

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

Yüksek Lisans Tezi

ÇAĞDAŞ SANAT VE MEKÂNSALLIK OLGUSU BAĞLAMINDA
MİMARLIK VE FOTOĞRAF
ETKİLEŞİMİ

Hazırlayan

Liane Linda BENCUYA

Danışman

Prof. Dr. Simber Rana ATAY

İzmir / 2022

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

Yüksek Lisans Tezi

ÇAĞDAŞ SANAT VE MEKÂNSALLIK OLGUSU BAĞLAMINDA
MİMARLIK VE FOTOĞRAF
ETKİLEŞİMİ

Hazırlayan

Liane Linda BENCUYA

Danışman

Prof. Dr. Simber Rana ATAY

İzmir / 2022

YEMİN METNİ

Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum ‘**Çağdaş Sanat ve Mekânsallık Olgusu Bağlamında Mimarlık ve Fotoğraf Etkileşimi**’ adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin referanslarda gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

03 / 06 /2022

Liane Linda BENCUYA

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün / /2022 tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin maddesine göre Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi **Liane Linda Bencuya'nın** '**Çağdaş Sanat ve Mekânsallık Olgusu Bağlamında Mimarlık ve Fotoğraf Etkileşimi**' konulu tezi incelenmiş ve aday / 06 / 2022 tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır. Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÖZET

Çağdaş Sanatta ‘**Mekânsallık**’ günümüzde çok önemli bir kavram haline gelmiş, farklı disiplinlerin bir aradalığıyla izleyicide farklı duyumlar yaratma çabaları sanatın esas amacı olmaya başlamıştır. Çağdaş sanatı dünyaya getiren kültürün merkezinde maddi manevi insanın yer alması disiplinlerarası çok katmanlı bir alanda çalışmayı gerekli kılmış, bu da tezimizin ana savını oluşturmuştur. **Lucio Fontana**, 20. yüzyıl sanatına damgasını vurmuş olan, soyut heykel ve resim çalışmalarıyla bugün bile pek çok sanatçının ilham kaynağı olmaya devam eden, İtalya’nın en etkin ve yaratıcı sanatçılarından biridir. Çalışmalarına mekânı da dahil ederek kendi dönemi için avangard bir çıkış yapması ve bu çıkışının günümüzde güncelliğini yoğun bir şekilde koruyor olması, bu tezin başlangıcında kendisini tanımamızı zorunlu kılmıştır.

Bu tezde Lucio Fontana’ın **Spazialismo**’sundan yola çıkarak onun kültürel mirası üzerinden önce çağdaş sanattaki temsilcileri incelenmiş, ardından mimarlık fotoğraf ilişkisi bağlamında mimar ve fotoğrafçıların mekânsallık olgusunu ele alışları sanatçıların özelinde detaylandırılmıştır.

Tüm bu kuramsal araştırmalar ve saptamalarım ışığında temellendirilen proje çalışmam olan ‘**Arada - In Between**’, mekânsallık bağlamında değerlendirilerek gerçekleştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Lucio Fontana, Mekânsallık, Herzog de Meuron, Hiroshi Sugimoto, Simone Bossi, Eşiksellik.

ABSTRACT

Today, ‘**Spatiality**’ is an important concept in Contemporary Art, and the efforts to create different sensations on the viewers through a variety of coexisting disciplines is becoming the main purpose of art. Since at the center of the culture which brought Contemporary Art into being is man in all its material and spiritual context, it is important to work in an interdisciplinary, multi layered area, which brings us to the main argument in this thesis. **Lucio Fontana**, was and is one of the most innovative and influential artists of the 20th century who has left his mark on the era, inspiring many artists even today with his abstract way of realizing painting and sculpture. Although incorporating space into his artistic work was an avant-garde leap for his period, it is still relevant today, the argument which has forced us to get to know him at the beginning of this thesis.

In this thesis, first of all based on Lucio Fontana's ‘**Spazialismo**’ and his cultural heritage, his followers in Contemporary Art are analyzed, and then in the context of architecture and photography, architects and photographers dealing with the phenomenon of spatiality in their photographic expressions in relation with space is elaborately filled in.

In the context of all these theoretical researches and based on my deductions, my project ‘Arada- In Between’, is realized associated with spatiality.

Keywords : Lucio Fontana, Spatiality, Herzog de Meuron, Hiroshi Sugimoto, Simone Bossi, Liminality.

ÖNSÖZ

Bu tezi yazmaya başladığımda konu olarak mekânsallık ve fotoğraf ilişkisi üzerine bir çalışma olmasını istediğimi biliyordum. Ancak konuyu detaylandırmaya giriştiğimde, konular konulara detaylar detaylara bağlanmaya başladığında, pandoranın kutuları gibi bitmez tükenmez bir dünyanın içine girdiğimi fark ettim. İçinden çıkmaya çalıştıkça beni içine çeken dipsiz bir kuyu oldu. Böylelikle belki de içinden onlarca konu çıkabilecek çeşitlilik ve detayda bir çalışma haline geldi. Bu sebeple de konuyu bir yerde sınırlandırma ihtiyacı doğunca, tezin konusu Lucio Fontana'nın Spazialismo'sunun çevresini çizdiği alanlarda dolaşarak günümüze kadar değişen ve gelişen insan-mekân insan-mimarlık ve fotoğraf ilişkilerine çok yönlü bakarak sınırlandırıldı.

Bu tez konusunu seçme amacım çocukluğumdan gelen, sanat tarihinde ve benim hayatımda önemli yeri olan Picasso'ya ve Kübizme olan hayranlığımdır. Fotoğrafa başladığım yıllarda sebebini bilmediğim bir şekilde tele objektif kullanma heyecanımın arkasında da o zamanlar aynı Kübist bakışın olduğunun farkında değildim. Yıllar sonra okuduğum bir yazı, benim fotoğrafa bakışımı tamamen değiştirdi. Fotoğrafçıların sıklıkla kullandığı 'an'ı yakalama kaygısı bende 'çoklu anlar'ı anlatma kaygısına dönüştü. Katmanlarla bilinçdışı yaptığım çalışmaların mekânsallık ve zamanla olan yakın ilişkisini ise çok sonra öğrendim.

Bu tez çalışmamda öncelikle DEÜ GSE Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans programına katılmamda büyük payı olan ve beni cesaretlendiren değerli hocam **Prof. Dr. Mehmet Koşumoglu**'na, sonra beni öğrencisi olarak kabul eden ve her daim desteğini hissettiren, sınırlarımı zorlamak istiyorum dediğimde, gerçekten de sınırlarımı zorlayan tez danışmanım, sevgili hocam **Prof. Dr. Simber Rana Atay**'a, ve katkılarından dolayı diğer tüm yüksek lisans hocalarıma teşekkür ederim.

Annemin anısına...

Liane Linda Bencuya

İÇİNDEKİLER

Sayfa

YEMİN METNİ	i
TUTANAK	ii
ÖZET	iii
<i>Anahtar Kelimeler</i>	
ABSTRACT	iv
<i>Keywords</i>	
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
GÖRSEL LİSTESİ	x
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

MEKÂNSALLIK (SPAZIALISMO) VE ÇAĞDAŞ SANAT

1.1 Mekânsallık ve Lucio Fontana	10
<i>1.1.1 Lucio Fontana Hayatı ve Eserleri</i>	17
<i>1.1.2 Lucio Fontana ve 'Spazialismo'</i>	57
<i>1.1.3 Beyaz Manifesto</i>	59
<i>1.1.4 Lucio Fontana ve Mimarlık İlişkisi</i>	63

1.2 ‘Spazialismo’ ve Kültürel Mirası	69
1.2.1 ‘Group Espace’ ve Türk Grup Espas	69
1.2.2 Arte Povera (Yoksul Sanat)	75
1.2.3 Çevre ve Enstalasyon Sanatı	78
1.2.4 Kavramsal Sanat (Conceptual Art)	80
1.2.5 Arazi Sanatı (Land Art)	82
1.2.6 Fluxus (Akış Sanatı)	86
1.3 ‘Spazialismo’ ve Çağdaş Temsilcileri	90
1.3.1 Robert Irwin (1928-)	91
1.3.2 Dan Flavin (1933-1996)	92
1.3.3 Larry Bell (1939-)	94
1.3.4 James Turrell (1943-)	95
1.3.5 Anthony McCall (1946-)	96
1.3.6 Cornelia Parker (1956-)	98
1.3.7 Peter Kogler (1959-)	99
1.3.8 Refik Anadol (1985-)	100

2. BÖLÜM

MİMARLIK VE FOTOĞRAF ETKİLEŞİMİ

2.1 1930 Sonrası Mimar Fotoğrafçı İşbirlikleri	104
---	------------

2.1.1 Louis Sullivan ve Aaron Siskind	105
2.1.2 Le Corbusier ve Lucien Hervé	107
2.1.3 Richard Neutra ve Julius Shulman	109
2.1.4 Eero Saarinen ve Ezra Stoller	111
2.1.5 F. L.Wright ve Yukio Futagawa	113
2.1.6 Beş Mimar ve Judith Turner	114
2.1.7 Zaha Hadid ve Hélène Binet	117
2.2) Mimar Fotoğrafçılar	122
2.2.1 Hiroshi Sugimoto (1948-)	122
2.2.2 Ahmet Ertuğ (1949-)	127
2.2.3 Simone Bossi (1985-)	132
2.3 Fotoğrafın Mimari Unsur Olarak Kullanılması	137
2.3.1 Herzog & De Meuron	137
2.3.1.1 Greek Orthodox Church ve İkonalar	138
2.3.1.2 Ricola Europe Production & Storage Building ve Karl Blossfeldt.	141
2.3.1.3 Eberswalde Technical School Library ve Thomas Ruff	143
2.4 Mekânda Fotoğraf, Fotoğrafta Mekân	145
2.4.1 Gordon Matta Clark'ın Sanatında Mimarlık ve Fotoğraf	146
2.4.2 Anette Messenger, Galeri Mekânı ve Fotoğraf	150
2.4.3 Canan Tolon Resimlerinde Sezgisel Anlamda Mimarlık ve Fotoğraf	154
2.4.4 Murat Germen Mekân ve Fotoğraf	158
2.4.5 JR, Sokaklar, Mimarlık ve Fotoğraf	160

3. BÖLÜM

‘ARADA-IN BETWEEN’ PROJE ÇALIŞMASI

3.1 Projenin Konsepti ve Tasarım Kriterleri	164
3.1.1 ‘Arada’lık Nedir?	165
3.1.2 Palimpsest Kavramı	171
3.1.3 Glitch Estetiği	172
3.2 Projenin Geliştirilmesi	173
3.3 Projenin Gerçekleştirilmesi	178
3.4 Projenin Sunumu ve Sergi	180
3.5 Projede Yer alan İşler	181
 SONUÇ	 185
KAYNAKÇA	188
EK. 1 Manifesto Blanco (İtalyanca).....	202
EK. 2 Primo Manifesto Dello Spazialismo (İtalyanca).....	208
EK. 3 Manifesto Tecnico Dello Spazialismo (İtalyanca).....	209
EK. 4 Manifesto Blanco (İngilizce).....	213
EK. 5 Television Manifesto Of The Spatial Movement (İngilizce)	218
 ÖZGEÇMİŞ	

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1. Lucio Fontana	17
Görsel 2. Lucio Fontana, - Teğmen	18
Görsel 3. Fontana y Scarabelli Escultores	19
Görsel 4. Adolfo Wildt – Santa Lucia (1927)	19
Görsel 5. Lucio Fontana, - El Auriga (1928)	20
Görsel 6. Lucio Fontana- ‘Uomo Nero- Kara Adam’ (1930)	21
Görsel 7. Lucio Fontana- ‘Scultura a Fili- Tel Heykeller’ (1931-1932)	22
Görsel 8. Lucio Fontana, - ‘Volo di Vittorie - Flight of Victories’ (1939)	24
Görsel 9. Lucio Fontana, - Milano, Yıkılan Atölyesini Gezerken (1946)	26
Görsel 10. Lucio Fontana, - Scultura Spaziale- Mekansal Heykel, (1947)	27
Görsel 11. Lucio Fontana, - ‘Attese’	30
Görsel 12. Lucio Fontana,- ‘Buchi’	30
Görsel 13. Lucio Fontana,- Ambiente Spaziale A Luce Nera, (1949)	31
Görsel 14. Lucio Fontana,-‘Arabesque’, (1951)	33
Görsel 15. Picasso ve Gijon Mili	35
Görsel 16. Lucio Fontana, - ‘Tagli- Slashes’ (1958)	39
Görsel 17. Lucio Fontana, - ‘Carte- Kartlar’ (1957)	42
Görsel 18. Lucio Fontana, -‘Quanta- Ne Kadar’ (1959)	43
Görsel 19. Lucio Fontana, -‘Nature-Nature Sculptures-’(1959,1960)	44
Görsel 20. Lucio Fontana, -‘I Teatrini- Little Theaters-Küçük Tiyatrolar’ (1966)..	46
Görsel 21. Lucio Fontana, -‘Fino Del Dio’(1963-1964)	48
Görsel 22. Lucio Fontana, -“Spatial Environment Utopias, 13 th Milan Triennale-1. Koridor’	49
Görsel 23. Lucio Fontana, - Spatial Environment Utopias, 13 th Milan Triennale 2. Koridor’	50
Görsel 24. Lucio Fontana, - ‘Walker Art Center’ (1966)	52
Görsel 25. Lucio Fontana, - Ambiente Spaziale (1967)	53

Görsel 26. Lucio Fontana, - Ambiente Spaziale Con Neon (1967)	53
Görsel 27. Lucio Fontana, - Ambiente Spaziale A Luce Rossa (1967)	54
Görsel 28. Lucio Fontana, - Ambiente Spaziale in Documenta 4 a Kassel (1968) ..	55
Görsel 29. Lucio Fontana, - Arlecchino, Galleria Claudia Gian Ferrari, (2010)....	65
Görsel 30. Lucio Fontana, - Cinema Arlecchino- Bas Relief (1949)	66
Görsel 31. Lucio Fontana, - Hotel Del Golfo- Tavan Çalışması (1956)	67
Görsel 32. Lucio Fontana, - Osvaldo Borsani	68
Görsel 33. Mario Merz, - ‘İglo’	77
Görsel 34. Robert Smithson, – Spiral Jetty (1970)	85
Görsel 35. Mary Miss	85
Görsel 36. George Maciunas,- Learning Machine – Öğrenme Makinesi (1969) ...	88
Görsel 37. George Maciunas,- Flux Alet Çantası-(1969)	89
Görsel 38. Gyula Kosice, - Madi Neon No.3 (1946)	91
Görsel 39. Robert Irwin.....	92
Görsel 40. Dan Flavin	93
Görsel 41. Larry Bell	95
Görsel 42. James Turrell	96
Görsel 43. Anthony McCall	98
Görsel 44. Cornelia Parker,- Cold Dark Matter (1991)	99
Görsel 45. Peter Kogler	100
Görsel 46. Refik Anadol,- Liminal Room	102
Görsel 47. Aaron Siskind Photography	106
Görsel 48. Lucien Hervé Photography	107
Görsel 49: Rene Burri Photography	109
Görsel 50. Julius Shulman Photography, – Case Study House #22	109
Görsel 51. Julius Shulman Photography	110
Görsel 52. Ezra Stoller Photography	112
Görsel 53. Yukio Futagawa Photography- Solomon R Guggenheim Museum ...	114

Görsel 54. Judith Turner Photography	116
Görsel 55. Hélène Binet Photography	119
Görsel 56. Hiroshi Sugimoto (1948-)	122
Görsel 57. Sugimoto –Architecture,– Gugenheim Museum, New York (1997)	123
Görsel 58. Sugimoto –Architecture, – Schindler House (1997)	125
Görsel 59. Ahmet Ertuğ (1949-)	127
Görsel 60. Ahmet Ertuğ Photography, – Kütüphaneler Serisinden	130
Görsel 61. Simone Bossi (1985-)	132
Görsel 62. Simone Bossi Photography	134
Görsel 63. Herzog & De Meuron,- Greek Orthodox Church (maket) 1	138
Görsel 64. Herzog & De Meuron,- Greek Orthodox Church (maket) 2	139
Görsel 65. Herzog&De Meuron,- Ricola Europe Production & Storage Building 1.141	
Görsel 66. Herzog&De Meuron,- Ricola Europe Production & Storage Building 2	142
Görsel 67. Herzog&De Meuron,- Eberswalde Technical School Library 1.....	143
Görsel 68. Herzog&De Meuron,- Eberswalde Technical School Library 2.....	144
Görsel 69. Gordon Matta Clark (1943-1978)	146
Görsel 70. Gordon Matta Clark,- Anarchitecture 1	147
Görsel 71. Gordon Matta Clark,- Anarchitecture 2	148
Görsel 72. Anette Messenger (1943-)	150
Görsel 73. Anette Messenger, – ‘Mes Vœux’	151
Görsel 74. Canan Tolon (1955-)	154
Görsel 75. Canan Tolon	156
Görsel 76. Canan Tolon,- Time After Time (2012)	157
Görsel 77. Murat Germen (1965-).....	158
Görsel 78. Murat Germen,- Merdiven.....	159
Görsel 79. JR (1983-)	160
Görsel 80. JR- 30 Mart 2019 -1	161

Görsel 81. JR – 30 Mart 2019-2	161
Görsel 82. Liane Linda Bencuya,- ‘Arada- In Between 1’	181
Görsel 83. Liane Linda Bencuya,- ‘Arada- In Between 2’	182
Görsel 84. Liane Linda Bencuya,- ‘Arada- In Between 3’	182
Görsel 85. Liane Linda Bencuya,- ‘Arada- In Between 4’	183
Görsel 86. Liane Linda Bencuya,- ‘Arada- In Between 5’	183
Görsel 87. Liane Linda Bencuya,- ‘Arada- In Between 6’	184
Görsel 88. Liane Linda Bencuya,- ‘Arada- In Between 7’	184

GİRİŞ

Çağdaş Sanatta ‘**Mekânsallık**’ günümüzde çok önemli bir kavram haline gelmiş, farklı disiplinlerin bir aradalığıyla, metinlerarası bir mekân zaman ilişkisi içinde izleyicide farklı duyumlar yaratma çabaları sanatın esas amacı olmaya başlamıştır. Çağdaş sanatı dünyaya getiren kültürün merkezinde maddi manevi insan yer almaktadır. Çağdaş sanatta, estetiğin yerini kavrama bırakmasıyla birlikte sanat artık yorumlanmaya ihtiyaç duyar. Dijital, ya da Siber sanat dediğimiz zaman ise disiplinlerarası çok katmanlı bir alana adım atmış oluruz. Bu sanatın en önemli medyumu ise elbette ki fotoğraftır. Çağdaş sanat dediğimiz sanatın, imgeler üzerinden sanat eserlerinin insan ve mekânla olan ilişkileri günümüzün sanatının en güncel konularından biri olup bu tezin de ana savını oluşturmaktadır.

Tarihte, Rönesans ile başlayan perspektif olgusu, gözü çerçevenin içine hapsedmiş, bu yüzden de yüzyıllarca sanata hep karşıdan bakılmıştır. 1839 yılında Fransız Bilimler Akademisi’nde fotoğraf makinasının bulunuşunun resmî olarak ilan edilmesiyle birlikte artık doğayı gerçekçi bir şekilde resmetme kaygılarının çözümü fotoğraf olmaya başlayınca sanatçılar farklı arayışların peşine düşmüş, nesneleri oldukları gibi değil de duyumsadıkları gibi yansıtma çabası içine girmişlerdir. İki göz ile gören insanın bakışını tek noktadan bakan bir göze indirgeyen perspektif olgusu devre dışı kalınca, artık çoklu bakış gündeme gelmeye başlamış, oran yerine duygu, evrensellik yerine bireysellik, nesnellik yerine öznellik, geometrik formlar yerine organik formlar, düzen yerine Kaos ve çizgisel bütünlük yerine parçalılık sanatsal estetiğin kriterleri haline gelmiştir (Graf, 2020, s.475). Aynı dönemlerde pek çok bilimsel keşif ile birlikte zaman-mekân ilişkilerinin bilimde kullanılmaya başlanması sanattaki bu kırılmanın belirleyicisi olmuştur. Avrupa’da 20. yüzyılın başlarında görülen bu hızlı değişimler klasik dönemlerden beri süregelen zamanın ve uzamın (mekânın) alışlageldik anlamlarını değiştirmiş, ‘Postmodern’ olarak tanımladığımız çağı aralamıştır. Böylelikle artık farklı duyguları farklı şekilde ifade etme ihtiyacıyla birlikte, zaman ve mekânda alışlagelmiş anlayışlardan kopuşlarla birbirinden

kopuk bir ilişkisizlikler bütünü ortaya çıkmıştır. Tarihsel süreklilik oratadan kalkınca sürekli bir şimdide yaşama haline indirgenen yaşam ile birlikte beliren bir çeşitlilik de günümüz sanatının varlık sebebi olmuştur.

I. ve II. Dünya Savaşı'nın neden olduğu travmalar ve yıkımlar ile birlikte post-endüstriyel bir çağa adım atılmasıyla birlikte, bilimsel, teknolojik, evrensel, akılcı ve bütünsel her türlü bakış ile modernist sanattaki tutarlılık kaygısı yerle bir olunca sanat da bundan payını almıştır. Birçok alanda yeni yapılanmalarla birlikte yeni bir dönem başlamış, modernizmin tüm anlatılarından bir kopuş yaşanmıştır. Avangard'la birlikte başlayan, Batı'da Rönesans'tan beri süregelen gelenekteki kırılma Kübizm'le doruk noktasına ulaşmış, bütüncül bakışla estetik nesne yaratma yerini parçalı estetik ifadelerle bırakmıştır. Kübizm ile birlikte sanatçılar artık nesneleri tek bir noktadan bütüncül bir bakışla değil, pek çok noktadan çoklu bir bakışla resmetmişler, yani önce nesneyi parçalamışlar, sonra da görmek istedikleri gibi bu parçaları yeniden bir araya getirmişlerdir. Kübist bir eserde nesneler birden fazla açıdan aynı anda aynı çerçeve içinde gösterilirken, bu eşzamanlılık eserlere dördüncü boyut olan zaman boyutunu sokmuş, böylelikle o güne kadar karşıdan bakılarak algılanan resimdeki durağanlık etkisi yerini süremlere bırakmıştır. Kübist yaklaşım, Rönesans ve onun getirdiği merkezi perspektif geleneği ile yanılısamacı mekân geleneğini bir daha geri dönülemez biçimde yıkarak, gündelik hayat nesnelerini de sanatın içine sokmuş, sanat ile hayatı kaynaştırmada ilk adımı atmıştır. Artık yaşamın hızlı akışı parçalanmayla ifade edilmeye başlanırken, eşzamanlı olarak aynı mekânda estetik bir bütünlük yerine farklı çoklu bakışlar ile farklı anlatım şekilleri ortaya çıkmıştır. Eşzamanlılık bir anlamda Kübizm ile fotoğrafın ortak paydası olmuş, tüm nesnelerin bir aradalıkları fotoğraflara farklı bir dinamizm katmış, biz farkında olmasak da bir katmanlaşma yaratmıştır. Kübizm'le birlikte artık beşyüz yıldır süre gelen bakmanın kuralları altüst edilmiş, yapıtın merkezi ise yerinden oynamıştır.

1938 ve 1942 yıllarında Paris ve New York'ta yapılan üç Sürrealist sergi, mekânsal sanat anlayışının başlangıcı kabul edilirler. 1938 yılında yapılan Uluslararası Sürrealizm

Sergisi 1960'lı yılların mekân çözümlemelerinin öncülüğünü yapmıştır. Bu sergide beyaz galeri mekânı reddedilmiş sanatçı, mekân, izleyici arasındaki ilişkiler de bir daha geri dönülemez biçimde yeniden tanımlanmıştır. Ziyaretçiler eserlerin arasında dolaşarak bütün duyularını harekete geçiren deneyimler yaşamışlardır. Bu sergilerle birlikte sanatta mekân artık eserlerin bir parçası haline gelmiş, izleyici yapıtın içine girerek gezinme imkânı bulmuştur. Böylelikle o güne kadar sanat karşısında pasif olan izleyici, eserin bir parçası olarak aktif hale gelmiştir. İzleyici mekân içerisinde devindikçe çoklu farkındalıklar ortaya çıkmaya başlamış, sanat eseri parçalı hale gelince izleyici de eserin bir katılımcısına dönüşmüştür. Bu da **Lucio Fontana** tarafından '**Spazialismo**' olarak adlandırılmış olan günümüzün mekânsal sanatını oluşturmuştur. Kübizmin hiçbir zaman felsefî bir söylemi ya da bir manifestosu olmadığı için kübistlerin yarattığı ve önünü açtığı **Mekânsallık** olgusu **Lucio Fontana**'nın 1946 yılında '**Manifesto Blanco**' ile alt yapısını oluşturduğu, 1947 yılında ise imzaladığı '**Primo Manifesto dello Spazialismo**' ile resmîyet kazanmış, sanattaki kırılma noktasının bir anlamda adı konmuştur. İşte böylelikle 1980 yıllarında, 1945 sonrası dönem sanatta yeni bir başlangıç olarak, sanat kuramcıları tarafından artık 'Çağdaş Sanat' olarak adlandırılmaya başlanmıştır. Bu da sanatın biçimsel anlamda artık modernizmle ilişkilendirilemeyeceği anlamını taşımaktadır.

Lucio Fontana, 20. yüzyıl sanatına damgasını vurmuş olan, soyut heykel ve resim çalışmalarıyla bugün bile pek çok sanatçının ilham kaynağı olmaya devam eden, İtalya'nın en etkin sanatçılardan biridir. Sanatta geleneksel yaklaşımları aşmış olmasına rağmen, Modern Sanat tarihinde çok da fazla bahsi geçmeyen bir figür olarak kalmıştır. Çalışmalarına mekânı ve izleyiciyi de dahil ederek kendi dönemi için avangard bir çıkış yapması ve bu çıkışının günümüzde güncelliğini yoğun bir şekilde koruyor olması, ve bu kadar önemli bir sanatçının olması gerektiği kadar kaynaklarda yer almaması, bu tezin başlangıcında kendisini tanınamamızı gerekli kılmıştır. Günümüzde pek çok sanatçı, onun gerek '**Beyaz Manifesto**'su (**Manifesto Blanco**), gerekse de '**Mekânsallık Akımının Televizyon için Manifestosu**'nda (**Manifesto Tecnico Dello Spazialismo**) temellerini attığı ve çatısını kurduğu pek çok kavramı devam ettirmektedir.

Mekân, modern zamanlara ait bir kavram olmakla birlikte, insanın yaşamsal varlığı için olmazsa olmaz bir kavramdır. Mekânla sınırlarımızı tanımlar ve her yaptığımız şeye içinde bulunduğumuz mekânla bir varlık kazandırırız. Mekânla birlikte beş duyu organımız da devreye girer. Görürüz, çevreden gelen sesleri duyarız, mekân içindeki kokuları alırız ve dokunuruz. Tüm bu duyularımızın bize algılattıklarıyla da beynimiz bir kayıt oluşturur. Bu mekânda eşzamanlı olarak aynı anda tüm bu duyu organlarımızdan gelen verileri bütünlük olarak algılama yoluna gideriz. Mimarinin bu anlamda insan hayatındaki yeri çok önemlidir. Mimarlık sadece en boy ve yüksekliğin bir araya geldiği bir bina/nesne demek olmayıp, aynı zamanda insanların içinde dolaşıp yaşadığı bir iç mekândır. Bu iç mekân duvarlarla çevrelenmiş bir mekânın içi olabileceği gibi, kent ölçeğinde bakıldığında binaların komşu binalarla yan yana gelişle oluşan ve dış mekânların bir aradığından meydana gelen kentsel bir mekân da olabilmektedir. **Mekânsallık** ise bu mekânların insan ile ilişkisi üzerinden anlam kazanmaktadır. Zira mekânsal olan herşey insanın varlığını gerekli kılar.

Ancak Postmodernizm ile birlikte mimari disiplin de gevşemiştir. Artık bütün bir geçmişin ebedi bir şimdi içinde herşeyi mümkün hale getiren birbirleriyle tutarsız, bütünlükten yoksun bir takım yapıların bir araya gelişi görülmeye başlanır (Zizek, 2011, s.27). Bu yapılar bütünlük oluşturur gibi gösterilmek için kabuklarla örtülürler. Böylelikle artık oluşan mekanların iç –dış bütünselliğinden söz edilemediği gibi bir mekânsallıktan da söz etmek pek mümkün gözükmemektedir. Aynı şekilde postmodern dönem fotoğrafına da baktığımız zaman, dönemin zaman ve mekânda yaşanan çöküşlerinin sonucu olarak, üst anlatı yapılarının yerini parçalanmaya bıraktığını görürüz (Tatar, 2019, s.124). Tatar, böylelikle vurgunun içerikten biçime kaydığını söyler.

Mimarlığın fotoğrafla ilişkisine geldiğimiz zaman, bu ilişki, fotoğrafın ilk zamanlarında binaların cephe düzleminde belgesel amaçlarla fotoğraflanmalarıyla başlamıştır. Daha ileri yıllarda ise mimari fotoğraf başlı başına bir sanat haline gelmiş, fotoğrafçıların mimar, mimari yapı bütünlüğünde yarattıkları mekânsal fotoğraflar belgesel

fotoğrafların önüne geçer olmuştur. Fotoğraf anı dondurması sebebiyle her ne kadar çoğu zaman dördüncü boyutu-zaman-ifade etmekte yetersiz kalsa da, imajların ve görsellerin benliğimizi her geçen gün daha çok istila ettiği çağımızda, mekânlarımızın ayrılmaz bir parçası haline gelmiş, mekân, fotoğraf, izleyici ilişkisi bir bütün içinde düşünülür olmuştur.

1970'lere kadar müze, sinema, tiyatro ve hatta TV karşısında edilgen olan sanat izleyicileri 1990'lardan günümüze artık çok boyutlu, sonsuz ilişkiler ağı içerisinde gerçeklik algısını yitirmiş, bunun sonuçları da günümüz sanatına ve estetiğine yansımıştır. Böylelikle artık sonsuz olasılıklar evreninde hiçbir kalıbın olmadığı bir dünyada sonsuz çeşitlilikte sanat eseri üretilmektedir. Bu artık sanat için geri dönülemez bir yoldur.

‘Çağdaş Sanat ve Mekânsallık Olgusu Bağlamında Mimarlık ve Fotoğraf Etkileşimi’ başlıklı bu tezin amacı çağdaş sanatta çok önemli bir olgu haline gelmiş olan mekân ve insan ilişkisinin esas olduğu mekânsallık olgusu bağlamında mesleğim mimarlık ile hobim fotoğraf üzerinden mekân ve fotoğraf etkileşimini incelemek ve bu konuların kendi sanat pratiğimdeki izlerini sürmektir.

Bu tez çalışması süresince ciddi bir kaynak taraması ve okuması yapılmıştır. Bu kaynaklar için gerek Dokuz Eylül Üniversitesi'nin kütüphanesinden gerekse kendi kütüphanemden ve kitapçıların sanat, mimarlık, felsefe bölümlerindeki kitaplardan tarama yapılarak konumla ilgili her türlü bilgiye ulaşılmaya çalışılmıştır. Mekânsallık mekân ve zaman kavramlarını da içinde barındırdığı için zaman, mekân ve mimarlık ile ilgili ulaşılabilen tüm kitaplar konuyu her yönüyle anlayabilmek ve kavrayabilmek için okunmuştur. Ancak konunun sınırlanma ihtiyacından dolayı alıntı yapılarak kaynakçada gösterilen kaynaklar kadar, bir o kadar da listeye konulmamış, ancak bu tez için okunmuş ve taranmış kaynağın mevcudiyeti söz konusudur. Ayrıca İnternet ortamında konuyla ve alt başlıklarla ilgili olabilecek tezler indirilmiş, sanal veri tabanlarından ve her konunun kendi içeriğiyle ilgili web sitelerinden yararlanılmıştır. Lucio Fontana konusunda Türkçe kaynağın hemen hemen hiç olmaması, yabancı kaynakların tercüme edilmesini zorunlu kılmıştır. Aynı şekilde konu edilen mimar ve fotoğrafçılar hakkında da Türkçe kaynakların

yetersiz olması sebebiyle yine İngilizce kaynaklardan tercümeler yapılarak konuların eksiksiz bir şekilde bağlantıları kurularak aktarılması sağlanmıştır. Ayrıca 2021 yılında, ‘Contemporary Art Istanbul’ sergisine gidilmiş ve Çağdaş Sanat’ta güncel mekânsallık pratiklerinin izi sürülmüştür. Aynı şekilde pandemi öncesinde kişisel ilgim sebebiyle Refik Anadol’un İstanbul’daki ‘Immersive Sanat’ enstalasyonları izlenmiş, bu anlamda her türlü mekânsal pratiğin sanattaki yansımaları anlaşılmaya ve kavranmaya çalışılmıştır. Proje hazırlık sürecinde ise öncelikle iki sene boyunca projeyi oluşturacak fotoğrafların çekimleri yapılmış, ardından fotoğrafta katmanlaşma teknikleri, palimpsest ve Glitch teknikleri araştırılmıştır. Konunun çok kapsamlı olması sebebiyle süreç içinde onu sınırlama ihtiyacı doğmuş, bu sebeple de konu, Lucio Fontana’nın Spazialismo’sunun çevresini çizdiği alanlarda dolaşarak günümüze kadar değişen ve gelişen insan-mekân insan-mimarlık ve fotoğraf ilişkilerine çok yönlü bakarak sınırlandırılmıştır.

‘Çağdaş Sanat ve Mekânsallık Olgusu Bağlamında Mimarlık ve Fotoğraf Etkileşimi’ adlı bu tez üç bölümden oluşmaktadır. **‘Mekânsallık ve Lucio Fontana’** başlıklı birinci bölümde öncelikle **Mekânsallık** kavramı, etimolojik kökenleri ve tanımlarıyla birlikte incelenmiş, sonra da **Mekânsallık Manifestosu’nu (Beyaz Manifesto)** yazarak bu kavrama resmiyet kazandırarak farkındalık yaratmış olan **Lucio Fontana** hayatı ve eserleriyle ayrıntılı bir şekilde tanıtılmıştır. **Fontana’nın** bu tezde detaylı bir şekilde incelenmesinin sebebi, bu önemli sanatçının hakettiği gibi kaynaklarda yer almamasından ve ona birkaç Modern Sanat kitabında Soyut Ekspresyonizm başlığı altında küçük paragraflardan öte yer verilmemesinden kaynaklanmıştır. Bu sebeple de **Fontana’nın** güncel sanat pratiklerindeki etkisinin halen sürdüğü göz önüne alındığı zaman, onu daha iyi tanınma gereği ortaya çıkmış, bu da tezimizin çıkış noktasını oluşturmuştur. **Fontana’nın** bütün hayatı boyunca zaman, mekân ve ikisinin ilişkisine kafa yorması ve 1947 sonrasında tüm çalışmalarını bu yönde vermesi, onun detaylı bir şekilde tanınmasını gerekli kılmıştır. Bu bölümde öncelikle **Fontana’nın** hayatı ve eserlerine kronolojik bir sıralamayla değinilerek onu günümüze taşıyan süreç anlaşılmaya çalışılmış, ardından onun **‘Spazialismo’** felsefesi kısaca özetlenmiştir. **Beyaz Manifesto-Manifesto**

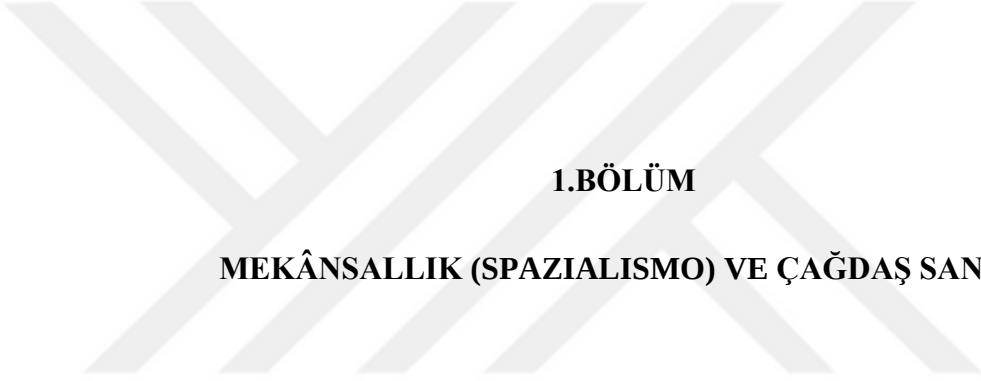
Blanco’ ile ilgili başlık altında, bu manifesto’sunun bir özeti yapılarak ana fikri aktarılmaya çalışılmıştır. Daha sonra da **Fontana**’nın mimarlarla olan ilişkisi, onlarla yaptığı disiplinlerarası çalışmalarla birlikte örneklendirilmiştir. **Fontana**’nın mimarlarla olan ilişkisi önemlidir, zira kendisi disiplinler arası bir etkileşimle sanat yapmanın önemine inanan bir sanatçıdır. **‘Spazialismo ve Kültürel Mirası’** adlı başlık altında ise, **Fontana**’dan sonra ortaya çıkan ve onun etkisinde kalan bazı sanat akımlarına kısaca değinilerek her birinden örneklerle **‘Spazialismo’** ile kurdukları ilişkiden bahsedilmiştir. 1950’lerden itibaren günümüze kadar mekânı ve mekânsallığı sanatlarına konu edinmiş Çağdaş sanatçılardan örnekler de **‘Spazialismo ve Çağdaş Temsilcileri’** başlığı altında incelenerek günümüze kadar getirilen bir sanatçı panoramasıyla bu bölüm tamamlanmıştır.

Tezin **‘Mimarlık ve Fotoğraf Etkileşimi’** başlıklı **ikinci** bölümünde mimarlık fotoğraf etkileşimi çok katmanlı olarak ele alınmıştır. Birinci kısımda, 1930’lardan sonraki dönemde profesyonel bir iş kolu haline gelen mimari fotoğraf üzerinden mimar fotoğrafçı ilişkilerine odaklanılmış, mimar fotoğrafçı işbirlikleri üzerinden mimari fotoğrafa yön vermiş fotoğrafçılarından örneklerle, çalışmalarındaki mekânsallık kaygıları, günümüze kadar gelişen ve değişen yönleriyle aktarılmaya çalışılmıştır. İkinci kısımda, tezin konusunun daha yoğun bir şekilde bağlanmak istendiği nokta olan fotoğraf ve mimarlık ilişkisinin, sanatsal ve mekânsal bağlamını kuran üç mimar fotoğrafçı, Hiroshi Sugimoto, Ahmet Ertuğ ve Simone Bossi’nin sanat pratikleriyle fotoğraflarındaki mekânsallık ile zaman ve mekân ilişkileri üzerinden fotoğrafa bakışları saptanmış ve aktarılmıştır. **‘Fotoğrafın Mimari unsur Olarak Kullanılması’** başlığı altında, fotoğrafı projelerinde mimari unsur olarak mekânsallık bağlamında mekânın ana elemanıymış gibi kullanan **Herzog de Meuron** mimarlık firmasının çok özel üç çalışmasına yer verilmiştir. Ardından dördüncü kısımda **‘Mekânda fotoğraf, Fotoğrafta mekân’** başlığı altında, bazı çağdaş fotoğrafçıların ve sanatçıların eserleri üzerinden fotoğraf bazlı sanatın mekânsal kullanımını çalışmalarına konu edinmiş, farklı tarzlarıyla mekânı ve fotoğrafı insanla ilişkileri bağlamında işlerinin parçası olarak kullanan beş sanatçı **Gordon Matta Clark**,

Anette Messenger, Canan Tolon, Murat Germen ve JR (Jean René), eserleriyle detaylı bir şekilde incelenmişlerdir.

Tezin üçüncü ve son bölümü kişisel çalışmam olan **‘Arada-In Between’** proje çalışması ile ilgili bölümdür. Bu bölümde projenin detaylarını anlatmaya geçmeden önce bu bölümün başında öncelikle projenin ana konsepti ve tasarım ilkeleri anlatılmış, ardından projenin ismi olan **‘Arada- In Between’** üzerinden **‘eşiksellik-liminality’** kavramının ne olduğuna dair bilgiler, mekânla kurulan ilişkiler bağlamında belirlenmiştir. Projede kullanılan bir takım teknikler olan **‘Palimpsest’** ve **‘Glitch’** tekniklerine kısaca yer verilerek proje çalışmasının anlaşılabilirliğinin artırılması amaçlanmıştır. **‘Projenin Geliştirilmesi’** başlığı altında projenin ortaya çıkış fikirleri ve oluşumu ile ilgili detaylara yer verilmiş, **‘Projenin Gerçekleştirilmesi’** başlığı altında ise fotoğraflarda kullanılan tekniklerden bahsedilmiştir. Son bölüm olan **‘Projenin Sergilenmesi’** bölümünde ise eserlerin çerçeve boyutları, kullanılacak baskı malzemesi ve sergi mekânları gibi detaylar aktarılmıştır.

Tezin amacı, belki de uzun yıllara dayanan mimari meslek hayatımda mekânsallık’ın, yani insan mekân ilişkilerinin giderek koptuğunu hissetmenin yarattığı boşluğun, bilinçaltımda analizini yaparak sanatsal anlamda insan ile mekân ilişkisini mesleğim mimarlık ve hobim fotoğraf yoluyla yeniden kurma çabasıdır.



1.BÖLÜM

MEKÂNSALLIK (SPAZIALISMO) VE ÇAĞDAŞ SANAT

1.BÖLÜM

MEKÂNSALLIK (SPAZIALISMO) VE ÇAĞDAŞ SANAT

1.1 Mekânsallık ve Lucio Fontana

Mekansâllık, Türkçe'ye 1948 yılında sanatçı **Lucio Fontana**'nın imzaladığı bir sanat manifestosu olan '**Spazialismo**'dan gelerek dilimize yerleşmiş bir kelimedir. Kelimenin Latince'deki etimolojik kökenine baktığımızda bu kelimenin '**spatium** (tekil), ve **spatii** (çoğul)' olduğunu görürüz. Kelimenin **Latince-Türkçe** sözlükteki karşılığı "yer, oda, mesafe, alan, (açık alan) meydan, kaldırım, gezinti yeri, (yarış) bir kerelik dönüm, yol, (zaman) süre, ara, fasıla, fırsat, uygun zaman, (ölçü) bir hecenin uzunluğu" olarak, başka kaynaklarda da 'boşluk, aralık, açık alan' gibi kelimelerle tanımlanmıştır.

'**Spatium**' kelimesinin evrilmesi sonucu bu kelime Latin dillerine ve onlardan biri olan Fransızca'ya '**espace**', İngilizce'ye '**space**', İtalyanca'ya '**spazio**', ve İspanyolca'ya ise '**espacio**' olarak girmiştir. Almanca'da ise karşılığı 'Raum'dur. Tüm Latin dillerindeki kelime karşılığı bugünkü kullanımıyla '**uzay, alan, boşluk, uzam ve mekân**'a karşılık gelmektedir. '**Spatium**' mekânsal bir anlama sahip olsa da zamanla yakın ilişkisi de söz konusudur. Kelime aynı zamanda, geçen süre, zaman aralığı gibi anlamlar da taşımakla birlikte zamanın uzunluğu, ya da bir amaç için ayrılmış zaman da '**spatium**' kelimesiyle ifade edilir. Bu tez boyunca daha çok kelimenin İtalyanca ve İngilizce'deki karşılıkları kullanılacaktır.

İtalyanca '**Spazio**' kelimesinden türetilen '**Spazialismo**' ve İngilizce '**Space**' kelimesinden türetilen '**Spatiality**', Türkçe'de karşılığını '**Uzaysallık**', '**Uzamsallık**' ve '**Mekânsallık**' olarak bulmaktadır. Kelime uzayla, uzamla, mekânla ilgili anlamına gelmektedir. Bunun yanında aynı kelime kökünden türetilen İtalyanca '**Spaziale**', ve İngilizce '**Spatial**' kelimeleri, Türkçe'de '**Uzaysal, Uzamsal veya Mekânsal**' olarak karşılığını bulur. Mekân kelimesi ise Arapça kökenli olup bu tez boyunca amacına daha

uygun düştüşüğü düşünölerek ‘**Uzam ve Mekân, Uzamsal ve Mekânsal ile Uzamsallık ve Mekânsallık**’ kelimeleri kullanılacaktır. ‘**Uzay**’ kelimesine ise daha bilimsel bir mekânı tariflediğı düşünölerek bu tezde yer verilmemiştir.

Uzam’ın **Türk Dil Kurumu**’ndaki karşılığı ‘bir nesnenin uzayda kapladığı yer, vüsat’dır. Felsefî tanımı ise yine aynı sözlüğe göre ‘algılanan nesnelerin temel niteliğı’dir. Bir başka açıklama ise ‘www.zamaninotesi.com’ adlı web sitesinde ‘Uzam nedir/İnsanın Sonsuz Uzamı’ (2021) başlıklı yazıda “uzam zaman ve mekândır” olarak tanımlanmaktadır. Bu ikisinin bir araya gelmesi ise mimarlıkta yaşanan ve yaşayan bir hacmi tanımlamaktadır. Kelimenin kökü Eski Türkçe olan ‘**uza**’dır ki bu da kelime anlamı olarak ‘geçmiş zaman’ anlamına gelmektedir. Yine aynı yazıda yapılan detaylı tanıma göre “‘var’ olmuş her şeyin zaman ve mekân boyunca kapladığı ve varlığın var olmasını sağladığı temel hacimdir. Ona göre varlığın ‘var’ olmasının kapsama alanı”dır. Yani herhangi bir nesne ya da varlığın uzamı o varlığın “zamansal ve mekânsal sınırları”, “insanın varoluşunun kapsama alanı”dır (2021). ‘**Spazialismo- Mekânsallık**’ en basit şekliyle mekân ile insanın bir aradalığını ifade eden bir terimdir.

Türkçe’ye de girmiş olan ‘**espas**’ kavramı resimde ve tipolojide çokça kullanılan bir kavram olup, resimde resmedilen nesnelerin ön arka ilişkilerini ifade etmekte kullanılırken, tipolojide arasındaki boşlukların düzenlenmesine verilen addır.

Buna karşılık, **Mekân**’ın **Türk Dil Kurumu**’ndaki karşılığı, yer, bulunulan yer, uzay, ev yurt’tur. Arapça’dan dilimize girmiş olan mekân sözcüğünün kökü ise ‘**kevn**’ olup kelime anlamı ‘var olmak, varlık, vücut’ demektir (Akın, 2021, s.118). Wikipedia’ya göre ise “insanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluk ve sınırları gözlemci(ler) tarafından algılanabilen uzay parçası” olarak tanımlanmıştır. **Mekân** ve zaman, Yunan’dan beri çokça tartışılan iki konu olagelmışlerdir. Decartes ilk kez kartezyen bakış açısı ile mekânı üç boyutuyla birlikte bir form olarak tanımlamıştır. Ancak bu tanıma göre mekân insanla etkileşimin dışında bağımsız bir nesne olarak ele alınır. 1960’lı yıllarla birlikte pek çok filozof mekânın bağımsız olarak değil,

sosyal, ekonomik, siyasal, psikolojik ve kültürel yönleriyle ele alınması gerektiğini savunurlar. **Mekân** insandan bağımsız değildir. İnsan ona farklı anlamlar yükleyerek “onu tanıyan, kendisine aidiyetlik hissettiği bir yere dönüştürür” (Özkaya, 2019). Bu anlamda, insan mekânı yarattıkça mekân da insanı yaratır denilebilir.

Köksal’a (2021) göre sanatta sanat nesnesi, zamansal ve mekânsal olarak iki farklı gerçeklik tanımlar. Ona göre, **Mekânsallık**, öğelerin eşzamanlılığıyla, **Zamansallık** ise öğelerin peş peşeliğiyle gerçeklik kazanır. Sanat disiplinlerinden bazıları Mekânsallıkla (Resim), bazıları ise Mekân-Zamansal (müzik, tiyatro, çağdaş sanat) bir yapıyla kendilerini gösterirler. Modernleşmeyle birlikte sanat nesnesi bağlamından koparak tamamen soyut bir nesne haline dönüşünce, resim ve heykel gibi sanat faaliyetleri de önemlerini yitirmiştir. Böylelikle anlatmak istediğini mekânla kurduğu ilişki üzerinden söylemeye çalışan Çağdaş Sanat üretimi, farklı medium’ların eşzamanlı bir aradalığı kullanılarak yapılan üretimlerle eşzamanlılık/mekân/bağlam ilişkisine yeni anlamlar kazandırmıştır (s.10-11). Artık sanatçının derdini anlatması için önüne sonsuz olasılıklar dünyası açılmıştır.

Günümüzde toplumlar tek bir çizgi üzerinde bir ileri bir geri gitmenin her türlü sıkıntısını yaşamaktadırlar. Bunun sebebi insan varoluşunun eşzamanlı yapısının yok sayılmasıdır. Zira insanoğlu belli bir zaman noktasından pek çok çizginin geçtiğini bir mekânda varlığını sürdürmektedir. Bu da Hegel’in ifadesiyle zamanın mekânlaşması anlamına gelmektedir (Sözer, 2020, s.44).

