

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE MİMARLIĞIN BİÇİMLENİŞİNİN RETİNAL VE
DUYUMSAL SANATLAR ÜZERİNDEN İRDELENMESİ

ESİN YILMAZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
MİMARLIK ANABİLİM DALI
MİMARİ TASARIM PROGRAMI

DANIŞMAN
DOÇ. DR. İBRAHİM BAŞAK DAĞGÜLÜ

İSTANBUL, 2019

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**20.YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE MİMARLIĞIN BİÇİMLENİŞİNİN RETİNAL VE
DUYUMSAL SANATLAR ÜZERİNDEN İRDELENMESİ**

Esin YILMAZ tarafından hazırlanan tez çalışması 16.01.2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı'nda **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Tez Danışmanı

Doç. Dr. İbrahim Başak DAĞGÜLÜ
Yıldız Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri

Doç. Dr. İbrahim Başak DAĞGÜLÜ
Yıldız Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. Çiğdem CANBAY TÜRKYILMAZ
Yıldız Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. Tan Kamil GÜRER
İstanbul Teknik Üniversitesi

ÖNSÖZ

Soyutlama kavramının mimarlıkla ilişkisini sorgularken, sanatı, felsefeyi, tarihi ve bilimi dahil ettiğim bu çalışmadan interdisipliner bir tartışma yaratmak benim için çok değerliydi.

Diğer değerlilerim arasında en başta düşüncelerimi özgürce ifade etmem konusunda beni hep yüreklendiren Tez Danışmanım Doç. Dr. İbrahim Başak Dağgölü'ne teşekkürü bir borç bilirim. Jürideki katkılarıyla tezimi olgunlaştıran değerli hocalarım Doç. Dr. Çiğdem Canbay Türkyılmaz ve Doç. Dr. Tan Kamil Güner'e müteşşekirim.

Değerli yol göstericilerim Doç. Dr. Yasemen Say Özer ve Prof. Dr. N. Oğuz Özer'e bana aktardıklarından ve yolumu bulmamı sağladıklarından dolayı çok minnettarım. Bu süreçte sevgilerini ve inançlarını her daim yanımda hissettiğim, değerli hocam Öğr. Gör. Ayhan Böyür ve çalışma arkadaşlarım Nazlı Arslan, Seda Saylan ve sayamadıklarım... İyi ki varsınız. Hepiniz tek tek, ilmek ilmek bu çalışmanın izlerindesiniz.

Önceliklerimde ikinci sıraya düşürmek zorunda bıraktığım tiyatroyu ve kaçırdığım provaları anlayışıyla ve tatlı güler yüzüyle karşılayan Tiyatro Yönetmenim Mustafa Sancak'a ve rol arkadaşlarıma minnettarım. Öyle ki bu hengamede soluk alabildiğim en güzel aralıktılar.

Ailem... Her zaman yanımda olduğunuzu hissettirdiğiniz ve elinizden geldiğince yükümü hafiflettiğiniz için size minnettarım. Hayattaki tek gayenizin mutluluğumuz olduğunu biliyorum. Çok mutlu ve şanslıyım.

Canım büyükbabam, dedem ve sonrasında babaannem... Bu süreçte beni yalnız bıraktığınız için size çok kırgınım... Yine de bana en çok sizin inandığınızı biliyorum ve bu çalışmayı sizin anınıza armağan etmek istiyorum... Gittiğiniz yerde mutlu olun...

Ocak, 2019

Esin YILMAZ

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
SİMGE LİSTESİ.....	vi
KISALTMA LİSTESİ.....	viii
ŞEKİL LİSTESİ.....	ix
ÇİZELGE LİSTESİ	xix
ÖZET	ii
ABSTRACT.....	iii
BÖLÜM 1	
GİRİŞ.....	1
1.1 Literatür Özeti.....	1
1.2 Tezin Amacı	3
1.3 Hipotez	5
1.4 Tezin Yöntemi ve Kavram İlişkisi	6
BÖLÜM 2	
SOYUTLAMA.....	8
2.1 Sanatla İlişkili Soyutlamanın Türleri	10
2.1.1 Bilimsel Soyutlama	11
2.1.2 Politik Soyutlama	14
2.1.3 Felsefede Soyutlama	15
2.1.4 Ekonomide ve Toplumbilimde Soyutlama	17
2.1.5 Psiko-Fizyolojik Soyutlama	19
2.1.6 Biçimsel Soyutlama	21
BÖLÜM 3	
SANAT YAŞANTISINDA (ERLEBNIS, EXPERIENCE) HAREKET KAVRAMI.....	26
3.1 Siyasi Tabloda Hareketlilik.....	28
3.2 Bilimde Hareket Kavramı ve Yaratıcısı: Zaman.....	32

3.3	Soyut Resmin Uzamsallığı ve Hareketi.....	39	
3.3.1	Soyut Resmin Başlangıcı: Kandinsky ve Kuantum.....	43	
3.3.2	-izmmler: Kübizm, Fütürizm, Kübo-Fütürizm, Süprematizm ve Konstrüktivizm	45	
3.3.3	Anamorfoz ve Sürrealist Resim - Soyut Sanatta Yanılsama	54	
3.3.4	Amerikan Soyut Ekspresyonizmde Hareket: Eylem Resim ve Taşizm	56	
3.4	Soyut Heykelin Uzamsallığı ve Hareketi.....	60	
3.4.1	Kinetik Heykel Sanatı	63	
3.5	Bedenin Uzamsallığı ve Hareketi	68	
3.5.1	Kavramsal Sanat ve Performans Sanatı	69	
BÖLÜM 4			
RETİNALDEN DUYUMSALA MEKANDA HAREKET.....			75
4.1	Mekânı göz-lemek mi Deney-imlemek mi.....	75	
4.1.1	L'aubette Kafe	80	
4.1.2	Kuntsevo Plaza	84	
4.1.3	Vitra İtfaiye İstasyonu	87	
4.1.4	Galiçya Kültür Merkezi.....	89	
4.1.5	Tatlin Kulesi ve Muhteşem Ütopya.....	92	
4.1.6	Berlin Yahudi Müzesi	95	
4.1.7	Parc De La Villette	98	
4.1.8	Berlin Duvarı	101	
4.1.9	Ruhr Müzesi	104	
4.1.10	Therme Vals Kaplıcaları	106	
BÖLÜM 5			
SONUÇ VE ÖNERİLER			110
5.1	Mimari Tasarım Sürecine Bütüncül Bakış.....	110	
5.1.1	Retinal Hareket --> Retinal Sanat --> Retinal Mimari.....	111	
5.1.2	Duyumsal Hareket --> Duyumsal Sanat --> Duyumsal Mimari.....	113	
5.2	Mimari Tasarım Sürecinin Önerileri ve Yakın Gelecek Öngörülleri.....	114	
KAYNAKLAR			116
EK-A			
20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE YAŞAM VE SANAT DİZİNİ.....			129
EK-B			
20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE YAŞAM VE MİMARLIK DİZİNİ			131
ÖZGEÇMİŞ			133

SİMGE LİSTESİ

E	Enerji
c	Işık hızı
m	Kütle
=	Eşitlik
→	Ok işareti
∩	Kapsar işareti

KISALTMA LİSTESİ

Alm.	Almanca
İng.	İngilizce
Fr.	Fransızca
Komp.	Kompozisyon
M.Ö.	Millattan önce
SSCB	Rusya Federatif Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti
TDK	Türk Dil Kurumu
Tr.	Türkçe
Yy	Yüzyıl

ŞEKİL LİSTESİ

	Sayfa
Şekil 2.1 Wassily Kandinsky, Kompozisyon VII, 1913	9
Şekil 2.2 Maurits Cornelis Esher'in metaforları, 1930.....	17
Şekil 2.3 Mekanda çizgisellik-gölgesellik, düzlem-derinlik, kapalılık-açıklık.....	21
Şekil 2.4 Raffael'in Disputası	23
Şekil 2.5 Mekanda belirlilik-belirsizlik, çokluk-birlik.....	25
Şekil 3.1 Tek ve çift yarık deneyi	34
Şekil 3.2 Sicim teorisindeki atomu oluşturan en küçük parçalar: sicimler.....	37
Şekil 3.3 Uzay bükülmesi	38
Şekil 3.4 Claude Manet, Saman Balyaları,1895	40
Şekil 3.5 Wassily Kandinsky'nin ilk soyutlaması, 1910	44
Şekil 3.6 Wassily Kandinsky, Çemberler, 1926	45
Şekil 3.7 Pablo Picasso, Guernica, 1937	46
Şekil 3.8 Giacomo Balla, Motosikletin Hızı, 1913	48
Şekil 3.9 Umberto Boccioni, Mızrakların Bedeli, 1915	48
Şekil 3.10 Marchel Duchamp, Merdivenleri İnlen Çıplak Kadın No:2, 1912 ve esinlendiği Gjan Mili'nin uzun pozlama çalışması.....	50
Şekil 3.11 El Lissitzky'nin afişleri.....	52
Şekil 3.12 Wassily Kandinsky'nin savaş kompozisyonu, Doğaçlama (Toplar) no:30, 1913	52
Şekil 3.13 Wassily Kandinsky, Kompozisyon III, 1923	53
Şekil 3.14 Kazimir Malevich, Beyaz Üzerine Beyaz, 1918	53
Şekil 3.15 Piet Mondrian, Broadway Boogie Woogie, 1942-44	54
Şekil 3.16 Felici Varini'nin anamorfik sanatı, 2015	55
Şekil 3.17 Salvador Dali, Belleğin Azmi, 1931.....	56
Şekil 3.18 Pollock Jackson, No:1, 1949.....	59
Şekil 3.19 Georges Mathieu kamusal alanda resim yaparken, Daimaru Osaka, 1957. 59	
Şekil 3.20 Pablo Picasso'nun çok boyutlu gitar heykeli	62
Şekil 3.21 Umberto Baccioni, Mekanda Sürekliliğin Benzersiz Biçimleri, 1913	62
Şekil 3.22 Pevsner ve Gabo, Lineer Konstrüksiyon, 1937	65
Şekil 3.23 Marchel Duchamp, Bisiklet Tekerliği, 1913	65
Şekil 3.24 Alexander Cadler, Turuncu Balık, 1946 ve Civalı Çeşme, 1943.....	66
Şekil 3.25 Arthur Ganson, Madeline'in Kırılğan Makinesi, 1970.....	67
Şekil 3.26 Richard Serra, Zamanın Maddesi, 2005.....	68
Şekil 3.27 Yves Klein, Mavi Dönemin Antropometrisi, 1960.....	71
Şekil 3.28 Çin'de sanatçının bedeniyle yaptığı resim sergisi, 2015.....	72

Şekil 3.29	Yoan Bourgeois, Tarihin Mekaniği, 2017	72
Şekil 4.1	L'alubette Kafe'nin çevresi ile ilişkisi.....	82
Şekil 4.2	Kuntsevo Plaza ve kent ile ilişkisi	84
Şekil 4.3	Kuntsevo Plaza ve aykırı formu	84
Şekil 4.4	Vitra İtfaiye İstasyonu ve çevresi ile ilişkisi	87
Şekil 4.5	Galiçya Kültür Şehri ve topografyanın kabuk ile ilişkisi.....	89
Şekil 4.6	Dixon Jones, III. Enternasyonal Anıtı (Tatlin Kulesi) inşa edilseydi	92
Şekil 4.7	Model olarak III. Enternasyonal Anıtı	92
Şekil 4.8	Berlin Yahudi Müzesi, 2001 ve Kollegienhaus yapısı ile ilişkisi, 1735	95
Şekil 4.9	Parc De La Villette'nin kent ile ilişkisi.....	98
Şekil 4.10	Berlin Duvarı'nın izleri.....	101
Şekil 4.11	Ruhr Havzası'nın eski zamanları	104
Şekil 4.12	Therme Vals Kaplıcaları ve topografya ile ilişkisi	106



ÇİZELGE LİSTESİ

	Sayfa
Çizelge 1. 1	Resim, heykel, beden sanatı ve mimarlığın boyutsal ilişkilerine göre gruplandırılmış retinallik ve duyumsallık algısı 6
Çizelge 1. 2	Tezi oluşturan bölümlerin kavram ilişkileri 7
Çizelge 2. 1	Mimarlıkta bilimsel yorumlamalar 13
Çizelge 2. 2	Dönemsel psiko-fizyolojik yorumlamalar 20
Çizelge 3. 1	Resmin uzamsal kronolojisi 42
Çizelge 3. 2	Heykelin uzamsal kronolojisi 63
Çizelge 3. 3	Bedenin uzamsal kronolojisi 69
Çizelge 4. 1	Retinal ve duyumsal hareket kavramları 79
Çizelge 4. 2	L'aubette Kafe'nin mekansal hareketliliğinin soyutlanma hikayesi 83
Çizelge 4. 3	Kuntsevo Plaza'nın mekansal hareketliliğinin soyutlanma hikayesi 86
Çizelge 4. 4	Vitra İtfaiye İstasyonu'nun mekansal hareketliliğinin soyutlanma hikayesi 88
Çizelge 4. 5	Galiçya Kültür Şehri'nin biçimsel hareketinin soyutlanma hikayesi 91
Çizelge 4. 6	Enternasyonel Anıtı ve Muhteşem Ütopya'nın biçimsel hareketinin soyutlanma hikayesi 94
Çizelge 4. 7	Berlin Yahudi Müzesi'nin biçimsel hareketinin soyutlanma hikayesi 97
Çizelge 4. 8	Parc De La Villette'nin soyutlanma hikayesi 100
Çizelge 4. 9	Berlin Duvarı'nın kentsel izinin soyutlanma hikayesi 103
Çizelge 4. 10	Ruhr Müzesi, Zollverein'da bir yaşamışlığın soyutlanma hikayesi 105
Çizelge 4. 11	Therme Vals Kaplıcaları'nın doğasının soyutlanma hikayesi 109
Çizelge A. 1	20. yüzyıldan günümüze yaşam ve sanat dizini 128
Çizelge B. 1	20. yüzyıldan günümüze yaşam ve mimarlık dizini 130

20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE MİMARLIĞIN BİÇİMLENİŞİNİN RETİNAL VE DUYUMSAL SANATLAR ÜZERİNDEN İRDELENMESİ

Esin YILMAZ

Mimarlık Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Doç. Dr. İbrahim Başak DAĞGÜLÜ

Aydınlanma ile başlayan dünya değişimi, sanayi devrimi, kapitalizm, dünya savaşları, devrimler ve diğer birçok olay 20. yüzyılın politik tarihini oluşturmuş ve sosyal düzenini kurgulamıştır. İmparatorluklar ve totaliter rejimler yerlerini devletlere ve çeşitli erk yönetimlerine teslim etmiştir. Bilimde ise kuantum teoremi ve görelilik kuramı yeni bir yön çizmiş; edebiyatta, felsefede ve siyasette tüm bu değişimler soyutlama kavramıyla sanatın ve mimarlığın içinde kendine yeni bir yer bulmuştur. Düşünsel arka planlarına bakıldığında “hareket” kavramı gibi siyasette, bilimde ve sanatta ortaya çıkan yeni fikirlerin toplumsal olaylarla kuramsal çerçevede ve uygulamalar üzerinde etkilerinin ortaya çıktığı görülmüştür. Resimde ortaya çıkan yeni biçimlerin üçüncü boyutta mekansallaştırılmasını destekleyen söylemler kendi bağlamlarını yarattıkları edebiyatta, heykelde, performans sanatında ve bunların kaçınılmaz sonucu olarak mimarlıkta birbirini beslemiştir.

Soyutlama kavramının açıklanmasıyla başlayan çalışma, retinal ve duyumsal sanatın “hareket” kavramıyla mekânsallaşmasına işaret etmektedir. Resim sanatında hareketin espası, heykel sanatında hareketin ve bedenin birlikteliğinden doğan ortak mekansallık ve beden sanatındaki nesneleşen beden hareketinin kendisine ve katılımcı-öznesine yarattığı mekan karşılaştırılmalı olarak aktarılmıştır.

Hareket ve mekan kavramlarına çeşitli yorumlamalar getiren dönemin sanatçıları döneminin mimar-öznesini etkilemiştir. Geçmiş yüzyılda retinal sanatın şekillendirdiği mimari tasarım tartışmaları göz önündeysen, 21. yüzyıl duyumsal sanatın izlerinin sürdüğü yeni bir mimari tasarım ortamı yaratmıştır.

Anahtar kelimeler: retinal ve duyumsal sanat, soyut resim sanatı, soyut heykel sanatı, beden sanatı, sanat ve mekan

**EXAMINING THE FORMATION OF ARCHITECTURE FROM THE 20TH
CENTURY TO THE PRESENT FROM RETINAL AND SENSORY ARTS**

Esin YILMAZ

Department of Architecture

MSc. Thesis

Adviser: Assoc. Prof. Dr. İbrahim Başak DAĞGÜLÜ

The world change, industrial revolution, capitalism, world wars, revolutions and the other events with enlightenment formed the political history of the 20th century and constituted the social order. Empires and totalitarian regimes have been handed over to states and various ruling administrations. In science, quantum theorem and relativity theory have followed a new direction; all these changes in literature, philosophy and politics have found a new place in art and architecture with the concept of abstraction. Looked at the intellectual backgrounds as the “motion” concept, it has been seen that the effects of the new ideas that emerged in politics, science and art on the theoretical framework and practices have emerged. The discourses supporting the spatialization of the new forms in the third dimension in the painting art have fed each other in architecture as a result of their own contexts, in literature, in sculpture, in performance art and as the inevitable consequence of these. This thesis, which started with the explanation of the concept of abstraction, points to the spatialization of retinal art and sensory art with the concept of “motion”. The “spacing” of the “motion” in the painting art, the sculpture art in the body’s motion art, common spatiality and objectified body motion in the performance art itself and the participant-subject created by the venue is transferred.

The artists of the period, which made various interpretations to the concepts of motion and space, influenced many subjects-architects. While the architectural design controversies that have been shaped by retinal art in the past century have been

considered, 21th century created a new architectural design environment in which the traces of the sensory art.

Keywords: retinal and sensual art, abstract painting art, abstract sculpture art, body art, art and space

1.1 Literatür Özeti

Kandinsky ile başladığı varsayılan soyut resim sanatı öncelikle renk ve biçimlerle ifade edilmiştir. Ardından her biçimin ve rengin kendi dinamizmi sanat ürünü üzerinde kavramsallaştırılmıştır. 1909 yılında Fransa’da yayımladığı bildirgesiyle Fütürizm fikrini somutlaştıran İtalyan şair Tomasso Marinetti’nin (1876-1944) “Fütürist Manifesto”su yaşamla sanat arasındaki kopukluğu onarmayı hedeflemektedir [1]. Yaşamda meydana gelen tüm devinimlerin hızının sanatta neden var edilmeyeceğini sorgulatan Marinetti hızdan ve teknolojidenden doğan özgürlüğü de fütürizmin alt kavramları arasında belirtmiştir. Özgür, kabuklarından sıyrılmış ve geleceğini geleneğine tercih eden toplum biçimini yaratmakta bilim insanları ve sanatçıları birlikte çalışmaya ve üretmeye davet etmiştir. Bu sayede fütüristler, toplumun yapısını da bu şekilde değiştireceğine ve iyileştireceğine inanmışlardır. Başkaldırının çıkış akımı olarak da tanımlayabileceğimiz fütürizm Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra Mussolini’nin faşizmi ile aynı yola doğru evrilmiş ve farklı ülkelerde farklı kimliklerle hayat bulmuştur [2]. Nazi faşizmi için durum pek de farklı değildir. Şaşırtıcı olacaktır ki, dönemin bu faşist yönetimleri sanatla yakından ilgilenmiştir. Bu durumu açıklamak gerekirse, bu yönetimler tüm yaşantının - tüm siyasi, felsefi, kültürel ve bilimsel- kırılmaların öncelikle soyutlanarak bir düzleme yayıldığını bilmekteydiler. Öyle ki, onlar soyut resim ile başlayan bu toplumsal meselelerin halk ile buluşmasını kontrol altına almak zorundaydılar. Ardından soyut heykel sanatı ve beden sanatının da sürece dahil olmasıyla tüm yaşantımızın düğüm

noktaları tarihin, bilimin, sosyolojinin ışığında mimarlıkta somutlaşmıştır. Bu çalışma son bir asırlık süreçte bilimde, siyasette, ekonomide, toplumbilimde, psiko-fizyolojide ve biçimde soyutlaşan “hareket” kavramını somutlaştıran sanat ve mimarlığa değinmektedir. Bu kavram soyutlanma yöntemi ile öncelikle Retinal Sanatta ve Duyumsal Sanatta incelenmiş ve sonrasında da Retinal Mimari ve Duyumsal Mimari örnekleri ile somutlanmıştır. Soyutlama bölümünde Bruno Zevi’nin Mimarlığı Görebilmek, Wilhelm Worringer’in Soyutlama ve Özdeşleşim, Bülent Özer Günümüzde Resim Heykel Mimarlık Bakışlar ve Kültür Sanat Mimarlık kitapları bölümün ana çatkısının oluşturmasında kaynaklık etmişlerdir. Sanat Yaşantısında Hareket Kavramı bölümü ise çalışmanın gelişme bölümüne işaret etmektedir. Bu bölümde hareket kavramının dönemin dünya siyasetinde, bilimde ve sanatta (soyut resimde, heykelde ve beden sanatındaki) karşılıklarını inceleyen kapsamlı bir literatür çalışması yapılmıştır. Bu bağlamda incelendiğinde bu bölümün siyaset, bilim ve sanattan oluşan üç başlığı bulunmaktadır.

1. Siyaset bölümünde Server Tanilli’nin Yüzyılların Geleceği ve Mirası / İnsanlık Tarihine Giriş kitabının Aydınlanma çağını hazırlayan tüm tarihsel geçmişi barındırması 20. yüzyılı tanımak için önemli bir kaynak niteliğindedir.

2. Bilim bölümünde Lawrence Maxwell Krauss’ın Hiç Yoktan Bir Evren ve Stephen Hawking Zamanın Kısa Tarihi kitapları yakın dönem bilimini ve geleceğin yakın zamanında evrenin tüm sırlarının öğrenilebileceğini iddia etmesi ile geçmişten geleceğe bilimin ışığındaki yolumuzu aydınlatacak önemli değerler barındırmaktadır.

3. Sanat bölümünde İsmail Tunalı’nın Felsefe’nin Işığında Modern Resim; Empresyonizm; Pleinarizm; Pointilizm; Soyut Resim; Kübizm; İçeriksiz Resim; De-Stijl Resim; Süprematizm, Gombrich’in Sanatın Öyküsü ve Paul Wood ile Charles Harrison’un Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Analojisi bu bölümün ana kaynakçaları olarak yer almaktadır.

Bu üç özerk ve tekil ilişki son bölümde mimarlıktaki karşılıkları Mekanı Göz-lemek ve Deney-imlemek başlığında aktarılacaktır. Bu bölüm de kendi içinde iki başlıkta incelenmiştir.

1. Retinal Hareket kavramının aktarıldığı bölümde Ahmet Turani'nin Dünya Sanat Tarihi, Hal Foster Sanat ve Mimarlık Kompleksi: Küreselleşme Çağında Sanat, Mimarlık ve Tasarım Birliği kaynakları gözmerkezci dünyanın gözmerkezci mimari mekanları yansıttığına değinmiştir.

2. Duyumsal Hareket kavramının aktarıldığı bölümde Norberg Schulz Genus Loci: Towards of Phenomenology of Architecture, Maurice Ponty Göz ve Tin ve Juhani Pallasma Tenin Gözleri kaynakları ile bedenin mekanla sınırları tartışılarak mimari örnekler üzerinden değerlendirilmiştir.

1.2 Tezin Amacı

Tüm yaşantıyı etkileyen zaman eksenindeki olaylar sanatın saraydan kopması ve topluma eğilmesiyle 20. yüzyılda kendine yeni bir yol çizmiştir.

Birinci bölümde açıklanan “Soyutlama”nın sanatla buluşması ve mimarlığa yönelmesi bu süreçte farklı birçok sanat ve mimarlık akımının doğmasında rol oynamıştır. Bilimde meydana gelen yeni fikirler (kuantum fiziği, görelilik kuramı ve şimdilerde konuşulan sicim teorisi) zaman ve hareket ikililiğinin koşulu olan uzamsallığı ve birbirlerini nasıl etkiledikleri konusunda sorular sormuş, cevaplar aramışlardır. Bu süreçte 20. Yüzyıl bilimsel gelişmelerinden esinlenen resim ve heykel sanatında soyutlanan hareket kavramı, anlık varlık kazanan sanat edimleri olarak karşımıza çıkmıştır. Resim sanatında hareketin soyutlanmasını düzleme yatırılmış olarak çizen kübistler hareketi resimde ilk kez kullanan sanat akımcıdır. Hareket kavramı, anlık hareketin simgesel ifadesi olarak işlenirken sonrasında teknolojik gelişmelerin yaşandığı 20. yy¹ başlarındaki mekanik yaşam ile farklılaşmıştır. Öyle ki, sanatçıları durağan sanatın izlerini silmeye ve yeni ifadeler aramaya yöneltmiştir. Bunun bir sonucu olarak da hareketin uzamsal boyutunu da sanatlarına dâhil etmek isteyen sanatçılar kinetik sanatı deney(im)lemiştir. Çağın gerçeklerinin yansıtılmak istendiği Fütürist Manifestosu'nun da temellerini oluşturan kinetik sanat kavramı resimle başlasa da, heykel sanatında var olmuştur. Fütüristler eylemi anlık parçalanmalar ile oluşturulan bir detay içerisinde

¹ Metinde yüzyılın kısaltması olarak kullanılmıştır.

algılamak yerine, eylemin bütüncül ve uzamsal açıdan zamandaki ve mekândaki birlikteliğinin somutlaştırılmış hali olarak görüyorlardı. Hızlı bir şekilde hareket eden her cisim parçalanmış moleküller halinde ve boşlukta kapladığı yer ile fütüristler için sanatı meydana getirmiştir. Artık heykeller yalnızca katılımcı-öznesinin mekânsal devinimiyle deneyimlenmeyecek aynı zamanda kendiliklerinden hareket özelliğine sahip olacaklardı. Bu durum kaide üzerindeki heykel anlayışının çok ötesine geçmekteydi. Sürekli devinim halinde olan sanat kendisi gibi malzemelerinde de yeni arayışları getirmiş, nesne olarak kullanılan cansız malzemelerin yerini zamanla bedenin kendisi almıştır. Klein, Pollock ve Matthieu sanatlarını çoklu katılımı gerçekleştirirken, sanat ürünü için resimlerinin bitmiş hallerini değil de sürecin kendisinin onu oluşturduğunu savunmuşlardır. Klein resimlerindeki beden izlerini özne olan bedenden soyutlayarak nesne olan bedenle baskı tekniğiyle oluştururken, Pollock ve Matthieu içsel ve anlık hisleriyle oluşturduğu sanat ürünlerini katılımcılarıyla paylaşmıştır. Eylem sanatının başlangıcı olarak nitellendirilebilecek bu çalışmalar günümüz performans sanatının temelini oluşturacaktır. Beden, performans sanatıyla tamamen nesneleşecek, sanat süreci itibarıyla kendisi ve kendisi dışındaki herşey olabilecektir. Öncelikle beden nesneleştiği anda cinsiyetten öteye de geçen bir kavram haline geldiği için Eylem Sanatının da doğmasına öncülük edecektir. Kronolojik olarak incelendiğinde plastik sanatların hareketinin (resim ve heykel) mekândaki iktidarından bedenin hareketinin hem nesne hem de özne olduğu performans sanatlarındaki mekânsal iktidarına yönelimi bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Cansız nesnenin mekânı biçimlendirmesindeki rolü ve bedenin devinimiyle oluşturduğu doluluğun soyutlamasının mekanla ilişkisi ve etkilendikleri tüm aktörlerin rolü çalışmada karşılaştırma yöntemiyle sunularak, ikinci bölümün “Sanat Yaşantısında Hareket Kavramı” strüktürünü oluşturacaktır.

Üçüncü bölümde ise retinal sanat olan resim ve heykelin, bedensel sanat olan performans sanatının mekânsal karşılıklarının 10 mimari örnekle incelenmesi ile çalışma aktarılmıştır. Çalışma hareket kavramının retinallik ve duyumsallık kavramları üzerinden mekânı önce üreten öznenin sonrasında da deneyimleyen öznenin nasıl algıladığını değerlendirmeye çalışmıştır.

Yaratılan bir fikrin üretimiyle ortaya çıkan ürünün mimarlık mı sanat mı olduğunun tartışıldığı bugünlerde ikisinin de ayrılmazlığı, birbirine bazen geçtiği bazen de değdiği noktalar ele alınmış ve çalışma oluşturulmuştur. Mimarlık ve sanatın biraradaliğinden etkilenen sosyal yaşam ve bilim birer kısır döngü halinde birbirlerine dönüşmüştür. Öyle ki bu konuyla ilgili ikililik halen sürmektedir. Kimileri bilimin ve sosyal yaşamın sanata katkısı olduğunu söylerken kimileri ise tam tersini iddia etmektedir. Bu çalışma, iki taraftan birine katılmak ya da diğer bir görüşü tersinlemekten ziyade üçüncü bir gözle değerlendirme yapmayı hedeflemektedir. Bu hedefin sonucunda mekan yaratma sanatı olarak karşımıza çıkan mimarlık ve mimarlık düşüncesi tüm bunların sentezinden oluşmaktadır.

1.3 Hipotez

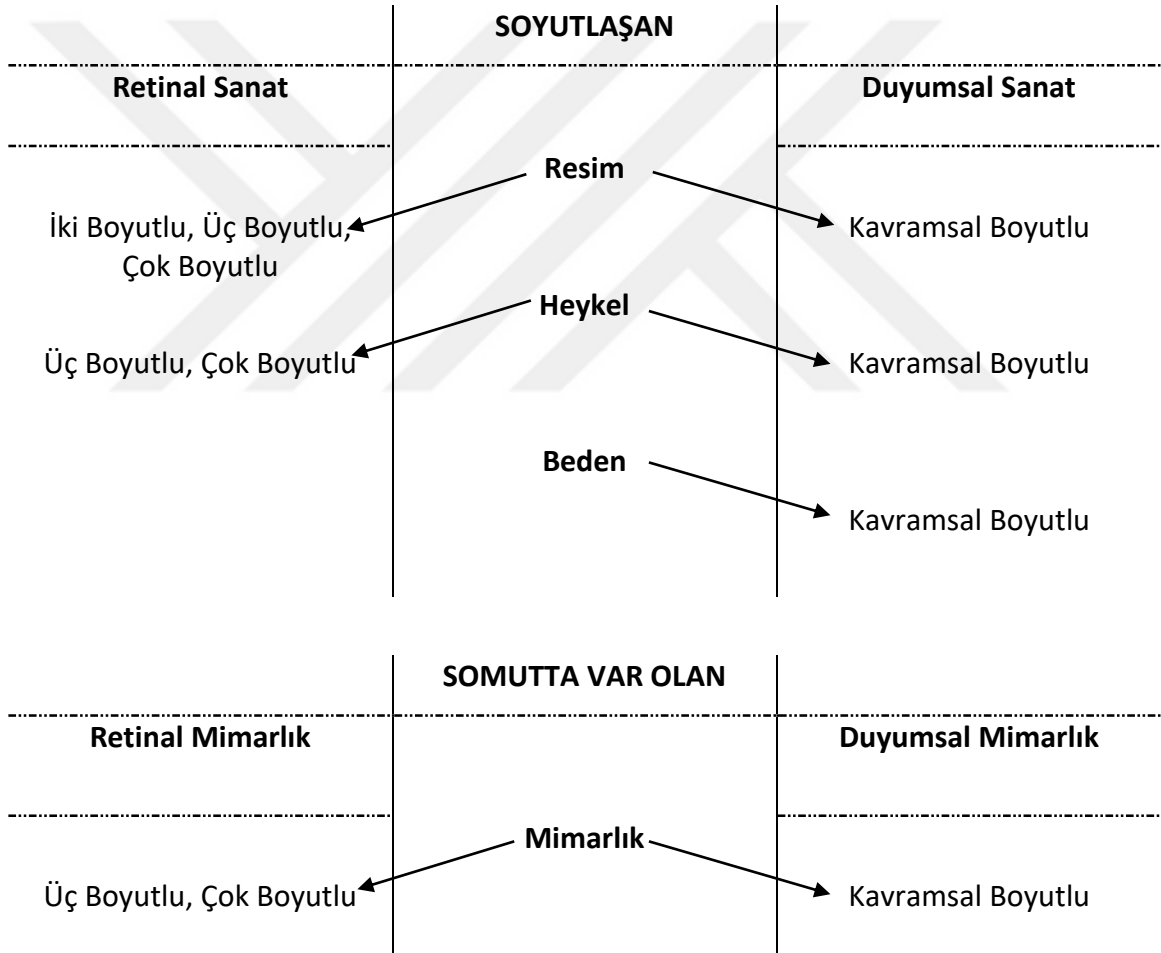
Zaman çizgisindeki tüm kırılma noktaları yeni bir yaşamsal döngüye zemin hazırlamaktadır. Tarihi kayıt altına alabildiğimiz günden bugüne tüm yaşam sürecimiz incelendiğinde bu kırılma noktalarına ve onların getireceği sonuçlara göre hayatımızı değiştiren unsurlar nicelik ve nitelik açısından farklılık göstermektedir. 20. Yüzyıl bu anlamda incelendiğinde bilimde ve siyasette yaşadığı kırılmalarla sosyal yaşantıyı etkilemesi açısından çalışmanın tarihsel başlangıcını oluşturmaktadır.

Sanatta ve onun yarattığı yeni yaşamsal kültürlerde olgunlaşan kırılmalar bilim ve siyasetteki devinimlerle ilişkilendirilmiştir. Birbirine dönüşen ve kısırlaşan bu döngünün mimarlık düşüncesi üzerindeki biçimlendirici etkisi aydınlanma ile başlayan ve sanayi devrimiyle birlikte oluşan yeni yaşamsal kültürlerin sonuç ürünleri olarak karşılanmaktadır.

Dönemin bilimsel teorilerinin nirengi noktasını oluşturan hareket (devinim) ve dinamizm (hız) kavramları kendilerini oluşturan zaman ve mekan kavramlarıyla birlikte ele alınmıştır. Siyasi arkaplandaki devinim ise sanatın tüm dünyada etkili olmasını hızlandırmış ve onun interdisipliner bir ortam içerisinde yoğunlaşmasına olanak tanımıştır. Zaman – mekan kavramlarının interdisipliner bir bakışla resim ve heykel sanatında soyutlaşması kavramsal bir sanata doğru yön çizmesine sebep olmuştur. Bu kavramsal sanat nesnenin materyalindeki değişime yol açarak canlı nesneyi oluşturmuştur. Resimde ve heykelde nesneleşen beden onların sentezinden oluşan

performans sanatını doğurmuştur. İki boyutlu ve üç boyutlu ele alınan resim ve kaideden kurtulmamış üç boyutlu heykel 20. Yüzyılın öncesinin sanatları olarak hep retinaldir. Ancak muğlaklaşan çizgilerin yarattığı resim ve heykel sanatında soyutlaşma ile başlayan çok boyutluluğun retinal mimarlıkla biçimsel karşılığını aradığı öngörülürken resimde, heykelde ve beden sanatının kavramsal boyutluluğa doğru evrilme halinde duyumsal mimarlık ortamının oluşmaya başladığı savunulmaktadır. 20. yüzyıldan günümüze mimarlık pratiği söylem ve uygulama çerçevesinde retinalikten duyumsala doğru evrilmiştir (Çizelge 1.1).

Çizelge 1.1 Resim, heykel, beden sanatı ve mimarlığın boyutsal ilişkilerine göre gruplandırılmış retinalik ve duyumsallık algısı



1.4 Tezin Yöntemi ve Kavram İlişkisi

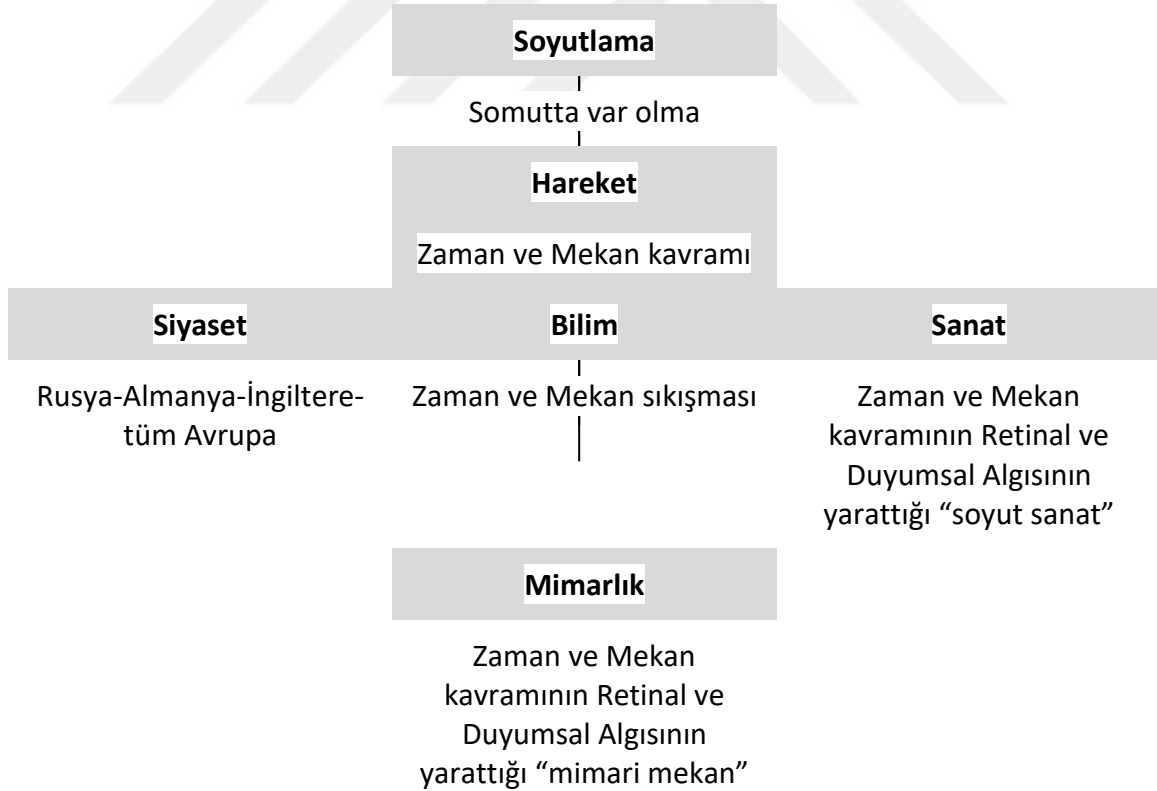
Soyutlanan sanatın ve somutlanan mimari mekanın hikayesinin kurgulandığı bu çalışmanın bölümleri Çizelge 1.2’de gösterilmiştir.

Soyutlama kavramına genel bir bakış açısıyla başlanan ikinci bölümde, Heinrich Wölfflin'in söylemlerinden oluşan kavramsal derlemeler ele alınmıştır.

Siyaset ve bilim dünyasındaki hareketin yerini ve tanımını açıklayan üçüncü bölüm, soyut sanatın doğuşunu ve işleyişini irdelemektedir. Hareket kavramının mekan ve zaman kavramının örtüşmesinden doğarak oluşturulan soyut sanat kavramları retinal ve duyuşsal olarak ikiye ayrılmıştır. Tarihsel bir dizinle ortaya çıkan bu ayrımın hali çalışmanın dördüncü bölümü olan mimari mekan biçimlenişi üzerinden okunmaktadır.

Dördüncü bölümde mimari mekanın retinal ve duyuşsal olarak irdelenmesini ikinci bölümde yer alan kavramsal derlemeler ile yazarın çalışma bütününde ele aldığı kurguyla ilişkili oluşturduğu kavramlar oluşturmaktadır. Bu bağlamda çalışma, "Sanat Tarihinin Temel Kavramları" ile başlayarak retinal bir çözümlenme üretirken, çalışmanın sürecinde yazarın edimsel deneyiminden oluşan çıkarılması ile de duyuşsal irdelenmeyi karşılaştırarak mimari mekan biçimlenişi üzerinden aktarmaktadır.

Çizelge 1.2 Tezi oluşturan bölümlerin kavram ilişkileri



"Heykel, bir resmi görmek için geri geri gittiğinizde, içine girdiğiniz şeydir."

Barnett Newman

BÖLÜM 2

SOYUTLAMA

“Bütün sanatlar, sanatların en büyüğü olan yaşama sanatına katkıda bulunur” sözü tiyatro yönetmeni ve düşünür Bertold Brecht’in sanat ve insan yaşamı arasındaki ilişkiyi ele alması açısından önemli bir tanımlamadır [3]. Sanat yaratımı insanlığın varlığı kadar eski ve onunla birlikte aynı yolda geleceği olan olgusal olarak doğrulanmaya ihtiyacı olmayan özgün edimlerdir. Sanat tarihçisi Heinrich Wölfflin’in “İnsanın aradığı şeyi gördüğü doğrudur. Gelgelelim ne görürse onu da aradığı bir gerçektir.” sözü için fenomenolojinin sanat yaratımındaki karşılığı, denilebilir [4]. Bu yaklaşıma göre, Wölfflin’in sanat yaratımına sahip sanatçının kararları onun kişisel tutumuyla direkt ilişkili olduğundan sanat ediniminin olumlu yönde yorumlanması sanatçının entelektüel birikimiyle eşgüdüm ilerleyecektir. Sanat edinimini kurgularken sanatçının yaşamındaki aktörlerle olan ilişkisi söz gelimi sanatın toplumla var olması ve onlara anlattığı kaygıların ve coşkuların bu kurguya hizmet etmesi de toplumun sanata olan bakış açısını iyileştirmesi ile mümkün olacaktır. İnsanlığın esaretinin başladığı noktada varolan sanat, sanatçı tarafından empoze barındırmadan, kendiselliğiyle ortaya çıkan, bilişsel arka planıyla var olmalı ve takipçilerine aktarılmalıdır.

Rönesans’tan 1839 yılında Daguerre’in nesneyi reproduksiyon olarak tekrar var ederken fotoğraf makinesini icat etmesine kadar geçen sürede sanatın gerçekçilikle estetikliğini doğru orantıyla ilişkilendiren sanatçı ve sanatseverler, bir mercek ardındaki gerçekçiliği yakalayamayacaklarını anladıkları noktada soyut sanatın temelleri atılmaya başlamıştır [5]. Gombrich’in soyut sanat edimi ve yönelimi için “...Sanatçılar,

“gördüklerini resmetmek¹” gibi basit bir gerekliliğin çelişkili bir şey olduğunu anladıkları için, sanat, yönsemesini yitirmiştir” demişti [6]. O dönemde estetik ve güzelin gerçeğe en yakın hali kabul görürken Michelangelo’nun David heykeli için saatlerce doğadaki en uygun şekillenebilir mermeri aradığı gerçeği sanatta estetik kavramının Rönesans dönemindeki anlamını oluşturmaya önemli bir kaynaklık ettiği savunulabilir. Ancak sanatta estetik bugün duyuşsal olup gerçeğin replikası olmaktan çok daha öte, yalnızca güzel ve çirkinle adlandırılmamış aynı zamanda anlamlı, dengeli, uyumlu, ürpertici, yüce vb. kavramlarla da desteklenmiştir. Estetik ve güzelin gerçekliğe yaklaşmakla mümkün olduğu Rönesans dönemi fikrinden sıyrılarak özellikle non-figüratif biçimlere ve renk kompozisyonlarına değinen ilk isim Wassily Kandinsky olarak kabul görmektedir [7] (Şekil 2.1). Bilim ve felsefede dışlanan bilme, düşünme, duyarlık – duyum ve duyguları algılayabilme yeteneği- vb. sanatta oluşan soyutlama kavramı ile ortaya çıkar [8]. Resimde soyutlama ifadesinin temellerini atan ilk figürsüz resimleri yapan Kandinsky, resim ile müziğin birlikteliğini ve ritmini sorgulayarak ikisinin de soyut estetiksel anlatıma sahip olduğundan bahsetmiştir [9]. Bu soyut kavramlara göz atıldığında hepsinin algısal ve duyuşsal olarak öznelliğe bağlı olduğunu söylenebilir.



