

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
Sanatta Yeterlik Tezi

**GÜNCEL SANAT PRATİKLERİNDE
KURGUSAL MEKÂN VE YENİ ÖYKÜ KURMA STRATEJİLERİ**

Hazırlayan
Özge YAĞCI

Danışman
Doç. Mehmet Korkut ÖZTEKİN

İzmir / 2022

YEMİN METNİ

“Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Programı’na” “Sanatta Yeterlik Tezi” olarak sunduğum “Güncel Sanat Pratiklerinde Kurgusal Mekân ve Yeni Öykü Kurma Stratejileri” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.../ .../ ...

Özge Yağcı

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/...../...../ tarih ve.....sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin.....maddesine göre Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik öğrencisi Özge Yağcı'nın "Güncel Sanat Pratiklerinde Kurgusal Mekân ve Yeni Öykü Kurma Stratejileri" konulu tezini incelenmiş ve aday/...../...../ tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyeleri tarafından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÖZET

Mekânı deneyimleme biçimlerimiz ile dili kullanma becerilerimiz arasında bir benzerlik vardır. Sözcükleri seçmek, konumlandırmak, anlamı oluşturmak, bazense bozmak ve farklılaştırmak arayışındaki dil oyunları, tıpkı mekân deneyimlerine benzer şekilde duraksamalar, hareketlilikler, sıçramalar ya da kopuşlar yaratmaktadır. Bu nedenle öykü ve mekân deneyimleri aşağıda adımların bir araya geldiği ve dağıldığı güzergahlarda başlar. Bu güzergahlarda mekânı ören ve ona kimlik kazandıran adımlar, tıpkı bir metni ören sözcükler gibi yan yana dizilerek anlamı inşa etmeye soyunmaktadırlar.

Dil ve imge düzeyinde mekânı aramak ise mekanla kurulan fiziki bağın düşsel olana geçit verdiği bir aralık sunmaktadır. Sözcüklerin sayfaya yerleşerek mekanlarını bulması gibi imge de tuval yüzeyi, sanatçının atölyesi, galeri mekânı ya da kamusal alan ve doğa mekânı gibi ortamlara yerleşerek bu ortamları anımsamalar ve bellekle ilişkilenen yerlere dönüştürmekte bir anlamda onları mekânlaştırmaktadır. Mekânın dünyadaki fiziki varlığına yer açıyor oluşu gibi sanat eserleri de mekanlar aracılığıyla varlık sınırlarını belirlemekte ve böylelikle gündelik hayatın akışındaki yerini alabilmektedir.

Gündelik dile sızan ve burada farklı anlam oyunları üreten sanat eseri, mekanlardan anlatılara taşınarak, eserin çoğul bir dil üstlenmesini sağlamaktadır. Anlatının mekânı bu çoğullaşmayı sağlayan ve eseri farklı okumalara maruz bıraktıran yer olarak belirmektedir. Anlatı düzlemi, galeri mekânı, sanal ortam gibi farklılaşan mekân kurgularıyla çoğullaşan eser her yeni aktarımda farklı bir dil kurgusuna kavuşmaktadır. Böylelikle kendi varlık alanını canlı tutabilen eser, gündelik hayatın bir parçası olarak sosyolojik bir nesne konumuna da kavuşmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Dil, Mekân, Kurgu, Anlatı, Güncel Sanat

ABSTRACT

There is a similarity between the way we experience the space and our ability to use language. Language games, that seek to choose, position, create meaning, sometimes distort and differentiate words, create pauses, movements, jumps or breaks, just like the experiences of the place. For this reason, the story and the space experiences begin on the routes where the steps come together and disperse below. In these routes, the steps that weave the space and give it an identity, just like the words that weave a text, try to construct the meaning by arranging them.

Searching for the space at the level of language and image, on the other hand, offers an interval where the physical bond established with the space allows the imaginary to pass. Just as words find their places by settling on the page, the image settles in environments such as the canvas surface, the artist's workshop, the gallery space or the public space and nature space, transforming these environments into places associated with reminiscences and memory, in a sense, it spatializes them. Just as space makes room for our physical existence in the world, works of art determine the boundaries of existence through spaces and thus can take their place in the flow of daily life.

The work of art, which permeates the everyday language and produces different meaning tricks here, is carried from places to narratives and ensures that the work assumes a plural language. The space of the narrative appears as the place that provides this pluralization and exposes the work to different readings. The work, which has become pluralized with different spatial configurations such as narrative plane, gallery space, and virtual environment, acquires a different language setup in each new transfer. Thus, the work, which can keep its own area of existence alive, becomes a sociological object as a part of daily life.

Keywords: Language, Space, Fiction, Narrative, Contemporary Art

ÖNSÖZ

Sanatta yeterlik tezimin araştırma odağının belirlenmesindeki değerli katkılarından ötürü Prof. Gülay YAŞAYANLAR SAĞLAM ve Prof. Mümtaz SAĞLAM'a kıymetli değerlendirmeleri ile tezimin ilerlemesine sunduğu katkılardan dolayı danışmanım Doç. Mehmet Korkut ÖZTEKİN'e, değerli yorumları ve yol göstericilikleri için Dr. Öğr. Üyesi Borga KANTÜRK ve Prof. Dr. Feyzi KORUR'a, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı sanatta yeterlik programının uzun ve zorlu dönemeçlerinde yol arkadaşlıkları için Metehan ÖZCAN, Öğr. Gör. Emre DUYGU ve Arş. Gör. Arzu OTO'ya, her daim yanımda olduklarını hissettiğim arkadaşlarım, Dr. Öğr. Üyesi Şafak Çetin ÖZKAN ve Arş. Gör. Kübra GÜRLEŞEN'e, yol göstericiliği için Doç. Kemal TİZGÖL'e, sonsuz desteği için aileme teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİM LİSTESİ	ix
GİRİŞ.....	1

1.BÖLÜM

MEKÂNSAL KURGU: KAVRAM VE İNŞA

1.1. Bir Kavram Olarak Mekânın İnşası.....	5
1.2. Pallasmaa ve Mekân Üretiminde Plastisitenin Önemi.....	14
1.3. Irigaray Felsefesinde Mağaradan Geçide Cinsel Farkın Mekanları.....	16
1.4. Heidegger'in Kulübesi: Felsefeyi Yerleştirmek	20
1.5. Perec'in Yararsız Odası: İşlevsiz Bir Mekânın Peşinde.....	30

2.BÖLÜM

ÖZNE, DİL, ANLATI

2.1. Mutlak Metinden Muğlak Metne: Bir Aralıkta Seyreden Dil.....	38
2.2. Kaçış hattı, Minör Siyaset ve Yeni Öznellikler.....	43
2.3. Benjamin ve Hikâye Anlatıcısının Portresi	49

3.BÖLÜM

GÜNCEL SANAT PRATİKLERİNDE KURGUSAL MEKÂN

3.1. Antroposen Çağda Melez Bir Doğa Anlatısı.....	53
3.2. Dijital Evrenler, Yeni Mekânsallıklar.....	64
3.3. Yitik Bir Mitin İzinde: Modern Kenti Aramak	72
3.4. Dramatik Coğrafyalar: Sınırlar ve Eşikler.....	82
3.5. Arzu Nesnesinden Poetik Mekâna: Ev Diye Bir Yer.....	89
3.6. İçerisi ve Dışarıyı Arasında Bir Eşik: Pencere.....	101
3.7. Aynanın İçinden Geçiş: Heterotopik Bir Evren.....	109

4.BÖLÜM

GÜNCEL SANAT PRATİKLERİNDE ANLATI VE MEKANSAL DİLİ

4.1. Sanatsal Bir Biçim Olarak Metin ve Yeni İfade Arayışları.....	122
4.2. Güncel Sanat Pratiklerinde Anlatı Stratejileri, Kurgusal Yaklaşımlar.....	132

SONUÇ.....	141
------------	-----

KAYNAKÇA.....	147
---------------	-----

ÖZGEÇMİŞ

RESİM LİSTESİ

	Sayfa Numarası
Resim 1: Heidegger'in Todtnauberg'deki kulübesi.....	21
Resim 2: Heidegger kulübenin yukarısındaki patıkada yürürken	21
Resim 3: Todtnauberg kırsalı ve kulübenin konumu	23
Resim 4: Heidegger'in kulübesi	23
Resim 5: Kulübenin planı	23
Resim 6: Kulübenin maketi ve kendisi	23
Resim 7: Kulübenin maketi	24
Resim 8: Kulübenin iç mekânından bir görüntü	24
Resim 9: "Okyanus Haritası" Lewis Carroll, Köpan Avı.....	31
Resim 10: Les Deux-Sèvres'den çocuk şarkısı	32
Resim 11: Mekan kelimesinin önüne ve ardına getirilen kelimeler aracılığıyla oluşturulan tamlamalar	33
Resim 12: Joseph Beuys, 7000 Meşe, 1982-86 Documenta 7, Kassel.....	58
Resim 13: Joseph Beuys, 7000 Meşe, 1982-86 Documenta 7, Kassel.....	58
Resim 14: Vaughn Bell, "One Big House", 2008, Yerleştirme.....	59
Resim 15: Vaughn Bell, "One Big House", 2008, Yerleştirme.....	59
Resim 16: Vaughn Bell, "One Big House", 2008, Yerleştirme.....	59
Resim 17: Vaughn Bell, "One Big House", 2008, Yerleştirme.....	59
Resim 18: Nabbteeri Kolektifi, 58. Venedik Bienali Nordik Ülkeler Pavyonu, 2019...60	
Resim 19: Nabbteeri Kolektifi, 58. Venedik Bienali Nordik Ülkeler Pavyonu, 2019...60	
Resim 20: Ane Graff, "The States of Inflammation" (İnflamasyon Durumları) "Nabbteeri Kolektifi", 58. Venedik Bienali Nordik Ülkeler Pavyonu, 2019.....	61
Resim 21: Ane Graff, "The States of Inflammation" (İnflamasyon Durumları) "Nabbteeri Kolektifi", 58. Venedik Bienali Nordik Ülkeler Pavyonu, 2019.....	61
Resim 22: Ingela Ihrman "A great Seaweed Day" (Harika Bir Yosun Günü) "Nabbteeri Kolektifi", 58. Venedik Bienali Nordik Ülkeler Pavyonu, 2019.....	62

Resim 23: Ingela Ihrman “ <i>A great Seaweed Day</i> ” (Harika Bir Yosun Günü) “ <i>Nabbteeri Kolektifi</i> ”, 58. Venedik Bienali Nordik Ülkeler Pavyonu, 2019.....	62
Resim 24: Ingela Ihrman “ <i>A great Seaweed Day</i> ” (Harika Bir Yosun Günü) “ <i>Nabbteeri Kolektifi</i> ”, 58. Venedik Bienali Nordik Ülkeler Pavyonu, 2019.....	62
Resim 25: Pinar Yoldaş, “Ecosystem of Excess”, (Aşırılık Ekosistemi), 2014.....	63
Resim 26: Pinar Yoldaş, “Ecosystem of Excess”, (Aşırılık Ekosistemi), 2014.....	63
Resim 27: Pinar Yoldaş, “Ecosystem of Excess”, (Aşırılık Ekosistemi), 2014.....	64
Resim 28: Pinar Yoldaş, “Ecosystem of Excess”, (Aşırılık Ekosistemi), 2014.....	64
Resim 29: Katherine Behar, Bir sosyal ağ, E-Atık, 2014.....	67
Resim 30: Katherine Behar, Bir sosyal ağ, E-Atık, 2014.....	67
Resim 31: Katherine Behar, Bir sosyal ağ, E-Atık, 2014.....	68
Resim 32: Katherine Behar, 3D yazıcı ve şebekelenmiş bilgisayar fareleri, 3D-&&, 2014.....	69
Resim 33: Katherine Behar, 3D yazıcı ve şebekelenmiş bilgisayar fareleri, 3D-&&, 2014.....	69
Resim 34: Uli Golub, “Babushka in Space” (Büyükanne Uzayda), 2017.....	71
Resim 35: Uli Golub, “Babushka in Space” (Büyükanne Uzayda), 2017.....	71
Resim 36: Uli Golub, “Babushka in Space” (Büyükanne Uzayda), 2017.....	71
Resim 37: Uli Golub, “Babushka in Space” (Büyükanne Uzayda), 2017.....	71
Resim 38: İnci Eviner, “Hiçbiryer – Gövde- Burası” 2000.....	78
Resim 39: İnci Eviner, “Hiçbiryer – Gövde- Burası” 2000.....	79
Resim 40: Ferhat Özgür, “Gökten Şehir İndi”, 2006, fotoğraf 150x225cm.....	80
Resim 41: Ferhat Özgür, “Pieta”, 2006, fotoğraf 150x225cm.....	81
Resim 42: Fatma Bucak, “ <i>When I have to cross the bar – I see the path</i> ”, 2015.....	85
Resim 43: Fatma Bucak, “ <i>When I have to cross the bar – I see the path</i> ”, 2015.....	86
Resim 44: Fatma Bucak, “ <i>Damascus Rose</i> ”, 2016.....	87
Resim 45: Fatma Bucak, “ <i>Damascus Rose</i> ”, 2016.....	87
Resim 46: Ana Cvorovic, “ <i>Light Weight</i> ” (Hafif), Yerleştirme, 2013.....	88
Resim 47: Ana Cvorovic, “ <i>Light Weight</i> ” (Hafif), Yerleştirme, 2013.....	88
Resim 48: Ana Cvorovic, “ <i>Light Weight</i> ” (Hafif), Yerleştirme, 2013.....	88

Resim 49: Ana Cvorovic, “ <i>Routeless</i> ” (Rotasız), Yerleştirme, 2012.....	89
Resim 50: Ana Cvorovic, “ <i>Routeless</i> ” (Rotasız), Yerleştirme, 2012.....	89
Resim 51: Ana Cvorovic, “ <i>Routeless</i> ” (Rotasız), Yerleştirme, 2012.....	89
Resim 52: Hale Tenger, “ <i>Sandık Odası</i> ”, 1997.....	96
Resim 53: Hale Tenger, “ <i>Sandık Odası</i> ”, 1997.....	96
Resim 54: Hale Tenger, “ <i>Sandık Odası</i> ”, 1997.....	96
Resim 55: Hale Tenger, “ <i>Sandık Odası</i> ”, 1997.....	96
Resim 56: Gian Maria Tosatti, “ <i>Kalbim Ayna Gibi Boş</i> ”, 2021, İstanbul Bölümü, Tarlabası.....	97
Resim 57: Gian Maria Tosatti, “ <i>Kalbim Ayna Gibi Boş</i> ”, 2021, İstanbul Bölümü, Tarlabası.....	97
Resim 58: Gian Maria Tosatti, “ <i>Kalbim Ayna Gibi Boş</i> ”, 2021, İstanbul Bölümü, Tarlabası.....	97
Resim 59: Gian Maria Tosatti, “ <i>Kalbim Ayna Gibi Boş</i> ”, 2021, İstanbul Bölümü, Tarlabası.....	97
Resim 60: Gian Maria Tosatti, “ <i>Kalbim Ayna Gibi Boş</i> ”, 2019, Cape Town Bölümü...	99
Resim 61: Gian Maria Tosatti, “ <i>Kalbim Ayna Gibi Boş</i> ”, 2019, Cape Town Bölümü...	99
Resim 62: Gian Maria Tosatti, “ <i>Kalbim Ayna Gibi Boş</i> ”, 2019, Cape Town Bölümü...	99
Resim 63: Gian Maria Tosatti, “ <i>Kalbim Ayna Gibi Boş</i> ”, 2019, Cape Town Bölümü...	99
Resim 64: Can Aytekin, “ <i>Boş Ev</i> ” sergisinden, 2018, Arter, İstanbul.....	100
Resim 65: Can Aytekin, “ <i>Boş Ev</i> ” sergisinden, 2018, Arter, İstanbul.....	100
Resim 66: Can Aytekin, “ <i>Boş Ev</i> ” sergisinden, 2018, Arter, İstanbul.....	101
Resim 67: “ <i>Adolf Loos’un dairesi</i> ”- “ <i>Lina Loos’un yatak odası</i> ”.....	103
Resim 68: “ <i>Adolf Loos’un dairesi</i> ”- “ <i>Lina Loos’un yatak odası</i> ”.....	103
Resim 69: Le Corbusier, “ <i>Savoye Villası</i> ”, Poissy, 1929.....	104
Resim 70: Le Corbusier, “ <i>Savoye Villası</i> ”, Poissy, 1929.....	104
Resim 71: Le Corbusier, “ <i>Savoye Villası</i> ”, Poissy, 1929.....	104
Resim 72: Le Corbusier, “ <i>Savoye Villası</i> ”, Poissy, 1929.....	104
Resim 73: Aydan Murtezaoğlu, “ <i>Oda Sıcaklığı</i> ”, 2000-2003.....	106
Resim 74: Bülent Şangar, “ <i>İsimsiz</i> ”, (Pencereler), 1997.....	108
Resim 75: Bülent Şangar, “ <i>İsimsiz</i> ”, (Pencereler), 1997.....	108

Resim 76: Bülent Şangar, “İsimsiz”, (Pencereler), 1997.....	108
Resim 77: Bülent Şangar, “İsimsiz”, (Pencereler), 1997.....	108
Resim 78: Jean Cocteau, “Şairin Kanı”, (Le Sang d'un Poète), 1930.....	111
Resim 79: Jean Cocteau, “Şairin Kanı”, (Le Sang d'un Poète), 1930.....	111
Resim 80: Jean Cocteau, “Şairin Kanı”, (Le Sang d'un Poète), 1930.....	111
Resim 81: Jean Cocteau, “Şairin Kanı”, (Le Sang d'un Poète), 1930.....	111
Resim 82: Diego Velazquez, “Las Meninas” (Nedimeler), 1656.....	114
Resim 83: Diego Velazquez, “Las Meninas” (Nedimeler), 1656.....	114
Resim 84: Diego Velazquez, “Las Meninas” (Nedimeler), 1656.....	114
Resim 85: Diego Velazquez, “Las Meninas” (Nedimeler), 1656.....	114
Resim 86: Lewis Carroll, “Aynanın İçinden”, 1872.....	117
Resim 87: Lewis Carroll, “Aynanın İçinden”, 1872.....	117
Resim 88: Füsun Onur, “Aynalı Labirent”, 2014, “Aynadan İçeri” sergisi.....	118
Resim 89: Füsun Onur, “İsimsiz” (maket), 1972.....	119
Resim 90: Füsun Onur, “İsimsiz” (maket), 1972.....	119
Resim 91: Füsun Onur, “İsimsiz” (maket), 1972.....	119
Resim 92: Füsun Onur, “İsimsiz” (maket), 1972.....	119
Resim 93: Füsun Onur, “İsimsiz”, (1972) 2014, Ahşap, ayna, boya.....	120
Resim 94: Füsun Onur’un Kuzguncuk’taki evi ve atölyesi.....	120
Resim 95: Sanat Tanımı Topluluğu, “Sanat Olarak Betik”, 1980.....	127
Resim 96: Sanat Tanımı Topluluğu, “Sanat Olarak Betik”, 1980.....	127
Resim 97: Sanat Tanımı Topluluğu, “Sanat Olarak Betik”, 1980.....	127
Resim 98: Ayşe Erkmen, “Evde”, 1994, Berlin.....	128
Resim 99: Ayşe Erkmen, “Evde”, 1994, Berlin.....	128
Resim 100: Canan Şenol, “Nihayet içimdesin”, 2000, Tabela Sergileri, İstanbul.....	129
Resim 101: Vahit Tuna, “Eve gelirken ekmek almayı unutma”, 2000, Tabela Sergileri, İstanbul.....	129
Resim 102: Hüseyin Bahri Alptekin, “Love Lace” (1995) ve “Love Face” (2000), Kuntsmuseum Bonn, 2002.....	130
Resim 103: Hüseyin Bahri Alptekin, “Love Lace” (1995) ve “Love Face” (2000), Kuntsmuseum Bonn, 2002.....	130

Resim 104: Hüseyin Bahri Alptekin, “ <i>H-Fact: Hospitality/Hostility</i> ”, (H-Faktörü: Misafirperverlik/Husumet), 2003–7.....	131
Resim 105: Hüseyin Bahri Alptekin, “ <i>H-Fact: Hospitality/Hostility</i> ”, (H-Faktörü: Misafirperverlik/Husumet), 2003–7.....	131
Resim 106: Aslı Çavuşoğlu, <i>Bruce Chatwin’in Ardından Patagonya</i> ’da, 2009.....	136
Resim 107: Aslı Çavuşoğlu, <i>Bruce Chatwin’in Ardından Patagonya</i> ’da, 2009.....	136
Resim 108: Borge Kantürk, “ <i>80 days, 80 faces, People Dictionary for Helsinki</i> ”, 2005.....	138
Resim 109: Borge Kantürk, “ <i>Survivor’s Diary</i> ”, 2005.....	138
Resim 110: Borge Kantürk, “ <i>Kısa Mesafeler Kitabı</i> ”, 2020, “ <i>Saha Studio</i> ” konuk sanatçı programı.....	139
Resim 111: Borge Kantürk, “ <i>Kısa Mesafeler Kitabı</i> ”, 2020, “ <i>Saha Studio</i> ” konuk sanatçı programı.....	139

GİRİŞ

“Güncel Sanat Pratiklerinde Kurgusal Mekân ve Yeni Öykü Kurma Stratejileri”

başlıklı tez çalışması; günümüz sanatı kapsamında gerçekleştirilen mekân araştırmalarını kurgusal bir boyuta taşıyarak, yeni anlatı stratejileri ile birleştirmeyi hedefler. Mekânın kurgusalılığı, gerçek ve kurmacanın iç içe geçtiği yeni tip bir geçiş mekânsallığı yaratarak mekân teorilerinin sınırlarını tasavvurlar ekseninde genişleten bir söylem aralığına uzanmaktadır. Özellikle 1960’lı yıllardan sonra öne sürülen mekânın mutlak bir kap/hazne olmadığı savı, onu insan deneyimleriyle etkileşime geçen toplumsal bir ürün statüsüne kavuşturmuştur. Mekânın öznenin deneyimlerine bağlı olarak yeniden üretildiği savı, onun sabit bir yapı olarak kabul edilmesinin aşılması anlamında değerlidir. Bu sayede akışkan bir kimlik üstelenen mekân, her daim değişime uğramakta ve dinamik bir kurgu sergilemektedir. Lefebvre’nin geliştirdiği üçlü diyalektik açıklamada, mekânsal pratikler ve mekân temsilleri ile birlikte ele alınan temsil mekânları; mekânın akışkan, muğlak, değişken, ilişkisel karakterine odaklanarak, sanatçıların, yazarların ve filozofların mekanlarını düşsel direniş mekanları olarak kodlamaktadır. İktidarın nüfuz etmekte zorlandığı bu düşsel direniş mekanları mekânsal pratiğin sınırlarını genişlemeye uğratarak kendi içlerinde yeni bir özgürlük söylemi de üretmektedirler.

Bu araştırmanın ilk bölümü ağırlıklı olarak mekân felsefesine odaklanırken felsefe, yaşam ve edebiyatın iç içe geçtiği üçlü bir kurguda anlatı oluşturmaktadır. Mekân üretiminde plastisiteyi merkeze alan *“Pallasmaa ve Mekân Üretiminde Plastisitenin Önemi”* isimli alt başlık göz odaklı bir bakış yerine, dokunma ve diğer duylara değer atfeden çevrel algıyı (Pallasmaa, 2014: 12) mercek altına almaktadır. *“Irigaray Felsefesinde Mağaradan Geçide Cinsel Farkın Mekânları”* isimli alt başlıkta ise Irigaray’ın *“haptik”* mekân olarak açınıladığı dokunmayla algılanan mekân kavrayışına odaklanılır. Ayrıca filozof, batı felsefesinin ıskaladığı cinsiyetli özne perspektifini felsefe içerisinde yeniden konumlandırarak, cinsiyetli özne perspektifi üzerinden ilksel mekanlar tarihine uzanmaktadır. Üçüncü alt başlık *“Heidegger’in Kulübesi: Felsefeyi Yerleştirmek”*’te ise Heidegger’in öznel yaşamından yola çıkarak, mekân felsefesinin ulaştığı sınırlar ve ölçeklendirmeler sorgulanmaktadır. Heidegger’in bir dönem yaşadığı ve inşa sürecini bizzat kendisinin yaptığı kulübe mimarisi üzerinden; deneyim, yaşamın

ilkselliği, doğal inşa süreçleri ve malzemeleri ekseninde düşsel olanın gerçekle birlikteliği yeni bir kavrayış olarak sunulmuştur. Birinci bölümün son alt başlığı “*Perec’in Yararsız Odası: İşlevsiz Bir Mekânın Peşinde*”de ise Perec’in edebiyatında öne çıkan öznel yaşamı, yaşamının geçtiği mekanlar, otobiyografik unsurlar da düşünülerek ele alınmıştır. Yazarın ürettiği edebiyat eserlerinde geçen mekanlar; hiçbir zaman sonlanmayacak sonsuz bir akış içerisinde, birbirine eklenen bir dizi mekân kümelenmesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Gündeliğin hızla değişen politiki içerisinde Koronavirüs salgınının yeni gündem halini alması, yeni bir zaman mekân sıkışmasına neden olmuşken çoğu sanat pratiği dijital mecralardan takip edilebilir hale gelmiştir. Müzelerin ve galerilerin sanal temsillerinin yaygınlaşması, internet ortamından izlenebilir yeni bir mekân-sanat ilişkisi üzerine düşünmemizi de olanaklı kılmış görünmektedir. İnternet ortamının heterotopik kurgusu içerisinde öne çıkan başka bir mevzu ise anlatıbilim incelemelerinin yapay zekâ eksenli gelişimleridir. Özellikle 1980’li yıllardan sonra edebiyat incelemelerini bilinçli olarak ıskalamayla tercih eden alan, bugün disiplinlerarası bir nitelik kazanarak; kültür, tarih, felsefe, sosyoloji, psikoloji, bilim gibi pek çok disiplini eşzamanlı içeren metin incelemelerini kendi bünyesinde barındırmaktadır. Dijital mecraların gündelik pratiklerinde anlatı mevzusunun bu kadar yaygınlaşması bir anlamda anlatının anlam aralığını bir hayli genişletip, onu tanımsızlaştırmaya götürüyor gibi görünse de bir anlamda sanat dahil pek çok alanda öznel dilin oluşumunu hızlandırmaktadır.

“*Güncel Sanat Pratiklerinde Kurgusal Mekân ve Yeni Öykü Kurma Stratejileri*” kapsamında ele alınan üçüncü ve dördüncü alt başlıklarda mekânın kurgusallığı üzerinden geliştirilen anlatılar örneklemelerle sunulmuştur. Burada mekân; resmin genişleyen yüzeyi ya da heykelin çoğalan hacimsel etkisi olarak değil, sanatsal ifadede bir anlatı ögesi olarak ele alınmıştır. Mekâna özgü uygulamalar gibi gerçekçi yaklaşımlardansa kurmacanın ve gerçekliğin iç içe geçtiği ikili yapılara yer verilerek; kurgusallığın sanat üretimindeki rolü, mekân üzerinden incelemeye tâbi kılınmıştır. Tezin ikincil kırılma noktası öykülendirme pratiklerinde sanatçı metinlerinde söylem ya da anlatı kültürünün ötesine geçen kurgusal yaklaşımlar mercek altına alınmış olup, bu bağlamda hızlanan

anlatı teknikleri ekseninde oluş halindeki sanatçı öznenin dil aracılığıyla kendini nasıl geliştirebileceği yeni bir sorgulama alanı olarak incelenmiştir.

Mekânın kartezyen bakıştan sıyrılan yapısı, onu insan deneyimlerine eksenlenerek biçimlenen akışkan bir form almasına yol açar. Bu akışkanlık sayesinde anlatılar katı ve sabit yapılarından sıyrılarak oluş halinde, etkiye açık okumalara izin verirler. Öyküleme bir yandan bu deneyimin insani perspektifte kayıt altına alınması anlamına gelirken bir yandan da kendi metinsel kabuğunu kurmaktadır. Bu kabuk çoğu ağdalı ya da felsefi sanat metnlerinin uzağına düşerek, insani bir ölçeğin oluşturulmasına olanak vermektedir. Sanat çalışmalarının kısa bir tanımı şeklinde ya da akademik üslupla kaleme alınmış metin çalışmalarının uzağına düşen bu yaklaşımlar gündelik dili dışlamayan, kimi zaman otobiyografik anlatılarla örülü metinlerarası bir eğilim göstermektedirler. Metinlerarasılık okuyana bir metin etrafında odaklanmaktansa odaktan kaçışın söylem aralığına nüfuz etmesini sağlamakta bir anlamda metnin alt anlam aralığına düşülen yeni bir ifadelendirme dağarcığı oluşturmaktadır. Sanatın izleyene yeni anlam aralıkları açma hali metin üzerinden de pekiştirilerek çok boyutlu bir okumaya olanak tanımaktadır. Burada kısıtlılıklardan ziyade çağrışımlarla birbirine eklenen bir anlam oyunu kurgulamak mümkün görünmektedir.

“Güncel Sanat Pratiklerinde Kurgusal Mekân ve Yeni Öykü Kurma Stratejileri”

bu bağlamda sanat araştırmalarında kurgusallığın öncülediği açık anlam aralığı üzerine düşünme ve söylem geliştirme üzerine odaklanmıştır. Sanatçı öznenin kullandığı dil biçimsel ve metinsel olarak analiz edilerek metnin biçimin ardından gelen ikinci konumu bertaraf edilmiş, her iki üretim şeklinin biraradalığı üzerine fikir yorulmuştur. Sanatçı öznenin dilsel arayışları biçimle daraltılmadan bir anlamda genişlemeye maruz bırakılarak sözcüsel olana yer açması hedeflenmiştir. Kentteki gezinme pratiklerini bir metnin içinde sözcüklerin yerini bulmasıyla özdeşleştiren Michel De Certeau örneğinde olduğu gibi mekânsal deneyimlerimizle sözceleme kültürümüz arasında yakın ve daimî bir ilişki vardır. Nasıl ki düşünce sözcüklerden bağımsız değilse her daim düşünce içerisindeki öznenin deneyimleri ekseninde üretilen mekân okumaları da sözcelemeden bağımsız değildir.

1.BÖLÜM

MEKÂNSAL KURGU: KAVRAM VE İNŞA

1.BÖLÜM

MEKÂNSAL KURGU: KAVRAM VE İNŞA

1.1. Bir Kavram Olarak Mekânın İnşası

Mekânın müphem yapısı onu tanımlanması en güç kavramlardan birisi kılar. Bu müphem yapıyı kavramsallaştırma çabasında mutlak bir tanım elde etmek olası değilken, farklı disiplinlere göre değişkenlik arz eden çok dilli-heterojen-görelî bir yapı karşımıza çıkar. Mekânın siyasallığı, fiziki yapısı, tasarımı, işlevselliği, tahayyülü, imgeselliği ya da tasviri; temasa, ayrışmaya, farklılaşmaya ve belirli bir geçişliliğe izin veren anlamlandırma koridorlarıdır. Bu nedenle mekân kavramının belirli bir sınırlılıkta ya da kapalı bir anlam alanı içerisinde hareket etmediği söylenebilir.

Mekânın nesnel karşılığının yanı sıra insan deneyimiyle şekillenen öznel bir karşılığı vardır. Deneyim ve duyumlama yoluyla mekânsal algı sonrasında ise mekânsal imge oluşur. Benzer kültürler içerisindeki bireylerde dahi ciddi farklılık gösteren bu algı ve imgesel dönüşümü, farklı toplumlar ve dilleri ekseninde incelendiğinde oldukça karmaşık bir anlam haritası karşımıza çıkar. Batı ve Doğu kültürleri arasındaki ayrışmanın dile olan etkisi bazı kavramların anlamsal karşılıklarında önemli farklılıkların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Mekân bu kavramlardan birisi olarak farklı kültürlerle göre mana alanını genişletir ya da daraltır. Fransızcada “*espace*” sözcüğüne karşılık gelen mekân kelimesi, Türkçeye Arapçadan geçmiş olup, köken olarak varolma manasına gelen “*kevn*” kelimesinden türemiştir. Fransızcada “*espace*” aynı zamanda uzam ve uzay kelimelerine karşılık olarak da kullanılırken, Türkçede mekân uzam ya da uzayı karşılamaz. Uzayı betimlemek için mekân yerine yine Arapçadan dilimize geçen feza kelimesi; uzam içinse vüsat kelimesi kullanılagelmiştir. “*Espace*” ya da İngilizcedeki karşılığıyla “*space*” kökeni Latince bir kelime olan ve şeyler arasındaki mesafeyi veya fiziksel bir alanı ifade etmek için kullanılan “*spatium*”dan gelir (Lefebvre, 2014: 8). Bununla birlikte, “*space*” ve “*espace*” arasında da kullanım farklılıkları bulunur. “*Space*”, “*espace*”ın tanım alanını genişleterek; mekân, uzam, uzay, ara(lık), boşluk, mesafe anlamlarında kullanılır. Almanca “*ort*” (mahal), “*platz*” (yer), “*raum*” (mekân) sözcüklerinin İngilizce çevirilerinde de bazı sıkıntılarla karşılaşılır. Türkçeye mahal

olarak çevrilebilecek “*ort*”un Almanca kelime anlamının İngilizce karşılığı mahal (location) değil yerdir (place). İngilizce “*place*” ile Almanca “*platz*” sözcükleri aynı kelime kökeninden gelmesine rağmen iki ayrı kültürdeki kullanım alanları tam olarak örtüşmez. Almanca “*platz*” (yer) kelimesinin İngilizce çevirisinde “*place*”e göre daha yakın anlamda olan “*site*” (alan) veya “*area*” (bölge) kelimeleri kullanılır.

Mekânın epistemolojik çözümlemesine girmeden önce belli başlı bazı sözlüklerden derlenen tanımlara değinmek yerinde olacaktır. Ahmet Cevizci'nin Felsefe Terimleri Sözlüğü'nde mekâna: “*Var olanların içinde yer aldığı, tüm sınırlı büyüklükleri içine alan uçsuz bucaksız büyüklük. Sınırsız ortam, sınırsız büyük kap ya da hazne. Üç boyutlu, yani eni, boyu ve derinliği olan hacim. Yer kaplama*” (Cevizci, 2019: 296) olarak yer verilirken; Sanat, Kavram ve Terimleri Sözlüğü mekân kavramını, mimarlığın konusu ve mimari ürünün dördüncü boyutu olarak ele almaktadır. Sözlüğe göre: “*Yapıyı üç boyutlu bir kitle olmaktan çıkaran özellik bir mekâna sahip olmasıdır. Yapı mekân sayesinde en, boy ve yüksekliğin yanı sıra bireyin devingenliğinden kaynaklanan anlık yaşantılarla edinilen bir mekân boyutuna ulaşır*” (Sözen ve Tanyeli, 2005: 157).

Mekânın müphem yapısı, onu kolayca anlaşılabilir bir kavram olarak konumlandırılmasına engel olur. Ancak aynı nedenle yani bu tarz bir konumsuzluğun yarattığı etkiyle, kavramın gündelik dilde fazla düşünülmeden kullanılmasına ve hızlı tüketilmesine tanık oluruz. Hasan Ünal Nalbantoğlu, “*Nedir Mekân Dedikleri?*” isimli makalesinde; kent, yapı, nesne ya da bireyin ruhsal dünyası gibi farklı olgular ve görüngüler için sarf edilen sözcüğün anlam alanının bu denli genişletilmesinin onun temsiliyet gücünü örselediğinden bahseder. Yazara göre mekân: “*...şeylerin yeni bir dil dünyasında nesneleşip resim ve sayılara dönüştürüldüğü soyut ve içi boş bir kalıp, özetle insanlık tarihinin önceki dönemlerinde varlığına çok da gerek duyulmamış 'modern zamanlar'a özgü bir kategori/kavramdır*” (Nalbantoğlu, 2008: 88-105).

Mekân özellikle 1970’li yıllara kadar insan eylemlerini barındıran tarafsız ve mutlak bir konteyner olarak görülmüştür. Öklid geometrisi aracılığıyla tanımlanan (x,y,z şeklinde boyutlandırılan) hareketli ya da durağan varlıkların devinimine izin veren ancak onların varlığından bağımsız, etkileşime kapalı bu mutlak kap; boş bir tuval zemini ya da

eylemlerin ortaya konulduğu bir sahne olarak algılanmıştır (Hubbard & Kitchin, 2018: 26).

Heidegger, Aristoteles'in Phúsika'sında yer ve zaman kavramlarına değindiğinden bahseder. Ancak yine de "*topos*"u yer, Almaca "*Der Ort*" olarak çevirmenin dahi yanlış olduğunu savunur. Aristoteles Phúsika'da *tópos* (yer) ile *khóra* (mekân) arasında bir ayrım gözetmiş ancak *khóra* (mekân) sözcüğünün gerçek anlamda neye tekabül ettiğinden bahsetmemiştir. Bu nedenle Aristoteles'de soyut bir mekân tahayyülünün olmadığını ancak bir cismin bir yerde bulunuşu anlamında kullandığı "*tópos*" sözcüğüne ayrı bir değer atfettiği söylenebilir. "*Ona göre 'tópos'un üç anlamı vardır: 1. tópos devingen, uçsuz bucaksız, kavraması zor bir şey; 2. sanki bir kap gibi içi doldurulan bir şey; yani hem sabit, hem de devingen. 3. bir de mekân [Yunanca stadion; Latince spatium] yaratmak, mekânlaşmak*" (Nalbantoğlu, 2008: 88-105).

Lefebvre'ye göre; Aristotelesçi gelenekte hissedilir olguları adlandırmayı ve sınıflandırmayı mekân ve zaman sağlamakta birlikte statüleri belirsiz kalmaktadır. Mekân tanımındaki bu belirsizlik ilk kez Descartes felsefesi ile giderilerek, kavram görünürlük kazanmaya başlamıştır. Mekân özne karşısında nesne konumunu alarak; "*res cogitans*" dan yani ruhsal ya da duyuşsal olan soyut evrenden, "*res extensa*"ya yani bedensel ve maddesel olana geçiş yapmıştır (Lefebvre, 2014: 33).

Mekân uzunca bir zaman, geometri ve matematikle özdeşleştirilen, bilimsel yanı olan bir kavram olarak kullanılagelmiştir. Boş bir ortam olarak tanımlanarak daha çok uzayla ilişkilendirilmiştir. Kant'ın 1802 tarihli "*Physische Geographie*" isimli çalışmasından 1960'lı yılların sonuna kadar mutlakçı bir mekân kavramsallaştırması hakimiyetini korumuştur. Alkan'a göre: "*Mekânın yansız (nötr), insan pratiğinden, toplumsal süreçlerden bağımsız, apolitik ve teknik bir çözümleme olarak ele alınması, 'mekân fetişizmi' denebilecek bir akım içinde, 'mekânın bilimi'nin yapılmasını olanaklı kıldı*" (Alkan, 2009: 13).

Heidegger'e göre mekânın x, y, z eksenlerinde uzanan bir hacim olarak kavrandığı matematiksel soyutlamada, aşağı, yukarı ya da yere paralel uzanan hareket arasında herhangi bir temsil farkı yoktur. Oysaki insan deneyiminde aşağı ya da yukarı

hareket etmekle yere paralel gitmek arasında ciddi bir fark vardır. Yer çekiminin varlığı nedeniyle kademeli olarak yükseltilmedikçe ya da mekanik bir destek almadan yukarı çıkmak olası değilken matematiksel betimlemede Y eksenini diğer eksenlerden farklı kabul edilmez. Dolayısıyla insan deneyimiyle kavranan mekân algılayışı ve matematiksel mekân kavranışında ciddi farklılıklar vardır ve matematiksel betimleme mekânın tanımlanmasında yetersiz kalır. Heidegger *“İnşa Etmek İskân Etmek Düşünmek”* makalesinde yer ve mekân kavramlarını açıklamak için somut örneklerle başvurur. Herhangi bir şeyin (köprü, bina, masa ya da piknik düzeneği fark etmez) inşası/kurulumu aşamasında insan mekân içerisinde bir konum belirler ve onu bir “yer”e dönüştürür. Örneğin bir köprünün inşa edilişi ile birlikte bulunduğu mekâna bir yer kimliği atfetmesi Heidegger için *“iskânın inşa yoluyla yere kaydedildiği andır”* (Sharr, 2017:55). Bu kayıt anı matematiksel çözümlemelerden ziyade deneyim aracılığıyla gerçekleşir. Heidegger için tıpkı şeyler gibi yerler de kullanım aracılığıyla kavranır. Bu bağlamda mekânlar; matematiksel olarak değil deneyim yoluyla kavranan “yer”ler aracılığıyla var olurlar. Heidegger’e göre:

“Raum , Rum yerleşme ve konaklamaya açılmış veya serbest yer demektir. Mekân yer açılmış bir şey, açılmış ve serbest, yani bir sınır, Grekçe peras içinde bir şeydir. Sınır bir şeyin durduğu [yer] değildir; Greklerin kabul ettiği gibi, sınır bir şeyin bulunuşunun başladığı [yerdir]. O nedenle ki kavram horismos yani ufuk, sınır kavramıdır. Mekân [...] kendisi için yer açılmış olan, sınırları içine alınmış olandır. Kendisi için yer [Raum] açılan [şey] her zaman bir [yer] sayesinde, yani köprü gibi bir şeyle bahşedilir ve dolayısıyla bir araya getirilir, yani [yerleştirilir]. O halde mekânlar varlıklarını [yerlerden] alırlar, “mekân”dan değil” (Sharr, 2017: 57).

Mekânın kavramsallaşmasındaki nötr ve apolitik tavır, özellikle 1960lı yıllardan sonra Lefebvre, Castells, Harvey gibi yeni-Marksist kentbilimcilerce kırılarak, mekanın toplumsal bir ürün olduğu kabul edilmiştir. Mutlak mekânın var olamayacağını dile getiren Lefebvre; kültürel pratiklerin, temsillerin ve tasavvurların iç içe geçtiği üçlü bir mekân kuramı geliştirir. Bu haliyle mekân; algılanan, tasarlanan ve yaşanan ilişkiselliğinin üçlü bir diyaletetik aracılığıyla oluşturulduğu bir şey olarak kavranır (Hubbard & Kitchin, 2018: 28). Lefebvre’nin mekânsal analizi *“...hem kavramsal - mekânsal pratikler, mekânın temsilleri ve temsil mekânları arasındaki üç-katmanlı ayrım- hem de tarihseldir; ayrıca soyut, mutlak, görelî ve somut mekân tartışmaları da bunlara eşlik eder”* (Elden, 2017 :10-11). Lefebvre burada; özne-nesne ikilemi, Descartes’in “res

cogitans” ile “*res extensa*”sı ya da Kantçıların ve Neo-Kantçıların “*ben ve ben-olmayan*” iki kutuplu düşünce sisteminden uzaklaşarak mekâna özgü yeni bir triyalektik kavrayış geliştirir.

“*Mekânsal pratikler*”; algılanan ve yaşanan mekanla doğrudan ilişkilendirilerek belirli bir toplumun somut bir mekân içerisindeki eylemselliğinin tümünü kapsar. “*Jestler ve patikalar, bedenler ve anılar, semboller ve anlamlar, arzular ve ihtiyaçlar arasındaki çelişkiler ve çatışmalar*” (Avar, 2009 :12) somut mekânın sakinlerince eylemsellik kazanırlar. “*Mekân temsilleri*”; mekânın soyutlanmasını ve tasarlanmasını içerecek şekilde belirli planlar, haritalar, işaretler, resimsel biçimler ve semboller üzerinden kendini ifade eder. “*Mekân temsilleri*” soyut mekân formunda somut mekânı önceleyerek kapitalist üretim ve sermayenin araçlarından birisi haline gelir ve mekânın üreticisi meslekler tarafından icra edilir. “*Temsil mekânları*” ise; yaşanan mekânın düşünceyle kavranamayan duyumsanabilir uzantısıdır. Hayal gücü, anılar, rüyalar, sembollerle örülü “*temsil mekanları*” bir anlamda filozofların, sanatçıların ve yazarların mekanlarıdır. İktidarın baskılamaya çalıştığı bu düşsel direniş mekanları; akışkan, muğlak, değişken, ilişkisel karakterleri nedeniyle kolayca rasyonelleştirilmez ve metalaştırılamazlar (Avar, 2009 :13).

Lefebvre’nin kavramsallaştırmasında toplumsal üretimin hem sonucu hem de ön koşulu olan mekân tıpkı meta gibi somut bir soyutlamadır. Soyuttur çünkü; toplumsalın ihtiyaçlarından, eylemselliğinden ve kullanımından arındırılmış kapitalist sistemin sermaye stratejilerinin araçsallaştırdığı bir ürün/meta haline gelmiştir, somuttur çünkü toplumsal pratikte bir karşılığı vardır (Avar, 2009: 9). Lefebvre, Marx’ın meta ve emeğin üretimi arasındaki ilişkiye odaklanan tarihsel materyalizmini mekân, zaman ve doğayı kapsayacak şekilde genişleterek felsefi olduğu kadar pratik, politik ve stratejik bir mekân teorisi ortaya koyar. Mekânın salt geometrik kavranışı; zihinsel, soyut düzlemde temsili ile ilişkilendirirken, somut ve fiziki varoluşu bu temsil alanından tamamen farklılaşır. Tıpkı Heidegger’de olduğu gibi Lefebvre için de mekânın matematiksel temsili yaşanan mekânı algılamada yetersiz kalır. Mekânın tekil ve parçalı kavrayışları statükoyu yeniden üreteceği çekincesiyle Lefebvre bütünlüklü bir mekân teorisi geliştirmek niyetindedir. Adile Arslan Avar’ın da belirttiği gibi:

“İster Einstein sonrası matematik ve fiziğin ‘zaman mekân’ı olsun, ister sosyal bilimlerin mevcut iş bölümüne göre tanımlanmış coğrafi, ekonomik, politik, global mekânlar, ister ‘mimari, plastik’ ya da ‘edebi mekân’, ‘metinsel mekân’, ‘resim mekânı’ gibi ayrımlar olsun, ‘mekân’ın çok farklı kullanımları ve kavramlaştırmaları, en fazlasından ideolojik amaçlara hizmet eder” (Avar, 2009 :8).

David Harvey’e göre “...toplumsal pratikler ve süreçler mekânları yaratır ve bu mekânlar da bu pratikleri ve süreçleri olanaklı kılar ve değiştirir; bu durum Ed Soja’nın (1989:78) ‘sosyomekânsal diyalektik’ olarak adlandırdığı şeydir” (Hubbard & Kitchin, 2018: 409). Mekân içerisinde mekânsal olmayan şeylerin yer aldığı mutlak bir kap, verili bir hazne değil toplumsal üretimin maddesel pratiğince meydana gelen, tarihsel ya da coğrafi farklılaşmalara göre değişkenlik arz eden bir oluşumdur. Bu bağlamda tekil bir varlık alanı değil, her özgül toplumsal pratiğin kendine özgü bir zaman ve mekân deneyimi kurguladığı çoğul bir kimlik sergiler.

1960’lı yıllarda dünya yüzeyindeki ölçülebilir şeylerin ilişkilenebilmesinde kümelenme, regresyon ve korelasyona dayalı istatistiksel analizlerinin yapılmaya başlanması ile birlikte mekân ölçülenemez yapısından sıyrılmaya başlar. Şeylerin mekân içerisindeki hareketleri; yön, mesafe ve bağlantı kavramları üzerinden açıklanabilmekte; haritalandırma, mekânsal analiz, modelleme ve dokümantasyon aracılığıyla görsel ve yazınsal olarak ifade edilebilmektedir. “Bu durum insan aktivitelerinin ve olguların dünya yüzeyinde gerçekleşen hareketlere, ağlara, noktalara veya hiyerarşilere indirgenebileceği yeni bir mekânsal fizik dilinin habercisidir” (Hubbard & Kitchin, 2018: 27). Ancak mekâna dair bu tarz bir bilimsel okuma ve fiziki kavrayışı oldukça objektif bulan Kevin Lynch ve Reg Golledge gibi teorisyenler, davranışsal psikoloji temelli yeni bir analiz yöntemi öne sürmüşlerdir. Mekânsal davranış analizlerinde psikoloji temelli bu bakışla birlikte mutlak mesafe/mekân kavramının yerini sübjektif mesafe/mekân kavramı alır.

1970’li yıllarla birlikte pozitivist bakışın insansız coğrafya çözümlemelerini eleştiren, varoluşçuluk ve fenomenolojiden beslenen David Lowenthal, Anne Buttimer, David Ley, Yi-Fu Tuan gibi coğrafyacılar; mekânın deneyimsel, sübjektif, duyumsal, estetik ve duygusal boyutlarına vurgu yaparlar. Bu coğrafyacıardan Tuan, mekânın geometrik ilişkiler ağı ile kurulmadığı ya da ölçeklendirilemediği ancak anlam haritaları

ile yaratılan özen sahalarından oluştuğunu savını ortaya atar. Mekânla ilişkilendirdiğimiz korku ve arzularımıza dikkate çekmek için, “*topofobi*” ve “*topofili*” kavramlarını öne sürer. Thrift ise kendimize tanıdık gelen yerleri içgüdüsel olarak iskân etme eğilimimizden bahsederken dünyada var olma eyleminin önsezili doğasına dikkat çeker (Hubbard & Kitchin, 2018: 29).

Yaşanan mekân olarak kurumsallaştırılan yer Doreen Massey’e göre: “*bedensel ölçekten küresel ölçeğe kadar birçok fiziki ölçekte görülen güç geometrisinin karmaşık kesişim noktalarının ve çıktılarının mevkiidir*” (Hubbard & Kitchin, 2018: 30). İktidarın düzenleyici gücü, ekonomik, kültürel ve toplumsal ilişkiler ağı tarafından oluşturulan yer, siyasi bir kimlikte sayısız mekânsallık kurgularken bu kurgular akışkan, açık, geçirgen, bağlantısal ve olumsaldır. Mekanlar ve insanlar arasında sonsuz bir akışa izin veren yerler farklı kişilerce farklı şekillerde algılanırlar. Bu nedenle belirsiz bir yapıda hareket ederlerken, farklı mekân ve kişiler arasında sayısız ilişkisellik doğururlar. İlişkisel coğrafya kuramı bu noktadan hareketle mekânsal ağların meydana getirdiği ilişkiselliği coğrafya üzerinden çözümleme eğilimindedir. Kültürel coğrafya kuramı ise hem mekânın hem de yerin kültürel olarak üretildiğine dikkat çekerken mekânın kültür üretimindeki rolüne vurgu yapmaktadırlar.

Peter Jackson “*Maps of Meanning*” isimli çalışmasında; dil, yerler ve insanlar arasındaki ilişkiyi incelerken mekânsallaştırılmış dilin kültür siyaseti üzerindeki etkisine odaklanır. Los Angeles Okulu akademisyenleri Jackson’un teorisine benzer bir şekilde gücün söylemsel analiziyle yakından ilgilenererek bu şekilde kültür siyaseti içerisinde verilen kente dair mücadelelerin aydınlatılabileceğini düşünürler (Hubbard & Kitchin, 2018: 31-32). Postyapısalcı teorisyenler ise yerin evrensel tanımlarına karşı çıkarak yerlerin dilin kaygan yapısıyla oluşturulan rastlantısal sınırlara sahip hayali ve gerçek kümelenmelerden var olageldiğini savunurlar. Dolayısıyla yerlerin coğrafi açıdan temsilinde kullanılan tüm metrik, geometrik sistemler ya da haritalama metotlarını reddederler.

Augé “*Yok-Yer*” isimli kitabında; çok fazla sayıda olayın aynı anda yaşandığı böylelikle tarihin öngörülemez bir şekilde hızlandığı, gezegenin uzay araştırmaları ve

gelişen teknolojik düzenlemelerle birlikte küçüldüğü; bireyselliğin siyasal ve ekonomik yapılandırmalarla birlikte aşırılaştığı ve yok yerlerin yerler veya antropolojik yerlere göre yaygınlaştığı aşırı modern veya süper modern bir dünyadan bahseder. Augé “Yok-Yer” kavramını kullanırken “...herhangi bir kanıtın olmadığı ve bu yüzden karar vermenin imkânsız olduğu durumda adli kovuşturmayı reddeden mahkeme kararı” (Hubbard & Kitchin, 2018: 68) anlamındaki -non lieu- Fransızca bir hukuk teriminden esinlenir. Non-lieu teriminde olay ve mekânın reddi söz konusu iken; Augé’nin “yok yer”i içerikten yoksun, önemini kaybetmiş bir mekandır. Augé’ye göre yer veya antropolojik yer: *yerelleşmiş, işgal edilmiş, tanınmış, organik tarihi ve işgal edenlere ve ziyaret edenlere anlamlı gelen ‘kimliklerin, ilişkilerin ve hikâyenin’ üretilebileceği mekân*”dır (Hubbard & Kitchin, 2018: 68). Üst modernlik, antropolojik yerin yanı sıra Baudelaire’in modernlik anlayışının tersine anı yerleri vasfına bürünmüş tarihsel yerlerle kaynaşmayan uzamların yok yerlerin de üreticisidir. Modernlik eski ve yeniye birlikte düşünürken üst modernlik eskiyi özgün, egzotik seyirlik bir nesne haline getirir. Üst modernliğin katalog ya da broşürlerinde merak nesneleri olarak sunulan bu tarihi yerler tatil köyleri, otel ya da alışveriş merkezlerinin varlıklarıyla birleşmezler. Birbiriyle bütünleşemeyen bu yerlerin varlıkları olsa olsa yalnız bireyselliklerin bir arada kurgulandığı geçiciliğin mekânlarıdır. Ne özel bir kimlik ne de ilişki üretebilen ancak yalnızlık ve benzeşim yaratan bu geçiş mekânları (otoyollar, havalimanları, hastaneler, oteller, eğlence mekânları, alışveriş merkezleri, otoparklar, garlar, istasyonlar, mülteci kampları) yalnızlığın, bireyselliğin ve anlık olanın hüküm sürdüğü; bireyin dilsiz jestlerine sahne olurlar. Klinikte doğulan, hastanede ölünen süreç içerisinde, bireyin geçici uğraşlarının sahnelendiği bu mekânlar Augé’ye göre kendilerini hiçbir zaman tümüyle gerçekleştiremezler (Augé, 1997: 85-120).