Martin Heidegger ‘mekân’ı hesaplanabilir ve ölçülebilir boyutları olan, öznenen bağımsız bir alan olarak tanımlarken, ‘mekânsal’ olanı ‘yaşanan mekân’ yani insanın da içine dahil olduğu bir mekân olarak ifade eder. **Mekân** tanımlanabilir bileşenlerle ifade edilirken, **mekansâllık** çok bileşenli ve sınırları belirsiz bir kavrama dönüşür (Akt. Dündar, 2020, s.77). **Mekânsallık** mekânın içinde yaşanan halidir. Dolayısıyla tüm insani varlık sebeplerini kendi içinde barındırır. Mekansâllıkta özne ve nesne, yani insan ve mekân, birbirlerine uzak olmak yerine birbirleriyle birlikte olma hali içine girereler. Dündar’a (2020) göre mekân, artık ötekiyle -o her ne olursa olsun- karşılaşılan yerdir. Karşılaşma anı

katılımcılarıyla birlikte her farklı anda farklı farklı şekillenir (s.77). Böylelikle karşılaşma anını bir ‘**eşzamanlılık**’ olarak düşünürsek, karşılaşmanın kendisi ‘**mekânsaldır**’ denilebilir. **Mekânsallık** özne için orada olma halidir. İzleyicisi olmayan eser uzamda-mekânda sadece bir yer kaplarken, eserin izleyicisi olduğu durumda izleyici eserin bir parçası haline gelerek “sınırları muğlak ve değişken olan bir mekânsal oluşumu tanımlamaya başlar” (s.79).

Son yıllarda ‘**mekânsallık**’ gerek edebi ve gerekse kültürel çalışmalarda önemli bir kavram haline gelmiştir. **Michel Foucault** (1986), 1976 yılında yaptığı bir konuşmada çağımızın mekân çağı olduğunu söyleyerek şöyle devam etmiştir: “... Eşzamanlılık çağındayız, yan yana koyma çağındayız, yakın ve uzağın çağındayız, yan yananın, dağılmışların. Bizler inanıyorum, kendi tecrübemizin hayat boyu gelişen bir şeyden ziyade, kendi yumağında noktaları birleştiren ve kesiştiren bir ağ olduğu bir andayız” (Akt. Tally Jr, 2020, s.31). Bu mekânsal dönüşümde pek çok faktör etkili olmakla birlikte, bunlardan en önemlisi İkinci Dünya Savaşı ve sonrasındaki dönemde ortaya çıkan inşa sürecinin zaman kavramından çok mekâna ağırlık vermesidir. Savaş öncesi dönemde önemli bir ağırlığı olan zaman kavramı savaş sonrasında önemini yitirince, bir parçalanma da beraberinde gelmiştir. Artan hareketlilik, devrimsel ve teknolojik ilerlemelerin sonucunda mekân baskılanarak bir zaman mekân sıkışması yaşanmaya başlanır.

20.yüzyıl ile birlikte **eşzamanlılık** tartışmaları hız kazanır. Bu tartışmayı başlatanların başında **Kübistler** gelir. Onlar nesneleri önce bozarak parçalarına ayırırlar, sonra da yapıbozuma uğrattıkları nesnelerin farklı görünümlerini farklı bakış açılarıyla aynı düzlem üzerinde yeniden bir araya getirirler.

Çağdaş kelimesinin İngilizce karşılığı olan ‘**contemporary**’ de kelime olarak Latince ‘**contemporalis**’ kelimesinden türetilmiştir. Kelime köklerine ayrıldığı zaman (Con-temporaneity) anlamının **eşzamanlılık** olduğunu görürüz. Aslında çağdaşlık ve eşzamanlılık, aynı şeyi ifade eden kelimelerdir. Böylelikle bu kelime “sadece zaman’

içinde'bir araya gelişin değil, zamanların bir araya gelişinin" (Osborne, 2021, 35) de ifadesidir.

90'lı yıllarla birlikte sanatın sergilenmesinde de köklü değişiklikler meydana gelmeye başlar. Bir antik dönem yapıtı ile, çağdaş bir enstalasyon **eşzamanlı** olarak aynı mekânlarda sergilenmeye başlanır. Böylelikle sınırlar aşılır, zaman dilimleri ve mekânlar arasındaki kopukluklar ortadan kalkar. Foucault kenti bir **eşzamanlılık** olarak görür ve eşzamanlılığı, herşeyin birbiriyle ilişkide olduğu bir varlık durumu olarak tanımlar (Akt. Dündar, 2020, s.86). Bu sebeple de çağdaş sanat ile birlikte sanatsal üretimler müze ve galeri mekânlarının dışına taşınarak günlük yaşamın bir parçası haline gelirler. Tesadüfen yaşananlar, **Eşzamanlılıkları** çeşitlendirir. "Böylelikle sanatsal eylem üretimi gündelik hayatın varoluşsal bir parçası olarak mekânsallaşır" (Dündar, 2020, s.86).

Artık mekâna dair bilgi anlık algıyla değil, çok katmanlı deneyimlerle ifade edilmeye başlanır (Aydınlı, 2008, s.150). '**Mutlak mekân**' da görece belirsiz olan '**mekânsal**' olanla yer değiştirir. Böylelikle alışlagelmiş değerler çerçevesinde tartışılan mutlak mekân, mekânsal olanla birlikte değişime açık hale gelir. **Mekânsal** deneyim nesne özne ilişkisi içinde gelişir. Öznenin olmadığı bir mekânda mekânsallıktan da bahsedilemez. **Mekânsallık** insanın varlığının ön koşuludur. Eşzamanlı mekân, zaman ve yaşam ilişkisi, 'mekânsal deneyim'in özüdür. Bu bakış açısına göre her şey geçmiş şimdi ve gelecek bütünü içinde mekânda yaşanmışlıklarıyla bir bütün içinde değerlendirilirler. Bu süreklilik hali, alışlagelmiş fiziki mekân ölçütleriyle değerlendirilemez.

Bütüncül bir deneyimden bahsettiğimizde özne ile nesne arasında diyalektik ve birbirinden sürekli olarak beslenen bir ilişki dikkat çeker. Bu ilişkide "mekânı deneyimlemek, içine girip onun bir parçası olmak gerekir. İzleyici burada klasik modernde olduğu gibi yalnızca görselin karşısında durmaz, düzenlenen mekân ile arasında dinamik bir ilişki doğar" (Pala, 2020, s.197). Bunun ilk örneklerini 20. yüzyılın başlarında yaptıkları çalışmalarla **El Lissitzky**'nin '**Proun Odası**'nda ve **Kurt Schwitters**'in '**Merzbau**'larında

görmek mümkündür. Her ikisinin çalışmaları da içlerine girilerek deneyimlenebilmeye imkân veren çalışmalardır.

Sanat deneyiminde bir alışveriş söz konusudur. Pallasmaa (2020) bu deneyimi şöyle tarif eder: “ben duygularımı ve çağırışlarımı mekâna ödünç veririm, mekân da bana, algılarımı ve düşüncelerimi ayartan ve özgürleştiren aurasını ödünç verir” (s.12). Ayrıca “Sarmalayan mekânsallık, içsellik, dokunsallık deneyiminde dikkate değer bir etmen keskin odaklanmış görmenin ortadan kaldırılmasıdır” (s.14) diyerek savını devam ettirir.

Mimariye de **mekânsallık** bağlamından baktığımız zaman,” sınırsız mekânı ve sonsuz zamanı evcilleştirerek insan için katlanılır, yaşanılır ve anlaşılır” (Pallasmaa, 2020, s.20) kıldığını söyleyebiliriz. Ancak bunu yaparken sadece göz değil, tüm duyu organları işin içine sokulduğu zaman insanlar için sağlıklı yaşam alanları inşa etmek mümkün olabilecektir. Aksi taktirde günümüz teknoloji dünyasında yaşanan kopukluklarla başa çıkılmak zorunda kalınacak, yabancılaşmanın önüne geçilemeyecektir. Günümüzde artan hız sebebiyle bir zaman mekân sıkışması, ve bunun sonucunda da ‘zamanın mekânlaşması ve mekânın zamanlaşması’ hali yaşanmaktadır. Bu da insanlığı sürekli bir şimdide yaşama haline itmekte, buna tek uyum sağlayabilen organ ise göz olabilmektedir. Ancak duygular katılmadan yaşanan mekânsal olmayan bu deneyimler, insana mutluluğu getirmemekte, tam tersine sürekli akan bir imgeler bombardımanında insanı herşeye karşı yabancılaştırmaktadır. Böylelikle mimarlık artık “durumsal bir bedensel karşılaşma olmak yerine” (Pallasmaa, 2020, s.37) artık ona üretilen görüntüler sebebiyle dışarıdan bakılmaktadır. Mimari mekân, aslında fiziksel bir mekân olmanın ötesinde yaşamla şekillenmesi gereken bir mekândır. Bu sebeple de dışında olmayı değil içinde olmayı gerektiren bir mekândır.

Günümüzde geleneksel anlamda bir mekânsal deneyimden bahsetmek oldukça zordur. Zira yaşanan hız sebebiyle zaman ve mekân yaşamı sıkıştırır, her ikisinin de algılanması güçleşir (Aydınlı, 2008, s. 153). Aydın, günümüz iletişim toplumlarında, elektronik ekranlar aracılığıyla yeni bir zaman ve mekân ilişkisinin gündeme geldiğinden

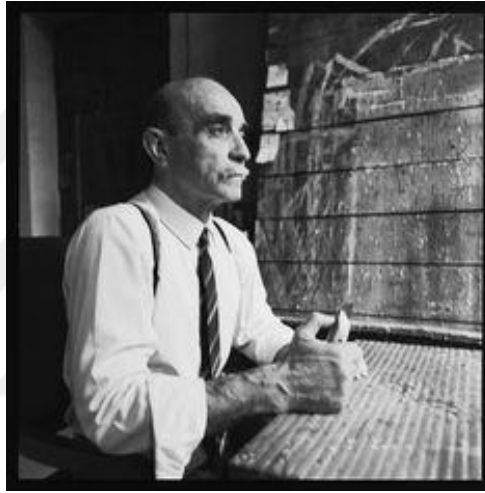
bahseder. Sürekli ‘şimdi’de olma hali, geçmiş ve geleceğin önemini yitirmesi, geçmiş ya da gelecek her şeyin şimdiye indirgenerek şimdide yaşanması, zamansal ve mekânsal değerleri de yapıbozuma uğratmıştır. Artık yeni mekânsal deneyimlerin yaşandığı bir dönemde her an gerçek bir an durumuna gelme potansiyeli taşımakta, herhangi bir sanal an’ın var olma olasılığı gerçek ‘an’dan bağımsız olarak birbirlerinin yerine geçme potansiyeli taşımaktadır (Aydınlı, 2008, s.153).

1950’lerden itibaren, **Lucio Fontana’nın ‘Spazialismo’** manifestosunun yayımlanmasını ve mekânsallığın resmi olarak ortaya çıkışını takip eden yıllarda, enstalasyon, arazi sanatı, performans sanatları gibi sanat oluşumları, geleneksel sanatlar olan resim ve heykeli tahtında etmeye başlamıştır. Mekân ve izleyiciyle daha yakın ilişki kurabilen bu tür sanatların gittikçe ön plana çıkmaya başlaması, bir anlamda dönemin toplumsal ihtiyaçlarına daha çok cevap verme çabasıdır. Bu tür sanatsal faaliyetlerle birlikte 1960’lı yıllarda ‘beyaz küp’ dediğimiz galeri mekânı da artık çatırdamaya başlar. Sanatta tekil sergileme yerini enstalasyona bırakır, böylelikle izleyici ile eser arasındaki etkileşim de başkalaşım geçirir. Artık bir yapıtın karşısına geçerek bakmak yerine eser sergilendiği mekânla bütünleşik bir şekilde algılanmakta ve içselleştirilmektedir. İzleyici pasif konumdan aktif konuma geçmekte, böylelikle sanat ile hayat arasındaki sınırlar gittikçe muğlaklaşmaktadır.

Modern Sanat’la başlayıp Çağdaş Sanat’la devam eden ve Dijital Sanatla da günümüze ulaşan, mekânın sanatın içine dahil edilme kaygısı günümüz sanatının temelini teşkil etmektedir. “Geçtiğimiz yüzyılda yaşanan sosyo kültürel gelişmeler ve bu gelişmelerin görsel sanatlardaki yansımaları, mekân kavramının” önemine vurgu yapar (Foucault, Ak. Pala, 2020, s.186). Böylelikle mekân artık etkisiz bir arka plan olmaktan çıkarak yerleştirmenin ana öznesi haline gelir (Pala, 2020, s.186). Sanatı tuval ve galeri mekânının dışına çıkarma arzusu, mekânın da deneyime katılmasıyla farklı bir boyuta taşınır. ‘**Immersive Art**’ denilen sanat ile ise sanat, mekânla izleyicinin bütünleştiği bir

deneyim haline dönüşmüştür. Günümüzde artık sanat eseri mekânı ile birlikte algılanmakta ve düşünülmekte, hatta çoğu zaman eserden çok mekân ön plana çıkmaktadır.

1.1.1 *Lucio Fontana Hayatı ve Eserleri*



Görsel 1: Lucio Fontana

(Kaynak: <https://i.pinimg.com/236x/12/b9/3f/12b93f2ab7b0b1b83b66e3fca9d668af--lucio-fontana-zero.jpg?nii=t>)

Lucio Fontana, 19 Şubat 1899 yılında Arjantin'in Rosario De SantaFe kentinde dünyaya gelir. Babası, **Fontana** doğmadan sekiz yıl önce Arjantin'e göçmüş bir göçmendir. Babası Luigi Fontana İtalyan cenaze anıtları heykeltıraşı, ressam ve mimar, annesi Lucia Bottini Fontana ise Arjantin'li bir tiyatro sanatçısıdır. **Fontana** hayatının ilk beş yılını Arjantin'de geçirdikten sonra, annesiyle babasının ayrılması ve babasının Anita Campiglio ile evlenmesi üzerine 1905 yılında ailesi tarafından İtalya'ya amcasının yanına gönderilir. 1906-1911 yılları arasında orada okula gider. İlkokuldan sonra kolej eğitimi için Lombardiya Seregno'da **Collegio Arcivescovile Ballerini**'ye devam eder. Bu dönemde babası İtalya'ya eşi ve üç çocuğuyla dönünce bir yandan da babasının heykel atölyesine

giderek sanat hayatının çıraklık dönemine adım atarken, diğer yandan da Milano'daki '**Carlo Cattaneo**' usta yapıcılar okuluna da devam eder. **1916**'da 1. Dünya Savaşı'nda İtalya karışınca eğitime ara verir ve gönüllü olarak orduya yazılır. Piyade birliğinde ikinci teğmenliğe kadar yükselir. **1918**'de savaşta yaralanınca bir gümüş madalya ile ödüllendirilerek ordudan tahliye edilir, Milano'ya yerleşir ve kaldığı yerden **Milano Teknik Enstitüsü**'nde inşaat, mimari, fizik, matematik ve mekanik üzerine klasik bir eğitim alır. Bu dönemde başarılı çalışmalarından dolayı sürveyanlık madalyası bile alır.



Görsel 2: Lucio Fontana, – Teğmen

(Kaynak: <https://i.ebayimg.com/images/g/-AEAAOSwjL5ZJMbe/s-l1600.jpg>)

Fontana, **1921**'de doğum yeri olan **Rosario de SantaFe**'ye geri döner, ailenin geleneksel sanat yolunu takip ederek kendini tamamen heykele adar ve babasının atölyesi olan '**Fontana y Scarabelli**'de uzmanlık konuları olan mezarlık heykelleri yapmaya başlar. Ancak Louis Pasteur anısına yapılan bir plaket yarışmasında başarı kazanınca, ticari sanatsal heykeller yapmak yerine **1924** yılında kendini heykelde yeni form arayışlarına adar ve babasından ayrılarak kendi atölyesini kurar.



Görsel 3: Fontana y Scarabelli Escultores

(Kaynak: <https://i.ebayimg.com/images/g/-AEAAOSwjL5ZJMbe/s-l1600.jpg>)

1925-1927 yılları arasında halka açık birtakım yarışmalarda ödüller kazanır. İlk önemli işi San Salvador'da Juana Blanco isimli bir sokak için 'El Pueblo de Rosario' isimli heykeldir. 1926 yılında, Arjantin'de post empresiyonist ressam Pio Collivadino tarafından kurulan ve genç Arjantinli post empresiyonist sanatçılardan oluşan 'Nexus Grubu' olarak tanınan grubun ilk karma sergisine katılır. 1927 ortalarında İtalya'ya geri döner. Bu kez de 1927-1928 akademik yılı heykel eğitimi için Milano'daki **Accademia Di Belle Arti Di Brera**'ya kaydını yaptırır. Burada mermer ustası ve heykeltıraş **Adolfo Wildt**'in öğrencisi olur. **Adolf Wildt** Milano doğumlu İtalyan bir heykeltıraş olup, basitlik ve karmaşıklılığı bir arada barındırdığı mermer heykelleriyle tanınan ve pek çok modern heykeltıraşın önünü açmış olan döneminin en ünlü heykeltıraşlarından.



Görsel 4: Adolfo Wildt, – Santa Lucia (1927)

(Kaynak: Whitfield, S. (1942). Lucio Fontana: - : Free Download, Borrow, and Streaming: Internet Archive, (S.39)).

Fontana'nın eğitimi, dönemin sonundaki başarısından dolayı okulun dördüncü senesine yükseltilir ve 1929 sonuna kadar o okulda kalarak eğitimini heykeltıraş olarak tamamlar. Hatta o dönemde **Wildt**'in tahtına geçeceği bile söylenir. Diploma projesi olan '**El Auriga-The Charioteer (1928)**' isimli çalışması, kusursuz bir akademik çalışma örneğidir. Bu dönem çalışmalarında özellikle mezarlık anıtlarında, Wildt'in etkileri oldukça baskın olarak görülür.



Görsel 5: Lucio Fontana, – El Auriga (1928)

(Kaynak: Whitfield, S. (1942). Lucio Fontana : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive)

Fontana mezun olur olmaz, başarılı bir teknisyen olduğunu ispatladıktan hemen sonra, kendini tamamen karşı uca savurup, bir parça çamura gelişigüzel şekil vererek bir oturan adam heykeli '**Uomo Nero-Kara Adam 1930**' yapar ve üzerine katran dökerek siyaha boyar. O güne kadar aldığı akademik eğitimi reddettiğinin ifadesi olarak bu heykelden daha güzel bir çalışma olamaz. **Fontana** malzemeye bağlı olmaktan hiçbir zaman mutlu olmadığını farklı ortamlarda defalarca ifade etmiş ve **El Auriga**'dan sonra bir daha eline mermer almamıştır (Whitfield, 2000).



Görsel 6: Lucio Fontana,- ‘Uomo Nero- Kara Adam’ (1930)
(Kaynak: <http://www.geocities.ws/Athens/Agora/5156/fig13.jpg>)

Fontana’yı rahatsız eden mermer ve bronzun ağırlığı ve işlenme zorluğudur. Bu sebeple çalışmalarında daha kolay ulaşılabilir, işlenmesi kolay, daha sıradan malzemeler kullanmaya başlar.

1930 yılı **Fontana** için verimli bir yıldır. **Wildt**’in de komisyonunda yer aldığı 27. **Venedik Bienali**’nde **Eva (1928)** ve **Vittoria Fascista- Faşist Zafer (1929)** adlı eserleri sergilenir.

Fontana 1931’de aynı yıl **Eduardo Persico** tarafından açılmış olan ‘**Galleria Il Milione (Milano)**’de ilk kişisel heykel sergisini açar. **Galleria Il Milione** ile birlikte Çağdaş Sanat İtalya’da ilk kez görülmeye başlanır. Bu sergide ‘**Uomo Nero**’ isimli çalışmasını sergiler ve elbette ki bu çalışması **Wildt**’in onayından geçmez. Bu heykelle **Fontana** insan figürlerini tema olarak işlemeye başlar. 1931-1932 yılları arasında plastisitelerinden ve şekillerinden soyutlanmış geometrik formlara indirgenmiş hacimsiz heykeller ve bu tema üzerine pek çok çizim ve çiziktirilmiş paneller yapar. Teknik ve figüratif anlamda bunlar deneysel çalışmalardır. 1934’ten itibaren de heykelleri iyice soyut formlar alır. Bunlar arasında telleri ve alçıyı da işin içine katarak geometrik formlarla yaptığı çalışmaları vardır. Bu çalışmalarına ‘**Scultura a Fili- Wire Sculptures**’ adını verir. Bu çalışmalarını bir yıl sonra yine aynı galeride bireysel bir sergiyle sergiler. Bunlar

Fontana'nın bilinçli olarak yarattığı ilk modern çalışmalar olmakla birlikte, kaideleri olması sebebiyle hala Brera'da aldığı klasik eğitimin izlerini taşımaktadırlar.



Görsel 7: Lucio Fontana, - 'Sculptura a Fili- Tel Heykeller' (1931-1932)
(Kaynak: <https://i.pinimg.com/originals/e2/f2/65/e2f265f126725ca7b4f4df18f9f8e6c9.jpg>)

1934'te son dönem çalışmalarının benzerlikler taşıdığı İtalyan Soyut heykeltıraşlar grubu olan '**Lombardiya Soyut Akımı**'na, 1935 yılında Paris'e gittiğinde ise, '**Abstraction-Creation**' grubuna katılır. Bu grup Fontana'yı, gerçeği aramak yerine duygulara odaklanan bir bakış açısıyla heykeller yaratmaya yöneltir. **Abstraction Creation Grubu (Soyutlama- Yaratma Birliği)**, 1931 yılında Paris'te kurulmuş bir grup olup amacı Harrison & Wood'a (2016b) göre, "figüratif olmayan sanatın 'dışavurumlarını' düzene" sokmak, "soyutlamayı özgürlükle" (s.409) eşitlemektir. Asıl kuruluş amaçları Sürrealistlerin yarattığı etkilere karşı atak geliştirmektir. Grup belli bir tanıma sığmamakla birlikte üyeleri içinde farklı sanat pratiklerinden gelen sanatçılar vardır. Bu grup her türlü ticari kaygıdan bağımsızdır.

1935-1939 yılları arasında **Fontana**, zamanını ve enerjisini seramik heykeller yapmaya verir. Vaktinin büyük bir bölümünü **Albisola**'da geçirir. Burada ve **Sevres**'de atölyelere giderek seramik üzerine kendini geliştirir. Bu yıllarda İtalya- Fransa arasında gidip gelir, bronz ve seramikten dışavurumcu heykeller yapar, soyut ve dışavurumcu

sanatçılarla çalışır. **1939**'da İtalyan kültürü için kritik bir dönemde, 1938'de Renato Biroli tarafından kurulmuş olan Anti Faşist dışavurumcu sanatçı grubu '**Corrente (1938-1943)**' adlı gruba katılır. Grup, önceleri '**Corrente di Vita Giovanile**' sonraları ise sadece '**Corrente**' adlı bir dergiyle savaş sonrasındaki yıllarda İtalyan entellektüellerin kültürel etkinlik alanı haline gelir. '**Corrente**' macerası formalist bir kapalılık olduğu düşüncesiyle bir akım yaratmamış olsa da, gerçekliğin tutkulu dili olmayı sürdürür. Derneğin sabit bir programı olmamakla birlikte 1900'lü yılların İtalya'sının taşralı yapısına karşı bir duruş sergiler. Nazi'lerin İtalya'da modern sanatı yok etmeye çalıştığı bir dönemde onlar 'Modern Sanatı' koruyucu duruşlarıyla öne çıkarlar. Aynı dönemde, bu sanatçılar anıt heykeltıraşlığının '**mekânsallığına**' malzeme sorunlarına karşı tavır almaya başlarlar. Böylelikle mermer, bronz gibi klasik kalıcı malzemeler yerlerini çok da kalıcı olmayan cam, pleksiglas gibi malzemelere bırakır. İkinci Dünya Savaşının bitimiyle birlikte de artık ışık, mekân, üç boyutluluk gibi kavramlar sanatta önem kazanmaya başlarlar. Artık sanatçılar gerek malzeme gerekse yaklaşım açısı bakımından heykel sanatında '**Modern**'den '**Çağdaş**'a kapıyı aralarlar. Ressamlar tuval üzerinde somuttan soyuta (figüratiften figüratif olmayan resme) doğru giderlerken, heykeltıraşlar da ışık, atmosfer, gölge gibi teknikleri kullanarak yeni bir boyut arayışı (4.Boyut) içerisine girerler. Sönmez (1994) '**Dördüncü Boyut**'u, heykel sanatı içinde modernden çağdaşa geçişin, mekân kavrama konusunda gösterilen soyutlama yetisinin simgesi bir kavram olduğunu söyler (s.69). Dördüncü boyut yani zaman kavramı ile birlikte artık görüş açısının yer değiştirmesi ve sonsuz bakış açısıyla sonsuz sayıdaki nesne algısı gündeme gelmeye başlar. Resim ve heykeldeki dördüncü boyut ile mimarideki dördüncü boyut kavramı temel düşünce olarak benzer olmakla birlikte birbirlerinden farklılıklar gösterirler.

1940 yılında **Fontana**, Milano 'San Sepolcro Meydanı'nda Faşist şehitler için yapılan anma anıtının tavanı için '**Volo di Vittorie- Flight of Victories (1939)**' isimli ilk ortak alan çalışmasını gerçekleştirir. Aynı yılın ilkbaharında babasının baskısıyla '**Monumento Nacional a la Bandera**' için düzenlenen ve Rosario de SantaFe'ye dikilecek bir anıt yarışmasına katılmak üzere Arjantin'e geri döner.



Görsel 8: Lucio Fontana, - Volo di Vittorie - Flight of Victories (1939)

(Kaynak: Lucio Fontana : Whitfield, Sarah, 1942- : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive (s.181))

Arjantin döneminde pek çok sergiye katılır ve pek çok ödül kazanır. Bir yandan da ‘Heykeltıraş Ustası’ olarak Rosario’da ‘**Esquela de Artes Plasticas**’ okulunda eğitmenlik yapmanın yanında, ‘**Prilidiano Pueyrredon- Academy of Fine Arts Buenos Aires**’de dekorasyon dersleri verir.

1946 yılında **Jorge Rornero Brest** ve **Jorge Larco** ile birlikte avangard bir okul olan ‘**Academia Altamira**’yı kurar ve orada eğitimler verir. Akademi ismini 1879 yılında İspanya’da bir arkeolog tarafından bulunan ve içinde tarih öncesi çağlara ait en eski mağara resimlerinin bulunduğu ‘**Altamira**’ mağarasından almaktadır. Bu gönderme ile Arjantin’de kurduğu okulun ilklerin okulu olduğu söylenebilir. Etkileşimde bulunduğu genç sanatçılar ve entelektüellerle birlikte ‘**Manifiesto Blanco – Beyaz Manifiesto**’nun ilk tohumlarını orada atar. Ancak daha konservatif bir eğitim veren ‘**Escuela de Bellas Artes**’deki eğitmenlik pozisyonundan olmamak için o dönemde manifestoyu imzalamaz. Zira bu dönemde Arjantin’de ‘**Concrete Art- Somut Sanat**’ gelişme dönemindedir. ‘**Concrete Art**’, yani ‘**Somut Sanat**’ ilk kez Theo Van Doesburg tarafından 1930 yılında ‘**Art**

Concret'in ilk ve tek sayısında tanımlanmıştır. Danchev (2011, s.308), “Paradoksal bir biçimde, somut sanat aslında soyut sanattır” derken, Doesburg için ise, düz bir renge boyanmış yüzeyden daha somut daha gerçek bir şey yoktur. **Somut Sanat Manifestosu**'nu yazan Hans Arp, doğayı kopyalamak istemediklerini, aracısız üretmek istediklerini, bunun da soyutlamayla bir ilgisi olmadığı için ona **Somut Sanat** adını verdiklerinden söylemiştir. Onlara göre “somut sanat dünyayı değiştirmek istemiştir”(Danchev, 2011, s309). Tüm bunlara rağmen bile **Fontana**'nın, o dönem için hayal ettiği sanat bir hayli deneysel kalır. **Fontana**'nın ‘**Academia Altamira**’yı kurmasındaki amaç, bilimsel yeniliklerle aydınlanan modern dünyanın artık yeni bir sanat anlayışıyla yansıtılması ihtiyacına dayanır. Okulla ilişkisi olan pek çok sanatçının çalışmaları soyuttur. Aynı dönemde ‘**Concetto Spaziale-Spatial Concept- Mekânsal Kavramlar**’ terimi yaptığı çalışmaların başlığında çokça görülmeye başlanır.

Fontana, 22 Mart 1947’de 48 yaşında tekrar Milano’ya döner. Oradan da Albisola’ya gelerek seramik çalışmalarına orada devam etme kararı alır. **Fontana** İtalya’ya döndüğünde ölümden dönmüş bir sanatçı gibidir. SantaFe yılları verimsiz olmamakla birlikte onun donanımına sahip bir heykeltıraşın mezarlık anıtları ve öğretmenlik yapması biraz zordur. Ancak İtalya’da kendini çabuk toparlar. Arjantin’e gitmeden önce ticari fuarlara heykeller yapmıştır. Ayrıca Mussolini’nin 1930’lu yıllarının İtalya’sını destekleyen (1947 yılında kimsenin hatırlamak istemediği), İtalyan Rasyonalist Okulu’nun mimarları ile ürettiği eserlerin pek çoğunun savaş sonrasında tahrip olduğunu ya da yerlerinden edildiğini görür. O dönemde aynı zamanda anıtsal heykeller ve mezarlar da yapmıştır. **Fontana** zamanının en deneysel sanatçısı olup, aynı zamanda öncü bir heykeltıraştır. Seramik çalışmalarıyla da tanınmaktadır. İtalya’ya geri döndüğünde atölyesinin savaşta bombardımanlarda harap olduğunu görür. Tüm bunlar **Fontana**’nın **Giacometti** ve **Moore** ile aynı dönem sanatçıları olmakla birlikte neden savaş sonrası sanatçıları arasında anıldığını açıklamak için yeterli sebeplerdir.



Görsel 9: Lucio Fontana, - Milano, Yıkılan Atölyesini Gezerken (1946)

(Kaynak: <https://artsandculture.google.com/asset/milan-1946-lucio-fontana-visits-his-studio-on-his-return-from-argentina-alfredo-jaar/rQGH4RWvJ6OZxg>)

Fontana Arjantin'den eli boş dönmez. O dönemde bilim ve fiziğe özenen yeni bir sanatın tohumlarını atar. Fütürizmin engin görüşlülüğü ile dilini ödünç alarak düz bir yüzeye hapsolmak yerine hareket, renk, zaman ve mekânın dinamiklerini keşfetmenin yollarını arar. Böylelikle **Fontana** 1947'de, bir grup yazar ve filozof ile birlikte 'Spazialismo- Mekânsallık'ın ilk manifestosu olan '**Primo Manifesto Dello Spazialismo**'yu imzalar. Bu manifesto'da onunla birlikte eleştirmen **Giorgio Kaiserlian**, filozof **Beniamino Joppolo** ve yazar **Milena Milani**'nin de imzaları vardır. Manifesto Güney Amerika'da hazırlanmış ancak 1947'de İtalya'da basılmıştır. Bu manifesto **Fütürizm**'den oldukça fazla etkilenmiş olmakla birlikte, 'Spazialist'lerin sanatının amacı renk, ses, hareket, zaman ve mekânın karıştırarak eserler üretmektir. Bu manifestoyla birlikte, **Fontana** dördüncü boyut olgusunu büyüteç altına alarak ancak soyutlama yapabilen bir algı seviyesi ile tüm sanat dallarının birlikteliğinden doğacak olan bir mekân

olgusunun çağın sanatını ileriye götüreceğini söyler (Sönmez, 1994, s.69). Böylelikle Çağdaş Sanat artık geri dönülemez bir yola girmiştir.

‘**Spazialismo - Mekânsallık**’ Soyut Dışavurumculuk’tan farklıdır. Amacı zaman ve hareketi yakalamak olup kendini şövale resminden ayırmaya çalışır. ‘**Spazialismo**’ Fütürizm’in de etkisi altında 1943-1947 yılları arasında geliştirilmiş ve **1948**’de 1. Manifestoyu takiben Antonino Tuller tarafından ikincisi yazılmış ve ardından bunu üçüncüsü izlemiştir. **Fontana**, resmin çerçevesinden, heykelin fanusundan çıkması ve yeni sanat formlarının yeni yaratıcı teknolojilerle yayılması gerektiği fikirleri üzerine toplam beş manifesto yazar ve geliştirir. Amaç tuvalin durağan yapısı üzerinden mekânsal etkiler aramak ve yaratmaktır. Aslında 1940’lı yılların sonlarında kâğıt ve tuvalerde yırtmalarla yaptığı çalışmalara adını verdiği “**Concetto Spaziale- Mekânsal Kavramlar**”, 1947-48 yılları arasında yazdığı manifestoların uyarlamalarıdır. Bu bildirgesinin ardından **Fontana**, “renk ses, uzay, hareket ve zamanı sentezlemeyi amaçlayan ‘**Spazialismo- Mekânsallık**’ adlı resim akımını” (Musa k.İgrek, 2015) kurar. **Fontana** artık üzerindeki ölü külü silkelemiş, yepyeni ufuklara yelken açmış bir sanatçıdır.



Görsel 10: Lucio Fontana, - Scultura Spaziale- Mekansal Heykel, (1947)

(Kaynak: Whitfield, S. (1942). Lucio Fontana : - : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive, (s.84))

Fontana 1949 yılına kadar heykeltıraş olarak çalışmış olmakla birlikte, o yıl kariyerinde bir dönüm noktası olur. Artık Fontana'nın tabloları monokrom görünmekle birlikte, üzerlerinde derin kesikler ve delikler (buchi) yer almaya başlar. Bu çalışmalarını 'Attese - Expectations/ Waiting' olarak adlandırır. Bu yüzeyler tuvalin arkasındaki sonsuz mekânı düşündürmeyi ve bu mekânın kavranabilirliğini vurgulamayı amaçlar. Bu çalışmalarını yaparken tuvalerini önce boyar. O kadar ki onları neredeyse boyanın içine batırır. Birkaç saat sonra hala ıslak iken onları karkasa gerer ve bıçakla kesikler atar. **Kesik**'i atarken etrafında birilerinin olmasına tahammül edemez. Bu işleri yaparken doğru ruh halinde olması gerektiğini söyler. **Kesik** attıktan sonra yırtığı eliyle aralar ve arkasından siyah bir tülbent ile iki yakayı birbirine bağlar. Eliyle yırtığı içeri kıvrarak da ona form verir. Böylelikle tuvalin yüzeyliliğini ortadan kaldırır. Yıllar içinde bu çalışmalarında kullandığı malzemeler ağırlıklarına göre değişse de (keten, jüt vb.), tekniği hiç değişmeden aynı kalır.

Attese çalışmalarındaki yırtıklar ve kesikler bir çeşit şiddet göstergesidir. Modern resimde benzeri şiddet eylemleriyle gerçekleştirilen sanat çalışmaları vardır. Örneğin Jackson Pollock'ın 'Action Painting'leri bunlara örnek olarak gösterilebilir. Bu şiddet göstergeleri nedeniyle söz konusu sanatçıların yapıtları birer maço söylem olarak da tanımlanabilir.

Fontana resimlerinde yaptığı bu tür '**mekansallaştırma**'larla "insanın bir hiç olduğuna, ruhsal olarak varlığını sürdürdüğüne ve bu hiçliğin büyük bir arınma olarak ölümle kendini tamamladığına" (Sönmez, 1994, s.70) inanır ve sanatını bu hiçlik üzerinden şekillendirir. **Hiçlik** Fontana'nın tuvalerinde kesikler, delikler ve çizikler olarak kendini gösterir. **Fontana**'nın bir derdi vardır ve bu derdini kesikler ve deliklerle anlatmaya çalışır. Ona göre kesikler ve delikler sadece '**mekânsallık**'ın tuvale yüzeyine uygulanması değil, aynı zamanda bir tükenişin ifadesidir. **Fontana**'nın delik ve kesikleriyle uzam boşluklardan dışarı doğru çıkmaya çalışır. Artık bu uzam bir yanılsama değil, mekânın kendisidir. Böylelikle 20. yüzyıl sanatında yeni bir dönem başlar. Artık ressam "... bir heykeltıraş gibi resminin 'mekân' içindeki dinamiğini, bir hesaplaşma alanı olarak kabul etmek zorunda"

(s.71) kalır. Artık tuval yüzeyi boyanacak bir yüzey olmaktan çıkar, heykel gibi şekillendirilebilen bir yüzeye doğru evrilir. Onun tuvaleri ne resim ne de rölyef olup ikisi arasında bir yerdedirler. Böylelikle onun tuvaleri mekânın sonsuzluğunu vurgulayan öncesiz ve sonrasız bir yerlerde konumlanırlar.

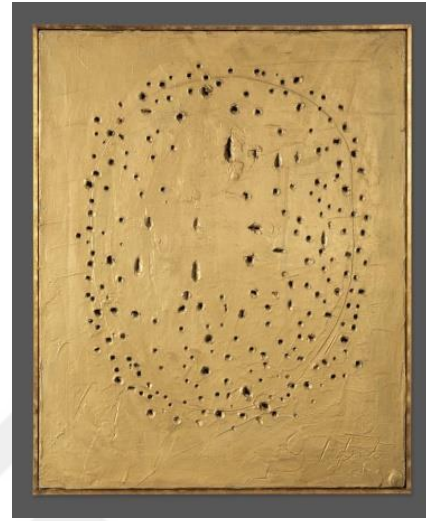
Zaman içinde **Fontana**'nın resimlerine yaptığı bu tür müdahaleler seramiklerinde de görülmeye başlanır. Bu şekilde “**Negatif Kolaj**” (Kavrakoğlu, 2014) kavramı ortaya çıkar. ‘**Negatif Kolaj**’, ‘**Negatif Alan**’dan yola çıkarak türetilmiş bir tanımlamadır. ‘Negatif Alan’ konunun kapladığı alanı ifade eden ‘Pozitif Alan’dan ziyade, konunun etrafında kalan boşluğu tanımlamak için kullanılan bir terimdir. Vedat Konyalı (2009), ‘negatif alan’ın konunun biçimini ortaya çıkardığı ölçüde belirgin olduğunu ve ana konu üzerinde sanatsal etkiler elde etmek için kullanılabileceğinden bahseder. Negatif alan konunun bir parçası değildir. **Fontana**'nın negatif kolajlarında da benzer bir durum söz konusudur. Tuval yüzeyinin arkasında, tuvaldeki yırtıklardan gözle görülüp ulaşılabilen yüzeylerin varlığı söz konusudur. Bunlar ikinci planda kalan yüzeylermiş gibi görünmelerine rağmen, Zeybek’e (2017) göre **Fontana** eserlerinin “ontolojik bünyesine” yaptığı bu müdahaleyle geleneksel sanat yapma yöntemlerini sorgular. “Yeni yaşamı karşılayacak ifade biçimini bir eleştiri olarak” ortaya koymuş ve böylelikle de “tuvalin imkânı ve sınırları ötesinde bir zemin” arayışına girmiş, “sanatın zeminini” sorgulamıştır (s.65-66). **Fontana**'nın çalışmaları dinamiktir. Bu çalışmalarında izleyicinin gözü yarıklardan içeriye nüfuz eder. Onun sanatıyla karşılaşmak aynı zamanda yoğun bir duygusal tepkime yaratır. İlk tepkimelerden biri bölünmedir. Biraz daha yoğun bir etkileşimde ise her yarığın kusursuz yerleşimi dikkat çeker. Eserleri eserlerin ötesine bakmaya vurgu yaparlar. Sanki onlar ‘araştır, dış görünüşlerle yetinme’ der gibidirler. Onun eserlerinde uzam-mekân çoğunlukla boş görünmekle birlikte, boş dışında her şeydir. Bu elbette ki fiziksel değil, duygusal çokluktur (Wasserman, 1966, s.19). **Fontana**'nın amacı sanatsal ifadeler için yepyeni bir dil bulmak olmuş, zaman ve uzamın bir aradalığıyla yaratılan bir sanatın gelişmesine katkı koyarak onun öncülüğünü yapmıştır.



Görsel 11: Lucio Fontana, - Attese

(Kaynak: <https://zen.yandex.ru/media/artfragment/chto-delat-s-13-po-20-fevralia-5e4530d0080a7476f0b7b61a>

<https://www.pinterest.com/pin/472596554645707878/>)



Görsel 12: Lucio Fontana, - Buchi

Lucio Fontana daha sonraki yıllarda enstalasyon alanında bir takım çalışmalar yaparak mekânı da işin içine kattığı eserler üretmiştir. Fontana'nın ilk mekânsal yerleştirmesi **1949** yılında yaptığı '**Ambiente Spaziale A Luce Nera- Spacial Environment in Black Light**'dır. Kâğıt hamurundan yapılan heykelimsi bir obje, canlı fosforlu renklerle boyanarak duvarları siyah boyalı ancak ultraviyole ışık (woods' light) ile aydınlatılmış bir odada tavandan sarkıtılarak teşhir edilir. Böylelikle **Fontana** izleyiciyi eserin altından yürüterek mekân algısını bozmaya çalışır (ArtDog İstanbul, 2020). İzleyicinin alışkanlıklarını değiştirerek artık karşıya bakmak yerine yukarı bakılmakta, izleyici mekânsal bütünün bir parçası olmaktadır. Sarkıtılan nesneler siyah ışık altında ürkütücü bir görünüme bürünürler. Eser bilim kurgu mekânlarını andırır niteliktedir. Heykelimsinin eğrisel konturlarının nesnenin ortasındaki boşluktan mekânı rahatsız edici bir biçimde içeri süzülüşü örümcek ağı ya da bulutlara benzetilebilir. Heykelin kıvrımlı kolları odanın uzamını sarmalayıp mimari boşlukları doldurur ve onunla bir olur. Mor ötesi ışıkla fosforlu boyalar ışık saçar, böylelikle formlar sanki malzeme hallerinden

dağılarak mekânın bütünü içinde eriyip giderler. Galeri mekânı artık dönüştürülmüş bir mekândır. İzleyici artık mekândan kopuk bir seyirlik nesneyle karşılıklı olmak yerine, bu resimsel ortamın içine girmektedir. Böylelikle artık mimari, resim ve heykel ortamla bir bütün içinde bir araya gelerek ortamla kaynaşan bir sanat deneyimi sunmaktadırlar. Eser izleyicinin sadece düşsel değil, aynı zamanda dünya dışı bir deneyim yaşamasına imkân verir. Ayrıca, bu mekânda izleyicilerin kıyafetleri de ışıldadığı için, zaman zaman göz eserden izleyicilere de kayarak izleyiciyi de yaşanan estetik tecrübenin bir parçası haline getirmektedir. **Fontana**'nın yarattığı mekân elbette ki bir cennet değildir. O, fosforlu renklerin yarattığı ışıma ile garip bir boşluk hissi yaratmıştır. Ayrıca bu çalışmada bilimsel teknolojinin akıl almaz yönlerini de gözler önüne sermektedir. **Fontana**'nın bu çalışması bugün bile güncelliğinden hiçbir şey kaybetmemiş olup, izleyiciye ve onun kişisel algılarına odaklanarak **Fontana**'nın Uzam-Mekân, Işık, Boşluk arayışlarının kusursuz bir örneğidir. Eser ne resim ne de heykeldir. O sadece mekânın içinde ışığın oluşturduğu bir şekildir. Bu etkiyi **Fontana**, Gio Ponti'ye atfen yazdığı, 261 numaralı 30 Temmuz 1951 tarihli bir mektupta "izleyicinin duygusal özgürlüğü" olarak tanımlamıştır (Lucio Fontana Kimdir, 2022).



Görsel 13: Lucio Fontana, - Ambiente Spaziale A Luce Nera, (1949)
(Kaynak: <https://publicdelivery.org/lucio-fontana-environments-installations/>)

Fontana'nın bu eseri aynı zamanda II. Dünya Savaşı sonrasında ütöpik bir sanat eseri yaratma zorluğuna yanıt niteliğindedir. Zira Faşizm'in Avangard sanatı sömürsünün ertesinde distopyaların hâkim olduğı bir dönemde radikal sanatsal çıkışlar ile modern teknolojiyi kullanarak özgürleştirici görsel ortamlar yaratabilmek pek mümkünmüş gibi görünmemektedir. O dönemde teknolojinin ancak ve ancak insanlığı kontrol altına alabilmek için kullanılabileceğı düşünölüyordu. Bu nedenle de sanata yaklaşımların değıştirilip dönüştürölmesi gerekiyordu.

Fontana yine 1949 yılında MOMA'da 'Twentieth Century Italian Art' isimli bir sergiye seramik heykelleriyle katılır. 1950 yılında ise 25.Venedik Bienali'nde aynı eserleriyle ancak bu kez bireysel bir sergiyle yer alır. Seneyi Milano katedralinin kapıları için açılan bir yarışmaya katılarak tamamlar. Bu yarışmada Luciano Minguzzi ile birinciliğı paylaşır ve eserleri 1951 yılında 9. Milano Trienali'nin merkez salonunda sergilenir. **Fontana** ayrıca bu Trienal'de, Luciano Baldessari ve Marcello Grisotti tarafından tasarlanan mekanın girişı için 'Arabesque' adlı 100 metre uzunluğundaki neon ışık tûpünü bükerek oluşturduğı bir enstalasyon tasarlar. Bu çalışmada sanat ve mimarlığı bir araya getirebilmek için farklı çözüm arayışlarına girer. Bu heykel dört ana elemandan oluşur: Renk, Ses, Hareket ve Mekân. "Bu görsel elemanların birbiriyle kurduğı ilişki, klasik sanat yapıtının tersine izleyiciden aktif bir katılım, soyutlama yetisi beklemektedir" (Sönmez, 1994, s.70). **Fontana**'nın amacı, yaratılan mimari mekânları tamamlayıcı sanat yapmaktır. Böylelikle heykelden kaidesi aracılığıyla bulunması beklenen yer kavramını ortadan kaldırmış, yerine dinamik algı kavramını getirmiştir. Sönmez (1994), "Kaidersiz heykel artık formunu yitirmiş ve 'dördüncü boyut' olarak nitelendirilen bir düzlemde kendi özgürlüğüne" (s.70) kavuşmuştur der. 1951'de **Fontana** eseri ile ilgili olarak şunları söylemiştir: Bu yeni mimari için yeni teknik ve ortamlara dayalı yeni bir sanat var... Neon, Siyah Işık (Woods' Light), TV... Mekânda ışık formlarının yer aldığı yeni bir estetik anlayış şekilleniyor (White, 2005, s.65). Bu çalışmada da **Fontana** "mekân, zaman ve hareket kavramlarını bir araya getirerek malzemenin dinamik yapısına dikkat çekmek istemiştir" (ArtDog İstanbul, 2020). **Fontana**'ya göre yeryüzüne bağılı olmak, gerek

yerçekimi, gerekse de ufuksal anlamda sınırlamalarımızın olması anlamına geliyordu. Ufuk, izleyicinin uzam algısını sınırlıyordu. Bu da estetik bir tecrübeden mahrum olmak demektir. Ona göre bir balon gibi yeryüzünden kopmak, uzamsal bir bakış açısı sağlayarak mekânın yeni boyutunu yaşamaya yönelik bir tecrübe sunacaktı. Yeni fiziksel ve deneysel tecrübe ile insanoğlunun yaratıcı olanakları uzamdaki farkındalığı dönüştürecek.



Görsel 14: Lucio Fontana, -‘Arabesque’, (1951)

(Kaynak: <https://publicdelivery.org/lucio-fontana-environments-installations/>)

Bu eserle ortaya çıkan formu tanımlamak zordur, zira bu eser artık yoktur. Yürütülen tahminler ancak yeniden yapımları ya da fotoğrafları üzerinden olabilmektedir. Eser görüldüğü üzere birkaç yönden geleneksel ve özerk sanat yapıtı kavramını dışlamaktadır. Öncelikle alçak kültürün eğlence mekanlarında kullanılan neon ışığın kullanımı, yüksek sanatın itibarını, daha gizemli bir tecrübe yaratmak adına yerle bir etmiştir. Dönemin tanınmış sanat eleştirmenlerinden, ressam ve filozof **Gillo (Angelo Eugenio) Dorfles (1910-2018)**, Fontana’nın neonunu tanımlarken, modern şehirlerin aydınlatılmış gece hayatlarında sanatçı tarafından sorgulanan değerleri düşünmek gerektiğini söyler (Akt: White, 2005, s.66). 1950’lerde neon ve TV, sokaktaki adamın

estetik zevkini yansıtmaktadır. Bu çalışmayla sıradan insanların aşına olduğu modern ve kaotik sokak görüntüsünü Trienal'in daha hiyerarşik olarak tasarlanmış yapısına taşınmış olur. Işık yayan bir yüzey olarak eser, kendi sınırlarının ötesine ışık yayarak nesne ve çevresiyle bir bağlantı kurar. Neon tüplerin mekân sınırlarına yakın oldukları noktalarda o bölgeleri daha fazla aydınlatır. Böylece yapının kendisi de eserin bir parçası haline gelir. Ayrıca flöresan tüpün tanımladığı hacim, izleyicinin hareketiyle her adımda bakış yönüne bağlı olarak değişmektedir. **Fontana**'nın, bazı gazetecilerin yazılarında eserini tariflemek için kullandıkları arabesk, spaghetti, kement gibi tabirlere sinirlenmesinin sebebi eseri küçümsemeleri değil, onu bir nesne olarak tanımlamalarıdır (White, 2001, s.66). O kendi eserlerini mekansal süsleme, soyut mimari, fantastik yeni süsleme ve mekânsal kurgu olarak tanımlasa bile hiçbir zaman heykel ya da nesne kelimelerini kullanmamıştır. Ona göre bu tür tanımlar eserin çevresiyle bağını koparmaktadır. **Fontana**, aydınlatma armatürleri imalatçısı '**Compagnia Lampade Pastelor**'a verdiği talimatta, neon tüpün havada sallanarak hareket ettirilen bir fenerin bıraktığı iz gibi olması gerektiğini söylemiştir (White, 2001, s.67).

