



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Resim Anasanat Dalı

BİR TANIK OLARAK MEKAN

Gözde MULLA

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2019



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

BİR TANIK OLARAK MEKAN

Gözde MULLA

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2019

Kabul ve Onay

Gözde MULLA tarafından hazırlanan "BİR TANIK OLARAK MEKAN" başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Resim Anasanat Dalı'nda Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı

Prof. Mehmet YILMAZ

Jüri Üyesi (Danışman) Prof. Necla RÜZGAR KAYIRAN

Jüri Üyesi

Prof. Cebraail ÖTGÜN

Jüri Üyesi

Prof. Dr. Berin GÜR

Jüri Üyesi

Prof. Ayşe Sibel KEDİK

Bu çalışma, Hacettepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri tarafından uygun bulunmuştur.

Prof. Dr. Pelin YILDIZ

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

BİR TANIK OLARAK MEKAN

Danışman: Prof. Necla RÜZGAR KAYIRAN

Yazar: Gözde MULLA

ÖZ

Günlük hayatta mekana girmek için açılan kapı, bu teze giriş için bir metafor olarak kullanılır. Mekânla hem kavram hem de biçim olarak karşılaştığımız tez, içerik ve biçim bağlamında mekânın kendisi olarak sunulur. Toplumsal, sosyolojik ve felsefi açıdan bir yapı olarak ele alınan mekân bu tezde boşluk üzerinden kurulan öznel bir yer olan evi temsil eder. Bu ev, bize kapısını açıp içeride yürüme, odalar arasında gezinme olanağı verir. Kimi odaları kapısını açıp girebileceğimiz gibi kimisine içeriye girmeden duvar ya da kapı aracılığıyla tanık oluruz. Metnin kapısı açıldığında, girişten itibaren, kişisel hikâyenin anlatıldığı, olaylar, durumlar, tarihler, örneklerle karşılaşırız. Kapıyı açtığımızda, mekânın tanık olduklarını, mekânın nesnesini ve öznesini görürüz. Boşluğun içinden geçerek evin kapısından içeriye girdiğimiz mekânda ilerleyen tez, aynı kapıdan çıkıp kapıyı kapattığımızda sona erer.

Anahtar Kelimeler: Sanat, mekân, boşluk, ev, kapı, duvar, eşik.

SPACE AS A WITNESS

Supervisor: Prof. Necla RÜZGAR KAYIRAN

Author: Gözde MULLA

ABSTRACT

The door to enter the space in daily life is used as a metaphor for this thesis. The thesis, which we encounter with both space and concept, is presented as space itself in terms of content and form. Social, sociological and philosophical aspects of the space considered as a structure in this thesis based on space represents the subjective place of the house. This house gives us the opportunity to open the door and walk inside and walk through the rooms. Some of the rooms can be opened and opened to the door, some of us through the wall or door without witnessing. When the door of the text is opened, from the introduction, we encounter events, situations, dates, examples where the personal story is told. When we open the door, we see what the space witnesses, the object and subject of the space. The thesis, which passes through the space and passes through the door of the house, ends with the closure of the same door.

Keywords: Art, space, void, home, door, wall, doorsill.

TEŞEKKÜR

Akademik bilgisi ve sanatçı kimliğiyle bana yol gösteren, eğitimim süresince fikir ve düşünceleeri ile desteklerini esirgemeyen, en önemlisi de bana sanatçı gibi düşünmeyi gösteren değerli danışmanım Sayın Prof. Necla RÜZGAR KAYIRAN'a ve bu süreçte emek veren tüm hocalarıma teşekkürlerimi sunarım. Eğitim sürecim boyunca yanımda olan ve her türlü desteği veren aileme, özellikle de tüm saflığıyla yaratma sürecimi olumlu yönde etkileyen Kerem AYDIN'a ve son olarak, sürece dahil olup yardımcı olan arkadaşlarıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım.



Bir yerlerde benimle
olduğunu bildiđim babam,
Mahmut MULLA için...

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iv
İTHAF.....	v
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	vi
GÖRSEL DİZİNİ	xii
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: BOŞLUK OLARAK MEKAN.....	4
2. BÖLÜM: KAPISI ARALANAN MEKAN: EV.....	13
2.1. Evin Boşluklarında Biriken Anlar.....	24
3. BÖLÜM: ARALIK KALAN KAPIYI KAPATIP ÇIKMAK.....	48
KAYNAKLAR	53
ETİK BEYANI.....	57
ORİJİNALLİK RAPORU.....	58
ORİJİNALİTY REPORT.....	59
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	60

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Gözde Mulla. O gün her yer sessizdi. 2019. (Kâğıt üzerine karakalem, 55x75 cm).....	7
Görsel 2. Gözde Mulla. 2017. (Kâğıt üzerine karakalem, 20x100 cm).....	8
Görsel 3. Gözde Mulla, 2017, (Kâğıt üzerine karakalem, 20x100 cm).....	8
Görsel 4. Gözde Mulla, 2017, (Kâğıt üzerine karakalem, 20x100 cm).....	8
Görsel 5. James Turrell. Havada Durmak (Tavan Penceresi Serisi) / Hover (Skylight Series). 1983. (Yerleştirme).....	9
Görsel 6. James Turrell. Apani (Ganzfeld Serisi) / Apani (Ganzfeld Pieces). 2011. (Yerleştirme).....	10
Görsel 7. Micheal Heizer. Kuzey, Doğu, Güney, Batı / North, East, South, West. 1967/2002. (Dia Sanat Vakfı). (Yerleştirme).....	11
Görsel 8. Tom Burr. Sarhoş Emily / Drunk Emily. Sergi görüntüsü. 2014. (Galleria Franco Noero Torino). (Yerleştirme).....	13
Görsel 9. Tom Burr. Tek Gümüş Kapı (bir) / Single Silver Door (one). 2014. (Yerleştirme, ahşap kapı, pleksi ayna, metal ayak. 195x75x53 cm).....	13
Görsel 10. Gözde Mulla. Orada bir yerde benimle. 2018. (Yerleştirme, 20x20 cm).....	14
Görsel 11. Gözde Mulla. 2019. (Kağıt üzerine karakalem, 55x75 cm).....	15
Görsel 12. Rachel Whiteread. Ev / House. 1993. (Sıvı beton püskürtme).....	16
Görsel 13. Rachel Whiteread. Hayalet/Ghost. 1990. (National Gallery of Art, Amerika). (Çelik çerçeve üzerine alçı. 269 x 355.5 x 317.5 cm).....	17
Görsel 14. Gözde Mulla. Kapı arkası düşleri. 2017. (Kağıt üzerine karakalem. 25x25 cm).....	18
Görsel 15. Gözde Mulla. Neredeyim? 2017. (Kağıt üzerine karakalem. 25x25 cm).....	19
Görsel 16. Gözde Mulla. Yastığım nerede? 2017. (Kâğıt üzerine karakalem, 25x25 cm).....	19
Görsel 17. Gözde Mulla. 2017. (Kâğıt üzerine karakalem, 20x100 cm).....	20
Görsel 18. Gözde Mulla. 2017. (Kâğıt üzerine karakalem, 20x100 cm).....	21

Görsel 19. Johannes Vermeer. Aşk Mektubu / The Love-letter. 1670. (Rijks Müzesi, Amsterdam). (Tuval üzerine yağlıboya, 44x38,5 cm).....	22
Görsel 20. Füsun Onur. Resimde Üçüncü Boyut İçeri Gel. 1981. (Yerleştirme, tahta, boyalı ip, sünger, kumaş ve payet. 275 x 300 x 210 cm).....	23
Görsel 21. Füsun Onur. Resimde Üçüncü Boyut İçeri Gel. (Detay).....	23
Görsel 22. Gözde Mulla. 2019. (Yerleştirme, kapı kolu, fotoğraf, kırılmış duvar,).....	24
Görsel 23. Rachel Whiteread. Kapı / Due Porte. 2016. (Lorcan O'neill Galeri, Roma, İtalya). (Reçine, 250x124x28 cm).....	25
Görsel 24. Kim Ki-duk, İlkbahar, yaz, sonbahar, kış... ve ilkbahar, 2003.....	26
Görsel 25. Gözde Mulla, 2018, (Dijital baskı, 30x55 cm).....	27
Görsel 26. Gözde Mulla, 2018, (Dijital baskı, 30x55 cm).....	27
Görsel 27. Gözde Mulla, 2018, (Dijital baskı, 30x55 cm).....	28
Görsel 28. Gözde Mulla, Arada, Orada, Şurada, Burada serisinden, 2017, (Kağıt üzerine karakalem, 25x25 cm).....	29
Görsel 29. Gözde Mulla, Arada, Orada, Şurada, Burada serisinden, 2017, (Kağıt üzerine karakalem, 25x25 cm).....	29
Görsel 30. Gözde Mulla Arada, Orada, Şurada, Burada serisinden, 2017, (Kağıt üzerine karakalem, 25x25 cm).....	30
Görsel 31. Gözde Mulla, Arada, Orada, Şurada, Burada serisinden, 2017, (Kağıt üzerine karakalem, 25x25 cm).....	30
Görsel 32. Gözde Mulla, Arada, Orada, Şurada, Burada serisinden, 2017, (Kağıt üzerine karakalem, 25x25 cm).....	30
Görsel 33. Gözde Mulla, Arada, Orada, Şurada, Burada serisinden, 2017, (Kağıt üzerine karakalem, 25x25 cm).....	30
Görsel 34. Marcel Duchamp, Kapı:11 / Porte: 11, 1927,.....	31
Görsel 35. Gözde Mulla. Eşik. 2019. (Tek kanallı video, 58").....	32
Görsel 36. Ulay ve Marina Abramoviç. Ölçülemez Şey / Imponderabilia. 1977. (Performans).....	34
Görsel 37. Lars von Trier, Dogville, 2003. (Sinema filmi).....	35
Görsel 38. Lars von Trier, Dogville, 2003. (Sinema filmi).....	36

Görsel 39. Rene Magritte, 1935, Öngörülemeyen Tepki / La Reponse Imprevue, 82x54,4 cm. Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Brüksel.....	37
Görsel 40. Rene Magritte, 1935, Manzara Aşkı / La Perspective Amoureuse, Tuval üzerine yağlıboya, 116x81,5 cm.....	37
Görsel 41. Joel Shapiro. 1974. İsimsiz / Untitled. (Dökme demir, 6 5/8 x 16 x 15 3/4 inç).....	40
Görsel 42. Hale Tenger. Biz burada çok hafifiz / We're so lightly here. 2009. (Bronze, akrilik, emaye, 54x47x15 cm).....	41
Görsel 43. Gözde Mulla. Bir rüyanın sabahında. 2019. (Yerleştirme, yatak, örtü, halı, alçı, 90x190x25 cm).....	42
Görsel 44. Joel Shapiro. İsimsiz / Untitled. 1974. (National Gallery of Australia, Canberra). (7,9 x 3,2 x 3,4 cm).....	43
Görsel 45. Hale Tenger. Sandık Odası. 1997. (3 odalı yerleştirme, buluntu nesnelere, yatak, lamba, halı, perde, vb.).....	44
Görsel 46. Hale Tenger. Sandık Odası. 1997. (3 odalı yerleştirme, buluntu nesnelere, yatak, lamba, halı, perde, vb.).....	45
Görsel 47. Gözde Mulla, 2019, Bir yerlerde, Kâğıt üzerine karakalem, 21x14 cm.....	48
Görsel 48. Gözde Mulla, 2019, Alçı yerleştirme. 7,5 x 7,5 x 0,3 cm.....	50
Görsel 49. Gözde Mulla, 2019, Sessizlik etrafta dolaşıyordu. Kâğıt üzerine karakalem, 55x75 cm.....	51

GİRİŞ

Hiç bilmediğiniz bir mekana gireceğinizi düşünün. Oraya dair hiçbir fikre sahip değilsiniz. Kapısında durduğunuz yer sizin için önce bir boşluktur. İlk bölümde temellendirilen ve metnin genel çerçevesini oluşturan kavramlardan biridir boşluk. Mekan bu boşlukla başlar ve ona dair söyleyecek çok şey vardır. Boşluk, içinde her şeyi barındırır; ses, sessizlik, insanlar, düşler, sözcükler, nesnelere.

Mekanın kavramsallaştırılma süreci kişisel deneyim ile birlikte öznel bir alana çekilir. Bu kişisel deneyim süreci 'ben' zamiriyle ifade edilirken, sürece okur dahil edilerek mekanın içinde beraber yürüme olanağı bir metafor olarak yaratılır. Metin içinde ilerlerken karşılaştığımız sanatçılar, filozoflar, mimarlar ve yazarlar bize mekan, boşluk ve eşik kavramları çerçevesinde bir referans alanı sunar. Mekansal ilişkiler ve üretilen yapıtlar hem biçimsel hem de bağlam olarak boşluk etrafında konumlanır. İlk bölümde sözü edilen boşluk içinde yol aldığımız bir mekan olarak karşılık bulur. Burada tarihsel süreçte önemli kırılmalar yaratmış olan sanatçılar ve yapıtları ile karşılaşırız.

Boşluk hem mekânsal hem de zihinsel olarak bir yer olarak ele alınır. Bununla birlikte bizi bir sonraki bölüm olan eve ulaştıran bir eşiktir. Bir geçiş alanı olan bu boşluğu yürüdüktan sonra ulaştığımız yer 'ev'dir. Bu tez kapsamında sınırlandırılan mekan kavramı, ikinci bölümde söz edilen 'ev'e indirgenir. Hem kavramsal hem de biçimsel anlamda metne dahil edilen ev, öznel hesaplaşmaların yaşandığı bir mekan olarak kapısını açar. Metin içinde yol alırken karşılaştığımız her kapı da mekanın tanıklığına açılan bir eşiktir.

Metnin yazınsal bağlamı, içinde yaşanan ev, üretim süreci ve çocukluk anıları ile bağlantılı olarak kurgulanır. Bu bağlamdan hareketle tez kapsamında düzenlenen sergi, içinde yaşanan bu evde gerçekleştirilir. Kapının dışı ne kadar tekinsiz ve tedirgin edici ise içerisi bir o kadar korunaklıdır. Evin kapısını açıp içeriye girdiğimiz andan itibaren en iyi tanık, bir hafıza alanı, benlik mekanı, öznel bir yaşam alanı ile buluşuruz.

İçindekiler ve dışındakiler ile oluşan mekanın bize tanıklık ettiği yerlerden biri olan ev, tez boyunca bize içinde yürüme olanağı verir. Evin boşluklarına yerleşen anlar ve çocukluk anılarının izleriyle karşılaştığımız yapıtlar, mekanın tanıklığını ifade eder.

Ev, bir hafıza alanıdır. Her odasına anlar ve anların yerleştirildiği yerdir. Dışa karşı bir iç olarak ev, duvardaki bir boşluk olan kapı üzerinden kendi bağlamını kurar. Kapıyla kurulan bu bağlam eşik kavramı çerçevesinde genişletilir. Eşik; arada olma, ne orada ne burada olma durumu ile karşılaşılır.

Yapıtlara ve bu yapıtların üretim sürecine tanıklık eden bir mekan olarak sunulan evin köşelerinde, kapı arkalarında, boşluklarda karşılaştığımız hafıza alanları yürüyüş rotasını belirler. Evin içine yerleştirilen yapıtlarla beraber anılar mekanın belleğini oluşturur. Bu belleğin içinde barındırdığı sesler, kokular ve nesnelere, anları işaret eder. Tezin kapağının açılmasıyla beraber içine girilen boşluk, eve giden yolda ve evin içinde geçilen her eşik kişisel bir hikayenin parçalarıdır.

Eve girdiğimiz andan itibaren boşluk ve doluluk karşıtlığının mekânsal anlamda sürece yansıdığına tanık oluruz. Geniş bir alana yerleşen nesne, koku ve ses bu mekana, bu eve aittir. İçine girdiğimiz bu evdeki tanıklığımız çıkmak için geldiğimiz aynı kapıda son bulur. Mekanda bıraktıklarımız (izler, sesler, kokular) bir yanda dururken, mekandan aldıklarımız (zihnimizdeki boşluğu dolduran imgeler, nesnelere) ile birlikte evden çıkmak için kapıya yöneliriz. Yapıtların üretim aşaması ve içinde yaşanan evdeki zamansal akış metindeki kavramsal çerçeve ile birlikte paralel olarak yol alır. Tezin bittiği dönem, gündelik hayattaki yol ayrımlarından biridir ve mekandan taşınma durumu ile temsil edilir.