Foucault heterotopya kavramı ile ilgili saptamalarına “*Kelimeler ve Şeyler*” kitabında yer verirken, kitabın önsözünde esin kaynağı olarak Arjantinli öykücü, şair Jorge Luis Borges’in bir metnine dikkat çeker. Metinde geçen Çin ansiklopedisinde:

“hayvanlar: a) imparatora ait olanlar; b) içi saman doldurulmuş olanlar, c) evcilleştirilmiş olanlar, d) süt domuzları, e) denizkızları, f) masalsı hayvanlar, g) başboş köpekler, h) bu tasnifin içinde yer alanlar, i) deli gibi çırpınanlar, j) sayılamayacak kadar çok olanlar, k) deve tüyünden çok ince bir fırça ile resmedilenler, l)vesaire, m) testiye kırmış olanlar, n) uzaktan sineğe benzeyenler” (Foucault, 2015: 11)

olarak tasnif edilmektedir. Bu tasnif, gerçek hayvanlar ile hayal alemine ait olanları birbiri ardına sıralamaktadır. Hayvanlara dair yapılan bu sınıflandırmada, hayali olanlara da yer verilmesi, onları içerebilecek mekâna dair de soruların üretilmesini sağlar. Bu kadar farklı türün biraradalığı, paragrafın yazıldığı sayfa ya da onu seslendiren ses haricinde nerede bir araya gelebilir? Aslında zor olan bu kadar farklı türün biraradalığı değil onları bir arada tutan ortak bir mekânın varlığıdır. Bu da bizi türdeş olmayan yerlerin (heterotopyalar) varlığına ikna eder (Foucault, 2015: 11-15).

Foucault, Bachelard ve fenomenolojistlerden etkilendiğini açıkça ifade etse de onun mekân teorisi, hayallerimizin mekanları üzerine değildir. O daha çok tarihi, zamanı ve bireyliğimizi erozyona uğratan, birbiri üzerine indirgenemeyecek heterojen –öteki-mekanlarla ilgilenmeyi tercih eder. İçeriye değil dışarıya dönük bu mekân teorisinde yazarın ilgisini iki tür mekân kurgusu çeker: ütopya ve heterotopyalar. Her iki mekân kurgusu da türdeş, ardışık, bütüncül mekanları bilinçli olarak ıskalayan bir anlamda onların kurgusunu olumlu ya da olumsuz anlamlarıyla çelişkiye düşürebilecek mekanlardır (Foucault, 1988: 9). İçinde yaşadığımız mekâna hem mitik hem gerçek bir itiraz olarak heterotopyalar; Bachelard’ın bahsettiği fenomenolojik tasvirlerden ayrılırlar. Foucault’un aktarımıyla:

“Temel idrakımızın, rüyalarımızın ve ihtiraslarımızın mekânları kendi içlerinde bazı içkin özellikler barındırırlar: bir hafif, uçucu, şeffaf mekân vardır, bir de karanlık, pürüzlü bastırılmış mekân; zirvelerden oluşan, yukarıdan bir mekân ya da tam aksine çamurlu, aşağıdan bir mekân; sonra su gibi ıslıl ıslıl akan bir mekân yahut sabitleşmiş taş veya kristal gibi pıhtılaşmış bir mekân... Lakin, bu analizler zamanımızda düşünce için çok önemli olmakla birlikte, aslen iç mekânı konu almakta. Bense dış mekândan bahsetmek istiyorum.

İçinde yaşadığımız, bizi kendi dışımızda çıkaran, hayatımızın, zamanımızın ve tarihimizin erozyonuna sahne olan, bizi yiyip bitiren mekân, aynı zamanda bizatihi heterojen bir mekândır. Başka bir deyişle, fertleri ve nesneleri içine yerleştirebileceğimiz, muhtelif ışık tonları ile renklendirilebilecek bir boşlukta değil, birbirine indirgenemeyecek ve katiyetle birbirinin üzerine oturtulamayacak mahalleri resmeden bir ilişkiler seti içinde yaşıyoruz” (Foucault, 1988: 9).

1.2. Pallasmaa ve Mekân Üretiminde Plastisitenin Önemi

*"Eller görmek ister, gözler okşamak."
(Johann Wolfgang von Goethe)*

Batı kültürünün tarihsel gelişimi incelendiğinde beş duyu içerisinde en üst ve soylu konumun görme duyusuna ayrıldığı görülür. Klasik Grek felsefesinden Modernite'ye kadar devam eden süreç içerisinde gözün hegemonik alanı giderek genişler. Herakleitos: *"Gözler kulaklardan daha doğru tanıklardır"* derken; Platon *"görmeyi insanlığa verilmiş en büyük armağan"* olarak kabul eder. Aristoteles de görmenin duyuların en soylusu olduğunu belirterek *"...görece maddi-olmayan bilme biçimi sayesinde anlığa (intellect) en çok yaklaşan odur"* der. Rönesans döneminde de bu yaklaşım sürdürülerek, en üst duyu görmeden en alt duyu dokunmaya doğru hiyerarşik bir duyular sistemi tanımlanır. Perspektifin keşfi ile birlikte gözmerkezci bakış açısı kendi konumunu biraz daha sağlamlaştırarak, göz hem bulunduğu bedenin hem de algıladığı dünyanın merkezi haline gelir. (Pallasmaa, 2011: 19-20)

Juhani Pallasmaa *"Tenin Gözleri"* isimli kitabında; görmenin hegemonyasına yönelik eleştirilerinin yanında görmenin özünün ne olduğu üzerine bir değerlendirme yapar. Yazara göre; görmeye bu denli değer atfedilmesi duyusal ve duyumsal niteliklerin kaybına yol açar. *"Tenin Gözleri"* tam da bu noktada görme dahil tüm duyuların dokunma duyusunun uzantısı olduğunu savunur ve dokunarak dünyayı deneyimleme edimini merkeze alır.

Pallasmaa, çevrel (peripheral) ve odaklanmış olmak üzere iki tip görsel algılama şeklinden bahseder. Çevrel algılamayı ten, odaklanmış algılamayı ise göz ile ilişkilendirir. Bilincin devre dışı kaldığı çevrel algı tensel deneyimleme yoluyla mekânsal olanla bütünleşmeyi sağlarken; odaklanmış görme bedeni salt göze indirgeyerek bedeni izleyici olarak kodlar ve mekânın dışına iter. Bu bağlamda çevrel görmenin öneminin altını çizerek, gözün kurduğu tarihsel ataerki hegemonyaya karşı yeni bir alternatif sunar (Pallasmaa, 2011: 16-17). İktidarın gözü ya da gözün iktidarının kurduğu bu odaklanmış bakış, üst bir özne olarak izleyen-gözetleyen özelliğini bu odaktan kaçmaya çalışan birey ve bedeni üzerine konumlandırır. Bu bağlamda; bireyin özgürleşme arzusunda

“peripheral” görmenin oldukça önemli olduğu söylenebilir, bedenın mekanla olan temasında; odaktan kaçış, mesafe kat etme ve yeni tahayyül biçimlerine olanak sağlar.

Mimarlık salt düşsel olanı iskân etmez; kendilik imgesi, dünyada olma ve gerçeklik algısının oluşumuna da hizmet eder. *"Herhangi bir binanın nihai anlamı mimarlığın ötesindedir"* (Pallasmaa, 2011: 14). Mekân yaratımı zihinsel olduğu kadar bedensel bir süreçtir ve tasarımcının varoluşsal deneyimini de kapsar. Ludwig Wittgenstein felsefi ve mimari çalışma arasında bir bağ kurarak, her ikisini de kendilik imgesi ile ilişkilendirir. O'na göre: *"Felsefe çalışması -birçok bakımdan mimarlık alanında çalışma gibi- gerçekte daha ziyade kendi üzerine çalışmadır. Kişinin kendi yorumu üzerine. Şeyleri nasıl gördüğü üzerine"* (Pallasmaa, 2011: 15).

Antropolog Ashley Montagu'nun belirttiği şekliyle dokunma tüm duyuların atasıdır. Çünkü, görme, tat alma ya da koku alma hepsi bir şekilde bir deri katmanıyla çevrilidir (Pallasmaa, 2011: 13). Tüm bu algılar bedenın kendini kavrayışı içinde birbirine eklenerek bir süreklilik arz ederken dokunma kipi üzerinden bedeni ve teni merkezler. Ancak bu merkezleme durumu gözün merkezlemesinden farklı daha önce bahsi geçen dokunmayla ilişkilenen çevrel algı deneyimine açılır. *"Bedenim kim olduğumu ve dünyada nerede olduğumu anımsar. Bedenim gerçek anlamda dünyanın göbek deliğidir, merkezli bakış açısının görüş noktası anlamında değil, gönderimin belleğin, imgelemin ve bütünleştirmenin yeri anlamında"* (Pallasmaa, 2011: 13).

Mimari modelleme süreçlerinde bilgisayarın ürettiği retinal merkezli yaklaşımı eleştiren Pallasmaa'ya göre: *"Yaratıcı emek bedensel ve zihinsel özdeşleşme gerektirir... ...Bir bina ya da nesne üzerinde çalışırken mimar aynı zamanda bir tür tersten perspektifin de içindedir: kendi kendilik-imgesi, ya da daha doğrusu, varoluşsal deneyimi"* (Pallasmaa, 2011: 15-16). Tıpkı bir sanatçı gibi mimar da mekânı aynı zamanda deneyimleyen ve onun varlığından keyif alan birisi olarak kendi bedenini merkeze alır. Bu gözün hazzı deneyimi ekseninde basit bir şekilde kavranabilecek edilgin bir görsel simülasyon değil, duyuların çokluğunda eş zamanlı gerçekleşen bir algılama ve var olma biçimidir.

Özellikle Grek felsefesi ile başlayıp modernist mimari ile günümüz mekanlarını şekillendiren göz mimarlığı, binalarda plastisite kaybına yol açarak, yapıların beden diliyle kurdukları bağı zayıflatmışlardır. Modernist ütopyanın kurucularından Le Corbusier'nin: *“Ancak görüyorsam hayattayım; Ben iflah olmaz bir görselim ve öyle kalacağım- her şey görsel olanda”* (Pallasmaa, 2011: 34-35) sözleri basit bir şekilde göz merkezietçi otoriter üslubun modern mimarideki rolünün altını çizmektedir. Yine modern bakışın dizayn ettiği kentler adeta insansız bir göz tarafından tasarlanmış, ancak bir kuşbakışıyla kavranabilecek şemalara benzerler. Bu nedenledir ki şehirler modernist ütopyanın sosyalist hedeflerinin uzağına düşerek; insani temasın sınırlandırıldığı, optik olanın hijyenliğinde, insanın kendini yabancılaşmış hissettiği, imge yığınlarına dönüşmüşlerdir.

Modern kentler ve mimari ile birlikte sanat yapıtı da Benjamin'in bahsettiği anlamda aura duygusunu yitirerek, duyumsallıktan uzak, içtenlik yoksunu, algısal deneyimde yetersiz bir mevcudiyete doğru kaymıştır. Tabi ki tüm bu kayıplar, insanın kendi varoluşsal meselelerindeki çıkmazlardan, giderek metalaşan bir insanlıktan, içsellüğün kayboluşundan etkilenmekle birlikte yeni bir görsel, işitsel ve dokunsal dengenin yalnızca sanat için değil mimari içinde zorunlu olma durumunu ortaya çıkarmıştır. Martin Jay'e göre:

“Her etkileyici mimarlık deneyimi çok duyulu bir deneyimdir; göz, kulak, burun, ten, dil, iskelet ve kasın her birinin, mekân, madde ve ölçekle ilgili niteliklerin ölçülmesinde eşit payı vardır. Mimarlık varoluşsal deneyimi, kişinin dünyada olma duygusunu güçlendirir ve bu özünde güçlenmiş kendilik deneyimidir. Mimarlık, salt görme ya da klasik beş duyu yerine, birbiriyle etkileşen ve kaynaşan birçok duyusal deneyim alanı içerir” (Jay M.,1994'den akt. Pallasmaa, 2011: 52).

1.3. Irigaray Felsefesinde Mağaradan Geçide Cinsel Farkın Mekânları

Irigaray'a göre: *“kültür daima karmaşık tarihsel ve toplumsal ilişkilerden kurulur ve bir birey daima cinsiyetli özneliliğiyle farklılaşır”* (Rawes, 2017: 15). Özneliliğin kuramsallaştırmasında cinsel farkın inşasına odaklanan Irigaray için Batı felsefesinin bireyi erkeksi, eril ya da nötr bir öznelilik içerir. Bu haliyle de kadın cinsiyetinin varlığı ıskalayan Batı felsefesinde kadın temsili olmayan fikirler alemine ait

gibidir. Burada kadının varlığı çoğu zaman; edilgen, anlaşılmaz, eksik, hayalci, düzensiz gibi olumsuz nitelendirmelerle anılmasına karşılık; erkek cinsiyeti etkin, tam, özerk, aydın, akılcı, tekil gibi olumlu nitelendirmelerle karakterize edilir. İrigaray kadına özgü bu tarz bir olumsuz nitelendirmeler kümesini değişme uğratarak cinsiyetlere özgü ikili karşıtlıkları çoklu/akışkan ve değişken terimler üzerinden yeniden kurgular.

Cinsiyetli özneler birincil olarak fiziksel ve biyolojik cinsten ikincil olarak ise kendilerini cinsel açıdan nasıl tanımladıklarından oluşurlar. Cinsel farkı anlamak cinsiyetli öznelerin birbirinden farklı eylemselliklerini, ilişkiselliklerini, düşünsel pratiklerini, imgeleme ve arzulama hallerini, oyun kurma-yaratma ya da tasarlama becerilerini, mekânsal pratiklerini, dil dünyaları ile kültürel faaliyetlerini anlamak açısından kıymetlidir. Örneğin erkek cinsiyeti kendini dışsal bir şey olarak sunarken kadın hem içsel hem de dışsal bir varlık alanı kurgular. Erkek temsil edilebilir varlığıyla her daim sergilenebilir, hareketli bir oluşum sunarken; kadın ne açık ne kapalı yapısıyla belirsiz, sonsuz, biçimsel olarak tanımlanabilir olmayan bir yapıda hareket eder. Erkeğin tanımlı, tekil varlığına karşılık kadının ikili yapısı onu eksik bir oluştan ziyade çoklu, akışkan ve hiyerarşik olmayan ilişkiler üretmesini sağlar.

Irigaray Platon'un Hystera'sı isimli denemesinde tanrısallar ve insanlar arasında mağarada geçen mitik bir hikâyeden bahseder. Irigaray'a göre Platon insan kültürünün yaratılışına dair derlediği bu mitik hikâyede cinsiyetli özneler ve cinsiyetli mekanların varlığını görmezden gelir. Mağaranın dışarısı tanrısallık ve aşkın figürlerle atfedilirken; içerisi beşeri özne ile ilişkilendirilir. Kadın bu konumlanışta eril öznenin fantazmaları, öykülenmeleri ya da yansımaları aracılığıyla ikincil bir yer bulurken; mağaranın dışıl formu da Platon tarafından görmezden gelinmiştir. Böylelikle insanın barınma mekanlarının cinsiyetli kökenleri batı felsefesinin başlangıcından itibaren unutulduğu söylenebilir.

Kadının maddi ve psişik dönüştürme güçlerinin olumlu doğasını araştıran Irigaray çözümlemesini biraz daha derinleştirerek eski Yunancadaki hystera (rahim) ve matrix (madde ve anne anlamlarında) kelimelerin çoklu etimolojik ve kültürel anlamlarına değinir. Mağara mekânının biçimsel analojisi olarak hystera cinsiyetli mekânın

kökenine gönderme yaparken; kadının mağara içerisindeki edilgin konumu onu saf bir idea olmanın da ötesinde; ikincil bir metaya dönüştürmüştür. Mağara ve hystera çözümlemesini geliştiren Irigaray; doğum kanalına benzer dişil cinsiyetli ikincil bir mekândan bahseder. Ne içerisi ne de dışarısına ait bu mekân mağaradan gün ışığına çıkışta unutulmuş bir patika gibi gizli bir geçit ya da içerisi ve dışarısını birbirine bağlayan bir koridoru anımsatır. Irigaray’ın aktarımıyla;

“...mağaradan dışarı, gün ışığına, gün görümüne çıkan (ya da aslında incek olan), kuşkusuz bir kanal, boyun, geçit, koridor hayal edilerek yapılmış bir patika da vardır. Gün ışığından yer altı mağarasına ve onun ateşine giden dehliz, kun, zarf,-geçit, mazruf. Alınıp mağaranın içinde yeniden üretilen bir kanal. Mağaradan içeri girmeyi ve dışarı çıkmayı sağladığı söylenen o geçidin mağara içinde bir kez daha yinelenmesi, yeniden sunulması, eğretilenmesi. İki aradaki [in between] patikanın. İki ‘dünya’yı birleştiren özellikle de güneşi ateşi, ışığı, ‘nesneler’i ve mağarayı kopyalamanın, temsil etmenin, görmenin iki tarzını, iki yöntemini, iki ölçüsünü birleştiren ‘arabulucu’ [go-between] patikanın. Ne dışarıda ne içeride olan, çıkış yolu ile giriş yolu arasında, duhul ile huruç arasındaki bu geçidin. Bu bir anahtar geçittir, ihmal edildiğinde, hatta özellikle ihmal edildiğinde bile; zira geçit unutulduğunda, tam da mağaranın içinden yeniden eyleme geçirilmesi dolayısıyla, [...] tüm ikili karşıtlıkların katılmasını sağlayacaktır [...]” (Rawes, 2017: 38-39).

Irigaray geliştirdiği duyuşal cinsiyetli özne kuramında; öznelerin çevresiyle kurduğu mekânsal iletişimde duyuşal algıların önemine değinir. Bu kuram; modernist mimarının göz ve bakış eksenli görsel algı dünyasının bir eleştirisi niteliğinde, duyuş temelli bir mekânsal etkileşimi öne sürer. Duyuların cinsiyet temelli algılanışları duyuşal mekânın evrensel kavranışından uzakta; soyut, maddi-olmayan, istikrarsız, akışkan, değişken imgeler, fikirler mekanlar ve ilişkiler ağı kurgularken, gözün ya da zihnin dayattığı eril ya da nötr cinsiyetli hiyerarşik algıya meydan okur. Cinsiyetli öznenin duyuş temelli mekânsal kavrayışında kendine dokunmaya özel bir önem atfeden Irigaray için: *“...kendine dokunan özne daima kendi kökenleriyle, hikayeleri/tarihleriyle, duygularıyla, malzemeleri ve mekanlarıyla ‘temasta’ olduğu ve fiziksel ve ruhsal ilişkililikleri, görsel yakalamadan ziyade dokunsal temas üzerinden iletildiği için, yalnız/tek [single] öznenin hasetli arzularına da karşıttır”* (Rawes, 2017: 53). Kendine dokunmanın duyuşal bir eylem olmasının yanı sıra siyasal yanıyla da ilgilenen Irigaray’a göre dokunmak; öznenin kendisiyle, bir başkasıyla ve çevresiyle kurduğu ilişkinin başlangıcıdır. Dokunma eyleminin tek bir duyuş organıyla sınırlı olmayan yapısı, bedenin kendisiyle, bir başkasıyla

ya da mekanla kurduğu diyalogda çoklu ilişkiler, karşılaşmalar ve jestler kurgulayarak mekânın sınırlı, tanımlı ya da topolojik algılanışına direnir.

“*Bir cinsel fark etiği*”, “*Bilimde özne cinsiyetli midir?*” gibi denemelerinde Irigaray, bilimin mutlak bilgiye ulaşma çabasında, formel ve kapalı bir dil kurguladığının eleştirisini yapar. Irigaray’a göre evrensel özne nötr olmadığı gibi bilimin simgesel temsil biçimleri de gerçeklik koşullarını tam olarak yansıtamaz. Örneğin matematikteki kümeler kuramı açık ve kapalı mekanlara odaklanırken; yarı-açık, akışkan ya da olumsal mekanların varlığını görmezden gelir. Mekân ve zamanın çoklu niteliklerini cisimleştiren köşegen ise Irigaray’a göre: “...bir yanda bilimsel geometri ve mekânsal düzenin normatif dünyası ile diğer yanda cinsiyetli öznenin akıldışı alemi arasında alternatif bir düşünme çizgisini temsil eder” (Rawes, 2017: 71). Geometrik mekân ya da onun mimari izdüşümünde köşegen bire ya da tek bir köke indirgenemez. Çoğul varlığıyla sonsuzluğa açılan köşegen, kadının akıldışılığına ve duyumsallığına ilişkin olumlu bir geometrik analogi sunar.

Geometrik ölçülendirme sistemlerinin mimari mekandaki yer-yön bulma, kendini konumlandırma, görüş noktası belirleme gibi karşılıkları Irigaray’a göre mağara mekânın varlığıyla birlikte işlevsizleşir. Geometrik mekânın formel kullanımının çok ötesindeki mağara, akıldışı ve ölçülenemez nitelikleriyle tüm geometrik mekanları önceleyen kerterizin kaybedildiği mekânsal bir deneyim alanı kurgular.

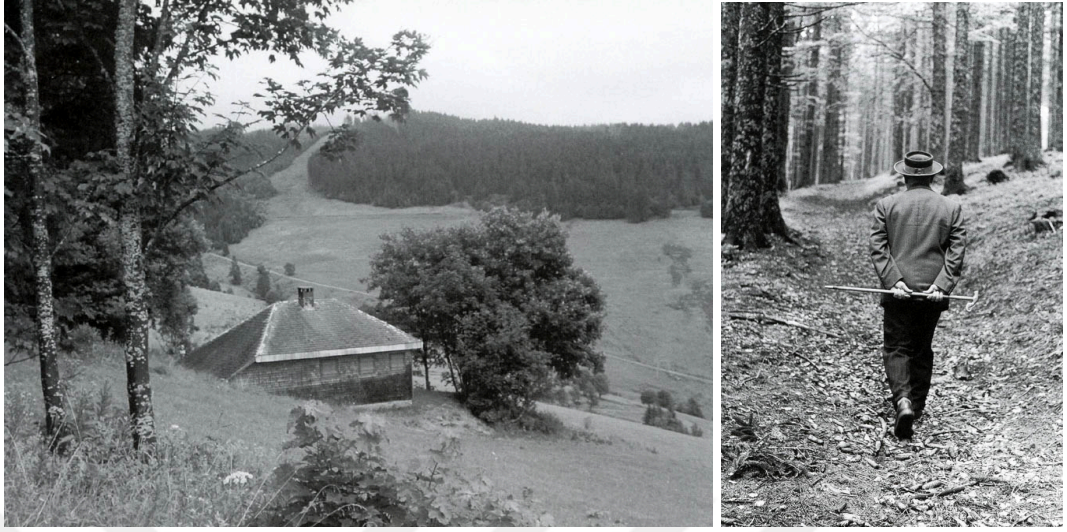
“Yön bulma her şeyi alt üst ederek, ters yüz ederek, simetri eksenlerinde döndürerek işler. Yüksekten alçağa, alçaktan yükseğe, arakadan öne, önden karşıya ama her durumda bu mağara içinde geride konumlanmış bir şeyin önünde ya da arkasında bir görüş noktasından. Burada simetri belirleyici bir rol oynar-izdüşüm, yansıtma, çevirme ve geriye döndürme olarak-ve mağaraya adım attığınızda kerterizlerinizi kaybetmişsinizdir bile” (Rawes, 2017: 72).

Felsefi ya da psikanalitik mekân kuramlarının cinsiyetsiz anlatımları fizik ve matematik temelli mimarlık anlayışını pekiştirirken, türdeş, ussal, simetrik değişmez, nesnel, programlı biçimlerin yaratımını destekler. Bu biçimler öylesine çoğalmışlardır ki yapılı çevre, bilimsel düşünce temelli kent tasarımlarından evin fiziki örgütlenmesine kadar düzenli aralıklarla bölünmüş türdeş mekanların tekrarından oluşmuş gibidir. Bu da mutlak biçim ya da şekillere indirgenemeyen, duyumsal, heterojen, sonsuz, akışkan, geçişli, ölçülenemez, çok boyutlu veya türdeş olmayan mekanların varlığının

görmezden gelindiği hâkim bir mimari anlayışın varlığını hazırlar. Bireyler arasındaki ilişkinin fiziksel, duyuşsal ve dokunsal yönlerini bedenleştiren sürekli değişen eşikler inşa etmeleri için mimarlara çağrı yapan Irigaray, zaman ve mekanı incelerken aslında cinsiyetli kültürler inşa etmenin yeni yollarını arar. Batı düşünce sistemindeki hakim anlayışın ötesinde cinsiyetli mekanların gerçekliğine duyarlı yeni bir kültür inşasının araçlarını araştıran Irigaray'a göre: *"Yeni bir çağa geçiş, zaman-mekan algı ve kavrayışımızda, yerlerin, mahfazaların ya da kimlik zarflarının iskanında bir değişiklik gerektirir. Formların, madde ve form ilişkilerinin ve aradaki aralığın –yerin tesisindeki üçlü- evrimini ya da dönüşümünü varsayar ve beraberinde getirir"* (Rawes, 2017: 86).

1.4. Heidegger'in Kulübesi: Felsefeyi Yerleştirmek

20. yüzyılın başlarında; inşa etme, iskân ve gündelik yaşam pratiği Modernite tarafından tanımlanmış bir ilişkiler bütünüdür. Heidegger'in 1922 yılında inşa ettiği kulübesi ve burada kaleme aldığı yazıları bir anlamda kişisel bir çaba olarak, mekânın Modernite tarafından işgal edilişinin karşısında yer almış ve düşünür için bir direniş mekânı haline gelmiştir. (Sharr, 2016: x1). Andrew Benjamin'e göre: *"Heidegger'in Todtnauberg'deki kulübesi mimari olduğu kadar felsefi de bir olaydır"* (Sharr, 2016: xv1). Benjamin, Heidegger'in kulübesini *"felsefeyi yerleştirmek"* olarak tanımlar. Düşünürün felsefi pratiğini şekillendiren bu kulübe ve bulunduğu coğrafya; yazma eyleminin mekânı olduğu kadar metnin de kendisi haline gelmiştir. Metinde geçen mekânsal okumalar ve mekânda geçen yazma pratiği üst üste çakıştırılarak; felsefenin yaşamsal bir dile dönüştüğü, öznel bir inşa süreci başlamıştır.



Resim 1: Heidegger'in Todtnauberg'deki kulübesi (Sharr, 2016: 18)

Resim 2: Heidegger kulübenin yukarısındaki patikada yürürken (Sharr, 2016: 58)

Heidegger yaşamının önemli bir kısmını iki ayrı yerde geçirmiştir, Freiburg'daki evi ve Todtnauberg'deki kulübesi. Yazılarını sağlıklı bir şekilde yürütebilmesi için şehir yaşamına (üniversitede ders verip, kütüphanede çalışmak v.b.) ihtiyaç duymuştur. Ancak tıpkı şehirde yaşayıp kırsalda tatil yapan insanlar gibi; kent yaşamının akıcılığı ve gelip geçiciliğinin karşısına taşranın ilkselliği ve zamanının yavaşlığı yerleşmeye başlamıştır. Taşra bir anlamda düşünceye yer açmakta, zamanın ve varlığın ilkselliğinde ısrarcı davranmaktadır. Heidegger'in düşün pratiğinde, mekân ve felsefe birbirine yönelir. Bu bağlamda coğrafya-ev-yer ve düşünme şeklinin gelişimi arasında güçlü bir ilişkinin olduğunu söylemek de mümkündür (Sharr, 2016: xviii-xxii).

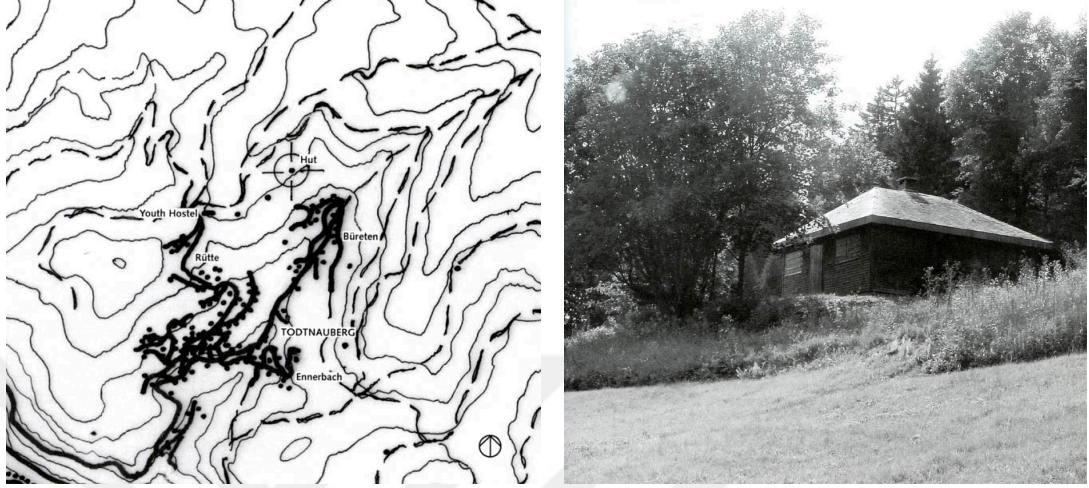
Heidegger düşünmenin ormanda bir patikayı takip etmeye benzediğine değinir ve yazılarının yer aldığı iki kitabına Todtnauberg'in Karaorman (Schwarzwald) dağlarında yaptığı yürüyüşlerden esinlenerek, "*orman yolları*" anlamına gelen "*Holzwege*" ve "*yol işaretleri*" manasına gelen "*Wegmarken*" isimlerini verir. Düşünme eyleminin kökeni gizemini korurken, düşünenin kendini bir esrime döngüsünde gezinirken bulacağı kaçınılmazdır. Tıpkı ormanda bir yürüyüş gibi, kimi zaman sizden önce geçmiş kişilerin patikada bıraktığı izleri takip etmek, kimi zamansa tamamıyla kaybolmak olasılık dahilindedir. Ancak ona göre bazı yaşamsal izler sahici bazıları ise

değildir. Dağda gezintiye çıkmış bir turist hiçbir zaman sahici izlere ulaşamayacaktır. Başta Adorno olmak üzere pek çok düşünür; iki çeşit insanın kabulüne dayanan (varlığın kadrine ulaşmış Heideggerciler ve nasıl göreceği bilgisine vakıf olmayanlar) bu düşünceyi oldukça sakıncalı bulur. Çünkü bu bakış açısı insanlar arasındaki eşitliği zedeleyerek, bir ayrımcılık oluşturmakta ve dışlayıcılığa varmaktadır (Sharr, 2017: 6-14).

İkinci Dünya Savaşı sonrasında, özellikle Nazi yanlısı muhafazakâr tavrı ve Romantizm eğilimi nedeni ile sert eleştirilere maruz kalır. Ancak bugün dahi karşıt ya da destekler bir şekilde Heidegger felsefesine değinmeden mimarlık kuramı üzerine çıkarımda bulunmak pek mümkün değildir. Heidegger'in Nazi sempaticizmi, savaş sonrasında zor zamanlar geçirmesine neden olur. Bir süreliğine Freiburg'daki evine el konulur ve üniversiteden erken emekli edilir. Yaşadığı tecrit dönemi ve evi ile ilgili yaşadığı sorunlar, Karaorman dağlarındaki kulübenin hayatında daha çok önem kazanmasına neden olur. Mesken tutmak onun için yalnızca felsefi bir konu başlığı değil aynı zamanda bir varoluş meselesi haline gelmiştir. Ona göre, inşa etmek kadar iskân etmek de bina ve insan arasındaki bağın bir parçasıdır. Bir bina orada ikamet edenlerin karakterlerine göre şekillenir ve bina, sakinlerinin varlığı kadar yokluğuna da işaret eder. Bu bağlamda Heidegger düşüncesinde, binanın kendisi de insan varlığının yerini tutmaktadır (stand for) (Sharr, 2017: 10). Filozof için inşa etmek; kişinin kendine dünyasal yaşamda yer açma çabasının fiziksel karşılığıdır. Yani insan mimari aracılığıyla dünya üzerine yerleşir. Bina insan için varoluşsal bir konumlanma sağlar.

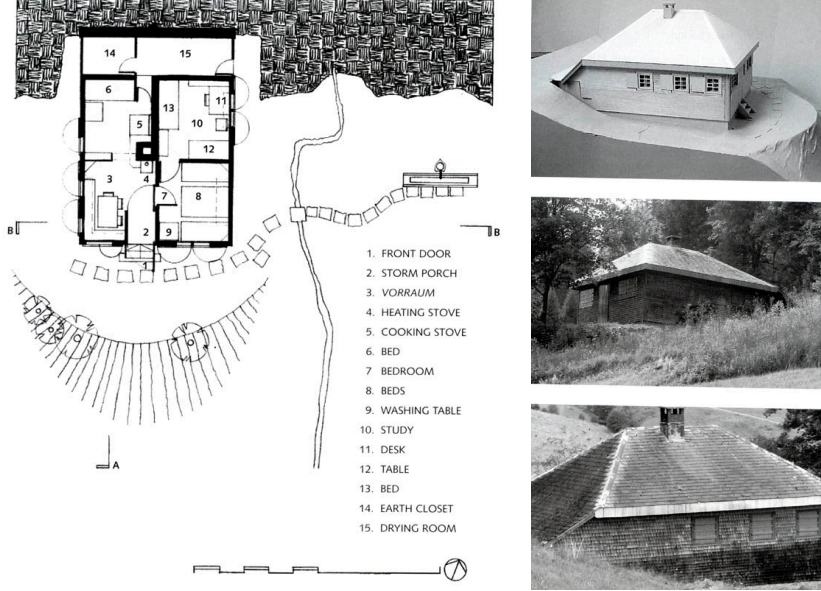
Ona göre zihinsel ya da dünyevi her türden insani uğraş varlık sorunsalı üzerinden yaşamsal bir hal alırken; batı dünyasının dayattığı gündelik yaşam pratikleri insanın varoluşsal önceliklerini arka plana iter. Savaş sonrası dönemde artan inşa faaliyetlerinin politik, iktisadi ve teknik boyutları, deneyim odaklı geçmiş mimari pratiklerin unutulduğu yeni bir mimarlık sürecini başlatmıştır. Heidegger'in mimarlık felsefesi üzerine geliştirdiği söylemler; bu sürecin eleştirisini içerecek şekilde, insan deneyimini merkeze alır ve mimarlığın bitmiş teknik bir üründense gündelik hayatın içinden kavranması gerekliliğine vurgu yapar. Mimarlığın (yalın ya da süslü) estetik obje üretme gayesini eleştirerek, yerleşimin üretiminde deneyimi merkeze alır. *“Ona göre, insanlar çevrelerini önce oraya yerleşerek ve duygusal tepkiler vererek anlamlandırır.*

Ancak ondan sonra davranış ve eylemlerini bilim ve teknoloji aracılığıyla ölçmeye kalkarlar” (Sharr, 2017: 2).



Resim 3: Todtnauberg kırsalı ve kulübenin konumu (Sharr, 2016: 12)

Resim 4: Heidegger’in kulübesi (Sharr, 2016: 25)

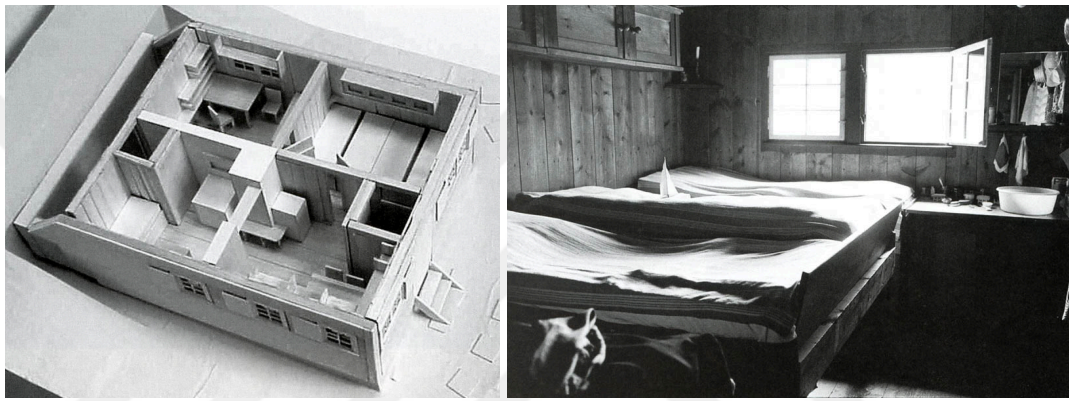


Resim 5: Kulübenin planı (Sharr, 2016: 27)

Resim 6: Kulübenin maketi ve kendisi (Sharr, 2016: 25)

Heidegger için bina, konumlandığı coğrafyanın sunduğu imkanlar aracılığı ile iklim koşullarına ve bina sakinlerinin ihtiyaçlarına göre inşa edilirken; içinde

yaşayanların gündelik yaşam uğraşları doğrultusunda yeniden şekillenir. Bu bağlamda binanın bir sonuç değil süreç ürünü olduğu, sakinlerinin temaslarına yaşamsal bir karşılık verdiği, insan deneyimine ve etkileşimine açık bir yapıda hareket ettiği söylenebilir. İnşa süreci; insanın çevresi ile ilişkilenmesinin bir uzantısı olarak, konumlanan yerdeki malzeme ve yerleşim bilgisinin kayda geçirilmesine dayanır. Bir anlamda herhangi bir coğrafyada ikamet eden insanların coğrafyaya teması, burada yaşadığı deneyim ve buradan elde ettiği bilginin kaydı yapı üzerinde okunabilir.



Resim 7-8: Kulübenin maketi (Sharr, 2016: 29) ve iç mekânından bir görüntü (Sharr, 2016: 40)

Adam Sharr, Heidegger'in mekân felsefesini, filozofun zorunlu suskunluk döneminden sonra vermiş olduğu üç farkı seminer metni ("Şey", 1950; "İnşa etmek İskân Etmek Düşünmek", 1951; "...şiirsel biçimde insan mesken tutar...", 1951) üzerinden inceler. "Şey" ("Das Ding") 1950 yılında Münih Bavyera Güzel Sanatlar Akademisinde verilen ders metinlerine dayanır. Heidegger neredeyse bir sözcük arkeoloğu gibi sözcüklerin anlam aralığında gezinerek burada keşfettiği diğer sözcükleri retoriğinde dolaşıma sokar. Buradaki amacı kelimelerin gündelik hayattaki anlamlarını sorgulatmaktır. Kelime kökenine inerek İnsanın çevresiyle ilişkilenmesini sağlayan araçlar bütünü "şeyler" olarak tanımlarken; "nesne"nin karşısına "şey"i yerleştirir. Bu bir anlamda yaşamsal araçların batı düşünce sisteminin gündelik hayat terminolojisi içindeki adlandırılışından kaçınma yöntemlerinden birisidir. Oldukça zor ve karmaşık bir metin olan "şey"i anlamak inşa etmek ve mesken tutmak üzerine geliştirdiği teorileri

anlaşılır kılmak adına değerlidir. Zira Heidegger “*bina*”yı “*inşa edilmiş şeyler*” olarak kategorize eder (Sharr, 2017: 23-25).

Heidegger, “şey”in kavramsallaştırmasında; MÖ 6. yüzyılın mistik düşünürlerinden Tao Te Ching’in metinlerinde geçen varsayımsal bir testiden bahseder. “...testi kendi başına bir şeydir, ‘kendi başına duran ... bağımsız’ bir şey. Heidegger’in savı şudur: Bundan dolayı ‘yapılmış bir alet olarak testiye tuttuğumuzda, onu muhakkak bir şey olarak kavrarız (öyle gibi) [so it seems], asla salt bir nesne olarak değil” (Sharr, 2017: 27). Heidegger’in varlık önermesi basit bir çözümlemeden geçer. Zihinsel değil fenomenolojiktir. Yani insan ilk önce var olur daha sonra varlık üzerine düşünmeye başlar. “Rüdiger Safranski bunu ‘düşerken serbest düşüş yasalarını incelemek’ olarak adlandırır” (Sharr, 2017: 28). Dolayısıyla testi de tıpkı insan varlığı gibi dolaysız ve gerçektir, biz onu düşünmeden önce de var olagelmıştır. Yani testi bir şey olarak zaten vardır ancak insanın onu tanımlaması fiziksel niteliklerinden değil kullanımı aracılığıyla olur. Testinin hiçliği başka bir değişle boşluğu testinin kullanımını belirler. Bu başka bir açıdan bakıldığında Aristoteles’in “Fizik”inde yeri bir hazne (kap) olarak tanımladığı fikrini akla getirir. Heidegger şeyin tanımında kullanıma atfettiği değer nedeniyle Platoncu bakıştan ayrılır. Ona göre ideanın saflığı ve sonsuzluğu gündelik yaşam pratikleri ile karşılaştırılınca ikinci planda kalır. Çünkü insan şeyler aracılığıyla dünya ile ilişkilendirir. Bu, şeylerin dış görünüm temelli algılanışına yönelttiği sert bir eleştiridir. Testiyi testi yapan şey; onun dış görünümünden ziyade iç boşluğu ve insanın onunla ilişkilendirme biçimidir. Bu ilişkilendirme şeklinde en önemli unsurlardan birisi mesafedir. Heidegger’e göre; Endüstri Devrimi ile başlayan süreç modern yaşam içinde yeni ve tehlikeli bir yakınlık-uzaklık ilişkisi kurgulamaya başlamıştır. Bu nedenle yakınlığa daha bir önem atfederek onu şeylerin varoluşu ile birlikte ele almayı seçer. Bu bir anlamda Onu yeni bir yakınlık tanımı yapmaya iter. Bir şey olarak testi aynı zamanda Heidegger’in varoluşun dört koşulu olarak tanımladığı: toprak, gök, tanrısallar ve ölümlüler arasında bir ilişki kurgular. Testinin toprakla ilişkilendirilen varlığı iç boşluğunda gökyüzünden aldığı suyu taşıyarak gök ve tanrısallardan aldığını toprak ve ölümlülere iletir.

“*Building Dwelling Thinking*” metninde inşa etmek ve iskân etmenin etimolojik açıdan aynı sözcük kökeninden geldiğini belirterek; geçmişte bu eylemlerin birlikte

anıldığını söyler. Heidegger teknokratik toplum ile birlikte bu faaliyetlerin birbirinden ayrıldığını ifade ederek teknokrasi öncesine gider ve kelimelerin ilk anlamlarını düşünceye çağırır. Daha önce “şey” kavramında bahsi geçen varoluşun dörtlü koşulu (toprak- gök- tanrısallar ve ölümlüler) bu metninde yeniden görünür olur. Heidegger “...hem toprak hem de gezegen olarak ‘yeryüzü’nü ‘hizmet taşıyan’ [serving bearer] olarak tanımlar. Onun için yeryüzü düz ve mecazi anlamıyla varoluş yeridir. ... toprak İnsanları yerleştirir [situate]. Buna karşılık insanlar da toprakla uyum içinde kalır. Filozof toprağın kullanılacak bir meta olarak algılanmasına karşı çıkar” (Sharr, 2017: 45). Toprağın üzerinde olmak aynı zamanda göğün altında bulunmak demektir. İnsan varlığı yeryüzünde hayat bulurken gökyüzü tarafından çevrelenir. Gök olayları insanın doğa karşısındaki acizliğine vurgu yaparken filozofa göre ilahi olanla ve mistikle (tanrısalla) ilişkilenebilir. Almanca gökyüzü anlamına gelen “himmel” sözcüğünün bir diğer anlamının cennet olması bu ilişkilenemenin altını çizer niteliktedir. Heidegger hayatın karşısına hiçliği yerleştirir. Yaşam bir anlamda hiçliğe (ölüme) doğru var olmakta olduğu için; bu varoluşu eyleyen insan veya insanoğlu sözcüklerini kullanmak yerine ölümlüler terimine yer vermiştir (Sharr, 2017: 40-47). Toprak, gök ve tanrısallar gündelik hayatı şekillendirirken; ölümlülere varoluşlarını gerçekleştirebilecekleri bir yer sunmaktadırlar.

Heidegger, “İnşa Etmek İskân Etmek Düşünmek” metninde “Şey”deki varsayımsal testi örneğine benzer farazi bir köprüden bahseder. Köprüde tıpkı testi gibi bir şey olarak ve yalnızca kendi olarak; toprak, gök, tanrısallar ve ölümlüler arasında bir düzen kurgular. Birbirine paralel uzanan iki toprak parçasını birbirine bağlayan köprü ilişkisiz kara parçalarına yeni bir ilişki biçimi sunar. Köprü; nehrin bu iki kara parçasını ve peyzajını ayıran başka bir anlamda ise şekillendiren varlık formunu değişikliğe uğratarak, tanrısallar, toprak, gök ve ölümlüler arasındaki ilişkiyi ölümlüler lehine yeniden düzenler. Köprünün sunduğu bu insani inşa faaliyeti ilişkisiz kıyıların birbiri ile ilişkilenebilirliğini sağlarken nehri doğal akışında bırakır. Nehrin varlığı birbirine çok uzak olmayan iki kıyının varlığını dahi ulaşılamaz kılabılır. Bu bağlamda köprü varlığı ile yakınlık ve uzaklık algısını değişikliğe uğratarak gündelik hayatın akışını yeniden biçimlendirir. Gündelik deneyimi değişikliğe uğratan köprü insanın çevresi ile

ilişkilenmesinde yalnızca işlevsel açıdan değil düşünsel açıdan da etkilidir. Köprü insanın çevresindeki dünya ile uzlaşmasına imkân verirken; onun üzerine yeniden düşünmesine olanak sağlar. Köprü insan için “... *bir resim çerçevesine benzer. Üzerinden geçeni sergiler. Ayrıca üzerinden geçen insanlara köprüünün çevresindeki dünyayı sergiler*” (Sharr, 2017: 51).

İnşa edilmiş şeylere dahil olan köprüünün varlığı, tıpkı diğer şeylerde olduğu gibi deneyim yoluyla kavranır. İnşa edilmeden önce, köprüünün konumlanacağı yer kıyı boyunca uzanan herhangi noktadan birisidir. İnşa eylemi köprü yapımı için seçilen o noktanın bir yer olarak algılanmasını sağlar. Bir köprü varoluşu ile birlikte konumlandığı noktaya bir yer algısı atfeder, köprü yapılmadan önce o yer yoktur. Dolayısıyla köprüünün konumlandırılmasındaki karar anı yeri önceler. Bu seçim anına ayrı bir değer atfeden Heidegger’in savını olumlayan Christian Norberg-Schulz bu anı “*mekânın somutlaşması*”, Simon Unwin ise “*yerin tanımlanması*” olarak adlandırır. Toprak, gök, tanrısallar ve ölümlüler arasında yeni bir mekânsal kurgu oluşturan köprü, tüm bu şeyleri bir araya getirerek insana yeni bir ilişkilenme biçimi sunar ve inşa edildiği yeryüzü parçasını bir “*yer*”e dönüştürür. Herhangi bir yer olma özelliği deneyim aracılığıyla değişikliğe uğratarak; bellek ve anılara sirayet eder. Köprüünün inşa edilmiş fiziksel varlığı, iskân ve deneyim yoluyla, düşünsel varlığını inşa etmeye başlar (Sharr, 2017: 54).

Heidegger’e göre dünya insanın kendine tahsis ettiği ya da paylaşımına açtığı farklı tür, biçim, ölçek ve boyutta; öznel, belirsiz, rastlantısal ve değişken yerlerin bir araya gelmesinden oluşmuştur. Bir binanın konumlanması, farazi bir köprü için yer seçimi ya da bir piknik alanı için yer tanımlamanın kent içindeki diğer yer tanımlamalarından bir farkı olmadığı gibi bu tanımlamalar mantıksal ya da sistematik değildir. Heidegger için; inşa ve iskân bir yer algıları matrisi ile kavranır ve her türden inşa ve iskân faaliyeti filozofun toprak, gök, tanrısallar ve ölümlüler olarak açtığı dörtlüye bir alan sunar. Örneğin bir binanın konumlanmasıyla birlikte; inşa malzemelerinin elde edildiği toprak ve gök; dünya üzerinde kendilerine yer bulan ölümlüler ve ölümlülerin düşünceye çağırmasıyla tanrısallar bir araya getirilirler. Ev toprağın üzerinde göğün altındadır. İnşa için rüzgârın azaldığı bir noktayı seçen bina

sakinleri güneşten maksimum yararlanırken, evlerini yaşamın döngüselliğini kutsaması açısından verimli bir araziye konumlandırmışlardır.

Heidegger'e göre mekân bir üst başlık olarak; insanların günlük hayattaki farklı yer tanımlamalarının yani yerlerin toplamıdır. Yer in tanımlanabilmesi ancak bir sınırın varlığıyla mümkün olabilirken; farklı kişilerin deneyimlerine göre değişkenlik gösteren yerler mekânın genel tanımı içerisinde her zaman değişken hallerde tikelleşirler (Sharr, 2017: 57). Yer in tanımlanması için konulan sınırlar duvar, yol, nehir, bina, kaldırım gibi çoğu zaman tanımlı olsalar da kimi zaman belirsiz ve bulanıktırlar. Şehirler bu tarz belirsiz sınırların sayısız örneklerini sunarlar. Örneğin bir yol ilerledikçe çok farklı nitelikler gösterebilir. Bu haliyle de herhangi bir sokak kent planında simgeleştirilmiş bir çizginin kesinliğinden çok uzakta olabilir. Bir plan üzerinde kolayca gösterilemeyen, insanların çevrelerinde algıladıkları belirsiz sınırlara en bilinen diğer bir örnek ufuk çizgisidir. Toprakla göğün birleştiği yaklaştıkça uzaklaşan bir sınır çizgisi olarak ufuk çizgisi gibi belirsiz sınır deneyimleri ancak deneyimle tanınabilir, plan üzerinde işaretlenemezler.

Heidegger' e göre: *“Bazı yerler rasyonel, dolaysız ve fiziksel olarak sınırlıdır; bazıları ise sezgisel, belirsiz ve hayalidir”* (Sharr, 2017: 66). Sezgisel ve değişken yer tanımlama şekilleri matematiğin rasyonel bakışına direnç göstererek hayal gücünü devreye sokar. Yerlerin salt bir görsel idea olarak kavranışına eleştiriler yönelten filozof için yerler öncelikle deneyim yoluyla kavranır ve buradan anılar ve duygularla ilişkilenen bir imgelem meydana getirirler. İmgelem ve hayal gücü sayesinde fiziksel olarak uzakta olduğumuz yerlerle duygusal olarak yakınlık kurabiliriz ve bu durum yeni bir yakınlık mesafesi tanımlamaya yeterlidir. Heidegger:

“...bir kişinin kendini çok uzakta olan bir şeye yakın ve çok yakında olan bir şeye uzak hissedebileceğini söyler. Bu şekilde hayali yerler, kayıp yerler veya daha önce hiç gidilmemiş yerler gerçek, elle dokunulur yerler kadar dolaysız olabilir. Bu yerler hala aynı çerçevede, dünyaya bağlanan zihin aracılığıyla tanımlanır. Ancak, Heidegger'in diliyle söylersek, bu yerler ufuk olarak tezahür eden sınır alemine doğru uzanır; sınırları öncelikle mevcut fiziksel şeylere göre değil zihinde varolur” (Sharr, 2017: 65).

Heidegger'e göre inşa ve iskân faaliyetleri, insanın dünya üzerindeki varoluşuna yer açarken, salt fiziksel bir eylem olmanın ötesinde içkin, düşünsel, felsefi ve şiirseldir.

“Yapmak” anlamına gelen Yunanca “*poiesis*” kelimesinin etimolojisine inerek iskanı poetika ile ilişkilendiren filozof için şiir ifadeyle ilgili değil, dil ve yerleşim deneyimlerini dillendirmenin özgün bir formudur (Sharr, 2017: 78-79). Şiiri iskan etmemize izin veren şey olarak düşünen Heidegger, Friedrich Hölderlin’in bir şiirine atıfta bulunarak, “*şiirsel biçimde, insan mesken tutar*” başlıklı bir makale kaleme alır. İnsanın yeryüzüne aitliğinin ilk ifadesel karşılığı olarak şiir, iskana izin verir. Gündelik yaşamın varoluşu içinde insan şiirsel biçimde eylemsellik gösterir, yani *poiesis* poetik olanla ilişkilendirir ve böylece yeryüzünün oluşumunun mitolojik hikayesi ile uyumlanır. Hölderlin’in şiiri toprak (yeryüzü), gökyüzü, tanrısallar ve ölümlüleri (insan) biraraya getirirken, “*Bir ölçü var mıdır yeryüzünde? Yoktur*” mısrasıyla Heidegger’in özel bir anlam atfettiği ölçme kavramı ile de ilişkilendirir. Matematikten ziyade deneyimle ilgili olarak kabul ettiği ölçü alma gök ile toprağı birbirine bağlayan arayı (in between) betimler. İnsanın yargı yetisi, hayal gücü, duyuları ve duygularıyla ölçümleme yaptığını savunan Heidegger’e katılan Lingis yatağı ve bedeni arasındaki ilişkiden yola çıkarak duyuşal ölçümlemeye kişisel ve edebi bir örnek sunar.

“Yatağım ilk gece düzgün ve sert yüzeyiyle mesafeliydi; derken yavaş yavaş yakınlaştı. Çok keskin ve çok bariz bir tensel doku kazandı; içinde sarılmış yatarken artık nerede bedenim bitip nerede yabancı bir yüzeyin başladığını ayırt edemiyorum. İlk başta, bana değen çarşafı, benliğimin sınırlarına temas eden yabancı yüzeyi çok canlı bir şekilde ayırmıyordum. Zamanla bu sınırlar kalktı, yok oldu ve belirsizleşti. Tenin mahremiyeti yatak çarşafının tümüne yayılarak sonunda yatağın kendisine sindi ve bir şekilde odaya da bulaştı. Hepsi bir bütün oldu” (Sharr, 2017: 82).

