

**T.C.
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**TEMSİLDEN DENEYİME MODERN VE POSTMODERN
SANATTA MEKÂNIN KURGULANIŞI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

PELİN TOKTAŞ

BALIKESİR, 2026

**T.C.
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**TEMSİLDEN DENEYİME MODERN VE POSTMODERN
SANATTA MEKÂNIN KURGULANIŞI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

PELİN TOKTAŞ

TEZ DANIŞMANI

PROF. DR. DUYGU SABANCILAR İŞTİN

BALIKESİR, 2026

T.C.
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ ONAYI

Enstitümüzün Resim Anasanat Dalı'nda 202112543013 numaralı Pelin TOKTAŞ'ın hazırladığı Temsilden Deneyime Modern ve Postmodern Sanatta Mekânın Kurgulanışı konulu YÜKSEK LİSANS tezi ile ilgili TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliği uyarınca 05.02.2026 tarihinde yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda tezin onayına OY BİRLİĞİ ile karar verilmiştir.

Üye (Başkan) Prof. Dr. Duygu SABANCILAR İŞTİN

İmza

Üye Dr. Öğr. Üyesi Derya ÜLKER

İmza

Üye Dr. Öğr. Üyesi Altay ALDOĞAN

İmza

03/03/2026
Enstitü Onayı

ETİK BEYAN

Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kuralları'na uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde ve ortaya çıkan sonuçlarda herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.
- Yükseköğretim Kurulu tarafından 2024 yılında yayınlanan “Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Faaliyetlerinde Üretken Yapay Zekâ Kullanımına Dair Etik Rehber” ve Üniversitemiz Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Çalışmalarda Üretken Yapay Zekâ Kullanımı: Etik İlkeler ve Uygulama Rehberi hakkında bilgi sahibiyim. Üretken yapay zekânın kullanılmasına ilişkin doğabilecek sorumluluklarımı kabul ettiğimi beyan ederim

14/01/2026

İmza

Pelin TOKTAŞ

ÖNSÖZ

Bu çalışma, modernizmden, postmodernizme uzanan süreçte mekân kavramının nasıl tanımlandığını ele almaktadır. Bu kapsamda mekânın felsefî temelleri incelenmiş; Rönesans, Kübizm, Soyut Sanat ve Sürrealizm ile gerçekleşen dönüşümlerin yanı sıra Kavramsal Sanat, Minimalizm, Enstalasyon ve Performans Sanatı ile mekâna yüklenen anlamlar ortaya konmuştur. Araştırma süreci boyunca mekânın fiziksel sınırların ötesine geçerek bedensel ve zihinsel bir deneyim sahasına dönüşümü, yalnızca tarihsel bir akış olarak değil, aynı zamanda kişisel sanat pratiğime ışık tutan bir keşif süreci olarak değerlendirilmiştir.

Tez sürecimde mekânın dönüşümünü sorgularken, yüksek lisans eğitimim boyunca kendi kişisel dönüşümümü tamamlamama, kendimi bulmama ve bu başarıya ulaşmama rehberlik eden; yollarımızın kesişmesinden büyük mutluluk duyduğum çok değerli danışmanım Prof. Dr. Duygu SABANCILAR İŞTİN' a en içten teşekkürlerimi sunarım.

Beni dünyaya getiren, gücüyle bana ilham olan ve bugünlere gelmemi sağlayan anneme; desteğini ve sevgisini her an yanımda hissettiğim eşime; varlıklarıyla bu çalışmanın en büyük motivasyon kaynağı olan kızım Ayşe ve oğlum Erdiñ'e sonsuz teşekkür ederim.

BALIKESİR, 2026

PELİN TOKTAŞ

ÖZET

TEMSİLDEN DENEYİME MODERN VE POSTMODERN SANATTA MEKÂNIN KURGULANIŞI

TOKTAŞ, Pelin

Yüksek Lisans, Resim Anasanat Dalı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Duygu SABANCILAR İŞTİN

2026, 129 Sayfa

Bu çalışma, modernizmden postmodernizme uzanan tarihsel süreçte, sanatta mekân kavramının geçirdiği yapısal ve ontolojik dönüşümü incelemektedir. Araştırma, mekânın "temsili edilen" statik ve nesnel bir fondan, "deneyimlenen", "kurgulanan" ve izleyicinin katılımıyla tamamlanan dinamik bir yapıya evrilme sürecini kuramsal bir çerçevede temellendirmeyi amaçlamaktadır.

Tezde öncelikle felsefe ve sanat tarihindeki mekân algısı ele alınmış; Rönesans'tan 20. yüzyıla kadar hâkim olan tekil ve merkezi perspektif anlayışının modernizmle birlikte nasıl sarsıldığı tartışılmıştır. Empresyonizmle birlikte başlayan, Kübizm ile devam eden parçalanma ve çoklu görme biçimleri ile Soyut Sanat'ın mekânı dış dünyanın taklidi olmaktan çıkarıp biçimsel özerkliğe kavuşturması, modernizmin görsel ve nesnel mekân kurgusu bağlamında irdelenmiştir. Bu dönemde mekân, ağırlıklı olarak estetik mesafenin korunduğu bir düzenleme alanı olarak varlığını sürdürmüştür.

Çalışmanın ikinci eksenini ise 1960'lar sonrası postmodern kırılma oluşturmaktadır. Minimalizm ve Kavramsal Sanat ile başlayan süreçte mekânın nötrleşmesi ve bir "arka plan" olmaktan çıkıp düşünsel bir problem alanına dönüşmesi incelenmiştir. Yerleştirme (Enstalasyon) ve Performans Sanatı gibi pratiklerle birlikte mekânın, izleyicinin bedensel varlığı ve sürece dahil oluşuyla anlam kazanan bir deneyim alanına dönüştüğü ortaya konmuştur. Dijital teknolojilerin ve sanal gerçekliğin etkisiyle fiziksel sınırların aşıldığı, mekânın bedensel ve teknolojik ağların kesişiminde yeniden üretildiği güncel pratikler analiz edilmiştir.

Sonuç olarak bu tez; mekânın görsel bir temsilden, öznel bir bakış açısıyla bedensel ve ilişkisel bir sürece dönüşümünü sorunsallaştıarak, bu evrimin sanatsal üretim biçimlerini ve izleyici konumunu nasıl köklü bir biçimde değiştirdiğini ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Modern Sanat, Postmodern Sanat, Mekân, Enstalasyon, Performans Sanatı.

ABSTRACT

FROM REPRESENTATION TO EXPERIENCE: THE CONSTRUCTION OF SPACE IN MODERN AND POSTMODERN ART

TOKTAŞ, Pelin

Master Thesis, Painting Department

Advisor: Prof. Dr. Duygu SABANCILAR İŞTİN

2026, 129 pages

This study examines the structural and ontological transformation of the concept of space in art throughout the historical process from modernism to postmodernism. The research aims to theoretically ground the evolution of space from a "represented," static, and objective background to a "experienced," "constructed," and dynamic structure completed through the participation of the viewer.

Initially, the thesis addresses the perception of space in philosophy and art history, discussing how the dominant singular and central perspective from the Renaissance to the 20th century was challenged with modernism. This study examines the fragmentation and multiplicity of vision originating in Impressionism and persisting through Cubism—as well as Abstract Art's shifting of space from mimetic representation to formal autonomy—within the context of modernism's visual and objective spatial configuration. During this period, space mainly existed as a field of arrangement where aesthetic distance was maintained.

The second axis of the study is the postmodern rupture after the 1960s. In this process, beginning with Minimalism and Conceptual Art, the neutralization of space and its shift from a mere "background" to a conceptual problem area are analyzed. It is demonstrated that with practices such as Installation and Performance Art, space is transformed into a realm of experience that gains meaning through the bodily presence of the viewer and their inclusion in the process. With the influence of digital technologies and virtual reality, contemporary practices illustrate how physical boundaries are transcended, and space is reproduced at the intersection of bodily and technological networks.

In conclusion, this thesis problematizes the transformation of space from a visual representation to a bodily and relational process from a subjective perspective, revealing how this evolution has profoundly altered artistic production methods and the position of the viewer.

Keywords: Modern Art, Postmodern Art, Space, Installation, Performance Art

Kızım Ayşe ve Oğlum Erdinç'e

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖNSÖZ.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	ix
RESİMLER LİSTESİ.....	xi
KISALTMALAR LİSTESİ	xv
1.GİRİŞ.....	1
1.1. Araştırmanın Problemi	1
1.2. Araştırmanın Amacı	2
1.3. Araştırmanın Önemi.....	2
1.4. Araştırmanın Varsayımları.....	3
1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları	4
1.6. Tanımlar	5
2. İLGİLİ ALAN YAZIN	9
2.1. Kuramsal Çerçeve	9
2.1.1. Mekân Kavramı.....	10
2.1.2. Felsefede Mekân Anlayışı.....	13
2.1.3. 20. Yüzyıl Öncesi Sanatta Mekân Anlayışı	23
2.2. İlgili Araştırmalar	34
2.2.1. Modern Sanatta Mekân Kurgusu.....	34
2.2.1.1. Kübizm: Mekânın Parçalanması	41
2.2.1.2. Soyut Sanat: Mekânın Ortadan Kalkışı.....	43
2.2.1.3. Metafizik: Tekinsiz Mekân	48
2.2.1.4. Sürrealizm: Bilinçdışı Mekân.....	51
2.2.1.5. Sürrealizm Sonrası: Psikolojik Ve Varoluşsal Mekân	58

2.2.2. Postmodern Sanatta Mekân Kurgusu	61
2.2.2.1. Minimalizm: Nötr Mekân.....	64
2.2.2.2. Pop Art: Yüzeyselleşen Mekân	68
2.2.2.3. Kavramsal Sanat: Anlam Üreten Mekân.....	71
2.2.2.4. Feminist Sanat: Beden ve İdeoloji Olarak Mekân	75
2.2.2.5. Yerleştirme: Deneyim Olarak Mekân	79
2.2.2.6. Performans: Eylem, Süreç ve Deneyim Olarak Mekân	85
2.2.2.7. Dijital Sanat: Sınırları Çözülmüş Mekân	88
3. YÖNTEM.....	94
3.1. Araştırmanın Modeli	94
3.2. Evren ve Örneklem.....	95
3.3. Veri Toplama Araçları ve Teknikleri	95
3.4. Verilerin Toplanma Süreci	95
3.5. Verilerin Analizi.....	96
4. BULGULAR VE YORUMLAR	97
5. SONUÇLAR VE ÖNERİLER	117
5.1. Sonuç.....	117
5.2. Öneriler.....	119
KAYNAKÇA.....	120

RESİMLER LİSTESİ

<u>Resim 1.</u> Roma Sanatı. Kleopatra'nın Ölümü. Fresk, MS 4. Yüzyıl. Via Latina Katakompları, Roma, İtalya 1.....	25
<u>Resim 2.</u> Della Resminin 1804 Baskısından <u>Kaybolma Noktasını</u> Gösteren Şekil	26
<u>Resim 3.</u> Giorgione “Fırtına (La Tempesta)”,., 83 cm x 73 cm, T.Ü.Y.B , 1508.....	27
<u>Resim 4.</u> Adriaen Brouwer, “Card Fight Outside A Country Tavern”, , 26.1 cm x 34.2 cm, oil on panel, 1628-1630.....	30
<u>Resim 5.</u> Jacques-Louis David, “Sokrates'in Ölümü”, 129.5 cm × 196.2 cm, yağlıboya,1787.....	31
<u>Resim 6.</u> Caspar David Friedrich, “Bulutların Üzerinde Yolculuk”, 98,4 cm×74,8 cm,T.Ü.Y.B,1818.....	32
<u>Resim 7.</u> Claude Monet, “İzlenim: Gün Doğumu”, 48 cm × 63 cm, T.Ü.Y.B, 1872.....	38
<u>Resim 8.</u> Paul Cézanne, “Mont Sainte-Victoire”, 73 x 91,9 cm, T.Ü.Y.B 1902–04.....	39
<u>Resim 9.</u> Georges Braque, “L’Estaque’de Viyadükt”, 72.5 x 59 cm, T.Ü.Y.B. 1908.....	41
<u>Resim 10.</u> Pablo Picasso, “Femme à la montre”, 130 x 97 cm. T.Ü.Y.B., 1932.....	42
<u>Resim 11.</u> Kazimir Maleviç “Black Square and Red Square”, 71.4 x 44.4 cm., T.Ü.Y.B., 1915.	44
<u>Resim 12.</u> Kazimir Maleviç, “Siyah Kare”, 160 cm × 160 cm,T.Ü.Y.B ,1915.....	45
<u>Resim 13.</u> Paul Klee “Ruehende Schiffe (Barcos en reposo)”, 64,5x47,5 cm, T.Ü.Y.B., 1927.....	46

<u>Resim 14.</u> Piet Mondrian, “Kırmızı, Mavi ve Sarı Kompozisyonu”, 60,3 x 55,4 cm, T.Ü.Y.B., 1937-42	46
<u>Resim 15.</u> Piet Mondrian, “Broadway Boogie-Woogie'si”, 127 x 127 cm., T.Ü.Y.B., 1942-43.....	47
<u>Resim 16.</u> Giorgio de Chirico, “Bir Güz Öğleden Sonrası Muamması (The Enigma of an Autumn Afternoon)”, T.Ü.Y.B., 1910.....	49
<u>Resim 17.</u> Joan Miró, “Harlequin'in Karnavalı”, 66 x 93 cm, T.Ü.Y.B., 1924-25.....	51
<u>Resim 18.</u> Salvador Dali, “Görünmez Uyuyan Kadın, At, Aslan”, T.Ü.Y.B., 1930.....	53
<u>Resim 19.</u> René Magritte, “İmgelerin İhaneti”, T.Ü.Y.B., 63,5 cm × 93,98 cm, 1928-29,	53
<u>Resim 20.</u> René Magritte, “İnsanlık Hali I”, T.Ü.Y.B., 100 cm. x81 cm., 1933.....	54
<u>Resim 21.</u> Rene Magritte, “Zamanın Sabitlenmesi”, 147 × 98,7 cm, T.Ü.Y.B., 1938.....	55
<u>Resim 22.</u> René Magritte , “Sonsuz Keşif”, 100 x 70,2 cm, T.Ü.Y.B. 1933.....	56
<u>Resim 23.</u> Edward Hopper, “City Roofs”,90,6 × 72,9 cm, T.Ü.Y.B., 1932.....	58
<u>Resim 24.</u> Edward Hopper, “Benzin”, 66,7 x 102,2 cm, T.Ü.Y.B., 1940.....	59
<u>Resim 25.</u> Donald Judd, “İsimsiz-Raf”-“Untitled- Stack”-, 12 Demir Parça, 1966.....	64
<u>Resim 26.</u> Carl Andre, “Eşdeğer VIII”, 12x229x68 Cm, Tuğla, 1966.....	65
<u>Resim 27.</u> Sol LeWitt, “Wall Drawing 154”, 1973.....	66
<u>Resim 28.</u> Sol LeWitt , “Duvar Resmi #340” , 1980.....	66
<u>Resim 29.</u> Richard Hamilton “Bugünün evlerini bu denli cazip kılan nedir?”, 41,9x 29,8 cm, Kolaj,1956.....	68

<u>Resim 30.</u> David-Hockney, “Montcalm Interior With 2 Dogs”,182,88 X 152,4 Cm, T.Ü.Y.B , 1989.....	69
<u>Resim 31.</u> Roy Lichtenstein, “Nilüferli İç Mekân”, 1991.....	70
<u>Resim 32.</u> Joseph Kosuth , “Bir ve Üç Sandalye”, 1965.....	72
<u>Resim 33.</u> Hans Haacke, “Yoğunlaşma Küpü”, 1963-1967.....	73
<u>Resim 34.</u> Marcel Broodthaers, Yumurtalı Eflatun Sandalye, 1965.....	74
<u>Resim 35.</u> Berthe Morisot, Lady at her Toilette, 60,3 cm x 80,4 cm, T.Ü.Y.B., 1875 – 1880.....	75
<u>Resim 36.</u> Nuturant Kitchen (detail), (Susan Frazier, Vicki Hodgetts,1972.....	77
<u>Resim 37.</u> Cindy Sherman, “İsimsiz Film Kareleri-48” Fotoğraf, 1979.....	78
<u>Resim 38.</u> Rachel Whiteread, Untitled (House), Alçı Ve Çelik Çerçeve - Artık Yıkılmış Durumda,1998.	80
<u>Resim 39.</u> Do Ho Suh's Perfect Home, 2003.....	82
<u>Resim 40.</u> Do Ho Suh, Installation view of Do Ho Suh at the Museum of Contemporary Art San Diego, downtown location, 2016.....	82
<u>Resim 41.</u> Doris Salcedo, “İstanbul Projesi I”, Fotoğraf, 2003.....	84
<u>Resim 42.</u> Allan Kaprow, “18 Happenings in 6 Parts”, 1959	85
<u>Resim 43.</u> Richard Long, “A Line Made by Walking”, 1967	86
<u>Resim 44.</u> Marina Abramović. “The Artist Is Present”. 2009.....	87
<u>Resim 45.</u> Peter Kogler, “Untitled” , 2000. Bilgisayar animasyonu ve projeksiyon, Kunsthau Bregenz. Ses kompozisyonu: Franz Pomassl. Fotoğraf: Markus Tretter	89
<u>Resim 46.</u> Rafael Lozano-Hemmer “Zoom Pavilion”, Art Basel Unlimited - Art Basel 47, Gallerists collaboration (bitforms Gallery, Carroll / Fletcher Gallery, Galería Max Estrella and Wilde Gallery), Basel, Switzerland, 2016.....	90
<u>Resim 47.</u> Laura Anderson , “Chalkroom - Dans Odası”, 2018.....	91

<u>Resim 48.</u> Rafael Lozano-Hemmer Dune Ringers, Abu Dabi Kültür ve Turizm Departmanı, Abu Dabi, Birleşik Arap Emirlikleri, 2023.....	92
<u>Resim 49.</u> Pelin TOKTAŞ, ‘Çocukluğum 1’, T.�.Y.B,80 x100 cm, 2023.....	99
<u>Resim 50.</u> Pelin TOKTAŞ, ‘Çocukluğum 2’, T.�.Y.B, 80 x100 cm, 2023.....	101
<u>Resim 51.</u> Pelin TOKTAŞ, ‘Çocukluğum 3’, T.�.Y.B,80 x100 cm, 2023.....	102
<u>Resim 52.</u> Pelin TOKTAŞ, ‘Çocukluğum 4’, T.�.Y.B, 80 x100 cm, 2023.....	103
<u>Resim 53.</u> Pelin TOKTAŞ, “Kente Bakış”, T.�.Y.B, 80 x100 cm, 2023.....	104
<u>Resim 54.</u> Pelin TOKTAŞ, “Kağıt Kayık İ� Mekânda”, K.�.Y.B, 21x21 cm, 2025.....	105
<u>Resim 55.</u> Pelin TOKTAŞ, “Kağıt Kayık Dış Mekânda”, K.�.Y.B, 21x21 cm, 2025.....	106
<u>Resim 56.</u> Pelin TOKTAŞ, “Mekân İçinde Mekân”, Enstelasyon, 16 Fotoğraf, 2025.....	107
<u>Resim 57.</u> Resim 57. Pelin TOKTAŞ, “Mekân İçinde Mekân”, Enstelasyon, (Detay), 2025	108
<u>Resim 58.</u> Pelin TOKTAŞ, “Katlanıyor 1”, T.�.Y.B, 40 x40 cm, 2025.....	109
<u>Resim 59.</u> Pelin TOKTAŞ, “Katlanıyor 2”, T.�.Y.B, 40 x40 cm, 2025.....	108
<u>Resim 60.</u> Pelin TOKTAŞ, “Katlanıyor 3”, T.�.Y.B, 40 x40 cm, 2025.....	110
<u>Resim 61.</u> Pelin TOKTAŞ, “Katlanıyor 4”, T.�.Y.B, 40 x40 cm, 2025.....	110
<u>Resim 62.</u> Pelin TOKTAŞ, “Katlanıyor 5”, T.�.Y.B, 40 x40 cm, 2025.....	111
<u>Resim 63.</u> Pelin TOKTAŞ, “Katlanıyor 6”, T.�.Y.B, 40 x40 cm, 2025.....	111
<u>Resim 64.</u> Pelin TOKTAŞ, “Kayık 1”, T.�.Y.B, 80 x80 cm, 2025.....	113
<u>Resim 65.</u> Pelin TOKTAŞ, “Kayık 2”, T.�.Y.B, 80 x80 cm, 2025.....	113
<u>Resim 66.</u> Pelin TOKTAŞ, “Kayık 3”, T.�.Y.B, 80 x80 cm, 2025.....	114
<u>Resim 67.</u> Pelin TOKTAŞ, “Kayık 4”, T.�.Y.B, 80 x80 cm, 2025.....	114
<u>Resim 68.</u> Pelin TOKTAŞ, “Kayık 5”, T.�.Y.B, 80 x80 cm, 2025.....	115
<u>Resim 69.</u> Pelin TOKTAŞ, “Kayık 6”, T.�.Y.B, 80 x80 cm, 2025.....	115

KISALTMALAR LİSTESİ

CM	: Santimetre
T.Ü.Y.B.	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
K.Ü.Y.B.	: Kağıt Üzerine Yağlı Boya

1. GİRİŞ

1.1. Araştırmanın Problemi

20. yüzyıl, toplumsal kırılmalar ve teknolojik ivmenin etkisiyle sanatın ontolojik zemininde köklü değişimlerin yaşandığı bir dönemdir. Bu süreçte geleneksel temsil sistemleri işlevini yitirmiş; zaman, nesne ve özellikle mekân algısı yeniden tanımlanmıştır. Rönesans'tan bu yana kabul gören tekil ve merkezi perspektif, Kübizm ile parçalanarak yerini çoklu ve eşzamanlı bir görme biçimine bırakmış; soyut sanat ise mekânı dış dünyanın taklidi olmaktan çıkarıp biçim, renk ve yüzey ilişkilerine indirgemek suretiyle özerkleştirmiştir. Modernist paradigma içinde gerçekleşen bu hamleler, mekânı hala büyük ölçüde "görsel" ve "nesnel" bir düzenleme alanı olarak tutmuştur.

Ancak 1960'lar sonrası Minimalizm ve Kavramsal Sanat ile başlayan süreçte mekân, bir "arka plan" veya "kapsayan boşluk" olmaktan çıkarak; izleyicinin bedensel varlığıyla tamamladığı düşünsel ve deneyimsel bir problem alanına dönüşmüştür. Günümüzde çağdaş sanat, yerleştirme ve performans pratiklerinden dijital teknolojilere uzanan üretim biçimlerini ilişkisel estetik çerçevesinde bir araya getirerek bu dönüşümü daha ileri bir düzleme taşımıştır. Sanal ve dijital mekân kurguları, fiziksel sınırları aşarak mekânı bedensel, toplumsal ve teknolojik ağların kesişiminde yeniden üretmektedir.

Bu tarihsel ve kuramsal akış ışığında araştırmanın temel problemi, modernizmden postmodernizme uzanan süreçte mekân kavramının geçirdiği yapısal dönüşümde yatmaktadır. Modern sanat pratiği mekânı ağırlıklı olarak görsel temsile, yapısal kurguya ve estetik mesafeye dayalı bir unsur olarak ele alırken; postmodern ve çağdaş pratikler mekânı bedensel deneyim, süreç, ilişkisel yapı ve geçicilik üzerinden kurmaktadır.

Dolayısıyla bu tez; mekânın "temsili edilen" durağan bir yapıdan, "deneyimlenen" ve "katılımla üretilen" dinamik bir olguya evrilmesinin, sanatsal üretim biçimlerini ve izleyici konumunu nasıl dönüştürdüğünü sorunsallaştırmaktadır. Araştırma, bu dönüşümün arkasındaki estetik ve kuramsal dinamikleri irdeleyerek;

çağdaş sanatta mekânın fiziksel sınırların ötesinde yeniden tanımlanma sürecini tartışmaya açmaktadır.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırma, modernizmden postmodernizme geçiş sürecinde sanatsal mekân kavrayışının geçirdiği yapısal ve kavramsal dönüşümü merkeze alır. Çalışmanın temel amacı; modern sanatın mekânı ağırlıklı olarak görsel temsil, kompozisyon ve yapısal düzene dayalı statik bir zemin olarak kurgulayan yaklaşımı ile postmodern pratiklerin onu bedensel deneyim, süreç, ilişkisellik ve geçicilik üzerinden tanımlayan dinamik tavrı arasındaki kırılmayı çözümlemektir.

Bu çerçevede tez, bu çerçevede tez, mekânı yalnızca biçimsel bir düzenleme alanı olarak değil, estetik ve deneyimsel katmanlarıyla ele almaktır. Bu doğrultuda, perspektif, derinlik, boşluk ve yüzey gibi temel plastik unsurların hangi düşünsel stratejiler aracılığıyla dönüştürüldüğü incelenmektedir. Bu çalışma, mekânın sanatsal üretim sürecinde izleyiciyi “gözlemleyen” konumdan “deneyimleyen” özne konumuna taşıma biçimini inceleyerek, sanatçının öznel yaklaşımı ile toplumsal bağlam arasındaki etkileşimi bütüncül bir perspektifle ortaya koymayı amaçlamaktadır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, 20. yüzyıl modern ve çağdaş sanatta mekânın pasif bir arka plan veya görsel bir fon olmaktan çıkıp, yapıtın anlamını kuran etkin bir bileşene dönüşümünü incelemesi açısından önem taşır. Mekânın görsel temsile dayalı durağan yapısından ayrılarak bedensel deneyim, süreç ve ilişkisel ağlar üzerinden nasıl yeniden kurgulandığı; biçimsel, kavramsal ve deneyimsel boyutlarıyla bütüncül bir yaklaşımla irdelenmiştir. Ayrıca bu araştırma, mekândaki ontolojik kırılmayı sanatçının öznel dünyası ve toplumsal bağlamla ilişkilendirerek ele alması bakımından önem taşımaktadır. Modernizmden günümüze uzanan süreçte mekân algısının geçirdiği dönüşümü bütüncül bir çerçevede görünür kılan bu araştırma, çok katmanlı bir

perspektifle sanat tarihi, estetik kuram ve görsel kültür alanlarındaki literatüre kuramsal ve metodolojik bir katkı sağlamaktadır.

1.4. Araştırmanın Varsayımları

Modernizmden postmodernizme uzanan süreçte sanatta mekân algısının, temsile dayalı ve yapısal bir anlayıştan, deneyimsel, ilişkisel ve çok katmanlı bir kurguya doğru dönüştüğü varsayılmaktadır.

Modern sanat pratiklerinde mekânın çoğunlukla görsel düzenleme ve biçimsel yapı üzerinden ele alındığı; postmodern sanat pratiklerinde ise mekânın bedensel deneyim, süreç, izleyici katılımı ve kavramsal bağlamlar doğrultusunda yeniden tanımlandığı kabul edilmektedir.

Mekân kurgusundaki bu dönüşümün, yalnızca sanatsal biçimlerde değil, aynı zamanda izleyicinin sanat eseriyle kurduğu algısal ve deneyimsel ilişki üzerinde de belirleyici olduğu varsayılmaktadır.

20.yüzyıl sanatındaki toplumsal, kültürel ve teknolojik dönüşümlerin, mekânın sanatsal üretim içindeki kavramsallaştırılma biçimlerini doğrudan etkilediği kabul edilmektedir.

Modern ve çağdaş sanat pratiklerinde mekânın, sanatçının öznel dünyası ile içinde bulunduğu toplumsal ve kültürel bağlam arasındaki etkileşim sonucunda biçimlendiği varsayılmaktadır.

İncelenen sanat akımları ve pratikler arasında mekân kurgusu açısından kuramsal ve estetik süreklilikler ile kırılmaların bulunduğu ve söz konusu farklılıkların mekân algısındaki dönüşümü anlamlandırmada temel bir çerçeve oluşturduğu varsayılmaktadır.

Bu araştırmada, modernizmden postmodernizme uzanan süreçte modern ve çağdaş sanat pratiklerinin mekân kurgusunu farklı biçimsel, kavramsal ve deneyimsel temeller üzerine inşa ettiği varsayılmaktadır. Mekânın sanatsal üretimde yalnızca fiziksel bir alan olarak değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve psikolojik anlamlar taşıyan bir temsil ve deneyim alanı olarak ele alındığı kabul edilmektedir.

Modern sanat pratiklerinde mekânın, çoğunlukla temsile dayalı, yapısal ve biçimsel düzenlemeler üzerinden kurgulandığı; postmodern ve çağdaş sanat pratiklerinde ise mekânın bedensel deneyim, süreç, izleyici katılımı, ilişkisel yapı ve

teknolojik olanaklar doğrultusunda yeniden tanımlandığı varsayılmaktadır. Bu dönüşümün, sanatsal üretim biçimlerinin yanı sıra izleyicinin eserle kurduğu algısal ve deneyimsel ilişki üzerinde de belirleyici olduğu kabul edilmektedir.

Kübizm, Soyut Sanat, Metafizik Resim ve Sürrealizm gibi modern sanat akımlarının mekânı kırma, parçalama ve yeniden inşa etme stratejileri aracılığıyla geleneksel mekân anlayışlarını sorguladığı; Minimalizm, Kavramsal Sanat, Yerleştirme Sanatı ve Performans Sanatı gibi çağdaş sanat pratiklerinin ise mekânı deneyimsel ve izleyiciyle etkileşimli bir alan olarak yeniden tanımladığı varsayılmaktadır.

Ayrıca mekân algısındaki bu dönüşümün, sanatçının öznel dünyası ile içinde bulunduğu toplumsal, kültürel ve teknolojik bağlam arasındaki etkileşim sonucunda şekillendiği ve modern ile postmodern sanat yaklaşımları arasında mekân kurgusu açısından hem süreklilikler hem de kırılmalar bulunduğu kabul edilmektedir. Bu varsayımlar, araştırmanın kapsamını belirlerken, modern ve çağdaş sanatta mekânın yeniden kurgulanışına ilişkin araştırma sorularına kuramsal bir temel sunmaktadır.

1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma, modernizmden postmodernizme uzanan tarihsel süreçte sanatsal mekân kurgusunun geçirdiği dönüşümü incelemekle sınırlandırılmıştır. Araştırmanın zaman aralığı, 20. yüzyılın başından günümüze uzanan süreci kapsamakta olup; 20. yüzyıl öncesi sanat pratiklerine yalnızca tarihsel bir zemin oluşturmak ve kavramsal kökenleri netleştirmek amacıyla referans verilmiştir.

Bu araştırma, incelenen dönemin tüm sanat hareketlerini kapsama iddiası taşımamaktadır. Çalışma, mekân kavramındaki dönüşümü en belirgin biçimde ortaya koyduğu düşünülen modern ve postmodern sanat akımları ile sınırlandırılmıştır. Modern sanat bağlamında Kübizm, Soyut Sanat ve Sürrealizm; postmodern ve çağdaş sanat bağlamında ise Minimalizm, Kavramsal Sanat, Pop Art, Feminist Sanat, Yerleştirme Sanatı, Performans Sanatı ve Dijital Sanat akımları ile bu akımlar içerisinden seçilen sanatçılar ve belirli eserler inceleme kapsamına alınmıştır. Seçim, mekân kurgusundaki kırılma ve süreklilik noktalarını görünür kılma ölçütü doğrultusunda gerçekleştirilmiştir. Dolayısıyla araştırmanın bulguları, yalnızca belirlenen örneklem ve kavramsal çerçeve ile sınırlıdır.

Araştırmanın disipliner sınırları, mekânın plastik sanatlar ekseninde estetik, kavramsal ve deneyimsel açılımlarına odaklanacak şekilde belirlenmiştir. Mimarlık, şehir planlama ve iç mimarlık alanlarına özgü teknik, işlevsel ve yapısal çözümlerler kapsam dışında bırakılmıştır.

Son olarak, bulgular ve yorumlar, kuramsal verilerin sanatsal üretimlerdeki somut karşılıkları ve ilgili literatürle ilişkilendirilerek araştırmacının kendi sanatsal üretimleri ve deneyimleri ile sınırlandırılmıştır. Bulgular, belirlenen literatür, seçili eserler ve kişisel uygulama pratiği çerçevesinde değerlendirilmiştir.

1.6. Tanımlar

A priori: Deneyden önce gelen, deneysel kanıta dayanmaksızın yalnızca akıl yoluyla bilinebilen önsel bilgiyi ifade eden felsefi kavramdır (http-1)

Analitik Kübizm: Kübizm’in 1907–1912 yılları arasındaki ilk evresidir. Nesneler, silindir, küre ve prizma gibi temel geometrik biçimlere indirgenerek parçalanmış ve farklı açılardan iki boyutlu yüzey üzerinde yeniden kurgulanmıştır (Sözen ve Tanyeli, 1996, s. 21).

Barok: Barok terimi, kökenini Portekizce barroco sözcüğünden almakta olup “tam yuvarlak olmayan, düzensiz inci” anlamına gelmektedir. Mecazi olarak ise alışılmadık, tuhaf ve gösterişli olanı ifade eder. Sanat tarihi bağlamında Barok, 17. yüzyılda ortaya çıkan ve klasik estetik anlayışa karşı bir tepki niteliği taşıyan bir üslup olarak tanımlanmaktadır. Durağanlık ve ölçülülük yerine hareket, coşku, dramatik etki ve karşıtlıkları ön plana çıkaran Barok üslup, estetik açıdan dinamizm ve duygusal yoğunlukla karakterizedir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s.194).

Empresyonizm: İzlenimcilik. 19. yüzyılın sonlarında Fransa’da ortaya çıkan bir resim akımıdır. Gerçekçi anlayışın resimdeki son aşamalarından biri olarak değerlendirilir. İzlenimciler için doğa, belirli bir andaki ışık ve atmosfer etkisinin algılanış biçiminden ibarettir; bu nedenle resimlerinde anlık ışık, renk ve izlenim ön plandadır (Sözen ve Tanyeli, 1996, s. 116).

Feminizm : Türk Dil Kurumu sözlüğünde “Toplumda kadının haklarını çoğaltma, erkeğinkiler düzeyine çıkarma, eşitlik sağlama amacını güden düşünce akımı; kadın hareketi” olarak tanımlanmıştır.

Katakomp: Etrüskler ve ilk Hristiyanlar tarafından Ön Asya, Sicilya ve Aşağı İtalya'da; özellikle Roma ve Napoli çevresinde ölülerin gömülmesi amacıyla kullanılan yeraltı mezarlarına katakomp adı verilir (Turani, 1993, s. 66)

Kavramsal sanat: Kavramsal sanat, görsel ya da dokunsal etkidenden çok zihinsel bir imge ve düşünce üretmeyi amaçlayan bir sanat anlayışıdır. Geleneksel malzeme ve teknikler yerine metin, video, performans ve çeşitli formlar aracılığıyla sanatsal etki oluşturur. Özellikle ABD ve İngiltere'de gelişmiş; ilk önemli sergisi 1970 yılında New York'ta gerçekleştirilmiştir (Sözen ve Tanyeli, 1996, s. 126).

Mekân: Türk Dil Kurumu sözlüğünde ([http-2](http://2)) mekân; bulunulan yer, iş yeri, buluşma yeri, belli bir işe ayrılmış alan, ev ve uzay gibi anlamlarla tanımlanmaktadır.

Metafizik Resim: 1917'de Giorgio de Chirico öncülüğünde İtalya'da ortaya çıkan bir resim akımıdır. Savaşın yarattığı yalnızlık ve huzursuzluk duygusunu yansıtan, gerçeküstü bir atmosfer taşır. Abartılı perspektifle betimlenen boş kent mekânları ve kuklaya benzer hareketsiz figürler bu akımın belirgin özellikleridir (Sözen ve Tanyeli, 1996, s. 159).

Minimalizm: Minimal Sanat. Minimal sanat, soyut sanatın ulaştığı en uç noktalardan biri olarak değerlendirilir. Sanat yapıtını en temel öğelerine indirgemeyi hedefler; biçim ve renk dışındaki anlatımsal unsurları en aza indirerek yalın ve sade bir estetik anlayış benimser (Sözen ve Tanyeli, 1996, s. 163).

Modern Sanat: Clement Greenberg'in 'Modernist Resim' (1960) makalesindeki tanımına göre modernizm, bir sanat disiplininin kendi yeterliliğini artırmak amacıyla, yine kendi araçlarını kullanarak yaptığı bir öz-eleştiri sürecidir. Temsil sorununun merkeze alındığı bu dönemde, izlenimcilerden başlayarak sanatçılar doğayı taklit etmeyi bırakmış; tuvalin düzlemselliği ve boyanın maddeselliği gibi ortamın fiziksel özelliklerini vurgulamaya yönelmişlerdir. Bu süreç, sanat yapıtının insan elinin izlerinden ve betimleyici içerikten tamamen arındırıldığı minimalist yaklaşımlarla nihai noktasına varmıştır ([http-3](http://3)).

Performans Sanatı: 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan performans sanatı, izleyiciyle kurduğu yakın ilişki nedeniyle tiyatroya benzetilse de kökenini Kavramsal Sanata dayanır. Şiir, müzik ve dans gibi farklı alanları bir araya getiren bu sanat biçimi, 1970'lerden itibaren bağımsız bir ifade alanı hâline gelerek mekân ve zaman sınırlarını zorlamıştır. Doğası gereği 'o an'a ait geçici bir eylem olsa da fotoğraf

ve video kayıtları sayesinde bu deneyim, kalıcı birer belgeye dönüşerek sanat tarihindeki yerini alır (Antmen, 2019, s. 219).

Perspektif: Perspektif, resmin iki boyutlu yüzeyinde derinlik ve mekân etkisi yaratarak üçüncü boyut yanılsaması oluşturmayı amaçlayan tekniktir (Turani, 1993, s. 110)

Postmodernizm: Postmodernizm, modernizmden sonra ortaya çıkan ancak onunla tamamen kopmayan, eleştirel bir düşünce anlayışıdır. Modernizmin akıl, ilerleme, evrensellik ve özgürlük gibi temel kavramlarını sorgular ve yeniden değerlendirir. Belirli bir ideolojiyi savunmaktan çok, tüm ideoloji ve düşünce sistemlerini tartışmaya açar. Özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında kültürel ve toplumsal alanda etkili olmuştur (http-4).

Res cogitans - rex extensa: “*Descartes'ta*) René Descartes mekân konusunda yer ve mekânı ayırıp yerin (*lieu*) daha çok durumla ilgili olduğunu, mekânın (*espace*) ise büyüklük ve şekille ilgili olduğunu iletmektedir. Filozof öne sürdüğü ikili töz anlayışına bağlı olarak mekân görüşünü de oluşturmuştur. *Res cogitans* ile *res extensa*'yı ayıran filozof bu iki temel tözün farklı yapıda olduğunu söyleyerek düalist varlık görüşünü de ileri sürmüştür. *Res cogitans* yani ruhun temel özelliği düşünmek iken *res extensa* 'nın yani cismin temel özelliği ise yer kaplamaktır” (http-5)

Rönesans: Rönesans, genel anlamıyla 15. yüzyılda İtalya'da başlayıp 16. yüzyılda doruk noktasına ulaşan, klasik Antik Çağ kültür ve düşüncesinin bilinçli biçimde yeniden keşfi ve yorumlanmasına dayanan entelektüel ve sanatsal bir dönemdir. Terim, “yeniden doğuş” anlamıyla klasik öğretinin ve estetik değerlerin canlandırılmasını ifade eder (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s. 1584).