Metnin akışında süren 'ben' ve 'biz', son bölüme gelindiğinde mekandan farklı şekillerde ayrılır. 'Ben'in evden ayrılması, evden taşınmak ve başka bir hayata, başka bir mekana doğru yola çıkmak olarak alınırken 'biz'in evden ayrılması okuyucuya bırakılır.

Teze giriş için kullandığımız kapı artık çıkmak için döndüğümüz bir eşiktir. Son bölüme geçtiğimiz bu eşik, evden ayrılırken bıraktığımız izlerden oluşur. İçinde yaşarken biriktirdiğimiz anlar, evden çıkma vakti geldiğinde eşikin diğer tarafında,

içeride kalır. 'Ben' için yaşamın ve üretim sürecinin önemli bir parçası olan ev bir yabancı olan okuyucu ve izleyici için kolayca çıkıp gidilecek bir yere dönüşür. Kapıyı kapatıp çıkarız.



BÖLÜM 1: BOŞLUK OLARAK MEKAN

Mekana dair her şey boşlukla başlar. Sınırları olan bir boşluktur mekan. Gireriz, çıkarız, açarız, kapatırız, geçeriz, kalırız, kilitleriz, taşınırız, yerleşiriz ve daha birçok şey yaparız. Metnin kapısına varmadan önce boşlukta yürümeye başlarız. Burası, mekan ve boşluk kavramlarından söz etmek ve birkaç referans noktası bulmak açısından yavaş yürünmesi gereken bir alan. Boşluğa (bu alana) adım atar atmaz Ahmet Cevizci bize boşluk kavramının İlkçağa dayandığını söyler. “İlkçağ Yunan Felsefesi’nde, atomcuların, ‘varlık’ adını verdikleri, ezeli, ebedi, maddi ve bölünemez atomların içinde hareket ettiklerini varsaydıkları boş mekan” olarak tanımlandığını ekler (Cevizci, 1999, s.158). Felsefe Sözlüğü kitabını elinde tutan Ahmet Cevizci Descartes’in atomcuların boşluk, her ne türden olursa olsun hiçbir niteliğe, hiçbir güce ve hiçbir potansiyele sahip olmadığı, içinde mutlak olarak hiçbirşeyin bulunmadığı boş mekan görüşlerine karşı çıktığından söz eder (1999, s.158). Boşluk kavramıyla beraber, içinde yürüdüğümüz boşluğu bir taraftan anlamlandırmaya diğer taraftan sorgulamaya başlarız. Boşlukta attığımız her adım siliniyormuş gibidir. Ayağımızı bastığımız yere odaklanmış yürürken içinde bulunduğumuz boş mekanın Descartes’in kulağımıza fısıldadığı gibi sadece maddi (res extensa), geometrik bir yapı olmadığını algılarız. Türkçe sözlükteki anlamı “bulunulan yer” olan mekan kavramı, bir iç olarak ‘ev’, ‘yurt’, dış olarak ise ‘uzay’ anlamlarını barındırır. Felsefe Sözlüğü’nde yer alan mekan kavramı ise, “Varolanların içinde yer aldığı, tüm sınırlı büyüklükleri içine alan uçsuz bucaksız büyüklük. Boşluk, hiçlik durumu. Sınırsız ortam, sonsuz büyük kap ya da hazne. Üç boyutu, yani eni, boyu ve derinliği olan hacim.” olarak tanımlanır (Cevizci, 1999, s.583). Zihnimizde kendine yer bulmaya çalışan mekan ve boşluk kavramları içinde yürüdüğümüz boşluğu unutturuyor. Adımlarımızı yavaş yavaş ve daha temkinli atmaya çalışırken bir ses işitiyoruz. Birkaç adım geriye gittiğimizde bize mekan kavramı ile ilgili bilgi verebilecek olan en önemli isimlerden birini görüyoruz, Zeynep Sayın. Mekan sözcüğün geldiği kök ve uzam kavramından nasıl ayrıldığına dair bir bilgi aktarıyor.

Arapça, kevn masterından. Olmak, oluşmak, var olmak, ortaya çıkmak demek. Kuran-ı Kerim’deki “kun” emrinde olduğu gibi kainat da aynı kökten, imkan da. O nedenle uzay, uzam ve mekan sözcüklerini ayırtmak gerekir. Uzay, Türkçe’de bütün varlıkları her yandan kaplayan sonsuz boşluk –feza- anlamına gelir. Bütün gök cisimlerinin içinde bulunduğu büyük oylumu ifade etmektedir. Hint-Avrupa dil

aileleri Türkçe'nin yaptığı uzay ve uzam ayrımını tanımaz, çünkü uzam bir hacmin uzayda doldurduğu yer –vüsat- demektir. Bu nedenle sanat uzayından ya da ortamından değil, uzayda –ve modernizm sürecinde ayrılmış olan bütün diğer alanların arasında- açılan bir sanat uzamından söz ediyorum. Mekan ise bütün bu çağrışımların ötesinde aynı zamanda bulunulan yer, mahal, topos, ev, yurt anlamına geliyor. Örneğin ev uzamından değil, ev mekanından söz ediyoruz. Bu nedenle Yunanca “mekan” sözcüğü bulunmasa bile, Aristoteles'in *dynamis* anlayışından söz ederken madde mekanından söz ediyorum (Sayın, 2015, s.313).

Gündelik hayatın bir parçası olan mekan, fiziksel, zihinsel ve toplumsal alan olarak biçimlenir. “Bunların her biri diğerini içerir, ortaya koyar ve varsayar” (Lefebvre, 2014, s.45). Bu alanlar arasında bedenimiz aracılığıyla bir iletişim vardır. Adile Arslan Avar, Lefebvre'in üçlü mekan diyalektiği üzerine yazdığı makalesinde mekansal yer değiştirmelerden şu sözlerle bahseder;

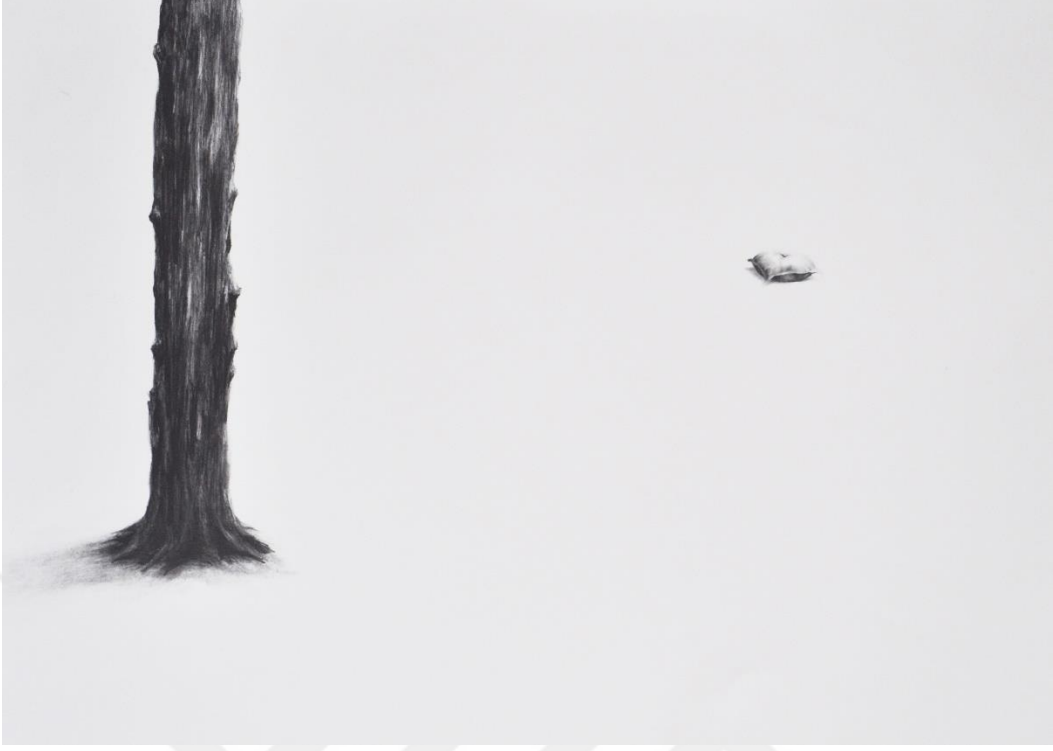
İster Einstein sonrası matematik ve fiziğin “zamanmekan”ı olsun, ister sosyal bilimlerin mevcut iş bölümüne göre tanımlanmış coğrafi, ekonomik, politik, global mekanlar, ister “mimari, plastik” ya da “edebi mekan”, “metinsel mekan”, “resim mekanı” gibi ayrımlar olsun, “mekan”ın çok farklı kullanımları ve kavramlaştırılmaları, en fazlasından ideolojik amaçlara hizmet eder. Bu, sadece mekanın farklı boyutlarının ayrı ayrı ele alınmalarından kaynaklanmaz. Parçalanma ve kavramsal yer değiştirmelerin ayırt edici özelliği, ideolojik olmalarıdır (2009, s.8).

Genel bir mekan bilimi geliştirmenin olanaksız ve yanlış olduğunu belirten İngiliz sosyolog Urry ile karşılaştığımızda, bize mekanın tek başına genel etkiler taşımadığı için mekansal olanın toplumsal olandan ayrılamayacağını ifade eder. O'na göre yalın “mekan” yoktur, sadece farklı türden mekanlar, mekansal ilişkiler veya mekansallaşmalar vardır (1999, s. 97). O halde mekansal ilişkiler, toplumsal alan ve özel alanlarda farklı biçimlerde ifade bulur. Bu farklılık da tamamen nesnelere özel karakterine bağlıdır. Böylelikle mekansal ilişki, genel bir etkiyle sınırlandırılmaz; sadece söz konusu nesnelere belirli ayırt edici özellikler ya da güçler taşımaları sonucu dönüşür. Her mekanın kendine ait nesnesi vardır. Toplumsal alanlara ait nesnelere özel alana ait nesnelere biçimsel olarak benzer olsa da içerik olarak, yani bizim onlara yüklediğimiz anlam ve duygu bakımından farklıdır. Bir tanık olan mekan, toplumsal alanda gördüğü nesnelere özel alanda gördüğü nesnelere orada yaşayanlar aracılığıyla birbirinden ayırır. İçindeki nesnelere, kişilere ve yaşanan süreçleri gösteren bu mekanı, Lefebvre orada (mekanda) bulunanla sınırlandıran, bedeni ve duyuları içerdiği için hakim, kapsayıcı olduğunu öne süren Kartezyen düşüncenin aksine beden ve duyguların da etkin bir eleman olduğunu, hatta bedenin tek başına mekanın kendisi olduğunu savunduğunu anlatır (Lefebvre,

2015, s. 33). Bu durumda mekan, Lefebvre'ye rastladığımız yerde dönüşüme uğrar. Artık sadece bir tanık değil aynı zamanda öznenin kendisidir.

Mekanlar, toplumsal alanlar ve özel alanlar olarak biçimlenirken mekanı oluşturan unsurlardan biri de bu mekanların nesnelere (içindekiler) arasındaki, mesafe, süreklilik gibi ilişkilidir. Gündelik hayatı inceleyen Fransız sosyolog ve felsefeci Henri Lefebvre ile yürüyüşümüz bir hayli uzun sürdü. Bize “insanın gündelik hayatın içinde ve gündelik yaşam aracılığıyla tamamlandığı”ndan söz ediyor. O halde mekan da gündelik hayatın içinde tamamlanır (2010, s. 168). Öyle değil mi? Evet, içinde yaşadığımız ya da önünden geçip gittiğimiz her mekan gündelik hayatın bir parçasıdır. Bazen zaman bazen insan bazen nesneye dönüşür. Mekan, her gün gerçekleştirdiğimiz eylemler ve bu eylemlerde kullandığımız nesnelere biçimlenir

İçinde yürüdüğümüz boşlukta düşüncelerimiz de yürüyor, duruyor ve birbiriyle çarpışıyor. Bir mekan sadece içindeki boş alanlar ile tanımlamayız ya da mekanın sadece dört duvar, tavan ve zeminden oluşan bir geometri olduğundan söz etmeyiz. “Bir çatı evi örtecek, bir bodrum evin temelini oluşturacak ve bir duvar birkaç odayı bölecektir” (Thoreau, 2014, s.88). Mekana dair anlattığımız her şey o yerin nasıl ve ne ile dolu olduğudur. O halde o yere kimlik kazandıran elemanlar, içerideki nesne ve insanın etkileşimidir. Mekanın içine birçok referans noktası yerleştiren Lefebvre ile yürürken, bize mekanın edilgen bir geometri olmadığını hatırlatıyor. Bu bağlamda mekan, bir yanda mekanla temas halinde olan beden ve (beden üzerinden) mekanla ilişki kuran, onu sahiplenen, ona anlamlar ve duygular yükleyen ‘ben’, diğer yanda mekanla birebir ilişki kuran nesne aracılığıyla anlam kazanıyor. Gerek yerleşim alanı olarak gerekse bir etkilenme alanı olarak varlığını sürdüren mekan, aynı zamanda içindekileri de biçimlendiren bir etkiyle konumunu netleştiriyor. Bunları zihnimizde irdelerken birkaç adım sonrasında Alman düşünür Martin Heidegger, mekanı saf yapı olarak görmediğini, onu bir etkileşim ve deneyim yeri olarak gördüğünü ve bu deneyimi dünya-içinde-olmak şeklinde ifade ettiğini söylüyor. “İnsanın, yer ile olan ilişkisini anlamamızı sağlamaktadır.” diye ekliyor (Hisarlıgil, s.31, <https://bit.ly/2lxG04c>). Geriye dönüp bakınca aslında Descartes’la beraber Kartezyen aklın özneyi içinden çekip aldığı ve salt geometri olarak bıraktığı mekan, Descartes’ten sonra edilgen bir geometri olmaktan çıkıp öznesini ve nesnesini arayan bir yapıya dönüştüğünü görüyoruz.



Görsel 1. Gözde Mulla. O gün her yer sessizdi. 2019. (Kağıt üzerine karakalem, 55x75 cm).

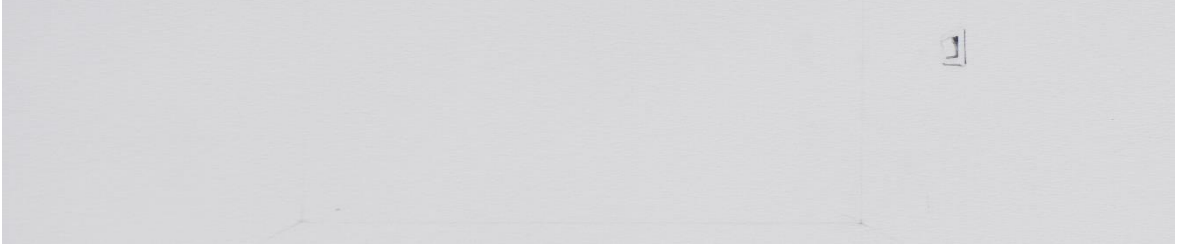
Aksu Bora, Heidegger'den bize aktarırken, mekanları ve şeyleri kendi etkinliklerimizi çevreleyecek biçimde düzenlediğimizi, böylece biz onları düzenledikten sonra mekanlar ve şeylerin kendi aralarında ilişkiler kurduğunu, aynı zamanda, yerleşenlerin de mekanlarla, şeylerle, birbirleriyle ilişkilendiğini söylüyor (Aktaran: Bora, 2009, s. 65).

Mekan asla boş değildir; daima bir anlamı vardır. Aralıkların algısı, bütün vücudumuzu işin içine katar. Her yer ve nesne grubunun bir merkezi vardır; ev, şehir ve dünya da buna dahildir. Merkez her taraftan algılanır, her yerden ona ulaşılabilir; bir kişi, bulunduğu yerden her şeyi algılar ve ortaya çıkarı keşfeder. Anlamlar ona göre belirlenir. Bu merkez yansız ya da boş olabilir mi? Bir yokluk yeri midir? Hayır (Lefebvre, 2014, 173).

Boşluk, mekanın bütünsel olarak algılanmasını sağlar. Dinamik ve etkin bir eleman olan boşluk, seslerin içinde sessizlik gibidir. Tüm kalabalığın ve gürültünün içinde boşluk, kendi yerini açar. Buradan hareketle mekanı, kapağı açılabilen ve iç içe geçen boş kutular gibi düşünebiliriz. Bizi ve çevremizdeki her şeyi kapsayan bu büyüklü küçüklü kutular, içindekiler ve dışındakiler ile tanımlanır.