Lingis’in örneğinde yatak dünya üzerinde ölçümlenen kişisel bir mahall haline gelmiştir. Heidegger’e göre bu tarz dünyevi ölçümler varoluşun gizemiyle temas halinde insanların yerler üzerine farklı düşünceler geliştirmesine neden olur. Kişinin yatağı aşinalığı, anıları onu hayali bir geleceğe götürebilecekken, şimdiki zamanı geçmişle kıyaslamasına da yol açabilir. Lingis’in anlatısına benzer bir anlatı Perec’in “*Species Spaces*”ında karşımıza çıkar. Perec’in aktarımıyla: “*Bedenimin yataktaki koznestetik kesinliği, yatağın odadaki topoğrafik kesinliği, yalnızca bunlar hafızamızı yeniden harekete geçirir ve ona başka türlü elde etmesi neredeyse imkânsız bir kesinlik ve duyarlılık verir*” (Sharr, 2017: 83).

1.5. Perec'in Yararsız Odası: İşlevsiz Bir Mekânın Peşinde

"İsterdim ki sabit, hareketsiz dokunulamaz, dokunulmamış ve neredeyse el sürülemez, hareket ettirilemez, köksüz yerler olsun: Referans noktası, çıkış noktası, kaynak vazifesi görecektir yerler:

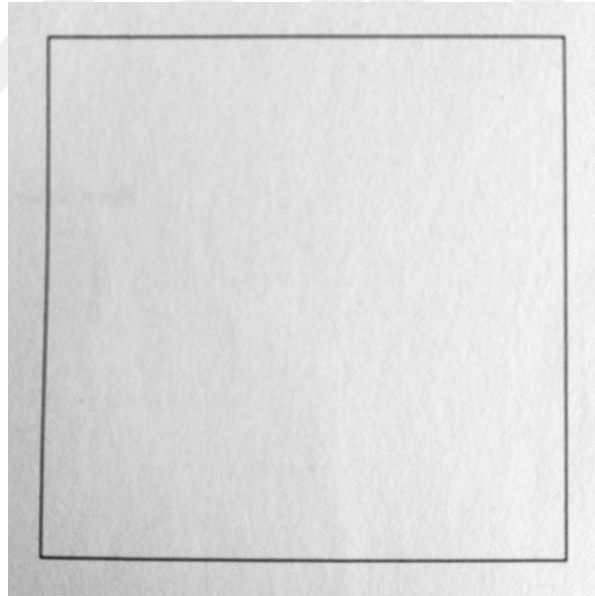
Doğduğum ülke, ailemin beşiği, doğmuş olduğum ev, büyüdüğünü gördüğüm (babamın ben doğduğum gün diktiği) ağaç, çocukluğumun el değmemiş hatıralarla dolu tavanarası" (Perec, 2017: 145).

Perec, mekânı alışlageldik tanımlarının ötesinde muğlak bir zeminde kurgular. Onun için mekân; tanımlı, bütünsel, sabit, değiştirilemez, sürekliliği olan, sahiplenilmiş, aşikâr, anonim, sonsuz ya da türdeş değildir. Mekânı icat etmek ya da yeniden icat etmek, sayısal veya görsel verilerle mekâna yaklaşmak yersiz bir çaba olarak kalacaktır. Mekân; bulanık bir zeminde, asla ona sahip olunamadan, sürekli değişim halinde olduğunu kabul ederek yapılabilecek sorgulamalara ve okumalara açık bir yapıda hareket eder (Perec, 2017: 11).

"*Mekân-Feşmekan*" kitabı yazarın kendi deyimiyle: "bir mekân kullanıcısının günlüğü" olarak tanımlanabilir (Perec, 2018: 11). Günlük tanımı hem gündelik hayata referans verdiği için hem de akademik ya da edebi bir anlatımdan ziyade deneysel bir dil kullanıldığı, aynı zamanda öznel dili vurguladığı için oldukça yerinde ve mütevazı bir tanım olarak kabul edilebilir. Bu bağlamda Perec'in mekâna karşı geliştirdiği deneysel anlatı tarzı, felsefe, edebiyat, mimarlık gibi birbirinden farklı birçok alan için önemli bir kaynak halini alırken, kendine tüm bu alanların dışında yeni bir kulvar yaratır.

Perec, yazma eylemini: "*sayfada ikamet etmek*" olarak tanımlar. Yazı, sayfa mekanını belirli kurallar, harfler, sözcükler, şekiller ya da boşluklar aracılığıyla yeniden organize etmektedir. Marjda yazmak, satırbaşı yapmak, dipnot vermek, anlamda sıçramalar ya da beyaz lekeler oluşturmak, yazınsal olduğu kadar mekansaldır da. Boş bir sayfa, üzerindeki beyaz ve siyah lekelerin yanı sıra, belirli bir alan ihtiva eder. Örneğin tüm devlet dairelerinde kullanılan resmi kâğıt formatı, yaklaşık 623,7 cm²'lik bir alan kaplar. Bir metrekaarelik alan elde etmek içinse bu kâğıtlardan yaklaşık 16 sayfaya kullanılması gerekir. Yazar, bu önermeyi biraz daha genişleterek; Fransa Ulusal Kütüphanesinde yer alan basılı tüm eserlerin sayfalarını yan yana eklendiğini düşünür ve

bu sayede Sainte-Hélène adasını ya da Trasimene gölü yüzölçümüne varır. Bu bir anlamda kâğıdın fiziksel mekânından reel mekâna ölçekler arası bir geçiş yapmaktır. Bir envanter mekân olan Petit Larousse Illustré'nin coğrafi terimleri temsil eden yaklaşık 65 adet soyut harita ile başlıyor oluşuna değinerek tüm bu tasvirlerin denizleri, gölleri, çöl, akarsu ya da adaları zihnimize canlandırması için yeterli olduğundan bahseder. Mekansal bir terim, isim, harita ya da şekil mekânı canlı kılmaya imkân tanır. Üstelik bu bilgileri hayali bir zemine taşıdığımızda mekansal temsilin biraz daha karmaşık bir hal alacağı da kesindir. Ne şehir, ne sayfiye, ne de banliyö olan ya da tüm bu mekanların aynı anda var olduğu bir yerin tahayyülü pekala mümkündür. Zihnimizin koridorlarında kırsalda ilerleyen bir metroya, var olan bir gettoya ya da şehrin tam orta yerinde bitivermiş devasa bir vadiye rastlamamak için herhangi bir engel yoktur. İmgesel olan sözcüğe, yazınsal olan reel mekâna dönüşebilir, bu durum kurgusal ve gerçek dünya arasındaki sonsuz bilgi akışının bir uzantısıdır.



Resim 9: "*Okyanus Haritası*", Lewis Carroll, Köpan Avı, (Perec, 2017: 8)

O nedenle yazmayı, sayfada ikamet etmek olarak tanımlar ve mekânı tanımlaya sayfadan başlar. (Perec, 2017: 19-27) Ve her seferinde bir üst ölçeğe geçerek; yatak, oda, daire, apartman, sokak, mahalle, şehir, sayfiye, ülke, dünya, uzay gibi iç içe geçmiş mekanlar ekseninde okumasını geliştirir. Mekân-Feşmekan boyunca oldukça öznel bir

yaklaşım ile bellek ve mekân ilişkisi üzerine bir dizi çıkarımda bulunur. Yaşadığı şehir Paris'ten ikamet ettiği apartman dairesine, odasındaki masası hatta masasının üzerindeki kâğıda varana kadar mekanla kişisel bir diyalog kurma çabası güder. Bu fragmanlı yapıyı tasvir etmek için gündelik hayatta kolayca karşılık bulabilecek bir çocuk şarkısından, okuduğu bir kitap ya da ansiklopediden, yaşadığı şehir Paris'te geçen bir yazıdan esinlenerek metinlerarası bir dil kurgular.

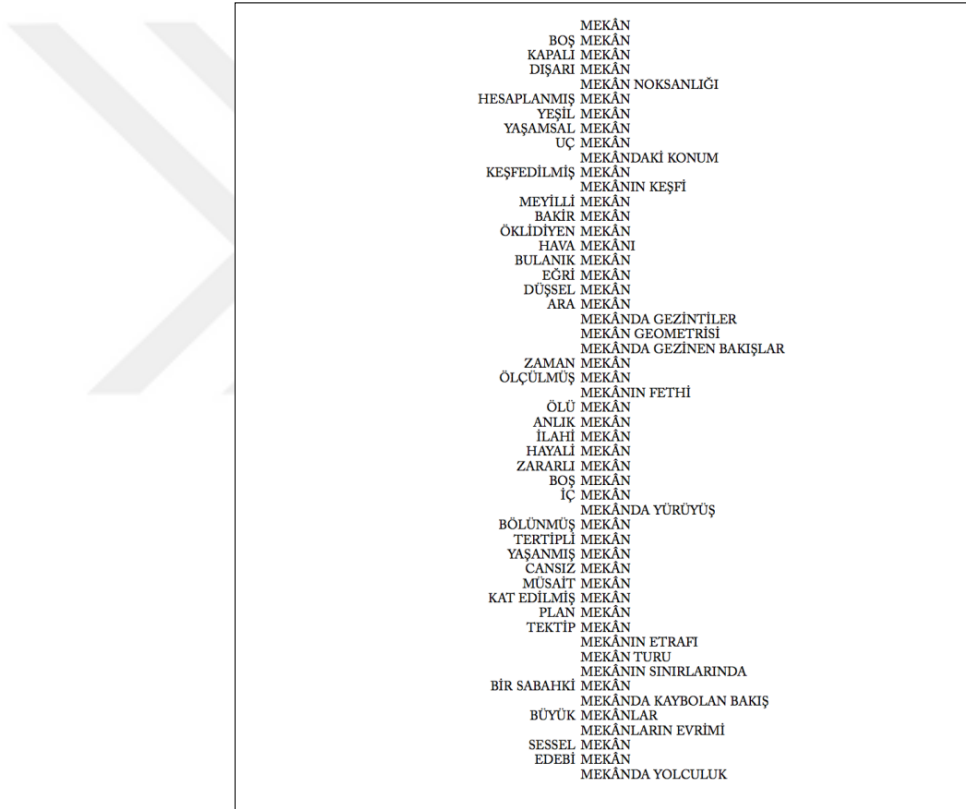
Kitabın son sayfalarında, Fransızca bir çocuk şarkısı olan "*Poésie involontaire et poésie intentionnelle*"e benzer şekilde çocukluğunda yaşadığı yerin adresine yer verir: "*Geoges Perec, Assomption Sokağı 18 numara, A merdiveni, 3.kat, Sağ kapı, Paris 16. arondisman, Siene, Fransa, Avrupa, Dünya, Kâinat.*". Mekân-Feşmekan içerisindeki alt başlıklar da tıpkı bu adres tanımına benzer bir şekilde sıralanırken, yine başka bir kitabı olan "*Karanık Dükkan*"da yer alan Haziran 1992 tarihli 119 sayılı düşü de "*Assomption Sokağı*" başlığını taşır. Kitapta yaşadığı sokakla ilgili olarak; "*Assomption Sokağı'na dönüş güzergahı olarak, birlikte dikdörtgen oluşturan yolların diğer yarısını seçiyorum*" şeklinde bir cümleye geçmektedir. Bu tarz mekânsal geometrik soyutlamalara yazılarında sıklıkla yer veren yazar onları hafıza ve deneyimle ilişkilendirerek çok boyutlu bir mekânsal kurgu geliştirir.

<i>Paris'te bir sokak var;</i>	<i>Kuş yumurtayı devirdi;</i>
<i>Bu sokakta bir ev var;</i>	<i>Yumurta yuvayı devirdi;</i>
<i>Bu evde bir merdiven var;</i>	<i>Yuva kafesi devirdi;</i>
<i>Bu merdivende bir oda var;</i>	<i>Kafes halıyı devirdi;</i>
<i>Bu odada bir masa var;</i>	<i>Halı masayı devirdi;</i>
<i>Bu masada bir halı var;</i>	<i>Masa odayı devirdi;</i>
<i>Bu halıda bir kafes var;</i>	<i>Oda merdiveni devirdi;</i>
<i>Bu kafeste bir yuva var;</i>	<i>Merdiven evi devirdi;</i>
<i>Bu yuvada bir yumurta var;</i>	<i>Ev sokağı devirdi;</i>
<i>Bu yumurtada bir kuş var;</i>	<i>Sokak Paris'i devirdi.</i>

Resim 10: Les Deux-Sèvres'den çocuk şarkısı (Paul Eluard, *Poésie involontaire et poésie intentionnelle*) (Perec, 2017: 16-17)

Mekânın bu çok fragmanlı yapısı onu mekâna dair bir sınıflandırma yapmaya da iter. Bu sınıflandırma çalışması gerçek, kurgusal, öznel ya da nesnel mekân tasvirlerinin

iç içe geçirildiği yeni bir sunum şeklidir. Foucault'un Heterotopya kuramında dikkat çektiği Borges'in bir kitabında geçen Çin Ansiklopedisindeki sınıflandırmaya benzer şekilde hayali ve gerçek olan iç içe geçmiştir. "Mekân" kelimesinin önüne ya da ardına gelen sözcük veya sözcükler aracılığıyla kelime salt kendi anlamının ötesine geçerek, bir dizi yeni tanıma kavuşur. Bu tarz bir tanım ve sınıflandırma çabası şüphesiz mekanla ilişkilendirilebilecek sonsuz kelime havuzunun içerisinde küçük bir küme gibidir. Ancak bu çaba, hayali olana güzel bir mesafe tanımlayarak, henüz bu listeye eklenmemiş, unutulmuş, gözden kaçırılmış tüm yeni tanımları kapsar hale gelmiştir.



Resim 11: "Mekân kelimesinin önüne ve ardına getirilen kelimeler aracılığıyla oluşturulan tamlamalar" (Perec, 2017: 9)

Mekânın eriyen ve değişken yapısı yazarın metinlerini performatif bir üslupla ele almasına neden olur. Metinlerinde kişisel bellekle ilişkilendirilebilecek bilgiler kadar gündeliğe temas eden naif ve mütevazi örneklerle de yer verir. Örneğin mekânın gündelik hayattaki değişken kimliğini anlatmak için şu cümleyi kurar: "*Coquillière sokağındaki*

küçük kafenin camında, yarım daire şeklinde yapıştırılmış beyaz porselen harflerle: 'Burada Bottin bulunur ve Her saat yemek' yazmayacaktır artık" (Perec, 2017: 145). Basit gibi görünen bu örnek, onun yazarlık pratiği hakkında pek çok önemli bilgi aktarır. Çünkü, aynı zamanda sosyolog olan ve arşiv memuru olarak çalışmış yazar, mekânsal okumalarının yanı sıra gündelik hayatın ve gündeliği mekânları üzerine bir dizi deneysel metin kaleme almıştır. Yukarıdaki örneğe benzer şekilde önemsiz gibi görünen pek çok detayın peşine düşerek; sıradanlığı, basmakalıbı ve öne çıkarılan meseleler içerisinde arka planda kalmış uğultuyu odağına alır.

Bir kentin, apartmanın, apartman dairesinin ya da daire içerisindeki bir odanın hafıza kaydı ve aktarımı onun imkânsız bir metne ulaşmasını sağlar. Çünkü farklı ölçeklerdeki mekanlar, kişiler, nesneler ve tüm bu şeyler arasındaki ilişki/ilişkisizlik ya da hareket/hareketsizlikler bütünü kolaylıkla tarif edilebilir şeyler değildir. Bu yüzden metinlerinde kendine mekânsal, sayısal, zamansal v.b. kısıtlamalar getirmeyi uygun bulur. Mesela *"Bir Paris Semti'nin Tüketilme Denemesi"*nde Paris'in kilisesi ve çeşmesiyle ünlü Saint-Sulpice meydanındaki kafelerde üç gün boyunca belirli saat aralıklarıyla oturarak gördüğü her şeyi not eder.

"Tarih: 18 Ekim 1974

Saat: 10.30

Yer: Tabac Saint-Sulpice Kafesi

Hava: Kuru soğuk. Gri gökyüzü. Arada güneş açıyor.

Tam olarak görülen birkaç şeyin listesini hazırlama denemesi:

-Alfabenin harfleri, sözcükler: 'KLM' (gezintiye çıkmış birinin torbasının üzerinde), Park yerini simgeleyen büyük bir 'P'...

...-Sıradan Simgeler: park yerindeki 'P'nin altında, biri hafifçe yere dönük, öteki Bonaparte Caddesi'ne (Luxembourg tarafı) bakan oklar, en az dört tane girilmez tabelası..." (Perec, 2015: 9)

Perec bir anlamda mekânın gelip geçiciliğini sayfa üzerine sabitlemek/aktarmak ister. Ancak henüz yeni aktarmış olduğu bilgi dahi, belirli bir zaman öncesinin bilgisi olacaktır. Çünkü çevresinde gördüğü herhangi bir şeyi kâğıda dökerken ki kısacık zaman aralığında, o şey çoktan değişime uğramıştır. Bu nedenle yaşamsal olanla yazma eylemi

arasındaki mesafeyi mümkün olduğunca kısaltır. Burada ve şu anda olana iner. Fakat yine de yazma eylemi ve yaşamsallık arasında bir eşzamanlılık yakalamak mümkün olmayacaktır. *"Olağan-ıç/Gündelik Hayatın Envanteri"* isimli denemesinde yer alan *"Still life/Style leaf"* metninde bu durumun altı bir kez daha çizilir. Başlığından da anlaşılacağı üzere benzer telaffuza ancak farklı anlamalara sahip iki ayrı tanımlama natürmort ve sayfa biçemi üzerinden metin içerisinde bir oyun kurgulanmıştır. Metin yazarın yazı yazdığı masayı betimlemesiyle başlar. Sıra masa üzerindeki beyaz kâğıdı betimlemeye geldiğinde önce onu oradaki nesnelerden biri olarak kabul eder ve ardından sayfa üzerinde yazılanların aktarımına geçer. Yalnızca zamansal farklılıklarla az önceki betimlemenin bir benzeri okuyucunun karşısındadır. Böylelikle metin, içerisinde iki farklı zamansal kurgu ile kendi üzerine katlanır. Masa üzerine yerleşen beyaz sayfa ölü bir nesne olmasının ötesine geçerek yaşamsal bir hal almak ister, yazı ise bunun için aracı olacaktır.

Yatak yine dikey kullanımı ile kâğıda benzer bir kullanım şekli sunmaktadır. Yazar, yataktan *"tanımlanmamış tehdidin meskeni, tezatların meskeni, fani haremiyle dolu yalnız bedenın mekânı, arzuya yasak mekân, bağılılığın umulmadık mekânı, düşün ve odipal özlemin mekânı"* olarak bahseder (Perec, 2017: 32). Her insanın en temel mekânsal ihtiyaçlarından birisi olarak, yatak, bedenın yatay pozisyonda olduğu ender yerlerden birisidir. Yatak ve diğer nesneler bütünü, oda içerisinde belirli bir düzende bulunurlar. Eşyalardan birinin dahi yerini değiştirmek, yalnızca eşyaların konumunu değil, odanın kendisini de değiştirmek anlamına gelecektir. *"Mekân Feşmekan"*da yazarın odası, odaya ait nesneler ve tüm bu nesnelerin birbirilerine olan teması ve nizamı çok ayrıntılı bir şekilde anlatılır.

Yalnızca bir oda içerisinde yer alan tüm bu şeyleri herhangi bir detayı atlamadan tasvir etme çabası şüphesiz kayda değer bir performans olacaktır. *"Şeyler"* isimli kitabında bu performansı biraz daha ileri götürerek, şeyler dünyasının görkemli varlığını konunun merkezine alır. Kitapta bahsi geçen iki ana karakter; sahip oldukları ya da sahip olmak istedikleri "şeyler" üzerinden tanımlanırlar. 1965 yılında basılan *"Şeyler"*, tüketim toplumu ve kültür endüstrisinin bir eleştirisi olarak da kabul edilebileceği gibi, yazar roman boyunca neredeyse eleştiriye hiç yer vermeden bunu başarabilmiştir. Bir üst sınıfa

dahil olma isteğinin göstergesi olarak pahalı eşyalar arasında yaşamayı arzulayan çift kitap içerisinde görünürlüğünü yitirir. Bitmeyen ihtiyaçlar dahilinde ev, yapımı hiçbir zaman tamamlanamayan, bir arzu nesnesine dönüşürken; yaşamsal pratik, nesnelerin görkemli dünyasının yanında ikinci planda kalır, başka bir deyişle araçsal bir hal alır. Yazarın herhangi bir detayı atlamadan oluşturmaya çalıştığı bu bütüncül tasvir, okuyucunun hayal gücünü tetikleyerek, onu sonsuz bir sonluluk içerisinde bırakır.



2.BÖLÜM

ÖZNE, DİL, ANLATI

2.BÖLÜM

ÖZNE, DİL, ANLATI

2.1. Mutlak Metinden Muğlak Metne: Bir Aralıkta Seyreden Dil

İnsanlar dünyayı algılamayı dil aracılığıyla keşfederler, ancak bu keşif yalnız dilin aracılığı ile değil dilin içerisinde de gerçekleşir. Dilin kendine has doğası, yaşamsallığı ve şeyleştirilemezliği ile bir “teknik” yani bir araç olarak algılanmasına izin vermez. Altuğ “Dilde yaşıyoruz; ‘Bir dialog olduğumuzdan beri’” diyerek işiten ve söyleyen arasındaki konuşmada konuşan ve konuşulan bağlamında dilin kendi hakikatini kendinde taşıdığından bahseder (Altuğ, 2020: 7). Bir diyalog formunda dil insani açıklığın tanımlandığı yerdir. Konuşanlar sözcelerin nereye varacağından habersiz bir yolculuk içerisindeyler. Bu şekilde insan dünya üzerinde kendine bir açıklık tanımlar, bir var olma biçimi...

İnsanın kendini gerçekleştirme amacı bir anlamda kendini dilde bilmesiyle mümkün olur. Dil sanat eserine benzer şekilde içeriğini biçime dönüştürür. Biçim olma hali nedeniyle de bir töz değildir, her an dönüşebilir ve değişebilir bir şeydir. Dil yapısı gereğince bize ait olan bir şeye dönüşmez, bizim için her zaman ilksel ve öteki olarak kalır. Nesneleştirilemeyen doğası gereğince varoluşumuzun her alanına sirayet eder, insan dil sayesinde dünyada olur ve her dil kendi içerisinde bir dünyaya dönüşür. Tıpkı gözün kendisini bir yansıtıcı olmadan görememesi gibi ben de kendisini dilin yansıtıcı düzleminde tanımaktadır (Altuğ, 2020: 8-10).

Sözcük, telaffuz edilen ve duyulan bir şey olarak, seslenen ile seslenilenin, ben ile benim, ben ile dünyanın ya da ben ile ötekinin arasına girer. Seslenme ya da yazı vasıtasıyla kendine varlık alanı açan sözcük, araya girendir. Böylelikle yani seslenerek sözcük şeylere bir ad vermiş olur. Adı olan şey ve benim aramda bir mesafe tanımlanmasını, ondan farklılaşırken ona yaklaşmamı, sağlayan şey yine sözcüktür. Sözcük yazılı ve sözlü doğası gereği bir gösterme olmasının yanı sıra aynı zamanda bir göstergedir: şeylerin yerine geçer, onları temsil eder veya onların varlık alanına işaret eder. İnsanlar sözcükler aracılığıyla çevreleriyle ilişkilendirir böylelikle bir diğeri ile özsel

bir anlaşma kurulmuş olur. Anlaşmanın iki koşulu da sözcüğün doğasında mevcuttur; anlaşılmaya açık bir şey verme ve anlaşılmayı bekleme durumu (Altuğ, 2020: 9-11). Ancak dil kendi içerisindeki ironi nedeniyle anlaşılmamaya da açılandır. Ortak bir anlaşma aralığından her insan kendi anlam dünyasını yaratır. Böylelikle çok anlamlı bir gösterge olarak dil belirir karşımızda. Birlikte olmanın ve birbirinden sonsuzca ayrılmanın güdüsüyle konuşur ve dilde farklılıklar yaratarak kendi anlam aralığımızı dünya içerisine konumlarız.

Sözcükleri seçerek ve kullanarak dilin anlamlama zinciri içerisine yerleşiriz. Bu sonsuz akışın içinde kendi varlığına yer açan insan dilde yaşamayı öğrenir. Bireysel varoluşunu gerçekleştirebilmesinin yolu kendi sözünü söyleyebilmesinden geçer. İnsanın kendi sözü söylemidir. Ben olmanın biricik koşulu olarak söylem kendi hakikatine temas etmenin ve bilinçte kalmanın en etkili yöntemidir (Altuğ, 2020: 14-15).

Grek felsefesinden Ortaçağ'a kadar dil felsefe içerisinde önem teşkil etmez. Antikite'de dil kelimesine karşılık gelen bir kelime bulunmaz. Dil bu dönemde "logos" söyleme ise "legein" kelimelerinde karşılık bulur. Bu haliyle de dil, düşünme ve akıl yürütme ile orantılı bir kavrayış içerisinde kabul edilir. Varlık alanlarını bir araya getiren, onları düzenleyen bir şey olarak logos, düşüncenin kendisine yer açmaktadır. Yalnızca burada sözcükler müphem araçlar olarak kalırlar. Platon'un ideaları, Ortaçağ'da Tanrının logosu haline gelmiş, dünyanın anlamlandırılışında sözcükler önemini yitirmişlerdir. Bu durum XVII. yüzyılın bilimsel devrimleriyle birlikte değişir. Sözcükler dünyayı algılamının nesnel araçları olarak bu dönemde kabul görmeye başlarlar. Romantizm etkisindeki XVIII. yüzyıl boyunca dil yalnızca akıl ya da düşünceyle ilişkilendirilmez, dilin özneye ilişkilendirilen ifade etme boyutu ön plana çıkarılır. Döneminin felsefi yaklaşımında; kendimizi ifade etmede sözcükleri kullanırken yalnızca düşünceden faydalanmaz, aynı zamanda şeyler hakkındaki duygularımızı, duyumsama yollarını kullanırız. Dilin köklerini aklın analitik ilerleyişinde değil, ifadede yatan insani duygulanımda arayan romantik tavır Taylan Altuğ'a göre:

"Romantik estetik devrimin öznelci ruhunu içinde barındıran bu görüş, aklın dil süreci üzerindeki denetleyici gücüne karşı çıkar ve özne'nin sahip olduğu bir güç olarak ifadeyi vurgular. Özne, dilsel varoluş içerisinde sahip olduğu ifade gücü ile, o zamana

kadar gizli kalmış bir gerçekliğin görünüşe çıkabileceği ortamı yaratır. İfade aracılığıyla görünüşe çıkma, bu yüzden bir yaratım ögesi içerir. Gerçekliğin ilk defa görünüşe çıktığı bir ortam oluşturur. Dönemin, tinsel etkinlikleri açıklamada sanatı bir model olarak alma eğilimi, burada da kendisini gösterir. Dil yalnızca düşüncenin değil, fakat aynı zamanda insani duygunun da kuruluşunu sağlar ve böylece insanın insaniliğini gerçekleştirir. İnsan kendini ifadede bütünler” (Altuğ, 2020: 17).

XX. yüzyıla gelindiğinde ise bilimin disiplinlere ayrılması felsefenin de kendi içerisine dönmesiyle sonuçlanır. Özelleşmiş bilimler arasında yeniden bir konum bulma arayışındaki felsefe kendi kendisinin sorusu olarak gündeme gelirken; dil felsefi problemlerden birisi olmanın ötesine taşınır. Felsefenin kendisinin dilsel olduğunun anlaşılması ile birlikte dil felsefe içerisindeki merkezi konumunu alır.

Heidegger felsefesinde dil, varlığa açılan yolda düşünme ile ilişkilendirir. İnsanın varlığın anlamına yönelik sorusunun tarihçesi, dilde kayıt altına alınmıştır. Bu bağlamıyla da “*Varlık ve Zaman*” anlatılarında dile ayrı bir değer atfetmektedir. “*Dünya-içinde-olma*” anlamında kullandığı “*dasein*” (var olma), insan özgü üçlü varoluşsal durumla gerçekleşir. Bunlar: ruhdurumu, anlama ve söylemdir. Dil burada insanın varoluşsal yapılanmasının üçüncü ögesi olarak karşımıza çıkar. Bu üçlü varoluşsal yapı sayesinde insan dünyanın açık kılındığı buradalığına kavuşur. Burada olmak yani dünyanın açık aralığı insanın en ilksel duygusu ruhdurumu aracılığıyla oluşur. Dünyaya fırlatılmış bir şey olarak insan, dünyevi şeyler arasındaki konumunu ruhdurumu aracılığıyla belirler. İnsan bir ruhdurumu içerisindeyken yalnızca varoluşsal insani imkanlarla karşılaşmaz aynı zamanda bir anlama yetisiyle kuşatılmıştır. Anlama sayesinde insan dünyayı projekte ederek imkanlarla çevrili duruma ulaşır böylelikle var olmasının temel koşullarını sağlamış olur. Söylemin görevi ise dünya-içinde-olmanın dilsel açıdan kavranması ve insanın anlamlama zincirine eklenmesidir (Altuğ, 2020: 87-90).

“Söylem konuşulan dili mümkün kılan, insan varolmasının ontolojik kurucu bileşenidir. Heidegger’in Grekçe Logos’u karşılamak için kullandığı Söylem (Rede) terimi, bir araya toplama, düzen verme, birliğe getirme olarak ‘eklemleme’ olmanın yanı sıra; Heidegger’in Logos’uanladığı biçimiyle, görünüşe çıkarma veya görünür olmayı sağlama sürecidir de. Söylemin işlevi, dünya-içinde-olma’yı anlamamızı dilsel anlam çerçevesinde eklemlemek ve onu görmemizi mümkün kılmaktır” (Altuğ, 2020: 90).

Wittgenstein'in dil felsefesi üzerine yaptığı incelemeleri, ortak ve bütüncül bir metinde toplanamayan kısa paragraflardan oluşan bir derleme gibidir. Bu haliyle de yazarın düşüncesinde, postmodern bir üslupla, merkezileşmeden merkezizleşmeye geçtiği görülür. Felsefe incelemeleri genellikle Tractatus'un doğa merkezli dil teorilerinin eleştirisini içeriyor gibi görünse de ondan farklılaştığı nokta Wittgenstein'in dil oyunları kurgulamasıdır. Erken ve geç dönem felsefesinin ortak sorusu bir cümlemin nasıl anlama kavuştuğudur. Sözcüklerin esas görevinin betimleme olduğu görüşünde olan filozof için: *“Anlam sözcüğün temsil ettiği nesnedir”* (Altuğ, 2020: 151). Temsil edilen nesneler sözcükler sayesinde adlandırılarak cümle içinde anlamlı bir yapı kurarlar. Bu bağlamda filozofa sözcüğün içerisindeki anlamı bulmak gibi bir görev yükleyen Wittgenstein için sözcükler farklı anlam aralıklarına sahip çok boyutlu varlıklardır. Benzer sözcükleri aynı anlam aralığında kullansak da söylem sözcüklerin işlevini değişikliğe uğratar. Her sembol, sözcük ya da cümle birbirinden farklılaşarak farklı anlam aralıklarına yol açarlar. Bu bağlamda sözcüğün anlamına ulaşmak kolay bir uğraş gibi görünmemektedir (Altuğ, 2020: 150-151).

Dilin tek bir işlevi olduğunu düşünmek gerçekçi görünmemekle birlikte dilin yapısına da ters olarak hareket etmemizi sağlar. Dil farklılaşmaya müsait çoğul anlamlar arasında gezinen işlev farklılıklarından oluşmaktadır. Bu nedenle sözcüğün içerisinde biricik anlamı aramak yerine Wittgenstein kullanım içerisindeki farklı anlam aralıklarına ulaşma çabası içerisinde. Burada dil felsefesi sözcüklerden çıkarak insanlar arasındaki etkileşimin ve farklılaşmanın uzantısı olarak görülmeye başlar (Altuğ, 2020: 152-155). İnsan ancak öğrenmiş ve anlamış olduğu bir sözcüğü dil oyunlarına yerleştirebilir. Dil içerisindeki etkileşimlerin bütünü kapsayan dil oyunları tanımında oyun kavramına yer verir çünkü sözcüğü hakikatle ilişkilendiren özcü anlayıştan uzaklaşmak ister. Oyun kavramından bahsettiğimizde aşağı yukarı bir anlam canlanır gözümüzde ancak bu hangi tür oyunu bize işaret etmektedir? Tıpkı aile üyeleri gibi oyununun da alt anlamları arasında benzeşimler, kesişimler ve bağıntılar mevcuttur. Oyun kavramını mutlak bir paranteze almanın olası olmaması, dilin de bütüncül bir uzaya yerleştirilemediğinin altını çizer. Parçalı bir uzanımda birbiriyle bağlantılı pek çok kesişim noktası dilin ifadedeki

örgüsünü oluşturur. Böylelikle dil, dil oyunları içerisinde çoğul ve parçalı anlamına kavuşur.

“Bir sözcüğün anlamı, onun kullanımını çevreleyen etkinliklerde, ‘yaşama biçimi’nde aranmalıdır. Bir ifade, ancak yaşam akışı içerisinde anlama sahiptir. Sözcükler resimler değildir, çeşitli dil-oyunlarında kullanılan parçalardır. Nasıl ki, satrançta bir taşın anlamı, onun oyundaki rolüne bağlı ise -yani bu taşın nasıl hareket edeceğine, oyuncunun onunla nasıl davranacağına bağlıysa- bir sözcüğün anlamı da, içinde yer aldığı çeşitli dil oyunlarındaki rolünde bulunur; sözcüğün kullanımını çevreleyen davranış biçiminde bulunur. Bir ifade, bu davranış tarzları içerisinde anlama sahiptir; aslında anlamı bu davranış tarzlarından alır. Sözcükler, ancak ‘orijinal yuvaları’ olan dil-oyunlarındaki parçalar olarak anlama sahiptirler” (Altuğ, 2020: 161).

Dil oyunlarını felsefede incelemek dil kurallarından bağımsızlaşarak insani pratikleri merkeze almayı içermektedir. Bu bağlamda Wittgenstein dili pragmatik bir çerçeveye yerleştirmeyi tercih eder. Dili soyutlamadan kaçınarak kültürel bir bileşen, bir yaşama biçimi olarak değerlendirir. Ona göre şeyleri anlamlandıran sözcükler değil, insanlar ve insan etkileşimlerindeki kültürel kodlardır. Anlam ise sözcüklerle isimlendirilmiş soyut bir dil oyunu bileşeni değil, basit bir ifadeyle anlamdan türeyen bir kavramdır. İnsan ancak anlamını öğrendiği kelimeyi dil kurallarından bağımsız dil oyunları içerisine yerleştirebilirse kullandığı dilin kültürel kodlarına dahil olur ve dil sayesinde bir kültür çevresine adım atmış olur (Altuğ, 2020: 162-169).

Postmodernizmle birlikte dünyayı deneyimleme biçimlerimizdeki değişiklikler, aklın himayesindeki pratiklerden duysal pratiklere geçen özne için yeni bir tavır içerir. Bilgi, ahlak, politika, estetik bağlamda oluşan geçiş süreci postmodern öznenin kuşatıcı ve hegemonik özelliklerini kırarak onu konumsuzluğa ancak bir yandan da özgürleşmeye iter. Postmodern durumla birlikte özdeşlik ilkselliğini ayırma (difference) bırakır. Postmodern bir terim olarak ayırım insanın dünya içerisine dil ile konumlanmasının biricik şartıdır. Postmodern durumla birlikte deneyim, yerini dile bırakır. İnsan dünyaya dil aracılığıyla konumlanır hale geldiği için, bu durum her şeyden önce bir dil durumudur (Altuğ, 2020: 215-216).

Postmodernizmin dil üzerine etkilerinden birisi gösterge kavramındaki gösteren ve gösterilen arasındaki ayırımın ortadan kaldırılarak, aradaki sınırların esnetilmesi şeklindedir. Göstergenin duyulur ve düşünülür arasındaki geçişliliğe dayandığı savı

çürütülerek gösterenlerin sayısızca birbirinin yerine geçti bir oyun kurgulanır. Düşünce içerisine konumlanan göstergede gösterilen dildeki önemini kaybetmekte; anlam, gösterilen ile gösterenin sayısız oyunu içerisindeki bir yer değişimi edimine yerini bırakmaktadır. Dili gösterge için kurgulanan hiyerarşik yapılardan bağımsız kılma düşüncesini Derrida yapısalcılık üzerinden açıklamayı tercih eder. Batının ilksel teorilerinde yapı, her zaman bir kökenle ilişkilendirilen sabit bir noktada mevcudiyet kazanır. Oysa Derrida bu sabit merkezi noktayı oyun kavramıyla değiştirerek birbiri yerine geçebilen bir merkezler sistemi kurgular. Birbiri yerine geçen bu merkezler sistemi anlamın sonsuz tarihini oluşturan şeydir. Anlam verme merkezi bir mevcudiyet gösteren düşünceden sıyrılır, konumsuz bir konuma geçerek işlevsel bir değer kazanır. Böylelikle aşkın bağlamda düşünülen gösterilenin boşluğa düşmesi, anlamın aralığını ve kurguladığı oyunu sonsuzca genişletir (Altuğ, 2020: 216-222).

Derrida'nın düşüncesinde anlam göstergenin dışında gelişen dilde kavranması gereken bir şey olarak bulunmaz. Gösterilen ve gösteren arasındaki sonsuz birbiri yerine geçişin, değişimin bir uzantısıdır. Derrida sözcüklere özsel karakterleri açısından değil, keyfilik ve ayrım parantezinden bakmayı tercih eder. Ayrımın bir sonucu olan gösteren ve gösterilen öteki göstergelerden bağımsız bir işlevde bulunmaz. Her gösterge bizi başka bir göstergenin “iz”ine ulaştırır. Taylan Altuğ’a göre; “*göstergenin yapısı, daima namevcut olan ‘öteki’nin izi tarafından belirlenir. İz, göstergeyi oluşturan ayrımsal yapı içinde öteki’nin oynadığı rolü belirleyen terimdir*” (Altuğ, 2020: 224). Anlam ise bir bağlamdan başka bir bağlama geçişte, başka bir deyişle dilin tarihselliğinin sürekliliği içerisinde daima bir yer değişikliğinde bulunur. Birbiri yerine geçen göstergeler arasında dolaşır, hiçbir zaman kapatılamaz. Bu yaklaşımda; sonlu bir anlam arayışı yerine, dil dizgesi içerisinde döngüsel bir anlam üretme ediminin varlığı izlenir.

2.1. Kaçış hattı, Minör Siyaset ve Yeni Öznellikler

İngilizce’de “*subject*”, Fransızca’da “*sujet*”, Almanca’da “*subjekt*” sözcüklerine karşılık gelen özne kelimesinin kökeni Yunanca dayanak ya da temel anlamlarında kullanılan “*hypokaimenon*”un Latince karşılığı “*subjectum*”dan

gelmektedir (Coşkun, 2010: 5). “*Nesnenin karşı kutbunda bulunup, bilincin taşıyıcısı olan varlık*” anlamında kullanılan sözcük; dış dünyayı olduğu kadar kendi iç dünyasını da deneyimleyebilen, varlığın anlamını sorgulayabilen dolayısıyla kendi varlık alanını da tartışmaya açıp kendini dönüştürebilen, değişim imkanını kendinde taşıyan bilinçli bir varlık olarak karşımıza çıkar (Cevizci, 2019: 344). Orhan Hançerlioğlu’nun “*Felsefe Sözlüğü*”nde: “*Bilen varlık... Etyişimsel özdekçiliğe göre özne, bilinçli ve iradeli, bundan ötürü de etkin insandır*” şeklinde yer verdiği özne kavramı soyut değil toplumsal bir varlık olarak öne çıkar. Bu bağlamıyla toplumsal-tarihsel bir süreç içerisinde belirlendiği söylenebilir. Bilinçli bir insan olarak özne doğal süreçlerce belirlenmesine rağmen nesnel olandan ayrılır. Nesnenin dışından yani biçim ve görünüşle temsil edilen yönünden değil, içi ile özdeşleşen öz kavramından türemiştir. Bu ikili yapı karşılıklı bir etkileşim içerisinde kendi varlık alanlarını tanımlar. Hançerlioğlu’na göre: “*Özne’yle nesne arasındaki karşılıklı etkiel ilişkiler, insanın toplumsal-tarihsel eylemlerinde gerçekleşir. İnsan ancak bu toplumsal-tarihsel biçimlenişinde nesne’yle ilişkili olarak özne’leşir*” (Hançerlioğlu, 1989: 324-325).

İnsan düşünmek, bilmek gibi temel eylemlerini özne olarak gerçekleştirir. Özne olma halini her daim tecrübe eder. Ancak özne olma durumu üzerine kafa yormaz. İnsan kendisini kendi kılarken özne olma durumuna geçer. Bir yandan ise kendisi kılamadıkları, bir var olan yani nesne olarak belirlemektedir. Bu ikili yapı klasik anlayışta bilgiye ulaşmanın en dolayimsız yolu olarak ortaya çıkar. Platon’un idealar dünyasında her ikisinin de varlığı bir üst bileşene bağlıdır. Onları aşan bir düzen tarafından belirlenir yani bu aşkın düzene bağımlıdırlar. Var olan tüm nesneleri kendi çevresinde toplayan mutlak varlık ve onun karşısına yerleştirilen mutlak özne yine bu ideacı bakışın Ortaçağ felsefesinde süren uzantıdır. Ortaçağ’daki pasif özne anlayışı Rönesans’ta yerini başat insani özneye bırakır. Doğa insan karşısında nesneleşirken, insan doğayı yönetme ve değiştirebilme gücünü elinde tutan eylemsel bir öznedir artık (Çotuksöken, 2013: 157-161).

Rönesans’ın eylemsel öznesine Descartes ile birlikte bilimsel kaynağın öznesi düşünen özne eklenir. Bilmenin öznesinin gerekçelendirilmesi şimdinin bilgisel kaynağına dayanırken; eylemsel özne yaşamın içine yayılan, dolayısıyla

idealleştirilmeyen ancak yaşamsallığını, kültürel ve tarihsel yapısını koruyan bir bileşen olarak karşımıza çıkar. Kant ise bilgiyi sağlam bir temele oturtma çabası içerisinde; bireysel ve deneysel özneye alternatif transandantal özne kavramını öne sürer. Kant'ın özne tasarısı yalnızca algı yargısıyla sınırlandırılmayan deneysel yargıyı da araştırma kipine koyan ancak mutlak özneye göre konumlandırılmayandır. Foucault “*Özne ve İktidar*”da Descartes ile Kant'ın özneye bakışındaki ayrıma değinir ve Kant'ın “*Aydınlanma'nın bir parçası olarak biz neyiz?*” sorusunu gündeme taşır. Descartes'in belirttiği anlamda herhangi bir zaman diliminde herhangi bir yerde bulunabilen ben ile Kant'ın bahsettiği bağlamda yaşadığı çağ içerisinde biricik ancak evrensel ve tarihsel olmayan özne aynı konumda bulunmaz (Çotuksöken, 2013: 161-170).

Kant “*Aydınlanma Nedir?*” isimli makalesinde “*Anlama yetini kendin kullanmak cesaretini göster!*” diyerek emir kipinde bir tümceye yer verir. Burada insanın insan olabilmesi için anlama yetisini kendisinin kazanmasına vurgu yapılır. Yazısında bu tarz emir cümlelerini sıklıkla geçiren Kant aslında tarihselliğini düşünce ve dil yoluyla kazanan öznenin aynı zamanda eylemsel bir doğası olması gerektiğini savunur. İnsan ancak eylemsel doğası sayesinde etkin bir özne olabilecektir. Anladığını söyleme dökme gücüne sahip olan insan böylelikle tarih içerisinde dönüştürücü bir güce sahip olur (Çotuksöken, 2013: 191-193).

Foucault'a göre özne kelimesinin iki farklı anlamı vardır; “*denetim ve bağımlılık yoluyla başkasına tabi olan özne ve vicdan ya da özbilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış olan özne* (Foucault, 2019: 63). Fransızca'da özne (sujet) sözcüğü tabi, boyun eğmiş anlamların da kullanıldığı için Türkçedeki özne kelimesinden anlamsal olarak ayrılır. Bu iki anlam öznenin iktidar tarafından denetim altına alınan yapısına ve insanın iktidar tarafından kurgulanmış deneyimlerin öznesi haline gelmesine vurgu yapar. Yapıtlarını özneyi nesneleştiren üç ayrı kip üzerinde toplayan düşünür için bunlar: dilbilimle ilişkilenen konuşan öznenin nesneleştirilmesi; üretim yoluyla emek harcayan öznenin nesneleştirilmesi ve biyolojik olarak yaşayan öznenin nesneleştirilmesi şeklindedir. Filozof için özne kendisi tarafından ya da başkaları aracılığıyla bölünmüş pratiklere maruz kalan bölünmüş bir öznedir. Bu bağlamıyla da özneyi incelerken iktidar üzerine genişletilmiş bir teoriye başvurur (Foucault, 2019: 57-58).

Aristoteles’den başlayarak moderniteye kadar devam eden salt zihinsel bir içerik olarak kendisinden başka bir şeye ihtiyaç duymayan bu bağlamıyla da töze karşılık gelen özne düşüncesi, modern özneye birlikte kırılır (Coşkun, 2010: 1-5). Bilimin gelişmesiyle birlikte hem bilginin ampirik bir nesnesi hem de bilimi tabi kılan anlamlarında özne, tözsel içeriğinden kurtulur. Ancak her iki özne durumu da Foucault için sakıncalıdır. O özneye bir töz ya da kurucu bir bileşen gibi bakmak yerine özneyi bir biçim olarak kabul eder (Foucault, 2019: 227). Foucault’a göre bütüncül bir yapı teşkil etmeyen özne iktidar ilişkileri bağlamında çözülmesi gereken bir yapıdır ve her şeyden önce söylemsel bir inşadır. Bu nedenle toplumun dışına itilen öteki özneleri inceleme merkezine alır. Akıllıdeli, sağlıklı-hasta, normlar içinde hareket edenler-suçlular olarak ikili yapılar üzerinden özneyi tartışmaya açarak evrensel bir özne kabulünü yıkmaya çalışır. Düşünüre göre öznel deneyim verili bir insan doğasından kaynaklanamayacak şekilde tekildir. Bu nedenle özellikle fenomenolojistlerin antropolojik yaklaşımlarından ayrılarak deneyimin kendi tarihsel süreci içerisinde incelenmesi gerektiğini savunur. Aynı zamanda pro-marksist geleneği de yıkarak, insan deneyimlerinin belirli ekonomi formları üzerinden belirlendiği fikrine karşı çıkar. Yazar, öznel deneyimlerin kavramsallaştırmasında; delilik, hastalık, yaşamak, dil, emek, suç, cinsellik gibi farklı kırılma noktaları oluşturarak belirli sorunsallar üzerinden meseleye yaklaşmayı yeğler. Bu sorunsallaştırmalar aynı zamanda düşünceyi de merkezine alarak hakikat oyunu içerisindeki özne ve onun deneyimlerini mümkün kılan şey olarak karşımıza çıkar. Hakikat oyunlarında oyunun tümünü ya da bir kısmını değiştirmek her zaman mümkün olduğu için Foucault sabit bir kurulu özne yerine her daim yeni öznellik koşullarını kendi içerisinde oluşturan çoğul bir özne kipi üzerine düşünmeyi tercih eder.

Deleuze çağdaşları Derrida, Lyotard, Foucault gibi düşünce ya da deneyimin kurucu bir öznesi olduğunu düşünmez. Ona göre özne, düşünce ya da deneyim içerisinde kurulan bir şeydir. Yaratıcı bir etkinlik içerisindeki bir özne dağılan, çözülen ve yıkıma uğrayan bir öznedir. Bu bağlamıyla da tekil değildir. Deleuze’ün felsefesi aşkınlıktan kurtulmak isteyen yönleriyle düşünceyi önceleyen merkezi özne teorilerini bilinçli bir şekilde ıskalamayı tercih eder. “*Descartes’in Düşünüyorum...’u, sonra Kant’ın son bir hamleyle tekrar öznenin denetimine soktuğu sentezler, fenomenolojinin nihayetinde aşkın*

bir özneye bağlanan ‘yönelimsellik’ ve ‘yaşantı’ kavramları...”(Karadağ, 2014: 61-62)
Deleuze felsefesinde düşünceden bağımsız soyut bir özne tasavvuruna dayanırlar.

Deleuze için sanatsal üretim biçimleri dahil tüm yaratıcı etkinlikler öznel değildir ancak anonim de değildir. Varlık değil oluş felsefesi içerisinde değerlendirdiği görüşlerinde yazar yazdığı metin ile; kendi anılarının, özyaşamsal öyküsünün ya da metinde anlattıklarının dışına çıkar. Yazma edimi yazar üzerinde yıkıcı bir etki yapar. Başka bir deyişle yazma eylemi öznenin kontrolünde değil çözülümüne ve özyıkımına neden olur. Deleuze için yaratıcı etkinlikteki özne; çözülmüş benlik, çatlamış ben, lavramı özne gibi farklı dağılımlarda bulunur. Bu nedenle kendini yazma eylemi sayesinde yeniden oluşturan bir özne bakışı mevcuttur burada. Yaratıcı etkinlikler ise kendi kuvvetlerini kendileri belirleyerek kendi içlerinde yaratılırlar. Bu haliyle yaratıcı edimler kendi özerk kuvvetleri bulunan öznenin kendisini araçsallaştırabilen bağımsız hareketlerdir (Karadağ, 2014: 52-55).

Deleuze’de tıpkı felsefenin kendisi gibi, düşünmeye başlamak her zaman yaratıcı bir edimsellik içerir. Hatta kimi zaman düşünmeye başlamak yalnızca temsil edilmekle ya da bellekle ilişkilenecek aynı zamanda unutuşu ve temsil edilemezliği de içerir. İlke Karadağ’ın aktarımıyla: “*Deleuze düşüncenin yaratıcı edimini ‘asla tamamlanmayan, her zaman meydana gelmekte olan ve her an yaşanabilir ya da yaşanmış malzemeyi aşan bir oluş meselesi’ olarak tanımlar*” (Karadağ, 2014: 61). Düşünmek ve yaratıcılık istemsiz ve rastlantısal olan bir karşılaşma ile başlar. Düşünceyi başlatan şey olarak karşılaşma sayesinde zihinler arasında gezinen bir uzlaşmaya değil, yabancı kuvvetlerin birbiriyle çarpışmasına tanık oluruz. Bu haliyle de yaratıcı bir edimsellik olarak düşünce, her zaman oluş ve akış halinde olan tamamlanmamış, müdahaleye açık bir yapıda varlığını sürdürür. Karşılaşma halindeki bir özne edilgenleşerek bir anlamda düşünememeye başlar. Bu ilk çarpışma ve sonrasında gelen çarpışmalarla birlikte özne dağılıma uğrar. Ancak bu şekilde yani çözülmüş bir benlik olarak daha dayanıklı bir forma ulaşır (Karadağ, 2014: 70-75).

Deleuze için konuşan ya da eyleyen özne her zaman bir çoğulluk içerir. Yaratıcı ya da düşünür olarak birey düşüncesinin içinde daima başka bir düşünce nefesinin içinde

daima başa başa bir nefes barındırır. Bu düşüncesiyle Arthur Rimbaud'un "ben bir başkasıdır" söylemine yaklaşır. Özne bu şekilde heterojenleşir ve başkalaşıma uğrar. Yazar özne taslakları halinde yazma edimini sürdürürken öznenin dağılımına yani öznesiz bir bireyleşmeye doğru evrilir. Düşüncenin yaratıcı ediminde yazan kişi yaşadığı karşılaşmalar sonucu bir başkasına bir anlamda bir yabancıya dönüşerek kurucu özne sıfatından kurtulur. Bireyleşme süreci içerisinde çoğalarak öznenin oluş sürecine hizmet eder (Karadağ, 2014: 75-79).

Descartes'in düşünen şey olarak tanımladığı özne, somut insanı betimlemekle birlikte düşünen şey olarak insan dilinin olanaklarıyla tekil ve yerel olmaktan çıkıp çoğul ve evrensel olana bağlanır. Genelin içine dil aracılığıyla yerleşen özne burada bir başkasıyla etkileşime geçer. Dil, benin kendi ve ötekiyle kurduğu bağda, düşünsel ve varlıksal olana yer açar. Bireysel özne ancak kendisi olamayan başka bir özne ya da nesne ile etkileşime geçerek kendini tanımlayabilir (Çotuksöken, 2013: 170-171). İnsan, düşünme ve dil aracılığıyla kendisi olmanın farklı yönlerini keşfetmiştir. Bu farklılık bireysel öznedeki kendini düşünce (bilinç, bellek) ve dil (söylem) aracılığıyla açımlayarak, onu burada ve şimdide olana yerleştirir. Ancak zamanla şimdide olan da aşılıp bireysel öznenin söylemi, bilinci, belleği geçmiş ve geleceğe yayılır. Böylelikle bireysel özne tarihsellik kazanır (Çotuksöken, 2013: 188-189).

Üretici özne ile alımlayıcı özne arasındaki dilsel bağlamın alımlanması ve anlamlandırılmasında başka bir deyişle bu ikili yapı arasında yeniden yaratılmasında metin çevrel faktörlerden yalıtılmış değildir. Bağlam ve ilişki kavramları ekseninde diğer parçalarla ilişki halindeki bir yapıdır. Örneğin Kafka'nın bir öyküsünde anlattıkları yalnızca metinde yazılanlardan ibaret değil aynı zamanda yazarın kendi yaşam öyküsü ve diğer metinlerinin toplamıdır. Bireysel özne tarafından oluşturulan metin yalnızca bir dil dizgesi değil dil dizgesinin anlamlı bir şekilde kullanımıdır. Bu haliyle de dil dizgesine işlevsel bir nitelik kazandırır. Metinler söylemi oluşturan dil yapılarıdır. Oluşan her söylem ise tarihsel öznenin bir ürünü olarak diğer söylemlerle bağıntılanarak genel söylem içerisindeki yerini alır. Özne dile getirdiği anlam ile varlığına yer açarken öznelerarası iletişimin dil üzerinden sağlanmasına da neden olur. Bir söz edimi aynı zamanda başka özneleri de etkileyebilen bir eylemsellik taşır (Çotuksöken, 2013: 208-

211). Bu nedenle birey toplumsal anlamda söz söyleyebilme gücünü yani dil yetisini elinde bulundurandır. Tözsel bir edim olarak dil aynı zamanda insanları bir arada tutan bir toplum olmalarını sağlayan şeydir bu haliyle de toplumsal bir işlevi vardır.