Sentetik Kübizm: Sentetik Kübizm, 1912–1914 yılları arasında gelişen Kübizm'in sonraki evresidir. Bu dönemde biçimler sadeleşmiş, renkler parlaklaşmış; gazete ve desenli kâğıt gibi malzemelerle kolaj tekniği kullanılarak yüzeye doku ve katman eklenmiştir (http-6).

Soyut Sanat: Soyut sanat (İng. abstract art), dış dünyada var olan somut nesneleri temsil etmek yerine; renk, çizgi, kütle ve biçim gibi görsel öğelerin kendi öznel değerleriyle, bilinen nesnelere benzemeyecek şekilde kurgulanmasıdır. Literatürde "non-figüratif" (figürsüz) veya "non-objektif" (nesnesiz) olarak da

adlandırılan bu anlayış, sanat yapıtını dış gerçekliğin bir yansıması olarak değil, kendi başına var olan bir "düş ürün" olarak konumlandırır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s. 1689).

Sürrealizm: Sürrealizm, 1920’lerde ortaya çıkan modern bir sanat akımıdır. Doğanın mantıksal görünüşünü yansıtmak yerine, insanın bilinçaltını, düşlerini ve iç dünyasını görünür kılmayı amaçlar. Hem edebiyat hem de resim alanında etkili olmuştur (Sözen ve Tanyeli, 1996, s. 90).

Temsil: Temsil, canlı ya da cansız bir varlığı, durumu, nesneyi, duygu veya düşünceyi doğrudan kendisi yerine, onu aktarabilen bir araç aracılığıyla ifade etme biçimidir. Bu nedenle çoğunlukla dolaylı ve sembolik bir yapı taşır. Dil, sanat ve kültür gibi alanlar, gerçekliği aktaran başlıca temsil alanlarıdır (Alp, 2013, s.43).

2. İLGİLİ ALAN YAZIN

2.1. Kuramsal Çerçeve

Modernizm ile postmodernizm arasındaki dönüşüm, sanatın mekânı algılama ve kurgulama biçiminde yalnızca biçimsel sınırları aşan estetik bir değişime değil, aynı zamanda mekânın anlam, işlev ve deneyim boyutlarını yeniden tanımlayan yapısal bir dönüşüme de işaret etmektedir. Bu süreçte mekân, pasif bir arka plan olmaktan çıkarak düşünsel, algısal ve deneyimsel bir problem alanı hâline gelmiştir. Dolayısıyla sanat tarihinin farklı dönemlerinde mekânın nasıl kavrandığı ve hangi düşünsel temeller üzerine inşa edildiği sorusu, modernizmle birlikte geleneksel perspektif rejiminin çözülmesi ve postmodern süreçte mekânın yeniden üretimi bağlamında ele alınmayı gerektirmektedir. Bu bölüm, mekânın “temsil edilen” nesnel bir fondan, “deneyimlenen” ve “kurgulanan” dinamik bir yapıya evrilme sürecini kuramsal bir derinlikle temellendirmeyi amaçlamaktadır.

Geleneksel estetik anlayışta sabit, ölçülebilir ve merkezi perspektife dayalı bir "uzam" olarak kodlanan mekân; modern sanatın müdahalesiyle birlikte parçalı, çoğul ve öznel bir karaktere bürünmüştür. Bu kırılma, mekânı yalnızca görsel bir kompozisyon sorunu olmaktan çıkarıp, algı ve düşüncenin iç içe geçtiği çok katmanlı bir problem alanına dönüştürmüştür. Söz konusu dönüşümün düşünsel kökleri, Antik Yunan felsefesinden modern fenomenolojiye uzanan geniş bir çerçevede izlenebilir. Platon ve Aristoteles'in yer ve mekân ayrımlarından Kant'ın a priori kavramına, buradan Heidegger ve Merleau-Ponty'nin varoluş ve beden merkezli yaklaşımlarına uzanan düşünsel hat, mekânın nesnel bir boşluk olarak değil; yaşantı, beden ve ilişkisellik üzerinden kurulan bir deneyim alanı olarak kavranması gerektiğini ortaya koymaktadır.

Özellikle fenomenolojik yaklaşım, mekânın matematiksel bir kesinlikten uzaklaşıp öznenin bedeni ve hareketiyle var olan bir sürece dönüşmesini

anlamlandırmada kilit bir rol üstlenmektedir. Bu teorik zemin, postmodern sanat pratiklerinde mekânın neden ve nasıl "izlenen" bir yapıdan "katılımla kurulan" bir deneyim sahasına evrildiğini açıklar. Postmodernizmle birlikte mekân; boşluk, süreksizlik, ritim ve ilişkisellik üzerinden kurgulanan, izleyicinin fiziksel varlığıyla tamamlanan etkin bir anlam üretim merkezine dönüşmüştür. Böylece mekân, sanatsal üretimde edilgen bir arka plan olmaktan çıkarak, anlamın üretildiği etkin ve dönüştürücü bir unsur olarak yeniden konumlandırılmıştır.

Bu çalışma, modernizmden postmodernizme uzanan tarihsel kırılma içinde sanatın mekânı nasıl yeniden tanımladığını, felsefi düşünce ile sanatsal üretim arasındaki karşılıklı etkileşim üzerinden incelemektedir. Mekânın geçirdiği dönüşüm, burada yalnızca estetik bir yeniden düzenleme olarak değil; anlam, algı ve deneyim düzlemlerinde gerçekleşen çok katmanlı bir değişim olarak ele alınmaktadır.

2.1.1. Mekân Kavramı

Mekân, insanın dünyayla kurduğu ilişkinin en temel bileşenlerinden biri olarak, yalnızca fiziksel bir çevreyi tanımlamakla sınırlı olmayan çok katmanlı bir kavramdır. Bireyin bedensel varoluşu, algısı ve deneyimiyle birlikte anlam kazanan mekân, toplumsal, kültürel ve düşünsel bağlamlar doğrultusunda sürekli olarak yeniden üretilir. Bu nedenle mekân, gündelik yaşamda işlevsel bir yer olarak deneyimlenirken; felsefi ve sanatsal düşüncede ontolojik, algısal ve temsil sorunlarıyla ilişkilendirilen bir kavram hâline gelmiştir. Özellikle modern ve çağdaş sanat bağlamında mekân, sanatçının ifade olanaklarını genişleten, yapıt ile izleyici arasındaki ilişkiyi dönüştüren temel bir düşünsel ve deneyimsel alan olarak öne çıkmaktadır (Sözen ve Tanyeli, 1996, s. 157).

Mekân kavramı hem gündelik yaşamda hem de felsefi ve sanatsal düşüncede farklı biçimlerde ele alınmış; özellikle modern ve postmodern sanat bağlamında sanatçının ifade ve deneyim olanaklarını belirleyen temel kavramlardan biri hâline gelmiştir. Gündelik kullanımda çoğunlukla fiziksel bir yer ya da işlevsel bir alan olarak algılanan mekân, düşünsel bağlamda çok katmanlı anlamlar kazanmakta ve yalnızca somut sınırları olan bir hacim olarak tanımlanmanın ötesine geçmektedir. Bu yönüyle mekân, bireyin varoluşu, algısı ve deneyimiyle birlikte anlam kazanan dinamik bir yapı olarak değerlendirilmelidir (Lefebvre, 2014, s. 319).

Türk Dil Kurumu sözlüğünde ([http-1](http://1)) mekân; bulunulan yer, iş yeri, buluşma yeri, belli bir işe ayrılmış alan, ev ve uzay gibi anlamlarla tanımlanmaktadır. Bu tanımlar doğrultusunda mekân, etrafı çevrili ve üstü kapalı somut bir alan olabileceği gibi, uzay kavramında olduğu üzere sınırları belirsiz ve sonsuz bir boşluk olarak da ele alınabilmektedir. Dolayısıyla mekân, hem belirli bir fiziksel konuma işaret eden somut bir yapı hem de ölçülebilen ya da ölçülemeyen boyutlarıyla üç boyutlu bir hacim ve varlığın içinde yer aldığı bir boşluk olarak düşünülebilir.

Felsefeci, akademisyen Ahmet Cevizci, mekân kavramının İngilizce *space*, Almanca *Raum* ve Fransızca *espace* karşılıklarını vererek mekânı; “var olanın içinde yer aldığı, tüm sınırlı büyüklükleri içine alan uçsuz bucaksız büyüklük, sınırsız ortam, sonsuz büyük kap ya da hazne; üç boyutlu, yani eni, boyu ve derinliği olan hacim” şeklinde tanımlamaktadır (Cevizci, 2017, s. 1302). Bu tanım, mekânın yalnızca belirli sınırlarla çevrili bir alan değil, varoluşun içinde gerçekleştiği kapsayıcı bir düzlem olarak da ele alınabileceğini göstermektedir.

Mimari strüktür, iç-dış çevre diyalektiği ile doğal ve yapısal çevre unsurları, mekânın fiziksel boyutunun temel bileşenlerini oluşturmaktadır. Bu düzlemde mekân; geometrik nizam, oran, ölçek ve perspektif gibi biçimsel ilkeler çerçevesinde somutlaşır. Sanat tarihi disiplininde, bilhassa klasik ve modern paradigmlar altında mekân, ağırlıklı olarak bu fiziksel nitelikler üzerinden sorunsallaştırılmış; derinlik, hacim ve perspektif gibi temsil araçlarıyla kavramsallaştırılmıştır. Ne var ki, mekânın salt bu niceliksel özelliklere indirgenerek tanımlanması, onun fenomenolojik, algısal ve tinsel katmanlarını çözümlenmekte yetersiz kalmaktadır.

Bu noktada mekân, salt bir fiziksel kapsayıcı olmanın ötesinde, bireyin duyuşal donanımı aracılığıyla deneyimlediği fenomenolojik bir inşa olarak ele alınmalıdır. Görme, işitme ve dokunma gibi duyuşal süreçlerin yanı sıra bedensel kinetik (hareket), mekânın öznelleşmiş bir algı düzlemine taşınmasını sağlar. Bu bağlamda algısal mekân, fiziksel uzamdan kopuk olmamakla birlikte, bireysel yaşantının süzgecinden geçerek dinamik bir nitelik kazanır. Bilhassa modern sanat pratiğiyle birlikte mekânın, Rönesansın sabit bir bakış açısına hapsedilmiş statik kurgusu kırılmıştır. Mekân artık, izleyicinin bedensel mevcudiyeti ve değişken konumuyla sürekli yeniden üretilen, çok katmanlı bir algı alanı olarak sorunsallaştırılmaktadır (Lefebvre, 2014, s. 43-45).

Mekânın bir diğer boyutu, onun düşünsel ve simgesel niteliğini görünür kılan kavramsal düzlemdir. Bu bağlamda mekân, fiziksel varlığının ötesinde, fikirler, imgeler ve anlamlar aracılığıyla inşa edilen bir yapı olarak ortaya çıkar. Kavramsal mekân, sanatçının zihinsel süreçleriyle birlikte toplumsal bağlamlar ve kültürel kodlar doğrultusunda şekillenir. Özellikle 20. yüzyıl sanatıyla birlikte mekân, yalnızca temsil edilen bir alan olmaktan çıkarak, düşünsel bir problem ve ifade alanı hâline gelmiş; sanatsal üretimde mekân, anlamın kurulduğu etkin bir unsur olarak yeniden konumlandırılmıştır. (Usta, 2020, s. 26).

Ahmet Cevizci mekân olgusunu üç temel yaklaşım çerçevesinde ele alarak, bu kavramın felsefî düzlemdeki çok katmanlı doğasına dikkat çeker. İlk yaklaşımda mekân, içinde herhangi bir nesnenin bulunup bulunmadığına bakılmaksızın önsel olarak var olan ve nesnelerin yerleştirilebileceği bir boşluk yahut “kap” şeklinde kavramsallaştırılır. Bu bağlamda, mekânın varlığı, ona doğal olarak ait bir özellik olarak kabul edilir ve nesnelerden bağımsız düşünülebilir. İkinci yaklaşımda ise mekân, yalnızca nesnelerin mevcut olduğu ilişkiler ağı içerisinde anlam kazanan bağıntısal bir yapı olarak değerlendirilir. Bu görüşe göre mekân, birlikte var olan şeyler arasındaki dışsal bir düzenleme biçimidir; başka bir ifadeyle, mekân ancak varlıkların birbirlerine göre konumlandıkları aralıklarda ortaya çıkar. Dolayısıyla, herhangi bir nesnenin bulunmadığı bir ortamda mekândan ve zamandan söz etmek anlamını yitirir. Üçüncü yaklaşımda ise Cevizci, ilk iki görüşü uzlaştıran ve mekân ile varlıklar arasındaki karşılıklı tamamlayıcılığı esas alan bir “çok yönlü mekân” anlayışı geliştirir. Bu yaklaşıma göre mekân, ne yalnızca edilgin bir kap ne de salt bağıntısal bir bağlamdır; aksine, varlıklarla kurduğu çok katmanlı ilişki aracılığıyla hem şekillenen hem de şekil veren dinamik bir ontolojik düzlemdir (Cevizci, 1997, s. 583,584).

Mekân, salt tanımsal düzeyde ele alındığında fiziksel bir hacim olarak kavranmakta; ancak felsefî bir perspektiften yeniden düşünüldüğünde ontolojik, algısal ve deneyimsel boyutlar kazanarak çok katmanlı bir yapıya dönüşmektedir. Bu çok katmanlı yapı, mekânın yalnızca nesnelerin yer aldığı edilgin bir arka plan değil, insanın dünyayla kurduğu ilişkinin kurucu unsurlarından biri olarak ele alınmasını gerekli kılmaktadır. Bu bağlamda mekân kavramı, felsefede ve sanatta farklı düşünsel yaklaşımlar doğrultusunda yeniden tanımlanmakta; modern ve postmodern sanat

pratiklerinde mekân kurgusunun anlaşılması için temel bir kuramsal zemin oluşturmaktadır (Cevizci, 1997, s. 585).

2.1.2. Felsefede Mekân Anlayışı

Mekân kavramı, düşünce tarihinin farklı evrelerinde değişkenlik gösteren; ontolojik zemininden deneyimsel boyutuna dek geniş bir çerçevede yeniden tanımlanan bir olgudur. Mekânın literatürdeki bu çok boyutlu karşılığı, onun sadece fiziksel bir kuşatıcı değil, varoluşun ortaya çıktığı temel bir 'yer' olma niteliğinden kaynaklanır. Bu bağlamda mekânın kavramsal kökenlerine dair yapılacak bir inceleme, modern disiplinler sınırların ötesine geçmelidir. Bu nedenle mekân kavramının kökenlerini anlamak, yalnızca sistematik felsefi metinlerle sınırlı kalmayıp, varlık ve evrenin başlangıcına dair erken düşünsel tasarımlara da yönelmeyi gerektirir.

Hesiodos'un "Khaos" kavramı, mekânın en eski düşünsel temsillerinden biri olarak karşımıza çıkar. M.Ö. 7. yüzyılda yaşamış olan Hesiodos, Theogonia adlı eserinde evrenin başlangıcında yer alan ilk varlık olarak Khaos'u tanımlar. Bu kavram, yalnızca fiziksel bir boşluk değil, aynı zamanda varlığın doğuşuna zemin hazırlayan ontolojik bir alan olarak değerlendirilir. Khaos, biçimsiz ve sınırsız bir boşluk olarak evrenin düzenlenmemiş ilk halini temsil eder; bu yönüyle mekânın metafiziksel kökenine işaret eder (Erhat ve Eyuboğlu, 1977, s. 197).

Antik düşüncede mekân, henüz rasyonel kategorilerle tanımlanmadan önce, varlığın belirdiği, biçim kazandığı ya da ayrıştığı bir alan olarak kavranmıştır. Bu erken tasavvurlar, mekânın ontolojik bir zemin olarak ele alınmasının düşünsel başlangıç noktalarını oluşturur.

Hesiodos'un *Khaos* (Kaos) kavramıyla temellerini attığı erken dönem mekân anlayışı, yalnızca evrenin doğuşuna dair mitolojik bir hikâye anlatmaz; aynı zamanda mekânın, varlığın ortaya çıkmasındaki kurucu rolüne de dikkat çeker. Bu yönüyle söz konusu yaklaşım, henüz sistematikleşmemiş felsefi düşüncenin ilk basamaklarından biri olarak kabul edilebilir. Antik Yunan'da mitolojik anlatıların yerini rasyonel sorgulamaya bırakmasıyla birlikte, mekân kavramı da daha somut ve kavramsal bir çerçevede tartışılmaya başlanmıştır. Bu süreçte Platon, mekânı sadece bir boşluk ya da nesnelerin içine konulduğu fiziksel bir kutu olarak görmemiş; onu idealar dünyası

ile elle tutulur varlık alanı arasında duran 'ontolojik bir ara alan' olarak tanımlamıştır. Böylece Platon, mekânı felsefi düzeyde yeniden kurgulayarak ona belirleyici bir anlam kazandırmıştır (Erhat ve Eyuboğlu, 1977, s. 197).

Platon, *Timaeus* diyalogunda mekânı “khôra” kavramı üzerinden ele alarak, onu duyulur dünya ile idealar dünyası arasında yer alan, varlığın biçim kazanmasını mümkün kılan bir alıcı ve taşıyıcı olarak tanımlar. (Platon, 1943, s. 60)

Platon’un *Timaios* diyalogunda dile getirdiği “kendi kendisine var olan her şeyin kesinlikle belli bir yerde bulunması gerektiği” düşüncesi, varlık ile mekân arasındaki ontolojik bağı açıkça ortaya koyar. Bu ifade, yalnızca fiziksel bir konumun zorunluluğunu değil, aynı zamanda varlığın anlam kazanabilmesi için bir bağlam içinde yer alması gerektiğini ima eder. Mekân, Platon’un kozmolojisinde edilgen bir arka plan değil; varlığın düzenlenmesini, tanımlanmasını ve ilişkiselliğini mümkün kılan asli bir ilkedir. İnsan deneyimi söz konusu olduğunda, mekânı yalnızca fiziksel bir konum olarak görmek yeterli değildir. Mekân, bireyin kendini tanıdığı, geçmişiyile bağ kurduğu ve kimliğini şekillendirdiği bir zemin olarak öne çıkar. Bir insanın bir yere ait hissetmesi, o yerle kurduğu duygusal ve tarihsel bağlar sayesinde mümkün olur. Anılar, sesler, kokular ve hatta gündelik ritüeller, mekânın bellekte nasıl yer ettiğini ve kimlik inşasında nasıl rol oynadığını gösterir. Bu açıdan bakıldığında, Platon’un mekâna yüklediği anlam yalnızca kozmik bir düzenin parçası değildir; aynı zamanda insanın kendini anlamlandırma sürecinde ona eşlik eden, sessiz ama etkili bir varlıktır. Mekân, insanın varoluşsal sorularına eşlik eden bir arka plan değil, bu soruların şekillendiği ve yanıtlarını bulduğu bir bağlamdır. (Platon, 1943, s. 60)

Timaios Diyalogunda Platon doğanın oluşunu üç düzeyde ele alır;

“Bunlar böyle ise, kabul etmeliyiz ki ilk olarak aynı kalan Form vardır: Bu doğmamıştır ve yok olmazdır, ne başka bir yerden bir şeyi kendi içine alır ne de kendisi bir yerde bir şeyin içine girer, görünmezdir ve başka bir şekilde algılanamazdır ve bunu incelemek düşünmenin işidir. İkincisi aynı adı taşıyan ve o Forma benzeyendir, duyulurdur, doğmuştur, sürekli hareket halindedir, belli bir yerde meydana gelir ve yine oradan yok olur ve algıyı içeren kanıyla kavranabilir. Üçüncü tür, ebedi olan, yok oluşu kabul etmeyen Mekândır; meydana gelen her şey için bir konum sağlar, ancak kendisi duyuların yardımı olmadan bir tür piç akıl yürütmeye kavranır ve pek de bir inanç nesnesi değildir” (Platon, 2022, s. 147,148).

Platon’un *Timaeus* diyalogunda “khôra” kavramı üzerinden geliştirdiği mekân anlayışı, mekânı idealar dünyası ile duyulur dünya arasında konumlanan, kendine özgü

bir varlık türü olarak tanımlamakta ve böylece mekânın felsefi temellerine ilişkin tartışmayı derinleştirmektedir. Bu yaklaşım, mekânı yalnızca oluşun gerçekleştiği bir sahne olarak değil, varlığın biçim kazanmasını mümkün kılan ontolojik bir koşul olarak düşünmeye imkân tanır. Ancak mekânın bu biçimde soyut ve metafizik bir düzlemde ele alınması, fiziksel dünyanın somut işleyişini açıklamakta sınırlı kalmıştır. Platon’un mekânı alıcı ve taşıyıcı bir ara alan olarak konumlandırıran bu düşünsel çerçevesi, mekânın varlığa eşlik eden temel bir koşul olduğu fikrini güçlendirirken, aynı zamanda Aristoteles’in mekânı yer-çevre ilişkisi üzerinden yeniden yorumlayan yaklaşımına geçiş için uygun bir zemin oluşturur. Bu bağlamda Aristoteles, Platon’un metafizik mekân anlayışına eleştirel bir mesafeyle yaklaşarak, mekân kavramını doğa felsefesi çerçevesinde yeniden ele almış; onu soyut bir “alıcı” olmaktan çıkarıp, fiziksel varlıklarla doğrudan ilişkili, somut ve belirlenebilir bir kavram olarak tanımlamıştır (Platon, 2022, s. 147,148).

Aristoteles, mekânı yer ile çevre arasındaki ilişki üzerinden ele alarak kavrama yeni bir felsefi anlam yükler. Yer, salt konum belirten bir alan olmaktan ziyade, varlıkların devinimleri içinde anlam kazanan bir sınır olarak karşımıza çıkar. Bu sınırın devinimsiz olması gerektiği fikri, hareketin doğasını anlamaya yönelik önemli bir ipucu sunar. Özellikle “kap” benzetmesiyle kurulan ilişki, mekânın yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda ontolojik bir boyut taşıdığını gösterir. Aşağıdaki pasaj, bu çok katmanlı yaklaşımı çarpıcı biçimde ortaya koymaktadır:

“Nasıl, kap taşınabilen bir yer ise aynı şekilde yer de taşınamayan bir kap. Bunun için ırmaktaki tekne gibi devinen bir nesnenin içinde olan bir şey devindiğinde ve değiştiğinde o şey kendini saran nesneyi bir yerden çok, bir kap olarak kullanır. Oysa yerin devinimsiz olması gerekiyor, bunun için daha çok ırmağın tümü yer, çünkü bütün olarak ırmak devinimsiz. Dolayısıyla saran nesnenin doğrudan ilk devinimsiz sınırı işte yer bu. Bu yüzden bize göre olan gökyüzünün ortasını ve çember biçimindeki yer değiştirmenin sınırını herkes kendine özgü biçimiyle biri yukarı öteki aşağı diye düşünmüyor, çünkü gökyüzünün ortası hep duruyor, çembersel devinimin sınırı ise nasılsa öyle kalıyor. Dolayısıyla hafif, doğa gereği yukarı; ağır ise aşağı giden şey olduğundan ötürü ortaya göre saran sınır aşağıdadır ve kendisi de sınırdır; uç noktaya göre saran ise yukarıdır ve kendisi de uç sınırdır. İşte bu yüzden yer, bir yüzey, kap gibi bir şey, saran bir şey diye düşünülüyor” (Aristoteles, 2019, s. 155).

Aristoteles, yeri (topos) bir cismi kuşatan ve onu içine alan başka bir cismin, mazruf olan varlığa temas eden sabit sınırı olarak açıklar. Bu yaklaşım, cisimlerin yer

değiştirebilmesinden dolayı yerin, içinde bulunan şeylerden ayrı ve bağımsız bir unsur olduğunu düşündürmektedir (Gül, 2010, s. 40).

“Bir cisim, bir yerden başka bir yere gittiğinde yerel olarak hareket etmiş olur. Peki, yer nedir? Kesinlikle bir cisim değildir; madde ya da form da değildir. Bir cisim bir yerde bulunur; ancak bir yer başka bir yerin içinde olamaz. Yer bir tür kap gibidir. İçerdiği şeyin bir parçası değildir. Bir şeyin doğrudan bulunduğu yer, o şeyden ne daha büyük ne de daha küçüktür. Yer, geride bırakılabilir ve şeyden ayrılabilir. Tüm bu unsurlar göz önüne alındığında, yer “içerdiği şeyin en içteki hareketsiz sınırı” gibi görünmektedir” (Kiernan, 1962, s. 47).

"Mekân" ile ilgili olarak ileri sürdüğümüz "zemîn" ve "kab" benzetmelerini biraz açıklayabilmek için, bir ayna, bu aynada görüntüsü ortaya çıkan bir kalem ve ayna ile kalemin içinde bulunduğu bir oda düşünelim. Ayna, kalemin görüntüsü için bir "zemîn", bir "kab" oluşturmaktadır. "İçinde bulunmak" ilişkisi bakımından, "kalemin odanın içinde bulunması" ile "kalemin görüntüsünün aynanın içinde bulunması" arasında önemli bir fark ortaya çıkar. Ayna ile kalemin aynadaki görüntüsü arasında, bu nesnelerin fiziksel mâhiyyetleri itibariyle bazı farklar vardır; oysa benzer bir mâhiyyet farkı oda ile odanın içinde yer alan kalem arasında bulunmaz. Oda ile kalemin fiziksel mâhiyyetleri aynıdır; oysa, kalem ile kalemin aynadaki görüntüsü bazı fiziksel mâhiyyetler itibariyle farklıdır. Bir "kab"a benzeyen mekân, "nesne"yi içinde barındırır; her "nesne" bir "mekân" içindedir. Ancak, "nesne" ile bu nesnenin "içinde bulunduğu" "kab" arasında varlıksal mâhiyyet farkı bulunmaz ise, bu "kab" "nesne'nin mekânı" olarak düşünülemez. Meselâ, az önceki örnekte oda, bu odanın içinde bulunan kalemin mekânı değildir” (Koç, 1994 s. 14).

Akademisyen , Felsefeci Yalçın Koç’a göre mekânı yalnızca fiziksel bir boşluk olarak görmek, onun anlamını daraltır. Oysa mekân, bir şeyin görünür hâle gelebilmesi, kendini gösterebilmesi için gerekli olan bir yüzeydir. Kap ve zemin benzetmeleri, mekânın içinde bir şeylerin yer alabildiği ya da üzerinde belirebildiği bir alan olduğunu düşündürür. Bu yaklaşım, mekânı yalnızca bir yer değil, nesnenin varlığını ortaya koyduğu bir düzlem olmasını sağlar (Koç, 1994 s. 15).

Aristoteles’e göre yer, bir nesnenin kendisini saran ilk devinimsiz sınırıdır; yani bir şeyin “nerede” olduğunu belirleyen şey, onu çevreleyen sabit hacimdir. Bu düşünceyle özellikle natürmortlarda ya da iç mekân sahnelerinde mekânın taşıyıcı değil, tanımlayıcı bir rol üstlendiğini görürüz. Örneğin, bir vazanın masa üzerindeki konumu, yalnızca görsel bir yerleşim değil; onun varlık olarak algılanmasını sağlayan devinimsiz bir sınırdır. Resmin kompozisyonu, nesnelerin yerle ilişkisini sabitleyerek onların anlamını kurar. Tıpkı Aristoteles’in ırmak örneğinde olduğu gibi, resmin

bütünsel mekânı devinimsizdir; içindeki figürler ya da nesneler bu sabit zeminde devinir, değişir, ama anlamlarını bu sabitlik içinde bulurlar.

Aristoteles, mekân kavramını *Physika* adlı eserinde “topos” kavramı üzerinden ele alır ve mekânı, bir cismin içinde bulunduğu ve onu çevreleyen en yakın sınır olarak tanımlar. Bu tanıma göre mekân, bağımsız ve soyut bir varlık değil; cisimlerle birlikte var olan, onlardan ayrı düşünülemeyen bir ilişkiler alanıdır. Aristoteles için mekân, boşluk anlamına gelmez; aksine her mekân, mutlaka bir cisim tarafından doldurulmuş olmalıdır. Bu yaklaşım, mekânın sonsuz ve sınırsız bir boşluk olarak kavranmasına karşı çıkarak, onu belirli, sınırlı ve ölçülebilir bir yapı olarak ele alır (Aristoteles, 2019, s. 142).

Aristoteles’in mekân anlayışı, düzen, yönelim ve konum kavramlarıyla yakından ilişkilidir. Yukarı–aşağı, ön–arka gibi yönsel ayrımlar, mekânın yalnızca geometrik değil, aynı zamanda doğal bir düzen içinde ele alındığını gösterir. Bu bağlamda mekân, varlıkların doğal hareketlerini ve konumlarını belirleyen bir çerçeve sunar. Aristoteles’in bu yaklaşımı, mekânı doğa ile iç içe geçmiş, nesnel ve somut bir düzen olarak tanımlayarak, sonraki dönemlerde gelişecek bilimsel ve rasyonel mekân anlayışının temelini oluşturmuştur (Aristoteles, 2019, s. 143).

Aristoteles’in mekânı cisimlere bağlı, sınırlı ve somut bir yapı olarak ele alan bu yaklaşımı, Orta Çağ boyunca büyük ölçüde etkisini sürdürmüştür; ancak modern felsefeyle birlikte mekân, yeniden soyut, matematiksel ve zihinsel bir kavram olarak ele alınarak farklı bir düşünsel dönüşüme uğramıştır.

Antik düşüncede Platon ve Aristoteles’in yer ve mekân kavramlarına dair çizdiği felsefi çerçeve, 17. yüzyılda Galileo, Descartes ve özellikle Newton’un katkılarıyla belirgin bir kırılmaya uğramış; mekân anlayışı gözlemsel, geometrik ve mutlak boyutlarıyla yeniden şekillenmiştir. Galileo’nun gözlemsel ve deneysel yöntemi, mekân ve hareket kavramlarını doğa yasaları çerçevesinde yeniden tanımlamış; 17. yüzyılda mekân anlayışında yaşanan bu dönüşüm, doğanın artık niteliksel ve amaçsal açıklamalardan ziyade, niceliksel, ölçülebilir ve matematiksel yasalar doğrultusunda kavranmasıyla yakından ilişkilidir. Bu bağlamda Galileo Galilei, mekânı ve doğayı deney ve gözlem temelinde ele alarak, evrenin düzeninin geometrik ilkeler aracılığıyla anlaşılabilirliğini savunan yaklaşımıyla modern bilimsel düşüncenin kurucu figürlerinden biri olarak öne çıkar. Galileo’nun mekânı

matematiksel bir düzen olarak kavramsallaştırması, modern felsefede mekânın nesnel, homojen ve evrensel bir uzam olarak düşünülmesinin düşünsel altyapısını oluşturmuştur (Topdemir 2011, s. 104-107).

Galileo, doğa ile görüşünü şöyle ifade etmiştir:

"Boş arzularımıza karşı duyarsız ve kararlı olmasına ve etkilerini bizim hayal edemeyeceğimiz şekillerde yaratmasına rağmen, doğanın gerçekten ahenkli bir düzeni ve yapısı, geometrik bir tarzı vardır: Sürekli bakabileceğimiz muazzam kitapta -evreni kastediyorum- felsefe yazılıdır, fakat yazıldığı dil ve harfler öğrenilmeden bu kitabın anlaşılması mümkün değildir. Matematik dilinde yazılmıştır, harfleri üçgenler, daireler ve diğer geometrik şekillerdir, bunlar olmaksızın insanların onun tek bir kelimesini bile anlaması mümkün olmayacak, karanlık bir labirente dolaşacaklardır" (Rossi, 2009, s. 100).

Descartes mekânı geometrik ve mekanik bir uzam olarak ele alarak; "boşluk" kavramını duyuşsal algılarımızla kurduğumuz yanılsamalar üzerinden sorgular. Ona göre, bir mekâna "boş" dememiz, o alanda hiçbir şeyin bulunmadığını değil, yalnızca duyuşlarımızla algılayabildiğimiz bir şeyin eksikliğini ifade eder. Örneğin, içinde hava bulunan bir testi ya da su dolu ama balıksız bir havuz, fiziksel olarak maddesel varlıklar içerdiği hâlde, gündelik dilde "boş" olarak nitelendirilir. Bu durum, duyuşlarımızın varlığı tanımlamada ne denli sınırlı olduğunu gösterir. Descartes, mekânın doluluğunu yalnızca algılanabilir nesnelerle ölçmenin, var olan ama duyuşsanmayan "tözleri" yok saymak anlamına geldiğini vurgular. Eğer yalnızca duyuşlarımızın etkilenmediği şeyleri "yok" sayarsak, örneğin havayı cisim olarak görmezden geliriz ve bu, düşünsel olarak ciddi bir yanılsama yol açar. Bu yaklaşım, mekânı duyuşsal deneyimin ötesinde, varlıkla dolu bir alan olarak ele almayı gerektirir (Descartes, 2007, s. 111).

Descartes cisim ve mekân ilişkisini şu örnekle açıklar: "Rüzgârla limandan çıkan bir geminin pupasına oturmuş bir kimse, ancak gemiyi gözümüzün önüne getirdiğimizde, bize bir yer değiştirmez görünür, çünkü üzerinde bulunduğu geminin bölümlerine göre olan durumu her zaman aynıdır. Ancak çevredeki karaları dikkate alacak olursak, o zaman bu adamın durmadan yer değiştirdiğini görürüz, çünkü çevresindeki karalardan uzaklaştıkça başkalarına yaklaşır (Descartes, 2007, s. 109).

"Mekânı cisminden ayıran ve hareketi de mekânın unsurlarıyla ilintili gören Newtoncu anlayış içinde mekân sonsuza kadar genişleyebilen bir nitelik taşır. Mekân her yöne sonsuz bir yayılıma sahiptir. Bunun nedeni ise herhangi bir limiti/sınırı, aynı

zamanda o limitin ötesinde bir mekân olduğunu tasarlamaksızın düşünmenin imkansızlığıyla ilişkilidir” (Newton, 1685, aktaran Eker, 2022, s. 199).”

Newton ise mekânı, cisimlerden bağımsız, mutlak ve evrensel bir yapı olarak tanımlamıştır. “Newton’a göre mekânı içinde bulunan cisimlerle karıştırmamak gerekir. İçeriğinden bağımsız olarak mutlak bir mekân, uzay vardır. Çağdaşı olan Leibniz’e göre karşıt bir görüşle mekân, cisimlerin herhangi bir durumu değil, onların birbirlerini izlemelerine olanak sağlayan durumlar dizisi, bir arada var olabilme olasılıklarının düzenidir, mekân bir varlık değil, ilintidir. Cisimlerin, varlıkların birbirlerine konumlarının teşkil ettiği ilintiler bütünü oluşur ve varlıklar ortadan kalkar” (Leibniz, 1961; aktaran, Usta,1994, s. 23).

“Bugünkü bilimin mekân anlayışı da mekânı bir varlık- cisim olarak değil, bir ilintiler bütünü olarak kabul etmektedir. Mekânın ilişkiler bütününden oluşmasına örnek olarak Arnheim’in iki başlıkta ele aldığı mekân anlayışı verilebilir. Birinci yaklaşım; mekânı kendini kapsayan bir varlık, sonlu veya sonsuz bir boş araç olarak eşyalarla dolmaya hazır bir alan olarak düşünür. Mekân içinde var olduğu kümelenmede kendi içindeki nesnelerden daha önce gelmektedir. İkinci yaklaşım ise eşyaların, öğelerin oluşturduğu mekândır. Fiziksel mekânı; içindeki öğeler, ölçülebilir uzaklıklar ve içindeki eşyaların karşılıklı ilişkileri belirlemektedir (Arnheim, 1977’den aktaran Usta,1994, s. 26)”.

Newton ve Descartes’in nesnel ve mutlak mekân anlayışı, Immanuel Kant tarafından eleştirilmiş; Kant, mekânı dış dünyaya ait bir gerçeklikten ziyade, insan zihninin deneyimi mümkün kılan “a priori” bir sezgi biçimi olarak yeniden tanımlamıştır. Bu yaklaşım, mekânın yalnızca fiziksel bir uzam değil, algı ve deneyimle birlikte kurulan bir yapı olduğunu vurgulayarak, modern felsefede mekân anlayışına özne merkezli bir boyut kazandırmıştır (Küçükparmak, 2019, s. 92).

Bu ilişkisel mekân anlayışı, mekânın nesnelerden bağımsız bir varlık olarak değil, algı ve deneyim içinde kurulan bir yapı olarak ele alınmasını gerektirir. Bu yaklaşım, mekânın mutlak ve nesnel bir uzam olarak tanımlandığı Newtoncu anlayıştan uzaklaşarak, mekânın özneyle kurduğu ilişkiyi merkeze alan felsefi sorgulamaların önünü açmıştır. Bu bağlamda Immanuel Kant, mekân kavramını dış dünyaya ait bir gerçeklik olarak değil, insanın deneyimi mümkün kılan a priori bir sezgi biçimi olarak tanımlayarak, mekânın algısal ve ilişkisel boyutunu felsefi düzlemde temellendirmiştir (Küçükparmak, 2019, s. 97).

Kant’a göre mekân, insan zihninin dünyayı algılama biçimini mümkün kılan temel kategorilerden biridir. Bu yönüyle Kant, mekânı salt fiziksel bir alan olmaktan

çıkarak algı ve bilinçle ilişkilendirmiştir; ancak mekân hâlâ temsile dayalı ve zihinsel bir yapı olarak ele alınmaktadır (Küçükparmak, 2019, s. 94).

Kant'ın mekânı, dış dünyaya ait nesnel bir gerçeklik olarak değil, insan deneyimini mümkün kılan a priori bir sezgi biçimi olarak tanımlaması, mekân anlayışında özneyi merkeze alan temel bir kırılma yaratmıştır. Ancak Kant'ın bu yaklaşımı, mekânın deneyim içindeki somut işleyişini ve yaşantısal boyutlarını açıklamakta sınırlı kalmıştır. Felsefeci Namlı Türkmen'e (2018, s.106) göre; bu sınırlılığı aşmayı amaçlayan Edmund Husserl, fenomenoloji yöntemiyle mekânı, bilincin yönelimselliği (intentionality) ve yaşantı yapıları çerçevesinde ele alarak, mekânı deneyimin doğrudan bir bileşeni olarak yeniden düşünmüştür. Böylece mekân, Kant'ta deneyimin önkoşulu olarak konumlanırken, Husserl'de deneyimin içinde ve deneyimle birlikte kurulan bir fenomen hâline gelmiştir.

Husserl'de mekân, bilincin dünyaya yönelimini ifade eden intentionalite kavramı çerçevesinde ele alınır. Mekân, bilinçten bağımsız nesnel bir yapı değil, öznenin yaşantıları içinde anlam kazanan algısal bir fenomendir. Bu bağlamda mekânsal deneyim, görme, hareket ve bedensel yönelim gibi yaşantı süreçleriyle birlikte kurulur; mekân, algının sürekliliği içinde parçalı ve değişken biçimde açılanır. Husserl için mekân, deneyimden önce var olan bir yapı olmaktan ziyade, bilinç ile dünya arasındaki ilişkide ortaya çıkan ve deneyimle birlikte şekillenen algısal bir düzlemdir (Aşer, 2023, s. 113-117).