Şekil 2.1 Wassily Kandinsky, Kompozisyon VII, 1913 [10]

¹ Çevirinin aslı: “gördüklerini boyamak”

2.1 Sanatla İlişkili Soyutlamaların Türleri

Çağdaş sanatı ve onu oluşturan gerçekçiliğin bir çeşit yorumlanmasıyla ortaya çıkan soyutlama kavramını, dünyevi bilgi ve tecrübelerden oluşmuş insan ya da estetler sağlamıştır. Onlar soyutlamayı karşılaştıkları tüm rastlantılar, çarpışmalar, kesişmeler, farkındalıklar, birliktelikler, ayrımlar vb. tüm olgularla birlikte ele almış ve kendilerini, kendiselliklerine özgü biçimleriyle var etmişlerdir. Sanat yaratımının ilk ortaya çıktığında geçmiş dönemlerde doğayla çatışması, onu var etmesi, var ederken onu yıkması yeniden yaratması, üzerindeki üstünlüğünü sağlaması estetik kaygısından çok önce gelmekteydi. Soyut sanat, bir ifade aracı olarak, tüm yaratım süreci içerisinde özellikle Avrupada dönemin siyasal, sosyal ve bilimsel erklerinin toplumda karşılık bulduğu tüm karar ve eylemlerinin sanatçı üzerindeki etkisinden hareketle oluşmuştur [11].

Sanatın varoluş sürecinde sanatçıda meydana gelen içsel çatışmalar ve onların yarattığı olağan – olağandışı yaklaşımların toplumsal düzeyde farkındalık yaratma çabasına evrilmesi sürecinde sanatçı bütüncül somut bir dışavurum ile ürününü ortaya koymuştur. Bu somut dışavurumu oluşturan, sanatı etkileyen ve var eden tüm faktörler o yaratımın içinde bulunduğu ana özgüdür. Çünkü olaylar ve kişiler tarihte asla tekrar etmeyerek özgün kesitlerden oluşmaktadır. Bu özgün kesitlerin mecburi sonucu olarak sanat eserinin kendisi de özgün olacaktır. Her sanat edinimi bugüne dek değişmeyen tek ortak gerçekliği de kendi özgüllüğünde karşımıza çıkmıştır ve çıkmaktadır. Bu da sanatta gerçekleri açığa çıkarma özelliğinin bir temsilidir. Sanatçı ona eserini yarattıran herşeye karşı bir bağlılık ve bir sorumluluk hissetmektedir. Onları önce doğru anlamak sonrasında doğru yorumlamak arakesitinde kendince doğru bir noktada kalan sanatçı güncel tüm olayların toplumdaki karşılıklarının akışında kendince yeni yorumlamalarda bulunarak eserini ortaya koymaktadır. Tüm gerçekliklerin soyutlanmasıyla eserin barındırabileceği tüm yorumlamalar sanatların en ideali mekân yaratma sanatı olan mimarlıkta da kendini göstermiştir. Nitekim Hegel'e göre "Mimarlık bütün sanatların anasıdır." sözü de 19. yy'da ortaya atılmıştır. Ancak mimarlık sadece sanatların belirli segmentlerinin kesişimlerinden ya da içiçe geçmelerinden değil aynı zamanda disiplinlerarası örneklemler üzerinden soyutlanarak kendi biçimini kendi dönemi içinde özgünleştirmiştir. Mimarlık bu örneklemlerle (psiko-fizyolojik, psikolojik, sosyolojik,

politik, ekonomik, bilimsel, biçimsel, vb.) parçacıl yorumlamaların bütünde oluşturduğu somut bir değerdir.

2.1.1 Bilimsel Soyutlama

Bilimin keskin yargılarının yanında duyulara hitap eden mimarlık fizik, geometri ve matematik varlığının pozitivist tarafıyla kendine dönemsel biçimler oluşturmuştur [12]. Antik Yunan dönemindeki Euclides¹ geometrilerinin oluşturan basit ve katı geometriler insanın duyularıyla kaynaşmış ve döneminin mekânsal duyarlılığına ulaşmıştır [5].

Yunanistan'ın demokrasi simgesi olan Parthenon Tapınağı'nın Thales ve Pisagor'un geometrisiyle inşa edildiği bilinmektedir. Basit geometrinin "güzel" Tanrılara atfettiği "güzel" bir tapınak yapısı olarak inşa edilen bu yapı dural mekansallığı ön plana çıkaran ve üç boyutluluğun temsili olarak düzenlenmiştir.

Antik zaman bilgeliği ile inşa edilen Roma Pantheon'un kubbesi donatısız beton ve sünger taşının bileşiminden yapılmıştır. Kubbenin en üst noktasındaki basınç çemberi tamamen saydam bırakılmış ve herhangi bir malzemeyle kapatılmamıştır. Güneşin günlük hareketleri doğrultusunda bu açıklıktan -oculustan²- sızan güneş ışınları iç mekandaki farklı dönemlerin Tanrılarını simgeleyen heykelleri aydınlatmaktadır. Aynı zamanda yapının ısısal ve doğal havalandırma dengesini sağlamaktadır [13].

Rönesans döneminin resim sanatında geçmişin dinsel simgelerinin yer aldığı mekânsal kurgudan uzak resimlerin yerine gerçekçi resimler varlığını sürdürmüştür. Bu resimlerde mekânsal kurgu birincil esas olarak ele alınmış ve bu kurgu perspektif kuralları ile yaratılmaya çalışılmıştır. Rönesans öncesinden kübist modern akıma gelene kadar mekân, dural insanın bakış noktası üzerinden tasvir edilmiştir. Floransa'da yer alan Lorenzo Katedrali'nin kubbe örneği incelendiğinde yarım çemberlerin düzenli bir biçimde organize edilmesiyle yaratılan kemerlerin arası doldurularak oluşturulan kubbede Decartes'ın uzay geometrisinin izleri görülmektedir.

¹ Tr. Öklid

² Lt. göz

Kübizmde ise insanın düşeyde ve yatayda eylem halinde gözünde yarattığı sonsuz perspektif olanağının dördüncü boyutla -zamanla- ilişkisi ona kavramsal bir bakış kazandırmıştır. Zevi'nin de belirttiği üzere görelilik teoremiyle aynı döneme denk gelen kübizmde resim sanatının başlattığı hareket kavramı mimarlığın mekânsal kurgusundaki izlerde de görülmüştür.

“Modern matematikçiler uzay ve zaman kendiliklerinin yakınsadıklarını bildirmese ve Einstein'ın eşzamanlılık kavramına yaptığı katkı olmasa, kübizm, neoplastisizm, konstrüktivizm ve türevleri gün ışığı görmezdi.” [5]

Heidegger “İnşa Etmek İskan Etmek Düşünmek” metninde belirttiği gibi ıssız bir su yatağında görünen tek yapay bir yapı olan köprü, yeri parçalara ayırır ve bölerek tasnifler. Köprüyle birlikte beliren bu tariflemeler mekana yeni tanımlamalar getirir: köprü'nün üstü, sağı solu vb. Almanya'daki Aziz Bruder-Klaus-Field Şapeli de buğday tarlalarının içinde yeni bir yer tanımlar ve nirengi noktası oluşturur. Zumthor'un mekânsal kurgu örgütlemesine bakışı çevresi ile dengeli ve güçlü ilişkisi olan yapılar kurgulamaktır. Zumthor şapel tasarımında iç mekan ve dış mekan dokusunda kurgulamış olduğu malzemeler doku, renk, koku, vb. kavramlarıyla “mekanın ruhu”¹nu yansıtmayı hedeflemiştir. İç mekanda yanmış 111 kütük ve dış mekan dokusunda ona kabuk sağlayan brüt beton 15. yy'da yaşamış Aziz Bruder'in adına ithaf edilmiştir. Onun son dönemlerindeki kabuğuna çekilme halini simgeleyen tekil ve katı bir kütle olmasına karşın boyutlarıyla insancıldır. İç mekanda bulunan yanık kokusu yaşanmışlıkların ruhuna değen bir istekle mekansallaşır ve katılımcı-özne yeni deneyimler uyandırır. Sicim teorisinde de bahsi geçen maddeyi oluşturan sicimlerin hareketlerinin yarattığı titreşim de özne her zaman için ayrı bir algılama biçimi oluşturur.

Geçmişten günümüze önce felsefenin sonrasında matematiğin ve fiziğin kolaylaştırdığı mimari tasarım süreci mekânsal algıların ve duyuların mistik armoni ile birleşmesinden meydana gelmiştir [12]. Çizelge 2.1'de görüldüğü gibi yapının fonksiyonundan kullanılan malzemeye, dönemin biliminin izleri mimari tasarımın içerisinde yer almıştır ve almaya devam etmektedir.

¹ Lt. Genuis Loci

Çizelge 2.1 Mimarlıkta bilimsel yorumlamalar [5]

Mekansal Perspektifler	Bilgi
	<p>Partenon_Atina</p> <p>Dönemin bilim insanları filozoflardır. Basit geometri - Thales ve Pisagor 3 Boyutluluk Dural Mekansallık [14], [15]. M.Ö. 5. yy</p>
	<p>Panteon_Roma</p> <p>Gezegenlerin hareketinin temsili olarak bilinişinin simgesi Antik zaman bilgeliği Güneş saati gibi davranan yapı [16], [17]. M.S 1. Ve 2. yy - 118</p>
	<p>Lorenzo Katedrali_Floransa</p> <p>Euklides-Tasarı Geometri Descartes Bilimi Uzay Geometrisi Rönesans Dönemi [18], [19]. 15. yy</p>
	<p>Heidi Weber Müzesi Pavilyonu_Zürih</p> <p>Einstein Göreliliği 4 Boyutluluk Hareketin Mekansallaşması Kübizm, Süprematizm [20], [21]. 20. yy - 1960</p>

Çizelge 2.1 Mimarlıkta bilimsel yorumlamalar (devamı) [5]



2.1.2 Politik Soyutlama

Toplumsal düzeni kurgulayan yasalar ve dönemin politikası yaşanan dünyanın siyasa bağlamındaki özgürlüğü ve özgünlüğüne ışık tutmaktadır. Özgün ve özgür mimar kavramı ise postendüstriyel dönemi ve bilgi çağı olarak yaşadığımız bu dönemde varlığını sürdüremediği gibi geçmişte de çoğu kez sürdürmemiştir. Söz gelimi mimar özne, yarattığı tüm fiziksel mimari kurguları kendi döneminin yarattığı yaşama biçiminin mimari praksise dönüşümünü izlek olarak belleğine kaydetmektedir. Erkların yarattığı ve dayattığı siyasetin sonuçlarından biri olarak karşımıza çıkan mimarlık, aynanın öbür yüzünden bakıldığında edilgen rolünü etken haline dönüştürebilir mi? Güven Arif Sargın'ın sorusu bu bağlamda sorgulanabilir. "Mimarlık pratiği, özgürleştirici bir 'siyasi praksise' dönüşebilir mi?" [23] Mimarlık ve siyasetin birlikteliği belirli polemikler içerdiğinden çok konuşulmadan, üstü örtük bir kavram olarak atıl bırakılmıştır.

İnsanlık tarihinin bir sonraki keşfine kadar en eski yapısı/tapınağı olarak varsayılan Göbeklitepe bazı bilim insanlarına göre 12.000 yıllık tarihiyle bir tapınak kompleksi örnek gösterilmektedir¹. Bilinenin aksine yerleşik hayatın gelişi tarımın başlangıcı ile değil, yaratılan mabetlerin etrafında kalma ve erk çevresinde toplanma arzusu ile gerçekleşmiştir. T biçiminde stilize edilmiş iki adet insan figürü aynı zamanda ilk Tanrı tasvirleri olarak mimarlıktaki ilk politik izlerin soyutlaması olarak tanımlanmaktadır [24]. Antik Yunan tapınağı olan Partenon, Atina'nın siyasi erkinin sembolü olarak inşa edilmiştir. Perslerin Eski Atina tapınağını savaş sırasında yok etmesinin karşılığı olarak

¹ Bu bilgi henüz kesinleşmemiştir.

Atina'nın Perslerle sonraki savaşında onları yenmesinin temsili, Partenon tapınağında varlık bulmuştur [25]. 11. Yy'da Avrupa'da Haçlı Seferlerinin başladığı ve ulusçuluğu doğurduğu dönemlerde Gotik üslup ortaya çıkmıştır. Dönemin en büyük iki devleti olan İngiltere ve Fransa'nın arasında geçen yüzyıl savaşları Orta çağı kapatan 1453 yılındaki İstanbul'un fethi ile son bulmuştur [26]. Ancak o süreçte yeni ticaret yolları oluşmuş, nüfusun bir kısmı kırsal bölgelerdeki eski Roma kentlerine yerleşmiş diğerleri ise kentleri yeniden inşa etmeye başlamıştır. Yeni kentlerde yaşayan nüfusun %5'i kentsoylu ya da burjuva kavramlarını ortaya atmıştır [27]. Burjuvazi sınıfının metalaştırdığı emek gücüyle katedral mimarisi olarak ortaya çıkan Gotik üslup, matematik ve geometrinin de etkisiyle kentsel ekonomik güç göstergesi olarak kendine yeni bir yer edinmiştir. Sert çizgilerden oluşan mistik ve anıtsallık biçimiyle özerk olmak isteyen bir mimari anlayış olarak karşımıza çıkmıştır. 1453 yılında İstanbul'un Osmanlı topraklarına katılması itibariyle Bizanslı sanatçılar Avrupa ve İngiltere'ye göç ederek oradaki kubbe mimarisini yaygınlaştırmaya başlamışlardır [5]. 18. yy Fransa'da baş gösteren Rokoko ise Aristokratların yarattığı bir üsluptur. Aydınlanma çağında ortaya çıkan Rokoko, Barok üslubundaki katılığı kırarak doğal formlarla süslemelerde karşılık bulmuş, süs mimarlığı olarak karşımıza çıkmıştır [7]. 20. yy mimarlığına öncülük eden Bauhaus Okulu'na Rusya'dan gelen zanaatkar, sanatçılar ve mimarlar Naziler tarafından sürgün edilmiş ya da İngiltere'ye ve Amerika'ya göç etmişlerdir. Yine aynı dönemlerde Mussolini mimarisi de İtalya'da ön plana çıkmıştır. 20. yy modernist sanatına ve avangard gelişime de müdahil olan Naziler dejenere sanat kavramını ortaya atmıştır. Bilginin erkler tarafından kontrollü olarak dağıtılması anlamına gelen obskürantizm bu dönemde baş göstermiş, herşeyi etkilediği gibi mimarlığı da etkilemiştir ve etkilemeye devam edecektir.

2.1.3 Felsefede Soyutlama

Felsefenin soyutlanmasını irdelemek için öncelikle somutlanması kavramına, sözgelimi fenomenolojiye dikkat çekmek yerinde olacaktır. Fenomenoloji kurucusu Edmund Husserl'e (1859-1938) ait felsefi çözümlerinin fenomenolojiyle ilişkisi irdelenirken Gestalt Psikolojisinin başlangıç noktasından düşünülmesi gerektiği ileri sürülmüştür.

Felsefeden doğan yeni bir felsefe olan fenomenoloji soyutlaşma sürecindeki gerçekliği ifade eder. Bu gerçeklik, dolaysız olanı, özü temsil eder.

Kandinsky'nin yazmış olduğu "Sanatta Tinsellik Üzerine"¹ ve Husserl'in yazmış olduğu "Salt Bir Fenomenoloji Üzerine Düşünceler"² kitapları sırasıyla 1912 ve 1913 yıllarında bu yöntemin yapıtaşları olarak ortaya atılmıştır. Fenomenolojinin ana konusu özne-nesne ilişkisi üzerinedir. Nesneyi, en genel anlamda öznenin dış dünya ile kurduğu ilişkilerinde algıladığı, deneyimlediği "şey"ler olarak görmesidir. Söz gelimi her türlü betimleyici fenomenolojidir [8], [28] ve [29]. Fenomenolojik yöntem bilgiyi eleştirirken onun özüne dikkat çekmektedir. Bu bağlamda fenomenoloji özlerin öğretisidir [30]. Fenomenoloji Heidegger'in anlatisi üzerinden değerlendirildiğinde ise bilimdeki gözmerkezcil ve kanıtsal değerlendirmenin ötesinde zamansızlığın ve özün değerini taşır [31].

Fenomenolojinin soyut sanatla ilişkisi irdelendiğinde ikisinin de aynı temellendirmeye işaret etmesi dikkat çekmektedir. Felsefe nasıl tesadüf olanı değil, salt gerçekliği ele alırsa, nasıl ki özü araştırırsa, soyut sanatta da kavranmak istenen ve yola çıkılan "temel varlık"tır. Bilim de aynı özü irdelemektedir. Algılanan dünyanın belirlenmesi ya da açıklanması bilimin ışığında gerçekleşir. Ancak bilim ve felsefeyi ayıran noktada fenomenolojinin rolüne değinirsek, Edmund Husserl'in bir şeyleri anlamlandırmak ya da çözümlenmekten ziyade fenomenolojinin olmazsa olmazı olan betimlemeyi öğütlemektir. Betimleme kavramı ve bilim birliktelik sunmazlar [32].

Deleuze'e göre bilim dünyasında meydana gelen gelişimler doğrultusunda felsefe de evrenin ve uzayın zamanla geçirmiş olduğu tüm hacimsel ve biçimsel değişim ve büyümenin yaşam sanatını oluştururken ki gelişimi kadar gerçek olmalıdır. Söz gelimi bu algıladığımız ve yaşadığımız dünya gibi felsefe de bu yaşam kavramlarından nasibini alarak bu üretimin içinde yer almalıdır. Felsefenin düşünsel ve kavramsal arka planının yaşamsal ve olaysal örüntülerle iç içe geçmesi gereklidir. Felsefenin odak noktası olan soyutlama ve soyut öğeler değil, yaşamsal somut gerçeklikler olmalıdır. Onun deyişyle

¹ Alm. Über das Geistige in der Kunst

² Alm. Ideen zu einer reinen Phaenomenologie

felsefe kuramsal yalnızlığını aşip pratikte de dünya gerçekliğini yansıtabilir. Hollanda'lı ressam M. C. Esher'in metaforlarında olduğu gibi dünya bir imgeler bütünüdür ve bu imgeler sürekli bir devinim gerçekleştirir (Şekil 2.2) [33].



Şekil 2.2 Maurits Cornelis Esher'in metaforları, 1930 [34]

Ahmet Cevizci'nin kitabında belirttiği felsefe ve soyutlama ilişkisi maddelenmiştir.

“Deneyimin içeriğindeki bir öğeyi, doğal kuruluşundan, yapısal ve fonksiyonel ilişkilerinden ayırarak, kendi başına düşünme işlemi; duyu yoluyla algılanan ve gerçeklikte birbirinden ayrılmaz olan iki öğeden birini düşünce yoluyla ayırma, yalıtılma, diğerinden ayırarak ortaya çıkarma,

Birbirlerinden başka bakımlardan farklılık gösteren nesnelere ortak niteliğini düşünce yoluyla yakalayıp genel bir fikir bir kavram oluşturma; somut tarzda tek tek gözlemlenen özelliklerden çok, birbirine benzeyen sonsuz sayıda durum ya da ortamda gözlemlenebilen genel bir özelliği yakalama işlemi,

Soyutlama, bir yandan soyut bir fikir ya da kavramı, bir dizi özelleşmesinden yalıtlayıp çıkartan bilişsel süreci, bir yandan da bu bilişsel sürecin sonucu olan şey veya kavramı dile getirir” [35].

2.1.4 Ekonomide ve Toplum Biliminde Soyutlama

Göbeklitepe'nin ortaya çıkardığı bulgular doğrultusunda tapınma ihtiyacının gerektirdiği bir yere sığınma ve o yere yakın yerleşme ihtiyacından doğan yerleşik hayatın ve kültürün ilk izlerinin açığa çıktığı 12000 yıl önceki döneme tanıklık etmektedir¹. Yerleşik hayat kültürü düzenli yaşam biçimini ve onun gerektirdiği

¹ Tezi yazmış olduğum süreçte bilgi kesinleşmemekle birlikte bir varsayıma uğramıştır. Avcılık ve toplayıcılıkla geçinen, göçebe hayatı benimsemiş bir toplumun ilkel dönemlerdeki yaşamından farklı olarak ekin dönemi diye de tanımlayabileceğimiz tarım dönemi, yerleşik hayata geçişin ve kültürün ilk izlerine tanıklıktır.

şehirleşmeyi ve mimarlık kültürünü ortaya çıkarmıştır. Önceleri ekim ve dikim bireysel odaklı, insan gücüne dayalı ve sınırlı sayıda olup tüketim amacına yönelik olarak organik biçimli ve doğal ivmelidir. O dönemde sanat, din ve bilimden ayrılarak kendine toplumsal ayrışmalar doğrultusunda iki ayrı yol çizmiştir. Çoğunluğu halk tabakasına seslenen daha içe kapanık gelişen bir sanat olarak karşımıza çıkarken, diğeri ise yönetsel olarak kuramsal ve eleştirel yaklaşımla sisteme odaklanılan bir sanat olarak ortaya çıkan resmi sanatı oluşturmuştur [36], [37]. Orta çağ sanatı ve mimarlığı söylemi ile bu dönem isimleştirilebilir. Dünyada 18. yüzyılda nüfusun artması ve kapital gücün emek gücünü metalaştırmasıyla seri üretim kavramının ortaya çıkardığı Sanayi Devrimi, dokumacılıktaki mekik atma işlemini otomatikleştiren “uçan mekik”¹ ile başlamıştır [9]. Devrimin etkileri ile yeni kentleşmeler oluşarak yaşam alanı köylerden daha geniş bölgelere yayılmış, bu bölgelerde ticari amaca yönelik gelişen yeni ulaşım ağları tasarlanmıştır. Dokumacılıktaki makineleşmenin sonrasında kömür, demir ve bunların birlikteliğinden ortaya çıkan demiryolu, deniz taşımacılığıyla birleşerek denizaşırı ticari aksları meydana getirmiştir. Üretim bandı kavramsal olarak da dünyayı saran yeni bir ağ oluşturmuştur. Üretim miktarı makine gücüyle artmış, organik üretim yerini sanayi tipi üretime bırakmıştır. Orta çağ köyünün çözülmesi, çiftliklere dayalı ekonominin denize doğru kayması, tarımdan çok balıkçılığın, sanayinin ve ticaretin ağır basmaya başlaması, yeni yaşam alanlarının köyden çıkarak yeni ulaşım ağlarına takılmaya ve büyümeye başlaması, bunun sonucunda topluluk bilincinde yaşanan kopuş, ekonomik sınıfların oluşmasının kökenlerinden birini oluşturmuştur. Lonca tipi ayrışmalar giderek parçalanarak mimar-özne’yi ortaya çıkarmıştır [37]. Sanayi devrimin yol açtığı kuvvetler gücünün etkisinin farklı bölgelerde, farklı üsluplarda, farklı uzunluktaki süreçlere yayılmasının bir sonucu olarak, köylerin dağılması ve tarım ekonomisinin ticaret uygarlığına dönüşmesi yeni mimari biçimleri peşi sıra doğurmuştur. 20. yy otoriter rejimlerinin mimarlıkla kesiştiği noktalarda yaratmış oldukları yaşam biçimini etkileyen mimariyi kullanma biçimlerini İtalya (Mussolini) ve Almanya (Hitler) örnekleri üzerinden incelenebilir. Mussolini geleceğin yöneticisi olduğunu benimsetircesine modern mimariyi desteklerken, Hitler Antik Roma hayranlığı üzerinden radikal biçimlerle,

¹ İng. flying shuttle

totaliter ve anıtsal mimariyi desteklemişlerdir. Bu bağlamda mimari biçimleniş dönemselsel, bölgesel, bağlamsal ve sonuç olarak da kurgusal aktarımlarını yaratan birçok katmanın bir kartezyen çarpımından oluşmaktadır. Teknoloji gelişmeye devam ettikçe bilişim çağı toplumu, bilgiyi üretmeye, bilgiye ulaşmaya ve onu paylaşmaya dayalı üretimle sanayi toplumundan ayrılmıştır. Vasıfsız iş gücü yerini vasıflı beyin gücüne bırakmış kapital gücün fiziksel emeği sömürmesi de bu bağlamda yerini zihinsel emek sömürsüne devretmiştir. Hizmet sektörünün küreselleşmesiyle mekânsal olarak da yeni fiziksel ağların yanında sanal ağları ortaya çıkarmıştır. Mimarlık da bugün 20. yy dönemine göre ütopyik kabul edilen biçimleri sunmuş ve sunmaya devam edecektir.

2.1.5 Psiko-Fizyolojik Soyutlama

Geçmişten bugüne yaşanan topraklarda hüküm süren iktidarın ve yaşayan halkın ortak inançları, kaygıları, amaçları, yönelimleri, tercihleri vb. söz gelimi ruhsal durumları psikolojik yorumlamalar açısından düşünüldüğünde mimari üslupların oluşmasını önemli ölçüde etkilemiştir. Dönemlerin ruhsal durumlarının yarattığı mimari üsluplar saptanarak Çizelge 2.1’de ifade edilmiştir. “Einfühlung” teorisi olarak karşımıza çıkan, ingilizceye “feeling into” olarak çevrilmiş, türkçeye ise “empati”, “özdeşleşim” olarak giren bu sözcük eserin simetrik, ahenklik, karşıtlık, vb. fizyo-psikolojik analizini yapmaktadır [8]. Bu teoriye göre sanat yapıtına edilgen olarak katılan katılımcı-özne yapıtın tüm fiziksel biçimleriyle zihinsel bir bağ kurmanın ötesinde ruhsal bir özdeşleşim yakalar. Teori mimarlıkta da yine katılımcı-özne biçimlerini insanlaştırdığını, insanın da biçimleştiğini savunur. Bu anlamda “empati” kelimesi teoriyi tanımlamada yeterli midir tartışılır. Ancak kuramın çevirisinden daha öte soyutlamanın katı algısından uzaklaşmış olması, hatta insan ve mimarı çakıştırması, içselleştirmesi ve birbirinin yerine geçirmesi, insana daha da yakınlaştırması açısından önemli bir yer tutmaktadır. Bununla ilgili Sir Christopher Wren’in örneklemesini değerlendirilebilir. Ona göre Antik Yunan ve Roma biçimli sıralı sütunların katılımcı-özne açısından “hoş” gelmesinin sebebi; ormandaki ağaçları anımsatması, insanlığın atasından kalma bir özleme dair işaretler barındırmasından ileri gelmektedir. Yine metro tünellerinin ve doğal aydınlatmasız diğer mekanların katılımcı-özne için “sevimsiz” olmasının sebebi ölüm korkusunu anımsatmasıdır [5].

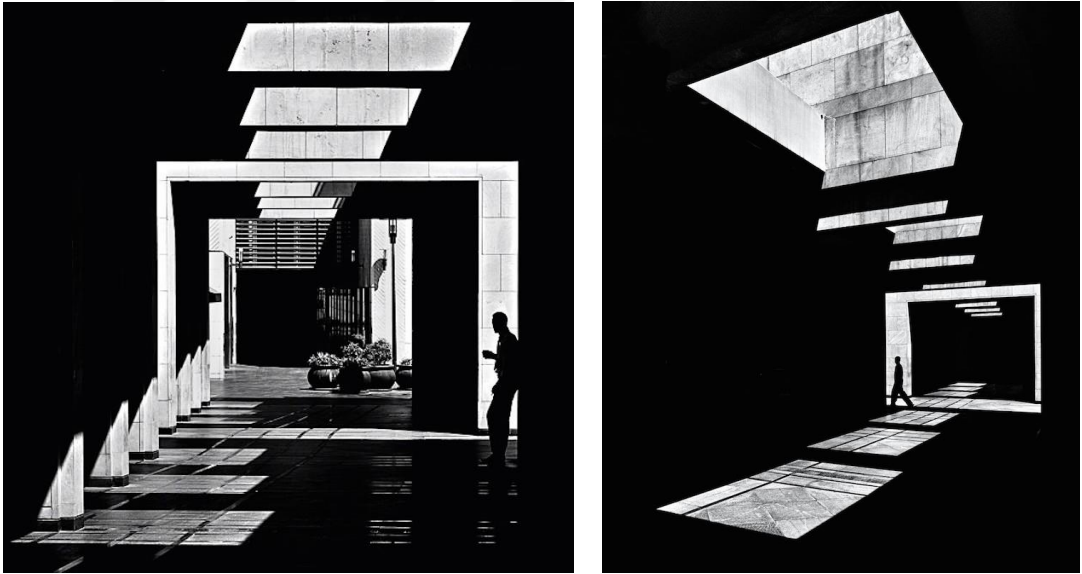
Çizelge 2.2 Dönemsel psiko-fizyolojik yorumlamar [5]

Dönemler	Psiko- Fizyolojik Durum	Mimarideki Yansımaları
Antik Mısır	Korku İnanç Çağı	Dünyevi bedenle yeniden dirilme inancına sahip olan Mısır Dönemi insanı, bedenlerini koruyarak gömdükleri mezar yerleriyle kendi yaşam mekanlarını içiçe kurgulamışlardır.
Antik Yunan	Güzellik ve Estetik Çağı	Dönemin filozofları kusursuzluğun ancak doğru oranlarla mümkün olduğunu, güzellik ve estetiğin de kusursuzlukla orantılı olduğunu düşünmüşlerdir. Dönemin en önemli yapısı Parthenon oranlarıyla bu savı kanıtlamaya yeter niteliktedir.
Antik Roma	Güç ve İktidar Çağı	Dönemin yapıları büyük ölçekte kamusal olup kent planlamasına izin verebilecek, güç ve iktidar odaklı simgesel yapılardan oluşmaktaydı.
Gotik	Mistik İnanç Çağı	Katedral mimarisi olarak ortaya çıkan mistik biçimlerin gölgeleriyle özellikle cephe süslemesiyle kendini ortaya çıkaran gotik üslup, Tanrı özlemi sembolize edilirken düşey çizgisellik vurgulanmıştır.
Rönesans	Gerçekçi Zarafet Çağı	Hümanizmin ön planda olduğu bu dönemde aristokratlara atfedilen sivil mimari gotik üsluptan farklı olarak yatay düzlemde gelişmiştir. Resim, heykel ve mimarlık bu dönemde birlikte anılmaya başlamıştır.
Modernizm	Standardize Ruhsuz Üretim Çağı	Nüfusun artışı ve sanayi devrimi seri üretilen toplu konut sistemini getirmiştir. Bu da süslemeden uzak sade ve hızlı yapım biçimini ortaya koymuştur.
Postmodernizm	Eklektik, Ruhsuz Üretim Çağı	Modernist çağın karşıt duruşu olarak ortaya çıkan Postmodernizm tarihsel takıntılarıyla boğulmaktan eklektisizmden öteye geçemeyen yapılara sebep olmuştur.
Yeni Yönelimler	Bilgi Üretme Çağı	Teknolojilerin sınırlarını zorlayan yapım teknikleri ve malzemeyle bağlamı olmayan, birbiriyle ilişkisiz yeni ifadeler denenmektedir.

2.1.6 Biçimsel Soyutlama

Soyutlama kavramının özellikle biçimsel karşılığını konuşmadan önce bu kavramın sürecine dikkati çekmek daha doğru olabilir. Mimar Hejduk somut ve soyut ilişkisinin aslında bir resim-mimarlık ürünlerinin tasarımının klasik döngüsünü oluşturduğunu söylemektedir. Gerçek dünyanın soyutlanması resim sanatında karşılık bulurken, soyut bir kavramdan yola çıkarak gerçek dünyaya dönüşen mimarlıktan bahsetmektedir. Aynı şekilde mimari çizim ile mimarlık yapıtının üçüncü boyuttaki sonuç ürünü arasındaki ilişki de benzerdir [38].

Biçimsel tanımlamayı anlatmak amacıyla tinsel ve psikolojik açıdan ele alınan çağdaş yorumlama, tasarımın yaşanabilirliğine olanak verir. Heinrich Wölfflin; çizgisel ve gölgesel, düzlem ve derinlik, kapalı ve açık form, çokluk ve birlik, belirlilik ve belirsizlik gibi sanatla ilişkili beş yalın simgesellikten söz etmiştir [39], [40]. Öyle ki, bu beş yargı resme ve heykelle uygulandığı gibi mimarlığa da uygulanabilir niteliktedir. Bu kavramlar yazar tarafından Şekil 2.5 ve Şekil 2.6'da fotoğraf sanatçısı Serge Najjar'ın koleksiyonundan seçilerek anlatılmıştır.



Şekil 2.3 Mekânda çizgisellik-gölgesellik, düzlem-derinlik, kapalılık-açıklık [41]

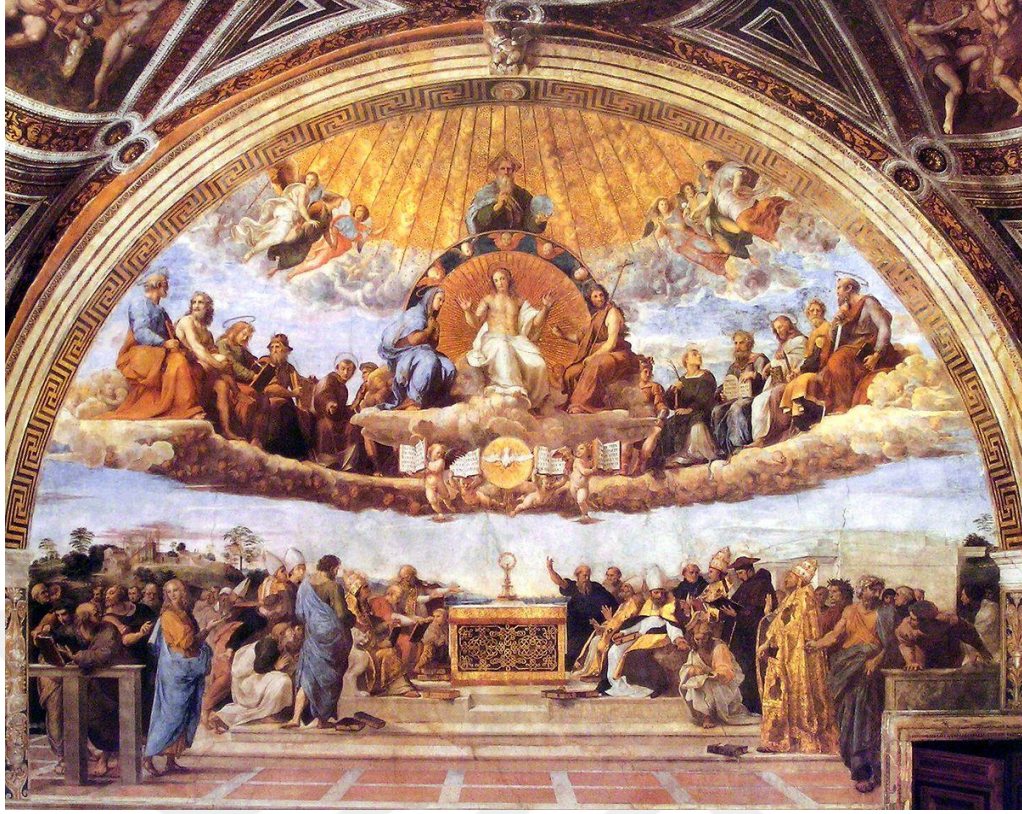
Çizgisellik-Gölgesellik

Plastik sanatlarda her biri için çizgisellik ve gölgesellik aynı etkiye yaratılamasa da, varlıkları eser üzerinde önemli bir gerçeklik tutmaktadır. Mimarlık kendi biçimsel

kavramı gereğince mekân yaratma bilinciyle ele alındığında resimsel görünüşten çok daha fazla anlamlar içerir. Bitmiş mimarlık edimi varlığı itibariyle tinsel açıdan sağlam, kalıcı ve kapsayıcı bir gerçeklik sunarken aynı zamanda devinimselliğin yaşattığı farklı açılardan değişim, dönüşüm ve geçicilik ile durağanlığını kaynaştırdığını göstermektedir. Mekânsal kurguda doğal motiflerin insancıl tavrının ve psikolojik etkisinin bilincinde olunmasına rağmen yoğun bir başkalaşım ile kullanıcıya yarattığı sarmaşık etkisi yadsınabilir mi? Her kesişme, kesen şekille kesilen şekilden oluşan görüntüyle etki yaratır. Her elemanını tek tek dokunma duyusuyla ayırt etmek mümkün olabilirken, birbiri arkasında çakışan ve kaynaşan şekillerden doğan görüntü ancak göz duyusuyla algılanabilir. Bu görünüşler gözü ön planda tutan 20. yüzyıl mimarisi için çizgisellik ve gölgeselliğin kaynaşmasıyla mimarlıkta mekân içindeki kavramlara bazen de mekânın kendisine liderlik eder [40].

Düzlem-Derinlik

Perspektifin uygulandığı dönemin resim sanatında, tuval üzerinde oluşturulan yatayda ufuk çizgisine kadar uzanan hayali paralel çizgilerin oluşturduğu düzlemlerin, figürler için bir altlık oluşturduğu söylenebilir. Öyle ki Raffael'in Disputasında yatay ve birbirine paralel düzlemler ya da yay biçimli yüzeyler ufuk çizgisi ilişkisiyle birlikte yaratılırken üzerindeki figürlerin birbirleriyle ilişkilerini, mekânsal derinliğin içindeki figüratif yerleşimlerini ve uzay boşluğundaki yerini anlatırken düzlem olarak biçimsel soyutlamalardan yararlanmıştı (Şekil 2.6). Sözü kısası, biçimlerin düzenlenmesinde düzlemleri yüzey üzerinde çözümlenmek ile derinlik yaratılmış olur. Kent silüetindeki tek çizgisel düzlem üzerinde aktarılan görünüş yerine nesnenin gölgesel görünüşünün yarattığı derinliğin mimarlıktaki ya da heykeldeki etkisinden söz edilirse; düzlemler üslubundan bir derinlik üslubuna geçen katılımcı-öznenin, ürünün çevresindeki devinimi ve derinliğin en yoğun olduğu yerdeki algısı, figürlerin en gerçekçi algısal konumudur.



Şekil 2.4 Raffaël'in Disputası [42]

Kapalılık-Açıklık

“Nasıl ki bir başkasının amacı için değil, kendi amacı için varolan insana “özgür insan” diyorsak, aynı şekilde sanatı, felsefeyi, bilimi biricik özgür düşünceler olarak aramaktayız. Çünkü yalnızca o kendi amacı için vardır” [43]. Aristoteles bu deyişle özgür düşüncelerin ifade edildiği her eserin kendi kalıbı içerisinde kendini tamamladığını, üzerinde birşeylerin eksiltilmesi ya da eklenmesinden farklı olarak özgürleştirilmesinin tamamlanmış eser niteliğini taşımasına yeteceğine değinmektedir. Kapalılık ya da tektonik kavramlarını açıklarken, mimarlığın maddesel gerçekliği ve duysal imgelemi ile deneyimlenmesi gerektiği ile yüzleşilmektedir. Bu deneyim bağlamında düzenlenen harmoni¹ nin estetikliği, tektonik² eksenlerin biçimdeki belirginliği resim veya heykelin mimarlıkla paydaş olduğu düşüncesini dile getirecektir.

¹ TDK. uyum, düzen, ahenk

² TDK. parçalanarak dağılmış yer katmanlarının birbirleriyle olan ilişkilerini, durumlarını, biçim değiştirmelerini araştıran yerbilim dalıdır. Mehmet Korunalp'e göre ise mimarlık camiasında ise senaryo yaratılma yeteneğini, mimari düzlemde izlemek olarak tanımlanır.

Açıklık ya da atektoniklik kavramı ise tüm bağlamların ve düzenlerin karşısında kendi başına yalın duruşuyla, kuralsallığın dışına taşmış ve çözülmüş düzen üslubu olarak plastik sanatlarda kendini göstermektedir.

Çokluk-Birlik

Her yeni sistem bir önceki sistemin yadsıdığı kısımları yeniden gün yüzüne çıkarır ve onun ihmal ettiklerini soylulaştırma politikasını kendisinin bir parçası haline getirir. Bu yıpranan sistemin atıl kaldığı noktalara değinen bir serzeniş olarak kendisine bu sayede yeni ve temiz bir sayfa açtırır. Birlikçiliği benimseyen Rönesans, esas olan tekil elemanı leştirme kavramının karşıt tarafındaydı. Ancak zıttı olan Barok sisteminde ise bütüncül kavrayış kendi birliğini yarattı. Baroğa göre tekil biçimler kendilerini bağımsız algılatmalı ve bütünde belirli bir düzende varolmalıydılar. Biçimlerin kendini bağımsız algılatmaları devinimsel etkiyle oluşan farklı açılardan, farklı sürelerde ve biçimlerde oluşan gölge ile atektoniğe¹ de örneklemlenir. Tektonik kavramının da birlikle anılması kaçınılmaz diğer sonucu doğurur.

Belirsizlik-Belirlilik

Antik Yunan döneminde estetik ve güzellik anlayışı belirlilikten ve tamamlanmış biçimden beslenirken soyut sanat, çağına belirsizliğiyle güzeli anlatmaktadır. Belki ikisi de kendi döneminin güzelidir. Ancak “güzellik” dönemden bağımsız düşünülürse, birincisi kendini, kendisiyle tamamen anlatmaya yetebilecek biçimsel varlığa ulaşmanın güzelliğiyle var ederken, ikincisi gizemli olmanın güzelliğini yaşatmaktadır. Bu durumda belirlilik tektonikle açıklanabilirken; gölgesel, devinimsel tüm biçimler atektonikliğin yarattığı belirsizliğe hizmet etmektedir. Her kesişimin ve örtüşümün doğal sonucu olan belirsizliğin içerisinde mekânı zamanla birlikte ele almak ise yarattığı türlü perspektifler açısından kavramayı zorlaştıracaktır.

¹ Tektoniğin zıt anlamlısıdır.



Şekil 2.5 Mekânda belirlilik-belirsizlik, çokluk-birlik [41]

*“En temel olgu bilimdeki ilerlemedir. Bu ilerleme gerçekten olağanüstü olmuştur...
Yüzyılımızı karakterize eden şey budur.”*

Severo Ochoa

-Nobel Bilim Ödülü-

SANAT YAŞANTISINDA (ERLEBNIS, EXPERIENCE)¹ HAREKET KAVRAMI

“İnsanlık², kendi bilincini keşfettiği andan itibaren, kendinin bilincine vardığı anda öncelikle doğaya, daha sonra da kendi dahil herşeye karşı egemenlik kurmak istemiştir. Bu isteğini gerçekleştirebilmek için ise ancak iki araç bulabilmiştir: Bilim ve sanat...” [44].

Tüm sanat eserleri incelendiğinde kendisellikleri doğrultusunda belirli kurallar ve kalıplara sıkıştırılmaya çalışıldığını gözlemlemek mümkün olacaktır. Oysa ki, bu sanat eserleri estetik değer ya da sanat eseri psikolojisi ayırımından birine uymak zorunda bırakılmasından ziyade “sanat yaşantısı” kavramını bir alt başlığı olarak tanımlanmalıdır. Sanatı, onu besleyen herşeyiyle birlikte ele almak ve bilimsel-siyasi arkaplanda hareket kavramıyla açıklamak bu bölümün bu anlamda hedeflediği yöntem olacaktır. Bu bağlamda hareket kavramı bilimsel arketip³ olarak ele alınacak ve soyut resim sanatı, soyut heykel sanatı ve beden sanatı ile sanatsal dışavurumuna dikkat çekilecektir.

Hareket Kavramı

Bugünün çağdaş astronomi bilgisine gelene kadar M.Ö. 7. yy’da Ege Milet’te yaşamış, bilinen ilk filozoflardan olan Thales evrenin hareketini gemiye benzetmiş ve depremleri su üzerinde sarsılan gemi kavramı üzerinden açıklamıştır [45]. Yine M.Ö. 5. yy’da Antik Yunan’da yaşamış olan Filozof Platon’a göre ise hareket, zamanı nicelleştirmenin bir aracıdır [46]. M.Ö. 4.yy’da Aristoteles’in dünyanın biçimiyle ilgili iddiası şimdinin

¹ 19. yüzyıl Alman filozofu olan Wilhelm Dilthey’in ortaya attığı yaşam sanatına karşılık gelen fikirdir.

² Metnin aslında *insanoğlu* olarak geçmektedir.

³ Atasal tip, kök.

bilimiyle yakınlık gösterdiği ileri sürülmektedir [47]. Evren, onu oluşturan herşeyin biçimini ve hareketini astronomi bilgisine dayandırarak çıplak gözle gözlem yapan ve mistisizmle çıkarımlarda bulunan filozoflardan, Galileo Galilei'nin teleskobu gözyüzünün incelemesi için keşfetmesine kadar geçen süreçte birçok bilim insanının yorumlamasıyla insanlığa sunulmuştur [48]. Evren ve onun hareketi çeşitli varsayımlar ve kanıtlar doğrultusunda gerek filozoflar gerekse bilim insanlarının görüşleri doğrultusunda bugünkü son haline gelene kadar çeşitli aşamalardan geçmiştir. Evren ve uzay-zaman hakkında yapılan tüm çalışmalar ve yaşanan doğa olaylarındaki değişim, zaman kavramının ön plana çıkmasına gerekçe olmuş ve zaman evrenin hareketini anlamlandırmadaki en önemli kaynağın kendisi olmuştur.