Descartes’le birlikte düşünce yetisi insanlığın ortak paylaşımı olarak öne çıkarken; Ferdinand de Saussure ile birlikte toplum için ortak paylaşım noktası dil olarak görülmeye başlar. İnsanın gerçekliğini dilden yola çıkarak anlama çabası felsefede dil ve düşünme merkezli bir bakış açısının hakimiyet kazanması ile sonuçlanır. İnsanın bireysel dil yetisi, Saussure’ün terminolojisinde söz olarak kendini gösterirken Emile Benveniste’de söylem olarak karşımıza çıkar. Benveniste’ye göre konuşan kişi söylem aracılığıyla anlattığı olayı yeniden oluşturur böylelikle hakikat dil üzerinden yeniden kurgulanır. Betül Çotuksöken için: *“Söz evreni bireyselliğin evrenidir; salt biçim olan dil bu olanağı sağlar”* (Çotuksöken, 2013: 200).

2.3. Benjamin ve Hikâye Anlatıcısının Portresi

Benjamin deneyimlerimizi paylaşma yetimizin elimizden alınmasıyla birlikte bizden giderek uzaklaşan bir hikâye anlatıcısının portresini çizmektedir. Yazara göre, özellikle I. Dünya Savaşı sonrası değişen gündelik hayat, insanın giderek korumasızlaştığı bir dünya sunmaktadır. Cepheden dönen insanlar dilsizleşmekte, savaştan yıllar sonra anlatılan destansı öyküler, savaşın yeni bittiği zaman diliminin dilsizliği ile örtüşmemektedir. Ağızdan ağıza aktarılan hikayeler hayatın pratik olgularıyla alakadar olma halinin bir uzantısı gibidir. Deneyimin bu denli aktarımı yazara göre hakikatin bilgelik boyutu ile ilgilidir. Ancak o da modern zamanın çok öncesinden ortadan kalkmıştır. Roman türünün ortaya çıkışı hikâye anlatıcılığının uzak bir geçmişe doğru gerilemeye başladığı dönemin belirtilerinden birisidir. Romanın kendi içine kapalı halinin deneyim aktarımıyla ya da yaşamsal olanla bir bağlantısı yoktur. O kendini dünyadan soyutlamış bir yazarın geçirdiği bir kapalı oda -tecrit- döneminin ürünüdür (Benjamin, 2014: 77-81).

Benjamin'e göre hikâye anlatıcılığı için romandan daha tehditkâr bir anlatı türü varsa o da enformasyondur. Yerküre üzerindeki bütün hikayeler bugün enformasyon aracılığıyla hızlıca bize ulaşır. Yakınımızda vuku bulmuş anlatılması makul olan olaylar, geçmişten ya da uzaklardan beslenen mucizevi unsurlarla bezenmiş hikayelere göre çok daha kolay bir şekilde karşımıza çıkar. Üstelik bu anlatıların çoğu kendi açıklamalarıyla bize gelmektedir. Yani hikâye anlatıcılığının rolü burada yok denecek kadar azdır. Onun yerine enformasyonun işine yarayan bir dizi olaylar eksenidir aktarılan. Enformasyonda önemli olan yeni olan takip edilebilir olayların aktarılmasıdır. Oysa hikâyede esas olan zaman aşımı bir temsiliyete ulaşabilme gücünü kendi anlatısında barındırmasıdır (Benjamin, 2014: 82-83).

Hikâye ne kadar psikolojik çözümlemelerden bağımsız ve bakir anlatılabilirse o denli dinleyicinin hafızasında yer edinebilir. Ve dinleyici anlatı sırasında kendini ne kadar unutabilirse hikâyenin ritmine o kadar kendini kaptırabilir. Hikâyenin ritmine kendini kaptıran dinleyici artık iyi bir aktarıcıya da dönüşmüş olur. Böylelikle bazı farklılıklarla aktarandan dinleyiciye ve oradan yeni aktarıcılara ve dinleyicilere uzanan bir anlatıcı ağı kurulmuş olur. Her anlatışta dönüşen ve birbirine eklenen yeni söylemlerle hikâye günümüze kadar uzanabilir. Hikâye anlatıcılığını zanaatkarların eylemselliğine benzeten Benjamin'e göre; bir çömlekçi ustasının parmak izlerinin çömleğe geçmesi gibi anlatıcının yaşamsal izleri hikâyeye aktarılır (Benjamin, 2014: 84-85). Yazar hikâye anlatıcılığının bile kısaltıldığı kısa öykü geleneğinden bahsederken modern zaman insanın artık kısaltılamayacak zamansız zamanlı şeyler üzerine pek de çaba sarf etmediğini belirtir.

“Hikâye anlatıcılığına kaynaklık eden zanaatkarlık alanının düşünsel portresini herhalde hiç kimse Paul Valéry'den daha anlamlı bir şekile çizmemiştir. Doğadaki mükemmel şeylerden söz eder o, kusursuz incilerden, kıvamlı ve yılanmış şaraplardan, gelişimini tamamlamış yaratıklardan ve onları 'birbirine benzer zincirleme bir dizi nedenin değerli ürünleri' olarak nitelendirir. Bu nedenler birikimine yalnızca mükemmellik zamansal bir sınır koyabilir. 'Doğanın bu sabırlı sürecini,' diye devam eder Valéry, 'insan bir zamanlar taklit ederdi. Minyatürler, mükemmel olana kadar ince ince işlenen fildişi oymalar, kusursuz oalana kadar kesilip parlatılan taşlar, üst üste bir dizi ince saydam kattan oluşan lake eşyalar ya da resimler... Uzun süreli, fedakârca bir çabanın sonucu olan bütün bu ürünler yokoluyor; zamanın önemsiz olduğu zamanlar geride kaldı. Modern insan, kısaltılamayacak şeyler üzerinde çaba sarfetmiyor artık” (Benjamin, 2014:85).

Valéry'e göre ebediyet ve ölüm fikrinin önemini kaybetmesi ile birlikte değişim fikri kaçınılmaz olarak öne çıkmıştır. Uzun süren işler, zanaatkarlık buna paralel olarak değerini yitirmişken deneyimin biriktirilmesi ve aktarımı da bundan olumsuz etkilemiştir. Ölüm düşüncesi özellikle 19.yüzyılda kamusal bir etkinlik olmanın ötesine taşınarak, bireysel yaşamların dışında tutulmaya başlanmış ve bu durum ölümün netlik kaybına yol açmıştır. Oysa ki bir insanın anlatısı yaşamından değil ölüm anına kadar biriktirilen hikayelerden derlenir. Hayatı sona ermek üzere olan bir insanın gözünden geçen belli belirsiz imgeler, onun kendi görüntüsüyle yeniden karşılaşma anıyla son bulur ve bu durum bir yaşam yolculuğunun, belki de bir hikâye anlatıcısına aktarılabileceği, en önemli zaman dilimidir (Benjamin, 2014: 86-87).

Benjamin tarih yazımının kronolojik bakışıyla vakayinamenin anlatıcılığı arasında bir paralellik görmez. Bir tarih anlatıcısı olarak vakanüvis dünyanın gidişatına bir kesik çekerek, kişisel yorumlarda bulunur. Ve bu gidişat ileri ya da ilahi bir zaman göre uyarlanmış gibidir. Geçmişle gelecek arasında bir yerde olayların gidişatına ters bir konumlandırma bulunur bu yazılarda. O da yazarın öznel yorumlarıdır. Leskov'un "Aleksandrit" hikayesinde olduğu gibi yeryüzündeki taşlar ve gökyüzündeki gezegenler ile insanın kaderi arasında bağlantı kurulduğu zaman dilimine ait anlatılardır bunlar. Schiller ise bu zaman dilimine "*naif şiir çağı*" diyerek, insanın doğayla kendini özdeşleştirebildiği bir kurguya yerleştirir hikâye anlatıcısını (Benjamin, 2014: 88-89).

Hikâyeyi dinleyen kişi anlatıcının bir parçası gibidir. Ve aktarılan hikâye dinleyicinin hafızası sayesinde yeniden anlatılmayı bekler. Hatırlama ise kuşaktan kuşağa aktarılan öykülerin birbirine eklenerek yeni öyküler oluşturmasını sağlar. Hikâye anlatıcılığı anlatan ve dinleyen arasında ortak bir eylemsellik içerdiği için kolektif bir anlam ruhuna da sahiptir. Bir dil dünyasından çıkan anlatı, başka ufuklarla birleşerek genişler ve en son ulaşması gereken hacme ulaşır. Bu hacim istendiği ölçü de genişletilip daraltılabilir. Çünkü hikâye anlatıcılığı deneyim yoluyla aktarılan bir söylem içerir. Bazen dinleyicilerin deneyimleri de hikâyenin bir parçası haline gelerek hikâye çoğullaşır. Bu da dinleyici ve aktaran arasında ortak bir deneyime ulaşılmasını sağlar.

3.BÖLÜM

GÜNCEL SANAT PRATİKLERİNDE KURGUSAL MEKÂN

3.BÖLÜM

GÜNCEL SANAT PRATİKLERİNDE KURGUSAL MEKÂN

3.1. Antroposen Çağda Melez Bir Doğa Anlatısı

Heidegger, orada bulunmak anlamındaki “dasein”i var olmak anlamında kullanır. Orada bulunmak, varlık alanına işaret ederek varlığımızı tanımlar. İnsan doğumundan ölümüne kadar bir ikamet etme hali içerisinde varlığını sürdürmektedir. En temel barınağımız olan yeryüzünün beslenme, büyüme, düşünme, imgelem, hayal gücü gibi pek çok antropolojik ihtiyaca karşılık vermesi varlığımıza yer açması anlamındadır. Tabi ki yeryüzünü tanımlayan şey yalnızca insanların ihtiyaçlarına cevap veriyor oluşu değildir. Doğa varlığımıza yer açan ona imkân tanıyan bir varlık olmakla birlikte, bizden bağımsız toprakları, nehirleri, dağları, denizleri ve atmosferi ile çalışan bütüncül bir organizmadır. İnsan olmayan pek çok türe ev sahipliği yapışı ve barındırdığı farklı biyolojik, kimyasal ya da fiziksel oluşumları ile yeryüzü biriciktir. Bugün teknolojinin geldiği noktada, uzay araştırmaları alternatif yaşam alanları üzerine yoğunlaşsa da görünen ölçekte yeryüzü değişimi mümkün olmayan imkânsız bir takastır. Bu nedenle korunması ve kollanması elzemdir. Ancak post-kapitalist çağda korumanın araçlarını nerede arayacağımız çok bileşenli bir dinamik olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sanayi Devrimi’nden bu yana geçen yaklaşık 300 yıllık süreç içerisinde artan insan faaliyetleri doğayı niteliksel olarak değiştirerek yeni bir jeolojik oluşumu başlatmıştır. Antroposen çağı olarak da isimlendirilen insan odaklı bu dönem, tüm yıkıcı etkilerinin yanı sıra doğanın insan özne karşısında nesneleştirilemeyeceği yeni bir bakış açısının da doğmasına neden olmuştur. Bakterilerden ırmaklara her türden canlı organizmanın özne statüsünü kazanması, batı felsefesinde klasik anlamda ayrılan doğa-kültür ikiliğinin de sonlanmasını sağlamıştır. Toplumsal ve kültürel politikalar doğayı da içerecek şekilde genişletilerek yeni bir ekolojik bakış filizlenmiştir.

Milyarlarca yıllık evrim tarihi diğer türler açısından da değerlendirildiğinde Homo sapiensin en eski türlerden birisi olmadığı kolayca gözlemlenir. Ancak insan türünün doğaya olan etkisi diğer türlerle karşılaştırıldığında en yıkıcı etkiye sahiptir.

Sanayi Devrimi ile birlikte hızlanan insanmerkezci uygulamaların, bugün teknoloji ile birleşerek küresel çapta yarattığı doğa krizlerinin boyutu, insanlığı zorlu bir dönüm noktasına doğru ilerletmektedir. Kapitalizmin gelişmesiyle birlikte insanın kendini doğanın merkezine yerleştirmesinin sonuçları, doğadaki sayısız türün hızla yok olmasına neden olmuştur. Wilson’ın 1992 yılında yaptığı “*Yaşamın Çeşitliliği*” isimli araştırmaya göre; “*her yıl yok olan tür sayısı 27000. Her gün 74 ve her saat 3*” canlı türüdür (Wilson, 1992: 280’den akt. Özer, 2017: 39). Aynı yazarın 2002 tarihli “*Yaşamın Geleceği*” isimli kitabında ise durum biraz daha ciddileşmiş; yazar “*2030 yılı itibariye bitki ve hayvan türlerinin beşte birinin, bu yüzyıl sonunda da yarısının kaybedileceğine ya da zamansız bir biçimde yok olacağına*” dikkat çekmiştir (Wilson, 2002: 102’den akt. Özer, 2017:39).

Varoluşundan itibaren değişiklikler gösteren insan-doğa etkileşiminin ilksel versiyonlarında insanlık belirli topluluklar halinde yaşayarak doğadan korunma yollarını seçer. Doğanın ezici üstünlüğü karşısında ondan çekinerek ona bir kutsiyet atfeder. Göçebelikten yerleşik kültüre geçişle birlikte bu kutsiyet yıkılarak, doğa ehlileştirilebilen bir nesne olarak kabul edilmeye başlanır. Aydınlanma çağının sonucu olarak rasyonel aklın varoluşun tüm alanlarında hakimiyet kurma isteği, insan-doğa ilişkisinde dengenin bozularak ibrenin insan lehine dönmesiyle sonuçlanmıştır. İnsanı diğer tüm varlıklardan üstün tutan bu anlayış modernite ile birlikte evrilerek, doğayı sahiplenme ve onun üzerinde hakimiyet kurma istencini güçlendirmiştir. Çağdaş insanın doğayı yenme ve onu evcilleştirme arzusu en nihayetinde doğanın yıkımına ve bunun sonucu olarak da kendi yıkımına neden olmuştur (Maltaş, 2015: 2).

Aristo’ya göre insanı doğadaki diğer türlerden ayıran özellik “logos”a sahip oluşudur. Akıl, söz, dil anlamlarında kullanılan logosun yalnızca insana atfedilmesi insanı diğer canlılardan üstün tutma anlayışına dayanır. Ancak son yıllarda yapılan bilimsel araştırmalar göstermektedir ki en basit hayvan ya da bitki türlerinin algılama, duyumsama ve dil becerileri mevcuttur. Bu yetiler sayesinde onları sarmalayan dünya ile iletişime geçip, onu anlamlandırabilirler. Bu nedenle insana dair logosun dışında başka logos türlerinin olduğu ve tüm bunların biraradalığından doğanın kendi logosunu oluşturduğunu söylemek mümkündür. Bu Herakleitos’un söylediği manada: “*Kainatın anlam üretimini bir arada ihtiva edendir*” (Batukan, 2016:18).

Uexküll'e göre her canlı türü kendine özgü bir dünya oluşturur. Her bir canlının kendine özgü beden yapısı, algısal ve bilişsel faaliyetleri birbirinden farklı dünyaların oluşumunu hazırlar niteliktedir. Birbirinden üstün ya da ayrıcalıklı olarak tanımlanamayan bu dünyalar, Uexküll'de bizi çoklu bir öznellik anlayışına ulaştırır. Uexküll, en basit canlı türünden en komplike canlıya doğru ilerleyen Darwin'in hiyerarşik evrim modelindense, yatay bir evrim modeli önerir. Çeşitli türlerin zaman ve mekan algısı, renk, koku, dokunma, ses, duyumsama ve sentezleme yetileri, insan algısının sınırlarını aşacak şekilde çok boyutlu bir dünya algısını oluştururlar (Batukan, 2016: 42-44).

İnsan-hayvan, kaos-kozmos, physis-logos, ruh-beden, madde-form, akıl-duygulanım, birlik-çokluk gibi pek çok karşıtlık üzerinden yaşamı algılarız. Agamben'e göre yaşam; *“bir türlü belirlenemeyen ve bu belirlenmezlik hali nedeniyle durmadan eklemlenip bölünen bir kavram olarak evrilir”* (Batukan, 2016: 53). Kaos ve kozmosun birlikte ve etkin kılındığı karşıt birleşimlerin evrenin yapısına daha uygun olduğu görüşündeki Deleuze ve Guattari için de yaşam oluş halinde bir süreklilik ihtiva eder. İnsanmerkeziyetçi düşünceden sıyrılmak için insanın hayvan oluşa ihtiyacı vardır. Tek merkezli mutlak bir uygarlık anlayışındansa göçebe oluş ve yersizyurtsuzluk sınırları belirgin olmayan bu evrensel yasaya daha uygun oluş formlarıdır. Deleuze ve Guattari'ye göre hayvanın dilini anlamak dilsizin dilini, yani tahakküm altındaki bu dili duyabilmekten geçer. Bu tahakküm öylesine belirli ve katı bir yapı çizer ki burada yalnızca hayvanlar değil, uygarlığın eril öznesini sapmaya uğratan, kadın, eşcinsel, siyahi ya da deli gibi pek çok öznellik türü bu sınırlı dairenin içerisinde kalır (Batukan, 2016: 53-55).

Hayvan kavramının insanın ontolojik negatifi olarak kabul edilmesinde iki yüzölçüm oluşur. Çünkü insan, hayvani özellikleri nedeniyle doğayla bağ kurup onu anlamlandırabilir. Bilişsel ve beşerî yetenekleri insanın varlık alanını tanımlamada yetersiz kalacağı için, rasyonel aklın himayesindeki seçkin bir üst insan modelindense, insan-hayvan modelinin duygulanıma açılan tavrı tercih edilebilir. Batukan'a göre:

“Yaşam ve düşünme bir akış olarak ilerler. Kapitalizm de dahil insan yapısı sistemlerse kopuşlarla ilerliyor. Bu nedenle yaşamın olumlanması etkinleşemez. İnsan duygulanımını (affection) özgür bıraktığı (yani hayvan-oluşu mümkün kıldığı ölçüde yaşamı yeniden

olumlayacaktır. Tonalite ya da duygulanım bu manada onun insan-olmayan bir oluşu; hayvan-oluşudur” (Batukan, 2016: 80).

İnsanmerkezci bakışın öznesini rasyonel-hayvan olarak erkek-insan imgesiyle açıklayan Rosi Braidotti için; seçkinci, eril, beyaz, kentli, heteroseksüel, satandart bir dil konuşan ve öteki ile ilişkilenmede şiddet içeren eylemleriyle olumsuz bir değer eksenindeki özne, sermayenin doğa mekânı içerisinde eşitsiz gelişimini hazırlar niteliktedir (Yıldırım, 2019:9-10). Braidotti’ye göre aydınlanma sonrasında oluşan akılcı ve dili kullanma biçimleriyle hayvandan ayrılan aşkın özne bakışına alternatif ve daha olumsal bir özne durumu yaratmak mümkündür. Bu nedenle “İnsan Sonrası” kitabında aydınlanmanın ve hümanizmin klasik bakışının yarattığı özne algısını kıran, çoğul kimlikli, insan olmayan öteki türlerle daha olumsal bir ilişki biçimi kuran, sabit ve benmerkezci olmayan bir öznenin, insanmerkezcilik sonrası durumunun öznesinin yaratımı üzerine odaklanır. Yıldırım’ın aktarımıyla:

“Hümanizmde Erkekinsan’ın her şeyin ölçüsü olması, doğanın tahakküm altına alınması ve teknolojinin suiistimal edilmesiyle bağlantılıdır, insan sonrası özne ise doğal gereksinim sahasıyla uyum içinde bir özgürleşme türünü mümkün kılar. Doğa/teknoloji, dişi/erkek, siyah/beyaz, yerel/küresel, şimdi/geçmiş arasında, ‘akış halindeki ve ikilikleri birbirine bağlayan alanlarda’ öznenin alternatif temsilleri vuku bulur. Bu ara haller, ‘kurulu kuramsal temsil kiplerine kafa tutar, çünkü doğrusal değillerdir; zikzaklar yapar ve süreç odaklıdır, kavram güdümlü değil’” (Yıldırım, 2019: 11).

Küresel sermayenin öncelikli olarak New York, Hong Kong, Londra, Sydney, Moskova, Paris, İstanbul, Beyrut gibi büyük ölçekli kentlerde toplanışı, bu mekanları birer kent devleti haline getirerek, doğa-insan etkileşimindeki mesafenin artmasına neden olmuştur. Kapitalizmin etkisiyle toplumsallığın giderek yıkılması yeni tip bir bireysel yaşam kurgusunu hazırlarken, kent doğa ikiliği dış mekândan iç mekanlara doğru kaydırılmıştır. Bu büyük metropollerde yalnızlaşan insanın ruhani ve işlevsel bazı ihtiyaçlarını kapatma görevi ise hayvanlara ve robotlara düşmüştür. Evcilleştirilmiş formuyla doğa, teknolojik imkanlarla birleşerek, insani anlamda bir açıklığı kapatmış, kentsel yaşantıda bir nebze olsun nefes almamızı sağlayan koşulları sağlar duruma gelmiştir (Batukan, 2016: 26-27).

Tarihsel sürece bakıldığında; mağaralardaki ilksel betimlemelerden Roma dönemi mozaiklerine, minyatürlerden Romantik dönemin manzara resimlerine,

Realizmden İzlenimciliğe kadar her dönem doğa, sanatın konusu ola gelmiştir. Estetik bir duyumsama yoluyla doğayı taklit eden ya da ona öykünen sanat pratikleri 20. yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte değişime uğramıştır (Saygı, 2016: 7). Bu dönemde endüstri ve teknoloji alanlarında görülen hızlı değişimler sanatçıların doğaya dönmesini sağlayarak, doğaya karşı bilinç uyandıran çalışmalar yapmalarına neden olmuştur. 1960'lı yıllarla birlikte galeri mekanının dışına taşan sanat pratikleri, doğa alanına doğru yayılım göstererek, müze ve galerilerin elitist üslubundan uzaklaşmış, ekoloji temelli çevresel sorunları sanatın gündemine taşımıştır. Arazi Sanatı, Çevre Sanatı, Yeryüzü Sanatı, Toprak Sanatı gibi isimlerle adlandırılan bu eğilimler döneminin çevreci hareketlerine eklenerek, çevre sorunlarının görünürlüğünde önemli bir rol almıştır (Antmen, 2010: 251).

Sanatın iyileştirme gücü ile doğaya müdahale etme arzusu doğayı kendine konu edinen kurgusal yaklaşımlara göre yaşamsal bir boyut alır. Günümüzün sanat anlayışı doğayı evcilleştirmeden ya da insanın evrimleşmesinde araçsallaşmasından yana değildir. İnsanmerkezci bir modernlik düşü kurmanın uzağında doğanın politika ile kesiştiği ekolojik araştırmalar ekseninde ilerlemektedir. İnsan sonrası bir dönemde canlı ve cansız mekanizmalarla oynayarak insan dışı bir evrenin varlık imkanını sorgulamaktadır. Güncel sanat, dünyanın dilinin insan diline tercüme edildiği bir uç alan olarak, hem yaşayan tüm organizmalarla hem de sanayi ve teknolojinin uzantılarıyla iletişim kurabilen bir arayüz olarak belirir. Burada bitkiler, taşlar, sanal alemler, sanayi atıkları gibi gezegenin tüm canlı ve cansız varlık alanlarıyla oynamak mümkündür. Modern bilimlerin kategorilere ayrılan yapısını tek bir potada eriten, yapay zekadan bilimsel araştırmalara kadar pek çok uğraşın kesişiminde yer alan güncel sanat bugün yeni bir bilgi ve kültür üretiminin merkezinde deneysel varlığını korumaktadır. Bu bağlamda antropolojik sınırları insan olmayan evrene doğru açmaya ve melez anlatılar üretmeye ise devam etmektedir (Bourriaud, 2019: 20-21).

Rasheed Araeen, “*Ekoestetik: 21. Yüzyıl İçin Manifesto*” isimli yazısında, sanatçıların stüdyolarını terk edip doğaya açılarak, dünyadaki yaşamı iyileştirebilecek üretimlerde bulunmalarını salık vermiştir. Dünyanın ihtiyaç duyduğu temiz bir ekosistemin, temiz sular, nehirler, göller ve ağaçlandırılmış alanların sanatın iyileştirme

gücü sayesinde yeniden tesis edilebileceğini hatırlatan yazar, sanatçıların tıpkı Beuys gibi çevresel sorunlara karşı aktivist bir kimlik üstelenebileceğinden bahsetmiştir. Ağaç dikme pratiği sanat aracılığıyla, Joseph Beuys'un 7000 Meşe işi örneğinde olduğu gibi gündelik yaşamın bir parçası haline getirilebilir (Cheetham, 2019: 4). 1982'de Documenta 7 kapsamında Kassel'de başlayıp, New York'ta devam eden 7000 Meşe projesi bulunduğu kentsel dokunun ekosistemini önemli ölçüde değiştirerek, galeri mekanının dışına taşan, yaşayan heykellere dönüşmüştür. Meşe ağaçlarının yanına bazalt taşlar yerleştiren Beuys için taşlar parçalanmadıkça hacimlerini koruyacakken, ağaçlar giderek büyüyüp gelişecek ve taşlardan daha görünür olmaya başlayacaktır. Her bir ağacın birer anıta dönüştüğü bu proje 1980'lerin ekolojik krizine dikkat çekmeyi amaçlarken, Beuys'un sosyal heykel kavramına da katkıda bulunmaktadır. Beuys çalışmalarını salt birer obje olarak değil, toplumsal, çevresel ya da ekolojik sorunları değişime uğratan sosyal heykeller olarak görmektedir.



Resim 12 ve 13: Joseph Beuys, 7000 Meşe, 1982-87 Documenta 7, Kassel

(<https://www.awatrees.com/2019/12/06/joseph-beuys-the-art-of-arboriculture/> 13 Mart 2022) ve (<https://krollermuller.nl/en/joseph-beuys-5-of-7000-oaks-kassel>, 13 Mart 2022)

Vaughn Bell'in "*One Big House*" isimli yerleştirmesi orijinal ekosistemin basit bir temsili şeklinde kişisel biyosferler oluşturmayı hedefler. İzleyicilerin başlarını teraryuma benzer formların içerisine yerleştirmesi, bitkilerden gelen kokuyu ve nemli

havayı duyumsamaları için yeterlidir. Katılımcıların bitkilere ve içindeki diğer canlılara yaklaşması ve burada soluk alıp vermesi bu küçük biyosferlerin ekolojik döngüsüne katılım sağlar. Plastik bir strüktür içerisine yerleştirilen doğal elemanlar aynı zamanda doğayla kurduğumuz distopik ilişkiselliğin bir ürünü gibidir. Taşınabilir ve giyilebilir formdaki biyosferler, kişisel bir doğal alan kurarak izleyicinin kısa bir süre için galeri mekânından soyutlanmasını sağlar. İzleyicinin ilgisine ve sulamasına ihtiyaç duyan bu alanlar, böylelikle galeri mekânı gibi sanal bir ortamda hayatta kalarak, doğal çevrenin korunmasında insana düşen sorumluluğu hatırlatır.



Resim14-15-16 ve 17: Vaughn Bell, “One Big House”, 2008, Yerleştirme
(<https://www.vaughnbell.net/one-big-house.html>, 13 Mart 2022)

2019 yılında gerçekleşen 58. Venedik Bienalinin Nordik ülkeler pavyonunda, Norveçli Ane Graff ve İsveçli Ingela Ihrman’dan oluşan “*Nabbteeri*” kolektifinin mekana özgü yerleştirmeleri yer almıştır. Kitlesel yokoluş ve iklim değişikliğinin dünyadaki yaşamın geleceğini nasıl etkileyeceğine dair sorular soran sanatçılar insan ve

insan olmayan türler arasındaki ilişkiye odaklanırlar. “*Hava Durumu Raporu: Geleceği Öngörmek*” isimli sergi; görsel sanatı, beşeri bilimler ve doğa bilimleriyle birleştirerek, insanların çevre ve diğer yaşam formlarıyla ilişkilerini nasıl yeniden müzakere edebileceklerine dair çok katmanlı bir görsel araştırma sahası kurgular. İnsanların toksik organizmaların yavaş işleyişi, organik maddelerin çürüyen süreçleri gibi kendilerinden farklı ölçeklerdeki yaşam formlarını algılamaları zordur. Sergi bu yavaş süreçleri insanın bakışına sunarak, uzantısı olan bu formlarla ilişki kurmaya çağırmaktadır. Nabbteeri kolektifi şantiye gibi kentin bazı noktalarından topladıkları atıkları, bitki formlarını ve nesneleri bir araya getirerek ağsal bir yapı oluştururlar.



Resim 18-19: Nabbteeri Kolektifi, 58. Venedik Bienali Nordik Ülkeler Pavyonu, 2019

(<https://www.inexhibit.com/case-studies/weather-report-forecasting-future-nordic-pavilion-venice-art-biennale-2019/>, 13 Mart 2022)

Ane Graff, yeni feminist materyalizminin medyum anlayışını mikrobiyoloji, kimya gibi alanlara doğru genişleterek “*İnflamasyon Durumları*” isimli düzenlemeleri ile sergide yer almaktadır. Bağırsak mikroplarının yok oluşuyla birlikte insan vücudunun bağışıklığının düşmesi ve bazı iltihaplı hastalıklara yakalanmasını konu edindiği çalışmasında, insan bedeni cam prizma tarafından temsil edilmektedir. İklim krizinin etkisiyle birlikte ekosistemde bazı yararlı bakteri ve mikroorganizmaların yok oluşunun insan ve insan olmayan türlere nasıl etki ettiğini araştıran sanatçı, gözle görülemeyen, bir

anlamda kayba uğrayan canlıların görsel sonuçlarını izleyici ile paylaşmaktadır (Bianchini,2019).



Resim 20-21: Ane Graff, “*The States of Inflammation*” (İnflamasyon Durumları) “*Nabbteeri Kolektifi*”, 58. Venedik Bienali Nordik Ülkeler Pavyonu, 2019 (Bafra, 2019:56-57)

Ingela Ihrman ise feminist performans geleneğinden gelen bir sanatçı olarak; kültür-doğa ayrımını eleştirel bir şekilde analiz etmekte ve “*queer*” tahayyüller üzerine odaklanmaktadır. Sanatçı kendi bedenini çeşitli maddesel dünyalarla ilişkilendirerek, onların yaşam döngüsünü taklit etmekte ve yaşamın içindeki karşıtlıkları algılamaya çalışmaktadır. “*A great Seaweed Day*” (Harika Bir Yosun Günü) isimli yerleştirmesinde, insan vücudunun sıvısal kökenlerini farklı yaşam formlarıyla bağıntılayarak, ziyaretçileri bedensel bir deneyime katılmaya davet eder. Bu sessiz ve büyük ölçekli yosunumsu yeşil formlar izleyicilerin başka dünyalarla ittifak kurmasını sağlayarak, yaşama pratiklerindeki sınırlayıcı doğadan ve onun ürettiği kavramsallıktan sıyrılmasını salık verirler (Bianchini,2019).



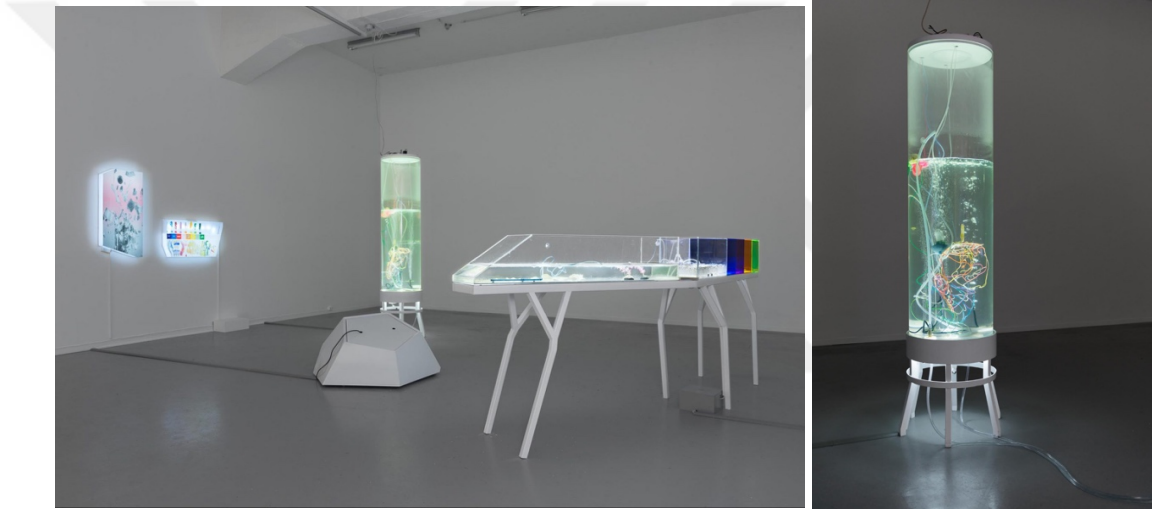
Resim 22-23-24: Ingela Ihrman “*A great Seaweed Day*” (Harika Bir Yosun Günü)
“*Nabbteeri Kolektifi*”, 58. Venedik Bienali Nordik Ülkeler Pavyonu, 2019

(<https://www.e-flux.com/announcements/226500/ane-graff-ingela-ihrman-nabbteeriweather-report-forecasting-future/> 13 Mart 2022)

(<https://www.inexhibit.com/case-studies/weather-report-forecasting-future-nordic-pavilion-venice-art-biennale-2019/>, 13 Mart 2022)

Plastiğin 1907 yılında keşfedilmesinin üzerinden yüzyıldan fazla zaman geçmiş durumdadır ancak yeryüzünde biriken plastik maddeler bugün hala varlığını korumaktadır. Tüketimi özellikle İkinci Dünya Savaşı’nın ardında oluşan kitlesel tüketim araçlarıyla yaygınlaşan bu madde sentetik polimer yapısı nedeniyle doğal bileşiklere ayrılmaktadır. Sıcaklığın etkisiyle birlikte zehirli gazlar da yayan bu maddenin en küçük parçacıklarından bugün okyanus üzerinde milyarlarcası bulunmaktadır. Pınar Yoldaş “*Ecosystem of Excess*”de (Aşırılık Ekosistemi) antroposen çağıın muazzam miktardaki

atık üretiminden yola çıkarak deniz ortamındaki plastiğin gelecekteki evrimine odaklanmaktadır. Altıncı kitlesel yokoluş olarak da adlandırılan bu dönem insanmerkezci faaliyetlerin yıkıcı bir sonucu olarak birçok türün varlığını tehdit eden bir ortam oluşturmaktadır. Sanatçı, yerleştirmesinde; Charles Moore tarafından keşfedilen ve plastik çorbası olarak da tanımlanan, bugün en az yedi yüz bin kilometrekare alana yayılan, “*Büyük Pasifik Çöp Yaması*” alanında oluşabilecek yaşam formları üzerine çalışmaktadır. Okyanuslardaki beş büyük plastik birikintiden birisi olan bu alan, barındırdığı sentetik ve doğal bileşenlerle doğal ve kültürel olanın birlikteliğinin bir uzantısı olarak varlığını sürdürmektedir.



Resim 25-26: Pinar Yoldaş, “Ecosystem of Excess”, (Aşırılık Ekosistemi), 2014

(<https://momentum9.no/contributor/pinar-yoldas/>, 13 Mart 2022)

Özellikle okyanuslarda artan plastik atık miktarına dikkat çeken sanatçı, insan yapımı kirliliğin nasıl bir ekosistem yarattığını sorgulamaktadır. Toksik ekosistemin oluşturduğu melez türlere odaklanarak bilimsel, sanatsal ve kültürel dinamiklerin iç içe geçtiği ara bir kurgu sunar. Bu bir anlamda gezegenin “plastisfer” tabakasında yaşayabilecek siborg türlerin içerilmesi anlamına gelmektedir. Tıpkı bir laboratuvar ortamına benzer bir kurguda; deney tüplerinin içerisinde, yapay ışıklandırmalar ile uygun sıcaklıkta geliştirdiği türler, izleyicinin bakışına sunulurlar (Yıldırım, 2019: 15).

Aşırılık ekosistemi plastiği sindirebilen bir mantar türünden ilham almaktadır. Bu mantar türü yalnızca bu plastik çorbasında hayatta kalmayı başarmayıp aynı zamanda

kendi ekosistemini de üretebilmektedir. Poliüretanı parçalayabilen bu türden ilhamla tasarlanmış bakteri türleri geleceğin ekosisteminin vazgeçilmez organizmaları olacağı benzetilmektedir. Bu nedenle sanatçı bu kirlenmiş okyanusta yaşamda kalabilecek gelecek türlerin tahayyülüne odaklanır.



Resim 27-28: Pinar Yoldaş, “Ecosystem of Excess”, (Aşırılık Ekosistemi), 2014

(<http://www.postinterface.com/nevents/399-amsterdam-zone2source-pinar-yoldas-carboniferous>, 13 Mart 2022) (<https://momentum9.no/contributor/pinar-yoldas/>, 13 Mart 2022)

3.2 Dijital Evrenler, Yeni Mekânsallıklar

Siberuzay fizikselliğin olmadığı bağlamda yeni bir mekânsal kurgu sunar. Çoğunlukla siteler, odalar, alanlar, dünyalar gibi mekânsal kavramların yer bulduğu bu ortam, maddesel geometrinin yerine maddi olmayan elektronik hacmin geçtiği bir boyuttadır. Fiziksel geometrik kurallar bertaraf edilerek optik gözün tüm dünyayı kat edebildiği bir kurgusallık içinde şu anda olan tarihsel birikime karşı bir üstünlük kazanır. Farklı destinasyon noktalarını birbirine bağlayan, onlar arasında bir akış ve iletişim gerçekleştiren yapısıyla internet, uzaklık ve yakınlık kavramlarını değişikliğe uğratarak, dünya mekânının hem küçülmesini hem de çoğalmasını sağlar (Sayar, 2016: 11-12).

Dijital ortamın sunduğu perspektif, zamanla fiziki olanın yerini alarak, nesnelerin üç boyutlu hacimlerinde kayba uğramalarına neden olmuştur. Nihai bir pencere formuna dönüşen yapısıyla monitörler, bugün ufuk çizgisinin eğilip büküldüğü yeni bir bakış sunarlar. Virilio'ya göre; “*Galileo'nun teleskopu ve gerçek mekânın*

perspektifinin icadı olmaksızın nasıl Avrupa Rönesans'ını düşünemezsek; jeopolitik küreselleşmeyi de telekomünikasyonun elektromanyetik yayılımından doğan yeni mekansal-zamansal yüzey ile gerçek zaman perspektifinin birleşmesi dışında düşünemeyiz” (Sayar. 2016: 12).

Marshall McLuhan 1960’larda henüz interaktif teknolojiler gelişmemişken elektromanyetik alandaki değişimlerin insanları eş zamanlı bir yaşam formuna iteceğini belirtmiş ilk düşünürlerden birisidir. Küresel köy olarak adlandırdığı bu yaşam formu ile dünyanın ne kadar kloströfobik bir ortama dönüşebileceğini hatırlatan düşünür, zaman ve mekânın önemini yitirdiği şu anda yaşananın önem kazandığı bir uzamın nahoşluğuna vurgu yapmaktadır. İnsanların çevrelerinde olup biten olaylara eş zamanlı olarak ulaşımını sağlayan bu ağsal yapı toplumu şekillendirmek adına da önemli bir güce sahiptir. Enformasyonun tüm dünyaya aynı anda yayılışının küresel tüketimle ilişkilenen yapısı gereğince ulus ötesi şirketler dünyayı yönetir duruma gelirken insanlar giderek makine bedenlere doğru evirilmektedir.

Çek yazar Karel Capek’in “Rossum’un Evrensel Robotları”nı yazmasının üzerinden yüz yıl gibi yakın bir tarih geçmiş olmasına rağmen robot ideası geçmiş binlerce yıla yayılan otomat ve kukla fikrini içerisinde taşımaktadır (Batukan, 2017: 15). Çek ve Leh dillerinde “çalışma, ağır iş” anlamına gelen robota kelimesinden türeyen sözcük yazın tarihinde kayda geçmeden önce de mitolojik ve hayali bir formda mevcuttur. Yeni bir mekanik ırk olarak tahayyül edilen bu tür daha az maliyetle daha fazla verim elde etme amacındaki kapitalin evrimi ile birlikte makinenin otonom bir görüntüde iş yapar formu halini almıştır (Çolakoğlu, Soley, 2016: 9).

Elektronik çağın metal kablo ve plastik kutularından oluşan maddi olmayan düzeneği endüstriyel çağın makine düzleminden başkalaşır. Hem her yerde hem hiçbir yerde olan yapısı nedeniyle yapay zeka teknolojileri bedensizleşmektedirler. Bu yapay zeka bileşenlerinin zihni, organları, gözleri ve dili gibi aksamaları insan aklının alamayacağı şekilde karmaşık siber ağlar tarafından oluşturulmuş mekanik ancak canlı organizmalardır (Batukan, 2017: 28-29). Bu haliyle de modernist görüşün itaatkar robot fikrinin aksine, özerk bir yapıya kavuşurlar. Modernitenin yol açtığı mekanik

genişlemeden çok daha karmaşık yapıya sahip olan bu teknolojik teçhizatlar Braidotti'ye göre tıpkı doğa ile kurduğumuz ilişkisellikte olduğu gibi yeniden kavramsallaştırılmalıdır (Braidotti, 2021: 109).

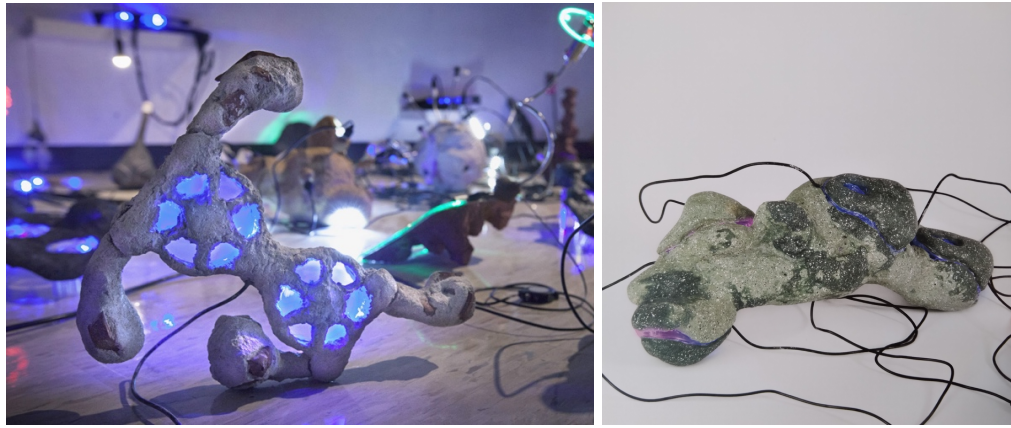
Genetik bilimindeki gelişmelerin robot bilimi ile birleştirilmesi, hibrid bedenlerin oluşumunu hazırlar niteliktedir. Karbon bazlı organları sentetik mekanizmalarla destekleyebilecek bu sistemin günümüz insanın bilişsel ve fiziki yeteneklerinden üstün olabileceği düşünülmektedir. İnsan zihninin sanal gerçeklik olarak yaşamaya devam edeceği bir varoluş seçeneğinin ise insanın ölüm üzerinde kontrol sahibi olma isteğini teşvik edeceği aşıkardır. Sıvılara, organlara, genetik kodlara parçalanan insan bedeni, günümüzde yapay zekâ ile kaynaştırılarak bedensizleşme deneyimine doğru evrilir.

Pandemi koşullarının sunduğu mekânsal kısıtlamalar ve dijital gelişmelerin sunduğu olanaklar sayesinde sanat yapıtı sanat mekanına gitmeden izlenebilir bir forma ulaşmıştır. Evlerimizden, ofislerimizden ya da bulunduğumuz mekanlardan kolayca ulaşabildiğimiz bu yapıtlar, sanat eserinin kendisi olmayan ancak onun hakkında yazılmış yazılar, çekilmiş fotoğraflar ve videolar üzerinden bir değerlendirme sistemine tâbi kılınırlar. Bu durum sanat yapıtının yalnızca üç boyutlu bir nesne değil aynı zamanda süreç, söylem, tutum, jest, ima ve bir yönergeler serisi olduğunu hatırlatır (Evren, 2020: 84-85). Sanatın e-sanat haline gelmesi onu bir çevrimiçi etkinliğe dönüştürürken, sanat eseri internet ortamındaki imajlardan birisi durumuna indirgenmiştir. Eve kapanma sürecinde işleyen tek mekânın sanal mekân olması sanat içeriğini de yapısal bir değişikliğe uğratar. Ana içerik e-içerik halini alırken, pandemi öncesinde galeri mekanına alternatif bir şekilde konumlanan sanal temsiller, birincil ve tekil bir görev üstlenmeye başlar.

E-sanatta obje karşıtı düşünce ile hikâye yanlısı avangart tavrın bir kesişimi görünmeye başlamışken sanal ortamın yarattığı mekânsızlaşma hissi birçok medyumun varlık alanını yeniden sorgulamamıza neden olmuştur. Hayat sanallaştıkça sanat da sanallaşmış ve günümüzde her ikisi aynı ortam içerisinde birleşebilmiştir. Evren'e göre sanal deneyimlerle birlikte sanat eseri mekânda olduğundan daha görünür hale gelir. Ve

bu durum sanat eserinde malzeme ile birlikte ince işin, mekânsal düzenlemelerle küratöryal özenin önemsizleştiği imajın ve hikâyenin öne çıktığı yapısal bir değişikliği getirir. Tıpkı Avangart sanatta olduğu gibi manifestal açıklamanın önem kazandığı, sanat eserinin nesnesel kökenlerinden ayrıldığı plastik bir dil dolaşıma girer (Evren, 2020:91-92).

20. yüzyılın fütürist manifestosunu akıllara getirecek şekilde hızlanan bir yaşam döngüsü ister özel hayatta isterse kamusal hayatta olsun yoğun bir etkileşim ortamına maruz kalmamıza neden olmuştur. Katherine Behar kapitalizmin ve dijital evrenin yarattığı bu hızlanmacı buyruğa olumsuz bir yanıt vererek yavaşlamacı bir estetik tavır sergiler. Son dönem çalışmaları verinin doğasına odaklanan sanatçı, veriyi; *“hesaplanma halindeki dünya, dünyanın ve enformasyonun ham ölçüsü”* (Çolakoğlu, Soley, 2016: 7) olarak tanımlamaktadır. Sanatçı, “Veri Girişi” sergisi boyunca *“hiçbir boyutu, maddeselliği ve anlama bağlı olmayan bir olasılık fonksiyonu olarak”* enformasyonun veriye dönüşmüş halinde, tüm o ağır ve maddi şeylere ne oluyor diye sormaktadır (Çolakoğlu, Soley, 2016: 7).



Resim 29 - 30: Katherine Behar, Bir sosyal ağ, E-Atık, 2014

(<https://www.peramuzesi.org.tr/sergi/katherine-behar-veri-girisi/196>, 13 Mart 2022)

Enformasyon ağında biriken büyük veri bir yandan bireysel varoluşları demografik ölçütlere dönüştürüp standartlaştırırken, bir yandan birbirine eklenerek sonsuz bir akış içerisinde kendi varlığını gerçekleştirir. Bu sonsuz yığın içerisinde anlam

bulmanın ya da yaratmanın zorluğu kaygıya dönüşerek iyimser olmayan bir tablo çizer. Veri kelimesi yerine kullanılan Latince kökenli data sözcüğü İngilizcenin küreselleşmesinin de etkisiyle bugün gelişmekte olan sözcüksel bir organizma olarak dünya dillerindeki yerini almaktadır. Data sanal kimliklerden mikroçiplere, bilgisayar donanım ürünlerinden biyomorfik dünyalara, üç boyutlu yazıcıların ürettiği replikasyon yaratıklara dek tüm silikon vadisi türlerini içermektedir. Bu çeşitlilik küresel bir biçimde yeryüzünü katederken kullanılamaz hale gelen teknolojik atıklar çöp yığınları olarak yükselmektedir (Rosenberg, 2016: 15-17).



Resim 31: Katherine Behar, Bir sosyal ağ, E-Atık, 2014

(<https://www.peramuzesi.org.tr/sergi/katherine-behar-veri-girisi/196>, 13 Mart 2022)

Katherine Behar üretimlerinde, bilim ve teknoloji etkisinde dijitalleşen dünyada verinin genişleyen alanı üzerine odaklanmaktadır. Verileşmenin giderek etkisini arttırması dijital teknolojilerin her geçen gün yenilenmesiyle sonuçlanırken, bu yenilenme gerisinde hatırı sayılır bir e-atık bırakır. Sanatçının üretim pratiği, tamamıyla dijitalleşmeye direnen, makine ve el yapımı ürünleri organik formlarla birleştiren melez bir kurgu sunmaktadır. Canlı, cansız, dijital ve analogun bir araya geldiği formlar zamanlar ötesi bir distopya kurgularıdır. E-Atık isimli yerleştirmesinde yer alan nesneler bir yandan fosilleşmiş arkeolojik kalıntılara benzerken bir yandan fütürist heykelleri

andırır. E-Atık bir bilim kurgu senaryosu gibi İnsanların yok olmasının ardından geriye kalan teknolojik atıkların mutasyona uğramış mütevazı varlıklarını bir araya getirmektedir. Tüketim kültüründe üretilen teknolojik nesnelerin fazlalığını eleştiren eserde bu el ve makine yapımı nesneler taşlaşsalar da ışıltılarını ve seslerini korurlar. Havalandırma pervaneleri dönüp dururken hoparlörlerden gelen kuş sesleri fosilleşmiş bu atıkların yeni dili olarak dünya üzerinde var olmaya devam ederler (Behar, 2016: 64).

“3D-&&” isimli yerleştirmede ise fosilleşmiş bir üç boyutlu yazıcı, bilgisayar farelerinden oluşan bir şebeke için scarab böceği kılıfı tasarlanmaktadır. Yazıcı üretimini gerçekleştirirken motorlarından mors alfabesi aracılığıyla A-N-N-E, B-A-B-A mesajları gelmektedir. Yazıcı mors alfabesi aracılığıyla atalarını ararken oluşan böcek formları kökeni olmayan yapay objelere dönüşmüştür. Her gün yalnızca bir nesnenin yazılabildiği bu ortam günümüzün hızlı teknolojilerinin oldukça uzağında hızlı prototip üretim vaatlerini boşa çıkarırlar. Zaman ötesi bir çağda yapılmış kusurlu fütürist bir yazıcının ürettiği kopyalar dijital çağ ile doğa arasında eklektik bir bağ sunarlar (Behar, 2016: 68).

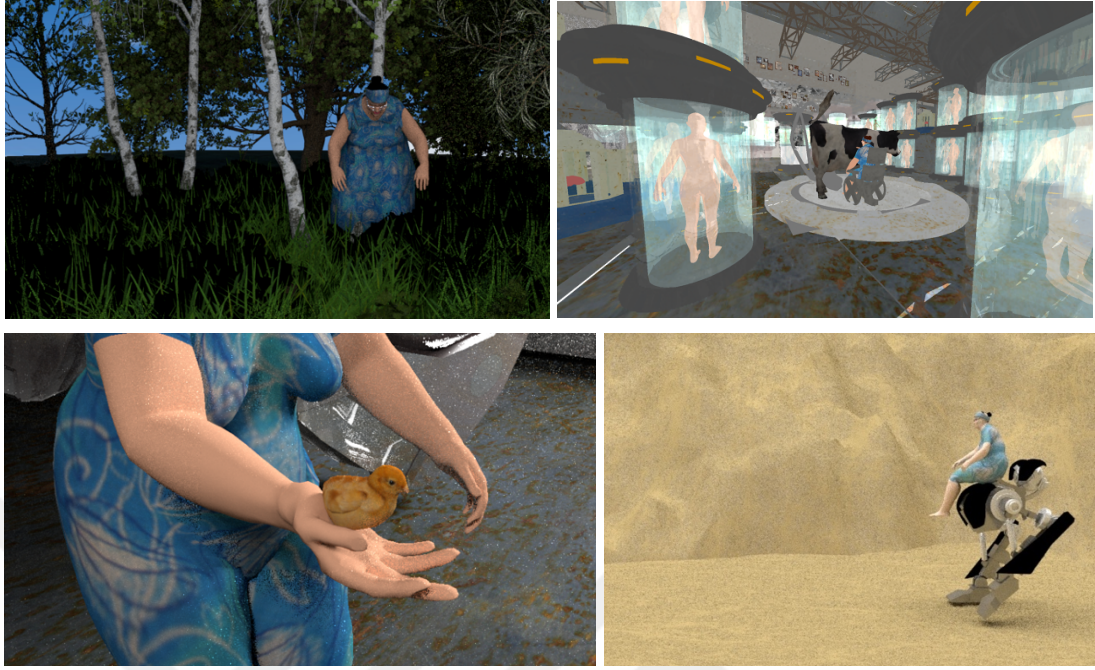


Resim 32 - 33: Katherine Behar, 3D yazıcı ve şebekelenmiş bilgisayar fareleri, 3D-&&, 2014

(<https://www.peramuzesi.org.tr/sergi/katherine-behar-veri-girisi/196>, 13 Mart 2022)

Pandeminin yarattığı kısıtlı mekânsal deneyimler, dijital teknolojilerin sunduğu imkanlar doğrultusunda pek çok çevrimiçi sanatsal etkinlik, sunum, panel, atölye çalışması ve müzecilik faaliyetleri ile aşılmaya çalışılmaktadır. Birçok sanat kurumu

kamusal programlarına çevrimiçi etkinlikler özelinde devam ederken, aradaki kısıtlı iletişim yeni yol ve yöntemlerle kendi çözümlerini yaratmıştır. Bu etkinliklerden birisi de British Council'in düzenlediği “*Duvarları Olmayan Müze*” projesidir. Proje dahilinde sanatın dijitalleşmesinin demokratik bir zemine oturtulması hedeflenirken, müzeciliğin iletişim görevi ön plana çıkartılmaktadır. Müze bünyesinde gerçekleştirilen 4. sergi “*Varmak Üzere*”; mekan, yer, yersizlik, arada olma gibi kavramlar üzerinden şekillenmiştir. Serginin dijital tasarımı, Valery Lamakh'ın “*Book of Schemes*” (Şemalar Kitabı) isimli kitabındaki “*Sonsuz Döngü Çemberi*” simgesinden esinlenmektedir. Küratörler dijital ortamın sunduğu sergileme pratikleriyle oynayarak, serginin temasına uygun bir tasarım geliştirmişlerdir. Yer, arada, yersiz olmak üzere üç ana başlığa ayrılan serginin sayfası ilk kez açıldığında bu sonsuz döngü çemberi etrafına dizili olan eserler karşılar izleyeni (Özden, 2020: 48-50). Sergide yer alan sanatçılardan Uli Golub'un “*Babushka in Space*” (Büyükanne Uzayda) isimli çalışması günümüz pandemisinde deneyimlenen yalnızlık ve evde olma halleriyle örtüşen bir anlatıya sahiptir. Film, Illya Kabakov'un “*Dairesinden Uzaya Uçan Adam*”ına (1985) atıfta bulunarak, evinden uzayın bilinmezliklerine uzanan bir karakterin umut veren yolculuğunu anlatır. Uli Golub; Nikolay Fedorov, Konstantin Tsiolkovsky, Aleksandr Bogdanov, Boris Groys ve Arseniy Zhilyayev gibi dini düşünür ve filozoflardan etkilenerek hikayeyi büyükannesi Nadja ile birlikte yazmıştır. Eserde büyükanne Nadja bir uzay istasyonunda yaşamaktadır. Bazı sahnelerde uzaydaki istasyonun yanı sıra büyükanne'nin gerçek hayattaki evine konuk olunur böylelikle gerçek ve kurgusal mekan birbirine geçişlilikler vererek ilerler. Film boyunca kendi yaşamı hakkında fikirler üreten büyükanne yaşamındaki engellerden, umutlardan ve insanlığı bekleyen gelecekte söz etmektedir. Uzayın derinliklerinde mekanlar ve zamanlar ötesi bir kurguda ilerleyen hikaye yalnızlık ve engellilik hali üzerine tekil bir anlatı üretir.