Husserl'in mekânı bilinç ve algı süreçleri içinde temellendiren yaklaşımı, mekânın deneyimle birlikte kurulduğunu ortaya koymakla birlikte, bu deneyimi büyük ölçüde bilinç merkezli bir çerçevede ele alır. Martin Heidegger ise fenomenolojiyi ontolojik bir zemine taşıyarak, mekânı bilincin bir içeriği olmaktan çıkarıp insanın dünyada-var-oluşu (Dasein) bağlamında yeniden düşünür. Heidegger'e göre mekân, öznenin karşısında duran bir nesne ya da algısal bir fenomen değil; insanın dünyayla kurduğu varoluşsal ilişkinin açıldığı temel bir alan olarak ortaya çıkar. Bu yaklaşım, mekânı deneyimleyen bir bilinçten ziyade, mekânın içinde yer alan ve onunla birlikte var olan bir özne anlayışını merkeze alarak, fenomenolojik mekân düşüncesini yeni bir düzleme taşır (Lefevbre, 2014, s. 101).

“Heidegger'in bazı metinlerinde mekân, ‘nesnenin kapladığı yer’, ‘kaplanan boşluk’ olarak geçer. Kaplanan yer ve boşluk meselesi çetrefillidir, çünkü aslında felsefi anlamda ve fiziksel olarak doğada boşluk yoktur. İçinde hiçbir özdeğin bulunmadığı

uzaya boşluk denir, ancak uzay veya hava da bir özdek olduğundan ‘boşluk’ varsayımı, doğa ile çelişiktir. Bunun mantıksal sonuçları, doğada ‘boşluk’ bulunamayacağı ve iki ‘özdek’in aynı anda aynı yeri kaplayamayacaklarıdır” (Ülker, 2014, s. 6).

Heidegger’in bazı metinlerinde mekân, nesnenin yer tuttuğu boşluk gibi görünse de, gerek fiziksel gerek düşünsel düzlemde ‘boşluk’ diye adlandırılan alanlar aslında özdek içerdiğinden, doğada mutlak anlamda boşluk bulunmadığı ve iki varlığın aynı anda aynı yeri kaplayamayacağı düşüncesiyle mekân, her zaman bir şeyle dolu olan, varlıkla anlam kazanan bir alan olarak değerlendirilmelidir. “Bu mantık, resim yüzeyinde biçimin dışında kalan alanların mekân olarak algılanmasını ve bir nesneden eksilen parçanın, diğer bir nesnenin parçası olarak tamamlanmasını getirir” (Ülker, 2014, s.6).

“İnsan varlığı, Heidegger’in ifadesiyle dünya-içinde-varlık (being-in-the-world) olarak mekân-bağımlı bir varoluştur” (Heidegger, 2018, s. 167-181 aktaran Eker, 2022, s. 192). “Bu yüzden, insanın/öznenin olmadığı bir mekân tahayyül dahilinde olabilir, fakat mekândan ve yerden bağımsız bir özne/insan deneyiminden söz edemeyiz. Heidegger’in şerhi burada önem teşkil etmektedir. Onun için, “dünyasız ne bir ‘var’ vardır, ne de salt özne verilir” (Heidegger, 2018, s. 185 aktaran Eker, 2022, s. 192).

Heidegger’in mekânı insanın dünyada-var-oluşu bağlamında ele alan bu yaklaşımı, mekânın özne-nesne karşıtlığı içinde değil, varoluşsal bir ilişki ağı içerisinde kavranması gerektiğini ortaya koyar. Ancak bu varoluşsal çerçeve, mekân deneyiminin bedensel ve algısal boyutlarını ayrıntılı biçimde ele almaz. Bu noktada Maurice Merleau-Ponty (2014, s. 59-60), fenomenolojik düşüncüyü beden merkezli bir yaklaşımla yeniden ele alarak, mekânı soyut bir varoluş alanı olmaktan çıkarıp, bedensel algı ve deneyim üzerinden kurulan bir yapı olarak tanımlar. Merleau-Ponty’ye göre mekân, zihnin dış dünyayı temsil ettiği bir uzam değil; bedenin dünyayla kurduğu doğrudan ve sürekli ilişkinin içinde açılanan yaşantısal bir alandır. Bu yaklaşım, mekânın sanatsal üretim ve algı süreçlerindeki rolünü anlamak açısından fenomenolojik mekân düşüncesini somut ve deneyim temelli bir düzleme taşır.

“Dünyayı görmeyi baştan öğrenmek isteyen bir algı felsefesi de adeta resimle görev değişimi yaparak resme ve genelde sanatlara hak ettikleri yeri yeniden kazandıracak ve bizi onları kendi saflıkları içerisinde benimsemeye açık hale gelecek” (Merleau-Ponty, 2014, s. 59-60).

Maurice Merleau-Ponty, mekânı beden merkezli bir algı alanı olarak ele alır. Ona göre mekân, zihnin dış dünyayı temsil ettiği pasif bir alan değil; bedenin dünyayla

kurduğu doğrudan ve dinamik bir ilişkinin sonucudur. Bu bağlamda mekân, beden aracılığıyla algılanır, deneyimlenir ve anlam kazanır. Bu yaklaşım, mekânın görsel temsilden çok algısal ve deneyimsel boyutunu ön plana çıkararak, mekânın özneyle birlikte sürekli olarak yeniden üretildiğini ortaya koyar. Mekân, bedenin içinde bulunduğu bir ortam değil; bedenle birlikte oluşan ve sürekli yeniden kurulan ilişkisel bir düzlemdir. Bu yaklaşım, özne-nesne ikiliğini aşarak mekânı ne yalnızca dış dünyaya ait bir gerçeklik ne de yalnızca zihinsel bir temsil olarak ele alır. Merleau-Ponty'nin mekân ve beden arasındaki bu ilişkisel yaklaşımı, modern ve çağdaş sanatta mekânın temsilden çok deneyim üzerinden kurgulanmasını mümkün kılan düşünsel bir zemin sunar. Mekân, bu doğrultuda sanatsal üretimde edilgen bir arka plan olmaktan çıkarak, izleyicinin bedeni ve algısıyla birlikte anlam kazanan etkin bir alan hâline gelir (Merleau-Ponty, 2002, s.117).

Merleau-Ponty'nin mekânı bedensel algı ve deneyim üzerinden tanımlayan yaklaşımı, resim ve modern sanat pratiklerinin anlaşılmasında güçlü bir kuramsal çerçeve sunar. Ona göre resim, dış dünyayı nesnel biçimde yansıtan bir araç değil; sanatçının bedeni aracılığıyla dünyayla kurduğu algısal ilişkinin görünür hâline gelmesidir. Bu bağlamda mekân, resim yüzeyinde temsil edilen bir derinlik olmaktan çıkar; algı, hareket ve duyumsama yoluyla kurulan yaşantısal bir alan olarak belirir.

Merleau-Ponty'nin düşüncesi, modern ve çağdaş sanatta mekânın temsilden deneyime doğru evrilen kurgusunu anlamak açısından belirleyici bir zemin oluşturur. Bununla birlikte, mekânın yalnızca bireysel algı ve bedensel deneyim üzerinden değil, aynı zamanda bu deneyimin gerçekleştiği toplumsal bağlam ve onu biçimlendiren üretim ilişkileri üzerinden de değerlendirilmesi gerektiği açıktır (Aydın, 2020, s. 81,82).

Bu yaklaşım, mekânın bireysel algı ve bedensel deneyim üzerinden nasıl kurulduğunu görünür kılarken, mekânsal deneyimin gerçekleştiği toplumsal bağlamın ve bu bağlamı biçimlendiren üretim ilişkilerinin de dikkate alınmasını gerekli kılmaktadır.

Fenomenolojik yaklaşımlar, mekânı algı, beden ve deneyim üzerinden ele alırken, 20. yüzyılın ikinci yarısında Henri Lefebvre, mekânı yalnızca fiziksel bir yer olarak değil, aynı zamanda toplumsal ve deneyimsel bir üretim süreci olarak ele alır.

Bu doğrultuda mekânı, “algılanan mekân”, “tasarlanan mekân” ve “yaşanan mekân” olarak üçe ayırır (Lefebvre, 2023, s. 69).

Lefebvre mekândan söz ederken “Özne karşısında Nesne’dir; “res cogitans”ın karşısında “res extansa”dır, onda bulunandır, duyuları ve bedeni içerdiği için hakim olandır” (Lefebvre, 2023, s. 33) demiştir.

Modernizmin sonrasındaki sanat pratiklerinde mekân, yalnızca temsil edilen bir öge değil; sanatçının müdahale ettiği, izleyicinin bedeniyle deneyimlediği ve toplumsal ilişkilerin görünür kılındığı bir alan olarak yeniden kurgulanır. Bu bağlamda Lefebvre’nin mekân anlayışı, sanatta mekânın algısal, bedensel ve toplumsal boyutlarının birlikte ele alınmasını mümkün kılarak, modern ve çağdaş sanat pratiklerinin mekânla kurduğu ilişkiyi anlamada önemli bir kuramsal dayanak sunar.

2.1.3. 20. Yüzyıl Öncesi Sanatta Mekân Anlayışı

20. yüzyıl öncesinde sanat üretimi, büyük ölçüde temsil geleneği ve perspektif temelli görme biçimleri çerçevesinde şekillenmiştir. Bu dönemde mekân, yalnızca kompozisyonel bir düzenleme alanı değil; aynı zamanda gerçekliğin nasıl kavrandığını ve görselleştirildiğini belirleyen temel bir düşünsel yapı olarak işlev görmüştür. Özellikle Rönesans’la birlikte geliştirilen merkezi perspektif sistemi, mekânı matematiksel ve rasyonel bir düzen içinde kurarak izleyiciyi sabit bir bakış noktasına yerleştirmiştir. Böylece mekân, nesnelerin konumlandırıldığı edilgen bir arka plan olmaktan çıkarak, temsilin doğruluğunu ve görsel inandırıcılığı sağlayan kurucu bir unsur hâline gelmiştir. Bu bağlamda, 20. yüzyıl öncesi sanat anlayışında mekânın nasıl kurgulandığı sorusu; algı, gerçeklik ve temsil ilişkileri üzerinden değerlendirilmesi gereken temel bir problem alanı olarak karşımıza çıkmaktadır.

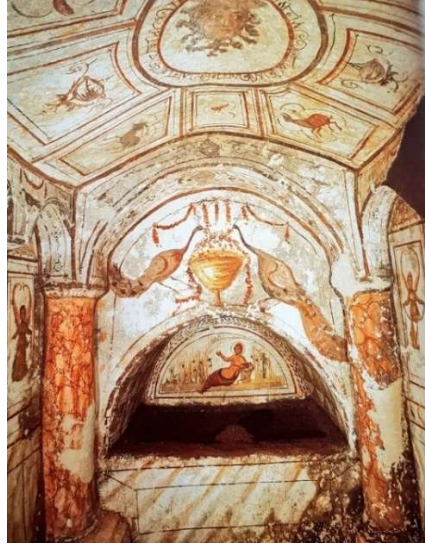
Mekân, sanatsal düzlemde gerçekliğin kopyalanmasıyla değil, seçici bir kurgulama süreciyle inşa edilir. Resim sanatındaki mekân algısı, dış dünyadaki fiziksel uzamın bir kopyası olmaktan ziyade; sanatçının zihnindeki bakış açısı ve ifade biçimiyle yeniden şekillenir. Dolayısıyla mekânın temsili, sadece teknik bir uygulama değil, bir düşünce sisteminin yansımasıdır. Tarihsel bakıldığında bu temsilin; perspektif, oran ve hacim gibi araçlarla kurulduğu görülür. Rönesans dönemiyle birlikte hakimiyet kuran merkezi perspektif anlayışı, mekânı sabit bir gözlemciye göre düzenleyerek resim yüzeyini dış dünyaya açılan bir aralık olarak kurgulamıştır.

Mekânın düzenli, rasyonel ve ölçülebilir bir yapı olarak sunulduğu bu sistemde, izleyici de bu kurgulanmış derinliğin karşısında pasif bir tanık rolü üstlenmiştir (Sever, 2021, s. 89-109).

Bu temsil anlayışı, uzun süre sanatta mekânın kurgulanmasında temel bir model oluşturmuş; derinlik, perspektif ve yüzey arasındaki ilişki, resimsel mekânın kuruluşunda belirleyici olmuştur. Ancak bu model, ilerleyen dönemlerde mekânın algısal ve deneyimsel boyutlarını sorgulayan yeni yaklaşımların ortaya çıkmasına da zemin hazırlamıştır.

Sanat tarihinin tarihsel seyri içerisinde mekân; yalnızca kompozisyonu çevreleyen statik bir arka plan değil, eserin anlamsal katmanlarını inşa eden ve izleyiciyle kurulan etkileşimin sınırlarını belirleyen kurucu bir bileşen olarak karşımıza çıkar. Ortaçağda mekân anlayışı, fiziksel dünyanın optik bir kopyasını sunma çabasından öte; ilahi nizamın ve metafizik hiyerarşinin görsel düzleme tercüme edilmesi olarak ortaya çıkar. Dolayısıyla mekân, izleyiciyi dünyevi algının sınırlarından kopararak, aşkın bir deneyime ve inanç temelli bir hakikat arayışına sevk eden sembolik bir enstrümana dönüşmüştür. Bu bağlamda gerek Batı gerekse Doğu Hristiyan sanatındaki mekânsal kurgular; dönemin teolojik öncelikleri, kültürel kodları ve toplumsal yapısıyla organik bir bağ içerisinde şekillenmiş, optik gerçekliğin yerini tinsel bir derinlik almıştır. Doğu ve Batı Hristiyan sanatı daha çok inanç mekânlarının duvarlarında yapılmış resimler olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Resimlerde genellikle tek bir rengin tonu ile boşluk duygusu yaratılacak şekilde boyanmış bir yüzey, çok sade imgeler ve sembolik formlar kullanılmaktadır. Resimler okuma yazması olmayanların dinsel olayları canlandırabilmelerini sağlamak amacıyla yapılmışlardır” (Beyoğlu, 2016, s.374), (Resim-1).



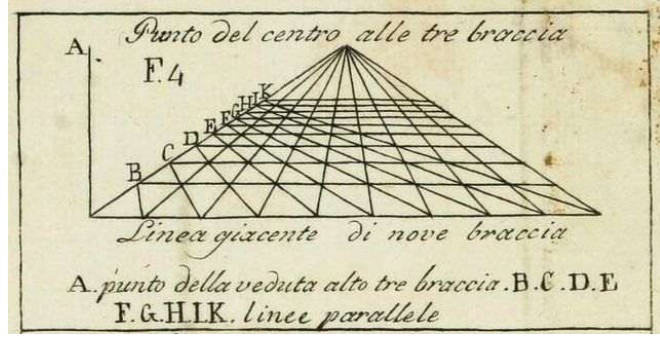
Resim 1. Roma Sanatı. Kleopatra'nın Ölümü. Fresk, MS 4. Yüzyıl. Via Latina Katakombaları, Roma, İtalya

Kaynak: ([http-7](http://7))

Ortaçağ Sanatı dinsel nitelikli bir sanat olup, Batı ve Doğu Hristiyan Sanatı olarak ikiye ayrılmıştır. Doğu Hristiyan Sanatı, Katolik Roma'dan farklı bir yol izlemiş ve “Bizans Sanatı” olarak adlandırılmıştır. Hristiyanlık, başlangıçta Yahudiliğin tasvir yasağını benimsediği için ilk resim örneklerinin bazıları, ancak 3. yüzyıldaki Roma dışındaki mezar geçitleri olan katakomb duvarlarında karşımıza çıkmıştır. Bu katakombalar (Resim 1) dinin yasaklandığı dönemlerde gizli dua ayinleri yapmak için kullanılmaktadır (Sanat Atlası, 2010, s. 64).

Bu sembolik ve anlatımsal mekân anlayışı, Ortaçağ boyunca resimde baskın bir temsil biçimi olarak varlığını sürdürmüştür; ancak insanın dünyaya ve kendisine bakışının değişmesiyle birlikte sorgulanmaya başlanmıştır. Rönesans döneminde hümanist düşüncenin etkisiyle sanat, kutsal olanın simgesel anlatımından uzaklaşarak, gözleme dayalı, ölçülebilir ve dünyevi bir mekân anlayışına yönelmiş; mekân, perspektif ve oran gibi matematiksel ilkeler aracılığıyla optik olarak tutarlı bir biçimde yeniden kurgulanmıştır.

Resimde mekânı belirlemek, nesnelerin bakış noktasından uzaklaştıkça küçülmüş gibi görünmesini sağlayan optik yanılmanın resim düzleminde yeniden üretilmesiyle mümkün olur. Bu amaçla kullanılan ilk teknik Rönesans'ın geliştirdiği tek kaçırlı perspektif olmuştur (Tanyeli, 2008, s.1019).



Resim 2. Della Resminin 1804 Baskısından Kaybolma Noktasını Gösteren Şekil

Kaynak: (http-8)

1435 yılında Leon Battista Alberti, “De pictura” adlı yapıtında, iki boyutlu yüzeyde üç boyutlu bir mekân yansımalarının nasıl kurulabileceğini gösteren bir perspektif şeması sunmuştur (Resim 2). Bu yeni görsel düzenleme anlayışıyla birlikte, özne -yani sanatçı- görsel temsilin tek karar mercii hâline gelmiştir. Doğa (nesne), artık sanatçının belirlediği perspektif kurallarına uymak zorunda olan edilgin bir varlık konumuna indirgenmiştir. Böylece resim, doğayı olduğu gibi yansıtmak yerine, sanatçının bakış açısına göre yeniden biçimlendiren bir araç hâline gelmiş; temsil edilen dünya, öznenin görsel ve düşünsel hâkimiyetine tabi kılınmıştır (Mengü, 2024, s. 21,22). Bu noktada resim, doğayı olduğu gibi yansıtmak yerine, onu öznenin belirlediği kurallar çerçevesinde yeniden yapılandıran bir temsil aracına dönüşür.

Bu teknik, mekânın görsel olarak inşa edilmesini sağlarken aynı zamanda öznenin dünyayı düzenleme ve denetleme arzusunun bir yansıması olarak işlev görür. Rönesans perspektifi, izleyiciyi sabit bir bakış noktasına yerleştirerek mekânı homojen ve ölçülebilir bir düzleme indirger; böylece resim, deneyimden koparılmış bir temsil alanına dönüşür.

“Rönesans” terimi, ‘yeniden doğuş’ anlamına gelen ve İtalyanca bir terim olan ‘rinascimento’ dan gelmektedir. Rönesans. yeniçağın başlamasıyla Avrupa’da edebiyat, güzel sanatlar, (resim, heykel, mimarlık) ve bilim alanlarında görülen yenilikleri adlandırmak için kullanılmaktadır. ‘Rinascimento’ adlandırması ilk kez 1550 yılında, dönemin ünlü sanat tarihçisi Giorgio Vasari tarafından kullanılmıştır. Vasari, aynı zamanda, önemli bir sanat kariyeri olan sanat tarihçiliğinin de öncüsüdür. “Bugünkü anlamda kullanımını, büyük oranda Jacob Burchardt’ın ilk kez 1860’da basılan “İtalya’da Rönesans Kültürü” adlı yapıtına borçludur. Rönesans, Burchardt’ın da değindiği gibi, İtalya’da yalnız sanat alanında görülmez; sosyal yaşantının bütün dallarındaki hareketliliği, canlanışı içerir” (Atasoy ve Tükel, 2004).

Rönesans içinde geliştirilen bu matematiksel ve rasyonel mekân kurgusu, zamanla kendi sınırlarını görünür kılmaya başlamıştır. Mekânın yalnızca geometrik doğruluk ve tekil bakış noktasına dayalı olarak kurulması, görsel deneyimin duyusal ve atmosferik boyutlarını yeterince karşılayamamıştır. Bu durum, mekânın yalnızca çizgisel düzenlemelerle değil; ışık, renk ve ton geçişleri aracılığıyla da derinlik duygusu yaratabilecek biçimde yeniden ele alınmasının önünü açmıştır. Erken Rönesans'ta mekân tek kaçışlı doğrusal perspektif sistemiyle kurgulanırken, Giorgione'nin *Fırtına* adlı resmi, çizgisel derinlikten ziyade renk ve ton geçişlerine dayalı atmosferik perspektifin belirginleştiği erken örneklerden biri olarak değerlendirilmektedir.



Resim 3. Giorgione “Fırtına (La Tempesta)”,, 83 cm x 73 cm, T.Ü.Y.B , 1508

Kaynak: (<http-9>)

Giorgione'nin “Fırtına” (Resim 3) eserinde derin bir perspektif gözler önüne serilmektedir. Resmin odak noktalarını incelediğimizde yaklaşan fırtınayı haber veren yağmur bulutları arasından çıkan şimşek göze çarpmaktadır. Uzaklarda küçük bir kasabanın silüetinin arasından gelen akarsu, orta planda bir köprü yer almaktadır.

Sembolik anlatımları destekleyen erkek ve kadın figürünü görmekteyiz. Sağda bulunan erkek figürü elinde mızrağı ve kadına yönelen başı ile tabloya psikolojik bir gerilim katmaktadır. Sanat Tarihçisi Edward Wind'e göre (Farthing, 2020) çıplak çingene figürünü 'Caritas' yani hayırseverliğin sembolü olarak görmektedir. Erkek figürünü ise askeri cesaretin ve gücün sembolü olarak görür. Bu bağlamda Giorgione'nin resmi kurgularken bu iki figürün yaklaşan fırtınanın üstesinden geleceğini düşündüğünü söyleyebiliriz (Farthing, 2020, s.168,169).

Rönesans döneminde mekân, resimsel anlatının temel unsurlarından biri olarak önem kazanmıştır. Kapalı kompozisyon anlayışı doğrultusunda kurgulanan resimlerde, figür ile mekân arasında dengeli ve uyumlu bir ilişki kurulmuş; her iki unsur da ölçü, oran ve ayrıntı açısından titizlikle işlenmiştir. Dönemin sanat üretimi büyük ölçüde kilisenin etkisi altında şekillenmiş, özellikle dinî konuları ele alan kompozisyonlarda kullanılan mekânlar, anlatının vurgusunu güçlendirmek amacıyla gerçeğe yakın ve kusursuz bir biçimde betimlenmiştir. Rönesans'la birlikte resim sanatında belirleyici hâle gelen perspektif anlayışı, mekânın derinliğini görünür kılmış; figürlerde olduğu gibi mekânsal düzenlemelerde de ayrıntıya dayalı, tutarlı ve bütünlüklü kompozisyonların oluşturulmasını sağlamıştır (Panofsky, 2017, s. 48-51).

Rönesans'ın akılcı, dengeli ve ölçülü mekân anlayışı zamanla yerini daha dramatik, duygusal ve hareketli bir ifade biçimine bırakmıştır. Bu geçiş, Barok dönemin doğuşunu müjdelemiş; özellikle karşı Reform süreciyle birlikte sanat, yeniden inançla bütünleşerek mekânı ruhsal bir deneyim alanına dönüştürmüştür (Wölfflin, 2019, s. 137).

Martin Luther, 16. yüzyılın başlarında Katolik Kilisesi'nin uygulamalarına, özellikle de endüljans (af) satışına karşı çıkarak tepkisini dile getirmiştir. 1517 yılında Wittenberg'deki şapel kapısına astığı 95 Tez ile bu tepkisini açıkça dile getiren Luther, Avrupa'da köklü bir dönüşüm sürecinin başlamasına öncülük etmiştir. Onun cesur çıkışı, bireylerin inançlarını sorgulamalarına ve Tanrı ile daha kişisel bir bağ kurma arayışına yönelmelerine zemin hazırlamıştır. Bu gelişmeler, Katolik Kilisesi tarafından ciddi bir tehdit olarak algılanmış ve bunun sonucunda Karşı Reform hareketi başlatılmıştır. Kilise, kurumsal ve doktriner açıdan kendini yeniden yapılandırarak Luther'in düşüncelerine karşı koymayı amaçlamıştır. Ancak Karşı Reform yalnızca teolojik bir yanıt üretmekle sınırlı kalmamış; sanat, eğitim ve siyaset

alanlarında da derin etkiler yaratmıştır. Böylece ruhsal bir direnişin ötesinde, kapsamlı bir toplumsal dönüşümün zemini hazırlanmıştır (Öndin, 2018, s. 12–14).

Reform hareketiyle birlikte Avrupa’da yaşanan bu düşünsel ve dinsel kırılma, Katolik Kilisesi’ni yalnızca teolojik değil, aynı zamanda görsel ve mekânsal temsil alanlarında da yeni stratejiler geliştirmeye yöneltmiştir. Karşı Reform sürecinde sanat, inancı güçlendiren, izleyiciyi duygusal ve bedensel olarak etkileyen bir araç olarak yeniden konumlandırılmıştır. Bu bağlamda Barok sanat, dramatik anlatımı, hareketli kompozisyonları ve mekânı izleyiciyi kuşatan bir yapı olarak ele alışıyla, Katolik Kilisesi’nin inanç ve otoritesini yeniden tesis etme çabasının görsel bir ifadesi olarak ortaya çıkmıştır (Öndin, 2018, s. 12).

Bu tarihsel ve düşünsel dönüşüm, sanatın biçimsel kurgusunda da belirgin bir değişimi beraberinde getirmiştir. Yüksek Rönesans döneminde durağanlık, denge ve ideal oranlar etrafında şekillenen kompozisyon anlayışı hâkimken, Barok dönemle birlikte figürlerin hareket kazandığı, mekân içinde birbirleriyle etkileşim hâlinde kurgulandığı dinamik düzenlemeler öne çıkmıştır. Bu yeni yaklaşım, resim yüzeyinde güçlü bir devinim ve dramatik etki yaratmış; izleyiciyi edilgen bir konumdan çıkararak görsel anlatının aktif bir parçası hâline getirmiştir.

Barok Dönem, İtalya, Hollanda, Fransa ve İspanya’da farklı tarihsel, toplumsal ve dinsel dinamiklerin etkisiyle özgün sanatsal üretimlerin ortaya çıktığı bir süreçtir. İtalya’daki Barok resim geleneği incelendiğinde, Caravaggio’nun gündelik yaşamdan sahneleri konu alan yaklaşımı belirgin bir biçimde öne çıkmaktadır. Sanatçının resimlerinde mekân, genellikle tek bir kaynaktan gelen güçlü bir ışıkla aydınlatılmakta; buna karşın figürler ön planda konumlandırılarak dramatik etki güçlendirilmektedir. Bu dönemde İtalya’da etkisini yoğun biçimde hissettiren Karşı Reform hareketi ile birlikte toplumsal ortamda artan saldırılar, infazlar ve şiddet olayları, Barok resmin konu repertuarını da doğrudan etkilemiştir. Bu bağlamda, kesik başlar ve şiddet sahnelerini betimleyen dramatik kompozisyonların yaygınlık kazandığı görülmektedir (Öndin, 2018, s. 45,46).

1609 yılından itibaren Hollanda’nın kuzey eyaletlerinde kilise, toplumsal ve sanatsal alandaki belirleyici konumunu büyük ölçüde yitirerek daha sade bir ibadet mekânı hâline gelmiştir. Bu durum, sanatsal üretimde söz sahibi olan kesimin burjuvazi ve yerel yönetimler olmasına yol açmış; resimlerin konu repertuarı da bu

yeni toplumsal yapı doğrultusunda şekillenmiştir. Bu bağlamda janr resimleri ile önde gelen kişilerin siparişlerine yönelik portre üretimleri yaygınlık kazanmış, portre resimleri dönemin baskın türlerinden biri hâline gelmiştir. Söz konusu portrelerde, ayrıntılı bir mekân kurgusundan ziyade, figürlerin düz bir duvar önünde betimlendiği ve bireysel özelliklerin öne çıkarıldığı kompozisyonlar dikkat çekmektedir. Bununla birlikte, soyluların kalabalık gruplar hâlinde tasvir edildiği figürlü kompozisyonlar da dönemin önemli örnekleri arasında yer almaktadır. Ayrıca peyzaj resmine yönelik belirgin bir yönelimin ortaya çıktığı görülmekte; bu türde, gündelik yaşam sahnelerini ele alan Adriaen Brouwer'in köylü yaşamını betimlediği resimlerinde mekân tasvirlerine daha fazla yer verdiği dikkat çekmektedir (Resim 4) (Öndin, 2018, s. 171).



Resim 4. Adriaen Brouwer, “Card Fight Outside A Country Tavern”, , 26.1 cm x 34.2 cm, oil on panel, 1628-1630

Kaynak: (<http-10>)

Barok sanatın dramatik, hareketli ve izleyiciyi duygusal olarak kuşatan mekân anlayışı, 17. yüzyılın sonlarıyla birlikte yerini daha dengeli, ölçülü ve rasyonel bir mekânsal düzene bırakmıştır. Antik Yunan ve Roma estetiğine dönüşü temel alan Klasisizm, mekânı duygusal yoğunluğun taşıyıcısı olmaktan çıkararak, düzen, simetri ve oran ilkeleri doğrultusunda kurgulamıştır. Bu yaklaşımda mekân, Barok'taki gibi

taşan ve hareket eden bir yapı değil; sınırları belirli, sakin ve akılcı bir düzen içinde ele alınmıştır (Gombrich, 1997, s. 475,476).

Klasik resimde mekân, çoğunlukla mimari elemanlarla tanımlanan, perspektif kurallarına sıkı biçimde bağlı ve izleyiciyle mesafeli bir ilişki kuran bir yapıdır. Figürler, mekân içinde kontrollü bir biçimde yerleştirilir; kompozisyon, duygusal etki yerine anlatısal açıklık ve biçimsel uyum üzerine kuruludur. Bu durum, mekânın izleyiciyi içine çeken bir deneyim alanı olmaktan çok, düzenli bir sahne olarak kurgulanmasına yol açmıştır. Böylece Klasisizm, Barok'un coşkulu mekân anlayışına karşı, ölçülü ve dengeli bir alternatif sunarak Romantizm öncesinde önemli bir geçiş evresi oluşturmuştur.



Resim 5. Jacques-Louis David, “Sokrates’in Ölümü”, 129.5 cm × 196.2 cm, yağlıboya, 1787

Kaynak: (<http-11>)

Neo-klasik üslubun temsilcilerinden Jacques-Louis David, Sokrates’in Ölümü adlı eserinde (Resim 5) mekânı dramatik bir unsur olarak değil, anlatıyı destekleyen bir yapı olarak kurgulamıştır. Mekân, düşünsel içeriği taşıyan bir işlev üstlenirken, duygusal etkiyi ön planda tutmaktan kaçınıldığı görülmektedir (Turani, 2010, s. 503,504).

Rönesans ve Klasisizmin mirası olan düzenli, ölçülebilir ve rasyonel mekân kurgusu, Romantizm ile birlikte radikal bir dönüşüme uğramıştır. Aydınlanma'nın katı akılcılığına bir başkaldırı niteliği taşıyan Romantik sanat, mekânı dışsal bir dekor olmaktan çıkarıp, bireyin iç dünyasındaki fırtınaların ve tinsel gerilimlerin yankılandığı öznel bir düzleme taşımıştır. Bu dönemde mekân, artık geometrik bir kesinlikle tanımlanan bir sahne değil; belirsizliğin, uçsuz bucaksızlığın ve 'yüce' (sublime) kavramının egemen olduğu dramatik bir atmosfer alanıdır. Gombrich'in (1997, s. 496-497) de vurguladığı üzere, Romantik sanatçılar doğayı rasyonel bir düzenin parçası olarak değil, insanın kendi küçüklüğünü ve sınırsız duygularını deneyimlediği vahşi, ucu bucağı olmayan bir derinlik olarak yeniden inşa etmişlerdir. Böylece mekân, fiziksel bir hacim sunmanın ötesine geçerek, doğrudan ruhun sınırsızlığının görsel bir metaforuna dönüşmüştür.

İnsanların yaşamında mekânsal özgürlüğe ulaşması, doğayı tahrib etme ve kentsel doku içinde yalnızlaşması romantizm dönemi eserlerine ve üretimlerine yansımıştır.



Resim 6. Caspar David Friedrich, “Bulutların Üzerinde Yolculuk”, 98,4 cm × 74,8 cm, T.Ü.Y.B, 1818.

Kaynak: (<http-12>)

Bu dönemin önemli sanatçılarından Caspar David Friedrich'in Bulutların Üzerinde Yolculuk adlı yağlıboya eseri (Resim 6) romantik dönemin başyapıtı olarak sayılmaktadır. Bulutların Üzerinde Yolculuk'ta yüksek bir tepeden sisli bir vadiye bakan tek bir figürle bir kompozisyon kurgulanmıştır. Bazı araştırmacılara göre bu figürün sanatçının kendisi olduğu öne sürülmektedir. Arkası dönük olması sebebiyle yüzünün detaylarını göremediğimiz figür modern insanlığı temsil eden evrensel bir ikon haline gelmektedir. Yüksek kayanın üzerinde Dünyalara hakimiyet kuran bir insan görmekteyiz fakat bir taraftan da bir adım atsa düşüp ölecek, bir adım geriye gitse resimden kaybolacak bir figür karşımızda durmaktadır. Hareketsiz bir şekilde manzarayı izleyen figür, zamanı ve mekânıyla bütünleşmektedir (Graf, 2023, s.12-14).

Romantizm döneminde mekân, bireyin içsel dünyasını yansıtan bir sahneye dönüşmüş; doğa, duyguların coşkusunu taşıyan bir anlatı alanı olarak resmedilmiştir. Ancak 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren hızlanan toplumsal dönüşümler, sanayileşme ve bilimsel düşüncenin etkisiyle sanat, doğanın yüceliğini ve bireysel duygulanımı idealize eden bu yaklaşımı sorgulamaya başlamıştır. Zamanla bu içsel yoğunluk, yerini gözlemin ve anlık algının ön plana çıktığı yeni bir yaklaşıma bırakmıştır. Empresyonizm, mekânı artık sabit bir temsil değil, ışığın, havanın ve zamanın değişken etkileriyle sürekli dönüşen bir izlenim olarak ele almış; böylece mekân, duygunun değil, algının ritmine göre şekillenen bir yüzeye dönüşmüştür. Bu durum mekânın parçalanacağı ve çoğullaşacağı modernist yaklaşımlara zemin hazırlamıştır. Dolayısıyla Empresyonizm'in başlangıcı tarihsel olarak 19. yy. içinde yer alsa da sanat tarihinde çoğu kuramcı tarafından Modern Sanatın başlangıcı olarak kabul görmektedir. Bu durum yalnızca tarihsel bir kayma değil sanatın ontolojisinde gerçekleşen köklü bir dönüşümdür.

20. yüzyıl öncesi sanat, temsil, mekân, figür ve anlatım anlayışlarının tarihsel süreç içinde sürekli dönüşüm geçirdiği bir alan olarak görülebilir. Her dönem, kendi toplumsal, düşünsel ve estetik koşulları doğrultusunda yeni görme biçimleri üretmiştir. Rönesans'ın dengeli ve akılcı mekân kurgusundan Barok'un devinim ve dramatik etkiyi öne çıkaran anlatımına, oradan da 19. yüzyılda akademik normların sorgulanmaya başlanmasına uzanan bu çizgi, Modern Sanatın doğuşuna zemin hazırlamıştır. Özellikle Empresyonizm ile birlikte sanat, kendinden önceki tarihsel, mitolojik ve anlatı merkezli anlayıştan uzaklaşarak öznenin anlık algısının yüzey

üzerindeki kaydına dönüşmüştür. Böylece sanat, nesnel gerçekliğin temsiline dayalı bir pratik olmaktan çıkarak algı, deneyim ve öznel bakış açılarının belirleyici olduğu yeni bir düşünsel ve estetik evrene yönelmiştir. Bu yönelim, modern sanatın temel dinamiklerinden biri olan temsil krizinin ve mekânın parçalanarak yeniden kurgulanmasının da zeminini hazırlamıştır.

2.2. İlgili Araştırmalar

2.2.1. Modern Sanatta Mekân Kurgusu

Modern sanat kuramları çerçevesinde mekân, sanatçının estetik anlayışı ve dönemin felsefi yaklaşımları doğrultusunda yeniden ele alınmıştır. Bu süreçte mekân, nesnel gerçekliğin tekil bir temsili olma niteliğini yitirerek algısal, zihinsel ve yapısal bir sorun alanına dönüşmüştür. Özellikle Kübizm, Soyut Sanat ve Sürrealizm gibi modern sanat akımları, perspektife dayalı derinlik yanılsamasını terk ederek mekânı biçim, renk ve kompozisyon ilişkileri üzerinden yeniden kurgulamışlardır. Bu anlayış doğrultusunda mekân, fiziksel bir alanın betimlenmesinden ziyade, sanatçının içsel deneyimlerini, düşünsel arayışlarını ve görme biçimlerini görünür kılan bir yapı olarak değerlendirilmiştir. Böylece modern sanatta mekân, resim yüzeyinin ardında varsayılan bir derinlik olmaktan çıkarak yapıtın kurucu ve özerk bir bileşeni hâline gelmiştir.

Modernlik kavramı, tarih boyunca farklı dönemlerde değişen içeriklere sahip olsa da, özünde kendini “eskiden yeniye geçiş” olarak tanımlayan bir bilinç biçimini ifade eder. Latince *modernus* terimi ilk kez 5. yüzyılda, Hristiyan Roma’nın pagan geçmişten ayrışmasını vurgulamak amacıyla kullanılmıştır. Hans Robert Jauss’un araştırmaları, bu terimin yalnızca bir dönem tanımı değil, aynı zamanda tarihsel bir farkındalık biçimi olduğunu ortaya koyar. Modernlik, kendini antik çağla kurduğu ilişki üzerinden tanımlar; bu ilişki kimi zaman bir kopuş, kimi zaman bir yeniden yapılandırma biçiminde tezahür eder. Bazı yazarlar modernliği Rönesans’la sınırlandırırsa da bu yaklaşım tarihsel açıdan oldukça dar kalır. Nitekim 12. yüzyılda Büyük Charles döneminde ya da 17. yüzyılda Fransa’da yaşanan “Querelle des Anciens et des Modernes” tartışmasında olduğu gibi, farklı dönemlerde insanlar kendilerini modern olarak değerlendirmiştir. Modernlik, tarih boyunca hep “yeni olan”

la tanımlanmış; her dönemin kendini bir öncekinden ayırma çabasıyla şekillenmiştir. Ancak bu yenilik arayışı zamanla kendi içinde bir döngüye dönüşür ve modern olanın da bir süre sonra eski sayıldığı bir geçicilik üretir. Habermas’a göre modernlik, yalnızca bir stil ya da dönem değil, geçmişle kurulan yaratıcı ve eleştirel bir ilişki biçimidir. Bu ilişki, sabit bir tarihsel referans noktasını yitirir; çünkü modern olan bile zamanla klasikleşir. Nitekim modern sanatın erken dönemleri bugün “klasik modern” olarak anılmaktadır. Böylece modernlik, kendi ölçütlerini yaratırken aynı zamanda geçmişle kurduğu bağları da sürekli yeniden tanımlar. Bu durum, modernliğin tamamlanmış bir dönem değil, süregelen bir düşünsel proje olduğunu göstermektedir (Habermas, 1990, s. 31, 32).