Boşluk, susmak gibidir (Görsel 1). Durmaksızın konuşmanın yorgunluğunu alan sessizlik gibi. Bir nefes denir kimi zaman. Bir es. Ara. Aralık. "Ses en net sınırdır"

der Deleuze ve ekler; “Sınırlar görülebilirlik ile ilişkili görünür daha çok. Oysa evlerimizde yalnızca duvar inşa etmeyiz, bitişikteki komşumuzun evdeki konuşmaları duymaması da gerekir” (Deleuze, 2003 s.11).



Görsel 2. Gözde Mulla. 2017. (Kağıt üzerine karakalem, 20x100 cm).

Görsel 3. Gözde Mulla. 2017. (Kağıt üzerine karakalem, 20x100 cm).

Görsel 4. Gözde Mulla. 2017. (Kağıt üzerine karakalem, 20x100 cm).

Boşlukta yürürken karşılaştıklarımız ve işittiklerimizle bir mekan oluşuyor zihnimizde (Görsel 2,3,4). Ama oraya ulaşmak için daha yolumuz var. Devam ediyoruz ilerlemeye. Bir mekan algısal mı yoksa maddesel mi varlığını sürdürür diye sorarken karşımıza James Turrell çıkıyor. Mekanın boşluğunu kullanarak yapıtlar üreten sanatçı, izleyicinin algısı aracılığıyla mekanı sorguluyor. Boşluğun ağırlıklı olarak ifade bulduğu doğu felsefesinden etkilendiği görülen Turrell, izleyiciyi orada olan ve oradaymış gibi görünen arasındaki çelişkiyi deneyimlemeye davet eder gibi.



Görsel 5. James Turrell. Havada Durmak (Tavan Penceresi Serisi) / Hover (Skylight Series). 1983. (yerleştirme). <http://bit.ly/2xzXgU6>

Mekan içinde mekan, oda içinde oda yaratan sanatçı, izleyicinin algı dünyasını sarsan yapıtlarıyla içinde yürüdüğümüz boşluğa yeni bir anlam getiriyor (Görsel 5). Yarattığı bu yeni mekan algısının yapıta dönüştüğü yeri kendi sözleriyle ifade ediyor; “Bu, minimalizm değildir, bu kavramsal yapıt değildir, bu *algısal* yapıttır.” (Fineberg, 2014, s.293).



Görsel 6. James Turrell. Apani (Ganzfeld Serisi) / Apani (Ganzfeld Pieces). 2011.
<http://bit.ly/2LOXKJg>

Ganzfeld Pieces serisi, görünüşte sınırsız atmosferik renk ve ışık alanlarından oluşur. "İzleme alanı" ve "algılama alanı" olarak adlandırılan iki genel alan bir araya gelerek, ziyaretçilerin iç ve dış mekanın, gerçek ile sanatın birleşmesini deneyimlemelerini sağlar. Ziyaretçiler, kaynağı gizli olan, sürekli değişen bir ışık oyununa dalıp gider. Mekanın algılanan sınırları bir yanılsamaya dönüşür. Görsel algının bu sınır deneyimiyle, görme eylemi bütünsel bir hassas algılama haline gelir (<https://bit.ly/2Hg7yYY>).

Boşlukta yol alırken, François Cheng, bize Çin düşüncesinde hakim olan boşluk kavramının bir dünya görüşü olarak varlığından söz eder. Her şeyin merkezinde yer alan düşüncenin ortasında yer aldığını ve içinde bulunanlara esin ve yaşam telkin ettiğini ifade eder. Bu kavramla birlikte her şeyin bağlantı içinde olduğunu söyler. 1979 yılında kaleme aldığı Boşluk ve Doluluk kitabından birkaç cümle ile şöyle devam eder;

Boşluk kavramıyla disipline ulaşabilir ya da kendinin ve dünyanın aynası olur insan kalbi. Zira Boşluk'u sahiplenerek, doğuştan getirdiği Boşluk kavramıyla özdeşleşerek, imgelerin ve biçimlerin kaynağını da bulmuş olur insan. Espasın ve zamanın uyumunu ele geçirir, değişimin yasasını egemenliği altına alır (Cheng, 2006, s. 67).

Turrell'in 54. Venedik Bienali'nde yer almış olan yapıtı (Görsel 6) diğer çalışmalarında olduğu gibi izleyicinin mekan algısını sarsan bir durum yaratır. Adını derinlik algısının kaybını tanımlayan Almanca bir sözcük olan Ganzfeld'den alan yapıtta izleyici, mekana girdiği andan itibaren yapıta dahil olur. Odaya giren kişiyi

mekanın kendi gerçekliğinden koparıp başka bir gerçekliğin içine iter. “Hayal kurmak” diye açıklamıştır sanatçı,

...bence genellikle içinde yaşadığımız bir uzamdır, gerçeklik denen bu bilinçli uyanık uzamdan daha fazla. Benim çalışmaktan hoşlandığım şey bilinçli uyanık gerçekliğin üzerini kaplayan hayal uzamıdır... Normal olarak onu göremeyeceğiniz bir yerde sizinle yüzleşecek bir çalışmayla ilgileniyorum. Yoksa normal bir çevrenin içinde böyle bir şey deneyimlediğinizde, bu, bir rüyanın berraklığına bürünür (Fineberg, 2014, s.293).

James Turrell’in yapıtlarını izledikten sonra boşluğun devamında bir yer var. İçinde ilerlediğimiz uçsuz bucaksız mekânın, dikeyde açılan boşlukları gözümüze çarpıyor. Mekanın zeminine büyük delikler açan Micheal Heizer’in çalışmasında boşluk kavramı yeniden yorumlanır. Heizer’in çalışmalarında hacim bir varlıktan ziyade bir yokluk olarak ortaya çıkar. Mekana özgü bir müdahalede bulunan sanatçının, boşluğu çerçevelediği söylenebilir (Görsel 7). Mekana özgü bir müdahale söz konusudur. Zemine yerleştirilen derinlikli çelik yapılar mekândaki derinlik duygusunu aşağıya çeker. Üzerinde yürüdüğümüz bu zemin, bir gerilimi de beraberinde getirir.



Görsel 7. Micheal Heizer. Kuzey, Doğu, Güney, Batı / North, East, South, West. 1967/2002. (Dia Sanat Vakfı). (Yerleştirme). <http://bit.ly/2JntOVY>

Jonathan Fineberg, Heizer’in yapıtlarındaki, derinleşen boşluk kavramı ile ilgili olarak insanoğlunun kaostaki yerinin varoluşsal bir ifadesi olduğunu, uzam ve mekân deneyimiyle doğrudan ilişkili olduğundan söz eder. Sanatçının yapıtında,

mekansal durumun yaratmış olduğu algıdaki değişim, hem Doğu felsefesi hem de uzam ile uyumlu olarak açıklanabilir. Heizer ise kendi cümleri ile mekanı ifade ediyor “Sanatçıların her zaman çalışmalarının içine yerleştirmeye çalıştıkları türden dokunulmamış, huzurlu, dinsel alanı bulabiliyorum. Müzeler ve koleksiyonlar ağızına kadar dolu, zeminler çöküyor, ama gerçek uzam hala var.” (Fineberg, 2014, s.310).



BÖLÜM 2: KAPISI ARALANAN MEKAN: EV

Hepimizin kendine ait bir mekanı vardır. Kendimizi ait hissettiğimiz bir yer. Kapıdan girdiğimiz andan itibaren çizdiğimiz bir sınırı vardır bu mekanın. Burası öznel bir alandır. İçindeyken huzurlu, mutlu, sinirli ya da üzgün olduğumuz bu mekan, bizim diyaloglarımızın her zaman en yakın tanığı olur. Peki, bu içinde yaşadığımız, girip çıktığımız, özelleştirdiğimiz mekan nasıl bir yerdir? Boşluğu anlamlandıran, orayı yaşanılan yere dönüştüren, bana ait hale getiren nesnelere beraber anların ve anıların biriktiği yerdir. Burası, öznel hesaplaşmaları yaşandığı yer, evdir (hemen herkes için).

En iyi tanık, bir hafıza alanı, benlik mekanı, korunaklı bir yer, öznel bir yaşam alanı olan evdir; her odasına anlar ve anıların yerleştirildiği yer. Dışarıya karşı bir iç olarak ev, duvardaki bir boşluk olan kapı üzerinden kendi bağlamını kurmaktadır.



Görsel 8. Tom Burr. Sarhoş Emily / Drunk Emily. Sergi görüntüsü. 2014. Galleria Franco Noero Torino. <https://bit.ly/2XWuZnE>

Görsel 9. Tom Burr. Tek Gümüş Kapı (bir) / Single Silver Door (one). 2014. Ahşap kapı, pleksi ayna, metal ayak. 195x75x53 cm. <https://bit.ly/2XWuZnE>

Duvardaki bir boşluk olarak kapı ile kurulan bağlamı Tom Burr, boşluğun içine yerleştirdiği kapılarla yeniden kurar (Görsel 8,9). Boşlukta karşılaştığımız sanatçı, boşluğa yerleştirdiği kapılarla bu mekanı yeniden yaratır. Bu, birtakım otobiyografik unsurlarla eserinde bir yansıma sunarak, yabancılaşma ve askıya alma atmosferi yaratır. Bu otobiyografik unsurlarla aileyi, ortak alanları yeniden yorumlar.



Görsel 10. Gözde Mulla. Orada bir yerde benimle. 2018. (Yerleştirme, 20x20 cm).

Eve doğru ilerlerken bize eşlik eden Gaston, evin ayrıcalıklı bir varlık olduğunu söyler: “Ev bize, hem dağınık imgeler, hem de bir imgeler bütünü sunar. (...) Başımızı soktuğumuz bütün evlerden kalan anılardan (...) (2008, s.37). Öyleyse birazdan içine gireceğimiz ev de barındırdığı duyular ve duygular aracılığıyla öznellesir. “Ben” ile kurduğu iletişim sonucu duvarlarından nesnesine, sesinden kokusuna kadar “ben”i içerir. Kendimi ait hissettiğim ve öze dönüş olarak her akşam döndüğüm ev, yaratım sürecinin hem başlangıcı hem de kendisi olur (Görsel 10). Bu sürecin başladığı yer doğduğum evdir. Dünyayla bulduğum o evde geçen her an mekana dair izler taşır. Belleğimde kalanları kurcalayınca çıkanlar o ilk mekana dairdir. Gaston’un ifade ettiği gibi “insan, doğduğu evi düşlediğinde, düşlemin en derin yerinde o ilk sıcaklığa geri döner, maddi cennetin o ılık maddesinin ilk sıcaklığının bir parçası olup çıkar” (2008, s.42). Her zaman o sıcaklığı hissetmek ne kadar mümkündür bilmiyorum. Fakat ilk mekanım olan o evi duygu ve anlariyla beraber yanıma alıp gittiğim her ev yaratım sürecinin evrilmesini sağlar.



Görsel 11. Gözde Mulla. 2019. (Kağıt üzerine karakalem, 55x75 cm).

Belleğimin büyükçe bir alanını kaplayan ev uzakta bir yerlerde görünmeye başlar (Görsel 11). İçinde bulunduğumuz boşlukta adım adım ilerlerken önce başka bir ev çıkıyor karşımıza. Rachel Whiteread'ın "Ev"i (Görsel 12). Ama burası içine girilebilecek bir ev değil. Sanatçı, bütün bir evin dökümünü yerleştirmiş oraya. Evin negatifi bu. Doğu Londra'da Grove Caddesi üzerinde bulunan evin kalıbını alarak tekrar aynı yere yerleştiren sanatçı, bir radyo programındaki röportajında bu ev ile ilgili şunları söylüyor;

Aslında bu işlerin kalıbını alırken en çok ilgimi çeken şey duvarlar arasındaki boşluktu, sonuçta da kalıpta duvarlar hiç yokmuş gibi oldu, öyleyse duvarlar yalnızca boşluktu ve bu durum on yıl önce yapılan 'House' adlı eserde ortaya çıkmıştır. 'House' ile ilgili beni hayal kırıklığına uğratan birçok şey vardı tabii ama beni onun görüntüsü ile ilgili hayal kırıklığına uğratan tek şey, asıl heykelde duvarların yine heykele dahil olmuş olmasıydı (Whiteread, 2004).

Boşluğu tersine çeviren Rachel Whiteread, nesnelere ve yapıların boşluklarının kalıbını alarak yapıtlar üretir. Bu, mekan kavramını altüst eden bir yaklaşımdır.



Görsel 12. Rachel Whiteread. Ev / House. 1993. (Sıvı beton püskürtme). <http://bit.ly/2Jdua1k>

Yapıdaki detaylar daha önceden evin içindeki yaşanmışlığı gösterir. Evin içinde rastlayabileceğimiz bu izler, dış cephede görünen birer detaya dönüşmüştür. Bizi yanına çağıran bu detaylarıyla Whiteread'in "Ev"i üzerine Fineberg birkaç şey söyler;

Sanatçının çalışmasının potansiyel bir felaketin tüm gevşek tellerini birleştireceği bir yeri. Ev, karşıdan görüldüğü kadarıyla, kentin deliliğinin akımından beslenen dev bir prizdi. Grove Road bunların hepsine sahipti: üç tarafı işletilebilir durumda bir teras evi (mevcut kiracısıyla), hiperaktif bir yerel politikacı, anarşist işgalciler, muhteşem hareketin peşinde post-Sitüasyonist rock yıldızları ve savaşın gaipten haberini veren vahşi-bakışlı psikocoğrafyacılar (2014, s.477).

Whiteread'in çalışmaları, derinleşen bir bağlam ile kendini ifade eder. Bu bağlam bizi, mekanın içinde ve dışında konumlandırmaktadır. Kütle olarak kendine ait bir yeri olan bu yapıların ya da nesnelerin mekan içindeki konumlanmaları boşluğa ve uzama başka bir kapı açar.



Görsel 13. Rachel Whiteread. Hayalet/Ghost. 1990. (National Gallery of Art, Amerika). (Çelik çerçeve üzerine alçı. 269 x 355.5 x 317.5 cm). <https://bit.ly/2Rf40PJ>

İçine giremediğimiz evin kapısında dururken, yaşanılmış bir mekan olduğu fikri gittikçe uzaklaşır. Evin koruyucu, kapsayıcı tüm enerjisi tersyüz olmuştur. İçindeki tüm anlar ve anıların tersine çevrildiği ev, belki de bir kütle olarak yapıtın kendisinde doğrudan okunabilecek bir duruma dönüşür. Whiteread bir röportajında şu cümlelerle bu durumdan bahseder (Görsel 13);

Yapmış olduğum eserler pek mimari üzerindeki yorumum sayılmaz. Sanırım yaptığım ilk mimari eser, Viktoryan bir evin küçük bir odasının kalıbı olan 'Ghost' idi ve bu eserin bir bakıma bazı çocukluk anlarıyla, evden ayrılışla ve buna benzer şeylerle yakından ilgisi vardı. Bildiğiniz gibi ilk işlerimin büyük bir kısmı kendi geçmişimle alakalıydı. Fakat, sanırım bu durum aynı zamanda politik bir söylem de içermekte olan 'House' ve sonra son zamanlarda yapmış olduğum, çoğunluğu şu an içinde bulunduğumuz binanın iç kısmının kalıpları olan mimari eserler ile değişti ve bu daha çok, binaların bir anlamda dairelerin yapılış şekli bakımından nasıl anonim olduğu fikriydi. Bu yüzden bu binanın içerisinde kalıbı alınan bu iki daire işi, burada bulunan gerçek dairelerinin, biraz kurum dairelerine benzeyen, biraz bu türden uluslararası unutulmuş mimariye benzeyen küçük odaların fiziksel olarak kalıbı alınarak oluşturulmuştur. Bunlar yalnızca boşluklardır. Bilirsiniz, kimse onları pek önemsemez. Yalnızca pencereleri ve bir kapıları vardır ve hiçbir güzel yanları yoktur, orada öylece dururlar. Sadece işleve yönelik alanlardır (Whiteread, 2004).