Bu çalışmanın ilham kaynağı **Picasso**' nun bir el feneri ile havada yaptığı ve yaşamı boyunca '**Life**' dergisi için fotoğraf çeken ve stroboskopik fotoğraflarıyla hareketi tek bir karede anlatımlarıyla ünlü fotoğrafçı **Gijon Mili (1904-1984)** tarafından uzun pozlamayla çekilen ışıkla boyamalardır. Bu çalışmalarda elektrik ışığıyla havaya çizilen çizgiler tuval dışında gerçek mekânda gerçekleşir. Mili'nin Picasso'yu "havada 'ışıkta bir kalemle' resim yaparken gösteren fotoğrafları hareket aracılığıyla ifade edilen sürenin somut görüntüleridir" (Sutton, 2012, s.29). Sutton'a göre fotoğrafın zamanı burada poz ya da eylemin, eylemle sınırsızlaştırılmış zamanıdır. **Picasso** ve **Mili** bu tekniği üçüncü boyuta taşıyarak ışıklı bir heykel yaratma fikrini ortaya atmışlar, ancak fikir daha sonraları Jean Cocteau ve bazı İtalyan sanatçılar tarafından hayata geçirilmiş, ve dönemin popüler dergisi '**Tempo**'da '**Spatial Art-Mekânsal, Uzamsal Sanat**' olarak bahsedilmiştir. Burada da **Picasso**'nun sanata getirdiği öncü bakışlardan biri daha dikkati çekmektedir.



Görsel 15: Picasso ve Gijon Mili

(Kaynak: <https://pbs.twimg.com/media/E0E9BqLWEAAaX2s.jpg>)

Fontana **1952**'de 1930 yılında tanıştığı **Teresita Rasini** ile evlenir ve aynı dönemde Milano'daki stüdyosunu Via Prina'dan nihai adresi olan **Corso Monforte**'ye taşır. Aynı yıl, **'The Manifesto of the Spacialist Movement for Television-Mekânsallık Akımının Televizyon için Manifestosu'** isimli manifestoyu imzalar:

“Biz uzaybilimciler dünyada ilk kez televizyonu, yeni sanat biçimlerimizi uzay kavramlarına dayanarak iletmek için iki farklı bakış açısı kullanıyoruz:

Birincisi, bir zamanlar gizemli olarak kabul edilen, ancak şimdi bilinen ve keşfedilmiş olan ve bu nedenle plastik malzeme olarak kullandığımız alanlarla ilgilidir:

İkincisi, kozmosun hala bilinmeyen alanlarıyla - kendimizi sezgi ve gizem verileri olarak ele aldığımız alanlar - ilgilidir.

Bizim için televizyon, kavramlarımıza bütünlük kazandırmak için bugüne kadar beklediğimiz bir araçtır. Biz Mekânsal Manifestomuzun – sanatın alanlarını yenileyecek olan bir manifesto - İtalya'dan yayılmasından dolayı mutluyuz.

Sanatın ebedî olduğu doğrudur, fakat o her zaman maddeye bağımlı olmuştur. Halbuki biz onun maddeden bağımsız hale gelmesini istiyoruz.

Aktarımı bir dakikadan az sürse bile biz onun Uzam- Mekân aracılığıyla bin yıl sürebilmesini istiyoruz.

Bizim sanatsal ifademiz ufkumuzu sonsuz yön ve boyutta katlar. Onlar artık resmin resmedilmediğı, heykelin heykel yapılmadığı, yazının geriye tipogragisini bıraktığı bir estetik arayıştır” (Fontana, t.y).

Bu manifesto’nun son maddesi ise şöyledir:

“Biz **Spasiyalistler** dünyada ilk kez televizyon vasıtasıyla yayın yaparak, yeni sanat anlayışımızı, mekân- uzama dayalı iki yönlü bakış açısıyla yayınlıyoruz

Biz Spasiyalistler, bugünün sanatçıları olduğumuzu düşünüyoruz. Zira teknolojik başarılar uygulamakta olduğumuz sanatın hizmetindeler” (Mansoor, 2008, s.137).

(Yukarıda kısmen yer alan Manifesto’nun tamamı orijinal dilinde **Ek. 3**’te, İngilizce olarak da **Ek.5**’te yer almaktadır).

Bu manifesto, elektronik yayıncılığın doğrulanması ve 1960-70’lerin yeni medyasının öncellenmesi niteliğinde bir manifestodur. Onlar yeni medyanın yeni sanatsal çalışmalar için geçmiş ve gelenksel tüm sınırlamalardan kurtulmuş bir şekilde taşıdığı yeni potansiyellerden büyük bir heyecan duymuşlardır. Teknolojinin getirdiğı güç, bazı Avangard ve özellikle de İtalyan Fütürist’lerin ütöpik bakışlarına da gönderme yapmaktadır. Bu manifestodaki söylemin, **Marinetti**’nin **20 Şubat 1909** tarihli **Fütürizm Manifestosu**’ndan izler taşıdığını bile söylemek mümkündür. Marinetti de Manifesto’unda şu sözlere yer vermiştir: “Sanatsal düşlerini bütünüyle ifade etmesini önleyen aşılmaz engelleri yıkmaya çalışan bir sanatçının çalışkan kıvranırları dururken köhne bir tabloda keşfedecek ne var ki?” (Akt: Danchev, 2011, s.34). Bir başka söylemi de

şu olmuştur: Biz yüzyılın son ucunda duruyoruz. Olanaksızlıkların gizemli kapılarını zorlarken neden geriye dönüp bakalım? Zaman ve mekân dün öldü. Biz mutlak olanda yaşıyoruz. Çünkü biz ölümsüz olanı yarattık: Hız (Akt: Mansoor, 2008, s.138). Fütüristler de kendilerine amaç olarak nesneyi değil insanın iç yaşantısını ele almışlardır. Onlar görünenin ötesinde izleyiciyi de resme dahil ederek bambaşka bir boyutu gündeme getirmişlerdir. Fütürist sanatçı Umberto Boccioni, dördüncü boyuttan söz etse de tanımını yeterince yapamamıştır. Aslında bu fikir yani oylum fikri, seyircinin de resme dahil olduğu fikri” (Şimşek 2009, s.47) dir. Rus devrimci Nathan Altman, (Akt: Berber, 2021,s.35), Fütürist bir resmin kollektif bir hayat sürdüğünü, her parçasının diğer parçalarıyla etkileşim içinde anlam kazandığını ve hiçbir parçanın bütünü anlamını bozmadan çıkarılamayacağını ve Fütürist resmin gücünü ve anlamını ancak bir bütün olduğunda aldığından bahseder. Eşzamanlılık Fütürist resimlerde çok önemli olup resimlerin varlık sebebidir. Işık, hareket, ses, aynı yüzey üzerinde birarada resmedilirler. Fütürist resimlerde bir Kaos’unun varlığı yadsınamaz. Aynı şekilde farklı ruh halleri aynı anda aynı eserde yansıtılır. Bu açıdan Fontana’nın **Spazialismo**’sunun tohumlarının o dönemde atıldığı da söylenebilir. Ancak 1933’te III. Reich’in iktidara gelmesiyle birlikte bu zihniyet tüm Avangard anlayışlara bir son vermiş ve bu düşünceler ancak II. Dünya Savaşı’nın ertesinde, ‘**Spazialismo**’ ile birlikte dönemin etkin sanatçıları tarafından yeniden gündeme taşınmıştır.

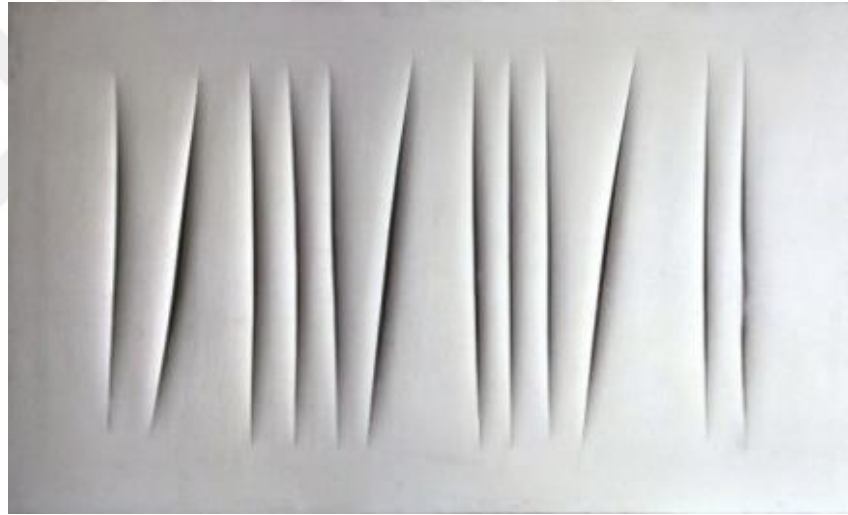
Fontana üzerine yazılan tezlerin pek çoğu onun eserleriyle uzay seyahatleri arasındaki ilişkiyi görmezden gelerek onun eserlerini ‘action painting’ olarak sınıflandırmakta, onu soyut ekspresyonistlerle performans sanatçıları arasında bir yere koymaktadırlar. Ancak uzamsal sanat **Fontana**’ya göre televizyon vasıtasıyla yayılan ışık ışınlardan oluşabilir, böylelikle nesne olma özelliğinden kurtularak, yerden bağımsız bir şekilde aynı anda birkaç ülkede yayınlanabilmelidir. Onun amacı gerçek anlamda evrensel bir sanat eseri yaratmaktır. Bu milletler ötesi vizyonu ile **Fontana**, mekânsal sanatın uçaklarla, dünyayı dolaşan uydularla bile yansıtılabileceğini düşünüyordu (White, 2008).

Fütürist'ler yeni teknolojiler ve yeni ortamlar vasıtasıyla yeni öznellik ile bir aradalığın akışkan modellerini araralarken ve bunda ısrar ederlerken, Televizyon Manifestosu, kavramları birleştirme konusunda yeni fırsat çağırıları yaparak yapısal ayrılıklar problemi ile bütünleşmenin imkânsızlığına vurgu yapar. **Fontana**'nın kendi çalışmaları ise, II. Dünya Savaşı'nın sonrasında savaşın getirdiği yıkım ve travmalar sonucu Marshall Planı'yla gelişen hızlı yapılanmaya geleneksel sonrası bir yanıt verebilme çabası olmuştur. **Fontana**, savaş sonrası dönemde varlık ile yokluğun, maddiyat ile maneviyatın, soyutlama ile tekniğin biraradalığını sağlaması ve taşıdığı ilerleme potansiyeliyle televizyonu bir toplumsal meditasyon aracı olarak görmüştür.

Her çağ kendi teknolojisini yaratır ve ona bağlı malzemeyi kullanır. 1954 yılında **Vasarely 'Sanatın Demokratikleşmesine Doğru'** adlı yazısında, "1950 öncesi sanat anlayışını" hisset ve yap", "1950 sonrası sanat anlayışını ise 'tasarla, ifade et ve ortaya çıkar'" (Akt. Tuğal, 2018, s.16) şeklinde tanımlamıştır. Tuğal, 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra makineleşme ve seri üretim ile birlikte el emeğinin sanattaki yerinin de sorgulanmaya başlandığını söylemiş, Çağdaş Sanat anlayışı ile birlikte 'biricik' sanat anlayışının yerini, teknoloji kullanılarak yapılan sanata bırakacağını ileri sürmüştür (s.16). Ancak kuşkusuz teknolojinin her anlamda sanat içinde kullanılması ve el emeğinin neredeyse tamamen devre dışı bırakılması yapılan çalışmaların sanat olup olmadığı konusunu gündeme getirmiş, bu tartışmalar her dönemde katlanarak devam etmiş, ve günümüze kadar gelmiştir.

Ancak **Fontana** bu avangard fikirlerinin önündeki bazı engelleri farkederek tekrar ancak bu kez başka teknikler kullanarak resme geri dönüş yapar. Bu resimleri alışlageldik resimlere benzemezler. Tuvallerini deler, deliklerin/yırtıkların arkasına gizli ışık koyarak ışığın buradan mekâna yayılmasını sağlar, böylelikle ışığı resimlerinde kullanmanın formülünü bulur. Böylelikle resimlerin içinde bir çeşit mekân yaratarak mekânsal sanat yapmayı sürdürür.

Fontana, 1955 yılında ‘Pietre-Stones-Taşlar’ serisi, 1954-58 yılları arasında ‘Gessi- İmpastos, Tebeşirler-Hamurlar’ serisi ve 1954-57 arasında ‘Barocchi-Baroques- Baroklar’ serileri üzerinde çalışır. 1958 yılında yapılan 25. Venedik Bienali’nde kendisine son dönem eserlerini sergilemek üzere bir oda verilir. Bu sergide ‘İmpastos’ ve ‘Barocchi’ ile birlikte ‘Inchiostri-Inks- Mürekkepler’ serilerini sergiler. Bu dönemin son çalışmaları ise 1958 yılında tamamladığı ve ‘Naviglio Galery’de tek kişilik bir sergiyle tanıttığı ‘Tagli- Slashes-Kesikler’ serisidir. Bu sergiyi dünyanın pek çok şehrindeki diğer sergiler takip eder.



Görsel 16: Lucio Fontana, – ‘Tagli- Slashes’ (1958)

(Kaynak: <https://i0.wp.com/www.hisour.com/wp-content/uploads/2017/08/Lucio-fontana.jpg?fit=1056%2C640&ssl=1&w=640>)

Fontana’nın bu çalışmalarının, 1960 ve 70’lerde ‘Gruppo T’ ve ‘Zero’ gibi Avrupalı ve İtalyan ‘immersive sanatçılar’ üzerindeki etkisi çok olmuştur. ‘Gruppo T’ 1959’da ‘Accademia Di Belle Arti Di Brera’da tanışıp Milano Avangard’ında yer alan bazı sanatçıların biraraya gelerek oluşturduğu bir gruptur. Grup aynı yıl monokrom ve karışık malzeme teknikleriyle Milano’daki ‘Galleria Pater’de bir sergi açar. O dönemin görsel sanatlarında ‘Tabula Rasa’ya olan eğilimi en uç noktasına taşımayı amaçlarlar. Tekrar

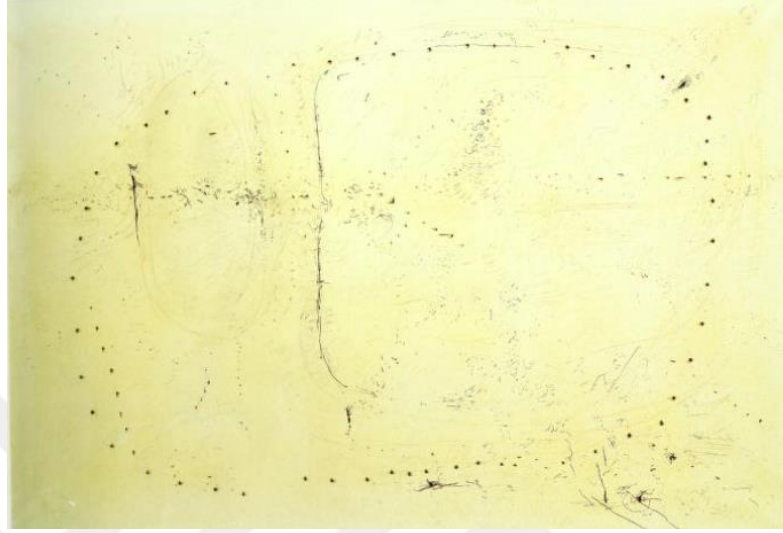
eden toplantılar ve tartışmalar sonunda **Davide Boriani** gruba, dört boyutla, yani zaman bileşenini de kullanarak eser üretmek konusunda önerilerde bulunur. Zira zaman, görüntünün ön görülemez ve değiştirilemez çeşitliliğinde algılanabilmektedir. Bu çeşitlilik hareket ile yakalanabilmekte, bu da eserin zaman içindeki uzamsal yapısını ortaya koymaktadır. Bu öneri ile birlikte bir tartışma ortamı ve onun getirdiği bir takım senaryolar ortaya çıkar. Bunlardan ilki, dairesel bir mekanik hareketin kesilebilmesi için rastgele bir etkinin ortaya çıkma zorunluluğudur. Bu da izleyicilerin işe müdahalesini gerektirir. Pek çok tartışma sonucunda grup 1960'da **Galleria Paten**'de '**Miriorama 1**' isimli felsefi yönleri güçlü bir bildiri yayınlar. Bu teorik bir platform olup teknik bir manifesto niteliğini taşımaktadır. '**Gruppo T**' bu temeller üzerine kurulur. Grubun ortaklaşa hazırladıkları programın devamlılığı da yıllarca bu bildirgenin 1-14 sayı yayını ile sağlanır. Birinci bildirgeyi, grubun dört üyesi için 4 kişisel sergi (Miriorama 2-5) takip eder. 1960 yılında **Miriorama 6**, grubun yeni üyesi **Grazia Varisco**'nun katılımı taçlandıran bir sergi olur. Bunu diğer **Miriorama**'lar takip eder. Avangard grubun faaliyetleri günümüze kadar farklı platformlarda devam etmektedir.

II. Dünya Savaşı'nın dünyada bıraktığı tahribat, her yönden pek çok derin iz bırakmış olmakla birlikte pek çok sanat akımının oluşmasına da sebep olmuştur. Savaş mutlaka ki "en derin izlerini savaşın kaynağı Almanya'da" (Ölçer, 2016, s.11) bırakmıştır. '**Zero**' da 1957-67 yılları arasında böyle bir dönemde Almanya'da ortaya çıkmış sanat hareketlerinden biridir. Tüm o dönem akımlarında olduğu gibi Avangard bir akımdır. '**Zero**' "sınırların olmadığı bir dünya yaratmayı teklif" eder, "yarını ve yepyeni olanı" (Dinçer, 2016, s.10) hedefler. Zira savaşın bıraktığı yıkım "büyük bir yoksulluk ve umutsuzluk atmosferini endişe ve bezginliğini Almanya'ya miras" (Ölçer, 2016, s.11) bırakır. Bu karamsar ruh hali de bazı sanatsal arayışlar için uygun bir ortam sağlar. Felsefe eğitimi görmüş olan **Otto Piene** ve **Heinz Mack**'ın öncülüğünde "karamsarlıktan silkinip, herşeye sıfırdan başlamayı" (s.11) öneren girişim kısa zamanda pek çok sanatçıyı yanına çeker. Daha sonra kendilerine katılan **Günther Uecker** ile 3 kişilik kurucu gruba **Yves Klein**, **Lucio Fontana** ve **Piero Manzoni** de katılınca dünyanın pek çok ülkesinden

sanatçılar bu düşünce etrafında toplanırlar. Ölçer (2016), 1967’de Heinz Mack’in ‘Zero’nun sonunu ilan etmesiyle birlikte akımın on yıl sürmüş olmasına rağmen 20. yüzyıl çağdaş sanatındaki etkilerinin çok büyük olmuş olduğunu söyler (s.11). Ona göre, o dönemde bilimdeki ilerlemelere paralel olarak dönemin sanatının da gelişmelere ayak uydurması gerekmektedir. Artık sanatçılar “sanatın tuval ve çerçeveye hapsolmuş durağan anlayışına” karşı çıkarak, “sürekli devinim içinde, izleyenleri de iletişime davet eden” (s.12) yeni teknolojileri kullanarak yepyeni yollar izlerler. Odak noktaları ise artık ışık, titreşimler, hareket ve zaman olmuştur.

Lucio Fontana, hayatının en önemli eserlerini **1950-1960** yılları arasında verir. Ardından **1957-1967** yılları arasında varlığını sürdüren ‘**Zero**’ akımının öncü sanatçılarından biri olur. ‘**Zero**’, Avrupa kimliğine ve “boğucu melankoliye bir başkaldırı, kimlikle hesaplaşma ve ona kafa tutuştur” (Kanetti, 2016). Artık tuval değil, **deneyimin kendisi** ile ruhun uçucu halleri sanatın konusu ve nesnesi olur (Sönmez, 2015). Gündelik olan, yaşamın kendisi önem kazanır ve vurgulanır. Monokrom boyanan tuvalerde ressamın dokunuşunu bulmak artık mümkün değildir. Yazar **Hartmut Böhme**’nin söylemiyle bu tür çalışmalar artık “arada derede bir estetiğin ifade biçimleri” (Akt. Sönmez, 2015) olmuşlardır. Sönmez’e göre bu arada deredelik önemlidir, zira amaç “sergi mekânının bildik koordinatlarından uzaklaşarak ve onu aşındırarak, izleyiciyi de işin içine katarak, kalıcı olmayan, sonraya kalmayacak işler üretmektir.

Fontana, **1957-58** yılları arasında ‘**Carte-Kartlar**’ ismini verdiği kâğıt ve mürekkeple yaptığı bir dizi çalışma üretir. Bu çalışmalarına **Venedik Bienal**’inin merkez pavyonunda ona bir yer verilmesiyle başlamış olup, **Fontana**’nın delikleriyle yarıkları arasında geçen on senelik zaman diliminde üretilmişlerdir.



Görsel 17: Lucio Fontana, – ‘Carte-Kartlar’ (1957)

(Kaynak: Whitfield, Sarah. (1942). Lucio Fontana : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive, s.119.)

Bu çalışmalar birinden diğerine geçişinin simgesidirler. Bunlar adından da anlaşılacağı gibi kâğıt üzerine yaptığı çalışmalardır. Ancak kâğıdın delme ve kesme sırasında kontrolsüz yırtılmasını engellemek ve dayanımını arttırmak için onu tuvalin üzerine yerleştirerek çalışmalarını yürütmüştür. Bu çalışmalarda delme işlerini dolma kalem ucuyla yapmış, yüzeyde çentikler açmış sonra da dolma kalemini mürekkebe daldırarak yüzey üzerinde uçta mürekkep bitene kadar damlama ve çizgilerle izler bırakmıştır. Whitfield’in (2000) tabiriyle resim yaralıdır (s.30). İşte bu şekilde başlayan çalışmalar sonunda **Fontana**’nın ‘alametifarikası’ olmuşlardır.

Fontana, 1959 yılında “**Quanta- Ne Kadar**” adını verdiği bir dizi çalışma yapar. Bu çalışmalar da diğerleri gibi üzerlerinde kesikler ve delikler olan ancak diğerlerine göre oldukça küçük renkli tuvalerdir. **Fontana**, bu çalışmalarında seyirciyi de çalışmalarına dahil ederek onlardan bu parçaları istedikleri gibi duvara sabitlemelerini ister. Böylelikle kompozisyonlar izleyiciler tarafından oluşturulur.



Görsel 18: Lucio Fontana, – ‘Quanta- Ne Kadar’ (1959)

(Kaynak: <https://www.tribune.com/report/2013/03/cinque-maestri-in-cerca-dispirazione-a-casa-di-peggy/>)

Yine bu yaratıcı dönemde **Fontana**’nın 1959-60 yılları arasında Albisola’da yaptığı ‘**Nature- Nature Sculptures- Doğa Heykelleri**’ adlı çamur ve bronzdan heykel serisi vardır. Bu seri çamurdan yaptığı küre formunu keserek ‘yara açmasıyla’ meydana gelen çalışmalardır. **Fontana** daha sonra bu çalışmaların bronz dökümlerini de yapmıştır. Ona göre maddenin üzerindeki bu yara, hareketsiz duran maddeyi canlandırma, yaşam işareti verme arzusudur. **Fontana** maddenin değiştirilemez ve bozulamaz yoğunluğuyla birlikte değişim ve dönüşüme inanan bir sanatçıdır. Bu seri çalışması ise uzamın bir yerinde insanı acımasızca bekleyen sessizliği yarmak ve böylelikle sanatçının yaşamsal varlığının izini bırakma girişimi ve ihtiyacıdır.

‘**Nature- Doğa**’ adlı çalışmalarında kullanılan küresel form, bir anlamda küre ile sembolize edilen kozmik yumurtayı da andırmaktadır. Kozmik yumurta evrenin kökeni olarak birden çatlayıp açıldığında iki yarı yeryüzü ve göküzünü meydana getirirler (Astroset Semboller, 2010). Fontana da kürelerini yararak bu iki kavrama gönderme yapmaktadır. Tuval yüzeyindeki zarif kesikler bu çalışmalarında yerini daha dolgun yarıklara bırakır. **Rijkmuseum Kröller Muller Mariane Brower**’e göre bu çalışmalarına çoğul bir kelime olan ‘**Nature- Doğa**’ ismini vermesi, kadın ve erkek cinsel organlarını temsil etmesindendir (Whitfield, 2000, s.34). Yarıkların kadın cinsel organına, kürelerin ise

erkek hayalarına gönderme yaptığı düşünölmüş, böylelikle de bu çalışmalarına kadın erkek birlikteliğinin bir tezahürü olarak bakılmıştır. Küreler, sanki insan yapımı gibi değil de doğal bir döngünün parçasıymış gibi görünürler. Bu eserlerin büyüklükleri basitliklerindedir.

Galery Label (2005)'e göre ise **Fontana**'nın '**Nature**' serisindeki yarıklar, yaşamın bir ifadesi, hareketsiz ve durağan maddenin canlanma arzusunun dışavurumudur. Ona göre **Fontana** maddenin yok edilemez yoğunluğunun değişim, dönüşüm ve yer değiştirmeleriyle ilgileniyordu. Ve, '**Nature**' serisi, bir miktar insanoğlunu uzayın derinliklerinde bekleyen sinir bozucu sessizliğe sanatçının canlı bir imzasını bırakma düşüncesinden ilham almaktaydı..



Görsel 19: Lucio Fontana, –'Nature-Nature Sculptures-Doğa Heykelleri' (1959,1960)
(Kaynak: <https://i.pinimg.com/originals/85/a7/99/85a799d4f12b90381f98bcd5e9b4e5d1.jpg>)

Mitolojide **Kairos** uygun zamanın simgesiyken, **Khronos** devam eden sonsuz zamanı temsil eder. **Khronos** babasına karşı gelip çocuklarını yer altında çıkarmak için gökyüzü ile yeryüzü arasına bir yarık açar. Buradaki yeryüzü ile gökyüzü tanrısallık ile insanlığı temsil etmektedirler. Açılan yarıkla sürekliliği, bütünselliği temsil eden bir zaman

imgesi yaratılır. Zira “zaman tanrısallıkta, insan yaşamının ve deneyiminin ortaya çıkmasına izin veren bir kopuşa işaret eder” (Turetzsky, 2015, s.17). Tuval resmine yüklenen idealizmi tanrıyla özdeşleştirdiğimiz zaman ‘**Natura-Doğa**’ serisindeki yarıkları da insan varlığının ortaya çıkışı olarak düşünebiliriz.

Fontana’nın ‘**Hiçlik Felsefesi**’ bu seri çalışmasında kesikli ve delikli tuval çalışmalarından farklı bir biçimde ortaya çıkar. Sönmez (1994), Fontana’nın bu tür çalışmalardaki amacının ‘En doğal en içgüdüsel etkiye varmak...’ (s.72) olduğunu düşünür.

Fontana 1961 yılında, **New York Martha Jackson Gallery**’de, ilk solo sergisini gerçekleştirir. Serginin ismi ‘**Ten Paintings of Venice-Venedik**’ dir. Eserlerin tamamı bıçakla delinmiş ve tuval yüzeyleri alışılagelmiş malzemelerle süslenmiştir. Bu eserler Venedik’in Bizans dönemi şaheserlerine gönderme yaparcasına spatulayla sürülen metalik altın ve gümüş boyalarla kalın bir şekilde boyanmışlardır. Ayrıca boyalar ıslakken parmak yüzeye daldırılarak çeşitli desenler yaratılmıştır. Kimi çalışmalarda yüzeye serpiştirilmiş Murano camlar bile vardır. **Fontana** bu şekilde müdahalelerle tuvalere rölyefvari bir özellik kazandırır. O dönemde Amerika’da gelişen sanatta sanatçılar, estetik ve estetik olmayan arasındaki dengeleri bozmakta, eserlerin yükseltilmiş değerleri yerine günlük nitelikleriyle ilgilenmektedirler. Hazır nesneye en az müdahale ile o malzemeyi dönüştürerek izleyicinin uzamdaki deneyimine sunmaktaydılar. **Fontana**’nın ‘**Venice**’ serisi de bu tür çalışmalardandır. **Fontana** bu çalışmalarıyla resmin ve heykelin sınırlarını ortadan kaldırarak kesik, yarı vb. tekniklerle resmin yüzeyinde bir **mekân-uzam** yaratır.

Fontana’nın 1954’ten beri tartışmaya açtığı, geleneksel resim ve heykelin artık bittiği ve mekân içinde hareket halinde yeni formlara gereksinim duyulmasıdır. Amacı sanat objesinin ötesine geçerek akışkan mekânla iletişim sağlamaktır. **Sidney Tillim**, o dönemde ‘**Arts Magazine**’ dergisinde yazdığı yazıda Fontana’nın megalomanca bir zevksizlik içinde olduğunu söyler. (White, 2001, s.56). Ona göre **Fontana** resmi bozmaktan ziyade boyamaya devam ederek başarılı bir dekoratör olmuştur. Yine **Tillim**’e

göre resmin bozulması kabul edilebilir bir şey iken, tuvale geri dönerek onu süsleyerek bir yüzeye dönüştürmesi kabul edilebilir değildir. Ancak **Tilim**, onun eserlerinde nesne ile süslemesi birbirlerinden farklı olsalar dahi birbirleriyle ilişkisinin farkına varamamıştır (s.56). Ayrıca **Fontana**'nın süslemeler için kullandığı malzemeler onun yıkıcı dürtüleriyle yan yana ilerler ve onunla çelişmez. Sanatının '**Action Painting**' ile benzerlik gösterdiğini söyleyenlere de kendisinin biçimsel olmayan bu teknik ile bir ilişkisinin olmadığını, zira onların arayışlarının hareketlerde kendisinininkilerin ise mekânda olduğunu söyler (White, 2001, s.57).

Fontana, 1964'te başladığı ve 1966 yılına kadar devam ettiği '**I Teatrini-Little Theaters-**' dizilerinde ise delinmiş tuvallerin üzerinedüzensiz biçimlerde tahta çerçeveler yerleştirerek yeni bir mekân anlayışı yaratmaya çalışmış, mevcut mekânın sınırlarını zorlamıştır. Bu serisi, mekânın yoğun gerçekliğinin nesneleştirilmiş bir gösteriye dönüştürülmesidir.



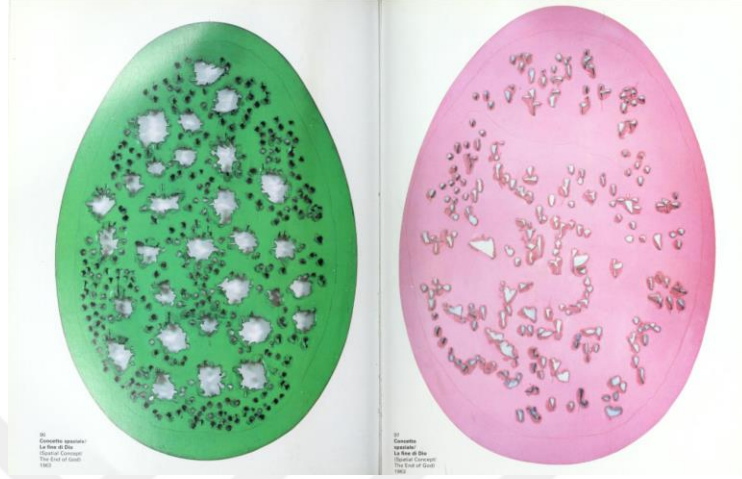
Görsel 20: Lucio Fontana, –'I Teatrini- Little Theaters- Küçük Tiyatrolar- (1966)'

(Kaynak: <https://ja.wahooart.com/Art.nsf/A?Open&RA=8XYGCW>)

Bu minyatür ortamlar delinmiş tuvaller, ağaç, bulut ve manzaraları hatırlatan organik formlarda şekillenen ahşap çerçevelerle mekânı hapsederler. Bu serisini **Fontana**,

izleyicinin eser içindeki ve ötesindeki mekân algısını etkilemek için tasarlanmış ve ‘**Spatial Concepts**’ çalışmalarının bir sonucu olarak değerlendirmiştir. Bu çalışmalarına ‘**Realistic Spatialism**’ adını koyar. Pop Art’taki çağdaş eğilimlere bir cevap niteliğinde, çerçevelerin parlak ve kaliteli görünüşleri ile 1960’ların cilalanmış tüketici estetiğine göndermeler yaparak izleyicinin dikkatini çekmeye çalışır, ve böylelikle malzemenin ötesindeki bilinmeyen güzelliklerin farkına varılmasına imkan verir (Nahmad Projects, 2018).

Aynı yıllarda, 1963-64 yılları arasında, **Fontana**, ‘**Concetto Spaziale- La Fine Del Dio-Tanrının Sonu**’ adını verdiği 38 adet oval yağlıboya eserden oluşan bir seri çalışma üretir. “Tek renkli yumurta biçimli bu tuvaler evrenin biçimi ile ilişkilendirilmişlerdir” (Kavrakoğlu, 2014). Tuvallerin her biri insan boyunda olup cırtlak pembe, uçuk yeşil, parıldayan kahverengi gibi suni renklerle boyanmışlardır. Birkaçı sim ile kaplıdır. Her tuval birkaç noktadan delinmiştir. Bazıları küçük deliklerle delinmişken, bazılarında tek tük büyük delikler mevcuttur. Sanatçı delikleri parmağıyla açarak, sanki yaralanmış deriyi nazikçe açtığı izlenimini verir. Serginin başlığına rağmen Pickstone’a (1999) göre bu resimler kesinlikle 1960’ların azizlerinin birer temsilidirler. Yumurta formları İsa’nın dirilişine ve yeniden doğuşa gönderme yapar. Paskalya Bayramı ve Rus ikonalarında İsa’nın başı üzerinde taşıdığı Hale ile ilişkilendirilirler (493). Fontana’nın bu çalışmalarına ‘**La Fine Del Dio-Tanrının Sonu**’ ismini vermesinin sebebi biraz da 1958 yılına kadar taş ustası olarak kiliselere iş yapmış olmasından kaynaklanmaktadır. Bu ortamlarda yıllarını geçirmiş, ölüm karşısında geleneksel avuntu hizmetleri sağlayan bir sanatçının tuvalere delikler açması ya da heykellerini delmesi, dini açıdan oldukça reformist bir tavır tanrı karşısında özgürleştirici bir harekettir. Aynı zamanda da bir protestodur. Fontana bu çalışmalarıyla iki boyutlu yüzeyde üçüncü boyutu yaratmaya çalışan ve hayali aşkın bir cennete gönderme yapan dinsel sanatın tüm hallerini ortaya çıkarır. Tuvallerin içlerinde hiçbirşey olmadığı gibi, üstlerinde, altlarında, arkalarında, etraflarında da yoktur. Onlar, herşeyi bir arada tutan derin ve aşkın tek bir güvenilir varlığın yalan olduğu ve Tanrı’nın ölmüş olduğuna dair birer yanılsamadırlar.



Görsel 21: Lucio Fontana, - ‘Fino Del Dio- Tanrının Sonu (1963-1964)’

(Kaynak: Lucio Fontana : Whitfield, Sarah, (1942) : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive, (s.162-163)).

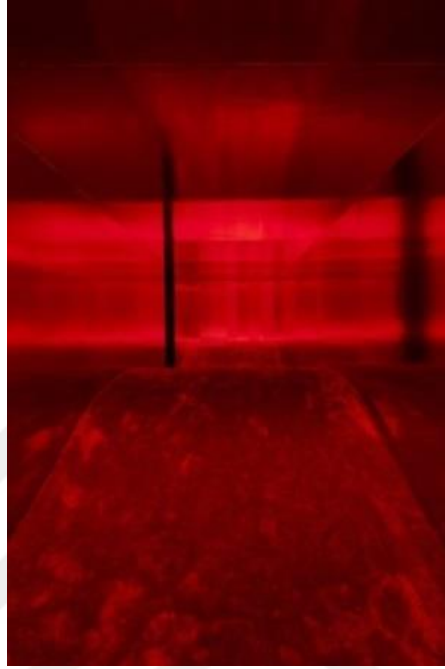
Yumurta, Gilles Deleuze ve Felix Guattari’nin 1972 yılında yazdığı ‘**A Thousand Plateaus Capitalism and Schizophrenia - Kapitalizm ve Şizofreni- Bin Yayla**’ (2005, s.149) adlı eserinde ‘**organsız bedenler**’ olarak tasvir edilir. Bu terimi **Antonin Artaud**’nın bir tiyatro eserinden esinlenerek kullanmışlardır. Filozoflara göre organsız beden kavramı “kimliğin ve tüm alışkanlıkların mutlak anlamda tasfiye edilmiş olduğu bir duruma karşılık gelir” (Ojalvo, 2018, s.197). Organsız beden bir oluşturdur. O, sistemle yanyana olup kendisini hep yeniden yaratandır. O, örnekleme çocuk ve ebeveyn üzerinden yapılırsa ebeveyn ve çocukların olmadığı bir döllenmedir. Organsız beden ne senin ne de benimdir. O her zaman bir bedendir. Geriye çekildiği kadar öne atılandır. O her zaman çağdaş ve yaratıcı içine dönük yani ‘kendinden menkul’ bir bedendir. İdeal bir durumu ifade eder. Organsız bedenler, “organik olmayan bir yaşamı işaret” ederler, yani henüz bir organizma olarak gerçekleşmemiş bireyleşme gücüdür (Sauvagnargues, 2010, s.70). Yumurta bir anlamda işte bu ayrıştırılmamış bütünselliği, gücü, yaratılışın tohumunu, mükemmelliği ifade ederek pek çok gelenekte yerini bulan bir semboldür (Astroset Semboller, 2010). Bazı geleneklerde güneş ve ay ile birlikte altın ve gümüş de yumurtayla ilişkilendirilir. Örneğin altın yumurta güneşle (ki Fontana’nın altın boyalı yumurta

çalışması mevcuttur) ilişkilendirilir. Astroset Semboller’e göre, “Genel olarak yumurta, dünyanın kendisinden doğacağı ilksel bir embriyonik formun sembolü olarak bir kabuğun içinde kapalı halde bütünselliğin imajı, yaratılışın en başından beri planlı olarak gerçekleştiğinin ifadesidir. Yumurta kökenin kaynağı yaratılışın sembolüdür. “Olgunlaşmak için kendisine gereken her şeyi embriyonik formu içinde barındırır” (2010). Tüm bunlar değerlendirildiğinde **Fontana**’nın çalışmalarını Tanrı ile ilişkilendirmesi ve form olarak da yumurtayı kullanması onun çalışmalarındaki kavramsal derinlik hakkında bize fikir vermektedir.

Fontana 1964’te, bu kez de **13. Milano Trienali** için iki mekân yaratır. ‘**Triennale di Milano**’nun, 1923’ten beri varlığını sürdürmekte olduğu yer, bugün Milano’da **Parco Sempione**’de yer alan bir sanat ve tasarım müzesidir. Bienal, mekân olarak **1931-33** yılları arasında **Giovanni Muzio** tarafından tasarlanan ve sonra da inşa edilen **Palazzo dell’Arte** adlı binayı kullanır. Fontana **13. Milano Trienali** için mimar ve sanatçı **Nando Vigo** ile işbirliği içinde ‘**Spatial Environment Utopias, at The 13th Milan Triennale**’ isimli mekânları yaratır. Bu mekânların birincisinde duvarlarındaki deliklerden yeşil ışık süzülen dar ve karanlık bir koridor, ikincisinde ise izleyicinin adımlarını yumuşatan halı bir zemin ile duvarlarında yakut renkli bir duvar kağıdı vardır. Birinci mekândan geçerek ikincisine ulaşılır. İkinci mekânın tavanı ise orası için üretilmiş ‘**Quadrionda**’ camı kullanılarak arkasından verilen neon ışıkla kaplanmıştır.



Görsel 22: Lucio Fontana, -“Spatial Environment Utopias, 13th Milan Triennale-1. Koridor (1964)’
(Kaynak: <https://zero-media.s3.amazonaws.com/uploads/2017/09/X9A4887-Pano.jpg>)



Görsel 23: Lucio Fontana, - Spatial Environment Utopias, 13th Milan Triennale 2. Koridor (1964)’
(Kaynak: <https://publicdelivery.org/lucio-fontana-environments-installations/>)

Fontana’nın çalışmasının isminde **Utopia** kelimesini kullanması manidardır. **Utopia**, kelime anlamı olarak Yunanca’dan türetilmiş bir kavram olup ‘yok- ülke’, ‘düş- ülke’, ‘hayali- ülke’ anlamlarına gelmektedir. ‘U’ ön eki kelimeye olumsuzluk anlamı verir. İnsanoğlunun yaşadığı eşitsizlikler ve sömürü düzeni karşısında yeniden eskisi gibi özgürce ve eşit yaşam hakları için yeni bir sistem ve devlet arayışına girmesi, toplumsal ütopyaların çıkmasında etken olmuştur. “Ütopyalar, toplumsal çatışmaların had safhaya vardığı, toplumsal çelişmelerin kördüğüm olduğu tarihsel olgular üzerine boy” (Usta, 2015, s.18) verirler. Usta’ ya göre, sorunlar insanlığın ortak sorunu haline geldiği zaman ve “çıkış yolu için insanlığın ortak aklını ve kültürel birikimini bütünleştirmişse” (s.19) ütopyalar yaratılabilir. Ütopyalar mevcut düzeni sistemli bir şekilde değiştirmeyi amaçlarlar ve devrimci çözümler önerirler. Ütopyaları sadece “geleceği (veya geçmişi) düşlemenin yolları değil; aynı zamanda, tarihselliği olan öznelere, kendi şimdilerini yeni baştan düşünme ve bunu makul bir geleceğe dönüştürme amacını taşıyan somut pratikleri olarak da görmek

mümkün” dır (Gordin, 2017, s.9). Ancak, toplumsal değişim vaadeden tüm kurumların (Marksizm, Pozitivizm gibi) ölümüyle birlikte entellektüellerin de artık “insanlık durumunu iyileştirici” (s.9) büyük planlara olan inancı kaybolmuştur. Bunun yanında otoriter ve totaliter toplum modellerinin görüldüğü (Hitler, Musolini, Mao, Pinochet vb) 20.yüzyılın ilk yarısındaki distopik toplumların sonucu olarak düşlere de artık yer kalmamıştır. Onlara göre artık şimdiye odaklanmalı ve cennet hayallerinden vazgeçilmelidir. Ütopyacı bakış keyfi bir bakış olmayıp daima içinden çıktığı şimdiyle biçimlendirilmiş kültürün kaynaklarına dayanır.

Lucio Fontana’nın yaşadığı döneme baktığımızda iki savaş geçirmiş, bütün gelecek hayalleri yıkılmış, totaliter Musolini rejimini yaşamış bir İtalya, Nazi rejimini yaşamış bir Almanya, ve hepsinin izlerini taşıyan bir Avrupa ve Dünya haritası karşımıza çıkar. Bu çerçeve içinde **Fontana**’nın çalışmasının içinde ‘**Utopia**’ kelimesini kullanması ve ‘**Mekânsal Çevre Ütopyaları**’ olarak tercüme edebileceğimiz etkinlik ismi, izleyiciyi tüm sanatsal bakma ve yaşama alışkanlıklarının dışında onu bir hayal ülkesine, olmayan bir yere götürmeyi vaad ediyor gibidir. Daha önce hiç bu şekilde kullanılmamış olan ışıkla yaratılan mekânlar izleyicilerin algılarıyla oynamaktadır.

Fontana, 1966’da, Minnesota’da **Walker Art Center**’ da, “**Ambiente Spaziale**” adlı bir mekân enstalasyonu sergiler. Bu enstalasyonda “karanlık ve düşük tavanlı bir koridor büyük bir odaya açılır. Bu alanın içinde küçük ışıklı delikler yeri, tavanı ve iki duvarı bölen bir form” (ArtDog İstanbul, 2020) oluşturur. **Fontana**, burada ressamısal renk ve formların izleyiciyi sarmasını ister. Yaratılan bu mekânlar çoğunlukla geçici ve nadiren tekrar edilebilirdirler. Her türlü yeni teknolojiyi kullanmaya meraklı olan **Fontana**, bu çalışmalarıyla üç boyutu görsel olarak canlandırmış, ve sağladığı deneyimlenebilme imkânıyla da çalışmalarına dördüncü boyutu eklemiş mekansallığı yaratmış olmuştur.

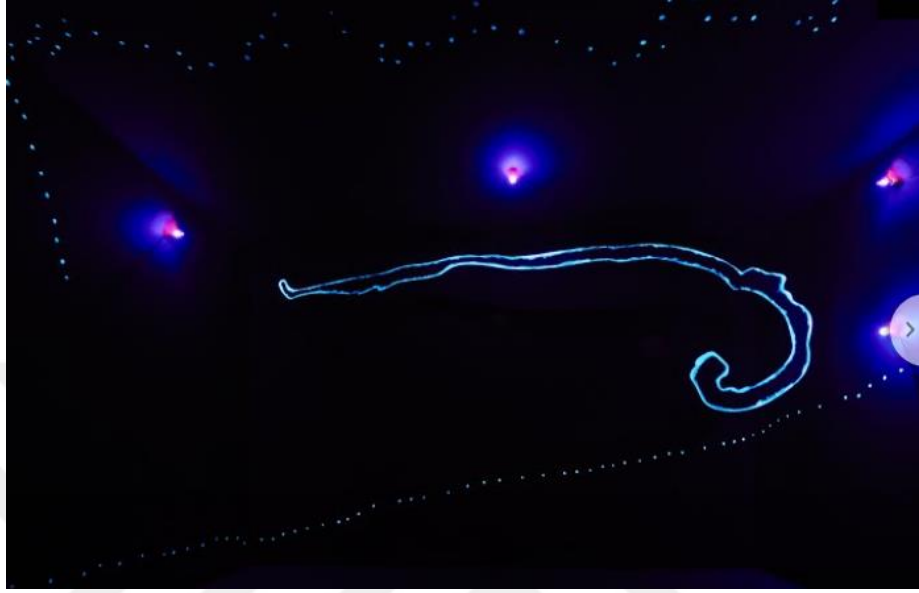


Görsel 24: Lucio Fontana, -‘Walker Art Center- Ambiente Spaziale (1966)’

(Kaynak: <https://www.pinterest.nz/pin/353391902009547846/>)

Fontana’ya göre bir sanat eseri onu ifade etmek için kullanılan malzemelerle değil, fikirlerle tanımlanabilmelidir. Tuval fikirleri belgelemek için vardır. Ancak fikirler sadece tuvale indirgenemezler. Onun etrafını da saracak şekilde alanı genişletilmelidir.

1967’de **The Stedelisk Museum Amsterdam** için üç enstalasyon üretir. Bunlardan bir tanesi ‘**Ambiente Spaziale**’, diğeri ‘**Ambiente Spaziale Con Neon**’ ‘üçüncü ise **Ambiente Spaziale A Luce Rossa**’dır. Üçünde de renkli neon ışıklar kullanarak izleyicilerin duyularına ulaşmaya çalışır.



Görsel 25,: Lucio Fontana – ‘Ambiente Spaziale (1967)’

(Kaynak: [https:// pirellihangarbicocca.org/en/bubble/google-street-view-ambienti-environments/](https://pirellihangarbicocca.org/en/bubble/google-street-view-ambienti-environments/))



Görsel 26: Lucio Fontana, – ‘Ambiente Spaziale Con Neon (1967)’

(Kaynak: [https:// pirellihangarbicocca.org/en/bubble/google-street-view-ambienti-environments/](https://pirellihangarbicocca.org/en/bubble/google-street-view-ambienti-environments/))



Görsel 27: Lucio Fontana, – ‘Ambiente Spaziale A luce Rossa (1967)’
(Kaynak: <https://pirellihangarbicocca.org/en/bubble/google-street-view-ambienti-environments/>)

‘Documenta 4’ için 1968’de, **El Museo del Bario’** da **‘Ambiente Spaziale in Documenta 4 a Kassel’** adlı bir mekân üretir. **‘Documenta’**, her beş yılda bir Almanya’nın Kassel kentinde yapılan çağdaş sanat sergisinin adıdır. Sanat tarihçisi, sanatçı ve eğitimci olan **Arnold Bode** tarafından 1955 yılında bahçecilik üzerine iki yılda bir düzenlenen **Bundesgartenschau Bienali’nin** bir parçası olarak yapılmaya başlanmıştır. **Fontana, Documenta 4** için düşündüğü mekânı Bode’un isteği üzerine soğuk ve minimalist olarak tasarlar. Yaratılan mekânın labirentimsi koridor duvarlarında sanatçının kesiklerini görmek mümkündür (ArtDog İstanbul, 2020). Bu mekânlarda izleyici dolaşarak mekânları kendi duyularına göre keşfe çıkar.



Görsel 28: Lucio Fontana, – ‘Ambiente Spaziale in Documenta 4 a Kassel (1968)’

(Kaynak: https://d2snyq93qb0udd.cloudfront.net/HangarBicocca/wp-content/uploads/2017/09/1_Lucio_Fontana_Imm2.jpg)

Lucio Fontana 7 Eylül 1968’de İtalya’nın Comabbio kentinde hayata gözlerini yummuştur. Ancak ‘İtalyan Avangard’ının en önemli ismi olarak varlığını her daim sürdürecektir.

Fontana’nın en önemli retrospektifi 1977 yılında New York, **Solomon R. Guggenheim** müzesinde açılmış, bunu dünyanın pek çok önemli müzelerindeki diğer sergileri izlemiştir. Hayatının sonuna doğru onunla yapılan bir söyleşide **Fontana** şu sözleri sanat hayatın özeti gibidir: ‘Benim keşfim deliktir, sadece budur. Böyle bir keşiften sonra artık rahatlıkla mezara girebilirim’ (Akt: Whitfield, 2000, s.12). Whitfield’a göre, **Fontana**’nın sanatçı olarak kariyerinin hikayesi, hayatının son yirmi yılının hikayesidir.