19. yüzyılın ortalarında Batı Avrupa’da Sanayi Devrimi’nin etkisini göstermesiyle birlikte tarım toplumunun yerini, teknolojik buluşlar ve buhar gücüyle çalışan makinelerle şekillenen sanayi toplumu almıştır. Sanayileşme döneminin en büyük sorunlarından biri gerçekliğin yitirilmesidir. ‘Gerçekliğin Yitirilmesi’ kavramı ilk kez Alman Romantiklerinden Ludwig Tieck tarafından Heinrich von Kleist’in yapıtlarına yazdığı bir önsözde karşımıza çıkmaktadır. Sanayileşmenin hız kazandığı modern dünyada, birey ile dış dünya arasındaki ilişki giderek karmaşık ve anlaşılmaz bir hale gelmiştir. Fischer’e göre, bu dönüşüm insanları yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda zihinsel ve duygusal anlamda da yabancılaştırmıştır. Kapitalist üretim biçimi, insan ilişkilerini ve nesneleri metalaştırarak, onları anlamdan yoksun hale getirmiştir. Bu süreçte birey, kendi emeğini bile soyut ve değersiz bir unsur olarak görmeye başlamış, benliğini yitirme tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır. Gerçekliğin yerini yüzeysel imgeler ve simgeler alırken, toplumsal ilişkiler de samimiyetin yerini mekânlikliğe bırakmıştır. Artık birey, içinde yaşadığı dünyayı doğrudan deneyimleyememekte; gerçeklik duygusuna ancak dolaylı yollarla, özellikle de sanat ve edebiyat aracılığıyla ulaşabilmektedir (Fischer, 1974, s. 280).

Fischer’in de vurguladığı üzere, modern bireyin bu arayışı, sanatın dönüştürücü gücünü daha da önemli kılmaktadır. Resim sanatı, bireyin iç dünyasında yaşadığı çatışmaları, toplumsal yapıyla kurduğu gerilimli ilişkileri ve varoluşsal yönelimsizliğini, sözcüklere ihtiyaç duymadan, imgeler aracılığıyla ifade etme olanağı sunar. Bu yönüyle resim, modern insanın söze dökemediği duygulara biçim kazandıran, derinlemesine bir içsel anlatım alanı haline gelir. Bu bağlamda,

gerçekliğin yitimi yalnızca bir toplumsal mesele değil, aynı zamanda bireysel bir varoluş sorunudur. Dolayısıyla, modern insan için gerçeklik artık dış dünyada değil, kendi iç dünyasında ve estetik deneyimlerde yeniden keşfedilmesi gereken bir olgu haline gelmiştir (Fischer, 1974, s. 71,72).

20. yüzyılda toplum üzerinde birçok sosyo-kültürel-ekonomik ve politik kırılma noktaları yaşanmıştır. Savaşların yarattığı buhranlara toplumsal hayal kırıklıklarına neden olmuştur. Dünya tarihi boyunca yaşanan birçok savaş, toplumların parçalanıp yok olmasına ve bir çağın bitip yenisinin başlamasına sebep olmuş, bunun yanı sıra insan bedeninde hem fiziksel yaralanmaya hem de ruhsal çöküntüye yol açmıştır. I. Dünya Savaşı da bunlardan biridir. Kaos ve sonrası oluşan büyük buhran birçok insanı etkilediği gibi sanatçıların zihninde de derin izler bırakmıştır. Aklın ve bilimin vaat ettiği her şey bir ütopyadan öteye gidememiştir. Hayal kırıklıkları ile birlikte yaşanan toplumsal kırılmalar, yeni bir düzenin tetikleyicisi olmakla birlikte dünya genelinde uluslararası rekabeti artırmış, aydınlanma döneminin öne çıkardığı bireyi bir kitleye dönüştürmüştür. Bu kitleler, gerektiğinde savaş için kullanılacak bir asker, gerektiğinde de sömürülecek bir tüketici olarak değersizleştirilmiştir. Dolayısıyla sanayi devrimiyle birlikte doğadan uzaklaştırılan insan, kendini yalnız ve çaresiz hissederken, bilimin vaat ettiklerine karşı inancını yitirdiği gibi, Tanrı ile kurduğu bağı da sorgulamaya başlamıştır (Erdoğan ve Caymaz, 2020, s. 1151).

Sanayi Devrimi'nin hız kazandırdığı bu dönüşüm yalnızca üretim biçimlerini değil, mekânın yapısını da köklü bir şekilde değiştirmiştir. Kırsal yaşamın yerini hızla büyüyen fabrikalar, işçi mahalleleri ve sanayi kentleri almış; mekân, bireyin gündelik deneyimini doğrudan şekillendiren bir unsur haline gelmiştir.

20. yüzyılın başlarında, varoluşsal felsefe ve idealizm gibi düşünce akımları, düşünsel dünyada önemli bir dönüşüm yaratmış ve sanat alanını da derinden etkilemiştir. Bu dönemde sanatçılar, insan varoluşunun anlamını, zamanın doğasını ve gerçekliğin sınırlarını sorgulayan derin metafizik düşüncelere yönelmişlerdir. Modernizmin yükselişiyle birlikte, bireyin içsel dünyasına ve toplumsal koşullara karşı duyduğu yabancılaşma, sanatın ifade biçimlerini ve estetik anlayışlarını yeniden şekillendirmiştir. Sanatçılar, geleneksel görsel anlatımların ötesine geçerek, soyutlamalar ve sembolizmle insan deneyiminin karmaşıklığını ve belirsizliğini

yansıtmayı amaçlamışlardır. Bu bağlamda, sanat sadece bir estetik yaratım değil, aynı zamanda felsefi bir sorgulama aracı haline gelmiştir (Antmen, 2019, s.18).

Mekânın bu köklü dönüşümü, sanatın temsil anlayışını da derinden etkilemiştir. Klasik sanatın düzenli, merkezî ve tekil bakış açısına dayalı perspektif anlayışı, artık bireyin parçalanmış, yabancılaşmış ve çok yönlü deneyimini karşılamada yetersiz kalmıştır. Sanayileşme ve savaşların yarattığı kaotik ortamda, mekân artık sabit ve bütüncül bir gerçekliğin değil, kırılğan, çoğul ve değişken bir dünyanın ifadesi haline gelmiştir. Klasik sanatın merkezî perspektif anlayışı, izleyiciyi belirli bir konumdan bakmaya zorlayan ve gerçekliğe sadık kalmayı amaçlayan bir düzenleme sunar; modern sanat ise bu yaklaşımı sorgulayarak mekânı çoklu bakış açıları üzerinden öznel bir deneyim olarak yeniden kurgular (Antmen, 2019, s. 18).

Mekânın mutlak ve tek bir bakış açısından temsil edilemeyeceği düşüncesi modern ve çağdaş sanat pratiklerinde karşımıza çıkmaktadır. Klasik sanatın merkezî perspektif anlayışı, izleyiciyi belirli bir konumdan bakmaya zorlayan, gerçekliğe sadık kalmayı amaçlayan bir düzenleme sunarken; modern sanat, bu yaklaşımı sorgulayarak, mekânı çoklu bakış açılarıyla, öznel bir deneyim olarak yeniden kurgular. Sanatçı, artık mekânı sabit bir bütün olarak değil, parçalı, akışkan ve göreceli bir yapı içinde ele alır. Bu anlayış, bireyin dünyayı algılama biçiminin değişkenliğine, kültürel ve bireysel bağlamlara göre farklılaşabileceğini ortaya koyar. Böylece izafi (görelî) mekân, izleyiciyi pasif bir gözlemciden çok, eserin anlamını kuran aktif bir özneye dönüştürür. Bu yaklaşım, yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda modern insanın parçalanmış zaman ve mekân algısına sanatsal bir yanıt niteliği taşır. Özellikle kübizm, sürrealizm ve soyut dışavurumculuk gibi akımlar bu anlayışı derinleştirmiş, mekânı deneyimsel ve psikolojik boyutlarıyla ele almıştır. Sonuç olarak, perspektifin reddiyle birlikte sanat, mutlak gerçekliğin temsili yerine, bireysel hakikatlerin çoklu anlatımına yönelmiştir (Öndin, 2019, s. 104).

Bu nedenle sanatçılar, klasik perspektifi reddederek, parçalı kompozisyonlar, çoklu bakış açıları ve soyutlama gibi yeni anlatım biçimlerine yönelmişlerdir. Böylece, bireyin modern dünyada yaşadığı gerçeklik kaybı ve mekânsal yabancılaşma, sanatın görsel dili üzerinden yeniden ifade edilme imkânı bulmuştur.



Resim 7. Claude Monet, “İzlenim: Gün Doğumu”, 48 cm × 63 cm, T.Ü.Y.B, 1872

Kaynak: (http-13)

Empresyonist görme pratiği içinde mekânı sabit ve nesnel bir yapıdan ziyade ışığın, atmosferin ve anlık algının belirlediği değişken bir deneyim alanı olarak ele alan Claude Monet, temsil anlayışını belirgin ölçüde gevşetmiş; ancak mekânın yapısal bütünlüğünü bütünüyle sorgulamamıştır. Monet’in mekânı anlık algı ve atmosfer üzerinden ele alan yaklaşımı (Resim 7), temsil anlayışını gevşetmiş; ancak mekânın yapısal bütünlüğünü bütünüyle sorgulamamıştır (Farthing,2020, s. 317). Bu noktada Paul Cézanne, mekânı algısal bir izlenim alanı olmaktan çıkararak, hacim, düzlem ve renk ilişkileri üzerinden yeniden kurmaya yönelmiştir. Cézanne’ın mekânı yapılandıran bu yaklaşımı, tekil bakış açısına dayalı perspektifi bilinçli biçimde sorunlaştırarak, modern sanatta mekânın parçalanacağı Kübist yaklaşımlara doğrudan zemin hazırlamıştır (Farthing, 2020, s. 328).



Resim 8. Paul Cézanne, “Mont Sainte-Victoire”, 73 x 91,9 cm, T.Ü.Y.B 1902–04

Kaynak: (<http-14>)

Paul Cézanne, mekânı izlenimci yaklaşımın anlık ve atmosferik algısından kopararak, resim yüzeyi üzerinde yapısal bir problem alanı olarak ele almıştır. Cézanne’ın resminde mekân (Resim 8), doğrusal perspektifin sunduğu tekil ve sabit bakış noktasına dayalı derinlik yanılsamasıyla kurulmaz; aksine renk, hacim ve düzlem ilişkileri aracılığıyla yüzey üzerinde yeniden yapılandırılır. Nesneler ve mekân, resim yüzeyine paralel biçimde yerleştirilen düzlemler hâlinde ele alınır; bu durum, mekânın derinlikten çok yüzeyle ilişkili bir kurgu olarak algılanmasına yol açar. Cézanne’ın mekânı bu şekilde parçalı ve yapısal olarak ele alışı, resmin iki boyutlu yüzeyini görünür kılarak mekân–yüzey–düzlem ilişkisini sorunlaştırdığı görülmektedir (Antmen, 2019, s. 28,29).

Mekân kavramı, geleneksel perspektif anlayışının sınırlarını aşarak hem izleyicinin mekânı algılayış biçimini hem de sanatçının öznel deneyimini öne çıkaran bir niteliğe bürünmüştür. Rönesans’tan bu yana sanat dünyasına yön veren merkezi perspektif ve matematiksel doğruluk ilkeleri, modern döneme gelindiğinde sanatçılar tarafından sorgulanmış ve yeniden yorumlanmıştır. Perspektifin çözülmesi, yalnızca teknik bir yenilik değil, aynı zamanda mekânın nasıl deneyimlendiğine dair köklü bir düşünsel değişimi de beraberinde getirmiştir. Özellikle izlenimcilik akımı, ışığın,

rengin ve anlık duyumsamanın mekân algısını nasıl dönüştürebildiğini açık biçimde ortaya koymuştur. Claude Monet'nin Rouen Katedrali serisi ya da *Impression, Soleil Levant* adlı eseri (Resim-7), mekânı sabit ve nesnel bir yapı olarak değil, sanatçının gözlemleri doğrultusunda yeniden şekillenen bir algı ortamı olarak sunmuştur. Bu örneklerde mekân, katı bir geometrik düzenin değil, ışığın geçiciliği ve renklerin değişken etkileriyle belirlenen, sürekli dönüşen bir deneyim alanı hâline gelmiştir.

1863'te Paris'te açılan Salon des Refusés, yalnızca reddedilmiş eserleri sergileyen bir mekân olmanın ötesinde, sanatın yerleşik kurallarına karşı sessiz bir itiraz mekânı olarak önem kazanmıştır. Dönemin resmi salonları dini, akademik ve mitolojik konuları merkeze alan, teknik önceliği ve ayrıntılı anlatımı olan eserleri kabul ederken, Claude Monet, Édouard Manet ve Paul Cézanne gibi sanatçıların yapıtları geri çevrilmiştir. Bu dışlanma süreci, söz konusu sanatçıların kendi görme biçimlerini ve sanatsal yaklaşımlarını bilinçli bir şekilde savunmaya yöneltmiştir. Salon des Refusés, geleneksel perspektif anlayışının sorgulanması, gerçekliğin parçalanması ve öznel deneyimin öne çıkmasıyla, sanatın yalnızca estetik bir ifade olmaktan çıkarak varoluşsal bir sorgulama alanı haline gelmesine katkı sağlamıştır (Öndin, 2019, s. 9-11).

2.2.1.1. Kübizm: Mekânın Parçalanması



Resim 9. Georges Braque, “L’Estaque’de Viyadükt”, 72.5 x 59 cm, T.Ü.Y.B. , 1908

Kaynak: (http-15)

Yirminci yüzyılın başlarında, özellikle Kübizm çevresinde gelişen biçimci yaklaşımlar, sanatın özüne dair soruları yeniden gündeme taşıdı. Paris’te bir araya gelen ve altın oranı temel alan “Section d’Or” grubunun çabaları, biçimsel ilişkilerin evrensel yasalarını arayan bir düşünce iklimi yaratır. Bu sanatçılar için anlatılan hikâyeden çok, biçimin kendi dili önemlidir; görsel düşünceye yeni bir yapı kazandırmayı amaçlarlar. Tekil bakış noktasına dayalı Rönesans perspektifinin kırılması, bu yeni dilin doğuşuna zemin hazırlar. Hacim kavramı üzerinden geliştirilen bu yaklaşımda, Picasso ve Braque’ın düz çizgiler ve yüzeylerle kurdukları geometri, yalnızca estetik değil, aynı zamanda düşünsel bir tercihtir. Özel yorumlardan arındırılmış, herkesin üzerinde uzlaşabileceği yalın biçimlerle örülen bu yapı, mekânı artık sabit bir çerçeve değil, çoklu bakışlarla yeniden kurulan bir alan olarak ele alır. Kübist resim, bir nesneyi çeşitli açılardan görerek onu yeniden yapılandırma çabasıdır; bu yönüyle çarpıtma değil, düşünsel bir inşa süreci olarak belirir. Bu durum, yalnızca biçimin değil, algının da yeniden yazılması anlamına gelir (Tansuğ, 1973, s. 273).

Kübizm’de Pablo Picasso ve Georges Braque, mekânın parçalanmış ve çoklu bakış açılarından sunulduğu yeni bir temsil biçimi geliştirmiştir. Bu yaklaşım, tek merkezli perspektifin rasyonel düzenini reddederek, farklı açılar ve zamansal kesitlerin eşzamanlı olarak bir araya getirildiği bir mekân kurgusu ortaya koyar. Kübizm analitik ve sentetik kübizm olarak iki temel evrede incelenebilir. Analitik kübizmde nesne parçalanmakta, derinlik çözülmekte ve çoklu bakış açıları üst üste gelmektedir. Sentetik kübizmde ise nesne yeniden kurgulanmakta derinlik yüzeye indirgenmekte ve düzlemsel alanlar birleşmektedir. Böylece mekân, analitik kübizmde çözümleme süreci iken sentetik kübizmde kurulan ve inşa edilen bir mekân olarak karşımıza çıkar (Öndin, 2019, s.107-112).



Resim 10. Pablo Picasso, “Femme à la montre”, 130 x 97 cm. T.Ü.Y.B.,1932.

Kaynak: (http-16)

Pablo Picasso hacmi klasik anlamda, geleneksel derinlik algısını koruyarak resimlerine yansıtmıştır. Yüzey, mekânın en temel unsurlarından biridir ve modern sanatta yeniden yorumlanmıştır (Resim 10).

“Kübizm, gerçekten yeni bir resimsel dil; yeni bir görme biçimi; dünyayı temsil etmenin yeni bir yöntemi olarak dönemine damgasını vuran başlıca sanat akımıdır. Geleneksel perspektif kurallarına başvurmada nasıl bir resimsel kurgu yapılabileceği sorusundan hareketle Batı sanatının yüzlerce yıllık görsel temsil sistemini yerle bir eden

Kübizm, bu anlamda 20. Yüzyılın en radikal sanat hareketlerinden biri olarak nitelendirilir” (Antmen, 2019, s. 45,46).

Kübizm, mekânı parçalayarak ve çoklu bakış açılarıyla yeniden kurgulayarak, resimde derinlik ve perspektife dayalı temsil anlayışını köklü biçimde sarsmıştır. Bu çözülme, mekânın artık temsil edilip edilemeyeceği sorusunu gündeme getirmiş; soyut sanatla birlikte mekân, nesnel gerçekliğin betimlenmesinden bütünüyle koparak, renk, biçim ve yüzey ilişkileri üzerinden kurulan özerk bir yapı hâline gelmiştir (Öndin, 2019, s. 107).

2.2.1.2. Soyut Sanat: Mekânın Ortadan Kalkışı

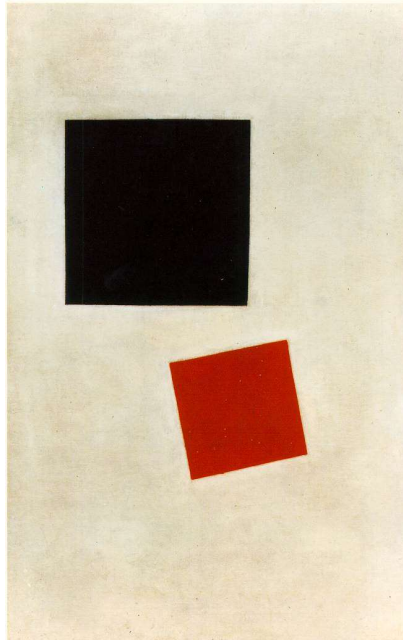
Soyut sanat, modern sanatta mekân kurgusuna ilişkin en radikal kırılmalardan birini temsil eder. Kübizmle birlikte parçalanan ve çoklu bakış açılarıyla yeniden kurgulanan mekân, soyut sanatla birlikte artık temsil edilmesi gereken bir alan olmaktan çıkarak bütünüyle terk edilmiştir. Bu yaklaşımda mekân, nesnel gerçekliğin betimlendiği bir derinlik yanılması değil; renk, biçim, çizgi ve yüzey ilişkileri aracılığıyla kurulan özerk bir görsel düzen hâline gelmiştir. Böylece resim, dış dünyaya açılan bir pencere olma işlevini yitirerek, kendi içsel yapısına ve maddesel gerçekliğine odaklanan bağımsız bir ifade alanına dönüşmüştür (Tunalı, 2013, s. 145,146).

Soyut sanatta mekânın ortadan kalkışı, perspektif ve hacim gibi geleneksel mekânsal göstergelerin bilinçli olarak reddedilmesiyle gerçekleşir. Wassily Kandinsky, Piet Mondrian ve Kazimir Maleviç gibi sanatçılar, mekânı temsil etmek yerine, resim yüzeyini düzlemsel bir alan olarak ele almış; derinlik, artık görsel bir yanılma değil, biçimler arasındaki ilişkilerden doğan düşünsel bir etki olarak kurgulanmıştır. Bu bağlamda mekân, fiziksel bir uzamın temsili olmaktan çıkarak, izleyicinin algısında oluşan zihinsel ve kavramsal bir boyuta taşınmıştır (Antmen, 2019, s. 81,82).

Özellikle Suprematizm ve De Stijl gibi akımlarda mekân, bütünüyle soyutlanarak, saf geometrik biçimler ve sınırlı renk paletleri üzerinden düzenlenmiştir. Bu yaklaşım, mekânın artık dış dünyaya referans veren bir yapı olmadığını; aksine

resmin kendi iç düzeni içinde var olan bir ilişki alanı olduğunu ortaya koyar. Böylece soyut sanat, mekânı görünür kılmak yerine, mekân fikrini resimsel dilin içinde çözerek, modern sanatta temsil kavramının sınırlarını köklü biçimde yeniden tanımlamıştır (Antmen, 2019, s. 81,82).

Bu dönüşüm, mekânın sanatta yalnızca nasıl temsil edildiği sorusunu değil, temsil edilip edilemeyeceği sorusunu da gündeme getirerek, postmodern dönemde mekânın yeniden deneyimsel, kavramsal ve toplumsal bağlamlar içinde ele alınmasının önünü açmıştır.



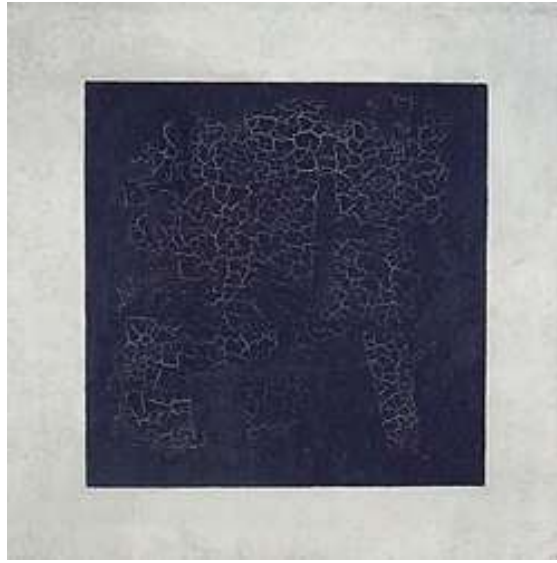
Resim 11. Kazimir Maleviç “Black Square and Red Square”, 71.4 x 44.4 cm., T.Ü.Y.B., 1915.

Kaynak: (http-17)

Kazimir Maleviç’in Süprematizm anlayışı, sanatta saf duygunun üstünlüğünü savunur. Görünen dünyanın nesnel gerçekliği, biçimleri ve akılcı kavramları sanat için belirleyici değildir; asıl değer, sanatçının ifade ettiği doğrudan ve saf duyguya dayanır. Bu nedenle Süprematizm, akademik natüralizm, izlenimcilik, Kübizm gibi görünen dünyayı betimlemeye yönelik yaklaşımları reddeder (Antmen, 2019, s. 90).

Süprematist sanat, nesnelerin tanıdık biçimlerini dışlayarak non-objektif (soyut) temsile yönelir. Amaç; düşünce, imge ve kavramlardan arınarak duygunun en

yalın haline ulaşmaktır. 1913 yılında Kazimir Maleviç'in bir zemin üzerine yerleştirdiği "Siyah Kare" (Resim 12), resmin temsil edici işlevine radikal bir sırt dönüşü simgeler. Bu jest, sanatın nesneleri betimleme çabasından arınarak, salt kendiliğinde anlam bulan bir varoluş biçimine yönelmesini başlatır. Minimalist sanatçılar, bu kopuşu mekân üzerinden derinleştirirler. Onlara göre gerçek mekânda bulunmak, espasın kendi içinde olmak, boyanın yüzeyde yarattığı yanılsamadan çok daha sahici ve heyecan vericidir. Bu yaklaşım, yalnızca görsel bir sadelik değil, aynı zamanda mekânın ontolojik bir yeniden tanımıdır. Minimalistler, geleneksel kompozisyonun denge arayışını terk ederek, öğelerin dizisel tekrarına dayalı simetrik düzenlemelerle bir bütünlük kurarlar. Böylece yapıt, izleyiciyi temsilin ötesine çağırır; mekân artık yalnızca bir arka plan değil, deneyimin kendisi hâline gelir (Antmen, 2019, s. 181,182).



Resim 12. Kazimir Maleviç, "Siyah Kare" 160 cm × 160 cm, T.Ü.Y.B , 1915

Kaynak: (http-18)

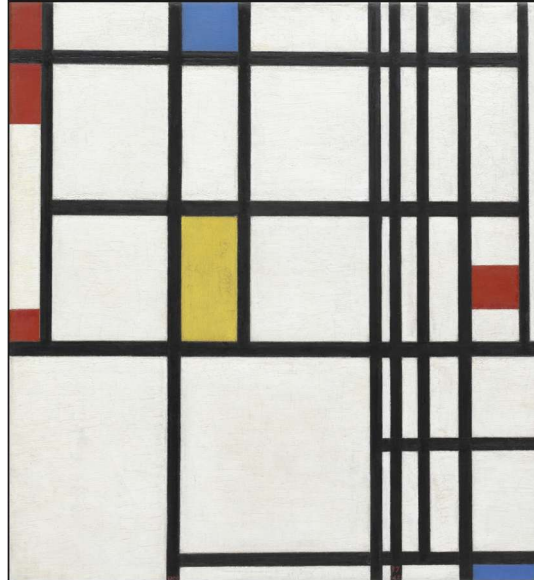
Resim sanatı, en temelinde, dünyayı iki boyutlu bir yüzeyde temsil etme çabasıdır. Bir sanatçı, bir manzara resmi yaparken, bir portre çizerken ya da soyut bir kompozisyon oluştururken, aslında Galileo'nun bahsettiği o "üçgenler, daireler ve diğer geometrik şekiller" ile çalışır. Bir ağacın dallarının uzanışı, bir dağın silueti, bir insanın yüz hatları... Tüm bunlar, yakından incelendiğinde, belirli oranlara, simetrilere ve geometrik formlara sahiptir. Sanatçı, bu geometrik dili anladığı ölçüde, doğanın karmaşıklığını ve ahengini tuvaline daha gerçekçi ve etkileyici bir şekilde aktarabilir.



Resim 13. Paul Klee “Ruhende Schiffe (Barcos en reposo)”, 64,5x47,5 cm, T.Ü.Y.B., 1927

Kaynak: (<http-19>)

Paul Klee, çizgisel unsurları renkle birleştirerek, çizgileri sadece bir sınır değil, aynı zamanda bir hareketin yörüngesi haline getirmiştir. Bu yaklaşım, izleyiciye bir akış hissi vermektedir (Resim-13).

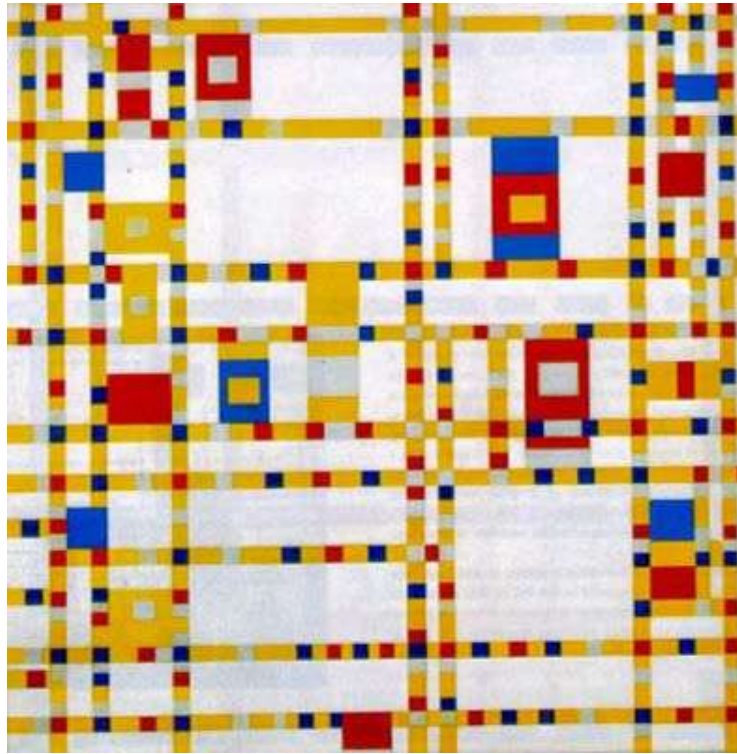


Resim 14. Piet Mondrian, “Kırmızı, Mavi ve Sarı Kompozisyonu”, 60,3 x 55,4 cm, T.Ü.Y.B., 1937-42

Kaynak: (<http-20>)

Piet Mondrian ise De Stijl hareketi içinde gelişen neoplastisizm anlayışını kuramsal çerçevesini en sistematik biçimde formüle eden isim olarak karşımıza çıkar. Neoplastisizm anlayışında mekân, nesnelerin yer aldığı bir derinlik yanılsaması olmaktan çıkar; çizgi, renk ve yüzey ilişkileri üzerinden kurulan evrensel ve indirgenmiş bir düzen olarak yeniden tanımlanır. Bu bağlamda Piet Mondrian, klasik dikdörtgeni parçalayarak yüzeyi kareler ve dikdörtgenlerle bölmüş ve bu sınırları siyah çizgilerle belirlemiştir. Böylece yüzey üzerinde yeni bir ritim ve denge oluşturmuştur (Resim-14). Bu yaklaşımda mekân, artık temsil edilen bir uzam değil; yüzey üzerinde kurulan yapısal ilişkilerin kendisi hâline gelmiştir (Antmen, 2019, s. 168, 169)

Sonuç olarak, soyut sanatçılar mekânı yalnızca tuval ya da kâğıt yüzeyiyle sınırlı bir alan olarak ele almamış; onu dinamik, ilişkisel ve izleyicinin algısal katılımına açık bir deneyim alanına dönüştürmüşlerdir (Kavukçu, 1994).



Resim 15. Piet Mondrian, “Broadway Boogie-Woogie’si”, 127 x 127 cm., T.Ü.Y.B, 1942-43

Kaynak: (<http-21>)

Piet Mondrian'ın Broadway Boogie Woogie (Resim 15) adlı eseri, yalnızca bir görsel düzenlemeden öte, modern metropolün ritmini ve enerjisini soyut bir düzlemde temsil etme çabasıdır. Dikey ve yatay çizgilerin kesişiminden oluşan kompozisyon, New York'un hızlı, akışkan ve çoğul yapısını biçimsel bir dille aktarmaktadır. Mondrian'ın "yeni gerçeklik" arayışı, yüzeydeki biçimsel yönlendirmelerin ötesine geçerek içsel olanı, evrensel bir düzende ifade etmeye dayanır. Ona göre sanatçı, gözle görülenin arkasındaki özü yakalamalı ve biçimi soyutlayarak hakiki olanı sunmalıdır. Bu bağlamda, dik açılı alanların keskin sınırlarla bölünmesi, sadece görsel bir düzen değil; aynı zamanda düşünsel bir disiplinin ve evrensel yasaların sanatla ifade edilmesidir. Renklerin kullanımı kadar yokluğu da anlamlıdır. Ana renkler ve nötr boşluklar, kent yaşamının kontrastlarını ve zihinsel akışkanlığını birlikte taşıyarak izleyiciye hem mimari hem ritmik bir deneyim sunar. Mondrian'ın yapıtında şehir, bireyin içinde kaybolduğu bir karmaşa değil; soyut düzlemde yeniden inşa edilen, ölçülebilir ve kavranabilir bir evrendir. Bu yaklaşım, modern sanatın sadece görsel hazza değil, içsel düzen arayışına da hizmet ettiğini gösterir (Akçaoğlu, 2010, s. 112).

Tunalı (2013, s. 181), caz müziğinde yer alan objektif ve soyut ifadelerin, aritmetik bir yasallık içerdiğini vurgulayarak Mondrian'ın görsel ritmiyle müzikal yapı arasındaki bağı teorik düzeyde temellendirir. Mondrian'ın sanatsal yaklaşımı, yüzeysel biçimlerin ötesine geçerek evrensel bir düzende "içsel olanı" ifade etme arzusu taşır; bu bağlamda yapıtı, yalnızca bir kent tasviri değil, aynı zamanda zamansız bir anlatım modelidir.

2.2.1.3. Metafizik: Tekinsiz Mekân

Giorgio de Chirico, sürrealist sanatın doğrudan bir temsilcisi olmamakla birlikte, sürrealist mekân anlayışının düşünsel ve görsel temellerini oluşturan en önemli sanatçılardan biridir. Metafizik Resim (Pittura Metafisica) olarak adlandırılan yaklaşımında de Chirico, mekânı fiziksel gerçekliğin tutarlı bir temsili olmaktan çıkarak, zamansız, sessiz ve tekinsiz bir sahneye dönüştürmüştür. Onun resimlerinde mekân, boş meydanlar, uzayan gölgeler, tekrarlayan mimari öğeler ve perspektifin bilinçli biçimde abartılması yoluyla, izleyicide belirsizlik ve yabancılaşma duygusu uyandıran bir yapı kazanır.

De Chirico'nun mekân kurgusu, ilk bakışta Rönesans perspektifine ve klasik mimariye göndermeler içeriyor gibi görünse de, bu düzen tutarlı bir gerçeklik duygusu üretmez. Aksine, mekânın aşırı düzenli ve donuk yapısı, insan varlığının yokluğu ya da edilgenleşmesiyle birleşerek, mekânı yaşanabilir bir alan olmaktan uzaklaştırır. Bu bağlamda de Chirico'nun mekânı, ne bütünüyle gerçek ne de bütünüyle düşseldir; daha çok bilinç ile bilinçdışı arasında askıda kalan metafizik bir ara alan olarak kurgulanır.



Resim 16. Giorgio de Chirico, “Bir Güz Öğleden Sonrası Muamması (The Enigma of an Autumn Afternoon)”, T.Ü.Y.B., 1910.

Kaynak: (<http-22>)

Giorgio de Chirico, 1910 ve 1909 yılları arasında “Metafizik Resimler” denilen bir seriye başlamıştır. Bir Güz Öğleden Sonrası Muamması (Resim 16) Chirico'nun Metafizik Kent Meydanı serisinin ilk tablosudur.

Babasının ölümünün ardından yakalandığı bağırsak hastalığının sancılı döneminde Floransa Santa Croce meydanında bir bankta oturan Giorgio de Chirico sanki bu meydanı ilk defa gördüğünü hissederek bu resmi kurgulamıştır (<http-23>).

Eserde terk edilmiş geniş bir meydan ve derin gölgelerle çevrili mimari yapılar görülür. Platon'un "dünyada mükemmel olan her şeyin geometrik bir düzlem içerisinde olması" görüşü ve evrenin dilinin geometrik formlarla vücut bulduğu yerin mimari formlar olduğunu düşünmüş ve resimlerinde mimari yapılara yer vermiştir.

Eserin ortasında yer alan heykel figürü, sırtı bize dönük, durgun bir duruş sergileyerek, izleyiciyi derin bir içsel sorgulamaya davet eder. Bu figür, zamanın ve mekânın ötesine geçen bir varoluşun sembolü olarak karşımıza çıkar. Figürün etrafındaki boş meydan ise, insanın içsel dünyasının keşfedilmemiş ve bilinmeyen yönlerini temsil eder. Pelerin giymiş iki figür, De Chirico'nun imzası olan kaidenin üzerinde yer alan Dante heykelinin yanında, başka bir insanın görünmediği İtalyan meydanı boyunca yürümektedir. Figürlerin hareketsizliği ve yüzlerindeki ifadeler, içsel bir kaygı ve belirsizliği yansıtmaktadır. Eser yalnızlık ve yabancılaşma hissi uyandırmaktadır. Evren Karayel Gökkaya'nın Trt2 "Bir Resim Bir Hikaye" programındaki anlatımını özetlemek gerekirse, uzakta, gizlenmiş gibi gözüken Argonatlara Argo gemisi çocukluğunu yerel bir Yunan limanında geçirmesine atıfta bulunmasını izleyiciye göstermektedir. Bu gemi daha sonraki resimlerinde tren olarak karşımıza çıkıyor. Durağan bir resimde hareket eden makinelere yer vererek zamanın ebedi ve ezeliyeti, sonun ve başlangıcın olmamasını savunan Nietzsche felsefesinden etkilendiğini vurgulamaktadır. De Chirico'nun sanatın amacının, nesnelerin uzak sesini duymak ve onları resmetmektir" ifadesi, görünmeyen veya algılanamayan derin anlamları, gerçeklik katmanlarını ve varoluşsal sorgulamaları ifade ediyor olabilir (<http-23>).

Bu yönüyle de Chirico, mekânı dramatik ya da anlatısal bir unsur olarak değil, düşünsel bir gerilim alanı olarak ele alır. Mekân, resimde olup bitenlerin arka planı değil; bizzat anlamın kendisini üreten, izleyiciyi zamansal ve algısal bir kopuşla karşı karşıya bırakan temel bir yapı hâline gelir. De Chirico'nun bu yaklaşımı, sürrealist sanatçıların mekânı rüya, bilinçdışı ve tekinsizlik ekseninde yeniden kurmalarına doğrudan zemin hazırlamış; özellikle Dalí ve Magritte'in illüzyonist ama mantık dışı mekân kurgularının öncülü olarak değerlendirilebilecek güçlü bir etki yaratmıştır.

2.2.1.4. Sürrealizm: Bilinçdışı Mekân



Resim 17. Joan Miró, “Harlequin'in Karnavalı”, 66 x 93 cm, T.Ü.Y.B., 1924-25

Kaynak: (<http-24>)

Descartes'ın (2007, s. 109) yer ve mekân kavramına dair gemi örneğiyle geliştirdiği düşünce, resim sanatında mekânın algılanış biçimine dair önemli bir felsefi arka plan sunar. Cismin konumunu mutlak bir sabitlik üzerinden değil, çevresindeki diğer varlıklarla kurduğu ilişkisel bağlam üzerinden anlamlandırır. Sanatçı, figürleri ve nesneleri yerleştirirken onları durağan bir zemine sabitlemektense, çevresel ilişkiler aracılığıyla izleyiciyle kurdukları etkileşimleri gözeterek mekânı inşa eder. Böylece mekân, durağan bir zemin olmaktan çıkar; zaman, hareket ve algı katmanlarıyla örülmüş, düşünsel bir düzleme dönüşür. Descartes'ın mutlak durağanlığı reddeden yaklaşımı, resim sanatında mekânın sabit bir gerçeklik değil, zihinsel bir kurgu olduğunu ortaya koyar.

Descartes'in bu yaklaşımı bağlamında incelendiğinde, Joan Miró bu tablo aracılığıyla Don Kişotvari biyomorfaların canlı bir kutlamaya kapılmış gibi görüldüğü şenlikli ve kalabalık bir sahneyi tasvir eder. Miró'nun *Harlequin'in Karnavalı* eseri, mekânı statik bir dekor olmaktan çıkararak formların birleşip kaynaştığı dinamik bir “biyomorfik sahneye” dönüştürür. Merdiven ve üçgen gibi geometrik semboller yükseliş ve kaçışa işaret eden kavramsal derinlikler sunarken; soytarı, kedi ve balık

gibi figürler anonimleşerek kolektif bilinçaltının birer yansımasına dönüşür. Mekân, ince ve kayan çizgilerle birbirine düğümlenen bu figürlerle birlikte adeta nefes alır; böylece resimsel dil sürrealizmin sınırlarını aşarak Miró'ya özgü, tekil ve hiyerarşiden arınmış bir evren inşa eder. Miró'nun temel ilkeleri bilinçdışı, otomatik çizim, düşsel imgeler ve mantık dışı mekânsal ilişkilere dayanır. Sanatçı, soyuta yakın, çocuksu ve sembolik bir yaklaşımla ürettiği resimlerde mekânı boşluk, yüzey ve işaretler üzerinden kurar. Bu bağlamda mekân, bilinçdışının sahnesi değil, bilinçdışının iz bıraktığı bir yüzey olarak belirir (http-25).

Miró'nun iz bırakılan yüzeyinin aksine Dali ve Magritte karşımıza çıkan mekân; illüzyonist, Perspektifli, Düş gibi ama “gerçekçi” mekândır. Joan Miró'nun sürrealist yaklaşımında mekân, soyuta yakın bir yüzey üzerinde bilinçdışının işaretleri ve sembolik biçimleri aracılığıyla kurulurken, sürrealizmin diğer temsilcileri mekânı daha doğrudan düşsel imgeler ve yanılsamalı temsiller üzerinden yeniden kurgulamıştır.

