *Türkiye’de kavramsal sanat cilt 2 (levhalar ve ekler)*. Yayımlanmamış doktora tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul. Levha 47.

Resim 28: Joseph Kosuth, 11 Mayıs 1969, *Düşünce İletişimi*, gazete ilanı, The Sun, Melbourne. Atakan, N. (1995). *Türkiye’de kavramsal sanat cilt 2 (levhalar ve ekler)*. Yayımlanmamış doktora tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul. Levha 49.

Resim 29: Nadi Güler, 2000, *Biçki Dikiş Kursları*, Dulcinea, İstanbul. Erişim: 28.01.2016.

<http://www.milliyet.com.tr/2000/10/23/resim/san01.jpg>

Resim 30: Multiplicity Art Collective, 2002, *Solid Sea 01: The Ghost Ship*, Documenta XI, Kassel. Erişim: 28.01.2016.

<http://www.installationart.net/Images/multiplicitySolidSea01Map.jpg>

Resim 31: Multiplicity Art Collective, 2002, *Solid Sea 01: The Ghost Ship*, Documenta XI, Kassel. Erişim: 28.01.2016.

<http://www.installationart.net/Images/multiplicitysolidsea01detai.jpg>

Resim 32: Kutluğ Ataman, 2006, *99 Names*, MoMA, New York. Erişim: 28.01.2016.

<http://www.kutlugataman.com/site/artworks/work/16/>

Resim 33: Doris Salcedo, 2002, *İsimsiz*, Bogota. Erişim: 28.01.2016.

http://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/img/noviembre_6_y_7/089_Salcedo_DIG-web.jpg

Resim 34: Doris Salcedo, 2003, *İsimsiz*, İstanbul. Erişim: 28.01.2016.

<http://api.ning.com/files/kV4MbYiv7oQKTcCbGUIyd5sChp3W97d1vpBTDj0b9NsIWGbpVvMl6m1b7uGo4u89snH7SEFpxHExH11CzrscMqRaFJvZA-eq/1082091985.jpeg>