Rachel Whiteread'in "Ev"inden ayrılırken biraz önce uzaktan gördüğümüz o eve doğru ilerliyoruz. Dışarıya karşı bir iç olarak kurulan bu ev bize mekanın ben zamiri ile ilişkisi üzerinden nasıl biçimlendiğini gösterir. Ev, bir duygu ve düşünce alanı olarak mekanı okuma olanağı verir. Ev, öz"dür. "Çünkü ev, bizim dünyadaki köşemizdir. Çok kez söylendiği gibi, ilk evrenimizdir. Ev, gerçek bir acundur. Ev, düşlemi barındırır, düş kuranı korur; ev, huzur içinde düş kurmamızı sağlar." (Bachelard, 2008, s.39). Öze döndüğümüz ve kendimizle buluştuğumuz yerdir. Buranın boşluğu aslında duygularla ve anılarla dolu olan bir boşluktur. Boşluk, evde dolu bir alana dönüşür. Eşyaların dışındaki o boşlukta kendimle kalabilirim. Kapı arkası düşleri (Görsel 14) boşlukta kurulan düşlerdendir. Kapının arkası, mekanın salt boş olduğu alanlardan biridir. Nötr bir yer olarak görünmesine karşın 'ben'in en iyi tanıdığıdır (Görsel 15,16).



Görsel 14. Gözde Mulla. Kapı arkası düşleri. 2017. (Kağıt üzerine karakalem. 25x25 cm).



Görsel 15. Gözde Mulla. Neredeyim? 2017. (Kağıt üzerine karakalem. 25x25 cm).

Görsel 16. Gözde Mulla. Yastığım nerede? 2017. (Kağıt üzerine karakalem. 25x25 cm).

Lefebvre'ye göre, mekan kavramı zihinsel olanla kültürel olanı, toplumsalla tarihseli birbirine bağlar. Bu durum, yeni mekanların keşfedilmesini (yeni, bilinmeyen mekanların, kıtaların ya da evrenin) sağladığı gibi aynı zamanda da topluma özgü mekansal üretimin oluşmasını da sağlar. Bir yapıt olarak şehrin (mekanın) yaratım sürecini oluşturur (Lefebvre, 2015, s. 25). Bu bağlamda ev, zihinsel olanla kültürel olanın birbirine yaklaştığı yerde durur. Dışarıdan (kültürel olandan) hareketle bir iç (zihinsel olanı) inşa eder ev.

Mekanı okumamızda önemli unsurlardan biri olan boşluk, evin içinde öze dönüşür. Kendine ait bir aura ve aidiyet yaratan boşluk, bir denge unsurudur, zihnimizi ve bizi dengeler. Bir anlamda belleğin yansımasını içeren bir alandır. “Değişimlerin, geçmiş deneyimlerine bağlı olarak, bireyler tarafından biraz farklı şekillerde yorumlanabilmesine karşın, ortak bir mekan ya da toplumda yaşayanların bellekleri oldukça benzerdir” (Goodchild, 2005, s.52). Goodchild'ın söylediğine göre mekanla ortak bir belleğimizin olması mümkün gibi görünüyor.

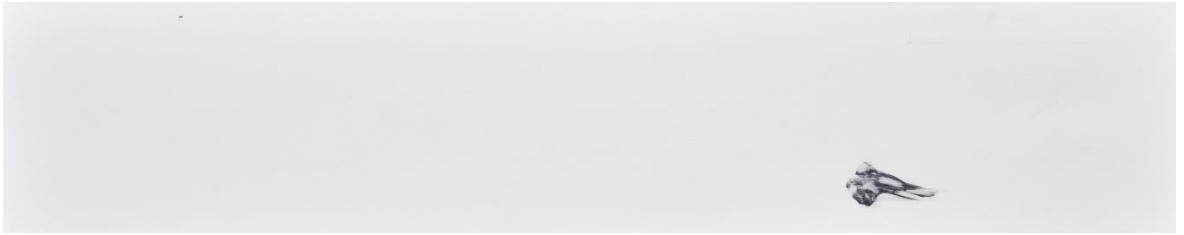
Hatırladığım her şey evin boşluklarında yer bulur kendine. Bellek ve mekansal boşluk birbirine benzer. İkisi de anlar ve anılarla doludur. Bununla birlikte mekan zihnimizde de bir boşlukla başlar. Bunu daha çok, bilmediğimiz bir mekana girmeden önce kapının önünde dururken fark ederiz. İçeriye dair hiçbir fikre sahip değilizdir. Oraya dair nesnelere, sesler, kokular ve imgeler çağırarak için bir mekan

kurar zihnimiz. Kapısında durduğumuz mekana dair her şey oraya girmeden önce zihnimizde oluşturduğumuz mekanda başlar.

Boş sayfa ile başlayıp yatak, oda, daire ile devam edip uzaya kadar giden bir sıralamayla yerlerin yaşamsal verilerle ilişkisini irdelerken mekanların bellekle kurduğu etkileşim üzerine düşünen, üreten ve soran Perec'le kapının önünde karşılaşırız. Bize boşluğun elle tutulamaz olduğunu, gerçek anlamda maddi olmadığını söylerken onun "Dışarı, dışarıda olan, sınırları dahilinde bir yerden başka bir yere gittiğimiz, bizi kuşatan, etrafımızı saran mekan." olduğundan söz eder (2017, s.13). Evet, Perec'in de belirttiği gibi boşluk, soyut bir alan olarak algılanır ve tanımlanamazmış gibi görünür. Bu algının değiştiği yer ise evdir. Bu değişim boşluğa yerleştirdiğimiz anılarla ilgilidir.

Gaston yaşadığımız mekanı nasıl doldurduğumuz ve "dünyanın bir köşesine" gün be gün nasıl kök saldığımızdan söz eder. Buradan baktığımızda eve dair söylenecek her şey kendi içerisinde olup biter. İçindekiler ve dışındakilerle birlikte bir ev vardır orada.

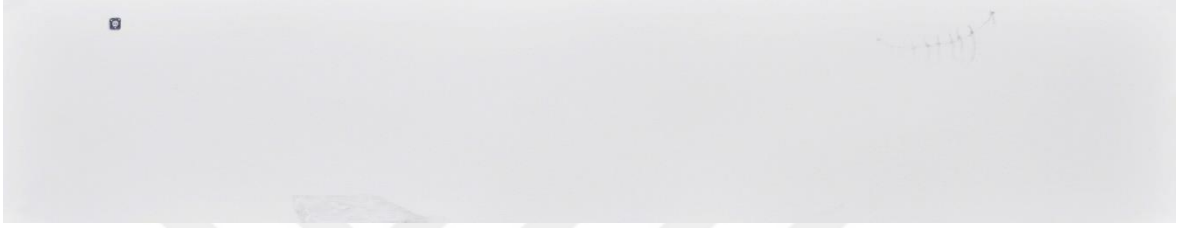
İçeri ve dışarı diyalektik, birbirine karşıt iki durum olarak iç dünya ve öteki, yani dış ve yabancı dünya psikolojileri ile ilişkilidir. İçeride olmak insanın kendi ruhu içinde olması, dışarıda olmak ise çıplak ve korumasız olması anlamındadır. Bu nedenle yapı ikinci bir deri ve bir iç dünyanın ilkörneğidir. Kültürel değerlere bağımlı olarak yapının ne denli farklı simgesel anlamları olsa da, öncelikle ikinci bir bedendir ve içsel yaşamın farklı anlamlarına gönderme yapar (Erzen, 2017, s.198).



Görsel 17. Gözde Mulla. 2017. (Kağıt üzerine karakalem. 20x100 cm).

Çocukluğumdan bu yana eve dair tanıklık ettiğim durumlar ve olaylar bir boşlukta asılı duruyorlar. Etrafında çok az insanın yaşadığı bir yerdeydi o ev. Her şehrin bir merkezi vardır bir de تنها olan uzak köşeleri. Adı site olan bir binalar topluluğun içinde olmak ama binada yaşayan tek aile olmak. Biraz sıkıcıydı. Boşluğa doğmak gibiydi. Dini bir ritüele işaret eden kemikle tanışıklığım doğduğum evde başladı. Bir hayvana ait olan bu kemik ve ben bir odadaydık. Kokusu havada asılı duruyordu.

Ritüelin en can alıcı yerinde bir çekiç sesi geliyordu kulağıma (Görsel 17). Bu ses zihnimdeki tüm anları silip yerine bir çivi bırakıp gidiyordu. Anılarım odanın köşelerine dağılmıştı. Tek bir çivi ile boş bir odada kalakaldım. Burnumda hala o ağır koku. Ölü bir hayvanın kokusu, boş bir oda, duvarda bir çivi. Ben ritüele tanıklık ediyordum. Kokuyu duyuyordum. Mekan neredeydi? Tüm her şeyin tanığı ben miydim, mekan mı? Zihnimdeki boşluğa yerleşiyor mu? Yoksa orada kendine büyükçe bir yer mi açıyor? İçerideyim (Görsel 18). İçinde beni ve kokuyu barındıran boşluktaım.



Görsel 18. Gözde Mulla. 2017. (Kağıt üzerine karakalem. 20x100 cm).

Bizimle birlikte mekanın kapısına kadar gelen François Cheng, boşluğun ve doluluğun beraber bir bütün olduğundan bahseder. Onları birbirinden ayrı düşünmenin doğru olmadığını söyler ve aktarır;

Boşluk-doluluk, ne yalnızca bir form karşıtlığı olarak görülmeli ne de uzam içinde derinlik yaratmaya yönelik bir yöntem olarak algılanmalı. Doluluk kavramı karşısında boşluk, canlı bir kendilik oluşturur. Bütün nesnelerin içgücü, Boşluk'un Dolu olan içine nüfuz etmesine olanak verir, onlarda canlı esin kaynakları yaratır. Tek boyutlu gelişmenin kırılmasında, iç değişimin sürekli tutulmasında, spiral devrimin sürdürülmesinde, onun aksiyonu etkendir (2006, s. 105).

Cheng'in sözünü ettiği durum, Vermeer ve Spinoza kitabında Hulten'in bahsettiği fiziksel mekan ve psikolojik mekan kavramlarını daha iyi anlamamızı sağlar. "Vermeer'in fiziksel mekanı, Çinlilerin ise psikolojik mekanı tasvir ettiğini söylemeliyiz" (Hulten, 2012, s.30). Vermeer'in ön plana yerleştirdiği perdeyi açtığımızda odanın içine girebiliriz (Görsel 19). Sanatçı, merkezi perspektifle sunduğu mekana izleyiciyi dahil eder.



Görsel 19. Johannes Vermeer. Aşk Mektubu / The Love-letter. 1670. (Rijks Müzesi. Amsterdam). (Tuval üzerine yağlıboya. 44x38,5 cm). <https://bit.ly/2DPmGxR>

Vermeer'in 17. yüzyıl tasvirlerini barındıran odasına girmek yerine önünde durup bizi nasıl da bir girdap gibi içine çektiğini düşünürüz. Odadaki nesnelere ve figürlerin ilişkisi ile mekanın doluluk ve boşluk ilişkisi birbirini dengeler.

Vermeer, cisimler arasındaki tortusal bir öge olarak mekan görüşünden, nesnelere ile boşluk arasındaki tezatın üstesinden gelip bunu ortadan kaldıran bir mekan görüşüne ulaşan bir evrimin son ayağını kısmen ışığı ele alışıyla ortaya koyar. Onda "mimari mekan" ile "insani mekan" arasında hiçbir karşıtlık sezilmez (Hulten, 2012, s.31).

Vermeer'in yapıtında izleyicinin konumlandığı yer, sanki perdenin arkasındaki diğer odadır. Aynı evin içinde bir odadan diğerini gördüğü izlenimini yansıtır. Hem izleyici hem de yapıttaki figürler aynı evdedir sanki. Mekanın dolu kısmı yapıtın kendisiyken onu dengede tutan boşluk izleyicinin, bizim durduğumuz yerdir. Vermeer'in yapıtını izlerken içinde bulunduğumuz uzamın sonsuzluğunu Hulten şu şekilde ifade eder;

Açık mekan aslında hiçbir şekilde sonsuzluk fikrini algılatamaz, çünkü örneğin açık bir manzara içinde veya uzaklarda silikleşen loş mağaraların ötesinde tasvir edilen bir sonsuzluk, bir boyuta indirgenmiş sonsuzluktur. Dışarıya açılan bir odanın imgesi bir sonsuzluk hissi verebilir, ama bu, perspektifin kavramsal sonsuzluğu ve açık kapının

arasından şöyle bir görülen dünyanın algısı arasındaki gerilimle karışmış bir his olacaktır. Ancak mutlak olarak kapalı bir mekan içinde dikkatimizi duyulurötesi sonsuzluğa tamamiyle yoğunlaştırabiliriz (Hulten, 2012, s.69).

Her yapıtta ve her mekanda farklı biçimde şekillenen boşluk, o yere yön verirken alanımızı da belirlemektedir. Aynı zamanda eylemlerimizi belirler. Tıpkı benim de mekana müdahale edip onun boşluğuyla oynadığım gibi. Aslında karşılıklı olarak birbirimizi etkileriz mekanla.

1980'lerden itibaren mekan kavramıyla farklı açıdan ilgilenmeye başlayan, işlerini mekana taşımanın yanısıra mekanı işlerine taşıyan sanatçı Füsun Onur, "Resimde Üçüncü Boyut İçeri Gel" isimli çalışması ile mekanı resim yüzeyinden çıkarır.



Görsel 20. Füsun Onur. Resimde Üçüncü Boyut İçeri Gel. 1981. (Yerleştirme, tahta, boyalı ip, sünger, kumaş ve payet. 275 x 300 x 210 cm). <https://bit.ly/2XHZQmX>

Görsel 21. Füsun Onur. Resimde Üçüncü Boyut İçeri Gel. (Detay). <https://bit.ly/2XHZQmX>

Füsun Onur'un (Görsel 20, 21) "Resimde Üçüncü Boyut İçeri Gel" adlı yerleştirmesine geçişte, çok boyutluluk kavramına resmin sınırlarını hatırlatarak gönderme yapıyor" (Dastarlı, <https://bit.ly/2XHZQmX>). Tüval yüzeyini, kağıdı bir mekana dönüştüren resmin kendisi, izleyiciyi karşısında durmaya zorlayan zorlayan bir mekan olarak zihnimizde yer eder. Fakat Füsun Onur, resmin çerçeveden çıkıp iplerle oluşturulmuş, içine girilebilecek boyutlarda bir oda olarak karşımıza çıktığı çalışmasıyla, izleyiciye kendi mekanını yaratıp içine girme olanağı sunar.

2.1. Evin Boşluklarında Biriken Anlar

Evle kurduğumuz ilişkiyi, onun boşluğuna dahil olarak, boşluğu işgal ederek öncelikle onun içinde olarak ya da kapının dışına çıkararak yaparız. Kapı, duvardaki boşluktur. Mekanla kurduğumuz iletişim ilk önce bir kapı aracılığıyla gerçekleşir. Bir yere girerken açtığımız, çıkarken kapatıp çıktığımız kapı. Mekana giriş ve çıkışın sağlandığı bir geçiş yeri, bir eşiktir. İçeriye ve dışarıyı meydana getirir (Görsel 22).



Görsel 22. Gözde Mulla. 2019. (Kapı kolu, fotoğraf, kırılmış duvar, yerleştirme).

Eşikten geçmek üzere yöneldiğimiz kapının hemen önünde bizi Orhan Hançerlioğlu beklemektedir. Eşik kavramının uyarım sınırı olduğundan söz eder ve ekler. “Psikofiziğin en önemli terimlerinden biridir. *Doruk* teriminin karşı anlamında kullanılır ve en hafif uyarımların algıya girdikleri sınır anlamını verir. *Eşik* terimi, genellikle en küçük duyulur sınırını dile getirdiği ve karşılığında *doruk* terimi kullanıldığı halde, eşığe *alt eşik* ve doruğa *üst eşik* diyen ruhbilimciler de vardır, bu anlamda eşik hem girilen hem de çıkılan bir uyarım sınırı anlamını dile getirir. Türk Dil Kurumunca yayımlanan Ruhbilim Terimleri Sözlüğü’nde “canlıda tepki uyandırabilmek için gerekli en zayıf güçlü uyaran” olarak tanımlanmıştır.” (2015, s.95). Karşıtlıklar ile kurulmuş olan eşik kavramı mekana bir tekinsizlik katar. Bu tekinsizlik duvara yerleştirilmiş olan kapı kolunda da hissedilir. Odalardan birinin duvarına yerleştirilmiş olan kapı kolu bize duvarın diğer tarafını göstermeyi vaat eder.

Mekanın kapısına geldiğimize göre açıp içeriye girmeliyiz. Önünde durduğumuz kapı Rachel Whiteread'ın "Kapı"sı. Cam bir kapı (Görsel 23). Sanatçı, kapının günlük hayatımızdaki rolüne yeni bir kimlik kazandırır. Bizi güvende tutmak, dış dünyadan gizlemek için var olan kapı formu, Whiteread'ın bu yapıtında malzemenin şeffaflığıyla beraber yeniden yorumlanır.