Miró'da mekân yüzeysel ve işaret temelli bir yapı kazanırken, sürrealizmin diğer önemli temsilcileri Dalí ve Magritte'te illüzyonist ama mantık dışı bir kurgu aracılığıyla bilinçdışının görsel mekânı olarak yeniden tanımlanır. Salvador Dalí ve René Magritte, sürrealist sanat içerisinde mekânı bütünüyle ortadan kaldırmak yerine, gerçekliğe son derece yakın görünen illüzyonist bir temsil aracılığıyla yeniden kurgulamışlardır. Ancak bu mekân, perspektif, ışık ve hacim açısından tanıdık bir düzen sunsa da, içerdiği nesnelerin beklenmedik birliktelikleri, ölçek bozulmaları ve anlamsal çelişkiler yoluyla izleyicide tekinsiz bir etki yaratır. Bu bağlamda sürrealist mekân, dış dünyaya aitmiş gibi görünen fakat mantıksal sürekliliği kırılmış bir sahne olarak ortaya çıkar. Dalí'nin yapıtlarında mekân (Resim 18), çoğunlukla geniş, boş ve derin perspektiflerle kurgulanmış, çöl benzeri alanlar ya da belirsiz ufuk çizgileri aracılığıyla zamansız bir atmosfer yaratılmıştır. Bu mekânlar, eriyen saatler, parçalanmış bedenler ve akışkan formlar gibi imgelerle birlikte ele alındığında, fiziksel gerçekliğin çözülmesine ve bilinçdışının görsel olarak sahnelenmesine hizmet eder. Dali'de mekân, rüya ile uyanıklık arasındaki sınırın ortadan kalktığı, psikolojik bir gerilim alanı hâline gelir (Antmen, 2019, s. 135-138).



Resim 18. Salvador Dali, "Görünmez Uyuyan Kadın, At, Aslan", T.Ü.Y.B., 1930

Kaynak: (http-26)

Magritte'te ise mekân, gündelik ve sıradan görünümeler üzerinden kurgulanır. Odalar, pencereler, gökyüzü ya da iç mekânlar ilk bakışta tanıdık ve düzenli görünse de, metin–imge ilişkileri, örtülen yüzler, iç içe geçen iç ve dış mekânlar aracılığıyla bu düzen bilinçli olarak bozulur. Magritte'in mekânı, izleyiciyi duygusal bir şoktan ziyade düşünsel bir sorgulamaya yönlendirir; mekân, gerçekliğin değil, temsilin kendisinin problemleştirildiği bir düşünce alanına dönüşür (Antmen, 2019, s. 141).



Resim 19. René Magritte, "İmgelerin İhaneti", T.Ü.Y.B., 63,5 cm × 93,98 cm, 1928-29

Kaynak: (http-27)

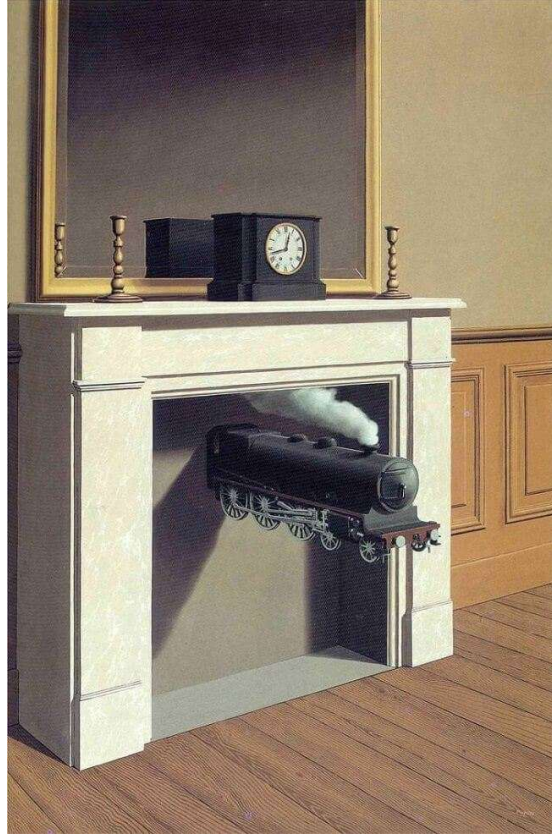
Magritte'nin "İmgelerin İhaneti" resmi (Resim 19) temsil ve mekân algısına yönelik en önemli sorgulamalardan biridir. Bu resimde derinlik çok azdır, arka plan belirsizdir, pipo soyut bir boşlukta konumlanır. Dolayısıyla mekân temsil edilen fiziksel bir alan değil düşünsel bir problem alanına dönüşür.



Resim 20. René Magritte, "İnsanlık Hali I", T.Ü.Y.B., 100 cm. x81 cm. , 1933

Kaynak: (http-28)

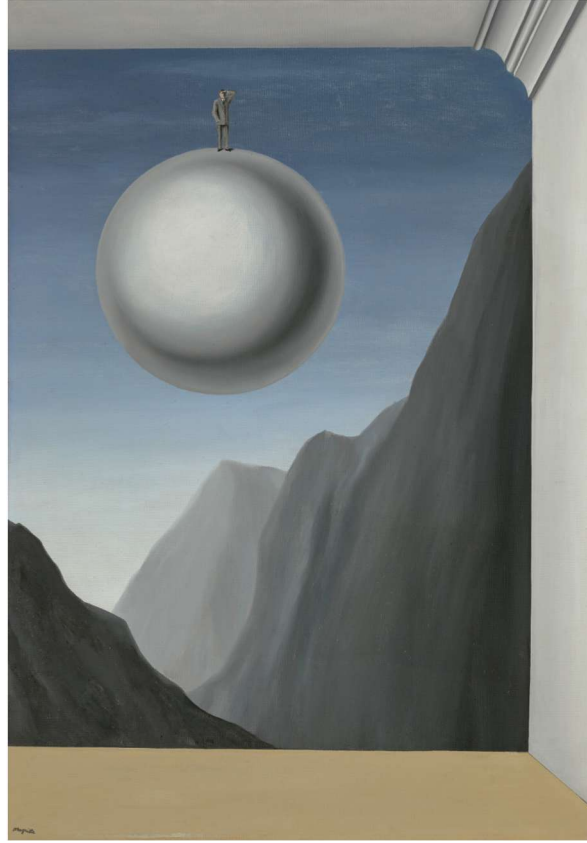
Resim 20'de mekân ikiye ayrılmış gibidir. Gerçek dış dünya ve onun temsili olarak görünmektedir. Pencere gerçek dış dünyayı gösterir. Pencere önündeki tuvalde ise gerçek dünyanın temsili vardır. Gerçek ve temsil arasındaki sınır belirsizleşir. Mekân iç ve dış olmaktan çıkarak temsil ve gerçeklik arasına taşınır. İç mekân öznenin bulunduğu alanken dış mekân öznenin baktığı ve temsil edilen mekandır. Magritte burada perspektifi yıkmaz görünürlüğünü bozar. Mekânı bilincin sürekli kurduğu bir algı alanına taşımaktadır (Öndin, 2019, s. 266).



Resim 21. Rene Magritte, “Zamanın Sabitlenmesi”, 147 × 98,7 cm, T.Ü.Y.B., 1938.

Kaynak: (http-29)

Magritte, “Zamanın Sabitlenmesi” (Resim 21) resminde, boş bir odada şömineden hızla çıkan bir “Kara Beşli” lokomotifini betimler. Şömine rafındaki aynada yalnızca saat ve sol şamdanın yansıması görülür; bu ayrıntı, odada ne insan ne de mobilya bulunduğunu açıkça ortaya koyar. Dikkat çekici biçimde, sağdaki şamdanın yansıması yoktur. Magritte bu yapıtını şu sözlerle açıklamıştır: “Bir lokomotif resmi yapmaya karar verdim... Gizeminin uyandırılması için, hemen tanıdık gelen, gizemi olmayan bir başka imgeye -yemek odası şöminesi imgesine- katıldı.” Böylece sanatçı, gündelik yaşamın sıradan bir mekânını, beklenmedik ve olağanüstü bir öğeyle birleştirerek izleyicinin algısında hem tanıdıklık hem de gizem duygusunu aynı anda uyandırmayı amaçlamıştır (http-29).



Resim 22. René Magritte , “Sonsuz Keşif”, 100 x 70,2 cm, T.Ü.Y.B. 1933.

Kaynak: (http-30)

René Magritte’in Sonsuz Keşif (La découverte de soi, 1933) (Resim 22) adlı eseri, Platon’un Timaios’ta (1943, s. 60) dile getirdiği “kendi kendisine var olan her şeyin kesinlikle belli bir yerde bulunması gerektiği” düşüncesini hem görsel hem de felsefi düzlemde sorgulayan bir anlatıdır. Magritte’in figürü, gövdesinin yerini almış bir başka mekânla -bir iç odanın görüntüsüyle- sunulur; bu durum, varlığın kendini tanımlaması için bir yere, bir bağlama ihtiyaç duyduğunu ima ederken aynı zamanda bu yerin sabitliğini ve sınırlarını da tartışmaya açar.

Magritte’in resmi, mekânın ontolojik zorunluluğunu kabul ederken, bu zorunluluğun biçimini ve sınırlarını sorgular. Figürün yüzü görünmezken, iç mekân görünür hâle gelir; bu terslik, kimliğin mekânla kurduğu ilişkinin yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda zihinsel ve metaforik olduğunu ima eder. Böylece *Sonsuz Keşif* (Resim-19), Platon’un (1943, s. 60) mekân anlayışını insanın içsel evrenine taşır;

varlık, burada hem bir yerde bulunur hem de o yerin ne olduğu sorusunu sonsuz bir keşfe dönüştürür.

René Magritte, sürrealist sanat içerisinde mekânı düşsel imgeler ya da dramatik deformasyonlar yoluyla değil, gündelik ve tanıdık mekânların düşünsel olarak bozulması aracılığıyla yeniden kurgulamıştır. Magritte'in resimlerinde iç mekânlar, pencereler, odalar, gökyüzü ve mimari elemanlar ilk bakışta düzenli, tanıdık ve rasyonel bir mekânsal yapı sunar. Ancak bu tanıdıklık, imgelerin beklenmedik biçimde yer değiştirmesi, iç ve dış mekânın iç içe geçmesi ya da nesnelerin bağlamlarından koparılması yoluyla bilinçli olarak kesintiye uğratılır. Bu durum, mekânı fiziksel bir alan olmaktan çıkararak, düşüncenin ve temsilin sorgulandığı bir problem alanına dönüştürür. Magritte'te mekân, izleyicinin alışıldık algısını bozan kavramsal müdahalelerle şekillenir. Pencere, perde, çerçeve ve resim yüzeyi gibi mekânsal sınırlar çoğu zaman birbirine karışır; iç mekân, dış dünyanın sürekliliğini kesintiye uğratan bir ara yüz hâline gelir. Bu yaklaşım, mekânın güvenilir bir gerçeklik sunduğu varsayımını sarsar ve temsil ile gerçeklik arasındaki ilişkinin kırılganlığını görünür kılar. Magritte'in mekânı, fiziksel derinlikten çok, düşünsel derinlik üzerinden işler (Antmen, 2019, s.141).

Bu bağlamda Magritte, mekânı dramatik bir rüya sahnesi olarak değil, gündelik gerçekliğin kendisini sorgulayan bir düşünce düzlemi olarak ele alır. Nesnelerin tanıdık biçimleri korunurken, anlamları askıya alınır; mekân, izleyiciyi duygusal bir etkiye sürüklemekten ziyade, temsilin doğasına dair felsefî bir sorgulamaya davet eder. Böylece Magritte'te mekân, sürrealist sanat içinde bilinçdışının görselleştirilmesinden çok, algı ve düşünce arasındaki ilişkinin problemleştirildiği kavramsal bir alan hâline gelir (Antmen, 2019, s.141).

Dalí ve Magritte, mekânı sürrealist sanat içinde hem görsel olarak ikna edici hem de kavramsal olarak rahatsız edici bir yapı hâline getirirler. İllüzyonist mekân, bu sanatçılarda gerçekliği yeniden üretmek için değil, onun güvenilirliğini sarsmak ve izleyicinin algısal alışkanlıklarını sorgulatmak için kullanılan bir araç olarak işlev görür. Böylece sürrealist mekân, modern sanatta algı, bilinçdışı ve temsil ilişkilerinin kesiştiği tekinsiz bir deneyim alanı olarak ortaya çıkar.

2.2.1.5. Sürrealizm Sonrası: Psikolojik Ve Varoluşsal Mekân

Edward Hopper, modern sanatta mekânı sürrealistlerin düşsel ve düşünsel bozma stratejilerinden farklı olarak, gündelik yaşamın tanıdık mekânları üzerinden varoluşsal bir yabancılaşma alanı hâline getirmiştir. Hopper'ın resimlerinde iç mekânlar, şehir manzaraları ve kamusal alanlar perspektifli ve gerçekçi bir biçimde kurgulanmış olsa da, bu mekânlar çoğunlukla boşluk, sessizlik ve durağanlık duygusuyla yüklüdür. İnsan figürü mekânın merkezinde yer alsa bile, çevresiyle kurduğu ilişki kopuktur; mekân, bireyi kuşatan ama onunla bütünleşmeyen bir yapı olarak algılanır. Bu bağlamda Hopper'da mekân, ne sürrealist bir düş sahnesi ne de soyut bir yüzey düzenidir; modern yaşamın yalnızlık, yabancılaşma ve içe kapanma hâllerini görünür kılan psikolojik ve varoluşsal bir deneyim alanı olarak işlev görür. Hopper'ın mekân kurgusu, modern sanatın bireysel deneyime odaklanan yönünü güçlendirerek, postmodern dönemde mekânın toplumsal ve gündelik bağlamlar içinde yeniden ele alınmasına önemli bir geçiş zemini oluşturur (Graf, 2023, s. 99-105).



Resim 23. Edward Hopper, “City Roofs”, 90,6 × 72,9 cm, T.Ü.Y.B., 1932

Kaynak: (<http-31>)

20. yüzyıl Amerika'sında yaşanan büyük sosyolojik değişimler, Edward Hopper'ın resimlerini anlamada kilit bir rol oynamıştır. Bu dönemde sanayileşme hız kazanmış, şehir nüfusu artmış ve toplum giderek tekdüzeleşen bir yapıya bürünmüştür. 1930'lardaki Büyük Buhran ve iki dünya savaşı gibi büyük travmalar Amerikan toplumunu derinden etkilemiştir. Hopper, bu olayların bireyler üzerindeki yansımalarını resimlerinde ele alarak dönemin kent yaşamı ile birey arasındaki ilişkiyi görünür kılmıştır. Onun eserlerine odaklanarak bu bağlantıyı 20. yüzyılın toplumsal yapısıyla ilişkilendirmek, bu araştırmanın ana meselesini oluşturmaktadır (Aldoğan, 2019, s. 245,246).

Hopper'ın resimlerinde yalnız ve ıssız mekânlar görülür; sessizlik kompozisyona hâkimdir. Sanatçı, Amerikan şehir manzaralarını ve gündelik hayatın sıradan anlarını betimlemesiyle tanınır ve söz konusu eser de onun üslubunun belirgin bir örneğini oluşturur. Binaların ve çatıların düzensiz yerleşimi, kentteki mekânsal parçalanmışlığı yansıtır. Hopper, mekânın kaotik doğasını bu biçimde kurgulayarak şehir yaşamının yoğunluğunu ve sıkışmışlığını hissettirir. Kompozisyonda bir dizi çatı ve su deposu yer alır; sabahın erken saatlerini çağrıştıran yumuşak bir ışık tabloya hâkimdir. Bu ışık, binaların renk ve doku özelliklerini belirginleştirerek mekânsal atmosferi güçlendirir (Resim 23).



Resim 24. Edward Hopper, “Benzin”, 66,7 x 102,2 cm, T.Ü.Y.B., 1940

Kaynak: (<http-32>)

Gün batımının ardından akşamın ilk saatlerinde otoyol kenarında bir benzinlik resmedilmiştir (Resim 24). Parıldayan benzin pompaları, benzinlik çalışanı bir figür ve binanın yansıyan ışıkları göze çarpmaktadır. Bina dışı yansıyan ışıkları ve dışarıdaki karanlık tonlarla oluşan zıtlık, Hopper'ın resimlerinde alışık olduğumuz gerilim yaratan bir durumdur. Resimde kullanılan perspektif izleyiciyi otoyoldan içeriye ormanın derinliklerine çekmektedir. Edward Hopper, izleyiciyi sahnenin parçası olmaktan çok, dışsal bir gözlemci konumuna yerleştirerek bir yabancılaştırma etkisi yaratır. Edward Hopper'ın Benzin adlı yapıtı, mekânı medeniyet ile vahşi doğa arasında sıkışmış, zamanın askıya alındığı bir "eşik" olarak kurgular; otoyol kenarındaki bu istasyon, ne kente ne de doğaya tam olarak ait olmayan bir ara mekân niteliğindedir. Hopper, yapay ışıkla aydınlanan benzin pompaları ile ormanın derin karanlığı arasındaki keskin karşıtlığı kullanarak, izleyiciyi sahnenin içine almayan, aksine dışsal bir gözlemci konumunda tutan yalıtılmış bir atmosfer yaratır. Perspektifin ormanın derinliklerine, bilinmeze doğru açılan kaçış noktası ve dramatik ışık-gölge kullanımı, mekânı fiziksel bir durak olmaktan çıkarıp modern bireyin içsel yalnızlığının, sosyokültürel yabancılaşmasının ve tekinsizlik hissinin somutlaştığı psikolojik bir gerilim alanına dönüştürür (Graf, 2023, s. 102,103).

Edward Hopper'ın mekân kurgusu, Henri Lefebvre'in mekânı toplumsal ilişkiler ve gündelik pratikler aracılığıyla üretilen bir olgu olarak ele alan yaklaşımıyla birlikte düşünüldüğünde, modern yaşamın mekânsal deneyimini görünür kılan çarpıcı bir örnek sunar. Lefebvre'e göre (Lefebvre, 2014, s. 68) mekân, nötr ve edilgen bir arka plan değil; toplumsal, ekonomik ve ideolojik süreçlerin somutlaştığı bir üretim alanıdır. Hopper'ın resimlerinde betimlenen otel odaları, kafeler, ofisler ve kent manzaraları, bu anlamda yalnızca bireysel yalnızlığın değil, modern kentsel yaşamın dayattığı ilişkiler ağının mekânsal karşılıkları olarak okunabilir. Hopper'da mekân, Lefebvre'in "yaşanan mekân" kavramıyla ilişkilendirilebilecek biçimde, gündelik hayatın tekrar eden rutinleri ve duygusal deneyimleriyle yüklüdür. Perspektifli ve tanıdık mekânsal düzenlere rağmen, bu alanlar birey ile çevresi arasındaki kopuşu görünür kılar; mekân, toplumsal düzenin ürettiği yabancılaşmayı sessizce taşır. Bu bağlamda Hopper'ın mekânları, Lefebvre'in mekânın toplumsal üretimine ilişkin kuramsal çerçevesini, modern sanatın görsel dili üzerinden somutlaştırarak, mekânın

hem bireysel hem de toplumsal deneyimin kesişim noktasında yer aldığını ortaya koyar.

2.2.2. Postmodern Sanatta Mekân Kurgusu

Modern sanatla birlikte mekân, temsil edilen bir derinlik olmaktan çıkarak algı, yapı ve deneyim üzerinden yeniden kurgulanmış; soyutlama, parçalanma ve öznel bakış açıları aracılığıyla biçimsel bir problem alanına dönüşmüştür. Ancak bu süreç, mekânın hâlâ büyük ölçüde sanat yapısının içsel düzeni ve estetik özerkliği çerçevesinde ele alındığı bir anlayışı sürdürmektedir. 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan postmodern yaklaşım ise, bu özerk estetik anlayışı sorgulayarak mekânı yalnızca sanatsal bir kurgu değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve ideolojik ilişkiler ağı içinde üretilen bir olgu olarak yeniden düşünmeye yönelmiştir. Böylece mekân, modernizmin biçimsel ve algısal sınırlarını aşarak, gündelik yaşam, tüketim kültürü, hafıza ve kimlik gibi kavramlarla doğrudan ilişkilenen çok katmanlı bir deneyim alanı hâline gelmiştir (Güngör, 2019, s. 99,100).

Postmodern sanat pratiklerinde ise mekân kurgusu, modernizmin biçimsel ve evrenselci yaklaşımlarını sorgulayan çoğulcu bir anlayışla yeniden tanımlanmıştır. Pop art, feminist sanat, kavramsal sanat ve benzeri postmodern üretimlerde mekân, yalnızca estetik bir problem alanı olarak değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve politik bağlamlarla etkileşim içinde ele alınmıştır. Bu dönemde mekân, izleyici ile eser arasındaki ilişkiyi doğrudan etkileyen, katılıma açık ve çoğu zaman ironik bir yapı olarak kurgulanmıştır. Postmodern sanatta mekân, sabit ve evrensel bir düzeni temsil etmek yerine, çoklu anlamlara açık, bağlama duyarlı ve eleştirel bir anlatı alanı olarak ortaya çıkmış; sanatın toplumsal işlevini ve ideolojik boyutlarını görünür kılan önemli bir araç hâline gelmiştir.

Postmodernizm, modernizmin yüksek sanat ile popüler sanat arasındaki ayrımını ortadan kaldırarak kitle kültürüyle doğrudan ilişki kurmuştur. Bu süreçte sanat, hem eski hem yeni kültür öğelerini birleştirerek tüketim toplumunun parçası hâline gelmiş ve eleştiri olanaklarını sınırlamıştır. Böylece yüksek sanat, popüler kültürle iç içe geçerek tüketim işlevi kazanmış ve modernist ayrıcalıklı konumunu yitirmiştir (Şahin, 2012, s. 96).

Postmodern sanat, mekânı yalnızca fiziksel bir zemin ya da nesnel bir arka plan olarak değil; anlamın, hafızanın ve duygunun iç içe geçtiği çok katmanlı bir deneyim alanı olarak yeniden düşünür. Bu yaklaşımda mekân, sabit bir temsil olmaktan çıkar; izleyiciyle birlikte sürekli yeniden kurulan, yoruma açık bir anlatı düzlemine dönüşür. Postmodern estetik, parçalanmış anlatılar, metinlerarasılık ve ironi gibi stratejilerle mekânın anlamını sabitlemek yerine çoğaltır; böylece her izleyici, mekânla kurduğu ilişki üzerinden kendi anlamını üretir. Bu bağlamda mekân, yalnızca görülen değil, hissedilen ve hatırlanan bir varlık hâline gelir bir yüzey değil, bir çağrışım alanıdır. Derinlemesine içsel bir anlatım alanına dönüşen resimlerde mekân kurgusu, bireyin hem değişen dış dünyasını hem de iç dünyasını yansıtmaktadır. Dış dünya kent ve kent görüntülerine evrilirken, iç dünya ise kentte oluşan yeni mekânlarda yaşayan insana odaklanır (Harvey, 2010, s. 57-67).

Martin Heidegger, Sanat Eserinin Kökeni adlı yapıtında Van Gogh'un bir çift ayakkabı resmini yorumlayarak sanat eserinin hakikatle kurduğu ilişkiyi sorgular. Heidegger'e göre bu resim, yalnızca bir nesnenin temsili değil; varoluşsal bir açılımın, dünyaya dair bir hakikatin görünür kılınmasıdır. Ancak Jacques Derrida, bu yorumu ele alırken her türlü yapıtın temelinde "oyun" fikrinin bulunduğunu ileri sürer. Derrida'ya göre anlam, sabit bir hakikate değil; nesneden nesneye, bağlamdan bağlama hareket eden bir yorum sürecine dayanır. Bu yaklaşım, sanat eserini artık sabit bir anlam taşıyan nesne olarak değil, yorumun sürekli yeniden kurulduğu bir alan olarak konumlandırır. Bu düşünsel kırılma, bizi modern öznenin doğrusal perspektif aracılığıyla kurduğu temsil düzeninden, postmodern sanatın nesnesizleştirme stratejilerine doğru yönlendirir. Modern sanat, öznenin bakışını merkeze alarak dünyayı düzenleyen bir görsel iktidar kurarken; postmodern sanat, bu merkezi bakışı dağıtarak nesnenin sabitliğini sorgular, anlamı oyuna açar (Mengü, 2024, s. 232-239).

"Her kim iyi ve kötü'de yaratıcı olmak ister, en önce bir yok edici olmalı, değerleri parçalamalıdır" (Nietzsche, 2011, s. 112) sözüyle Nietzsche "En yüksek kötülük böylece en yüksek iyiliğe girer: Bunun da adına yaratıcılık denir" (Nietzsche, 2011, s. 112) diyerek, yıkımın sadece bir yok etme değil, yeni değerlerin ortaya çıkması için gerekli bir değişim süreci olduğunu söyler. Yalnızca felsefi bir önerme değil, sanatsal ve insani bir dirilişin formülüdür. Bu bağlamda, sanat tarihindeki kırılmalar, eski değerlerin çözülüp yerine yaşamı olumlayan yeni anlamların inşa edildiği alanlar olarak okunabilir.

Bu bağlamda, Rönesans döneminde antik değerlerin yeniden doğuşu ve bireyin merkeze alınmasıyla birlikte, insan aklına ve evrensel düzene duyulan güven ön plana çıkarken; modernizmle birlikte bu güven sorgulanmaya başlanır. Geleneksel estetik normlar ve temel biçimler, modern sanat tarafından çözülmeye ve yeniden tanımlanmaya çalışılır. Ancak Nietzsche'nin "Tanrı öldü" metaforuyla simgeleştirdiği düşünsel kırılma, modernizmin de ötesine geçerek postmodernizmin temelini oluşturur. Nietzsche, evrensel hakikatlerin ve sabit değerlerin çöküşünü ilan ederken, bireyin kendi anlamını yaratma sorumluluğunu vurgular. Nietzsche'nin Tanrı öldü metaforu, yalnızca teolojik bir iddia değil, aynı zamanda Batı düşüncesinin temelini oluşturan metafizik sistemlerin ve evrensel ahlak anlayışlarının geçersizleştiğini ifade eder. Bu düşünce, Aydınlanma'nın akılcılığına ve modernliğin ilerlemeci tarih anlayışına karşı bir eleştiridir. Tanrı'nın ölümüyle birlikte insan, artık aşkın bir referans noktasından yoksun kalır; bu da nihilizme, yani değerlerin anlamını yitirmesine yol açar. Nietzsche'ye göre bu kriz, aynı zamanda yeni değerlerin yaratılması için bir fırsattır. Bu bağlamda sanat, bireyin kendi anlamını yaratma sürecinde merkezi bir rol üstlenir. Tanrı öldü düşüncesi, hem modernliğin eleştirisini hem de postmodern düşüncenin temelini oluşturur (Mengü, 2024, s. 86).

"...Postmodern, modernin içinde gösterilmesi, bizzat gösterimin kendinde öne çıkaran; uygun formların tesellisi ile imkansızın nostaljisini hep birlikte yaşamaya elveren beğeni konsensusunu reddeden; yeni gösterimleri tadını çıkarmak için değil, ama gösterilmez varolduğunu daha iyi hissettirmek için araştırandır. Postmodern bir yazar ya da sanatçı, bir filozof konumundadır; yazdığı metin , ürettiği yapıt, prensip olarak, önceden yerleşmiş kurallar tarafından yönetilemez ve belirli bir yargı aracılığıyla, bilinen kategorilerin bu metne, bu yapıta uygulanmasıyla yargılanamaz" (Lyotard vd.1990, s. 57).

Postmodernizm, anlamın sabitliğine karşı çıkarak onu çoklu, bağlamsal ve yoruma açık bir sürece dönüştürür. Bu yaklaşım, sanat eserini tekil bir hakikatin temsili olmaktan çıkarıp, izleyiciyle birlikte sürekli yeniden kurulan bir yorum alanı hâline getirir. Anlamın sabitliğine karşı çıkış, postmodernin temel yaklaşımlarından biridir; çünkü bu sanat anlayışı, evrensel ve değişmez anlamların yerine geçici, çoğul ve bağlamsal anlamları koyar.

2.2.2.1. Minimalizm: Nötr Mekân

Minimalist sanatçılar, örneğin Donald Judd, Carl Andre ve Dan Flavin, eser ile mekân arasındaki ilişkiyi doğrudan deneyimlemeye odaklanırlar. Bu yaklaşımda mekân, yalnızca objelerin etrafındaki boşluk ya da ışığın etkisiyle algılanan edilgen bir unsur değildir; izleyicinin mekân içinde hareket etmesiyle birlikte eserin bir parçası hâline gelir. Minimalist üretimde boşluk, kompozisyonun kurucu ögesi olarak işlev görür ve izleyicinin bedensel varlığı aracılığıyla anlam kazanır. Böylece mekân, nesnenin çevresinde tanımlanan bir alan olmaktan çıkarak deneyimin gerçekleştiği aktif bir düzleme dönüşür (Fineberg, 2014, s. 281,282).



Resim 25. Donald Judd, “İsimsiz-Raf”-“Untitled- Stack”, 12 Demir Parça, 1966

Kaynak: ([http-33](http://33))

Sanatta değişim ve dönüşüm sürekliliğini korur. 20. yüzyılın başlarından itibaren heykel sanatı, hem düşünsel hem de biçimsel düzeyde hızlı bir dönüşüm sürecine girmiştir. Bu sürecin en belirgin kırılma noktalarından biri, 1960’larda Amerika’da ortaya çıkan minimalizm akımıdır. Minimalist sanatçılar, kare, dikdörtgen ve daire gibi yalın geometrik formları en az malzeme ile üreterek sadelik ve saflığı öne çıkarmış; gündelik yaşamda kullanılan endüstriyel malzemeleri sanat nesnesine

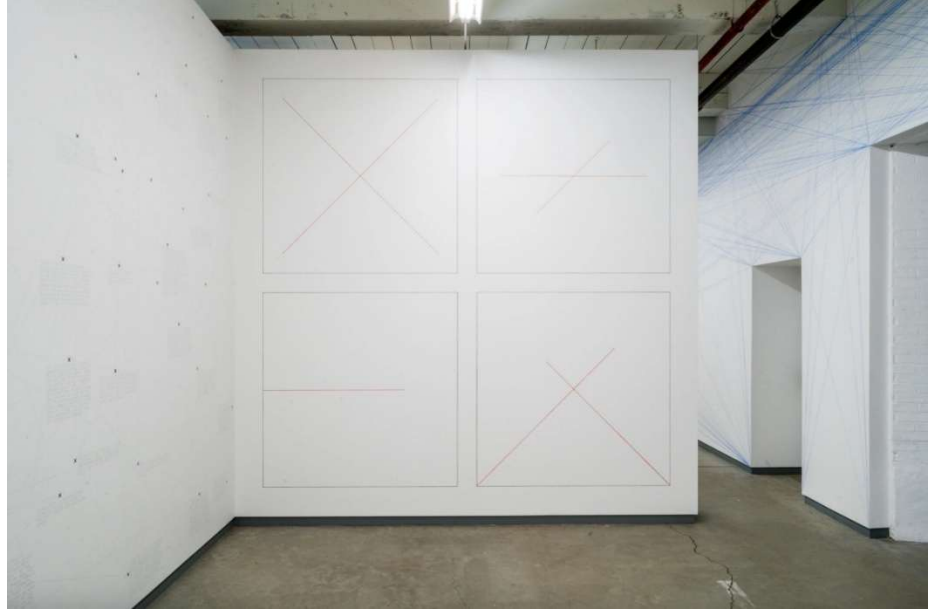
dönüştürerek doğrudan mekâna yerleştirmişlerdir. Böylece heykel, yalnızca bir nesne olmaktan çıkarak mekânla ve izleyiciyle kurduğu ilişki üzerinden yeniden tanımlanmıştır. Donald Judd'ın “basit bir kutu karmaşık bir ifade” ifadesi, minimalizmin özünü yansıtıyor. Judd, geleneksel heykellerin aksine ürünleri kaide üzerinde değil, zemine ya da kayıtlı bir şekilde sistematik biçimde yerleştirmiştir. Bu genel, nesne-mekân ilişkisini yeniden sorgulamış; izleyiciyi yalnızca eseri görmeyen, onunla fiziksel olarak karşılaşmaya ve mekânsal alanın bir parçası olmaya davet etmiştir. Böylece minimalizm, heykel sanatında malzeme, mekân ve izleyici arasındaki geniş formatta bir kırılma noktası olarak sanat tarihindeki yerini almıştır (Şen, 2021, s. 8,9).

Donald Judd, on iki ayrı öğeden oluşan yapıyı tekil bir bütün olarak algılanacak biçimde kurgulamıştır (Resim 25). Ancak bu düzenleme, yalnızca on iki rafla sınırlı olmayıp, raflar arasındaki on bir uzamın da yapının ayrılmaz bir parçası olarak değerlendirilmesiyle toplamda yirmi üç öğeden oluşmaktadır. Her bir rafın derinliği 22,8 cm olup, raflar arasındaki boşluklar da aynı ölçüde tasarlanmıştır. Bu ölçüsel eşitlik, nesne ile boşluk arasındaki ilişkinin hiyerarşik olmaktan çıkarılarak bütünsel bir algı alanı oluşturmasını sağlamıştır.



Resim 26. Carl Andre, “Eşdeğer VIII”, 12x229x68 Cm, Tuğla, 1966

Kaynak: (<http-34>)



Resim 27. Sol LeWitt, “Wall Drawing 154”, 1973

Kaynak: (<http-35>)



Resim 28. Sol LeWitt , “Duvar Resmi #340” , 1980

Kaynak: (<http-36>)

Leibniz’e göre mekân bağımsız bir varlık değil, nesneler arasındaki ilişkilerin toplamıdır; yani o, içine nesnelerin yerleştirildiği boş ve mutlak bir sahne değildir. Leibniz, mekânı cisimlerin varlığından soyutlanmış bir gerçeklik olarak kabul eden Newtoncu 'mutlak mekân' anlayışını reddeder. Ona göre mekân, yalnızca nesnelerin birbirleriyle olan konumlanışından ibaret olan görelî bir kavramdır; kısaca, bir arada

oluşun düzenidir (Leibniz, 1961; aktaran, Usta, 1994, s. 23). Bu bağlamda, nesneler ortadan kalktığında mekân da varlığını yitirir, çünkü mekân bir töz değil, bir ilişki biçimidir. Sol LeWitt'in duvar çizimleri ise sanatçının fikri, uygulayıcıların eylemi ve izleyicinin deneyimi arasında kurulan ilişkiler aracılığıyla mekânı sürekli yeniden inşa ederek onun sabit değil, ilişkisel ve süreçsel bir olgu olduğunu ortaya koyar (Resim-28).

LeWitt'in duvar çizimleri (Resim 28), sanat eserinin kalıcılığına ve tekilliğine dair geleneksel kabulleri kökten sorgulamaktadır. Çizimlerin duvardan silinip yeniden uygulanabilmesi, sanatın maddi varlığından çok fikrinin ve talimatlarının önemini öne çıkarır. Böylece eser, sanatçının elinden çıkmış tekil bir nesne olmaktan ziyade, belirli bir düşüncenin farklı mekânlarda tekrar tekrar vücut bulabilen bir tezahürüne dönüşür. Bu yaklaşım, mekânın sanatın taşıyıcısı olarak her seferinde yeniden kurulmasını sağlar; duvar yüzeyi, hem geçici hem de yeniden üretilebilir bir alan hâline gelir (Fineberg, 2014, s. 292).

Minimalizm, mekânı anlamdan ve anlatıdan arındırarak, izleyicinin bedensel algısı ve fiziksel çevreyle kurduğu doğrudan ilişkiyi ön plana çıkarmıştır. Bu yaklaşımda mekân, ne temsil edilen bir derinlik ne de simgesel bir anlatı alanıdır; aksine ölçek, boşluk ve konumlanma üzerinden deneyimlenen somut bir algı alanı olarak ortaya çıkar. “Minimalistler için sanat ‘ne görüyorsan odur; ötesi yoktur’” (Antmen, 2019, s. 181, 182). Ancak bu bilinçli yalınlık ve sessizlik, kısa sürede mekânın toplumsal ve kültürel bağlamlardan bütünüyle bağımsız düşünülmemeyeceğini de görünür kılmıştır. Pop Art, bu noktada minimalizmin boşalttığı mekânı yeniden gündelik imgeler, tüketim kültürü ve kitle iletişim araçlarıyla doldurarak, mekânı bireysel algının ötesinde toplumsal anlamlarla yüklü bir yüzeye dönüştürmüştür. Böylece mekân, minimalizmde bedensel bir deneyim alanıyken, Pop Art'ta gündelik yaşamın ve tüketim pratiklerinin görsel olarak çoğaltıldığı bir temsil düzlemine evrilmiştir.

2.2.2.2. Pop Art: Yüzeyselleşen Mekân

Pop Art, Amerika’da 1960’ların başında tam da kitle reklamlarının ve televizyonun büyük bir sıçrayış yaptığı dönemde ortaya çıkmıştır. Bu yeni sanat anlayışı, yıldız kültürünü ve tüketim toplumunu yüceltirken, aynı zamanda medyaya sunulmuş en kasıtlı biçimde sömürülebilir sanat formunu üretmiştir. 1964’te Allan Kaprow, şakayla karışık bir biçimde “Eğer sanatçı 1946’da cehennemin içindeyse, şimdi ticaretin içinde” diyerek dönemin ruhunu özetlemiştir. Böylece Pop Art, sanat ile ticaret arasındaki sınırları görünür kılarak, dönemin kültürel atmosferini hem eleştirel hem de cazip bir görsel dile dönüştürmüştür (Fineberg, 2014, s. 230).



Resim 29. Richard Hamilton “Bugünün evlerini bu denli cazip kılan nedir?”, 41,9 x 29,8 cm, Kolaj,1956

Kaynak: ([http-37](http://37))

Hamilton, Resim 29’deki kolajını Whitechapel Gallery’de açılan “İşte, Yarın” sergisi için afiş olarak tasarlamıştır. Bağımsızlar Grubu’nun düzenlediği bu sergi, Pop Sanat’ın İngiltere’deki ilk sunumlarından biri olarak önem taşır. Yapıtın merkezinde yer alan vücut geliştirmiş erkek figürü ve cinsel organını kapatan, üzerinde “POP”

yazılı lolipop şekeri, sanatçının bu kavramı ilk kez görsel bir öge olarak kullanmasına işaret eder. Hamilton, iç mekânı gazete ve dergilerden kesilmiş fotoğraflar ile reklam afişleri aracılığıyla kurmuş; böylece gündelik yaşamın tüketim nesnelerini sanatın yüzeyine taşımıştır. Eserin genel tavrı, iğneleyici ve alaycı bir eleştiri niteliği taşır; tüketim kültürünün cazip görünen materyallerini kullanarak dönemin insanının özlemlerini ve alışkanlıklarını sorgular. Kolaj tekniğiyle bir araya getirilen hazır imgeler, mekâna hem görsel bir derinlik hem de kültürel bir ironi kazandırır (Beyoğlu, 2017, s. 50,51).

Pop Art ile birlikte sanatçılar, reklam afişleri, dergi kesitleri ve fotoğraflar gibi hazır imgeleri kullanarak mekânı tüketim kültürünün bir yansıması haline getirmiştir. Bu yaklaşımda mekân, yalnızca bir arka plan değil, toplumsal eleştirinin sahnesi olarak işlev görür; gündelik nesneler ve popüler ikonlar mekânın dekoru değil, doğrudan anlam taşıyıcıları haline gelir. Böylece Pop Art, mekânı derinlikli bir temsil alanı olmaktan çıkarp tüketim kültürünün imgeleriyle örülü, eleştirel bir yüzey olarak yeniden tanımlamıştır.