Fontana’nın mekâna yönelik tüm çalışmaları, deneysel olmalarının yanında çok da bilinmeyen eserler olup hepsi sergilenme sürelerinin sonunda imha edilmişler, bu

sebeple de gelip geçicilikleri tanınırlıklarını büyük ölçüde engellemiştir. Öyle ki, ‘**Ambienti**’ adlı eserlerini varlıklarını sadece birkaç hafta sürdüreceklerini bilerek yaptığı bile söylenebilir (Whitefield, 2000, s.15). Whitefield’in bahsettiği üzere, **Fontana**’nın kendi söylemiyle, sonsuzluk karşısında sadece bir dakika süren sanat bin yılın süren sanat kadar geçerlidir (s.15).

‘**Spazialismo- Mekânsallık**’ ile birlikte **Fontana**, sanatların bir sentezini yaratmış, multidisipliner bir yaklaşımla sanat kavramına bakışı değiştirmiş ve dönüştürmüş bir sanatçıdır. O ortamların (**Ambienti**) öncüsüdür. Mekân içinde ışık ve mekân algılarıyla oynayarak **Arazi Sanatı**, **Enstalasyon Sanatı**, **Kavramsal Sanat**, **Çevre Sanatı** ve **Arte Povera** gibi sanatların da öncülüğünü yapmıştır.

Lucio Fontana’nın ‘**Ambiente Spaziale**’ adlı çalışmaları **Pirelli Hangar Bicocca**’da 21 Eylül 2017 ile 25 Şubat 2018 tarihleri arasında aslına uygun şekilde yeniden yapılarak sergilenmişlerdir. Burada her mekân büyük bir incelikle yeniden yaratılmış, mor ötesi ışık kullanılarak mekânların belirleyici biçimleri bozulmuştur (Lucio Fontana Kimdir, 2022).

Otto Piene’nin (2016), tanımıyla “**Fontana** uzamın-mekânın elçisidir”. “**Fontana**’nın resimleri hem saldırgan, hem sakin, hem güçlü, hem güzel, hem devrimci, hem klasiktir. Eskiye kesip geçerek yeni gerçekliğin tanığı olurlar” (s.63).

Fontana 1968’de ölümünden önce şöyle demiştir: Sanat bambaşka birşey olacak...Nesne değil, form da değil, burjuva tüketimine yönelik satılabilecek bir objeye takılan güzellik gibi birşey olmayacak. Sanat artık sonsuz, engin, maddesiz, felsefe... Sanatın burjuva işlevselliğine bir son artık. Kapıları açın... (Akt: White, 2001, s.73).

Lucio Fontana, geleneksel kalıpların dışına taşmasına ve günümüz sanatının temellerini atmış olmasına rağmen modern sanat tarihinde uzun yıllar görmezden gelinen bir sanatçı olarak kalmıştır (Harrison & Wood, 2016a, s.693).

1.1.2 Lucio Fontana ve ‘Spazialismo’

Fontana’nın tüm eserleri izleyiciyi “mekân üzerine düşünmeye davet eder” (Musa k.İgrek, 2015). Sarı, mavi, kırmızı gibi boyalardaki ana renkleri kullanarak tuvallerini boyar, sonra da onları keserek, ya da delerek izleyicinin derinlik algılarını altüst etmek ister. Delik ya da yırtık tarafından yaratılan mekân, mekânın fiziksel sınırlarının olmamasının bir tür ifadesidir. Ayrıca bu tür müdahalelerle klasikleşmiş sanat yapıtı algısındaki bitmişlik ve bütünlük anlayışını yıkarak, yapıtın her zaman için bir oluşum içinde olduğunu anlatmak ister ve böylelikle izleyiciyi de yaratma sürecine katarak mekân üzerine düşündürmeyi amaçlar (Lucio Fontana Kimdir, 2022). Fontana’nın amacı bu çalışmalarıyla tuvalin fiziksel boyutlarını aşarak zamanın ve mekânın sonsuzluğuna dayanan yeni bir süreç başlatmak (Musa k.İgrek, 2015) istemesidir. Musa k. İgrek’e göre, kendi ifadesiyle tablolarına yaptığı tüm bu müdahaleler, gösteri ya da propaganda amaçlı basit eylemler olmayıp, bireyin üretim özgürlüğünü ifade etmektedirler.

Fontana, yapıtı bitmiş bir eser olarak değil, bir tavır ve oluşum olarak görür. **Fontana**, “resim yapmak istemiyorum, mekânı açmak, yeni bir boyut yaratmak, kozmosa bağlanmak resmin sınırlarını aşan bir düzlemin ötesine geçmek” (Güney, 2018) istiyorum demiştir. Böylelikle “enerjiyi tuvalin dışına” (Kavrakoğlu, 2014) uzatarak uzamı sanatın malzemesi yapmış, yepyeni teknolojilerin ortaya çıktığı, tüm klasik anlayış ve kalıplarının yıkıldığı, savaşlar sonrasında umutsuzluk ve karamsarlığın hâkim olduğu, ruhların yara aldığı bir dönemde sanatın da bu gelişmelere uyum sağlamasının gerekliliği ile geleneksel resim anlayışından kopması gerektiği düşüncesiyle, bilim ve yeni teknolojilerin sanatta kullanımının yolunu açmış ve izleyiciyi çalışmanın içine dahil etmiştir. 20. yüzyıl ortalarının politik, kültürel, teknolojik eşiklerini tanımlamadaki katkıları sebebiyle Lucio Fontana sanat tarihinde hatırı sayılır bir öneme sahiptir. O “sanatıyla başkaldıran” (Çavuşoğlu, t.y.) sanatçılardandır.

Fontana, rengi kullanarak eserlerinin çevreleriyle bütünleşmelerini, nesne, mekân izleyici arasında bir köprü kurarak sağlamak ister. O, izleyicilerin mekânı nasıl

algıladıkları ve kavradıklarıyla değil, onların kendilerini algılama ve kavrayışlarıyla ilgileniyordu (Barcio, 2016). Fontana boşluğu kullanarak uzamdan sadece bir form yaratmıyor, aynı zamanda ondan hem soyut hemde somut olan, ve sanat eserinin ötesindeki hayal ve beklentilere varlık kazandırıyor.

Fontana'nın yırtıkları felsefede **Martin Heidegger**'de karşılığını bulur. Filozof '**Sanat Eserinin Kökeni**' adlı çalışmasında Hakikatin aydınlanma ile gizleme arasındaki kavga olduğundan bahseder (Heidegger, 2014, s.60). Heidegger şöyle der;

kavga saf bir uçurumun açığa çıkarılması anlamında bir yırtılma değildir, bilakis kavga edenlerin birbirlerine ait olmalarının içliliğidir... ve yırtık O var-olanın aydınlanmasının doğuşunun temel özelliklerini niteleyen bir açılımdır. Bu yırtık hareketsiz olanı sağa sola dağıtmaz, o ölçü ve sınırın hareketsizliğini çerçeve içerisine sokar (s.60).

Çatlak, ya da **Yırtık** bir şeyi böler, birbirinden ayırır ayırmasına ama parçalar birbirinden kopmaz. Onlar hem birbirlerinden kopuk, ama aynı zamanda **eşzamanlı** olarak da birbirlerine bağlıdırlar. Görünenle görünmeyen biraradalığıdır bu. **Çatlak** aynı zamanda “yaratıcı ‘**ara**’nın varlığına işaret” (Sözer, 2020, s.44) eder. Sözer’e göre, çatlak bütünden sonra gelen değil, bütünü yaratan ve ilk olandır.

Bir kavga olarak hakikat kendini ortaya çıkarılması gereken var-olana öyle yönlendirir ki, kavga var-olanda açılır, yani kendini yırtığın içerisine götürür. Bu yırtık, açılma ve temel yırtığı ikiye ayırma ve çerçevelemenin ortak oluşturdukları bir dokudur (Heidegger, 2014, s.61).

Yırtık taşın kayanın ağırlığına, odunun suskun sessizliğine, renklerin karanlık hareketine, kendini koymadır. Yeryüzü yırtığı kendi içine alarak yırtık açıklığa yönelir, hatta kendini kapayan ve gizleyen olarak açığa yükselen bir şeye koyulur” (Heidegger, 2014, s.61).

Sözer (2020) çatlakta büyük bir gerilim olduğunu, nesnelerin hem bölünmüş hem birleşik olarak birbirlerinden kopmadıklarını, ancak birleşik de olmadıklarından bahseder. Ona göre çatlak sonradan oluşmuş bir şey değil, bütünü yaratandır. “Çatlakta zaman mekânsallaştığı kadar (bölünme), mekân da zamansallaşarak bütünü yaratır ve böylece çatlak biricik (zaman ve mekân açısından eşsiz) bir olay olur” (s.44).

Lucio Fontana’nın yırtma ve delikleri sembolik anlamlar da taşımaktadır. Günümüzde resmî bir evrağı delerek işlevsiz kılarken, yırtarak da bir şeyin varlığını yok etmeye yönelik bir eylem içinde oluruz. Fontana’nın çalışmalarında geçmişle ve resmin nesnesi olan tuvalle her türlü bağı koparmayı ve yok etmeyi sembolik olarak bu şekilde ifade etmiş olduğu da düşünülebilir. Yırtılan ya da delinen bir şey artık kullanılamaz hale gelir. Eski fonksiyonunu yitirmiştir. İstense de geriye dönüşü olmaz, o sonsuza kadar yaralanmış olarak kalacaktır. Fontana da yırtık ve delikleriyle geleneksel resim anlayışını yaralamış ve onu sonsuza kadar geri dönülemez biçimde değiştirmiş ve dönüştürmüştür.

1.1.3 Beyaz Manifesto (Manifesto Blanco)

Sanat Manifestoları “bir sanatçının veya sanatsal hareketin niyetlerinin, güdülerinin veya görüşlerinin kamuya açık beyanıdır” (Sanat Manifestosu, t.y.). Avangard akımların pek çoğu manifesto yazma geleneğini kullanmıştır. Manifesto yazmaktaki amaç devrim ve ifade özgürlüğünün yanısıra, fikirleri ortaya koyarak, duyurmak ve kaydetmektir. “Manifestoları kuran, modernliğe bağlanan umutların boşa çıkmasıdır” (Artun, 2013, s.23). Bu sebeple de modernlik manifestoların baş düşmanıdır. Artun’a göre “Manifestolara başvurmadan modernizm ve avangard ne düşünülebilir ne de tartışılabilir” (s.65). Onlar aynı zamanda “çağdaş sanatın bilinçaltının şifreleridir” (s.66). Postmodernizm de onlar olmadan anlaşılamaz. Sanat manifestolarında I. Dünya Savaşı’ndan sonra bir artış görülür. Ancak manifestolar dönemini başlatan metnin 1909 yılında yayınlanan ‘**Fütürist Manifesto**’ olduğu konusunda bir görüş birliği söz konusudur.

‘Beyaz Manifesto’ 1946 yılında Buenos Aires’te **Lucio Fontana** tarafından yazılmış onun imzasını taşımasa da onun denetiminde öğrencileriyle birlikte oluşturduğu bir metindir. Bu metine katkı koyan isimler şöyledir: **Bernardo Arias, Haracio Cazaneuve, Marcos Ridman, Pablo Arias, Rudolfo Burgos Enrique Benito, Cesar Bernal, Luis Coll, Alfredo Hansen, Jorge Rocamonte.**

‘Beyaz Manifesto’, Fontana’nın daha sonra geliştireceği (**Spazialismo- Uzmamlık**) fikri ve “fikirlerimiz ile kirlenmemiş” sanata yönelik pratiğinin de temelini oluşturur (Danchev, 2011, s.311). **Beyaz Manifesto**, çağdaş sanatın varlığını sürdürebilmesi için klasik form anlayışlarının dışına çıkarak yeni malzemeler ile Mekân-Zaman birlikteliğinde dördüncü boyutun araştırılarak ele alınması gerekliliğine vurgu yapar. **Fontana**’ya göre yaratma eylemi insan içgüdülerinin **‘mekânsallaştırılmasıdır’** (Sönmez, 1994, s.69).

Lucio Fontana’nın sanatını ve onu uygulama amacını anlayabilmek için bu Manifesto’daki bazı ifadelerle bakmakta fayda vardır. Manifestonun tam metnine tezin sonunda yer alan ‘Ekler’ bölümünden ulaşılabilir.

Tüm alıntılar, derlemesini Alex Danchev’in yaptığı **‘Fütüristlerden Stuckistlere 101 Sanatçı Manifestosu’** (2011, ss.311-316) adlı kitabının **‘M61 Lucio Fontana Beyaz Manifesto (1946)’** adlı bölümünden yapılmıştır.

... sanatın... temel bir gereksinim olduğunun farkında olan kişilere seslenerek... dört boyutlu sanatın gelişimini sağlayacak sesler üreten enstrümanların keşfi doğrultusunda yönlendirmeye çağırıyoruz...

Herşey bir ihtiyaçtan doğar ve kendi zamanları içerisinde değere sahiptir.

Yeni fiziksel kuvvetlerin keşfi ve madde ile uzam üzerinde kurulan hâkimiyet, insanoğluna daha önce görülmemiş koşullar dayatmıştır. ... Artık alçı ya da boyanın anlamsız olduğu mekanik bir çağda yaşıyoruz.

İfade edilebilecek her şey yapılmış, her olasılık gün yüzüne çıkmış ve geliştirilmiştir.

Somut açıklamalara erişilen her noktada, idealizmin hâkimiyeti görülmektedir. Doğanın işleyişi bile göz ardı edilmiştir... Herşey aklın olanakları dâhilindedir. Bilgi nadiren hakikate erişen spekülasyonlar içerisindedir.

Sanat... tanıdık formların ideal biçimde gerçekmiş gibi görünen imgeler yoluyla resmedilmesinden oluşur... Günümüzde deneyimle edinilen bilgi, yaratıcı ve imgesel bilginin yerini almıştır. Fikirlerimiz ile hiçbir şekilde değişmeyecek olan, varolan ve açıkça görülen bir dünyanın farkındayız.

Kendi içerisinde geçerli ve fikirlerimiz ile kirlenmemiş bir sanat ihtiyacımız var.

Materyalizm ile şekillenmiş olan yirminci yüzyıl insanı alışlagelmiş temsil biçimlerine ve tanıdık deneyimlerin yeniden anlatılışına alışmıştır.

...yeni aşama artık çağdaş insanın taleplerine yanıt verememektedir.

Hem özde hemde biçimde bir değişim gerekmektedir... İhtiyacımız olan, bu yeni ruhun taleplerine uyumlu ve daha yüce bir sanattır.

Modern sanatın temel koşulları, uzam ve derinliğin ilk kez temsil edildiği onüçüncü yüzyıldan bu yana açıkça bellidir...

Barok sanatçılar... plastik sanatlara bir zaman hissi katmıştır. Figürleri düzlemde adeta sıçrayarak, temsil hareketlerini gerçek uzamda sürdürmektedir.

... Kâinatı açıklamanın bir yolu olarak, hareket maddenin doğal bir niteliği olarak kabul edilmiştir.

... hareketin temsili öyle büyük bir ihtiyaç olmuştur ki, plastik sanatlar yoluyla sağlanması mümkün olmaz hale gelmiştir... neoklasizme girerken sanat ile zaman

arasındaki ilişki göz ardı edilmiştir. Zamanın fethinin ardından, hareket ihtiyacı ise giderek daha açık biçimde artmıştır.

...Kübizmin gerçek özü hareket halindeki tabiatın görünümüdür.

Renk ve durağan biçimlere dair sanat çağları sona yaklaşmaktadır. İnsan sabit ve hareketsiz imgelere giderek duyarsızlaşmaktadır. O eski ve sabit imgeler hareket ihtiyacı... ile biçimlenen insanı tatmin etmemektedir.

... bilinen sanat biçimlerinin hepsini geride bırakıyor ve zaman ile uzamın bileşimi üzerine kurulu bir sanat geliştirmeye başlıyoruz.

...hareket maddenin temel bir niteliğidir. Madde yalnızca hareket içinde varolabilir.

Hareket halindeki madde, renk ve ses yeni sanatı meydana getiren eşzamanlı gelişimini gerçekleştiren olgulardır.

Sanatın her türlü estetik yapaylıktan kurtulmasını istiyoruz... sahte estetiği reddediyoruz.

Doğa aşkımız bizi onu kopyalamaya itmiyor. Varoluşun... deneyimlerinin tümünün sentezini kurmayı amaçlıyoruz.

İlkel insan için duyum herşeydir... Bizler insanoğlunun bu esas niteliğini geliştirmek arzusundayız.

Rasyonel bir sanatçı olma... Aklı ayrıcalıklı kılma ve bilinçaltının işleyişini reddetme çabaları... sanatçıları daha görünmez kılmaktadır.

Akıl yaratmaz. Biçimler yaratma anlamında akıl bilinçaltına dayanmaktadır.

Analitik sanatsal gelişimle geçen binyıllardan sonra, nihayet sentezin vakti gelmiştir...

Bizim için sentez, tüm fiziksel unsurların toplamıdır: renk, ses, hareket, zaman ve uzam, fiziksel ve zihinsel bir birleşimde bir araya gelmektedir. Uzamın unsuru olarak renk, zamanın unsuru olarak ses ve uzam ile zaman içerisinde gelişen hareket. İşte bunlar, varoluşun dört boyutunu aşan yeni sanatın temelleridir. Zaman ve Uzam.

Ve manifesto'nun son cümlesi şöyledir:

Yeni sanat yaratısı ve yorumu için insanın bütün hallerinin karşılıklı iletişimini talep eder. Varoluş, yaşam gücünün bereketinde pekişmiş olarak ortaya çıkar" (Piene, 2016, s.62).

Bu manifestoda anlatılmak istenen aslında yeni ve dönüşmüş bir insan olmadan hiçbir yeni oluşumun ortaya çıkamayacağıdır. Bu sebeptir ki o dönemin sanatı tüm geleneksel kalıpları darmadağın etmeye çalışmıştır. Ancak **Dada**'cılardan farklı olarak, onlar sanatı canlandırmak için **Dada**'cıların 'Herşeye karşıyız' sloganı yerine, 'Herşey için'i getirmişlerdir (Piene, 2016, s.63). Piene'e göre 'Spasiyalist'ler, "sadece görünür olan, tasarlanmış ya da hesaplanmış olmayan" (s.63) bu uzamı tanımlamanın özgürlüğü tanımlamak kadar nafi bir çaba olduğunu, zira bu aşamada uzamın ancak hissedilmeye başladığını düşünürler. Lucio Fontana "kemikleşmiş alışkanlıklar dünyasını simgesel anlamda imha eder... var oluşun doğasına dalar" (s.63). Böylelikle eski düzenin tarihin karanlıklarına gömülmesinde yeni varoluşlara tanık olunur.

Manifesto'nun tamamı orijinal dilinde **Ek.1**'de yer almaktadır.

1.1.4 Lucio Fontana ve Mimarlık İlişkisi

Lucio Fontana, zamanının önde gelen mimarlarıyla işbirliği içinde çalışmış ve pek çok eser üretmiş bir sanatçıdır. Onun her zaman için mekân-uzam, yapılan iş ve izleyici

arasındaki ilişkiye özel bir ilgisi vardı. Bu nedenle de hayatı boyunca dünya mimarisiyle yakın ilişki içinde olmuş, İtalya'nın önde gelen mimarlarıyla çalışmıştır. Bunlar arasında en önemlileri **Gio Ponti, Piero PortaLuppi, Carlo Scarpa, BBPR, Figini & Pollini, Marco Zanuso, Luciano Baldessari, Nanda Vico, Vittorio Gregotti ve GPA Monti ile Osvaldo Borsani** sayılabilir.

Fontana'ya göre resmin bir geleceğinin olmamasının sebebi mimarlıkla bağlantısının sağlanmamış olmasından kaynaklanmaktadır. Sorun yüzeyselliktir. Resmin iki boyutlu olup bir çerçeveye sıkışmış olması onun geçici olma sebebidir. **Fontana** ise, perspektifle sahte derinlikler yaratmak yerine tuval yüzeylerini yırtarak ve delerek yüzeyin arkasını açığa çıkarmaya çalışmıştır. Böylelikle çalışmalarının içinde yaşanmıyor olsa bile en azından onları heykelleştirilebilmiştir.

Fontana, 1948-1949 yılları arsındaki dönemde mimarlarla işbirliğini yoğunlaştırmış ve bu iş birliği yaşamı boyunca devam etmiştir. Özellikle savaş sonrası dönemde Milano'nun yenilenmesi sırasında binaların dekorasyonlarında ünlü mimarlarla birlikte çalışmıştır.

Fontana'nın mimarlarla işbirliği çoğunlukla geçici sergiler, ticari fuarlar ve tarihsel özel günlerin kutlamaları vesilesiyle olmuştur. Bu nedenle pek çoğu etkinliklerden sonra yerlerinden sökülmüşler, az miktarda bazı çalışması ise kalıcı mimari eserlerin bir parçası olarak varlıklarını sürdürmüşlerdir. **Fontana** pek çok kamu binası hotel, sinema, özel konut için eser üretmiş, bu çalışmalarında seramik, mozaik, alçı gibi yerel malzemeler, renkli flöresanlar, siyah ışık, neon ışıklar vb. yeni malzemeler kullanmıştır. Her zaman olduğu gibi çalışmalarında ihtiyaç ve zevkler değiştikçe işlerini yeniden yapılandırmış, yeni çağırışımlar yüklemiştir.

Fontana'nın 1940-50 yılları arasında yaptığı bazı çalışmaları ise orijinal yerlerinden sökülüp yeni mekânlarına yerleştirilmişler, ya da galerilere/müzelere taşınmışlardır. En önemli çalışmalarından biri 1949 yılında Milano Via San Pietro

Dell'orto'da açılan '**Cinema Arlecchino**' için mimarlarla yaptığı işbirliğidir. Bu çalışma, savaş sonrası dönemde **Bauhaus** ve **Grup Espace**'in yapmak istediklerini mimar **Le Corbusier**'nin bireysel olarak hayata geçirmeye çalıştığı ressam, heykeltıraş, mimar işbirliğinin bir ürünüdür. Fontana bu çalışmadan iki sene önce Arjantin'den dönmüş ve Milano'nun şantiye ortamından çok etkilenmiştir. Sahipleri tarafından bu sinemanın samimi bir kulüp havasında olması arzulanmış, proje mimar **Roberto Menghi** ve **Mario Righini**'ye verilmiş, onlar da **Fontana** ve **Pierro Fornasetti**'yle çalışmak istediklerini söylemişlerdir. **Fontana**, sinemanın girişine tavana asılı duran ve izleyicileri karşılayan bir '**Harlequin- Soyтары**' yapmıştır. '**Harlequin**', tekrar kazanılan özgürlüğün simgesi, tüm kısıtlamalara rağmen alabildiğine gülmeye bir saygı çalışmasıdır. Girişin duvarları ve zemini '**Soyтары**'nın üzerindeki baklava deseni ile süslenmiştir. Sinema salonunun içinde ise '**Bas- Relief- Kabartma Rölyef**' çalışması sinema perdesinin altını süsler. O eserine heykel, eleştirmenler ise seramik der (Ferriani, 2019, s.115). Ona göre seramiğin fırınlama tekniği sadece bir araçtır. 2009 yılında projeksiyon odasının artık günün ihtiyaçlarına cevap vermediğine karar verilip sinemanın kiralanmasına karar verilince, **Fontana**'nın eserleri de yerlerinden sökülürler.



Görsel 29: Lucio Fontana- Cinema Arlecchino- Bas Relief (1949)

(Kaynak: [https://www.researchgate.net/profile/Sharon-](https://www.researchgate.net/profile/Sharon-Hecker/publication/260101044/figure/fig7/AS:767072820805635@1559895820036/Lucio-Fontana-Battaglia-1948-polychrome-ceramic-and-fluorescent-paint-85-585-15.png)

Hecker/publication/260101044/figure/fig7/AS:767072820805635@1559895820036/Lucio-Fontana-Battaglia-1948-polychrome-ceramic-and-fluorescent-paint-85-585-15.png)

'**Harlequin**' çalışması **Galleria Claudia Gian Ferrari** Milano'da ve Brescia'da orijinalinden farklı olarak duvarda sergilenir. Rölyef ise **Prada Vakfı** tarafından satın

alınır. Rölyef vakfın sinemasında sergilenmekle birlikte, orijinaline uygun olarak vakfın sinema salonunda teşhir edilmemektedir. Her ikisi de artık orijinal işlevlerini kaybetmişlerdir.



Görsel 30: Lucio Fontana- Arlecchino, Galleria Claudia Gian Ferrari, Milan, 2010.
(Kaynak: Ferriani, B., (2019). Lucio Fontana and Architecture, (s.116). 10.35784/odk.1073)

Fontana, 1956 yılında, Elba adasında, **Hotel Del Golfo**'nun yemek salonunun tavanına 150 metrekairelik taze alçı zemin üzerine çizikler ve kesiklerden meydana gelen bir çalışma yapar. Bu çalışmada da Borsani ile çalışır. **Fontana** ve **Borsani**, çalışmalarında deneyselliğe önem veren, yeni fikir ve teknolojileri çalışmalarında kullanan iki sanatçıdır (Important Design, 2019). **Borsani**, İtalyan modernist tasarımın gelişmesinin kilit isimlerinden biri olmakla birlikte, ülkenin geleneksel el işçiliğine ve üretimlerindeki malzeme kalitesine her zaman sadık kalmıştır. Borsani'nin eserlerinde işlev ötesi bir arayış içinde olması, **Lucio Fontana** ile çalışma sebeplerinden biri olmuştur. Fontana'nın mekânsal arayışları ile dördüncü boyutu keşfi, ikisi arasındaki sanatsal etkileşimin yolunu

açmıştır. Böylelikle her ikisi güç birliği içinde çalışmalarındaki ifade imkânlarını bir adım öteye taşımışlardır.



Görsel 31: Lucio Fontana- Hotel Del Golfo- Tavan Çalışması (1956)

(Kaynak: <https://i0.wp.com/www.hisour.com/wp-content/uploads/2020/05/Room-of-Lucio-Fontana-Museum-of-the-Twentieth-Century.jpg?w=900&ssl=1>)

Borsani, Fontana ile Academia Di Brera’da okurken tanışır. Babasının ‘**Italian-Deco**’ mobilyalar üreten bir atölyesi vardır. **Gaetano Borsani**, aynı zamanda çağdaş sanatçılarla çalışarak müşterilerinin ihtiyaçlarını yeni imkânlarla karşılama çabası içine girer. **Oswaldo** da babasının yolunu izler. **Fontana** ile yolları bu vesile ile kesişir. Birlikteliklerinin ilk çalışmaları, **Fontana**’nın o dönemde Barok’a olan yatkınlığı sebebiyle daha ifadesel ve iç mekâna bağlı eserlerdir. Ancak sonraları **Spasyalizm**’e olan yatkınlığı sebebiyle çalışmaları soyutlaşır. 1952-53 yılları arasında birlikte bir gardırop tasarlarlar. **Fontana** bu çalışmada cam levhalar üzerine boya akıtarak tanımsız kompozisyonlar yapar. Bu çalışmalar **Borsani** tarafından tasarlanan mobilyaların ön yüzeylerine kaplanır. Yaptığı çalışmalar, o dönemin yoğun **mekân** hissini veren, sonsuzluk ve kozmos hissi yaratan çalışmalardır. Fontana’nın boyayı rastgele kullanım şekli yüzeyde organik bir hareketlilik sağlamakla birlikte bakan kişinin bakışını da yüzey üzerinde gezdirmesini sağlar. Bu da **Borsani**’nin çalışmalarında çoğunlukla dikkati çeken düşey etkiyle bir tezat oluşturur. Bu etkiler orijinal mekânlarında kullanılan aydınlatmalarla daha da güçlendirilmiş olabilirler. Zira **Fontana**’nın yaptığı çalışmalarda mobilyanın ağırlığı yok olur.



Görsel 32: Lucio Fontana- Osvaldo Borsani

(Kaynak: https://flockler.com/thumbs/sites/889/14_001-7fe0887d-448b-43c8-9038-5f97f99476ba_s600x0_q80_noupscale.jpg)

1951 yılında **9. Milano Trienali**'nin merkez salonunda sergilenen ‘**Arabesque**’ adlı çalışmasının yer aldığı salonun girişi de **Luciano Baldessari** ve **Marcello Grisotti** tarafından tasarlanmıştır. Bu çalışmada da sanat ve mimarlığın bir aradılığı göze çarpar. Kullanılan renk, ses, hareket ile bu elemanların mekânla kurduğu ilişki, klasik sanat yapıtının tersine izleyiciden aktif bir katılım bekler.

Fontana’nın 1999 yılında Londra, Çağdaş sanatın en önemli sergi alanlarından biri olan **Hayward Gallery**’deki retrospektifinin enstalasyonun mekân tasarımı İtalyan minimalist mimar **Claudio Silvestrin** tarafından yapılır. Sergi, **Fontana**’nın 1929-1968 yılları arasında ürettiği eserleri kapsayan bir sergi olmuştur. Serginin küratörlüğünü, küratör ve sanat tarihçi **Sarah Whitfield** yapmıştır. Yaratılan mekânın özelliği, mekânın içine girilir girilmez algısal bir dönüşüm yaşatılmak istenilerek beton yüzeylerin kaybolma hissi vermeleri, ve yaratıcı bir algısal dönüşüm yaşatmasıdır. Bu sergide **Fontana**’nın 100’den fazla eseri sergilenmiş, ve sergi mekânlarının tamamı **Silvestrin** tarafından tasarlanmıştır. **Silvestrin** ayrıca mekânda sergilenen heykellerin kaidelerini de tasarlamıştır. ‘London Sinfonietta’ sergi boyunca **Fontana**’nın eserleriyle uyum içinde olduğu düşünülen

parçaları çalmıştır. Bu şekilde **Fontana**'nı tüm hayatı boyunca yapmak istediği ve hayatının amacı haline gelen sanatların biraradalığıyla yaratılan bir mekansallık (Spazialismo), onun ölümünden de sonra da kendi eserleriyle ruhuna saygıyla sağlanmıştır.

1.2 'Spazialismo' ve Kültürel Mirası

Modernizm ile birlikte bağlamından koparılan sanat nesnesinin dağılması ile birlikte, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kendi olma hali sanatçılar tarafından sorgulanmaya başlanarak tekrar bağlamla ilişki kurma yönünde üretimler yapılmaya başlanır. Nesnenin dağılma hali, resim heykel gibi bireysel sanatların da ortadan kalkmasını getirerek, artık sözünü mekânsal bağlamla kurduğu ilişki üzerinden söyleyen Çağdaş Sanat disiplinlerinin ortaya çıkmasının önünü açmıştır (Köksal, 2020, s.11). Köksal'a göre bu üretimlerin ortak özellikleri, "kullanılan 'medium' çeşitliliği ile eşzamanlılık/ mekân/ bağlam ilişkisine yeni açılımlar" (s.11) getirmeleridir. Farklı 'medium'ların eşzamanlı birlikteliği ile üretimin tanımladığı yeni mekânsal yapılar ve bu yeni yapının verili bağlamla kurduğu ilişkiler, artık yeni sanat yapma şeklinde önem kazanmaya başlayacaktır (s.11).

1.2.1 'Group Espace' ve Türk Grup Espas

Kübizm'den Enstalasyon sanatına, **Uzam- Mekân**, 20.yüzyılın sanat akımlarının temel problemi olmuştur. Bu problem 1950'li yılların iki sanatçı grubunda yoğun olarak görülmüştür. Her ikisi de mekânı kendilerine yol gösterici olarak belirlemişlerdir. Bu gruplardan ilki olan '**Group Espace - Mekân Grubu**', **Andre Bloch** ve **Felix Del Marle** tarafında 1951 yılında kurulmuştur. Grubun çalışmaları mimari, heykel ve resmin bir sentezi olmuştur. Diğer grup ise, 1948 yılında İtalya'da **Lucio Fontana** tarafından kurulan '**Arte Spaziale**'dir. Onun fikirleri de yeni medyum ve tekniklerin kullanımını amaçlamıştır. Her ikisi de 1950'li yılların ortalarına kadar farklılıklarıyla uzam-mekânın birden fazla şeyi ifade edebileceğini göstermişlerdir.

László Moholy-Nagy'nin 1930 yılında yazdığı '**The New Vision**' kitabında bahsettiği gibi **mekân**, hem herkes tarafından bilinen ve deneyimlenen, hem çok tanıdık, hem de farklı anlamlara açık bir sözcüktür (Akt. Petersen, 2015, s.229). Hatta içinde bir miktar belirsizliği de barındırmaktadır. Karışıklığa sebep olan ise değişik mekânlar için kullanılan sonsuz sayıda kelimenin varlığıdır: Matematiksel, geometrik, tek boyutlu, iki boyutlu, üç boyutlu, Öklidçi, Öklidçi olmayan vb. Ne olursa olsun mekân gerçektir, ve özü bir kez tam olarak anlaşıldığı takdirde kendi yasalarıyla kavranabilmektedir. **Konstrüktivistler**'in mekâna, kuralları ve yasaları olan bir bakışla bakmış olmalarının yanında, bir de ona rasyonel olmayan akışkan bir mekân olarak bakan **Sürrealistler** vardır. Bu ucu açık ifade şekilleri 1940'lı yıllarda Soyut Dışavurumcu'ları etkilemiş, 1947'de **Rothko** çalışmalarını "drama" olarak adlandırmış, bilinmeyen bir mekânda bilinmeyen bir tecrübe olarak tanımlamıştır (Petersen, 2015, 230).

Rothko, '**Renk Alanları**'nı tuvalde parçalara bölmüş, fakat onları zemine bağlamamıştır. Böylelikle yarattığı köşeleri yuvarlanmış renk alanları, boşlukta yüzüyor algısı yaratmıştır. Renk alanlarını sıralarken Rothko sıralama şekliyle özellikle koyu renk kullandığında izleyende derine çekilme hissi algısı yaratır. **Jackson Pollock** ise eşi **Lee Krasner**'in tabiriyle 'çerçevelememiş, başı sonu olmayan' bir uzamı keşfetmiştir (Akt. Petersen, 2015, s.230). **Mark Rothko** ve **Pollock** uzam-mekânın sürrealist boyutunu geliştirmişlerken, '**Yeni Gerçekçiler**' 1940'ların sonunda mekânın konstrüktivist yapısına vurgu yapmışlar, onu tek fiziksel düzenleyici gerçeklik olarak kabul etmişler ve hakikat adına her türlü sembolizm ve duygulanımı reddetmişlerdir. Savaş sonrası dönemde bu iki tür uzam-mekân kavramı, yani Soyut Dışavurumcu'ların çerçevesiz mekânı ile 'Somut' sanatçılarının fiziksel ve plastik mekânları bu iki grubun oluşumuna zemin hazırlamışlardır.

'**Groupe Espace**', işte bu Yeni Gerçeklik akımından doğmuş olup heykeltıraş ve yayıncı **Andre Bloch** (1896-1966) tarafından, Beöthy, ve Felix Del Marle ile bir yıllık çalışmanın sonunda 1951 yılında kurulmuştur. **Lucio Fontana** da bu grubun üyeleri arasındadır. Bu grubu ilgilendiren sorun "insanı çevreleyen mekânları sanatla birlikte

tasarlamak, sanatı yaşamın her alanında etkin hale getirmektir” (Yılmaz, 2020, s.162). Burada da görüldüğü üzere mekân yaratma kaygısı sebebiyle, grup üyeleri arasında mimarların çokluğu dikkati çekmektedir. Grup, resim, heykel, mimarlık gibi tüm disiplinlerin birarada mekân ve zamanın yaratılmasında birlikte çalışmalarını amaç edinmiştir. Onların mekâna olan tutkuları fiziksel bir gerçeklik ve plastik bir malzeme olması üzerinedir. **Moholy-Nagy**’den yoğun olarak etkilenmiş olan bu mimar, heykeltıraş ve ressam grubu, kendilerini bu sıfatlarla tanımlamak yerine ‘inşacı’, ‘plastik sanatçı’ gibi terimleri kullanmayı tercih etmişlerdir. Grup 1954 yılında 150 uluslararası sanatçının oluşturduğu bir grup olarak **Biot**’ da, ‘**Mekân-Uzam, Mimarlık, Renk ve Formlar**’ isimli bir sergi açmışlardır. Grubun sanatçıları, teknolojinin tüm imkânlarını çalışmalarında kullanmışlardır.

Grup, 1919’da mimar **Walter Gropius** tarafından kurulan ve bir mimarlık ve güzel sanatlar okulu olan **Bauhaus**’un devam olarak da düşünülebilir. Zira her ikisi de farklı disiplinlerin birarada çalışmaları ve üretmeleri üzerine kurulmuşlardır. Nazizm’le çelişen fikirleri sebebiyle **Bauhaus** okulu Dessau’ya taşındıktan sonra faaliyetlerini sonlandırmak zorunda kalmış, ondan sonra mimar **Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret)** gibi bu okulun fikirlerini bireysel olarak sürdürme çabası içinde olan kişiler çıkmış, ancak **Grup Espace**’ın kurulmasıyla tekrar bireysellikten çıkıp grup kimliğini kazanmıştır. Grubun amacı, insanların yaşam alanları olan mekânları sanatla birlikte tasarlamak, sanatı yaşamın her alanına sokmaktır. Bu yüzden de mekânın tasarlanması o dönemde önem kazanmış, ve gruba pek çok mimar katılmıştır. **Mekânsallık**’ın (mekan ve zaman birlikteliği) yaratılmasında ressam, heykeltıraş, mimar ve dekoratörler hep birlikte çalışmışlar, böylelikle ‘plastik sanatlar’da uzlaşmacı bir birlikteliğe ulaşmışlardır.

‘**Arte Spaziale**’ ise **Fontana**’nın 1948’de kurduğu grubun ismidir. Uzam- mekân, Fontana’nın da ana sloganıdır. Ancak onlar için bu kelime biraz daha farklı bir anlam taşımaktadır. Onlar için uzam-mekân hayal olmanın ötesinde somut bir gerçekliktir. Onlara göre bilim ve teknolojinin sınırlarının hayali bir görüntüsüdür. Grubun teorik altyapısını

Fontana'nın öğrencileriyle birlikte yazdığı '**Beyaz Manifesto**' oluşturmakla birlikte, **Fontana**'nın fikirleri sonraları **Group Espace** tarafından kullanılmıştır. **Beyaz Manifesto** ile amaç, önceki dönemlerde gündeme gelmiş olan parçaları bir araya getirerek dört boyutlu zaman-mekân (mekânsallık) sanatını yaratmaktır. Onlara göre bu sanat renk, ses, hareket, zaman ve mekân gibi fiziksel elemanların bir aradalığıyla oluşan bir birliktelik olmalıydı. Mekânın ögesi renk ve zamanın ögesi ses ile hareketin bir araya gelişiyle oluşan yeni sanat, varlığın dört boyutunu içerecekti. '**Arte Spaziale**' mekânı sadece bir gerçeklik olarak değil, aynı zamanda sanatsal hayal gücünün dünyası olarak da görmekteydi.

Her iki grubun da amaçları arasında, çerçeveli resmin sınırlarını aşmak, sanatı çerçeveye kaynaştırmak ve iki-üç boyutlu sanat formlarını birleştirme arzusu yatmaktadır. Ancak '**Beyaz Manifesto**' bir yandan güçlü konstrüktivist elemanlar içererek gerçek bir mekânsallık sanatında ısrar ederken, '**Grup Espace**' için kabul edilemeyecek olan bilinçaltına da önemli bir yer vermiştir. Grupların terminolojilerinde benzerlikler de bulunmaktadır. Her ikisinin de amacı yeni teknolojileri kullanarak resim, heykel ve mimarinin sentezinin arayışında izleyici kitlesini büyüterek daha büyük bir kesime ulaşmaktır. **Fontana**'nın '**Arte Spaziale**'si, **MAC (Movimento Arte Concreta- Concrete Art- Somut Sanat)** ve '**Group Espace**' gibi gruplardan tamamen bağımsız olarak gelişmiştir. **Fontana**'nın kendisi de **MAC**'ten ayrıldıktan sonra, yeni teknolojilerden yararlanarak daha serbest ve daha çağdaş bir ifade arayışında olmak istediğini söylemiştir. **Fontana**'nın katı bilim ve teknolojiye olan ilgisi her zaman bilim tarafından sağlanan yaratıcı imkanların yanında ikinci planda kalmış, onun ilgisi bilimin alanlarından ziyade, onun getirdiği etkilere olmuştur.

'**Spazialismo-Mekânsallık**' o dönemde formal olmayan soyut sanatı yansıtmakta olup, '**Art Concret**'in stilistik ifade şekillerinin de karşısındadır. Grup **Arte Spaziale**, realizm ve yeryüzüne bağlı temsillerin tamamını reddetmekte, somut soyutlamayı cansız ve kopuk bir akademizm olarak görmekteydi. Bu yüzden farklı yorumlara açık olan ve çalışmalarını farklı ve çeşitli yaklaşımlarla sürdüren grubun içinde 15 farklı stilde sanat

yapan sanatçı ‘**Mekân-Uzam**’ı kendilerine göre tanımlamışlardır. Onlar mekânda sonsuz sayıda psikolojik, mitsel, kozmik olasılıklar görmüşler, ‘**Grup Espace**’ sanatçıları ise onlardan farklı olarak mekânın homojen plastisitesini vurgulayan eserler üretmişler, insanın her daim mekân yaratma dürtüsü üzerine fikirlerini yoğunlaştırarak, gerek heykel gerek mobilya tasarımları olsun yarattıkları her eserde boşlukla eserin ilişkisine yoğunlaşmışlar, objeleri sadece etraflarında dolaşılabilir nesneler olmaktan kurtararak, yarattıkları geçirgenlikler sayesinde içlerinde dolaşılır hale getirmişler, yani eserlerini mekânsallaştırmışlardır.

‘**Türk Grup Espas**’ 1953 yılında Paris’te **Group Espace**’tan ilham alarak **Hadi Bara, İlhan Koman** ve mimar şehir planlamacı **Tarık Carım** tarafından kurulmuş, **Sadi Öziş** ise gruba sonradan eklenmiştir. Grup, kuruluşunu resmi olarak 1955 yılında bir manifesto yayınlayarak ilan etmiş olmakla birlikte güçlü bir organizasyon kuramamış; sanatçılar, birlik olmak yerine daha bireysel çalışmalarla yollarına devam etmişlerdir. Grubun amacı, kolektif algı ile sanat yapmaktır. Bu sebeple de mimarlık ile plastik sanatlar arasındaki kopukluğu aşarak ikisinin ideal birlikteliğini hedeflemişlerdir. Amaçları sanatı hayatın bir parçası yapmaktır. **Türk Grup Espas**’ın en önemli etkinliği, etkinlik bildirgelerinin **Group Espace**’ın Paris toplantısında okunması ve onaylanması olmuştur. Söylemleri şöyle olmuştur:

Kendi çerçeveleri içinde tasarlanmış mimari, resim ve heykeltıraş, eserlerinin birbirleriyle ahenkleştirilmesi değil de, daha ziyade, ressam heykeltıraş ve mimarın görüş ve düşüncelerinin bir tek eser üzerinde, spatial münasebetler plastiğinin bir bütünde birleşmesidir.... Zaman ve mekân içinde hudut çizen veya birbirine karşı koyan (Kelimenin tam manasıyla) renkli satırlar olan, tam plastik esere erişmek lazımdır (Yılmaz, 2020, ss.166-167).

Bildiride ayrıca ressam, heykeltıraş ve mimarın eserin en başından itibaren birlikte çalışmaları gereğine vurgu yapmışlar, sanat yapıtının da bir cenin misali her bölümüyle ve her yönüyle aynı anda gelişmesi gerektiğini vurgulamışlar, “bir tek alana sığdırılamayacak

sanat yapıtının zaman ve mekân içerisinde bir bütün olarak ortaya çıkışında ayrı ayrı var olan tüm sanat dallarının işbirliği, kendi söylemleriyle ‘plastik sanatlar bireşimi (synthese des arts)’ (Yılmaz 2020, s.167) gerektiğini vurgulamışlardır. Amaçları sanat eserlerini sadece mekânda bir yere yerleştirmek olmamış, disiplinler arası eşzamanlılık ve birliktelik içinde bir sentez yaparak mekânsallık oluşturmuşlardır. Buradan da görüleceği üzere bir sanat yapıtını oluşturulurken en başından itibaren tüm sanatçıların birlikte çalışma gerekliliği vurgulanmıştır. Amaç yapıtı zaman ve mekân içinde bir bütün olarak biçimlendirmek ve bu biçimlendirmede tüm plastik sanatları etkin kılmaktır.

‘**Türk Grup Espas**’ aynı zamanda, İlhan Koman, Hadi Bara ve Zühtü Müritoğlu işbirliğinde **Anıtkabir**’in rölyeflerinde birlikte çalışmışlardır (Yavuz, 2015, s.118).

İlhan Koman, 1947-1951 yılları arasında yaptığı çalışmalarda, heykeldeki hacim ve kütle dengeleri üzerine yoğunlaşmış, 1951-1958 yılları arasında yaptığı çalışmalarda ise metali geometrik hacimlerle birleştirerek uzamı kullanma arayışları peşinde koşmuştur. Koman’ın bu çalışmalarında, öncülüğünü 1930’lu yıllarda **Fontana**’nın yaptığı ‘**Scultura a Figli – Tel Heykeller**’ çalışmalarından esinlendiği söylenebilir. Hadi Bara da benzer şekilde soyut geometrik formlarla farklı uzam-mekân arayışlarının peşinde koşmuştur. Böylelikle grup, mekânı form ve işlevsel olarak araştırarak uzam-mekân fikrine katkı sağlamayı düşünmüşlerdir.

Türkiye’de aynı dönemlerde **İlhan Koman**, **Sadi Öziş**, ve **Şadi Çalık**, ve **Mazhar Süleymangil**; **Nijat Sirel**’in akademik eğitmenliği sırasında, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi’nin metal atölyesini bir süre kullandıktan sonra, 1953 yılında ‘**Karemetal-Square Metal**’ adlı bir grup kurmuşlar ve Türkiye’de ilk kez modern bir takım metal mobilyalar üretmişler, ilk eserlerini de 1953’te ortaya çıkarmışlardır. Yaptıkları çalışmalar dünyaca ünlü mobilya firması ‘**Knoll**’un dikkatini çekmiş, ancak bürokratik engeller sebebiyle bu işbirliği gerçekleştirilememiştir. ‘**Türk Grup Espas**’ ile ‘**Kare Metal**’ gruplarının kadrosu arasındaki tek fark, ‘**Türk Grup Espas**’ta bir mimarın yer almasıdır.

Tüm bu grupların çalışmalarda amaç, yapının kendisini bir sanat yapıtına dönüştürerek yapıt ve mekân arasındaki gerçektışı ilişkiyi ortadan kaldırmak ve toplumsal bir yarar sağlamak olmuştur (Yılmaz, 2020, s.175). Böylelikle yapının kendisi bir sanat eseri haline gelmiştir. Artık burada söz konusu olan sanatların işbirliğinin yanında, **yaşam ve sanatın işbirliği** olmuş, böylelikle sanatın müzelerde sergilenmesinin önüne geçilmiş sanat, hayatın içine karışabilmiştir.

Sanatçı **Nuri İyem**'in ressam, heykeltıraş, mimar işbirliği için söylediği şu söz önemlidir: “Soyut, fonksiyonel bir mimarlıkta, resam ve heykeltıraş artık birer süslemeci olamaz. Yapıtın bütünü, aynı zamanda, hem Mimarlık, hem Heykel, hem Resim olmalıdır” (Akt. Yılmaz, 2020, s.179).

‘**Spazialismo**’, mekân içinde ışık, renk ve uzam algılarıyla oynayarak **Arte Povera, Enstalasyon, Kavramsal Sanat, Çevre ve Arazi sanatı** ve **Fluxus** gibi akımların öncülüğünü yapmıştır. Bu akımlarda birey ile çevresi arasındaki ilişkiler sıkça sorgulanmış, bu sebeple de hepsinde mekân “etkisiz arka plan olmaktan çıkarak yerleştirmenin öznesi haline gelmiştir (Gronau, 2017, Akt. Pala, 2020, s.186). Böylelikle, elbette ki mekânla birlikte mekânın çevresiyle, yaşamla ve insanla etkileşimi ve bu etkileşim sonucunda yaşanan deneyim de sanatın konusu olmaya başlamıştır.