Pozitivizmin karşısında duran yakın zaman Fransız filozofu Henri Bergson'a göre ise her deneyim zaman ve mekânla bütünleşen hareketlerden meydana gelmektedir. O, bilgi felsefesinde sezgileri zekâdan üstün tutmuştur. Öyle ki hareketin, durağan bir madde olan zekâ ile algılanmak istendiğinde Zenon Paradoksu¹'na düşeceğini öngörmektedir. Hareket ve zamanı durağan algılayan akıl bu bağlamda onu somutlaştırır. Deneyimin algılanabilirliği göz önüne alındığında zaman ve mekân koşulları ötesinde düşünmek gerekmektedir. Bergson'un üzerinde durduğu sezgi kavramını bu bağlamda sorgulamak gereklidir. Sezgi, Bergson için ne aşkınsal ne de tümüyle ampiriktir ve en gelişmiş felsefi yöntemdir [49]. Deneyim, sezgi, aşkınlık ve ampiriklik kavramlarını incelendiğinde şöyle bir ilişki kurulabilir:

•**Deneyim** duyuusal anlamda **aşkınsal** niteliktedir.

•**Ampirik** yaklaşımla deneyime bakış onu kalıplara sığdırmak ve hapsetmek demektir.

•**Sezgi** duyuusal anlamda ele alındığında deneyimin ötesine geçecek kadar aşkınsal olmakla birlikte aynı zamanda bilincin doğrusal olarak değil de girift olarak saçaklandığı anın içindedir.

Einstein'ın görelilik kuramında ortaya atılmış olduğu zaman kavramı düşünüldüğünde Bergson'un sezgisel yaklaşımının bir anlamda alt yapısını da oluşturmaktadır. Deneyimlenen şeyler için hareketin zaman ve mekândaki ilişkisini öncelikle bilimsel

¹ Kaplumbağa ve Aşil'in hız-zaman-yol hikayesini açıklayan 4 farklı önermenin paradoksudur.

çerçeveye dayandırarak resim sanatı, heykel sanatı ve performans sanatında birer alt kavramlar olarak açıklamak ve mimarlıktaki yansımalarına tanıklık etmek yerinde olacaktır.

3.1 Siyasi Tabloda Hareketlilik

Aydınlanma 1715-1789: Kimine göre “Büyük Yüzyıl” olarak adlandırılan 18. yüzyıl modern tarihin başlangıcı ilan edilirken kimine göre ise 17. yüzyıldaki tüm yapıların iyi değerlendirilerek üzerine doğru eklemelerin yapıldığı bir yüzyıldan başka bir şey değildi. Birinci yargıyı savunan Michelet ve ikinci yargıyı savunan Voltaire için aydınlanma böyle bir dönemden ibaretti.

Aydınlanma’yı anlatırken Voltaire gibi düşünmeyi amaçlamanın ötesinde Galilei’nin nesne hareketlerini gözlemleyerek (1609) klasik bilimin kimi izlerini netleştirdiği kimilerini ise tamamen sildiği söylenebilir. Bu bağlamda evrendeki merak edilen “hareket” kavramını özellikle modern bilimle bir araya getiren kişinin Galilei olduğu dile getirilebilir.

Aydınlanma Döneminin Avrupa’sında yükselmeye başlayan iki ülke vardır:

Sanatta ve felsefede öncelik Fransa’da başlarken, iktisadi alanda tüm dizginler öncelikle İngiltere’nin eline geçecektir. Bu bağlamda Fransa “filozoflar”ıyla Avrupa’nın temsilcisi görevini üstlenirken, İngiltere’de deniz ticareti önem kazanmış ve “ekonomist”lerin ülkesi haline gelmiştir.

Fransa’nın sanatı ve felsefesiyle en çok ilgilenenler arasında yer alan Aristokrat kesimi de haliyle kilise ve din adamlarının yetkinliğini kendiliğinden zayıflatacaktır. Zamanla maddi eşitsizliğin getirdiği sınıfsal ayırım sebebiyle aristokratlar burjuva sınıfını oluşturacaklardır. Sanat ve felsefe burjuva sınıfının eline geçince sanatın maddiliğinin sorgulanacağı yeni bir tartışma konusu ortaya çıkmıştır.

Bilimsel Devrimin Fransa’da yolunu açan XIV. Louis’in peşi sıra XV. ve XVI. Louis de Fransa’nın haritalanması, meridyenlerin derecelerinin ölçülmesi, ayın dünyaya uzaklığı, vb. konularda önemli çalışmalar yürütmüş ve bilime katkılar sağlamıştır [50].

Fransız Devrimi 1789-1799: 18. yüzyılın en önemli devrimi olarak anılan Fransız Devriminin sebepleri arasında gelir dağılımında meydana gelen eşitsizlikler, liyakat gözetilmeden edinilen mülkler ve sınıfsal ayrımlar yer almaktadır. XVI. Louis’in

dönemine denk düşen devrim, devrimci Jakobenlerin Mars Park'ında cumhuriyeti ilan etmesine (1795) kadar varır.

Fransa'nın son kralı olan XVI. Louis ile karşılaştırıldığında yönetsel olarak daha baskın olan Millet meclisi Fransa'nın siyasi değişimini de başlatmıştır. Bu değişimler sanatla ve felsefeyle ilgilenen Fransa'nın da sanat ve sosyal yaşamını etkilemiştir.

Sanayi Devrimi 1760-1840: Ekonominin dizginlerini elinde tutan İngiltere, Sanayi Devriminin ilk başladığı yerdir. Devrimin İngiltere'de başlamasının en önemli sebeplerinden bir diğeri de büyük bir kömür havzasına sahip olması ve İngiltere'nin geçim kaynağını oluşturmasıydı. Tam da o dönemlerde kömür ve maden ocaklarında bilindiği üzere sıkça karşılaşılan bir durum olan su basması ile birçok kez yüzleşmekte ve birçok acı kayıplar verilmektedir. Su basması sebebiyle yaşanan yaralanmalar ve ölümler arttıkça, suyu tahliye etmeyi gerektirecek bir makine icadının çabasını da gerektirmiş oldu: Buhar Makinesi. Ücretlerin teknoloji ile birlikte yüksek olması şirketlerin sermayesindeki artışa sebep olmuş, emek ise ucuzlaşmaya başlamıştır. Bunun adı kapitalizmdir. Kapitalizmden de acısı bu devrimin 1914'te iletişim ve ulaştırmadaki teknolojik gelişmelerle okyanus ötesinden haber alan imparatorluklar için büyük dünya savaşlarının kapılarını aralamış olması olacaktır [26].

Nazi Faşizmi 1889-1945: Weimar kentinde hazırlanan anayasadan adını alan Weimar Cumhuriyeti şimdinin Almanya'sı olarak tarih sahnesinde yerini almıştır. Hitler'in Alman milliyetçiliği ile tanışması casus olarak girmiş olduğu Alman İşçi Partisi üyeliği ile başlamıştır. Sonrasında Aşırı Sağ Alman işçi partisinin ismi Nasyonel Sosyalist İşçi Partisi -NASI- olarak değiştirildi. Zamanla parti içindeki fikirleri benimseyen Hitler, özellikle hitabetiyle kısa zamanda hem kendi adını hem de partisinin adını duyurmaya başlamıştı. Bunun bir sonucu olarak; seçimlerde yükselen oyuyla meclise girmeye hak kazandı. Dönemin yöneticisinin verdiği üstün haklar, 10 yıl sonra Hitler'in baskınlığına ön ayak olacaktır.

Enflasyonun dibe vurması ile birlikte Almanya'nın en önemli kömür ve çelik havzası olarak anılan iki dünya savaşına tanıklık etmiş ve bu süreçte üretimiyle savaş dönemini beslemiş (!) Ruhr Bölgesi Fransa'nın dikkatini çekmiştir. Fransa'da ekonomisiyle cebelleşen Weimar'ın düşkünlüğünden faydalanarak bu bölgeyi işgal etmiştir.

Rusya'nın Hitler ordusuna karşı zafer kazanmasıyla hüküm süren faşizm yerini kapitalizmle ittifak halinde olan komünizme bırakmıştır. Dönemin önemli yapıtaşlarından biri olan bu zaferle birlikte 1. Dünya savaşı sırasında Çarlık ekonomisinin de Ekim Devrimine önemli bir kazanımı eklenmişti. Burjuva toplumunun çöküşü ekim devrimini, söz gelimi Rusya Federatif Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti¹ 'ni meydana getirmişti. Sonrasında Burjuvazi, tüketim toplumuna dönüşmüştür [26].

Rus Devrimi-Bolşevik İhtilali: 1980'lerin başında kapitalizmin yayıldığı parçalanmış dünya 1917 Rus Devrimiyle biçimlenen dünyaydı. Rus Devrimi'nin o yıllara kadar uzanan etkisi düşünüldüğünde 20. Yüzyılın başlarındaki etkisinin önemi yadsınamaz bir gerçeklik taşımaktadır. O yüzyılın en önemli devrimi olarak anılan Rus Devrimi, sonuçları ve pratikleri itibarıyla 19. Yüzyılın Fransız devriminden daha etkilidir. Öyle ki bu yüzyılda I. Dünya Savaşı kadar mübadele yaşayan ve yaşatan ikinci olay olarak tarihe de geçecektir. Özellikle Rus ressamlardan Kandinsky, Malevich ve El Lissitzky Almanya'da tanışmış ve sanat okullarında akademisyenlik yapmıştır. Bauhaus'un etkilerinin Rusya'dan gelip Amerika'ya ve Avrupa'nın dört bir yanına dağıldığı su götürmez bir gerçekliktir. Sanatın ve felsefenin atlattığı tüm badirelere rağmen tüm dünyaya izlerinin yayılmış olması 20. yüzyılın hararetini anlatmaya yetecektir [26].

Bauhaus-Weimar-Dessau: Bauhaus okulu ya da varlığı Weimar Cumhuriyeti ile çıkan Weimar okulu ve daha sonra Orta Almanya'daki Dessau Sanat ve Tasarım okulu (1919-1933) uygulamalı tasarımcıların yetiştirildiği okullardır. Başlangıçta siyasal ve sanatsal bir avangard merkez, iç mekânda, mobilyalarda -uygulamalı sanatta- ortaya çıkan oluşum Hitler iktidarından kısa bir süre sonra tasfiye edildi. Bu üniversitelerde çalışan sanatçılar ve mimarların kimisi Amerika'ya göç ederek oradaki Amerikan Ekspresyonizmine öncü olurken, kimisi de Avrupa'nın çeşitli merkezlerine dağılıp kendi sanatlarını tüm dünyaya taşıdılar.

1929 Büyük Kriz: Şimdilerde Black Friday olarak anılan ve alışverişseverlerin dört gözle beklediği günün 1929 yılındaki tarihi aslında Amerika'daki büyük krizin günüdür. Öylesine büyük bir krizdir ki bütün Avrupa bundan nasibini almıştır [26]. Hatta

¹ Kısaltması: SSCB

Almanya'daki enflasyon oranlarındaki artışın sonuçlarından biri olarak Hitler'in ününün artması bu krize denk düşmektedir.

Mussolini Faşizmi: Mussolini Hitler'in hikayesine benzer bir hikayeyle 1922'de İtalya'da başat olacaktır. Benimsedikleri fikirler birbirine paraleldir.

Kapitalizm: 19. yüzyılda İngiltere'de Sanayi Devrimi ile başlayan emek gücünün metalaşması Sovyet Komünizmine kadar (1917) sürmüştür. Kapitalizm, burjuva toplumunu yaratmış ve tüm Avrupa'ya yayılmıştır.

I. ve II. Dünya Savaşları 1914-1945: 28 Temmuz 1914'te Avusturya'nın Sırbistan'a savaş ilan etmesi ile 14 Ağustos 1945'te Japonya'nın -ilk nükleer bombasının patlamasından dört gün sonra- kayıtsız şartsız teslim olması arasında geçen otuz bir yıllık dünya çatışması sırasında birçok toplumsal gerilmeler ve sonuçları yaşanmıştır [26]. II. Dünya Savaşından sonra Avrupa'nın ekonomisi teknoloji ile birlikte hız kazanan üretim sayesinde kendine çabuk gelmiştir. I. Dünya Savaşı'nda yaşanan ve netleşmeyen dünya ortamı II. Dünya Savaşı'na zemin hazırlamıştır.

20. Yüzyıl Din Söylemleri: I. Dünya Savaşındaki felaketi yaşayan Avrupa II. Dünya Savaşıyla birlikte zamanla umutlarını yitirmeye başlayacaktır. Öncelikle kilise ve din adamlarının sayesinde savaşların biteceğine inanan ve onlara sığınan insanların yerini sosyalistlerin akılcı söylemlerini dinleyen insanlara bırakacaktır.

"Tanrı bize barış ihsan etsin." → "Sosyalistlerin barışı yapacakları söyleniyor."

SSCB ve Çöküşü 1917-1991: 1917 Ekim Devrimi başka bir deyişle Bolşevik İhtilali ile kurulan SSCB, Soğuk Savaş sürecinde Amerika Birleşik Devletleri'nin karşısındaki güç konumundaydı. Fakat Josef Stalin 1953'te ölünce 4 yıllık mücadelenin ardından yerine geçen liderin Doğu - Batı ilişkilerini çok tehlikeli boyutlara ulaştırması ve sonrasında bunu izleyen politikalar etkili olmuştur. 1985 yılındaki iktidar da Doğu - Batı ilişkilerini düzeltmeyi amaçlamış ve bu sefer de Doğu Avrupa'daki tüm Sovyet uydusu ülkelerinde aydınları ve milliyetçileri harekete geçirmesi ile herşeyi başa döndürmüştür. Yönetimsel arkaplanda da ortaya attığı Glasnost (açıklık) ve Perestrojka (siyasi sistemin, devlet örgütünün ve hükümet organlarının yeniden yapılanması) ilkelerinin benimsenmesi 6 yıl süren reformların ardından 1991 yılının sonunda SSCB'yi resmen dağıtan etkenlerden olmuştur. Birliğe bağlı olan ülkeler

sırasıyla bağımsızlıklarını ilan etmiştir. Bağımsızlıklarını ilan eden 15 devletten 12'si de tekrar bir araya gelerek Bağımsız Devletler Topluluğu'nu oluşturmuşlardır.

Soğuk Savaş: Üst üste iki dünya savaşı atlatan Avrupa üçüncüsüyle yüzleşmekten korkmaktaydı. Ancak 20. yy'ın sonlarına doğru dünyayı yöneten iki isim ekonomik üstünlüklerini siyasi bağlamda da taçlandırabilecekleri zemini oluşturmak istemişlerdi. Bu iki isim ABD-SSCB'den başkaları değildir.

ABD Emperyalist bir sömürü olarak dünyaya hakim olurken, SSCB Komünist yönetim şekli ve askeri donanmasıyla onun yanında yer almayacak kadar güçlü olduğunu ortaya koymaktan çekinmemiştir. İki arasındaki soğuk savaş halen sürmektedir.

Dünyada tüm bu olup bitenlerin yanında bilimsel çalışmalar da vardı. Bilim dünyasındaki keşiflerin sanatla ilişkisini anlatmak için öncelikle bilimden bahsetmek gereklidir.

3.2 Bilimde Hareket Kavramı ve Yaratıcısı: Zaman

Klasik dönem bilimcileri olarak adlandırılan bilimciler, kendi kuramlarını ve yasalarını doğanın varlığında gerçekleştirdiklerinde doğa yasalarıyla kuramlarını birebir örtüştüremediler. Bugünün bilimcisi ise algılanan dünyanın içeriğini denetlerken resim, heykel, felsefe vb. alanlarda varlığın kendisiyle örtüşen yolları çözümler. Söz gelimi bilimin sanatı beslediği kadar bilim de sanattan çok şey öğrendi. Klasik bilim, Euclides Uzayı olarak adlandırılmakla birlikte uzayı ve onunla varolan fiziksel dünyayı üç boyutun içinde ve homojen var etmektedir. Euclides dışı geometrileri denildiğinde, uzayın düzlemsel ve homojen kavramının yerine devinen nesne gözlemlendiğinde uzayın parçalarının heterojen olduğu anlaşıldı [51].

Çağın ilk on yılı içinde nesnelerin birliktelikleri arasındaki katılık iki şekilde muğlaklaşmıştır [52]:

Atom çekirdeğini parçalama: Maddilik ve katılık enerjiye dönüşmüştür. Nesnelerin geometrik ifadelerinin yerlerini kuvvet alanları almıştır.

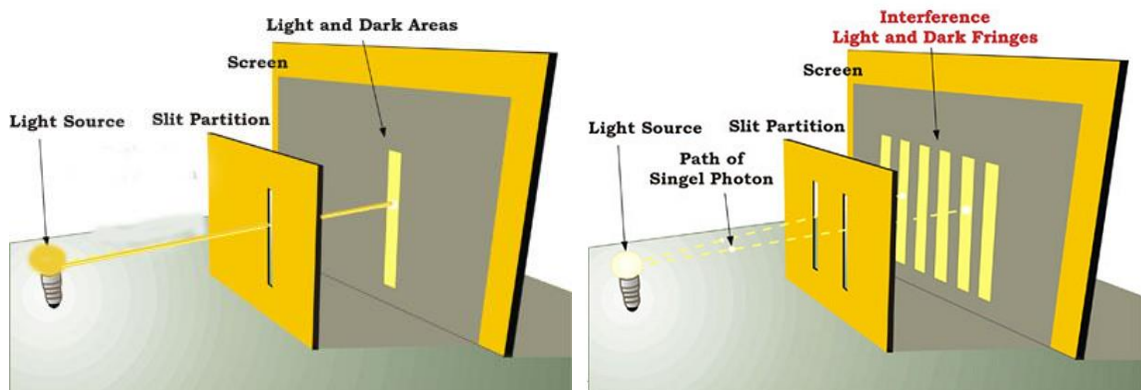
Mekan-zaman kavramının bilimle ilişkisi: Rönesanstan beri yaratılan perspektifli mekan yanılsaması yok edilir. Dinamik düzlemsel derinlikten kopuk uzay boşluğunda harmonik dağılan yeni bir mekan "espas" oluşturur.

Bilim dünyasındaki 20. yy'dan günümüze gözlemlenen büyük keşiflerin alt yapısını hazırlayan Isaac Newton 17. yy'da klasik mekaniğin temelini oluşturan kütle çekimi ve hareket kanunuyla ilgili çeşitli çalışmalarda bulunmuştur. Newton için uzay ve zamanın anlamını bulabilmek için öncelik olarak hareketi tanımlayan denklemleri bulmak gerekmekteydi [53]. Işık hızına dair çalışmalar da yapan Newton, onun sabit ve değişmez olduğunu da öne sürmüştür. Onun çağdaşı ve rakibi olan Gottfried Wilhelm Von Leibniz'e göre ise "uzay" ve "zaman", cisimlerin buldukları yer ile olayların olduğu zaman arasındaki ilişkilere ait sözcüklerdi [54]. Einstein'ın ise kütlelerin hareketine ilişkin düşüncesi Galileo ve Newton'un bu alanda yapmış olduğu çalışmalara dayanmaktadır. Newton'un ışık hızının sabitliği ve değişmezliği hakkındaki düşüncesini de aynı şekilde korumuştur [48]. Öncesinde Yunan matematikçisi Euclides tarafından geliştirilen Euclides uzayı, homojen, izotrop ve düz bir uzaydır [55]. Einstein'ın kütle çekim alanı Newton'un Euklidinkinden farklı olarak eğri uzay-zaman boyut içerisindedir. Uzay-zaman düz olmadığından, maddeyi oluşturan parçacıkların yolları bükülür. Nobel Fizik ödüllü Feynman Einstein'ın kütle çekim görüşüne "Tüm evrenin geçmişini temsil eden eğri uzay-zamanın tamamıdır" demektedir [47]. Kuantum teorisinin gelişimine kadar zaman, uzay kavramından bağımsız ve tek boyutlu olarak sadece ileri doğru ilerleyen bir olguydu. 20. yy'ın başında Einstein tarafından geliştirilen Görelilik Kuramı ile zaman algısı onun deyişile ileri doğru giden psikolojik bir illüzyondan ileri gelmektedir [56]. Zamanın akış yönü ve hızı içinde bulunduğu fiziksel ortamın koşullarıyla ilgilidir. Dünyevi olarak ışık hızından daha büyük bir hız yaratılmadığı gerçeği sebebiyle zaman algısı tek boyuta indirgenerek algılanmaktadır. Ancak yaşadığımız uzay görelilik kabulüne göre yükseklik, derinlik, genişlik ve zaman kavramının hepsiyle birlikte dört boyutludur. Bu bağlamda zaman ışık hızına ulaşıldığı takdirde yön değiştirebilir ve ileri ya da geri gidebilir. Üç boyutlu olarak gösterilen bu uzay-zaman boyutundan tamamen bağımsız olarak ele alınmaktadır. Zaman bağımsız değişkenliği ile yaratılan uzay ekseninin tarihi Galileo'ya kadar dayanır. Bilindiği gibi zamanın uzaydan farklı bir karakteri vardır. Zaman tek boyuta indirgendiğinden ardıl bir sıra takip ederken, uzay-mekân üç boyutlu olduğundan onu oluşturan noktalar bütüncül ve aynı ana aittirler. Söz gelimi uzayın noktaları arasında bir "eşanlı bitişiklik" ilişkisi, zamanın noktaları arasında ise bir "ardışıklık" ilişkisi vardır [55]. Zaman gibi

hareketin de göreceli olduğu fikri ise Einstein'ında ötesinde Newton, Galileo ve diğer bilim insanlarının da ortak görüşündedir. Bir nesnenin doğrusal hızı yalnızca bir başka nesneninkine göre belirlenebilir [54]. Dünyanın ve onun içinde bulunduğu evreninin tüm hareketi düşünüldüğünde hareket kavramının ilişkilendirilmesi de göreceli olacaktır. Gerçek dünya bilimin bize tüm duyu yanılsamalarının ardında olduğunu söylediği dalgalar ve parçacıklardır [51]. Mekân uzaya ilişkin bir kavramdır ve mekan içindeki tüm olaylar zamanla ilişkilidir. Dolayısıyla olayların hareketi ve zamanı, uzay-mekân içinde deneyimlenmektedir.

3.2.1 Kuantum Teoremi / Fiziği

19. YY'ın sonlarında ortaya çıkan ve 1905'te Max Planck tarafından geliştirilen Kuantum Fiziği / Mekaniği maddenin (atomaltı parçacıkların ve ses dalgasının) hareketini gözlemlemeye amaçlamıştır. Bu amaç doğrultusunda elektronlar bu düzeyler arasında sabit frekanslarda ya da kuantalarda ışık salarak ya da emerek hareket edebiliyorlardı [57]. Bilim insanları elektronların hareket hızlarına baktıklarında maddenin iki hali olan atomaltı parçacıklarının hareketi için uzayda tek bir zamanda tek bir yerde olarak tanımlarken, ses dalgaları ise aynı anda birden fazla yerde olacak şekilde tanımlamışlardır. Süperpozisyon kavramı olarak adlandırılan bu durum Thomas Young'a göre çift yarık deneyi aktarıldığında ışığın dalga boyulu olmasına işaret etmiştir. Sonrasında Einstein ışığın hem bir dalgacık hem de parça özelliği gösterdiğini kanıtlayarak bugünkü bilimdeki karşılığını aktarmıştır (Şekil 3.1).



Şekil 3.1 Tek ve çift yarık deneyi [58], [59]

Kuantumdaki bazı kabullenmeler birtakım ezberleri bozar niteliktedir:

- Bu parçacıkların çoğunun kütlelerinin olmadığı kanıtlanır.
- Evrenin yaklaşık %92'sini oluşturan Karanlık Madde/Enerji vardır. Ancak günümüz bilimi dahi onun ne olduğunu çözümleyemediğinden, adı karanlık madde/enerji olarak kalmıştır.
- Atomu oluşturan alt parçacıkların matematiksel olarak iki boyutlu oldukları iddiasıdır. Kuantum Dolanıklık İlkesi¹nden yola çıkarak oluşturulan Hologram Evren kuramının temelini oluşturur.

Hologram Evren Kuramı

Görelilik Kuramında Einstein üzerinde durduğu zaman kavramının illüzyonel hali, Hologram Evren Kuramında uzay, zaman, nesnelere algılanmalarının tamamını kapsadığı iddiasında bulunur. Tek boyutlu ve iki boyutlu parçacıkların üç boyutlu evreni oluşturamayacağı, bu sebeple evrenin üç boyutunun bir yanılısamadan ibaret olduğu savında bulunmaktadır [53].

Görelilik Kuramı

Nesnelerin evrende nasıl hareket ettiğini açıklamakla kalmayıp evrenin kendisinin nasıl evrilmiş olabileceğini de açıklayan ilk bilimsel kuramdı [57]. Einstein 1905 yılında uzayın boyutsal karşılığına “mutlak” zamanı da ekleyerek dört boyutlu Görelilik-İzafiyet-Kuramını ortaya çıkarmış ve 1916 yılında tamamen geliştirmiştir. Newton’un ışık hızının sabit olması kuramını destekleyen Einstein zaman konusunda Newton ile aynı düşünceyi paylaşmamış ve yepyeni bir fikir ortaya atmıştır. Einstein’e göre zaman göreceli olarak kütle çekim ve hız ile birlikte düşünüldüğü için onların değişkenliğinden etkilenecek şekilde değişkenlik gösteren bir olgudur. Kuantum Teoremi’nde de belirtildiği gibi parçacık ya da dalgadan oluşan maddelere göre zaman boyutu geçerliliğini her ikisi için sağlayamaz. Zaman parçacık olan maddeler için geçerliken, dalga olan maddeler için geçerliliğini yitirmektedir. Bu teorem beraberinde zamanı psikolojik ve algısal bir yanılsama olarak kabul etmekten yanadır. Richard Feynman göreliliğin, farklı hızlarda hareket eden gözlemcilerin mesafe ve zaman gibi nicelikleri

¹ Aynı kaynaktan çıkan iki nesne birbirlerine donalıklık (etkileşimli) halindedirler ve tinselliğe dayanır. Bu artık bir kuram değil doğruluğunun bilim insanları tarafından kanıtlanmasıyla birlikte bir ilke olmuştur.

farklı olarak ölçeceklerini anlamıştır [57]. Nesnelere hızlandıkça ters orantılı olarak zamanın yavaşlamış olma algısı doğacaktı. İşte bu eşğin ışık hızı olduğu gerçeğini desteklemektedir.

Zamanın olgusunu anlatmak için aşağıdaki kuramlar oluşturulmuştur.

1. İkizler Paradoksu: Işık hızına yaklaşan bir gemiyle seyahat eden biri ile dünyada yaşamına devam eden ikizinin arasındaki yaş farkının olacağına değinmektedir.

2. Doppler Etkisi: Bir dalga kaynağı gözlemciye doğru hareket ettiğinde, dalga boyları daha kısa görünür. Dalga kaynağı uzaklaştığında ise dalga boyları daha uzundur. Bu duruma Doppler etkisi denir [48].

3. Termodinamiğin 2. Kanunu: Entropi Yasası: Clausius'a göre evrende düzensizliğin sürekli olarak tek yönlü bir şekilde arttığını ve bu durum sebebiyle evrenin dengesine ulaşmadığını nitelemektedir.

Minkowski Uzayı

Alman matematikçi Hermann Minkowski üç boyutlu uzay mekânına dördüncü boyut olan zaman boyutunu da ekleyerek yeni bir iddia ortaya atmıştır. Bu bağlamda uzay Euclides uzayı kadar düzlemsel ve iki nokta arasındaki uzaklığı hesaplarken kullandığımız gibi doğrusal olmaktan çok eğrisel ve katmansal boyutludur. Einstein'ın görelilik kuramındaki zaman ve uzayın ayrılmaz bir ilişkide olduğu gerçeğiyle örtüşen bu kuram zamanı da uzay içerisinde bir boyutla tanımlamaktadır. Uzay'ın zaman boyutuyla bükülebileceğini kanıtlayan bu kuram zamanın sadece ileriye doğru giden tek boyutlu bir kavram olmadığını iddia etmiştir. Özel görelilik kuramının ortaya atılmasından üç yıl sonra, 1908'de, H. Minkowski, uzay ve zamanın yanyana konduğu değil, kaynaşmış bir bütün oluşturduğu bir yapı ortaya koymaktadır [55]. Einstein'ın teoremini ve kendi kuramının arasındaki etkileşimin kanıtlanması ölüm döşesindeki Minkowski'yi biraz daha yaşayabilmeyi dileyen kadar mutlu etmesine sebep olmuştur.

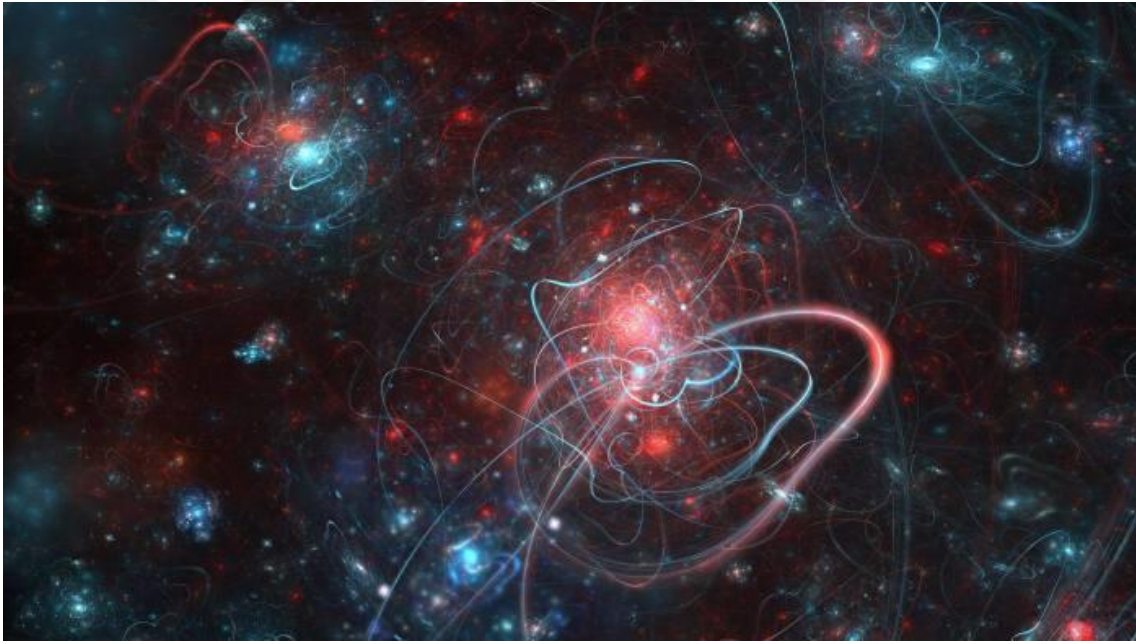
1. Lorentz Dönüşümü: Bilimdeki hareket kavramının zamanla olan ilişkisini 1907'de Einstein'ın matematik hocası H. Minkowski, Lorentz dönüşümünün matematik formuna sahip olduğunu göstermiştir. Bu ise, Einstein'ın teorisinin dört boyutlu "uzay-zaman" cinsinden ifade edilebileceğini açığa çıkarmıştır. Gerçekte, zamanın

dördüncü boyut olarak alınması oldukça eskidir. Çünkü bir hareketin belirtilmesinde uzay koordinatları yanında zamanın da verilmesi gerekir [60].

Sicim Teorisi

Sicim Kuramı, Kuantum Fiziği ile Görelilik Kuramının biraradalığından oluşmaktadır [61]. Teoremin gelişimini destekleyen isimlerden biri olarak yakın tarihimizin önemli bilim insanlarından olan Stephen Hawking, 21. yy içerisinde bu teoremin bilim insanları tarafından evren ile ilgili tüm soruları yanıtlamış ve bilinenlerin aksine yeni sayfa açmış olacaklarının inancındaydı.

Teoreme göre evreni oluşturan, atomu oluşturan, atom altı parçacıklarını oluşturan tek boyutlu sicimlerdir. Sicimlerin bükülme biçimleri ve rezonansları karakteristik olarak birbirlerinden farklıdır ve tüm evrenin yapı taşı oluşturmaktadır (Şekil 3.2).

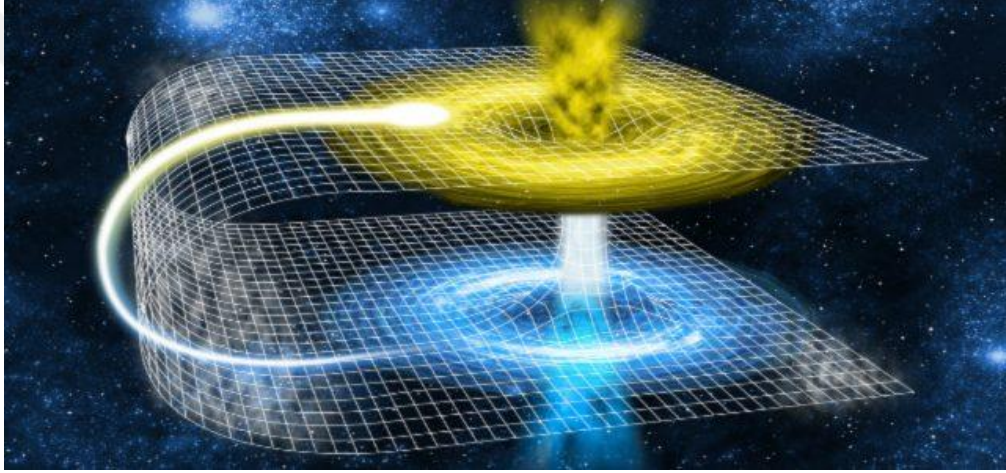


Şekil 3.2 Sicim teorisindeki atomu oluşturan en küçük parçalar: sicimler [62]

Teoriye göre evren Einstein'ın görelilik kavramında yer aldığı gibi dört boyutlu değildir. Algılayabildiğimiz dört boyut varken, algılamadığımız ama gerçekte var olan yedi¹ boyut daha vardır. Her boyutta farklı sonsuz evren yaşamları ve zaman çizgileri bulunmaktadır. Çoklu Evrenler Kuramı olarak tanımlanan bu yaklaşım Sicim Teoresine dayanmaktadır. Ancak dördüncü boyuttan beşinci boyuta geçmek için evrenler arası

¹ Bazı kaynaklar ise altı boyuttan bahseder.

yolculuk zaman yolculuğu ile mümkün olmaktadır. Önceki kuramlarda da bahsedildiği gibi bu durumun pratikte yaşanması için maddenin ışık hızına ulaşması gerekmektedir. Işık enerjisinin alt yapısı incelendiğinde maddenin parçacık halininin değil de dalga halinin –dalga halinde madde kütesizdir- hareketiyle meydana geleceği gerçeğiyle yüzleşilmektedir. Bu durum kimi için ışık hızına ulaşmayı imkânsız kılarken, kimine göre ise yakın gelecekte farklı evren ve zamanlarda var olmanın hayalini yaşatacaktır (Şekil 3.3). Madde diye sözü geçen katı cisim / katılık bugün çözümlenmiştir, ‘maddilik’ artık mevcut değildir. Madde bugünün biliminde kuvvet alanlarıdır. Olayların doğrusal iz algısı ortadan kalkmış, bütüncül ve kendi biçiminin sürekli dinamik bir değişime sahip olduğu gerçeğinden söz edilmektedir [52], [54].



Şekil 3.3 Uzay bükülmesi [63]

1. Büyükbaba paradoksu: Birçok bilimadamı tarafından çözümlenememiş, farklı görüşlere olanak sağlamış ve bir paradoks olarak kalmıştır. Görüşlerden üçü aşağıda açıklanmaktadır.

Kimi fizikçiye göre geçmişe dönmek olanaksızdır. Ancak ışık hızına yaklaşmak zaman algısını indirgeyeceği için geleceğe gitmek muhtemeldir.

Kimi fizikçiye göre ise uzay doğrusal değil ve bükülebilirdir. Yeterli enerjiye ulaşmak ve bu enerjiden sağ çıkarak zamanda yolculuk yapabilmek mümkün olsa bile geçmişe gidildiğinde geçmiş sadece izlenebilirlik kazanır ve değiştirilemez. Çünkü değiştirilmesi kaos teoreminin sonuçlarıyla eşdeğerlik kazanır. Değiştirildiğinde evrenin büyük bir kısmı bundan etkilenip yok olabilir.

Kuantum Teoremi ve Sicim Teorisini savunan fizikçilere göre ise, uzay bükülmesi ile geçmişe yapılabilecek bir yolculukta annenizin ya da babanızın tanışmasını engellemez ya da büyükbabanız çocuk sahibi olmadan onu öldürmeniz geleceğe döndüğünüzde sizin varlığınızı engellemez ve onlar hayatta kalmaya devam eder. Ancak paralel bir evren yaratmış olursunuz.

2. Heisenberg Belirsizlik İlkesi Dünya üzerindeki koordinat sistemi ile her maddenin konumu bulunabilir. Ancak maddeyi oluşturan atom altı parçacıkların ve dalgaların konumu belirsizdir. Bu ilkeye göre momentum (mxv) yani maddenin kütlesi ve hızının konuları belirsizdir. Konumu bilirse hızı, hızı bilirse konumu tam olarak bilinmemektedir. Çift yarık deneyinde gözlenen parçacıkların konumlarıyla gözlenmeyen parçacıkların konuları farklılık göstermiştir. Öyleyse bu durum Heisenberg'in belirsizlik ilkesiyle açıklanmalıdır.

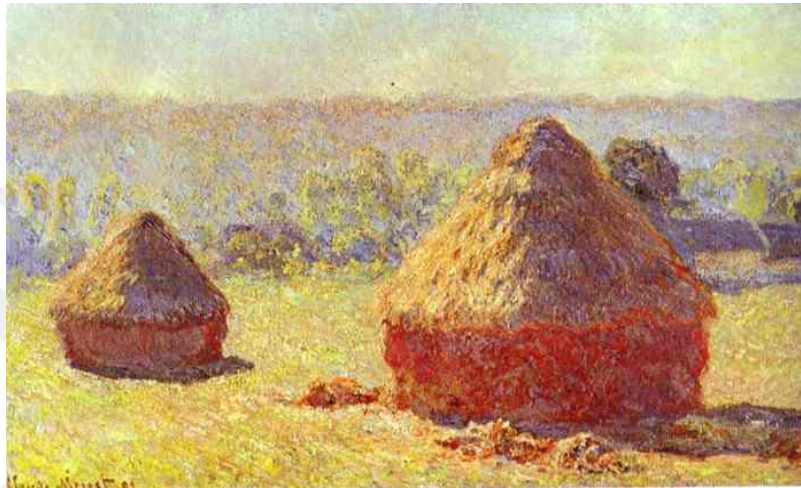
Nikola Tesla'ya göre evrenin çözümü sicim teorisinin söylediklerine işaret etmektedir:

“Eğer ki Evren'i anlamak istiyorsanız, onu enerji, frekans ve titreşim olarak düşünün.”

3.3 Soyut Resmin Uzamsallığı ve Hareketi

19. yüzyılda Avrupa'da parlamenter dönemin izleriyle birlikte sanatçılar saraydan koparak insana yönelmişlerdir. Siyasi çerçevede yaşanan bu durum izlenimciliği sarayın hizmetkârlığından çıkarıp toplumla yüzleştiren öncü bir sanat akımı haline getirmiştir. Böylelikle, politik ve sosyolojik söylem birlikte radikal bir ifade aracı olarak resmin desenlerinde vücut bulmaya başlamıştır. Atölyelerinden çıkıp doğaya yönelen izlenimciler resimde doğanın içerdiği tüm duyguları resimlerine aktarmışlardır [64]. Empresyonizmde duygularla gerçeği öyle evriltmişlerdir ki, gerçekçi biçimlerde sapmalar ve bulanıklaşmalar baş göstermiştir. İzlenimciler, nesnelerin formuna odaklanmayı bırakarak zamanla nesnenin çevresindeki atmosferin yarattığı oyunları hissetmiş ve yansıtmışlardır [37]. Doğadaki renklerle tuvale aktarılan biçimlerin hacimleri için atölyelerdeki yetersiz ışıkla eski ve karanlık renklerden oluşan betimlemelerden ziyade, güneş ışığında ve doğada var olan gerçek renkler kullanılmıştır. Bu bağlamda empresyonistler resimlerin gölgelerinin yönlerini, biçimlerini ve renklerini de en gerçekçi şekilde ilk kez yansıtmaya başlayan ressamlar

olmuşlardır. 1832 – 1883 tarihleri arasında yaşamış olan Fransız ressam Edouard Manet bu akımın öncü isimlerindedir. Modernist akımın öncüsü olarak kabul edilen bu akım, bundan sonraki akımlar için renk ve biçimlerin ifade hali olarak birer emsal niteliği taşımaktadır. Nitekim 1910 yılında sulu boya ile gerçekleştirdiği kompozisyonla bilinen ilk soyut resmin yaratıcısı Kandinsky de Manet'in 1895'de sergide gördüğü "Saman Balyaları" çalışmasından oldukça etkilenmiştir (Şekil 3.4). Bu sayede o empresyonistlerden devraldığı bayrağı çok daha farklı bir noktaya taşımıştır [65].



Şekil 3.4 Claude Manet, Saman Balyaları, 1895 [66]

Empresyonizmdeki belli belirsiz figürler zamanla yerini geometrik ve net formlara bırakmaktadır. Sanayi devriminin yarattığı yeni makineleşmiş hayatın sanattaki karşılığı olarak, geometrik makine parçaları ve onların devinimsel ilişkileri zamanla sembolikleşmiş ve bu durum resimdeki soyutlama kavramına öncülük etmiştir. Nitekim zaman içerisinde bu geometrik formlar renklerle soyut resmin dengesini, hakimiyetini ve devinimsel algısını çeşitli kompozisyonlar üreterek kullanmıştır. Önceleri renklerin baskınlığı ve biçimlerin hiyerarşisi ile yaratılan bu devinimsel soyut kompozisyonlar, dördüncü boyut olan zamanın ve devinimin soyutlama sanatı olarak da adlandıracağımız kübist, kübo-fütürist, fütürist, süprematist ve konstrüktivist kompozisyonlarla da sürecin birer parçası haline gelmiştir [5].

Edilgen öznenin algısal olarak iki boyutlu (tuvalin üzerindeki boyanın derinliği hesaba katılmamıştır) bir düzlem üzerindeki ürünün hareket ettiği algısına varması kavramı bu sanatlardan sonra önemini yitirmeye başlayacaktır. Yorumlayanı edilgenlikten ayırıp etken hale getiren heykel sanatına yaklaşmayı hedefleyen optik sanatın ortaya

çıkmasıyla hareket kavramı farklı bir biçimde ele alınacaktır. Sürrealizm ve anamorfik illüzyon olarak üzerinde duracağımız bu alanda hareket ve algı ilişkisi anlatılacaktır. Amerikan Ekspresyonizminin-Eylem Resim Sanatı ve Taşizm karşılığı ise sanatçının algı ve içsel dinamizminin katılımcı-özne üzerinde yarattığı etki, güç ve tinselliğin yorumlanmasıdır [67].

Mitolojik Zaman'da tasvir edilen doğa olaylarının figürel ifadesi ile başlayan resim sanatı ve dinlerin ortaya çıktığı Metafizik Dinsel Zaman'da peygamberlerin yaşam hikayesinden belli başlı kesitler içermiştir. Bu dönemlerin resimleri tasvir edilirken imgesel kolajlar içerdiğinden ve bir düzlem-yer-mekân tanımlamadıklarından iki boyutludur [68].

Resim içerisindeki mekân ile ilgili ilk izler Klasik Sanat Dönemi sanatçılarından olan Giotto Di Bondone'nin eserlerinde kendini göstermiştir. Klasik Bilimin sanatı olan Rönesans Dönemi sanatında ise kendini var etmeye başlamıştır. Rönesans dönemindeki resim yüzeyindeki mekân hissi, figürleri ve nesneleri uzayda/boşluktaymiş gibi algılanma hissinden kurtarmak amacı gütmektedir. Işık-gölgelerle ve düzlem-çizgilerle ressamın oluşturdukları perspektif uygulamaları tuvalin mimetik bir yanılsama mekânı olarak kullanımını öne çıkarmıştır. Bu sebeple resim sanatında rastladığımız Euklides Geometrisi sanatçının tuvalinde uzaysal eksenlerle ilişki kurarak yakınlık ve uzaklıklarına göre nesneleri konumlandırmıştır. Euklides Uzayı'nın perspektif kavramının resimdeki mekân algısı yoluyla aktarılması, dönemin ressamlarının resimlerinde derinliği özgürce deneyimlemesini ve üç boyutta ifade etmelerini sağlamıştır. Tuvalin düzlemsel gerçekliğinin bir yanılsama yaratarak mekân temsil etme niteliğini göz önünde bulundurulursa, dönemin klasik biliminin etkileri görülebilir. Bu etkilere göre sanatın henüz doğadan ve dış gerçeklikten kopmasına hazır olmadığını, bunun için modern çağı beklemek gerektiği de bu bağlamda eklenebilir [51], [69], [70], [71].