Resim 30. David-Hockney, “Montcalm Interior With 2 Dogs”,182,88 X 152,4 Cm, T.Ü.Y.B , 1989

Kaynak: (http-38)

David Hockney'nin "Montcalm Interior With 2 Dogs" adlı çalışması (Resim 30), postmodern sanatın mekânı dönüştürme biçimlerini anlamak açısından dikkate değer bir örnek sunmaktadır. Eserde, gerçekçiliğin titizliği ile neredeyse gerçeküstü bir renk ve mekân kullanımı iç içe geçer. Zengin kırmızı, yeşil ve mavi tonlarının hakim olduğu kompozisyon, sıradan bir iç mekânı canlı ve davetkar bir sahneye dönüştürür. Kanepe, masa, lamba ve çeşitli dekoratif objeler, Hockney'nin detaylara ve kompozisyon düzenine duyduğu ilgiyi yansıtarak mekânın sıradanlığını estetik bir yoğunluğa taşır.

Bu yaklaşım, postmodern sanatın mekânı yalnızca fiziksel bir arka plan olarak değil, aynı zamanda kişisel ve evrensel temaların kesiştiği bir düşünsel düzlem olarak yeniden kurma eğilimiyle örtüşmektedir. Hockney, mekânı bireysel deneyimlerin ve gündelik ritüellerin sahnesi haline getirir. Postmodern bağlamda Hockney'nin mekân ve ışığa yaklaşımı, izleyiciyi sanatçının dünyasına davet eden bir paylaşım pratiği olarak okunabilir. Özel bir anın kamusal bir sanat eserine dönüştürülmesi, mekânın hem bireysel hem de kolektif anlamlarla yeniden yüklenmesini sağlar. Bu bağlamda "Montcalm Interior With 2 Dogs", postmodern sanatın mekânı dönüştürme yaklaşımından biri olarak, sıradanlığın estetikleşmesi ve kişisel olanın evrenselleştirilmesi üzerinden işlev görür. Hockney'nin eseri, mekânın yalnızca temsil edilmediği, aynı zamanda yeniden kurulduğu bir postmodern duyarlılığın güçlü bir örneği olarak değerlendirilebilir (<http-38>).



Resim 31. Roy Lichtenstein, "Nilüferli İç Mekân", 1991

Kaynak: (<http-39>)

Roy Lichtenstein'in bu resmin (Resim 31), Pop Art'ın duyarlılık karşıtlığına dayanan temel stratejisini mekân üzerinden görünür kılar. Dönemin reklam estetiğini ve çizgi roman dilini ödünç alan bu sahne, geçişsellikten, amaçlı nüanstı ve zarafetten beslenen Rönesans mekânlarının aksine, bilinçli bir yüzeysellik ve grafik sadelikle inşa edilmiştir. Her ne kadar bu duyarlılık karşıtlığı kaba, düşünülmemiş ve sanatsal kaygılardan yoksun gibi görünse de, bana göre asıl anlam, sanatçının tüm bu duyarlılıklara içten bir saygı duymasına rağmen, onlara karşı kişisel bir kabadayılık taslamasında yatar. Eğer Pop Art başarılı olmuşsa, bu başarı tam da bu meydan okuma biçiminde saklıdır. Lichtenstein'in yatak odası sahnesi, gündelik mekânı bir tüketim ikonuna dönüştürerek, sanatın içeriğini değil, onun sunum biçimini dönüştürür (Antmen, 2019, s. 169,170).

Pop Art, mekânı derinlik ve perspektif üzerinden kurgulanan bir uzam olmaktan çıkarak, gündelik hayatın imgeleriyle yüklü, çoğaltılabilir ve tüketilebilir bir yüzey hâline dönüştürmüştür. Reklam, afiş, televizyon ve seri üretim nesnelerinden beslenen bu yaklaşımda mekân, izleyicinin içine girdiği bir deneyim alanı olmaktan çok, bakılan ve tüketilen bir görsel düzlem olarak ele alınır. Bu bağlamda Pop Art, mekânın algısal ve bedensel deneyimini geri plana iterken, yüzeyde dolaşan imgelerin hızına ve tekrarına odaklanır. Pop Art sanatçıların çalışmalarında mekân, genellikle arka plan işlevi görür; derinlik yansımaları bilinçli olarak bastırılır ve yüzeyin kendisi vurgulanır. Bu yüzeyselleşme, mekânın estetik bir probleminden ziyade kültürel bir taşıyıcıya dönüşmesine yol açar. Böylece mekân, tüketim toplumunun görsel dilini yansıtan, anlamı imgelerin çoğaltılabilirliği ve dolaşımı üzerinden kurulan bir temsil alanı hâline gelir. Pop Art'ta mekânın bu şekilde yüzeyselleştirilmesi, postmodern sanatta mekânın bağlama, kültüre ve gündelik yaşama referans veren bir anlatı düzlemi olarak yeniden ele alınmasının önünü açmıştır (Fineberg, 2014, s. 230).

2.2.2.3. Kavramsal Sanat: Anlam Üreten Mekân

Marcel Duchamp'ın herhangi bir nesneyi ya da eylemi sanat olarak sunması, yaratıcı eylemin tanımını kökten dönüştürmüştür; sanatın geleneksel biçimde beceri ve estetik yetkinliğe dayanması gerektiği yönündeki inancı sarsmıştır. Bu doğrultuda Joseph Kosuth, sanatın özünün artık estetik biçimde değil, düşünsel içerikte aranması

gerektiğini savunur ve sanat üretiminin kuramsal bir sorgulama alanı olarak konumlanması gerektiğini ileri sürer.

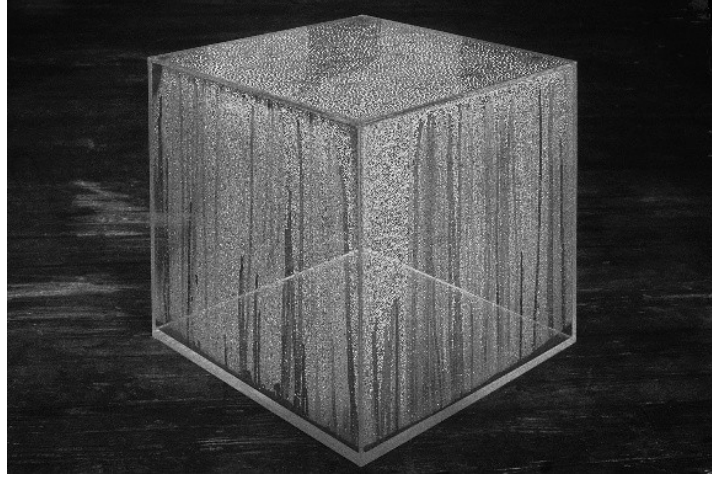
Kavramsal sanatın tanımlayıcı örneklerinden biri olan Joseph Kosuth'un “Bir ve Üç Sandalye” (Resim 32) adlı çalışması, bir sandalyeyi üç farklı düzlemde izleyiciye sunar: fiziksel bir nesne olarak sandalye, onun fotoğrafı ve sözlük tanımı. Enstalasyon; nesne, imge ve dilsel tanımın bir aradalığı üzerinden temsil sorununu tartışmaya açar. Sanatçı burada yeni bir nesne üretmekten ziyade, zaten var olan öğeleri belirli bir bağlam içinde yan yana getirerek anlamın nasıl kurulduğunu görünür kılar. Bu yönüyle yapıt, temsilin ontolojik statüsünü ve sanat nesnesinin kavramsal boyutunu sorgulayan bir yaklaşım ortaya koymaktadır (Karabıyık, 2016, s. 32).



Resim 32. Joseph Kosuth , “Bir ve Üç Sandalye”, 1965

Kaynak: (http-40)

Minimalizm’le biçimsel ortaklıklar taşıyan Kavramsal Sanat, zaman ve mekânı belgeleyen düşünsel projelerle içerik kazanır. Art & Language grubu, On Kawara, Hans Haacke gibi sanatçılar, sanatın nesne değil düşünceyle kurulan bir ilişki olduğunu vurgular (Antmen, 2019, s. 194-196).



Resim 33. Hans Haacke, “Yoğunlaşma Küpü”, 1963-1967

Kaynak: (http-41)

Hans Haacke’nin sanat pratiğinde mekân, deneyimlenen bir alan olmaktan ziyade ifşa edilen bir sistem olarak ele alınır (Resim 33). Sanatçı, bilgi, veri ve belgeye dayalı çalışmaları aracılığıyla mekânı kurumsal ve politik bir yapı olarak açığa çıkarır; müze, galeri ve sergi mekânlarının ideolojik işleyişlerini görünür kılar. Bu bağlamda mekân, izleyiciye duysal bir deneyim sunan nötr bir ortam değil, güç ilişkileri ve kurumsal yapılar tarafından şekillenen eleştirel ve analitik bir sorgulama alanı hâline gelir.

“Yoğunlaşma Küpü” adlı çalışması (Resim 33), Kavramsal Sanat içinde mekânın yalnızca fiziksel bir kap değil, süreçsel ve değişken bir sistem olarak kurgulanmasının örneklerinden biri olarak görülür. Bu eser şeffaf bir pleksiglas küpün içine yerleştirilen suyun, ortam sıcaklığına bağlı olarak buharlaşması ve yoğunlaşması sürecini görünür kılar. Küpün iç yüzeyinde oluşan su damlacıkları, yapının sabit değil, sürekli değişen bir yapı olduğunu gösterir. Dolayısıyla burada mekân, kapalı bir geometri değil, canlı bir mikro-ekosistem olarak karşımıza çıkar.

Sergi mekânının sıcaklık ve nem gibi fiziksel özellikleri, eserin işleyişine doğrudan dâhil olur; mekân, yapının dışında kalan bir bağlam değil, onun etkin bir bileşeni hâline gelir. Haacke’nin bu yaklaşımı, sanat nesnesinin biçimsel özelliklerinden ziyade işleyişine ve kavramsal çerçevesine odaklanarak estetik deneyimi düşünsel bir düzleme taşır. Mekân artık yalnızca içinde bulunulan bir yer değil, doğal süreçlerin ve düşünsel farkındalığın üretildiği dinamik bir alan olarak anlam kazanır.



Resim 34. Marcel Broodthaers, Yumurtalı Eflatun Sandalye, 1965.

Kaynak: (<http-42>)

Kavramsal sanat bağlamında değerlendirildiğinde Marcel Broodthaers, modern sanatın biçimi ve malzemeyi temel alan dar estetik anlayışına karşı eleştirel bir tutum geliştirir. Sanatçının “Lilac Chair with Eggs” (Resim 34) adlı çalışmasında bir yemek odası sandalyesini yumurta kabuklarıyla kaplayıp boyaması, gündelik bir nesneyi alışılmış işlevinden kopararak beklenmedik bir imgeye dönüştürür. Broodthaers’ın pratiğinde önemli olan nesne üretmekten çok, nesnenin anlamını ve bulunduğu bağlamı sorgulamaktır. Bu yönüyle sanatçı, müze kavramını ve sanatın sunuluş biçimlerini tartışmaya açarak kavramsal bir yaklaşım ortaya koymaktadır (Karabıyık, 2016, s. 38).

Norbert Lynton’a göre kavramsal sanat, müzelerde sergilenen eserlere yönelik aşırı övgünün, yalnızca birkaç saniyelik izleme deneyimiyle mümkün olamayacağını vurgular. Bu bağlamda sanatçının ününün, eserden duyulan hazzın önüne geçtiğini belirtir. Kavramsal sanat, bu durumu aşmak için sahip olunabilir ve sergilenebilir nesneyi devreden çıkararak sanatın yalnızca nesneye indirgenmesini reddeder. Böylece sanat, mekânla sınırlı bir nesne olmaktan çok, düşünsel bir sürecin ifadesi olarak konumlanır (Lynton, 1989; aktaran Koca, 2017, s. 97).

2.2.2.4. Feminist Sanat: Beden ve İdeoloji Olarak Mekân

Postmodern süreçte feminist sanat, mekânı nötr ve evrensel bir zemin olarak kodlayan modernist algıyı yapıbozuma uğrattır; mekânsal üretimin toplumsal cinsiyet, iktidar mekanizmaları ve beden politikalarıyla olan karmaşık bağı sorunsallaştırır. Bu perspektifte mekân, salt estetik bir sunum alanı değil; tarihsel süreçte belirli bedenleri çevreleyen, sınırları ideolojik normlarla çizilmiş politik bir kurgu olarak okunur. Feminist sanatçılar, özellikle mahrem kabul edilen ev içi alanlara ve kamusal düzleme müdahale ederek; bu mekânların kadın bedeniyle kurduğu hiyerarşik ilişkileri ve görünmez kılınan emek pratiklerini ifşa eden stratejiler geliştirmişlerdir. Bu bağlamda beden, mekân içinde edilgen bir "nesne" olmaktan çıkar; onu deneyimleyen, dönüştüren ve ideolojik kodlarını sarsan etkin bir özneye evrilir. Performans, yerleştirme ve kavramsal pratikler aracılığıyla feminist sanat, mekânın kimler için erişilebilir veya dışlayıcı olduğunu sorgulayarak mekânsal deneyimin cinsiyetlendirilmiş doğasını görünür kılar. Dolayısıyla mekân, fiziksel bir arka plan olmanın ötesinde; toplumsal ilişkilerin, iktidar biçimlerinin ve bedensel deneyimlerin kesiştiği politik bir mücadele alanı olarak yeniden tanımlanır (Antmen, 2019, s. 239-244).



Resim 35. Berthe Morisot, Lady at her Toilette, 60,3 cm x 80,4 cm, T.Ü.Y.B., 1875 – 1880

Kaynak: (http-43)

Postmodern süreçte feminist sanat ve mekân tartışmalarını ele alırken, modern dönemin sanatçıları da tarihsel bir bağlam sunar. Örneğin Berthe Morisot, ev içi, bahçe

ve balkon gibi özel alanlarda kadın deneyimini merkeze alan resimleriyle modernist mekânın nötr ve evrensel kabul edilen algısını erken biçimde sorgular (Resim 35). Dominique Bona'ya göre (Bengü, 2020, s.124) Morisot, resim yapma eylemini mutluluk için değil, içten gelen derin bir arzu ve mücadele duygusuyla gerçekleştirmiştir; profesyonel bir kadın sanatçı olarak kendini kabul ettirme konusundaki kararlılığı, onu 19. yüzyıldaki kadın mücadelesinin bir parçası hâline getirmiştir. Bu bağlamda Morisot'un eserleri, postmodern feminist mekân tartışmaları çerçevesinde, kadın bedeninin ve emeğinin mekânsal sınırlarını görünür kılan tarihsel bir öncül olarak değerlendirilmektedir. Morisot, resim yapma eylemini mutluluk için değil, içten gelen derin bir arzu ve mücadele duygusuyla gerçekleştirmiştir; profesyonel bir kadın sanatçı olarak kendini kabul ettirme konusundaki kararlılığı, onu 19. yüzyıldaki kadın mücadelesinin bir parçası hâline getirmiştir. Bu bağlamda Morisot'un eserleri, postmodern feminist mekân tartışmaları çerçevesinde, kadın bedeninin ve emeğinin mekânsal sınırlarını görünür kılan tarihsel bir öncül olarak değerlendirilmektedir (Bengü, 2020, s.123-124).

Birincil Dalga Feminist Sanatta (1900-1960) kadın sanatçılar erkek egemen sanat tarihine karşı görünürlük arayışındadırlar. Mekân dahil olunmak istenen bir mekân olarak karşımıza çıkar. İkinci dalga feminist sanatta (1960-1980) kişisel olan politiktir söylemiyle mekân kökten değişir. Mesele mekâna girmek değil mekânın kendisini sorgulamaktır.



Resim 36. Nuturant Kitchen (detail), (Susan Frazier, Vicki Hodgetts,1972

Kaynak: ([http-44](http://44))

Birinci dalga feminist sanatçılar, sanat mekânlarında yalnızca birer nesne olarak değil, özne olarak da var olma mücadelesi verirken; ikinci dalga feministler mekânı yalnızca fiziksel bir alan olarak değil, aynı zamanda ideolojik bir yapı olarak ele almışlardır.

1970'lerde Amerika'da sanat dünyasının erkek egemen yapısına karşı, sokak eylemleri, performanslar, enstalasyonlar ve video çalışmalarıyla kadın sanatçılar, kendi seslerini duyurmaya başlamışlardır. Bu dönem literatürde "ikinci dalga feminizm" olarak anılmaktadır. Kadınların bir araya gelerek sorunlarını tartıştıkları bilinç yükseltme toplantıları da dikkat çekmektedir. Bu bağlamda Judy Chicago ve Miriam Schapiro'nun 1972'de Los Angeles'ta gerçekleştirdiği Womanhouse projesi, feminist varlığın mekân üzerinden görünür kılındığı öncü bir enstalasyon olarak değerlendirilmektedir (Resim 36). Projedeki çalışmalar, cinsiyet rolleri, aile yapısı, ev içi emek ve kimlik gibi temalara farklı bakış açıları sunmuş; sosyal farkındalığı enstalasyon estetiğiyle birleştirerek izleyicilere düşünsel bir tartışma alanı açmıştır. Womanhouse, ev mekânını sıradan bir yaşam alanı olmaktan çıkararak toplumsal cinsiyet rollerinin sorgulandığı bir sahneye dönüştürmüştür. Kadınların ev içi deneyimlerini görünür kılan bu kurulumlar, mekânı hem eleştirel bir söylemin taşıyıcısı hem de feminist bir ifade alanı hâline getirmiştir. Böylece ev, pasif bir barınma yeri olmaktan özgürleşerek toplumsal eşitsizliklerin tartışıldığı ve dönüştürüldüğü politik bir mekâna dönüşmüştür (Aydın, 2024, s. 16-34).

Judy Chicago ve Miriam Schapiro öncülüğünde 1972 yılında Los Angeles'ta hayata geçirilen *Womanhouse* projesi, feminist sanat tarihinde mekânın ideolojik, toplumsal ve bedensel katmanlarını ifşa eden bir kırılma noktasıdır. Terk edilmiş bir malikanenin kolektif bir çabayla dönüştürülmesi fikrine dayanan bu girişim, evi "nötr bir barınma alanı" statüsünden çıkararak; kadın kimliği, gündelik yaşam pratikleri ve toplumsal cinsiyet rolleriyle şekillenen çatışmalı bir deneyim sahasına evriltmiştir. Proje, ev içi mekânı salt mimari bir kabuk olarak değil; tarihsel süreçte kadın bedeniyle özdeşleştirilen, denetlenen ve patriyarkal kodlarla örülen ideolojik bir yapı olarak okur. Mutfak, banyo ve yatak odası gibi mahrem alanlar; yerleştirme, performans ve nesne düzenlemeleriyle yeniden kurgulanarak kadınların hapsedildiği toplumsal rolleri, bastırılmış arzuları ve görünmez kılınan ev içi emeği görünür kılan birer sahneye dönüşmüştür. Burada mekân, pasif bir sergileme yüzeyi olmaktan çıkıp, eleştirinin ve anlatının bizzat kendisi halini alır. İzleyici, bu odalar arasında dolaşırken

evin "güvenli ve doğal bir sığınak" olduğu yönündeki yerleşik miti sorgulamakla yüz yüze kalır. *Womanhouse*, mekânın sadece fiziksel değil, politik bir malzeme olarak nasıl işlenebileceğini gösterirken; yerleştirme sanatının postmodern pratiklerdeki gelişimine de tarihsel bir zemin hazırlamıştır (Aydın, 2024, s. 17-21).

Üçüncü dalga feminist kuram ise, mekânı sabit ve sınırları belirlenmiş bir yer olarak değil; kimliğin üretildiği, dolaşıma girdiği ve performatif olarak inşa edildiği çoğul ve akışkan bir alan olarak tanımlar.



Resim 37. Cindy Sherman, “İsimsiz Film Kareleri -48” Fotoğraf, 1979

Kaynak: (http-45)

Cindy Sherman’ın üretimleri, başlangıçta ikinci dalga feminizmin temsil eleştirisiyle örtüşmekle birlikte, kimliğin sabit bir öz değil kültürel olarak inşa edilen ve performatif biçimde üretilen bir yapı olduğunu görünür kılması bakımından üçüncü dalga feminist kuramla da güçlü bir ilişki kurar.

Özellikle “İsimsiz Film Kareleri” serisinde (Resim 37) sanatçı, kadın imgesini medya, sinema ve popüler kültür aracılığıyla yeniden sahnelerken, beden ve kimliğin doğal değil, temsile dayalı olarak kurulduğunu ortaya koyar. Bu bağlamda Sherman’ın fotoğrafları, mekânı da nötr bir arka plan olmaktan çıkarır; iç mekânlar, kent köşeleri

ya da belirsiz sahne düzenlemeleri, kadın kimliğinin performatif olarak üretildiği birer sahneye dönüşür. Böylece mekân, öznenin kimliğini yansıtan edilgen bir zemin değil, kimliğin inşa edildiği ve müzakere edildiği etkin bir alan hâline gelir. Bu yönüyle Sherman'ın çalışmaları, üçüncü dalga feminizmin çoğul kimlik, temsil politikası ve performativite kavramlarıyla kesişerek, beden-mekân ilişkisini eleştirel bir düzlemde yeniden düşünmeye imkân tanır.

Feminist sanatın mekânı ideolojik ve bedensel ilişkiler ağı üzerinden okuyan bu tavrı, mekânın temsil edilen bir "resimsel boşluk" olmaktan çıkıp, müdahale edilen ve bizzat deneyimlenen bir yapı olarak kavranmasını sağlamıştır. Sanatçılar, mekânı eleştirel bir enstrümana dönüştürerek izleyicinin bedenini ve konumunu üretimin merkezine yerleştirmiştir. Bu düşünsel altyapı, yerleştirme sanatında mekânın "yapıtın arka planı" olmaktan çıkıp "yapıtın kendisi"ne dönüşmesinin önünü açan temel dinamiklerden biridir. Nitekim yerleştirme sanatı, feminist pratiğin açtığı bu yoldan ilerleyerek; mekânı izleyicinin fiziksel varlığıyla tamamlanan, çok duyulu ve zamansal bir deneyim alanı olarak yeniden tanımlar. Böylece mekân, hem eleştirel bir söylem alanı hem de izleyiciyle birlikte nefes alan canlı bir organizmaya dönüşür (Antmen, 2024, s. 242).

2.2.2.5. Yerleştirme: Deneyim Olarak Mekân

Yerleştirme sanatı, mekânı sanat yapısının bulunduğu nötr bir zemin olmaktan çıkararak, yapıtın ayrılmaz ve kurucu bir bileşeni hâline getiren bir yaklaşımı temsil eder. Bu sanatsal pratikte mekân, önceden var olan bir alanın içine yerleştirilen nesnelerle sınırlı değildir; aksine mekânın fiziksel özellikleri, mimarisi, ölçeği ve izleyiciyle kurduğu ilişki, yapıtın anlamını doğrudan belirler. Yerleştirme sanatında mekân, temsil edilen bir unsur değil, bizzat deneyimlenen ve dönüştürülen bir yapı olarak ele alınır. Bu bağlamda izleyici, yapıtın karşısında duran pasif bir gözlemci olmaktan çıkarak, mekânın içinde hareket eden, bedeniyle algılayan ve yapıtın anlamını deneyim yoluyla kuran etkin bir özneye dönüşür. Yerleştirme sanatında mekân kurgusu, zaman, beden ve duyularla kurulan çok katmanlı bir ilişki üzerinden şekillenir. Yapıt, çoğu zaman yalnızca görsel değil; işitsel, dokunsal ve mekânsal deneyimleri de kapsayarak izleyicinin algısını bütüncül biçimde etkiler. Bu yaklaşım, mekânın sabit ve evrensel bir yapı olmadığı; bağlama, deneyime ve karşılaşmaya göre

sürekli yeniden üretildiği fikrini güçlendirir. Böylece yerleştirme sanatı, modern sanatın temsile dayalı mekân anlayışını aşarak, postmodern sanatta mekânı toplumsal, bedensel ve deneyimsel boyutlarıyla ele alan en güçlü pratiklerden biri olarak ortaya çıkar (Farthing, 2020, s. 504,505).

“Yerleştirmenin bir sanat anlatım ve ifade biçimi olarak günümüzdeki anlamıyla ortaya çıkması, salt kendi varlığıyla ve mekânla dönüşüm içinde olan bir anlayışı da beraberinde getirmiştir. Bu sayede, sıradan bir hazır-yapım veya doğal/yapay herhangi bir nesne, sanatçı tarafından belirlenen sınırlı bağlamlar eşliğinde ve yapıbozumuyla, yeni kavram ve anlamlar dizgesini de oluşturur. Hazır-yapım veya nesne, bir sanat yapıtı değerine ulaşmış; göstergesel, biçimsel ve kavramsal yerleştirme çalışmalarında bir anlatım aracı ve malzeme olmuştur. Bu durum sanatın kendi varlığını, işlevini, anlamını ve sanatçının ise kendi kimliğini sorgulayarak gerçekleşmiştir” (Taştan, 2018, s. 11).



Resim 38. Rachel Whiteread, Untitled (House), Alçı Ve Çelik Çerçeve - Artık Yıkılmış Durumda,1998.

Kaynak: (http-46)

Rachel Whiteread’ın İsimsiz (Ev) adlı çalışması (Resim 38), sanatçının en iddialı yerleştirmelerinden biri olarak kabul edilmektedir. Whiteread, daha önce Hayalet (1990) eserinde kullandığı ters döküm tekniğini bu kez Londra’nın Doğu Yakası’ndaki üç katlı bir evin iç mekânına uygulamış; bodrumdan birinci kata kadar

tüm merdivenleri ve cumbalı pencereleri beton kalıpla görünür kılmıştır. Eser, yoğun ilgi görmesine rağmen basında tartışmalara yol açmış ve belediye tarafından yıkılmıştır. Buna karşın sanatçıya Turner Ödülü'nü kazandırmış ve uluslararası alanda büyük beğeni toplamıştır. Sanat tarihçisi Ann Gallagher, yapıtı geçici de olsa kamusal alanda bir dönüm noktası olarak değerlendirir; gündelik mimari formların kişisel ve evrensel deneyimlerle birleştiğini vurgular. İsimsiz (Ev), izleyiciyi mimariyle rahatsız edici bir ilişkiye sürükler; binayı ters yüz ederek hem içeride hem dışarıda olma hissini aynı anda uyandırır. Evsel detaylara sahip olmasına rağmen beton görünümüyle “yuva” kavramına meydan okur ve 1990'ların başında Londra'nın yoksul bölgelerinde yürütülen yeniden geliştirme politikalarına eleştirel bir gönderme yapar (Fartling, 2120, s. 518,519; [http-](http://) 46).

Rachel Whiteread'ın sanat pratiğinde temel mesele, mekânı doldurmak değil, onu tersyüz ederek görünür kılmaktır. Sanatçı, boşluk, iç hacim ve negatif alan gibi genellikle göz ardı edilen unsurları somutlaştırarak mekânın görünmeyen boyutlarını heykelsi bir form hâline getirir. Bu yaklaşımda mekân, temsil edilen bir arka plan ya da kapsayıcı bir alan olmaktan çıkar; doğrudan heykelleştirilen bir hacim olarak ele alınır. Böylece Whiteread, mekânın kendisini bir nesne gibi görünür kılarak, izleyicinin algısını iç-dış, dolu-boş ve varlık-yokluk ikilikleri üzerinden yeniden düşünmeye davet eder.

Yerleştirme sanatında mekânın deneyimsel, bedensel ve yaşantısal olarak yeniden kurulmasını en kapsamlı biçimde ortaya koyan sanatçı Do Ho Suh'tur. Mekân, beden ve hafıza iç içe geçer. Mekân yaşanmış bir deneyimin fiziksel izi hâline gelir.



Resim 39. Do Ho Suh's Perfect Home, 2003

Kaynak: (http-47)



Resim 40. Do Ho Suh, Installation view of Do Ho Suh at the Museum of Contemporary Art San Diego, downtown location, 2016

Kaynak: (http-48)

Do Ho Suh'un üretimlerinde (Resim 39-40) kumaş kullanımı, hem pratik hem de sembolik bağlamlarıyla öne çıkar. Sanatçı, geride bıraktığı mekânların varlığını sürdürmek için yanında taşıyabileceği bir "bavul ev" fikrinden yola çıkar; hafif,

taşınabilir ve yarı saydam kumaş bu düşünceyi mümkün kılar. Bu malzeme, yapının geçiciliğine işaret ederken aynı zamanda hafızanın bir temsiline dönüşür. Kore dilinde yer alan “jitda” fiilinin hem “elbise dikmek” hem de “ev yapmak” anlamına gelmesi, Suh’un kişisel alan ve mahremiyet kavramlarını semantik düzeyde birbirine bağlar. Kumaşın Kore’de ucuz ve erişilebilir bir malzeme olması, ayrıca geleneksel mimaride kullanılan pirinç kâğıdını çağrıştırması, sanatçının kültürel referanslarını güçlendirir. Suh’un bu üretimleri, izleyiciyi sanatçının kişisel mekânına davet ederek mahrem bir paylaşım alanı oluştururlar. Eserler yalnızca fiziksel mekânı değil, zihinsel ve duygusal katmanları da görünür kılar. Bu yaklaşım, sanatçının New York’a taşındığında çocukluk evine duyduğu özlemle başlamış; sessizliğini yitirdiği yeni yaşamında kayıp ve melankoliyle örülü bir yeniden kurma arzusuna dönüşmüştür. Böylece Suh’un eserleri hem mekânın yeniden canlandırılmasına duyulan hayranlığı hem de kaybın hüznünü aynı anda taşır (Newman, 2018, s. 82).

Do Ho Suh, kendi yaşam alanlarını kumaşla yeniden inşa ederek, göç, aidiyet ve hafıza temaları üzerinden yaşanan mekân kavramını sorgular. Sanatçının bu yaklaşımı, Henri Lefebvre’nin (2023, s. 69), “yaşanan mekân” ya da “temsil mekânları” kuramıyla örtüşür; bireyin mekânla kurduğu duygusal ve simgesel ilişkiyi görünür kılar. Bu bağlamda Suh’un işleri, postmodern sanatın mekânı deneyimsel ve öznel bir düzlemde ele alan örnekleri arasında yer alır. Özellikle “Apartment A, Unit 2, Corridor, and Staircase” adlı eseri, bireysel hafızanın izlerini taşıyan bir mekân kurgusu olarak, yaşanan mekânın somut bir temsiline dönüşür.



Resim 41. Doris Salcedo, “İstanbul Projesi I”, Fotoğraf, 2003

Kaynak: (<http-49>)

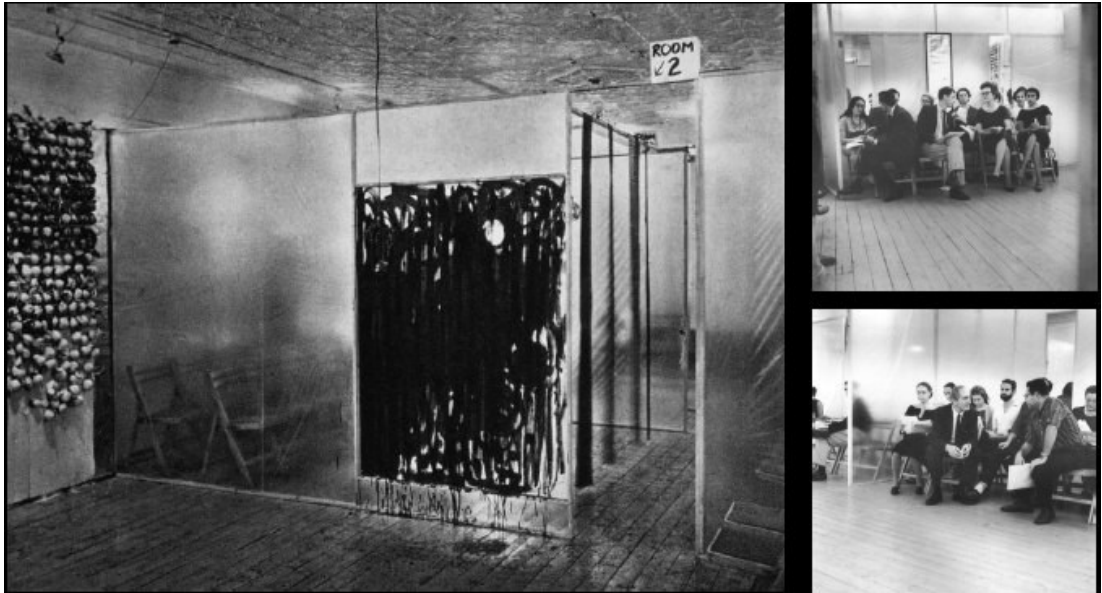
Doris Salcedo’nun 2003 tarihli 8. İstanbul Bienali kapsamında gerçekleştirdiği “İstanbul Projesi I” (Resim 41), iki bina arasındaki dar boşluğa yığılmış yüzlerce kullanılmış tahta iskemleden oluşan müdahalesiyle, mekânı tarihsel ve politik bir hafıza alanına dönüştürür. Günlük yaşama ait sıradan nesnelerin üst üste istiflenmesi, yalnızca biçimsel bir yoğunluk yaratmakla kalmaz; aynı zamanda görünmez kılınan, “kaybolan” bedenlerin yokluğunu mekânsal bir boşluk üzerinden imler. Bu yönüyle Salcedo’nun yerleştirmesi, mekânı sessiz fakat güçlü bir tanıklık alanı olarak kurgular (<http-50>)

Rachel Whiteread, Do Ho Suh ve Doris Salcedo’nun yerleştirme çalışmaları, mekânı deneyimsel bir alan olarak dönüştürür. Whiteread, boşluğu somutlaştırarak yokluğu görünür kılar ve izleyiciyi mekânın çevresinde dolaşmaya yönlendirir; böylece mekân algısal olarak değişir. Do Ho Suh, şeffaf ve taşınabilir yapılarıyla izleyicinin mekânı bedeniyle kat etmesini sağlar; mekân fiziksel olarak yeniden deneyimlenir. Salcedo ise mekânı toplumsal hafızanın ve travmanın taşıyıcısı hâline

getirir; izleyici sessiz bir tanıklıkla mekânda duygusal olarak konumlanır. Bu üç yaklaşım, yerleştirmenin mekânı yalnızca bir boşluk olmaktan çıkarıp, izleyiciyle etkileşimli ve çok boyutlu bir deneyim alanına dönüştürdüğünü gösterir.

2.2.2.6. Performans: Eylem, Süreç ve Deneyim Olarak Mekân

Performans sanatı, mekânı sınırları önceden belirlenmiş statik bir sergileme zemini olmaktan çıkarır; onu beden, zaman ve hareketin kesişiminde anlık olarak üretilen dinamik bir deneyim sahasına dönüştürür. Bu pratik içerisinde mekân, sanatçının bedensel mevcudiyetiyle nitelik kazanarak performans süresince yaşayan, geçici ve süreçsel bir yapıya bürünür. İzleyici ise bu yapının edilgen bir tüketicisi değil, eylemin gerçekleşme koşullarına doğrudan etki eden kurucu bir özne konumundadır. Temsili bir sahne düzeninin yerini, postmodern bir yaklaşımla "karşılaşma alanı"na bıraktığı bu düzlemde, mekânın kurgusu üç temel dinamik üzerine oturur: Eylem (beden ve müdahale), Süreç (zamansallık) ve Deneyim (algısal karşılaşma). Bu sacayağı, performans sanatının mekânla kurduğu organik ve dönüştürücü ilişkiyi tanımlayan temel çerçeveyi oluşturmaktadır.



Resim 42. Allan Kaprow, “18 Happenings in 6 Parts”, 1959

Kaynak: (http-50)

"Happening" kavramının kurucusu Allan Kaprow, performans sanatının tarihsel gelişiminde, mekânın ontolojik statüsünü değiştiren en radikal müdahalelerden birini gerçekleştirmiştir. Kaprow, sanatsal üretimi galeri mekânının steril ve yalıtılmış atmosferinden çıkararak, depolar, sokaklar veya gündelik yaşam alanlarına taşımış; böylece sanat ve hayat arasındaki keskin sınırları belirsizleştirerek yeniden tanımlamıştır. Onun pratiğinde mekân, nihai bir nesnenin sergilendiği fon olmaktan çıkarak, eylemin bizzat içinde gerçekleştiği ve yaşamla iç içe geçen organik bir çevreye dönüşür. Bu yaklaşımın en somut dışı vurumu, sanatçının 1959 tarihli 18 Happenings in 6 Parts (Resim 42) adlı çalışmasında görülür. Kaprow bu eserde mekânı, izleyicinin pasif konumunu terk etmeye zorlandığı, kompartımanlara ayrılmış ve zamansal olarak kurgulanmış bir deneyim sahası olarak tasarlamıştır. İzleyicinin hareketi ve katılımı, yapıtın tamamlayıcı bir unsuru olmanın ötesinde, mekânın o andaki varoluş koşulunu belirleyen kurucu bir dinamiktir. Dolayısıyla Kaprow'da mekân, fiziksel bir sabitlikten ziyade; eylem, hareket ve karşılaşmalar ağında sürekli yeniden üretilen, süreç odaklı bir olgudur. Bu dönüşüm, performans sanatında mekânın temsili bir düzlemden, deneyimsel bir eylem alanına evrilişinin miladı olarak okunabilir (Antmen, 2019, s. 219-221).



Resim 43. Richard Long, “A Line Made by Walking”, 1967.

Kaynak: (http-51)

Richard Long'un çalışmaları, mekânı geleneksel olarak gözlemlediğimiz bir sahne veya temsil nesnesi olmaktan çıkarıp, bedenle deneyimlenen, hareket ve zamanla sürekli yeniden kurulan ilişkisel bir alan hâline getirir. "A Line Made by Walking" alışmasında (Resim 43), İngiliz kırsalında çimenler üzerinde defalarca yürüyerek oluşturduğu çizgi, mekânı durağan bir fon olmaktan çıkarıp, yürüyüş sırasında bedensel ve zihinsel deneyimle kurulan geçici bir süreç alanına dönüştürür. Bu yaklaşım, mekânın sadece gözlemlenen bir yüzey değil, bedenin iz bıraktığı, zamanın etkisiyle değişen ve sürekli yeniden tanımlanan dinamik bir yapı olduğunu gösterir. Long'un yaklaşımı, mekânı kalıcı bir nesne olarak işaretlemek yerine, bedensel deneyimle anlam kazanan dinamik bir alan olarak sunar. İzler, fotoğraflar ve belgeler, yalnızca eylemin kaydı değil, aynı zamanda mekânla kurulan ilişkisel yapının sürekliliğini ve geçiciliğini yansıtan uzantılar olarak önem kazanır. Böylece Long, mekânı, temsilden deneyime, durağanlıktan etkileşime kaydırarak ağdaş sanat ve estetik düşüncede yeni bir bakış açısı oluşturur (Sabancılar Iştın, 2025, s. 25-26).