1.2.2 Arte Povera (Yoksul Sanat)

Arte Povera, 1967’den itibaren oluşmaya başlayan kavramsal temelli sanat hareketlerinin İtalya’da ortaya çıkmış olanına verilen addır. Akım bir tanesi Turin diğeri ise Roma’da olmak üzere iki çekirdek grubu vardır. “Akımın başlıca özelliği gelip geçici, atık, doğal malzemelerin kullanımıdır” (Antmen, 2016, s.213). Ayrıca Arte Povera, yaşamı ve onun getirdiklerine değer veren bir grup olarak yola çıkmıştır (Yılmaz, 2013, s.319). Bu açıdan bakıldığında **Fontana**’nın enstalasyonlarındaki gelip geçicilikle yakın etkileşim

içinde kaldığı söylenebilir. Eroğlu'na (2014) göre bu akım bireysel sanattaki gibi sanatın nesnesini öne çıkarmak yerine, hayatın köklerine inmeyi amaç edinmiş, hatta ve hatta sıfır noktası ve sonsuzluk kavramlarını sorgulayan bir akım olmuştur (s.9). En önemli temsilcileri **Mario Merz, Giovanni Anselmo, Jannis Kounellis, Michelangelo Pistoletto** ve **Gilberto Zoria**'dır. Bu sanatçılar sanat adı altında sanattan para kazanan galeri sistemine de karşı çıkmışlardır (Yılmaz, 2013, s.319). Yılmaz'a göre sanatçılar doğayı birebir yansıtan araçlar değil, doğanın birer parçası olmalıydılar. Amaç doğa ile birlikte yaşamının yollarını keşfetmektir. Sanatçının ihtiyacı olan herşey doğada kendiliğinden mevcut olduğu için yeni birşey üretmeye gerek yoktu (s.319). Hareketin sözcüsü **Germano Celant** isimli bir sanat eleştirmeniydi. “**Celant**'a göre sanatçı denen kimlik, yapıtlarıyla izleyenleri şaşırtabilmeli, adeta bir büyücü gibi” (Eroğlu, 2014, s.9) davranabilmeliydi. Eroğlu, **Arte Povera**'nın sosyal ve politik gelişmelerden güç aldığını, ve bu gelişmelerin sanatçılar için esin kaynağı olduğundan bahseder (s.9). Celant tarafından bu akıma ilk dahil edilen isimler **Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Pino Pascali** ve **Emilio Prini** olmuştur. 1968'de **Celant**, hareketin manifestosu niteliğini taşıyan ‘**Arte Povera: Gerilla Savaşı için Notlar**’ isimli bir yazı kaleme alır. **Celant**, ayrıca avangard yaklaşımlarda artık gündelik yaşamda kullanılan sıradan malzemelerin sanatsal ortama taşınmalarından bahseder (Akt. Antmen, 2016, s.213). Böylelikle “farklı malzemelerin süreç içindeki değişimi izlenebilir ve gözlemlenebilir” (s.213) kılınırken, sanatın varlık alanı genişletilir.

Arte Povera kelime anlamı olarak ‘**Yoksul Sanat**’ olarak tercüme edilse bile Eroğlu (2014) bu sanatın, “her tür kavram ve malzemeye açık oluşuyla içerik boyutunda hiç de yoksul olmadığını” (s.10) söyler. İsimde bir ironi söz konusudur. **Arte Povera** sanatçılarının el emeğinin yoğun olduğu faaliyetlere eğilimleri vardır. Zanaatı dışlamazlar, tam tersine çalışmalarına dahil ederler. Böylelikle bir anlamda sanat zanaat arasındaki ayrımı ortadan kaldırır. **Celant**'a göre **Arte Povera**'da sanatçı, “... entellektüel, ressam ya da yazar rolünü bir kenara bırakarak, yeniden algılamayı, duyumsamayı, nefes almayı, yürümeyi, anlamayı ve kendini yeniden yaratmayı öğrenen kişidir” (Akt. Antmen, 2016,

s.215). Bu akımda kullanılan malzemeler her yönleriyle anlaşılmaya çalışılarak yeniden keşfedilirler. **Arte Povera** sanatçıları aynı zamanda sanat eserinin ticari bir meta gibi alınıp satılmasına da karşıdrlar. **Celant**'a göre onların amacı, doğal unsurların olağanüstü varoluşlarının keşfi ve sunumudur ve bu yönüyle **Arte Povera**, “piyasada satılamayacak kadar elle tutulamaz olan bu sırrın peşinde olan bir grup genç İtalyan sanatçının sanat tarihine mirasıdır” (Antmen, 2016, s.216).



Görsel 33: Mario Merz- İglo
(Kaynak: <https://ajdev.collegeart.org/?p=7866>)

Akımın öncü isimlerinden **Mario Merz** (1925-2003), ‘**İglo**’ adını verdiği kubbemsi işleriyle tanınır. Eserlerini mekânın ve sonsuzluğun simgesi olan Fibonacci sarmalını kullanarak üretir. “**Merz, İglo**’yu zaman ve mekân birliğinin simgesi olarak” (Yılmaz, 2013, s.320) görmüş ve enstalasyonlarını yaparken malzemelerini yakın çevresinden bularak oluşturmuştur. Merz doğal, endüstriyel malzemeler, yazı, neon gibi malzemeleri yaratıcı bir şekilde kullanırken içinde bulunduğu mekân, mimarlık ve izleyici arasında da bir iletişim kurmakta, sanatını mekânsallaştırmaktadır. “Görsel olarak en ilkel yaşam biçimlerine kadar uzanan bu eserler, sanatçı için yaşanan yerlerin arketipi ve aynı zamanda iç ve dış dünya, fiziksel ve kavramsal mekân, bireysellik ve topluluk arasındaki çeşitli ilişkiler için bir benzetmeyi temsil” (Mono, 2018) etmektedirler.

Arte Povera, 1970’lerden sonra “grup bilincinden bireysel- sanatçı bilincine evrilerek” (Eroğlu, 2014, s.11) varlığını sürdürmeye devam etmiş ve etmektedir.

1.2.3 Çevre ve Enstalasyon Sanatı (Environmental Art and Installation)

Sanatta doğrudan kes yap tekniğiyle bağlantılı olarak **Kübist**’lerle başlayan, **Dada** ile gelişen **montaj**, Postmodern sanatta, **yerleştirme (enstalasyon)** adı verilen yöntemin başlangıç noktasını oluşturmuştur. **Enstalasyon**, “belirli bir bağlamda bir fikri, deneyimi ya da duyguyu iletmek için nesnelerin mekânda yerleştirilmesi olarak tanımlanabilir (Pala, 2020, s.186). Tuval yüzeyi ile yetinmeyerek üç boyutlu mekâna taşınarak etkinlik alanını genişleten kolaj 1960’larda “**Environment**” ve “**Enstalasyon**”ların doğmasına da esin kaynağı olmuştur. **Enstalasyon** sanatı bugün mekânsal düşüncenin devamı olarak varlığını sürdürmektedir. **Enstalasyon**’da nesneler ile izleyiciler arasında bir ilişki kurulur. Bu ilişki, nesneleri günlük alışlagelmiş kullanımlarından çıkararak onları kurgulanmış bir deneyimin parçası yapar (Pala, 2020, s.186). **Enstalasyon**’da etkileşimli bir sanat yapma söz konusu olduğu için, geleneksel resmin ve heykelin sınırlayıcılığı ortadan kalkar, artık herşey sanatın nesnesi olmaya başlar. Pala’ya göre **Enstalasyon**’da “dahil olma, mekânsallık ve disiplinlerarasılık” (s.187) onun temel bileşenleridir.

Enstalasyon her tür mecrayı içeren mekânsal bir sanattır. Temel anlamıyla **Enstalasyon**, nesnenin ya da nesne grubunun bir ‘yer’e konması yani **yerleştirme**, ya da bir ‘yer’de bulunan nesneye ya da nesne grubuna etkide bulunulması yani **düzenleme** olarak tanımlanabilir. **Enstalasyon** kavramını sanat alanı içinde daha da açacak olursak, Görsel Sanatlar’daki genel kullanımı, birbirleriyle ve içinde bulundukları mekânla ilişkili nesnelerin bir arada sergilenmesi anlamını taşımaktadır. **Enstalasyonda** nesneler ve mekân birbirleriyle ilişki içerisindedirler. Bu ilişki, nesne ya da nesnelerin bir mekâna bağlı olarak o mekânın konumu, fiziki yapısı ve tarihsel bağlamı çerçevesinde anlamını oluşturma şeklinde ortaya çıkabilir. **Enstalasyon sanatı** (kısaca enstalasyon); ayrıca, geleneksel sanat

eserlerinin aksine, çevreden bağımsız olmak yerine belirli bir mekân için yaratılan, mekânın nesnelerini kullanan, onları dönüştüren ve izleyici katılımını gereklilik olarak kabul eden bir sanat türüdür. **Enstalasyon** ve mekân arasındaki ilişkiye bakıldığında, izleyicinin katılımı çok önemlidir. Mekânın fiziksel özelliklerinin nihai eserdeki etkisi ise yadsınamaz. Zaten amaç her daim **mekânı esere dahil etmektir**. **Enstalasyon**'da mekân, yalnızca objenin sergilendiği geleneksel işlevinden sıyrılarak deneyimin deneyimlendiği yer haline gelir (Akt. Schlüter, 2008, Akt: Pala, 2020, s.192). **Enstalasyon**'da önemli olan, seçilmiş mekân ile içinde yapılan düzenlemenin anlam ve bağlamlarının çakışması ve izleyicinin görsel algılamasının ötesine geçebilmesidir. Burada yapıtın kendisi bağımsız olarak sergilenen malzeme ya da mekân değil, bütün olarak yapıtın, mekânın işlevi, anlamı, belki de tarihi ile ilişkiye girdiği algı boyutudur. Burada **Mekânsallık**'tan bahsetmek mümkündür. Ancak her **Enstalasyon** sergi süresi boyunca izleyici ile etkileşim içindedir. Sergilemenin sona ermesiyle birlikte, oluşan **Mekânsallık** da son bulur. Bu açıdan bakıldığında yine **Lucio Fontana'nın** 1947'de manifestosunu yazdığı "**Spazialismo-Mekânsallık**" kavramıyla yakından ilişkili olduğu ve onun enstalasyonlarında olduğu gibi aynı geçiciliğin mevcut olduğu söylenebilir.

Disiplinlerarası bir sanat türü olan **Enstalasyon sanatı** kullandığı nesneler ve bu nesneleri yerleştirdiği ya da bu nesnelerle oluşturduğu mekânla bir yaşam alanı oluşturmayı amaçlar (Arapoğlu, 2019, s.31). Bu mekân içinde farklı disiplinlerin bir aradılığıyla oluşan yapıyla birlikte izleyici artık görsel bir hazın ötesinde birçok duyunun bir aradılığıyla yaşadığı bir duyum noktasına geçer. Burada önemli olan, yerleştirme ve mekânın birlikte yarattıkları bütünsel algıdır. "Bulunduğu mekânla iletişime geçerek başlangıcında mimariyle disiplinlerarası bir ilişki kuran yerleştirmede, sanatçı çevresel izlenimlerini o çevreyle birleştirerek, bütünsel bir algı yaratmaktadır" (s.31) . Bu algı bütünü, "izleyicinin kavramsal ve algısal deneyimini altüst edebilir, dönüştürebilir veya manipüle edebilir"(s.31).

‘Çevre Sanatı’, tanımı da 1960’larda kullanılan ve bugünkü **Enstalasyon**’un ya da **Yerleştirme**’nin karşılığı olan bir terimdir. O dönemlerde Enstalasyonlar “sanatçılar tarafından yönetilen alternatif mekânlarda” (Stallabrass, 2021, s.31) sergilenirlerdi. **Enstalasyon Sanatı** ise 1990’lı yıllarda yükselmeye başlar. Stallabrass (2021) bu sanatı şöyle tarif eder: “**Enstalasyon Sanatı**’nın çerçevesi yoktur ve belli bir mesafeden izlenmez; izleyici ona yerleşir ve içinde gezinir” (s.31). Önceleri bu sanatın taşınmaz ve geçici olduğu, bu sebepten dolayı da satılamaz olduğu düşünülürken, 90’lardan itibaren **Enstalasyonlar** müzelere girmeye başladılar. Böylelikle artık eserler taşınır hale gelerek onlara da para ödenir.

Enstalasyon (Yerleştirme), her tür ortamı içinde barındıran mekânsal bir sanat olarak değerlendirilebilir. Stallabrass’a (2021) göre **Enstalasyon**un çerçevelenmiş sanat eserlerine göre iki önemli avantajı vardır: Bunlardan birincisi, yalnızca seyredilmek üzere bir sanat eseri sunmak yerine bir mekânın içinde olmaya imkân veren bir sanat olması, ikincisi ise eserin yalnızca belli bir mekân için üretilmesi ve izleyiciyi oraya çekerek ‘**orada olmak**’ deneyimini sunarak izleyiciye toplumsal bir ayrıcalık imkânı vermesidir (s.32).

Enstalasyon’da önemli olan görsel malzemenin ne olduğu değil izleyiciyle kurulan ilişkidir. İzleyicinin algılarında değişiklik yaratabilmek, bütüncül bir bakışla bakmak yerine görmeyi sağlayabilmek en temel amacıdır.

1.2.4 Kavramsal Sanat (Conceptual Art)

Kavramsal Sanat kavramı ilk kez 1961 yılında **Henry Flynt** tarafından kullanılır (Eroğlu, 2020, s.7). Bu sanat klasik sanat eğitiminin karşısında durarak her türlü formal yapıya karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Böylelikle formların yerini kavramlar almaya başlamıştır. Bu sanatta artık güzellik ve formlar yadsınır, nesneler arasındaki tekrara

dayanan ilişkiler ön plana çıkmaya başlar, dil malzeme olarak kullanılarak, sanatta eylem ve düşünceye dayalı bir devrim gerçekleşir (s.10).

1960'lı yılların sanatında yaşanan en büyük değişim ve dönüşüm, Antmen'e (2016) göre "sanatın, nesneye olan gereksiniminin tartışılmaya başlanmasıdır" (s.193). Bu dönemde sanatta maddi olan önemini yitirmeye başlayarak yerini düşünceye bırakmıştır. Antmen **Kavramsal Sanat**'ın, izleyiciyi "estetikten önce zihinsel bir algılama sürecine" çağırdığını söyler. Burada sanat nesnesinin maddiliğine bir tepki söz konusudur. **Kavramsal** sanatçılar "tekil nesneyi dışlayarak yerine düşünceyi" koyarlar. Böylelikle de Antmen'e göre, "belgeler, fotoğraflar, haritalar, taslaklar, videolar vb. 'taşıyıcı araçlar' kullanarak sanatın geleneksel tanımını ve biçimini sorgulayan bir devrim gerçekleştirmişlerdir" (s.193-194). Bu kavramın tohumları 1910'lu yıllarda 'hazır nesne' kavramıyla **Marcel Duchamp** tarafından atılmıştır. **Duchamp** sanat dendiği zaman genel olarak kabul gören değerleri alt üst etmiş, kavramların ve düşüncenin plastisiteden önemli olduğunu söylemiş ve bu söylemlerini hayata geçirmede öncü bir rol üstlenmiştir. Yılmaz (2013) ise, "Sanatta artık önemli olan kavramdır, düşüncedir; emek, biçim ya da biçem değil" dendiğini söyler (s.285). Biçemden kastedilen resim ve heykel gibi sanatlardır. **Duchamp** bu anlamda **Fontana**'nın yaratıcılığına da öncülük etmiştir.

Kavramsal Sanat ile birlikte artık her türlü estetik, felsefi, politik, sosyolojik, ekolojik, psikolojik vb. sorun sanatın konusu haline gelerek sanat artık bir düşünce olarak var olmaya başlar. Sanatın nesnesi değerini yitirir, onun yerini düşünce alır. Sanatçı **Mel Bochner**'e göre (Akt. Antmen, 2016), ideal bir **Kavramsal Sanat** yapıtı iki nokta üzerine temellenir: Birincisi yapıtın tam bir dilsel karşılığının olabilmesi, ikincisi ise yapıtın hiçbir şekilde 'aura'sının ya da tekilliğinin olmamasıdır (s.195). Böylelikle geleneksel sanat anlayışı **Duchamp** ile sona ermiştir. **Duchamp**, "sanat dışı bir ortamda, sanat dışı maksatla üretilen bir nesneyi sanat ortamına sokarak, onun bir sanat nesnesine dönüşmesini" (Yılmaz, 2013, s.286) sağlamıştır. Kavramsal sanat ile birlikte artık elle birşey üretmenin de önemi kalmaz. Fikirler önemli olmaya başlayınca, işin teknik kısmı bırakılır. Halbuki

Rönesans'tan beri gelen sanatsal eğilim “sanatçının elinin yapıtta bıraktığı izdi (Polat, 2017, s.153). Böylelikle tanrısal güç sanatçı dokunuşuyla esere nüfuz etmekteydi (s.153).

Kavramsal Sanat 1960 sonrasında yeteneğe bağlı klasik sanat anlayışını yıkıp yaratıcılık düşüncesini savunarak bugüne kadar gelişme gösteren pek çok akımın önünü açmış, öncülüğünü yapmıştır. O kadar ki, bugün yapılan resim ve heykel gibi plastik mecralar bile artık düşünce üzerinden tartışılabilir olmuşlardır. Ne var ki yine de tüm çabalara karşın sanat, nesnesinden tümüyle arındırılamamıştır (Antmen, 2016, s.196). **Kavramsal Sanat** tanımının 1960'lı yıllarda önünü açan sanatçılar **Sol Lewitt, Joseph Kosuth** ve **Lawrence Weiner** olmuştur. Yılmaz (2013) ise ilk kez şair Apollinaire'in ‘**kavram resmi**’ adlı bir tanımlama kullandığını, ve bu tanımlamayla varlığın görüntülerin ötesinde birşey olduğunu ve sadece duyu organlarımızla algılayamayacağını düşünerek onun ancak zihinde düşünceyle kavranabileceğini, resmin bir tasarımın yansıması olduğunu ve bu yüzden de bir kavramın resmi olduğunu söylemiştir (s.285). **Kavramsal sanat** artık duyuları devre dışı bırakarak varoluşunu akla dayandırmaktadır.

1.2.5 Arazi Sanatı (Land Art)

Arazi Sanatı, Çevre Sanatı, Yeryüzü Sanatı, Toprak Sanatı gibi terimlerle de adlandırılmakla birlikte ‘**Arazi Sanatı - Land Art**’ en yoğun olarak kullanılan adlandırmadır. En tanınan sanatçıları ise **Piero Manzoni, Robert Smithson, Michael Heizer, Walter de Maria, Christo** ve **Jeanne Claude, Richard Long, Richard Serra** ile **Mary Miss**'dir.

Arazi Sanatı da enstalasyon temelli bir sanat olup, o güne kadar yapıla gelen enstalasyonlardan farkı, “büyük arazilerde hayata” (Antmen, 2016, s.251) geçirilir olmasıdır. Yeryüzü günümüze kadar “insan marifetlerine sahne olan en büyük sergileme mekanı olagelmıştır” (Yılmaz, 2013, s.303). Yaklaşık 1960'lı yıllara kadar sanat

çoğunlukla resim ve heykel gibi mecralarla izleyicilere sunulmuştur. Modernizm ile bize dayatılan, sanat yapıtı ile doğanın birbirinden ayrı şeyler olduğu anlayışıdır. 1960’lardan itibaren ise “‘manzara’ gerçek bir mekâna dönüşerek Arazi sanatçılarının müdahalesine uğramaya başlamıştır” (Antmen, 2016, s.251). Artık doğadan kaçılmayacağı ve onsuz da sanat dahil hiçbir şeyin anlam kazanmayacağı anlaşılmıştır. Eskiden yeryüzü temsil edilen şeylere bir fon olma niteliğine sahip iken, artık yeryüzü sanatçıları tarafından temsil eden ve edilenin ta kendisi olarak algılanmaktadır (Yılmaz, 2013, s.308). Sanatçı Shiomi, sanatın her yerde olması gerektiğini söyler (Akt. Arapoğlu, 2019, s.37)

Arazi Sanatı, doğayı kendine malzeme olarak kabul eden, doğaya karşı farkındalığı, ve teknolojiye karşı doğayı kullanan, ve onun dönüştürmelerini sanatın kendisi yapan bir sanattır. 1960-80 arası dönemde pek çok sanatçı sanatın müze ve galerilerdeki elitist yaklaşımına tepki olarak farklı mekân arayışlarına girmişler, bunun sonucu olarak da büyük başboş arazilerde, sokaklarda, ya da doğada sanat yaparak metalaşmanın önüne geçmek istemişlerdir. **Arazi Sanatçıları** kimi zaman dışarıya ait taş, ağaç gibi nesneleri mekânın içine alarak eserlerinde kullanmışlar, kimi zaman onları doğada kendi yerlerinde üzerlerine yaptıkları bir takım müdahalelerle sergilemişler, kimi zaman da onları yerlerinden edip başka yerlere taşıyarak alanlar arasındaki sınırları kaldırmışlar, böylelikle galerinin tabanını yeryüzü, tavanı gök kubbe yapmışlardır (Yılmaz, 2013, s.306).

Arazi Sanatı gerek malzeme kullanımı, gerekse gelip geçiciliği sebebiyle başka sanat akımlarıyla benzer yönlerinin bulunmasıyla birlikte onu diğer sanatlardan ayıran fark “doğada geniş alanlarda, yer aldığı mekâna özgü olarak gerçekleştirilmesidir” (Antmen, 2016, s.253). Amaç sanat nesnesi üretmek yerine, bir anlamda **Fontana**’nın yaptığı ve Antmen’in dediği gibi “sanat deneyimi” (s.253) yaşatmaktır. **Arazi Sanatı**, “21. Yüzyıla uzanan süreçte önemli çevre sorunlarıyla boğuşan bir dünyada çağdaş sanatçıların doğaya yönelik duyarlılığının bir göstergesi olduğu kadar sanatın işlevine yönelik soru işaretleri uyandırabilen bir bilinçlendirme çabası olarak nitelendirilebilir” (Antmen, 2016, s.256).

Robert Smithson (1938-1973) Arazi Sanatı'nın en önemli temsilcilerindendir. Smithson'un malzemesi doğanın kendisidir. **Smithson** önceleri 'yer olamayan- nonsite' düşüncesini temel alarak taş, kum gibi dışarıdan malzemeleri galeri mekânına taşıyarak iç dış bölünmesini ortadan kaldırmaya çalışmış, fakat sonraları galeri mekânın sınırlayıcılığından rahatsız olmuş ve doğaya çıkmıştır. Yılmaz'a (2013) göre **Smithson** için, zihin ve yeryüzü sanatta bir araya gelmektedir (s.309).

Robert Smithson, 'Aklın Tortulaşması: Toprak Projeleri' isimli denemesinin '**Zamanın Değeri**' adlı bölümünde (Akt: Harrison & Wood, 2016c), eleştirmenlerin sanat nesnesine odaklanarak sanatçının zihin ve madde dünyasındaki varoluşunu ortadan kaldırdığını, bu sebeple de sanatçıların uzun bir süre kendi zamanlarına yabancılaştırarak sanat eserlerini sanatçıdan bağımsız bir mal değeri olarak değerlendirdiklerinden bahseder. Ona göre rasyonel yanılsamalara bağlı olan eleştiri, sanatçının zihninden ayrılmış mal tipi sanata değer verenlere seslenir. Sadece rasyonel kurguların sınırlarını aşan çözümlerinde aşındırıcı zaman nehrinde beliren kurgular her an sürüklenebilir. Sanatçının zamanını değersizleştiren her tür eleştirmen sanatın ve sanatçının düşmanıdır. **Smithson** sanatçının unutulmamak için zamansal yüzeylere yakın durması gerektiğini düşünür (ss.927-928).

Smithson, 1970 yılında Utah'ta yer alan Tuz Gölünün bir köşesinde '**Spiral Jetty-Spirak Dalgakıran**' isimli çalışmasını yapar. Bu çalışmanın bir özelliği onu hiç kimsenin bozulmadan görmemiş olmasıdır. **Smithson** dalgakıranı fotoğraflar ve sonra fotoğrafları sergiler. Ayrıca filme de alarak "sinemasal zaman ve uzamın olasılıklarını" (Fineberg, 2014, s.315) kullanır. Bu çalışmada **Smithson**, 6.5 tonluk taş ve toprak karışımı bir malzemeyi 4.5 metre genişliğinde ve 450 metre uzunluğunda bir spiral form halinde karayla bağlantısı olacak şekilde göle döker. Göldeki tuz kristalleri 4.5 metrelik yolun iki yanı boyunca kenarlarda birikir. Böylelikle bu etki bir dalgakıranı çağırıştırır. Bu tür çalışmalarıyla **Smithson**, jeolojik zaman ve tarih öncesine göndermeler yapar (s.316).



Görsel 34: Robert Smithson – Spiral Jetty (1970)

(Kaynak: <https://www.arquine.com/los-no-lugares-de-robert-smithson/>)

Mary Miss'in (1944), yaptığı çalışmalar ise Yılmaz (2013, s.319) tarafından '**heykelin dişisi**' olarak adlandırılır. Heykel Rodin'e göre "uzayda girinti ve çıkıntı yaratma sanatı" (Akt: Yılmaz, 2013, s.319), yaratılan girinti ve çıkıntılar ise, yeryüzünde bir alanı (mekânı) kaplayan nesne üzerindeki hareketlerdir (s.319). Yılmaz'a göre **Mary Miss**'in çalışmaları "heykel olarak bize çukuru sunmaktadır" (s.319). Heykel bugüne kadar yeryüzünde hep bir çıkıntı olması sebebiyle 'erkek' olarak kabul edilmişken, **Miss** heykeli 'dişi'leştirerek çukurlaştırmıştır.



Görsel 35: Mary Miss

(Kaynak: <https://i.pinimg.com/originals/7d/ba/8d/7dba8d04a4438b5567260c474d1f41e0.jpg>)

Galerilere gerek duymayan **Arazi Sanatı**'nın, en büyük çelişkilerinden birisi, enstalasyonlardan arta kalan parçaların ya da onların fotoğraflarının galerilerde sergilenmesi olmuştur. Böylelikle 'beyaz küp' olarak da bilinen modernizmin galeri mekânının otoriter varlığının farklı bir boyutta da olsa etkisini devam ettirdiği görülmektedir.

1.2.6 Fluxus (Akış Sanatı)

Fluxus bir manifesto olarak 1961 yılında, Litvanya asıllı Amerikalı sanatçı ve mimar **George (Jurgis) Maciunas** (1931-1978) tarafından yazılmıştır. Disiplinler arası bir oluşum olarak 1960'lı yılların en radikal sanatsal hareketlerinden biridir. Bir akım olarak nitelendirilememekle birlikte öncülüğünü yaptığı fikirlerle peşinden sürüklenenlerin yarattığı ortak bir oluşumdur. **Maciunas** manifestosunda somutluk, gürültü, hazır nesne ve kolaj gibi fikirlerden ilham aldıklarını ve böylelikle hazır-nesne'yi hazır-eylem'e dönüştürdüklerinden bahseder (Antmen, 2016, s.204). Grubun en önemli temsilcileri; resmi olmayan kurucu **George Maciunas**, akımın ruhunu bedenselleştiren **Joseph Beuys**, ve akımın ilham kaynağı **John Cage**'dir. **Cage**, süreçlere müdahalede bulunmak yerine kendini akışa bırakır, böylelikle doğaçlama oluşumlar çalışmalarının bir parçası haline gelir. Herşey rastlantısal olarak gelişir. Hiçbir şey önceden bilinir ya da programlanmış değildir. Böylece kurallar ve hatta sanatçının egosu bile devre dışı kalır. **Beuys** ise sanatı gündelik hayata açar (Ceylan, 2020, s.67). Böylelikle hayatı sanat yapıtına dönüştürerek sanat yapıtı kavramına verilen değeri ve önemi yok eder. Eylem temelli bir sanatsal üretimi önerir, benmerkezci sanat yapma fikrini alt üst ederek neredeyse eylemsizlikmiş gibi algılanabilecek türden performanslar icra eder (Ceylan, 2020, 70). Ceylan, '**mekânsallık**'ın mimari terminolojide "bedenin dışı doğru uzanımı olarak mekân" anlamına geldiğini söyler (s.71). Beuys'un performans mekânları genellikle küçük ve dar olup, gerekenden fazlasını içermezler. Ancak onlar "coğrafyalar arasında genişerek, tarihin derinliklerinde yayılarak zamanın içinde ilişkiler kurarak" (s.71) mekânsallaşırlar.

Fluxus, “insan kaynaklarının ve maddi kaynakların tüketimine bir dur demek arzusuyla şekillenmiştir” (Antmen, 2016, s.204). Bu sebeple de Antmen’e göre Fluxus sanatçıları, sanat nesnesinin bir meta olması ve sanatçıların egosunun beslenmesi amacıyla yapılmasına karşıdırlar. Onlar sanatta estetiği de arka plana iterler. “Sanat ile yaşam arasındaki boşluğu kapatmayı” (Maciunas, 1963, s.367) amaçlarlar. Sanat onlar için herkesin içinde oynayabileceği bir oyun alanıdır. Bahsettiğimiz diğer sanat akımları gibi **Fluxus** da modernizmle birlikte yoğun biçimde ayrıştırıldığı görülen sanat ile hayat arasındaki ayırım ile, sanatçı ile izleyici arasındaki hiyerarşiyi yok etme çabası içinde olmuştur. Yine onlar da **Fontana**’nın öncülüğünü yaptığı, ve Antmen’in (2016, s.205) ifadesiyle geleneksel sanat nesnesinin dışlanması, kalıcılık yerine gelip geçiciliği felsefi bir tavır olarak benimsenmesi bitmiş yapıt yerine süreç (zamansallık) ve anın önemsenmesi göze çarpmaktadır. Onlar, “zaman, yaratım süreçleri, izleyici katılımı, ve mekânın özgüllüğünü algı deneyimiyle doğrudan birleştirmişlerdir” (Graf, 2020, s.476). **Fluxus** zaman içinde tüm ülkelere yayılarak uluslararası bir model haline gelmiştir.

Fluxus etkinliklerinde dikkati çeken bir diğer nokta ise, sanatçı izleyici arasındaki sınırların yok edilmesi, **Fontana**’nın enstalasyon mekânlarındaki gibi eser izleyici bütünleşmesinin sağlanması ve izleyicinin edilgen bir durumdan aktif bir katılımcı durumuna dönüştürülmesidir. Böylelikle **Fluxus** etkinliklerinde sanatın zamansallığına vurgu yapılmaktadır.

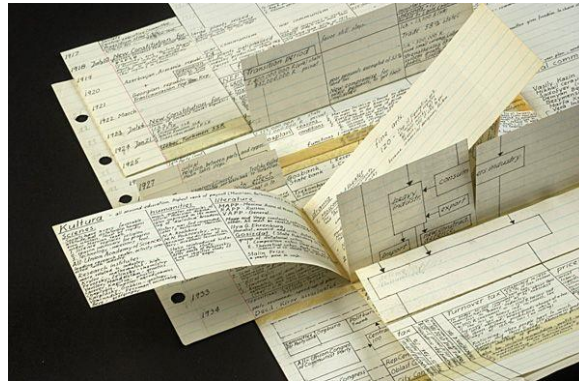
Fluxus, sanat üretiminde disiplin, malzeme coğrafya gibi alışılmış kalıpların tanımladığı mekânlar içinde kalmayı reddetmiş, zamanda belli bir anın başka diğer anlarla eşzamanlı deneyimlenmesi olarak değerlendirdiği mekânsallığı kendi varoluşsal niteliği olarak görmüştür (Ceylan, 2020, s.52)

Tüm bu akımlarda görüldüğü üzere artık moderniteye özgü, merkezde bireyin ve ‘aura’sı olan sanat yapıtının olduğu sanat algısı, **Fontana**’nın öncülüğünü yaptığı ‘**Spazialismo**’ ile birlikte yerini öznenin artık nesnenin kendisi olmadığı, nesnenin temsili ve o temsilin izleyenin algılama şekline dönüşmüştür. Bu da “çok merkezli bir anlam

dünyası yaratır. Mutlak gerçek yoktur. Yorumsamacı (hermeneutik) gerçek vardır. Gerçek insanların seçimleridir” (Şahiner, 2020, s.31).

Ceylan (2020), **Maciunas**’ın, “Fluxus’un sanatı sanatçı egosunun egemenliğinden özgürleştirmeyi” hedeflediğini, ancak bunu yaparken de onun “sanat nesnesinin işlevsiz olmasına karşı olduğunu” (s.61) yazar. **Maciunas** mimardır, ve işi mekânla çalışmaktır. **Fluxus** akımı ise bir mimarlık ve çağdaş sanat eleştirisidir. **Maciunas** mekânı, “mekânsızlığın avantajları ile mimarisizleştirerek mutlak anlamda işlevsel kılmayı amaçlar” (Ceylan, 2020, s.61). Ona göre mekân sürekli bir akış içinde hiçbir zaman hareketsiz kalmaz. Mimar da bu akışa, havanın dolaşımına izin verecek mekânlar yaratmalıdır. **Maciunas** için **mekânsallık**, mimarının saf işlev ile tüm fazlalıklarından arındırılabilmesiyle mümkün olabilecektir.

Maciunas’ın ‘**Learning Machine-Öğrenme Makinesi, 1969**’ adlı çalışması mimari planlarda iki boyutta kalan **mekânı** üçüncü boyuta taşıyarak **mekânsallık** yaratma kaygısıdır. Bu çalışmasında kağıtları yapıştırarak katmanlar halinde inşa eder. Sanatçının 1969 yılında üretmeye başladığı bu çalışmaların amacı, “görselleştirilmiş bilgi depolama sistemi yaratmaktır”(Ceylan, 2020, s.66). Bu anlamda içinde birçok nesneyi barındıran ‘**Flux Alet Çantası**’ ile de bir ilişkisi söz konusudur.



Görsel 36: George Maciunas- Learning Machine – Öğrenme Makinesi (1969)
(Kaynak: <https://i.pinimg.com/originals/2e/85/02/2e85022713082963ba3525f59c24efbd.jpg>)



Görsel 37: George Maciunas- Flux Alet Çantası-1969

(Kaynak: <https://i.pinimg.com/474x/28/7f/9f/287f9f7b69995f34424565187be28563--artists-book-book-art.jpg>)

‘Öğrenme Makinleri’nde, bilişsel mekânsallığın her yöne doğru sonsuzca yayılması bu çalışmalarını bir açık yapıt haline getirir (Ceylan, 2020, s.66). Bu çalışmalar **Maciunas**’ın zihinsel mekânsallığının ifadesi olarak yorumla açıktır. **Maciunas**, Ceylan’a (2020, s.67) göre aynı zamanda mekânı da mimarisizleştirmek istemiş, ve işlevseciliği bunun aracı olarak görerek mimariyi tüm geleneksel üslupsal kurgulardan arındırıp işleve indirgeyerek **mekânsallığı**, yani bireylerarası ilişkileri hayata geçirecek boş mekânı sağlamak istemiştir. Böylelikle mimariyi “anlam ve temsillerinden arındırılmış salt işlevsel mekân aracılığıyla tüm ilişkilere açmaya” (s.67) çalışmıştır. **Maciunas**’ın bu çalışmaları ‘**Flux Labirenti (1974-1976)**’ isimli çalışmasıyla da devam eder. Bu çalışmasında insan boyundaki küpler bir araya getirilme şekilleriyle mekânsallığı oyun oynama işlevleri üzerinden inşa eder. Maciunas’ın ‘**Flux Alet Çantası**’nı **Duchamp**’ın ‘**Boîte en Valise**’ (1936-1941)’ adlı çalışmasıyla ilişkilendirdiğimizde ise, bu çalışmanın da birbirleriyle ilişkileri içinde anlam kazanan parçaların tek bir bütünün sürekliliğini oluşturma çabası olduğunu görürüz.

Maciunas, dünyayı burjuva hastalığından... ve ticari kültürden temizlemenin gerekliliğine dikkat çekerek, ölü, taklit, soyut, yapay, yanılsamacı sanat yerine, yaşayan sanat, anti sanat ve sanat dışı gerçekliğin kavranmasını önerir (Erenus, 2014, s.113).

Bu üç sanatçının yapıtlarında ‘**Mekânsallık**’, sessizlikteki sesleri duyabilmek için müziğin, mekânı deneyimleyebilmek için mimarinin, hayat toplum ve doğanın içinde eriyebilmek için ben merkezci sanatsal eylemin egemenliğini sarsma aracıdır (Ceylan, 2020, s.76).

Elbette ki bu akımlar dışında **Fontana**’nın etkileri **Minimalizm**’den **Performans Sanatları**’na kadar daha pek çok akımda varlığını hissettirmiş ve halen daha hissettirmektedir. Ancak bu tez kapsamına, **Fontana**’nın bir heykeltıraş olmasına, ve mekânsallık kavramına gönderme yapan eserler ve akımlar dahil edilmeye çalışılmıştır.

1.3 “Spazialismo” ve Çağdaş Temsilcileri

Işığın sanat objesi olarak kullanımı 1940’lı yıllarda başlamıştır. Neon ışığı sanat yapıtı olarak kullanan ilk kişi Arjantinli sanatçı **Gyula Kosice**’nin 1946 yılında yaptığı ‘**Madi Neon No.3**’ adlı eseridir. Onu **Bruce Nauman**, **Don Flavin**, **James Turell** gibi sanatçılar izlemiştir. **Lucio Fontana**’nın ilk neon enstalasyonları da **Kosice** ile yakın tarihlerde görülmüş olmakla birlikte kimin kimden etkilendiği hakkında ayrıntılı bir bilgi yoktur. Ancak her ikisine de baktığımız zaman, öncü bir girişim olarak neonu sanat yapıtlarına taşıdıklarını görmekte birlikte aralarındaki temel fark **Kosice**’nin onu karşıdan bakılan bir sanat nesnesi olarak duvara asmaya devam etmesi, bunun yanında **Fontana**’nın ise mekânla bütünleştirerek insan deneyimine imkan veren bir yapıda kullanmış olmasıdır.



Görsel 38: Gyula Kosice – Madi Neon No.3 (1946)

(Kaynak: https://live.staticflickr.com/7196/7094534905_73289eb6d0_b.jpg)

Lucio Fontana'dan etkilenen ve onun izinden giden pek çok sanatçı olmakla birlikte bu çalışmada **Robert Irwin, Dan Flavin, Larry Bell, James Turrell, Anthony Mc Call, Cornelia Parker, Peter Kogler** ve **Refik Anadol**, farklılık gösteren çalışmalarıyla incelenecektir.

1.3.1 Robert Irwin (1928-)

Robert Irwin, Amerikalı bir Enstalasyon sanatçısı olup, mekâna özgü mimari müdahalelerle mekânın fiziksel, duyuşsal ve geçici deneyimlerinin sanattaki algısal ve bağıllıklarını keşfetme peşinde olan bir sanatçıdır. **'Light and Space'** sanat akımına bağlıdır. Akımın ışık, hacim, ölçek gibi algısal fenomenlere bağlı olması, onları bu amaca ulaşmak için cam, neon, floresan ışık, reçine, akrilik döküm gibi malzeme kullanmaya yöneltmiştir. Tüm enstalasyonlarını gerek doğal ışık, gerekse nesnelerin ya da mimarinin içine gömülü yapay aydınlatma ile ışık geçirgen ya da yansıtıcı malzeme kullanarak içinde bulundukları mekânla bağlantılı şekilde tasarlar. Amacı izleyicilere algısal bir deneyim

yaşatmaktır. **James Turrell** ‘**Light and Space**’ akımını dünyaya tanıtmış olan sanatçıdır. **Irwin**, Minimalist bir sanatçı olmasına rağmen minimalist eserlerin hatlarında görülen netlik **Irwin**’in çalışmalarında görülmez. Onun çabası hep yüzeyin fizikselliğini eritmek olmuştur. Bu sebeple de “nesneden çok fenomenle” ilgilenmiş, ışığın ve mekânın içine nüfuz etmenin yollarını aramıştır (Foster, 2013, s.302). **Irwin**’in derdi aynı zamanda kendi ifadesiyle “sanatın nesneleri ile konusunu-sanatı-birbirine karıştırmama” (Akt. Foster, 2013, s.303) çabası olmuştur.



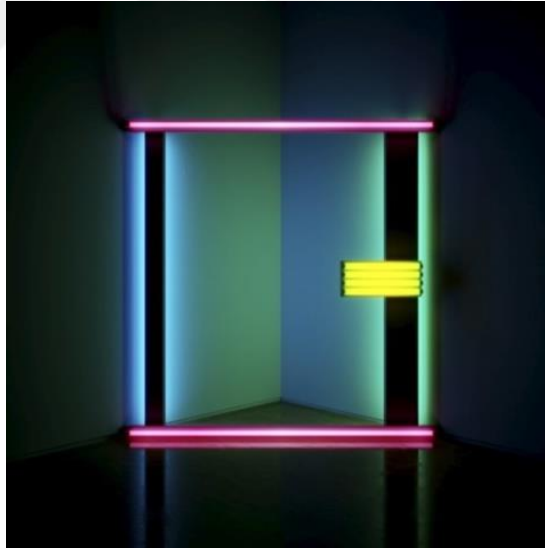
Görsel 39: Robert Irwin

(Kaynak:https://res.cloudinary.com/smimagebank/image/upload/w_2500,c_limit,fl_progressive/v1587071227/sprueth_magers_Robert_Irwin_untitled_dawn_to_11126.jpg)

1.3.2 Dan Flavin (1933-1996)

Dan Flavin (1933-1996), Jamaica doğumlu, Amerikalı minimalist sanatçılardan olup, ticari flöresan ampullerden enstalasyonlar ve heykelsi nesneler yaratması ile ün kazanmıştır. Foster (2013) **Flavin**’in hiçbir zaman ‘özgül nesneler’ programına dahil olmadığını, minimalizm ifadesine ise hep kuşkuyla yaklaştığını söyler (s.280). **Flavin** genelde aydınlatma armatürlerini zemine değdirmeden kullanır. Foster’a göre, onun flöresan ışıklı eserlerinin deneyimlenmesindeki temel unsur, dikkatimizin metal parça,

şeffaf cam, ışıklı gaz, rengin yayılımı ve ışığın mekânsal dağılımı arasında hızla yer değiştirmesidir (s.280). **Flavin**, mecrayı kullanma tarzının en iyi “imge-nesne” bileşik terimi ile ifade edilebileceğini söyler (Akt. Foster, 2013, s.280). **Flavin**’in enstalasyonlarında, maddi nesne olan flöresan ampul ile maddi olamayan ışık arasındaki gerilim, çalışmalarının büyüsunü oluşturur. Öyle ki hangisinin eserin kendisi olduğunun anlaşılmadığı bir bütünlük meydana gelir. **Flavin**’in eserlerinde görülen aslında tam da gördüğümüz şey değildir. “Algımız, onun parçalarını seyrederken, bulunduğumuz konuma göre değişir; sık sık aslında var olmayan tamamlayıcı renkler görürüz; ve ışığın nereden geldiğini tam olarak anlayamayız” (Foster, 2013, s.284).



Görsel 40: Dan Flavin

(Kaynak: <https://www.behance.net/gallery/47359397/Dan-Flavin-Art-Full-CGI/modules/282547349>)

Flavin, çalışmalarında algıları yanıltan bu belirsizliğin amacı Foster’ın aktardığına göre imge olarak lambayı, nesne olarak lamba ile dengede tutma savaşıdır. **Flavin** aynı zamanda resim çalışmalarında resmin mekânını hep gerçek mekâna bağlamaya çalışmış bir sanatçıdır. Gerçek ile yanılsama arasındaki gerilim **Flavin**’in çalışmalarının özünü oluşturmuştur. Böylelikle **Flavin** eserlerinde aşkın olanla içkin olanın, fiziksel olanla

büyülü olanın, maddi olanla gayri maddi olanın ilişkilerini ve gerilimlerini konusu yapar. “Flavin’in çalışmaları çoğunlukla yere özgü olmaktan çok yer-aşındırıcı görünür, çünkü kullandığı ışığın parlaklığı hem taşıyıcı parçayı hem de mekânı gayri maddileştirir, onları ‘neredeyse görünmez’ kılar” (Foster, 2013, s. 296). **Flavin** için yaptığı çalışmalar hem resim hem de heykeldir. Onun çalışmalarında “resim optik olana, heykel mekânsal olana doğru itilir” (s.297). Böylelikle **Flavin** mekânı yanılsama olarak biçimlendirmeyi başarmış bir sanatçıdır. **Flavin**’in bu çalışmalarında, **Fontana**’nın neon ışık kullanarak mekânın sınırlarını yok etmesinin izleri görülebilir.

1.3.3 Larry Bell (1939-)

Larry Bell, 1939 doğumlu çağdaş sanatçı ve heykeltıraştır. Daha çok cam küpleri ve yanılsamacı heykelleriyle tanınır. **Bell**’in sanatı, heykel üzerinden sanat nesnesinin çevresiyle kurduğu ilişki üzerinedir. **Bell** de diğerleri gibi çoğunlukla ‘**Light and Space**’ grubu ile ilişkilendirilir. Grubun çalışmalarındaki amaç, izleyicinin sanat eserini izlerken yaşadığı algısal tecrübe üzerinedir. **Bell**, tüm hayatı boyunca ışığın yüzey üzerinde yarattığı etkilerle ilgilenmiş, yüzeyin doğası ve onun mekânla kurduğu etkileşim üzerine deneysel çalışmalar yapmıştır. **Larry Bell**’in kendi web sitesinde onunla ilgili şu bilgiler yer alır: 1950’li yılların sonunda sanat hayatına ilk başladığında yaptığı çalışmalar daha çok kağıt üzerine ve şekillendirilmiş tuvaler üzerine tek renkli soyut çalışmalardır. Bu çalışmaları genellikle bir kutunun dış konturlarının izometrik uzantılarından oluşur. Küp onun oyun alanıdır. Zamanla kağıt ve tuvalle yaptığı bu çalışmaların yerin cam ve aynalar alır. Mekânsal belirsizlikler üzerine yaptığı arayışlar, zaman içinde ahşap ve camdan heykelsi konstrüksiyonlara dönüşür. Bu çalışmalar daha sonra **Bell**’in sanatçı olarak tanınmasının yolunu açan cam küpler ve cam panellerle yaptığı çalışmalarının öncülüğünü yapan çalışmalardır. **Bell**, 1963 yılından itibaren camların üzerini katman katman filmlerle kaplayarak çalışmalarını camın içinden geçen ışık üzerine yoğunlaştırır. Bu camlar ışığın üzerinden geçtiği, yansıdığı ya da emildiği yüzeyler olarak varlık kazanırlarken, kütle,

hacim, yerçekimi gibi kavramları sorgulatırlar. Böylelikle küp, zeminle eser arasındaki boşlukta, ışık üstünde yüzerek ifadesini bulur.



Görsel 41: Larry Bell

(Kaynak: <https://image.archiposition.com/2018/10/16-9.jpg>)

1.3.4 James Turrell (1943-)

James Turrell, 1943 yılında Los Angeles'te doğmuş Amerikalı bir sanatçıdır. **'Light and Space'** grubuyla yaptığı çalışmalarıyla tanınmaktadır. **'Işık ve Mekân'** grubu, 1960'larda California'da ortaya çıkmış OpArt, Minimalizm ve Geometrik Soyutlama'yla ilişkili bir gruptur. Işık, hacim ve ölçek gibi algısal fenomenlerle ve sanatlarında kullandıkları cam neon, floresan aydınlatma reçine ve akrilik döküm gibi malzemelerle nitelendirilebilirler. Enstalasyonları çoğunlukla mekânla şekillenir. İster doğal isterse de nesnelerin ya da mekânların içine gizlenmiş yapay ışıkla, ya da şeffaf ışık geçirgen malzemeler kullanarak, izleyicilerin ışığı ve diğer algısal fenomenleri duyumsamalarını isterler. **James Turrell** bu akımın dünyaya yayılmasını sağlamış, fikirlerini ise şu şekilde ifade etmiştir: 'Biz ışık yiyoruz ve onu tenimizle içiyoruz' (Light & Space, 2022). **Turrell** çalışmalarının algısal olduğunu söyler. Ona göre eserlerinde nesne yoktur çünkü "algının

kendisi nesnedir (Akt. Foster, 2013, s.304). **Turrell**'in enstalasyonlarında “ışığın etkisi taşıyıcının varlık sebebini gizler” (s.284). Enstalasyonları bir zaman sonra bakanı içine alarak, “sabit varlıklardan çok, retinamızın ve sinir sistemimizin yansıttığı üç boyutlu hayaletler gibi” (Akt. Foster, 2013, s.304) görünürler. Böylelikle mekânsallıkta bahsettiğimiz gibi, izleyicinin kendi algılarıyla ve deneyimleriyle yarattığı görünümün onun eserlerini her defasında yeni baştan yaratır.



Görsel 42: James Turrell

(Kaynak: https://twitter.com/sygnns_official?lang=tr)

1.3.5 Anthony McCall (1946-)

Anthony McCall İngiltere doğumlu, NewYork'ta yaşayan, ışık enstalasyonlarıyla tanınan bir sanatçıdır. 1973 yılında başladığı '**Line Describing a Cone**' adlı çalışma serisi, projeksiyonla yansıtılmış ışıklarla mekânda üç boyutlu bir yanılsamanın oluşturulduğu çalışmalardır. Bu çalışmalarda oluşan form ve ışık çizgileri heykel izlenimleri verirler. **McCall**'un çalışmaları sinema, heykel ve çizim arasında bir yerde dururlar. “Kişi üretilen çeşitli zaman ve mekân katmanlarını deneyimlemek için yansımaların içine girer, dışına

çıkar, içinden geçer, etrafında dolaşır” (Foster, 2013, s.256). **McCall**’un eserlerinde bedenimiz ışığın içinden geçebilse bile bu hacimlere baktığımızda onları katı cisimler gibi algılarız. Aslında bu tamamen algılarımızla oynanan bir oyundur. Bu sebeple de **McCall** izleyiciye şu soruları sorar: “Eser nerede? Duvarda mı [yoksa yerde mi]? Eser boşlukta mı? Eser ben miyim?” (Akt. Foster, 2013, s.251). Bu çalışmalar her ne kadar bir film gösterimi olsa da, özü itibarıyla bu görüntüler “ışığa indirgenmiş film” dirler (s.252). **McCall** bu çalışmaları ile ilgili şöyle der: “[Bu,] gerçek, üçboyutlu mekânda gösterilen ilk filmidir ve sadece şimdiki zamanda var olur” (Akt. Foster, 2013, s.254). Bu çalışmalarında hem burada olma hem de şimdide olma hali söz konusudur. Bu çalışmalar aynı zamanda hem film hem heykel olmaları sebebiyle kendi içinde multidisiplinerdirler. **McCall** bu çalışmalarında izleyicilerin mekânda ışık oyunlarının arasında gezinmesini, içlerine girmesini ve onları deneyimlemesini ister. Aynı zamanda zemindeki izdüşümler enstalasyon benzeri etkiler yaratırlar. Bu çalışmalarla yaratılan ışık çizgileri aynı zamanda sabitlenemeyen, hareket halindeki ışık grafikleridir. Bu anlamda fotoğraf disipliniyle de yakın ilişki içindedirler. **McCall** aynı zamanda pasif bir izleyici yerine aktif bir izleyici istediği için hareket halindeki bu görüntülerin izleyicinin hızından fazla olmasını istemez. “Seyirci filmler tarafından durdurulmaz; kişi, üretilen çeşitli zaman ve mekân katmanlarını deneyimlemek için, yansımaların içine girer, dışına çıkar, içinden geçer, etrafında dolaşır” (Foster, 2013, s.256). Bu anlamda günümüz sanatçılarından Refik Anadol’un eserleriyle karşılaştırıldığında Anadol’un izleyicisinin edilgen olduğu söylenebilir. **McCall**’un ışık hüzmeleri, aynı zamanda boşlukta birer mekân oluştururlar. İzleyici zaman içinde belli bir anda bu oluşan mekânların içine girerek onları deneyimleyerek bir mekânsallık deneyimi yaşar. “Yansıtımlar ise “mekânı yavaşlatır ve yoğunlaştırır, böylece ambiyans daha somut hale gelir ve seyirci her zamankinden daha katılımcı olur; aynı zamanda, figürlerin karmaşıklığı hem algıya hem kavrayışa meydan okur” (Foster, 2013, s.256). Yaratılanlar sanal mekânlardır. Bir de yukarıdan aşağıya yayılan hüzmelerin tanrısal ışığa gönderme yaptığı da söylenir. **McCall**’un gösterimleri, izleyiciyi de içine olan performanslardır. Bu performanslarda ise edilgen bir izleyiciyle yaratılan imge ve yansımalar uğruna mekânın

feda edilmesi yerine, hareketli algıları açık bir özne tarafından mekânla imgenin birlikteliği sözkonusudur.