Kapatma eyleminden söz etmenin anlamsızlaştığı bir şeffaflık bu. Kapının diğer tarafına kapıyı açmadan dahil olduğumuz bir alandayız. Whiteread'ın "Kapı"sı mekanı bölmek yerine onu birleştirir.



Görsel 23. Rachel Whiteread. Kapı / Due Porte. 2016. (Lorcan O'neill Galeri, Roma, İtalya). (Reçine, 250x124x28 cm). <http://bit.ly/2IPCJAi>

Rachel Whiteread'ın eserleriyle duygusal olarak bağlantı kurmak yerine zihinsel olarak meşgul oluruz. Sanatçının yapıtları, nesnelere özellikleri ve gündelik yaşamda bunları deneyimleme yöntemlerimiz hakkında sorular uyandırır. Nesnelere işlevleri hakkındaki algımıza meydan okur. Bu nesnelere biri olan ve bağlamından koparılan cam Kapı'nın diğer tarafına geçtiğimizde Kim ki Duk'un duvarı olmayan kapıları boşlukta öylece durmaktadır. "İlkbahar, yaz, sonbahar, kış... ve ilkbahar" isimli filmde kurguladığı mekana duvarları olmayan kapılar aracılığıyla dahil oluruz.



Görsel 24. Kim Ki-duk, İlkbahar, yaz, sonbahar, kış... ve ilkbahar / Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom, [Sinema filmi]. 2003.

Kim Ki-duk'un filmi, bir kapı ile açılır. Duvarları olmayan kapılar (Görsel 24) ile mekanı kurgulayan yönetmen, iç-dış karşıtlığını bize sorguladır. Kim Ki-duk içeriği ve dışarıyı şeffaflaştırırken aynı zamanda doğayla bütünlüğe vurgu yapar. Biz kendimizi doğadan kopararak mimari yapılar inşa ederiz. Tüm bunların yanı sıra yönetmen, duvarları olmayan kapılarla kişinin kendisine dair sorular sordurur. Neredeyim, içeride mi dışarıda mı, ben le miyim, benden uzakta mı benden ne kadar uzaklaşabilirim

Dışarı ve içerisini etrafında duvarları olmayan kapılar üzerinden yansıtan Budist tapınağı, insanın bir inanca sığınmasının nedenlerine dair çarpıcı bir gösterge olarak çıkıyor karşımıza. Kendini doğadan ayırmayan, üzerinde olduğu gölün ritmiyle hareket eden tapınak, aynı zamanda sembolik kapılarıyla kendi alanını muhafaza ediyor. Tapınağın doğayla kurduğu ilişki, onu benliğiyle bütünleştiren keşişte de görünüyor. "İnancını yaşadığı yer olmasının yanında sığındığı, kendini koruduğu bu mekan, şeffaflığıyla bir mülkiyet olmanın çok ötesinde bir anlam taşıyor" (Gürgen, 2014, <https://bit.ly/2XTNZmF>).



Görsel 25. Gözde Mulla. 2018. (Dijital baskı. 30x55 cm).

Kapı, mekana giriş ve çıkışı sağlar. Her zaman açık veya kapalıdır. Mekanla kurduğumuz iletişimde karşılaştığımız ilk nesnedir diyebiliriz. Bir geçiş olarak kullanılan kapı, duvardaki bir boşluktur. Bu boşluktan mekana girer ya da çıkarız. Kapı, mekanlar arasındaki geçişi mümkün kıldığı gibi aynı zamanda mekanın aktif olarak kullanılmasını da sağlar. Kapının evdeki konumlanması ise tamamen öznedir (Görsel 25, 26, 27). Her odayı birbirinden ayıran ve odalara kimlik kazandıran bir tarafı vardır.



Görsel 26. Gözde Mulla. 2018. (Dijital baskı, 30x55cm).

Gündelik hayatta kapı ile olan ilişkimizi aslında pasif ve işlevsel bir eylem olarak sürdürüyor olsak da kapıyı mekanın sorgulanması bakımından önemli bir yere koyabiliriz. İçeriyle dışarıyı, bir mekanla diğerini birbirine bağlayan kapı, hareket ve eylemiyle, aslında mekanı güncel tutmaktadır. İçinde ya da dışında olduğumuz tüm mekanlara bir kapı aracılığıyla ulaşırız. Karşıtlıkları kendinde birleştiren bir nesnedir. Bedenimiz aracılığıyla, durumumuzu, konumumuzu mekansal olarak değiştirmektedir. Dolayısıyla mekanla kurduğumuz ilişki, ilk olarak mekana ait bir nesne olan kapı ile sağlanmaktadır.



Görsel 27. Gözde Mulla. 2018. (Dijital baskı, 30x55 cm).

Mekan ile kurulan diyalog kimi zaman kapıyı kapatıp içeride kalarak kimi zaman da kapıdan dışarı çıkarak kendi dilini bulmaya çalışır. Bir yandan mekanın kendisini bir yandan da mekanda bulunulan yerin sorgulandığı bu desenler (Görsel 28, 29, 30, 31, 32, 33), hem biçimsel hem de düşünsel olarak içinde bulunduğumuz boşluğu yansıtmaları bakımından belli belirsiz bir yer sunmaktadır. Bu boşluğun içinde, sanki hiçbir duvar ya da zemine bağlı olmayan kapılar ve mekanların figürlerle olan ilişkisi hem içeride, hem dışarda devam eder. Aynı zamanda ne içeride ne de dışarıda sürer, bu da mekanda bir gerilim yaratır. Boşlukta duran kapının kararsızlığına karşın figürlerin ayağını zemine sağlam basması bir karşıtlık içerir. Bu karşıtlık, biçim olarak kapı formu ve beden arasındaki diyalogda inceden bir gerginlik yaratır.



Görsel 28. Gözde Mulla. Arada, Orada, Şurada, Burada serisinden. 2017. (Kağıt üzerine karakalem, 25x25 cm).



Görsel 29. Gözde Mulla. Arada, Orada, Şurada, Burada serisinden. 2017. (Kağıt üzerine karakalem, 25x25 cm).



Görsel 30. Gözde Mulla. Arada, Orada, Şurada, Burada serisinden. 2017. (Kağıt üzerine karakalem, 25x25 cm)



Görsel 31. Gözde Mulla. Arada, Orada, Şurada, Burada serisinden. 2017. (Kağıt üzerine karakalem, 25x25 cm).

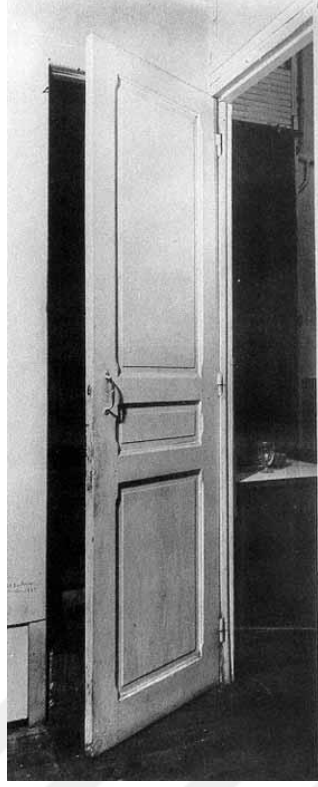


Görsel 32. Gözde Mulla. Arada, Orada, Şurada, Burada serisinden. 2017. (Kağıt üzerine karakalem. 25x25 cm).



Görsel 33. Gözde Mulla. Arada, Orada, Şurada, Burada serisinden. 2017. (Kağıt üzerine karakalem. 25x25 cm).

Mekanın belli belirsiz zemininde duran kapının yarattığı gerginlik, belleğimdeki belirsizliğin temsilidir. Belleğin anılarla olan bağlantısının yansıması olan mekandaki boşluk kapıyı kapattığımda içeride daha da büyür. Bir iki adımdan sonra biraz ileride aralık bir kapı belirir. Duchamp'ın Kapı:11'i. Son derece davetkardır.



Görsel 34. Marcel Duchamp. Kapı:11 / Porte: 11. 1927. <http://bit.ly/2JaYSZ3>

Duchamp'ın "Kapı:11"ini açtığımızda içeride iki oda vardır (Görsel 34). Zihnimizdeki kapı algısını yerle bir eden bir durumdur bu. Kapının bir sanat nesnesi olarak karşımıza çıktığı "Kapı:11", salon, yatak odası ve banyo arasındaki bir kapıdır. Bu kapı, bir odayı kapattığında diğer iki mekan açık kalmaktadır. Bu anlamda, "Kapı:11", adeta bir mantık bulmacası ve belki de sanatın anlamı üzerine bir düşünce üretimidir. Duchamp'ın bu yapıtında o bir kapı mıdır? İşlevinden koparılmış bir nesne midir? Bu soruların cevabını Tschumi'nin "Mimarlık ve İkizi" isimli makalesinde arayabiliriz;

1927'de tasarladığı, rue Larrey 11 numaradaki *Kapı...* : herhangi bir mimari ögenin olabileceği kadar hazır-nesneye yakın; mekansal bir tanımın asli unsurlarındandır ve simyaya dair türlü anlamlar taşır. Mekan açısından *Kapı* kayda değer bir rol oynar. Aynı anda hem açılabilirdiği hem kapanabilirdiği gibi, odaların kapının etrafında döndüğü hissini yaratır. Ve nihayet, kullanıcılar eserin vazgeçilmez unsurları haline gelir. Onlar olmadan bu mekansal simya hayata geçmez (2014, s. 134).

Duchamp'ın Kapı:11'inde izleyicinin rolü, günlük yaşam mekanlarındaki kapıyı açan öznenin rolünden farklıdır. Şöyle ki; izleyici Kapı:11'de yapıtın sürecine dahil olur. Fakat sıradan öznenin kapı üzerindeki etkisi daha işlevseldir diyebiliriz. Bu bağlamda, kapı kendi varlığıyla mekana dahildir ve onu dönüştürür.

Bir kapıyı kapı yapan konum ile Duchamp'ın Kapı:11'i arasında fark vardır; zira kapı kapatıldığında mekanları, içeriyle dışarıyı birbirinden ayırır. Ya da açık kalır ve mekanlar arasında geçişi sağlar. "Kapı:11"de ise kapı, askıda, kararsız bir konumdadır. Onun açık ya da kapalı olması bildiğimiz anlamda kapının işlevini yerine getirmesinden farklıdır. İki durum arasında askıda kalmış olan kapı, ne açık ne kapalı olması durumu ile bir sanat yapıtı olarak karşımıza çıkar.

Ne içeride ne de dışarıda olmak. "Kapı:11"de neredeyiz? Eşikte mi? "Kapı:11" ile ilgili belki de söylenmesi gereken şeylerden biri eşiktedir ve bunu sanat tarihçisi Francalanci şöyle ifade eder; "Seçime biçim kazandıran eşik. Ya o ya bu. Ya açmak-açılmak ya kapatmak-kapatılmak. Uyku ve uyanıklık. Yaşam ve ölüm. Işık ve karanlık. Ayrıca: *kapı*, öznenin mekansal-varoluşsal anlamda yerleşmesini ister ve buna göre o hiçbir zaman *orada* değildir, *oradan ya da buradandır*" (Francalanci, 2012, s. 134).



Görsel 35. Gözde Mulla. Eşik. 2019. (Tek kanallı video, 58").

Eşik, bireye kendini orada veya burada hissetme hali dışında, arada olma duygusu verir. Bununla birlikte eşik kavramı, karşıtların kesiştiği yerdir. Eşik, geçişi sağlayan fakat bir sınır çizgisi olarak da görülebilecek bir kavramdır (Görsel 35). Ne içeride ne dışarıda olduğumuz eşik ile ilgili olarak Francalanci'nin aktarımıyla Sartre'ın söylediği "her denememde, bana o kesin geçiş noktasında artık canlı değil, ama ölü de olmadığım, varoluş sonunda, ama artık gereksiz biçimde öyle, yani değişmezlikle

çakıştığı için değiştiremediğim kapının arkasında, öteki tarafta, gerçekte kimin olduğunu kimse söylemiyor” (Aktaran: Francalanci 2012, s. 134).

Kapının açık olduğu odanın eşliğinde Marina Abramoviç ve Ulay bizi bekler (Görsel 36). 1977 yılında gerçekleştirdikleri “Imponderabilia” adlı performanslarında Bolonya Modern Sanat Müzesi’nin kapısının eşliğinde tamamen çıplak olarak, hiç kıpırdamadan karşılıklı dururlar. İnsanların içeriye girebilmeleri için o eşikten geçmeleri gerekmektedir. İzleyiciler bunu, sanatçılardan birinin yüzüne dönerek ve aralarında sıkışıp onlarla fiziksel temasa geçerek yapmak zorundadırlar. Bu performansla ilgili olarak Francalanci, “Nesnelerin Estetiği” adlı kitabında şu açıklamayı yapar:

Marina Abramoviç ve Ulay’ın yetmişlerdeki ünlü gösterisi, psişik ve toplumsal olduğu kadar mistik ve tinsel olmayan figür olarak, eşik fikrinin çağdaş sanat ve kültürdeki evrimini, yani iletiden geçişe olan evrimi uygun biçimde açıklayabilir. Bu gösteride, dar bir kapının dikmelerine çıplak olarak dayanmış olan iki sanatçı, seyircileri kendilerinin arasından geçmek, kendilerine sürünmek zorunda bırakıyor ve dolayısıyla birbirlerine hiç dokunmayacak olan vücutları, sanatın vücuduyla seyircinin vücudunu fiziksel temasa geçiriyorlardı (2012, s. 146).



Görsel 36. Ulay ve Marina Abramoviç. Ölçülemez Şey / Imponderabilia. 1977. (Performans).

<http://bit.ly/2sbQvTw>

Mekanla doğrudan iletişim kuran beden, öznenin vücut bulmuş hali olarak mekana dahil olur. İçeride veya dışarıda olmak. Kapıdan içeriye girmek ya da kapıdan dışarıya çıkmak. Eşik, tüm bu eylemlerin geçiş noktasıdır. Bir istasyon gibi düşünebiliriz, gelir geçeriz oradan. Bir arada kalmışlık, bir kararsızlık duygusu verir sanki eşik.

Kapının diğer tarafı hep merak uyandırır. Eşikten geçip de diğer tarafı görmek için sabırsızlanırsanız bazen. Eşiğin diğer tarafına dair bir izlenimi kapı kapalıysa ancak düşsel ya da işitsel olarak elde edebiliriz. Anahtarın girebileceği kadar küçük bir delikten bakarak görebildiğimiz kadar bir alanla düşsel alanımızı birleştirip zihnimizde o mekana dair bir kurgu yapabiliriz. Bu düşsel alana mekandaki ses, koku ve mekanın ışığı gibi değişkenler etkide bulunur.

Evde her odanın kapısı kapalı olmaz. Kapısı hiç kapatılmayan salon ve mutfak eşiğin nötr olduğu odalardır. Orada eşikten geçip içeriye girmek ya da dışarıda olmak arasında fark yoktur. Fakat kapalı olan kapılar mahremiyetin temsilidir. Özel bir yaşam alanı olan evde kapının açık veya kapalı oluşu bize özneliği gösterir. Birden fazla odanın duvarlar ve kapılarla birbirinden ayrılması, evdeki mahremiyet alanını görünür kılar.

Danimarkalı yönetmen ve senarist Lars von Trier, bu mahremiyet alanını, sinemada yaratmış olduğu avangard bir dil ile yıkar. Dogville filminde bir sahne üzerine tebeşirle çizilen çizgilerle mekanı oluşturan Lars von Trier, bize içeride ya da dışarıda olma durumu üzerinden mekanı, mahremiyeti, duvarı, kapıyı sorgular. Bu filmde olayın geçtiği küçük kasabada yaşayanların evlerinin içini görebiliriz. Sokakları, duvarları, kapıları tebeşirle çizerek bir kasaba yaratan yönetmen, sokaklardan bir çizgi ile ayırdığı evleri görünür kılar (Görsel 37). Evlerin duvarı ve kapısı yoktur. Yönetmen, mekanlar arası geçişi ses efektleri ile verir. Evlerin kimlere ait olduğu, çapalama, çit örme, vb. gibi eylemlerin nerede yapılacağı yere yazılan yazılarla belli edilir.