Resim 44. Marina Abramović. "The Artist Is Present". 2009

Kaynak: (<http-52>)

Marina Abramović'in performans pratiğinde mekân, bedenın sınıandığı ve izleyiciyle kurulan doğrudan karşılaşma üzerinden anlam kazanan bir deneyim alanı olarak ele alınır. "Rhythm 0" ve "The Artist Is Present" (Resim 44) gibi çalışmalarda mekân, önceden belirlenmiş bir sahne ya da sergi alanı olmaktan çıkar ve izleyicinin katılımıyla birlikte kurulan süreçsel bir yapıya dönüşür. Bu performanslarda izleyici, yalnızca tanıklık eden bir konumda değil, performansın oluşumuna doğrudan etki eden aktif bir bileşen olarak yer alır. Abramović, mekânı mimari ya da biçimsel özellikleri üzerinden değil; bedensel dayanıklılık, süreklilik ve karşılaşma deneyimi üzerinden tanımlar. Sanatçının bedeni, performans süresince mekânın merkezinde konumlanır ve izleyiciyle kurulan ilişki, mekânın sınırlarını belirleyen temel unsur hâline gelir. Bu bağlamda mekân, sabit bir fiziksel yapıdan çok, performans süresince var olan, eylem ve karşılaşmalarla şekillenen süreçsel bir alan olarak ortaya çıkar. Abramović'in yaklaşımı, performans sanatında mekânın temsilden uzaklaşarak bedensel ve deneyimsel bir gerçekliğe dönüştüğünü açık biçimde göstermektedir (http-53).

Kaprow, Long ve Abramović'in çalışmaları, mekânı statik bir sahne olmaktan çıkararak deneyimlenen, süreç odaklı bir alan hâline getirir. Kaprow'da mekân, günlük yaşam alanlarına taşınarak sanat ve hayat arasındaki sınırları belirsizleştirir; Long'ta manzara, bedenın hareketi ve zamanla kurduğu ilişkilerle sürekli yeniden üretilir; Abramović'in performanslarında ise mekân, beden ve izleyici etkileşimiyle anlam kazanır. Bu bağlamda, mekân her üç pratiğe göre, sanat ve deneyim arasındaki etkileşimle şekillenen, sürekli değişen ve yeniden yorumlanan bir ortam olarak ortaya çıkmaktadır. İzleyiciyi düşünmeye, hissetmeye ve konum almaya zorlayan etkin bir anlam alanı olarak yeniden tanımlanmaktadır.

2.2.2.7. Dijital Sanat: Sınırları Çözölmüş Mekân

Dijital ve sanal mekân kurguları, çağdaş sanatta mekân kavrayışını fiziksel sınırların ötesine taşır. Bu tür üretimlerde mekân, mimari bir çerçeve ya da bedensel olarak içinde bulunulan bir alan olmaktan ziyade, etkileşim, arayüz ve ağ yapıları üzerinden kurulan bir deneyim olarak ele alınır. İzleyicinin mekânla kurduğu ilişki, doğrudan bedensel varlıktan çok, dijital arayüzler ve kullanıcı etkileşimi üzerinden şekillenir. Bu durum, mekânın sabit bir yapı olarak değil, sürekli değişen ve güncellenen bir süreç olarak düşünölmesini beraberinde getirir.

Dijital teknolojilerle üretilen sanal ortamlar, mekânı temsil edilen bir düzlem olmaktan çıkararak, gerçek zamanlı deneyimlenen ve izleyicinin müdahalesine açık bir yapıya dönüştürür. Bu bağlamda izleyici, mekânın edilgen bir kullanıcısı konumunda değil; deneyimin oluşumuna doğrudan dâhil olan bir unsur olarak öne çıkar. Dijital ve sanal mekân pratikleri, postmodern sanatta mekânın çoğul, süreçsel ve deneyime dayalı yapısını, yeni teknolojik olanaklar üzerinden yeniden tartışmaya açar.



Resim 45. Peter Kogler, “Untitled”, 2000. Bilgisayar animasyonu ve projeksiyon, Kunsthau Bregenz. Ses kompozisyonu: Franz Pomassl. Fotoğraf: Markus Tretter

Kaynak: ([http-54](http://54))

Peter Kogler, (Resim 45) eserlerinde dijital çağın gerçeklik algısı üzerindeki etkileri işlerken, aynı zamanda çağın getirdiği olanakların toplumsal yansımalarını da sorgular. Çalışmaları, yalnızca sergi mekânını değil, sanat nesnesinin kendisini yeniden konumlandırır; mekân, eserle bütünleşerek izleyiciye yeni bir deneyim sunar. Kogler, dijital teknolojinin sunduğu araçlarla mekânları biçimsel olarak dönüştürür ve izleyicinin katılımıyla oluşan bu sanal alanlar, gerçeklik ve algı arasındaki sınırları yeniden tanımlar. Galeri yüzeylerinden binalara ve açık alanlara kadar uzanan bu uygulamalar, teknolojik müdahalelerle mekânın algılanışını değiştirir ve izleyiciye mekânı deneyimlemenin farklı boyutlarını sunar (Saglam, 2020, s. 64).



Resim 46. Rafael Lozano-Hemmer , “Zoom Pavilion”, Art Basel Unlimited - Art Basel 47, Gallerists collaboration (bitforms Gallery, Carroll / Fletcher Gallery, Galería Max Estrella and Wilde Gallery), Basel, Switzerland, 2016

Kaynak: ([http-55](http://55))

Güncel sanat pratiklerinde dijital ve sanal mekân kurguları, fiziksel sınırları aşarak bedensel, teknolojik ve toplumsal düzlemlerin iç içe geçtiği hibrit bir karakter sergilemektedir. Bu dönüşümün en somut yansımaları, Rafael Lozano-Hemmer’in izleyici katılımını odağa alan yerleştirmelerinde karşılık bulur. Sanatçı, teknolojiyi dış dünyadan kopuk, kapalı bir illüzyon evreni yaratmak için değil; mevcut fiziksel alanı ve bu alandaki bedensel varlığı dönüştüren bir araç olarak kullanır. Nitekim Pulse Room ve Body Movies gibi çalışmalarında da görüldüğü üzere mekân, ancak izleyici müdahalesiyle tamamlanan süreçsel bir deneyim alanı olarak kurgulanır.

Lozano-Hemmer’in Krzysztof Wodiczko ile ortak çalışması olan Zoom Pavilion (Resim 46), mekânın yalnızca dijital bir simülasyondan ibaret olmadığını, aksine teknolojik bileşenlerin toplumsal ilişkileri nasıl yeniden yapılandırıldığını ortaya koyan kritik bir örnektir. Yerleştirme; otonom yüz tanıma sistemleri ve robotik kameralar aracılığıyla katılımcıları kesintisiz bir gözetim altına alarak, elde edilen verileri duvarlara devasa ölçeklerde yansıtır. Burada mekân, salt bir görüntüleme yüzeyi olmanın ötesine geçerek; bireylerin birbirlerine olan mesafeleri, konumları ve etkileşimleri doğrultusunda anlık şekillenen dinamik bir mimariye bürünür. Zoom Pavilion (Resim 46) özelinde mekân, izleyicinin bedensel hareketiyle eş zamanlı

olarak yeniden üretilirken, bireyi "gözetleyen" ile "gözetlenen" arasındaki hiyerarşinin belirsizleştiği bir gerilim hattına dahil eder. Bu durum, mekânın önceden tanımlanmış statik bir yapıdan, kolektif katılım ve teknolojik müdahale ile anlık inşa edilen etkileşimsel bir yapıya evrildiğini kanıtlar (<http-55>).

Sonuç olarak Lozano-Hemmer'in yaklaşımı, postmodern sanatta mekânın bir temsil nesnesi olmaktan çıkarak; bedensel deneyim, teknolojik veri ve toplumsal etkileşimin kesişiminde kurulan canlı bir organizmaya dönüştüğünü görünür kılar.



Resim 47. Rafael Lozano-Hemmer, Dune Ringers, Abu Dabi Kültür ve Turizm Departmanı, Abu Dabi, Birleşik Arap Emirlikleri, 2023

Kaynak: (<http-56>)

Rafael Lozano-Hemmer, mekânı gerçekten “kurar” (temsil etmez). Lozano-Hemmer’de mekân, önceden var olan bir alan değildir. İzleyici katılmadıkça oluşmaz. Beden, veri ve teknolojiyle anlık olarak üretilir. Mekân temsil, deneyim, karşılaşma ve etkileşim olarak karşımıza çıkar. Fiziksel ve dijital mekânı birlikte ele alır. Dijital olan fiziksel mekânı dönüştürür. Bu yaklaşım, sanatçının kumul vadisi formunda kurguladığı yerleştirme çalışmasında somutlaşır (Resim 47). Söz konusu mekân, bölgeye yerleştirilen mikrofonlar aracılığıyla algılanan seslere ve çevresel gürültülere tepki veren eşik çizgileriyle etkileşimli olarak aydınlatılmaktadır. Vadide gerçekleşen konuşmalar ve sesler, belirli aralıklarla mekâna geri dönerek ilerleyen ışık ve ses dalgaları hâlinde yankılanır. Böylece mekân, izleyicinin varlığı ve eylemleriyle sürekli yeniden üretilen, duyuşal veriler üzerinden işleyen bir sisteme dönüşür. Bu tür bir

kurgu, dijital ve sanal mekân pratiklerinde izleyicinin pasif bir konumdan çıkarak, mekânsal deneyimin oluşumuna doğrudan dâhil olduğu bir ilişki biçimini görünür kılar (http-56).



Resim 48. Laura Anderson , “Chalkroom - Dans Odası”, 2018

Kaynak: (http-57)

Dijital sanatta mekânın dönüşümü, Laura Anderson’un “Chalkroom” örneğinde açık biçimde gözlemlenmektedir. Eserde mekân, fiziksel sınırları olan sabit bir yapı olmaktan çıkarak izleyicinin içinde dolaştığı, yön değiştirdiği ve bedensel olarak deneyimlediği bir sanal evrene dönüşmektedir. Sekiz odadan oluşan bu kurgusal yapı, çizimsel yüzeyler ve yazı katmanlarıyla çevrelenmiş bütüncül bir algı alanı üretmekte; izleyici yalnızca görsel olarak değil, işitsel yönlendirmeler aracılığıyla da mekâna dâhil edilmektedir. “Dans Odası” nda (Resim 48) mekân, hareket eden figürler ve işitsel anlatım aracılığıyla dinamik bir deneyim alanına dönüşmektedir. Dans Odası’nda omuz omuza ilerleyen figürlerin devinimi ve sanatçının sakin, yönlendirici ses tonu, izleyiciyi yalnızca görsel olarak değil algısal ve duygusal düzeyde de mekânın içine çekmektedir. Bu bağlamda “Chalkroom”, dijital sanatta mekânın temsil edilen bir yüzey olmaktan çıkarak deneyimlenen, algısal süreklilik üreten ve izleyicinin varlık hissini dönüştüren etkin bir yapıya evrildiğini göstermektedir (Akan ve Kaplanoğlu, 2024, s. 636-640).

Dijital sanat, bilgisayar teknolojilerinin gelişimiyle birlikte sanat üretim süreçlerine dâhil olmuş ve geleneksel ifade biçimlerinin ötesinde yeni bir algı deneyimi sunmuştur. Peter Kogler, iç ve dış mekânı konu alan çalışmalarında dijital imgeler aracılığıyla gerçeklik algısını dönüştürerek izleyicinin mekânsal deneyimini yeniden kurgular. Kogler’ın eserlerinde sanat nesnesi, hem biçimsel hem de düşünsel düzlemde dönüşüme uğrayarak çağın teknolojik olanaklarıyla genişleyen bir yapıya bürünür. Rafael Lozano-Hemmer’in üretimlerinde ise mekân, izleyici katılımıyla anlık olarak kurulan etkileşimsel bir yapıyı temsil ederken; Laurie Anderson’ın “Chalkroom” adlı çalışmasında izleyici, sanal bir evrende dolaşarak mekân deneyimleri. Bu bağlamda dijital sanat eserleri, izleyici ile mekân arasındaki ilişkiyi çok katmanlı bir etkileşim alanı içinde ele almakta ve sanal ile gerçeklik arasındaki algısal sınırları yeniden tanımlamaktadır.

3. YÖNTEM

3.1. Araştırmanın Modeli

Nitel araştırmalar, gözlem, görüşme, doküman/içerik analizi gibi nitel veri toplama yöntemleri kullanılarak yapılan araştırmalardır. Bu araştırma, nitel yöntem temelinde yapılandırılmış olup modernizmden postmodernizme uzanan süreçte mekân kurgusunun sanatta geçirdiği yapısal ve düşünsel dönüşümü tarihsel ve kuramsal bağlamlarıyla birlikte incelemektedir. Nitel yöntem çerçevesinde kurgulanan bu araştırma da betimsel ve yorumlayıcı (eleştirel) yaklaşım yöntemleri kullanılmıştır. Çalışmada kavramsal çözümleme ve yapıt odaklı okuma yöntemi esas alınmış; sanat tarihi, estetik ve mekân teorileri ekseninde çok katmanlı bir değerlendirme yapılmıştır. Betimsel yaklaşım aracılığıyla sanat eserlerinde mekânın biçimsel ve yapısal kuruluşu ortaya konulmuş; yorumlayıcı (eleştirel) yaklaşım sayesinde ise bu mekânsal kurgunun tarihsel, toplumsal ve kuramsal anlam boyutları çözümlenmiştir. Bu doğrultuda mekân, yalnızca görsel bir düzenleme unsuru olarak değil, aynı zamanda düşünsel ve kültürel üretimin gerçekleştiği çok katmanlı bir alan olarak bütüncül bir perspektifle ele alınmış; araştırma modeli ise nitel araştırma desenine dayalı olarak betimsel ve yorumlayıcı çözümleme yöntemlerinin birlikte kullanıldığı bir yapı çerçevesinde kurgulanmıştır.

Modernizmden postmodernizme evrilen süreçte sanatsal mekân kurgusunun geçirdiği dönüşüm; tarihsel ve kuramsal katmanlar üzerinden irdelenmiştir. Nicel verilerden ziyade kavramsal çözümlemeyi ve yapıt odaklı okumaları merkeze alan araştırma; sanat tarihi, estetik ve mekân teorileri ekseninde şekillenen nitel bir incelemedir. Bu bağlamda çalışma, sanat tarihi, estetik ve mekân kuramları doğrultusunda geliştirilen nitel bir inceleme niteliği taşımaktadır.

3.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evreni, 20. yüzyıl modern ve postmodern sanat pratiğindeki mekân kurgularını, ilgili sanatçıları ve kuramsal metinleri kapsar. Evrenin genişliği nedeniyle çalışmada amaçlı örnekleme yöntemine gidilmiştir. Amaçlı örnekleme, araştırmanın amacına uygun olarak belirlenen ölçütleri taşıyan kişi, grup ya da durumların araştırmacı tarafından bilinçli biçimde seçilmesine dayanan bir örnekleme yöntemidir. Bu yöntem özellikle nitel araştırmalarda, derinlemesine ve zengin veri elde etmek amacıyla tercih edilir. Amaç, evreni temsil etmekten çok, araştırma problemini en iyi şekilde açıklayabilecek bilgi kaynaklarına ulaşmaktır. Bu doğrultuda örneklem; mekânsal dönüşümün izlerini en net sürebildiğimiz Kübizm, Soyut Sanat, Metafizik Sanat, Sürrealizm, Sürrealizm sonrası, Minimalizm, Pop Art, Kavramsal Sanat, Feminist Sanat, Yerleştirme, Performans ve Dijital Sanat akımları ve bunların öncü temsilcileri üzerinden oluşturulmuştur. Eser seçiminde temel ölçüt, mekânın fiziksel bir yapıdan toplumsal ve dijital bir deneyime evrilme sürecini somutlaştıran örneklerin belirlenmesi olmuştur.

3.3. Veri Toplama Araçları ve Teknikleri

Araştırmanın veri toplama sürecinde temel yöntem olarak doküman incelemesine başvurulmuştur. Bu doğrultuda; sanat tarihi kitapları, akademik makaleler ve tezlerin yanı sıra sergi katalogları ve sanatçı metinleri gibi birincil ve ikincil kaynaklar taranmıştır. Eserlere ilişkin görsel verilerin bulunmasında ise müze ve galeri arşivleri, dijital sanat platformları ve akademik veri tabanlarından yararlanılmıştır. Elde edilen tüm veriler; algı, soyutlama, bilinçdışı, temsil eleştirisi, nesne-mekân ilişkisi, anlam üretimi, beden ve kimlik politikaları, deneyimsel mekân ve dijital/sanal uzam kavramları doğrultusunda sınıflandırılarak analize hazır hâle getirilmiştir.

3.4. Verilerin Toplanma Süreci

Veri toplama süreci, araştırma konusunu temellendiren kapsamlı bir literatür taramasıyla başlatılmıştır. Bu aşamada öncelikle mekân kavramının felsefi ve estetik kökenlerine inilmiş; ardından modern ve postmodern sanat pratiklerinde mekânın nasıl kurgulandığına odaklanılmıştır. Araştırmanın hedefleri doğrultusunda belirlenen sanat

yapıtları; temsil, deneyim ve etkileşim ekseninde irdelenmiş, elde edilen tüm veriler sistematik bir sınıflandırmadan geçirilerek analize hazır hale getirilmiştir.

3.5. Verilerin Analizi

Araştırmada elde edilen veriler, betimsel analiz ve içerik analizi yöntemleri kullanılarak çözümlenmiştir. Kuramsal metinler mekân odaklı yaklaşımlar çerçevesinde irdelenirken, sanat yapıtları biçimsel, kavramsal ve deneyimsel katmanlarıyla ele alınmıştır. Analiz süreci; mekânın sanatsal temsili, yeniden kurgulanma stratejileri ve izleyici deneyimiyle kurduğu ilişkiyi sorgulayan bir eksen üzerinde yürütülmüştür. Elde edilen bulgular, modern ve postmodern sanat bağlamında karşılaştırmalı bir yaklaşımla değerlendirilmiş; araştırmanın problem ve amacı doğrultusunda yorumlanmış ve bu süreçte araştırmacının kendi eserleri de analize dâhil edilerek kavramsal çerçeve içinde çözümlenmiştir.

4. BULGULAR VE YORUMLAR

Araştırmanın dayandığı kuramsal ve tarihsel zemin, bu bölümde araştırmacı, sanatçı Pelin Toktaş'ın eserleri ve üretim süreçleriyle ilişkilendirilerek incelenmiştir. Çalışma genelinde sürdürülen mekân odaklı felsefi tartışmalar ile modernizmden postmodernizme uzanan süreçteki mekânsal dönüşüm analizleri, burada incelenen eserler aracılığıyla somut bir düzleme taşınmıştır.

Gerçekleştirilen uygulamalar, mekânın salt bir "temsili" aracı olmaktan çıkıp "deneyimsel" bir sürece evrildiği kırılma noktasını; algı, beden, hafıza ve süreç dinamikleri üzerinden kurgulanmaktadır. Bu perspektifle eserler, yalnızca estetik kaygılarla üretilmiş birer nesne olarak değil; tezin düşünsel yapısını oluşturan teorik önermelerin görsel ve mekânsal birer kanıtı niteliğinde konumlandırılmıştır. Dolayısıyla bu bölüm, kuramsal bilginin sanatsal üretim sürecindeki somut karşılığını ortaya koymayı; teori ile pratiğin birbirinden bağımsız değil, aynı varoluş sürecini tamamlayan iki temel boyut olduğunu göstermeyi amaçlamaktadır.

Bu çalışma, sanatta mekâna dair yaklaşımları hem felsefi hem de sanatsal yönleriyle ele almaktadır. Pelin Toktaş'ın üretimleri, mekânın çok katmanlı doğasını görünür kılan örnekler olarak değerlendirilebilir. Toktaş'ın işlerinde mekân, yalnızca fiziksel bir yüzey değil; duyguların, düşüncelerin ve zaman algısının birbirine dolandığı estetik bir yapı olarak kurgulanır. Sanatçının bu yaklaşımı, mekânın yerleşik temsillerini aşarak izleyiciyi hem duyuşsal hem düşünsel düzeyde harekete geçiren bir deneyim alanına davet eder. Böylece mekân, sabit ve durağan bir yer olmaktan çıkarak, anlamın ve bireyde uyandırdığı duyguların sorgulandığı dinamik bir yüzeye dönüşür.

Araştırma süreci boyunca gerçekleştirilen çözümlemeler, 20. yüzyıl modern sanatında mekânın yalnızca görsel bir düzenleme unsuru olarak ele alınmadığını; aksine sanatçının düşünsel, duygusal ve estetik dünyasını yansıtan bir ifade alanına dönüştüğünü ortaya koymaktadır. Modernizmden postmodernizme uzanan süreçte

mekân anlayışı köklü bir dönüşüm geçirmiş; mekân, sabit ve nesnel bir yapı olmaktan çıkarak çok katmanlı anlamlar üreten bir kurgu alanı hâline gelmiştir. Sanatçı Pelin Toktaş, mekânı biçimlendirirken yalnızca bir yer betimlemesi sunmakla yetinmemiş; bireyin ruh hâlini, toplumsal koşulları ve zamansal algıyı da bu yüzey aracılığıyla görünür kılmıştır. Bu bağlamda Kübizm mekânı parçalayarak eşzamanlı ve çoklu bakış açılarını görünür kılmış; Sürrealizm mekânı bilinçdışının imgeleriyle yeniden kurmuş, Metafizik Resim ise mekânı zamansal sürekliliğinden arındırarak düşünsel ve metafizik bir düzleme taşımıştır. Postmodernizmle birlikte mekân, sabit ve tekil bir yapı olarak ele alınmaktan vazgeçilmiş; çoğul anlamlar taşıyan, yerel bağlamlarla şekillenen ve izleyici tarafından yeniden yorumlanan deneyimsel bir alan olarak kavranmıştır. Böylece söz konusu akımlar, mekânı yeniden tanımlayarak onu yalnızca temsil edilen bir yer olmaktan çıkarıp, anlamın üretildiği ve sorgulandığı bir yüzey hâline dönüştürmüş; Toktaş da bu ilişki aracılığıyla izleyiciyi düşünmeye, hissetmeye ve kendi içsel mekânını keşfetmeye davet etmiştir.

“Affan Dede'ye para saydım,

Sattı bana çocukluğumu.

Artık ne yaşım var, ne adım;

Bilmiyorum kim olduğumu.

Hiçbir şey sorulmasın benden;

Haberim yok olan bitenden.

.....”

Cahit Sıtkı Tarancı

“Çocukluğum” serisinde (Resim 49, 50, 51, 52) Pelin Toktaş, Cahit Sıtkı Tarancı’nın *Affan Dede* şiirine gönderme yaparak, kent yaşamının gündelik ritmi içerisinde çocukluğa duyulan özlemi görünür kılmayı amaçlamaktadır. Şiirde dile getirilen kimlik ve zaman kaybı temaları, günümüz kentlerinin birey üzerindeki etkilerini sorgulamaktadır. Bu bağlamda, çocukluğa özgü nesneler; kâğıt gemi, bilye, uçan balon ve salıncak aracılığıyla, kent mekânında geçmişe dair ne tür çağrışımların üretildiği görülmektedir. Çalışma, kentleşmenin getirdiği yoğunluk ve yabancılaşma içinde, bu nesnelerin artık yalnızca birer hatıra değil; aynı zamanda kaybedilmiş bir duyusal evrenin izleri olduğunu ortaya koyar. Böylece, kent karmaşasında büyüyen çocuklukların, bu imgelerle kurduğu mesafeli ve kırılgan ilişki üzerinden, mekânın

duygusal ve düşünsel boyutları incelenmektedir. Sanatsal bağlamda bu yaklaşım, sürrealist ve metafizik resim anlayışlarıyla örtüşür. Sürrealizm, bilinçdışının imgelerini ve çocukluğun düşsel evrenini görünür kılarken; metafizik resim, zaman dışı mekânlar ve sessiz nesneler aracılığıyla varoluşsal bir sorgulama alanı yaratır. Bu iki yaklaşımı bir araya getirerek, kent karmaşasında unutulmuş çocukluk imgelerini hem düşsel hem düşünsel bir düzlemde yeniden kurgulandığı görülmektedir. Nesneler, kent mekânında rastlantısal biçimde konumlandırılarak, izleyiciyi tanıdık ama artık erişilemeyen bir zamanın içine çeker. Böylece mekân, yalnızca fiziksel bir yer olmaktan çıkar; çocukluğun, özlemin ve kimlik arayışının görsel bir yüzeyine dönüşür.



Resim 49. Pelin TOKTAŞ, 'Çocukluğum 1', T.Ü.Y.B, 80 x 100 cm, 2023

Çocukluğum 1 adlı çalışmada (Resim 49) yer alan kağıt gemi zamanın akışında sürüklenen bir nesne olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda, su yüzeyinde yer alan kâğıt gemiler, çocuklukla özdeşleşen kırılğan ama dirençli imgeler olarak, metafizik resmin zaman dışı ve sessiz nesne anlayışıyla paralellik gösterir. Kentin sert mimari yapıları arasında konumlanan bu gemiler, geçmişe duyulan özlemi ve bireyin içsel dünyasındaki kayıp zaman algısını görünür kılar. “U dönüşü yapılmaz” levhası ise, hem fiziksel yönsüzlüğü hem de duygusal çıkışsızlığı simgeleyerek, kentte çocukluğa dönüşün imkânsızlığını metaforik biçimde ifade eder.

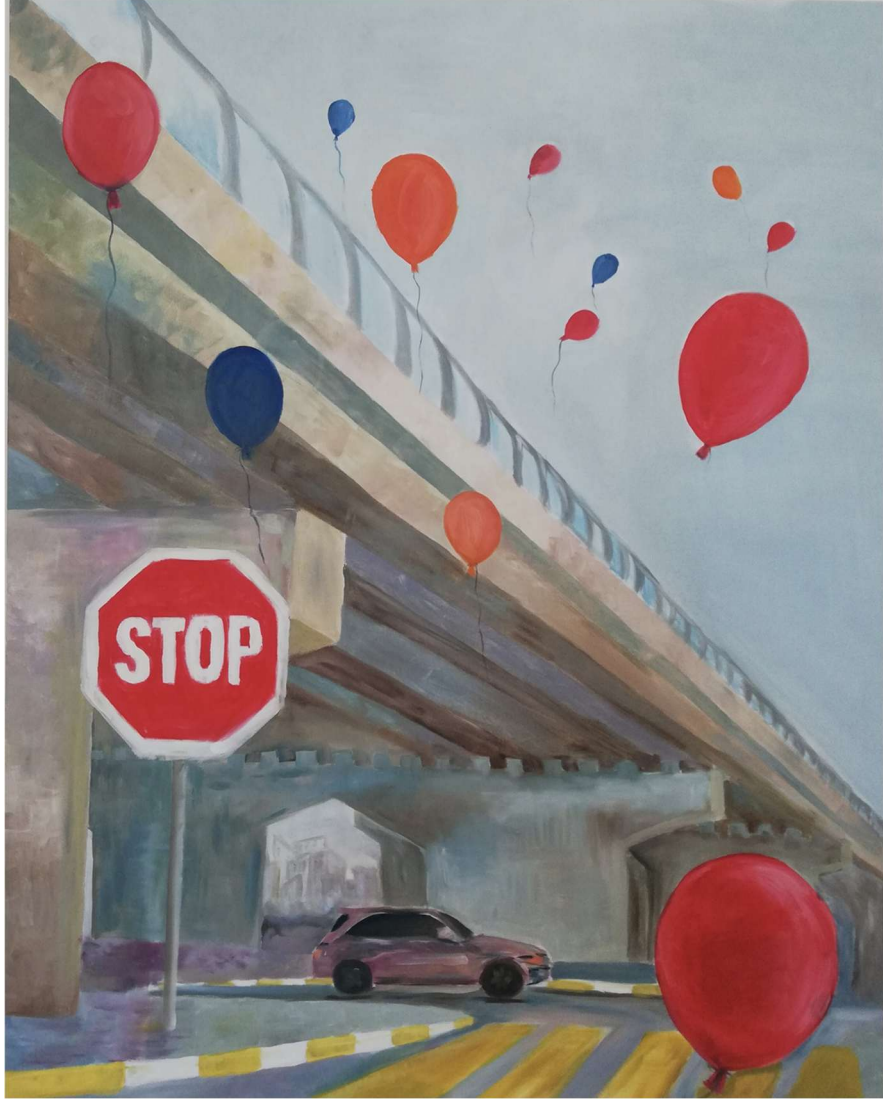
Serinin diğer sahnelerinde (Resim 50, 51) yer alan “girilmez” ve “dur” levhaları da bu serinin ilk resminde başlayan duygusal çıkışsızlık, kentte çocukluğa duyulan özlemi destekler niteliktedir; her biri, bireyin içsel hareketliliğini durduran, yönünü belirsizleştiren ve zamanla kurduğu ilişkiyi kesintiye uğratan semboller olarak değerlendirilmiştir.

Çocukluğum 3 (Resim 51) resminde, mekânda bulunan sert beton kütleden oluşan üst geçidin üzerinden gökyüzüne kontrolsüz yükselen balonlarla çocukluğun geçiciliği ile yetişkinliğin katı gerilimi görünür kılmaktadır. Bu bağlamda mekân, bastırılmış hatıralar ile şimdiki zaman arasında sıkışmış bir düzlem hâline gelmektedir.

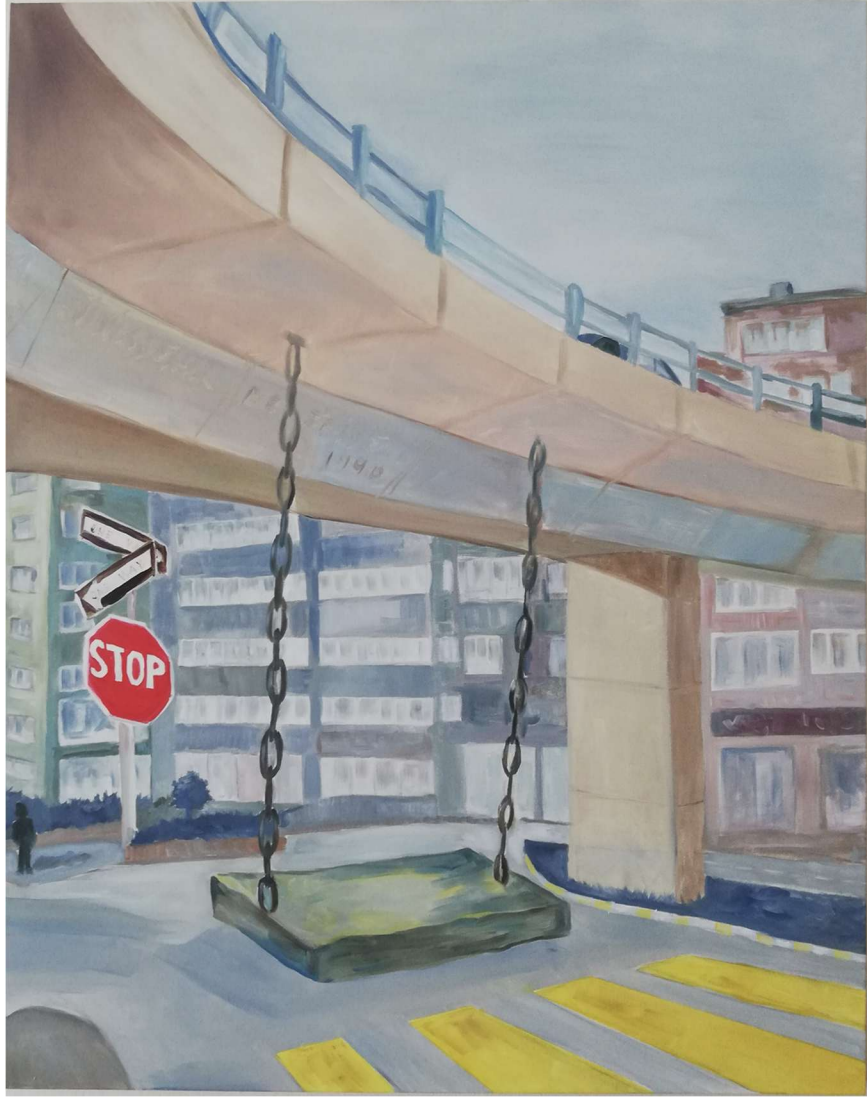
Çocukluğum 4 (Resim 52) ile çocukluk erişilemeyen bir zaman parçası olarak temsil edilir. Salıncağın hareketsizliği, geçmişe duyulan özlemin sürekliliğini; ancak aynı zamanda bu özlemin eyleme dönüşemeyeceğini hissettirir. Böylece resim, izleyicide hafif bir hüznle karışık içsel sorgulama duygusu uyandırır: Hareket edebilecek miyim, yoksa burada mı kalacağım? Bu sorgulama, bireyin hafızasında mekânın dönüşümünü ve zamanın geri dönülmezliğini görünür kılar.



Resim 50. Pelin TOKTAŞ, 'Çocukluğum 2', T.Ü.Y.B, 80 x100 cm, 2023

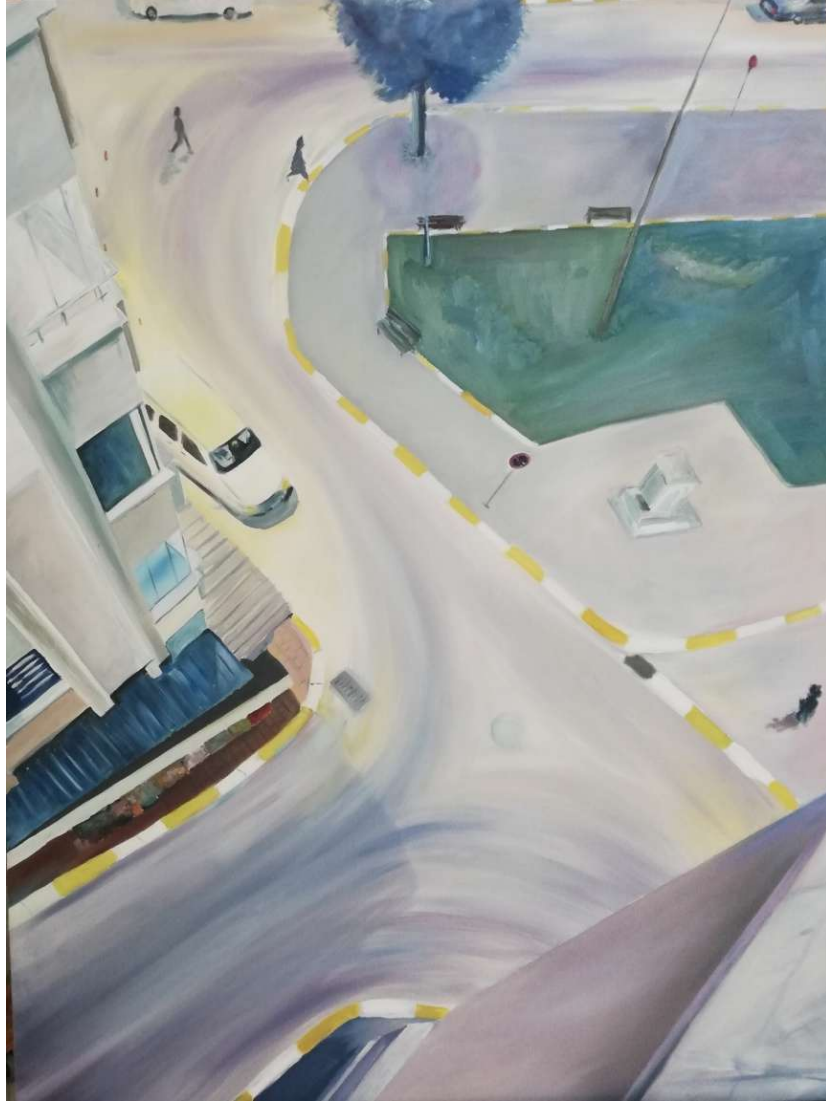


Resim 51. Pelin TOKTAŞ, 'Çocukluğum 3', T.Ü.Y.B, 80 x 100 cm, 2023



Resim 52. Pelin TOKTAŞ, 'Çocukluğum 4', T.Ü.Y.B, 80 x100 cm, 2023

Cahit Sıtkı Tarancı'nın "*Affan Dede'ye para saydım, / Sattı bana çocukluğumu...*" dizelerinden yola çıkan resimler, şiirin özündeki kaybolmuşluk, özlem ve kimlik arayışı temasını görsel bir dile dönüştürür. Toktaş, çocukluğunun mekânlarının dönüşümünü büyütülmüş çocukluk imgeleriyle kurduğu kayık, bilye, balon ve salıncak imgeleriyle ve trafik işaretlerinin keskin vurguları aracılığıyla işlenmektedir. Özlem ile dönüşüm arasındaki gerilimi yalnızca betimlemekle kalmaz; bireyin hafızasında mekânın nasıl yeniden yazıldığını da görünür kılar. Böylece ortaya çıkan resimler, Tarancı'nın şiirindeki "*artık ne yaşım var, ne adım; bilmiyorum kim olduğumu*" ifadesi, resimlerde mekânsal sembollerle anlatılır. Bu semboller, bireyin kimlik kaybını ve kentte yaşadığı sıkışmışlığı görünür kılar.



Resim 53. Pelin TOKTAŞ, “Kente Bakış”, T.Ü.Y.B, 80 x100 cm, 2023

Kente Bakış (Resim 53)’de Pelin Toktaş, kentsel mekânı yüksek bir bakış açısından ele alarak hem fiziksel düzenlemeleri hem de gündelik hareketliliği içeren bir sahne sunmaktadır. Eğrisel kavşak, yol çizgileri, yeşil alanlar ve mimari detaylar, mekânın işlevsel yapısını görünür kılar; pastel tonlara yakın renk kullanımı ve yumuşak ışık geçişleri sahneye izlenimsel bir atmosfer kazandırır. Pencere ya da balkon gibi yüksek bir noktadan bakılarak oluşturulan bu kompozisyonudur. İzleyicinin yeri fiziksel olarak bellidir. Kuşbakışı bakar. Kuşbakışı perspektif klasik rönesans derinliğini kırar. Onu modern bireyin hem gözlemci hem de yorumlayıcı bir konumuna taşır. Küçük bir park alanı, yürüyen figürler ve hareket eden araçlar gibi unsurlar, kent yaşamının ritmini yansıtırken; mekânın yalnızca fiziksel bir yerleşim değil, aynı zamanda dinamik bir deneyim alanı olduğunu gösterir. Bu resimde mekân, mekân

olarak başrolde. Burada kompozisyonun anlam merkezi insan değil insanın bakışının kurduğu uzamdır. Bu bağlamda, resim mekânın sabitliğinden çok, onunla kurulan ilişkilerin sürekliliğini ve değişkenliğini vurgular. Renklerin ve perspektifin kullanımı, izleyicinin mekâna dair algısını yönlendirir.



Resim 54. Pelin TOKTAŞ, “Kağıt Kayık İç Mekânda”, K.Ü.Y.B, 21x21 cm, 2025

Kağıt kayık İç Mekanda (Resim 54) adlı eserde, mekânın yalnızca fiziksel bir yerleşim değil, düşünsel bir geçiş alanı olduğunu hissettirir. İç mekândan dış mekâna açılan pencere, sınırın kendisini görünür kılar hem içeriği hem dışarıyı birbirine bağlayan hem de ayıran bir eşiktir. Bu eşikte duran kağıt kayık, hareketsizliğiyle bir yolculuğun imasını taşır. Yer değiştirmeyen ama yer değiştirmeyi düşünen bir nesne gibi. Tıpkı Descartes’ın yerin görelî doğasına dair sorusu gibi, bu sahnede de mekân sabit değildir; izleyicinin bakışıyla, kayığın konumuyla, pencerenin açıldığı manzarayla sürekli yeniden tanımlanır. Kayık, denize ulaşmaz ama denizin hayalini taşır; pencere, dışarıyı gösterir ama içeride kalır. Böylece mekân, cismin çevresinde konumlanan pasif bir alan olmaktan çıkarak, onunla birlikte düşünülen ve düşlenen bir deneyim alanına dönüşür. Bu yaklaşım, mekânın ne olduğundan ziyade, nasıl hissedildiğini ve algılandığını sorgulayan bir anlatım sunar.