Euklides Uzayına göre mekânı sanatta tanımlamaya çalışanlara, geometrik perspektif ve yakınlık-uzaklık ilişkisini kurgulamada kullanılan düzlemsel ayrışmalara karşı yapılan başkaldırı modern bilim ve modern sanat kavramında Cezanne'la başlamıştır. Diğer birçok kübist resimde gördüğümüz değişimler homojen Euklides Uzayının Einstein

Görelilik Kuramıyla bilimde olduğu gibi sanata da bilinenlerin değişmesinden ileri gelmekteydi. Minskowski uzayı olarak adlandırabileceğimiz uzamsal ve zamansal eksenlerin oluşturduğu dördüncü boyutun tuvaldeki karşılığı aynı zaman diliminde farklı açıların görünürlüğünün figürleştirilmesini ifade etmek olarak karşımıza çıkmıştır [36], [51].

Günümüz biliminin üzerinde çalıştığı Sicim Teorisine göre içinde yaşanılan uzay dört boyuttan daha fazladır. Boyutlar arasında yapılabilecek olan gezinim ise kavramsal olarak zamanı ve mekânı bireyselleştirir, özneye özgü kılar. Mekânın ve zamanın bireyselleşmesiyle birlikte sanatta resim tuvalinin dışına taşmış ve mekânın içine yedirilmiş, kavramsal boyutlu çalışmalarla kendini ifade edecektir [68].

Çizelge 3.1 Resmin uzamsal kronolojisi [51], [69], [68], [70]

İki Boyutlu	İki Boyutlu	Üç Boyutlu	Çok Boyutlu (Zaman)	Kavramsal Boyutlu
Mitolojik zaman	Metafizik Dinsel Zaman	Rönesans Devri	Kübizm - Süprematizm	Sicim Teorisi
Rutin Doğa Olaylarının Resme Yansıtılması	Tek Tanrılı Dinlerin ve Peygamberlerin Hayatı-Ölümü	Euclides Geometrisi (uzaysal eksenler)	Einstein Görelilik Kuramı- Minkowski Uzayı- (Uzaysal ve zamansal eksenler)	Öznel-Bireysel Zaman
	Dinlerin Ortaya Çıkışı	Bilim – Sanat İlişkisi	Modernizm - Sanayi Devrimi	Teknoloji Hızı

3.3.1 Soyut Resmin Başlangıcı: Kandinsky ve Kuantum

20. yüzyıl, önceki yüzyılın subjektif-naturalist evren kavrayışına, genellikle objektif-idealist bir evren tablosu ile karşı çıkar [8]. Resimde soyutlama kavramı denildiğinde soyutlamayı oluşturan tüm alt başlıklar üzerinden yaklaşılabilir bir ifade biçimi aklımıza gelse de Kandinsky'nin diğerlerinden farklı yönü düşünsel arka plandaki içselliğin soyutlanması üzerine ağırlık vermesinden ileri gelmektedir. Freud ve Carl Gustav Jung'un psikanaliz üzerine yaptıkları çalışmalar soyut resmin düşünsel anlamda derinlik kazanmasına, kendi içinde bir devrim yaratmasına neden olmuştur. Böylelikle ressamlar kendi bilinçaltılarında olan imgeleri, korkuları, duyuları ve nesnenin içselliğini yansıtmıştır [30]. Bu bağlamda dünya savaşlarının yaşandığı ve imparatorlukların yıkılıp yerine devletlerin ve yeni rejimlerin kurulduğu bir yüzyıl olan dünya soyut sanatta kendi ifadesini yaratmıştır. Paul Klee konuyla ilgili şöyle bir söylemde bulunmuştur.

“Dünya korkunçlaştıkça, sanat da soyutlaşmıştır” [72].

İzlenimcilerden etkilenen Kandinsky onların resimdeki çizgilerine, biçim-figür ilişkisine ve renkleri kullanışlarına baktıkça kendi yarattığı stilden izler görmek mümkün olacaktır. Resimlerinde çokluk-birlik soyutlama kavramlarından da yararlanan Kandinsky, resimlerini dengeli ve birbirleriyle ilişkili ve böyle olmasına rağmen birbirinden ayrı kompozisyonlar olarak yaratmıştır. O bir resmin organize edilmiş renklerden meydana geldiğini söylemekteydi [36]. Espas kelime anlamı olarak bu organizasyonu oluşturan en önemli parça olarak şöyle tanımlanabilir:

“Çağdaş resimde mekân kavramı altında kullanılan çok önemli bir kavramdır. Genellikle non-figüratif resimlerde beliren boya ve çizgi katmanları arasındaki uzay boşluğuna verilen isimdir” [70].

Resimde renklerin ve biçimlerin katmansal ilişkisinin yaratılmasıyla ön ve arka yüzey ilişkisinin algılanması mümkün olur. Her sanat akımı kendi döneminin mekânsal kavramına kendi üslubuyla yaklaşırken soyut sanatta da söz konusu unsurların etkisiyle resim yüzeyinde mekân duygusu soyut olarak oluşturulmuştur [70].

Manet'in Saman Balyaları resmindeki renklerin ve figürlerin yüzeyselliğinden etkilenen Kandinsky, figüratif ifadelerin keskin ve net yaratımındansa, özgün renk ve biçim

kompozisyonlarının soyutlanmasının daha güçlü ifadeler ve söylemler barındırdığını düşünmekteydi.

Etken – edilgen, sanatçı-katılımcı-seyici vb. kavramlarını hareket bağlamında incelediğimizde de soyut sanat edimi ile gerçekçi resim ediminin karşılaştırılması yerinde olacaktır. İzleyen tarafın (katılımcı-özne) anlamlandırmadaki çabası realistik resimde pasifken, soyut ifadede algısal oyunlar, yanılsamalar, tamamlamalar vb. sebebiyle aktifleşmeye başlıyor. Tam olarak aktif diyebilmek için sanat ediminin algılayan öznesinden çıkarak yaşayan öznesi ya da nesnesi haline gelmesi gerekecektir. Bu da Amerikan Ekspresyonizmin-Eylem Sanatı ve Taşizm ile ele alacağımız konu olacaktır.

Kandinsky'nin etkilenmiş olduğu empresyonist resamlardan Paul Cezanne hakkındaki görüşleri aşağıda yer almaktadır.

“Cezanne bir çay fincanını ruhu olan bir yaratığa dönüştürmeyi, daha doğrusu, bu fincanda bir ruh görmeyi becerdi. “Nature morte”u (ölü-tabiat) öyle bir düzeye çıkardı ki, dışsal olarak “ölü” olan nesnelere içten içe can buldular. Cezanne bu nesnelere de içsel hayatı her yerde görebilme yeteneği olduğu için, insanlar gibi ele alıyor. Nesnelere, içsel yönden resimsel bir nitelik olan renkli bir ifade veriyor ve onları soyut izlenimi uyandıran, uyum yayan, sık sık matematiksel nitelikte formüllere dönüşen bir biçime sokuyor. Canlandırılan bin insan, bir elma, bir ağaç değil, Cezanne bütün bunları içsel olarak bir resimsel tınısı veren ve adı resim olan bir nesne yaratmak için kullanıyor” [29].



Şekil 3.5 Wassily Kandinsky'nin ilk soyutlaması, 1910 [73]

Kandinsky soyutlamasını temel aldığı tinsellik kavramı ile oluşturduğu bu kompozisyondaki armoni de tıpkı kuantum teoreminde olduğu gibi birbirinden çeşitli birçok atom parçacığının birlikte oluşturduğu maddeye işaret etmektedir (Şekil 3.5). kuantum teoremindeki çift yarık levha deneyinde olduğu gibi gözlemlenen maddenin hareketindeki değişim henüz herhangi bir sebebe bağlanamasa da maddenin aynı koşullarda gözlemlendiğinde farklı hareket gösterme hali bilim dünyasında kabul görmektedir. Bu ilk soyut kompozisyonunda yer alan renklerin ve biçimlerin kendi aralarında ayrıştığı, çözümlendiği, merkezkaç kuvvetiyle bir belirsizlik ve anti maddeye dönüşen bir çekimsel yapı olduğu gözlemlenebilir [70]. Bu bağlamda enerjinin formülasyonunun ($E=mc^2$) çizgisel ifadesine tanıklık edildiğine dair bir görüş savunulabilir [74].



Şekil 3.6 Wassily Kandinsky, Çemberler, 1926 [75]

Newton yasalarının üç asırlık öğretilerinin kimini yadsıyan yeni keşifler, ressamlar arasında salt gerçeklik kavramının da sorgulanmasına sebep olmuştur. Soyutlaşan figürler silinen bazı izleri katımcı-özneye nakletmek için kullanılacaktır. Bu soyut figürlerin sanatın nesnelere bir taklidi olmadığı, tersine sanatın sanat yasalarına uygun, kendine özgü olan bir yaratma olmasından ileri gelmektedir [8].

3.3.2 -İzmler: Kübizm, Fütürizm, Kübo-Fütürizm, Süprematizm ve Konstrüktivizm

Kübizm: “Sanatta devrim, salt yeni bir dünya tasarımıdır” sözü Picasso’nun kübizmin ortaya çıkışındaki benimseyip çizdiği yolu aktarması açısından etkili olacaktır. 1908 Sonbahar Sergisi’nde Matisse kübik formlarıyla dikkat çeken konutlardan oluşan bir resmi gördüğünde, “kübist” sözcüğünü eseri alaya almak üzere kullanır. Bu anlamda bakıldığında Apollinaire’in de dediği gibi, kübizm terimi üzerinde düşünülmüş bir sanat akımı olarak ortaya çıkan bir sanat terimi değildir [8]. Sonraları bilimde ve felsefedeki tüm değişimlerin sanattaki ifadesinde güçlü bir söz sahibi olduğu gerçeğini yadsımak yersiz olacaktır.

Kübizm zaman kavramının hareketle birlikte ele alması ve resimde mekân konusunda geleneksel sanat anlayışını derinden sarsması itibariyle soyut sanat akımının özel bir parçasıdır [76]. Empresyonistlerin yaptığı gibi doğayı betimlemek yerine, doğadaki algılanan nesnelerin bütüncül olarak ele alınıp yorumlamasına katkı sağlayan kübistler, resim yüzeyinde Rönesans Devri ressamı gibi üç boyut yanılsaması yaratmak yerine resim yüzeyinin iki boyutluluğuna vurgu yaratmış ve bilimsel kabullerden olan görelilik teoremini eşzamanlı olarak bir nesneyi birçok açıdan göstererek bir tür dördüncü boyut kavrayışı getirmiştir [70].



Şekil 3.7 Pablo Picasso, Guernica, 1937 [77]

1937 yılında İspanya’daki kanlı iç savaşı aktaran resim Franco liderliğindeki ordunun Guernica şehrini bombalamasının tasvir edilmesiyle tarihin savaş karşıtı tablosu olarak yer alır (Şekil 3.7). Bu tabloda devrim, acı, umutsuzluk, çaresizlik gibi tinsel

çatışmaların soyutlamalarını görmek mümkündür. Bilindiği gibi, Alman General'in katıldığı bir sergide Picasso'nun Guernica tablosunu aşağılayan tavırları ve aldığı cevabı hatırlatmak yerinde olacaktır.

Alman General: "Bu tabloyu siz mi yaptınız?"

Pablo Picasso: "Hayır, siz yaptınız."

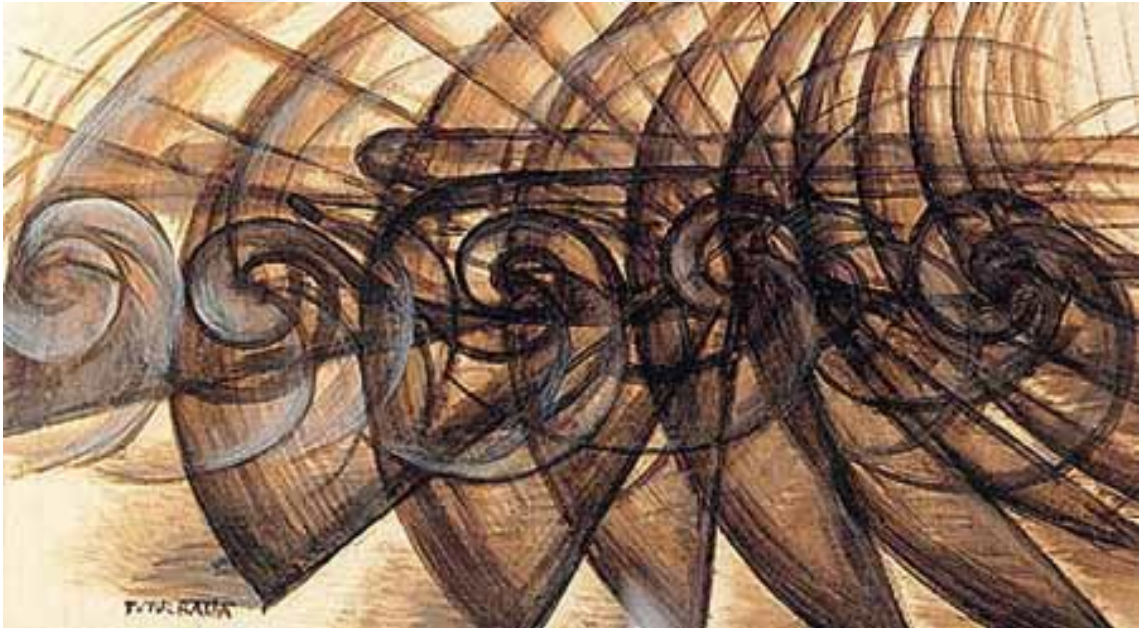
Picasso ile adını duyduğumuz bu akım, Cezanne'ın resim anlayışıyla olgulaşmış, doğanın harmonisini barındıran biçimsel ve renksel organizmalardan oluşmuştur. Söz gelimi empresyonizmin soyut sanata evrilmesindeki süreçte empresyonist illüzyon kübist formalizme dönüşmüştür. Doğanın evren tablosunu oluşturan en önemli parçası olması bilincini taşıyan Cezanne onu küp ve konilerle tasvir etmek istemiştir. Bu istek temelinde değişen bilimde, felsefede ve sosyolojideki kesin yargıların muğlaklaşmasıyla ve yeni kabullerin ortaya çıkmasıyla ortaya çıkan bir evren tablosu düşüncesini oluşturur. Özellikle bilimde de ele alınan maddenin özünü kavramak, atomu oluşturan parçaları oluşturan parçaları irdelemek, modern dünyanın sanatında da öze yönelik açıdan yorumlamaları gerektirdi. Nesnelere gözle gördüğümüz, tenimizle hissettiğimiz bizi biz yapan düm duyusal niteliklerimizin dışında kavrayamadığımız evreni oluşturan bir özler dünyası bulunmaktadır. Cezanne işte bu özler dünyasındaki nesnelere salt geometrik biçimler, silindirler, koniler ve küpler olarak kavramak ve yorumlamaktadır. Onun çizdiği bu yolda yürüyen yeni soyut sanatçılarda benzer kavramları, farklı zamanlarda yaşadıkları farklı yaşam biçimlerinden öğrendikleriyle yorumlayarak geliştireceklerdir [8].

Fütürizm: İlk kez İtalyan şair Flippo Tommaso Marinetti (1876-1944) tarafından ilerici hareketin öncüsü olarak ortaya atılan Fütürizm kavramı öncesinde "elekrik" ya da "dinamizm" kavramlarıyla tanımlanmıştır. Hukuk mezunu olup, sanatla ve şiirle de ilgilenen Marinetti, 20 Şubat 1909 tarihinde Fransa'da yayınlamış olduğu "Fütürizm Manifestosu" ile akımın hayata geçirilmesinde önemli bir rol üstlenmiştir. Akımın önemli temsilcileri Umberto Boccioni (1882-1916), Luigi Russolo (1885-1947), Carlo Cara (1881-1966), Giacomo Balla (1871-1958) ve Gino Severini (1883-1966) ve fütürizmin hem kavramsal hem biçimsel gelişimine katkıda bulunmuş olan İtalyan sanatçılar olarak hız, hareket, dinamizm ve eşzamanlılığı şiirde, resimde ve heykelde yansıtmışlardır [1], [72].

Kültür ve ekonominin birleştirici gücüyle oluşan kapitalizmin en önemli geçim kaynağı olan ve Sanayi Devriminin Bilimsel Devrimle tüm yenilikleri birlikte yarattığı hız ve devrimin resimdeki biçimsel yansıması ile fütürizm yaratılmıştır [78], [79].

Fütürizmde geleneksel yaşamın sakin ve dingin haline karşılık Endüstriyel yaşamın makine hareketini ve hızındaki metaforik kavramları soyutlamaktan çok gerçek anlamlarıyla kullanmışlardır [78]. Fütürizmde plastik sanatlardaki resim, heykel ve mimarlık ürünlerindeki hareket birbirine giren formlar ile “aynı zamandalık” kavramları getirmiştir (Şekil 3.8) [80].

Fütürizmi diğer akımlardan farklı kılan mekânsal kurguyla düşünülerek tasarlandığı için mimarlığı kapsamaması, hareket ve hız kavramlarının kullanılmasıyla matematik ve fizik kurallarını dahil etmesi ve malzemedeki özgünlüğüyle sanayi devriminden beslenmesi olarak özetlenebilir. Aslında uzamsal resimle heykel arasındaki farkın netliği kavranamamışken dahi ikisini bir arada kullanıp mimarlığa dikkat çektikleri kanısı güçlenmiştir [78].



Şekil 3.8 Giacomo Balla, Motosikletin Hızı, 1913 [81]



Şekil 3.9 Umberto Boccioni, Mızraklıların Bedeli, 1915, [82]

Akımın önemli temsilcilerinden Antonio Sant'Elia ve Umberto Boccioni 1916'da çatışma sırasında öldürülünce planlarını tamamlayamamışlar ve bu olay fütürist kavram gelişimini sekteye uğratmıştır [83].

Kübo-Fütürizm: "Fotodinamizm Manifestosu"nu yayımlayan Anton Giulio Bragaglia'nın (1890-1960) öncülük ettiği akım, kronofotografi olarak tanımladığımız uzun pozlama veya birkaç negatifin üst üste bindirilmesi ile yaratılan fotoğraf sanatının heykel, bale, performans ve şiir gibi alanların dışında resim tuvalinde yakalamaya çalıştıkları hareketin statik hallerinin ardıl olarak kolajlanması ile oluşturulmuştur. Bu dinamik fotoğrafların Antonio Sant'Elia (1888-1916) ve Virgilio Marchi (1895-1960) gibi mimarların geliştirdikleri projelere (ardıl ve simetrik mimari kompozisyonlar) önemli kaynaklık ettiği söylenebilir [72]. Marey'nin fotoğrafları, kübist analizler, Duchamp'nın Gelin'i kimıdamazlar: Onlar harekete dair Zenon¹'cu bir düşleme çağrıştırmaktadır [69].

Aynı zamanda İtalyan Fütüristleri, figürsüz resmin doğumunda önemli bir payı olan empresyonizmin yumuşak ve noktacı tekniğini de dahil ederek Marinetti'nin manifestosunda söz ettiği hızın estetik kavramına, dinamizme ve harekete görsel bir

¹ Zenon Paradoksu:

ifade kazandırabilmeye renklerin ve biçimlerin bazen keskin çizgisel hatları çevrelemesiyle “divizyonizm”den yararlanmışlardır [72]. Eadweard Muybridge (1830-1904) ve Etienne-Jules Marey (1830-1904) gibi fotoğrafçıların sinemanın altyapısını hızlandıran hareketin görünümünü yakalamak adına giriştikleri deneysel fotoğraf tekniklerinden esinlenmişlerdir (Şekil 3.10).



Şekil 3.10 Marchel Duchamp, Merdivenleri İnen Çıplak Kadın No:2, 1912 ve esinlendiği Marcel Duchamp ve esinlendiği Gjon Mili'nin uzun pozlama çalışması [84]

Kübizmin bir nesneyi ele alış biçimi o nesnenin etrafında dolaşıp algıladığımız görüntüleri bütünleyip epür düzlemine aktarmak şeklindeydi. Fütürizm ise görsel algıların yanında içsel dürtülerin de birlikte ele alındığı nesnenin kavramsal ve duysal bütünlüğüyle nesnenin içinde yer almak fikriyle yola çıktı. Fütürizm bu anlamda kübizme göre daha kuramsal ve keşif odaklı sınırsızlıklarla dolu bir içeriğe sahipti. Ne var ki bu içerik ressamın içinde var olan yaşam izlerinin derinlerden çıkararak gün yüzüne ulaşmasını, söz gelimi zihinsel soyutlamayı kapsamaktaydı. Kübizmin ilerleyen dönemlerinde zihni soyutlamalara da değindiğini ve fütürizmden alıntılanan kavramlarla yoğrulduğunu belirtmek gereklidir. Kübo-fütürizm bu iki farklı bakış açısını birleştiren şiirsel bir kavrayış getirmiştir [72].

Süprematizm: Malevich'e göre kübizm görünen nesnelerin dünyasına yeni bir yorum getirirken, süprematizm görünmeyeni görünür kılmayı hedeflemiştir. Kandinsky nasıl

mistizm ve kozmik aşkıncılığı espas ilişkisini kurduğu tuvale aktarıyorsa Malevich de sanat yoluyla gündelik gerçekliğin ötesinde, “hiç”lik kavramına eğilmiş ve soyut geometrilerini süprematist anlayışla evrenin gizemine işaret ederek çizmiştir. Beyaz üzerine beyaz kompozisyonu rengin maddileştirdiği resim algısına karşı çıkmış, onunla oluşan biçimlerin yansıtacağı herhangi bir gerçeklik olgusunu kabul etmeyi reddetmiştir. Saf soyut sanatın en saf hali onun için beyaza ve kare geometrisine indirgenmiştir. Doğada rastlanmayan kare şekil, Platon’un idelar kuramıyla¹ bu saf soyutlama hali direkt ilişkilidir (Şekil 3.14). Malevich kozmosun Entropi Yasasını temsil eden düzlemlerle kompozisyonlar yarattı. Entropi Yasasındaki kendi içindeki hareketin dengesi kavramını Malevich’in beyaz üzerine beyaz resmi ile yansıttı [72]. 1919 yılında, Maleviç bir söylemiyle sadece nesnellik karşıtı anlatan tüm temsil biçimlerini değil aynı zamanda bu biçimleri çağrıştıran renkleri de reddetmiştir [86].

Mondrian ise ikinci dünya savaşının bitmesini kozmosun yeniden dengeye ulaşmasını teosofiyi² de dahil ettiği ve Entropi Yasasına atıfta bulunduğu düzenli doğrusal çizgiler kullanarak kompozisyonlarını oluşturdu (Şekil 3.15).

Konstrüktivizm: Özellikle siyasi söylemleri olan sanatçıların sanatları El Lissitzky afişleri, Kandinsky’nin savaş kompozisyonları vd. ya da bilim dünyasının yeni keşiflerinin sanata yansımaları Mondrian’ın ve Malevich’in kozmos ile ilişkilendirdikleri kompozisyonları vd. renklerin ve biçimlerin soyutlamadaki karşılıklarının bu dönemin sanatında ne denli etkili olduğunu gözler önüne serilmiştir [88], [89].

¹ Platon bunu mağara örneğiyle açıklar: Bir mağaranın girişinde durup arkası güneşe dönük olan kişi, güneşi hiç görmemiştir. Yalnızca önündeki mağara duvarına yansıyan kendi gölgesini görmektedir. Bu kişi duvardaki gölge ve ışığı gerçekliğin kendisi zanneder. Oysa gerçek Güneş ve kendi bedenidir [85] .

² Teosofi, gizemcilik (misticizm), bilinmezcilik (agnostizm), kabala (Yahudi gizemciliği), Budhacılık gibi kökleri çok eski çağlara dek uzanan öğreti ve inançlardan oluşmaktadır. Teosofi’nin sözlük anlamı; bireyle Tanrı ya da melekler arasında doğrudan bağlantı kurmayı amaçlayan dini bir sistem, Budist ve Brahman sistemine benzer yeni bir din ve felsefe sistemidir [87], [67].

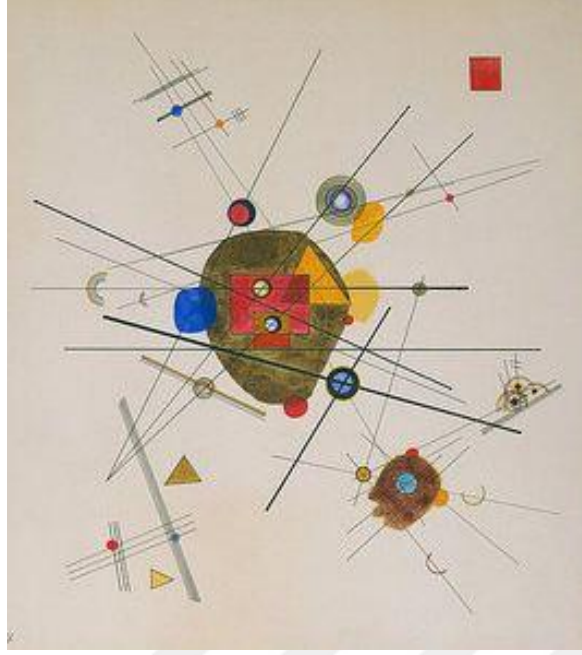


Şekil 3.11 El Lissitzky'nin afişleri [90]

“Sanat görüneni tekrar etmez, görünmeyi görünür kılar”[91]. Paul Klee'nin de belirttiği gibi görünür kılınan şey, sanat nesnelерinin soyut düşünsel varlığının temsilidir. Şekil 3.12'de görüldüğü gibi savaşın her yüzü resmedilmiştir. 1. Dünya Savaşı'nın hüküm sürdüğü o günlerde Kandinsky tarafından yaratılan savaş kompozisyonunda top mermisinin ateşlendiği andaki etkisi figüratif biçime yakın olarak etki alanını temsil olarak içerecek şekilde işlenmiştir. Tuvalin vurgusunda yer alan resim savaşın psikolojik ve fizyolojik etkilerinin yorumlanması bir ürünüdür [92].

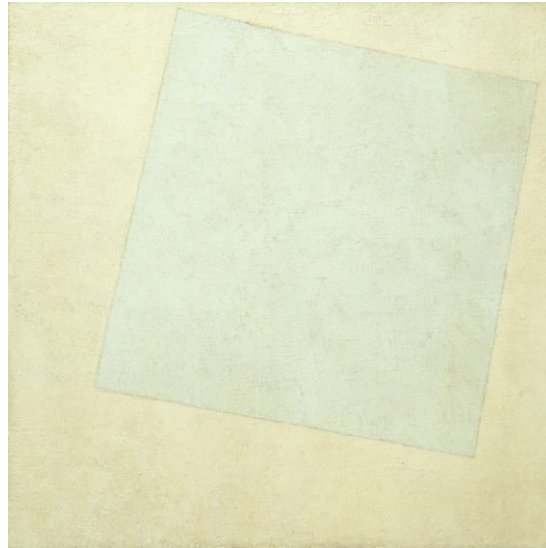


Şekil 3.12 Wassily Kandinsky'nin savaş kompozisyonu, Doğaçlama (Toplar) No:30, 1913 [93]

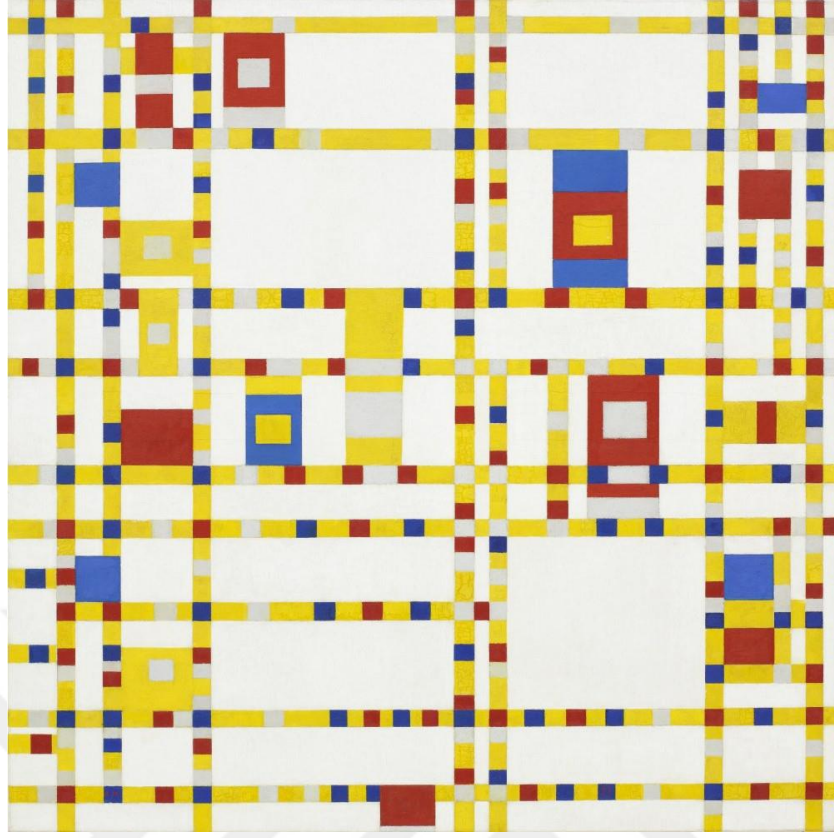


Şekil 3.13 Wassily Kandinsky, Kompozisyon III, 1923 [94]

Will Grohmann'nın Şekil 3.13 kompozisyonu ile ilgili düşünceleri iletilmiştir. "Ortaya çıkan denge her şeye rağmen gizemlidir veya diyebiliriz ki diğer bütün elemanlar uyum içinde ortada yer alan açığa doğru yaklaşır. Resimlerinde müziğin etkisini gördüğümüz Wassily Kandinsky, saf bir resimsel dil yaratabilmek yönündeki kendi uğraşısını doğaçlamalar, kompozisyonlar, izlenimler gibi müzikal isimler verdiği soyutlamacı yapıtlarıyla renklerle sesler arasında ilişkiler kurar" [95].



Şekil 3.14 Kazimir Malevich, Beyaz Üzerine Beyaz, 1918 [96]



Şekil 3.15 Piet Mondrian, Broadway Boogie Woogie, 1942-44 [97]

3.3.3 Anamorfoz ve Sürrealist Resim – Soyut Sanatta Yanılsama

Anamorfoz: Tasarı geometrinin ve perspektif sanatının özleşen ilişkisi eğimli resimlerle yaratılan çarpıtmanın teknik adı için anamorfoz terimi kullanılmaktadır [98]. Statik ve dinamik olarak ikiye ayrılan anamorfoz, anamorfik illüzyon, yanılsama amacı ile birlikte gerçeği, imgeyi, düzlemi veya mekânı temsil etmektedir. Öyleki yalnızca tek bir noktadan ele alındığında sanatçının vermek istediği asıl imgeleme tanıklık ederken, katılımcı-özne o imgelemi elde edene kadar çeşitli mekânsal yer değiştirmeleri deneyimlemektedir (Şekil 3.16). Hareket kavramının aktif olarak dahil edilmesi itibarıyla öznenin imgelemi kavrayışına değin geçen süre ve edinilen harekette kompozisyonun bir parçası olarak gerçekleşir. Algıların, rüyaların, halüsinasyonların, optik yanılsamaların, sürealizmin, vd. katmanlarıyla yeni bir düşünsel rejimi oluşturur [99], [100], [101].



Şekil 3.16 Felici Varini'nin anamorfik sanatı, 2015 [102]

“Bu sistem teknik bir merak üzerine ortaya çıkmışsa da, kendi içinde soyut bir şiiri, optik illüzyon üretmek için kullanılacak etkili bir mekanizmayı ve sahte gerçekliğin felsefesini barındırır. Bu bir gizem, bir şaheser, bir mucizedir. İnsanların zihninde her zaman ayrı bir yeri, kendine has bir alanı olan tuhafıkların dünyasına ait olsa da, ara sıra içinde bulunduğu bu dünyanın büyülü atmosferinin ötesine geçer. Bu, tanım olarak, ‘bilimsel oyunlar’ aslında olduğu sanılan şeyden fazlasıdır” [99].

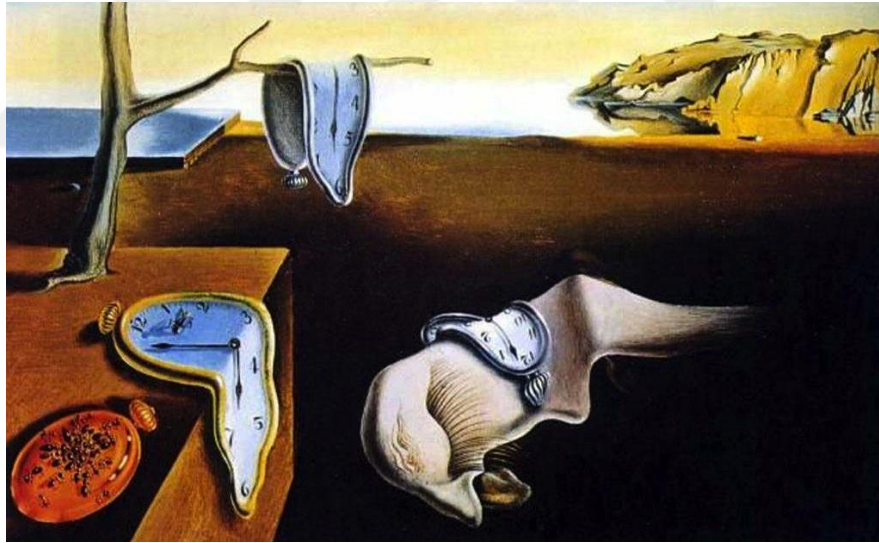
Sürrealist Resim: 11 Ekim 1924’te Paris’te kurulan Sürrealist Araştırmalar Bürosu 15 Ekim tarihinde ilk Sürrealizm Manifesto’sunu yayınlamıştır. Böylelikle Paris’te doğan sürrealist resim diğer ülkelere yayılıp dünyada çeşitli ulusların temsilcilerini yaratır [43]. Şiirle başlayan Manifesto imgelerden bahsetmesine rağmen resme değinmemiştir. Pierre Naville açıkça Sürrealist Resim olamayacağını bile vurgulamıştır. Buna karşılık 1925-27 yıllarında Andre Breton’un “Sürrealizm ve Resim” başlıklı dört makalesi yayınlamıştır. İmgelemlerin şiirde olduğu kadar resimde de kendi dilini –gerçekliğini- oluşturacağından bahsetmektedir. Bu gerçeklik kavramı arzuların ve anıların bilinçaltındaki saklı hallerinin resim düzleminde öznel bir algı üzerinden biçimlenerek aktarılmasıydı. Breton’a göre duyulara ya da hayallere hitap eden şiir, tinsel gücün bilinçte var olmasının önünü açmaktadır [103], [104], [101].

İsmail Tunalı’ya göre;

“Sürrealist etki, orneğin, Fransa’da Pierre Roy, Yves Tanguy, Felix Labisse, İngiltere’de Finili’nin, William Blake’in ulusal sanat geleneği icinde erimiştir. İtalya’da, Giorgio Chirico ve kardeşi Albato Savinio, İspanya’da Picasso (1925-1927), Joan Miro ve

Salvador Dali, Almanya'da Max Emst, Paul Klee, Max Zimmermann ve Edgar Ende sayılabilir" [8].

Surrealist ressam Salvador Dali çalışmalarında özellikle "savaş, peyzaj, natürmort, erotizm, din, mekân-zaman, ve emperyal klasisizm" gibi temaları ön plana çıkarmıştır [74]. Surreal ressamlardan Dali'nin görelilik teoremi ve kuantum fiziği ile ilgilendiği resimlerinde biçimleşmiş, zamanın geçişini vurgulamıştı [98]. Görelilik kuramının doğrusal olmayan zaman ve mekan kavramına dikkat çeken Dali, "Belleğin Azmi" resminde zamanın akışını eriyen saatlerle metaforlaştırarak onun kontrolsüzlüğünün yapaylığı ile birlikte kayalıklardaki olağan bir yer'in sonsuz gerçekliğine dikkat çekmektedir. Resimdeki yüz figürü ise resmi bütüncül ele aldığımızda bir rüyanın içini anımsatmasına dikkat çekmektedir [89]. George Hugnet'da Dali'nin çalışmalarının genel olarak yansıttığı psikolojik durumun "rasyonel olmayan kafa karışıklığı, halüsinasyon, tuhafılık, rüya ve delirme" ifadelerini yansıttığından bahsetmektedir (Şekil 3.17) [105].



Şekil 3.17 Salvador Dali, Belleğin Azmi, 1931 [106]

3.3.4 Amerikan Soyut Ekspresyonizmde Hareket: Eylemsel Resim ve Taşizm

1930'larda özellikle Nazi diktatörlüğünden kaçanlar avangard kültürün merkezi olarak kabul edilen Paris'e ve Londra'ya geçmişti. Ancak bu durum ikinci dünya savaşına kadar süre gelmiştir. İkinci dünya savaşında Paris'in düşmesiyle tüm sanatçılar kendilerine yeni bir yol haritası çizmek durumunda kaldılar. Yeni rotaları olan Amerika'ya gitmeleri

soyut ekspresyonizmin ortaya çıkışını hızlandırdı. Biçimsel örneklerin geçmişteki kübist kompozisyonlarının felsefesi ile ilgilenen Amerikan ekspresyonistler tinselliği renklerle sanata dönüştürerek tuval sınırında içkin, eylem sanatının performe edildiği anda aşkın birçok eserler üretmişlerdir. Çünkü tuvale yansıyan sonuç ürün bir resim değil bir olay olarak ele alınmıştır [6], [27].

1936 yılında kurulan Amerikalı Soyut Sanatçılar (AAA) grubu gerçekçi sanat ekollerine karşı çıkmış, yaşamın içindeki nesnelere birebir resim tuvalinde kopya edilmesini sanatın yaşamdan özsel bir şekilde ayrı ve evrensel olduğu görüşünü destekledikleri için yanlış bulmuşlardı. Bu bağlamda biçim, renk, doku, çizgi ve kompozisyon ilişkileri tuvalde ortaya çıkacak sonuç ürüne ulaşmadaki birer basamak olarak gözlemlenmiş ve söz gelimi sanat edimi tinsel güç ile yaratılan ve saymış olduğumuz bu yardımcı elemanlarla dışavurulan bir olaydan ibarettir. Bu olay “zaman, hareket, mekân” sanatçının yaptığı eserle katılımcı-öznenin özdeşleştiği bir olaydır [6], [98].

Kübizmin ilkelerine benzer ilkelere sahip, natüralizmi reddetmesiyle, dış gerçekliktense, ben dünyasından ifade edilen sanatı savunmasıyla ekspresyonizm daha akıcı ve dolaylı tekniğiyle içsel dürtülerin ortaya çıkardığı bir akım olarak karşımıza çıkmıştır. Rusya’dan Almanya’ya göç eden, Almanya’da başlayıp unutulmuş, Amerika’da şekil değiştirerek yeniden ortaya çıkan sanat, hareket bağlamında ele alınması açısından uygunluk gösterecektir. Kübizmin sert bir bağlılıkla çizgilerini düzlemleştirmesinin ve fütürizmin soyutladığı devinim kavramıyla çizgilerini yumuşatmasının yanında ekspresyonizm daha akıcı ve dolaylı bir yöntem uygulamıştır [72]. Soyut Resim içerisinde devinimsel ifadeye karşılık olarak ortaya çıkan Soyut Ekspresyonizm ressamın kendi tinsel hareketini dahil etmesiyle Eylemsel Resim ve Taşızmin çıkış noktasını oluşturmuştur [36]. Soyut Resim ile Soyut Ekspresyonizm de olduğunu gibi Soyut Ekspresyonizm ile Eylemsel Resim ve Taşızım kavramları arasında da benzer bir ilişki olduğu söylenebilir. Bu ifade basit bir şekilde formüle edilirse, aşağıdaki söyleme ulaşılabilir.

Soyut Resim +Tuvaldeki Hareket → (Alman) Soyut Ekspresyonizm

Soyut Ekspresyonizm + Tinsel Hareket → (Amerikan) Eylemsel Resim ve Taşızım

Soyut Ekspresyonizmin doğuşu bulanıklaşan karkasın yerini bıraktığı salt çizgisel ve renk kompozisyonlarına dayandırıldı [36]. Tinsel hareketiyle sanat edimini katılımcı-özne

karşısında var eden sanatçılar olarak Jackson Pollock ve Georges Mathieu ile eylem-resim yaşama sanat arasındaki ayrımları kırmıştır. Çünkü sanatçının tinsel tüm varlığı onun varoluşunu etkileyen yaşadığı dönemin dinamiklerinden (sosyoloji, bilim, tarih, mitoloji, felsefe vb.) meydana gelmiştir. Doğayı şematize ederek deformasyonunu ön planda tutsalar da figüratif birer bağlantıdan kopamayan ekspresyonist ressamı Matisse, Derain, Nolde, Kokoschka olarak tanımlanabilir. Figüratif öykünme olarak da adlandıracağımız sembolizm kavramı Amerikan ekspresyonizminde nesnelere ne olduğu ile ilgili değil, ne anlamı yansıttıklarıyla ilgilenmiştir [8]. Bilimde çağdaş psikolojinin de çalışma alanının bir parçası olan tinsel yönelim ile ilgili Kandinsky'nin görüşleri şu şekildedir:

“Freud tarafından psiko-analizin bir bilim olarak kurulması, sanatın iç dünyasına sokulmasında büyük ölçüde yardımcı olur.”

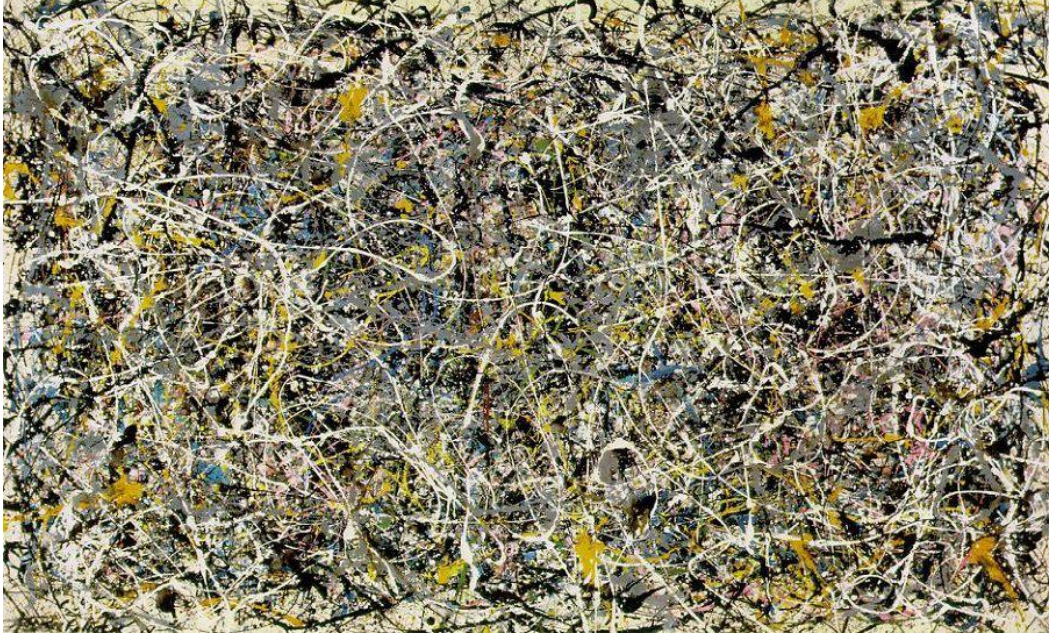
Sanatın insanın iç dünyasına sokulması onun mahremine girebilmesi ve onları kavrayıp dışlaştırması, dışarıya açması, ifade edebilmesi, 1900'lerin başlarında ortaya çıkan bir kavram olmuştur (Şekil 3.18). Estet, filozof Benedetto Croce tinsel-estetik niteliği üzerinden yaptığı çalışmalar, “ifade-ekspresyonizm” kavramına dayanmaktadır. İfade, Valery'nin de dediği gibi ressam “vücudunu katmaktadır” demektir. Devingen vücudunu tuval üzerinde eserini üretirken de sanat edimini görünür dünyada sergilemiş, söz gelimi sergilenen nesne haline getirmiştir. Görünür dünya diyerek kastettiğimiz nesneleşen sanatçı bedeninin devinim halindeki algıladığı ve özümlediği dünya sanat edimini tamamlar, bütünleştirir [69], [8]. İfade'nin diğer adı ben'in öznelliğinin nesneye dönüşümü, nesnenin kendisini ben açısından ifade etmesi ise artık görsel ya da duyuşsal algılarla sınırlanmayacak, tersine tinsel olarak da kavranan bir dünyanın parçasıdır (Şekil 3.19). Soyut sanatın teoremci ve uygulamacısı mimar Theo van Doesburg'un bu konuyla ilgili görüşlerini şu şekilde iletmiştir.