Görsel 37. Lars von Trier. Dogville. 2003. (Sinema Filmi). <https://imdb.to/2GXayvq>

“Dogville kasabasında evleri birbirinden ayıran duvarların olmayışı seyirciye tüm mekanlarda gelişen olayları gözleyebilme fırsatı verir. Seyirci karakterlerin tüm sırlarına vakıftır” (Yıldırım, 2012, s.40). Lars von Trier’in yarattığı mekandaki taklit algısı, bizi Aritoteles’in sanat yapıtına yüklediği mimemis kavramına götürür. Dogville filminin izleyicisine aktardığı öykü, canlandırdığı karakterler, kullandığı dekor açısından Aristoteles’in belirttiği şekilde bir taklide (mimesis) başvurduğunu söyleyen Mehmet Bağır bize şunları aktarır;

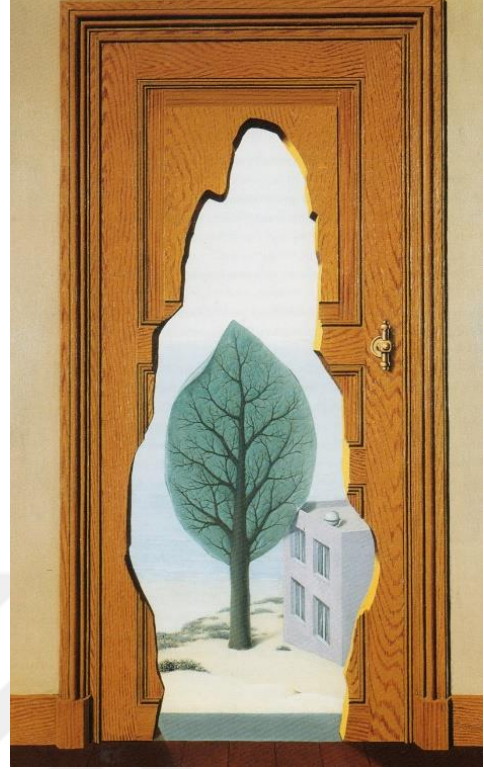
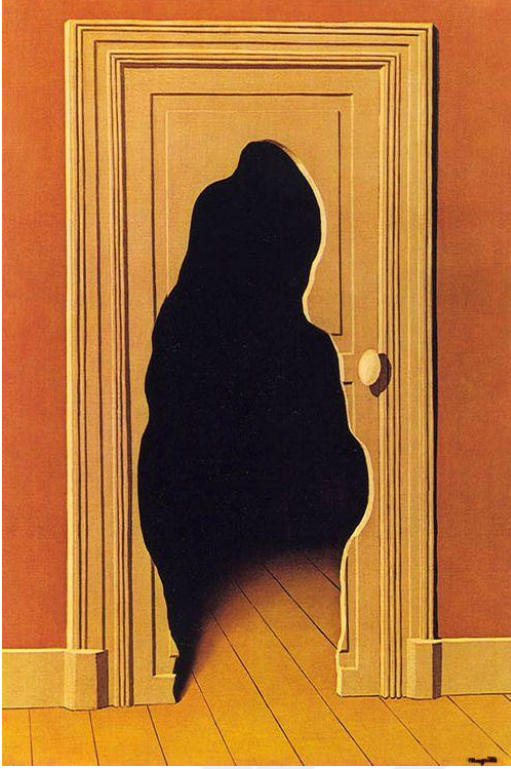
İzleyici, her ne kadar filmi izlerken orada yaşanan olayların gerçek olmadığını, bir canlandırma, bir taklit olduğunu içten içe bilse de zamanla kendisini filmin akışına kaptırması, çoğu klasik anlatı yapısında olduğu gibi taklidin başarılı bir şekilde gerçekleştirilmesinin sonucudur. Örneğin filmdeki zaman kavramı –gece ve gündüzün oluşumu- ışıklandırılmalar aracılığıyla yansıtılmaktadır. Fakat izleyici gökyüzünde güneşi, ayı, yıldızları görmese bile bu zaman değişiminin farkına varmaktadır. Çünkü filmde zaman değişiminin anlaşılabilmesi adına başka taklitlere yer verilmiştir; karakterlerin yataklarına yatıp uyuması, duyulan kuş sesleri, kasaba halkının birbirlerine günaydın demesi ve anlatıcının varlığı zaman kavramının anlaşılmasında başvurulan taklitlerdir (2018, s.52).



Görsel 38. Lars von Trier. Dogville. 2003. (Sinema Filmi). <https://imdb.to/2PL5IFr>

Duvarların ortadan kalktığı Trier mekanından (Görsel 38) uzaklaşırken hemen ilerideki kapı ve kapının ortasında açılan büyük delik dikkatimizi çeker. Kapının ortasına açtığı büyük delikle diğer tarafın bize gösteren Magritte'in resimlerinde, kapılara açılan delikler merak giderici olduğu kadar tedirgin edicidir. Duvardaki bir boşluk olarak tanımladığımız kapı, Magritte'in resimlerinde kapıdaki boşluktan görünen mekanla birleşir. Magritte, gerçeküstücü bir tavırla kapının ortasına açtığı bir delikten bize diğer taraftaki mekana (belki de kendi mekanına dair demeliyiz) bir fikir sunmaktadır.

Magritte ve genel olarak aralarında özellikle Dali'nin bulunduğu gerçeküstücüler için kapı, gerçekle hayali, uyanıklıkla rüya, fantastik ile gerçektışı arasındaki bölgeyi betimlemek için temel bir imge olarak kullanılır.



Görsele 39. Rene Magritte. Öngörülemez Tepki / La Reponse Imprevue. 1935. (Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi. Brüksel). (Tuval üzerine yağlıboya, 82x54,4 cm). <https://bit.ly/2H3MWq8>

Görsele 40. Rene Magritte. Aşk Perspektifi / La Perspective Amoureuse. 1935. (Tuval üzerine yağlıboya, 116x81,5 cm). <https://bit.ly/2Y6QEov>

Kapının kapalı olduğu fakat açılmış gibi arkasını gösteren “Öngörülemez Tepki” ve “Aşk Perspektifi” adlı yapıtlarında Magritte, aynı zamanda hem açık hem de kapalı olan iki kapı betimler. Her ikisi de, kapının ortasında açılmış olan deliğin arkasında, var ile yok arasındaki manzaraların fark edilmesine izin vermektedir. İlk resimde (Görsele 39), kapıya açtığı delikten görünen karanlıktır. Sanki diğer odanın karanlık boşluğuna geçilecekmişçesine açılmıştır delik. İkincisinde ise kapının ortasına açılan delikten görünen mekan, dışarıdır. Bu resminde (Görsele 40), bir pencereden dışarıdaki ağaca bakıyormuşuz gibi hissettirir.

Kapalı bir kapıyı açmak için bu kadar ısrar eden Magritte’in amacı merakı gidermek midir? Yoksa kapının arkasında tamamen başka bir alan yaratarak mekana dair sorgulamayı başka bir bağlama taşımak mıdır? Belki de sadece mekanın nesnesi olan kapıya dair bir sorgulamadır. Bu durumu kendi sözleriyle özetler;

Muğlaklığın maddeselleşmesi mi yoksa maddeselliğin muğlaklaşması mı? Bir nesnenin yer değiştirmesi, sıradan gerçekliğin görsel bütünlüğüne bir meydan okumadır; bu da çoğu zaman tüm görüntünün maddesel dönüşümüne yol açar. Beklenmedik görünüşler, yeni içeriğe sahip beklenmedik gerçeklikler oluşturur. (...) Benim için dünya sağduyuya bir meydan okumadır (Vesely, 2014, s.80).

Günlük yaşantımızda, mekanlarla kurduğumuz gibi çevremizdeki nesnelere de ilişki kurarız. İçinde bulunduğumuz mekanlar, kullandığımız nesnelere ve bedenlerimiz, eylemlerimiz aracılığıyla birbirlerini etkilerler. Hayatın rutini içindeki eylemlerimizde kullandığımız nesnelere ve buldukları yerler belirlidir. Bu durum bize insanlar tarafından şekillendirilen farklı mekanların her birinin kendine ait nesnelere olduğunu gösterir. Bu nesnelere kimisi işlevselliğinden dolayı mekanda kendine bir yer edinirken, kimisi de kendisine yüklenen duygularla işlevinden koparılmış ve bu bağlamda kendine bir yer bulmuştur. Böylece mekan bize anılarımızı, alışkanlıklarımızı verir.

Günlük yaşantımızda sahip olduğumuz nesnelere büyük çoğunluğu evdedir. Çünkü evin içinde özelliğinin sınırları bellidir. Bu özellik, evin her köşesinde, evin içindeki birçok nesnede olduğu gibi bazı odalarda daha çok hissedilir ya da görünür hale gelir. "Ev hem beden, hem de ruhtur. İnsan varlığının ilk dünyasıdır. Alelacele davranan metafiziklerin vazettiği gibi, insan "dünyaya fırlatılmadan önce", evin beşiğine yatırılır" (Bachelard, 2008, s. 41).

Özel ve öznel alanımız olan ev, ait olduğumuz, bizi yansıtan yer olarak odalara ayrılmıştır. Bu odaların her biri farklı bir özellik alanı içermektedir. Evet, doğru, ev bütünüyle bize ait bir mekan olsa da odalardaki nesnelere beraber bu aidiyet duygusu ve mahrem alanın boyutları değişmektedir. Misafir odasıyla banyo, kilerle yatak odası arasındaki fark bu mekanlara ait nesnelere ve bu nesnelere yüklediğimiz bireysellikler üzerinden belirlenir. Freud, mekanın ve nesnelere 'ben' ile bütünleştiğini şu cümle ile ifade eder; "Dış ve iç dünyadan *ben* içine sızan bütün öğeler, burada bir birleşime (sentez) kavuşturulur. (...). Deneyimleri organize eder" (2012, s.337).

Tıpkı evin her odasına farklı anılarını ve anılarını bıraktığımız gibi bir mekan olarak evden de farklı anılar ve anılar alırız. Bu durumu bir yapının üretilme sürecine benzetebiliriz. Kendimizden bir şeyler aktardığımız yapıyla karşılıklı olarak bir etkileşim sağlarız. Yaratma süreci, evdeki nesnelere iletişimimize benzer bir şekilde

öznelleşir. Bununla ilgili olarak, Finlandiyalı mimar Pallasmaa, “Tenin Gözleri” isimli kitabında şöyle söyler; “Sanat deneyiminde kendine özgü bir alışveriş gerçekleşir; ben duygularımı ve çağrışımlarımı mekana ödünç veririm, mekan da bana, algılarımı ve düşüncelerimi ayartan ve özgürleştiren aurasını ödünç verir (2014, s. 14).

Mekan, içindeki nesnelere beraber bir bütün olarak görülür. Nesnelere arasındaki farklı mekansal ilişkiler mesafe, süreklilik, aradalık ve kapsama gibi kavramlar üzerinden değerlendirilebilir. Mesafe, nesnelere arasındaki ilişkinin mekana yansıma biçimini şekillendirir. Bunu genellikle özne üzerinden yapar. Vermeer’in yapıtlarında bu durum açıkça okunabilir;

Vermeer’in tablolarının en çarpıcı özelliklerinden biri, odadaki nesnelere birini, örneğin bir masayı veya sandalyeyi ön plana koymaktır ve bunu izleyicinin o kadar yakınına yerleştirir ki nesne ölçüsüz bir büyüklük kazanır. İzleyiciyi tablonun mekanın dahil etme arzusunun en önemli belirtilerinden biri budur. Gerçekte, gündelik yaşamımızda, her daim çok yakınımda nesnelere bulunur (Hulten, 2012, s.28).

Süreklilik, gündelik hayatta kullandığımız nesnelere belirli mekanlara ait olma durumuyla ilgilidir. Nesnelere, buldukları yere yerleşip orayı şekillendirirler. Bazı nesnelere gördüğümüzde onların oraya ait olduklarını biliriz. Mekanın nesnesini, en açık şekilde evde görebiliriz; banyodaki duş ya da duvardaki ayna gibi. Her gün uyandıığımızda terliğimizin buzdolabının içinde değil de yatağımızın yanında olması gibi.

Her birimiz (buna nesnelere de dahil) zaman ve mekanda bir yer kaplarız. Lefebvre’ye göre mekan, gösteren bir süreç içerir (2014, s. 47). İçindeki nesne ve öznelere ve birlikte yaşanan süreçleri gösterir. Bu bağlamda Shapiro’nun evi mekanın içinde bir nesneye dönüşmüştür (Görsel 41).



Görsel 41. Joel Shapiro. İsimsiz / Untitled. 1974. (Dökme demir, 6 5/8 x 16 x 15 3/4 inç).
<http://bit.ly/2xxl4YF>

Öyleyse, nesne ve özne, beraber hareket ederek mekanı var eder diyebiliriz. Sözünü ettiğimiz özne, Ulay ve Abramoviç'in performanslarında da örneklediğimiz gibi öncelikle bir beden deneyimi olarak orada bulunur.

Bedenlerimiz ve hareketlerimiz çevreyle sürekli etkileşim içindedir; dünya ve kendilik birbirine durmaksızın bilgi sağlar ve birbirini tanımlar. Bedene ilişkin algı ile dünyaya ilişkin imge tek bir sürekliliğe dönüşür; mekandaki yerinden ayrı bir beden yoktur, algılayan kendiliğin bilinçdışı imgesiyle bağlantılı olmayan bir mekan yoktur (Pallasmaa, 2014, s. 51).

Eylemlerimiz doğrultusunda mekanda bulunduğumuz yerler pek de sıradan yerler değildir, yani bulunduğumuz yerde bir işlev ya da bir amaca sahibizdir. Gündelik hayatın seyri içinde her gün düzenli olarak kullandığımız sıradan nesnelere de böyledir. Bu nesnelere yer değiştirildiğinde günlük sıradanlığında akan yaşam da sekteye uğrar.

Mekanın sürecine dahil olan ve aslında süreci oluşturan bu özne ve nesne mekanı şekillendirdikleri gibi birbirini de şekillendirmeye başlarlar. Böylece mekan öznelleşmeye başlamıştır. Bu durumu Lefebvre şöyle açıklar:

Mekanın dile ya da dillere için genel bir kodu olmasa da, belki de özel kodlar tarih boyunca yerleşmiş ve çeşitli etkileri de beraberinde getirmiştir. Öyle ki, herhangi bir toplumun üyesi olan ilgili "özneler" hem kendi mekanlarına hem de bu mekanda

etkin olan, (terimin en güçlü anlamında) onu içeren “özne” niteliklerine kavuşuyorlardı (2014, s.48).

Alışkanlık çerçevesinde kurulan bir ilişkiyle özel alanımızda (evde) o yere ait nesnelere vardır. Öznel bir tavırla şekillendirilen, yerleştirilen bir evden bahsediyorum aslında. Dolayısıyla bu evin içindeki nesnelere artık o yere aidiyetinin yanı sıra kendilerine duygusal anlamlar yüklenen, bir nevi bireyselleştirilen nesnelere olmuştur. Evin tanıklığında yerlerine yerleştirilen bu nesnelere, onlarla ilişkiye ve etkileşime geçiş sürecimiz ve bunun sonucunda ortaya çıkan davranışlar, alışkanlıklar ve rutinleri oluşturur. Bu nesnelere en başında yastık gelir belki de. Herkesin kendine ait bir yastığı vardır. Yatağını yorganını birisiyle paylaşsa bile yastığını paylaşmaz.



Görsel 42. Hale Tenger. Biz burada çok hafif / We're so lightly here. 2009. (Bronze, akrilik, emaye, 54x47x15 cm). <https://bit.ly/2Svq9Yz>

Mekanda ilerlerken karşımıza çıkan yastık, Hale Tenger'e aittir (Görsel 42). “We're so lightly here” Leonard Cohen'in Boogie Street isimli şarkısından yapılan bir alıntıdır. Bu alıntı hayata nasıl geldiğimize, varlığımıza ve onu nasıl terk ettiğimize dair bir alıntıdır. Bronzdan dökümü yapılan bu yumuşacık yastık, “uyum ve aydınlanma sembolüdür ve nasıl yaşayacağınız ve seveceğinizin nazik bir hatırlatmasıdır” (<https://bit.ly/2Kh0y1O>)



Görsel 43. Gözde Mulla. Bir rüyanın sabahında. 2019. (Yerleştirme, yatak, örtü, halı, alçı, 90x190x25 cm).