Görsel 43: Anthony Mc Call

(Kaynak:https://www.avrupagazete.co.uk/images/upload/ANTHONY_McCALL_Y_LIGHT_SCULPTURES.jpg)

1.3.6 Cornelia Parker (1956-)

Cornelia Parker, heykelleri ve enstalasyonlarıyla tanınan bir görsel medya sanatçısıdır. Çalışmalarında kırarak, ezerek, yakarak vb. tekniklerle nesneleri parçalayarak yerleştirmeler yapar, bozulmuş olan nesneleri yeni anlam bütünlükleri içinde bir araya getirir. ‘**Cold Dark Matter**’ isimli çalışmasında, bitpazarından ve garaj satışlarından topladığı nesneleri bir araya getirerek, kapalı bir barınakta onları havaya uçurur. Arta kalan nesneleri toplar, bunlara barınak parçaları da dahildir. Galeri mekânında bu parçaları tavandan iplerle sarkıtarak asar. Enstalasyonun en dışına barınak parçalarını yerleştirirken, en iç noktaya da bir ampul koyar. Ampul ışığı ile birlikte tüm parçaların gölgeleri galeri mekânının duvarlarına yansır. Böylelikle düşsel bir mekân yaratılır. Bu mekân “patlayınca genişleyen, içine başka düşleri de alan bir mekân”dır (Artun, 2018, s.147) artık. Enstalasyon sanki patlama anının donmuş halidir. **Parker**, yeni bir yapı inşa etmek yerine “eskiyi eksilterek, keserek, sökerek, yakarak, havaya uçurarak içinde yaşayanların geride

bıraktıkları izlerle ve nesnelerle” (s.147) canlandırır. Böylelikle yıkmak- yaratmak, eski-yeni, iç dış arasında bir ara mekân oluşturur. Mekânın bütünlüğü ortadan kaldırıldığı ve içi dışına çıkarıldığı zaman, ortaya çıkan mekânda Breton’un sözleriyle “rastgele bulunan nesnede ve yalnız onda, arzusun harikulade tortusunu fark ederiz” (Akt: Artun, 2018, s.149).



Görsel 44: Cornelia Parker- Cold Dark Matter (1991)

(Kaynak: <https://img.theculturetrip.com/1440x/smart/wp-content/uploads/2014/04/cornelia-parker-cold-dark-matter-an-exploded-view-1991-photograph-hugo-glendinning.jpg>)

1.3.7 Peter Kogler (1959-)

Peter Kogler, 1959 yılında Avusturya’nın Innsburg şehrinde doğmuş bir sanatçıdır. Çalışmaları bilgisayar destekli yaratımlardır. Bilgisayarda yaptığı animasyonlarla görsel algının sınırlarını zorlayan ve çalışmalarını büyük mekânlarda sergileyen bir sanatçıdır. **Kogler** mimarinin sert hatlarına karşı mekâna hareket katarak onu devingen hale getirir. “İzleyiciler dinamik, anlık, dönüşen biçimlerle sarmalanır. Oluşan atmosfer kentsel yaşam alanlarında devinim halinde olan insanların ve imgelerin metaforik tanımıdır” (Tuğal, 2018, s.216). İnsanın mekânla ilişkisinin değişkenliğini ifade ettiği, yapıt ve izleyici arasındaki

sınırların ortadan kalktığı eserler üretir. Ayrıca enstalasyonlarında müzisyen Franz Pomassi tarafından üretilen sesleri kullanarak gözün dışında farklı duyuları da işin içine katarak yaptığı çalışmaları, bakılan değil de içinde olunan bir boyuta dönüşmektedir. Ayrıca “yapıtlarındaki sürekli değişim algısı, izleyicinin sabit bir ortamda olduğunu bilmesine karşın gerçeklik algısını altüst eder” (Tuğal, 2018, s.217). Böylelikle eserleri, izleyici, ses, göz birlikteliğinden oluşan multi disiplinler bir mekânsal deneyim sunar.



Görsel 45: Peter Kogler

(Kaynak: <https://www.kogler.net/wordpress/wp-content/uploads/2020/09/grandpalais06.jpg>)

1.3.8 Refik Anadol (1985-)

Refik Anadol, parametrik veri heykelleri ve mekâna özgü kamusal sanat ve yerleştirmeleriyle canlı işitsel/görsel performans alanlarında çalışan günümüz yeni medya sanatçılarından. Çalışmalarıyla Anadol, mimarlık ve medya sanatları arasında hibrid ilişkiler kurarak makine zekâsı ile dijital ve fiziksel varlıklar arasındaki alanı keşfe çıkar. Bir tasarımcı ve **mekân düşünürü** olarak çalışmalarını, estetik, teknik ve dinamik mekân algısı üzerinden, göçebe öznenin veri ve makine zekâsı ile alışılmamış uzamsal yönelimlere tepkisi ve etkileşimleri üzerine inşa eder. Medya sanatlarını mimarinin içine gömerek, artık

dijital olmayan hiçbir gerçekliğin olmadığı dijital sonrası mimari geleceğin olasılığını sorgular. İzleyicilere hem iç hem de dış mekânların işlevselliklerini yeniden tanımlama imkânı sunarak alternatif gerçeklikleri görselleştirmeye davet eder. **Anadol**'un çalışmaları, tüm mekânların ve cephelerin medya sanatçılarının tuvalleri olarak kullanılma potansiyeline sahip olduğunu gösterir. Çalışmalarında, akıllı telefonlardan şehir ekranlarına kadar uzanan, dijital nesnelerin ve medya teknolojilerinin günlük hayatlarımızı neredeyse sömürgeleştirmiş olmalarına rağmen, mekân deneyimimizi nasıl değiştirdikleri, ve mimarlığın bu değişen kavramsallaştırmaları nasıl benimsediğiyle ilgilenir. **Anadol**'un pigmentleri veriler, tuvalleri ise mekânlar olup eserlerini yapay zekânın desteklediği düşünen bir fırçayla boyar. Sonuçta ortaya çıkan eser, algoritmalarla görselleştirilen verilerle duvarlara yansıtılan hareket halindeki imgelerin izleyicileri kuşattığı koca bir sanal mekândır. **Refik Anadol**'un bütün bu 'tuvaleri' ve 'heykelleri' sergilendikleri mekânları duvardan duvara, yerden tavana kuşatarak, izleyicinin başını döndürerek tarifi zor bir mekansal deneyim yaşatırlar. Günümüzün en gündemde olan, ve eserleri en çok konuşulan yeni medya sanatçısı **Refik Anadol**'un son dönem çalışmaları, mekânsal sanatın en güzel ve en etkileyici örneklerini gözümüze ve ruhumuza sunmaktadırlar.

Refik Anadol'un "**Liminal Room**", isimli '**Immersive Art**' çalışması 2015 yılında İstanbul'da Bienal dışı etkinlikler kapsamında Zorlu Holding desteğiyle yaptığı bir enstalasyondur (Anadol, 2015). Bu çalışmada **Anadol**, kendi anlatımıyla çağdaş algoritmalar kullanarak izleyicinin içinde bulunduğu alanla fiziksel olmayan sanal dünyadaki varlık algısını araştırmış, algının göreliliğini ve bu algının çevremizin algılanmasını nasıl etkilediğini sorgulamayı amaçlamıştır. Bu mekânda ışık en önemli etkidir. Işık sınırları bulanıklaştırarak (Lucio Fontana'nın 'Ambiente Spaziale con Luce Nera' adlı enstalasyonunda olduğu gibi), gerçek ile hayali olan, fiziksel olanla sanal olanı birbirine bağlar. Işık, izleyicinin bulunduğu noktada yaratılan sanal ve fiziksel mekânın eşiğidir. Yaşanan '**immersive**', yani "yoğun, insanı içine alan, sürükleyici" (Yürür, 2021) deneyimler, sanal ortamların değişmez mekânsal özellikleriyle birlikte insanlar üzerindeki etkileri ile algıların göreceliği ve çevremizi kavramamıza olan etkilerini sorgulamaktadır.

Bu dijital enstalasyon bizi alışkın olduğumuz mekân algılarından kopararak, geçici de olsa çevremizi ve kendimizi farklı bir şekilde algılamamıza kapı aralar.



Görsel 46: Refik Anadol – Liminal Room (2015)

(Kaynak: <https://pbs.twimg.com/media/EO6lmCsWsAAAdinl.jpg>)

Hayali bir alanın çerçevesini yıkarak görüntüleme deneyiminin sınırlarını aşan **‘Liminal Room’** isimli çalışmasında Anadol, geleneksel düz sinema projeksiyon ekranını üç boyutlu kinetik ve mimari bir görselleştirme alanına dönüştürmeye çalışmıştır. Bu proje **‘Sonsuzluk Odası’** enstalasyonunu temel almakla birlikte, dikkat çekici noktası, kullanılan aynalarla, zaman ve mekân kavramlarının ortadan kalkmasıyla birlikte, izleyicinin kendisinin de bu yaşadığı deneyimi bizzat izleyebilme imkânının olmasıdır. Deneyimin sadece hissedilerek değil aynı zamanda görsel olarak izleyicinin kendi farkındalığıyla bu deneyimi yaşaması, bu enstalasyonunu diğerlerinden farklı bir noktaya koymaktadır.

Bu bölümde yer alan sanatçıların tümü, 1950’lerden günümüze mekân ve deneyim ile derdi olan sanatçılardır. Her biri mekânsal deneyimleri sanatlarına amaç edinmişler ve üretimlerini bu yönde geliştirmişler ve günümüzde de geliştirmeye devam etmektedirler.



2.BÖLÜM

MİMARLIK VE FOTOĞRAF ETKİLEŞİMİ

2.BÖLÜM

MİMARLIK VE FOTOĞRAF ETKİLEŞİMİ

2.1 1930 Sonrası Mimar Fotoğrafçı İşbirlikleri

1930 sonrası mimar fotoğrafçı işbirliklerine baktığımız zaman, bir kırılmanın yaşandığını, iki farklı grubun varlığını sürdürdüğü bir dönem akla gelir. Birinci grup artistik ancak daha geleneksel yapıda vernaküler fotoğraflar çekerken, diğer grup daha çok yönlü, çağdaş mimarileri kendilerine konu edinmişler, profesyonel tekniklerle mimarlık dergilerine ya da ünlü mimarlara çalışarak mimari tasarım yapılarının tanıtılmasına öncülük etmişlerdir. Bu dönemin başlarında teknik anlamda kaliteli ancak düz mimari fotoğraflar çekilirken, günümüze doğru yaklaştıkça çekilen mimari fotoğrafların farklı mekânsal deneyimler yaratma kaygısına dönüştüğü görülmektedir. Burada göreceğimiz fotoğrafçıların çoğu aynı zamanda mimar olmakla birlikte, hepsi mimarlık mesleğini bırakıp hayatlarının sonuna kadar tutkularının peşinden giderek, ruhlarını sanatlarına koyup fotoğraf üretmişlerdir. Böylelikle yüzyıl başlarında mekanik olarak görülebilecek bir olguyu sanata dönüştürmesini ve bununla birlikte fotoğraflarıyla mekânsal deneyimler sunmasını bilmişlerdir.

Mimari bir yapı, tıpkı bir fotoğraf gibi geçmişi şimdiye taşıyarak farklı zaman dilimlerinin bir arada bulunmasını sağlar. Bu aslında geçmişin eşzamanlı olarak şimdide yaşamasıdır. Hegel’ci açıdan baktığımız zaman geçmişle şimdinin bir sentezle uyum içinde bir arada bulunmasıdır (Doğan, 2020, s.150).

1930’lu yıllarda modern mimari, profesyonel fotoğrafçılar tarafından teknik kalitesi yüksek fotoğraflarla tanıtılmaya başlamış, ve modern mimari için kullanılan “propaganda” tarzı 1960’lı yıllara kadar varlığını göstermiştir. (Volkan, 2017, s.167).

Bu tez kapsamında, mekânsallık bağlamında mimarın ruhunun anlaşılması ve aktarılması anlamında birebir mimar-fotoğrafçı ilişkilerinin önemine inandığımızdan, sadece profesyonel mimar-fotoğrafçı işbirliklerine yer verilecektir.

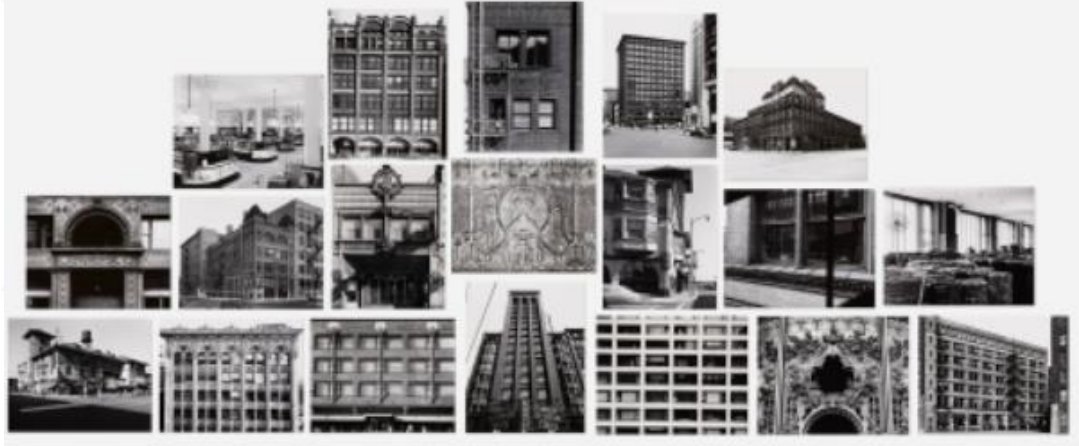
2.1.1 Louis Sullivan ve Aaron Siskind

Louis Sullivan (1856-1924) Amerika'nın en önemli mimarlarından biridir. Onun mimari yapılarını fotoğraflayan en önemli üç isim **Aaron Siskind**(1903-1991), **John Szarkowski** (1925-2007) ve **Richard Nickel**'dir (1928-1972). Bu fotoğrafçılar, Sullivan mimarilerinin duyumsal, soyut ve tuhaf güzelliğinden büyülenmişler ve günümüze kadar süregelen Sullivan mimarisi üzerine kurulu büyük bir arşiv bırakmışlardır (Volkan, 2017, s.196-197). Sullivan aynı zamanda, modern mimarlık tarihinde, 'form işlevi takip eder' söyleminin de mimarıdır. Bu ifade modern mimarlık tarihi boyunca pek çok mimar tarafından çalışmalarının olmazsa olmaz koşulu olarak kabul edilmiştir. Bu mimarlar arasında Le Corbusier başı çekmektedir. Sullivan;

işlevin forma hükmedeceğini, ancak bunun mekanik olarak değil organik ve evrimsel olarak gerçekleşeceğini düşünmüştür. Bir başka deyişle, sosyal ve materyal yaşam alanlarının yarattığı ihtiyaçlar öyle baskıcıdır ki mimari zorluklar ve dirençlerle karşılaşacak, buna da organik yollardan evrilen formlar cevap verecektir. Bu sebepten dolayı da Sullivan mimarisinde yoğun olarak süslemelere yer vermiş, geçmişe ait süslemeleri gökdelenlerinin bir parçası haline getirmekte ustalık mertebesine ulaşmıştır (Volkan, 2017, s.196).

Aaron Siskind (1903-1991), fotoğrafta sosyal gerçekçiliğin ötesinde, onu şiir ve müzik gibi işaretlerin, metaforların, sembollerin görsel dili olarak görmüş bir fotoğrafçıdır (Smithson, 2014). **Siskind**, 1951 yılında Harry Callagan tarafından Chicago'ya Illinois Institute of Technology (IIT) Institute of Design'da (ID) ders vermesi için davet edilir. Bu dönemde Siskind duvarların ve grafitilerin fotoğraflarını çekerek bazı soyutlamalar yapmakta ve bunu bir dil olarak oturtmaya çalışmaktadır. **Siskind** yapıları tüm anlatsal

öğelerinden arındırarak tamamen dokulara, detaylara ve formlara odaklanır. Mimari detayları fotoğraflarken onların hep geometrik şekillerle ilişkisini kurar. **Siskind**, doğanın ve mimarinin detaylarına yoğunlaşmış ve odaklanmış bir fotoğrafçıdır. Aynı zamanda ‘**Doğrudan Fotoğraf**’ı soyutlama kavramıyla bir arada kullanan ilk fotoğrafçıdır. **Siskind** düz iki boyutlu bir yüzeyden yakın plan çekimlerle, dokularla, çizgilerle ve görsel ritimlerle gerçek dünyadan soyut imgeler üretir. Bu yaratılan imgeler artık mevcut hallerinden farklıdırlar.



Görsel 47: Aaron Siskind Photography

(Kaynak:https://www.wright20.com/items/index/2000/314_1_important_design_june_2018_aaron_siskind_and_students_of_the_institute_of_design_chicago_nineteen_works_from_the_louis_h_sullivan_project_wright_auction.jpg?t=1526380989)

John Szarkowski ise Sullivan yapılarını fotoğraflarken sadece sanatsal ya da yapısal öğelerle değil, aynı zamanda yaşamsal öğeleriyle de fotoğraflayarak mekânsallık ruhunu çalışmalarına katmıştır. Szarkowski mimariyi fotoğraflarken kadrájlarına insan ve şehir yaşamını da dahil eder.

Siskind’in tekniğinin kabul görmesi biraz zaman almış olsa da, 1970’lerde artık ustalığını kanıtlamış bir fotoğraf sanatçısıdır.

2.1.2 Le Corbusier ve Lucien Hervé

Lucien Hervé (1910-2007), 1950’lerden itibaren yoğun olarak **Le Corbusier**’in binalarını çekmeye başlar ve tarihe ismini Le Corbusier’in yapılarını fotoğraflayan fotoğrafçı olarak yazdırır. Le Corbusier’ye göre Hervé bir mimarın ruhuna sahip bir fotoğrafçıdır (Volkan, 2017, s.186). **Hervé**, Dziga Vertov, ve Sergei Eisenstein gibi yapımcıların filmlerinde görsel dili kullanma şekillerinden çok etkilenecek “yakın çekim tekniği ile devamlılığı olan kompozisyonlar kurgulamıştır” (s.186). **Hervé** yapıları çevreleriyle fotoğraflamaz. Tam tersine onları çevrelerinden soyutlayarak, detaylarına kadar inerek çekimler yapar. Öyle ki yapının varlığı fotoğrafta anlamını yitirir. Bu tekniği sebebiyle de mimari fotoğrafçılar olan Stoller ve Shulman’dan farklı bir çizgiye yerleştirilir.

Hervé fotoğraflarında ışığı ve özellikle de doğal ışığı çok iyi kullanır. Fotoğraflarında ışığı kimi zaman mimari bir öğe olarak kullanırken, kimi zaman da yapıların üç boyut algılarını güçlendirmek için kullanır. Gölgelerden yeni formlar ve dokular yaratır.



Görsel 48: Lucien Hervé Photography

(Kaynak: <https://i.pinimg.com/originals/da/2f/c4/da2fc4e21a0eda1afced525c965fd6a4.jpg>)

Le Corbusier fotoğrafçılarla çalışmaya büyük önem verir. Fotoğraf ve mimarlık için şunları söyler:

Fikirler âleminin saflığında olan kavramsal bir oluşumdur. İnşa edilip hayata karışınca saflığını yitirir. Bozulur. Fotoğrafları bu yüzden önemlidir: İnşa edilmiş yapı basılı kağıt üzerinde temsil edildiğinde yeniden ‘saf fikirler’ alemine döner. Fotoğraf sayfanın iki boyutlu mekânında yeni bir mimarlık kurar. Binayı kendi gerçekliği dışında yeniden üretir... yeni bir gerçeklik yaratır” (Akt. Artun, 2018, s.124) der.

Burada artık mimarın yarattığından farklı olarak görselliğe dayanan farklı bir gerçeklik sözkonusudur. Le Corbusier, yapılarının fotoğrafları çekilirken bakış açılarını kendisi belirler, mekânları kendisi düzenler. Hatta pek çoğunda arabası da imzası gibi fotoğraflara dahil olur.

1984 yılında Le Corbusier’nin ‘**Villa Savoye**’ evinin fotoğraflanması için altı fotoğrafçı ile anlaşılmıştır. Bu fotoğrafçılar Caroly, Gilles Ehrmann, Franck, Yann Morvan, Christian Sarramon ve Sucheyre’dir. Onlar sadece bina ve gayrimenkul olan şeyi mimariye dönüştürmüşlerdir (Soulages, 2022, s.383). **René Burri** (1933-2014), ise Le Corbusier’nin yapılarını fotoğraflamış çağımızın önemli mimari fotoğrafçılarından biridir. **Villa Savoye**, Le Corbusier’in evi bir makina olarak gören zihninin bir tasarımı olması sebebiyle hiçbir dönemde içinde uzun süre yaşanmamış olan bir yapıdır. Hatta bir dönem kaderine terk edilir. **Burri** de işte bu dönemde bu yapıyı yaşanmışlığıyla (ya da yaşanmamışlığıyla) fotoğraflar. Hatta bu ikonik yapıyı yıpranmış olarak göstermiş olması sebebiyle eleştirilerin hedefi bile olur.

Türkiye’den mimar ve fotoğrafçı **Cemal Emdem** de Le Corbusier’nin tüm yapılarını fotoğraflamış bir fotoğrafçı olarak kendini tanıtmıştır.



Görsel 49: René Burri Photography

(Kaynak: https://64.media.tumblr.com/48ba067d4d00020023bdc8a66614ad6b/tumblr_nns5bbNxHh1s8c58jo5_1280.jpg)

2.1.3 Richard Neutra ve Julius Shulman

Julius Shulman (1910-2009) mimar olmayan bir fotoğrafçıdır. Ancak 1930’lu yıllarda mimar ve fotoğrafçı **Richard Neutra** ile tanışmış ve ondan mimari fotoğraf ile ilgili her türlü teknik bilgiyi öğrenmiştir. Öğrendiği bir diğer şey ise çekim tekniklerinin yanında yapılara nasıl bakılması gerektiğidir. **Shulman**, 1936-1968 yılları arasında, Neutra’nın yaklaşık 90 yapısını fotoğraflar. Shulman ilerki yıllarda ise mimari fotoğrafın en önemli isimlerinden biri olur. Zira **Shulman** fotoğraflarının en önemli özelliği yapıları yüceltmesi, bir mimar gibi yapıları yeni baştan yaratmasıdır.



Görsel 50: Julius Shulman –Case Study House #22 Photography

(Kaynak: <https://cdn2.lamag.com/wp-content/uploads/sites/6/2009/01/stahlhouse.jpg>)



Görsel 51: Julius Shulman Photography 1

(Kaynak: https://www.pencil.com/files/U_19_334625328043_architecturebyjuliusshulman14.jpg)

Shulman, fotoğraflarında ışığı çok iyi kullanır. Ona göre ışık bir yapıyı doğru anlatabilmek için gerekli olan en önemli şeydir. Kariyerinin ilk yıllarında Neutra'nın yapılarını fotoğraflamaya başlar. Bu iş birliği hayatının sonuna kadar da devam eder. İlk Neutra işi 1936 yılında çektiği 'Kun House'dur. Sonraki ikonik çekimi 'Kaufman House' ile tüm dünyanın peşinde koştuğu bir fotoğrafçı olur.

“Neutra'nın **Shulman** fotoğraflarını beğenmesinin sebebi **Shulman**'ın fotoğraflarında Neutra'nın “makine” benzeri geometrisindeki şiirselliği yansıtabilmiş ve Neutra'ya mimarisinin temsili için gerekli olan görsel farkı sağlamış olmasıdır” (Volkan, 2017, s.202). Bu fotoğraflar **Shulman**'ın kendi inisiyatifinde çektiği fotoğraflardır. **Shulman** aynı zamanda Hervé'den farklı olarak fotoğrafta yaşamsal öğeleri kullanmayı da sever, ancak bu öğeleri çok dikkatli bir şekilde yapıyı baskılamayacakları bir şekilde yerleştirir.

Shulman, Richard Neutra'nın yanı sıra Gregory Ain, Harwell Harris, R. M. Schindler, Charles Eames, ve Raphael Soriano gibi mimarlarla da işbirliği içinde çalışmalarını sürdürmüştür.

Shulman'ın amacı izleyenin mimariyi içinde hissetmesini sağlamaktır. Bu sebeple de her sahneyi ince bir şekilde kurgular. Onun fotoğraflarında zamansız bir zarafet vardır. **Shulman**'ın fotoğraflarında yapının ruhunu ortaya çıkarabilmek için ışık ve gölgenin büyük önemi vardır. Işık ve gölgeyi **Shulman** fotoğraflarında incelikle kurgular. Shulman aynı zamanda “gölgeleri yapıların karakterini, oluşturacağı geometrik formları veya dokuyu ortaya çıkarmak ve bir ruh hali yaratmak için” (Volkan, 2017. s.207) kullanır. Ona göre ışık ve gölge yapıya hayat verir. **Shulman**'ın fotoğrafları çekildikleri gibi olmayıp, mutlaka karanlık odada bir takım işlemlerden geçtikten sonra son hallerine gelirler. **Shulman** bir de zaman zaman infrared film kullanır. Bunu kullanmasının sebebi derinlik algısı yaratamayacağı durumlarda yüzeyleri birbirinden ayırabilmek içindir. Shulman her zaman siyah beyaz fotoğraf çekimlerini renkli çekime tercih eder. Her ne kadar 1940'lı yıllardan itibaren renkli fotoğraf da çekmeye başladıysa da, istediği dramatik etkiye ulaşabildiği pek söylenemez.

2.1.4 Eero Saarinen ve Ezra Stoller

Ezra Stoller (1915-2004), mimar ve endüstri tasarımcısı bir fotoğrafçı olup çağımızın ve Amerika'nın en önemli mimari fotoğrafçılarından sayılmaktadır. **Stoller**, 1915 yılında Chicago'da doğmuş, New York'ta büyümüş, ve mimarlık eğitimini de orada almıştır. **Stoller** fotoğraf çekmeye öğrenci olarak yapıların, maketlerin ve heykellerin fotoğraflarıyla başlar. Sonraki yıllarda da kariyerine fotoğrafçı olarak devam etmeye karar verir. Stoller '**ESTO**' adlı bir fotoğraf ajansı kurar. Bu ajans mimari fotoğraf ve yapıları çevrelerin fotoğraflanmasında uzmanlaşmış bir firmadır.

Stoller, Mies Van der Rohe, Frank Lyod Wright, Marcel Breuer, I.M.Pei, Eero Saarinen, Richard Meier gibi önemli mimarların pek çok eserini fotoğraflamıştır. **Stoller**'ın aldığı mimarlık eğitiminin izleri çektiği fotoğraflara yansır. 1930'lı yıllarda başladığı mimari fotoğraf çalışmalarını ise 1980'li yıllara kadar sürdürmüştür. Onun fotoğrafları iki boyutlu bir medyum üzerinde stratejik noktayı, ışık şartlarını, renk, form ve dokuyu göz

önünde bulundurarak mimarının üç boyutlu yaşantısını aktarmayı amaçlar. Modernizmin İkonik yapıları olan Falling Water, Gugenheim Müzesi, Seagram Binası ve Eero Saarinen’in **TWA Terminal Binası**’nı fotoğraflamıştır. Genellikle fotoğrafları yapılar kadar tanındıktılar. Onun çalışmaları daha ziyade yapıların belgesel niteliklerini ortaya çıkaran çalışmalardır. Ancak buna rağmen modern mimarının formal ve mekânsal ilhamlarını çok iyi görselleştirmiş olmasından dolayı, bugün pek çok bina onun fotoğraflarıyla tanınmaktadır.

Stoller’ın kamerasından yapıların geometrileri ebedi ve zamansızdırlar. Zira o, yapılara bir kaçınılmazlık aurası yükler. Yapıları nesnel olmalarına rağmen ışığın içinde erirler. İnsanlar ve araçlar ise bunun tam zıttı olarak ulaşılmaz olarak görünürler. **Stoller**, yapıların geometrik formlarını ortaya çıkarırken, yapıların en iyi algılanma şekillerinin özerk olabildikleri ölçüde (İnsanın yaşamadığı haliyle) yakalandıklarını ve ayrıca mimari fotoğraflarda insan olamaması gerektiğini düşünür. Ancak bazı istisnai durumlarda ölçek vermek istediğinde insan kullanır. Ancak onlara poz vermez. Doğal şekilde kadrja girmelerini bekler ve çeker. Onun fotoğrafları günümüzde ‘**memento mori**’ olarak mimaride ölümlülüğün kaçınılmazlığını çağırıştırırlar.

Saarinen’in mimarisi olan TWA Terminal Binası New York JFK Havaalanı’nda 1962 yılında açılır. Yapı 2011 yılından beri kullanılmamakta, elden geçirilmeyi beklemektedir.



Görsel 52: Ezra Stoller Photography

(Kaynak: https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/5d5426c618ce1d00010de3b5/1611436728225-5A20IW7OYNPF87MBLU42/esto_64X.013.jpg?format=2500w)

“**Stoller**’a göre güzel bir mimari fotoğraf “sadece bir yapının fotoğrafı değildir” (Volkan, 2017, s.179). **Stoller**’a göre gerçek bir mimari fotoğraf, mimari ve mimariyi deneyimlemek ve anlamak isteyen ancak bu konuda kapasitesi olmayan izleyicisi arasında bir iletişim olup Fotoğrafçının bunu yapabilmesi için mimariyi ve mimarının temsil ettiği fikri anlaması gerekir (ss.179-180).

Stoller fotoğraflarını sanatsal kaygılarla çeker. Ancak her ne kadar estetik kaygılarla çektiğini söylese de yine de yapıyı gerçekçi bir şekilde çarpıtmadan olduğu gibi aktardığının da altını çizer. Stoller ayrıca “mimarın tasarıma zaten kendi yorumunu kattığını bu yüzden de fotoğrafçının mimari üzerine yorum yapmasının gerekli olmadığını belirtir (Volkan, s.180).

2.1.5 Frank Llyod Wright ve Yukio Futagawa

Yukio Futagawa (1932-2013), 1932 Osaka doğumlu mimar ve fotoğrafçı olarak Japon mimarisinin kilit isimlerinden biridir. Japon mimari fotoğrafçı ve GA (Global Architecture) dergisi kurucusu **Yukio Futagawa** (1932-2013), 50 yıl boyunca mimar **Frank Lyod Wright**’ın 400’e yakın eserini gezmiş ve fotoğraflamıştır. GA dergisi 1970-1999 yılları arasında dönemin en avangard yapılarının yer aldığı bir dergi olmuştur. **Futagawa**, tüm GA serilerindeki mimari yapıları da kendisi fotoğraflamıştır. **Futagawa**, mimari küresel bir olgudur ve mutlaka fotoğrafının çekilmesi ve basılması gerekir demiştir (Arkas Sanat, 2012). GA basıldığı dönemde dönemin mimari yapılarının belgelenmesinde önemli bir misyon yüklenmiştir.

Futagawa yapıları alışlagelmiş bakış açılarının dışında farklı bir açıyla fotoğraflayarak izleyicinin mimarlığa bakışını değiştirmek, mimarlığın farklı bir şekilde algılanmasını sağlamak istemiştir (Locher, 2013).

Futagawa mimarlık için şunları söyler (Phaidon, t.y.): Mimarlık hiçbir zaman bağımsız olarak var olmaz. Her zaman iklim ve çevresel etkiler altında gelişir. Mimarlar da

her zaman seyahat ederler, ve bu seyahatleriyle büyük eserler yazarlar. Onun bu sözlerle söylemek istediği, yapısı gereği statik olan bir binanın gezginler tarafından yerlisi tarafından görülmediği şekilde değerlendiriliyor olmasıdır. **Futagawa** hayatının sonuna kadar mimarlığı anlamaya ve öğrenmeye çalışmış ve kendini buna adanmıştır. Böylelikle ruhunu işine koyarak mimari fotoğraflarını geleceğe bırakmıştır.



Görsel 53: Yukio Futagawa Photography- Solomon R Guggenheim Museum

(Kaynak: https://www.takaishiiigallery.com/en/wp-content/uploads/YF_Main-gallery-upward-view-of-glass-dome-Solomon-R.-Guggenheim-Museum_72dpi_665pix.jpg)

2.1.6 Beş Mimar ve Judith Turner

Judith Turner (1939-2003), iş hayatına kitap kapakları tasarımı yapan bir grafik tasarımcı olarak başlar. Fotoğraf merakı da oradan kaynaklanmaktadır. Hafta sonları, çevre inşaatlarda inşaat malzemelerinin doku, malzeme, form ve geometriye indirgenmiş fotoğraflarını çeker. Genelde ilgisi soyut ve non-figüratif formlardır. İnsan yapımı endüstriyel malzemeler, saf yapısal özellikleri sebebiyle ilgisini daha çok çeker. Böylelikle mimariye karşı bir ilgisi oluşur. 1970'li yılların ortalarında mimar **Peter Eisenman**'la tanışır. Eisenman, fotoğraflarını görünce mimarlığı fotoğraflaması gerektiğini söyler. Bu an kariyerinde dönüm noktası olur.

Turner'ın olgunluk dönemi işlerinde mimarlık hep yola çıkış noktası olur. Zaman içinde binaları sadece iç ve dıştan fotoğraflamak yerine onları fotografik açıdan çalışarak fotografik yapılarını ortaya çıkarmaya çalışır. '**Judith Turner Photographs: Five Architects**' isimli kitabında beş ünlü mimara (Charles Gwathmey, Peter Eisenman, John Hejduk ve Michael Graves) ayrılmış beş ayrı bölüm vardır.

Turner ile ilgili aşağıda yer alan bilgiler Steve Kroeter'in 30 Ağustos 2012 (Kroeter, 2012) yılında kendisiyle yaptığı soru cevap metninden derlenmiştir:

Turner'ın mimariye çok özel ve bireysel bir bakışı vardır. Nesnelerin yarattığı gölgelerden, ışıkla karanlığın birbiri üzerindeki etkilerinde güzelliği arar. Gölgelere çalışmalarında yüzeyler ve hacimlere verdiği değerin eşdeğeri bir önem verir. Işığın mimari yapı üzerindeki etkileri onu büyüler. Işığın mimariyi dönüştürmesi bazı malzeme yüzeylerinde emilmesi, diğerlerinde yansıtılması ya da geçirilmesi formların okunmasını etkiler.

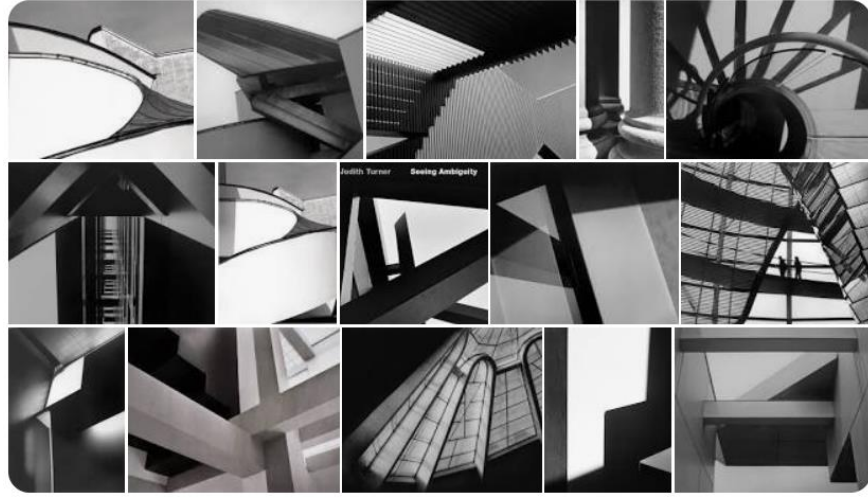
Turner'a göre '**bakmak**' yapıların cephelerinin 'düz' olarak fotoğraflanması demektir. '**Görmek**' ise nesneleri algımızdaki belirsizliğe işaret eder. Onun çalışmaları bakmakla görmek arasındaki çizgide 'bilme eyleminde' gerçekleşirler. Öyle ki izleyiciyi her an yeni bir keşfe davet eder gibidirler (Judith Turner, t.y.). Onun çalışmalarındaki belirsizlik mimariyi görme şeklinden kaynaklanır. Onun eserlerinde çoğu kez ön arka, arka ise ön olabilir. Pozitif ve negatif alanlar yer değiştirir. Turner, mimarlığın bir kerede tam bir bütünlük içinde anlaşılamayacağını ve takdir edilemeyeceğini söyler. Ona göre, bir binanın etrafında dolaşıldığı zaman bina kendini açmaya başlar. Çalıştığı parça serileri bir binanın fikir ve niyetlerinin açığa çıkma tecrübesi olarak düşünülebilir.

Turner mimari fotoğrafçı değildir. O binaları belgelemek için fotoğraflamaz. Tam tersine, konu olarak mimarlığı kullanan bir fotoğrafçıdır. Belirsizlik her zaman çalışmalarının imzası gibidir. Çoğunlukla hacimler boş olarak algılanarak pozitif ve negatif

alanların yer değiştirmesine sebep olurlar. Kimi zaman eğrisel formlar düzleşir. Ölçekler bozulur. Perspektifler abartılır. Bazı görsellerinde ise yerçekimine meydan okur.

Mimarlar, **Turner**'ın yapılarında, kendilerinin daha önce var olduklarını düşünmedikleri elemanları açığa çıkardığını söylerler. Turner, fotoğraflarla kendi dünyasını oluştururken, ve bunun için mimariyi konu olarak alır, onun altında yatan karmaşık yapıyı da ortaya çıkarır.

Turner'a göre binayla olan görsel ilişki, fotoğrafçı tarafından görüldükten sonra kompozisyonu oluşturması ve çerçevelemesiyle yaratılır. Bu ilişki bakan tarafından kurulamayabilir. Ancak bu **Turner** için yine de geçerli bir olgudur. **Turner** her binaya ayrı ayrı baktığı zaman strüktürel yapıyı ortaya çıkararak mimarın şiirsel ruhunu dışa vurduğunu düşünür. Aynı zamanda, kendi hayallerindeki mimarileri kurar.



Görsel 54: Judith Turner Photography

(Kaynak: www.google.com.tr/search?q=JUDITH+TURNER+PHOTOGRAPHY&source=lmns&bih=780&biw=1536&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwjK-6zajc33AhX3lP0HHThuCQIQ_AUoAHoECAEQAA)

Modernizmin soyut formları **Turner**'ı bu tür mimari yapıları fotoğraflamaya iter. Bir binayı fotoğraflamadan önce mimar ile yapıyı dolaşarak onun en sevdiği noktaları öğrenmeye çalışır. Biraz dolaştıktan sonra ise artık böyle bir veriye ihtiyacı kalmadığını

hisseder. Önce bina etrafında dolaşarak önemli noktaları not eder. Ardından yönleri tespit ederek güneşin mekân üzerindeki hareketinin nasıl olacağını araştırır. Çekimlerini genellikle sert güneş ışığı altında yapar. Kendisini tekrarlamaya başladığını hissettiği anda ise çekimi bitirmesi gerektiğine karar verir. Yapının büyüklüğüne göre bir binanın çekimlerini tamamlaması 2-5 gün alır. Orta format kamera kullanır.

Judith Turner'ın mimari fotoğraflarında bina adeta kabuğundan soyulur ve dekupe edilir (Soulages, 2022, s.384). Soulages bu şekilde detayın merkeze oturduğunu, bambaşka bir dünya içinde binanın tasarımının yerini ete kemiğe bürünmüş biçimlerini oyununun aldığını söyler (s.384).

Turner'ın çalışmaları bağlamlarından çıkarılmış mimarlık parçalarıdır. Nesne önce parçalanır, sonra yeni bir anlam yüklenerek yeniden yaratılır. Tıpkı Kübizm'de olduğu gibi bir mekansallık yarattığı söylenebilir.

2.1.7 Zaha Hadid ve Hélène Binet

Hélène Binet (1959-) İsviçre doğumlu bir fotoğrafçıdır. Müzisyen bir ailenin çocuğudur. Roma'da büyümüş, eğitimini yine orada Instituto Europeo di Design'da aldıktan sonra mimari fotoğrafçılığa yönelmiştir. 25 yıl boyunca çağdaş ve klasik yapıları fotoğraflamış olan **Binet**, sonradan mimari fotoğrafçılığın kaygılarıyla manzara fotoğrafçılığına yönelir. Roma'da büyümesi, onun mekân ile ve özellikle de mekânın tarihiyle büyülenmesine sebep olmuştur. Birlikte çalıştığı mimarlar arasında Caruso St John, Zaha Hadid, Daniel Libeskind, ve Peter Zumthor yer almaktadır.

Analog fotoğrafın tutucu bir uygulayıcısı olan **Binet** sadece film ile fotoğraf çekmektedir. Binet, **Rowen Moore**'un kendisiyle 2021 yılında yaptığı '**Universes for your imagination to inhabit: the architectural photography of Hélène Binet**' isimli söyleşide analog kamerayla ilişkisini şöyle anlatır: Büyük bir seyirci kitlesi önünde müzisyen olmak gibidir. Hata yapamazsınız. Çekim anında o özel anı kaçırmamak için

aklınızı oraya vermelisiniz, ve kendiniz olmalısınız. Binet analog ile yaşamın canlılığının hissedildiğini, dijitalde ise sonsuz kez düzeltebilme imkânlarıyla homojen bir mükemmeliğin sağlandığını, bunu da tercih etmediğini söyler. Film kullanımında tüm dikkatine rağmen hataların da olabildiğine ve bu hataların insani olduğuna ve bu sebeple de çok önemli olduklarını, ve insanı bilinmeyen yerlere götürdüğünü düşünür. Binet aynı zamanda fotoğrafın ruhunun anla ilişkisinde saklı olduğunu yürekten inanan bir fotoğrafçıdır.

Binet'in özellikleri durgunluk olan fotoğrafları aynı zamanda hareket ve canlılıkla da ilgilidir. Zira o yaşamın göremediğimiz yanlarını fotoğraflar. Pek çok mimari fotoğrafçı daha anonim kalarak, yapı hakkında belgesel nitelikte bilgilendirme yapmayı tercih ederken, **Binet**, tekinsiz yapısı ile sessiz yapı malzemelerinden ve onları bina haline getiren insan yaşamlarından birşeyler bulup çıkarır, cansız olanı canlandırır. Taş ve betonu kullanarak insanlık durumu ile ilgili birşeyler söyler. Onun çalışmalarına bazı nesneler hakkında bilgi taşıyan fotoğraflar olarak bakabileceğimiz gibi, sadece kendi içinde güzel nesneler olarak ya da hayallerimizi yaşayabileceğimiz dünyalara olarak da bakabiliriz.

Binet'in bireysel ve tutarlı görüşü, onu çağdaş mimarlığın en önemli figürü yapmıştır. **Binet**'in çalıştığı ünlü mimarlar **Zaha Hadid** başta olmak üzere **Peter Zumthor**, ve **Daniel Libeskind**'dir. Hadid'in bütün yapılarını **Binet** fotoğraflamıştır. Binet'in amacı onların mimarilerinin önemli ve gerekli yönlerini keşfetmektir. Ancak bu keşifler, onun bireysel kimliğini ortaya çıkarmasına engel olmaz. Bu mimarlarla işbirliği içinde çalışmasına rağmen, onlar için çalışmaya karşıdır. **Binet** kimi zaman çekim yapmak istediği binaları kendisi seçerken, kimi zaman da mimarlar yapılarının fotoğraflanması için onu seçerler.

Binet, Hadid'in eserlerini fotoğraflamaya İngiltere'de başlar. Hadid, ona çektiği fotoğrafların bazı görünüşlerinin yeni projelerine ilham kaynağı olduklarını bile söylemiştir. Mimar Hejduk ise onun fotoğraflarında, binayı yapmadan önce hayallerinde ve rüyalarındaki ilk tasarımı gördüğünü söyler. Böylece onun fotoğrafları, bir mimarın

yaratıcılığının doğumu iken, diğerlerinin bitmişliği, ya da bir başkalarınınkinin devamlılığıdır.



Görsel 55: Helen Binet Photography

(Kaynak: <https://i.pinimg.com/originals/35/00/8b/35008b702cb91784f2d91c673a0320ac.jpg>)

Bir mimarla tanıştıktan sonra **Binet**, bir yapıyı fotoğrafladığı zaman kim olduğumuzu, neyi niçin yaptığımızı sorguladığımızı bir dünyaya adım attığımızı düşünür (Moore, 2021).

Binet'in fotoğraflarında gölge ve ışık ile her ikisinin doğal etkilerle aşınmış taş ve beton kullanımı vardır. Bu malzemeyi ve ilişkileri kullanmayı oldukça geniş yüzeylerde ve genellikle siyah beyaz ve karanlıktan ve derinlerden gelen bir ışıkla oynamayı çok sever. Onun çalışmalarında gözler önce parlak noktaya odaklanır. Ancak gölgeler arasında da bir şeyler vardır. Renkli fotoğraflarında bile çok az renk kullanır. O kadar ki adeta monokrom görünürler. Ana renklere geçtiği zaman ise güçlü etkiler yakalar. Onun fotoğraflarında ayrıca yoğun bir geometri gözer çarpar. Açılı çizgileri, ve onların çizgisellikleriyle gözü çerçeveden dışarı taşımalarını sever. Şekillerin arasında ritm ve benzerlikler bulmaya çalışır. Çalışmalarında insan figürü çok nadir olarak görülür. Ancak buna rağmen insanın mekâna hayat veren dokunuşunun izlerini sürer.

Binet, eskimenin samimiyetini sever. Bu sebeple de eskimelerin ve inşai izlerin, kusurların içine girdiği yapıları arar. Böylelikle ideal gibi görünen manzara bir anda çok gerçek gibi görünebilir.

Binet, fotoğraf çekerken yalnız olmadığını, binaların yapı ustaları ile kullanıcılarının da her zaman yanında olduklarını söyler (Moore, 2021). Ayrıca, bir binanın tamamıyla fotoğraflayamayacağının bilinciyle bazı görünüşleri kullanırken diğerlerinin imâ etmesini bekler.

Helen Binet, Harvard Graduate School of Design (Harvard GSD)'da 2012 yılında yapılan '**Helen Binet, Composing Space**' isimli etkinlikte ise çalışmaları ile ilgi şöyle söylemiştir:

Bir binayı ziyaret ettiğimiz zaman o bina tarafından sindiriliriz. Bu yüzden de bütünsel bir mekân algısı oluşur. Bu da bizi dönüştürür. Bu dönüşümde tüm duyu organlarımız birlikte çalışırlar. Binayı tanıyabiliriz, yerleşim kurgusunu bilebiliriz ya da anılarımızda yer alabilir. İç mekânlarını da daha önceden görmüş olabiliriz. Kokusunu alabiliriz, üşüyebiliriz, bir ses duyabiliriz. Tüm bunları düşünerek 'fotoğraf çekerken ne yapmalıyım' diye kendime sorarım. Bu bir ikilemdir. Çünkü çekilen bir fotoğraftır ve mekânın kendisi değildir. Ben genellikle geniş açılardan ve renkten uzaklaşıyorum. Büyük perspektifler kullanmam. Gördüklerimi en basit ifade şekline indirgerim. Herşey her an gözümüzün önünde değişmekte. Kameranin doğru anda durması ve 'tamam budur' demesi gerekir. Bu bir kadraj yaratmaktır. Ana amacımız bu olmalıdır. Bu kadrajı yaratırken belirli bir mekânda belirli bir an, artık bir daha orada olmayacak bir an yalıtılır. Bir mekânı görmek için ışığa, ışığın varyasyonlarını görmek için ise nesnenin hacmine ihtiyacımız var. Eğer bunlar olmazsa nesne bize görünmez. Neden siyah/beyaz diye sorarsanız, cevabım 'binaya ilişkin sadece bir tek hikâye anlatma isteğim' olacaktır der.