“Sanat, ifadedir. Bizim sanata yaptığımız gerçeklik deneyimizin ifadesidir. Biçim verici sanat, biçim verici araçlarla biçim verici ifadedir.”

Biçim vermek tinsellikte var olanı görünür kılmak ve seyrettirmek hali, ifade etmek şeklinde tanımlanabilir. Performans sanatında bedenin nesnelleşmesine yakınlaşan

eylem resim sanatı olan Amerikan ekspresyonizminde gözlemleyen katılımcı-öznenin etkenlik-edilgenlik ilişkisi noktasında birbirinden ayrılmaktadır [6].

Sicim teorisinin resim sanatındaki karşılığı olan sınırsızlık ve kavramsal boyutluluk resim sanatının ifadesinin tuval çerçevesinden taşıdığı ve aşkınsal ilişki yaşadığı mekânda çok boyutluluk kavramını anamorfik illüzyon sanatı ve eylem resim sanatında görmek mümkündür.



Şekil 3.18 Pollock Jackson, No:1, 1949 [107]



Şekil 3.19 Georges Mathieu kamusal alanda resim yaparken, Daïmaru Osaka, 1957 [108]

3.4 Soyut Heykelin Uzamsallığı ve Hareketi

Amerikan heykeltıraş Richard Serra, “heykel tarihindeki en büyük kırılmanın, 20. yy’da, kaidenin kaldırılmasıyla gerçekleştiğini” söylemiştir [86]. Arkeik Dönemden 20. yy’a kadar dinin baskısı altındaki yönetim ve onun gerektirdiği düzen sanata, sanatta da heykele yansımış, dinin ve gücün sembolü olarak anıtsal bir nitelik taşımıştır. 20. yy’da dünyada imparatorlukların yıkılması ve siyasi rejimlerin değişerek devlet anlayışının benimsenmesiyle yayılan Laik rejim sosyal yaşamda da kendine yeni bir yer edinmiştir. Heykel gibi özellikle anıtsal ve dini sembolleri içeren bir sanat için 20. yy bilimin ve sanatın keskin çizgilerinden arınıp muğlaklaşması ve yeni bir sosyal düzenin ortaya çıkmasına ön ayak olmuştur. Bu durum sanatın özgürleşmesini, dini simgelerden ve anıtsallıktan koparak kendini bulmasını sağlamıştır. Erk sahiplerinin gölgesinde ve manüplasyonları ölçüsünde gelişebilen heykel üçüncü boyutta ve genel olarak düşey düzlemde büyüyen, taş ve ahşap gibi kütleli doluluk içeren bir plastik iken, soyut sanatın kurtulduğu netlikler gibi o da kendi netliğinden kaidelerden kurtulmuştur. Söz gelimi heykel artık anlamların betimlediği doluluk ve boşlukların mekanla interaktif ilişkisini kuran ve gündelik yaşantıdan etkilenen gerçek sanat eseri gibi davranmaya başlamıştır [109]. Resim düzleminin dönemsel mekân yanılısamalarında olduğu gibi mekân görmenin değil, düşüncenin ve deneyimlemenin nesnesidir [28].

Sınırları aşmakla başlayan heykelin soyutlanma macerası zaman içerisinde hem malzemesinde, hem de duruşunda sınırsızlığa teslim olmuştur. Amerikan sanatçı Marcel Duchamp ve Alman sanatçı Joseph Beuys’tan sonra ve II. dünya savaşındaki interdisipliner üretimin yaygınlaşması heykelin de bu üretime dahil olmasına yol açmıştır. Soyutlama ile başlayan tüm bu değişimler özellikle 1950 ve 60’lı yıllardan sonra resim, heykel, nesne, özne ve mekân kavramları bu çoklu üretimin anlamsal parçalarını oluşturmuştur. Nesne olarak sınıflandırdığımız heykelin ve mekânın, özne tarafından hacimle ilişkisi deneyimlenmiştir. Heykel üçüncü boyut temsili itibarıyla her zaman hacimsel özgül değeri vardı. Bu değeri ona varlığından itibaren her zaman mekânsallık katmıştır. Ancak kaidenin yarattığı mekânsal ilişkisiyle arasındaki keskin ayırım kaide temsiliyetini yitince silinmiş ve mekanla ilişkisi dolaysızlaşmıştır [109].

Modernizmin heykel kavramındaki amaç zamanı, bedeni ve mekânı birbiri içinde homojenleştirerek, kaynaştırarak izleyicisinin deneyimine sunmaktır. Anıtsal sembolik dayatmalardan arınmış, içsel itkiyle ortaya çıkan sanat edimleri olarak sanayi devrimindeki görelî maddiliğin bedenle ve hareketle ilişkisini çok boyutlu kurgulayarak resimle karşılaştırır [86].

Serra resim, heykel ve bedenin ilişkisini mimariyle şu şekilde özetlemiştir.

“Bir beden ile bir yer arasındaki paralaktik aktarımda, bedeni harekete geçirmek ve yeri çerçevelemek... Heykel bir yandan resme karşıt, diğer yandan mimarlığa karşıt eleştirilirdir” [86].

Serra'nın söylemini yorumlamak gerekirse, heykel onu oluşturanların maddiliği itibarıyla resme göre daha somut kalmaktadır. Çünkü resim düzlemi üzerindeki boyanın ezilerek yayılarak ve bir biçimi yansıtmaya süreciyle birlikte somutlaşmaya başlar. Ama bu başlangıç heykelin kendi varlığıyla ortaya çıkardığı maddilikten ziyade illüzyondur [109].

Heykel üçüncü boyutundan dördüncü boyutuna resimde de olduğu gibi kübizme hatta kübist ressam Picasso ile geçmiştir. Ancak bu bir radikal değişim olarak sayılabilir mi, tartışılmaktadır. Çünkü heykelde radikal değişim denilince özellikle konstrüktivizmi ele almak gerekecektir. Siyasi devrimin yanında meydana gelen Sanayi Devrimi resimde olduğu gibi heykelde de hareket kavramı üzerinden yorumlanmıştır. Bu yorumlamayı özellikle konstrüktivistler ve kinetik heykel sanatçıları kullanmışlardır. Soyut heykellerin çok boyutlusuna, hazır ve artık nesne kullanımından oluşturulmuş gitar heykeli örnek verilebilir. Artık malzemelerden oluşan üç boyutlu kolaj tekniğiyle oluşturulan gitar çalışması her açıdan yarattığı farklı algısal perspektifiyle hareketi yorumlamıştır. Hareket heykelin dinamizminden çok katılımcı-öznele yoğunlaştırılmıştır (Şekil 3.20).



Şekil 3.20 Pablo Picasso'nun çok boyutlu gitar heykeli [110]

Umberto Boccioni'nin 1913 yılında yapmış olduğu fütürist heykel örneği mekânı deneyimleyen insan hareketinin somutlaştırılmış bir halidir. Hareketin bir anını yakalayıp yorumlayan sanatçı mekanla hareket kavramı ilişkiselliğinden heykel ismini de "Mekânda Sürekliliğin Benzersiz Biçimleri" olarak belirlemiştir (Şekil 3.21).



Şekil 3.21 Umberto Boccioni, Mekânda Sürekliliğin Benzersiz Biçimleri, 1913 [111]

Çizelge 3.2 Heykelin uzamsal kronolojisi [109], [112]

Üç Boyutlu (Kaideli)	Çok Boyutlu (Zamanlı)	Kavramsal Boyutlu
Arkaik Dönem- Rönesans Dönemi	Kübizm ve Konstrüktivizm	20. YY ortasından - günümüz
Öklid Geometrisi- Klasik Bilim (uzaysal eksenler)	Einstein Görelik Kuramı- Minkowski Uzayı (Uzaysal ve zamansal eksenler)	Öznel-Bireysel Zaman

Arkaik
Dönem
(İnanç
Simgesi)

20. YY Laikliği
(Siyaset- Sanat
İlişkisi)

2. Dünya Savaşı
(Disiplinlerarası
Etkileşim)

Teknolojinin
hızı

Tüm dönemler genel olarak incelendiğinde görülebilir ki 1900'lerin başından itibaren kendini gösteren ve sanatı besleyen tüm değişimi heykel kendi yapısına sindirmiştir ve heykel artık kaide üzerindeki kütsel çözümler üzerinden şekillenen bir sanat nesnesi olmaktan çıkmıştır [109].

3.4.1 Kinetik Heykel Sanatı

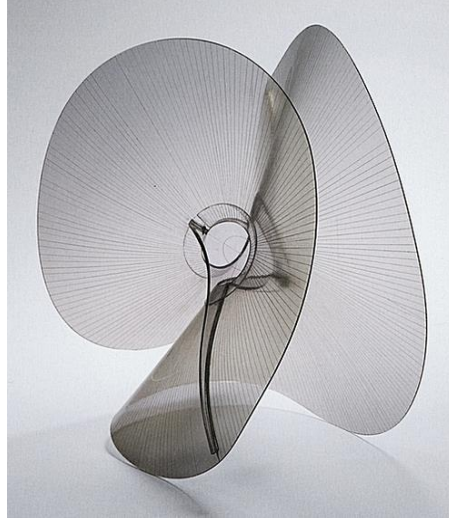
Kinetik sanat ilk kez konstrüktivistlerin ortaya attığı bir kavram olarak ortaya çıkmıştır. Naum Gabo aslen bilimsel bir terim olan "kinetik" kelimesini güzel sanatlarda ilk defa 1920'de Antoine Pevsner ile ortaklaşa yazdığı "Gerçekçi Bildirge"de (Realist Manifesto) kullanmıştır. Bu kavram konstrüktivistlerin eşitliği savunması referansı ile sanatı, yaşamı ve bilimi birbiri içinde sergileyen kinetik sanatı meydana getirmiştir. Kinetik sanatın M.Ö. 1000 ve 3000'li yıllarda da ilkel kinetik sanat öncüleri varsayımı söz konusudur [44]. Ancak 20. yy'da bahsi geçen kinetik sanata göre pasif taraftadır, diyebiliriz. Bu dönem ve sonrası kinetik sanatında ise hareketin yorumlanması görsel ve gerçek olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Kinetik heykel bir makine, doğal yollar ya da katılımcı-özne yardımıyla cisimlere devinim ve hız kazandırılarak elde edilen devinimsel

bir sanat türüdür. Bu devinimsel sanat ürünü görsel hareket kavramının oluşturduğu nesnel bir görüntüyken gerçek hareket tasarımı iki kaynakla oluşturulur [113], [44], [114]:

Katılımcı-özne ile hareket eldesi: Sanatçı katılımcı-özneyi ön gören bir tasarım gerçekleştirdiyse, özne ile birlikte kafasında da bir form yaratmış olacaktır. Çünkü özne ile gerçekleşen hareketlilik etken ya da edilgen olsun, tamamı bir sanatın edimidir.

Güç kaynağı kullanımlı hareket eldesi: Sanatçı güç kaynağını kendi ön görüşüyle de tasarımına yansıtmiş olabilir. Bu konu tasarımda bilimin daha çok ön planda olarak aktarılmasını istediği sonucunu bize getirir.

Konstrüktivizmin boşluğu da heykelin bir parçası olarak benimsemesi görelilik teorisine göre, enerjinin de kütlesi olduğu ve uzayın hiçlik olmadığına bir atıf içermektedir. Konstrüktivistler heykeldeki boşluğu mekân hacmi içindeki boşluk gibi somut bir madde olarak ele almıştır [36]. Bu anlamda Pevsner ve Gabu kardeşlerin çalışmaları incelendiğinde heykel kendi boşluğu ile birlikte mekân içinde bir hacim oluşturmuştur (Şekil 3.22). Plastik malzemeleri ve ince şeritli dokumalarıyla heykelin bilindik katı küteselliğini yıkmışlardır. Malzemenin şeffaflığını yansıtırken hacim içinde dengeli bir dağılım sergilemesi ve geçirgen olmasını mekân içine eriyen ve onun bir parçası olan örnekler vermişlerdir. Özellikle malzemelerin birbiriyle ilişkisi kurgulanırken matematiksel bir ifade tercih etmişlerdir. Onlar için malzemenin varoluş şekillerinden biri olan mekân üçüncü boyutu, titreşen ya da hareket eden heykel parçaları ise zamanı kavramsallaştıran dördüncü boyutu meydana getirmiştir. Yapıtların yeni çağın atılımlarına işaret eden bir tavrı vardır. Malzemeler teknoloji kadar yeni, heykel teknoloji kadar hareketli ve heykelin mekân içindeki boşluklu yapısından kaynaklanan sınırsızlık ise bilimin sınırsızlığı kadar derindir. Bu araştırmalar kinetik heykeli açıklamayı kolaylaştıracaktır [36], [44], [114].



Şekil 3.22 Pevsner ve Gabo, Lineer Konstrüksiyon, 1937 [115]

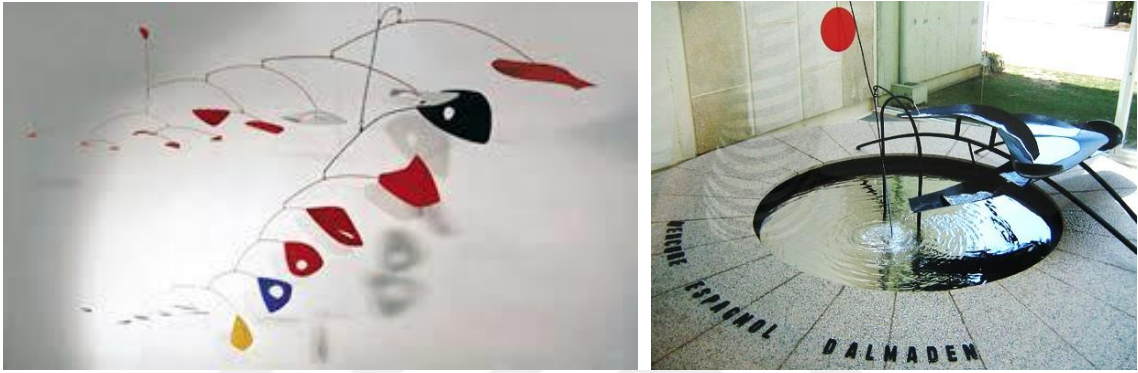
Kinetik sanatın başka önemli temsilcisi ise ready made¹ sanatı ile Dadaist sanatçı Marcel Duchamp olmuştur. Sanayi Devrimi'ne dikkat çeken Duchamp özellikle endüstri ürünlerini farklı açılardan ele alarak oluşturduğu Bisiklet Tekerleği ready made heykel sanatının ilk örneği olarak bilinmektedir. Sanatın herkes tarafından yapılabileceğini vurgulayan Duchamp yapılanı değil yapılmışı ele almıştır (Şekil 3.23).



Şekil 3.23 Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913 [116]

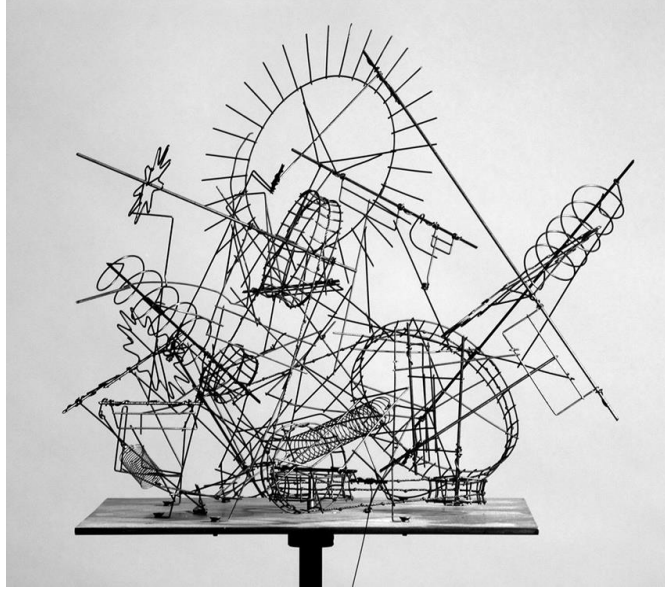
¹ Ready made: Hazır yapım sanatı

Konstrüktivist heykeltıraş olan Alexander Cadler'in öncüsü olduğu kinetik heykel makine mühendisi olan sahibinin sanatsal bakışıyla ortaya çıkmıştır [36]. Özellikle 1920'den sonra konstrüktivist heykellerin hem hareketi hem uzamı kullanım yetenekleri sonraki dönemlerde heykel kavramını hem malzeme, hem biçim, hem mekânsal ilişki açısından etkilemiştir. Havada asılı duran metal mobillerden oluşan tasarım rüzgarın yönüyle ilişkili olarak hareket özelliği taşımaktadır. Civalı çeşme heykelindeki hareket akan civanın dönen bir çubuğa iliştilirdiği bir tabağa etkide bulunmasıyla yansıtılmıştır (Şekil 3.24) [117].



Şekil 3.24 Alexander Cadler, Turuncu Balık, 1946 [118]
ve Civalı Çeşme, 1943 [119]

Konstrüktivist heykelin diğer öncülerinden Viladimir Tatlin, Pevsner ve Gabo'nun kurgusal olarak fizik kurallarındaki gerilme kuvvetlerinden yararlandıkları malzeme olarak da Yunan heykel sanatının vazgeçilmezi olan mermeri yadsıyan genellikle dökme demirin kullandıkları ve bu sayede somut mekânları elde eden heykeller yarattıkları gözlemlenmiştir [78].



Şekil 3.25 Arthur Ganson, Madeline'in Kırılğan Makinesi, 1970 [120]

Arthur Gansonun heykellerinde ise öznenin makine parçalarının hareketine etken ya da edilgen katılımıyla yeni bir form yaratılmaktadır (Şekil 3.25).

“Sanat eleştirmeni Rosalind Krauss’un heykel mecrası, özel bir sahada “menzildeki bedendir” ve bu açıdan bakıldığında, beden de en az yer kadar esastır. “[86]

Amerikan heykeltıraş Richard Serra heykeli ve mekanı birbirine dönüştüren günümüz önemli sanatçılarından. Aktarım olarak heykel ve özgül seyirci katılımını mekanın içine yayan yer ile özne ilişkisini heykel ve mekan kavramı üzerinden aktarır (Şekil 3.26). Heykel mekanın soyutlanmış formu olarak temsilinden ziyade yere göre aşkın ve kendi özgül değeriyle de ondan tamamen bağımsız olarak içkin bir biçimde yeniden yorumlanmıştır [86].



Şekil 3.26 Richard Serra, Zamanın Maddesi, 2005 [121]

3.5 Bedenin Uzamsallığı ve Hareketi

Bir nesneyi nesne yapan şey onun öznenen olabildiğince uzaklaşması söz gelimi arınması demektir. Öznenin algılanabilir tüm verileri nesne düzeyine indirilmesi bunun sonucu olarak sıfırlanması beklenir. Beden kendi deneyimlediği perspektifi yok sayar ve bir öznenin bakışıyla bir nesne perspektifine dönüşür [32]. Gözün dışında kalan tüm beden nesnedir ve gözler aynadan/yansımadan bağımsız nesne olamazlar.

Heykel olan cansız nesnenin nesnel mekandaki varlığına karşın canlı nesne olan “beden”in hem nesnel mekânın hem nesnel zamanın varlığı içerisinde yer alır. Görelilik teoreminde olduğu gibi performans sanatında da hareket zamanla ilişkilendirildiğinde mekanlaşır. David Harvey mekan ve zaman ilişkisinin “zaman-mekan sıkışması” olarak tanımlamaktadır. Mekânı zamandan bağımsız deneyimleyemeyen bir beden sanatçısının deviniminin mekânsal kaynaşmasından söz etmektedir. Hareketin arka planda olduğu tüm eylem sanatlarında olduğu gibi performans sanatında da olan şey; zamanın mekanlaşması ve mekânın zamanlaşmasıdır [122].

“Bedenim olmasaydı, benim için mekan da olmazdı”

Mearley Maurice Ponty

Bu bağlamda mekânı ikiye ayırabiliriz:

dış'ımızdaki mekan (nesnel mekan) \supset bedensel mekan ¹

Çizelge 3.3 Bedenin uzamsal kronolojisi



3.5.1 Performans Sanatı

Performans sanatı özellikle 20. yy'ın ikinci yarısında gelişimini tamamlayarak tarih sahnesinde yerini almaya başlamıştır. O dönemlerde varolmasının en önemli sebebi ise 60 kuşağı olarak tabir ettiğimiz dünyadaki özgürlük eğilimlerinin kitleler halinde eylemsel gösteriler yaparak yayılmasından kaynaklanmaktaydı. Özgürleşme hareketi olan bu sosyal devrim performans sanatına ve benzer diğer başlıklara² da yansımıştır. Ahu Antmen'e göre performans sanatı ve doğrudan ilişkide olduğu diğer sanatlar aşağıdaki gibidir.

"20. Yüzyılın ikinci yarısında disiplinlerarası özelliğiyle dikkat çeken ve ancak 1970'lerde başlı başına bir tür olarak kabul edilmeye başlanan Performans Sanatı, 'Beden Sanatı',

¹ Her bedensel mekan bir nesnel mekandır. Ancak her nesnel mekan bir bedensel mekan değildir.

² Beden Sanatı, Happening, Aksiyon, Sitüasyonizm, Fluxus, Feminist Sanat bu başlıklardır.

'Happening', 'Aksiyon' gibi çeşitli başlıklar altında gündeme gelmiş, Sitüasyonizm, Fluxus, Feminist Sanat, Arazi Sanatı gibi farklı akımlar dâhilinde de uygulanmıştır" [72].

Performans sanatı ve onu besleyen diğer sanat olayları özellikle hareket, nesne, psikoloji üst başlıklarından başlayarak özne¹, ses vb. kavramlarını barındırmıştır [123]. Öncesinde özellikle hareketi simgeselleştiren ve içselleştiren Dadaizm ve Fütürizm başta olmak üzere, aksiyon resimler, soyut hareket kavramının yansıtıldığı üçüncü boyutta ortaya çıkan soyut kinetik heykellere, birçok itici güce maruz kalmıştır. Eylem resim sanatının önemli öncülerinden olan Pollock'tan sonra da Yves Klein'in kadın bedenleriyle gerçekleştirdiği orkestralı performanslar ön plana çıkmıştır. Eylem resim sanatından çok performans sanatına dönük olan bu çalışma bu başlık altında irdelenecektir. Ready made² yapımı heykellerin malzeme sınırsızlığının benzer bir karşılığı olarak insan bedeni performans sanatının nesnesi olarak karşımıza çıkmıştır. Burada nesneleşen bedenler ressamdan bağımsız olarak müziğin (Klein'in kendi bestesidir) eşliğinde kendi bedenlerini kendiliklerinden resim düzlemiyle buluşturmışlardır. Bir müzik resitalinde orkestra şefi görevi ile Klein karşılaştırıldığında, müziğin çıkardığı sesin baş aktörleri müziği çalan müzisyenler olması gibi resim düzlemindeki eserlerin sahibi de performans sanatçılarıdır (Şekil 3.27) [124]. Performans Sanatı Kavramsal sanatın bir alt başlığı olarak karşımıza çıkmış olsa da kendine göre geçmişteki akım ve ideolojilerden kendi çerçevesini oluşturmuş ve hiçbirine öykünmeyen bir hareket olarak icra edilmiştir [125].

¹ özne: bedenli görme (Ponty' göre)

² Tr. Hazır yapım



Şekil 3.27 Yves Klein, Mavi Dönemin Antropometrisi, 1960 [126]

Nesnenin bedene dönüşme sürecinde malzeme arayışı ve disiplinlerarası anlayışın hüküm sürdüğü döneme gelmesi önemli bir pay sağlamaktadır. En çok tiyatro sanatına benzeme eğilimi göstermesi genel bir kanı oluşturmuşsa da tiyatrodaki kontrollülük, metne bağlılık, “-miş gibi yapma, ol” kavramına rağmen -miş gibi yapılan sahne-oyuna karşılık olarak performans sanatındaki anlık, metinsiz-doğaçlama, ol-maktan çıkıp yaşama eylemleriyle zamanı ve uzamı birbirinde eritir ve yaşamın kendisinde olduğu gibi sınırlarını yok eder. Özellikle avangard -öncü tiyatrolar- ve performans sanatının alt başlıklarından happenings¹ performans sanatıyla daha çok benzeşim göstermektedir. Zaman ve mekân açısından sınırların yok edilmesiyle müze ve sergi salonlarından çıkıp, caddelere, sokaklara, kiliselere, barlara taşması kavramsal boyutluluk içermesine örnek gösterilebilir. Kentin her köşesinde, her anında sergilenebilirliği bilinçaltının anlık yönlendirmeleriyle var olmuştur. Tiyatroya benzeştiği kadar dansla da doğaçlanan performans sanatı danstaki koreografik kalıpları kırmış ve anlık figürler olarak izleyicisine sunulmuştur (Şekil 3.28).

¹ Tr. Oluşum



Şekil 3.28 Çin’de sanatçının bedeniyle yaptığı resim sergisi, 2015 [127]

Performans sanatında bedenin nesneleşmesi, “kendini gerçekleştiren bir metin” tiyatrodaki metne bağlılık kavramına atıfta bulunulmuş ancak sahnedeki temel kullanımının dışına çıkmıştır. Bedenin malzeme olmasının bir başka sebebi ise ırk, din, kimlik ve cinsel eğilimler gibi toplumsal kodlardan kurtulmasıydı. Bu durum fenimist sanatı ve eylem sanatının da öncelik kavramlarını oluşturmuş, bu bağlamda toplumsal önyargılar ve kabullenmeler sanatçılar tarafından sorgulanırken aynı zamanda nesne olan bedenlerin öznelere ve katılımcı-öznelere de sorgulandırılmıştır [72], [125].

Performans sanatında sanat ürünleri edilgen bir gözden çok, deneyimleyen beden ve gözlemleyen özne için üretilmektedir. Etkin katılımcı-özne, sanat ürününün doğaçlama birer parçası olarak onun seyrinin her anını deneyimlemeli hatta ürünün kendisine dönüşmelidir. Performans sanatıyla birlikte gerçek anlamda seyredilen sanatın yerini yaşanan-deneyimlenen sanat almıştır (Şekil 3.29) [125].



Şekil 3.29 Yoann Bourgeois, Tarihin Mekaniği, 2017 [128]

“...görüldüğü gibi gösteri sanatı, kavramsal sanat gibi kapitalist sistemin sanat yapıtını meta durumuna getiren anlayışına bir tepkidir... ve eylemlerin amacı müzelerde koruma altına alınıp elden ele dolaşamayacak bir sanat türü aracılığıyla çok daha geniş kitlelere, sokaktaki insana ulaşabilmektir” [123].

Bedenin izleyiciler açısından nesneleşmesi, algılanan olması algılayan olmayacağı anlamına gelmediği gibi hareket edenin kendisi olduğunun bilincinde olmadığı anlamına da gelmez. Beden, mekân ile kurulan ilişkideki en gerçek fiziksel katmandır. Geriye kalan herşey ise algılar tarafından yönetilir. Beden ve mekânın birbiriyle fiziksel ve devingen ilişkisi ile birlikte duyuların yönettiği algılar ve algıların yönettiği özne oluşur. Özne açısından bakıldığında beden her hareketi ile uzamı ya da mekanı yeniden yaratmakta ve duyularını yöneten algısıyla zamanın sürekliliği ile “olay” örgüsüne tanıklık etmektedir. Bilimsel pozitivist yaklaşımlar gözmerkezciyken, algılar sanatın yönetiminde hayat bulmuştur. Oysa ki algılar tüm duyuların (görme de dahil) bütününden meydana gelmiştir. Özellikle 20. yy öncesi sanatın ve mimarlığın gözmerkezci olması da görme duyusunun baskın olarak hüküm sürmesinden ileri gelmekteydi. Ancak mekanı algılayan ten ve göz birlikte başka baskın bir duyumdur. Çok duyulu algılanan dünya, mekan, Pallasma’ya göre tenin ve gözün birlikte duyumsadığı bütüncül duyuların sonuç ürünüdür. Ona göre görme duyusu dokunma duyusunun evrimleşmiş halidir. Çünkü gözün retinal dokusunun da mekanla ilişkisi söz konusudur [129], [130]. Beynin-algının uzantısı olarak da işlev gören göz aynı zamanda bilincin de bir parçasıdır.

Peter Sloterdijk’in görme ile ilgili söylemini de belirtmek gereklidir.

“...Gözlerin gizemi, yalnızca görmekle kalmayıp, kendilerini görürken görebilmeleridir...” [131].

Zevi, mimarlıktaki mekan üretiminin temel yaklaşımı şu şekilde ifade etmektedir.

“Mimarlık, strüktür ve konstrüksiyon sistemlerinin uzunluk, genişlik, yükseklik gibi ölçülerinin tanımladığı salt bir üç boyuttan ibaret mekan değildir, üç boyutlu hacimde beden hareketleri ile oluşturduğu mekandır” [5].

Pallasma’nın da mekanın performans sanatındaki bedenle ilişkisini örneklemeyecek bir sözünü hatırlatmak yerinde olacaktır.

“Mimari mekân fiziksel mekândan ziyade yaşanan mekandır ve yaşanan mekan geometriyi ve ölçülebilirliği daima aşar” [129].

Yansıtımlı özdeşleme kavramından söz eden Melaine Klein’in mimari mekanı oluşturan ile yaşatan arasındaki ilişkiyi bedensel itki üzerinden tanımlamıştır.

“Mimarlık mimarın bedeninden, eserle-belki yüzyıllar sonra- karşılaşan başka bir kişinin bedenine doğrudan iletimdir ” [129].



“Resim, heykel, performans ve mimarlık birbiri içinde erir ya da birbirine dönüşür.”

Nur Altınyıldız Artun

RETİNALDEN DUYUMSALA MEKANDA HAREKET

4.1 Mekanı Göz-lemek Mi Deney-imlemek Mi?

Göz-lenen Mekan: Klasik bilimin izlerini sürdürdüğü ve görelilik kuramıyla yeni tanıştığı dünyanın birçok siyasi, felsefi ve toplumsal olayların büyük bir ivmeyle değiştiği bu dönemin ilk tanığı ve ilk algısal elçisi “göz” olarak kabul edilmiştir. Gözlemek, gözlemlenmek, görmek vb. bunların hepsi farkına varmanın, öğrenmenin ve bunları yaparken deneyimlemenin birer parçasıdır. Oysa ki insanın sahip olduğu duyuların sayısının yanında tek bir göz neden bu kadar özelleşmiştir? Çünkü 20. yüzyılın ilk yarısında yaşanan ve önceden kestirilemeyen tüm bu yoğun yaşam hali çok çeşitli kırılma noktalarını aynı anda barındırdığı gibi kanıtlarıyla irdelenmeye ihtiyaç duymuştur. Kanıtlanabilirlik özellikle klasik bilim geleneğinden gelen gözleme ve gözlemlenebilirliği temel aldığından göz-leyerek deneyimlemek kavramı dönemin sanatçılarına da esin kaynağı oluşturmuş ve eserlerindeki izlerine yansımıştır.

Gözlemlenebilirlik görüleni görme ve yansıtmanın ötesinde Klee'nin de söylediği gibi “görünmeyeni görünür kılmak üzerine” de şekillenmektedir. Sözelimi metafiziğin ve görünmez “şey”lerin de içsel itki üzerindeki etkisinin dışavurumunu önsel duyu organı göz ile algılamak bu dönemin temel ifadesini oluşturmaktadır.

Teknolojinin gelişiminin bir sonucu olarak ortaya çıkan Sanayi Devrimi ve Sanayi Devrimi'nin bir doğal sonucu olan toplumsal değişimin getirdiği yeni kültürel oluşum olan makine yaşamı resimde ve heykelde de varolarak sanatın da bir parçası haline gelmiştir. Öyle ki ekspresyonist bir bağlamda ve fütürist bir anlayışla resimdeki

renkler daha vurgulu kullanılmış ve heykel de daha makineleşmiş ve “hareket”lenmiştir. Fütürizmin Manifestosu’nda dahi gelecekçilik ve hız kavramlarını sanatla ilişkilendirirken, yaşamın ve bilimin hareketliliğine paralel oluşmasına ve onunla şekillenmesine dikkat çekilmiştir. Retinalleşen sanat retinalleşen bir mimarlığı yaratmıştır. Modernizmin birçok özel örneklerine sahip olan 20. yüzyıl sonrasında gözmerkezci algıyla ilişkilenen ve oluşan mekanın plastikleşmesinin kaçınılmazlığını yaşamıştır. Mekanın sınırlarının yatay-düşey bazen de diagonal elemanların ilişkileriyle öne çıkarıldığı özellikle biçimlerin ve renklerin soyutlamasının mekânsal karşılığına değinildiği klasik bilim temelinde gerçekleşen mimari örnekler yer verilmiştir. Kandinsky’den soyut sanat bayrağını devralan diğer ressam ve heykeltıraşların oluşturduğu kompozisyonlar özellikle 20. Yüzyılın ortalarına doğru mimari mekan oluşturmada sıkça kullanılmıştır [132]. Klasik bilimin göz merkezci kanıtları irdelediği dönemlerin sanatında ve mimarlığında da aynı yöntemi kullandığı görülmektedir. Ancak klasik bilimin görelilik teoremiyle birlikte sarsılmaz birtakım inançlarının yıkılmaya başlaması ve netliklerin muğlaklaşması ile sanatın soyut ifadelerle geçişi aynı döneme denk düşmektedir [86].

Deney-implenen Mekan: Mekan deneyim olmadan, geometrik / fiziksel bir hacimden öteye geçemezken, deneyim ise mutlak bir mekanda gerçekleşmek zorunluluğunu barındırır. Deneyimi biraz daha açarsak “zaman”sal bir bütünlük içerisinde bir aralıkta, mekânsal bir ortam içerisinde öznenin doğrudan etkileşimini içeren algısal ve etkileşimsel hareketlerin tümüdür. Benzer bir tanım Bernard Tschumi’nin “olay” mimarlığı kavramında da ele alınmıştır. Mekanın sınırları retinal hareket algısı ve duyumsal hareket algısının baskınlığına göre şekillenmektedir. Öznenin içinde bulunduğu mekanın-yerin retinal kavramları ön plandaysa öncelikle gözüyle şekillendirmeye başlamıştır. Aksine duyumsal kavramlar ağır basarsa da orayı tüm ruhuyla hissetmiştir. Her anın, her yerin ve her andaki yerin duygusu birbirinden çok farklıdır. Sözelimi duyumsanan herşeyin yeri ve zamanı biriciktir. Lerzan Aras’ın “Genius Loci’nin Doğu ve Batının Birleşiminde Yerin Ruhı” kitabında bunu şu şekilde açıklamaktadır.

“Deniz kenarında yaşayan ve martıları seven bir adam vardı. Her sabah denize inip martılarla dolaşır. Yanına sayılamayacak kadar çok, yüzlerce kuş gelirdi. Bir gün

babası ona dedi ki, “martıların seninle dolaşmaya geldiklerini duyuyorum. Birkaçını bana getir de, oynayayım. Adam ertesi gün deniz kıyısına gittiğinde martılar başının üstünde turladılar, ama aşağı inip yanına gelmediler...”¹

Sicim Teorisinde sözü geçen maddeyi oluşturan sicimlerin titreşimleri ile çevreye yaydıkları frekanslarla bu durum açıklanabilir. Bu “maddesel yorumlama”ya göre ne martılar ne de çift yarıklı deneydeki ışın dalgaları söylenenleri, akıldan geçenleri tahmin ettiler ya da duyumsadılar. Ama titreşimlerin anlamlarını çıkardılar. Bu duruma bilimde gözlemleyici etkisi denir [133].

Çevrede duyumsanan her şeyin bir madde olduğu gerçeğiyle yüzleşilirse, yaşanan her anın kendine has biricikliğini açıklamak daha yetkinleşebilir. Çünkü yerin ruhu kavramında olduğu gibi maddenin titreşimlerinin frekansları görünen veya görünmeyen arasında hep bir ilişkide ve kendine ait özelinde var oldu. Maddenin gözle görülebilir ve görünmez halinden tutun, duyumsanır ya da algılanmaz haline kadar tüm sicimlerin birbiriyle ilişkisinin varlığının konuşulduğu bugünlerde gözden arınan mimari de tıpkı martı hikayesindeki gibi kendini duyulara yöneltti. Özne ve nesnenin duyan ya da duyulan olmasının tartışmasının ötesine geçerek ortak birer madde olması kavramına yoğunlaşan teorem onların görünür, dokunur veya duyulur olmasalar da yaşamın içinde ve aktif etkileyenleri ve etkilenenleri arasındadır. Doğru felsefesinde özellikle doğadaki tüm temel varlıkların insanın ve onun yarattıklarının üzerinde önemli güçleri olduğundan bahsedilir. Peter Zumthor’un yapılarında da doğunun esintilerini temel alan doğanın “atmosfer”inin sürekliliğine öykünen ve duyuları harekete geçiren bir felsefe belirlenmiştir. 21. yüzyıl, mekanın sınırlarını bedenle algılanan herhangi bir duyu uyarısıyla çizebilmektedir [132], [133]. Duyumsal hareket kavramları soyut resim sanatı, heykel sanatı ve beden sanatı ile “duyumsal mimari” üzerinden irdelenmiştir. Önceki bölümde anlatılan ve kavramsal boyutla incelenen bu üç sanat dalındaki hareket, mekan algısının özne – nesne değerlendirmesi duyumsal hareket kavramını yaratmıştır.

¹ Martıları seven adam – Lie Zi, 2. bölüm

Eski Çince’den kaynağı bilinmiyor. Lie Zi, Çin’in en büyük filozoflarından biriydi. Yazılarının tam metni www.chinapage.com/philosophy/liezi/liezi.html adresinde bulunabilir.

Martin Heidegger aslen mekanı duyumsamayı geçmişte bir kapı kolunun onun içinde uyandırdığı “iz”i anımsatarak anlatmaktadır.

“Halamın bahçesine girerken onu tutardım. O kapı kolu bana hâlâ havası ve kokusuyla farklı bir dünyanın içine girmenin özel bir işaretiymiş gibi görünür. Ayağımın altındaki çakılın sesini, mum cilalı meşe merdivenin yumuşak parlaklığını hatırlıyor, karanlık koridor boyunca yürüyüp mutfağa girerken girişteki ağır kapının arkamdan kapandığını duyabiliyorum [...]” [31].

Mimarlık tüm malzemelerinden doğan mekandaki tüm fiziksel ve duyuşsal hareketlerin toplamıdır. Mimarlık bir bütün olarak öznde yaratılan atmosferin kendisidir. Bu bağlamda mimari mekanı tanımlarken belirli sözcükleri kullanarak kalıplara sığdırmak yeterli değildir. Çünkü her aydınlığın karanlık bir gölgenin varlığında anlaşılacağı gerçeği gibi birbirine zıt sözcüklerin de aynı mekansal kurgunun içinde karşılıklarını bulacağı gerçeği deneyimlenmektedir. Bu bağlamda çizelgelerde oluşturulan alt kavramlar sekmesi aslen anlatımı grafikleştirilen birer öz niteliği taşımaktadır. Mekansal izlenimlerin özne karşısındaki öne çıkan algısı(-ları) retinal ve duyuşsal hareket kavramları üzerinden irdelenerek aktarılmıştır. Bu bağlamda sırasıyla retinal hareket kavramından duyuşsal hareket kavramına doğru 10 mimari örnek incelenmiştir. Bu yapılar dönemin koşullarının yönettiği ya da yarattığı örnekler olarak birtakım soyutlamalar içerdikleri için çizelgeler üzerinden aktarılmıştır. Çizelgelerde yapının soyutlandığı politik, sosyolojik, bilimsel, kavramsal vb. ilişkiler baskınlıklarına göre her görselin altında belirtilmiştir. Yapı örnekleri üzerinden açıklanacak olan retinallik kavramı Heinrich Wölfflin’in “Sanat Tarihinin Temel Kavramları” kitabındaki bölüm başlıklarından alıntılanmıştır. Duyuşsallık kavramı ise yazarın kapsamlı literatür çalışmasıyla gerçekleştirdiği bilim ve siyasetle özdeşleştirdiği hareket kavramının duyuşsal sanatın mekanlaşmasına etkisi üzerinden türetilmiştir. Çizelge 4.1’de seçilen yapı listesi ve kavramlar belirtilmektedir. Retinal hareket kavramı “çizgisellik-gölgesellik, düzlem-derinlik, kapalılık-açıklık, çokluk-birlik ve belirsizlik-belirlilik” üzerinden aktarılırken, duyuşsal hareket kavramı “atmosfer, olay, zaman boyutu, bedensel hafıza, maddesel yorumlama ve iz” ile ifade edilmiştir.

Çizelge 4.1 Retinal ve duyumsal hareket kavramları

Retinal Hareket Kavramları	Seçilen Yapılar	Duyumsal Hareket Kavramları
Çizgisellik-Gölgesellik	1. L'aubette Kafe	Atmosfer
Düzlem-Derinlik	2. Kuntzevo Plaza	Olay
Kapalılık-Açıklık	3. Galiçya Kültür Merkezi	Zaman Boyutu
Çokluk-Birlik	4. Tatlin Kulesi ve Muhteşem Ütopya	Bedensel Hafıza
Belirsizlik-Belirlilik	5. Vitra İtfaiye İstasyonu	Maddesel Yorumlama
Heinrich Wölfflin'in Temel Sanat Kavramları	6. Berlin Yahudi Müzesi	iz
	7. Parc De La Villette	Yazarın yazım sürecindeki edinimlerden oluşan kavramlar
	8. Berlin Duvarı	
	9. Ruhr Müzesi	
	10. Therme Valls Hamamı	

20. yüzyıla kadar mimarlık belirli dönemlerde kısır bir döngü içerisinde süregelse de, temsil yeteneğini sözgelimi mimari mekanın geçmişle ilişkisini, biçimsel ve anlamsal bir bağlam ilişkisi üzerinden kurgulamada sonrasına göre daha gelenekseldir. 20. Yüzyıla gelindiğinde ise teknoloji, aydınlanma, bilimdeki yeni keşifler, savaşlar, devrimler vd. tek yüzyıla sığmayacak nicelikte ve yoğunlukta idi. Bu çeşitlilik ile birlikte 20. Yüzyılda ortaya çıkan "soyutlama" kavramı modern yaşamı beraberinde getirmiş ve geleneksel birtakım anlam kaynaklarını sömürmüştür. Bu yüzyıla kadar bağlamsal ilişkilerin özellikle doğa ve insan ilişkisinin bezeme ile aktarıldığı mimarlığın yerini renklerin ve asal geometrilerin soyutlamasının aldığı bir döneme girilmiştir. Karsten Harrles'a göre bezemeye aktarılan anlam dünyasının somut yüzü, soyutlama ile aktarılan dünyadan çok daha duyguludur. Çünkü bu dönemin bilimsel tüm yenilikleri aklı, kanıtları ve görüneni esas kılmıştır. Bu da mimarlıkta

duygusal körleşmeleri beraberinde getirme noktasına kadar gelmiştir. Aslında tam da bu noktaya virgöl koymak gerekmektedir. Aynı zamanda bu yüzyıl soyutlamaların renk ya da geometrik birer ifadenin ötesinde anlamsal kaygılarını da ifadeler üzerinden aktardıkları bir yüzyıldır. 21. yüzyıla gelindiğinde ise geleneksellikte aynışmayı karıştıran sorgulamaların yerini geleneksel mimari mekan yaratmanın duyumsal karşılığının öncülü almıştır. Harrles ayrıca Karaorman Çiftlikevine gönderme yaparak “sahiciliği, yapı ustalarının değerlerini ortaya koyan ve temsil eden geleneksel mimarlıkta bulur; ona göre yapı ustaları kendilerini, zihniyet bakımından birbirine benzer insanlardan oluşan bir topluluğun parçası olarak görürler.” Bu söylemiyle Harrles’in toplumların anlamlı yaşamlarına ve geleneklerine öykündüğü söylenebilir [31].

Yaşamın soyutlanması ile oluşturulan mimari yaratıcı sürecin bu bölümde “Retinalden Duyumsala Mekanda Hareket” başlığının altında yer verilen mimari örneklerle açıklanmıştır.