Öznelleşmiş bir nesne olan yastık, düşlerimizin de tanığıdır. Onunla aramızdaki bağ mekanın içindeki her şeyi bir anda siler. Her gece aynı yastıkla farklı bir günü sonlandırırız. Onun yeri hep aynıdır. Yastık uykudur. Yastık huzurdur. Yastık günün bittiğı yerdir, iyi veya kötü. Yastık her zaman yumuşaklığı ve evi temsil eder. Yastık mahremiyettir. Onu alıp evin dışına çıkarmayız.

Yastığımdaki iz, (Görsel 43) bir rüyanın sabahında anın donduğına işaret eder.



Görsel 44. Joel Shapiro. İsimsiz / Untitled. 1974. (National Gallery of Australia, Canberra). (7,9 x 3,2 x 3,4 cm). <http://bit.ly/2HbmUhl>

İçeride, mekanın orta yerinde Joel Shapiro'nun sandalyesiyle (Görsel 44) karşılaşırız. Nesnenin mekanla kurduğu ilişki açısından sanatçı sandalyesini uzamda kapladığı alan üzerinden yorumlar. Nesnenin uzamı nasıl doldurduğu ve kendine nasıl bir yer edindiği yönünde sorular sorar. 7.9 cm yüksekliğindeki bronz sandalye boş bir mekanın ortasında, yerde durur. Bu da bize mekanın nesnesi mi nesnenin mekanı mı sorusunu sordurur.

Gardiner, özne ve nesnenin bütünüyle, maddi dünyayla sıradan etkileşimlerimiz yoluyla inşa edildiğini ve bilinçli, insani praksis yoluyla insancillaştırıldığını; ayrıca gündelik dünyanın, somut "ötekiyle" en doğrudan ve dolaysız biçimde karşılaştığımız ve bireyin kendi içinde tutarlı bir kimlik ve benlik edindiğini söyleyerek gündelik hayatımızdaki nesne ve 'ben'in bütünlüğünü açıklar (2016, s. 113).

Belki gündelik yaşamda çok da farkında olmuyoruz. Ama özellikle doğduğumuz ya da çocukluğumuzun geçtiği evde, kullanmış olduğumuz nesnelere baktığımızda, onların aslında anlam ve duygu bakımından ne kadar yüklü olduğunu görmemiz mümkün. Örneğin, çocukluğumuzun geçtiği evdeki eşyalarımız, belki bazılarımızın hala sakladığı ilk oyuncaklarımız bunlardan bazılarıdır. Burada Baudrillard'ın, çocukluğumuzda yaşadığımız eve dair söylediklerine kulak vermek gerekir;

Nesneler ve insanlar birbirlerine yakın bağlarla bağlanmış olup bu danişıklı dövüş çerçevesinde kendilerine atfedilen duygusal değer sayesinde evde yaşayan bir “kişilik” gibi algılanmaktadırlar. Çocukluk yıllarında yaşanan evlerin insanların anılarında bu kadar derinlemesine yer etmesinin nedeni hiç kuşkusuz yaşanan yer olarak adlandırılan mekanın sahip olduğu bu karmaşık yapı olup buraya belli bir şekilde yerleştirilen nesnelere atfedilen simgesel önemdir (2011, s.22).

Baudrillard, nesnelere atfettiğimiz simgesel önemden bahsederken karşı daireden gelen sesler dikkatimizi çeker. Dairenin kapısına doğru ilerlerken içeriden tanıdık bir ses duyulur. Hale Tenger’in sesi bu. “Aslında kişisel bir hikaye olarak görmüyorum. Ama anlatırken bir parantez açarak ‘otobiyografik tarafı var’ı söylüyorum” (2015, <https://bit.ly/1Ko5dFj>). Yaşadığı aile evindeki planlara sadık kalarak uyguladığı bir iş olduğundan söz eder. Sandık Odası (Görsel 45) isimli yerleştirmesini müzelerde dönem odalarından farklı kılan yanı kendi cümleleriyle aktarır. “Müzelerde dönem odaları olur ya, ancak girip arasına dolaşmana izin vermezler. Burada da o mantık var, bir dönemi yansıtmak üzere bir kurgu var. ama içinde dolaşarak, gezerek...” (Tenger, 2015, <https://bit.ly/1Ko5dFj>). Sanatçının çocukluğundaki eve girdiğimiz andan itibaren kendimizi bir zaman yolculuğunda hissederiz.



Görsel 45. Hale Tenger. Sandık Odası. 1997. (3 odalı yerleştirme, buluntu nesnelere, yatak, lamba, halı, perde, vb.). <https://bit.ly/2JUq6S0>

Sanatçının çocukluk evini canlandırdığı yerleştirmesi bir yandan ev, aile, yurt kavramlarını sorgularken diğer yandan mekana yerleştirilen eşyalar, ışık ve ses ile mekanı yeniden yaratır. Hale Tenger, bu çalışması ile mekanı hem kavram hem de

bireysel varoluş ve öznellik açısından tartışır. İzleyicinin evin içindeki varlığı ile o evde yaşayan kişilerin yokluğu evde bir gerilim yaratır.



Görsel 46. Hale Tenger. Sandık Odası. 1997. (3 odalı yerleştirme, buluntu nesnelere, yatak, lamba, halı, perde, vb.). <https://bit.ly/2JUq6S0>

Hale Tenger'in 1980 Türkiye'sini açıkça okuyabildiğimiz evinden (Görsel 46) çıkarken çocukluğumuzu geçirdiğimiz evin belleğimizde bıraktığı izlerle karşılaşırız. Bu izleri takip ettiğimizde her defasında ya bir nesneye ya da mekana ulaşırız. İzleri takip ederek çocukken yaşadığımız eve geri döneriz bazen. Ben, uyuduğum yataktan, ailece yemek yediğimiz masaya, göz alabildiğine bir boşluğu izlediğim balkondan 6 metrekarelik bahçede tek başıma oynadığım oyuna doğru yol alırken Freud salonunun ortasında durmuş, çocukluk anılarıyla ilgili bir şeyler söyler.

Çocukluk ile ilgili anılar umursanmaya değmez, hatta tümüyle değersiz görülüyor, unutmaya nasıl özellikle bunların karşı koyabildiği ve unutmaların elinden nasıl özellikle bunların kurtulmayı başardığı ilk bakışta bilinmiyordu. Öte yandan, anıları bir anı hazinesi olarak yıllar yılı belleğinde saklamış kişi de, onların kendisine anlattığı yabancı kişi gibi bu konuda bir değer yargısına varabilmekten uzaktı (2012, s.209).

Kimi zaman çocukluğumuza dair anıları unuttuğumuzu zannediyoruz. Fakat karşılaştığımız bir nesne, duyduğumuz bir koku ya da işittiğimiz bir ses bizi tekrar aynı yere, aynı eve götürüyor. Yaşadığımız evin belleğimizde bıraktığı izler aslında

hep aynı yerde duruyor. Benim anılarım kocaman bir boşlukta süzülüyor. Boşluk benim mekan algımı anılarımı çocukluğumu içine alıyor. “Anılar ya zamanla gerçek içeriğini bir başka içerikle değiştiriyor ya da önemi gözden kaçırmayacak başka yaşantılarla ilişki kurup onlar için paravana anılar rolünü üstleniyordu” (Freud, 2012, s.210).

Ev bize devredilemez bir mülkiyet hakkı veriyor. Mükemmel bir çocukluk, temel barınak. Müthiş eşliğinden bilinmeyene doğru çıkmamıza izin verilmeden önce daima evin içinde başlarız. Sense, sunduğu sığınak içinde, ailevi ritüellerin iyi ve ortak bir anlamı, düzenli, başarılı bir kürk ve beklentilerimizi ortaya çıkarır. Evin bize ilk anlam sicilimizi sunduğumuzu ve dış dünyaya iyi yolculuk edecek önemi verdiğimizizi söyleyene kadar gidebiliriz (Frichot, 2005 s.62).

Evin niteliği, özneyi, yani orada yaşayan bireyi duvarlar ve mekandaki nesnelere saran bir durumdan ibarettir. Evimizdeki eşyalar, belirli bir düzen içinde olacak şekilde odalara dağılmışlardır. Bu dağılımla beraber odaların ve dolayısıyla eşyaların üstlendiği sorumluluklar belirlenir. Evdeki nesnelere, aile yaşamında bizim davranış ve (alışkanlıklarımız) doğrultusunda kendilerine bir yer edinmişlerdir. Bu yerler ailenin (yaşamın, anıların) varlığını simgelemektedir.

Tamamen biçimin egemenliği altında olan nesne, tıpkı doğanın bir parçası olan insan bedeni gibi, içinde doğanın bir parçasını taşımaktadır, başka bir deyişle, nesne, özünde insani çizgilere sahip bir şeydir. Bu durumda insanın çevresini saran nesnelere (bir noktaya kadar) vücudundaki organlar kadar derinden bağlı olduğu ve nesneye gerçek anlamda sahip olmaya götüren yolun tözünün söz düzeyinde elde edilmesi ve “özümsemesinden” geçtiği görülmektedir (Baudrillard, 2011 s.37).

Belirli bir düzene sahip olan evde eşyaların yerleşimleri de orada yaşayan insanlar gibidir. Eşyalara yüklediğimiz anlamlar üzerine Baudrillard’ın belirttiği gibi;

Nesneler –özellikle de mobilyalar- yerine getirdikleri görevin dışında hayati bir öneme sahip olan düşsel olarak nitelendirilebilecek bir tür vazo görevi yapmaktadırlar ki, bu da onların psikolojik bir algılanma düzenine boyun eğdiklerini göstermektedir. (...) Bu evrende ev, insan bedeninin simgesel bir karşılığına benzemektedir (2011, s. 37).

Üzerlerine düşen görevi en iyi şekilde yerine getiren nesnelere; mobilyalar, terlik, yastık, artık öznelleşmeye başlamışlardır. “Bir nesnenin sahibiyle çok yakın ilişkiler kurabildiği, yalnızca somut sağlam bir şey değil, aynı zamanda kişinin kurduğu zihinsel dünyaya egemen olmasını sağladığı; nesnenin de kişi sayesinde bir anlama sahip olabildiği, bir mal, bir tutkuyu ifade ettiği söylenebilir” (Baudrillard, 2011, s.106).

Gündelik hayatta kullandığımız ya da sahip olduğumuz her nesnenin dönüştürdüğü bir şeyler vardır. Bu değişim özel hayat, aile hayatı ya da toplumsal hayatta olabilir. Bunlar nadiren ya da sürekli olarak kullandığımız nesnelere olabilir. Ve bu nesnelerin evdeki yerleri ve dolayısıyla çevresindeki diğer nesnelere belirli bir iletişimleri vardır. Yerlerini değiştirdiğimizde bir yabancılaşma, bir tedirginlik hissederiz. Öznel bir şekilde yerleştirilen bu nesnelere bize mekanın tanıklığını gösterir.

Eşyaların içinde yer aldıkları mekanın boyutları dışavurmaları gereken ahlaki boyuta boyun eğmek durumundadır. Bu mekandaki eşyaların yeri her gün keyfi bir şekilde değiştirilmemektedir; tıpkı aynı evde yaşayan aile üyelerini toplum içinde istedikleri şekilde davranmalarını gibi (Baudrillard, 2011, s.22).

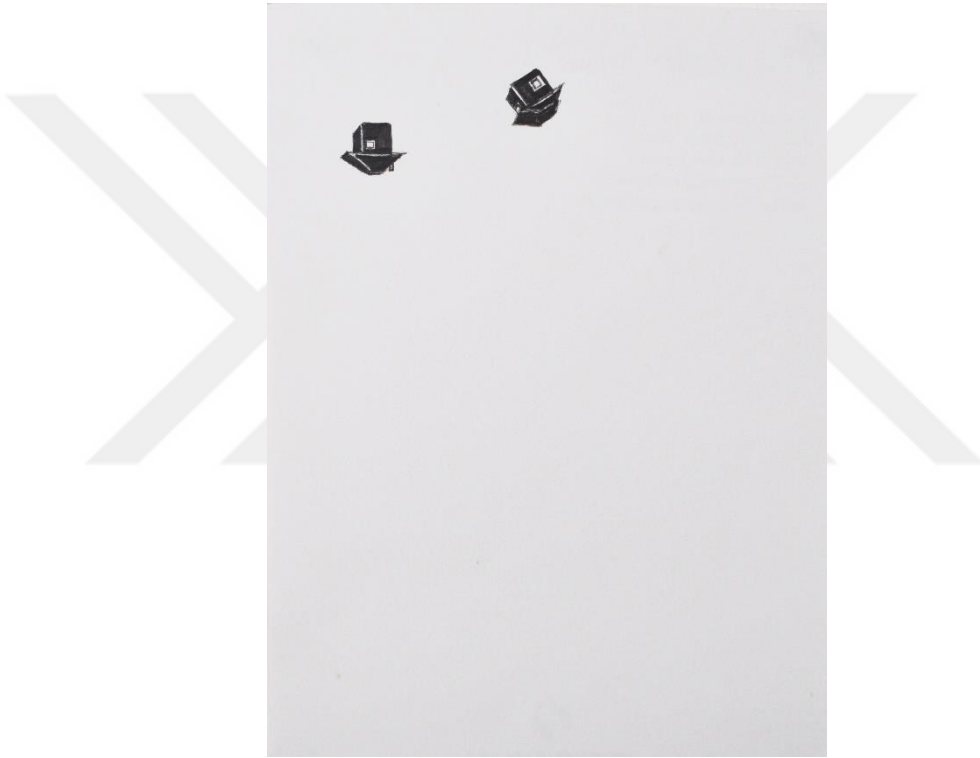
Aynı mekanda yer alan nesnelere birbirleriyle de iletişime geçmektedirler. Bizim onlarla kurduğumuz ilişkiyle beraber nesnelere de kendi aralarında bir ilişki kurar.

İlişki yoksa yeterli miktarda boş alan da yok demektir; zira geniş bir alandan söz edilebilmesi için nesnelere arasında karşılıklı bağlantılar kurulması, bir ritim oluşturulması, yaratılması ve nesnelere de bu yeni yapılanma içinde sahip olduğu işlevlerin ötesine geçmeleri gerekmektedir. Nesne ancak geniş bir mekanda özgürleşebilirken, mekanın burada biçimsel bir özgürlükten başka bir işleve sahip olmadığı görülmektedir (Baudrillard, 2011 s.25).

Doğada nesnelere (yani belki de biçimleri demeliyiz) kendi aralarında birleştiren ilişkilerden söz edilebilir. “Aynı şey sanat için de geçerlidir. Bir eserin kendi içindeki ve eserler arasındaki biçimsel bağlantıları bir düzen ve evrenin bir metaforunu oluşturur” (Focillon, 2015, s. 11).

BÖLÜM 3. ARALIK KALAN KAPIYI KAPATIP ÇIKMAK

Eve girerken geçtiğimiz kapıya şimdi çıkmak için geliriz. Eve giden yolda karşılaştığımız sanatçıların, filozofların, sosyologların ve mimarların söyledikleriyle oluşan mekanın yanında ya da karşısında kendimize ait bir mekan kurarız. Bu mekan çocukluğumuzdan bu yana bize tanıklık eden mekandır. Doğduğumuz evde başlayan bellek serüvenimiz ve mekanla tanışıklığımız farklı yerlerde sürer. Her birinden anlar toplar, anılar bırakırız.



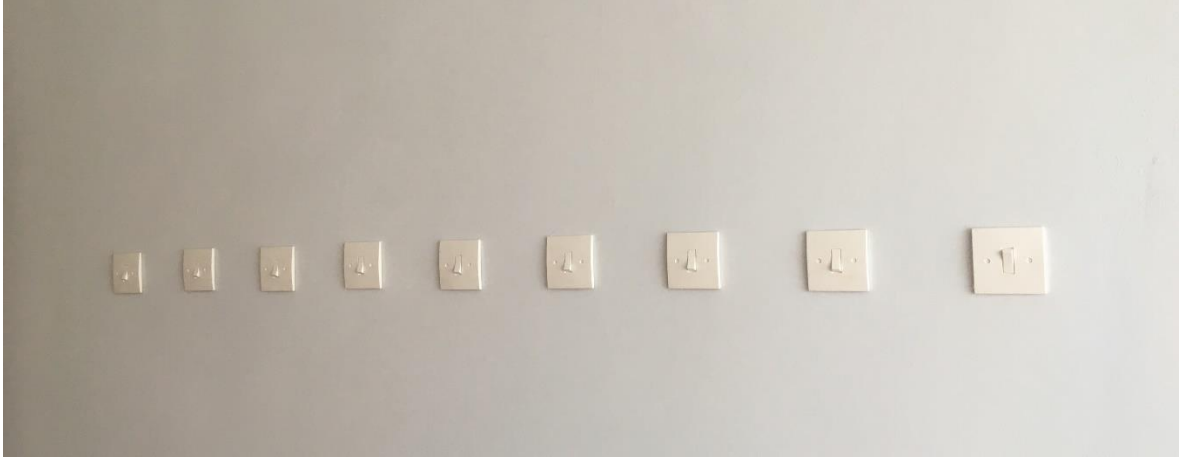
Görsel 47. Gözde Mulla. Bir yerlerde. 2019. (Kağıt üzerine karakalem, 21x14 cm).