Gölgelerden bahsetmeden ışıktan bahsedemeyiz diye devam eder. Binet. Gölgelerle her karşılaştığımızda zaman ve mekânda olan birşeyle karşılaşırız. Çünkü başlangıçta her

yer karanlıktı. Gölge enerji noksanlığı demektir. Müzikte herşeyin sessizlikle verildiği gibi fotoğrafta da herşey gölgelerle verilir. Bir gölgeyi çerçevelemek çok zordur. Renk ise uyanma vaktini gösterir.

Dünyanın sayılı mimari fotoğrafçılarından olan **Binet**, son 30 yıldır mimar ve akademisyen eşi Raoul Buncschoten ile birlikte Londra’da yaşamaktadır.

Tüm bu fotoğrafçılara baktığımız zaman, bizim mimari vizyonumuzu dönüşüme uğrattıklarını, onların “bizim gördüğümüz – dolaysızlığı içinde mimari değil... sanatçılar tarafından görülen mimari” (Soulages, 2022, s.384) olduklarını görürüz. Görmediğimiz yapılar fotoğraflarıyla hafızalarımıza kazınırlar. Öyle ki, sonradan oralara gitsek bile hafızalarımızda o ilk gördüğümüz fotoğraflar yer eder.

Bir de mimari fotoğraf üretmenin ve alımlamanın son bir yolu daha vardır der Soulage (2022), o da mimari yapının arkhe’sini, yani hem yapısal hem de eskiyi ortaya çıkaran ilkeyi ve arkaik olanı keşfetmektir. Ona göre bu fotoğraflarla karşı karşıya geldiğinde binanın, izleyicinin ve fotoğrafçının olmak üzere üçlü bir arkhe ortaya çıkar. Böylelikle de fotoğraf ruhsal dünyamıza açılarak ruhsal bir nesneye dönüşür (s.384-385). Bu arkaik fotoğrafçıların en önemlileri Pete Turner, Keiichi Tahara, Rosine Nusimovici, ve Ip Man’dır.

1930’lu yıllardan günümüze kadar gelen mimari fotoğraf pratiklerine baktığımız zaman, bu çalışmaların sadece profesyonel görseller olmalarının ötesinde “dönemin sanat-tasarım akımlarından ciddi oranda etkilenen estetik kaygıları yüksek” fotoğraflar olduklarını görürüz” (Volkan, 2017, s.243). Bu fotoğraflar dönemin modern mimarisinin çok önemli belgeleri olmakla birlikte mimarlarının hissettiklerini, ve yapıların ruhunu izleyicilerine aktarabilmiş fotoğraflardır. Kimi zaman her ne kadar alışılmış kalıpların dışına çıkılmış olsa da bütüne bakıldığında net bir mesaj olduğu görülür. O da yapı bütünlüğü kadar yapı parçalarının/birimlerinin de önem taşımasıdır. Başarılı bir mimari

fotoğraf için fotoğrafçıların mimari tasarım ilkelerini bilmeleri ve mimarın ruhunu yansıtmaları gerekmektedir.

2.2 Mimar Fotoğrafçılar

Bu başlık altında üç mimar fotoğrafçının fotoğrafa bakışları mimarlık eğitimleri bağlamında incelenmiştir. Bu mimar fotoğrafçılar **Hiroshi Sugimoto**, **Ahmet Ertuğ**, ve **Simone Bossi**'dir. Bu mimar fotoğrafçıların her biri fotoğrafla mimari arasındaki ilişkinin farklı yönlerini temsil ederler. **Sugimoto**'nun tüm derdi geçen zaman iken, **Ertuğ** fotoğrafta mekânların zamansızlığını yaratma peşinde koşmuş, **Bossi** ise mekânların ruhunu yakalamaya çalışmıştır.

2.2.1 Hiroshi Sugimoto (1948-)



Görsel 56: Hiroshi Sugimoto (1948-)

(Kaynak: https://artlogic-res.cloudinary.com/w_800,h_800,c_limit,f_auto,fl_lossy,q_auto/ws-mariangoodman/usr/images/news/main_image/29/sugimoto-portrait_2016photocreditsugimotostudiolowres.jpg)

Hiroshi Sugimoto 23 Şubat 1948 Tokyo doğumlu mimar ve fotoğrafçıdır. **Sugimoto** fotoğraf çekmeye ortaokul yıllarında başlar. 1970 yılında Rkkyo Üniversitesinde önce politika ve sosyoloji okur. 1974'te yeniden bu kez California 'Art Center College of Design'da sanat eğitimi alarak Güzel Sanatlar derecesesi olan BFA alır. Eğitiminin ardından NewYork'a yerleşir ve Soho'da Japon antikaları satıcısı olarak çalışmaya başlar.

Sugimoto mimar olarak tanınmakla birlikte mimari bir eğitime sahip değildir. Bu sebeple de New York'ta yaşamakla birlikte aynı zamanda da Tokyo merkezli 'New Material Research Laboratory' isimli kendi mimarlık firmasının da yöneticiliğini yapmakta, ancak burada onun hayallerini hayata geçirecek olan üç tane mimarla birlikte çalışmaktadır. 'Deniz Manzaraları- **Seascapes**', 'Tiyatrolar Projesi – **Theater Projects**', 'Müze Dioramaları- **Museum Dioramas**, 'Portreler Serisi- **Portrait Series**, 'Mimarlık Serileri- **Architecture Series**' isimli seri fotoğraf çalışmaları vardır. Eserleri Kuzey Amerika ve daha pek çok ülkenin önemli müzelerinde sergilenmektedir.

Tüm bu çalışmaların tek bir ortak noktası vardır. O da **zamanın doğasıdır**. Tüm eserleri zamanla ilgilidirler. Şimdiki zaman, geçmiş zaman ve hayal edilen gelecek zaman. Ve bunlara ilave olarak fotoğraf tarafından kayıt edilen zamanın süresi. Tüm bu zamanlar eserlerinin kilit noktalarını oluşturur.



Görsel 57: Sugimoto -Architecture – Gugenheim Museum, New York (1997)

(Kaynak: https://artlogic-res.cloudinary.com/w_800,h_800,c_limit,f_auto,fl_lossy,q_auto/ws-mariangoodman/usr/images/news/main_image/29/sugimoto-portrait_2016photocreditsugimotostudiolowres.jpg)

Sugimoto, Marcel Duchamp'ın yazı ve eserleri ile Dadaist Ve Sürrealist akımların oldukça etkisi altında kalmış bir sanatçıdır. Aynı zamanda 20. yüzyıl mimarlığına da büyük ilgi duymaktadır. Modernizm içinden çıkılması imkânsız olan bir labirenttir. Sugimoto'nun her fotoğrafı bu labirentten dışarı çıkış yolunu bulma çabalarıdır. O, kaderlerimizin kontrolünün bizde olduğunun hayalini kurmamıza imkân verir. Böylelikle neyi keskin görmek istediğimizin kararını biz veririz. Geri kalan her şey ise sislerin içinde sarıp sarmalanmıştır. Sugimoto tarihi bulanıklaştırmak ve izleyiciyi yoldan çıkarmak için zamanı kullanır. **Sugimoto**'nun yapıları, Kairos ile Chronos arasında, kurnazlıkla bilgelik, tarih ile modernite arasında bir yerlerde, dünyadan sonraki ya da dünyadan önceki bir dünyanın simülakrumu, tarihsiz bir zamanın ifadesi gibidirler. Tüm bu yapılar, terk edilmiş ve ilksel modernlik fonksiyonlarını yitirmişlerdir. Tarihsiz dingin yaşamları içerisinde kendi bireysel ilerlemelerini yavaşlatmakta ve geriletmektedirler. İzleyici, bu binaların bir zamanların modernist toplum ütopyalarının son temsilcileri olduklarının farkındalığına sahip son temsilcileridirler. Bu imgeler aynı zamanda çağdaş medeniyetimizin heteretopik yapısını da açığa çıkarırlar. **Sugimoto** gerçek ve ütopya arasındaki mesafeyi görünür kılarak her binayı arketipine dönüştürür (Bonami, 2003, s.10). Gerçeği bulanıklaştırarak mimarlık ve onun uzam içindeki hacminin sembolik varlığını sorgular. Onun fotoğrafları süreksizlik karşısındaki zafiyetimizin mükemmel temsilleridir.

Sugimoto, 20. Yüzyıl mimari fotoğraf çekme geleneğine bağlı kalarak binaları genellikle tek kare fotoğraf çekimiyle sınırlamıştır. Bunların iki istisnası vardır. Bir tanesi Antonio Gaudi'nin 'Sagrada Familia'sı diğeri ise Rudolp M. Schindler'in 'Schindler House'udur (Michelis, 2003, s.12-15). Sagrada Familia'nın sürekli değişen mekân algısıyla, Schindler House'un ise tek bir iç mekân perspektifinden yoksun, sadece ışık ve gölge, duvarların şeffaflık ve doluluklarıyla yaratılmış akışkan bir mekân olması sebebiyle ikisini de birden fazla kareyle anlatma ihtiyacı hissetmiştir.

Tüm bu seride bir taksonomi söz konusudur. Eserler yapım yıllarına göre kronolojik olarak sıralanmışlardır. Bu sıralama şekli aynı zamanda 20. Yüzyıl mimarisindeki gelişimi

ve değişimi de göstermektedir. Her tek kare çekim için belirlemiş olduğu stratejik nokta, mimari fotoğraf kitaplarındaki geleneksel bakış açılarına karşılık gelir. **Sugimoto** bunlara özel bir anlam yüklemez. Ancak geleneksel formların gelişimi anlamında mimarinin tarihiyle ilgilenir. **‘Architecture’** serisinde yer alan fotoğraflar, binaların hatıralarımızda yer alan birden fazla görüntülerinin maddeleşmiş hallerinin tek kareye indirgenmiş fotoğraflarıdır. Onun amacı ayrıca tüm imgelerin kendisinden türediği o ilk orijinal imaj karesine ulaşabilmektir. Fotoğraflarındaki bulanıklık binaları tözsel olana indirger. İzleyicinin görevi ise bu geçmişin anılarında kalmış imgeleri günümüze taşımak ve onları yeniden şimdide geçmiş tarihindeki keskinlikle birleştirmektir. Fotoğrafların zerindeki netsizlik örtüsü, derinliklerdeki asıl gerçeği keşfetmemize yardımcı olur.



Görsel 58: Sugimoto -Architecture – Schindler House (1997)

(Kaynak: [https:// www.sfmoma.org/artwork/99.560.A-C/](https://www.sfmoma.org/artwork/99.560.A-C/))

‘Architecture’ serisini **‘At the End of The Century: One Hundred Yeras of Architecture’** isimli bir sergi için aldığı sipariş teklifiyle 1997 yılında çekmeye başlar. Eserleri 1999 yılında ‘Museum of Contemporary Art MCA- Chicago’da sergilenmiştir. Francesco Bonami (2003), **‘Sugimoto: Architecture’** isimli kitaba yazdığı ‘My Dear Sugimoto’ başlıklı yazıda, Sugimoto’nun bu fotoğraflar için, binaların yapılmadan önce mimarın zihnindeki hayalleri olduğunu ve onları dünyanın sonundan sonra mimarlık olarak tanımladığını söyler. **Sugimoto**’nun bu çalışmaları serap benzeri görüntülerdir. Tüm binalar tarihi gerçekliklerinden yani yaşadıkları kendi meknlarından çıkarılmışlar, gerçek

anlamdaki ilksel görünümleriyle, keskin olmayan renkler ve tanımlanmamış malzeme dokularıyla sunulmuşlardır.

Sugimoto'nun tüm eserlerinde iki takıntısı dikkat çeker: Biri geçmiş olan, diğeri ise zamanın kendisi. Onun eserlerinin çoğu '**Chronos**' yani devam eden sonsuz zamanın, bilgelik zamanının temsili olan çalışmalardır. '**Kairos**' diyebileceğimiz zamandaki doğru ve tek anlar ile tarihin bir ana sıkışmış hallerini ortaya çıkarmak, onun ilgisini çekmez. Onun arzusu, imajın soyutlamaya doğru akıp gitmesi ve izleyicide gerçek farkındalığın keskinlikten değil de karmaşıklıktan geldiğinin hissiyatını uyandırmak istemesidir. O Bonami'ye (2003) göre, hayatın bir rüya olduğunu düşünür ve izleyiciye dışarıdaki hayatın bir rüya, gerçeğin ise uyurken deneyimlediklerimiz olduğuna inandırmak ister.

Sugimoto, Strand Bookstore'da Darius Hymes'ın kendisiyle yaptığı söyleşide '**Architecture**' serisi çalışmaları hakkında kendisine yöneltilen sorulara verdiği yanıtlar aşağıdaki gibi özetlenebilir (Strand Book Store, 2019):

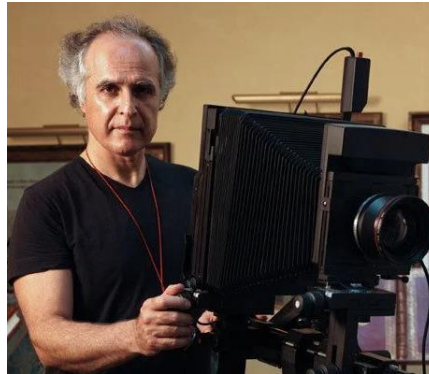
Sugimoto 8x10 büyük format kamera kullanır. Fotoğraflarında çok uzun pozlamalar yapması, kendisini çok yüksek bir teknoloji beceri sahibi olarak üne kavuşturmuştur. Kendisi aynı zamanda çalışmalarının felsefi ve kavramsal boyutları büyük ilgisini çekmektedir. '**Architecture Series**' çalışmalarında, fotoğrafın odak noktasını sonsuzluk noktasının iki katı mesafeye yerleştirir. Öyle ki körükte hiçbir durak ya da esneme payı kalmaz. Küçük kameralarda sonsuzluk noktasını geçmek mümkün olmamakla birlikte, kendi kamerasıyla bunu yapabilir. Böylelikle dünya dışı görüntünün net olmadığı bir yerde **Sugimoto** fotoğraflarını çeker. **Sugimoto** kamerasını zaman makinesi olarak kullanır. Bu çalışmalarında amacı mimari eserden geri giderek mimarın eser yapılmadan önceki hayallerini kurduğu güne dönmeyi amaçlar. İşte o başlangıç anında mimarın kafasındaki imgeler o kadar net değildir. Orada sözkonusu olan bir hayal dünyasıdır. **Sugimoto**'ya göre de bu görüntü bitmiş olandan çok daha güzeldir. Mimar gerçeklerle, maliyetlerle, müşterilerle savaşmak zorundadır. **Sugimoto**'ya göre binaları bu şekilde görmek onların ruhunu ortaya çıkarmak anlamına gelmektedir. Böylelikle sert kenarlar, detaylar

kaybolmakta, mimarın hayal dünyası ortaya çıkmaktadır. Sugimoto'nun bu seri için çektiği binaların çoğu 80-100 yıllık binalardır. Hepsi bir şekilde zamanın yüzeylerinde oluşturduğu tahribattan nasiplerini almışlardır. **Sugimoto**'nun amacı ise onun ifadesiyle bu binalara bir yüz gerdirme işlemi yapmak, nihai görüntüler gerçek görüntülerden çok daha güzel olmakta, tüm çirkin görüntüler, yıpranmalar ve hatalar bu şekilde gizlenebilmektedir.

Sugimoto çalışmalarını '*zamanın pozlanması*' olarak tanımlar. Eserleri aynı zamanda hayatın geçiciliği ve hayat ile ölüm arasındaki karşıtlığı üzerine yoğunlaşmalarının ürünleridir.

Japon kültüründe hiçbir şey sabit değildir ve hiçbir şey sonsuza kadar sürmez. Herşey hareket halinde ve değişkendir. Japon mimarisi ahşap üzerinedir. Yapıların ömürleri 50-60 yıldır. Bu yüzden de Japonlar zamanın ruhuna göre hep yeniden inşa ederler. Batı mimarisi ise bunun tersine hep kalıcılık üzerine kuruludur. Bu düşünce Japon düşüncesinden çok farklıdır. Her ikisinin bu anlamda zaman algısı çok farklıdır. **Sugimoto** nesnelerin gelip geçiciliğini Budist bir tevekkül olarak adlandırır (Strand Book Store, 2019). Bu tevekkül de değişimin kendisidir.

2.2.2 Ahmet Ertuğ (1949-)



Görsel 59: Ahmet Ertuğ (1949-)

(Kaynak:https://www.brucesilverstein.com/media/cache/resolve/500x500_fit/5d814400a5aa2c6c4e8b4567/94131c5a3daaab7022a7542dfbae66aa.png)

Ahmet Ertuğ, 1949 İstanbul doğumlu, mimar, sanat fotoğrafçısı ve yayıncıdır. Londra ‘Architectural Assosiation Scholl of Architecture – **AA**’da mimarlık eğitimi alarak 1974’te mezun olmuştur. 1974-76 yılları arasında İran’da çalışırken yapmış olduğu proje ile Ağa Han Ödülü’nü alır. İran’da mimar olarak çalışırken fotoğrafa ilgi duymaya başlar. 1978’de ‘Japan Fouyndation- Japonya Vakfı’nın verdiği bir ödülü kazanarak oniki ay Japonya’da yaşar ve fotoğrafın estetik kaygılarla nasıl çekilmesi gerektiğini öğrenir. Zen bahçeleri ve tarihi kentler üzerine çalışır. Bir mekâna girdiği zaman nerede durması gerektiğini, mekânın kalbinin nereden hissedilmesi gerektiğini Japonya’da öğrenir. Japonya’dan Türkiye’ye döndüğü zaman ise mimarlığı bırakıp fotoğrafçılığı bir meslek olarak yapmaya karara verir. Önce Kültür ve Turizm Bakanlığı’nda çalışmaya başlar. Osmanlı ve Bizans kültürlerine yoğunlaşarak 20 yıl onları çalışır. Ancak yaşadığı “bazı olaylardan sonra mimarlık mesleğini bırakmış, yayıncı ve fotoğrafçı olarak mimari ile iç içe olmaya devam etmiştir” (Tunçelli,2018, s.1703). Bu dönemde, Selçuklular, İstanbul’un Kubbeleri, Topkapı Sarayı ve İslam Eserleri Müzesi üzerine son derece kaliteli baskılarla albümler hazırlamış, bunların her türlü finansal desteğini de Borusan sağlamıştır.

“Almış olduğu eğitim nedeniyle fotoğraflarına farklı bir bakış açısı ve görsellik kazandıran **Ahmet Ertuğ**, çekmiş olduğu fotoğraflarının çoğunda yapının inşa edildiği zamanın teknik ustalığı ve duyusal atmosferini bir arada göstermektedir” (Tunçelli, 2018, s.1703). Fotoğraf çalışmalarında Düsseldorf Ekolü’nden etkilendiği görülmektedir.

O dönemler mimaride ‘ütöpa’ fikirlerinin çok önemli olduğu dönemler olup yapılması zor olan şeyler hayal edilmektedir. Örneğin mimar **Ron Herron ‘Walking City-Yürüyen Şehir’** isimli bir yapı tasarlamıştır. Ancak ütopyacı idealler gerçek dünyadan uzaklaştıkça mükemmelm bir gerçek dünya yaratma ihtiyacı giderek artmaktadır. **Ertuğ** fotoğraflarında bu mükemmelliği aramış ve yakalamaya çalışmıştır.

Ertuğ, o dönemde kullandığı kameranin mimari fotoğraf için yeterli gelmeyeceğine kanaat getirerek ‘view camera’ denen körüklü büyük format kameralara geçer. 20x25’lik **SİNAR** kamera kullanır. **Ahmet Ertuğ**, büyük format kameralarla yavaş hareket edilmek

zorunda olunduğu bu yüzden de konunun önceden seçilerek düşünölmek zorunda kalındığını bunun da görkemli fotoğrafların oluşmasının ilk adımı olduğunu söyler (Kule Film, 2020). **Ertuğ** fotoğraf çekimine başlamadan neyi, nasıl, hangi ışık ortamında çekeceğine karar verebilmek için uzun bir araştırma dönemine girer. Işığın değişmesiyle mekânın da değişerek vasatmış gibi görünen mekânların birdenbire nasıl değişerek farklılaştığını farkederek. Ya da yapının mimari gizemini mistik havasını yakalayabileceği fotoğrafların peşinde koşar. Amacı hep mekânın ruhunu yakalayarak izleyicisine o duyguyu yaşatmak, mekânla bir olma hissini verebilmektir. **Ahmet Ertuğ**'un uzmanlık alanı Türkiye'nin Helenistik, Yunan, Roma, Bizans ve Osmanlı dönemlerinden mimari ve arkeolojik eserlerin büyük format fotoğraflanmasıdır. Ahmet Kocabıyık ile '**Ertuğ & Kocabıyık: Publishers of Fine Art Books**' isimli yayınevini kurmuştur. Ertuğ'un eserlerinin yaklaşık 25 ciltlik bir seri ile basımı yapılmıştır. 2009'da Avrupa'nın 30 tarihi kütüphanesini fotoğraflamıştır. Mimari mirası çekme sebebi, insanlara bu mirasın farkındalığını verebilmektir. Ertuğ, "İnsanları mimari mirasın içine götürecektir, onların düşüncelerini değiştirecek, onları eğitecek bir araç olarak fotoğrafının" (Kule Film, 2020), katkısının çok olacağını düşünür, bu yüzden de insan gözünün göremediği geniş açı objektif kullanarak mekânı bir kerede çekip anlatmaya çalışır.

Ahmet Ertuğ'un fotoğraflar bugüne kadar gelmiş bütün mimari fotoğraf süreciyle bağlantılıdır. **Ertuğ**, fotoğraflarını '**İzler/Suretler**' (Kule Film, 2020) adlı yayında şu şekilde aktarır: Benim aradığım hep bir perspektif var, kaçış noktası. Seçtiğim yerler de hep bu kaçış noktası olan yerler. Önemli olan kamerayı nereye koyduğunuz. Bunu İlk 5 dakika içinde belirlemem gerekir. Kendimi yapıyı tasarlayan mimarın yerine koyarım. Bu adam bu eseri oluştururken nerede durup eserine bakıyordu? İlk çektiğim fotoğrafta yapının bütün ruhu ortaya çıkmış oluyor. Siyah örtünün altına girip 'Loop'u gözümde dayadığımda o kalp atışını hissederim. O noktaya netleme yaparım. İşte o nokta, o mekânda kalbin attığı yerdir. Genelde yapılarda insanların olmadığı anlarda çekimlerimi yaparım. Bu yapılara sonsuzluk ve sessizlik kavramını getiriyor. Zaten fotoğrafın içindeki gizem ve sessizlik, insanların olmayışıyla belirginleşiyor. Böylelikle fotoğrafın zamanını yok ediyor. Fotoğrafa

zamansızlık geliyor. İçine insan girince fotoğrafı tarihlendiriyorsunuz. Hiç kimsenin olmaması istediğim sessizliği yaratıyor. Bakan kişinin o fotoğrafın içindeki insan olmasını istiyorum. O fotoğrafın içine girmesini ve içinde kaybolmasını istiyorum. Fotoğraflarımın gizemi aslında budur.

Ahmet Ertuğ aynı zamanda ilüstrasyonlardan, minyatürlerden de çok etkilenmiştir. Altan üste, sağdan sola okumalar Batılılar için çok zor olsa da, **Ertuğ**'un fotoğraflarında bu tür okumalar yoğun olarak görülür. Ve bunları bilmeyen onun fotoğraflarını anlayamaz. Halı desenlerindeki renkler opera binası fotoğraflarında dikkati çeker. Oryantal renk planlarının izleri bu fotoğraflarında dikkati çeker.



Görsel 60: Ahmet Ertuğ – Kütüphaneler Serisinden
(Kaynak: <https://www.ahmetertug.com/works/libraries/#gallery-14>)

1. Dünya Savaşı'ndan sonra Modern Fotoğraf sanatı içerisinde gelişen mükemmeliyetçi anlayış ve biçim sonraki birçok fotoğraf sanatçısı tarafından da benimsenir. **Ahmet Ertuğ** da bunlardan biridir.

Ertuğ'un fotoğrafları fazla simetriktir. O kadar ki binaların gerçekleri aslında insan yapımı oldukları için asimetrikler. Asimetrileri ancak bu mükemmel fotoğrafların hataları

göstermedeki başarısıyla algılanabilirler. Zira bu mekânların gerçek yaşamdaki algılarında akılda kalan şeyler çok başkadır. **Ahmet Ertuğ**'un amacı, binanın düz görüntüsü ile büyük bir alan derinliği yakalamaktır. Mimari fotoğrafçılığın ilk örneklerinde de bu tür detaylar dikkati çeker (Arkas Sanat, 2012). **Ahmet Ertuğ**'un fotoğraflarında her mekân katman katman birbirine açılır. Fotoğraflarında müthiş bir perspektif etki vardır. Eserleri izleyiciyi karşısına adeta kilitler. Öyle ki izleyici o kaçış noktasına kilitlenerek mekânın içinde kaybolur.

Ahmet Ertuğ, zamanında çekilmiş pek çok mimari fotoğrafı benzer kadrajlarla tekrar çekmiştir. **Ertuğ** için detaylar ve mükemmelliyet çok önemlidir. Benzer kadrajları paylaştığı **Candida Höfler** ise bambaşka bir bakış açısıyla mükemmelliye daha az önem verdiğini, hiçbir zaman o mekânlarda 15 dakikadan fazla durmak istemediğini, ve odayla ilgili ilk anını hafızasında korumak istediğini, ve kamerasıyla çekmek istediğinin de bu an olduğunu söyler (Arkas Sanat, 2012) .

Ertuğ'un fotoğrafları büyük format oldukları için fotoğraflarını bastırarak kaliteli bir yayıncı bulmakta zorlanır. Yaptığı çalışmaların benzerlerini ilk kez Japonya'da görür. Böylelikle de kaliteli bir baskı için Avrupa'da bir yayıncı ile çalışması gerektiğine karar verir. Tüm sınırlı edisyon baskıları İtalya'da, Almanya'da ve İsviçre'de basılır ve ciltlenirler. **Ertuğ**'un bütün kitapları büyük ebatlarda basılmışlardır. Kitapları İstanbul'un mimari arkeolojik mirası, Avrupa'daki kütüphaneler, anıtlar ve tiyatrolardır. Yaklaşık 7 yıldır da İtalya'da Rönesans'ın yaşandığı bölgelerde çekimler yapmaktadır.

Ertuğ, Arkitera dergisi için Nil Döğerlioğlu ile 13 Haziran 2019 yılında yaptığı söyleşide iyi bir fotoğrafçı olmanın gereklilikleri hakkında şunları söyler

İyi bir fotoğrafçı olabilmek için önce çok sağlam bir kültür altyapısında eğitim almış olmak gerekli. Teknik konulardan önce mimari, arkeoloji, çevre sorunları gibi konularda bilinçlenmek şart. Neyi ne amaçla çekeceğinize karar verdiğiniz anda zaten gerekli olan teknik donanım ile tanışıyorsunuz (Döğerlioğlu, 2019).

Ertuğ, insanların mimari mirasları ile hiç ilgilenmediklerini fark ettiği zaman fotoğrafı bir ‘bilinçlendirme’ aracı olarak kullanmaya başlar. Amacı hep normal bir insan gözünün göremeyeceği detaylar ile mekânın ruhunu yakalamaktır.

2.2.3 *Simone Bossi (1985-)*



Görsel 61: Simone Bossi (1985-)

(Kaynak: https://www.urlaubsarchitektur.org/wp-content/uploads/2018/03/simone_bossi.png)

Simone Bossi, 1985 yılında İtalya’nın Varese kentinde doğmuştur. Mimarlık eğitimini Sevil’deki Etsa Üniversitesi’nde tamamladıktan sonra Milano Polytechnico’ya devam etmiş, 2011 yılında mezun olduktan sonra da yaklaşık beş yıl İtalya, Hollanda ve İsviçre’nin İtalyan bölgesinde mimar olarak çalışmıştır. 2010 yılında ise artık kariyerini fotoğraf üzerine devam ettirme kararı alarak mimari fotoğrafa yönelmiştir.

Bossi mimari fotoğrafın önemli isimlerinden biridir. Kendi kendini yetiştirmiş bir fotoğrafçı olarak dünyanın pek çok ülkesinden pek çok mimarla çalışmıştır. Tüm fotoğraflarında ruhani ve şiirsel bir hava sezilmekle birlikte **Bossi** mekânların ruhunu yakalamış bir fotoğrafçıdır. Renk ve Işığı kullanımındaki başarısı onun çalışmalarını sanat statüsüne çıkarmaya yetmektedir. Bossi çekmekten çok düşünmeye zaman ayırır. Her kareyi iyice düşünerek emin olduktan sonra çeker. Fotoğrafları genellikle yarattıkları atmosferik etkiler sebebiyle övgüye değer görülürler.

Simone Bossi, mimari fotoğrafa ait düşüncelerini, Amy Frearson ile 12 Mart 2021 tarihinde yaptığı söyleşide şöyle ifade etmektedir:

Bossi, çalışmalarında bir dönemin mimari fotoğrafçıların yaygın olarak kullanmış oldukları büyük format analog filmleri kullanan kameralar kullanır. Dönem itibarıyla fotoğraf hayatına dijital kameralarla başlamış olmakla birlikte, sonra analog kameraya yönelir. Bunun sebebi ise dijital kameralarla çekilen fotoğraflara bir suniliğin hakim olduğunu düşünmesidir. Fotoğrafları kusursuz hale getirmek yerine kusurları güzellikleri ile kabul etmeyi tercih eder. Dijital ona göre hazmedilmesi çok zordur, zira aynı kadrardan çekilebilen yüzlerce fotoğraf sebebiyle, çok fazla alternatifin olması, herşeye istendiği zaman sahip olunabilmesi, düzeltmelerin istendiği zaman yapılabilmesi ona göre yanıltıcıdır. Filmleri kameralarda ise deklanşöre bastıktan sonra bir adım geri çekilerek öznenin uzaklaşma imkanı bulur. İlk filmleri fotoğraf çekimi İspanya’da Aires Mateus tasarımı bir özel mülktür.

Bossi çalışmalarında genellikle yumuşak ışık kullanır. Renge ise çalışmalarında ancak amacına uygun olarak yer verir. Detaylara çok önem verir. Her fotoğrafı çekerken amacının binanın yarattığı duygusal deneyimle iletişim kurmak olduğunu söyler. Renk ve ışığın bir stil olarak kullanılmalarına karşıdır. O renk ve ışığı özel bir ortam yaratmak ve birtakım hisler uyandırmak için kullanır. Rengin sesine anlam vermenin önemli olduğunu, aksi takdirde rengin bir filtreden ve bir modadan öte bir şey olamayacağını düşünür.

Bossi, fotoğrafın mimariye yaklaşımında farklı bir araç olduğunu söyler. Zaman içinde projelerin duygusal yönlerine yönelir. Böylelikle masa başında olmak yerine, gerçek uzamda olması gerektiğine karara vererek fotoğrafa yönelir. Önceleri kendi çalıştığı ofislerin proje fotoğraflarını çekmekle işe başlar. Bu çalışmalar ona ilham verir. Bu şekilde mimarlık ve mekân ile daha fazla ilişki içinde olabileceğini keşfeder. Bossi için mekândan aldığı duygulanımları devam ettirebilmesinin aracı fotoğraf olmuştur. Sonuçta yakalan ise tecrübenin karşılığı olan bir görüntüdür.

Bossi, herşeyin uzayda bir birleşme noktasında buluştuğunu ve kendisinin de bunu yakalam çabası içinde olduğunu söyler. Mekânın herkes için özel ve bireysel olan duygusal tepkiyi üretmesi onu çok heyecanlandırır. Zira herkesin ve her mekânın kendi geçmişi ve hikayesi vardır. Bossi kendisinin bir stili olduğuna dair söylemleri pek doğru bulmaz. Zira ona göre bir stil, bir noktayla diğeri arasında onu tanımlayan belli bir takım özellikler bütünüdür. Bu özellikler bütünü o stilin içinde yer alıp almadığımızı tanımlamak için yeterli sebeptir. Bossi ise sınırlarının olmamasından, limitsizlikten hoşlandığını ve bu sınırsızlığın kendisini cezbedtiğini söyler. O işinde serbest ve özgür olmak ister (Frearson, 2021).



Görsel 62: Simone Bossi (1985-)

(Kaynak: <https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/5807f6abf5e231054f728924/1534942960002-SRHHREH00BL432D20V26Q/A+Glimpse+at+the+Work+of+Architectural+Photographer+Simone+Bossi+on+Anniversary+Magazine?format=1000w>)

Bossi, olduğumuz gibi gördüğümüzü söyleyerek, fotoğrafı çektiği andaki ruh halinin kendisinin bir yansıması olduğunu düşünür. Ona göre bu nostaljik, üzücü, ya da romantik ruh halleri arasında estetik bir denge olabilir.

Mimarlıkta, mimar, müşteri ve fotoğrafçının binayla olan ilişkiler bütününe çok yoğun ve muhteşem bir duygu olduğunu düşünür **Bossi**. bu sebeple de mimari bir yapıyı deneyimlemeye gittiği zaman, bir insanı ziyaret etmeye gider gibi gittiğini, ve o yapıyı fotoğraflarken de kendisini sanki bir insanla ilişkiymişçesine ilişki içinde olduğunu farkeder. **Bossi**, binaların fotoğrafa dönüşmelerinde önceleri katı bir ifade şekli olan mimarlık eğitiminin etkisinde kaldığını, ancak birkaç sene bu yönde çalışmalarını yürüttükten sonra duygularının daha ağır basmaya başladığını farkettiğini söyler. Ona göre bu duygu ve hisler kendisinin olabildiği gibi, mimarının kendisinin ya da mimarın da olabilirler.

Bossi, gözünün ve bilinçdışının otomatik olarak mimari bir bakışla kompozisyon yapmasını sağladığının farkında olduğunu, ancak zaman içinde bu katılığı aşarak daha serbest ve açık ifade arayışlarına yöneldiğini, yani çalışmalarına yeni bir katman ilave ederek devam ettiğini söyler.

Bossi kullandığı kameranın bir önemi olmadığını, önemli olanın kendi hızını ve ritmini ona uydurmak olduğunu, dijital jenerasyonda doğduğu için önceleri dijital kameralar kullandığını, ancak sınırları kendi ritmini ve hızını tanıdıktan sonra filmli kameralara geçtiğini söyler. Ona göre dijitalde çok fazla alternatifin olması estetik değerleri de etkilemektedir.

Kusurluluğun estetiğinin ve yavaşlığın önemi kavramaya başladığı zaman **Bossi** deklanşöre bastıktan sonra geri çekilerek nesneden uzaklaşır. Bu şekilde tamamen dengede olduğunu düşünür. Ona göre, deklanşöre basma anında gelen sese saygı göstermelidir. **Bossi** böylelikle daha az çeker, ve daha fazla düşünür.

Bossi, hayatta pek çok şeyi kontrol edebildiğimiz gibi, pek çok şeyi de kontrol edemediğimizi, bu sebeple de bunlarla yaşamayı öğrenmemiz gerektiğini ve kontrol

edemediklerimizle denge içinde yaşamayı öğrenmediğimiz taktirde ne çektiğimizi de tam olarak göremeyeceğimizi düşünür.

Bossi, her kadraj ya da pozisyon için bir fotoğraf çeker, ve sonra arkasını dönüp gider. Bu belki de yanlış bir noktadır, fakat o an ve onun için doğru noktadır. Ona göre bu an o kadar anlamlıdır ki, kötü bir fotoğraf bile beğenilir hale gelir ki, bu duygu ancak o anın içselleştirilmesiyle yaşanılabilir.

Genellikle her bina için yaklaşık 20-30 fotoğraf çeker. Çekimlerde hiç acele etmez. Kamerayı bir kenara bırakarak ne hisstiğini görmeye çalışır. Denkleşör anına büyük bir saygı duyar. O an, bulunulan mekânın, pozisyonun ve duyguların bütünüdür bir neticesidir. Bu an bitiş noktası ve serbest kalma anıdır. **Bossi**'nin ilk çektiği fotoğraf tonlamaları ayarlama isteği sebebiyle her zaman en uzun sürede çekilir. Onun post prodüksiyonda düzeltmelere ayırdığı vakit çok fazla değildir. Filmi bir moda olarak değil, bir yaklaşım tarzı olarak kullanır. Ancak yaşadığı teknolojik dönemin de bilincinde olarak yazılımlar ve dosyalamalardan ve düzeltme imkânlarından da yararlanır. Ancak her zaman için elinde tek bir fotoğraf vardır. Ve fotoğrafın seçimi sadece ve sadece o an yaşanan deneyimdedir. Renk ise onun fotoğraflarında deneyim bir parçası olup, paylaşmak istediği duyguyu yoğunlaştıran bir öğedir. Bu sebeple de renk dengesi çalışmalarında büyük önem taşır.

Ayrıca **Bossi**, boş mekânla ve boşlukla çalışmaktan büyük zevk alır. Onun ilgi alanı hep mekân olmuştur. Mekân ve boşluk onun fotoğraflarının olmazsa olmaz iki nesnesidir. Bunlar gibi iki dokunulmaz şeyle çalıştığı zaman ise etrafındaki herşeyin önem kazandığını düşünür. Ona göre sıcak bir ton rahat bir ortamı ifade edebilirken, soğuk bir ton yokluk hissi verebilir. Binanın ölçeği karşısında yaşadığı içe dönük yalnızlık hissini vurgulamak için renklerden yararlanır. Köşeyi dönünce gerçekten görüp deneyimlemesi gerektiğini düşündüğü bir deneyim varsa sıcak renkleri kullanır. **Bossi**'ye göre renkler sonuçtur. Aksi durumda renkler filtre görevi görürler ki o zaman moda olurlar. Bu şekilde sonuçlandığında ise fotoğraflar uzun süre yaşamazlar. İnsanların yaşlanmasının büyüleyiciliğini izlemek

gibi, binaların yaşlanmaları da insanı düşündürmelidir. Bu sebeple **Bossi**, de rengin sesine kulak vermek gerektiğini söyler.

Bossi bir binayı uzaktan görür görmez onun kendisine uygun olup olmadığına, orada kendisi olup olamayacağına anında kara verir. Kararı müspet ise, kamerasıyla daha derinlere inerek keşfetmenin tadına varır. Yapıya karşı hiçbir çekim hissetmediği zaman ise o anın kendisine ait bir an olmadığını düşünerek bunu sıkılmadan söyler.

Bossi'nin yarattığı imajlarda müthiş bir sükunet ve sakinlik hakimdir. Fotoğrafları belirsiz ve parçalıdır. Çoğunlukla yapı ya da mekânın bir bölümünü ve bir kısım duyguları gösteren çalışmalar üretir. Bu anlar çok bireysel ve özel anlardır.

Bossi sadece bildiğimizi gördüğümüzü söyler.

Mimarlık eğitiminin onun bilinçli ya da bilinçsiz olarak çerçeveleme yapan gözünü büyük ölçüde etkiler. Gördüklerinden ziyade hissettikleriyle kadrajlarını oluşturur. Sabırla, estetik algısının duygusal olarak mekânla çakışmasını bekler.

Bossi halen Paris ve Milano'da yaşamakta ve dünyanın her yerinde fotoğraf çekimlerine devam etmektedir.

2.3 Fotoğrafın Mimari Unsur Olarak Kullanılması

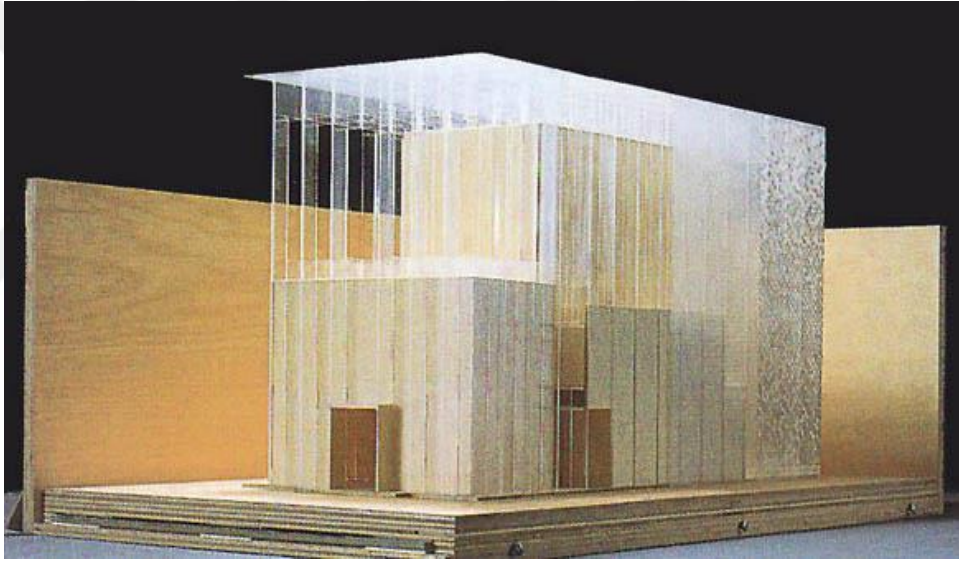
2.3.1 Herzog & De Meuron

Herzog & De Meuron Mimarlık Firması 1978 yılında **Jacques Herzog** ve **Philippe de Meuron** tarafından İsviçre'nin Basel şehrinde kurulmuştur. Grup geleneksel mimari elemanları temellük etmeleri ve doğal ile yapay malzemeleri bir arada kullanılmalarıyla tanınan bir tasarım grubudur. "Genellikle seri halindeki birimleri, malzeme ve imge birleşecek şekilde kullanırlar; bazen malzemeyi imge gibi, bazen de

imgeyi malzeme gibi kullanırlar (Foster, 2011, s.187). Bu tezde firmanın mimarlık fotoğraf ilişkisini gösteren bir tanesi yarışma projesi, diğer ikisi ise uygulanmış yapılar olmak üzere üç eseri incelenecektir.

2.3.1.1 Greek Orthodox Church- (Yunan- Ortodoks Kilise) ve İkonalar

Bu kilise 1989 yılında Zurih, İsviçre’de yapılmak üzere bir yarışma projesi olarak projelendirilmiş, ancak kilisenin rahibinden onay çıkmayınca uygulamaya geçilememiştir.



Görsel 63: Herzog & De Meuron- Greek Orthodox Church (maket) 1

(Kaynak: [https://www.researchgate.net/profile/Bozidar-](https://www.researchgate.net/profile/Bozidar-Manic/publication/294874582/figure/fig18/AS:330233002643462@1455745091572/Church-in-Zurich-competition-design-1989-Herzog-de-Meuron-Source.png)

[Manic/publication/294874582/figure/fig18/AS:330233002643462@1455745091572/Church-in-Zurich-competition-design-1989-Herzog-de-Meuron-Source.png](https://www.researchgate.net/profile/Bozidar-Manic/publication/294874582/figure/fig18/AS:330233002643462@1455745091572/Church-in-Zurich-competition-design-1989-Herzog-de-Meuron-Source.png))

Bugün tüm Batı ve Doğu’nun Ortodoks kiliseleri ikonalarla doludur. Bu kiliselerin günümüzde yapılanları ise çağdaş sanatçıların yaptıkları ikonalar ile doldurulmaktadır. Tüm bu eserler yüzyıllardır süregelen belirli kurallar çerçevesinde, mozaik, ahşap ya da fresk olmalarına bakılmaksızın tekrarlanırlar. Bunun sebebi, gelenksel dini Ortodoks kuralların çok baskın olmasıdır. İkonaların dini önemleri o kadar baskındır ki, eserlerin yaratıcısı sanatçılar çalışmalarda hep ikinci plandadır. Bu yapılarda din, sanatsal yapı ve

estetik bir bütün olarak oluşturduğu eser öyle bir bütündür ki, mimarinin malzeme yüzeyi, müzik, ışık, mum ışığı ve kokular gibi tüm diğer öğelerini de içine alarak kilisenin mekânıyla bir bütün oluştururlar. Bir ikona mekân fikrinden soyutlanamaz. Bu **Pavel Florenski** tarafından ‘**Tersten Perspektif**’ kitabında çok detaylı bir şekilde anlatılır (Akt. Herzog de Meuron, 1989). Bugün inşa edilen kiliselerde ise aynı bütünlüklü etkiyi hissedemememizin sebebi, Herzog & De Meuron’a (1989) göre ikonanın dini ve santsal değeri ile mimari mekânın bir bütünlük oluşturamamasından kaynaklanmaktadır. Bu sebeple de geleneksel tekniklerle yapılan ikonalar zanaatten öteye gidememektedirler. Onlara göre geleneklerin canlı tutulamamaları evrensel bir sorundur.



Görsel 64: Herzog & De Meuron- Greek Orthodox Church (maket) 2

(Kaynak: [http://2.bp.blogspot.com/-](http://2.bp.blogspot.com/-0bya8itCu5U/TlrAC4DJoJI/AAAAAAAAABTI/BpdBPuz35Ys/s1600/Bildschirmfoto+2011-08-29+um+00.23.24.png)

0bya8itCu5U/TlrAC4DJoJI/AAAAAAAAABTI/BpdBPuz35Ys/s1600/Bildschirmfoto+2011-08-29+um+00.23.24.png)

Herzog & De Meuron'un bu çalışmasında belirleyici olan, ikonayı günün şartlarına bağlı olarak farklı bir şekilde ifade etme ihtiyacıdır. Yola çıkış noktaları, özü, ruhu, malzemesi ikona olan bir kilise yaratmaktır. Bunun içinde tarihi, asıl amaçlarından uzaklaştırılarak müzelerde sergilenen ve dünyanın her yerinden ve pek çok koleksiyondan gelen ikonaların fotografik görsellerini kullanmışlardır. Amaçları, bu fotografik malzemeyi içinde kuartz bulunan ve bu sebeple de ışık geçirgenliği olan '**Pentelic Marble**' isimli bir beyaz mermer üzerine serigrafi (ipek baskı) ve gravür tekniğiyle işleyerek Ortodoks bir kilise mekânını yeniden yaratmaktır. Bu şekilde gravür tekniğiyle oluşan çöküntüler boya ile dolacak ve kumlanacak, böylelikle ikonanın görüntüsü dövme gibi mermer üzerine işlenecek ve mermerin orijinal dokusu üzerinde bir katman oluşturacaktır. Tüm kilisenin duvar ve tavanları ikonaların işlendiği bu yarı geçirgen mermer ile döşenecekti. İkonalar sonsuz kere tekrar edecekti. Öyle ki artık mekânın kendisi olacaktı. İç mekânın ışık kontrolü ise dış katman tarafından sağlanacaktı. Bu dış katman ise ışık geçirgen ve opak levhalardan mozaik bir kafes şeklinde inşa edilerek cephedeki yoğunluk dağılımlarına göre iç mekâna ışık sağlayacaktı. Çift katmanlı ışık geçirgen kafes sayesinde Antik dönem Hıristiyan ve Romanesk kiliselerindeki mekân ve ikona bütünlüğü çağdaş bir yorumla sentezlenerek sağlanmış olacaktı.

Bu projede kullanılan ikonaların hem orijinal hem de temsili olmaları ise projenin amacının ön koşuludur. Bu projede onların temsili olmalarının etkisi o kadar güçlüdür ve istilacıdır ki, orijinal arketipsel özellikleri tekrar değiştirilmiş bir mekânsal tarzda algılanabilir olmaya başlar.

Jacques Herzog, 'AASchool of Architecture'da yaptığı '**The Power of Images**' (AA School of Architecture, 2015) adlı bir söyleşide Ortodoks kiliselerinde imgenin mimarının yerine geçtiğini ve mimarının sadece bir şekilsel mekâna indirgendiğini söyler. Ona göre bu kiliselerde boyalı uzam, inşaa edilmiş mekânın yerine geçer. Ve bu artık fiziksel değil ruhani bir mekândır. Herzog projelerinin çıkış noktasının bu fikir olduğunu söyler.

2.3.1.2 Ricola Europe Production & Storage Building Karl Blossfeldt

Bu binanın projesi 1992 yılında, Uygulaması ise 1993 yılında tamamlanmıştır (Herzog de Meuron, 1992-1993). Bina Mulhouse, Brunstatt, Fransa’da yer almaktadır. Bina pastoral ağaçlık bir arazide Rhine- Rhone Kanalı ile Ill nehri arasında, Mulhouse şehrinin kenarında yer almaktadır. Bina projelendirilirken hedeflenen onun eşzamanlı olarak fabrika binası ve depo alanı olarak kullanılmasıdır. Basit yapısı ve esnek bölücülerle mekânsal dönüşümlere imkân vermesi bu iki amaçlı kullanım için en uygun çözüm olmuştur.

Bina kapakları açık bir karton kutuyu andırır. İki uzun kenardan konsol çıkan çatısı, hem binayı doğayla kaynaştırır, hem de giriş ve yükleme alanları için gölgelik ve iklim şartlarından etkilenmeyen bir alan sunar. Binanın iki kısa kenarı betonarme duvarlarla sağırlandırılmıştır. Çatının suyu bu yüzeylerden süzülerek mıcır bir kanala akar. Akan su ile yüzeyde doğal bir yosunlaşma meydana gelir. İki uzun duvar ise ışık duvarlarıdır. İç mekâna sürekli ve homojen bir ışık sağlarlar.