Mimari örneklerde mekanın sınırları retinal hareket kavramları baskınsa çizgiyle, renkle, dokuyla, biçimle vb aslen bunların değerlendirmesini yaptığı göz ile çizilebilmektedir. Retinal sanatta “gözmerkezci” soyut resim ve heykel sanatı’nın mimarlığı retinalleştirdiğinden söz edilmiştir. Retinal sanatın “hareket ve mekan” algısının özne – nesne ilişkisi üzerinden yapılan değerlendirmenin bir altlık olarak mimariyle ilişkisi irdelenmiştir. Eğer ki mekanın sınırları duyumsal hareket kavramları baskınlığında algılanacaksa o halde mekanın atmosferi, mekan içindeki hareketin ve zamanın olayı oluşturması, mekanın izlerinde saklı bedensel hafızanın canlanması ve bu hafızadaki bir iz olarak mekan içindeki maddesel yorumlamanın yapılması vb. açıklamalara yer verilmiştir. Kavramsal boyutluluk başlığında incelenen sanatların oluşturduğu “duyumsal mimaride” bu sınıflandırmalarla yazar tarafından irdelenmiştir.

4.1.1 L’Aubette Kafe Restorasyonu

1767 yılında Mimar François Blandel tarafından tasarlanan L’Aubette, Barok mimari cepheye sahip bir yapıdır (Şekil 4.1). 1911’de korunan bu Barok yapısının bir kısmının iç mekanda yeniden tasarlanması fikrini ortaya atan Fransız Hükümeti, 46

mimardan oluşan bir heyet arasından De Stijl¹ grubunun üyesi Theo Van Doesburg ile anlaşmıştır. Böylelikle Theo Van Doesburg tarafından 1927 yılında tekrar modellenerek yapının bir bölümünün iç mekanı belirli farklı fonksiyonları içeren kafe ve restoran olarak tasarlanmıştır. 1925 yılında Theo Van Doesburg tarafından De Stijl akımına göre tasarlanan “Karşıt Kompozisyon XVI” bu yapınının iç mekanında dinamizmi renk ve biçimle aktaracaktır. Barok yapısının cephesi korunarak iç mekanda gerçekleştirilen bu modernist tavrın mimarları Doesburg’un yanında Jea Arp ve Sophie Taeuber’dir. Karşıt Kompozisyonu XVI ile yaratılan diagonal ve renkli soyutlama evrendeki düzenin mistik bir varlıktan ileri geldiğinin ve böylelikle kozmosun dengeye ulaştığının simgesel ifadesidir. Ütopik bir uyum olarak soyutlanmış bu kompozisyon De Stijl’de yatay ve düşey çizgilerden farklı olarak diagonal yansıtılmıştır. Evrenin oluşumunu destekleyen ve aktaran iki zıtlık olarak karşılaştığımız yataylık ve düşeylik; dünyanın güneşin etrafında dönmesiyle görünmez yatay çizgi üzerindeki rotası ile güneşten dünyaya düşey olarak gelen ışınların görünürde olmayan mekânsal hareketlerinden oluşmaktadır. Norberg Schulz’a göre üç ana renk ile temsil edilen evren doğanın sonsuz renklerinden soyutlanarak ifade edilmiştir. Bunun yerine sarı güneş ışınlarını temsil ederken, mavi gökyüzünü ve denizi temsil eder, kırmızı ise aralarındaki dengedir. Geriye kalan siyah, gri ve beyaz renkler nötr renkleri oluşturur ve uzaydaki doluluğu ve boşluğu geometrik olarak temsil eder [78].

Teosofi ile ilişkisinden öncesinde de bahsedilen bu akım içsel gizemi dengeli bir şekilde görünür kılmayı hedeflemektedir. Bu görünür kılma amacını ise kompozisyonlardaki renklerle gerçekleştirirler. Hollandalı matematikçi ve teozofist filozof Mathieu Hubertus Josephus Schoenmaekers, De Stijl hareketinin etkilendiği birtakım söylemlere sahiptir. Ona göre duyu organları yanıltıcıdır ve algılananların gerçekliği, gözün aracılığıyla kanıtlanmaya ihtiyaç duyar [78], [95].





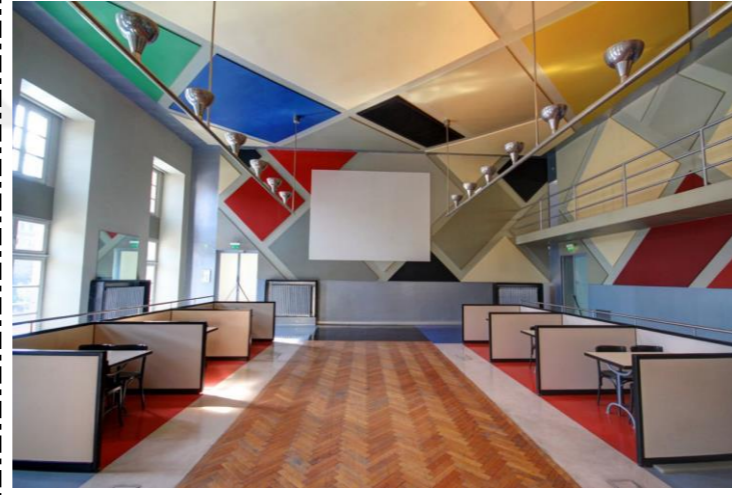

¹ De Stijl akımının temelleri 1913-17 yılları arasında Mondrian tarafından oluşturulmuş, ama kuramsal biçimini Theo Van Doesburg vermiştir [95].



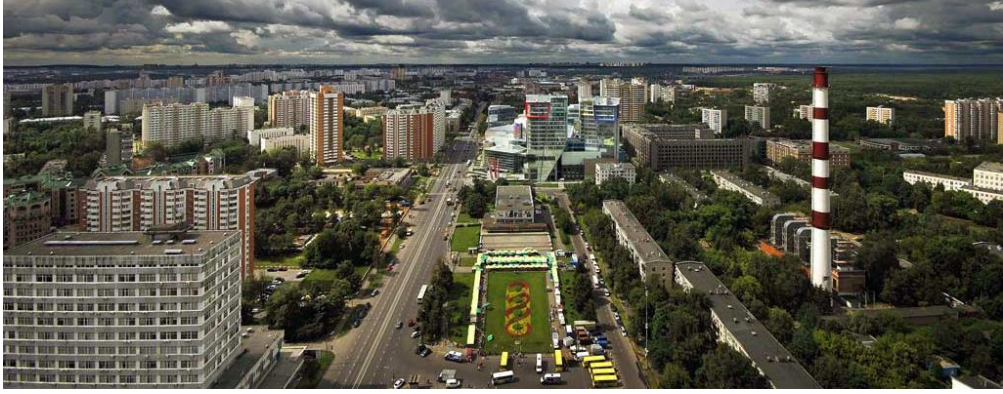
Şekil 4.1 Laubette Kafe'nin çevresi ile ilişkisi [134]

Van Doesburg'un ve çalışma arkadaşlarının çizgisel ifadelerinin mekansal karşılığı olan kafenin şematik olarak ilişkilendirilmesi Çizelge 4.2'de gösterilmiştir. Mondrian ve Schröder evi örneğindeki benzer bir yaklaşımla gerçekleştirilen mekânsal kurgu renklerle yaratılan hareket kavramıyla şekillenmiştir. Çizelgede retinal ve duygusal kavramlar yapı üzerinde irdelendiklerinde retinal hareket kavramlarının mekânsal kurguda daha baskın olduğu görülmektedir. Mekan içinde kullanılan kompozisyonlar çizgisellik ve gölgesellik başlığında irdelenirken, mekan hacminde yaratılan derinlikle kompozisyonun ilişkisi düzlem derinlik başlığı altında örneklendirilir. Yapının zaman boyutunun meydana getirdiği süprematist izlerden oluştuğunu eklemek gerekmektedir.

Çizelge 4.2 L' Aubette Kafe'nin mekansal hareketliliğinin soyutlanma hikayesi

Retinal Hareket Kavramları		Duyumsal Hareket Kavramları	
 <p>Çizgisellik-Gölgesellik ●</p> <p>Kapalılık-Açıklık ●</p>		<p>Atmosfer ●</p> <p>Olay ●</p> <p>Zaman Boyutu ●</p>	
<p>Teo VonDoesburg-Karşıt Kompozisyonu-1923 [134]</p> <p>●</p>	<p>Teo Van Doesburg'un plan şeması [134]</p>	<p>Bedensel Hafıza ●</p>	<p>Teo Van Doesburg'un merdiveni [134]</p>
 <p>Çokluk-Birlik ●</p> <p>Belirlilik-Belirsizlik ●</p>		<p>Maddeci Yorumlama ●</p> <p>İz ●</p>	
<p>İç mekan soy-(m)-utlama [134], [135]</p> <p>● ● ●</p>	<p>Mekansal ilişkiler[134], [135]</p> <p>● ● ●</p>		<p>Merdivenin mekânsal karşılığı [134], [135]</p> <p>● ● ●</p>
<p>Bilgi: Yapının retinal sanatla ilişkisi duyuşsal sanata oranla daha baskındır.</p>			

4.1.2 Kuntsevo Plaza



Şekil 4.2 Kuntsevo Plaza ve kent ile ilişkisi [136]

Rusya'nın Moskova kentinde yer alan Kuntsevo Plaza atıl kalmış bir tarihi Kuntsevo bölgesinin yeniden kentliyle buluşması için gerçekleştirilmiş bir projedir. Jerde Partnership tasarım ofisi tarafından tasarımı gerçekleştirilen yapıda alışveriş merkezinin yanı sıra konut ve ofis binaları da tasarlanmıştır. Tasarımda Rus avangard sanatının öncü isimlerinden Wassily Kandinsky'nin Kompozisyon VIII'in somutlanmasıyla mekânsal kurgu oluşturulmaya çalışılmıştır. Şekil 4.2'de görüldüğü gibi kentle ilişkisi yüksek kat yoğunluklu bir bölgede gerçekleştirilmiştir.



Şekil 4.3 Kuntsevo Plaza ve aykırı formu [137]

İkinci boyutta yapılan bir soyut çalışmanın üçüncü boyuttaki yansımasının anamorfik illüzyonun mekânsal karşılığı olarak değerlendirilebilir. Çizelge 4.3'deki ilişkiler incelendiğinde resimlerin açısının değişmesiyle mekânsal kurgunun Kandinsky ve Malevich'teki kompozisyondan uzaklaşacağını söylemek mümkündür [78].

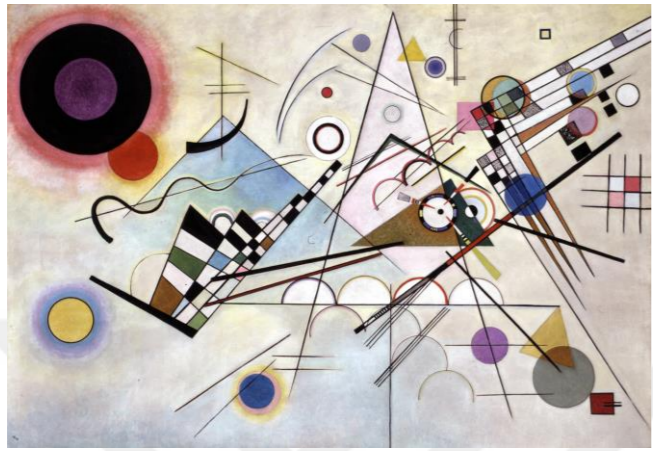
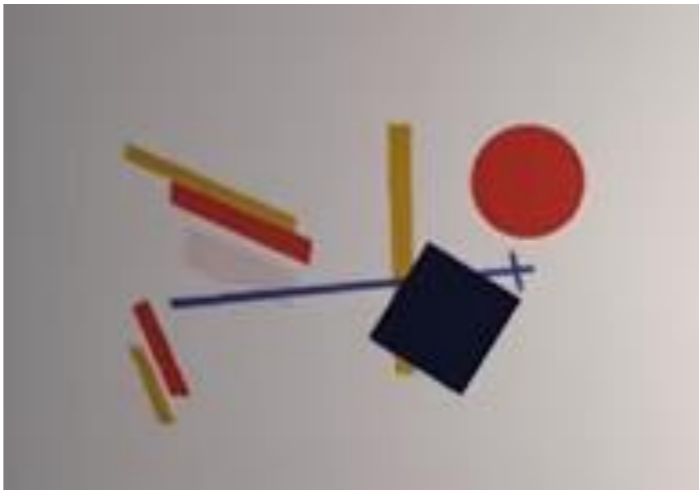


Kandinsky çizgilerindeki figüratifliğinden tamamen vazgeçmesi 1917’de Moskova’ya döndüğünde Malevichle tanışmasıyla gerçekleşmiştir. Malevich’in “sonsuz hiçlik” düşüncesinden etkilenen Kandinsky sonrasında geometrik ve süprematik biçimlere yoğunlaşacaktır. Kandinsky’i Kandinsky yapan sinestezik algısıdır. Söz gelimi Kandinsky’de uyarıcı tarafından harekete geçirilen bir duyunun başka bir duyuyu harekete geçirebilme yeteneğine sahip olmasıdır. Bu durum Kandinsky’de dış dünyanın gerçekliğinin iç dünyasında yarattığı duyu alışverişinden doğan soyut sanat ile buluşturmuştur. Sanatta evrenselciğe ulaşmak gayesinde olan Kandinsky müzik ve notaların ritmini tuvale aktararak duyu alanları arasındaki ilişkiyi yaşatmıştır. Çoğu kez renkleri ve sesleri birbirinden ayıramadığını dile getiren Kandinsky, Wagner’in Lohengrin operasını dinlerken, “kafamdaki tüm renkler gözümde canlandı” demiştir. Kandinsky için dış doğa iç doğadan daha yakın ve daha gerçektir. Bu bağlamda sinestezik bir yeteneğe sahip olması renk ve sesleri çoğu kez birbirinden ayırt edememesine sebep olmuştur [138].

Süprematizmde nesnel dünyanın görünür hali, yaşattığı hislerden bağımsız düşünüldüğünde değersizdir. Hislerin en kapsamlı ve olduğunca dışavurumu ön plana ne kadar çıkarsa, nesnelere “göz”sel¹ vurguları o kadar geri planda kalacaktır. Süprematizmin temsil anlayışı da bunu gerektirmektedir [92]. Malevich nihilizmin sanattaki temsilcisi olarak nesnelere hiçliğine ve sanatçının bu hiçlikten kendine yarattığı özgürlükle sanatını var etmesini temel alır. Bu sebeple kullandığı tüm biçimler geometrik ve figürden arınmış olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kuntsevo Plaza’nın tasarımcısı Jerde Partnership kendini bu iki Rus filozof ve ressamı karşılaştıkları ve birbirlerinin sanatına dokundukları yerde yeni bir tasarıma yöneltir. Kuntsevo Plaza için seçilen iki kompozisyonun birlikteliğinden üretilen plan şemaları yapının mekânsal karşılıklarına işaret etmektedir. Soyutlamanın soyutlamasının somutlanması olan bu çalışma üçüncü boyutlarda mekânsal hareketler yaratmış ancak bu durum tasarımı plastikleştirmeden öteye geçmemiştir. Mekânı yaratmada (iç-dış) kullanılan kompozisyonlar retinal hareket kavramlarının tümüyle irdelenirken, yapı soyut resim sanatındaki espasla benzer kaygılarla mekansallaşmıştır.

¹ Görsel ve göz kavramlarının birleşiminden oluşan ve yazar tarafından üretilen bir kelimedir.

Çizelge 4.3 Kuntsevo Plaza'nın mekansal hareketliliğinin soyutlanma hikayesi

Retinal Hareket Kavramları		Duyumsal Hareket Kavramları	
	Çizgisellik- Gölgesellik ●		Atmosfer ●
	Kapalılık- Açıklık ●		Olay ●
	Düzlem- Derinlik ●		Zaman ●
			Bedensel Hafıza ●
Kandinsky Kompozisyon VIII -1923 [139]. ●		levich'in Süprematist Komp. 1910 [137]. ●	
	Çokluk- Birlik ●		Maddeci Yorumlama ●
	Belirlilik- Belirsizlik ●		İz ●
Çizgisel Kompozisyon [137]. ● ● ● ● ●		Mekansal İlişkiler [137]. ● ● ● ●	
			İç Mekan Soy-(m)-utlama [137]. ● ● ● ●

Bilgi: Yapının retinal sanatla ilişkisi duyumsal sanata oranla daha baskındır.

4.1.3 Vitra İtfaiye İstasyonu



Şekil 4.4 Vitra İtfaiye İstasyonu ve çevresi ile ilişkisi [140], [141]

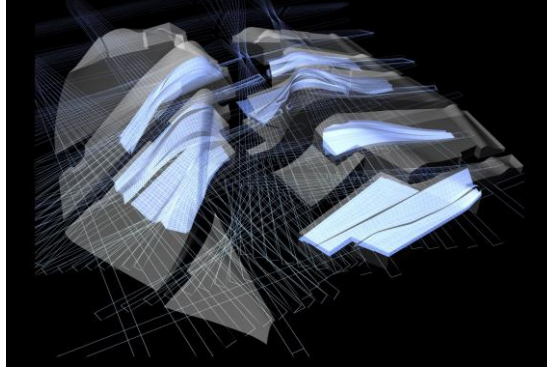
Vitra İtfaiye İstasyonu (1990-94) Basel yakınlarındaki üniversite kampüsü içerisinde birçok kez meydana gelen yangından sonra yapılma kararı alınmış bir yapıdır. 20. yy sonlarına gelindiğinde yapılan bir yapı olması itibariyle teknolojinin ve matematiğin mimarlığın sınırsız formlarına olanak verdiği bir dönem yapısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Hadid'in döneminde yükselen bir akım olan postmodernizmin aksine modern soyut resim sanatına ve Malevich'e yönelmesiyle süprematizmin "hiç"lik, bir yere ait olmama, özgürlükçü ve sanatçısına özgünlüğünü kendine felsefe edinmiştir. Süprematist tavrı benimseyen ve mekânsal kurgusuna yansıtan Hadid, süprematizmin ferdiyetçi tavrını kendi mimarlığına da yansıtarak mimarlığın geometrisini özgürleştiren ve ona yeni kimlik kazandıran özgün bir yaklaşımı doğurdu. Malevich'in süprematist kompozisyonunda da görüldüğü gibi resmin perspektif algılarının farklı kaçış noktalarına yer veren farklı mekânsal eksenler üretmesi dinamik bir kompozisyon oluşturmuştur. İtfaiye İstasyonu tasarımında da farklı eksenlerin bir noktasal imgelemden çıkarak patladığı yorumlanabilir. Bu durumun yangın sırasında patlayan kıvılcımlarla benzerliği mekânsal pratik karşılığında izometrik ya da aksonometrik çizimlere indirgenemeyecek kadar karmaşık bir perspektif yaratır. Çizelge 4.4'te Malevich'in kompozisyonuna ek olarak Hadid'in soyut çizgilerinin somutlanmış mekânsal karşılığı olarak görülmektedir [142], [143], [86], [72]. Zaha Hadid'in Malevich'in süprematist kompozisyonlarıyla oluşturduğu soyut resimlerle anlattığı fikirleri ve yapının çizgisellik-gölgesellik, belirlilik-belirsizlik kavramlarıyla örtüşmektedir.

Çizelge 4.4 Vitra İtfaiye İstasyonu'nun mekansal hareketliliğinin soyutlanma hikayesi

	Retinal Hareket Kavramları		Duyumsal Hareket Kavramları	
	<p>Çizgisellik-Gölgesellik ●</p> <p>Kapalılık-Açıklık ●</p> <p>Düzlem-Derinlik ●</p>		<p>Atmosfer ●</p> <p>Olay ●</p> <p>Zaman ●</p> <p>Bedensel Hafıza ●</p>	
Malevich Süprematist komp.-1916 [144]	<p>Çokluk-Birlik ●</p> <p>Belirlilik-Belirsizlik ●</p>	<p>Kampüs ve arazi analizi [141]</p> <p>● ● ●</p>	<p>Maddeci Yorumlama ●</p> <p>iz ●</p>	<p>Kampüs ve arazi analizi [141]</p> <p>● ● ●</p>
Vaziyet planı soy-(m)-utlaması [141]	<p>● ● ●</p>	<p>Kampüs ve arazi analizi [141]</p> <p>● ● ●</p>		<p>Vitra itfaiye istasyonunun rölyef maketi [145]</p> <p>● ●</p>

Bilgi: Yapının retinal sanatla ilişkisi duyumsal sanata oranla daha baskındır.

4.1.4 Galiçya Kültür Şehri



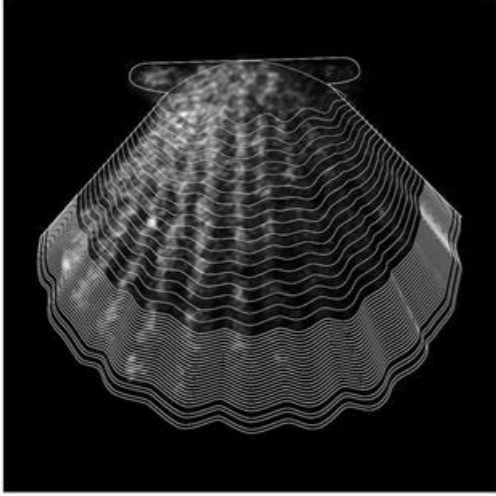
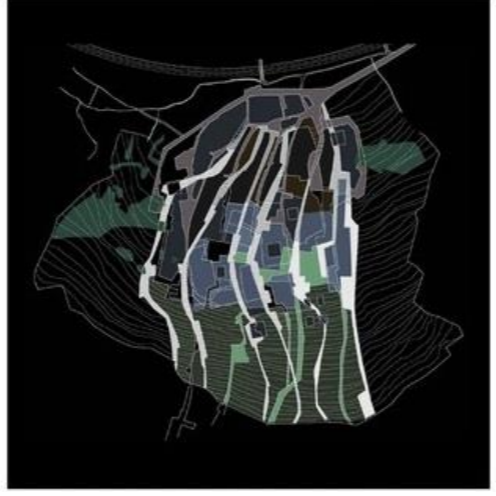



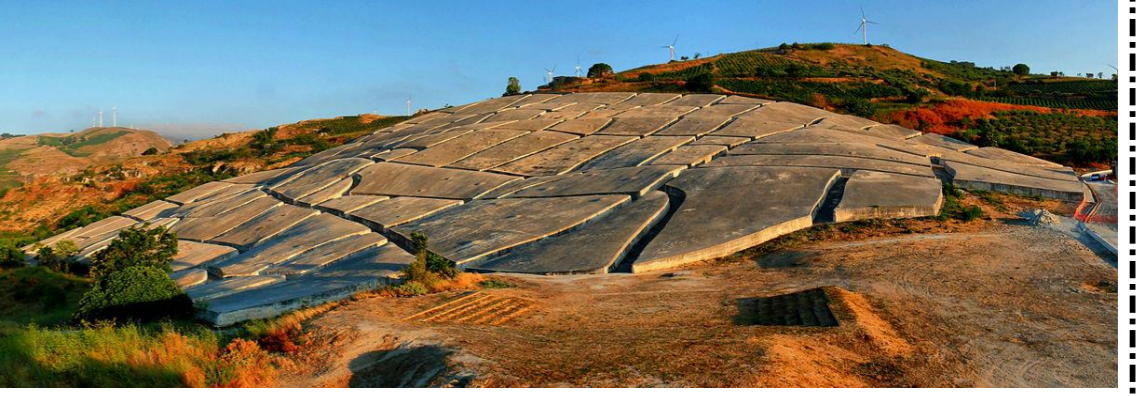
Şekil 4.5 Galiçya Kültür Şehri ve topografyanın kabuk ile ilişkisi [146], [147]

Kuzey İspanya – Fransa'nın hac güzergahı üzerinde kentin arada kalmışlığına çözüm olarak bir tampon bölge oluşturulmuş ve bu bölge katedral Saint James'e dönük olarak yeniden tasarlanmıştır. Galiçya Kültür Şehri olarak adlandırılan Eisenman tasarımı olan bu yapı 2011 yılında kartezyen bir form yaratılarak tamamlanmıştır. Kentin en yüksek bölgesindeki yapı topografyanın teknoloji ile yapay yaratımının Galiçya'nın önemli simgesini oluşturan deniz kabuğu ile çakıştırılarak Burri'nin Deprem Anıtı için yapmış olduğu topografik kabuğun arasında kalmış bir form yaratması ile ortaya çıkmıştır (Şekil 4.5). Sonuç ürüne yaklaşırken yaratılan amorf ve ağır formu kesitte topografya çizgilerine ek olarak plan düzleminde orta çağdan günümüze aktarılan önemli yol aksları ile fragmantal etki yaratılarak hafifletilmeye çalışılmıştır. Tarihsel bağlam ve fiziksel bağlamın doğal çevreyi yapay çevreye dönüştürerek çakıştırılmasıyla oluşturulan bu form, ızgara plan ile mekânsal kurguda kullanılan yöntemlerle katılımcı-öznenin deneyimlemesi sağlanmıştır. Mekanın hem içinde hem dışında yaratılan formlar beden fenomenolojik etkisine değindirmeyi amaçlayarak yola çıkmış olsa da gridal yaratılan yönelim olması deneyimi daha çok gözmerkezcil hale getirmiştir [148]. Eisenman, John Hedjuk kulelerinin tamamlanamamasına ve katedralin çan kulelerinin formuna ithafen dev şişe şeklinde iki kule tasarlamıştır. Taşla karşılaşan yapının yüzü taşın dokusuna hizmet etmiştir. Çizelge 4.5'te aktarıldığı gibi bu örnekte retinal kavramlar duyumsal kavramlardan daha yoğun algılanmaktadır. Çünkü mekânsal

biçimleniş ağır bir kütlenin belli belirsiz parçalanma hali, derinlik yaratılarak oluşturulan akslar; deprem anıtı izinden esinlenme ve maddeci yorumlamalarla oluşturulan kurgulara oranla katılımcı-öznenin ilk olarak önsel duyusuna hitap ettiği biçimleri temsil etmektedir.



Çizelge 4.5 Galiçya Kültür Şehri'nin biçimsel hareketinin soyutlanma hikayesi

	Retinal Hareket Kavramları		Duyumsal Hareket Kavramları	
	<p>Çizgisellik-Gölgesellik ●</p> <p>Kapalılık-Açıklık ●</p> <p>Düzlem-Derinlik ●</p>		<p>Atmosfer ●</p> <p>Olay ●</p> <p>Zaman ●</p> <p>Bedensel Hafıza ●</p>	
Galiçya'nın deniz kabuğu metaforu [146] ● ●		Deniz kabuğu ve beş kartezyen yol aksı [146] ● ●		Biçimsel soy-(m)-utlamada deprem anıtı ve mevcut topografyanın etkisi [146] ● ● ●
	<p>Çokluk-Birlik ●</p> <p>Belirlilik-Belirsizlik ●</p>		<p>Maddeci Yorumlama ●</p> <p>iz ●</p>	
Çan kulelerinin soy-(m)-utlanması [146] ● ● ●		abukta soy-(m)-utlama [146]. ● ● ● ●		Gibellinva, Cretto di Burri, deprem anıtı, Sicilya [149]. ● ● ● ●
Bilgi: Yapı retinal sanat ve duyumsal sanatı birlikte ele almıştır. Ancak katılımcı-öznenin yapının sınırlarını çizerken retinal algısını öncüllediği söylenebilir.				

4.1.5 III. Enternasyonel Anıtı ve Muhteşem Ütopya



Şekil 4.6 Dixon Jones, III. Enternasyonel Anıtı (Tatlin Kulesi) inşa edilseydi [150]

Vladimir Tatlin (1885-1953), Sovyet hükümeti tarafından, anıtın küresel komünizmi destekleyen uluslararası bir organizasyon olan Üçüncü Enternasyonal'in merkezi olarak tasarlanması için görevlendirildi. 400 metre uzunluğunda tasarlanan kule 300 metre uzunluğundaki Eiffel'e yanıt niteliğindedir (Şekil 4.6) [143].


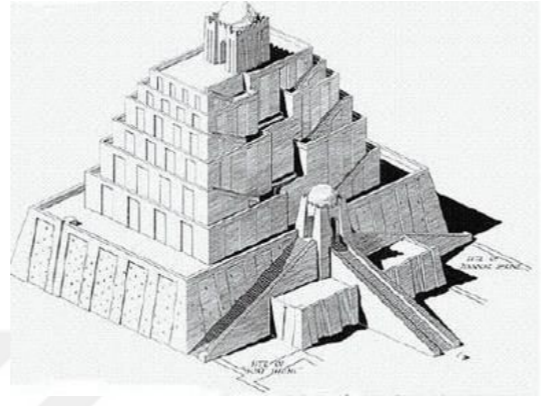

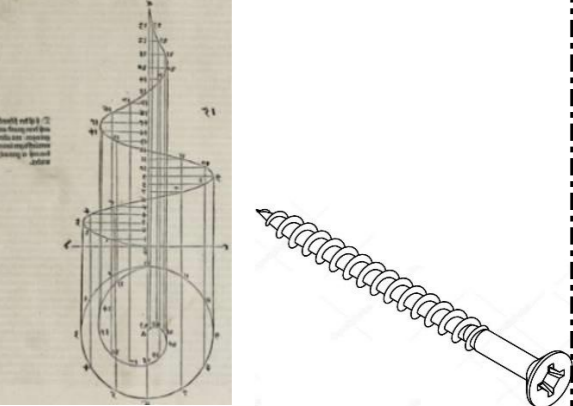

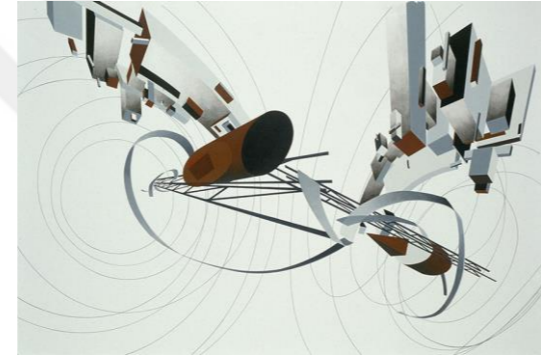
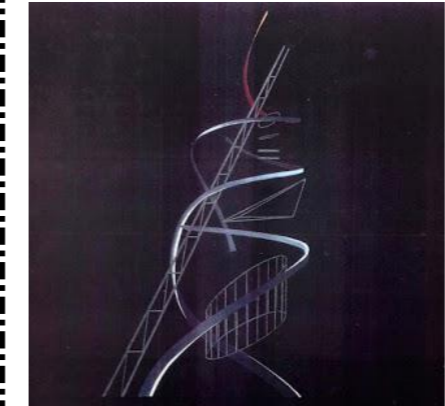



Şekil 4.7 Model olarak III. Enternasyonel Anıtı [151]

I. Dünya Savaşını emperyalist bir savaş olarak tanımlayan üçüncü Enternasyonal, Uluslararası Sosyalist devrimini Birleşik Dünya Komünist Partisi olarak tanımlanması için kurulan bir örgütlenmedir. Anıt fikir olarak resim, heykel ve mimariyi sentezleyen cam ve demirin devrimle dönüştüğü bir ifade olarak karşımıza çıkmaktadır [152]. Biçimsel olarak Paris'te bulunan Fransız emperyal gücün simgesi Eyfel Kulesi ile

evrensel dilin simgesi olarak Babil kulesi ve Zigurat'ın sentezi olan bu anıt, Tatlin'in geometrik sanat felsefesiyle soyutladığı ve zaman sarmalının simgesel soyutlaması olan vidadan esinlenmiştir. Tatlin'in kulesi birçok açıdan Albrecht Dürer'in geometrik sanat felsefesi ve ölçü üzerine kurduğu konik spiralleri ile ilişkilendirilmiştir [153]. Vidanın devinimi Hegel ve Marx için ilerlemeyi sembolize etmektedir. Sarmal kiriş 60 derecelik yatay bir taşıyıcı olması itibariyle araç ve yaya ulaşımına hizmet ederken, omurgasındaki çelik strüktüre asansörlerin takılması planlanmıştır [67]. El Lissitzki'ye göre, kulenin konstrüksiyonu için seçilen demir ve cam malzemelerinin de simgesel bir anlamı vardır. Demir, 1917 Ekim devriminin aktörü olan Proletarya sınıfının gücünü, cam ise bu sınıfın vicdan saflığını anlatır. Heykel sanatının olmazsa olmazı malzeme, konstrüksiyon ve hacme ek olarak oluşan bu biçimsel kompozisyon aynı zamanda bir anıt olması itibariyle ikonik bir biçimin mekânsal bir yaratıcısı olmuştur [152]. İşlevsel olarak ise kule, bir yayın merkezi olarak teknolojinin tüm girdilerini barındıracak ve cepheye yansıtılan perdeyle halk siyasi gündemle ilgili tüm bilgileri edinebilecektir. Ancak işlevi değişen kulede Enternasyonelin yasama, yürütme ve propaganda hizmetlerine yer verilmesi kararlaştırılmıştır. Küp, piramit ve silindirden oluşan demir sarmal vida soyutlamasının içine yerleştirilen 3 cam kütle sırasıyla yaşamayı, yürütmeyi ve propaganda hizmetlerini içermektedir. Kozmolojik soyutlamayı da kuleye entegre etmek isteyen Tatlin kübü yılda bir, piramiti ayda bir, silindiri ise günde bir devir yapacak şekilde tasarlamıştır. Hem sanatın ve bilimin hem de toplumun politik düzenini anlatan bu anıt gerçekleştirilememiş, çizimi ve modeli de zamanla bulunamamıştır (Şekil 4.7). Gugenheim Müzesi'nde 1992-93 Muhteşem Ütopya sergisinde de Zaha Hadid, Maleviç ve Tatlin arasındaki gerilimden yola çıkarak Tatlin Kulesi'ni ve Malevich'in Bent Tektonik kompozisyonunu birlikte yorumlamış ve müzenin ortasında müzenin boyunca uzanan bir heykel tasarlamıştır. Ancak bu heykel de Tatlin Kulesi gibi gerçekleşmeyen bir proje olarak kalmıştır [86]. Çizelge 4.6'da aktarıldığı gibi Tatlin Kulesi hareketli mekan kavramı ile olay içinde olayı yaşatırken, Marx ve Hegel'in ilerlemesinin sembolünün temsiliyle bedensel hafıza mekânındaki izi kurgulamaktadır. Muhteşem Ütopya'nın Malevich'in kompozisyonu ve kuleden direkt retinal olarak etkilendiği açıkça görülmektedir. Her iki tasarımda da çizgisellik-gölgesellik ve kapalılık-açıklık kavramları gözlemlenmektedir.

Çizelge 4.6 Enternasyonel Anıtı ve Muhteşem Ütopya'nın biçimsel hareketinin soyutlanma hikayesi

	Retinal Hareket Kavramları		Duyumsal Hareket Kavramları	
	Çizgisellik- Gölgesellik ●		Atmosfer ●	
Eyfel kulesinin maddeselliği [151].	Kapalılık- Açıklık ●	Zigurat'ın göğe ulaşmasının temsili [154].	Olay ●	
	Düzlem- Derinlik ●		Zaman ●	Pieter Bruguel, Babil kulesinin - 1563 [151]. –Albrecht Dürer, “Ölçü Üzerine Dersler” kitabından çiziminin (1525) [151]. – vidanın (Marx ve Hegel’in ilerleyişinin temsili) biçimselliği [155].
Hareketli heykel ve mekan [151]'den yorumlanmıştır.	Çokluk- Birlik ●	Malevich - Bent Tektonik[156]	Bedensel Hafıza ●	
● ● ● ● ● ●	Belirlilik- Belirsizlik ●		Maddeci Yorumlama ●	
			İz ●	Zaha Hadid Muhteşem Ütopya soyutlaması ve modeli [157], [156].
				● ● ●

Bilgi: III. Enternasyonel Anıtı retinal sanat ve duyumsal sanat kavramlarının üzerinden irdelenebilirken, Hadid'in "Muhteşem Ütopya"sında ise katılımcı-öznenin yapının sınırlarını çizerken retinal algısını öncüllediği söylenebilir.

4.1.6 Berlin Yahudi Müzesi



Şekil 4.8 Berlin Yahudi Müzesi, 2001 ve Kollegienhaus yapısı ile ilişkisi, 1735 [158]

Daniel Libeskind, soykırımında ailesini kaybeden Yahudi kökenli bir mimar olup, Polonya doğumlu ama aslen ABD vatandaşıdır. Berlin Yahudi Müzesinin dramatik ve radikal yaklaşımı kuramsallığın mekansallıktaki karşılığına özel bir örnek olarak kabul edilmektedir. Özellikle Hitler Döneminde siyasal tüm çatışmaları Davut yıldızından çarpıtılarak oluşturulan yılankavi form, derin bir yırtıcı alet yarasını anımsatarak anlatılmaktadır (Şekil 4.8). Bu form Yahudiler için unutulmayacak bir yara izinin temsilidir. Bölgenin önemli yapılarla ilişkisi analiz edildiğinde bu Davut yıldızı formunu koruduğunu Libeskind çizgileriyle aktarmaktadır. Her ne kadar duyumsal mimarlığın ön planda olduğu yapı olarak bu başlık altında incelenmek istense de, Berlin Yahudi Müzesi'nin biçimcil kaygısı varlığı göz ardı edilmemelidir [159]. Alois Martin Müller'in, Libeskind'in çizgileri olan Micromegas ile ilgili metninde, bağlamsal düzen, geleneksel geometri ve araziye çevre verileriyle yaklaşım, mekânsal algının optimal yaklaşımının tersi bir tavır sergilediğinden söz etmiştir. Atomlarından ayrılmış bir "hiç-mekan" kurgusuna yönelmiştir. Berlin Yahudi Müzesi'nde bir hiç-mekan kurgusu kurgulanmamışsa da bilindik mekanlardan da değildir. Duyuları harekete geçiren dış mekanın biçimselliğinin baskınlığından farklı iç mekanlar kurgusu yer almaktadır [160].

Mekana ilişkin fenomenolojik yaklaşımı anlamsal soyutlamaların mekânsal somutlamaları onu maddeleleştirmeden ya da idealize etmeden kavramış ve ona hakim

olmuştur. Söz gelimi bu tavrı mekanın geometrik bir hacimden farkının bir algılayanla var olması gerçeğini de doğrulamış olmaktadır. Heidegger'e göre mekana fenomenolojik olarak ele almak, bütüncül olarak mekan ve insanın birlikte varlığının düşüncesini derinleştirmektedir [161]. Çizelge 4.7'da gruplandığı gibi duyumsal örneklerin hepsinde ayırt edici bir özellik olarak hissedilebilecek bu amaçlanma hali mekânsal olarak yaratılan öğelerin öznedeki duyuları harekete geçirmesine değinecektir.

Bir keskin çizgi ile bir yılankavi çizginin çakıştırılmasıyla oluşturulan formun anlamsal olarak birbiriyle iç içe geçen Yahudi ve Alman halkını sembolize ettiği de konuşulmaktadır. Kesişimlerin mekansallaştığı noktalarda beş boş, loş ve soğuk mekanlar yaratılmıştır. Ayrıca bu düz aks yapıyı gelecek ve geçmiş olarak kavramsal iki parçaya ayırmıştır. Libeskind, koridor ile sürekliliğe işaret etmek isteyerek Yahudi ırkının devamlılığına işaret ederken sürgün kendi ülkelerine veda etmek zorunda bırakılmalarını ve soykırım hacimleri ile süreci statikleştirmiş ve sonlandırmıştır.

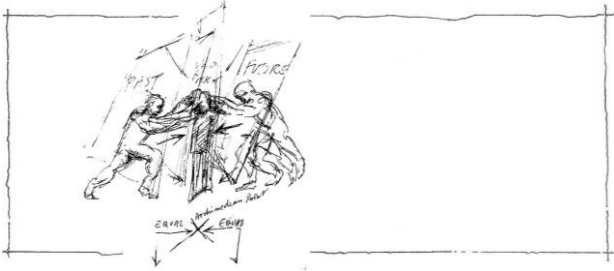

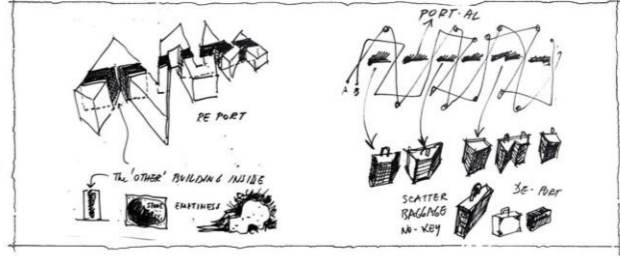



Koridorların bittiği noktalarda ya çıkmaz sokak hissini verilen soykırım kulesi mekanına ulaşılır ya da sürgün ve göç bahçelerine ulaşılır.

Sürgün bahçesinde, beton 49 bloktan oluşan bahçe İsrail'in kurulduğu 1948 yılına işaret etmektedir. Bahçede zeytin dallarının varlığı barışı simgeselleştirmiştir. Betonun maddeselliği ise Yahudi mezarlarının üzerine dökülen betona atıfta bulunur.

Soykırım kulesinde, dışarıdan gelen sesler duyulmaktadır. Oldukça soğuk ve kasvetli bu mekan, içe kapanıktır. Mekanın içindeki boşluk soykırım gerçeğinin insanda yarattığı o boşluğu temsil etmektedir. Toplama kampına atıfta bulunan soykırım kulesinde duvarın köşesinden ulaşılamayan bir metal merdiven bulunmaktadır.

Arthur Lazere'in mekanı tanımlarken kurduğu cümle şu şekildedir: "Ağır kapı arkanızdan tok bir sesle kapandığında içinizi sonsuz bir kuşatılmışlık duygusu kaplıyor". Çizelge 4.7'de Libeskind'in yapıyı tasarlarken kullandığı eskizlerde kavram soyutlamaları yer almaktadır. Politik gündemin bedensel hafıza üzerinden irdelenmesi mekanın kurgulanmasındaki en özel ayrıntıda dahi görülebilir. Mimar ırk ayrılıkları, toplumsal çatışma, farklılıktan çok çeşitlilik ve herşeye rağmen umudu simgeleyen mekânsal bağlam yaratmıştır.

Çizelge 4.7 Berlin Yahudi Müzesi'nin biçimsel hareketinin soyutlanma hikayesi [162]

	Retinal Hareket Kavramları		Duyumsal Hareket Kavramları	
 <p>Almanya'daki Yahudi Nüfusu-Çatışmalar</p>	<p>Çizgisellik-Gölgesellik ●</p> <p>Kapalılık-Açıklık ●</p>	 <p>Önemli yapılar ve Davut Yıldızı ilişkisi</p>	<p>Atmosfer ●</p> <p>Olay ●</p> <p>Zaman ●</p>	 <p>Duyuşsal-Bilişsel Birikim ile biçimsel karşılığının oluşumu</p>
 <p>Soy-(m)-utlama ve çığlık</p> <p>● ● ● ●</p>	<p>Düzlem-Derinlik ●</p> <p>Çokluk-Birlik ●</p> <p>Belirlilik-Belirsizlik ●</p>	 <p>Soy-(m)-utlama ve barış</p> <p>● ● ● ● ● ● ● ●</p>	<p>Bedensel Hafıza ●</p> <p>Maddeci Yorumlama ●</p> <p>İz ●</p>	 <p>Soy-(m)-utlama ve tecrit</p> <p>● ● ● ● ● ● ● ●</p>
<p>Bilgi: Yapı retinal sanat ve duyumsal sanatı birlikte ele almıştır. Ancak katılımcı-öznenin yapının sınırlarını çizerken duyumsal algısı retinal algısına oranla daha güçlü olduğu söylenebilir.</p>				

4.1.7 Parc De La Villette



Şekil 4.9 Parc De La Villette'nin kent ile ilişkisi [163]

Uluslararası mimari bir proje yarışmasında (1982-83) 470 proje arasında birinci seçilen Parc de La Villette şehir plancıları ve peyzaj mimarlarının da uygulamadaki katılımıyla 1987 yılında tamamlanmıştır. Projenin derecesi jüri notlarına göre 21. yüzyıl mimarlığını ifade etmesinden ileri gelmektedir.