Resim 55. Pelin TOKTAŞ, “Kağıt Kayık Dış Mekânda”, K.Ü.Y.B, 21x21 cm, 2025

Serinin devamında yer alan ikinci resimde, kağıt kayık artık pencerenin dışındadır (Resim 55). Bu yer değişimi, yalnızca fiziksel bir hareketi değil, düşünsel bir geçişi de temsil eder. Kayık, iç mekânın sınırlarını aşarak gökyüzüne yönelmiştir. Pencerenin dışındaki görüntü, Monet’nin izlenimci yaklaşımına bir gönderme taşır; ışığın, havanın ve anın geçiciliğiyle örülmüş bir atmosfer sunar. Bu sahnede mekân, sabit bir yapı olmaktan çıkar; ışıkla, renklerle ve izleyicinin bakışıyla şekillenen bir alan haline gelir. Gökyüzü, kayığın altında değil, onunla birlikte düşünülür; pencere, bir çerçeve olmaktan çıkar, geçişin kendisi olur. Böylece ikinci resim, mekânın iç ve dış sınırlarını sorgulayan; izleyiciyi bu sınırlar arasında kurulan geçişe doğrudan ortak eden bir görsel düzenleme olarak okunabilir. Böylece ikinci resim, mekânın iç ve dış sınırlarını sorgulayan; izleyiciyi bu sınırlar arasında kurulan geçişe doğrudan ortak eden bir görsel düzenleme olarak okunabilir. Bu yaklaşım, René Magritte’in “İnsanlık Hali I” adlı eserindeki perspektif oyununu hatırlatır. Magritte, tuvalin üzerine yerleştirdiği manzara resmiyle dışarıdaki gerçek manzarayı iç içe geçirerek, iç ve dış arasındaki sınırların belirsizleştiğini gösterir. Toktaş’ın bu resminde de (Resim 55) benzer biçimde, izleyiciyi hem mekânın içinde hem de dışında konumlandırarak, sınırların geçirgenliğini sorgular.



Resim 56. Pelin TOKTAŞ, “Mekân İçinde Mekân”, Enstelasyon, 16 Fotoğraf, 2025



Resim 57. Pelin TOKTAŞ, “Mekân İçinde Mekân”, Enstelasyon, (Detay), 2025

Bu çalışma, enstalasyon olarak kurgulanan mekânsal düzenlemelerin fotoğraf aracılığıyla belgelenmesiyle oluşturulmuş bir fotoğraf serisinden oluşmaktadır (Resim 56). Bu fotoğraf serisinde, kağıt kayık nesnesi farklı mekânlara yerleştirilerek hem fiziksel hem düşünsel düzeyde incelenmiştir. Sınıfta, eski bir evin önünde (Resim 57), tarihi kapıların eşiğinde, çocuk parkında, boş bir meydanda ve Joseph Kosuth’un “Bir ve Üç Sandalye” işine gönderme yapılarak konumlandırılan sandalye üzerinde yer alan kayık, mekânın anlamını dönüştüren bir araç olarak değerlendirilmiştir. Her sahnede, kağıt kayık yalnızca bir nesne olarak değil, bulunduğu mekâna ait bireylerin umutlarını, çabalarını ve yaşam süreçlerini simgeleyen bir temsil olarak ele alınmıştır. Sandalyenin önüne bırakılan katlanmış kağıt kayık aşamaları, bu süreçlerin izini taşıyan görsel bir anlatı sunar; her kıvrım, bir düşüncüyü, bir emek anını ve bir yön arayışını işaret eder. Bu yerleştirme, hem mekânın bağlamsal doğasını hem de nesnenin anlam yükünü görünür kılarak, izleyiciyle bir ilişki kurar. İzleyiciyi

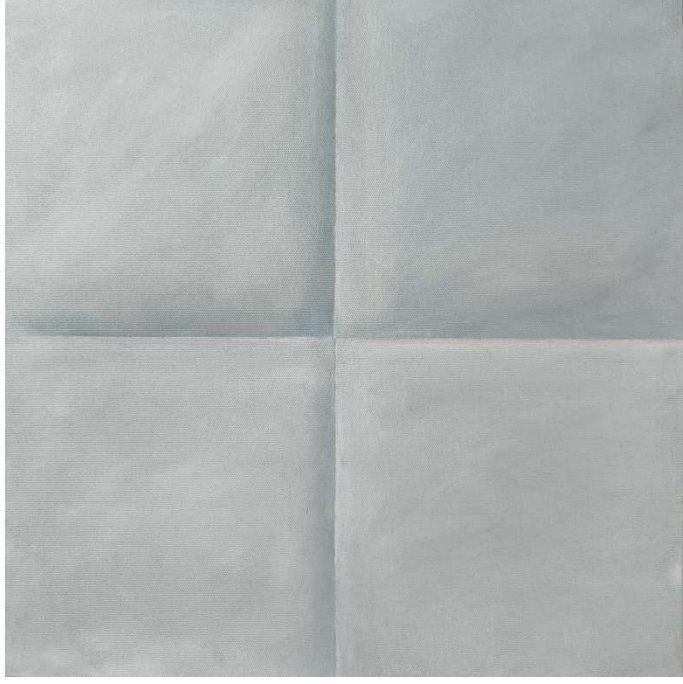
sorgulamaya yönlendirerek geçmiş, gelecek ve şimdi arasındaki ilişkiyi düşünmeye davet eder.



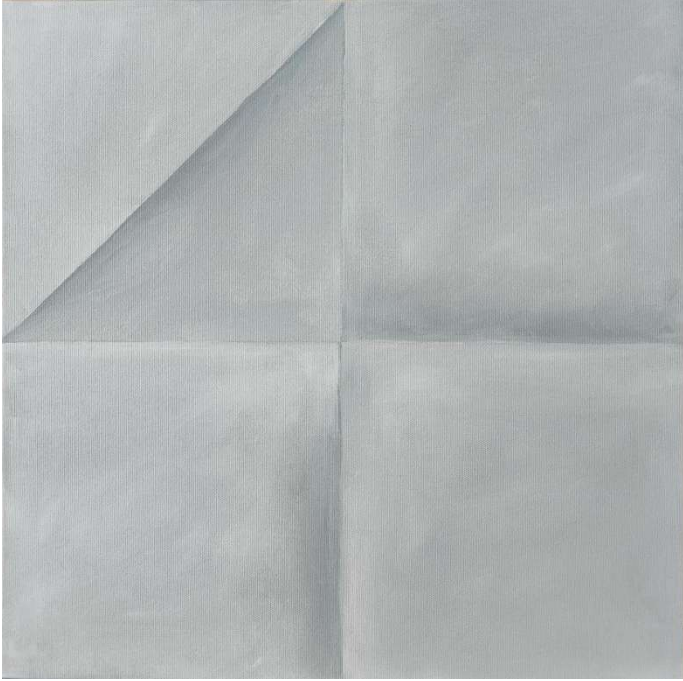
Resim 58. Pelin TOKTAŞ, “Katlanıyor 1”, T.Ü.Y.B, 40 x40 cm, 2025



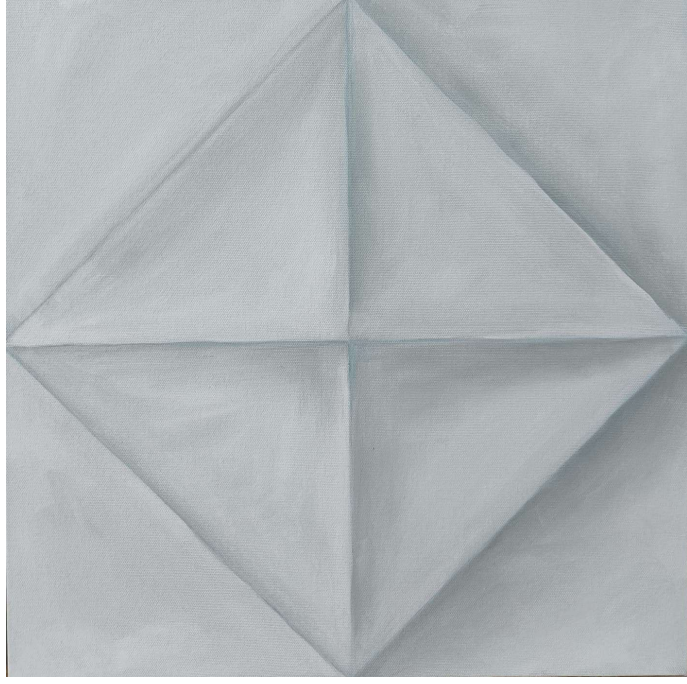
Resim 59. Pelin TOKTAŞ, “Katlanıyor 2”, T.Ü.Y.B, 40 x40 cm, 2025



Resim 60. Pelin TOKTAŞ, “Katlanıyor 3”, T.Ü.Y.B, 40 x40 cm, 2025



Resim 61. Pelin TOKTAŞ, “Katlanıyor 4”, T.Ü.Y.B, 40 x40 cm, 2025



Resim 62. Pelin TOKTAŞ, “Katlanıyor 5”, T.Ü.Y.B, 40 x40 cm, 2025



Resim 63. Pelin TOKTAŞ, “Katlanıyor 6”, T.Ü.Y.B, 40 x40 cm, 2025

“Katlanıyor” serisi (Resim 58-63), altı tuvalden oluşan ve kağıdın katlanarak bir kayığa dönüşüm sürecini görselleştiren bir anlatıdır. Bu süreç, yalnızca biçimsel bir dönüşümü değil, aynı zamanda mekânsal ve varoluşsal bir arayışı da içerir. Her katlama eylemi; umuda yaklaşma, çaba gösterme, bekleme ve yönelme gibi içsel

durumları simgeler. Bu bağlamda seri, Kazimir Malevich'in Suprematizm anlayışıyla paralellik gösterir. Malevich'in nesneyi temsili anlamından arındırarak saf biçim üzerinden duyguyu öne çıkarması gibi, Katlanıyor serisinde de kayık imgesi nesne olmaktan çıkar ve indirgenmiş yüzeyler aracılığıyla içsel bir arayışın ifadesine dönüşür. Pelin Toktaş, bu eylem aracılığıyla hem kendi varoluşunu sorgulamakta hem de ait hissedebileceği bir mekânın izini sürmektedir. Böylece katlama ve katlanma eylemi hem nesnenin oluşumuna hem de sanatçının içsel yolculuğuna dair çok katmanlı bir metafora dönüşmektedir.

Altı parçadan oluşan “Kayık” serisinde (Resim 64-69), evin farklı odalarına yerleştirilen kâğıt kayık imgesi, anlatı boyunca süreklilik kazanan bir metafor olarak kadının umut, bekleyiş ve içsel dünyasıyla ilişkilendirilmektedir. Bu mekânsal kurgu, 1972 tarihli “Womanhouse” projesinde ev içi alanın feminist bir eleştiri mekânına dönüştürülmesiyle sanat tarihsel bir diyalog kurar. Ancak Womanhouse'da ev, patriyarkal sistemin kadını konumlandığı ideolojik bir yapı olarak açığa çıkarılırken; burada ev mekânı, öznenin içsel deneyiminin ve duygusal katmanlarının üretildiği daha öznel ve şiirsel bir yüzeye dönüşmektedir.

Üçüncü dalga feminist kuram bağlamında düşünüldüğünde mekân, sabit ve belirlenmiş bir konum değil; kimliğin performatif olarak üretildiği, müzakere edildiği ve yeniden yazıldığı akışkan bir alan olarak ele alınır. Bu doğrultuda kâğıt kayık imgesi, evin içinde tekrar eden bir metafor olarak yalnızca bekleyişi temsil etmekle kalmaz; aynı zamanda kadının özneleşme sürecini mekânsal bir dolaşım içinde görünür kılar. Böylece ev, kapalı bir mahremiyet alanı olmaktan çıkarak, duygusal ve kimliksel üretimin gerçekleştiği çok katmanlı bir mekânsal yapı hâline gelir. İç mekân betimlemeleri aracılığıyla bireysel bir yaşantının izlerini görünür kılmaktadır.

Evin farklı odalarına yerleştirilen kâğıt kayık imgesi, anlatı boyunca süreklilik kazanan bir metafor olarak kadının umut, bekleyiş ve içsel dünyasıyla ilişkilendirilmektedir. Seride tercih edilen renk paleti ise mekânın atmosferini belirleyen temel plastik unsur olarak kurgulanmış; izleyiciye melankolik bir duygu durumunu aktarmada belirleyici bir rol üstlenmiştir.



Resim 64. Pelin TOKTAŞ, “Kayık 1”, T.Ü.Y.B, 80 x80 cm, 2025



Resim 65. Pelin TOKTAŞ, “Kayık 2”, T.Ü.Y.B, 80 x80 cm, 2025



Resim 66. Pelin TOKTAŞ, “Kayık 3”, T.Ü.Y.B, 80 x80 cm, 2025



Resim 67. Pelin TOKTAŞ, “Kayık 4”, T.Ü.Y.B, 80 x80 cm, 2025



Resim 68. Pelin TOKTAŞ, “Kayık 5”, T.Ü.Y.B, 80 x80 cm, 2025



Resim 69. Pelin TOKTAŞ, “Kayık 6”, T.Ü.Y.B, 80 x80 cm, 2025

Bu araştırma süresince mekân, yalnızca kurgulanan bir yapı olarak değil, deneyimlenen bir yaşam biçimi olarak ele alınmıştır. Mekân hem gözlemlenen hem de içinde dolaşılan bir düşünce alanı olarak; duvarlar, boşluklar ve geçişler aracılığıyla öznel deneyimle birlikte okunmuştur. Resimde mekânın varlığı, edilgen bir arka plan olmaktan çıkarak anlamın kurucu bir taşıyıcısı hâline gelmiştir. Mekânın yokluğunda her şey boşlukta asılı kalıyormuş gibi görünse de bu çalışma, mekânın kendisinin de çok katmanlı bir boşluk olarak kurgulandığını göstermektedir: doluluğu, sessizliği ve çağrışıyı aynı anda barındıran bir boşluk. Bu tez, mekânın hem fiziksel hem de düşünsel katmanlarını kavramaya yönelik bir araştırma süreci olarak şekillenmiş; çalışmanın sonunda ise mekânın içinden geçen düşünceler, artık yönünü bilen ve kendi bağlamını kurabilen bir kavramsal bütünlüğe ulaşmıştır. Bu çalışma süresince mekân, yalnızca biçimsel bir kurgu olarak değil, üretim ve algı süreçleri içerisinde deneyimlenen bir olgu olarak ele alınmıştır. Araştırma kapsamında mekân hem görsel temsilleri üzerinden hem de sanatçının mekânla kurduğu bedensel ve düşünsel ilişki bağlamında incelenmiştir. Resim sanatında mekân, bu bağlamda edilgen bir arka plan olmaktan çıkarak anlam üretiminin kurucu bir bileşeni olarak değerlendirilmiştir. Mekânın yokluğunda oluşan boşluk algısı, bu çalışmada mekânın kendisinin de çok katmanlı bir boşluk olarak okunabileceğini ortaya koymuştur; bu boşluk, fiziksel, algısal ve düşünsel nitelikleri bir arada barındırmaktadır. Bu tez, mekânın hem fiziksel hem de kavramsal katmanlarını çözümlemeyi amaçlayan bir araştırma süreci olarak yapılandırılmış; elde edilen bulgular doğrultusunda mekânın sanatsal üretimde belirleyici bir düşünsel zemin oluşturduğu sonucuna ulaşılmıştır.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Sonuç

Modernizmden postmodernizme uzanan tarihsel düzlemde mekânın sanatsal üretimde nasıl kavramsallaştığı ve dönüştüğü sorunu, bu araştırmada çok katmanlı bir perspektifle çözümlenmiştir. Araştırma süreci boyunca mekân, nesnelerin içine yerleştiği pasif ve fiziksel bir arka plan olmaktan çıkarılmış; algı, beden, deneyim ve toplumsal dinamiklerle sürekli yeniden üretilen etkin bir kurucu öge olarak tanımlanmıştır. Varılan temel yargı, sanatta mekânın edilgen bir “kap” olmaktan çıkarak, anlamın bizzat içinde üretildiği etkin bir yapıya evrildiğidir.

Kuramsal düzlemde Antik Yunan’dan güncel felsefeye uzanan düşünsel hat, mekânın algılanışında gerçekleşen ontolojik dönüşümü görünür kılmaktadır. Platon ve Aristoteles’in yer ve mekân ayrımlarından, Immanuel Kant’ın a priori mekân kabulüne; buradan Edmund Husserl ve Maurice Merleau-Ponty’nin fenomenolojik okumalarına uzanan bu süreç, mekânın ölçülebilir, geometrik bir boşluktan ziyade bedensel deneyim aracılığıyla kurulan ilişkisel bir düzlem olduğunu ortaya koymaktadır. Henri Lefebvre’in katkısı ise mekânı bireysel algı sınırlarının ötesine taşıyarak, ekonomik ve politik ilişkiler tarafından üretilen toplumsal bir pratik alanı olarak kavramsallaştırmasıdır.

Sanat tarihsel akışta, Rönesans’ın merkezi perspektifiyle inşa edilen "tekil ve sabit bakış", modernizmle birlikte köklü bir sarsıntıya uğramıştır. İzlenimcilikle başlayan, Cézanne ve Kübizm ile radikalleşen süreçte mekân, parçalı ve çok odaklı bir yapıya bürünerek "görülen" bir nesne olmaktan çıkıp "algılanan" bir deneyime dönüşmüştür. Temsil anlayışının bu çözülüşü, mekânın sanat pratiğindeki egemenliğini ilan etmesinin önünü açmıştır.

Modern ve postmodern sanat pratikleri bağlamında mekân, perspektif temelli yanılsamacı temsil anlayışından uzaklaşarak yeniden kurgulanmış; soyut sanatta

temsil edilebilir bir yapı olmaktan uzaklaşmış;Sürrealizm’de bilinçdışının ve tekinsizliğin alanı, Minimalizm’de algısal deneyimin yoğunlaştığı bir düzlem, Kavramsal Sanat’ta ise ideolojik ve kurumsal bağlamın sorgulandığı bir yapı olarak tanımlanmıştır.

Yerleştirme (enstalasyon) sanatıyla birlikte yapıt-mekân ayrımı silikleşmiş; izleyici, salt gözlemci konumundan sıyrılarak mekânı bedeniyle kateden bir özneye dönüşmüştür. Do Ho Suh ve Rachel Whiteread’in hafıza ve yokluk üzerinden kurduğu anlatılar mekânın duygusal yükünü somutlaştırırken; Allan Kaprow ve Marina Abramović gibi isimlerin performanslarında mekân, eylem ve süreçle var olan geçici bir karşılaşma alanına indirgenmiştir. Ortaya konan etkileşim odaklı sanat anlayışı mekânı toplumsal bir paylaşım ve karşılaşma sahası olarak kurgulamıştır.

İlgili araştırmaların son bölümünü oluşturan dijital ve sanal kurgular, fiziksel sınırların aşılmasıyla birlikte mekâna ilişkin yeni bir ontolojik çerçeve ortaya koymaktadır. Rafael Lozano-Hemmer örneğinde görüldüğü üzere teknoloji, mekânı yalnızca simüle eden bir araç olmaktan çıkarak; etkileşim, veri akışı ve izleyici katılımı aracılığıyla anlık olarak inşa edilen dinamik bir yapıya dönüştürmektedir. Bu bağlamda mekân, artık verili ve sabit bir yapı değil; katılım yoluyla kurulan, sürekli değişen ve süreç içinde yeniden üretilen akışkan bir oluş hâline gelmektedir.

Yapılan araştırmalar sonucunda, eser üretimleri üzerinden de bir sonuca ulaşılmıştır. Pelin Toktaş’ın “Çocukluğum”, “Kayık”, “Katlanıyor” ve “Mekân İçinde Mekân” serileri, mekânın yalnızca fiziksel bir çevre olmadığını; bireyin varoluşunu, yönelimini ve anlam arayışını biçimlendiren etkin bir yapı olduğunu ortaya koymaktadır. Bu doğrultuda araştırma süreci ile sanatsal pratik arasında kurulan ilişki, kuramsal düşüncenin üretim aracılığıyla somutlaştığı bütünlüklü bir ifade alanına dönüşmüştür.

Sonuç olarak bu araştırma, mekânın modern ve postmodern sanattaki serüveninin “temsilden deneyime”, “nesneden ilişkiye” ve “fizikselden dijitale” doğru evrildiğini ortaya koymaktadır. Sanat pratiği, mekânı sadece estetik bir form olarak değil; algı, beden, toplum ve teknolojinin kesişiminde sürekli yeniden anlamlandırılan dinamik bir problem alanı olarak konumlandırmaktadır.

5.2. Öneriler

Bu araştırmadan elde edilen bulgular doğrultusunda, sanatta mekân kavramının ilerleyen çalışmalarda algı, beden ve deneyim ekseninde daha kapsamlı biçimde ele alınması önerilmektedir. Özellikle çağdaş sanat pratiklerinde dijitalleşme, sanal mekânlar ve yeni medya araçlarının mekân algısı üzerindeki etkilerinin incelenmesi, konunun derinleştirilmesine katkı sağlayacaktır. Bununla birlikte mekânın toplumsal cinsiyet, kimlik ve ekoloji gibi güncel meselelerle ilişkisi disiplinlerarası yaklaşımlar aracılığıyla ele alan; küratoryal pratiklerde ise izleyicinin değişen rolünü merkeze alan, fiziksel ve dijital mekânları bütünleştiren sergileme modellerinin geliştirilmesi önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- Akçaoğlu, Z. (2010). Resimde kıpırtı. *e-Journal of New World Sciences Academy (Fine Arts)*, 5(2), 105–113.
- Akan Acet, E. ve Kaplanoglu, L. (2024). Sanal Gerçeklikle Üretilen Sanatın Değişen Rolünün İncelenmesi: “Chalkroom” Örneği. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 16, 631-642
- Aldoğan, A. (2019). Edward Hopper resimlerinde Amerikan günlük hayatının ve modern yaşamın izleri. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (42), 243–253.
- Alp, K. Ö. (2013). Sanatın temsili ve postmodern sanatta temsil. *ART-E: Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, (12), 40–43.
- Antmen, A. (2019). *20. yüzyıl Batı sanatında akımlar* (10. baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aristoteles (2019). *Fizik* (S. Babür, Çev.; 7. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aşer, K. (2023). *Mekân tasarlama eyleminin Husserl fenomenolojisi: Epokhe kavramı üzerinden soyumu* (Doktora tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İç Mimarlık Anabilim Dalı, İstanbul.
- Atasoy, N. ve Tükel, U. (2004). *Rönesans Dönemi Sanatı*. İstanbul Üniversitesi. <http://www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/italyadaronesans.htm>. Erişim Tarihi: 25.08.2025
- Aydın, A. (2020). Merleau-Ponty’nin Bedenlenme Fenomenolojisi Bilinç ve Beden Bütünlüğü. *Kilikya Felsefe Dergisi*(1), 77-90.
- Aydın, E. (2024). Feminist söylemde “Womanhouse”. In S. Kılıç Ateş (Ed.), *Enstalasyon: Zihinden mekâna eser okumaları* (Bölüm 2). Detay Yayıncılık.
- Bengü, Z. (2020). Berthe Morisot Empresyonist Bir Kadının Özgürleşmesi, *Notos Öykü Dergisi*, 4(83), 121-124.
- Beyoğlu, A. (2016). Resimde mekân kullanımına başlangıç örnekleri olarak Ortaçağ ve Erken Rönesans dönemi resimleri. *The Journal of Academic Social Science Studies*
- Beyoğlu, A. (2017). Sanat eğitiminde mekân kavramının teknolojik gelişmelerle sanatçıların yapıtlarındaki başkalaşımı. *Pamukkale University Journal of Education*, (41), 50–51.
- Cevizci, A. (1997). *Paradigma felsefe sözlüğü* (2. basım). Ankara: Ekin Yayınları.
- Cevizci, A. (2017). *Büyük Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Say.
- Descartes, R. (2007). *Felsefenin İlkeleri*. (M. Akın, Çev.), İstanbul: Say Yayınları.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (1997). *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi* (1. cilt). YEM Yayınları.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (1997). *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi* (2. cilt). YEM Yayınları.

- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (1997). *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi* (3. cilt). YEM Yayınları.
- Eker, A. (2022). Bir Kopuş: Yer Algısından Mekân Algısına Modernite Eşiği ve Modern Mekânsallığın Metafizik Karakteri. *Viraverita*. <https://doi.org/10.47124/VIRAVERTA.1103912>
- Erhat, A., ve Eyuboğlu, S. (1977). *Hesiodos: Eseri ve kaynakları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi. (s. 197)
- Farthing, S. (2020), *Sanatın Tüm Öyküsü*, Hayalperest Yayınları, Çin.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan günümüze sanat*. (Çev: S. Atay- Eskier ve G. Erinç Yılmaz). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Fischer, E. (1974). *Sanatın gerekliliği* (C. Çapan, Çev.). İstanbul: Konuk Yayınları.
- Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Graf, Marcus (2023), *Modern ve Çağdaş Sanat Kafası*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Gül, E. S. (2010). *Aristoteles'te fizik-metafizik ilişkisi* (Yüksek lisans tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Güngör, S. (2019). Postmodern Dünyanın Mekân Anlayışında Sanal Mekân. *Turkish Studies*. <https://doi.org/10.29228/TURKISHSTUDIES.23008>
- Harvey, D. (2010). *Postmodernliğin Durumu* (çev. Savran, S.). İstanbul: Metis Yayınları. (Beşinci basım)
- Jameson, F., Lyotard, J. F. ve Habermas, Jürgen (1990). *Postmodernizm*. Necmi Zeka, (Ed.), İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Karabıyık, A. (2016). Eşyanın Politikası: Sandalyenin Sanat Nesnesi Olarak Kullanımı. *Sanat Dergisi*, 30, 28-39. <https://izlik.org/JA79JJ78NB>
- Kavukçu, M. (1994). *Espas* (Yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- Kiernan, Thomas. (1962). *Aristotle Dictionary*. 1st ed. New York: Philosophical Library. https://icsearch.sabanciuniv.edu/permalink/90SU_INST/pv8k4m/cdi_pr_oquest_ebookcentral_EBC5423762 Erişim Tarihi: 05.09.2025
- Koca, B. (2017). Kavramsal sanat. *İnönü University Journal of Culture and Art*, 3(2), 97-103.
- Koç, Y. (1994). Mekân ve nesne. *Felsefe Arkivi*, (29), 13-20. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/14417> Erişim Tarihi: 16.06.2025
- Küçükparmak, A. (2019). Kant'ta zaman-mekânın a prioriliği problemi. *Temâşâ Felsefe Dergisi*, 11(Temmuz), 91-100.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi* (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık
- Lynton, Nobert, *Modern sanatın öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 4. Basım, 2009
- Merleau-Ponty, M. (2002). *Phenomenology of perception* (C. Smith, Trans.). Routledge Classics.
- Merleau-Ponty, M. (2014). *Algılanan Dünya: Sohbetler* (Çev. Ömer Aygün), İstanbul: Metis Yayınları.

- Mengü, M. (2024). *Jean baudrillard düşüncesinde hakikat sorunu*. Sarmal Kitabevi, İstanbul.
- Namlı Türkmen, G. (2018). Husserl’de öznellik ve deneyim [Subjectivity and experience in Husserl]. *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar / *ETHOS: Dialogues in Philosophy and Social Sciences*, 11*(1), 98–114.
- Newman, S. (2018) "Do Ho Suh," Oz: Vol. 40. <https://doi.org/10.4148/2378-5853.1590>
- Nietzsche, F. (2011). *Ecce homo: Kişi nasıl kendisi olur* (3. bs.; C. Alkor, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Öndin, N. (2019). *Modern sanat*. Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Öndin, N. (2018) *Barok Resim ve Heykel Sanatı*, Hayalperest Yayınları, İstanbul, 2018
- Özgenç Erdoğan, N. ve Caymaz, Ö. (2020). 20. yüzyılda metafizik resimlerde mekân ve zaman ilişkisi. *İdil*, 9(71), 1147–1158. <https://doi.org/10.7816/idil-09-71-08> Erişim Tarihi: 10.12.2024
- Platon. (1943). *Timaios* (E. Güney ve L. Ay, Çev.). İstanbul: Maarif Matbaası.
- Platon. (2022). *Timaios: Doğa üzerine* (Ö. Orhan, Çev.). Fol Yayıncılık.
- Panofsky, E. (2017). *Perspektif: Simgesel bir biçim* (Y. Tükel, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Taştan, T. R. (2018). *Türkiye’de çağdaş sanatta yerleştirme (enstalasyon) ve kültür* (Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Rossi, P. (2009). *Modern bilimin doğuşu* (N. Domaniç, Çev.). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Sabancılar Iştın, D. (2025). Richard Long’un “A Line Made by Walking” eserinde süreç, deneyim ve manzara. S. Kılıç Ateş (Ed.), *Manzara seyirden zihne eser okumaları* (1. bs., s. 21–37). Detay Anatolia Akademik Yayıncılık: Ankara
- Saglam, F. (2020). *Peter Kogler’in dijital mekânları*. Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi, 16, 1–16. <https://doi.org/10.20488/SANATTASARIM.830550>
- Seçkin, S. (Ed.). (2010). *Sanat atlası*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Sever, O. (2021). Rönesans ve Perspektif: Modern Görme Biçiminin Temelleri. *ViraVerita* E-Dergi(13), 89-109. <https://doi.org/10.47124/viraverita.871913> Erişim Tarihi: 23.12.2025
- Sözen, M., ve Tanyeli, U. (1996). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü* (4. basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Şahin, H. (2012). Postmodern sanat. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 1(5), 96–103. <https://doi.org/10.7816/idil-01-05-07>
- Şen, M. (2021). Minimalist sanatçı Donald Judd’un isimsiz 1968–1972–1973–1980 yıllarında yaptığı heykelleri üzerine bir inceleme. *Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, 2(3), 1–9.
- Tansuğ, S. (1973). *Resim kılavuzu*. Ankara: Milliyet Yayınları.
- Tanyeli, U. (2008). *Mekân. Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi* (2. cilt). İstanbul: Yem Yayınevi

- Topdemir, H. G. (2011). Galileo ve doğanın matematikle kavranışı. *Bilim ve Teknik*, 44(747), 104–107.
- Tunalı, İ. (2013), *Felsefenin Işığında Modern Resim*, (9. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Turani, A. (1993). *Sanat terimleri sözlüğü* (5. basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2010), *Dünya sanat tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Usta, G. K. (1994). *Anadolu Osmanlı mimarisinde mekân analizi: Han ve kervansaray yapılarında uygulama* (Doktora tezi). KTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.
- Usta, G. (2020). Mekan ve yer kavramlarının anlamsal açıdan irdelenmesi. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication (TOJDAC)*, 10(1), 25–30. <https://doi.org/10.7456/11001100/003>
- Ülker, D. (2014). *Mekân yanılısamından resim yüzeyine espas* (Yüksek lisans tezi). Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Wölfflin, H. (2019) *Sanat tarihinin temel kavramları yakın zamanlarda sanattaki üslup gelişmesi sorunları* (İ. San, Çev.), Ankara Üniversitesi Dergisi Eğitim Bilimleri Fakültesi (JFES)1(1), 131-145. https://Doi.Org/10.1501/Egifak_0000000236

http-1:

https://tr.wikipedia.org/wiki/A_priori

(Erişim Tarihi: 06.02.2026)

http-2:

<https://sozluk.gov.tr/?q=mekan&aranan=>

(Erişim Tarihi: 07.01.2025)

http-3:

https://tr.wikipedia.org/wiki/Modern_sanat

(Erişim Tarihi:07.01.2026)

http-4:

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Postmodernizm>

(Erişim Tarihi: 06.02.2026)

http-5:

<https://www.klufelsefe.com/kelime/mekan/>

(Erişim tarihi 06.02.2026)

http-6:

<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/synthetic-cubism>

06.02.2026

http-7:

<https://tr.pinterest.com/pin/752312312746250162/>

(Erişim Tarihi:29.04.2025)

http-8:

https://www.wikiwand.com/en/articles/De_pictura

(Erişim tarihi 08.09.2025)

http-9:

https://tr.wikipedia.org/wiki/F%C4%B1rt%C4%B1na_%28tablo%29

(Erişim Tarihi: 29.04.2025)

http-10:

<https://artsandculture.google.com/asset/card-fight-outside-a-country-tavern-brouwer-adriaen/6wGChfKUy8scyQ?hl=en>

(Erişim Tarihi: 20.11.2025)

http-11:

https://tr.wikipedia.org/wiki/Sokrates%27in_%C3%96l%C3%BCm%C3%BC

(Erişim Tarihi:06.01.2026)

http-12:

https://tr.wikipedia.org/wiki/Bulutlar%C4%B1n_%C3%9Czerinde_Yolculuk

Erişim Tarihi: 20.11.2025

http-13:

<https://www.marmottan.fr/notice/4014/>

(Erişim Tarihi: 01.12.2025)

http-14:

<https://smarthistory.org/cezanne-mont-sainte-victoire/>

(Erişim Tarihi: 26.12.2025)

http-15:

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-b/braque-georges/georges-braque-lestaquede-viyadukt-1443/>

(Erişim Tarihi: 29.11.2025)

http-16:

<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2023/the-emily-fisher-landau-collection-an-era-defined-evening-auction/femme-a-la-montre-2>

(Erişim Tarihi: 30.08.2025)

http-17:

<https://www.artchive.com/artwork/black-square-and-red-square-kasimir-malevich-1915/>

(Erişim Tarihi: 30.08.2025)

http-18:

https://tr.wikipedia.org/wiki/Siyah_Kare

(Erişim Tarihi: 23.11.2025)

http-19:

https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Ruehende_Schiffe_by_Paul_Klee,_1927.jpg

(Erişim Tarihi: 01.12.2025)

http-20:

<https://www.moma.org/collection/works/80160>

(Erişim Tarihi: 30.08.2025)

http-21:

<https://www.theartstory.org/artist/mondrian-piet/>

(Erişim Tarihi: 30.08.2025)

http-22:

https://c2.staticflickr.com/8/7670/26911895644_e8d80df807_b.jpg

(Erişim Tarihi: 10.12.2024)

http-23:

<https://www.trt2.com.tr/sanat/bir-resim-bir-hikaye/evren-karayel-gokkaya-and-giorgio-de-chirico-or-bir-resim-bir-hikaye-or-12-bolum-122005>

(Erişim Tarihi: 10.12.2024)

http-24:

<https://www.artchive.com/artwork/harlequin-s-carnival-joan-miro-1924-1925/>

(Erişim Tarihi: 16/06/2025)

http-25:

<https://www.theartstory.org/artist/miro-joan/>

(Erişim Tarihi: 16/06/2025)

http-26:

<https://www.dalipaintings.com/invisible-sleeping-woman-horse-lion.jsp>

(Erişim Tarihi: 06.02.2026)

http-27:

https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0mgelerin_%C4%B0haneti

(Erişim Tarihi: 06.02.2026)

http-28:

[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Human_Condition_\(Magritte\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Human_Condition_(Magritte))

(Erişim Tarihi: 06.02.2026)

http-29:

<https://www.renemagritte.org/time-transfixed.jsp>

(Erişim Tarihi: 08/05/2025)

http-30:

<https://www.christies.com/en/stories/rene-magritte-la-reconnaissance-infinie-5aaaf0d1be81461ba5a2b1a1a0470347>

(Erişim Tarihi:16/06/2025)

http-31:

<https://whitney.org/collection/works/50454>

(Erişim Tarihi: 17.06.2025)

http-32:

<https://www.moma.org/collection/works/80000>

(Erişim tarihi:11/06/2025)

http-33:

<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/761171>

(Erişim Tarihi: 27.11.2025)

http-34:

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/andre-equivalent-viii-t01534>

(Erişim Tarihi: 27.11.2025)

http-35:

[https://www.artnewspaper.com.tr/2025/05/06/sol-lewitt-ve-yapitin- ozdesligi](https://www.artnewspaper.com.tr/2025/05/06/sol-lewitt-ve-yapitin-ozdesligi)

(Erişim Tarihi: 30.11.2025)

http-36:

<https://publicdelivery.org/sol-lewitt-wall-drawings/>

(Erişim Tarihi: 30.11.2025)

http-37:

<https://gaiadergi.com/richard-hamilton-bugunun-evlerini-denli-farkli-denli-cazip-kilan-nedir/>

(Erişim Tarihi: 05.11.2025)

http-38:

<https://www.myartbroker.com/artist-david-hockney/articles/david-hockney-montcalm-interior-with-2-dogs>

(Erişim Tarihi: 23.11.2025)

http-39:

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/lichtenstein-interior-with-waterlilies-t07339>

(Erişim Tarihi: 23.11.2025)

http-40:

https://en.wikipedia.org/wiki/One_and_Three_Chairs

(Erişim Tarihi: 06.02.2026)

http- 41:

<https://www.macba.cat/en/obra/r1523-condensation-cube/>

(Erişim Tarihi: 23.11.2025)

http-42:

<https://www.mariangoodman.com/artists/34-marcel-broodthaers/works/14979/>

(Erişim Tarihi: 06.02.2026)

http-43:

https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Morisot_Lady_at_her_Toilette.jpg

(Erişim Tarihi: 06.02.2026)

http-44:

<https://mjsymuleski.com/artofthemooc/1703-2/>

(Erişim Tarihi: 30.11.2025)

http-45:

https://en.wikipedia.org/wiki/Untitled_Film_Still_48

(Erişim Tarihi: 06.02.2026)

http-46:

<https://www.theartstory.org/artist/whiteread-rachel/>

(Erişim Tarihi: 28.11.2025)

http-47:

<https://www.world-architects.com/de/architecture-news/film/do-ho-suhs-perfect-home>

(Erişim Tarihi: 20.11.2025)

http-48:

<https://newprairiepress.org/cgi/viewcontent.cgi?article=1590&context=oz>

(Erişim Tarihi: 02.12.2025)

http-49:

<https://www.istanbulmodern.org/koleksiyon/istanbul-projesi-i>

(Erişim Tarihi: 06.02.2026)

http-50:

<https://artplastoc.blogspot.com/2018/01/790-allan-kaprow-18-happenings-in-6.html>

(Erişim Tarihi: 06.02.2026)

http-51:

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-ar00142>

(Erişim Tarihi: 06.02.2026)

http-52:

<https://www.moma.org/audio/playlist/243/3133>

(Erişim Tarihi: 26.12.2025)

http-53:

<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/964>

(Erişim Tarihi: 26.12.2025)

http-54:

<https://www.kogler.net/wordpress/photos/kunsthausebregenzprojektion-2000/>

(Erişim Tarihi: 06.02.2026)

http-55:

https://www.lozano-hemmer.com/zoom_pavilion.php

(Erişim Tarihi: 26.12.2025)

http-56:

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/3922914>

(Erişim Tarihi: 06.02.2026)

http-57:

https://www.lozano-hemmer.com/dune_ringers.php

(Erişim Tarihi: 26.12.2025)