Resim 34-35-36-37: Uli Golub, “Babushka in Space” (Büyükanne Uzayda), 2017

(<https://uligolub.com/Babushka-in-space>, 13 Mart 2022)

Uzaydan zaman zaman dünyaya bakan Nadja onu özlediğini belirtse de yerçekimsiz ortamda çok daha kolay hareket edebilmektedir. Çünkü gerçek hayatta dizlerini esir alan ağrıların onu evinden çıkamadığı bir yaşam kurgusuna zorladığı görülür. Büyükanne burada evinde olduğundan biraz daha özgür, uzay istasyonunun bakımı ile ilgilenmektedir. Bitkiler ve hayvanların da bakımını üstelenen Nadja tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi ziyaretçilerin gelişini her seferinde dört gözle bekler. Nadja’nın yalnızlığı, insan olmayan türlerle kurduğu diyalektikte giderilmektedir.

Video boyunca farklı felsefi tartışmalar ekseninde hikayeler anlatan Nadja gelecekteki insanlığın ütöpik bir misyonu olarak galaksiler arası bir müze yaratma deneyimi kurgular. Prehistorik çağlardan günümüze uzanan zaman dilimi boyunca ortaya çıkmış türler, sanat eserleri, bilimsel keşifler, bir anlamda dünyanın disiplinlerarası hafızasının kaydı, bu galaksiler arası düzlemde yeniden hayata geçirilmek üzere buluşturulmaktadır. Dünyadaki yaşamın bir simülasyonu şeklinde projelendirilen uzay istasyonunda yaşam kadar ölüme de eşit bir perspektiften yaklaşılarak tüm canlı türlerinin varoluşsal eşitliğine vurgu yapılır. Bu fütüristik senaryoda olası bir felakette dünya dışı

bir yerde insan ve insan olmayan türler yeniden yaşam bulmayı beklerler. Video, geçmişle geleceğin birbiri içerisine karıştığı bir anlamda kainatın yeniden belirlendiği bir ara zaman yaratır. Gerçek ve kurgunun iç içe geçtiği bu ara zamanda Nadja, dünya, sonsuzluk, ölüm, yaşam, yalnızlık gibi varoluşsal sorgulamalar üzerinden gündelik yaşamına devam etmektedir.

3.3. Yitik Bir Mitin İzinde: Modern Kenti Aramak

Aristoteles Politika adlı yapıtında, kentin farklı insanların bir arada yaşadığı bir mekân olduğundan, birbiriyle aynı insanların yaşadığı mekânın bir kent olamayacağından söz etmektedir (Kurtuluş, 2006: 10). Modernitenin temelinde ise, sosyal bir sözleşme ile bir arada durabilen farklı insanların (sınıfların), bütünleşmiş bir toplumsal düzen oluşturdıkları varsayımı yatmaktadır. Halk, kamu gibi terimler de, birbirleriyle belirli bir bütünleşme içindeki farklı sınıfların oluşturduğu, insan topluluğunu betimlemek için ortaya atılmış kavramlardır. Halk ya da kamu, bütün toplumsal sınıf ve tabakaları içeren, kamusal mekânda sınıfsal çatışmalarla sürekli yeniden düzenlenen bir "*sivil*" durumu ifade etmektedir. Bu durum sınıfların mekânda yerleşmeleri ile bir gerçeklik düzlemi oluştururken, ideolojik yanı ile mitsel bir içerik taşımaktadır. Bu, toplumsal bütünleşmeyi esas almış "*modern kent*" mitidir. Ancak günümüz kentlerinde meydana gelen mekânsal dönüşümler, modern kenti modern kent yapan gerçeklik düzleminden kopararak, tamamen bir mite dönüştürmüş ve doğal olarak bu mitin de çökmesine yol açmıştır (Kurtuluş, 2006: 10-11).

Sanayi devrimi sonrasında kentlerde oluşan olumsuz yaşam koşullarının iyileştirilmesi isteği ile yola çıkan modernist ütopyanın önemli bir fraksiyonu; kent içindeki farklı sosyal sınıfların kentin sağladığı imkanlardan eşit olarak yararlandırma düşünüyü gerçekleştirmek ister. Bu bağlamda kentli için tasarlanan modern mimarlık ürünleri, yaşamsal ihtiyaçları kent içinde adil ve ideal bir formda dağıtmakla yükümlüdür. Bu tasavvur yalnızca kent içinde ideal bir mekânsal organizasyon ya da mekânsal inşa süreci üretmekle kalmaz aynı zamanda ideal "*kentli*" insanı yaratmayı arzular. Ancak başlangıcında sosyalist bir ütopya olarak başlayan modernleşme projesi, kapitalist

sistemin hegemonyası altında bir çeşit başkalaşım geçirir. Modernleşme hareketi ile anılan yenilik, sterilizasyon, hijyen güvenlik, estetik, fonksiyonellik gibi birtakım kavramlar ve bunlarla ilişkilendirilen olgular, kapitalizmin de etkisiyle bir adım öne çıkarılırken; eşitlik, adalet, kentli hakları, sosyal haklar gibi kavram ve terimler tamamıyla unutulur.

Başlangıçta kentli olmanın ve kentleşmenin ihtiyaçlarından doğan üretim ve tüketim ilişkileri, mekânsal ve toplumsal ilişkiler ağı, kentin yarattığı rant ve ekonomik faydanın fark edilmesi ile birlikte farklı bir hale bürünür. Ekonomik büyümenin kentleşme olgusu ile doğrudan ilişkilendirilmeye başlanması ile birlikte kent; farklı sosyal grupların eşit ve adil bir şekilde bir arada yaşamasına imkân veren mekânsal ilişkiler bütünü olmanın ötesine geçerek, yatırımcıların yatırımlarını değerlendirebileceği, yeni bir ekonomik sektör halini alır. Kentli "*birey*" ya da ulus devletin "*vatandaş*" tanımları "*müşteri*" ya da "*tüketici*" tanımlarıyla yer değiştirerek, piyasa değerleri üzerinden geliştirilen yeni ilişkiler ve sosyallikler tanımlanır.

Günümüz kentlerinin oluşum sürecinde; hijyenin, sterilizasyonun, güvenliğin gereklilik halini alması, sosyal ayrışmanın artması, birbirinden kopuk ve bir diğerine kapalı kent parçalarının ve sosyal grupların üretilmesine neden olmuştur. Güvenlikli, yüksek duvarlı sitelerin oluşumu başka bir açıdan bakıldığında; kentin tüm ötelediklerini yaşamaya mahkûm edilen gettoların varlığını destekler niteliktedir. Kent yoksulluğu ve yoksulluğun mekanları, gettolar ve gettolaşma; modern kentin ürettiği ancak onunla yüzleşme cesaretini gösteremediği, bir anlamda onun varlığını görmezden geldiği bir olgu haline dönüşür. Bu anlamıyla kent yoksulluğu ve yoksulluğun mekanları, "*periferi*"ye itilmesi ya da imha edilmesi gereken sosyal ve mekânsal organizasyonlar olarak, kentsel işleyişteki yerini almıştır. Burada kent yoksulları kadar farklı etnisiteye, dini inanç ya da yaşama alışkanlıklarına sahip toplulukların da kentin sınır bölgesine itilme durumu vardır. Mekânsal ve toplumsal sterilizasyonda düzenleyici kurumlar ehlileştiremediği ya da denetleyemediği toplulukları ayrıştırma yoluna giderek bir nevi homojen yapıdan ayıklama işlemine yönelir. Bu bağlamda ortaya atılan kentsel dönüşüm projeleri, kentin görmek istemediklerini ortadan kaldırma dürtüsüyle hareket ederek, kentin heterojen

yapısını bozma gayretiyle ötelenmiş kimlikleri erozyona uğratar ve yeni, ehlileştirilmiş, tanımlı bir sosyal ve mekânsal kimlik yüklemeye çalışır.

Modernite sonrasında oluşan postmodern durum kentlerde kaos ve rastlantısallığın hüküm sürdüğü akışkan mekanlar oluşturuyor gibi görünse de giderek tanrısallaşan kapitalist ideoloji kamusal alanları kendi icra mekanlarına dönüştürür. Kamusal alan böylelikle kentte yaşayan farklı sınıfların karşılaşma mekânı olmasının ötesine taşınarak kent içinde özelleşmiş grupların hizmetine girer. Bu bir anlamda kent mekânının üretiminde organik ilişkilerin yerlerini, tanımlı ve kontrol altındaki mekanizmalara bırakması ile sonuçlanır. Kentin ürettiği heterojenlik ve rastlantısallık giderek kaybolurken, kent tanımlı, bütünlüklü ve güvenli adacıklardan oluşan parçalı bir temsile doğru evrilir (Stavrides, 2016: 32).

İnsan ve mekân, kesintisiz bir oluşum ve dönüşüm ihtiva ederler. Kent ve birey sabit birer varlık değil, oluşmakta olan başka bir deyişle göçebe varlıklardır (Ojalvo, 2012: 172). İktidarın düzenleyici ve denetleyici kurumları bu göçebe oluş halini anlayamazlar. Onlar kenti 15-20 yıllık zaman dilimlerinde öngördükleri şekilde büyümesini, değişmesini ve dönüşmesini arzu ederler. Kente dair yapılan bu tasavvurlar aynı zamanda kentin gelecekte üreteceği rantın da paylaşılması anlamındadır. Her geçen gün yeni anlamlar üreten varlığıyla kent, devletin öngördüğü sabit, planlı ve okunabilir mekanlar organizasyonunun içine sızar. Ürettiği esnek ilişkiler ağı ve kaotik yapısıyla devletin sabit bakış açısından anlamlandırılmayan dinamik ve değişken bir yapı sergiler.

Modern zamanın hem makinesi hem de kahramanı olarak kent, kendini oluşturan düzenlemelerle aynı oranda yıpranmakta ve tahrip olmaktadır. Michel de Certeau'ya göre; erkin dili kentselleştikçe ponoptik erkin dışında gelişen olaylar onla çelişmeye başlar ve onu bertaraf ederler. Yazarın burada önerdiği, kenti bütüncül devasa bir mekanizma gibi görmek yerine, çoğulcu, mikro ölçekli alt parçacıklar üzerinden tanımlamak ve bu parçacıkların işlerliğine bakmaktır. Yazar, Foucault'un disiplinli toplum incelemelerinde öğretim, adalet, sağlık ve çalışma alanlarıyla katı bir şekilde işleyen toplumsal mekanizmalarının biraz uzağını hedefler. Bir anlamda disiplinden kaçan prosedürlerin incelenmesi aynı zamanda yaşanan mekânlara uzanımın da bir

göstergesi olacaktır. Örneğin “*Kaybolan Adımların Konuşma Tarzı*” isimli metninde kent içerisindeki yaya hareketleri ile metindeki sözcükler arasında bir bağlantı kurar. Adımların niteliksel varlıkları uzamı biçimlendirirken, yeni izlekler ve kent haritaları, güzergahları oluştururlar. Bu her gün yeniden belirlenen kente dair yenilenen bir okuma biçimidir. Bir anlamda okunabilir bir kent metninin içine sızan adımlar, oluşturdukları farklı izleklerle yazarı ya da okuyucusu olmayan çok yönlü öyküler oluştururlar (De Certeau, 2008: 188-193).

Michel De Certeau’ya göre: “*yayalara özgü sözcüleme onu uzamsal sistemden ilk bakışta ayıran üç özelliğe sahiptir: Şimdiki zaman, süreksizlik, ilişkisel (phatique) işlev*” (De Certeau, 2008: 194). Yürüyen kişi uzamın sınırlarını ya da kısıtlamalarını yeniden belirleyerek uzamın göstergelerini farklı bir şeye dönüştürür. Tıpkı bir metne uygun sözcükleri bulmak gibi mekâna uyumlanan adımlar seçimler yaparak ilerler. Yürüyüş retoriği içinde; rastlantısallık, süreksizlik, durağanlaşma ya da birden hareketlenme, gayrimeşru dönemeçler yaratma adımların mekân içindeki takipsizliğini yaratır. Bu birbirinden kopukmuş gibi görünen işlevsel toposlar birbirini kesme işlevin ardından yeniden birbirine bağlanır ve bir ilişkisellik içinde kentin metnini oluştururlar (De Certeau, 2008: 194-195). Kenti çoğaltan ve dönüştüren amaçsız gezintiler kent içinde kaybolmanın belirsiz operasyonu niteliğinde mekândan yoksundurlar (De Certeau, 2008: 200-201).

Modernitenin kaotik yapısının karşısına düzeni konumlandıran bakış açısı, insanın bütünsellik sunan bir çevre ile sorunsuzca özdeşleşmesi bağlamında mesken tutmayı yüceltir. Bu Heideggerci bakış açısında, modernite ile birlikte kaybedilmekte olan düzenin aynı zamanda insanların özdeşleşebileceği değer sistemlerinin ve bütünselliğin yeniden tesis edilme arzusu vardır. Bu durum özellikle 20. Yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya çıkan hayalci avangartlar tarafından eleştirilir. Mesken tutma anlayışının düzenden ve bütünlükten yana olan tavrı tasfiye edilerek modernitenin arzular ve hayallerle ilişkili olan özgürlükçü yönü öne çıkarılır. Modernitenin uygulama araçlarından birisi olan mimarlık ürettiği yapılar çevre ile hatlar, sınırlar, anlamlar ve işlevler oluşturarak düşüncüyü çevrelemekte ve arzulara ket vurmaktadır. Bu bağlamda bireysel arzular tarafından tam anlamıyla biçimlendirilebilir olan kent gerçeküstücüler

için bütünsel yapının dışına çıkabilen öznel kaçış çizgilerinin tesis edilebileceği yerdir. İnsan ve çevre arasındaki armonik ilişkinin kaybı bir anlamda insanın doğaya yabancılaşması tıpkı Heideggerci yaklaşımda olduğu gibi gerçeküstücüler tarafından da önemli bir insani sorun olarak algılanmakta ancak çözüm kültürel değerler sisteminin inşasına değil, öznel yaratıcılıkla ilişkilendirilen bir mesken tutma pratiğinde aranmaktadır. Bu bağlamda gerçeküstücüler; kentlerin, binaların ve nesnelerin altüst olmuş anlamlarını hayalperest yolculuklarda ve rüyalarda aramayı tercih ederler (Ojalvo, 2012: 170-181).

1920’lerde ve 1930’larda sürekli bir akış halinde ve durmaksızın değişen olasılıklar mekânı olarak sokak; gerçeküstücü sanatçıların doğal yaşam alanı haline gelmiştir. İki dünya savaşı arasındaki Paris yarattığı kent imgesiyle her an her şeyin olabildiği rastlantısallık ve gizemle örülü bir mekânsallık sunmaktadır. Aragon’un “*insan akvaryumu*” olarak betimlediği pasajları, Breton’un doğanın kalbinin kenti ele geçirdiği mekân olarak imgelediği Les Halles’deki pazar yeri, sır dolu eski eşyalarla karşılaştıkları labirentvari düzeniyle kentin kuzeyindeki Marche aux Puces bit pazarı, kafeleri, kiliseleri ve meydanlarıyla Paris çekimine kapıldıkları büyümlü bir atmosfer sunmaktadır. Kentin kaosunu daha bir pekiştiren yazılı tabelalar ve levhalar, sokaklar boyu dolaşarak adeta kentsel bir metin oluştururlar. Bu bağlamda gerçeküstücü şairlerin ve edebiyatçıların sayfadaki gezintileri hep Paris sokakları ve meydanlarında son bulur. Açık bir maksadı olmayan bu gezintiler sanatçıların bilinçlerini kentteki izlenimlere, işaretlere ve izleklere açma deneyimleridir (Cardinal, 2014: 157-166).

Roger Cardinal gerçeküstücülerin kentle ilişkilene durumları üzerinden ortaya çıkan bir dizi kent modeli önermektedir. Bunlar: “*Düş olarak kent*”, “*aşk macerası olarak kent*”, “*tarihsel palimpsest olarak kent*”, “*şiiirsel metin olarak kent*”, “*psişik labirent olarak kent*” ve “*göstergeler sistemi olarak kent*”tir (Cardinal, 2014: 169). Rüyaların bilinçaltı anlamlarını ortaya dökmekten hoşlanan gerçeküstücüler için kent düş kurmaya izin veren bir mekân olduğu kadar aynı zamanda yüzyıllar boyunca olup bitmiş olayların katmanlı bir kaydını da içermektedir. Gerçeküstücü fantezilerin dilediği gibi dönüştürebileceği bir kent halini alan Paris, şairlerin şiirlerinde kendi kendine çözümlenen otomatik bir metin olarak kurgulanmaya başlanmıştır. Breton’un “*Çözünür*

Balık’ta yer verdiği şekliyle metin kendi kendisini yazmasına izin verilen gezici ve hareketli bir oluşuma dönüşmektedir. Bu bağlamda kent mimarlığın ürettiği katı, sabit ve hantal yapılarından sıyrılarak akışkan bir idea halini alır. Kentin labirentvari sokaklarına açılmak aynı zamanda kişinin kendi psikolojik dünyasına açılmak anlamına gelmektedir. Burada bilinçli bir şekilde yolunu kaybetmek de sapa ve tekinsiz yerlere sapmak da mümkündür. Göstergelerle dolu bir mekân olarak kentin sokaklarında dolaşmak geniş çaplı bir metnin içine sızmak gibidir. Kentin mesaj yüklü yapısı onu okumaya ve anlamlandırmaya elverişli bir zihinsel etkinlik sunmaktadır (Cardinal, 2014: 173-181).

Gerçeküstücüler gibi durumcular da gündelik hayatın ideolojisinden sıyrılmak adına yapıları çevrenin sunduğu sabit psiko-fonksiyonları alt etmenin peşine düşerler. Her türden merkezi otoritenin dışına çıkarak, kentin yapısını bozacak geçici durumlar üretmeyi hedeflerler. Geçici mikro dünyalar yaratarak devrim ve ütopyalara doğru açılmak düşüncesindeki durumcular için kişisel arayışlardan kolektif deneyimler daha önemlidir. Bulundukları eylemlerle egemen kültüre delikler açan bu oluşum, devrim sonrasında direniş alanlarını inşa etme düşündedir. Durumcular tıpkı gerçeküstücüler gibi ürettikleri yıkıcı eylemlerle bir bütünsellik oluşturmak isterler. Gerçeküstücülerde kozmik evrene açılan bu bütünsellik durumcularda kolektivite deneyimlerinde karşılık bulur. Farklı bireylerin birlikteliğinden doğan bu çoğulcu deneyimler bir davranış devrimi inşa ederler. Geleneksel yapıların katılığına düşen durumlar, geçici atmosferleriyle gündelik hayatı dönüştürmenin farklı yollarından birisidir. Bu bağlamda mimarlık tam olarak bu dönüştürücü işlevini yüklediğinde amacına ulaşır, durağan yapısından sıyrılarak, egemen kültürün dönüşümünde akışkan bir role sahip olur (Ojalvo, 2012: 170-181-184).

İnci Eviner’in “*Hiçbiryer - Gövde - Burası*” isimli fotoğraf projesinin çıkış noktası, sanatçının Tarlabası’nda bir manastırda bulunan çalışma ortamıdır. Tarlabası’ndaki kalabalığın günübirlik yaşantısından etkilenen sanatçı, bu insanların ruhuna uygun bir mekânı İstanbul’da aramaya koyulur. Esentepe minibüslerinin ulaştığı son durak olan çöp alanı; üzerine örtülmüş toprağı, uzun bir süre konstrüksiyon halindeki cami inşaatı ile sanatçının aradığı mutlak sessizliği vermektedir. Çöp alanı üzerindeki

kümbetimsi yapılar aslında birikmiş çöp nedeniyle sıkışmış gazın güvenli bir şekilde çıkışına izin veren garip mimari unsurlar olarak orada bulunmaktadır.



Resim 38: İnci Eviner, “Hiçbiryer – Gövde- Burası” 2000 (Eviner, 2000: 40)

Çalışmanın mekânı Esentepe, gökyüzü ve toprağın kaybolduğu bir eşik bölgesi olarak fotoğrafta belirir. İstanbul’un panoramik manzarası ufukta kaybolurken, kentin çöplüğü kente dair izleklerin silindiği kentsel karmaşanın uzağında bir çölü andırmaktadır (Ada, 2000: 6-7). Fotoğrafta oluşan kompozisyon Rönesans resminin biçimsel öğelerini yansıtırken sanatçının manastırdaki varlığına temas eder. Tarlabası’nda her şey geçmiş ve öncesi olmadan an içinde tüketilmekte ve erilmektedir. Bu haliyle de Avrupa resminin dramatik yapısını bozarak, farklı bir ortama taşımaktadır. Kent burada koruyucu meleşinin bakışından sıyrılmış bir tekinsizlik sunar. Yeraltı cinleri, içgüdüsel güçler, bastırılmış duygular ufuk çizgisinden geri püskürtülmüş gibidir. Bu kent artık idealist bir mimarlık öğrencisinin zihninde kurguladığı kavram kenti değildir (Eviner, 2020). Avrupa resminin kompozisyona etkisi, Tarlabası’nın ruhu ve Esentepe’de rastlanılan albino çocuklar bu yok-yerde, heteropotik bir kurguda yeniden bir araya gelirler. Fanus, oyuncak bebek, bir travestinin lame pabuçları, okumaktan sararmış kitaplar, tahnit edilmiş kuzu, ölü balıklar, Tarlabası’ndan getirilmiş siyah giysiler içindeki ergenler, uçuk mavi, yavruağzı tişörtler içindeki albino çocuklar kendi habitatlarını kurarak bir kentsel kozmos tesis ederler. Tüm bu garip nesnelerin ve bedenlerin çoklu temsilleri, varlıklarıyla

yokluğu betimleyen bir mizansen yaratmakta, kentin eşik noktası olarak Esentepe tüm bu dağınıklık arasında giderek kaybolmaktadır.



Resim 39: İnci Eviner, “Hiçbiryer – Gövde- Burası” 2000

(<http://sedatorun.blogspot.com/2011/06/icgudusel-cizgiler.html>, 13 Mart 2022)

Modern konutlar inşa etmek adına gerçekleştirilen kentsel dönüşüm projeleri, gecekondu bölgelerini birer yıkım alanına dönüştürürken yoksulların kendi mekanları üzerine söz söyleme haklarını elinden alır. Toplumsal adalet ve kamu yararı kaygılarını dışlayan bu projeler yalnızca fiziksel bir yıkım oluşturmakla kalmaz aynı zamanda sosyal bir yıkımı da hazırlar niteliktedirler. Çocukluk ve ilk gençlik yıllarını bu yıkım alanlarından birisi olan Altındağ’da geçiren sanatçı Ferhat Özgür, “*dikensiz gül bahçesi*”ne çevrilen Altındağ’ın dönüşüm sürecine tanıklık eden çalışmalarıyla, bir zamanların kentin suç oranı yüksek yoksul bölgesine içeriden bakmayı tercih etmektedir. Kentsel hayatı rant faaliyetleri üzerinden algılayan bakış açısının eleştirisini içeren çalışmalar üreten sanatçı, modern inşaatın, belleği ve toplumsal yaşantıyı silen fizikselliğine vurgu yapar. Park, pazar alanı, spor salonu, kreş, kadın ve çocuk kulüpleri, eğitim kuruluşları, ticaret ve kültür merkezleriyle modern yaşamın tüm gereksinimlerini karşılayan bu dönüşüm alanları, bölgede yaşayan insanların yaşamsal örüntüsünü kökten değiştirerek, onları kentsel sermayenin bir nesnesi durumuna indirgemıştır. Yaşadığı mekanlarda söz hakkını yitiren kentli, neoliberalleşme politikaları ekseninde şekillenen şantiye kültürüne eklemlenen bireylere dönüşmüştür. Kent çevresi hegamonik bakışla

urlarından temizlenirken, bu temizliğin yarattığı yıkım psikolojisi, travma, başkalaşım ve yabancılaşma sanatçının fotoğraflarındaki duygusal atmosferi oluşturmaktadır.



Resim: 40: Ferhat Özgür, “Gökten Şehir İndi”, 2006, fotoğraf 150x225cm
(Özgür, 2009: 45)

2005 yılında Altındağ Şükriye Mahallesi’ne bir gecede ulaşan dozerlerin ürettiği tahribat, “*Pieta*”nın psikolojik kurgusunun alt yapısını hazırlar niteliktedir (Yaman, 2009: 7-9). Yıkımla birlikte savaş alanına benzer bir görünüme bürünen mahallenin ürettiği mekansallık toplumsal inanç ve doktrinlerle ilişkilendirilerek sembolik bir zemine oturtulur. Olup biteni simgesel bir kurguda ele alan Ferhat Özgür, Zeynep Yasa Yaman’a göre:

“...mitolojileri, portreleri, manzaraları, günlük yaşam sahnelerini barındıran, ‘tarihi resim’ anlayışına geri dönüyor; fotoğraf ve video aracılığıyla yarattığı imgelerde, döneme yaklaşımındaki kişisel ikonografi, anlamları pekiştirip belirginleştiriyor. ‘Yıkım’ fikrinin di-l/n-sel figürleri, aziz-e-leri, melekleri, döneme mal olmuş efsaneleri ve kahramanları popüler kültür açısından kara mizaha bulanıyor. Bu, kurgu ile belgesel arasında duran öyküsel/anlatımcı yaklaşım, onu duygusal, eleştirel tonda anamorfik bir bakışa sürüklüyor. Açıkça ifade edilemeyen politik görüşler, inanç-lı/sız-larla ilgili düşünceler, toplumsal ve kültürel değerlerin eleştirel okumaları için görsel dilin ikonografik yöntemine başvuruyor” (Yaman, 2009: 11).

Acıma/acı anlamına gelen “*Pieta*”da kucağında ölü İsa’yı tutan Meryem Ana heykelinde olduğu gibi bir ana-oğul ilişkisi görülmektedir. Yıkılmış gecekondu kalıntıları arasında kalan ana oğul kentin yeni yüzüne sırtını yaslayarak yıkımın yasını tutmaktadır.

Ahu Antmen'in belirttiği şekliyle: “*Ferhat Özgür’ün Pieta’sındaki ana-oğul, ‘ana’ kentin önce yuttuğu sonra kustuğu bütün insanlara yönelik bir merhamet taşıyor; ‘geldiler, kentleri köy ettiler’ söylemine sarılanları utandırırcasına, o gelenlerin neden geldiğini, gelmek zorunda kaldığını sorgulama zamanının hiç gelmeyişinin kederini yansıtıyor*” (Pelvanoğlu, 2009: 24).



Resim: 41: Ferhat Özgür, “Pieta”, 2006, fotoğraf 150x225cm (Özgür, 2009: 49)

Mikhail Bakhtin’in “*tek bir dilin kodları içindeki belirgin farklılıkların bir arada varoluşları*” (Yaman, 2009: 11) anlamında kullandığı “*heteroglossia*” kavramı Özgür’ün çalışmalarında kendini görünür kılar. Yıkımın farklı yüzlerinin oluşturduğu söylemler birbirine benzeyen ve birbirinden farklılaşan anlamlarda kendi katmanlarını oluştururlar. Bu karmaşa içerisinde sanatçı, gözlemci tavrını koruyarak bir “*flaneur*”a dönüşür ve Şükriye Mahallesi’nin sakinlerini izlemeye koyulur. Kentsel dönüşüm projelerinin etkisiyle yeniden kurgulanan Ankara, Tanıl Bora’nın deyişiyle bir “*mega-taşrapol*”e dönüşmüştür. Öznesinin doğumuna ve ölümüne tanık olan kent, bir anlamda kentli özneyi parçalara ayırarak kendi dışına itmektedir.

3.4. Dramatik Coğrafyalar: Sınırlar ve Eşikler

Daha önceki alt başlıklarda mekânın deneyimden bağımsız, mutlak ve katı bir kap/hazne olmadığından, insan eylemleriyle şekillenen ve üretilen dinamik bir yapı olduğundan bahsedilmişti. Mekânın bu dinamik yapısına belki de en iyi örnek sınır mekanları gibi durmaktadır. Potansiyel zıtlıklarına rağmen kendi içerisinde kurduğu geçişlilik ve yarattığı müzakere süreci ile sınır deneyimleri öteki ile ilişki kurmada dolaylı bir zaman-mekansallık sunmaktadır.

Sınır belirleme deneyimleri birçok düşünür için olağan karşılanan bir hadise olarak belirlemektedir. Tıpkı hayvanlarda olduğu gibi topluluğun kendi iktidarını bir toprak parçası üzerinde sürdürme gayreti içinde doğa üzerine belirli işaretler bırakması, normal karşılanabilir. Ancak bu tarz iktidar kurma mücadeleleri belirli bir grup için özgürlük alanı yaratılmasıyla sonuçlandığı kadar başka bir gruba yasaklı bir alan da işaretlemiş olur ve böylelikle her daim kendi içinde barış kadar savaş çağrışımı da yapabilirler.

Kapı ya da köprü gibi mimari unsurlara benzer şekilde sınır mekânları, hem bir ayrıştırmayı hem de birleşimi kendi bünyesinde barındırmaktadır. Bir hanenin kapısı; aileye dair bütünlüklü bir yapıyı, içerisini ve toplumsal olanı barındıran dışarısını birbirinden ayırdığı kadar ikisi arasında bir geçişlilik de sağlar. Eşik hanenin dış dünya ile temas etme, ona karışma ve farklılaşma noktasıdır. Birbirine zıt bu iki dünya arasındaki iletişimi sağlayan bu ara bölgelerde kimlikler ne orada ne burada, ortada bir yerde duran liminal varlıklardır. Geçirgen mekanlar olan bu ara bölgelerde kimlik, öteki olanla bir müzakere sürecine hazırlanır. Evrilen kimlikler arasındaki karşılaşmada mesafenin aynı anda muhafaza edilirken bir miktar kat edilmesi gereklidir (Stavrides, 2016:16-19).

Mekânın tecrübeden bağımsız olmayan yapısı ama aynı zamanda düş kurmaya ve düşünceye yer açan kimliği, onu salt bireysel deneyimlemelere maruz bırakmamakta aynı zamanda kolektif bir düşünme halinin ve deneyimin de kapısını aralamaktadır. Mekânın deneyimleyicisine verdiği imkanlar ve kısıtlılıklar başka mekân tahayyüllerinin mümkünlüğü üzerine yeni söylemler geliştirmemizi de olanaklı kılmaktadır. Bu haliyle mekânın sınırlandırıcı eylemler kadar özgürleştirici eylemleri de içerdiğini söylemekte

fayda vardır. Buradan hareketle eşik mekanlarının farklı karşılaşmaları bünyesinde barındıran, potansiyel zıtlıkların bertaraf edildiği, toplumsal çözülmenin mekanları olduğunu söylemek mümkün görünmektedir. Aynı zamanda mücadelenin de görünürlük kazandığı bu mekanlar, ötekinin ara-mekan kurgusundaki hareketinin izleği niteliğinde yeni bir insanlık durumunun da habercisi olarak belirmektedir.

Ötekiyle iletişime geçmek her toplumun kurucu unsurlarından birisidir. Komşu bölgeler arasında kalan ve hiçbirine ait olmayan eşik alanları, toplumsal yaşantının ana unsurlarından birisi olan öteki ile karşılaşmayı, kendi içinde tesis etmiş olur. Sınır bölgelerinin ürettiği sosyal mesafe üzerinde bir diyalog alanı yaratılması, farklı topluluklar arasında ara müzakere alanlarının kurulmasını da sağlar. Burada beliren kendisinden başka olanı anlama jesti Brethçi anlamda bir teatrallik kazanır. Birbirine yabancı liminal aktörler geçiş sürecinde ortak bir “*gestus*” sergilerler. İnsani anlamda özgürleşmenin heterotopik bir evreni olan bu mekanlar potansiyel bir sahneye dönüşmüşlerdir. Toplumsal kimliğin değişim süreçleri bir anlamda bu sahnelerde prova edilerek modern kentin toplumsal döngüsüne dahil edilirler (Stavrides, 2016: 20-24).

Toplumsal yaşantının sınırı bölgelerindeki devinimselliği içerecek şekilde genişletilmesi çoğu zaman kolay bir uğraş gibi görünmemektedir. Olağanüstü durumlarda aktifleşen bu alanlar kent yaşamının ritmi içinde bir istisna kurgularlar. Giderek güvenli adacıklara dönüşen bölünmüş kent mekanizması için kolayca tehdit unsuru oluşturabilecek eşik bölgeleri, geçişliliğe izin veren akışkan yapılarını kolayca tesis edemezler. Tıpkı kıvrılıp kendi üzerine katlanan bir çizgi gibi, geçirgenliklerini kaybederek, içerisi ve dışarısı olarak ikili bir yapıya bürünürler. Sınır bölgeleri, oluşturulmaya çalışılan güven adacıkları nedeniyle kendi içine kapalı ve yasaklı bölgelere dönüşmüşlerdir. Toplumsal yaşantının ritminde bir kırılmaya neden olacağı savı ile kırmızı alanlar olarak belirlenen bu mekanlar güvenlik önlemlerinin en sıkı uygulandığı ayırım mekanlarına doğru evrilirler. Geçiş jesti yerini burada ayırma, istisnaya ve kampa bırakmıştır (Stavrides, 2016: 39-49).

Günümüz kentlerinde kimlik politikaları, kontrol mekanizmalarınca çevrelenmiş bir yapıdadır. Bu çevrelenmiş yapı, kendi iç dinamiğinde giderek katılaşmış ve dışlayıcı

bir özellik yüklenmiştir. Bir değeri ile karşılaşmada güvenlik önlemlerinin arttırılması, rastlantısallığın yitimi ile sonuçlanarak, ilişkilenenin organik karakterini bozacak şekilde hareket edilmesini sağlamaktadır. Bu bağlamda sınır mekanları, ötekiye açılan özgürleşme mekanları olmanın ötesine taşınarak ötekinin yabancılaştığı ya da kötücül bir tabirle şeytanlaştığı olumsuz bir deneyim alanı olarak kabul edilmeye başlanmışlardır. Bu kapatma/çevreleme hareketleri bir anlamda kentin bölümlenmesinin de önünü açarak kentli birey üzerindeki denetleyici politikaların arttırılması ile sonuçlanmıştır. Böylelikle küresel bağlamda oluşan yeni dünya düzeninin yaratılan mikro alanlar üzerinden tesis edilmesi kolaylaşmıştır. Oysa ki oluşan bu sınır alanlarını, birer kontrol noktasına dönüştürmek yerine, kentin heterojen kimliğine sızan geçit alanları olarak kurgulamak mümkün görünmektedir. Türdeş ve sabit yapıda olmayan bu mekanlar, geçirgenliğin, değişimin ve özgürleşmenin yeniden tesis edebileceği müşterek bir dünya tasavvurunu kendi bünyelerinde barındırmaktadırlar (Stavrides, 2016: 53-59).

Türkiye-Ermenistan sınırındaki Ani Harabeleri, Doğu Anadolu’da bir zamanlar babasının öğretmenlik yaptığı ve sonrasında sürüldüğü şimdilerde boşaltılmış bir köy, İç Anadolu’daki uçsuz bucaksız bembeyaz Tuz Gölü, İtalya’da bir yanardağın etekleri, Meksika- Amerika sınırı, Suriye’nin Damask bölgesi gibi dramatik coğrafyalarla çalışan Fatma Bucak; performans, fotoğraf, video, ses ve enstalasyon gibi çoğul pratiklerle üretimlerini gerçekleştirmektedir. Coğrafyayı tarihsel bağlamda yeni bir müzakere alanı kurgulayarak, salt manzara olmasının ötesine taşıyan sanatçı, çalışmalarında sessiz bir toprak parçasıyla konuşur gibi hareket etmektedir. Bu bağlamda çalışmalarını gerçekleştirdiği bu alanlar yalnızca birer toprak parçası değil aynı zamanda tarihsel belleğin bir izdüşümü şeklinde belirlemektedir. Bazı çekimlerde ön plana çıkan peyzajın heybetli görüntüsü, onu yalnızca arka fon görevi görmenin ötesine taşıyarak, anlatının ana karakterlerinden birisi haline getirir. İzleyende kimi yerler tanıdık kimi yerler yabancı bir his uyandırırken; bu iki his arasında dolaşıma izin veren geçiş hikayeleri kurgularlar kendi içlerinde (Bucak, 2013: 13).

Göçebelik kültürünün izlerine özyaşamsal öyküsünde de rastladığımız sanatçı, otobiyografik unsurlar ile iç içe geçişlilikler kurgulayan insanlık durumlarını anlatır. Toprağın belleğinin insan yaşantısına etkisi, nesnelerin burada kendini konumlandırışı ve

temas ettiği metaforik göstergeler sanatçının kurduğu dilin ana bileşenleri niteliğinde karşımıza çıkar. Başlarda babası, kardeşi gibi tanıdık simalarla yürüttüğü çalışmaları daha sonraları toprağın gerçek sahipleriyle temasa evrilmektedir. Proje süreci boyunca katılımcılarla diyalog kurarak onları hem işin içerisine dahil etmekte, hem de onların o toprak parçasındaki yaşamsallığına tanık olmakta gibi ikili bir his içinde izlenmektedir çalışmaları.



Resim 42: Fatma Bucak, “*When I have to cross the bar – I see the path*”, 2015
2 Hd dijital video, 3 dakika 15 saniye, (<https://www.piartworks.com/artists/28-fatma-bucak/works/9442-fatma-bucak-when-i-have-to-cross-the-bar/>, 24 Haziran 2021)

ArtPace San Antonio’daki konuk sanatçı programına katılan sanatçı burada Meksika’dan Amerika’ya göç etmeye çalışan göçmenleri ve yaşadıkları sınır bölgesini çalışmasına konu edinmektedir. “*When I have to cross the bar – I see the path*” isimli çalışmada; göçmenlerden seçtikleri bir kumaş parçası üzerinde istedikleri duruşta bulunabilecekleri bir eylemsellik içinde yer almalarını ister. Kadın ve erkekler olarak ayrılan grup farklı renklerde kumaş parçalarını sınır bölgesinin farklı alanlarına yerleştirerek farklı pozisyonlarda kameranın önüne geçerler. Kadınların yüzleri, erkeklerin ise sırtları dönük duruşları; kimliği gizleme isteğinin erkek göçmenlerde daha baskın olduğu hissini uyandırmaktadır. Göçmenlerin genelde erkekler, kadınlar ve çocuklar gibi cinsiyet üzerinden ayrılarak farklı gruplar şeklinde sınırı geçmeye çalıştığına değinen sanatçı sınır coğrafyalarında cinsiyet kodlarının daha görünür

olduğuna vurgu yapmaktadır. Kadınlar ve erkekler asında oluşan hak ihlalleri bu iki grubun sınır deneyiminde iletişimlerinin kısıtlanması ile sonuçlanır (Bucak, 2015).



Resim 43: Fatma Bucak, “*When I have to cross the bar – I see the path*”, 2015

2 Hd dijital video, 3 dakika 15 saniye

(<https://www.brown.edu/campus-life/arts/bell-gallery/exhibitions/selected-works/9602>,
24 Haziran 2021)

Sanatçının “*Writing Through Erosion*” başlığındaki yerleştirme çalışması Suriye’nin Damask bölgesinde yetiştirilen bir gül bahçesiyle ilgilidir. Suriye’deki iç savaş nedeniyle nesli tükenme tehlikesiyle karşı karşıya kalan Damask gülü fidanları sanatçı tarafından bulunduğu coğrafyadan alınarak yeniden dikilmişlerdir. Sınırı geçen Damask gülü fidanlarından bazıları yeniden yaşama dönerken bazıları aynı şansa sahip olamamışlardır. Bu bir anlamda savaşın yarattığı tahribatın tüm coğrafya ve kişilerce eşit şekilde tolere edilemediğinin de bir göstergesidir. Güncel politikaların tarih yazımında yarattığı gerilime ve geri dönülemezliğe vurgu yapan yerleştirmede, sanatçı kendini bu eşit bölgesindeki kırılmaya tanık olarak konumlarken, tarihsel hafızaya bir not düşmüş olmaktadır. Geride bırakılanlar ve kenara atılanlarla birlikte oluşan tahribatın sonuçlarının tarihsel bağlamda neleri içereceği sorusu, bireysel ve kolektif hafızalarımızda bir yüzleşme ve sorgulama alanı olarak kendini ortaya koymaktadır (Unlimited, 2019).



Resim 44-45: Fatma Bucak, “*Damascus Rose*”, 2016
(<https://www.piartworks.com/artists/28-fatma-bucak/works/9439-fatma-bucak-damascus-rose-2016-ongoing/>, 24 Haziran 2021)

Ana Cvorovic'in enstalasyon ağırlıklı çalışmaları, savaş ve göçün psikolojik etkileri ile sınır bölgelerindeki yaşıntının iç dinamiklerine odaklanmaktadır. Savaş koşullarının ardından oluşan göç ve yoksullaşma süreçleri, yerin psikodinamiğinde önemli kırılmalara neden olurken, küresel bağlamda akış halinde olan diasporanın varlığına işaret etmektedir. 1981 yılında Saraybosna'da doğan sanatçı Yugoslav iç savaşının başlangıç yıllarında (1992-1995) İngiltere'ye göç etmiştir. Çocukluk yıllarında televizyondan takip ettiği iç savaşın yarattığı travmayı dönüştürebilmek adına Saraybosna'daki evinden sahneler çizen sanatçı çalışmalarında geçmişle yeniden bağ kurabilmenin bir yolu olarak çocukluğa referans vermektedir.

Savaş ve göç nedeniyle oluşan yerinden edilme pratikleri, iç ve dış gerçeklik arasında bir kırılma yaratarak parçalı deneyimler kurgulamaktadırlar. Bu deneyimlerin süreksizliklerle örülü yapısı bireyin psikolojik dünyasını da etkileyerek bir kimlik krizi yaratmaktadır. Sanatçı İngiltere'ye göç etmesinin ardından geçen sekiz yıl boyunca bir hayır kurumu tarafından verilen psikanaliz seanslarına katılmıştır. Bu süre neredeyse Saraybosna'da geçirdiği çocukluğunun ilk sekiz yılına tekabül etmektedir. Sanat ve terapi, sanatçının geçmişin baskılarından ruhsal olarak kurtulmasını sağlarken, kaygıyı yönetebilme araçları geliştirmesine izin verir.



Resim 46-47-48 : Ana Cvorovic, “*Light Weight*” (Hafif), Yerleştirme, 2013, Pazar tezgâhı çerçevesi, yatak örtüsü üzerine yağlı boya, yastıklar, beton, kum, makas. 250 x 316 x 316 cm

(<http://www.anacvorovic.com/Light-Weight>, 25 Haziran 2021)

Sanatçının yapıtlarında sıklıkla tasvir ettiği durum, eşikte olma halidir. Eşikte olmak bir anlamda konfor alanını terk etmek ve güvenli ara bölgeler inşa etme çabasına işaret etmektedir. Bu nedenle sanatçı bu eşik bölgelerinde gezinirken hissettiği mekânın durağan, hareketli, tehditkar ya da güvenli yapısı gibi paradoksal bileşenleri çalışmalarına yansıtmaktadır. Pazar tezgâhı masası, çerçevesi gibi portatif elemanlarla eve ait nesnelerin birlikte kurgulanışı, yerleşme ve göç etme jestleri arasında ara bir dil geliştirmektedir. Kullanım nesneleri üzerine yapılan resimler çoğu zaman yolculuk sırasında geçip gidilen yerleri temsil ederken yerleşme eksik bir bileşen olarak kaşımıza çıkmaktadır. Yerleşik olamayan kültürde nesnelerin konumunu bulamayan varlıkları, göçebeliğin üç boyutlu tasvirinde önemli bir unsur olarak yansıtılmaktadır. Tarihsel ve

bireysel olayları birer çıkış noktası olarak kurgulayan sanatçı, çoğunlukla eve dair nesneleri var olan formlarının dışında kullanarak, çocukluk, hafıza, bilinçdışı gibi temalara temas etmektedir.



Resim 49-50-51: Ana Cvorovic, “Routeless” (Rotasız), Yerleştirme, 2012, Pazar tezgâhı, karton kutu üzerine yağlı boya ve top
(<http://www.anacvorovic.com/Routeless-Placement>, 25 Haziran 2021)

3.5. Arzu Nesnesinden Poetik Mekâna: Ev Diye Bir Yer

Sanayileşme sonrasında oluşan kapitalist metropol kentin kamusal ve özel alanlarını rasyonel bir bakışla yeniden düzenler. Ev bu özel alanlardan birisi olarak modern mimarlık aracılığıyla rasyonellik ideali doğrultusunda nesnelleşerek metalaşan bir arzu nesnesine dönüşür. Sanayi devrimi ile kullanılmaya başlanan Taylorcu yöntem insan bedeninin mekanikleşmeye uyumluluğunu araştırarak hem çalışma alanları için hem de yaşam alanları için yeni modeller öne sürer. Le Corbusier’in kurguladığı Modülör

sistem duyguların ve inisiyatif kullanımından arındırılmış Taylorizme eklenerek insan bedenini mekanik dünyaya uyumu için yeni bir mimari model önerir. Bu mimari model, bir anlamda tüm modern ev tasarımlarında uygulanabilecek, matematiksel olarak tanımlanıp, standartlaştırılmış, özelliğin yitip evin fenomenolojik bağlamından kopartıldığı yeni bir mimari oluşumu salık verir. Verimlilik ve fayda odaklı kartezyen bakış kamusalın ardından insan bedeninin metaforik karşılığı evi ele geçirmiştir (Talu, 2012: 73-76).

20.yüzyılın ilk yarısı, sanayileşmenin etkisiyle kentlerde oluşan sağlıklı yaşam koşullarını bertaraf etme adına sağlıklı modern konutu inşa etme çabalarına tanıklık eder. Rasyonelleşen konuta; temizlik, sağlık ve düzen getirmek amaçlı, ev işleri Taylorizmin geliştirdiği modeller doğrultusunda bilimselleşir. Ev işlerini kolaylaştıran pek çok yeni endüstriyel ürün, elektrikli araç, gereç ve donatı bu dönemde sosyal yaşantıdaki yerini alır. Her daire elektrik, gaz, akan su, doğal gün ışığı ve havalandırma gibi temel standartları sağlayacak şekilde düzenlenir. Modernitenin hijyen ve verimlilik ilkeleri doğrultusunda tasarlanan ev, işçi sınıfının asgari yaşam koşullarının sağlamak adına; mutfak, banyo, oturma odası, yatak odası gibi belirli bölümlere ayrılarak ev içi mekânsal örgütlenme sağlanır. Bu dönemde, Ernst May, Anton Brenner, Ernst Lichtblau, Josef Frank, Walter Sobotka, Carl Witzman, Walter Gropius, Le Corbusier, Ellen Grey, Antonin Heythum, Hannes Meyer gibi modernist tasarımcılar tarafından ev içi mekânsal örgütlenme içerisinde kullanılmak üzere işlevselliğin ön planda olduğu pek çok modern mobilya tipi üretilir. Böylelikle ideal konut araştırmaları Amerika'dan Avrupa'ya yayılarak ev nesnelleşen bir dünyanın nesnelerinden birisi halinde mekanikleşen üretim döngüsü içerisindeki yerini alır (Talu, 2012: 76-87).

İdeal konut araştırmalarının görselleri reklam, sergi ve fuarlar aracılığıyla dolaşıma girerken, ev giderek çevresi ile ilişkisini koparmakta, bulunduğu coğrafyadan bağımsız bir teşhir ürünü halini almaktadır. Evin yazılı ve sözlü medyada bu denli yer alması onun yalnızca bir arzu imgesine dönüşmesine neden olmakla kalmaz, evin aynı zamanda marketten kolayca alınabilecek bir metaya dönüşümünü sağlar. Colomina'ya göre modernist mimarlar evin nesnelleşmesini bir adım öteye götürür: *“Ev artık bir ihtiyacı karşılamamanın ötesinde, modernliğe dair bireysellik, özgürlük, köksüzlük, şeffaflık*

gibi fikirlerin sergileneyeceği bir arzu nesnesine, sloganların atılacağı verimli bir deney ve oyun alanına dönüşür” (Talu, 2012: 89).

Ev modernite tarafından idealize edilip, farklı mecralarda teşhir edildikçe hayali kurulan ancak asla ulaşılamayan bir arzu nesnesi halini alır. Arzu imgelerinin bu denetimsiz dolaşımında, özneliliğini yitirmiş olan öznenin yeniden özne olabilmesi, birer metaya dönüşmüş arzu nesnelerinin satın alınması yoluyla olacaktır yanılgısı, evi ve gündelik yaşam nesnelerini satın alınsa dahi sahip olunamayacağı bir konuma sürükler. Nilüfer Talu’ya göre:

“Gündelik hayat nesnelerinin arzulanışına (en azından satın alma sürecinde geçici de olsa) büyülenme ve memnuniyet duyguları, ardından da tatmin olamamaktan kaynaklanan hayal kırıklıkları eşlik ederken, evin tatmin edilemeyen arzulanışına yer kavramı ile ilişkili, zihinsel evsizlik, nostalji, melankoli gibi duygusal durumlar eşlik eder. Nesnelere anlam yükleme kaygısı ya da değişime ve ‘yeni’ye yönelik arzuların doğrulanmaz boyutu, endüstriyel üretim nesnelerinin, satın alınsalar bile, sahiplenilmelerini zaten engellemektedir. Modern dünyadaki nesnelleşmenin, yerden kopuşun, yabancılaşmanın, zihinsel evsizliğin metaforu oluşu, bir nesne olarak evin sahiplenilmesini hepten imkansız ve anlamsız kılar” (Talu N., 2012: 110).

Evi imgesi özelinde özümsetmek onu ulaşılabilir kılma isteğinden ileri gelmektedir. Modernite ile birlikte gerçeklikten duyulan hoşnutsuzluk yerini, yeniden üretim aracılığıyla daha arzulanabilir bir gerçekliğe bırakmayı amaçlar. Modern mimari yeniden üretimle evi ulaşılamaz konumundan ayırıştırarak bir anlamda yeni bir yakınlık mesafesi tanımlamak çabasıdadır. Evin imgesiyle aşılma istenen bu mesafe, aslında onu inşa ve iskân etme gerçeğinden uzaklaştırarak bir hayal ürününe dönüştürür.

Fotoğrafın mekân temsili onu deneyimlenebilir bir mekân kavrayışından uzakta tutar. Sitte için fotoğraf yerin hiçbir yere dönüşümünü sağlayan gerçekdışı bir görüntü sunar (Colomina, 2011:51). Bu haliyle de yerler kolayca birer tüketim nesnesine dönüşerek, gerçek bağlamından koparılmış, yer olma özelliklerinden yoksun, parçalanmış görüntüler halinde akışkan bir zamanın içerisinde yüzen görüntü adalarına dönüşürler. Susan Sontag’a göre: *“Fotoğraflanmış görüntüler -yazılmış olanlardan ya da el ürünü görsel bildirimlerden farklı olarak- dünya hakkında birer bildirim değil, daha ziyade dünyanın parçaları, herkesin yapabileceği ya da edinebileceği gerçek minyatürleridir” (Colomina, 2011:47).*

Görme merkezli bir tasarım anlayışının temsilcisi Le Corbusier'in mimari fotoğraflarının ya da çizimlerinin çoğu bilinçli olarak insansızlaştırılmış gibidir. Bu insansızlaşmış mekandaki yaşantıya dair izler ev içerisine konumlandırılmış nesneler aracılığıyla verilmek istenir. Evi “*ikamet etmek için bir makine*” olarak tanımlayan Le Corbusier'de ev, kusursuz boş bir nesneye dönüşmüştür. Beyaz duvarları ve metrik çözümlemeleri ile temizlik, saflık ve yalınlık iddiasındaki ev, sakinleri için değil ancak izleyicileri için, kir, pas ve karmaşadan arındırılmış; insan yaşantısına dair tüm duyuşsal pürüzlerin geri planda kaldığı rasyonel bir görüntü sunmaktadır. Le Corbusier'in aksine Loos tasarladığı mekanların sakinlerinin “*Tıpkı monet tablosu olan birinin aynı tabloyu Kastan'da görünce tanıyamayacağı gibi*” (Colomina,2011:50) kendi evlerini fotoğraflardan tanıyamayacağını ileri sürer. Viyanadaki balmumu müzesindeki bir panoptikonun adı olan Kastan Loos'a göre:

“... hiçbir yer'dir. Hayali bir mekanın yeniden üretilmiş halidir. İşte bu yüzden Monet tablosu olan biri onu orada tanıyamaz: Çünkü sahip olduğu Monet onun için bir nesne olarak, bir şey olarak vardır, bu nesne hakkında bir fikir olarak değil. Nesneyi, daima nesnenin bir parçası olmuş olan yerinden ayırmak, bir soyutlama sürecini beraberinde getirir; o süreçte nesne halesini yitirir, tanınabilir olmaktan çıkar” (Colomina, 2011:50-51).