Dekonstrüktivist Derrida'nın kuramıyla geliştirilen proje "The Manhattant Transcripts" ile benzer bir düşünce sisteminin ürünüdür. Bernard Tschumi'nin yaklaşımı mimarlığı parçalarına indirgeyip yeni bir bütün yaratmak doğrultusunda farklı kombinatif¹ tasarımları gerçekleştirmek amaçlanmıştır. Biçimin toplumsal değerlerden kopmasının sembolize edilmesiyle nesne, hareket, eylem ve beden arasındaki bütünleşik ilişkinin mekansal karşılıklarını oluşturmak farklı sistemlerin tümleştirilmesi esasına dayanmıştır. Bu üç tekil sistemin (noktalar sistemi, çizgiler sistemi, düzlemler sistemi) soyutlanarak oluşturduğu kompozisyon üst üste katmansal bir ilişki kurgulanarak ya da Tschumi'nin deyişiyle birbirlerine "bulaşarak" yeni mekanlar yaratmaktadır. Noktalar Folies'ler "olay"ların mekanı, çizgiler yolları ve sinematik seyir alanlarını ve düzlemler ise toplanma mekanlarını ve spor alanlarını oluşturmaktadır. Izgaranın soyut ve

¹ Kombinasyon ve permütasyon dizisi

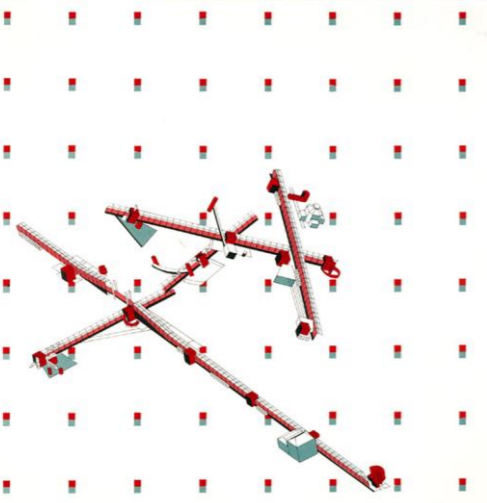
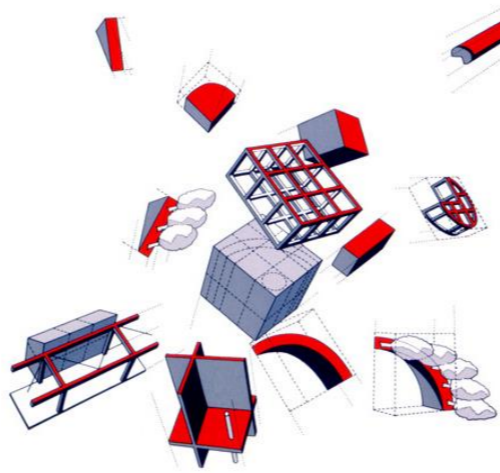

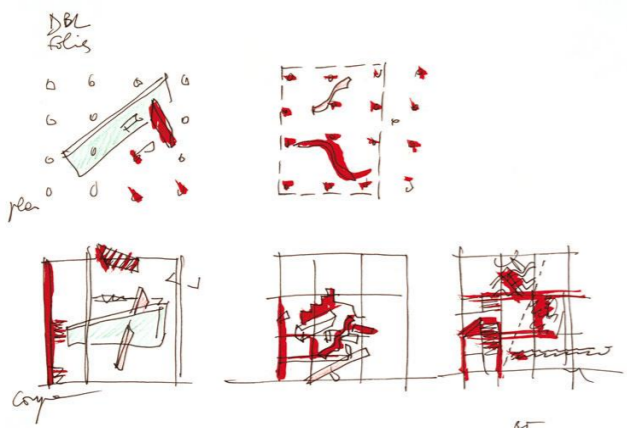
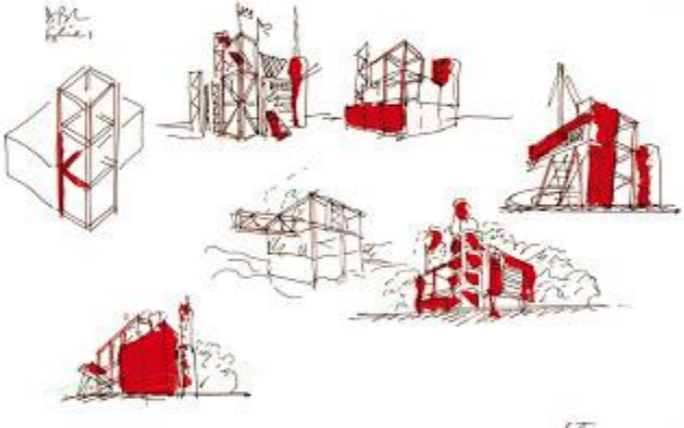

bağlamı reddenen tavrı Derrida'nın kuramıyla da uyumludur. Gridallığın (düzenin) düğüm noktalarının Folies'ler ile karşılık bulma (delilik) çelişkisi programın kendi içindeki dinamizmine işaret etmektedir (Şekil 4.9).

Parc de la Villette, zamansal ve mekânsal ilişkilerin birbiri içinde eridiği gridal bir düzene karşılık kesişen noktalar, yaşamsallığı mekansallaştırmaktadır. Kentsel boşluğun hacimsel boyutlarını ızgara sistemiyle sonsuzlaştırarak hacmin büyüklüğünü ve akışını hissettirmektedir. "Folies¹" adını verdiği kübik biçimler gridal düzenin birer çakışma ve düğüm noktası aynı zamanda da düzenin getirdiği katılığın erime noktasıdır.

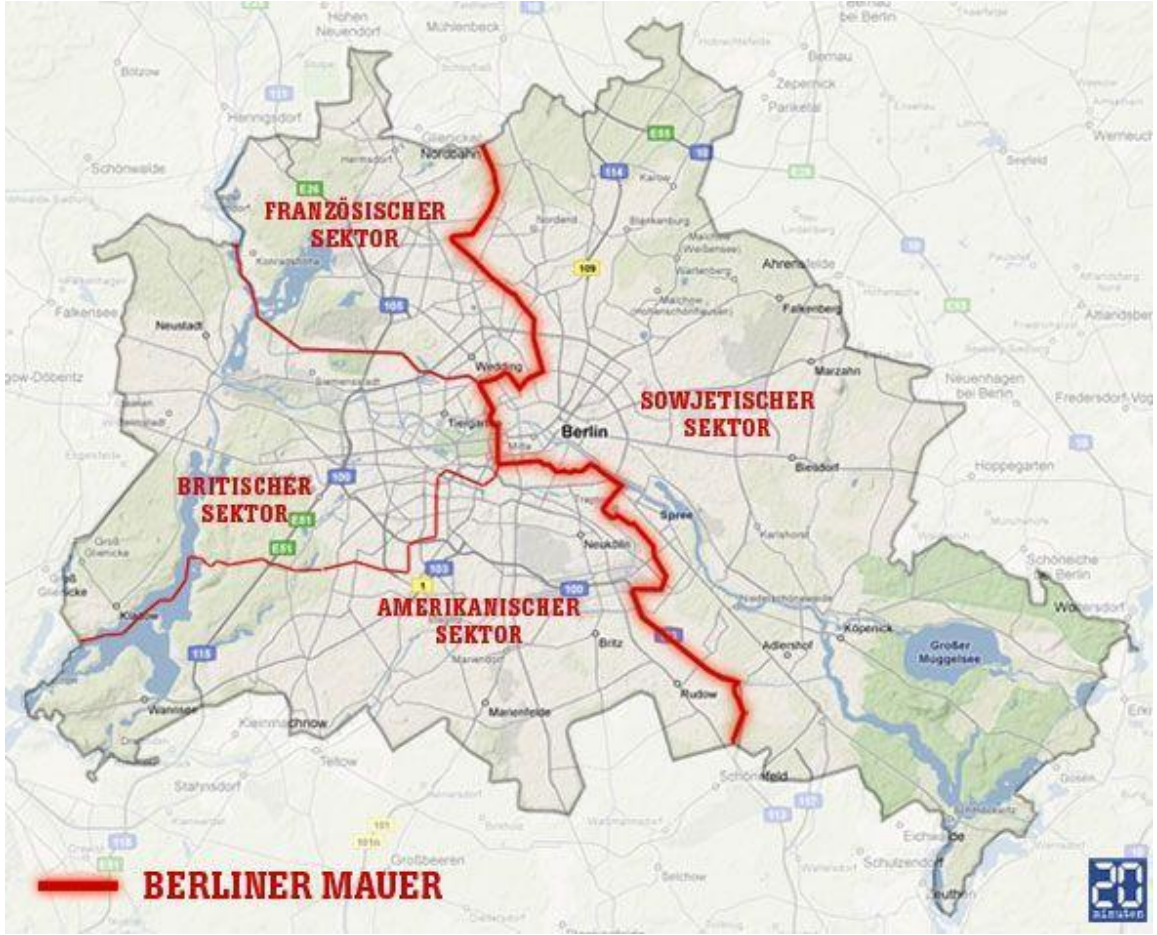
Mimarlıkta varolan ya da mevcut dediğimiz Tschumi'nin yorumuyla mekanın ve tarihinin yanında bedeninin ve hareketinin kuramda oluşturduğu kompozisyonun tasarıma aktarılması sürecidir. Kombinasyon sistemlerinin biraraya geldikleri ve ayrışan mekanların yeniden birbirine değdikleri noktalar, Folies'ler, Rus avangard resim sanatının biçimlenişinden etkilenen biçimlerle oluşturulmuş ve kendi mekansallığını meydana getirmiştir. Foliesler nesnel bütünün içinde yer alan bedenlerin hareketlerinin oluşturduğu olayları barındıran mekanlara dönüşür. Tschumi'nin deyimiyle Folies'ler için Tschumi'ye göre yerdeki izin "yeni bedenleştiği düğüm noktaları"dır. Yüzeyde eriyip düğüm noktalarında mekansallaşma hali bugün yaşadığımız dünyada karşılaştığımız yerinden edilmişlik, aidiyetliğin modernleşme ile yok olmaya yüz tutma hali ve dağılımlılık simgelenmektedir. Folies'ler ise er ya da geç dağıtılanı yeniden ait olana döndürebilmeyi ve toparlanabilmeyi simgeler. Bu durum uzayda karşılaşan madde parçacıklarının yoğunlaşarak toplanmasını ve yeni bir maddeyi meydana getirmesine benzetilir. Atomun parçalanması ve yeniden uzayda başka bir madde parçacıklarıyla bütünleşerek yeni maddeleri meydana getirmesi Çizelge 4.8'de yer alan birinci ve ikinci görselde anlatılmaktadır. Birinci görsel gridal kavramının parçalanmayla gelen denge kavramı üzerinden aktarılırken, ikinci görselde ise kübik folies'lerin dengeyi bütünleşik olarak yeniden yorumlamasıyla meydana gelen farklı kompozisyonlara işaret etmektedir. Çizelge 4.8'de aktarıldığı gibi Folies'ler renk baskınlığı ile retinallik yaratılmıştır. Ancak Folies'lerin mekânsal kurgularına atfedilen her farklı "hareket" in yarattığı her farklı "olay" duyumsal kavramlarla açıklanmaktadır.

¹ Fr. Delilik

Çizelge 4.8 Parc De La Vilette'nin soyutlanma hikayesi

	Retinal Hareket Kavramları		Duyumsal Hareket Kavramları	
 <p>Aksiyel dolaşım [164]</p> <p>● ● ● ●</p>	<p>Çizgisellik-Gölgesellik ●</p> <p>Kapalılık-Açıklık ●</p> <p>Düzlem-Derinlik ●</p>	 <p>Parçalanma [165]</p> <p>● ●</p>	<p>Atmosfer ●</p> <p>Olay ●</p> <p>Zaman ●</p> <p>Bedensel Hafıza ●</p>	 <p>Parçalanma – düzensizlik – düzen [166]</p> <p>● ● ● ●</p>
 <p>Folies kompozisyonları [167]</p> <p>● ● ●</p>	<p>Çokluk-Birlik ●</p> <p>Belirlilik-Belirsizlik ●</p>	 <p>Folies Eskizleri [166]</p> <p>● ● ●</p>	<p>Maddeci Yorumlama ●</p> <p>iz ●</p>	 <p>Folies [168]</p> <p>● ●</p>
<p>Bilgi: Yapı retinal sanat ve duyumsal sanatı birlikte ele almıştır. Ancak katılımcı-öznenin yapıyı ilk anda algılaması retinalken onun sınırlarını oluşturması duyumsal algısı üzerinden oluşmaktadır.</p>				

4.1.8 Berlin Duvarı









Şekil 4.10 Berlin Duvarı'nın izleri [169]

İkinci dünya savaşının bitmesiyle Avrupa'nın sınırları yeniden düzenlenmiştir. Savaş yıkıntıları ve borçları altında ezilen Almanya dört parçaya ayrılmıştır: Amerikan, Fransız, İngiliz ve Sovyet Bölgesi. Berlin, Almanya'nın başkenti, Sovyet Bölgesi kontrolünde olan Doğu Almanya'da kalmıştır. Özellikle sanayileşmenin ve kapitalizmin artmasıyla Almanya'nın doğusu ve batısı arasında önemli ölçüde gelir farkı oluşmaya başlamıştır. Özellikle Batı tarafı ciddi göç almış ve bu dengesizlik Almanya'nın baş edemeyeceği boyutlara ulaşmıştır. Sovyet Bölgesi komünizmin yayılmasının habercisiyken diğer üç bölge kapitalizme hizmet etmekteydi. 1961 yılının 13 ağustos gecesinde 3.6 m yükseklikte yaklaşık 160 km uzunluğunda inşa edilen Berlin (Utaç) Duvarı aynı zamanda komünizmin ve kapitalizmin sınırını oluşturmaktaydı (Şekil 4.10). Bu süreçte duvar ile birlikte 186 gözetleme kulesi, tel örgü ile çevreleme, köpekler, büyük çelik kapılar, duvarı beyaza boyama, aydınlatmaları kontrol amaçlı kullanma yetmemiş hatta

mayın bile döşenmiştir. Doğu ve Batı Almaya'da soğuk savaş resmen başlamıştır. Dünyada birçok ülkede yaşanan bu olay (Amerika – Meksika sınırı, Kuzey – Güney Kore sınırı, Çin Seddi, Atlantik Duvarı vb.) birçok insanın ölümüyle sonuçlanmışsa da, birçok kişinin tüm bu önlemlere rağmen “öteki” tarafa geçtiği de kayıtlar arasındadır [170]. 1989'da yıkılması 3 yılı alan ve hala ayakta kalan kalıntıları olan Berlin Duvarının geçirmiş olduğu süreçte sanatta ve felsefede de birçok değişiklik olmuştur. Amerika kökenli soyut ekspresyonizmin etkisini yitirdiği ve Pop Art'ın yükselişe geçtiği bu dönemde analitik felsefe de metafizik felsefe ile yer değiştirmiştir [171]. Yaşanan tüm siyasi, felsefi ve sanattaki kırılmalar Çizelge 4.8'de görüldüğü gibi Almanya'nın mimarlığında da 28 yıllık bir süreç içerisinde ülkede keskin bir hat çizilmesine sebep olmuştur. Sembolik olarak çizilen bu hat siyasi olarak insanları ve ilişkileri oldukça yıpratmış kent mimarisinin gelişimine de sınır çizmiştir. Çizelge 4.9'de belirtildiği gibi geçmişin izleri bugün yaşanmışlığın hikayesi olarak sürmektedir. Yaratılan kompozisyonda özellikle çizgisellik-gölgesellik, düzlem-derinlik, kapalılık-açıklık gibi retinal kavramlar yapının en temel önsel tanımı olabilir. Ancak yapının bedensel hafızada yarattığı izlerle kurgulanması , politik olaylarla zamanı soyutlayan maddesel yorumlamalar ön plandadır. Zamanı soyutlayan maddesel yorumlardan biri de Berlin Duvarı'nın izine yerleştirilen düşeyden korten çelik kolonatlar örnek gösterilebilir. Malzemenin sürece yayılan değişimi zaman ve yaşanmışlık kavramlarını soyutlamaktadır.

Çizelge 4.9 Berlin Duvarı'nın kentsel izinin soyutlanma hikayesi

	Retinal Hareket Kavramları		Duyumsal Hareket Kavramları	
 <p>1989 öncesi ve duvarın yıkılışı [172]</p>	<p>Çizgisellik-Gölgesellik ●</p> <p>Kapalılık-Açıklık ●</p> <p>Düzlem-Derinlik ●</p>	 <p>1989 öncesi ve duvarın yıkılışı [172]</p>	<p>Atmosfer ●</p> <p>Olay ●</p> <p>Zaman ●</p> <p>Bedensel Hafıza ●</p>	 <p>1989 öncesi ve duvarın yıkılışı [172]</p>
 <p>Sakız duvarı [173]</p>	<p>Çokluk-Birlik ●</p> <p>Belirlilik-Belirsizlik ●</p>	 <p>Duvarın izleri [174]</p>	<p>Maddeci Yorumlama ●</p> <p>iz ●</p>	 <p>Duvarın anıtına giden iz [175]</p>
<p>Bilgi: Yapı retinal sanat ve duyumsal sanatı birlikte ele almıştır. Ancak katılımcı-öznenin algılaması ve onun sınırlarını oluşturması retinalden çok duyumsal algısı üzerinden oluşmaktadır.</p>				







4.1.9 Ruhr Müzesi



Şekil 4.11 Ruhr Havzası'nın en eski zamanları [176]

Ruhr Havzası 1800'lü yıllardan başlayarak iki yüzyıla yakın sürede önce Almanya'nın sonrasında da Avrupa'nın en önemli kömür ve çelik havzası haline gelmiştir (Şekil 4.11). Öyle ki I. Dünya Savaşı'nın ağır sanayi ihtiyacının büyük bir bölümünü karşılamıştır. Ancak II. Dünya Savaşı'ndan sonra 1960'larda sanayi politikaları yeni yönleriyle bu bölgeyi atıllaştırmaya başlamıştır. Atılan bölge için üretilen çözümler kentin yıkarak dönüşmesinden ziyade dünün ve bugünün organik bir etkileşimle yeniden birbirlerine entegrasyonunu önermek olmuştur. Fabrika bugün eskiden kalma kokusu, dokusu, kentsel artifakt algısı değişmeden ve üretim akışına sadık kalınarak oluşturulan müze fonksiyonuna dönüştürülmüştür. Müzenin sirkülasyonu için önerilen senaryo üretim şeması gibi yukarıdan aşağıya doğru olacak şekilde kurgulanmıştır. Öncelikle sergiye ulaşılan merdiven, eriyen çeliğin renginin soyutlanması ile oluşturulmuş ve tasarımı Rem Koolhaas tarafından gerçekleştirilmiştir. Kömürün ve demirin taşındığı asansör bölgesine gelindiğinde duvarlardaki sıcaklık hissini ve kömür kokusunun geçmişteki mekânsal kurgusuna tanıklık edilerek deneyime sunulması amaçlanmıştır. Müzede eğrelti otunun milyonlarca yıl olgunlaşmasının karşılığı olan kömürün tarihçesine yer verilmiştir. Çizelge 4.10'da görüldüğü gibi kömürün yer altından taşınarak getirildiği ray sisteminin dış mekanda bir buz pistine dönüşen sosyal bir aktiviteye dönüşmesi yapının bir müzeden çok bir kültür merkezine dönüştüğünün önemli bir kanıtıdır [177], [178]. Dönüşen yapıda duyumsal kavramlar ve eski izler korunarak yeni bir fonksiyon kazandırılmıştır. Bunun dışında merdivendeki çelik rengi retinal soyutlamaya örnektir.

Çizelge 4.10 Ruhr Müzesi, Zollverein’da bir yaşamışlığın soyutlanma hikayesi

	Retinal Hareket Kavramları		Duyumsal Hareket Kavramları	
	Çizgisellik-Gölgesellik ● Kapalılık-Açıklık ● Düzlem-Derinlik ●		Atmosfer ● Olay ● Zaman ● Bedensel Hafıza ●	
Kömür [179].		Kömürün dağılımı için ray sistemi (N.A) ●		Fabrika’da çeliğin rengi [180]
	Çokluk-Birlik ● Belirlilik-Belirsizlik ●		Maddeci Yorumlama ● İz ●	
Kömürün atası :eğrelti otu sergisi [178]. ● ●		Soğutma havuzunun devingenliği ve buz pisti [181] ●		Mekana eklenen merdivenin rengi [181] ● ● ● ●
Bilgi: Dönüştürülen yapı duyumsal izleri ve kavramları koruyarak yeni kullanıcılarına eski anımsatmaktadır.				

4.1.10 Therme Vals Kaplıcaları



Şekil 4.12 Therme Vals Kaplıcaları ve topografya ile ilişkisi [182]

Hareketin ve imgenin birlikte sorunsallaştırılarak yaratıldığı ve mekansal manipülasyon olarak sergilendiği 20. yüzyıl mimarlığı, İhsan Bilgin'e göre sermaye dolaşımının ve sermaye birikiminin analogisiydi. Hareket ve duyumun birlikte sorunsallaştırılarak yaratıldığı ve mekânsal manipülasyon olarak sergilendiği 21. yüzyıl mimarlığına gelirken ise, maddesellik sözselleşmiş ve duyular maddeyi tariflemeye başlamıştı. Bu bağlamda duyumsal hareketin yaratılmasına sebep olarak maddesel titreşimlerin mekânsal ruha katkısını Christian Norberg Schulz da "Genius loci: towards a phenomenology of architecture" kitabında belirtmiştir [183]. Zumthor kendi mimarlığında duyumsal hareketliliğin imgeselleşmesi ile mekanlaşmayı ön planda tutmuştur. Duyular arasındaki en pasif rolü göz'e atfeden Zumthor İsviçre'de bulunan Therme Valls Kaplıcalarının tasarımında onun dışındaki tüm duyuları harekete geçirmeye hedeflemiştir. Alpler'in "atmosferini" özneye deneyimletmek için Alplerdeki üç olgu olan doğa, taş ve su maddeselliğini kullanılarak duyularla mekana doğrudan temas etmeyi hedeflemiştir. "Göz"ün bu kadar geri planda bırakılma sebebini Zumthor doğada gözle görülen herşeyin zaten kusursuzca var olduğunu kabul etmesiyle ilişkilendirir. Ona göre yapay olan (inşa edilen) hiçbir şey doğal olana göre görsel olarak daha öncül bir noktaya gelemez. Bu yüzden kendi mimarlığında da maddeyi ön plana çıkarmış ve onun çağırışlarını mekansallaştırmayı seçmiştir (Şekil 4.12). Alplerin mavi-gri taşlarını simgeleyen Gnays taşlı cephe Zumthor'un maddeselliğini ilk bakışta anlamaya yetmiştir [162], [184]. Doğanın şiirselliğinden uygulanan Zumthor mimarlığını kendi sözleriyle şu şekilde açıklamıştır.

“Dağ, taş, su, taşa inşa etmek, taşla inşa etmek, dağa inşa etmek, dağdan inşa etmek- bu bir dizi kelimeyi, mimari bir anlama çevirmek için verdiğimiz çaba sonucunda karşılık olarak “duygusallık” alırız. Bu da bize binanın yapımında yol göstermiştir.” [55].

Christian Norberg Schulz’a göre atmosfer kavramı Genuis Loci¹’nin somutlaştırılmış hali olarak mimarlığı temsil etmektedir. Bu bağlamda ilkel zamanlarda yer’in mekansallaşmasını etkileyen doğallık ve kendililiğindenlik nasıl bir atmosfer yaratıyorsa mimarın görevi de aidiyetliği önce öznenin kimliğinde keşfetmek sonrasında öznenin algıladığı yapıya aktarmak olmalıdır. Zumthor da mimarlığı bedenlere benzetir. Bir bedeni var eden tüm uzuvların ve onları var eden tüm koşulların birbiriyle ilişkisi gibi mimari mekanın yaratılmasında da benzer ilişkiler bütünü gerektirir. Zumthor’un atmosferi Schulz’dan farklı olarak bu ilişkiler bütününe dahil zihinsel ve duyuşsal algıların da olduğu atmosferdir. Bu atmosfer beden ve mimarlığın içiçe geçtiği, özne ile nesne arasındaki sınırları kaldıran dokunmanın mimari mekanla kavramsal olarak buluşmasının yanında somut göstergelere de karşılık geldiğinin sonucudur. Özne ile nesnenin sınırlarını yitirdiği dokunma olgusu Martin Heidegger’in deyişle bir varlığı görme mesafesindeki “nesneden” çıkararak; dokunma mesafesindeki “şey”e dönüşme durumudur. “Atmosfer” kavramının Spier’in de mimarlığında gözlemlemek mümkündür. Spier kendi sözleriyle bu kavramı şu şekilde açıklamaktadır.

“Demek istediğim, [zamana] ihtiyacım var, çünkü aksi halde bir atmosfer yaratamam; atmosferi olmayan bir bina yapmanın bana ne hayrı dokunacak ki? Bunu böyle yapmak zorundayım. Bu bende bir saplantı, çünkü pencerelerin önemli olduğuna inanıyorum, kapılar ya da kapı menteşeleri, tüm bu şeyler benim için önemli. Bundan dolayı bu şeylerde dikkatli olmak zorundayım, aksi halde bu atmosferi yaratamam ve yaptığım iş de bütün anlamım kaybeder. Ben böyle çalışıyorum” [185].



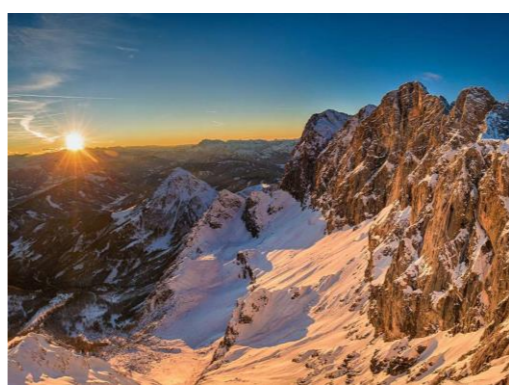
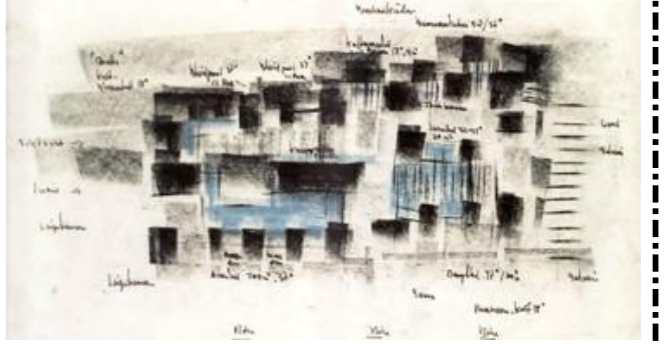
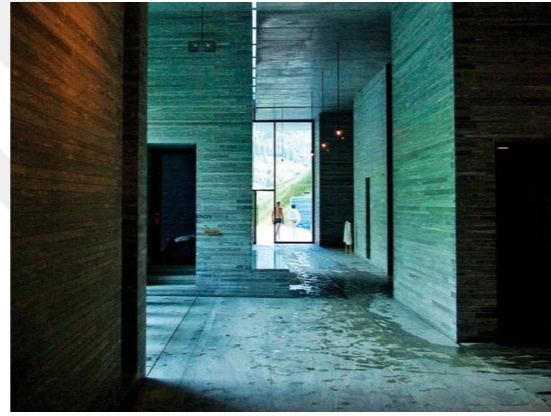
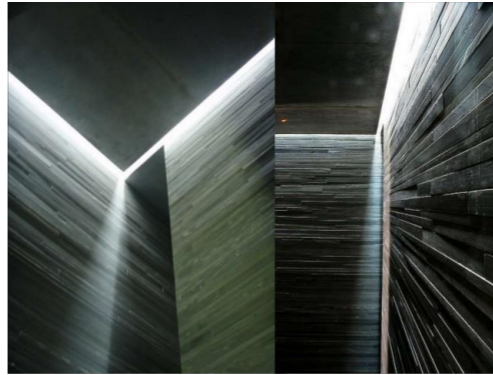
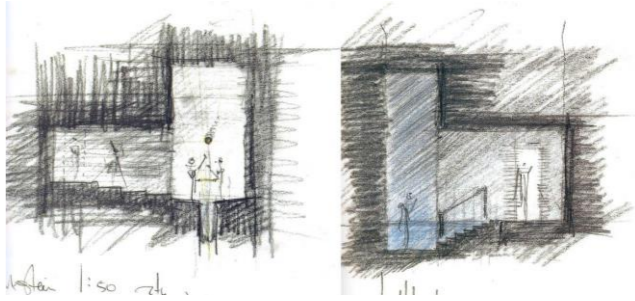
Bu anlamda İsviçre’nin Alp’lerine uzanan bir yapı olarak tasarlanan Therme Vals Kaplıcaları atıl kalmış otel yapısının yanında onun atmosferine dahil edilmiştir. Çizelge 4.10’da görüldüğü gibi kaplıcanın dış mekandaki çevreyle ilişkisi topografyaya uyumu itibarıyla yalın ve sessizdir. Malzemeler doğanın ve Alp’lerin malzemelerini anımsatır.

¹ Yerin Ruhunun Latincesi

Öyleki suyun, ışığın, taşın özüne dayalı atmosferi tekilleştirme tehlikesini atlatmış ve bütünde doğanın tüm maddelerinin birlikte varoluşunun ilişkisini yansıtmayı hedeflemiştir. Böylelikle doğadaki pürüzlü taşın yüzeyinin ışıkla ve suyla birlikte varlığı kaplıcanın içerisindeki yer döşemesinin hareketli ıslak ayak izleriyle okunması olarak yorumlanabilir. Havuzların çeşitli derinlik ve sıcaklık farkları ısısal deneyim ve maddesel öz deneyimini yaratmıştır. Göz duyusunu ikincil plana alarak tasarımını gerçekleştirmiş olsa da renkleri doğadan tercih etmiştir. Biçimler cüretkar değil, aksine kendiliğinden ve hareketin kurgusallığından yola çıkarak yapıyı müzeleştirilen bir mekansallık yaratmıştır. Mekandaki yapısal ve kavramsal sınırların muğlaklaştığı ve deneyimle sınırların yorumlandığı bir yapı olarak tasarlanmıştır. Doğal ışığın dağların arasından süzülerek taştaki ve sudaki dokusunu metaforlaştırmış ve taştan meydana gelen keskin gölge mekanlarını kaplıcada yaratmıştır. Kendi eskizlerinden de anlaşılacağı gibi mekanlar arasındaki geçişler sırf mekan içindeki biçimlerde olduğu gibi keskin ve net değildir. Kokunun, tadın, nemin algılandığı iç mekanlarda bu kavramlar yer yer birbirlerinin içine geçerek erimişlerdir. Mekandaki homojen dağılım duyularla da homojen bir algılama halini ortaya çıkarırken aynı zamanda doğadaki varlıkların doğayla uyumunu sembolleştirmektedir [186]. Mimar yapıyı duyumsal kavramları ön plana çıkaracak şekilde tasarlamıştır. Özellikle maddeci yorumlamasıyla adından söz ettiren mimar doğanın atmosferinin yapının iç mekanındaki izlerde karşılık bulacak şekilde yaratıcılığını kullanmıştır.

Valls kaplıcaları yapısında Zumthor geçmişteki bazı izlerin zihinsel çağrışımlar yapması açısından mekânsal kurguda birer karşılık ile kullanmayı seçmiştir. Heidegger'in kapı kolunu tutmasıyla duyumsadığı ve geçmişe ait anılarını yeniden yaşadığı hikayesinde olduğu gibi Zumthor'un da çeşme ve merdiven dizisi bu projedeki çağrışımlara kaynaklık etmektedir. Ona göre böyle şeyler insanların anılarını canlandırır. Mimarlık söz gelimi mekan yaratma sanatı geçmişten ve öznel kültürden beslenen ve ortaya çıkan aidiyetlik ve bağlam kavramına bu yüzyıla özgü yeni bir anlam getirmiştir [31], [187].

Çizelge 4.11 Therme Vals Kaplıcaları'nın doğasının soyutlanma hikayesi

Retinal Hareket Kavramları		Duyumsal Hareket Kavramları		
 <p>Alpler'de doğa [188]</p>	<p>Çizgisellik- Gölgesellik ●</p> <p>Kapalılık- Açıklık ●</p>	 <p>Doğada taş ve su [189]</p>	<p>Atmosfer ●</p> <p>Olay ●</p> <p>Zaman ●</p>  <p>Alpler'de ışık [190]</p>	 <p>Duyuların mekansal dağılımı [191]</p>
 <p>Soy-(m)-utlamave doğayla ilişkisi [182]</p>	<p>Düzlem- Derinlik ●</p> <p>Çokluk- Birlik ●</p> <p>Belirlilik- Belirsizlik ●</p>	 <p>Malzeme olarak kuvars taşı ve su [182]</p>	<p>Bedensel Hafıza ●</p> <p>Maddeci Yorumlama ●</p> <p>İz ●</p>  <p>Malzeme olarak ışık [192]</p>	 <p>Mekanın yönlendiricisi etkisi [191]</p>

Bilgi: Mimar yapıda retinal sanatı en aza indirgeyerek duyumsal sanatı ön plana çıkarmıştır. Bu sayede katılımcı-öznenin algılaması ve onun sınırlarını oluşturması duyumsal algısı üzerinden oluşmaktadır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Çalışmada, soyut sanat “hareket” kavramı ve onu oluşturan “zaman ve uzam” kavramlarıyla birlikte ele alınmış, belirlenen tarihsel dizinde “20. yüzyıldan günümüze” sosyal ve siyasal aktörlerle etkileşimi irdelenmiş ve mimari tasarım sürecine etkisi değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme, tarih dizininde belirlenen sanat yaşantısındaki tüm aktörlerin soyutlanma türleri üzerinden mimari tasarım sürecine yansımalarının ortaya çıkarılmasıyla oluşturulmuştur.

5.1 Mimari Tasarım Sürecine Bütüncül Bakış

Soyutlamanın türleri ve sanat yaşantısındaki aktörlerle karşılaşması tasarım sürecindeki mimarlık pratiğine yön vermiştir. 20. yüzyıl öncesinde soyutlamanın türlerinin alt başlıklarından olan bilimsel soyutlama, mimarlığın pozitivist tarafını desteklerken, diğer başlıklar biçimsel çözümlenmeleri yaratmıştır. Bilimde ve siyasette yaşanan kırılmaların ve sanat yaşantısına eklenen yeni aktörlerin oluşmasıyla birlikte soyutlamanın türlerinin de ele aldığı açılar değişkenlik göstermiştir. Bilimsel soyutlamalar, bu tarihten itibaren mimarlık pratiğini yalnızca pozitivist tarafıyla etkilemekle kalmamış, yeni biçimsel ve maddesel yorumlamalar getirmiştir.

Ergüven’e göre “Zamanın yükseklik, genişlik ve derinliğe dördüncü boyut olarak eklenmesi çağdaş resim düşüncesini büyük ölçüde etkilemiştir. Ayrıca bilim ve teknoloji alanındaki gelişmelere koşul olarak hızlanan hareketin yanı sıra 20. yüzyıla kimliğini veren yeni tinsel atmosferin de bütün bu değişimlerde önemli katkısı olduğu açıkça ortadadır. Özellikle hız olgusu, tuvalde sorgulanan zaman deneyimi için yeni bir ipucudur”[193].

Resim sanatının soyutlanmasıyla başlayan sanat, heykelin soyutlanmasıyla devam etmiş ve ardından kavramsal sanat olan beden sanatını doğurmuştur. Fütürist bildirmede ve sanatta karşılaşılan “hareket” kavramı ve onun soyutlanma hali edebiyat, felsefe, siyaset ve bilim ile beslenmiş; heykelin yüzyıllardır gelenekselleştirdiği kaideyi kaldırmış, beden hareketle mekan içindeki somutlanma halinin üzerine söylemler geliştirmiştir. Söylemlerin mekan yaratmadaki rolleri ve algılanabilirlikleri irdelenirken yazar, iki kavram “retinal ve duyuşsal” olarak dönemin sanatlarına ve mekan yaratımına etkilerini irdelenmiştir.

5.1.1 Retinal hareket → Retinal Sanat → Retinal Mimari

Sanat yaşantısındaki politik, sosyolojik, bilimsel ve ekonomik irdelenmelere örneklem olarak artan nüfus, sanayileşme, hızlı üretim; kilisenin eski gücünü yitirmesine, bu sayede kutsal çizgilerin yerini net çizgelere bırakmasına, modernizm akımını yaratmasına sebep olmuş ve biçimsel kararlarda değişimi olanaklı hale getirmiştir. Takip eden süreçte yaşanan dünya savaşları, mübadil veya sürgün yaşamlar küresel ölçekte değişimi hızlandırmıştır. Bilimde ise yüzyıllardır süren mevcut kabullerin yerine yenilerinin gelmesi, bilimdeki inanç yargılarını silikleştirmiş ve bu iki durum modernizmin net çizgilerini muğlaklaştırmış ve soyut sanatla aynı tarafta var olmalarına karşılık gelmiştir.

Tarih bu andan önce birçok yaşanmışlığı sahnelediği gibi ve gelecekte bir başkasının o anının öncesini de sahnelemeye devam edecektir. Tarih, imparatorlukların yıkıldığı, yeni devletlerin kurulduğu, ülkelerin soğuk savaşlarla birbirlerini tehdit ettiği, bir zümrenin elinde bazen hüküm sürdüğü vb. tüm kayıtların sözlü ya da yazılı tutulduğu belgedir. Tüm yaşanmışlıkların özelinde kırılmaları barındırdığı birçok olayın başlangıcının ve bitişinin temsilidir. Aydınlanma, Fransız İhtilali, Sanayi Devrimi, Rus Ekim Devrimi, Nazi Yönetimi, ABD-SSCB arasındaki Soğuk Savaş, SSCB'nin çöküşü, İsrail Devleti'nin kurulması, ABD ve Rusya'nın devam eden Soğuk Savaş'ı ve diğer ülkelerin ilişkileri çalışmada irdelenmektedir. Rus komünizminin ressamı teknoloji, mühendislik ve endüstri kavramlarından yola çıkarak oluşturdukları teknik yapılara ve çizimlerine ardından mekan yaratmadaki karşılıklarına yön vermiştir. Rusya'da başlayan mimarlığın politik yönü olan Konstruktivizm, siyasi erklerin kentteki yerini hem

kavramsal hem de fiziksel olarak farkındalığını hedefleyen bir akım olduğu söylenebilir. Dönemin en etkin politikalarından birinin önce üretildiği sonrasında yönetildiği Rusya'da kendini gösteren bu akım siyasilerin malzeme ve form üzerinde nasıl etki yarattığını ve kente ne sunduklarının önemli bir kanıtıdır. Sonrasında, Almanya'ya sıçrayan Rus Avangardı orada Bauhaus okullarıyla eğitime yansiyacaktır. Rus avangardı ve komünizminin temsil edildiği Bauhaus, çok geçmeden Nazi'lerin baskılarıyla dağıtılacaktır. Tüm ressam ve mimarlar böylelikle gittikleri ülkelerde sanatlarını dile getireceklerdir. Bu durumun dünya sanatının gelişimine ve dönüşümüne sağladığı katkılar mimari tasarım sürecinde de kendine yer bulmaktadır.

Tarih, yalnızca politik düzen içinde değil bilimsel düzende de karşılaşmış olduğu yeni yaşamlarla anılmaktadır. Newton ve Galileo'nun bilimdeki yaşamsal katkıları, ondan önceki bilim insanlarından nasıl farklıysa sonrasında da farklılık göstermektedir. Newton ve Galileo'nun klasik bilimi gözmerkezcidir. Yaşamdan kanıtlara ihtiyaç duyar. Yer çekimi kanunu anlatıldığında Isaac Newton'un başına düşen elma hikayesi de bu yüzden vardır. Bu durum farkında olunsun ya da olunmasın kararların ve sonuçların belirgin ilişkisini dayatmaktadır. Bu yüzden Rönesans Dönemi'nin mimari stillerinin gözle ilişkisi, net bir şekildedir. Görelilik kuramını ortaya atan Einstein'a göre zaman ve mekanın dört boyutlu oluşu, maddenin uzaydaki konumuyla ilişkili olarak zamanın değişkenlik göstermesine sebep olmaktadır. Belirli bir keskinliği olmayan bu zamansallaşma ve mekanlaşma kavramı, net çizgilerin yaşamda yıkılmasına bilim tarafından da destek gördüğü savına ulaşılmaktadır. Soyut renkler ve soyut geometriler Einstein'ın anlattıklarının bir başlangıcı ya da sonucudur.

20. yüzyıl soyut resimlerin espas içindeki hareketi retinalleştirerek aktarması, heykelin de onun yolundan gitmesine bir itki oluşturmuştur. Süreç içerisinde gelişen ve dönüşen heykel, sanayi devriminin makineleşmesine atıfta bulunarak malzemesinde de kendiliğinden hareket eden makine parçalarının kullanılmaya başlanmasına sebep olmuştur. Bu durum heykeli, öznenin hareketiyle algılanan üçüncü boyut bir biçim olmaktan kurtararak kendiliğinden mekan içerisinde değişimi yakalayan bir biçime doğru evriltmiştir. Hareketin kendisinin nesnede var olması mekan-zaman sıkışmasını sorgulayan görelilik kuramıyla ilişkilenen sanata da bu sayede yön vermiştir. Düşeyde,

yatayda, diagonelde vurgulanan biçimler ya da mekanı tanımlarken kullanılan renkler, bu dönemin mimari pratiğinin başvurduğu temel birikimlerdir.

5.1.2 Duyumsal hareket → Duyumsal Sanat → Duyumsal Mimari

Muğlaklaşan bilim ve siyasi ortamda “kanıt”ların yerini “neden ve öz”ler almıştır. Şimdilerde konuşulan sicim teorisi, kuantum fiziği ve görelilik kuramını birleştiren 1980’lerin fizikçileri tarafından evrenin tüm sırlarının içinde yaşadığımız yüzyıl içerisinde çözümleneceğine inandıkları, deneyimlenmemiş matematiksel bir modeldir. Bu modele göre mekânın zamansallaşması ve zamanın mekansallaşması durumu söz konusudur. Richard Serra heykelleri ile özneyi içine alarak mekansallığın ve zamansallığın birbirine dönüşümünü tanımlamıştır. Nitekim beden sanatında da sicim teorisinin izleri görülmektedir. Bedenin hareketi, mekânın içinde hem zamanı hem de mekânı birbiri içinde eritirken aynı zamanda da somutlaştırdığı savunulur.

Atomun parçalara ayrılması, atomu oluşturan parçacıklar ile ilgili konuyu yeniden gündeme getirmiş ve evrenin sırlarını çözmek bu noktada önem kazanmıştır. Maddeyi oluşturan en küçük parçacığın kendine ait bir rızansı olduğu fikriyle yola çıkan Sicim Teorisini destekleyen günümüz fizikçileri, bu titreşimlerin birbirini etkilediği ve aralarında bir etkileşimle bu rızansa sahip olduklarını dile getirmektedir. Bu etkileşim maddenin atomaltı parçacıklarının evrendeki tüm düzenle ilişkiliğinden ileri gelmektedir. Bugün Norberg Schulz, Heidegger ve Lerzan Aras’ın bahsetmiş olduğu “Genius Loci” kavramı da maddenin çevresine yaymış olduğu titreşimlerden ileri gelmektedir. Yazar, bu bağlamda 21. yüzyılda ortaya çıkan duyumsal yönelimi sicim teorisiyle ilişkilenen bir kavram olarak ele almaktadır. Bugün duyulara hitap eden mimarlık veya bedensel hafıza mimarisi maddeyi ve özü temsil eder. Duyumsal mimariyi benimseyen mimarlar bu sayede maddeyi ve özü en saf haliyle bırakmanın mekânsal sözde söyleyecek, duyumsatacak çok şeyi olduğunu savunurlar.

Tezin bütününe bakıldığında, retinal ve duyumsal “hareket” kavramının soyutlandığı sanatta mekânın kullanılma hali mimarlıkla direkt ilişkilendirilmiştir. Mekânın kronolojik olarak sanat dallarının içine nasıl sızdığı anlatılırken, onları nasıl dönüştürdüğünden de bahsedilmiştir. Resim sanatı mekândan bağımsız işlendiği dönemlerde iki boyutluyken, mekânının vurgulandığı Rönesans’ta üçüncü boyutta,

kübist ve süprematist etkilerle dördüncü boyutta (çok boyutta) tuvale aktarılmıştır. Resim tuvalin sınırlarında kaldığı sürece katılımcı-öznedeki algısına baskın tarafı retinal olarak kalacağı savunulmuştur. Soyut resim sanatı tuvalden taşıdığı noktada kavramsal boyutluluk ön plana çıkar. Öyle ki yerleştirme sanatının veya performans sanatının bir parçası haline gelerek birbirine dönüşümü söz konusu olur. Heykel sanatında üç boyutluluk kaideli-durağan heykel kavramı üzerinden, çok boyutluluk ise kaidesiz-kendiliğinden hareket eden heykel kavramı üzerinden tanımlanmaktadır. Kaidenin “boş”luklarının mekanın bir parçası olma halinde gözlemlediğimiz kavramsal boyutluluk yine heykelin mekanlaşma ve zamanlaşma haline dönüşümüne olanak tanımıştır. Beden sanatı ise hareketi ve algısıyla mekanı somutlaması itibariyle mekan yaratımına katılım göstererek kavramsal boyutlu sanat olarak karşımıza çıkmıştır. Mimari tasarım sürecine gelindiğinde ise üç boyutluluk ve çok boyutluluk mekanın retinal algısını tıpkı sanatlarda olduğu gibi ön planda tutarken, kavramsal boyutluluk katılımcı-öznenin mekanı algılamakta zihninde yarattığı ve dönüştürdüğü yeni mekan dizgileriyle dönüşümün bir parçası haline gelmesiyle açıklanmaktadır.