Evi, içinden geçen her devinimle değişen, bulut gibi bir mekan olarak tanımlayabiliriz. Akışkan bir yapı gibidir. Eklemlenerek, çoğalarak büyür. İçinde yaşanan zamanda gerçekleştirilen eylemler, insanlar ve nesnelere çoğalır. Evin nihai formu mimari olarak mümkün olsa da bellekte değişkendir (Görsel 47). Akışkanlık buradan gelir. Bir bilinç olarak “ben” sadece şu an olan şeyden etkilenmez, belleğin perspektifinden de etkilenir. Bellek, alışkanlıkları kaydetme merkezidir. Belleğin kendisi alışkanlıktır. Ve bellek alışkanlıkları sentezleyerek bir araya getirir.

Sabah evden çıkıp akşam eve gelmek gibi değildir evden taşınmak. Evi boşaltırız. Mekandaki eşyaları toplarız önce. Her şey aynı kutuya girmez. Her odanın kutusu ayrıdır. Her odanın birkaç kutusu vardır hatta. Evi boşaltmak için çok kutuya ihtiyaç vardır. Sadece eşyaları koliye koymak da yetmez. Nesnelere mekan arasındaki bağı koparmak zaman alır. Eşyalar gittikten sonra evde kalan şey anılardır. Her gün kapıdan girdiğimizde karşılaştığımız boşluktaki anılar. Anlar toplanır evden. Sesler. Nesnelere toplanır. Kokular bir süre daha kalır.

Her şeyin bir süresi vardır. Mekandaki konumunu tamamlamak için. Tıpkı bir süre yaşadığımız o evden taşınma vaktini gelmesi gibi. Eşyalar, sesler, anlar ve anılar o evdeki zamanını doldurmuştur. Geriye kalan koku, boşluk, sessizlik, boş evin sesi, bir süre daha orada kalır. Bellek (mekanın belleği) mekan, nesne, ses ve koku ile oluşan bir kayıttır. Bu kaydı evden taşınırken bir kutuya yerleştiririz sanki. Bir sonraki evde yeni bir kayıt yeni bir bellek kurarız. Aslında tüm kayıtlar birbirinin üzerine bindirilir. Tüm kayıtlar doğduğumuz evden bu yana birbirinin boşluklarına yerleşir.

Fakat bellek zaten mekan, nesne, ses ve koku ile işler. Evden taşınmak kendini boşluğa bırakmak gibidir. Mekandaki nesnelere bir yerden başka bir yere taşımak. Taşındığımız her evde izler bırakırız. Bazen eşyalardan bazılarını bırakırız. Ama o ev, oraya ilk taşındığımız andaki boş ev değildir artık. Oraya bıraktığımız izler mekanı dönüştürmüştür.



Görsel 48. Gözde Mulla, 2019. (Alçı, yerleştirme, 7.5 x 7.5 x 0.3 cm).

Evden ayrılırken bıraktığımız izlerin en görünür olanları duvardadır (Görsel 48). Duvarlar yalnızca mekanları oluşturmakla kalmaz aynı zamanda sesleri sınırlandırır. Duvarlar, sesin ve ışığın mekanını oluşturur. Ses bir sınır olarak mekandaki varlığını sürdürür. Duvarların içinde kalan sesler ve sessizlik anları oluşturur. Doğduğu evdeki sesleri birçok insan hatırlamaz. Benim hatırladığımsa sadece sessizlik. Büyük boşluğun içindeki sessizlik.



Görsel 49. Gözde Mulla. Sessizlik etrafta dolaşıyordu. 2019. (Kağıt üzerine karakalem, 55x75 cm).

İnsan doğduğu evden taşındığında henüz farkına varmadığı anılar ileride bir nesne ya da bir sesle karşısına çıkar. Zaman geçtikçe çocukluğunun geçtiği evdeki mekanı arar. Bir yerlerde o mekanı yaratır.

Evlerinden taşınan aile bireyleri farklı şeyler mi hisseder? Aynı evde yaşayan her insan kendi alanını oluşturur. Mekanın belleğine kendi anlarını bırakır. Ortak bir belleğe sahip olsalar da evden taşınırken bırakılan her an, her odada farklıdır. Doğduğum evden taşınırken benim hissettiklerimle annemin, babamın ya da ablamın hissettikleri çok da farklı değildir. Birbirimizden farklı şekillerde yorumlasak da ortak bir mekana ve zamana dahil oluruz. Bu durumda ortak bir bellekten söz etmek yerinde olur.

Mekanın tanık oldukları, içindeki boşluklara yerleşen anlar ve anılardan ibarettir (Görsel 49). Boşluk, mekanın belleğidir. Evin belleğindeki anlar, nesnelere bir

araya geldiğinde o evdeki yaşanmışlığı oluşturur. Yaşadığımız her evde biriktirdiğimiz anlar birbirinden farklıdır. Fakat doğduğumuz eve dair bazı nesne ve anıları gittiğimiz her eve yanımızda götürürüz.

Doğduğum evden beri yanımda taşıdığım nesne ve anılarım, yaşadığım her evde kendine bir şeyler ekleyerek çoğalır. İçinde yürüdüğümüz ev, bu eklemiş hafızayı sunar. Yapıtlarıma ve bana tanıklık eden bir mekan olarak sunulan evin köşelerinde, kapı arkalarında, boşluklarda karşılaştığımız hafıza alanları zihnimizde yeni bir mekan oluşturur. Evin içinde karşılaştığımız yapıtlarla beraber anılar mekanın belleğine işaret eder. Evden çıkma vakti geldiğinde aralık kalan kapıya yöneliriz. Bir daha dönmek üzere. Teze giriş için kullandığımız o kapı artık çıkmak için döndüğümüz bir eşiktir. Son bölüme geçtiğimiz bu eşik, evden ayrılırken bıraktığımız izlerden oluşur. Buraya kadar içinde beraber yürüdüğümüz mekandan, evden çıkarken ben ve biz olarak ayrı ayrı çıkarız. Ortak bir mekan ortak bir belleğe işaret etse de bıraktığımız izler ve yanımıza aldığımız anlar birbirinden farklıdır. Eve girerken geçtiğimiz eşığe şimdi çıkmak için çok yakınız.

Son eşik, evden taşınmaktır. Eşyaları toplayıp koyduğum kutular geçer önce o eşikten. Sonra aynı eşikten, kutuya giremeyecek kadar büyük olan eşyalar geçer. Bu süreçte ev kalabalık ve gürültülüdür. Fakat tüm eşyalar ve insanlar gittiğinde... Evi son kez adımlarım. Boş odaların her birine teker teker girerim. Unuttuğum bir şey var mı? diye döndüğüm o an, mekanın belleği ile karşılaşırım. Odalarda kalan izler, boşluğun sesi, koku, yere düşen çivi, kırık bir sandalye, hepsi sıralanır karşımda. Eşikten geçmeyen her şey o evde bana dair bir bellek oluşturur. Bense belleğimdeki anlar ve anılarla evden ayrılırım. Mekandan aldıklarım, anılarım bir yana, mekana bıraktıklarımı zihnimde saklar ve kapıdan çıkarım.

KAYNAKLAR

- Artful Living. Füsün Onur. *Resimde Üçüncü Boyut İçeri Gel*. Erişim: 29.06.2019, <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/fusun-onurla-bulusmak-bir-sergi-ve-sanatcisiyla-hemhl-olmak-i-191>
- Avar Arslan, Adile. (2009). *Lefebvre'in Üçlü –Algılanan, Tasarlanan, Yaşanan Mekan- Diyalektiği*, TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi Dosya 17, s.7-16. Erişim: 30.06.2019 <http://www.mimarlarodasiankara.org/dosya/dosya17.pdf>
- Bachelard, Gaston. (2008). *Uzamın Poetikası*. (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bağır, Mehmet. (2018). *Aristoteles'in Mimesis ve Katharsis Kavramları Üzerinden Bir Film İncelemesi: Dogville*. Egemia, s.36-52. Erişim: 29.06.2019. <https://dergipark.org.tr/download/article-file/464400>
- Baudrillard, Jean. (2011). *Nesneler Sistemi*. (O. Adanır, A. Karamollaoğlu, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Baumgartner, K. (Yapımcı) ve Ki-duk, Kim. (Senarist ve Yönetmen). (2003). *Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*, [Sinema filmi]. Güney Kore: Korea Pictures.
- Bora, Aksu. (2009). *Rüyası Ömrümüzün Çünkü Eşyaya Siner*. Ayten Alkan (Haz.). *Cins Cins Mekan*, s.63-75. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Buchanan, Ian and Lambert, Gregg. (Ed.). *Deleuze and Space*. s.61-79. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Cevizci, Ahmet. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Cheng, François. (2006). *Boşluk ve Doluluk Çin Resim Sanatının Anlatım Biçimi*. (K. Özsezgin, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Daily Art Fair. Tom Burr. *Sarhoş Emily / Drunk Emily*. Erişim: 29.06.2019, <https://dailyartfair.com/exhibition/3095/tom-burr-galleria-franco-noero>
- Daily Art Fair. Tom Burr. *Tek Gümüş Kapı (Single Silver Door)*. Erişim: 29.06.2019, <https://dailyartfair.com/exhibition/3095/tom-burr-galleria-franco-noero>

Damisch, Hubert. (2012). *Bulut Kuramı*. (E. B. Şaman, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Deleuze, Gilles. (2003). *İki Konferans*. (U. Baker, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Dia art. Micheal Heizer. Kuzey, Doğu, Güney, Batı / North, East, South, West. Erişim: 10.04.2018, <https://www.diaart.org/collection/collection/heizer-michael-north-east-south-west-19672002-2003-174-1-4>

Erzen, Jale. (2017). *Üç Habitus Yeryüzü, Kent, Yapı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Fineberg, Jonathan. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat*. (S. Atay, G. E. Yılmaz, Çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Focillon, Henri. (2015). *Biçimlerin Yaşamı*. (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: Janus Yayıncılık.

Fovart. Hale Tenger. *Biz burada çok hafif / We're so lightly here*. Erişim: 29.06.2019. <http://www.fovart.net/hale-tenger/>

Francalanci, Ernesto L. (2012). *Nesnelerin Estetiği*. (D. Kundakçı, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Freud, Sigmund. (2012). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*. (K. Şipal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Frichot, Helene. (2005). *Stealing into Gilles Deleuze's Baroque House*. Buchanan,

Gardiner, Micheal. (2013). *Gündelik Hayat Eleştirileri*. (D. Özçetin, B. Taşdemir, B. Özçetin, Çev.). Ankara: Heretik Basın Yayın.

Goodchild, Philip. (2005). *Deleuze & Guattari Arzu Politikasına Giriş* (R. G. Ögdül, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Hançerlioğlu, Orhan. (2015). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Häusler Contemporary Zurich. Erişim: 10.04.2018. <https://haeusler-contemporary.com/en/james-turrell-ganzfeld-apani-biennale-di-venezia-2011/>

Hulten, Pontus. (2012). *Vermeer ve Spinoza*. (İ. Uysal, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

James Turrell. James Turrell. *Havada Durmak (Tavan Penceresi Serisi) / Hover (Skylight Series)*. Erişim: 10.04.2018, <http://jamesturrell.com/work/hover/>

James Turrell. James Turrell. *Apani (Ganzfeld Serisi) / Apani (Ganzfeld Pieces)*. Erişim: 10.04.2018, <http://jamesturrell.com/work/apani/>

Lefebvre, Henri. (2010). *Gündelik Hayatın Eleştirisi I*. (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Lefebvre, Henri. (2015). *Mekanın Üretimi*. (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Merleau-Ponty, Maurice. (2010). *Algılanan Dünya*. (Ö. Aygün, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Pallasmaa, Juhani. (2014). *Tenin Gözleri*. (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: Yem Yayın.

Perec, Georges. (2017). *Mekan Feşmekan*. (A. Erkay, Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.

Roberts, John. (2013). *Gündelik Hayatın Felsefesi*. (E. C. Ercan, Çev.). İstanbul: Doruk Yayıncılık

Saatchi Gallery. Rachel Whiteread. *Hayalet / Ghost*. Erişim: 10.04.2018.

https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/rachel_whiteread_ghost_13798.htm

Sayın, Zeynep. (2015). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayıncılık.

Scrapadug. Ulay ve Marina Abramoviç. *Ölçülemez şey / Imponderabilia*. Erişim: 10.04.2016. <https://scrapadug.wordpress.com/2013/03/10/presence-stillness/imponderabilia1977/>

Sotheby's. Erişim: 29.06.2019.

<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2010/contemporary-artturkish-l10221/lot.17.html>

Tate. Rachel Whiteread. *Ev / House*. Erişim: 10.04.2018.

<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/turner-prize-1993/turner-prize-1993-artists-rachel-whiteread>

Tate. Rachel Whiteread. *Kapı / Due Porte*. Erişim: 10.04.2018.

<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/rachel-whiteread>

Thoreau, Henry David. (2014). *Walden Ormanda Yaşam*. (A. Örküp, Çev.). İstanbul: Zeplin Yayınevi.

Tschumi, Bernard. (2014). Mimarlık ve İkizi. Nur Altınyıldız Artun (Der.). *Sürrealizm / Mimarlık*, s.125-153. İstanbul: İletişim Yayınları.

University of California Press. Marcel Duchamp. *Kapı:11 / Porte:11*. Erişim: 20.12.2016,

https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft3w1005ft&doc.view=popup&fig.ent=https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/data/13030/ft/ft3w1005ft/figures/ft3w1005ft_00078.jpg

Urry, John. (1999). *Mekanları Tüketmek*. (R. G. Ögdül, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Vesely, Dalibor. (2014). Sürrealizm, Mit ve Modernite. Nur Altınyıldız Artun (Der.). *Sürrealizm / Mimarlık*, s.59-100. İstanbul: İletişim Yayınları.

Whiteread, Rachel. BBC. (2004). Erişim: 10.08.2018.

<https://www.bbc.co.uk/archive/john-tusa-interview--rachel-whiteread/z6nnjhv>

Windelow, V. (Yapımcı) ve Trier, Lars von. (Senarist ve Yönetmen). (2003). *Dogville* [Sinema filmi]. Danimarka: Zentropa Entertainments.

<https://www.imdb.com/title/tt0276919/mediaviewer/rm1580228096>

Wikipedia. Johannes Vermeer. *Aşk Mektubu / The Love-letter*. Erişim: 01.03.2019.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/4b/Vermeer,_Johannes_-_The_Loveletter.jpg/882px-Vermeer,_Johannes_-_The_Loveletter.jpg

Yıldırım, Didem. (2012). *Teatrallığın Sinemadaki İzleri: Dogville Gerçek Bir Oyunun Filmidir*. Tiyatro Araştırmaları Dergisi, s.40. Erişim: 15.02.2019.

<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1745/18534.pdf>

Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- ▣ Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- ▣ görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- ▣ başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- ▣ atıfta bulunduğum eserlerin bütününi kaynak olarak gösterdiğimi,
- ▣ kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- ▣ bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

22 / 08 / 2019



Gözde MULLA

Sanatta Yeterlik Tezi Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: Bir Tanık Olarak Mekan

Yukarıda başlığı verilen Tezimin tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
22.08.2019	33	62907	26.06.2019	15	1162275955

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (22 / 08 / 2019)


Gözde MULLA

Öğrenci No.: N13158992

Anasanat Dalı: Resim

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
	✓		

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

(Prof. Necla RÜZGAR KAYIRAN)



Proficiency in Art Thesis Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

Title : Space As a Witness

The whole thesis is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
22.08.2019	33	62907	26.06 2019	15	1162275955

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (22 / 08 / 2019)


Gözde MULLA

Student No.: N13158992

Department: Painting

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
	✓		

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED
(Prof. Necla RÜZGAR KAYIRAN)



YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

22 / 08 / 2019



Gözde MULLA

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ş ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teze ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