Dokunma duyusunu tüm duyulardan üstün bir değer atfeden Loos için mimari deneyimde fotoğraf tözden yoksun olmak demektir. Loos oda içerisinde dolaşan birinin çevrelendiği mekan ve nesnelerle tözsel olarak ilişkilinmesini hedefler. Ona göre bu iki farklı deneyim alanı farklı iki dili konuşan insanlar gibi birbirlerine tercüme edilmeyi beklerler. “*Ne çizim de ne de fotoğraf mimariyi yeterli biçimde tercüme edebilir. ..Çizim ile mimari birbirine indirgenmeyecek iki sistemdir*” (Colomina, 2011:64-65).

İçeriden dışarıya açılan hissedilebilir bir mimarinin temsilcisi Loos için; ev dışarıya hiçbir şey söylemek zorunda değildir, ancak mahrem varlığını tüm zenginliğiyle içeride kurgulamak durumundadır. Modern bireyin mahrem ve kamusal varlığı arasındaki ayrım onu bir tür şizofreniye sürüklerken, evin duvarları bu iki varlık alanı arasında ince bir zar görevi görür. Duvarın kamuya açık tarafı ile mahremiyete açılan tarafı birbirinden farklı lisanları konuşan ve birbirine tercüme edilemeyen iki farklı dil gibidir. Ev; içe dönük karakteri, stratejik sessizliği ve iletişime kapalılığı ile içerinin mahremiyetini korur.

Gündeliğin ritmi kentin labirentlerinde sonsuz izlekler kurgularken, günün sonunda varılacak güvenli sığınak ev uzamıdır. Evin dışı kapalı sükuneti, ailevi mikrokozmosun uzam içerisinde kök salmasına izin verir. Çocuklu, gençlik ya da yaşlılık fazlalarının tüm önemli önemsiz jestleri bu güvenli evrende depolanır, çoğalır ve büyür. Kimi zamansa bu güvenli ve dışı kapalı evren, davetsiz bir misafirin varlığında, içerisinde barındırdığı tüm saklı gizleri patavatsızca açığa çıkarır. Michel de Certeau bu davetsiz gözün varlığında açığa çıkan hayat anlatısının izlerini şu şekilde betimler:

“Her şey, kovma ve yeğleme oyunu, mobilyaların düzenlenmesi, malzeme seçimi, biçimler ve renkler gamı, ışık kaynakları, bir aynanın yansıması, açık bir kitap, yerde sürünen bir gazete, bir raket, küllükler, düzen ve dağınıklık, görünen ve görünmeyen, uyum ve uyumsuzluklar, sadelik ya da şıklık, özen ya da özensizlik, uzlaşımın hakimiyeti, egzotik dokunuşlar ve dahası ne kadar küçücük olursa olsun kullanılabilir uzama düzenleme günlük işlevleri (yemek, tuvalet, karşılama, görüşme, çalışma, eğlence, dinlenme) oraya yayma biçimi sahibi henüz en ufak bir söz söylememişken ‘bir hayat anlatısı’ oluşturur. Dikkatli bakış orada dağınık olarak bir ‘aile romanının’ kırıntılarını, kendisine dair belli bir görünüm vermesi amaçlanan bir sahneye koymanın izini ve ayrıca daha kişisel bir yaşama ve düşüleme biçiminin istemsiz itirafını keşfeder. Bu özel yerde kaybolmuş zamandan, asla geri dönmeyecek olan zamandan ve ayrıca bir gün belki gelecek olan zamandan bahseden gizli bir parfüm gibi dalgalanır” (De Certeau, 2009:176).

Mimari, fikirler aleminin saflığında var olan bir kavram olmanın ötesine geçerek içerisinde ikamet eden öznelere hayallerine, düşlerine, gizlerine, öykülerine ve izlerine hatta onlarla ilişkilenebilecek nesnelerin varlığına yer açmak durumundadır. Mekânın sakinleri, mimarın düşlediği kapalı, bütünsel, sabit mimarının içinde bir yarılma yaratarak onun bozulmasına neden olur. Ev; dışı kapalı, bütünsel ve tamamlanmış kabuğunu sakinlerine açma bir anlamda kırma mecburiyetindedir.

Nostalji ve kişisel tarih yüklü yapısıyla hassas bir varlık olarak ev Bachelard'a göre; içerisinde düş göreni korur, ev huzur içinde düş görmemize olanak tanır (Bachelard, 2008: 41). Bu haliyle ev; dünyadaki ilksel varlığımıza yer açan fiziksel bir çatı olmanın ötesinde içerisinde düşsel değerleri barındıran ilk evrenimizdir. Bu ilksel kabuk, dünyanın bir köşesinde kök salmamıza izin verirken; varlık bulduğu bu ilk barınakta anı ve imgelemlerle örülü bir düş gücü çalıştırmaya başlar. Düşe dalma kendi varlık alanımızı yeniden bir değerlendirmeye tabi tutmamıza imkân tanırken, içinde yaşadığımız eski konutlar gün yüzüne çıkar ve bizi doğumumuzun gerçekleştiği o ilk eve, kökenimize geri götürürler. Doğumumuzun gerçekleştiği bu ev aynı zamanda içerisinde oturlan bir evdir.

Yani geceye ait jestlerin mahremiyet değerleri ve gündeliğin vuku bulduğu kamusal jestler aynı geometrik yapı içerisinde bir araya gelirler.

Bellekle ilişkilenen depolama alanı mahzen ve düş gücünü yükselten tavan arası ile birlikte ev tıpkı insan bedeni gibi aşağıdan yukarıya uzanan dikey bir varlık gösterir. Ancak anı ve yaşanmışlıkların devreye girmesi ile insansı bu dikey varlık basit bir geometrik uzam olmanın ötesine taşınır. Canlı bir varlık olarak ev, kişisel tarihimizin başlangıç noktasına tanıklık ederken ruhun bir mekâna yerleşmesine izin verir. Ussal bir çözümlemenin uzağında gerçek ve gerçekdışının birlikte çalıştığı imgelemi harekete geçirir. Düşler belirsiz bir geçmişin izlerini aramaya koyulduğunda bulduğumuz yer akışkan anıların bir araya getirdiği düşlemimizi şaşırtan başka bir yerdir. Çocukluğumuzun o ilk evi geçmişin akışında yitip gitmiş gibidir. Varlığın yitirilmiş bir mekanla garip bir birleşimini aktaran Rilke çocukluğunun o garip konutunu daha sonra hiç görmediğinden bahseder:

“Çocuk olarak geliştirdiğim anılarda yeniden bulduğumda bir yapı değil artık o ev; tümüyle erimiş, içime dağılmış: Şurada bir oda, orada başka bir oda, buradaysa o iki odayı birbirine bağlamayan içimde ayrı bir parça olarak kalmış bir koridor. İçimdekiler böyle dağılmış işte; odalar, törendeymiş gibi ağır ağır inen merdivenler, burula burula yükselen merdiven boşluklarında insanın karanlıkta, kanın damarlarda ilerlediği gibi ilerlediği daha başka merdivenler” (Bachelard,, 2008:102).

Evin kendi kurgusunda bir iç dünya yaratması kadar verdiği iç sıkıntısı onu güvenli bir liman olmanın ötesine taşıyarak artık sığınamayacak bir kabuk formuna bürünmesine neden olur. Günü gelince ev keşfedilecek bir uzam olmanın ya da sınıllanacak bir kabuk olmanın ötesine taşınır, bir anlamda sakini olan kişinin kendi kabuğunu kıramamasının da bir iç engelidir artık. Nurdan Gürbilek *“Ev Ödevi”* adlı denemesinde, evin mutluluk imgelerimiz kadar kurtulmak istediğimiz korkularımızın da kaynağı olduğuna vurgu yapar. Bu nedenle yazar, evin imgeleme örülü arka bahçesine bakmayı tercih eder (Gürbilek, 2016).

Hale Tenger’in *“Sandık Odası”* (1997) isimli enstalasyonu Nurdan Gürbilek’in *“Ev Ödevi”* denemesindeki hatırlatmasına benzer bir şekilde, günü gelince terk edilmiş olan aile evinin galeri mekânında yeniden kurulumunu kapsar. Sanatçının San Antonio ArtPace’te geçirdiği iki aylık konuk sanatçı programı çerçevesinde üretmiş olduğu eser, 2015 yılında Salt Galata’da gerçekleştirilen *“Nerden Geldik Buraya?”* isimli sergisi

kapsamında yeniden sergilenmiştir. 1980’li yılların kültürel ve siyasi atmosferi içerisinde ev yaşantısının iç dinamiklerine odaklanan çalışma, dönemin bir portresini çizdiği kadar sanatçının öznel yaşamına dokunan otobiyografik unsurlar içerir. Bu dönemlerde ev belki sığınılacak bir kabuktur ancak Tenger’in deyimiyle; bahçende huzur yoksa aslında ev ortamında da yoktur (Antmen, 2007: 87).

Sanatçının İzmir’deki aile evinin bir tür rekonstrüksiyonu olan çalışmada tıpkı aile evinde olduğu gibi radyodan sesler yükselmektedir. 1980 darbesiyle ilgili yayınlanan haberlerden sonra maç kaydına geçilmesi bir anlamda dışarının sesini içeriye taşımakta böylelikle kamusal ve özel alan arasındaki sınır giderek muğlaklaşmaktadır. Bachelard’ın belleğin bir tür sandık odası olduğu düşüncesini hatırlatır şekilde evin en renkli belki de en yoğun kısmı düzenleme içerisindeki sandık odasıdır. Düzenlemedeki ışıklandırmadan anlaşıldığı üzere döneminin tasarruf politikalarından etkilenen aile, ışıkları ölçülü bir şekilde kullanmakta, başka bir lambaya gerek duyulmadıkça evi floresan lamba ile aydınlatmaktadır. Yemek masası tıpkı sanatçının İzmir’deki aile evinde olduğu gibi koridorda yer almakta, dönem koşulları gereğince perdeler ve kapılar sıkı sıkı kapatılmaktadır. Her şeyin yerli yerinde olması ve oluşturulmaya çalışılan düzen ile ev içinde zoraki de olsa bir iç huzur sağlanmış olur.

Sanatçının oluşturduğu gerçek yaşam tablosunun içine sızan izleyici hikâyesinin içerisinde kendi kişisel anlatısını üretir. Tanıdık ve aşina gelen bu mekân kurgusu içerisinde gezinmek kolektif ve bireysel hafızayı tetikleyerek yeni öykülerin oluşmasını da olanaklı kılmaktadır. Enstalasyon içerisinde gezinen seyirci bir anlamda davetsiz bir misafire dönüşerek sanatçının kontrol edemediği bir oyuncu halini alır. Hale Tenger’in enstalasyonlarında davet edilmediğimiz bir yere girmenin verdiği çekici his aslında sanatçının “içerideki yabancı” konumu ile ilgilidir. Sanatçının kendisi de “içerideki yabancı” olarak uygarlık, kültürel evrim ya da modernleşme gibi meselelere karşı yabancı bir bakış üretir (Antmen, 2007: 122).



Resim 52-53-54-55: Hale Tenger, “*Sandık Odası*”, 1997, İnşa edilerek kurulmuş üç oda, mobilya, radyo, ev eşyası, lamba, kitap, giysi, diğer tekstil ürünleri gibi bulunmuş objeler ve ses, değişken ölçüler. (<http://www.sanatatak.com/view/hic-gitmedik-ki>, 15 Temmuz 2021)

Evin kentle kurduğu ilişki kamusal varlığına işaret ederken, öznel deneyimlerle örülü yapısı onu varoluşumuzun kimliksel bir uzantısı haline getirir. Aidiyetin anonimleştiği boş evlere bakıldığında ise evin, tarihsel dönemler arasında dolaşımda olan, çoğul bir kimlik sergilediği gözlemlenir. Evin ilk sahiplerinin dahi hayaletlerinin dolaştığı bu mekân kurgusu, her yeni yaşamsallıkta eklektik bir varlık alanına doğru evrilir. İstanbul Tarlabası’nda yer alan çoğu boş ev, bu çoğul kimliğin sessizleştiği gizli bir tanık gibi, kenti sakin bir gözle izlemektedir. Katanya, Riga, Cape Town ve Odessa gibi şehirlerin ardından beşinci bölümü İstanbul’da gerçekleştirilen Gian Maria Tosatti’nin “Kalbim Ayna Gibi Boş” isimli sergisi, Tarlabası’nda yer alan bu boş evlerden birisine odaklanır. İstanbul’daki azınlıklardan olan Rum ve Ermeni halkının inşa ettiği bu evler, 6-7 Eylül 1955 olayları ile başlayan Kıbrıs meselesine kadar uzanan süreçte sahiplerince

terk edilmek zorunda kalınmış, zamanla yeni göç ve iskân meselelerine tanık olmuşlardır. İstanbul’da giderek azalan Rum nüfusun bir zamanlar yaşam alanı olan mahalle, zamanla güneydoğudan gelen göçmenler, siyahiler, LGBT’li bireyler gibi grupların yaşadığı bir yer haline gelmiştir. Mahalleyi çevreleyen yenileme ve soylulaştırma hareketleri günümüzde bu grupları da buradan göçe zorlamakta, Tarlabası giderek hayaletimsi bir kimliğe bürünmektedir.

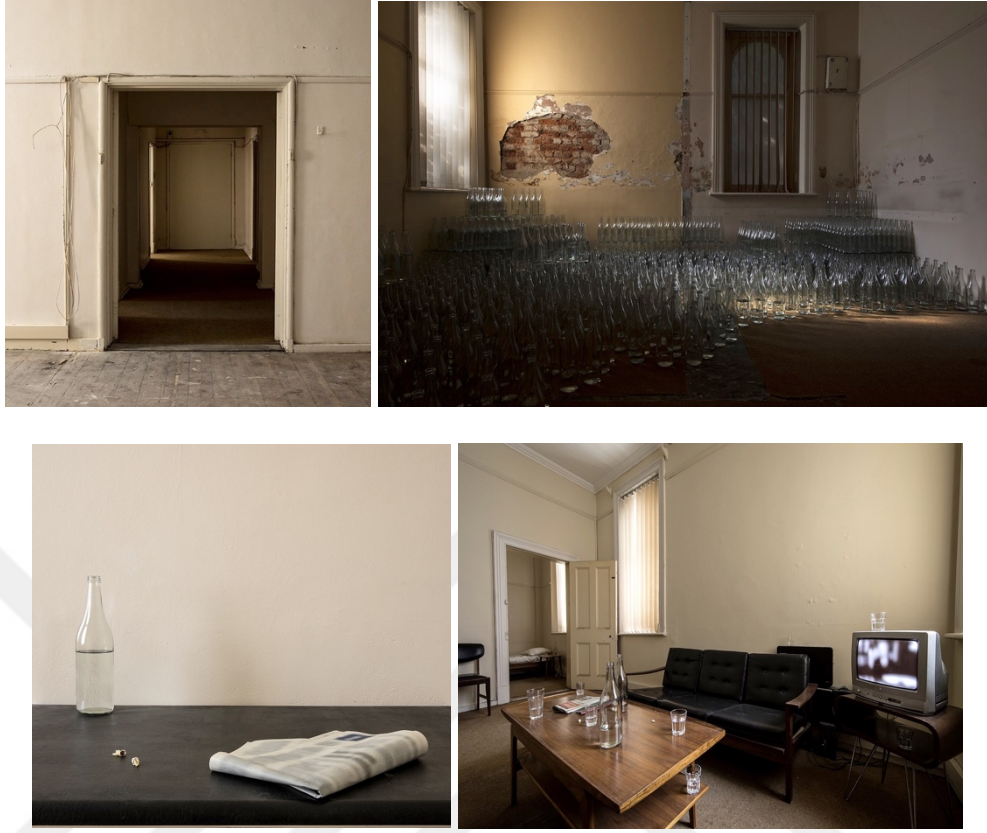


Resim 56-57-58-59: Gian Maria Tosatti, “*Kalbim Ayna Gibi Boş*”, 2021, İstanbul Bölümü, Tarlabası, (<https://sanatkritik.com/soylesi/gian-maria-tosatti-her-ulkenin-her-sehrin-kendi-kimligi-var-bu-calismada-onemli-olan-sey-ise-baglantilar/>, 12 Temmuz, 2021).

Gian Maria Tosatti’nin enstalasyonu, “*Art Nouveau*” tarzında üretilmiş bir bina içerisine konumlanmaktadır. Mahalledeki hayaletimsi atmosfer evin yarattığı boşluk ve yıkım hisleriyle birleşerek sessizin anlatısını ifadelendirmektedir. Bina içerisinde yaşayan tek kişi işitme engelli bir kızıdır. Kızın ve evin sessiz varlığına karşılık, çatlamış pencerelerden ve duvar oyuklarından içeri şehrin gürültüsü dolmaktadır. Eski bir gramofondan gelen müzik, koltuğun üzerine atılmış örtü, etrafa bırakılmış kitaplar, boş

şarap kadehleri dışarıda dönüp duran dünyaya karşılık evin içinde zamanın durduğu bir aralık kurgular. Pencereden dışarı baktığınızda akıp giden şehrin telaşı burada kaybolmuş gibidir (Özer, 2021). İzleyicilerin yirmi dakikalık süre ile tek tek sergi alanına alınması, bilindik sergileme pratiklerinin kalabalık süreçlerinin uzağında öznel bir deneyim alanı sağlar. Yirmi dakikalık deneyim süreci boyunca sanki evin biraz daha köhneleştiğine tanık oluruz. Terk edilmiş bu yapıda her geçen zaman diliminde, duvar sıvası biraz daha dökülmekte, camlarda yeni bir çatlak daha oluşmaktadır.

Serginin orijinal ismi sanatçının belirlediği politik tutum nedeniyle “מִין הָאָרֶץ” “איז ליידיק ווי אַ שפּיגל”, “*yiddish*” dilinde yazılırken, çevirisi bulunduğu coğrafyanın diline göre farklılaşır. Louis Ferdinand Céline’in roman üçlemesinden ilham alan proje, sanatçının Avrupa’daki birbirinden farklı yapıları ortak bir freskte bütünleştirme çabası olarak yorumlanabilir. Avrupa bugün farklı kültürlerin birbirleriyle barışık bir şekilde yaşadığı bir resim gibi görünse de; 40 yıldır süren Kıbrıs savaşı, Ukrayna, son zamanlarda onlara eklenen Gürcistan, etnik çatışmalar olarak Türkiye, İsrail- Filistin hattı veya yıkım militerleri olarak “The Jungle of Calais, Fransa, bu konfederasyonun ne denli bütüncül bir tasvir sunamadığının bir göstergesidir. Bu bağlamda tüm Avrupa’yı bir deneyim alanı olarak kurgulayan proje, çatışmalar eşliğinde oluşan yer değişimlerini görünür kılarak sunulan gerçeğin ötesine geçmeyi hedeflemektedir. Çalışma, Avrupa’da yaşanan demokrasi krizinin de bir göstergesi niteliğinde farklı şehirlere yerleşerek, bir görsel romana dönüşür (Tosatti,2018). Projeye eklenen her şehir, bu görsel romanın alt bölümlerinden birini kendi kent kurgusu içerisinde oluşturmaktadır. Ev burada imge olmanın ötesine taşınarak, gündeliğin ve siyasallığın üretildiği bir mekân formuna dönüşür. Bulunduğu coğrafyanın kültürel kodları ev içinde nasıl bir yaşamsallık kurgulamaktadır, bu kurgunun görsel bileşenleri neler olabilir, görsellik evin dramatik yapısını ya da eve dair hikâyeyi anlatmada ne kadar yeterlidir gibi sorular eşliğinde izlenen sergi, bir anlamda görsel dilin okunabilir olanın içine sızmasını sağlar.



Resim 60-61-62-63: Gian Maria Tosatti, “*Kalbim Ayna Gibi Boş*”, 2019, Cape Town Bölümü (http://www.tosatti.org/Kaapstad_episode.html, 12 Temmuz 2021)

Mekân türleri içerisinde en mahrem alanı kendi içerisinde kurgulayan ev boşaltılmaya, anılardan, duygulardan ya da hayallerden arındırılarak düşünmeye direnir. Dolayısıyla boş ev, bir muammaya dönüşerek, içinde yaşayanlardan, eşyalardan, böceklerden ya da tozdan bağımsız bir varlık alanı sunmakta zorlanır. “*Zihin ve ruhun evi olarak beden; varlığın evi olarak dil; bütün canlıların evi olarak yeryüzü; falancanın evi olarak aile. ‘Boş Ev’ birçok metaforik okumayı birden davet eder; yalnızlığa, yüceye, anlam yitimine ya da bütünüyle gözden kaybolmaya gönderme yapar*” (Berkmen, 2018, 13). “*İçinde, üstünde hiç kimse veya hiçbir şey bulunmayan, dolu karşıtı, anlamsız, bir işe yaramayan, yararsız*” (TDK sözlük) anlamlarındaki boş sözcüğü ev ile birlikte düşünüldüğünde Perec’in “*Mekân Feşmekan*”daki okumasına benzer işlevsiz bir mekân yaratma düşüne yaklaşırız. Varlık karşıtı olamadan hiçlik, dolu karşıtı olmadan boşluk tek başına nasıl tasavvur edilebilir? Dil anlatı, tasvir ve işlev ile örülü iken boş bir mekânın anlatısı bizi nasıl bir metne ulaştırmaktadır? Can AYTEKİN’in “*Boş Ev*” serisi evi

kendi kalabalığından arındırarak bu sesiz metne ulaşma çabasıdadır. Eda Berkmen’e göre: “*Boş Ev, hiçbir dekoratif ya da mimari üslubu benimsemez. Belli bir drama ve mizah ambiyans taşımaz. ‘Boş Ev’ serisindeki yapıtlar tanımlamaz, yüceltmez ya da eleştirmez. Bunun yerine farklı görme biçimlerini tek bir bakışta birleştirirler*” (Berkmen, 2018, 14). Sanatçısının deyimiyle bütün bu resimler boştur ve boşluklarıyla bizi mümkün olan tüm evlere ulaştırırlar.



Resim 64-65: Can Aytekin, “*Boş Ev*” sergisinden, 2018, Arter, İstanbul
(<https://www.unlimitedrag.com/post/can-aytekin-ve-mumkun-olan-tum-evler>, 14 Temmuz 2021)

Sanatçı seride dedesi tarafından tasarlanmış ve inşa edilmiş evlerinin bir maketini tasarlar. “*Tapınak Resimleri*” serisinde kutsal yapıları yıkıp hayali olarak yeniden inşa etmesi gibi dedesinin İstinye’deki evini de yıkarak hayalinde kalan kısmıyla yeniden oluşturur. Katlanmış mukavva ve kağıtlardan oluşan resimlerde ise hiçbir leke, çizim ya da işarete yer vermez. Evin duvarları, koridoru ya da köşeleri kâğıdın katlandığı yerden kendini belli eder. Katlama ile kâğıt iki boyutlu temsil alanının ötesine taşınarak kendi içinde gizli mekân bir kurgusu sunar. Sanatçının resimlerindeki boyut, renk ve kompozisyon görsel bir kurgu sunduğu kadar fiziksel deneyime de izin verir. Sanatçı, Pallasmaa’nın çevrel görme önerisine katılarak, özneyi dünyaya karşıdan bakan bir çift göz olarak tasavvur etmez. Can Aytekin’in resim ve heykellerinde özne, onu çevreleyen dünyanın bir parçası haline gelmektedir (Berkmen, 2018: 19). Uzayıp giden koridorlar, birbirine eklenip ayrılan merdivenler, içeriye mi dışarıya mı ait olduğu anlaşılmayan

duvar kesitleri evin tanımlı alanını genişleterek, izleyeni labirentvari bir ortamda dolaşıma sokmaktadır. Bu haliyle de gözün kurduğu oyun kendi içerisinde farklılaşarak, algıda odaktan kaçışın mümkün kılındığı bir dağılım alanı yaratılmış olmaktadır.



Resim 66: Can Aytekin, “Boş Ev” sergisinden, 2018, Arter, İstanbul
(<https://www.unlimitedrag.com/post/can-aytekin-ve-mumkun-olan-tum-evler>, 14 Temmuz 2021)

3.6. İçerisi ve Dışarısı Arasında Bir Eşik: Pencere

Mekânı bakışa açan ve kapatan yapısıyla pencereler iç-dış karşıtlığında bir geçiş alanı kurgularlar. Burada mutlak bir iç ya da dış karşıtlığından söz etmek olası değilken pencerenin önü ya da ardı, kamusal ve özel alanın sahnelendiği iki farklı mekân dinamiğiyle karşımıza çıkar. Günümüz pencere kullanımları, havalandırma ve ışık ihtiyaçlarının ötesine taşınarak, seyre izin veren bakı noktalarına dönüşmüşlerdir. Bu da pencerenin ilksel işlevlerinden farklılaşarak yeni kullanım değerleri yüklenmesine neden olmuştur (Sayar, 2016: 46).

Modernitenin mimari üretim pratiklerinde yarattığı kırılma, gözün egemenliğindeki mekân deneyiminin ağırlık kazanmasını sağlarken, pencerenin işlevi giderek önem kazanmaktadır. Aydınlanma sonrasında evcilleştirilen doğa insan tarafından kontrol edilebilir bir yapıya bürünür. Dışarısı ve doğaya dair bileşenler insan

için artık korkulacak unsurlar değil, kolayca üstesinden gelinecek mekanizmalardır. Pencere giderek genişleyen kadrajıyla görüş sağlamanın ötesine geçerek öznenin bakışına izin vermekte, böylelikle doğa seyirlik bir nesneye dönüşmektedir.

Le Corbusier'e göre evin ilksel tanımı; *"...soğuğa, sıcağa ve dışarıdan gözlenmeye karşı koruma sağlayan bir barınak, bir kapalı mekandır"* (Colomina, 2011:7). Tüm diğer fonksiyonların yanı sıra Le Corbusier için pencere, evin en kısıtlanmış organı olarak, görme işlevini üstlenir. Pencerenin en önemli özelliği: *"evin dışındaki tehditkâr dünyayı güven telkin edici bir resme dönüştürme yeteneğidir"* (Colomina, 2011: 7). Pencereyi bir resim gibi kurgulayan Le Corbusier için, pencere dış dünyanın görüntüsünü içeridekiler tarafından izlenebilecek bir resme dönüştürürken; içeriğinin görüntüsünü de dışarıya sunar.

Le Corbusier'in aksine Loos'un mimari tasarımlarında görmeye diğer duyulardan ayrıcalıklı bir konum atfedilmez. Loos mimarisinde, içeriden dışarıyı gözetleyen bir göz yerine iç mekânda kendi varlık alanını kurgulayan bir gözle karşılaşırız. Bu nedenle pencere dış mekânın manzarasını yansıtmak yerine yalnızca bir ışık kaynağı olarak işlevlendirilir. Çoğu zaman buzlu cam kullanılan pencereler genellikle perdeyle çevrelenmiştir. Loos'un ev tasarımlarında kamusal ve özel alan, dişil ya da eril mekân temsilleri; ev içerisindeki mekânsal bölmeler, bu bölmelerin mekân tasarımları veya seçilen mobilyalar aracılığıyla verilir.

Loos evin bir sanat eseri gibi algılanmasına karşı çıkar. Evi, bir resmin izleyene kendini bir nesne olarak sunuşunun uzağında; içinde dolaşıma izin veren mekân kurgusuyla bir tiyatro sahnesine benzetir. Loos mimarisi iç ve dış arasındaki ilişkiyi karmaşıktırarak evin nesne konumundan uzaklaşmasını sağlar. Evi içinde yaşayanların doğum, yaşam ve ölümüne sahne olan gündeliğin teatral bir mekânı olarak tasarlar. Mekânın zihinsel olarak inşasına karşılık bedensel deneyimlemeyi öne çıkarak Loos mimarlığı için mimari bir örtme biçimidir. Bu haliyle de oidipus öncesi mekâna işaret eder. Analitik mesafe öncesi mekân; beden için giysi ve örtünme ne ise içinde yaşayanlarına bu örtünmeyi sağlar. José Quetglas, iç mekânın bedeni bu denli sarmasını, bir haz, bir rahim mimarisi olarak tanımlar (Colomina, 2011: 264-265).



Resim 67-68: “Adolf Loos’un dairesi” - “Lina Loos’un yatak odası”

(<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/02/Adolf-loos-wohnung-apartment.jpg>, 16 Temmuz 2021) – (<https://www.metalocus.es/en/news/josef-hoffmann-vs-adolf-loos-ways-modernism-two-architects-two-visions>, 16 Temmuz 2021)

Loos’un inşa ettiği teatral mekânın öznesi bir tiyatro oyuncusuna benzerken, Le Corbusier’in öznesi bir sinema oyuncusudur. Loos evin öznesinin bakışlarını içe döndürmek ve burada bir gezintiye çıkarmak isterken; Le Corbusier’in öznesinin bakışları evin merkezinden uzaklaşarak, onu çevreleyen manzaraya sabitlenir. Le Corbusier mimarisiyle birlikte bakış içe dönük tavrından uzaklaşarak dış dünyaya hâkim olma istencindeki bir bakışa dönüşmüştür. Hatta Le Corbusier’in çoğu eskizinde özne, ondan bağımsız dikizci bir gözün bakışı yönlendirmesiyle ikincil bir konumda kalarak, bir aksesuara indirgenmiştir.

Le Corbusier tasarımlarında Loos’un aksine tüm duyuların içinde görmeyi merkeze alan bir yaklaşım söz konusudur. Evi bir fotoğraf çekme düzeneği olarak kurgular. Ev yatay pencereleriyle dikey formuna göre çok daha geniş bir diyafram aralığı sunarak en iyi fotoğrafı bize sunacak olandır. Yatay pencerenin dikey pencereye göre daha iyi ışık aldığı üzerine bir tartışma girdiği Perret’ye göre; “*‘pencere insandır, dik durur’, ama Le Corbusier’de Perret’in dikey penceresinin ardında dik duran insanın yerini fotoğraf makinesi almıştır. Manzara havada yüzer; ‘zeminle bağlantısı yoktur’, fotoğraf makinesinin arkasındaki adamla bağlantısı yoktur (‘kişisel gözlemlerin’ yerini, fotoğrafçının analitik çizelgesi almıştır)*” (Colomina, 2011: 306-311). Le Corbusier ev ve fotoğraf makinası arasındaki ilişkilendirmesini biraz daha genişleterek, ikamet etmenin fotoğrafta ikamet etmek olarak başladığını öne sürer. Le Corbusier mimarisinde, dışarısı

ve içerisi arasındaki karşıtlık ortadan kalkmıştır. Dışarıyı içerisidir. Mimari zihinde başlamaktadır. Araziye yerleşen zihin bakışını ona çevirerek manzaranın içerisinde değil önünde evi kurgular. Bu haliyle de Le Corbusier için ikamet etmek, görme duyusunda başlar.



Resim 69-70-71-72: Le Corbusier, “*Savoye Villası*”, Poissy, 1929
(<https://www.archdaily.com/84524/ad-classics-villa-savoye-le-corbusier>, 16 Temmuz 2021)

Mimarlık tarihinin “*bir pencere müdahalesi*” (Sayar, 2016: 47) olduğunu söyleyen Le Corbusier’i haklı çıkaracak şekilde pencereler zamanla varlık alanlarını genişletirler. İçerisi ve dışarıyı arasındaki karşıtlığı eriterek ara bölgeler oluşturan pencere düzlemi, modernizmin şeffaflık ilkesiyle de örtüşür. Tıpkı Einstein’ın teorilerinin kübist bir resme yansımaları gibi mekânın içi ve dışı aynı anda görülebilmekte bu da deneyimleyicisine radikal bir bütünlük sunmaktadır. Basamakların nasıl hissedildiğini

anlamak isteyen bina sakini onları deneyimlemeli, kapının ardında ne olduğunu görmek için geçişe izin vermelidir. Modern mimarının hayal ettiği şey tam olarak da budur. Modern mekânın önemli bir özelliği, eski örneklerinden farklı olarak, kullanıcıya hareket özgürlüğü sunmasıdır. Bu nedenle mimari insan hareketlerini tasarlayarak, kısıtlamalara yer vermeden insanın mekân içerisinde özgürce dolaşımını sağlamak ister. Modern yapı teknolojisinde kullanılan çelik iskeletler, cam duvarlar, elektrikle aydınlanma gibi unsurlar bu yeni özgür hareketi olanaklı kılmaktadırlar (Sennett, 2013: 129-131).

Ancak modernitenin önerdiği mimarlık anlayışı antisosyal bir toplumsallık üretir. İçerinin kapalılığı ve mahremiyeti artık önemini yitirmiştir. Pencerelemin mimari düzlem içerisindeki varlık oranı arttıkça dışarısı üzerindeki hakimiyetini arttıran birey, sanıldığıının aksine iç mekandaki güvenli ortamını kaybetmiştir. Dışarısını bir manzara resmine dönüştüren pencereler, içerisini de seyirlik bir nesne durumuna getirerek birey üzerinde yabancılaşma hissinin arttırmıştır. Michael Pollan’a göre:

“Uygulamada cam mimari beklenmedik ve pek de hoş olmayan ironilerle doluydu. [.....] düz cam kuramsal olarak öngörülemez olacak şekilde sinir bozucuydu. İnsan kendini camdan yapılmış bir duvarın arkasında teşhir edilmiş ve savunmasız hissediyordu. Bazıları bunun insanların zamanla üzerlerinden atacağı, eskiden kalma burjuva bir duygu olduğunu ve ahlaki teşhirciliğin eninde sonunda tutacağını iddia ediyordu. Ama başka bir sorun daha vardı. Düz cam, ardındaki insanları birbirine bağlamak yerine bunun tam tersini yapıyor, yabancılaşma duygusu uyandırıyor. Cam duvar beklenmedik bir şekilde, insanı diğer tarafındaki dünyadan, manzaradan uzaklaştırıyor.” (Sayar, 2016: 51).

Aydan Murtezaoglu, “Oda Sıcaklığı” isimli çalışmasında, izleyiciyi içeriden içeriye bakmaya davet eder. Fotoğrafın ve pencere çerçevesinin sunduğu ikili kadrada; otobiyografik bir unsur olarak iç mekân ve manzara resmi olarak dış mekân aynı düzlemde verilmektedir. Fotoğrafta dışarının soğuk, gri atmosferine karşılık, iç mekânın konfor ve sıcaklık sunduğu gözlemlenmektedir. Gündelik bir kıyafet içerisinde pencere önünde sigara içen sanatçı kent manzarasını seyretmektedir. Bu durum sanatçının dışarıda olup biten ile arasına bir mesafe tanımlamasına neden olur. Kentin gündelik ritmine dahil olmayan sanatçı bir anlamda kendi varlık alanını olağan seyrin içerisine yerleştirmiştir. Sigaradan çıkan duman ise kentin griliğine dahil olarak, içerisi ve dışarısı arasındaki gerilimi bir nebze olsun azaltır ve iki mekân arasında bir geçiş sağlar.

Sanatçının, kurgu fotoğraflarında yarattığı sosyolojik duruma, içeriden bakmak isteyen bir tavrı vardır. Bir anlamda kendisi de fotoğraf içerisindeki kurgu karakterlerden birisine dönüşerek çizdiği sosyolojik duruma yabancı olmakla ona dahil olmak arasında bir mesafede yer alır. Bu haliyle de hem içeride akıp giden anlatının bir parçası, hem de dışarıdaki göz (anlatıcı) olarak sanatçının varlığı hissedilir. Sanatçı izlendiğini biliyor olarak, gündeliğin akışında kurgusal bir kırılma yaratır. Bu durum sanatçının anlatıyı oluşturmak için gerekli mesafeyi sağlaması anlamına gelmektedir. Ürettiği kadrage yabancılaşan ve onu üreten kişi olarak çoğul ve heterojen bir varlık alanı kurgular.



Resim 73: Aydan Murtezaoğlu, “*Oda Sıcaklığı*”, 2000-2003
(<http://ofsaytamagol.blogspot.com/2007/06/space.html>, 16 Temmuz 2021)

Foucault’un benliğimizin bizzat eleştirdiğimiz şey tarafından oluşturulmaya başlanıyor olduğu düşüncesi, Murtezaoğlu’nun fotoğraflarındaki ironik unsur olarak kaşımıza çıkmaktadır. Aydan Murtezaoğlu, kurgu fotoğraf işlerinin önemli bir kısmında yarattığı toplumsal durum içerisine kendi bedenini konumlar. Burada hem toplumsal bir figür olarak orta-üst sınıfa ait sanatçının, hem de oluş halindeki kadının varlığı benliğin bölünmüş temsilini oluşturmaktadır. Dağılıma uğramış benlik, yaratıcı edim aracılığıyla kendi yeniden kurgulamakta, oluş formuna geçmektedir.

David Freedberg, “*İmgelerin Gücü*” isimli kitabında imgelerin; “*gündelik olanı aşan niteliklere ve güçlere*” sahip olduğunu söyler (Ilic, 2009: 2). Sanatçıya göre; “*İmge dilde varolur. ...Bazen bir iletidir, bazen kendini sürece açar*” (Ilic, 2009: 2). Aydan Murtezaoglu’nun fotoğraflarındaki imgesel yaratım bireysel bir sözü iletmenin uzağında toplum ve bireyin oluş formları arasında bir aralık sunmaktadır. Geçici olarak sahiplenilen iktidar alanını kurgulayan fotoğraflar sanatçı refleksini zamanında sergileyememiş sanatçının hantallaşmış bir dışavurumudur. Toplumsal dilin kodlarıyla konuşmayan sanatçı kendi varoluşunu sorgulamaya açan bir tavır sergiler. Böylelikle yatay açılımlarla bir çoğullaşma sağlayarak birey içindeki sabit ve hiyerarşik yapıyı kırar. Bu şekilde kurgusal, geçici ve uçuşan kimlikler üretir.

Bülent Şangar’ın kendisini çoğaltarak kurguladığı fotoğraflarına bir örnek, 1997 yılında 5. Uluslararası İstanbul Bienali’nde sergilenmiş olan, 90 fotoğraf karesinden oluşan “*İsimsiz*” (Pencereler) isimli serisidir. Seride pencerenin önü, arkası, içerisi ve dışarısında dolaşımda olan sanatçı, döneminin Türkiye’si üzerine bir anlatı geliştirmektedir. Seri boyunca perdeler sımsıkı kapatılmış olduğu için içeride tam olarak ne olup bittiği izlenemez. Pencerenin varlığı bu sefer pencere önünü manzaraya dönüştürerek, dışarıdaki gözlemcinin bakışına açılır. Bu yaklaşımı, pencerenin işlevselliğini ters yüz etme çabası olarak da okumak mümkün görünmektedir. Sanatçı her seferinde içeriden getirdiği bir nesne ya da fotoğraf kadrajına dahil olan diğer kişilerle dışarıya ait bir söylemi içeriden sunmaktadır. Dışarıya ait jestler içeride de kendini tekrarlamakta, toplumsal varoluş kendini mikro alanlarda yeniden üretmektedir.

Sanatçı, pencere camına astığı Türkiye bayrağı, Türkiye’ye ait haritalar, görseller, eşyalar ve sanatçının performe ettiği eylemsellikler ile anlatının yaşadığımız coğrafya üzerine olduğunu izleyene aktarır. Fotoğraf karelerinde elinde bavuluyla hareket halinde olan sanatçı, göç ve yerleşme ikiliği üzerinden anlatıyı kurmaktadır. Pencere içerisi ve dışarısını aynı düzlemde gösteren kurgusuyla eşik mekanına dönüşmekte, geçiş bölgelerindeki göç hikayelerini tekil bir mekân kurgusu üzerinden anlatmaktadır.

Coğrafyanın bir köşesinden İstanbul’a göç etmiş birey; onu keşfetmek, ondan kurtulmak, ona karşı savaş açmak ya da ona uyumlanmak arasında kalmış bir eylemsellik üretir. Bir pencereden silah doğrultan birey başka bir pencerede teslim olmakta, bir

diğerinde çiçek sulamakta, halı silkelemekte ya da fotoğraf çekmektedir. Fotoğraf serisi bir anlamda, hızlı kentleşmenin yarattığı toplumsal kırılmanın orta sınıf birey üzerindeki etkisini dokümanite etmektedir. Kentlileşme sürecinde, kentli birey olma/olamama sancısı yaşayan her vatandaşın girdiği psikolojik girdabın imgesel dışavurumu, öznel yaşam üzerinden anlatıya dahil olmaktadır. Bavulunu alıp bu şehirden gitmek isteyen birey başladığı noktaya geri dönemez. Şehir onun çıkışına izin vermeyecek şekilde kendi kısır döngüsünü tekrarlar. Bir pencereden elinde bavuluyla çıkan sanatçı diğer pencereden içeri girerek, kent içerisinde yaşanan sıkışmanın mikro alanlar üzerinden kendini tekrarladığını izleyene hatırlatır.



Resim 74-75-76-77: Bülent Şangar, “İsimsiz”, (Pencereleler), 1997

(<http://ofsaytamagol.blogspot.com/2007/06/space.html>, 16 Temmuz 2021)

(<https://saltonline.org/tr/1780/devamlilik-hatasi>, 16 Temmuz 2021)

(<https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/5-uluslararası-istanbul-bienali>, 16 Temmuz 2021)

3.7. Aynanın İçinden Geçiş: Heterotopik Bir Evren

İnsanlık tarihöncesi çağlardan beri kendi görüntüsü ve yansıması ile ilgilenir. Narkissos ve Perseus mitleri bu ilginin önemli göstergelerindendir. İnsanın gölgesi aracılığıyla suretini zaten görüyor olmasına karşılık net bir yansıyan yüzey keşfetmesi yüzyıllar almıştır. Güzelliklerine meraklı Akdeniz uygarlıklarının çoğunda kullanılan parlak taşlar yahut metaller ayna işlevi üstlenmiştir. Camın ayna yapımında kullanılmaya başlanması cam teknolojisindeki keşifler sayesinde olmuştur. Murano camcılarının kristalit adını verdiği, parlak, saydam ve beyaz renkli bir cam formu elde edilmesinden önceki süreçte camlar genellikle, renkli, pürüzlü ve saydam olmayan bir biçimdedir. 1600'lü yıllara kadar geçen süreçte ayna ender bulunan bir obje olma statüsünü sürdürmüştür. Günümüzde sıklıkla kullandığımız eşyalardan birisi olan aynanın sıradanlaşması oldukça yavaş seyreder. Uzunca bir süre küçük ebatlarda üretilen, ender bulunan pahalı bir kullanım eşyası olan ayna, aristokrasi göstergelerinden birisidir (Melchior-Bonnet, 2007: 23-39).

Ayna yalnızca sosyal hiyerarşi sembolü, süslenme aracı ya da görüntü sağlayan bir obje değil aynı zamanda bilinmeyene açılan bir kapıdır. Bedenin keşfedilmemiş coğrafyası üzerine seyre çıkılmasını sağlayan ayna, utanç ve bilinç duygularını da tetikler (Melchior-Bonnet, 2007: 15-16). İnsanın hem kendine benzeyen hem de kendinden ayrılan pek çok yüzü vardır. Benin aynı zamanda bir başkası olması durumunda, bir anlamda benliğin tanımlanmasında ayna bir enstrümana dönüşmektedir. Bir başkasına benzeyen ve ondan ayrılan yapısıyla insan özgünlüğünü otobiyografik olarak ayna aracılığıyla keşfeder. Ayna kendini temsil etmenin yardımcısı olduğu kadar derin psikik karşıtlıkların da açımlayıcısı olmaktadır. Bu haliyle de hala sıradanlaşmamış olan ayna büyümlü ve gizemli yapısını korur. Perec'in "*Uyuyan Adam*" romanında hüznümlü bakışlarını aynaya dikmiş karakterin: "Çatlak aynanda hangi sırrı arıyorsun?" demesi belki de bu yüzdendir (Melchior-Bonnet, 2007: 18-20).

Kişiliğin oluşmasında ayna yansımasının önemi pek çok psikolog tarafından vurgulanmıştır. Ayna evresi, bedenin parçalı algılanışından bütüncül kavranışına geçiş sağlayarak "*ben*"in oluşum sürecinde önemli bir işlev üstlenir. Aynada bedenin bütüncül

olarak görülmesi kişinin kendi üzerine düşünme sürecinin bir uzantısıdır. Aynayla ilk karşılaşma anı, şaşkınlık verici bir eylem olduğu kadar sıkıntılı bir süreçtir (Melchior-Bonnet, 2007: 17-18). Narkissos insanın kendi görüntüsü ile karşılaşmasının mitolojik olarak ilk figürüdür. Şaşkınlık uyandırıcı bu süreç Narkissos'un sudaki yansımasına hayranlık duyması ile son bulur.

Gerçekdışı mekanlar olarak ütopyalar, gerçek mekanlarla ters ya da düz bir analogi içerisinde olmalarının yanı sıra gerçeğin abartılmış temsilleridir. Heterotopyalar ise analogiye izin vermeyen çoklu mekan ve zaman dinamiklerinin aynı ortamda vuku bulduğu çok dilli heterojen yerlerdir. Ancak bu mekanlardan bazıları hem ütopya hem de heterotopya kuramına dahil olabilirler. Örneğin ayna mekanı, yersiz bir yere görüntümüzü düşürdüğü için hem bir ütopya, hem de görüntümüzü ve kendimizi iki ayrı yerde kurgulayabilen üst üste çakıştırılmış ara bir mekan olarak heterotopyadır. Ayna mekanında kendim bulunduğum yerde olmadığımı göre, bulunduğum yer ve görüntüm arasında karşı bir mekansallık gelişir. Bu da heterotopyaların ürettiği kaşıt mekânsal söylemlerden birisidir (Foucault, 1988: 9-11).

Aynadaki akis yalnızca bir görüntü vermesinin ötesine geçerek yer olmayan bir yere düşer. Bu durum aynanın, edebiyattan sinemaya pek çok disiplin içinde, öte dünyalara açılan gizemli bir kapı olarak sunulmasına neden olur. Orpheus üçlemesinde Jean Cocteau aynayı başka dünyalara açılan gizli bir geçit olarak kurgular. “*Şairin Kanı*” (1930) bu üçlemenin ilk filmi olarak izleyeni gerçeküstü imgelerle dolu düşsel bir yolculuğa çıkarır. Şairin atölyesinde çizdiği bir resmin hareketlenmesi ardından atölyede duran heykeli de eyleme geçirmesiyle başlayan film, heykelin şairden duvarda duran bir aynadan içeri girmesini istemesi ile devam eder. Ayna, odalarında tuhaf jestler içerisindeki figürlerin yer aldığı bir otele açılmaktadır. Şair odalara girip çıktıktan sonra koridorun sonun bulanık bir silahla kendine ateş eder ancak ölmez ve bir heykele dönüşür. Filmin üçüncü bölümünde avluda kartopu oynayan çocuklardan birinin başına bir kartopu isabet eder ve çocuk yaralanır. Son bölümde ise şair ve bir kadın iskambil kâğıdı oynamaktadır. Kupa ası olmazsa kaybedecek olan şair hileye başvurarak, ölen çocuğun cebinden bir kart çalar. Bunun ardından avluda görünen melek, kartı çocuğa iade ederek çocuğun üzerini örter ve onu da alarak avludan ayrılır. Hilesi melek tarafından

ortaya çıkarılan şairin kalbi hızlı hızlı atmaya başlamışken kadın yürüyerek ilerler ve filmin başındaki heykele dönüşür (https://tr.wikipedia.org/wiki/Bir_Şairin_Kanı).



Resim 78-79-80-81: Jean Cocteau, “Şairin Kanı”, (Le Sang d'un Poète), 1930
<https://thegenealogyofstyle.wordpress.com/2015/06/13/the-blood-of-a-poet/>,
<https://www.pinterest.co.uk/pin/340444053064403008/>, 25 Temmuz 2021)

Şair, yazar, ressam ve yönetmen olan Jean Cocteau'nun hayatından otobiyografik unsurlara rastladığımız üçlemenin ikinci filmi Orfe'de, Orfe mitinin 1950'li yılların Paris'ine taşınmış bir uyarlamasını görürüz. Filmde, gözden düştüğüne inanan orta yaşlı şair Orphée'nin genç şairlerce takdir edilen rakibi Cégeste, bir motor kazasında hayatını kaybeder. Cégeste'nin ölümünün ardından onu malikanesine götüren Prenses Ölüm, malikanesindeki bir ayna yardımıyla ölümler diyarına gider ve şairi yeniden hayata döndürür. Filmin ilerleyen bölümlerinde Prenses, Orphée ve eşi Eurydice'in aşkını kıskanarak, Eurydice'in şüpheli bir şekilde ölümüne neden olur. Bunun ardından Orphée

Prenses Ölümle bir antlaşma yaparak, eşini yeryüzüne tekrar döndürmek üzere, harabe bir kente benzeyen, ölümler diyarına iner. Ancak tıpkı Orfe mitinde olduğu gibi Orphée'nin Eurydice'in yüzüne tek bir kez bakması sonucu Eurydice sonsuza kadar kaybolur. Cegeste'in ortadan kaybolmasından Orphée'yi sorumlu tutan bir grup genç şair olay çıkararak, Orphée'nin ölümüne neden olurlar. Ancak Prenses ve yardımcılarının zamanı geri çevirmek gibi bir doğaüstü gücü vardır. Ve güçlerini çok sevdikleri bu iki ölümlü için kullanmak isterler. Filmin sonunda, Orphée ile eşi Eurydice Prenses Ölüm ve yardımcılarınca yeniden aynaların içinden geçirilerek yatak odalarına geri gönderilirler ([https://tr.wikipedia.org/wiki/Orfe_\(film\)\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Orfe_(film)))).

Ayna, başka dünyalara açılan bir kapı olarak tahayyül edilmesinin yanı sıra özellikle resim mekânında resmin uzamını çoğaltan bir figür olarak karşımıza çıkar. Resim uzamındaki ayna kurgusu, resmin perspektifinin sunduğu sınırlı düzlemi açılıma uğratarak, resimde görülmeyeni gösterir. İzleyen ve izlenilen arasındaki sınırları muğlaklaştıran yapısıyla ayna, kökleri antikitedeki mimesis kavramına dek uzanan bir objedir. Platon'a göre sanat bir mimesistir. Sanatçı da taklit ya da benzetme aracılığıyla ideanın bir kopyası olan dünyaya ayna tutmaktadır.

Resim sanatçının ideasını yansıtması bağlamında bir ayna görevi görmekte olmasına rağmen resim ve ayna işlevi arasında belirli farklılıklar bulunmaktadır. Louis d'Espinay d'Etelen, "*Sonnet du Miroir*" isimli şiirinde bu farklılıkların altını çizmektedir. Tek bir anın muhafaza edilmesiyle oluşmuş resmin sabit çizgilerine karşılık ayna, değişken çizgilerden oluşmakta, her anın ayrıntısını üzerinde taşımaktadır. Resim bir defaya mahsus olarak üretilirken, ayna hayatı tekrarlayarak defalarca değişime uğrayan yansıtıcı bir işlev üstlenmektedir. Aynanın her şeyi ve her anı içirme kapasitesiyle resimden üstün tutulduğu bu anlayışta ayna, hiçbir şeyi dışta bırakmadan anlatan bir yazı türü olan "*speculum*"la özdeşleşmektedir (Ek, 2013). d'Etelen, *şiirin ilk dörtlüğünde*:

"Miroir, peintre et portrait qui donne et qui reçois, / Et qui porte en tous lieux avec toi mon image, / Qui peut tout exprimer, excepté le langage, / Et pour être animé n'as besoin que de voix; (Ey ayna, veren ve alan portre ve ressam, / Ve her yere seninle beraber tasvirimi taşıyan, / Dil dışında her şeyi ifade edebilen, / Ve canlı olmak için yalnızca sese ihtiyacı olan;)" (Ek, 2013)

diye aynaya hitap ederek aynanın canlı olabilmesi için yalnızca dile ihtiyacı olduğundan bahseder. Şair bir anlamda aynanın da ona karşılık vermesini bekleyerek, bu cansız nesneyi insanlaştırmakta ona bir can atfetmektedir. Kökü Rönesans'a uzanan, resim ve şiir sanatı arasındaki rekabeti yansıtan, "paragone"de olduğu gibi şair, ayna ile resmi karşılaştırmakta, aynanın giderek önem kazandığı 17. Yüzyılda ona üstün bir nitelik yüklemektedir. Ancak şiirin ilk dörtlüğünden de anlaşılacağı üzere aynanın sesinin olmaması, onu şiirden geri bırakmakta, böylelikle şiir aynanın karşısında bir üstünlük kazanmaktadır.

İpek Ek'e göre; "...gerçek dünyanın 'devamlı' var olan ama durmadan 'değişen' varlıklarını kendi içinde 'tekrar eden' ayna, manyerist bir Barok dönem figürüdür" (Ek, 2013). Barok dönemi sanat anlayışında görülen bir yaklaşım olan "paragone", d'Etelen'in "Sonnet du Miroir"unda olduğu gibi dönemin resimlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Diego Velazquez, 1656 tarihli "Las Meninas" (Nedimeler) isimli tablosunda ressam -ya da resim- ve ayna arasında bir "paragone" kurgulamaktadır.

Ressam "Las Meninas"da, Kral IV. Felipe ve karısı Marianna'nın kızları Margarita'yı, kendi atölyesinde veya Escorial sarayının bir salonunda, dadıları, hizmetçileri, saraylılar ve cüceler ile çevrenlemiş olarak resmeder. Ressamın kendisine de yer verdiği bu tabloda, boyamakta olduğu tualin sırtı seyirciye dönüktür. Gerçekte ressamın ne boyadığı tablo sınırları içerisinde yer almazken, duvardaki donuk renklerdeki resimler arasında parlayan bir yüzeyde Kral IV. Felipe ve karısı Marianna'nın görüntüsü görünür. Ayna mekanından yansıyan bu görüntüde figürler, ressamın çizdiği kadrajı seyretmektedirler. Ayna mekânı, tablo önünde yer alan ancak görünmeyen bir görüntüyü tablo üzerine düşürür. Ancak bu görüntü, bakışların kayıtsız kaldığı önemsiz bir detaydan öteye geçemez. Aynanın yanında sahnenin tersine bakmakta olan diğer bir figür muhtemelen bir saray görevlisinin koridordan uzanan bakışıdır. Koridordan gelen ışıqla aydınlatılan bu mekânda, ani bir belirlenimle görülen figür, resmin ikinci düzleminden diğer düzlemlere açılan bir aralık sunmaktadır.