20. yüzyıl sanatının çok boyutluluğu, geçmiş dönemlerdeki retinal algısını korumakla birlikte dönüşüme açık bir tarafla retinal algıyı harekete geçirmektedir. 21. Yüzyıl ise çok boyutluluğun yarattığı mekânsal ve sanatsal dönüşüm hali katılımcı-öznenin “göz”e ek olarak diğer duyularının da harekete geçeceği savını türetmiştir.

Sanatta mekânsal olarak yaratılan tüm ilişkilerin mimarlıktaki karşılıkları 10 örnek üzerinden irdelenmiştir. Örnekler baskınlık açısından “retinal”den “duyumsal”a yapılar şeklinde sıralanmıştır. Kronolojiye bakıldığında mimarların “göz”ü terketmesi uzun bir süre sonrasında “duyu”ları tekrar hatırlayınca olmuştur. Kapsamlı bir literatür çalışmasıyla ve kavramsal analizler doğrultusunda Ek B’de görüldüğü gibi tüm yüzyılın olayları ve mimarlığı arasındaki ilişkiler bütünü aktarılmıştır.

5.2 Mimari Tasarım Sürecinin Önerileri ve Yakın Gelecek Öngörülleri

Mekan, üretime katılırken interdisipliner etkileşimde bulunduğu her bir özneyi kendi içinde tekrar yaratarak katılımcı-özne yeni mekânsal dizgiler şeklinde haritalar. Mimar-öznenin görevi mekanın üretimine katılımcı-özneyi dahil ederek ona yeni imkanlar sunmak olmalıdır. Mimar, algıların yönettiği zihni ve psikolojiyi katılımcı-

özneye mekânsal üretimin bir parçası haline gelebilecek şekilde yönlendirebilecek entelektüel bilgi birikimini barındırmalıdır. Mimar ya da sanatçı, üretimini gerçekleştirirken toplumun öncülü, katılımcı-öznenin mekanı deneyimlemek ve üretmek konusundaki ilgisi ise mimarlığa bakışındaki hassasiyet ile mümkün olacaktır. Mekanın retinal, duyumsal ya da yazarın ele almadığı diğer yönlerden ön plana çıkması üretimin amacını gölgelememeli ve ona hizmet etmek için bir yönleme dönüşmelidir.

Brecht'in de dediği gibi yaşama sanatı tüm sanatların sonuç ürünüdür. Mekan yaratımı ise yaşam sanatının temelini oluşturmaktadır. Üretken mekanın desteklediği yaşamlar da üretken olurlar ve bu döngü böylelikle devam eder. Mimari Tasarım sürecine katılan özneler mekanı şekillendiren yönleriyle gelecekte de var olacaklardır. Yakın gelecekte de mimarlık pratiği özneleriyle yeni soyutlama türleri yaratacağı, sanat yaşantısındaki yeni olay kurgusuyla değişkenliğe uğrayacağı ve öne çıktığı durumlar üzerinden tasarım sürecine katılacağı savunulmaktadır.

KAYNAKLAR

- [1] Batur, E., (2017). Modernizmin Serüveni, 2. Baskı, Yapı kredi Yayınları, İstanbul.
- [2] Özsel, D. ve Batı, D., (2015). "Modernist Bir Siyasal Tarz Olarak Faşizm. Roger Griffin'in Faşizm Analizi"; Derleyen: İnce, H.,O., Günümüzde Yeni Siyasal Yaklaşımlar II, Doğubatı Yayınları, Ankara.
- [3] Şener, S., (2017). Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, 10. Baskı, Dost Kitabevi, İstanbul.
- [4] Özer, B., (1969). Günümüzde Resim Heykel, Mimarlık Bakışlar, 1. Baskı, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
- [5] Zevi, B., (2015). Mimarlığı Görebilmek, 1. Baskı, Daimon Yayınları, İstanbul.
- [6] Harrison, C., and Wood, C., (2003). Kunst und Theorie 1900-2000: Die Anthologie des Ideenwechsels Hatje Cantz Verlag, Stuttgart. Çeviren: Gürses, S., (2011). Sanat ve Kuram 1900-2000: Değişen Fikirler Antolojisi, 2. Baskı, Küre Yayınları, İstanbul.
- [7] Worringer, W., (1908). Abstraktion und Einfuhlung, BiblioBazaar, Charleston. Çeviren: Tunalı, İ., (1985). Soyutlama ve Özdeşleyim, 1. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- [8] Tunalı, İ., (1992). Felsefenin Işığında Modern Resim: Empresyonizm (impressionizm); Açık-Hava-Resmi (pleinairizm); Pointillizm; Soyut Resim; Kübizm; İçeriksiz-Resim (non-figüratif); De Stijl-Resmi; Suprematizm, 6. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- [9] Erbay, M., Zorlu, T., Akgül, B., Onur, D. ve Aras A. (2013). Sanat ve Mimarlık Arakesitinde Tasarım Stüdyoları-Resimden Mekana: Kandinsky, Nobel Yayınları, Ankara.
- [10] Kandinsky, W., Kompozisyon VII, <https://www.arthipo.com/tr-tr/vasily-kandinsky-kompozisyon-7.html>, 20 Ocak 2019.
- [11] Artun, A. ve Aliçavuşoğlu, E., (2009). Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı Türkiye'de Mimarlık Sanat Tasarım Eğitimi ve Bauhaus, İletişim Yayınları, İstanbul.
- [12] Boudon, P., (2003). Sur l'escape architectural, Parentheses, Marseille; Çeviren: Tümertekin, A. (2015). Mimari Mekan Üzerine: Mimarlık Epistemolojisi Üzerine Deneme, Birinci Baskı, Janus Yayıncılık, İstanbul.

- [13] Masiero, R. (1999). Estetica dell'architettura, Societa editrice Il Mulino, Bologna. Çeviren: Genç, F., (2006). Mimaride estetik, 1. Baskı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- [14] Akropolis, <https://nedirneresidir.com/akropolis-nedir-nerededir/>, 19 Ocak 2019.
- [15] Lorenzo'nun Kubbesi, <https://it.depositphotos.com/7487208/stock-photo-san-lorenzo-church-turin.html>, 19 Ocak 2019.
- [16] Dorik Sütun, <https://www.thoughtco.com/what-is-a-doric-column-177508>, 19 Ocak 2019.
- [17] Foto de archivo - Panteón Romano detalles de arquitectura interior y la cúpula, https://es.123rf.com/photo_13225957_pante%C3%B3n-romano-detalles-de-arquitectura-interior-y-la-c%C3%BApula.html, 19 Ocak 2019.
- [18] Architexs, Roma Parteonu, <https://architexs.tumblr.com/post/152287868906/a-arquitetura-de-peso-tem-como-principal>, 19 Ocak 2019.
- [19] History of Architecture and Sculpture, <http://www.all-art.org/Architecture/17-2.htm>, 19 Ocak 2019.
- [20] 9 Must-Visit Places In Chandigarh You Never Knew Existed, <https://www.shoutlo.com/articles/9-places-you-never-knew-exist-in-chandigarh>, 19 Ocak 2019.
- [21] Corbusier, L., World Interiors Day at Centre Le Corbusier/Heidi Weber Museum, <http://enewsletter.laufen.com/laufen-enewsletter-july15-rm2.html>, 19 Ocak 2019.
- [22] Architecture, <http://twinbrothers.info/loci-architecture/>, 19 Ocak 2019.
- [23] Sargın, G.A., İktidarın Mimar-Öznesinden Devrimci Siyasi-Özneye: Yaratıcılık Miti, Burjuva İdeolojisi ve Devlet Aygıtları - Kısa Değınmeler... <https://gasmekan.wordpress.com/>, 19 Ocak 2019.
- [24] Yazman, A.T., Göbeklitepe: The World's First Temple, <https://www.ancient.eu/article/234/gobekli-tepe---the-worlds-first-temple/>, 19 Ocak 2019.
- [25] Corbusier, L. (1923). Vers une Architecture, Les Eoitons G. Cres Et C. 21 Rue Hautefeuille, 21, Paris. Çeviren: Merzi, S., (1999). Bir Mimarlığa Doğru, 10. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- [26] Hobsbawm, E.J. ve Alogan, Y., (1994). Age of Extremes the short twentieth century, Abacus Press, The United States. Çeviren: Alogan, Y., (1996). Kısa 20. yüzyıl, 1914-1991: Aşırılıklar Çağı, 11. Baskı, Sarmal Yayınevi, İstanbul.
- [27] Roth, L.M. (1993). Understanding Architecture Its Elements, History and Meaning, Westview Press, The United States. Çevirmen: Akça, E., (2002). Mimarlığın Öyküsü: Öğeleri, Tarihi ve Anlamı, Kabalıcı Yayıncılık, İstanbul.

- [28] Merleau-Ponty, M. (1996). *Le Primat de la Perception et ses consequences philosophiques*, Editions Verdier, Cynara. Çeviren: Yıldırım, Y., (2006). *Algının Önceliği ve Onun Felsefi Sonuçları*, 1. Baskı, Alfa Yayınları, İstanbul.
- [29] Kandinsky, W., (1991). *Über das Geistige in der Kunst*, 1 Solomon R. Guggenheim Foundation, Munich. Çeviren: Eroğlu, Ö., (2010). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul.
- [30] Husserl, E., (1986). *Die Idee der Phanomenologie: Fünf Vorlesungen*, Springer, Berlin. Çeviren: Tepe, H., (2003). *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- [31] Sharr, A., (2007). *Thinkers for Architects / Heidegger for Architects*, Routledge, London; Çeviren: Atmaca, V. (2017). *Mimarlar için Heidegger*, İkinci Baskı, Yem Yayınları, İstanbul.
- [32] Merleau-Ponty, M., (1945). *Phénomènologie de la perception*, Gallimard, Paris; Translated: Smith, C., (1962). *Phenomenology of perception*, Routledge and Kegan Paul, London.
- [33] Deleuze, G., (1983). *Cinéma I – L'image-mouvement*, Minuit Press, Paris. Çeviren: Özdemir, S., (2014). *Sinema 1 - Hareket-İmge*, 1. Baskı, Norgunk Yayıncılık, İstanbul.
- [34] DETTAGLIO, L.F.D., Escher'in Metaforları, <https://bilimvegelecek.com.tr/index.php/2015/06/01/m-c-escherin-matematiksel-yonu/>, 19 Ocak 2019.
- [35] Cevzici, A. (2002). *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul.
- [36] Özer, B., (2009). *Kültür Sanat Mimarlık*, 5. Baskı, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
- [37] Akbulut, U., "Sanayi Devrimleri Dünyanın Gidişini Değiştirdi", <http://www.uralakbulut.com.tr/wpcontent/uploads/2009/11/SANAY%C4%B0DEVR%C4%B0M%C4%B0D%C3%9CNYANING%C4%B0D%C4%B0C5%9E%C4%B0N%C4%B0DE%C4%9E%C4%B0C5%9ET%C4%B0D%C4%B0HAZ%C4%B0RAN-2011.pdf>, 03 Şubat 2019.
- [38] Turani, A., (1983). *Dünya Sanat Tarihi: Resim, Heykel, Mimari*, 3. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- [39] Wölfflin, H., (1915). *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der Neueren Kunst*, München. Çeviren: İpşiroğlu, M.Ş., (1995). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- [40] San, İ., (2011). "Sanat Tarihinin Temel Kavramları Yakın Zamanlarda Sanattaki Üslup Gelişmesi Sorunları", Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, 1 (1): 131-145.
- [41] Najjar, S., *Serge Najjar Captures The Architecture Of Light*, <https://www.ignant.com/2016/01/14/serge-najjar-captures-the-architecture-of-light/>, 19 Ocak 2019.

- [42] Rafello'nun Disputası, Tradition and Glauben, <https://traditionundglauben.com/2016/11/14/eine-gute-nachricht-vier-kardinaele-legen-ihre-dubia-bezueglich-al-dem-papst-vor/>, 19 Ocak 2019.
- [43] Çil, N., (2016). Evrensel Mimarlığın Dünyasında Resim ve Heykel Sanatının Yeri, İlkay Matbaacılık, İzmir.
- [44] Erinc, M. S., (1997). "Sanat ve Bilim", Anadolu Üniversitesi Dergisi, 6 :67-73.
- [45] Bonnard, A., (1957). Greek Civilization-3, The Macmillan Company; Reprint edition, Shropshire. Çeviren: Kurgözü, K., (2014). Antik Yunan Uygarlığı-3, Evrensel Basım Yayın.
- [46] Topakkaya, A., (2012). "Zaman Kavramı Bağlamında Platon - Aristoteles Karşılaştırması", Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, 13: 219-231.
- [47] Hawking, S.W., (1988). A Brief History of Time: from the Big Bang to Black Holes, Bantam Dell Publishing Group, Cambridge. Çevirmen: Say, S., ve Uraz, M., (1989). Zamanın Kısa Tarihi Büyük Patlamadan Karadeliğe, Milliyet Yayın A.Ş., İstanbul.
- [48] Hawking, S. ve Mlodinow, L., (2005). A Briefer History of Time, Bantam Press, New York. Çevirmen: Ögünç, S., (2006). Zamanın Daha Kısa Tarihi, 1. Baskı, Doğan Kitap, İstanbul.
- [49] Bergson, H., (1957). Memoire et Vie, Presses Universitaires de France, Paris. Çeviren: Ergüden, I., (2007). Madde ve Bellek, Dost Kitabevi, Ankara.
- [50] Tanilli, S., (1987). Yüzyılların Gerçeği ve Mirası/İnsanlık Tarihine Giriş (c. IV, XVI. ve XVII. Yüzyıllar) Yay Yayınlan, Ankara.
- [51] Merleau-Ponty, M., (2004). The World of Perception, First Edition, Routledge, London.
- [52] Haftmann, W., (1954). Malerei im 20. Jahrhundert, Prestel Verlag, Munich.
- [53] Hawking, S.W., and Mlodinow, L., (2012). The Grand Design, Bantam Press, New York. Çeviren: Ögünç, S., (2012). Büyük Tasarım, 7. Baskı, Doğan Kitabevi, İstanbul.
- [54] Greene, B., (1999). The Elegant Universe: Superstrings, Hidden Dimensions, and the Quest for the Ultimate Theory, W.W. Norton & Company, New York. Çeviren: Kılıç, E. (2008). Evrenin Zerafeti, Süpersicimler, Gizli Boyutlar ve Nihai Kuram Arayışı, Tübitak Popüler Bilim Kitapları 290, Ankara.
- [55] Erkartal, P.Ö., Academia, Peter Zumthor'un İzlerini Aramak, https://www.academia.edu/11266346/Peter_Zumthor_un_%C4%B0zlerini_Aramak, 03 Şubat 2019.
- [56] Kaya, A., Kuantum Fiziği Nedir?, <https://www.akademikparadigma.com/kuantum-fizigi-nedir/>, 23 Kasım 2018.
- [57] Krauss, L.M., (2012). A Universe from Nothing - Why There is Something Rather than Nothing, Free Press, New York. Çeviren: Kılıç, E., (2015). Hiç Yoktan Bir Evren, Aylak Kitap, İstanbul.

- [58] Light, Y.s.T.-S.E.w.L., (19.01.2019). "Tek Yarık Deneyi", Available at: <http://u2.lege.net/cetinbal/HTMLdosya1/YoungsToSlitExperiment.htm>. Accessed 400x267.
- [59] World, L., Çift Yarık Deney, <http://www.lightworld.com.tr/editorun-kaleminden-isik-fizik-temel-bilimler-ve-bilimsel-gelismeler>, 19.01.2019.
- [60] Cushing, J.T. (1998). Philosophical Concepts in Physics: The Historical Relation Between Philosophy and Scientific Theories, Cambridge University Press, Cambridge. Çeviren: Sarıoğlu, B.Ö., (2006). Fizikte Felsefi Kavramlar: Felsefe Ve Bilimsel Kuramlar Arasındaki Tarihsel İlişki, Sabancı Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- [61] Hawking, S., (2001). The Universe in a Nutshell, Bantam Spectra, New. York. Çeviren: Çömlekçiöğlü, K., (2002). Ceviz Kabuğundaki Evren, Alfa Yayınları, İstanbul.
- [62] Yenidünya, N., Sicim Teorisi, <http://www.bestepebloggers.com/sicim-teorisi/>, 03 Ocak 2019.
- [63] Uzayın Bükülmesi, <https://www.teknolojioku.com/bilim-teknik/galaksimizin-ortasinda-solucan-delikleri-var-mi-video-5a28f8ad18e540630d1d9766>, 19 Ocak 2019.
- [64] Altuna, S., (1961). Empresyonist Ressamlar: Hayatları ve Eserleri, Doğan Kardeş Matbaacılık Sanayi A.Ş., İstanbul.
- [65] Karahan, Ç., "Kandinsky ve Sanatta Manevilik" <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/28596>, 03 Şubat 2019.
- [66] Manet, C., Spencer Alley, <http://spenceralley.blogspot.com/2014/10/grainstacks.html>, 19 Ocak 2019.
- [67] Norbert, L., (1980). The Story of Modern Art, Phaidon Press Limited, Çeviren: Çapan, C. ve Öziş, S., (2004). Modern Sanatın Öyküsü, 3. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- [68] Yenişehirlioğlu, F., (1993). "Resimde zaman ve mekân kavramı".
- [69] Merleau-Ponty, M. (1964). L'OEil et L'Esprit, Gallimard, Paris; Çeviren: Soysal, A., (2016). Göz ve Tin, Dördüncü Baskı, Metis yayınları, İstanbul.
- [70] Circlelove, Resimde Aidiyet Beden Mekan, <https://circlelove.co/resimde-aidiyet-mekan-beden/>, 23 Kasım 2019.
- [71] Alp, K.Ö., (2013). "Sanatın Temsili ve Postmodern Sanatta Temsil Sorunu", Art-e Sanat Dergisi, 6: 40-61.
- [72] Antmen, A., (2008). 20. yy. Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- [73] Kandinsky, W., Blog Naver, http://blog.naver.com/PostView.nhn?blogId=allthat_art&logNo=221084019416&categoryNo=60&parentCategoryNo=0&viewDate=¤tPage=1&postListTopCurrentPage=1&from=postView, 23 Kasım 2019.

- [74] Gerard, M., (1974). Dali... Dali... Dali..., Harry N. Abrams Press, New York.
- [75] Several Circles, <https://www.iheart.com/artist/petar-milicevic-31333893/songs/sheprtlja-59447261/>, 23 Kasım 2019.
- [76] Kara, D., (2018). "Plastik Sanatlarda Boşluk Deneyimi ve Kozmos", Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 68: 140-152.
- [77] Picasso, P., Quernica, <https://www.ulp-gi.com/cursos-formaci%C3%B3n/art-i-psicoan%C3%A0lisi-l-artista-la-seva-producci%C3%B3n-i-l-espectador/>, 23 Kasım 2019.
- [78] Yılmaz, E. ve Dağgölü, İ.B., (2018). "In 20th Century the Spatialization of Painting Art: Contemporary Architecture", International Atiner Conference on Architecture 8, 9-12 July 2018, Athens.
- [79] KIRILMAZ, H. ve AYPARÇASI, F., (2016). "Modernizm ve Postmodernizm Süreçlerinin Tüketim Kültürüne Yansımaları", İnsan ve İnsan Bilim Kültür Sanat ve Düşünce Dergisi, 3.
- [80] Kortan, E., (1986). XX. Yüzyıl Mimarlığına Estetik Açından Bakış, Yaprak Yayınevi, Ankara.
- [81] Balla, G., Tasarım Kültürü, <http://melikekba.blogspot.com/2015/05/umberto-boccioni-of-mind-2-those-who-go.html>, 19 Ekim 2018.
- [82] Baccioni, U., Carcaj Flechas De Sentido, <http://www.carcaj.cl/author/harian-fernandez/>, 30 Kasım 2018.
- [83] Kırıcı, N., (2013). 20. Yüzyıl Mimarlığı, Nobel Yayınları, Ankara.
- [84] Marcel Duchamp , Pickby, <http://pikby.com/media/311029917984900253/>, 19 Kasım 2018.
- [85] Robinson, R., Denniston, J. D., Olguner, F., Cherniss, H., Cross, R. C., Wozzley, A. D., Wedberg, A., Bluck, R. S., Demos, R., ve Rist J. M. Derleyen: Cevizci, A., (1989). İdealar Kuramı (Platonun Felsefesi Üzerine Araştırmalar), Gündoğan Yayınları, Ankara.
- [86] Foster, H., (2011). The Art-Architecture Complex, Verso Edition and NLB, Londra. Çeviren: Özaloğlu, S., (2015). Sanat Mimarlık Kompleksi: Küreselleşme Çağında Sanat, Mimarlık ve Tasarımın Birliği, İletişim Yayınları, İstanbul.
- [87] Altunöz, G., (2017). "Mondrian'ın Yeni Bir Bakış Açısıyla Okunması", DTCF Dergisi, 47.
- [88] Kangaslahti, K.C., (2017). "Nothing To Do With Politics, Only Art? On Wassily Kandinsky's Work in Paris, from 1934 until The Outbreak of The War", Artl@ s Bulletin, 6: 5.
- [89] Miller, A.I., (2014). Colliding Worlds: How Cutting-Edge Science Is Redefining Contemporary Art, WW Norton & Company, New York.
- [90] Lissitzky, L.M., Beat the Whites with the Red Wedge, <https://www.jornaltornado.pt/vermelho-rompendo-branco-da-vida-negra/>, 20 Kasım 2018.

- [91] Yılmaz, E., (2009). Mondrian ve Maleviç'in Sanatında Metafizik ve Felsefi Arayışlar Sanatçı Metinleri Işığında Bir Değerlendirme, Doktora Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- [92] Karabaş, P.A. ve Damar, M.B., (2016). "Avangard Sanatçı Kazimir Maleviç ve Süprematizm", İdil Dergisi, 5 (20) : 101-114 .
- [93] Kandinsky, W., Kandinsky Sketch Of a Woman Seated, <http://thegolfclub.info/related/kandinsky-sketch-of-a-woman-seated.html>, 30 Kasım 2018.
- [94] Kandinsky, W., Wassily Kandinsky Eserleri ve Hayatı, Kanvas Arts, <http://kanvasarts.com/2018/05/19/wassily-kandinsky-eserleri-ve-hayati/>, 30 Kasım 2018.
- [95] Kaçar, T. ve Kaçar, D., (2006). "Resmin İçine Girmek: Mekansal Değerlendirmede 'De Stijl' Örneği" Anadolu Üniversitesi Dergisi.
- [96] Malevich, K., Beyaz Üstüne Beyaz, Available <https://www.wikiart.org/en/kazimir-malevich/white-square-1917>, 20 Kasım 2018.
- [97] Mondrian, P., Broadway Boogie Woogie, <https://www.moma.org/collection/works/78682>, 20 Kasım 2018.
- [98] Gombrich, E.H., (1992). "Sanat ve Yanılsama", Remzi Kitabevi, İstanbul.
- [99] Mustafa Kocalan, T.T., (2018). "Çağdaş Sanatta Bir Yanılsama Tekniği: "Anamorfoz" ve Felice Varini", Journal of History Culture and Art Research Dergisi, 1.
- [100] Solina, F., Batagelj, B., Ravnik, R., and Kverh, B., (2013). "Dynamic Anamorphosis as a Special, Computer-Generated User Interface", Oxford University Press, 1 (26) : 46-62 .
- [101] Breton, A., (1969). Manifestoes of Surrealism, University of Michigan Press, Ann Arbor.
- [102] Bayhan, B., (2015). Paris'te Geometrik İllüzyon, <http://www.arkitera.com/haber/24705/la-villette-en-suites/b%3Esi-agaclari>, 10 Ekim 2018.
- [103] Artun, N.A., (2014). Sürrealizm Mimarlık Mekan Sanatı, İletişim Yayınları, İstanbul.
- [104] Arslan, D., (2015). "Sanat ve Tasarımda Optik İllüzyona bağlı imge kullanımı", Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, 15: 287-301.
- [105] Barr, A.H. ve Hugnet, G., (1947). Fantastic Art, Dada, Surrealism: The Museum Of Modern Art, https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2823_300061909.pdf, 4 Şubat 2019.

- [106] Dali, S., Belleğin Azmi, Sanata Başla, <https://www.sanatabasla.com/2012/06/04/bellegin-azmi-the-persistence-of-memory-dali/>, 20 Kasım 2018.
- [107] Pollock, J., (1949). Pinterest, No:1, <https://www.pinterest.com/pin/338755203207079940/?lp=true>, 4 Şubat '019
- [108] Mathieu, G., Mathieu and Tapié, 1948–1958: A Decade of Adventure, <https://georges-mathieu.fr/en/publications/mathieu-and-tapie-1948-1958-a-decade-of-adventure/>, 30 Kasım 2018.
- [109] KARACAN, N., (2013). "Tarihsel Süreç İçinde Heykel Formu", Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi, 4.
- [110] Picasso, P. Gitar heykeli, <https://tr.pinterest.com/pin/411938697142954201/>, 30 Kasım 2018.
- [111] Boccioni, U., (1913). Mekanda Sürekliliğin Benzersiz Biçimleri, <http://evvel.org/umberto-boccioni-kimdir>, 30 Kasım 2018.
- [112] Krauss, R., (2002). "Mekâna Yayılan Heykel", Sanat Dünyamız, 82: 103-110.
- [113] Ahmet, Ö. ve AKYÜZ, U., (2016). "Kinetik Heykel Sanatı Öncüleri", Akdeniz Sanat Dergisi, 9.
- [114] Uz, N., (2012). "Sanatta Yeni Arayışlar Ve Kinetik Heykel", Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi, 1: 1047-1056.
- [115] Gabo, N., <https://tr.pinterest.com/pin/440297301056406508/>, 30 Kasım 2018.
- [116] Duchamp, M., Bisiklet Tekerleği, <https://eventnstuff.wordpress.com/tag/mona-lisa/>, 28 Aralık 2018.
- [117] Bulat, M. Bulat, S. ve Aydın, B., (2013). "Alexander Calder'in Açık Yapıtları (1898–1976)", Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 31-49.
- [118] Cadler, A., Turuncu Balık - Boyalı Metal Mobil, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/28731>, 20 Kasım 2018.
- [119] Cadler, A., Civalı Çeşme, <http://mietwagenspanien.blogspot.com/2011/08/>, 17 Kasım 2018.
- [120] Ganson, A., Fragile Mandeline's, <http://freesongs4u.info/ch/Ganson.chan>, 18 Kasım 2018.
- [121] Serra, R., Zamanın Maddesi, <https://news.artnet.com/market/richard-serra-most-expensive-artwork-491903>, 10 Şubat 2018.
- [122] Harvey, D., (1989). The Condition of Postmodernity, Sage Publication, London. Çeviren: Savran, S., (1997). Postmodernliğin Durumu, Metis Yayınları, İstanbul.
- [123] Aydoğan, K.E.B., (2008). "Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Performans Sanatı", Art-e Sanat Dergisi, 1.
- [124] Nalbantoğlu, F., (2012). "Performans Sanatı, Teknoloji İle İlişkisi ve Sahne Sanatları Eğitimindeki Rolü", Art-e Sanat Dergisi, 5: 199-207.

- [125] Martinez, E.H.V. ve Demiral, A., (2014). "20. ve 21. YY. da Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı", Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi, 6.
- [126] Klein, Y., Mavi Dönemin Antropometrisi, <http://naturtreenspicerx.pw/Yves-KLEIN-Conceptual-Art-New-Realism-Blue-FC-5-Yves.html>, 20 Eylül 2018.
- [127] New Horizon for News Sina English, Painting with her body, <http://english.sina.com/culture/p/2015/0526/814150.html>, 20 Kasım 2018.
- [128] Bourgeois, Y., Zamanın Mekaniği, https://www.youtube.com/watch?v=vNWWsf_NR4E, 13 Aralık 2018.
- [129] Pallasma, J., (2005). The Eyes of the Skin, Second Edition, John Wiley&Sons, New Jersey.
- [130] Özbek, D.A., "Beden Etkileşimli Mekan Tasarımı", The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 8: 133-142.
- [131] Sloterdijk, P., (1988). Critique of cynical reason, University of Minnesota Press, Minnesota.
- [132] Erkartal, P. ve Ökem, H., (2015). "Mimari Tasarımda Dokunma Olgusu Ve Dokunsal Haritalamaya İlişkin Bir Alan Çalışması", Megaron, 10: 92-111.
- [133] Aras, L., (2012). Genus Loci Doğu ve Batının Birleşiminde Yerin Ruhü, Yapı endüstri Merkezi Yayınları, Ankara.
- [134] Doesburg, T.V., Laubette Cafe, <https://www.arkitektuel.com/cafe-laubette/>, 20 Kasım 2018.
- [135] Doesburg, T.V., Trasverline Comp., <https://www.ebay.co.uk/itm/1925-THEO-VAN-DOESBURG-contr-a-composition-of-dissonances-xvi-POSTER-24X36-/191724466701>, 20 Kasım 2018.
- [136] Enka Engineering for a Better Future, Kuntsevo Multifunctional Trade & Business Center, <https://www.enka.com/portfolio-item/kuntsevo-multifunctional-trade-business-center/>, 13 Eylül 2018.
- [137] Partnership, J., "Kuntsevo Plaza", <https://www.ierde.com/places/detail/kuntsevo-plaza>, 20 Eylül 2018.
- [138] Scheja, G., (1963). "Soyut Resmin Sanat Ve Düşünce Bakımından Temelleri", İstanbul Üniversitesi Felsefe Arkivi Dergisi: 51-64.
- [139] Kandinsky, W., Kompozisyon VIII, <https://artsummary.com/2017/02/09/visionaries-creating-a-modern-guggenheim-at-solomon-r-guggenheim-museum-february-10-september-6-2017/>, 14 Ekim 2018.
- [140] Hadid, Z., Vitra Yangın İstasyonu, <https://archello.com/project/vitra-fire-station>, 13 Kasım 2018.
- [141] Hadid, Z., Vitra İtfaiye İstasyonu, <http://www.zaha-hadid.com/architecture/vitra-fire-station-2/>, 18 Ekim 2018.

- [142] Abdullah, A. Said, I. ve Ossen, D., (2013). "Zaha Hadid's techniques of architectural form-making", Open Journal of Architectural Design, 1: 1-9.
- [143] Mertins, D., (2006). "The Modernity of Zaha Hadid", Departmental Papers (Architecture), 8.
- [144] Hadid, Z., Süprematist komp ve Vitra Fire Station, <https://artitecturesite.wordpress.com/2016/03/08/vitra-fire-station-and-supermatism/>, 20 Ekim 2018.
- [145] Hadid, Z., Vitra İtfaiye İstasyonu rölyef maketi, <https://www.pinterest.co.kr/pin/557390891362869385/>, 20 Eylül 2018.
- [146] Eisenman, P., Galiçya Kültür Şehri, <https://eisenmanarchitects.com/City-of-Culture-of-Galicia-2011>, 21 Kasım 2018.
- [147] Eisenman, P., Galiçya Kültür Şehri, <https://ilovetheorytoo.wordpress.com/2018/04/12/68/>, 23 Eylül 2018.
- [148] Civelek, Y., (2017). "(Post) Modern Bir Mit Olarak İzgara: Eisenman'ın Kavramsal Mimarlığının Başı ve Sonu", Sanat Yazıları, (37):209-228.
- [149] Burri, C.d., Deprem Anıtı, <https://www.cruisebe.com/gibellina-trapani-italy>, 20 Eylül 2018.
- [150] Jones, D., Re-creating tatlin's tower, <http://www.dixonjones.co.uk/projects/re-creating-tatlins-tower/>, 03 Şubat 2019.
- [151] Artun, A., Formların Siyaseti Ve Tatlin Kulesi, e-skop Sanat Tarihi Eleştiri, <http://www.e-skop.com/skopbulten/rus-avangardi-formlarin-siyaseti-ve-tatlin-kulesi/2748>, 20 Kasım 2018.
- [152] Murtinho, V., (2017). "A revolutionary Monument: the Tatlin Tower", Metálica International: 18-24.
- [153] Gezer, Ö., (2017). "Sanat Siyaset İlişkisi: Propaganda ve Protesto", İdil Dergisi, 6: 3091-3110.
- [154] Ziggurat, Zigurat una torre cuya cumbre tocaba el cielo, <https://crecientefertil.wordpress.com/2013/03/18/zigurat-una-torre-cuya-cumbre-tocaba-el-cielo/>, 20 Ekim 2018.
- [155] Vida, <https://www.istockphoto.com/tr/vekt%C3%B6r/screw-set-isometric-drawing-gm516762090-85374533>, 20 Eylül 2018.
- [156] Mendelsohn, A., (2016). Painting for the Guggenheim: Zaha Hadid's Exhibition Design Process, <https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/painting-for-the-guggenheim-zaha-hadids-exhibition-design-process>, 04 Şubat 2018.
- [157] Hadid, Z., The Great Utopia, <http://monochromatic-axonometric.blogspot.com/2017/01/the-great-utopia.html>, 21 Mart 2018.
- [158] Libeskind, D., Berlin Yahudi Müzesi, <https://www.pinterest.com.au/pin/109071622200339109/>, 28 Ağustos 2018.

- [159] Heynen, H., (1999). Architecture and Modernity: a Critique, MIT Press, Cambridge. Çeviren: Bahçekapılı, N. ve Öğdü, R. (2011). Mimarlık ve Modernite, Bir Eleştiri, Versus Yayınları, İstanbul.
- [160] Libeskind, D., (1991). Countersign, Academy Editions, London.
- [161] Hisarlıgil, B.B., (2008). "Martin Heidegger'de "Mekan" Düşüncesi: Hermeneutik-Fenomenolojik Bir Yaklaşım", Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1: 1-13.
- [162] Yakın, B., (2015). "Tasarım Sürecinde Eskiz ile Biçim-İçerik Sorgulama ve Çözümlenmeleri: Bir Durum Analizi", Sanat ve Tasarım Dergisi, 1.
- [163] Tschumi, B., Parc de La Villette, <https://thepinterest.eu/paris-parcs-jardins-19-timographie360timographie360.html>, 20 Ekim 2018.
- [164] Tschumi, B., Parc de La Villette, <https://tr.pinterest.com/zaklawson2/urban-drawing/>, 15 Eylül 2018.
- [165] Tschumi, B., Parc de La Vilette, <https://chicago2050.files.wordpress.com/2014/01/le-fresnoy-presentation1.pdf>, 18 Aralık 2018.
- [166] Tschumi, B., Parc de La Villette, <http://arsalive.blogspot.com/2015/09/topo-atc-tschumi-piano-kapoor.html>, 28 Aralık 2018.
- [167] Tschumi, B., Pinterest, Parc de La Vilette <https://www.pinterest.com/pin/493636809141223626/?lp=true>, 23 Kasım 2018.
- [168] Tschumi, B., Pinterest, Parc de la Vilette <https://tr.pinterest.com/zaklawson2/urban-drawing/>, 28 Ocak 2019.
- [169] Berlin Duvarı Haritası, <https://www.pinterest.com/pin/815573813740159209/?lp=true>, 13 Ekim 2018.
- [170] Brown, W., (2010). Walled States, Waning Sovereignty, MIT Press, Cambridge. Çeviren: Ayhan, E., (2011). Yükselen Duvarlar Zayıflayan Egemenlik, Metis Yayınları, İstanbul.
- [171] Danto, A.C. Demirsü, Z. ve Acar, B., (2010). Sanatın Sonundan Sonra: Çağdaş Sanat Ve Tarihin Sınır Çizgisi, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- [172] Mauer, B., Chronik Der Mauer, Kleinmachnow, Am Buschgraben, <http://www.chronik-der-mauer.de/grenze/182035/kleinmachnow-am-buschgraben>, 20 Ekim 2018.
- [173] Berlin'de Sakız Duvarı, <http://www.hurriyet.com.tr/seyahat/cigenmis-sakizlarla-dolu-duvar-40453459>, 28 Ocak 2019.
- [174] Berlin Duvarı İzleri, <http://carwiringdiagram.herokuapp.com/post/verlauf-der-berliner-mauer>, 20 Ekim 2018.
- [175] Berlin Anıtına giden iz, <https://www.berlin.de/museum/3109351-2926344-gedenkstaette-berliner-mauer.html>, 28 Şubat 2018.

- [176] Koolhaas, R., Ruhr Havzası, Zollverein, <http://www.arkitera.com/haber/5160/komur-ve-celikten-kultur-endustrisine-bir-donusum-hikayesi--ruhr-bolgesi->, 20 Ocak 2018.
- [177] Halil, D., (2013). "Küreselleşmenin Kentsel Dönüşüm Anlayışı ve Aykırı Bir Örnek Ruhr Havzası Örneği", Kent Akademisi, 5: 40-51.
- [178] Aslantaş, Ç., (2018). Ruhr Müzesi: Benzersiz Varoluş, <https://xxi.com.tr/i/ruhr-muzesi-benzersiz-varolus>, 21 Ekim 2018.
- [179] Kömür, <https://www.halkbankkobi.com.tr/NewsDetail/TTK-nin-komur-uretimi-dustu/5885>, 13 Aralık 2018.
- [180] Metalist consultants Limited, <https://metalist.co.in/casting-solidification/>, 23 Ekim 2018
- [181] Koolhaas, R., Zollverein, Detail, <https://www.detail-online.com/article/ruhr-museum-14210/>, 23 Aralık 2018.
- [182] Taş, su ve ışıkla iyileşmek: Die Therme Vals, Wellnes, <http://www.turkeyspa.ws/design/item/214-die-therme-vals/214-die-therme-vals.html?showall=1>, 13 Ağustos 2018.
- [183] Norberg Schulz, C., (1979). Genius loci: towards a phenomenology of architecture, Rizzoli, New York.
- [184] Bilgin, İ., (2016). Mimarın Soluğu: Peter Zumthor Mimarlığı Üzerine Denemeler, Metis Yayınları, İstanbul.
- [185] Spier, S., (2001). "Place, Authorship And The Concrete: Three Conversations With Peter Zumthor", Arq: Architectural Research Quarterly, 5: 15-36.
- [186] Öktem Erkartal, P. ve Ökem, H.S., (2015). "Mimari Tasarımda Dokunma Olgusu ve Dokunsal Haritalamaya İlişkin Bir Alan Çalışması", Megaron Dergisi, 10.
- [187] Crisman, P., "The Magic of The Real: Material and Tactility in the Work of Peter Zumthor", University of Virginia.
- [188] İsviçre'nin Alpleri, Tamzaratur, <http://www.tamzaratur.com/tours/switzerland/zurich-ivricre/ivricre-Alpleri>, 20 Ekim 2018.
- [189] River on the Stones, <https://in.pinterest.com/pin/759701030866658508/?!p=true>, 20 Ekim 2018.
- [190] Future Workplace, Welche Innovationen das Arbeiten in 2018 Verändern, <https://www.hamburgmediaschool.com/assets/documents/Forschung/InnoLab/Future-Workplace-Report.pdf>, 13 Ekim 2018.
- [191] Pinterest, Zumthor'un Eskizleri, <https://www.pinterest.cl/pin/352547477064943646/>, 18 Aralık 2018.
- [192] Slideshare, Malzemedeki Işık, <https://www.slideshare.net/dioannamendoza15/peter-zumthor-and-christian-kerez>, 12 Mayıs 2018.

[193] Ergüven, M., (1992). Yorumla Doğru, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.



20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE YAŞAM VE SANAT DİZİNİ

20. yüzyıldan günümüze sanat ve yaşamdan izler, tarihsel dizin üzerinden aktarılarak
Çizelge A.1'de aktarılmıştır.



Almanya'nın Polonya'yı işgal etmesiyle

2. Dünya Savaşı patlak verir.

Almanya'nın teslim olması ile savaşın sona ermesi

dejenere sanat

İç Savaş başlar.

Alman Şansölyesi



İsrail Devleti kuruldu.

Almanya'nın SSCB'yi işgali

Sovyet Birliğinde ilk hidrojen bombası denendi.

Berlin Duvarı inşa edildi. Nasa Kuruldu.

Yuri Gagarin ilk insanlı uzay yolculuğunu yaptı.

ABD, Hiroşima ve Nagazaki'ye atom bombası attı.



Amerikan askerleri Vietnam'a girdi.

Kubric'in 200 Bir Uza Destanı filmi yayınlandı.

"Çiçek Çocuklar"

Vietnam'a açılan savaşa karşı örgütlendi.

ABD aya ilk adımı atar.

Jhon Berger "Görme Biçimleri" yayınlandı.



Çernobil'de nükleer bir facia yaşandı.

Jean-François Lyotard'ın "Postmodern Durum" kitabı yayımlandı.

Jean Baudrillard'ın "Simülakr ve yayımlandı.

Steven Spielberg'in "E.T. filmi çıktı.

1 2 3 4 5 6 7 8 9

1 2 3 4 5 6 7 8 9

1 2 3 4 5 6 7 8 9

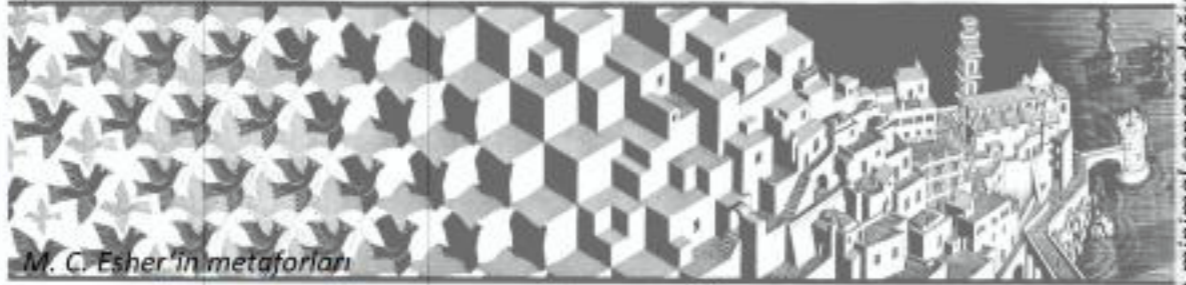
1 2 3 4 5 6 7 8 9

1 2 3 4 5 6 7 8 9

1 2 3 4 5 6 7



Resmi ve Merzbau



M. C. Escher'in metaforları



Mondrian, Boogie Woogie

Paris Dünya Fuarı kapsamında İspanya Pavyonu'nda sergilendi

Pollock otomatik resim anlayışını kırarak yeni üslubunu yaratmıştır.



New York Paris'ten avangard sanat ünvanını alır.



Yves Klein, interdisipliner sanat



Joseph Kosuth "Bir ve üç sandalye"

Ganson, Kırılğan Makine



Performans Sanatı öne çıkmıştır.

Noguchi, Enerji Boşluğu



Kimlik politikaları sanatı ortaya çıkmıştır.

20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE YAŞAM VE MİMARLIK DİZİNİ

20. yüzyıldan günümüze mimarlık ve yaşamdan izler, tarihsel dizin üzerinden aktarılarak Çizelge B.1’de aktarılmıştır.

Çizelge B.1 20. Yüzyıldan Günümüze Yaşam ve Mimarlık Dizini



ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı : Esin YILMAZ
Doğum Tarihi ve Yeri : 08.03.1991 - Kocaeli
Yabancı Dili : İngilizce
E-posta : esinyilmaz3@gmail.com

ÖĞRENİM DURUMU

Derece	Alan	Okul/Üniversite	Mezuniyet Yılı
Yüksek Lisans	Mimari Tasarım	Yıldız Teknik Üniversitesi	2019
Lisans	Mimarlık	Yıldız Teknik Üniversitesi	2014
Lise	Fen Bilimleri	Yahya Kaptan Anadolu Lisesi	2008

İŞ TECRÜBESİ

Yıl	Firma/Kurum	Görevi
2017-halen	Yıldız Teknik Üniversitesi	Araştırma Görevlisi
2016-2017	Bitlis Eren Üniversitesi	Araştırma Görevlisi
2014-2015	BRN Mimarlık	Şantiye Şefi

YAYINLARI

Bildiri

1. Kalay, R., Yılmaz, E. ve Heyik, M. A., (2017).“Yapı Kültüründe Mekânsal Değerlerin Yerel Odaklı Oluşum Süreçleri”, Uluslararası Konferans Doğunun Batısı Batının Doğusu 2, 04-06 Temmuz 2017, Prag.
2. Yılmaz, E. ve Dağgölü, İ.B., (2018). “ In 20th century The Spatialization of Painting Art: Contemporary Architecture”, International Atiner Conference on Architecture 8, 9-12 July 2018, Athens.

Proje

1. Four Seasons Bosphorus Hotel Çikolata Mağazası Uygulaması
2. Merhaba Pastaneleri İmalathanesinin Uygulaması