Resim 82-83-84-85 : Diego Velazquez, “*Las Meninas*” (Nedimeler), 1656
([https://tr.wikipedia.org/wiki/Nedimeler_\(tablo\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Nedimeler_(tablo)), 26 Temmuz 2021)

Ressamın, kişilerin, görüntülerin, modellerin, seyircilerin izleyeni izlediği tablo, görülen ve gören arasındaki ilişkiyi tersyüz eder. Bakan ve bakılan, özne ve nesne, seyirci ve model sonsuz bir alışveriş içerisinde birbirlerinin yerine geçerler. Tablo bir bütün olarak seyirlik bir sahne kurgular. İzleyici bakışını onu izleyen figürler üzerinden dolaştırarak, birbirine eklenerek bağlantılanan bir hikâyenin içinde bulur kendisini. Bu karşılıklı ve sürekli bağlantılar aynadaki bakış ile kırılmakta, mekân ayna düzleminde açılıma uğramaktadır. Bir anlamda resmin uzayını belirleyen düzlem ayna mekanının kendisi olmaktadır. Ayna içinden sahneyi izleyen Kral ve Kraliçe, ressamın henüz göremediği seyircinin konumuna geçerek tablonun önemsiz fakat gerçek sahipleri olarak

yerlerini almışlardır. Peki gerçekte tüm bu adlar tablodaki resmi anlamlandırmak için yeterli midir? Kişilerin varlığı ya da ürettikleri hikâye gösterilmek istenen ile metni arasındaki dili nasıl inşa etmektedir? Foucault’a göre görünen şeyin hiçbir zaman anlatılanın içine sığmamak gibi bir tabiatı vardır. Yazarın sözleriyle:

“... dilin resimle olan bağlantısı sonsuz bir ilişkidir. Bunun nedeni sözün yetersizliği ve görünenin karşısında kapatmaya boşuna uğraşacağı bir açığının olması değildir. Bunlar birbirlerine indirgenemez niteliktedirler: gördüğümüz şeyleri istediğimiz kadar anlatalım, görünen şey hiçbir zaman söylenen şeyin içine sığmaz ve söylenmekte olan şey imgeler, eğretilmeler, kıyaslamalar aracılığıyla istendiği kadar gösterilmeye çalışılsın, bunların ışıklarını saçtıkları yer gözlerin gördüğü değil de sentaksın ardışıklığının tanımlandığı yerdir” (Foucault, 2015: 36).

Foucault için: *“Metinlerle olan ilişki, şeylerle olan ilişkinin aynıdır; her iki yerde de işaretler devşirilmektedir”* (Foucault, 2015: 67). Tanrının halkıyla olan birliğini anlatan ilk dil aynı zamanda işaretlerdeki izleri üzerinde taşıyan dildir. Örneğin İbranice’de merhametli acıma duygusuna sahip anlamında kullanılan “chasida” aynı zamanda leylek anlamına gelmektedir. Leyleğin anne babasına gösterdiği merhametten ötürü bu anlamı üstlenen “chasida” doğa ve dil arasındaki analojiye güzel bir örnektir. Dünyanın dili, birbirine benzer olan ve yakınlık kuran şeyler arasındaki ilişkiyi kavramakla çözümlüme uğrar. Doğadaki benzerlikler kendileri arasında imgesel bir bağlantı kurarak, okumasını bilen için tekil ve geniş bir metin kurgularlar kendi içlerinde. Dünya üzerindeki tüm varlıklar birbirleriyle sempati ya da antipati içerisinde bir ilişkisellik üretirler. Zıtlıkların ve benzerliklerle örülü bu dil, metni yeryüzüne indirip canlı ve cansız varlıklar arasında ikamet ettiren şeydir.

Platon; sınırlı, ölçülü şeyler boyutu ile ölçsüz, sınırsız şeyler boyutu arasında bir ayrım yapar. O’na göre sınırlı ve ölçülü şeyler boyutu, sürekli ya da kesintili durağanlıklar, duraksamalar yaratarak şimdiyi ve özneyi belirlemeye çalışmaktadır. Ölçsüz şeyler boyutu ise dün ile yarını şimdiden kurtararak iki yönde akışı sağlayan saf bir oluş kurgulamaktadır. Deleuz’e göre: *“Şimdiden kurtulma gücüne sahip bu saf oluşun paradoksu sonsuz özdeşliktir: aynı anda iki yönün, geleceğin ve geçmişin, dünün ve yarının, artının ve eksinin, fazlanın ve azın, etkileyenin ve etkilenenin, nedenin ve sonucun sonsuz özdeşliği”* (Deleuze, 2015:18). Modelle kopya arasındaki değil simülakrlar arasındaki ayrıma odaklanan bu oluş hali ideanın etkisinden kendisini korumakta,

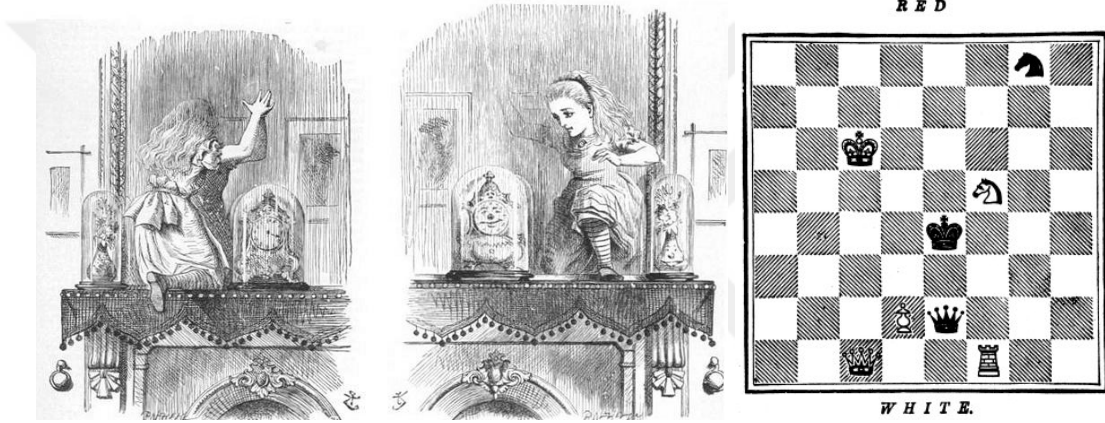
ölçüsüzleşmekte ve sınırlarını yitirmektedir. Dil de hem sınırları oluşturan hem de onun ötesine geçen varlığıyla bu sonsuz oluş formunun bir paçasıdır. Dil, “*ideanın etkilenmesine maruz kalanla bu etkilenmeden kaçan arasındaki yeraltı ikiliği*”ni (Deleuze, 2015:18) bünyesinde barındırandır. Bu haliyle de iki çeşit isimlendirme ya da dil vardır. Birincisi ideanın etkisine açık yapıda duraksamalar ve durağanlıklarla ilerleyen dil, ikincisi ise dipten gelen kırılmalarla varlığını sürdüren isyankâr oluş halindeki dil.

Lewis Carroll’un “*Alice Harikalar Ülkesinde*” ve “*Aynanın İçinden*” romanlarındaki Alice karakteri bir büyüyen bir küçülen haliyle sabit bir özne oluş formunu reddeder. Oluş halindeki özne tıpkı bir çocuğun büyüme öyküsünde olduğu gibi hikâye boyunca dağılıma ve değişme uğramakta, çevresindeki azalan ve artan dinamiklere bedensel ve ruhsal olarak cevap vermektedir. Lewis Carroll’un “*Alice Harikalar Ülkesinde*” romanının devamı niteliğinde olan “*Aynanın İçinden*”de Alice, her şeyin aksiyle birlikte olduğu benzeşimler diyarına bir yolculuk yapmaktadır. Bu yolculukta geçmiş, şimdi, gelecek olağan seyrinden farklı ilerleyerek birey oluş halindeki Alice’in şu anda olana dair yeni öğretiler kazanmasına neden olur.

Aynanın içinden geçmek iki yönlü bir paradoks sunar. Paradoksların varlığı bilinçle bilincin arasına girerek ortak duyuya karşı bir söylem geliştirir. Her şeyin sabit kaldığı sıfır noktasında yani şu anda ve şimdide başlayan bu iki yönlü gelişmelerde Alice ideanın etkisinden korunarak, sınırsız bir dil oyunu içerisinde bulur kendini. Deleuze’ün ifadesiyle; “*Aynanın içinden geçmek, işaret-etme ilişkisinden ifade ilişkisine geçmektir - aradakilere, dışa-vurma ve imlemeye takılıp kalmadan. Dilin artık işaret-edilenlerle değil, yalnızca ifade edilenlerle yani anlamla ilişkide olduğu bir bölgeye ulaşmaktır. İkiliğin son yer değiştirmesi budur işte: o artık önermenin içinden geçer*” (Deleuze, 2015: 43).

“*Aynanın İçinden*”, Alice’in odasındaki ayna evrenini keşfetmesi ile başlar. Ayna, tül gibi yumuşamasının ardından sis gibi bir şeye dönüşmesi ile Alice’in geçişine izin verir. Alice’in aynanın içinden geçişini tamamlamasından sonra karşısına çıkan ilk figürler, Kızıl Kral ile Kraliçe ardındansa Beyaz Kral ve Kraliçedir. Beyaz Kraliçe beyaz bir piyon olan küçük kızı Lily’i aramaktadır. Alice ayna ülkede ilerledikçe, dümdüz akan

dereleri kesen yeşil hendeklerin toprak yüzeyinde kare bölmelenmelere yol açtığını görür. Burada yerinde durmak için koşmak, ileri gitmek için geri gitmek gerekmektedir. Zamanın tersten aktığı ve her şeyin ikizi ile var olduğu bu evren, Alice'in odasının tersten bir kopyasıdır. Bu tersten okunuş ve zamanın geri işleyişi Alice'i ilk başlarda zorlasa da, Alice ailesinin onu görebileceği ancak ulaşamayacağı bir yere vardığı için mutludur. Alice'in tabiriyle bu ayna ev, kendi içinde türlü maceralar kurgulayarak bir satranç oyununa dönüşür. Alice, beyaz piyon olarak başladığı oyunda kraliçeyi ardından kralı yenerek on hamlede oyunu kazanır.



Resim 86-87: Lewis Carroll, “Aynanın İçinden”, 1872
(https://en.wikipedia.org/wiki/Through_the_Looking-Glass, 27 Temmuz 2021)

Sanatçı Füsun Onur'un “Aynadan İçeri” başlıklı kişisel sergisi, 2014 yılında, Arter’de gerçekleşmiştir. İsmi Lewis Carroll’ın “*Through the Looking Glass*” başlıklı kitabından ödünç alan sergi, sanatçının çalışmalarına kronolojik olarak yer vermek yerine, farklı dönemlerde üretilmiş eserleri arasındaki sezgisel bağa odaklanır. “Aynadan İçeri” tasarlandıkları dönemde birer eskiz ya da maket olarak kalmış kimi yapıtın da yeniden üretimini içermektedir. Serginin ismine ilham veren çalışma “Aynalı Labirent”, sanatçının 1972 yılında strafordan yapmış olduğu maketin, pleksiglas cam ve ahşap malzeme ile yeniden üretilmesine dayanır. Sergi mekanı için yeniden ölçeklendirilen çalışma; alçalıp yükselen, daralıp genişleyen koridorlarıyla oyunvari bir düzen kurgular. Serginin giriş kısmında yer alan bu eser, İstiklal caddesinde akan insan trafiğini bir anlığına duraksatarak, sergi mekânından, bir anlamda Füsun Onur’un aynasından içeri girmeye davet eder. İçine giren aynadan

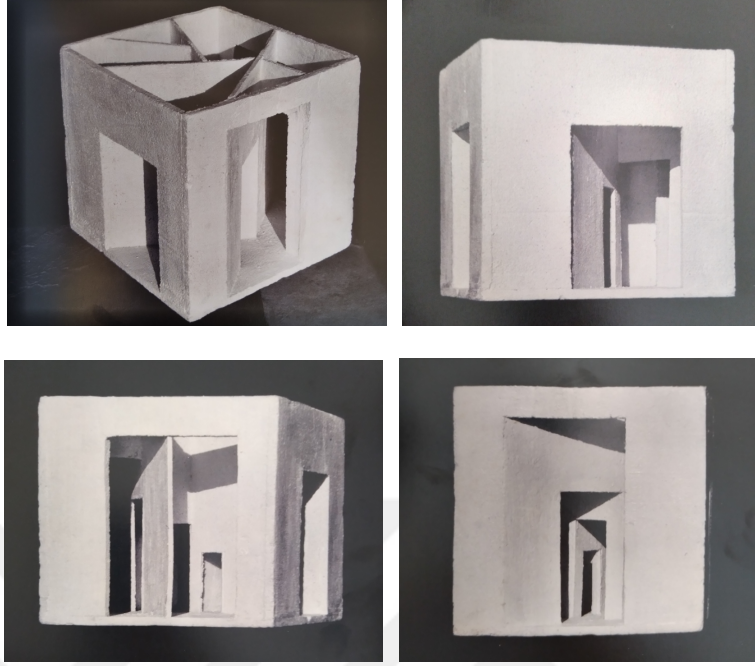
duvarlarında sonsuzca çoğaltan bir labirent mekân olarak “Aynalı Labirent”, Onur’un form, uzam, zaman ilişkisini araştırdığı heykellerine bir örnek oluşturmaktadır.



Resim 88: Füsün Onur, “Aynalı Labirent”, 2014, “Aynadan İçeri” sergisi (<https://www.artfulliving.com.tr/sanat/fusun-onurla-bulusmak-bir-sergi-ve-sanatcisiyla-hemhl-olmak-i-191>, 29 Temmuz 2021)

Serginin küratörlüğü üstlenen Emre Baykal, yaklaşık bir yıllık süre boyunca sanatçının Kuzguncuk’taki evi ve atölyesini ziyaret ederek serginin fikrîsel alt yapısı üzerine çalışmıştır. Bu ziyaretlerinden birisinde küratör, sanatçının ablası İlhan Onur’u, fotoğraf albümlerine göz gezdirirken bulur. İlhan Onur vaktiyle atılmış bir heykelin fotoğrafına bakmaktadır. Bu heykel “Aynadan İçeri” kapsamında yeniden üretilen “Aynalı Labirent”’in 1972 yılında üretilmiş bir taslağıdır. Geometrik bir bilmece hazırlayan bu beyaz küp, açıklanamayan şeylerin merkezi gibi uzamda açık bir labirent kurgulamaktadır. Emre Baykal’ın gözlemleriyle;

“Noktalar çizgileşmiş, çizgiler yeni çizgileri, biçimler biçimi doğurmuş, olaylar birbirini kovalamış, bir bütün doğmuş. Küpün bir yüzeyinde açılan boşluk diğer yüzeylerde tekrarlanıyor. Birinde daralırken ötekinde uzuyor, birinde kısılırken ötekinde genişliyor. Aynı açıklığın önünde bir uzayıp bir kısalan biz değilsek şayet, bir büyüyüp bir küçülen kapılardır bu boşluklar. Çizgiler çizgilerle, yüzeyler yüzeylerle rastlaşıp kesiştikçe çeşit çeşit prizmayla doluyor küpün içi; birbirine açılan başka boş hacimlere, odalara bölünüyor” (Onur, 2014: 10).



Resim 89-90-91-92: Füsün Onur, “İsimsiz” (maket), 1972
 “Aynadan İçeri” sergisi kapsamında ahşap ve pleksiglas ayna ile yeniden üretilmiştir
 (Onur, 2014: 37-39)

Sanatçının 1972 yılında gerçekleştirdiği ikinci sergisi “Uzamda Çizmek” resmin yüzey alanını genişleten geometrik çözümlemelere dayanır. Uzamın boşluğuna yerleşmeye çalışan üç boyutlu çizgiler onu bölmelendirmekte, boşlukta belirli kapalılık ve açıklıklar yaratmaktadır. Geometrik olan ile öyküsel olanın birleşmesinden oluşan bu konstrüksiyonlar, mimari elemanlara da referans vererek minimalist bir varoluş alanı yaratırlar. Mimari elamanlar burada kendi mekanlarından koparılarak, boşluğun içerisinde yeni bir varlık alanı inşa etmeye çalışmaktadırlar.

“Uzamda Çizmek” sergisinde oluşturduğu seride sanatçı; pleksiglas, ayna ve ahşap ile çalışmaya başlar. 1972 tarihli “İsimsiz” adlı çalışmasında çerçeve içerisinden çıkan bir merdivenin ayna üzerine yerleştiği görülmektedir. Aynanın içine doğru aksi devam eden merdiven konstrüksiyonu, bir aşağı bir yukarı görüntü vererek bir anlamda aynanın içinden geçişe izin vermektedir. Çerçeve içerisinden çıkan bu form, sanatçının tuval yüzeyini genişletme ve boşluğa uzanma isteğindeki diğer çalışmalarını da incelemektedir. 1981 tarihli “Resimde Üçüncü Boyut / İçeri Gel” enstalasyonundan

farklı bir şekilde, sanatçının resimdeki üçüncü boyutu içeri beklemek yerine dışına doğru hareket ettirdiği gözlemlenir.

Ahşap merdiven konstrüksiyonu, sanatçının Kuzguncuk'taki evinin alt katındaki atölyesine uzanan merdivenleri de anımsatmaktadır. Bir aşağı bir yukarı, ev ile atölye arasında geçen zamanda, sanatçının hayatı ikili bir mekân kurgusunda gelişmektedir. Ayna uzamı bir anlamda düşsel bir mekan olarak sanatçının atölyesini, çerçeve ise evin varlığını sembolize etmektedir. Gündelik yaşam pratiklerinin kurguladığı reel ritüellerden, düşsel olana geçit veren bu merdivenler ikili yaşam örüntüsü arasındaki bağlantıyı kurmakta, ayna ise varlığı ile gündeliğin ritmini çarpıtmaya uğratarak sanatçının zihinsel mekanına geçişe izin vermektedir. Bir anlamda sanatçının atölyesi yukarıdaki ev yaşantısının tersten bir kopyasını oluşturmakta, düşsel ve gündelik mekân tam ortasından ikiye katlanmaktadır. Bu durum tıpkı “Aynanın İçinden” romanındaki aynanın Alice'in gözünde bir ayna eve dönüşmesine benzer. Ayna ev kendi içinde türlü oyunlar kurgulayarak, bir daralıp bir genişlemekte, izleyene kendi görüntüsünü sonsuz kez çoğaltarak, farklı varoluş seçenekleri sunmaktadır. Burada büyümek ya da küçülmek, zamanın ilerleyişinin aksine hareket etmek mümkün görünmektedir. Ayna mekanı başka dünyalara açılan bir kapı gibi belirlemekte, merdivenlerinden bir aşağı indirip bir yukarı çıkararak sanatçının düşsel coğrafyasına geçişi imkanı kılmaktadır.



Resim 93: Füsun Onur, “İsimsiz”, (1972) 2014, Ahşap, ayna, boya (Onur, 2014: 51)

Resim 94: Füsun Onur'un Kuzguncuk'taki evi ve atölyesi (Onur, 2014: 125)

4.BÖLÜM

GÜNCEL SANAT PRATİKLERİNDE ANLATI VE MEKÂNSAL DİLİ

4.BÖLÜM

GÜNCEL SANAT PRATİKLERİNDE ANLATI VE MEKÂNSAL DİLİ

4.1. Sanatsal Bir Biçim Olarak Metin ve Yeni İfade Arayışları

Ortaçağdan itibaren yapıta dair ipuçları vermek amacıyla kullanılan yazının bir kavram olarak öne çıkışı 20.yüzyıl Batı sanatı içerisindeki hareketlere dayanır. Bu hareketlerin multidisipliner yapısı modern sanatın edebiyatla temas kurmasını sağlarken, çıkış amaçlarının bir bildirgesi niteliğindeki manifestolar yalnızca bir metin olmasının ötesine taşınarak sanatsal bir nitelik kazanmışlardır. Kübizm bu akımlardan ilki olarak yazıya bir imge şeklinde kolaj ve resim çalışmalarında yer verir. Fütürizm ise yazının yalnızca bir imge değil aynı zamanda bir kavram olarak sunulmasına olanak sağlar (Özpınar, 2009: 51).

Kübizmin ve Fütürizmin biçimsel düşünce laboratuvarlarına dönüştüğünü öne süren Dada akımı, savaşın ve milliyetçiliğin yarattığı yıkım etkisinden sıyrılma düşüncesinde radikal bir tavır benimser. Sanat ile yaşam arasındaki sınırları kaldırmak isteyen Dada, sanatı kültürel bir miras olmaktan çıkarıp, bir kent olgusu olarak görmektedir. Bu nedenle Zürih'teki "Cabaret Voltaire"de sık sık toplanarak Dada etkinlikleri düzenlerler. Tüm sanatsal form ve formüllerin sorgulanmasını sağlamalarının yanı sıra edebiyat ve düşünce tarihi içerisinde de önemli bir kırılma yaratırlar. Edebiyat alanında da etkisini gördüğümüz akım, dergi ve bildiriler yayınlamaya yazının formunu bozmakta, kimi zaman rastlantısal kimi zaman anlamsız metinler kurgulamaktadır. Fonetik şiir, hazır nesne, fotogram, otomatik resim/yazı, afiş şiir, siyasal kara mizah gibi farklı pratiklerde üretimler gerçekleştirerek resmin, yazının ve heykelin ifade alanını genişletmişlerdir (Özpınar, 2009: 51-52). Ahu Antmen'e göre; akımın sanatçılarından "Tzara'nın yazdığı metinlerde kullandığı kırık dökük dilbilgisi, tuhaf söz dizini ve anlaşılmasız sözcükler, kural bozucu özelliği açısından yeni sanatsal arayışlara yönelik bir ipucu olarak nitelendirilebilir" (Antmen,2010: 123). Dili bozan ve onu muhalif bir söylem aracı olarak kent yaşamına dahil eden Dadaistler bir anlamda yazının modern sanat tarihi içerisinde avangart bir şekilde kullanımının öncüleri olmuşlardır.

Sürrealistler de tıpkı Dadaistler gibi yapıtları, rüya tabirleri, otomatik yazı/resimle yaptıkları deneyler için bir laboratuvara dönüştürdükleri yayınlarda imge ve dil arasındaki ilişkiyi sorgulamaya açmışlardır. Bilinç akışı yöntemiyle hızlıca yazılan metinlerin daha sonra tekrar düzeltilmemesine dayanan otomatik yazı ile yazının ürettiği anlamı özgürleştirmenin yanı sıra görsel bir etki sağlamışlardır. Dergilere ek olarak Dadaistlere benzer şekilde rastlantısallığın ön planda olduğu sözcük ve imgelerden yararlandıkları oyunlar kurgulamışlardır. Bu oyunlardan “*Zarîf Kadavra*” rastgele seçilen kelimler ve imgelerin şans faktörünü kullanarak bir araya getirilmesine dayanır. Akımın temsilcilerinden René Magritte, sözcükler ve imgeler arasındaki ilişkiselliğin ürettiği düşünsel açmazlara dikkat çekmiştir. “*Rüyaların Anahtarı*” isimli eserinde nesneyi imgesel olarak betimlerken sözselsel olarak nesnenin varlığını inkâr eden sözcüklere imgenin altında yer vermiştir. Magritte için sözcükler de imgeler kadar görsel bir anlama sahiptirler. Bu nedenle resimsel temsiliyet ile sözselsel tanımlı birbirinden ayırarak dil ve imge arasındaki geleneksel bağlantıları bozan bir anlayış geliştirmiştir (Özpınar, 2009:56-58).

Sanatsal pratiğin oluşum sürecini öne çıkaran Fluxus, happening, malzemeli resim, hazır-şiiir, sessiz orkestra, performans, posta sanatı, hazır nesne gibi formlarla nesne odaklı sanatsal üretim sürecine karşı bir söylem geliştirmiştir. Akımın öncülerinden Joseph Beuys 1974 yılında Chicago Sanat Enstitüsü’nde yaptığı “*Topluma Doğru Sanat, Sanata Doğru Toplum*” isimli konuşmasında karatahta üzerine yazdığı yazıları ve çizdiği resimleri geçiciliği ve süreç kavramını işaret edecek şekilde sergilemeye açmıştır. Beuys’a göre resimlerin hiçbir şey temsil etmeye ihtiyacı yoktur ve yazı yalnızca anlatan olarak değil imge olarak da sanat içerisinde kavramsal bir çerçeve sunabilmektedir (Özpınar, 2009:59-62).

Çağdaş sanat pratiklerinde, özellikle 1960’lı yıllardan sonra, Ludwig Wittgenstein, Ferdinand de Saussure, Claude Levis Strauss ve Roland Barthes’in gibi teorisyenlerin geliştirdiği dilbilimsel çözümlemeler ve göstergebilimin kuramlarının etkisiyle imge ve dil arasındaki ilişkiyi irdeleyen, estetik beğenin uzağında, düşüncenin ön planda olduğu kavramsal çalışmalar ortaya konmaya başlamıştır. Metin bu durumun somut göstergelerinden birisi olarak hem eseri tanımlamada hem de eserin kendisini

oluşturmada sanat tarihi içerisinde önemli bir mesafe kat etmiştir. Bu dönemde sanat nesnesi bir bilgi nesnesi olarak kabuk edilerek; dilin sunduğu olanaklardan yararlanırken, form maddesizleşmiş bir dünyada kendini yeniden kurgulamaktadır. Baykam, "*Post-Duchamp Krizi*" isimli makalesinde, sanat tarihinde sözcüklerin kazandığı hâkimiyeti şu şekilde açıklar:

"...Sanatın çok yaratma kapasitesi artık tarihe yenik düşmüş gibi ve ipler artık Metin'in , yani Text'in, Söylem'in eline geçmiş. Yani, bugün artık neyin yeni, neyin ilgi çekici, neyin alınır, neyin alınmaz olduğuna Metin karar veriyor. Filozoflar, sanat tarihçileri, keskin eleştirmenler artık yapıtın arkasında değil, önündeler. Metin önde gidiyor, yapıt arkadan geliyor. Artık önemli ressamların önemli yapıtları, bayrağı taşıyıp olayı sürükleyen yazarların metinlerine birer illüstrasyon olabilme şerefine erişmeye çalışıyorlar" (Baykam, 1992: 69).

Kavramsal sanat isimlendirmesine ilk kez bir Fluxus yayınında yer veren Henry Flynt, nesnesizleşmiş bir sanat yaklaşımı içinde sanatın ontolojik varlığını sorgulayan ve enstrümanı dil olan bir sanattan bahsetmektedir. Çalışmaları dil üzerinden şekillenen kavramsal sanatçıların bir kısmı ise (Michael Baldwin, Terry Atkinson, David Bainbridge, Harold Hurrell ve Joseph Kosuth gibi) 1968 yılı İngiltere'sinde Sanat ve Dil grubu'nu kurarak; sanat ve dil üzerine kaleme aldıkları eleştirel metinlere aynı isimli dergide yer vermeye başlamışlardır. Grubun üyelerinden Terry Atkinson Sanat ve Dil'in ilk sayısında sanat nesnesinin varlığını sorgulayan bir metin kaleme almıştır. Metnin temel sorularından birisi; sanatın varlık sorunsalı üzerine kaleme alınan bu metnin kendisinin de sanat nesnesi olup olamayacağı üzerinedir. Atkinson'a göre: "*Resim, bir yüzey üzerinde birtakım renk ve çizgilerden oluşan bir nesneydi, ama aynı zamanda, kendi dilinin olanaklarıyla karşısındaki insana bir şeyler söyleyen yapıtı... Resmin dili görsel, metnin dili yazınsaldı; dolayısıyla bir sanat metninin bir resimden farkı sadece biçimseldi*" (Yılmaz, 2006: 217).

Atkinson'un metnin okunabilir olduğu, resmin ise bir görsellik sunduğu savına, dilbilimsel kavramsalcılığın temsilcilerinden Lawrence Weiner karşı çıkmıştır. Ona göre metin ve resim arasında hiçbir biçimsel farklılık yoktur. Pekâlâ resim okunabilir, text ise bir görsellik sunabilir. Lawrence Weiner sanat yaklaşımında: "*..dili heykelsi bir malzeme olarak ele alır ve dildeki bir yapının, üretilmiş bir nesne kadar yetkin bir şekilde heykel işlevini görebileceğine inanır*" (Saltonline, 2012). Sanat ve Dil grubunun diğer bir üyesi

Mel Bochner ise kavramsal sanatı iki temel nokta üzerinden açılar: “*Birincisi yapıtın, tam bir dilsel karşılığının olabilmesi, yani tanımlanabilir olması ve dile getirildiğinde de yeniden deneyimlenebilmesi, sürekli tekrar edilebilir olmasıdır. İkincisi ise yapıtın hiçbir şekilde aura’sının ya da tekilliğinin olmamasıdır*” (Şengül, 2013: 3).

1969 yılında New York’ta küratör Seth Siegelau, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner’den oluşan bir grup sanatçıyla bir sergi açmıştır. Sergide sanatçıların yapıtlarına değil yalnızca yapıtlara ait kataloglara yer veren küratör, sanatın düşünsel bir süreç olduğunun, nesnelere ihtiyaç duymadan da sanat yapılabileceğinin altını çizmiştir. Yine başka bir sergi olan “*One Mouth*”da izlenebilecek her şey sanat kataloglarında yer almıştır. Sanatsal süreci düşünsel sürece indirgeyen aktarımlarda yazı bunu en dolaysız yoldan yapabilen mecra olarak kaşımıza çıkmaktadır. Yazı kavramsal sanatçıların pratiklerinde; Robert Rauschenberg’e portresini yaptırmak isteyen galericiye cevaben söylediği: “*Ben öyle diyorsam, bu, Iris Clert’ün portresidir*” (Özpınar, 2009:63) örneğinde olduğu gibi yapıtın kendisi haline gelmektedir.

İngiliz “*Art and Language Group*” üyesi Joseph Kosuth, “*Art After Philosophy*” (Felsefeden Sonra Sanat) isimli makalesinde Duchamp sonrası sanatın tümüyle kavramsal olduğundan bahsetmektedir. Duchamp hazır nesne ile sanat nesnesinin estetik değerini ortadan kaldırmış ve nesnenin ardında yatan kavramsal değerleri ön plana çıkarmıştır. Sanat yapıtı ile fikrinin aynı şey anlamına geldiğini öne süren Kosuth için sanatın sanat olma hali kavramsal bir durumdur. Bir nesnenin sanat yapıtı olarak kabul edilebilmesi için sanat bağlamında ele alınması yeterlidir. Wittgenstein’in tartıştığı dil ve imge ilişkisi, Kant’ın “*Çözümsel Önerme*”si ve Ad Reinhardt’ın “*Sanat Olarak Sanat*” yaklaşımı üzerinden dile getirdiği düşüncelerinde sanatın estetikten arındırılması gerektiğini savunur. Kosuth için bir sanatçının görevi sanat nesnesi üretmekten çok, sanatın ne olduğu üzerine fikir yormaktır. “*Bir ve Üç İskemle*”, “*Bir ve Üç Cam*”, “*Bir ve Üç Tabure*” isimli işlerinde nesnenin kendisinin, fotoğrafının ve sözcüksel anlamının bir arada olduğu bir sergileme yöntemi benimser. Aynı anlama sahip göstergelerin birbirinden farklı gerçeklik düzeylerine işaret ettiğine değinen sanatçı nesneyi dil ve imge ilişkisi içerisinde felsefi bir zemine yerleştirir.

Sanatta bir düşünceyi aktarmanın en iyi yolunun yazıyı kullanmak olduğunu düşünen kavramsal sanatçılar, 1980’li yıllarda etkinliklerini kaybetmiş gibi görünse de güncel sanat içerisinde pek çok sanatçıyı etkilemeye devam etmektedirler. Dennis Oppenheim, Hanne Darboven, Bruce Nauman, Barbara Kruger, Jeny Holzer, Tracey Emin, Guerilla Girls gibi sanatçılar ve gruplar farklı yöntemlerle de olsa yazıyı sanat pratikleri içerisinde kullanmaya ve Kosuth’un açtığı yolda ilerlemeye devam etmektedirler.

Türkiye’de 1960’larda Altan Gürman, 1970’lerde Füsun Onur gibi sanatçıların etkisiyle başlayan kavramsal yaklaşımlar, “İstanbul Sanat Bayramı” ve “Yeni Eğilimler” gibi sergilerle desteklenerek günümüz sanatının bugünkü alt yapısını oluşturmuşlardır. Bu dönemden itibaren pek çok sanatçı imgeye plastik bir unsur olarak eşlik eden yazıya çalışmalarında yer vermiştir. Ancak bu sanatçılardan Ayşe Erkmen, Canan Beykal ve Nancy Atakan ile Sanat Tanımı Topluluğu gibi sanatçı ve gruplar yazıyı imgeden bağımsız ve tekil bir unsur olarak çalışmalarına dahil etmişlerdir.

Düşünce olarak sanat yaklaşımını benimseyen 1970 ve 1980 yılları arasındaki dönem, Türkiye’de kavramsal sanata dair araştırmaların yapılamaya başlandığı zaman dilimini kapsamaktadır. 1978’de Devlet Güzel sanatlar Galerisi’nde ilk sergilerini gerçekleştiren “*Sanat Tanımı Topluluğu*” (STT) Kavramsal Sanat’ın Türkiye’de tanıtılmasını amaçlayan Şükrü Aysan, Ahmet Öktem, Avni Yamaner, Serhat Kiraz gibi sanatçılardan oluşmaktadır. Wittgenstein’in düşüncelerinden etkilenen topluluk dilin sanat nesnesine dönüşümde, sanatı görsel olandan farklılaştırıp semiyotik kurguyla ilişkilendirmektedir. Faaliyetleri İngiliz “*Art & Language Group*” ile benzeşen “*Sanat Tanımı Topluluğu*” sanatın kendisine ait sorunları ile ilgilenirken, sanatın doğasına ilişkin araştırmaları da bünyesinde toplayan deneysel çalışmalara yönelmiştir.

Topluluk ilk sergisinde tuval üzeri yağlı boya ve akrilik işler ile bu işlerin metinlerine yer verdikleri bir sergileme yöntemi benimsemiştir. Yapıtların açıklamalarına yer vermeleri döneminin kimi eleştirmenlerince olumlu karşılanırken, kimileri tuvaldeki imge ile yazının birardalığına eleştirel bir gözle yaklaşmışlardır. Sergide Şükrü Aysan’ın “*Pentür No.7*” isimli çalışması, şasiye gerilmemiş bir tuval bezinden

oluşmaktadır. Bir yüzey, bir madde olarak kabul edilen tuval yüzeyi yanılsamacı bir derinlik oluşturarak kendi içerisinde bir espas kurgulamaktadır. Sanatçı tuval bezini yerinden ederek bir anlamda tuvalin sunduğu espasa karşı bir söylem geliştirmiştir. Yerinden edilen tuval, imgeyi taşıyan bir şey olmanın ötesine taşınarak, yapıtın kendisini oluşturmakta, Duchamp'ın çizdiği “ready-made” eserlere yaklaşmaktadır. Sanat tarihi içerisinde tuval ve dolayısıyla tuval resminin konumunu araştıran sergide Serhat Kiraz, sergi kataloğunda yazdığı metin ile bu konumu sorgulamaya açmıştır. Sanatçının deyişiyle: *“İmgelenmemiş tual boş bir tual düzlem, tam bir biçim, bir plastik nesne, somut maddesel bir gerçekliktir. İmgeyse yeniden yaratılmış/yeniden üretilmiş bir görünüştür. Daha iyi deyişle, imge ilk kez üretildiği yerden ve zamandan birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl kopmuş ve saklanmış bir görünüş veya görünüşler düzenidir”* (Çebi, 2008: 78).



Resim 95-96-97 : Sanat Tanımı Topluluğu, “*Sanat Olarak Betik*”, 1980
(<https://www.zvab.com/CONCEPTUAL-ART-TURKEY-Sanat-olarak-betik/30772701501/bd>, 12 Ağustos 2021)

Topluluğun ikinci sergisi “*Sanat Olarak Betik*” 1980 yılında aynı mekânda gerçekleştirilirken, tuval parçaları, fotoğraflar, sanat metinleri ve sanat olarak metinlerden oluşan otuz iki sayfalık kitapçık serginin bir parçası olarak sunulmuştur. Kitapta, Kosuth’un “*Felsefenin Sonu Sanatın Başlangıcı*”, Sol Lewitt’n “*Kavramsal Sanat üzerine Paragraflar*” ve “*Kavramsal Sanat Üzerine Tümceler*”i gibi metinlerin yanı sıra toplulukta yer alan her sanatçı için dörder sayfalık bir alan ayrılmıştır. Kitapta Ahmet Öktem kendine ayrılan alanda bir işinin nüshasını alıp üzerine kendi isminin yazılı olduğu bir mühür basmıştır. Eserlerin sergilendiği kitap mekânı, bir anlamda sanatçıları galeri

baskısından kurtararak özgürleşmelerine olanak sağlamıştır. Topluluk, bir diğer sergileri “*Betik Sanat*”ta “*Sanat Olarak Betik*”te yer verdikleri dokümanları bir masa üzerinde sergilemişlerdir (Özpınar, 2009:70-71). Sergide, yapıtlara dair hiçbir açıklayıcı bilginin olmaması, işlerin hangi sanatçılara ait olduğunun belirtilmemesi ve işlerin bir bütünün parçaları olarak sergi mekanına dağılımları izleyicinin sergiyle dolaysız bir iletişim kurmasını sağlamıştır.

Dilin imge olarak dolaysız kullanımına bir örnek Ayşe Erkmen’in Berlin’de geçirdiği dönemde üretmiş olduğu 1994 tarihli “*Evde*” isimli çalışmasıdır. Erkmen, Kreuzberg semtindeki Heinrichplatz Meydanı’na çıkan Oranienstrasse Sokağı üzerindeki bir evin ön cephesine çeşitli aralıklara siyah pleksigals malzemeden üretilmiş Türkçe heceler yerleştirmiştir. Miş’li geçmiş zaman kipine ait bu sonekler başka dile tercümesi olmayan Türkçe’ye özgü bir ifadelendirme biçimi sunmaktadırlar. Rüyalari, masallari, doğrudan yaşayamadığımız şeyleri anlatmaya izin veren yapısıyla miş’li geçmiş zaman burada kayıp bir dilsel zenginliğin işareti olarak evin duvarında görülmektedir. Çoğu Berlin’de doğmuş Türkiye vatandaşlarının dilsel zenginliğini yitirmelerine ek olarak Berlin’deki yaşamda eksik kalan bir şeyler vardır. O da geçmişe dair unutulmuş hikayelerin, anıların, tarihin varlığıdır (Meschede, 2008: 38-39).



Resim 98-99: Ayşe Erkmen, “*Evde*”, 1994, Berlin
<https://www.wikiart.org/en/ayse-erkmen/am-haus-1994>,
<http://kanalkultur.blogspot.com/2016/09/goc-musum-goc-mustum-goc-mus-goc.html>, 6
 Ağustos 2021)

Ayşe Erkmen 1994 yılında Berlin’de gerçekleştirdiği enstalasyondan üç yıl sonra, Taksim Meydanı’nda bulunan bir video panoya, miş’li geçmiş zaman eklerinin

aktığı bir video yerleştirir. Bu kez Türkiye'nin siyasi geçmişiyle bir iç hesaplaşmaya doğru giden iş, askeri diktanın işlediği suçlara dikkat çekmek amacındadır. Son askeri diktadan sonra kayıp oğullarını arayan annelerin kurduğu gruptaki konuşmalara tanık olan sanatçı verilen kayıpların ardından ortaya çıkan yasa işi aracılığıyla bir gönderme yapmaktadır.

Sanatçı, 1997 yılında gerçekleşen “Konuşmalar” isimli enstalasyondan on yıl sonra Santralistanbul Çağdaş Sanat Müzesi için bir iş tasarlama teklifi alır. Devasa bir elektrik santralinden bozma yeni bir üniversite yerleşkesinde bulunan müze duvarlarında yer alan sonekler bu sefer mekânın ve binanın tarihçesine dikkat çekmek amacıyla yerleşmişlerdir. Mekânın değişen bağlamı, sanatçının müzenin geçmişteki işlevine bir gönderme yapma isteğine yol açmıştır. Berlin’de Türkiye’deki dil ve hikayelere göre eksik yaşanan nüanslar, İstanbul’da bir tarihten diğerine geçişte unutmakla hatırlamak arasında kalmış kayıp oğullar, Santralistanbul Çağdaş Sanat Müzesi’nde ise mekanın hafızası ve değişen yapı kimliği; sanatçının aynı çalışmayı farklı bağlamlarda üretmesiyle sonuçlanmıştır (Meschede, 2008: 42-43).



Resim 100: Canan Şenol, “*Nihayet içimdesin*”, 2000, Tabela Sergileri, İstanbul, (<http://www.siyahbant.org/bu-sanat-yapiti-cevreye-zararli/>, 6 Ağustos 2021)

Resim 101: Vahit Tuna, “*Eve gelirken ekmek almayı unutma*”, 2000, Tabela Sergileri, İstanbul (Özpınar, 2009: 72)

Dilsel imgeleri kullanmak için kamusal alanı tercih eden bir diğer sanatçı Canan Şenol, “*Tabela Sergileri*” kapsamında Kadıköy Mühürdar Sokağı’nda bulunan bir internet “cafe”nin giriş kısmına “...nihayet içimdesin.” yazan bir tabela yerleştirmiştir. Sanatçının hamilelik döneminde ortaya koyduğu eser, apartman ve mahalle sakinlerince

müstehcen bulunarak bulunduğu konumdan kaldırılması talep edilmiştir. Cinsel çağrışımlar yaptığı için çevreye zararlı olduğu düşünülen eser belediyenin çevre müdürlüğünce internet “cafe”nin üzerinden kaldırılmıştır. Gündelik hayatta kamusal ve özel alanın karşılaşmasını sunan eser, iktidarın özel olanı ne denli tehlikeli ve politik bulabileceğinin de bir kanıtıdır.

Sergi kapsamında gerçekleştirilen bir diğer eser, Vahit Tuna’nın “Eve gelirken ekmek almayı unutma” isimli çalışmasıdır. Sanatçı bu kez aynı tabela üzerine görece daha masum bir ifadeye yer vererek bu kez gündelik bir söylemi kamusal alana taşımıştır. Aslında her iki söylemde birey ve öznel hayatı ile ilişkilidir. Bir anlamda evin içinde dönüp dolaşan sözcükler çıplak bir şekilde yansıtılarak, sanatçının söylem pratiğinin kamusal alana geçişi sağlanmıştır. Sergi, mahallenin; burada aktarılan sözler kime aittir, bir başkasına mesaj mı vermektedir yoksa bir reklam panosu mudur gibi soruları arasında izleyiciyle buluşarak gündelik ritme dahil olur.



Resim 102-103: Hüseyin Bahri Alptekin, “Love Lace” (1995) ve “Love Face” (2000), Kuntsmuseum Bonn, 2002, (<https://saltonline.org/tr/2019/huseyin-bahri-alptekinin-oyun-alani>, 8 Ağustos 2021)

Harfler ve sözcüklerin kullanıldıkları bağlamdan farklılaşarak yeni anlamlar ürettiği çalışmalara bir örnek de Hüseyin Bahri Alptekin’in çalışmalarıdır. Sanatçı, “Love Lace”(1995), “Love Face” (2000), “Tremor Rumour Hoover” (2000), “Heimat Toprak” (2003) isimli eserlerinde metalik pullarla bezediği sözcüklerin yapılarıyla oynar, onları yalnızca semiyotik ya da semantik olarak değerlendirmez, yazınsal anlam ve imge arasındaki ilişkinin nesnel karşılığını arar. Sözcüğün bıraktığı izlenimi ya da seslendiği dil yapısını tanımlamada sözcükler, renkler, materyaller ve tipografi ile bir oyun kurgular.

Tüketim kültürü içerisinde de kendine yer bulan bu sözcükler çoğu zaman metinlerarası ilişkilerden ya da sinema ve şarkı sözlerinden sanatçının belleğinde kalan şeylerdir. Kimi zaman şık kimi zaman ucuz ve yapay görsel elamanlarla bezediği sözcüklerde reklam panolarının estetik dili anonim bir bileşen olarak karşımıza çıkar (Rodoplu, 2017).

Hüseyin Bahri Alptekin'in seyahat ettiği şehirlerde kaldığı oteller pek çok çalışmasına konu olur. Otellere ait fotoğraflar, otellerden topladığı sabun paketleri, peçeteler, menüler sanatçının işlerinde arşivsel nitelik kazanırken, heterotopik bir kurguda bir araya getirilirler. “*Kapasite*” (1998) isimli işinde ziyaretleri sırasında çektiği otel fotoğraflarını yan yana getirerek üzerine led ışıklarıyla “*Capacity*” yazar. Yine başka bir işi olan “*H-Fact: Hospitality/Hostility*”de (H-Faktörü: Misafirperverlik/Husumet) (2003-2007) ise seyahatleri sırasında fotoğrafladığı otel tabelalarını çeşitli ebatlarda yeniden üretir. Hotel Odessa, Balkan Oteli ve Hotel Malta’nın da aralarında bulunduğu bu otel tabelaları farklı yazı tipleri, renkleri ve ışıklandırmalarıyla kent hayatının yazılı metnine dahil olmaktadır. Misafirperverliğin (hospitality) ve düşmanlık (hostility) ev (hospis) köklerinden türediğini söyleyen sanatçı; yine otel (hotel), hostel, hastane (hospital) kelimelerinin de aynı kökten geldiğine vurgu yapar. Kişisel yaşamında hiçbir zaman oturma odası olmayan sanatçı, otel odalarının geçici kurgularında sunduğu misafirperverliği sevdiğinden bahseder. Kişisel geçmiş ve geleceğe yer vermeyen bu mekanlar kamusal ve öznel yaşamların birarada sunulduğu heterotopyalar olarak sanatçının çalışmalarında özel bir yere sahiptirler (Romi,2017).



Resim 104-105: Hüseyin Bahri Alptekin, “*H-Fact: Hospitality/Hostility*”, (H-Faktörü: Misafirperverlik/Husumet), 2003–7, (<https://www.frieze.com/video/frieze-tate-fund-2016>, <https://www.galerist.com.tr/tr/alptekin-eserler>, 8 Ağustos 2021)

4.2. Güncel Sanat Pratiklerinde Anlatı Stratejileri, Kurgusal Yaklaşımlar

Yaşam bir anlamlar dizgesi içerisinde varlığını sürdürmektedir. Sanat yapıtı da sunduğu kaygan dünya ile bu anlamlar dizgesinin çok dilli, heterojen ve akışkan bir parçasıdır. Çoğu zaman sanat eserleriyle çevrili olduğumuzu unutarak gündelik yaşamımıza devam ederken içimizde bir yerlerde bir gün o sanat eseri ile karşılaşma potansiyelini taşımaktayızdır. Ve o karşılaşma anı sanat eserinin izleyici tarafından yeniden üretildiği anı kendi iç dinamiğinde barındırmaktadır. Sanat yapıtı bir anlamda açık bir yapıda hareket ederek izleyicinin bakışını da içerecek şekilde sonsuz bir anlam dizgesine uzanmaktadır. Bu bağlamda bir gösterge olarak sanat nesnesi gündelik dilin içine sızan ve orada yeni anlamlar üreten şeydir.

Dilin toplum ve tarih içinde yaşayan, değişken, sürekli yeni anlamlar üreten niteliğine benzer şekilde sanatta izleyicileri tarafından yeniden yorumlanmakta her yorumda değişme uğratılmaktadır. Bu yeniden üretim sanat yapıtını açık kılan ve sonsuz bir okumaya maruz bıraktıran şeydir. Irzık'a göre :*“Sözceler benzersiz, tekildir; asla oldukları gibi yinelenemezler, yeni anlamlar kazanmadan, değişime uğramadan yeniden kullanıma sokulamazlar”* (Irzık, 2001: 13). Birebir alıntılama da dahi kullandığımız sözceler yazının akışı içinde yeniden konum bulmakta, yeni bir bağlama kavuşmaktadırlar. Duraksamalar, hızlandırmalar, vurgulamalar ya da yorumlar sözcüğe bakışı tümüyle değiştirmekte, her seferinde tekil bir anlatının içine konumlandırmaktadırlar. Bu bağlamda sanat da söz ya da dil oyunlarına benzer bir şekilde hareket etmekte, tekil okumaların birlikteliğinden oluşan çoğul bir dil kurgulamaktadır.

Emre Zeytinoğlu için; sanat yapıtı üzerine yazılan her metinde, yazar kendi öznesi üzerinden yapıta yaklaşmakta bir anlamda yapıtın varlığı karşısında kendi özerkliğini korumaktadır. Bu nedenle sanat nesnesi üzerine yazılan her metin yapıtla kendi varlığı arasında bir mesafe açmakta, yapıtı yeni bir konuma sürüklemektedir. Başka bir deyişle üretilen metin sanat nesnesinin çizdiği sınırları aşmakta onu kendi varlık nedeninden uzağa konumlandırmaktadır. Bu durum, sanatçının ürettiği eserin doğum anından ve mekânından bağımsızlaşmasını sağlayarak, tüm zamanların bakış açılarına ve koşullarına açılmasına olanak tanıyan şeydir. Dolayısıyla sanat eseri, üretildiği bağlamın

dışına taşarak, “her zaman”, “her koşul”, “her bakış açısı” ile açık ya da gizliden bir ilişkisellik üretebilmektedir (Zeytinoğlu, 2017: 9-10).

Bir sanat eseri üzerine yazılan metin, sınırlılıklar içerisinde hareket etmek yerine, tuhaf bağlantılar ve yorumalar kurgulayarak, eserin bulanık bir zemine yerleşmesini sağlar. Yazara göre metin belleğin işlevini üstlenerek, sanat nenesinin ürettiği deneyim alanından bir iz taşımakta ve bu izi diğer şeylerle birlikte dolaşıma sokarak onu o ilk deneyim nesnesinden farklı bir şeye doğru evriltmektedir. İlk deneyimin izlerini de taşıyan bu metin, eseri farklı zaman ve anlamlarla ilişkiye sürükleyen, bir anlamda onun varlığını sonsuzca genişlemeye uğratan şeydir. Bu bağlamda metin, sanat eserinin kendi sınırlarını zorladığı, ihlal ettiği ya da değişime uğrattığı diğer bütün meselelerle ilgili olan şeydir (Zeytinoğlu, 2017: 10-11).

Türkiye’de 1980’li yılların sonunda beliren ve 1990’lı yıllarda netlik kazanan güncel eğilimler, malzeme ve obje odaklı bakış yerine sanatın ne olduğu üzerine fikir üreten ontolojik-düşünsel referanslar üzerinden ilerlerler. Bir tavır ve karşı çıkış estetiği olarak geliştirilen sanatçı eğilimleri, varoluş sorunsalını da merkeze alan bir yaklaşım içermektedirler. Felsefe, sosyoloji gibi disiplinlerle içli dışlı olan sanatçılar tarihsel birikime eklenmek yerine kendi öznel tarihlerini inşa etme yolunu seçmişlerdir (Çalıkoglu, 2008: 2-6). 1990’ların sanat ortamında, modern sanatın seçkinci ve şifreli dilinden kaçınılarak izleyiciye daha kolay ulaşabilen açık bir dil dolaşıma girmiştir. Türkiye’deki modern sanat tarihinin ıskaladığı öznelere, hikayelere ulaşmanın bir yolu olarak beliren güncel eylemler bir anlamda geleneği reddetmekle onu bir ironi ya da referans noktasına dönüştürmek arasında bir güzergâh izlerler. Böylelikle gelenek eklektik bir şekilde güncel olanın içerisine dahil edilirken, yeni söylemlere varlık alanı açılmıştır.

“Yapıt ile göndergesi arasındaki çelişkinin farkında olarak, mantık hatalarının, eğretilmelerin, yapıtı meydana getiren materyalin sürekli bir değişkenlik taşıması gerektiğini düşünen çalışmalar” (Çalıkoglu, 2008: 8) ortaya koyan sanatçılar yüksek ile aşağı kültür ya da seçkin sanat ile kitle sanatı arasındaki ayrışmayı bozan bir yaklaşım benimserler. Sanatçının imzasına dönüşen yapıt ve ürettiği söylemsellikten sıyrılan bu

anlayışta sanatçı özne ve yapıtı her daim değişme uğratılmakta tarihsel olanın içinde kendi varlık alanını inşa etme çabasına girişmektedir. Lyotard'ın “*üst anlatılar*” adını verdiği epistemolojik yaklaşımların ötesine taşınan bu eğilimlerde sanatçı anlamı yaşamın mikro katmanları arasında aramakta, büyük anlatılardan kaçınmaktadır.

Gerçeğin sabitlenemez ve doğrudan temsil edilemez olduğu bilgisiyle sanatçılar yaşamın mikro alanlarına girerek buralarda gerçeği anlamlandırmaya çalışmaktadırlar. Ancak anlam da sabit ve homojen bir yapıda hareket etmemekte, bünyesinde çeşitli belirsizlikleri ve çelişkileri barındırmaktadır. Bu nedenle dilin kaygan yapısı sanat yapıtına da sirayet ederek onu belirsiz bir konuma doğru sürüklemektedir. Levent Çalıkoğlu'na göre Derrida'nın “*différance*” kuramı; sanat yapıtı, dil ve felsefe arasındaki karşılaşmaları birbirine yakınlılaştırarak 90'lı yılların sanat ortamında yeni bir söylem geliştirir. Kimi zaman ironik bir yaklaşımla metafor kullanılarak oluşturulan yapıtlar öyküsel bir üsluba bürünürken kimi zaman da anlatı içerisinde karşıt bağlamlar ve söylemler yaratarak anlatının bütüncül tasvirini bozmaktadırlar (Çalıkoğlu, 2008: 10-11).

Disiplinlerin iç içe geçtiği, bilgi alanlarının genişlediği bir düzlemde sanatçıların üretimlerini yeni araştırma sahalarını kapsayacak şekilde genişletmeleri mühim bir mesele olarak durmaktadır. Türkiye'de 80'li yılların sonunda başlayan 90'lı yıllarda etkinleşen güncel eğilimler, başlarda İstanbul'a konumlanan sonrasında periferiye dağılan kültürel etkinliklerle araştırma sahalarını genişleterek deneysel bir kimlik kazanmışlardır. Bu etkinliklerden İstanbul Bienali, 1987 yılından günümüze dek devam eden süreciyle sanatı felsefe, antropoloji, sosyoloji, mimarlık, kent ve çevre bilimleri gibi disiplinlere yaklaştırarak güncel dair çoğul bir okuma alanı yaratmaktadır. Uluslararası ve ulusal işbirlikleriyle düzenlenen etkinlik günümüzde halen çok aktörlü yapısını koruyarak güncel meselelere temas etmektedir. Bienallerle eş zamanlı olarak çıkarılan bienal kitapçıkları da bu çok aktörlü yapıyı metinlerarası düzleme taşıyarak düşünce biçimleri üzerine yeni bir bakış açısı sunmaktadır. Genellikle direktörlerin sunuş yazılarıyla, küratörlerin kavramsal metinleri ve sanatçıların eser metinlerinden oluşan bu kitapçıklar içeriğini zamanla genişleterek metinlerarası bir kurguya kavuşmuşlardır. Günümüz sanatının çok disiplinli dağarcığıyla paralellik gösteren bu eğilim sanat pratiklerinde metnin konumuna dair de yeni bir farkındalık sunmaktadır.

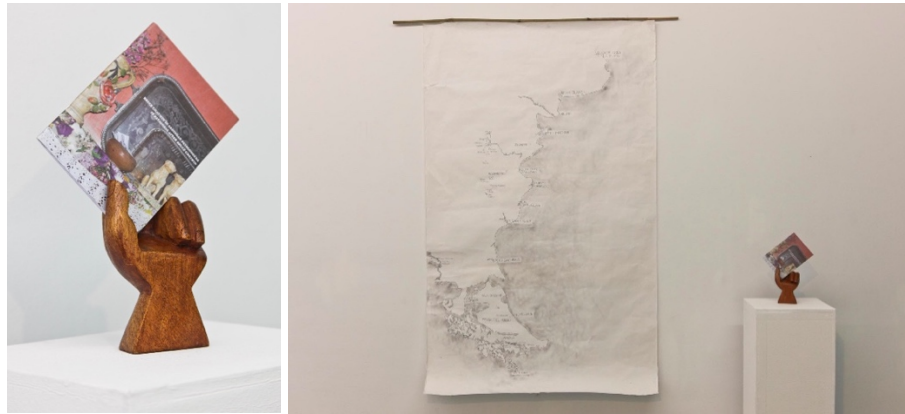
“Sanatçıların dünyaya bakışlarındaki farklılığı, gerçek ve gerçeküstü, bilinç ve bilinçaltı, şiirsel ve politik, form ve estetik arasındaki ilişkilene ve dalgalar ile düğümler aracılığıyla anlamlandırmaya” (Örer, 2015: XXII) çalışan 14 İstanbul Bienali: *“Tuzlu su: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori”* bu bienallerden birisi olarak sanatçıların seçtiği metinlerden oluşan bir antolojiye kitapçığında yer vermiştir. Kimi zaman edebi kimi zaman bilimsel metinlere uzanan antolojide, küratör Carolyn Christov-Bakargiev’in deyimle; hangi hikâyeleri seçtiğimiz bizi başka hikâyelere ulaştırması açısından önemlidir. Antropolog Marilyn Strathern’den ilham alan Donna Haraway bu durmu şöyle açıklamaktadır: *“Başka meseleleri düşünmek için hangi meseleleri kullandığımız önemlidir; başka hikâyeleri anlatmak için hangi hikâyeleri anlattığımız önemlidir; düğümleri hangi düğümlerin düğümlendiği, düşünceleri hangi düşüncelerin düşündüğü, bağları hangi bağların bağladığı önemlidir”* (Christov-Bakargiev, 2015: XXVIII).

2017 yılında düzenlenen “İyi Bir Komşu” temalı 15. İstanbul bienali de bienalle eşzamanlı olarak iki ayrı yayını okuyucuyla buluşturmuştur. Bu kitapçıklardan birincisi direktörün önsözü, küratörlerin sunuş yazısını ve sanatçıların eserlerini betimlemek üzere yazılmış yazıları içermekteyken; ikincisi sanatçıların, akademisyenlerin ve bienale katkı sunan diğer kişilerin kısa hikâye, itirafname, yaratıcı deneme, mektup, diyalog metni, şiir gibi farklı formlarda üretilmiş yazılarından oluşmaktadır. Evlere, komşulara ve mahallere dair kişisel anı ve hikayeleri derleyen ikinci kitapçık, bienallerin halihazırda ürettikleri metinlerarası kurgu içerisinde bir açılım yaratarak sanat ile edebi olan arasında daha organik bir ilişkilenemenin mümkünlüğü üzerine yeni bir söylem geliştirmiştir.

“İyi Bir Komşu” örneğindeki hikâye yazım pratiğine birebir benzemese de geçmiş bienallerde de eserleri betimleyen metinlerin ötesine taşınan sanatçı yazım pratiklerine rastlamak mümkündür. Bu bienallerden bir tanesi Hou Hanru’nun küratörlüğünü üstlendiği 10. İstanbul Bienalidir. “İmkansız Değil Üstelik Gerekli Küresel Savaş Çağında İyimserlik” başlıklı bienalde küratör Hou Hanru, sanatçılardan rüyalarını yazmalarını istemiştir. Bienal kitapçığında 3 numaralı Antrepoda iki katlı bir yapı olarak inşa edilen rüya evinde yer alan eserler ve metinlerinin ardından yer alan bu yazılarda rüya, farklı anlam kurgularında okuyucuyla buluşmuştur. Bienalin temasıyla da

uyumlanan pozitif bir gelecek tahayyülü olarak düş kurmak ve uykunun varlığında geçilen rüya ortamı olarak düş görmek metinlerde ikili bir anlatı yapısında ele alınmıştır.

Güncel sanat pratiklerinde yazı zamanla yalnızca bir imge olmasının ötesine taşınarak eserin kendisini oluşturmada önemli bir mesafe kat etmiştir. Günümüzde çoğu sanatçının eser üretim pratiklerinde başvurduğu edebi kaynaklar bugün yalnızca bir başucu kaynağı olmanın ötesine taşınarak plastik bir malzeme olarak ele alınmaktadır. Bu sanatçılardan Aslı Çavuşoğlu “*Bruce Chatwin’in Ardından Patagonya’da*” adlı sanatçı kitabıyla yazarın 1977 yılındaki Patagonya deneyimlerini birebir tekrarlayarak, öyküyü 2008 yılında yeniden inşa etmeye soyunmuştur. Popüler dergilerin gezi yazısı alanını ele geçirmesinden önce faaliyet gösteren Chatwin, gezi yazılarındaki “*geldim, gördüm, hepsini yazdım*” sömürgeci bakışından farklılaşarak metni kurgusal bir yaklaşımla ele almıştır. Bu nedenle metne karşı bir hayranlık duyan Aslı Çavuşoğlu, Chatwin’den yirmi yıl sonra aynı deneyimi bu sefer sanat aracılığıyla yeniden kurgulamak istemiştir. Chatwin’in *Patagonya’da* kitabını kendisine kılavuz olarak seçen sanatçı, kitapta yazan ulaşım yöntemlerini kullanarak benzer insanlara ulaşmaya, benzer seyahat noktalarında konaklamaya çalışmaktadır. Sonuç olarak ortaya çıkan eser bir gezi kitabından ilhamla oluşturulmuş bir sanat yapıtıdır.



Resim 106-107 : Aslı Çavuşoğlu, *Bruce Chatwin’in Ardından Patagonya’da*, 2009
(<https://www.aslicavusoglu.info/books-editions/>, 11 Ağustos 2021)

Eser görselleri, eskizler, fotoğraflar, haritalar, edebiyattan ve felsefeden metinler dahası sanatçıların kendi ürettiği metinlerden oluşan sanatçı kitapları, galeri mekanının sunduğu sergileme pratiklerinden özgürleşilen bir mekânsal kurgu oluşturmaktadırlar.

Perec'in deyimiyle sayfada ikamet etmek, mekânın sınırlarının galeri mekanına görece kolay belirlendiği, geçişli ve esnek bir deneyim alanı üretmektedir. Sayfanın yüzölçümüne yerleşmek, derinliğin kaybolduğu bir düzen üretirken, imge ve metni birbirine yakınlaştırmakta, bir anlamda metnin eserin inşasındaki rolünü gözlemlenebilir kılmaktadır. Sanatsal üretimin öznel sürecini gündelik hayatta dolaşıma açan pratik, sanat ve hayat arasındaki hiyerarşileri de kıran bir üretim sürecini kendi içerisinde barındırmaktadır. Sanat nesnesi olarak kitap, okunabilir ve izlenebilir yapısıyla bugün pek çok sanatçının seçtiği bir üretim mecrası olarak öne çıkmaktadır.

Sanat pratiğinde kitap mekanının sunduğu imkanlardan yararlanan bir diğer sanatçı Borga Kantürk ilk iki kitabını 2005 yılında davet aldığı Finlandiya'daki Hiap Konuk Sanatçı Programı kapsamında üretmiştir. Sanatçı 90 gün süresince tanımadığı bir ülke ve bilmediği bir şehirde dolaşarak, şehirdeki gezinti sürecini sanatsal üretim pratiği ile ilişkilendirmiştir. Jules Verne'nin "80 Günde Devriale" ve Eduardo Galeano'nun "Ve Günler Yürümeye Başladı", "Günlerin İzinde" gibi edebi eserlerinin üretim pratiğini kendine referans alan sanatçı bir günce olarak tanımladığı sanatçı kitaplarında günün tanıklığını belgelemek adına çizim, desen ve yazın pratiklerinden oluşan bir kurgu oluşturmuştur. Bir takvim formatında yazılan, 1 ocaktan 31 aralığa kadar geçen bir yıllık sürede her geçen gün için bir hikâye anlatan "Ve Günler Yürümeye Başladı" örneğine benzer şekilde sanatçı misafir sanatçı programı süresi boyunca geçirdiği her günü bu sefer sanatsal bağlamda kayıt altına almıştır. Günler boyunca kent içindeki gezintilerinde farklı insanlarla tanışan sanatçı onlara "*burada seni ne mutlu eder*" sorusunu yönelterek kitaba kendi el yazılarıyla not düşmelerini istemekte aynı zamanda karşılaştığı bu insanların portrelerini notun yanına iliştiirmektedir. Sözlük boyutlarında bir defter ve kalem ile başladığı çalışma, sanatçının deyimiyle bir suret sözlüğüne (pictionary) dönüşmüştür. Defter günlük performanslar halinde oluşurken, sanatçı her gün yeni bir insanla tanışmakta, böylelikle kentteki yabancılik ve yalnızlık hisleri yerini güven duygusuna bırakmaktadır (Kantürk, 2021).

Sanatçı, ikinci kitabı "*Survivor's Diary*"yi, Verne ve Galeano'nun üretim pratiğinin yanı sıra bir bilim kurgu filmi olan "*28 Gün Sonra*"dan esinlenerek 2005 yılının temmuz ayında geçen 28 günlük sürede üretmiştir. Nüfusu Türkiye şehirlerine

görece az olan Helsinki resmi bir bayram günü tamamen boşaltılmıştır. Kentin boş sokaklarında gezinen sanatçı kendine muhatap olarak bir martıyı alıp onu resmetmişken kendini bir bilimkurgu film setinde gibi hissetmiştir. Bu nedenle insanları resmetmeye çalıştığı süre boyunca her güne bir gazete alarak, kentin uyandırdığı yabancılik hissinden sıyrılmaya çalışmıştır. Ancak Fince sanatçının aşına olmadığı dil yapısıyla okunabilir bir metin sunmamaktadır. Gazete üzerindeki resimlere odaklanan sanatçı her güne bir resim seçerek, bilmediği bir dili görsel olan üzerinden anlamlandırmaya çalışmıştır. Resimleri karbon kâğıdı ve bir tükenmez kalem yardımıyla sayfaya aktaran sanatçı, bir anlamda kör bir desen yaratmaktadır. Desenin çizilene kadar görüşe izin vermemesi, yani oluşan bu kör desen sanatçının bir yabancı olarak kenti eksik anlamlandırma durumuna gönderme yapmaktadır (Kantürk, 2021).



Resim 108: Borge Kantürk, “80 days, 80 faces, People Dictionaray for Helsinki”, 2005 (<https://www.youtube.com/watch?v=uG6k3hpRjR4&t=2193s>, 14 Ağustos 2021)

Resim 109: Borge Kantürk, “Survivor’s Diary”, 2005 (<https://vimeo.com/41134481>, 14 Ağustos 2021)

Borge Kantürk, hareket halindeyken üretmek düşüncesinde kurguladığı kitap çalışmalarından bir yenisini 2020 yılında davet aldığı “Saha Studio” konuk sanatçı programı kapsamında üretmiştir. Sanatçı program dahilinde, kısa seyahatleri süresince okunabilecek kitaplardan derlediği 240 adet kitaptan mütevazı bir kütüphane oluşturmuştur. “Kısa Mesafeler Kitaplığı” adını taşıyan kütüphaneye ek olarak, birbiriyle bağlantılı ancak ayrı da deneyimlenebilecek üç farklı kitap tasarlamıştır. Sanatçının kitaplar, kitaplık, kütüphane, metinler, fotoğraf, arşiv ve dizin gibi kavramlara ilgilendiği bir dönemde ortaya çıkan eserinin ilk yayını “Kısa Mesafeler Kitabı: Seyir Halinde” başlığını taşımaktadır. Bir gezi/anı kitabı olarak değerlendirilebilecek yayın, sanatçının

kısa seyahatleri boyunca kaleme aldığı on iki kısa anlatıdan oluşmaktadır. “*Kısa Mesafeler Kitaplığı: Dizin*” başlığını taşıyan ikinci yayın ise sanatçının seyahat süreleri boyunca okuduğu 240 kitaptan oluşan seçkinin tam listesini içermektedir. “*Kısa Mesafeler Kitaplığı: Satırlar*” adını taşıyan üçüncü ve son kitap da kitaplıktaki kitaplardan birer cümleyi içeren metin kolajlarından oluşmaktadır (Kantürk, 2020: 3-6).



Resim 110-111: Borgia Kantürk, “*Kısa Mesafeler Kitabı*”, 2020, “*Saha Studio*” konuk sanatçı programı (Sanatçının kişisel arşivinden)

Seyir süresi boyunca beden ve zihnin hareket halinde oluşu ve bu duruma eşlik eden okuma ve yazma pratikleri, sanatçının düşünsel dünyasında yaşanan zamanı dönüştüren bir eylem olarak belirlemektedir. “*Kısa Mesafeler Kitabı: Seyir Halinde*”nin bir uçak yolculuğu esnasında başlayan ilk öyküsü, eve dönüş treninde devam ederken, yine başka bir seyahati, İstanbul-İzmir otobüs yolculuğundan anımsadığı Tomris Uyar’ın “*Güneşli bir gün*” öyküsüne geçiş vermektedir. Anımsamalar ve alıntılarla örülü kısa hikayeler boyunca; P. Smith, W.G. Sebald, L. Borges gibi yazarların üretim pratiklerine yaklaşan sanatçı onlarla kendi sanat pratiği arasında bağlar geliştirmektedir. Bu bağlamda Patti Smith ya da W.G. Sebald’ın üretim pratiğine benzer şekilde; adımlama, çevreye bakınma, fotoğraflama ve yazma eylemleri içerisinde güzergahlarını tamamlamaktadır. Sanatçı, hızlanan yolculuk sürelerinde kitap okumak, metin kaleme almak, anımsamak, gözlemlemek, kahvaltı yapmak gibi eylemlerle zamanı aralamaya çalışmakta bir anlamda mesafeye yerleşmeye çalışmaktadır.

Vapur, uçak, tren, otobüs, iskele, havalimanı, istasyon gibi seyir halinde olmak ile ilişkilenen mekanların yanı sıra kentin bulvarları, caddeleri, sokakları, yolun sonunda hafızalarda kalmış bir evin boşluğu, bürokratik bir devlet ofisine dönüşen yapısıyla sanat okulu, uzayan koridorlarıyla AVM'ler ya da sanatçının evi kısa mesafeler gezgini olarak Kantürk'ün kitap boyunca deneyimlediği mekanlardan bazılarıdır. İzmir'in yanı sıra Adana, İstanbul, Helsinki, Berlin gibi şehirlerdeki deneyimlerini aktaran sanatçı şehir içi rotaların yanına ülkeler ve şehirler arası güzergahları da dahil etmektedir. Sanatçı kimi zaman zorunlu olarak dahil olduğu bu rotalarda dolaşımında kalarak hem akışta olan bir kültürel üretimin parçası olmakta hem de sabit mekanların sunduğu kısıtlayıcı çerçeveden bir nebze olsun uzaklaşabilmektedir.

Dedesinin otomobili ile kurduğu kişisel bağ, ehliyetinin olmayışı, hızlanan vapur seyahatleri, uçağın tedirginlik verici atmosferi, kısa konaklama süreleriyle kafeler, kalabalıklık, yalnızlık, kentin dönüşümü ve dönüşen yolculuk hikayeleri birbirine geçişler vererek mekanlar arasında bağlantılar kurmakta, dahası anımsamalar ve sanatçı pratikleriyle de örülerek disiplinlerarası bir metin kurgulamaktadırlar. Oluşan kitap bir anı kitabı, gezi kitabı ya da sanatçı kitabı hangisidir? Aslında sanatçı, bakış açısına göre değişen bir kitapla okuyucuyu karşı karşıya bırakmıştır. Kantürk kitap boyunca sanatçı, yazar, arşivci, akademisyen rolleri arasında geçişlilikler kurarak, seyir halinde olmak ile okuma ve yazma pratikleri arasında bir kesişim yaratmaktadır.

SONUÇ

Modern zamanlara özgü bir kategori/kavram olan mekân, gündelik dilde kendine sıklıkla yer bulur. Ancak kavramın hızlı tüketilmesi, konumunu kaybetmesine ve müphemleşmesine neden olur. Müphem yapısı nedeniyle tanımlanması en güç kavramlardan birisi olan mekân özellikle 1960'lı yıllara kadar insan deneyimlerinden bağımsız mutlak bir kap ya da hazne olarak kabul edile gelmiştir. Boş bir tuval zemini ya da eylemlerin sergilendiği boş bir sahne olarak görülen mekân savı; bu tarihten sonra Lefebvre, Castells, Harvey gibi yeni-Marksist kentbilimcilerce kırılarak mekân insan deneyimleriyle etkileşime giren toplumsal bir ürün olarak görülmeye başlanmıştır. Mekân eylemlerin devinimine ve hareketine izin veren bir kap olduğu kadar sosyolojik, politik, ekonomik ve ideolojik gücün temsili olan bir semboldür. Bu bağlamda toplumsal işleyişte dönüştürücü bir gücü vardır. İnsan deneyimleriyle etkileşimli olarak dönüşüme uğrayan bu kavram her daim değişmekte olan yapısı nedeniyle sabit bir yapı sergilemektense oluş halinde bir form üretimini kendi içerisinde barındırmaktadır. Birbirinden ayrılan uzam deneyimleri uzamı farklılaştırarak uzamın çoğul bir kimlik üstelenmesini sağlamaktadır. Geometrik olarak belirlenmiş bir mekân ancak onu deneyimleyenler tarafından bir yere dönüşmekte böylelikle her gün yeniden üretilmektedir. Bu nedenle türdeş ve eş yönlü geometrik uzam, insanbilimsel uzamdan farklılaşır. Uzam insani perspektifte varoluşçu bir söylem üretmektedir.

Mekân salt bir görsel idea değildir. Deneyim yoluyla kavranan mekân; algı, anılar ve duygularla etkileşimde bulunarak imgelemi harekete geçirir. Böylelikle mekânın fiziki varlığı düşsel olana geçit veren bir anlam kazanır. Mekânsal pratikler sayesinde dünya üzerine konumlanırsınız. Bu bir anlamda varoluşumuza yer açmak manasına gelir. Varoluşumuza yer açmak ise sadece fiziksel bir eylem değil aynı zamanda düşünsel, felsefi ve şiirsel bir içerik taşımaktadır. Şiirsel içerik deneyimin kendisiyle etkileşime geçerek mesken tutmanın özgün formunu yeryüzüne konumlamaktadır. Bu bağlamda mesken tutmak yalnızca mimari bir olay değil aynı zamanda felsefi ve poetik bir varoluş sunmaktadır.

Öyküleri olan öznelerin geliştirdiği operasyonlarla uzam özelleşir. Kültürel olarak yaratıcı bir eylem olan anlatı yalnızca betimleme yapmaz aynı zamanda itici ve hareket kazandırıcı bir gücü vardır. Bu bağlamda anlatı uzamı kuran bir rol üstlenir. Mekânın gündelik deneyimcileri, örneğin kentin sokaklarında yürüyenler, kurguladıkları farklı izlekler ve rotalar ile kentin açık metnine sızarak orada ne yazarı ne okuyucusu olan çok yönlü bir öykü kurgularlar. Adımlar mekanlar arasında mekik dokuyarak fiziksel bir toplanma yerinden yoksun bir mekân dokusu üretmektedirler. Uzamı oluşturan adımlar aşağıda aynı zamanda bu çok yönlü ve belirlenimsiz metni kuran şeylerdir. Uzamın barındırdığı olası güzergahlar yaya tarafından belirlenir, kimi zaman süreksizlik ve kopukluklar yaratırken kimi zaman da hareketsizlik ve ilişkisellik üretirler. Bu durumda sözsel mecazlar ile uzam mecazları arasında bir benzerlik oluşur.

Boş bir sayfa düzlemine yerleşmek yazınsal bir içerik taşıdığı kadar mekânsal bir konumlanma da sunmaktadır. Dipnot vermek, satır başı yapmak, marjda yazmak, sayfa üzerinde beyaz boşluklar, siyah lekeler oluşturmak yazınsal olduğu kadar mekânsaldır. Üstelik sayfa üzerinde gerçekleşen bu tarz bir konumlanma yazarı ve okuyucusunu her seferinde bir üst ölçeğe taşıyarak sonsuz bir mekân dizilimi içerisinde bırakabilmektedir. Sayfanın bulunduğu masa, masanın bulunduğu oda, odanın yer aldığı ev, evin yer aldığı sokak, sokağın dahil olduğu kent, kentin içerisinde bulunduğu ülke, ülkenin yer aldığı dünya, dünyanın konumlandığı uzay okuyanı yani deneyimleyicisini sonsuz bir mekân akışı içerisinde bırakmaktadır. Mekân mikrodan makroya her geçişte farklılaşmakta ancak birbirine yeni bağlantılar vererek akışkan bir kimlik içerisinde hareket etmektedir.

Sanat alanında dilsel ve görsel göstergelerin birlikteliği, Marcel Duchamp ve onun anti sanat pratiği aracılığıyla göz merkezci bakıştan düşünsel alana doğru genişleyen bir açıklığa kavuşmuştur. Buradan hareketle gelişen 1970'li yılların Kavramsal Sanatı metin ile görsel olanın yeni bir birlikteliğe kavuşmasını sağlamıştır. Sözcüklerin sanat eseri olarak kabul edilmesiyle birlikte maddesizleşen sanat düşüncenin maddeye dönüşmediği bir sanatsal yaklaşımı hazırlar niteliktedir. Sanatsal bağlamda kullanılan sözcükler çoğu zaman edebiyat eseri olarak değil sanat eseri olarak kabul edilirler.

Düşüncenin dolaysız bir şekilde yapıta dahil olmasıyla oluşan bu süreçte metin, fiziksel olarak üretilmiş yapının ötesinde kendi varlık alanını kurgular.

Görsel sanatlar üretim pratiğinde metin, çoğu zaman imgeye eşlik eden ikincil bir anlatı ögesi olarak kalır. İmgenin ağırlığı karşısında kendi varlık alanını tam olarak oluşturamayan metin bir nevi konumsuz durumdadır. İmgeyi açıklamak, ona ya da felsefi veya edebi bir metne referans vermek arsında kalan metin, esere nasıl bir katkı sağlamaktadır? Kendisi de bir sanatsal üretim mecrası olan metin aslında gizli bir dil üzerinden sanat yapıtında ikili bir anlatı yapısı inşa etmeye soyunmaktadır. Aynı eserin metni ve imgesi üzerine düşünmek çoğu zaman fark edilmese de bu ikili yapıyı ortaya çıkaran bir aralık sunmaktadır.

Eserin metinle çoğaltılan anlatısal yapısı onu yeni okumalara ve yeni ifade alanlarına taşıyarak çoğul bir dil üretimini sağlar. Bu nedenle güncel sanat pratiklerine tekil bir mesafeden yaklaşmak olanaksız görünmektedir. Alıntılar ve farklı anlatılarla birbirine eklenerek çoğalan tüm bu metinler, eseri çoğul bir gözlem ve anlamlandırma alanında canlı kılan bir unsura dönüşmektedir. Eser aktarıcısına göre farklılaşan dil kurgusuyla her yeni aktarımda kendini inşa etmekte, varlığını canlı tutabilmektedir.

Metnin kendini gerçekleştirdiği yer olarak sayfa mekânı ile sanat eserinin varlığını görünür kılan galeri mekânı arasında bir benzerlik vardır. Nasıl ki boş bir sayfa düzlemi metni görünür kılmakta ve dil oyunlarına izin vermekte ise moderniteye özgü “*Beyaz Küp*” de sanat eserini dış dünyadan soyutlanmış bir şekilde sanat izleyicisinin önüne getirmekte, orada kendine ait bir dünya yaratmaktadır. Öklidci düşüncenin mekânı farazi boşluktan yaratılan üç boyutlu bir küp gibi algılayışına benzer şekilde galeri mekânı da gölgesiz, yansılardan uzak, zamansız, sonsuz, saf ve beyaz bir kutuyu anımsatmaktadır. Zamanın etkilerinden yalıtılmış bu küp, sanat eseri için sonsuz bir varoluş yanılsaması yaratırken onu modern ideolojilerin uzantısı haline getirmektedir. Bu bağlamda galeri mekânı ideolojik olarak tarafsız ve nötr bir mekân değil güncel söylemlerin sanatsal bağlamda karşılık bulduğu estetik bir güçtür.

20. yüzyılın başlarında Duchamp’ın eserin kendisi olarak mekânı kurgulama düşüncesi ile başlayan, El Lissitzky’nin mekâna müdahale ettiği kolaj-asamblajları ile

devam eden ve ardından gelen mekânın durağan halinden sıyrıldığı, bir süreç işi olarak Schwitters'in Merzbau'suna dek uzanan süreçte mekân eseri oluşturmada ana bileşenlerden birisi olarak görülmeye başlanmıştır. Özellikle 1950'li yıllar ile birlikte gelişen asamblaj, mekân düzenlenmesi (environment), oluşum (happening), performans, enstalasyon, arazi sanatı, kamusal alan uygulamaları gibi geleneksel kategorilerin sınırlarını zorlayan uygulamalar mekânı galeri ortamı ölçeğinden uzaklaştırarak yeniden üretebilen, kurgulanabilen mekân anlayışının gelişmesinde önemli roller üstlenmiştir. Bu dönemden itibaren hem eserin kendisi içerisinde geçen mekân kurgusu hem de mekânın kendisi bir üretim aracı olarak görülmeye başlanmış, sanat yapıtının bağlamının bir parçası olarak kabul edilmiştir.

Galeri mekânından sanatçının atölyesine, doğa mekanına veya kamusal alana sirayet eden yapısıyla mekân günümüzde tekil bir söylem alanı içerisinde hareket etmemektedir. Tüm bu mekân kurguları içerisinde kendine dair bir varlık alanı açan sanat hem bu kurgulardan etkilenerek kendi dilini esnetmekte hem de onları dönüşüme uğratmaktadır. Bu bağlamda mekân içerisinde bir eserin yer alışı iki taraflı bir dönüşümü kendi içerisinde barındırmaktadır. Bir sanat eserinin herhangi bir mekânda yer alışı ile birlikte o mekân sıradan bir yer olmanın ötesine taşınmakta, gündeliğin anlatısı içerisindeki yerini almaktadır. Böylelikle hem işin kendisi mekânı var etmekte hem mekân işe yer açmakta ve her ikisi de Perec'in her şeyin başladığı yer olarak işaret ettiği sayfa düzleminde görünür olmaktadır. Mekanlar anlatıya dönüşerek eseri bu sefer dil üzerinden dolaşıma sokmakta, mekân ikili bir anlatı yapısına kavuşmaktadır. Eserin kendisinin yer aldığı mekân, eserin anlatıldığı metindeki mekân ya da günümüz teknolojileriyle görüntülediğimiz sanal mekanlar, eser aslında hangi mekâna aittir? Bu soru bizi eseri tanımlamada tek bir mekân kurgusu olmadığı düşüncesine yaklaştırmaktadır. Eser içerisine girdiği mekân kurgularıyla çoğullaşmaktadır. Şüphesiz bu çoğullaşmada anlatının rolü göz ardı edilemez. Anlatı eser üzerinde yeni okumalara izin verirken, eserin dilini çoğullaştırmakta ancak onu yeni bir mekâna da taşımaktadır.

Tez kapsamında incelenen güncel sanat pratiklerindeki kurgusal mekân yaklaşımları, mekânı bütüncül ve homojen bir perspektifte ele almak yerine, birbiri içerisine eklemlenerek genişleyen bir mekanlar dizgesine uzanmaktadır. Yeryüzünden

dijital evrenlere, dijital evrenlerden modern kent mitine, kent mekânından dramatik coğrafyalar sınır ve eşik mekânlarına buradan bir arzu nesnesi görünümündeki eve, ev mekânından pencere ve ayna düzlemine uzanan yapısıyla bu mekânlar dizgesi göstermiştir ki mekân makrodan mikroya geçişte, her yeni okumada farklılaşan bir anlatı sunmaktadır. Birbirinden çok farklı tipolojilerdeki bu mekân kurguları birbirinden farklılaşan psikolojik, sosyolojik, ekonomik göstergelere de sahiptir. Sanatçıların mekânı, tüm bu farklı göstergelerle oynayan, onları dönüşüme uğratan, yeni bir ifade alanına kavuşmasını sağlayan bir kurgu olarak bu çoğul dilin oluşumuna katkı koymaktadır.

Birbirinden çok farklı tipolojilere sahip bu mekân kurguları bazen de analogiler kurarak ortak bir anlatı ekseninde birleşebilmektedir. Örneğin içerisi ve dışarısını birbirine bağlayan yapısıyla kapılar ya da pencereler ev içindeki mimari unsurlar oldukları kadar birer eşik bölgeleridir. Öteki ile karşılaşma jestini kendi kurgusu içerisinde barındıran bu mekanlar öznel alanın kamusal alana da açıldığı geçiş alanlarıdır. Bülent Şangar'ın 1997 tarihli, 90 adet fotoğraftan oluşan serisi “*İsimsiz*”, (Pencereler)de görüldüğü üzere coğrafyanın bir köşesinden göç etmiş kentli birey kent ile uzlaşmak ya da ona savaş açmak arasında kalmıştır. Serinin mekânı pencere mekânı olmasına rağmen hem kentli bireyin yaşadığı sıkışma durumunu anlatması açısından hem içerisi ve dışarısı arasındaki yarattığı gerilimle çalışmanın kenti ve evi konu edindiği de söylenebilmektedir. Göç ve yerleşme jestlerini bünyesinde barındırmasıyla ise pencerenin bir eşik bölgesi olduğunun altı bir kez daha çizilmektedir. Başka bir örnek Gian Maria Tosatti'nin “*Kalbim Ayna Gibi Boş*” isimli sergisidir. İstanbul'daki azınlıklardan Ermeni ve Rum halkının inşa ettiği evlerden ayrılmasının ardından boşalan konutlardan birinde gerçekleşen sergide ev bir imge olmasının ötesine taşınarak gündelik hayatın siyasallığının üretildiği bir mekân formuna dönüşmüştür. Soylulaştırma hareketleriyle giderek mutenalaşan mahallede yer alan boş evlerden birine odaklanan sergi kent içinde yaşanan dönüşümlerin kaydını bir ev üzerinden tutmaktadır. Yine başka bir iş Ana Cvorovic'in 2013 tarihli “*Light Weight*” (Hafif) isimli yerleştirmesi, eve dair nesnelerle portatif elemanların biraradalığından oluşarak, yerleşme ve göç etme jestleri arasında ara bir dil geliştirmektedir. Eşikte olma halini konfor alanını terk etmek ve

güvenli bölgeler inşa etmek olarak tanımlayan sanatçı için mekân güvenli ve durağan bir yapı sunduğu kadar tehditkâr ve hareketli bir yapıda da olabilmektedir. Başka bir örnek Füsun Onur'un 1972 yılında gerçekleştirdiği ikinci sergisi "*Uzamda Çizmek*" de yer alan "*İsimsiz*" adlı yapıtıdır. Sanatçının mimari elemanlara referans vererek minimalist bir varoluş alanı yarattığı çalışmada çerçeve içerisinde çıkan bir merdiven ayna üzerine yerleşmektedir. Konstrüksiyonda; merdivenler sanatçının evinden atölyesine inen merdivenleri, ayna düşsel bir mekân olarak sanatçının atölyesini, çerçeve ise evin pencerelerinin varlığını anımsatmaktadır. Yalnızca ev imgesine dahi bakmak bizi kamusal alan ile öznel alanın kesişiminde, içeride ve dışarıda olup biteninin gerilimli ara yüzeyine indirmeye yeterlidir. Bu gibi örnekler göstermektedir ki mekân kendi içerisine kapalı, türdeş, tanımlı, bütünsel, değiştirilemez, sahiplenilmiş ve aşikâr değildir. Mekân muğlak bir zeminde sürekli bir değişim içerisinde birbirine geçişlilikler vererek ilerlemektedir. Bu nedenle her yeni okumada farklılaşarak akışkan bir kimlik üstlenmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

- AKAY, Ali. (2009) *Bülent Şangar: Gerilim İmgeleri*, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- ALKAN, Ayten. (2009) *Cins Cins Mekân*, İstanbul, Varlık Yayınları.
- ALTUĞ, Taylan. (2020) *Dile Gelen Felsefe*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- ANTMEN, Ahu. (2010) *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul, Sel Yayıncılık.
- ANTMEN, Ahu. (2007) *Hale Tenger: İçerideki Yabancı*, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- AUGE, Marc. (1997) *Yer-Olmayanlar*, İstanbul, Kesit Yayıncılık.
- BACHELARD, Gaston. (2008) *Uzamanın Poetikası*, çev. Alp Tümertekin, İstanbul, İthaki Yayınları.
- BATUKAN, Can. (2016) *Anima-lizm İnsan, Hayvan ve Bitkilerde Ruh Üzerine*, İstanbul, Altıkırkbeş Yayın.
- BATUKAN, Can. (2017) *Robo-tizm Robot, Android, Sayborg ve Yapay Zekada Ruh Üzerine*, İstanbul, Altıkırkbeş Yayın.
- BEHAR, Katherine. (2016) *Veri Girişi*, Sergi Kataloğu, çev. Kaya Genç, Serhat Uyurkulak, İstanbul, Pera Müzesi Yayını.
- BENJAMİN, Walter. (2014) *Son Bakışta Aşk* haz. Nurdan Gürbilek, İstanbul, Metis Yayınları.
- BOURRIAUD, Nicolas. (2005) *İlişkisel Estetik* çev. Saadet Özen, İstanbul, Bağlam Yayınları.
- BRAIDOTTI, Rosi. (2021) *İnsan Sonrası*, çev. Öznür Karakaş, İstanbul, Kolektif Kitap.
- BUCAK, Fatma. (2013) *Düşüşe Dair Bir Başka Hikâye Daha*, İstanbul, Arter.
- CEVİZCİ, Ahmet. (2019), *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul, Say Yayınları.
- COLOMINA, Beatriz. (2011) *Mahremiyet ve Kamusalılık* çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul, Metis Yayınları.
- ÇALIKOĞLU, Levent. (2008) *Çağdaş Sanat Konuşmaları-3: 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- ÇOTUKSÖKEN, Betül. (2013) *Felsefe: Özne-Söylem*, İstanbul, Notos Kitap.

DE CERTEAU, Michel. (2008), *Gündelik Hayatın Keşfi – I Eylem, Uygulama, Üretim Sanatları*, çev. Lale Arslan Özcan, Ankara, Dost Kitabevi.

DELEUZE, Gilles. (2015) *Anlamın Mantığı*, çev. Hakan Yücefer, İstanbul, Norgunk Yayıncılık.

DERVİŞCEMALOĞLU, Bahar. (2016) *Anlatıbilime Giriş*, İstanbul, Dergah Yayınları.

EVİNER, İnci. (2000) *hiçbiryer-gövde-burası*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

FOUCAULT, Michel. (2015) *Kelimeler ve Şeyler*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara, İmge Kitabevi.

FOUCAULT, Michel. (2019) *Özne ve İktidar*, çev. Işık Ergüden & Osman Akınhay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

GÜRBİLEK, Nurdan. (2016) *Ev Ödevi*, İstanbul, Metis Yayınları.

HANÇERLİOĞLU, Orhan. (1989) *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul, Remzi Kitabevi.

HUBBARD, Philip. KITCHIN, Rob. (2018) *Mekan ve Yer Üzerine Büyük Düşünürler*, çev. Emek Şevket Ataman, İstanbul, Litera Yayıncılık

KANTÜRK, Borge. (2020) *Kısa Mesafeler Kitabı: Seyir Halinde*, İzmir.

KOSOVA, Erden. (2009) *Aydan Murtezaoglu: Yakınlıklar Kaybolup Mesafeler Kapanırken*, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

LEFEBVRE, Henri. (2014) *Mekânın Üretimi*, çev. Işık Ergüden, İstanbul, Sel Yayıncılık.

LEFEBVRE, Henri. (2017) *Ritimanaliz*, çev. Ayşe Lucie Batur, İstanbul, Sel Yayıncılık.

MESCHEDE, Friedrich. (2008) *Ayşe Erkmen: Uçucu Şimdi*, çev. Ogün Duman, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

ONUR, Füsün. (2014) *Aynadan İçeri*, İstanbul, Arter

ÖZGÜR, Ferhat. (2009) *Şehir Defteri*, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık

PALLASMAA, Juhani. (2014) *Tenin Gözleri*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul, Yem Yayın.

PEREC, Georges. (2015) *Bir Paris Sementi'nin Tüketilme Denemesi*, çev. Ayşe Ece, İstanbul, Sel Yayıncılık.

PEREC, Georges. (2017) *Mekan Feşmekan*, çev. Ayberk Erkay, İstanbul, Everest Yayınları.

PEREC, Georges. (2020) *Olağan-İçi: Gündelik Hayatın Envanteri*, çev. Zeynep Bengü, İstanbul, Everest Yayınları.

- RAWES, Peg. (2017) *Mimarlar için Irigaray*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul, Yem Yayın.
- SAYBAŞILI, Nermin. (2011) *Sınırlar ve Hayaletler Görsel Kültürde Göç Hareketleri*, İstanbul, Metis Yayınları.
- SENNETT, Richard. (2013) *Gözün Vicdanı*, çev. Süha Sertabiboğlu, Can Kurultay, İstanbul, Ayrıntı Yayınlar.
- SHARR, Adam. (2016) *Heidegger'in Kulübesi*, çev. Engin Yurt, İstanbul, Dergah Yayınları.
- SHARR, Adam. (2017) *Mimarlar için Heidegger*, çev. Volkan Atmaca, İstanbul, Yem Yayın.
- SÖZEN, Metin. TANYELİ, Uğur. (2005) *Sanat, Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, Remzi Kitabevi.
- STAVRIDES, Stavros. (2016) *Kentsel Heterotopya Özgürleşme Mekanı Olarak Eşikler Kentine Doğru*, çev. Ali Karatay, İstanbul, Sel Yayıncılık.
- YILMAZ, Mehmet. (2006) *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara, Ütopya Yayınları.
- ZEYTİNOĞLU, Emre. (2017) *Sanat, Bazı Şeyler ve Eleştiri*, İstanbul, Corpus Yayınları.

Kitap İçi Bölüm:

- ADA, Serhan. (2020) *Geri Kalanların Şafağı*, İnci Eviner, *Hiçbiryer-Gövde-Burası*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- ANTMEN, Ahu. (2010) *Beyaz Küp ve Ötesi: Postmodern Dönemde Galerî Mekânının Dönüşümü*, Brian O'Doherty, *Beyaz Küpün İçinde*, İstanbul, Sel Yayıncılık.
- BERKMEN, Eda. (2018) *Gözün Oyunu*, Can Aytekin, *Boş Ev*, İstanbul, Arter.
- BOURRIAUD, Nicolas. (2019) *Yedinci Kıta'ya Giriş Tarih, Coğrafya, Demografi, Kültür, Arkeoloji, Siyaset*, Yedinci Kıta 16. İstanbul Bienali Sergi Kataloğu, İstanbul, İKSV Yayınları
- CARDINAL, Roger. (2014) *Çözünür Kent: Sürrealist Paris Algısı*, Der. Nur Altinyıldız Artun, *Sürrealizm/Mimarlık*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. (2015) *Tuzlu su: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori*, 14 İstanbul Bienali Kataloğu, İstanbul, İKSV yayınları.

ÇEBİ, Deniz, Meltem. (2008) *Sanat Tanımı Topluluğu*, İpek Duben, Esra Yıldız, *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi yayınları.

ÇOLAKOĞLU, Fatma. SOLEY, Ulya. (2016) *Fabrika Ayarlarına Geri Dön*, Katherine Behar, *Veri Girişi Sergi Kataloğu*, İstanbul, Pera Müzesi Yayını.

ELDEN, Stuart. (2017) *Ritimanaliz: Önsöz*, Henri Lefebvre, *Ritimanaliz*, çev. Ayşe Lucie Batur, İstanbul, Sel Yayıncılık.

KARADAĞ, İlke. (2014) *Yaratıcılık ve Öznellik, Göçebe Düşünmek*, İstanbul, Metis Yayınları, ss. 50-83

ILIC, Natasa. (2009) *Aydan Murtezaoglu İle Söyleşi*, Erden Kosova, “*Yakınlıklar Kaybolup Mesafeler Kapanırken*”, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

IRZİK, Sibel. (2001) “Önsöz”, Mikhail Bakhtin, *Karnavaladan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları

OJALVO, Roysi. (2012) *Modernitenin İki Yüzü Arasında Mimarlık: ‘Mesken Tutmak’tan Göçebeliğe*, Der. Nur Altinyıldız Artun, Roysi Ojalvo, *Arzu Mimarlığı: Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek*, İstanbul, İletişim Yayınları.

ÖRER, Bige. (2015) *14. İstanbul Bienali-Önsöz*, *14. İstanbul Bienali Kataloğu*, İstanbul, İKSV yayınları.

PELVANOĞLU, Burcu. (2009) *Ferhat Özgür: Şehir Defteri*, Ferhat Özgür, *Şehir Defteri*, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

ROSENBERG, Daniel. (2016) *Veri Sahneye Çıktığında*, Katherine Behar, *Veri Girişi Sergi Kataloğu*, İstanbul, Pera Müzesi Yayını.

TALU, Nilüfer. (2012) *Bir Arzu Nesnesi Olarak Ev*, Der. Nur Altinyıldız Artun, Roysi Ojalvo, *Arzu Mimarlığı: Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek*, İstanbul, İletişim Yayınları.

YAMAN YASA, Zeynep. (2009) *Ferhat Özgür’ün ‘Şehir Defteri’nden Seçtikleri Üzerine Düşünceler*, Ferhat Özgür, *Şehir Defteri*, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Tezler:

SAYAR, Meral. (2016) *Türkiye Güncel Sanatında Mekânın Diyalektiği: İçerisi/Dışarı*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Dr. Ali Akay, Doç. Dr. Nermin Saybaşı, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı.

Makaleler:

AVAR ARSLAN, Adile (2009) *Lefebvre'in üçlü -Algılanan, Tasarlanan, Yaşanan Mekân- Diyalektiği, Mimarlık ve Mekan Algısı*, Dosya 17, TMMOB Mimarlar Odası Yayını, Aralık 2009, ss. 7-16.

BAFRA, Çelenk. (2019) *Venedik'te Tuhaf (Ekolojik) Zamanlar*, Sanat Dünyamız, Sayı 171, Temmuz-Ağustos 2019, ss. 42-57.

BAYKAM, Bedri. (1992) *Post-Duchamp Krizi, Bilgi Olarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı: Yeni Ontoloji*, a+A, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi 4, ss. 65-112.

CHEETHAM, Mark. (2019) *Ekolojik Sanat: Şimdi Ne Yapacağız?* çev. Gözde Cöbek, Sanat Dünyamız, Sayı 171, Temmuz-Ağustos 2019, ss. 4-7.

EVREN, Süreyya. (2020) *Bir Balkonda Bir Akşamüzeri*, Sanat Dünyamız, Sayı 176, Mayıs- Haziran 2020, ss. 84-93.

FOUCAULT, Michel, (1988) *Öteki Mekanlara Dair*, çev. Burak Boysan, Deniz Erksan, Defter Dergisi, Sayı 4, ss. 7-15.

MALTAŞ, Arzu. (2015) *Ekoloji Ekseninde İnsan- Doğa İlişkisi ve Özne Sorunu*, KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi 17 (29), 2015, ss. 1-8.

NALBANTOĞLU, Hasan Ünal. (2008) *Nedir Mekân Dedikleri? Zaman-Mekân*, YEM Yayınları, İstanbul 2008, ss. 100.

ÖZDEN UTKAN, Hatice. (2020) *İletişim Alanı olarak Müze*, Sanat Dünyamız, Sayı 175, Mart-Nisan 2020, ss. 48-51.

ÖZPINAR, Ceren. (2009) *Yazı Olarak Sanat Yapıtı*, Sanat Dünyamız, Sayı 110, Bahar 2009, ss. 51-75.

ŞENGÜL, Erhun. (2013) *Dilbilimsel Kavramsalılıkta Anti - Görsel Deneyim Ve Anti - Estetik Haz: Joseph Kosuth*, İdil Dergisi, Cilt 2, Sayı 8

YILDIRIM, Yağmur. (2019) *Hasar Görmüş Bir Evrende Gelecek Tahayyülleri*, Sanat Dünyamız, Sayı 171, Temmuz-Ağustos 2019, ss. 8-16.

İnternet Kaynakları:

AKGÜN AKAR, Merve. ESLEK, Çınar. (2021) *Ak Sayanlar*, İstanbul, x-ist, unlimited, <https://www.artxist.com/Sergiler/Ak-sayanlar/209> (20 Haziran 2021)

BIANCHINI, Ricardo. (2019) *Weather Report: Forecasting Future – Nordic Pavilion, Venice Art Biennale*, <https://www.inexhibit.com/case-studies/weather-report-forecasting-future-nordic-pavilion-venice-art-biennale-2019/> (14 Nisan 2021).

BİRİTİSH Council, *Duvarları Olmayan Müze, Varmak Üzere* E-sergi, <http://exhibitions.britishcouncil.org/main-tr.html#!/fullscreen/37>, (23 Nisan 2021).

BUCAK Fatma. (2015) *Saha Konuşmaları*, <https://vimeo.com/147691366>, (25 Haziran 2021).

EK, Fatma İpek. (2013) *Barok Aynalar: D’Espinay d’Eten ve Velázquez’de Kendi İçine Dönen Mekân*, e-skop, <https://www.e-skop.com/skopbulten/barok-aynalar-despinay-detelen-ve-velazquezde-kendi-icine-donen-mekân/1714>, (28 Temmuz 2021).

ERİŞTİ, Ahmet Bülent. (2019) *Feminist değil, Skotuşçu: Julia Kristeva*, <https://www.gazeteduvar.com.tr/kitap/2019/02/14/feminist-degil-skotuscu-julia-kristeva>, (5 Ağustos 2021).

EVİNER, İnci (2020), *Hiçbiryer-Gövde-Burası*, Sanatçının web sitesinden, <https://www.inceviner.net/metin-hicbiryer.html>, (10 Mayıs 2021).

FOUCAULT, Michel. (1988) *Öteki Mekânlara Dair*, Çev. Burak Boysan, Deniz Erksan, Defter Dergisi, Sayı 4, 1988 ss. 7-15, <https://drive.google.com/drive/folders/1u1e2pcSc0IVoX7h2Z5QG3TBemFsNRNR2>, (28 Temmuz 2021).

KANTÜRK, Borgia. (2021) *90 Günde Devrialem- Tanımadığın Bir Ülke ve Bilmediğin Bir Şehirde Sokakları Dolanarak Üretmek*, <https://www.youtube.com/watch?v=uG6k3hpRjR4&t=2193s>, (15 Ağustos 2021).

KURTULUŞ, Hatice. (2006) *Kentsel Dönüşüme Modern Kent Mitinin Çöküşü Çerçevesinden Bakmak*, Planlama Dergisi, 2006/2, ss. 7-11, https://www.spo.org.tr/resimler/ekler/24d7f84fff11dd7_ek.pdf, (3 Nisan 2021).

ÖZER, Irmak. (2021) *Kalbim ayna gibi boş İstanbul*, Gazete Duvar, <https://www.gazeteduvar.com.tr/kalbim-ayna-gibi-bos-istanbul-makale-1524427>, (12 Temmuz, 2021).

PEKTAŞ, Nazlı. (2021) *Ak-sayanlar: Dil ve imge arasında karşılaşmalar*, Argonotlar, <https://argonotlar.com/ak-sayanlar-dil-ve-imge-arasinda-karsilasmalar/>, (22 Haziran 2021).

RODOPLU, Serra. (2017) *Hüseyin Bahri Alptekin’in Oyun Alanı*, Saltonline <https://saltonline.org/tr/2019/huseyin-bahri-alptekinin-oyun-alani>, (8 Ağustos 2021).

ROMİ, Sezin (2017) *Arşivin İzinde: Hüseyin Bahri Alptekin’e Dair*, Saltonline <https://saltonline.org/tr/2047/arsivin-izinde-huseyin-bahri-alptekine-dair>, (8 Ağustos 2021).

SAKMAN, Nil. (2013) *Bilinçaltının Kapisında: Julia Kristeva ve Revolution in Poetic Language*, <https://www.artcivic.com/birarada/bilincaltinin-kapisinda-julia-kristeva-ve-revolution-in-poetic-language-nil-sakman/38>, (5 Ağustos 2021).

SALT Online. (2012) *Lawrence Weiner Üzerine*, <https://saltonline.org/tr/342>, (6 Ağustos 2021).

SAYGI, Sevgi. (2016) *Çağdaş Sanatta Doğa Algısı ve Ekolojik Farkındalık*, Sanat - Tasarım Dergisi, (7), ss. 7-13, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/marustd/issue/30399/328263>, (13 Nisan 2021).

TDK sözlük. <https://sozluk.gov.tr>, (29 Temmuz 2021).

TOSATTI, Gian Maria. (2018) *Kalbim Ayna Gibi Boş*, sergi sayfası <https://www.myheartisavoid.com/project.html>, (14 Temmuz 2021).

TURHANLI, Halil. (2012) *Kristeva ve şiirsel dil*, <https://www.birgun.net/haber/kristeva-ve-siirsel-dil-11377>, (5 Ağustos 2021).

UNLIMITED, (2019) *Fatma Bucak'a Dresden'den kıymetli ödül*, <https://www.unlimiteddrag.com/post/fatma-bucak-a-dresden-den-kiymetli-odul> (25 Haziran 2021)

WIKIPEDIA, (2021) Jean Cocteau, *Bir Şairin Kanı*, https://tr.wikipedia.org/wiki/Bir_Şairin_Kanı (28 Temmuz 2021)

WIKIPEDIA, (2021) Jean Cocteau *Orpheus Üçlemesi*, [https://tr.wikipedia.org/wiki/Orfe_\(film\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Orfe_(film)) (28 Temmuz 2021)

ÖZGEÇMİŞ

Özge Yağcı lisans eğitimini ODTÜ Mimarlık Fakültesi Şehir Planlama Bölümü'nde 2006 yılında tamamladı. Lisans dönemi boyunca Güzel Sanatlar, Endüstri Ürünleri Tasarımı gibi farklı disiplinlerden dersler aldıktan sonra, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı'nda yüksek lisans eğitimine devam etti. 2013 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı'nda sanatta yeterlik eğitimine başlayan sanatçı çalışmalarını Antalya'da kendi atölyesinde yürütmektedir.

Sanatçı üretimlerinde; birey (çoğunlukla sanatçının kendisi) ve birey dışında kalan doğal ya da yapay yapı ve mekanizmalarla bir tür diyalog kurma çabasına girer. Bu çoğu zaman kurulamayan bir diyalogun deşifrasyonu şeklinde ortaya çıkar. Burada performatif bir eylemden ziyade malzeme üzerinden geliştirilen bir anlatım söz konusudur. Kurulamayan şehir/ev/yuva/aile/birey/toplum gibi temalar üzerinden ara bir mekân kurgusu geliştirir. Bir anlamda kendisi de bu ara mekânın karakterlerinden birisi olarak eksik-yanın peşine düşer.

Katıldığı sergilerden bazıları: "Şehrin Altı", Kıyı Project, Antalya, 2021; "Bölünmüş Temsil", Uniq Gallery, İstanbul, 2018; "Mekan Atölye", Cermodern, Ankara, 2018; "Bakış Açısı", Hub Art Space, Cermodern, Ankara, 2018; "Ah", Galeri Işık, İstanbul, 2017; "Camus Buradaydı", K2 Güncel Sanat Merkezi, İzmir, 2017; "İzler", Mixer, İstanbul, 2017; "Contemporary İstanbul", 2016; "Şehrin Bittiği Yerde", Casa Dell Arte Konuk Sanatçı Programı, Bodrum, 2016; "Mamut Art Project", İstanbul, 2016; "Turgut Pura Vakfı 34. Heykel Yarışması", İzmir, 2015; "İstanbul Rotary Sanat Yarışması", Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi, İstanbul, 2014; "Cluj Uluslararası Seramik Bienali", Cluj, Romanya, 2013; "Hatıra&Hafıza", Antalya, 2013.