Görsel 65: Herzog & De Meuron- Ricola Europe Production & Storage Building 2
(Kaynak: https://www.herzogdemeuron.com/dam/projects/COMPLETE-WORKS/076-100/094/094_CP_9401_704_MS_E_W.jpg)

Filtrelenen ışık **Karl Blossfeldt**'in “tabiatın mimarisini ortaya çıkarmayı amaçladığı” (Foster, 2011, s.187) bir yaprak fotoğrafının yarı geçirgen polikarbonat cephe panellerine ipek baskı tekniğiyle basılmasıyla sağlanır. Panellerin iç mekâna etkisi bir perdeninkine benzetilebilir. Dışarıdan bakıldığında yarı geçirgen baskılı paneller, cephede ve saçak altında kullanılmışlardır. Bu tekrar eden motif bir elbise astarına benzetilebilir. Gün ışığı azalmaya başladığında baskılar neredeyse görünmez olurlar. Cephe panelleri ve modülleri belirginleşir. Yüzey pürüzsüz ve binanın yan duvarları gibi kapalı bir etki yaratır.



Görsel 66: Herzog & De Meuron- Ricola Europe Production & Storage Building 1

(Kaynak: <https://afasiaarchzine.com/wp-content/uploads/2016/04/Herzog-de-Meuron-.Ricola-Production-and-Storage-Building-.Mulhouse-10-250x250.jpg>)

Bu yapıda ‘Greek Orthodox Church’ten farklı olarak Karl Blossfeldt’in sadece bir görseli tekrar eder şekilde kullanılır. Bu yaprak şekli **Herzog**’un ifadesiyle (AA School of Architecture, 2015) oldukça doğal görünmekle birlikte oldukça da soyuttur. Bu yapıda **Jacques Herzog**’un, ‘AA School of Architecture’da (2015) yaptığı ‘**The Power of Images**’ adlı bir söyleşide anlattığı üzere bu görselin kullanımında onun gün ışığı ya da yapay ışıktaki, içeride ya da dışarıda oluşunun görünürlüğüyle oynarlar. Ona göre bu imge

artık mimari yapıda mekânı oluşturan bir eleman olarak vardır. Dış cephe sanki ışıkla dolmuş bir yüzey olarak varlığını sürdürür. Şeffaflık nesneleştirilmiştir.

2.3.1.3 Eberswalde Technical School Library ve Thomas Ruff

‘Eberswalde Senior Technical School’ Almanya’nın Berlin yakınlarındaki Eberswalde kentinde 19. yy.da farklı stil ve boyutlarda yapılmış birden fazla yapının bir aradalığından meydana gelen bir okul kompleksidir. Binalar hemen hemen dikdörtgen bir alana otururlar. II. Dünya Savaşı öncesi bu pastoral alan ormancılık eğitimleri için kullanılmış, yüzyılın sonunda ise tekrar, ilk kullanımına dönmüştür. Kütüphane uzantısı ile enstitü binası teknik okul altyapısı için önemli birimlerdir. O dönemde arazinin iki köşesinde henüz yapı mevcut değildir. Bu köşelere yapılacak olan binaların tasarlanmasında fikir olarak ilk dönemlerdeki serbest düzen göz önünde bulundurularak farklı tipte binaların tasarlanması öngörülmüştür. Proje 1994-1996 yılları arasında yapılmış, ancak maddi imkânsızlıklar nedeniyle yapımı 1997’de başlamakla birlikte 1999 yılında tamamlanmıştır (Herzog de Meuron, 1994-1999).



Görsel 67: Herzog & De Meuron- Eberswalde Technical School Library 1

(Kaynak: <https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/5807f6abf5e231054f728924/1534942960002-SRHHREH00BL432D20V26Q/A+Glimpse+at+the+Work+of+Architectural+Photographer+Simone+Bossi+on+Anniversary+Magazine?format=1000w>)

Yeni kütüphane binası benzer yapıdaki üç kattan oluşan dikdörtgen bir binadır. Masa sandalye ve raflar dikdörtgen ve tekrar eden bir yapıdadır. Cam bir geçit bu yapıyı yönetim ve kitapların saklandığı bir başka tarihi binaya bağlar. Binanın dış görünüşü, bir depo binası yapısını anımsatan ve üstüste üç konteyner konmuş izlenimi veren bir yapıdadır. Bu etkinin sebebi cephe boyunca katları birbirinden ayıran yatay cam bantlardır. Işık bu camlardan içeriye yansımaz bir şekilde girer. Küçük dikdörtgen açıklıklar ise bireysel çalışma alanlarına bağlı olarak dışarıya görsel ve mekânsal bir yönelme sağlarlar.

Prefabrik beton paneller ise yatay cam doğrama bantlarında olduğu gibi serigrafi tekniğiyle işlenmişlerdir. Baskı fotoğraflar, Thomas Ruff'un kişisel koleksiyonunda yer alan ve yıllar içinde gazete ve dergilerden topladığı fotoğraflardan bir seçkidir. Thomas Ruff bu çalışma için uygun olduğunu düşündüğü bir seçkiyi, kendi düzenlemesiyle cepheye yerleştirmiştir. Bütün cephedeki ipek baskı, yüzeyi homojenleştirmekte, beton ve camın malzeme farklılığı bu şekilde yok edilmektedir.



Görsel 68: Herzog & De Meuron- Eberswalde Technical School Library 2

(Kaynak: <https://i.pinimg.com/originals/89/54/47/895447a2f3d3c8fca5f1a96da913abd6.jpg>)

Jacques Herzog, ‘AASchool of Architecture’da yaptığı (2015) ‘**The Power of Images**’ adlı söyleşide vermek istedikleri etkiyi şöyle anlatır: Farklı fotoğraflar beton, cam gibi farklı yüzeylere basılmışlardır. Cam yüzeyler, şeffaf oldukları için binayı yatayda bölen bir etki verirler. Böylelikle yapının strüktürü ortaya çıkar. Katmanlı yerleştirilmiş görseller binayı film şeritleri gibi sararlar. Hangi görsellerin hangileriyle nasıl bir arada kullanılacağını **Thomas Ruff** belirledi. Bu görsellerin iç mekânda da devam etmesini, kitap kapağının arkasını sarar gibi sarmasını istedik. Bu proje yüzey ile ilgili değil. O, yüzeyin bina fikrinden kopmasından ziyade boşluğun sıkıştırılması ile ilgili. Burada imajlarla bir mimari yaratılmıştır. “**Herzog & DeMeuron** binaları hakkında şu yorumu yaparlar: Binanın dikdörtgenler prizması şeklindeki kütlesi gerçekten de kaplanmış, hatta eritilmiştir; bizim çalışmalarımızda resim her zaman en önemli araçlardandır” (Foster, 2011, s.188). Foster aynı zamanda Mimarlar’ın ‘mimarlık algıdır’ iddiasını vurguladıklarını ve minimalizmden esinlenmiş pek çok mimar gibi, yapılarını fenomenolojik bir çerçevede açıkladıklarını, böylece, resimsel ve deneysel olanın artık birbirlerinden ayıramayacağını ileri sürdüklerini ve bu koşulu gönülden benimsediklerini söyler (188).

Bu örneklerde de görüldüğü üzere **Herzog & De Meuron**’un yapılarında yüzey mekândan bağımsız değil, tam tersi mekânla birleşmiş mekânın kendisi olmuş bir mimarlıktır. Bu sebeple de mekânsallık ve fotoğraf ilişkisi bağlamında güçlü örneklerdir.

2.4 Mekânda Fotoğraf, Fotoğrafta Mekân

Bu bölümde fotoğraf çalışmalarını mekânla ilişki içinde kullanan beş sanatçı çalışmalarıyla incelenecektir. Bu sanatçılar **Gordon Matta Clark**, **Anette Messager**, **Canan Tolon**, **Murat Germen** ve **JR** (Jean René)’dir. Matta Clark, Tolon, ve Germen mimari geçmişe sahip sanatçılardır. Bu sanatçıların hepsi fotoğrafı farklı açılardan mekânsallık yaratacak şekilde kullandıkları için incelenmeye ve bu çalışmaya dahil edilmeye değer görülmüşlerdir.

2.4.1 Gordon Matta Clark'ın Sanatında Mimarlık ve Fotoğraf



Görsel 69: Gordon Matta Clark (1943-1978)

(Kaynak: https://www.arkitektuel.com/wp-content/uploads/2018/12/c7c28MattaClarkG_2-copy.jpg)

Gordon Matta Clark (1943-1978), sürrealist bir sanatçı olan Roberto Matta'nın oğludur. Matta aynı zamanda mimarlık eğitimi almış bir ressamdır. Oğlu da onun izinden giderek mimarlık okumuş, ancak sonradan “mesleğinin disiplinine muhalif bir sanatçı” (Artun, 2018, s.138) olmuştur. O mimariyi anarşiyle birleştirir. Onun mimarlığının adı bozmaya yönelik ‘**Anarchitecture**’dır. Anarchitecture Anarchy (anarşi) ve Architecture (Mimari) kelimelerinin bir araya gelmesiyle oluşturulmuş bir kelime olup, mimarının artık kullanılmayan mekânlarını ele alarak tek tipleştirmeye eğilimli günün mimarisini sorgulayarak, yıkıp yaparak mekânı sorgulamayı amaç edinmiş bir grup sanatçının çalışmalarına verdiği addır. O yeni yapılar tasarlamak ve inşa etmek yerine terk edilmiş ya da yıkılmak üzere olan binaları keserek, delerek heykele dönüştürür. Amacı tarihten beri süregelen yüzeysel sanata karşı Fontana gibi bir başkaldırıdır.

Matta Clark çalışmalarında çalışma sürecini fotoğraflar. Zira zaten içinde yaşanmayan binalar, **Matta Clark**'ın müdahaleleriyle daha da yaşanmaz bir hale gelirler. Daha sonra bu binalar yıkılır. Geriye kalan ise sadece fotoğraflar olur. **Matta Clark** aynı zamanda binadan söktüğü bazı malzemeleri galeri mekânlarında sergiler. “Duvar, taşıyan, bölen, ayıran, düzenleyen, örten, gizleyen unsur olmaktan çıkarıldığında, geriye sadece

taşıdığı izler kalır” (Artun, 2018, s.141). **Gordon** çoğu insanın bir tabu ve değişmez olarak gördüğü mekânı, değiştirme ve dönüştürme çabası içine girer.



Görsel 70: Gordon Matta Clark- Anarchitecture -1

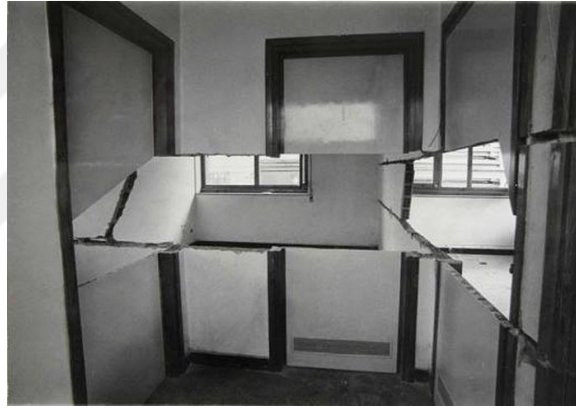
(Kaynak: <https://i.pinimg.com/originals/6f/fd/1c/6ffd1cd1cf6206722e901aa5becf5b59.jpg>)

Gordon Matta Clark, kesme ve delme çalışmalarıyla yapının yani mimarinin görülemeyen bir kesitini, görünen yüzeyin arkasında gizli kalmış olanı ortaya çıkarır, mekânı yeniden tanımlar. Oluşturduğu yarıklarla, oradan içeri süzülen, ya da tam tersi o yarıktan dışarı taşan boşluk, mekânın sınırlarını altüst eder. Böylelikle sınırlar ortadan kalkar. **Matta Clark**'ın ifadesiyle “bir mekândan diğerine bir bakış” (Bilir & Usta, 2012, s.76) yaratır. Onun çalışmaları mimarlık ile sanat arasında bir yerdedir. Yıkarken yaratır. Yıkıldığı ise mimari yapının bütünlüğüdür.

Matta Clark, kentlerin karmaşasından, binaların yaşanmışlıklarından beslenen bir sanatçıdır. **Gordon**'a (Bilir & Usta, 2012, s.VII) göre hepimiz yaşadığımız mekânların duvarlarına izler bırakırız. O da bu bilinçle iz bırakmayı sanata dönüştürme kaygısıyla binaları keserek ve delerek katman katman iskeletine kadar ortaya çıkarır.

‘Site-specific – Yere Özgü’ sanat fikri **Matta Clark**’ın mimarlığa bakışına çok büyük etkisi olmuştur. Bu özellik **Lucio Fontana**’nın sergi esentalasyonlarında da göze çarpar.

Matta Clark, mimarlara öğretilen bina yapma fikriyle inşa edilen binaların belli bir süre fonksiyonlarını yerine getirdiğini, ancak çevre değiştikçe binanın bu değişime ayak uyduramadığını ve bu yüzden de terkedildiğini söyler. Ona göre ölmekte olan bir bina bizim bir mekânı nasıl işgal ettiğimizin delilidir (Bilir & Usta, 2012, s.VII).



Görsel 71: Gordon Matta Clark Anarchitecture -2

(Kaynak: [http://3.bp.blogspot.com/-](http://3.bp.blogspot.com/-TI9H6DEtZMk/VH_uPaDuD8I/AAAAAAAAAYJk/WoLQr58J3Fc/s1600/GOrdonoMattaClark-GenuaDatumCut73.jpg)

[TI9H6DEtZMk/VH_uPaDuD8I/AAAAAAAAAYJk/WoLQr58J3Fc/s1600/GOrdonoMattaClark-GenuaDatumCut73.jpg](http://3.bp.blogspot.com/-TI9H6DEtZMk/VH_uPaDuD8I/AAAAAAAAAYJk/WoLQr58J3Fc/s1600/GOrdonoMattaClark-GenuaDatumCut73.jpg))

Matta Clark, 1974’te New Jersey’de Liza Bear ile yaptığı bir söyleşide (Bilir & Usta, 2012, s.3), 1970’li yılların başında binaların çeşitli yerleriyle oynamaya başladığını, ancak o dönemlerde yaptığı müdahalelerin strüktürle ilgili olmadığını (örneğin bir yapının gaz hattının görünür hale getirilmesi gibi), sonraları ise mekânı bütün bir nesne olarak işlemeye başladığını söyler. Onun yaptığı boşluklar ve aralıklar artık mekânlar üzerine düşünmektir. İşlev kavramının **Matta Clark**’ın sözlüğünde yeri yoktur. Yüzeyleri yararak, ve keserek oluşan etkiler ilgisini çeker. Bir mekândan diğerine keserek alışılmışın dışında bir yol açmak derinlik algılarını altüst eder. Böylelikle ortaya çıkan mekân katman katman eşzamanlı olarak algılanmaya başlanır. Aslında **Matta Clark**’ın kesiklerinin başlangıcını

Lucio Fontana'nın kesme ve delme işlemlerine kadar dayandırmak mümkündür. Amacı hep içle dış, önle arka düzlemler ya da mekânlar arasında mekânsal ilişkiler yaratma ve görünenin ötesine geçme çabasıdır. **Matta Clark**, derdinin “görünmeyen ve elbette işgal edilmemiş mekânları” (Bilir & Usta, 2012, s.5) göstermek olduğunu söyler.

Matta Clark'ın ‘**Splitting**’ adını verdiği çalışmalarında, testere ile binaları rastgele biçerek binaların dış yüzeylerinin gerisinde kalan iç yüzlerini görünür kılmaya çalışır. Burada yaptıkları aslında **Lucio Fontana**'nın ‘**Atesse- Yırtıklar**’ çalışmalarıyla büyük benzerlik taşımaktadır. Bu yırtıklarla içi dışına çıkan yapı, “evi düzenleyen, onu işlevsel bölümlere ayıran disiplini çözer” (Artun, 2018, s.135).

Matta Clark mimariyi kullanarak heykel yapmaktadır. Mekânla çalışan Bruce Nauman, Michael Max Asher gibi bazı sanatçıların aksine sadece iç mekânla uğraşmamış, mekâna içiyle dışıyla önüyle arkasıyla bir bütün olarak yaklaşmış, sanattaki mekânsallık kavramını çalışmalarına taşımıştır. Amacı geleneksel yaşam alanı olan mekânı bir bütün olarak alışlagelmiş kullanımlarının ötesinde başkalaştırmak, ve “strüktürü özgür bırakmak” (Bilir & Usta, 2012, s.44) olmuştur.

Matta Clark'ın çalışmaları ‘Land Art- Arazi Sanatı’ çalışmaları gibi ‘**Site Specific-Mekân Özgü**’ çalışmalardır. Ancak elbette ki bu çalışmaların sergilenme zorlukları söz konusudur. Bu çalışmalar ancak belgelendikleri fotoğraflarıyla sergilenebilmekte, mekânlar kesilip delindikten sonra tekinsiz duruma düştüklerinden ancak fotoğraflar yoluyla kendilerini ifade eder duruma gelebilmektedirler.

Matta Clark 1976 yılında Donal Wall ile yaptığı bir söyleşide “belirli bir tarihsel ve kültürel kimliği olan karakteristik yapılar” (Bilir & Usta, 2012, s.60) aradığını söyler. Onun için seçtiği yapılar anıtsal olmamalıdır. Yine aynı söyleşide, Dadaizm'in özgürleştirici, geleneğe karşı duruşunun sanatının oluşmasında büyük etkisi olduğuna vurgu yapar.

Matta Clark'ın tüm muhalefeti, kendi ifadesiyle “modernite, yenileme, kentsel planlama... maskesiyle değerlerin altüst” (Bilir & Usta, 2012, s.66) olmasınadır. Ünlü Mimar Le Corbusier'in, uygarlığın geleceği eskiyi yıkıp yeni baştan yapmak üzerine düşünceleri onun için tehdit niteliğindedir. O yaptığı çalışmaları bir yıkım olarak değil de binanın yeniden tanımlanması olarak görür, mevcut algı biçimlerini başkalaştırır (Bilir & Usta, 2012, s.80).

Matta Clark'ın, fotoğraflarla çalışırken de alışılmış kalıpların dışına çıktığı gözlemlenir. Yaptıklarını sistematik olarak fotoğraflar, ancak sergilemelerde kolaj ve yerleştirme tekniklerini kullanır. Fotoğrafın akademik bir alışkanlığı olan çerçeveleme fikrinin uzağında durur. Fotoğraflarında çoklu görseller kullanarak eseri ‘**Kübist**’ bir bakış açısıyla her yönden anlatma çabası içinde olur. Ona göre bu çeşit bir yaklaşım “esere nüfuz etmenin bir yolu” (Bilir & Usta, 2012, s.118) dur. Amaç gözü tek bir noktaya sabitlemeden çevresel bir bakış ile görüş sahasını genişletmektir.

Matta Clark tüm sanatların az çok yüzeysel olduklarını, bunun yanında mekânın ise katman katman olduğunu söylemiş (Bilir & Usta, 2012, s.121), iki boyutlu yüzeyin ötesine geçip onun arkasını da görerek tüm binanın her şeyiyle algılanmasını mümkün kılmıştır. Onun çalışmaları, anlatmak için değil, anlamlar düşlemeyi kışkırtmak için kâğıt üzerine bırakılmış izlerdir.

2.4.2 Anette Messenger, Galeri Mekânı ve Fotoğraf



Görsel 72: Anette Messenger (1943-)

(Kaynak: <http://prod-upp-image-read.ft.com/500065a4-a7a2-11e6-8b69-02899e8bd9d1>)

Anette Messenger 1943 yılında Fransa'nın Berk-Sur-Mer kentinde doğmuştur. 1970'ten beri Paris'in güneyindeki Malakoff kentinde yaşamakta ve çalışmalarını sürdürmektedir. **Anette**, form konu ve nesne bağlamında çeşitliliği kullanan bir sanatçı olmasıyla tanınmaktadır. Eserlerinde gündelik nesneleri kullanır, asamblaj teknikleriyle eserler üretir ve bunları teatral bir şekilde sergiler. Kullandığı ortamlar (medya) ise dökümanlar, nesneler, taksidermi, çizimler, fotoğraflar, kumaşlar, heykel ve enstalasyonlardır. Eserlerinde ayrıca mitoloji ve masalları da keşfetmiş, onları kendisine ilham verici güçler olarak kullanmıştır. Onun hibrid formları groteskten, absürd ve fantazmagorik olana kadar geniş bir yelpazeyi kapsarlar. Messenger 51. Venedik Festivali'nde (2005), 'Goldon Lion' ödülünü almıştır. Ve bu sergide sergilenen eseri '**Mes Vœux- My Vows/My Wishes**' dür.



Görsel 73: Anette Messenger – ‘Mes Vœux’

(Kaynak:https://kontrastdergi.com/wp-content/uploads/2021/06/Alper-Guldemet_51_Annette-MESSAGER_01.jpg)

Messenger'nin '**Mes Vœux**' adlı eseri ile ilgili aşağıdaki bilgiler, '<https://aliciachester.wordpress.com>' (Chester, 2019) adlı web sayfasından alınmıştır:

‘**Mes Vœux**’ adlı eserinde sicimler bir ormandaki ağaçları hatırlatan sembolik öğelerdir. İpin bağlantı noktası dalları çağırıştırır. Sicim aşağıya doğru kalınlaşır. Uçlarına bağlanmış olan fotoğraflarla aşağıya doğru sarkarlar. Fotoğraflar siyah beyazdır. Fotoğrafları çerçeveleyen bantlar da siyahtır. Manzara olarak bakıldığında iplerin arkasından görülen duvar gökyüzünü, ipler ağaçları, fotoğrafların siyah ve yoğun lekesi de toprağı çağırıştırır. Eserdeki her öğenin aynı zamanda insan vücuduyla da ilişkisi kurulabilir. Zira eserin tamamının büyüklüğü bir insanın kollarını açtığı zaman oluşan genişlik ve yükseklik olarak da insan boyuna denktir. Bu anlamda fotoğraflar insan vücudunun uzuvlarıdır. Fotoğraflar bir el kamerasıyla çekilmiş, elde basılmış ve elde çerçevenilmişlerdir. Fotoğrafların boyutları da elde tutulabilecek ölçülerdedir. Eserde ayrıca sesler de vardır: Fısıltılar, çan sesleri, parlak çoklu yansımaların çıkardıkları şingirdatma sesleri.

Hemen hemen tüm fotoğrafların ortalarından ışık yayılır. Bu da dairesel bir izlenim yaratır. Koyu gölgeler, teatral alanlar, seçici odaklama, sığ alan derinlikleri, keskin detaylar ve belirsiz anlar. Bu eser fotoğraflardan oluşan bir eser olmakla birlikte bir temsil değildir. Fotoğraflar birer kopya, ya da orijinallerinin birden fazla kopyası olabilirler. Ancak eserin kendisi orijinaldir. Eseri bu kadar beğenilir kılan şey, kompozisyonun bütünlüğü, enstalasyonun teknik başarısı, insan vücudun fotoğrafları, eserin boyutu (insan vücuduyla orantısı), simetrisi, aurası, dramatik aydınlatması, kontrastları ve bakış noktası gibi faktörlerdir.

Beyaz düz bir duvarın önünde koyu dairesel lekesiyle eser, minimalizme de göndermeler yapar. Fotoğraflardaki sonsuz detay, eserin karşısında izleyiciyi daha uzun süre tutar. Minimalist bir eserdeki gibi izleyici etrafında dolaşır, farklı açılardan bakar. Eserde kavramsal olarak bir kelime oyunu da söz konusudur. Fotoğrafların üzerinde bir katman olarak yer alan yazılar, aynı zamanda yeni bir içerik de üretirler. Burada görmekle okumak sürekli yer değiştirir.

Messenger eserlerinde sinema çağırışımlarından da hoşlanır. Bu tür bir bakış eseri sıralı bakmaktan kurtarır. Zira gözün bir film kamerası gibi hareket etmesini ister. Önce bir detaya bakmak, ardından bütüne geçmek, farklı çerçevelere atlamak, yakınlaşmak, uzaklaşmak, düşey sicimler üzerinde gözü yukarı, aşağı hareket ettirmek. Eserin dairesel formu aynı zamanda gözün çeperde gezinmesini sağlar. İzleyicinin vücut hareketleri ve gözü sinema kamerasının hareketine benzetilebilir. Ancak burada yaşanan bireysel deneyim onu sinema deneyiminden farklılaştırır. Eserde insan vücudu parçalanmış olsa bile, eserin dairesel geometrik formu ve simetrisiyle bir bütün algısı yaratır. İzleyici her fotoğrafa tek tek bakma ihtiyacı duymaz. Dikkatini çeken birkaç tanesine odaklanması yeterlidir. Önemli olan eserin şekli ve bütünlüğüdür. Ayrıca bu eserde dikkati çeken şey, vücudun parçalanmışlığı değil, aynı zamanda eserlerin önündeki camlarda izleyicilerin ve galeri mekânının parçalanmışlığının görsel yansımalarıdır.

Eser yerçekiminin varlığını kabul eder. Küçük olan fotoğraflar daha hafif ve yüzer bir etki yaratırken, büyük olanlar ağırlıklarınca kendilerini yerçekimine bırakırlar. Kompozisyon düşme hissi uyandırırken duvarda asılı kalır. Bu his fotoğrafta bir hareketin durdurulmasına benzer. **Messenger**, fotoğraflanmış tüm parmak, ayak parmağı ve cinsel organlar aşağı yönde göstererek gözler ve ayaklara vücudun yükünü taşır. Eser en üst noktasında sicimle başlar. Aşağıya doğru beyaz duvar yüzeyi üzerinde ilerlerken önce kahverengi sicime, en sonda da siyah fotoğrafların ağırlığı ve minimum sicimle en alt noktada sonlanır. Kompozisyondaki beyaz noktalar ise serpiştirilmiş insan teninin fotoğraflarıdır. ‘**Mes Vœux**’ adlı eser düzlemsel imajlardan oluşmakla birlikte, mekânda heykelsi bir biçimde var olur. Bu izleyicinin bulunduğu mekânla aynı mekândır. Kolaj estetiği ile oluşturulduğu söylenilebilir. Zira eserde pek çok parça bir bütün oluşturabilmek için bir araya getirilmişlerdir. Fakat eserdeki bu parçalar aynı zamanda birbirleriyle de ilişkilidirler.

Bir fotoğraf işaret ettiği şeyin varlığıyla mümkündür. Dolayısıyla da işaret ettiği şeyi temsil eder. Heykelsi bir nesne ise birşeyin temsili olmak zorunda değildir. Kendi

kendisinin ifadesi olabilir ve bağımsız bir şekilde izleyiciyle aynı mekânda durabilir. Bu eser her ikisinin arasında bir yerdedir. O, temsil ettiğinden fazlası, ama aynı zamanda temsil ettiklerinin bir bütünüdür. Böylelikle fotoğrafla izleyici arasında yalnız bir ilişkiden ziyade nesne ile daha bedensel bir ilişki kurulmasına imkân verir.

Eserdeki tüm fotoğraflar **Messenger**'nin fotoğraf koleksiyonundan olup, pek çok eserinde farklı ebatlarda, pozlamalarda ve kırpma ile tekrar tekrar kullanılmışlardır. Eserdeki tüm fotoğraflar, yakın dar açıyla çekilmiş çıplak vücut parçalarının fotoğrafları olmakla birlikte hepsi soyut ve anonimdir. Ancak yine de hepsinin arkasında gerçek bir insan ve gerçek bir anın varlığı hissedilir. Bu hissetme anını ise izleyici kendi arzuları, fantazileri, aşkları vs ile kendisi tamamlar. İzleyicinin hatırladığı ve hayal ettiği vücutlar, bir palimpsest olarak izleyicinin fotoğraf üzerindeki yansımalarıyla **Messenger**'nin arzu ve isteklerinin üzerine yansıtılır. Dikkat çeken bir konu da, tüm organların duyu organları olmasıdır.

Böylelikle çalışmada vücutlar birbirleriyle temas içinde oldukları gibi, izleyiciyle de temas içindedirler. Fotoğraflar arasında çok az mekânsal boşluk vardır. Bu bir anlamda vücudun vücuda, ışığın vücuda, ışığın göze, ışığın filme ve baskıya, dokunmanın gizli açığa çıkışıdır. **Messenger**'nin bu ve benzeri çalışmalarında sanat nesnesi ile izleyicinin bir mekânda karşılaşması, bir mekânsallık söz konusudur.

2.4.3 Canan Tolon Resimlerinde Sezgisel Anlamda Mimarlık ve Fotoğraf



Görsel 74: Canan Tolon (1955-)

(Kaynak: <https://cdn.kolekta.com.tr/wp-content/uploads/2020/05/Canan-Tolon.jpeg>)

Canan Tolon (1955-), yaşamını Emeryville, California’da sürdüren mimar bir sanatçıdır. Çalışmalarını baskı, resim, çizim, heykel, ve yerleştirme alanlarında sürdürmektedir. **Tolon** günümüzün en dikkat çekici sanatçılarından biridir. Çalışmalarında “doğanın ve mimarlığın benzersiz etkileşiminin izlerine tanık” (Eczacıbaşı:2019-2020) oluruz. **Canan Tolon** yapıtlarında doğal yapay arasındaki ilişkiyi sorgular. Onun çalışmaları fotoğraf olmamalarına rağmen fotografik bir auraya sahip çalışmalar oldukları için bu teze dahil edilmiştir. Son derece soyut ve mekânsal bir aura olan bu fotografik aura onun çalışmalarını biçimlendirmesinde en önemli yapı taşıni teşkil etmektedir. Onun çalışmalarında kavramsal anlamda bir fotoğrafın varlığından söz edilebilir. Zira çalışmalarındaki bakış fotografik bir bakış olup, izleyenlerde böyle bir etki uyandırmaktadır.

Tolon, Ziba Arda (Parasolunitlondon, 2014) ile yaptığı söyleşide, mimarlıkla olan ilişkisini daha çok Türkiye’nin doğusundaki vernaküler mimariyi araştırmak ve kayıt etmek üzerine kurulu olduğunu söyler. Onun resimlerinde mimari mekânın çok büyük önemi vardır. ‘**Mekân- Uzam**’, bir eseri üretirken onun en önem verdiği şeydir. Onun mekânları genellikle içinde yaşanılır olmaktan öte anonim mekânlardır. Ama resimlerine bakıldığında o mekânların zaman içindeki hareketi hissedilebilir. Yarattığı mekânlar Piranesivari, hayaletimsi mekânlardır. **Tolon**’un mekânları düşsel, ulaşılmaz, boşlukta yüzen, hiçbir yere ait olmayan mekânlardır. Onun çalışmalarında, mimarının kontrollü yapısı ile resimdeki fırça darbelerinin tesadüfi biraradalığı sürekli bir savaş halindedir. Her ne kadar eserleri fotoğraf ya da mevcut yerlerin ödünç alınmış görüntüleri olarak algılansa da **Tolon**’un resime başlangıcı bir lekedir. O, lekenin bir şey anlatmaya başladığı noktaya gelmesini bekler. Hikâyesi de o zaman başlar. Onun ifadesiyle bu doğrusal bir hikâye değildir. Bu hikâyede katmanlar vardır. Her katman bir alttakini değiştirip dönüştürür. Bir çok katman sonra neticenin bir fotoğraf gibi olduğunu farkedersiniz (Parasolunitlondon 2014). Tolon’un bir eseri 70- 80 katmandan oluşabilir. Bir eserin oluşması ise 6 ayı bulabilir.

Tolon mimarların çok kullandığı jileti çalışmalarında çokça kullanır. Genellikle de boyayı eklemek yerine çıkarır. Çalışmalarında eskiden mimarlık bürolarının vazgeçilmez çizim malzemesi olarak kullanılan üzeri plastik kaplı mylar kâğıdı kullanır. Önce siyah boya ile kâğıdı düşey ve yatay çizgilerle boyar, sonra jiletle kazır. Böylelikle beyazın pek çok tonu ortaya çıkar. Amacı izleyiciyi tamamen içine alan, sarmalayan bir **mekân** yaratmaktır. Onun eserlerinde figürle yüzey arasında hep bir itme çekme söz konusudur. **Tolon** aynı zamanda çalışmalarında siyah ve beyaz ile ara tonları çok kullanır. Sebebi ise siyah beyazın daha gerçekmiş gibi durması, kendi döneminde belgesel olarak kayıt edilen herşeyin siyah beyaz olmasıdır. **Tolon** eserlerinde;

Şaşırtıcı bir şekilde fotografik bir imgeyi, sanki pozlandırılmış siyah beyaz bir yanılsamayı canlandırmaktadır. Tamamen gridlenmiş, soyut yüzeyler oluşturan kimi örnekte ise; tasarlanmış modernist bir bina cephesi ritmini hatırlatan bu uygulamalar, Tolon'un boyayı birkaç katman olarak jilet yardımı ile üst üste uygulamasıyla, sınırları tam olarak tarif edilemeyen, kaotik bir görsellik oluşturur. İlk bakışta fotoğraf gibi durmalarının nedeni, bazen bombalanmış bir binanın geride kalan iskeletini hatırlatması, ya da kent silueti içerisinde yansıyan ayna cepheli bina kütlelerini akla getirmeleridir. Oysa yakından baktığımızda her biri kendine özgü bir kaosu, şiddetli bir hareketi yansıtır; dolayısıyla tamamen soyut ve tanımsızdırlar. (Çalıkoglu, 2019-2020, s.17).



Görsel 75: Canan Tolon

(Kaynak:https://im.haberturk.com/2019/09/06/ver1567754725/2519686_e6a1ccb7b6ccfa4516b1af5e4a95c4a4.jpg)

Canan Tolon'un resimlerindeki fotografik yanılsama, 1973 yılından itibaren Türkiye'nin pek çok yerine yaptığı gezilerde çektiği fotoğraflardan izler taşımaktadır. Çalışmalarında gerçek ile hayal arasında hep bir görsel yanılsama algısı vardır. Karşıdan bakıldığında fotoğrafmış gibi duran çalışmalar, yakından bakıldığında tam tersine dönebilmekte ve bu gelgitler resmi seyre daldıkça sürebilmektedir. İşte tüm bunlar **Canan Tolon**'un sanat ile hayat arasındaki soyutlama becerisinin mükemmel birlikteliğidir.



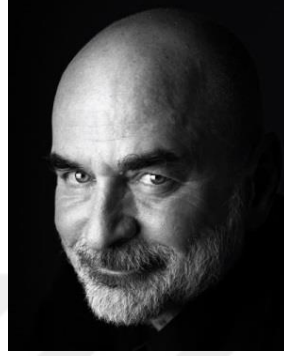
Görsel 76: Canan Tolon – Time After Time (2012)

(Kaynak: https://tit-assets.s3.amazonaws.com/articles/2285/gk8a2311__large.jpg)

Canan Tolon'un eserlerinde iki bağlam vardır: Doğa ve Mimarlık. İkisinin birbirini nasıl itip çektiğine baktığımızda yarattığı doğa ilüzyonlarının eserlerinin çoğunda görüldüğünü, eserlerinin doğanın sürekli yenilenmesi üzerine olduğunu görürüz. Mimarlık insanın doğa üzerindeki üstünlüğünün ve onu dönüştürme gücünün en sembolik ifadesidir.

Tolon, izleyicinin eserlerini izlerken aktif katılımcılar olmasını ister. Resimleri doğayı anlatmaz. Onlar doğanın ta kendisidir.

2.4.4 Murat Germen, Mekân ve Fotoğraf



Görsel 77: Murat Germen (1965-)

(Kaynak: <https://www.indekskonusmaciajansi.com/wp-content/uploads/2020/05/muratgermen400x500.jpeg>)

1965 doğumlu **Murat Germen**, şehir plancısı, mimar ve fotoğrafçıdır. Aynı zamanda sanatçı ve eğitmendir. İlgi alanı daha çok kent soyutlamaları, ve insanın doğaya verdiği zararları konu alan çalışmalardır.

Merdiven Art Space’te yer alan ‘**Merdiven: Adım Adım**’ adlı enstalasyon çalışmasında **Germen** bir galeri mekânını merdivenleştirir. ‘www.muratgermen.com’ adlı kendi web sayfasında (Germen, 2019), merdivenlerden ya inip ya da çıktığımızı ama hiçbir zaman oturmadığımızı, düşünüp durum değerlendirmesi yapmak, dinlenip ara vermek ve düşünmek için kullanmadığımızı söyler. O, bağımsız irademizle bir yere varmaya çalışırken merdivenlerin ne uzunlukta olacağına ve nereye kadar basamaklanacaklarına bizim karar vermemiz gerektiğini düşünür. Bu çalışmasında bir galeri mekânında oluşturduğu basamakları çeşitli kitlesel insan hareketlerinde çektiği yüzlerce diz altından kesik ayak ve bacak fotoğraflarıyla kaplar. Neden ayak ve bacaklar sorusunu **Germen**, ‘**Murat Germen_Son Dönem İşler/ atölye z söyleşileri no 1**’ (Atölye z, 2020) adlı youtube yayınında kendi sorar ve cevabını kendi verir: Merdivenleri ayaklarımız ve bacaklarımızın varlığıyla tırmanabiliyoruz. Görsel birlik yaratmak için de tüm fotoğrafları siyah beyaza dönüştürdüğünü söyler. Fotoğrafların hepsi farklı mitingler, eylemler ve kutlamalardan olsa bile burada amacına uygun mekânsal bir bütünlük içinde bir araya gelmişlerdir.



Görsel 78: Murat Germen – ‘Merdiven: Adım Adım’

(Kaynak: https://www.merdivenartspace.com/wp-content/uploads/2019/10/DSC_sonyA7RIV_copyright_murat-germen_1152-1.jpg)

Germen yine aynı söyleşide bu bir olma halinin aynı zamanda haklarımız savunmak için bir olma haline vurgu yapmak için bu şekilde bir kullanımı tercih ettiğini söyler. Duvarlarda pleksi-ayna kullanılmıştır. **Germen**, pleksi ayna yüzeyindeki dalgalanmaların ve bu yüzeylerde oluşan dalgalı yansımaların amacının da nesnel gerçekliğin medyadaki çarpıtılmasına vurgu yapmakta olduğunu söyler. Burada amaç basamaklarda oturup insanın kendisiyle zaman geçirmesini (aynadaki yansımalarıyla), kitlesel insan hareketleriyle ilgili bir düşünme mekânı olmasını istemiş. Böylelikle basamaklar ayak ve bacak fotoğrafları ile birlikte izleyicinin varlığından oluşan düşünsel bir ‘mekân’ haline gelmiştir.

2.4.5 JR (Jean René), Sokaklar, Kent, Mimarlık ve Fotoğraf



Görsel 79: JR (1983-)

(Kaynak: https://www.stirworld.com/images/see/1267_Havana_6.jpg?0)

Jean René (1983-), kısaltılmış adıyla **JR**, Fransız bir fotoğrafçı ve sokak sanatçısıdır. Gençliğinde **Graffiti**'ye olan tutkusu onu zaman içinde kent manzaralarını tuvali yapmak gibi bir mesleğe dönmüştür. '**Wheatpaste**' denilen ve billboard'lara afiş yapıştırmakta kullanılan nişasta su karışımı bir yapıştırıcı ile dev boyutlu siyah beyaz fotoğraflarını kamusal alanlara yapıştırmasıyla ün kazanmıştır. Kendisi eserlerini dünyanın en büyük galerilerinde sergilemektedir, Eserlerini bila ücret dünyanın bütün duvarlarında, meydanlarının zeminlerinde sergilemekte, böylelikle müzelere gitmeyen büyük bir kesimin de dikkatini çekmektedir. Büyük ebatlı çalışmalarıyla izleyicilerin dünyayı algılayışlarını ve bakış açılarını değiştirmeyi amaçlamaktadır. **JR**'nin çalışmaları da yere özgü (site specific) çalışmalardır.

Louvre Müzesi'nin Napoleon avlusunda yer alan piramidin 30. yıl kutlamaları için yaptığı göz yanılsamalı enstalasyonda 2000 adet poster kullanır. **JR**, piramidin strüktürünü görsel bir yanılsamaya dönüştürür. Yaptığı mekânsal ve görsel bir ilüzyondur. Yeryüzünden yukarıya doğru sivrilerek yükselen piramid, **Jean René**'nin çalışmasında **Mary Miss**'in ters heykelleri benzeri bir etkiye dönüşür. Piramid sanki bir taş ocağının

içinde yer almaktadır. Yaptığı devasa kolaj çalışmasıyla piramidin inşa edildiği Napoleon avlusunu temellerini ortaya çıkarmayı amaçlar.



Görsel 80: JR- 30 Mart 2019- 1

(Kaynak: https://static.boredpanda.com/blog/wp-content/uploads/2019/04/Bvo9Jy7Hy18-png__700.jpg)

Eser o kadar çok ilgi görür ki, saatlerde içinde yere yapıştırılan kağıtlar yürüyenlerin aşındırması sonucu paramparça olurlar. Bu da **Lucio Fontana**'nın geçici sergiler için yaptığı ve sergi sonunda sökülen enstalasyonlarına benzetilebilir.

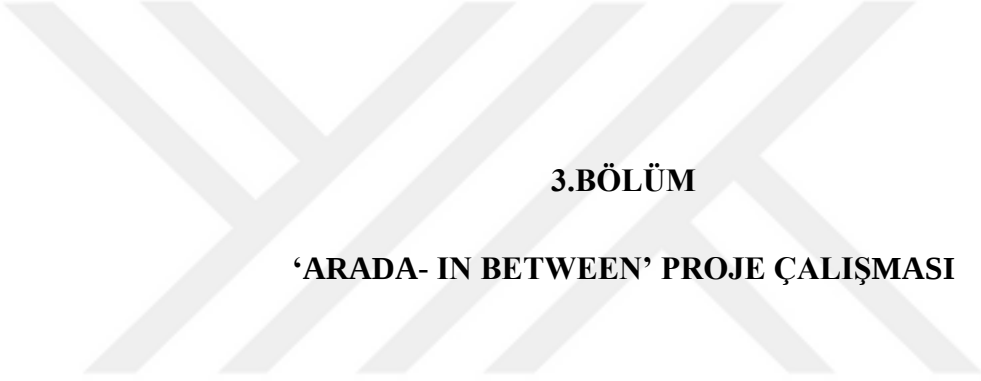


Görsel 81: JR – 30 Mart 2019-2

(Kaynak: https://static.boredpanda.com/blog/wp-content/uploads/2019/04/BvrzGBEnVk3-png__700.jpg)

İmajlar da yaşam gibi geçicidirler. Bir kez yapıştırıldığı zaman sanat eseri kendi başına yaşamaya başlar. Güneş yapıştırıcıyı kurutur. Ve her adımda kâğıt parçalanmaya başlar. Süreç katılımcılarla ilgilidir. **JR**'nin eserlerinde de bu anlamda mekânsallık olgusu göze çarpar. Tüm eserleri topluma açık yerlerde insanların katılımını zorunlu kılar. Eserlerin büyüklükleri tek kerede algılanmalarına imkân vermez. Dolayısıyla algılanabilmeleri için kimi zaman eserin üzerinde gezinilmesi, kimi zamansa gözün eserin üzerinde dolaşması, ya da eserin bir ucundan öteki ucuna bir yol kat edilmesi gerekir. Bu şekliyle eserin bütünü zamansallık ve yaşamsallıkla varlığını sürdürür. Zamanın akışı da eserlerdeki yıpranmayla dikkati çeker.

Bu proje aslında varlık ile yokluk ile gerçeklik ile hatıralar ve de sanatçının eklediği süreksizlik ile ilişkilidir. Bu çalışma tüm ziyaretçiler ile birlikte herkesin katıldığı bir tür performans sanatına dönüşmüş, **JR**'ın ifadesiyle kâğıtla yarattığı optik yanılsama ziyaretçiler tarafından dönüştürülmüştür. Bu çalışmayı 29 Mart 2019'da vefat eden film yönetmeni 'Agnes Varda'ya adanarak bulunduğu yerden onun da görebilmesi için yukarıdan görülebilen bir şey yaptığını söylemiştir (boredpanda, t. y).



3.BÖLÜM

‘ARADA- IN BETWEEN’ PROJE ÇALIŞMASI

3.BÖLÜM

‘ARADA- IN BETWEEN’ PROJE ÇALIŞMASI

3.1 Projenin Konsepti ve Tasarım Kriterleri

Proje çalışmamın çıkış noktası sanattaki çoklu bakış ve bu bakış ile birlikte yaratılmaya çalışılan mekânsallıktır. Bu sebeple bu bölümde öncelikle çoklu bakışa kısaca değinilecek, ardından projenin adı olan ‘**Aradalık**’ kavramı anlatılacaktır. Daha sonra projede kullanılan katmanlaşma ve tesadüflerin bir aradalığının anlaşılabilmesi için ‘**palimpsest**’ ve ‘**Glitch**’ tekniklerinden bahsedilerek, projenin geliştirilmesi, gerçekleştirilmesi ve sergilenmesi ile ilgili detaylara yer verilecektir.

Çerçeveli sanat, 19.yüzyıl sonlarından itibaren Romantizm ve ardından gelen Empresiyonizm’le birlikte eski önemini yitirmeye başlar. Çerçevenin bu etkisi resimde atmosfer ve renk etkilerinin yaratılmasıyla, ve gözü tek noktaya odaklayan perspektif olgusundaki değer kaybıyla birlikte artık kompozisyonlar çerçevenin dışına çıkma çabası içine girerken, göz de artık tek noktaya odaklanmak yerine yüzeyde gezinmeye başlar. Böylelikle çerçeve kapalılığından kurtularak “konuyu kadrajın içine tam tamına oturtmak yerine, konunun kendiliğinden kadrāja girmesine izin” (O’Doherty, 2010, s.37) verilerek, sınırların genişletilmesi ve giderek silikleştirilmesi çabası içinde olunur. Bu etkiler dönemin fotoğraf çalışmalarında da kendini gösterir. **Boyasal Alan Resmi**’ne (Color Field Painting) kadarki süreçte resim dendiğinde genellikle bir çerçeve ile sınırlandırılmış yüzey anlaşılırken, **Analitik Kübizm** bile parçalamalarıyla getirdiği çığır açıcı yeniliklere rağmen çerçevenin dışına çıkmamıştır. **Boyasal Alan Resmi** (Color Field Painting) ise tuval üzerindeki ifade biçimleriyle her ne kadar sınırları aşma çabası içinde olsa da (Mark Rothko’nun resimleri), yine duvarlara asılan bir resim türü olarak kalmıştır. Resim düzlemine yönelik ilk ciddi karşı çıkış, **Lucio Fontana** tarafından yüzeyi yırtarak ya da delerek yaptığı çalışmalarla kendini göstermiş, resim yüzeyi ortadan kalkmış ve doğrudan

duvarlar sanatın yaşam alanı olmaya başlamıştır. Böylelikle de perspektif bakış yerini çoklu bakışa bırakmıştır.

Daha önce Mekânsallık başlığı altında da bahsettiğimiz gibi çoklu bakış bir mekânsallık duygusu verir. Göz mekânda (bu bir çerçeve ile sınırlı bir alan da olabilir) dolaşır. Tek bir noktaya odaklanmaz. Böylelikle izleyici eserin dışında bir varlık olmanın ötesinde eserle bütünleşir. Artık burada söz konusu olan, izleyici deneyiminin de işin içine girdiği eserle birlikte yaratılan bir mekânsallıktır. Burada artık ‘bakmak’tan öte ‘görmek’ sözkonusudur. Algısal olarak yaratılan belirsizlikleri çekici kılan şey ise “karmaşa ve çelişkinin kendine özgü bir düzen algısına yol açması, keşfetme duygusunu tetikleyen alışılmışın dışında bir deneyim sunması”dır (Aydınlı, 2018, s.265).

3.1.1 ‘Aradalık’ Nedir?

Eşiksellik – Liminality, ya da bu tezde proje ismim ‘**Arada- In between**’ olduğu için kullanımda tercih edilecek olan ‘**Aradalık**’ın İngilizce kelime kökü ‘**limen**’den gelmekte olup karşılığı ‘**eşik**’ anlamına gelmektedir. Aynı zamanda ‘**limes**’ kelimesiyle de bir yakınlık kurar ki bu da ‘**sınır**’ anlamına gelmektedir. Ancak sınırdan farklı olarak eşik son nokta değil, iki dünya arasında akışın sağlandığı bir orta yerdir. Bu kelime bağlamından bağımsız olarak her türlü arada olma halini ifade etmekte kullanılan bir kelime olmakla birlikte her türlü yer, durum, var oluş ya da zamanı ifade etmekte de kullanılabilmektedir (Westerweld, t.y., s.3). Eşik ‘liminal’ bir mekân olabildiği gibi, eşiğin aşılması da ‘liminal’ bir harekettir. Bu sebeple de ‘liminal’ alan ortada bir yer, zaman ve mekân olup her türlü değişim ve dönüşümün yaşandığı, belirsizlikler ve zıtlıklarla dolu bir mekândır.

‘**Aradalık-Eşiksellik**’ kavramı ilk kez etnograf ve antropolog **Arnold Van Gennep** tarafından 1909 yılında ‘**Les Rites De Passage – İnisiyasyon Ayinleri**’ adı altındaki yayınında tanımlanmıştır (Westerweld, t.y., s.5). Onun tanımına göre ‘**liminality - eşiksellik**’ durumları, yerleşmiş ve hiyerarşik yapıların yer değiştirmesi ile gelenekler ve gelecek hakkındaki belirsizliklere karşılık gelen bir tanımdır. **Van Gennep** gerek seküler

gerekse dinsel dünyalarda geçiş noktalarının olduğunu ve her insanın bir şekilde mutlaka hayatının bir döneminde bu tecrübeyi yaşadığından bahseder. Bu tecrübe yaşanırken de mutlaka bir eşikten geçiş vardır ki, bu ara yer aslında bir hazırlık yeridir. Bu hazırlık bölgesinde çeşitli kurallar ve yönlendirmelerle geçiş öncelenir. İlkel toplumlarda çocukluktan ergenliğe vb. geçişler hep belli ayinlerle gerçekleşir. Bu ayinler, geçişi kolaylaştıran ‘arada’ ya da ‘eşik’ durumlarıdır (s.5-10).

Victor M. Turner, 1967 tarihli, ‘**The Forest of Symbols - Semboller Ormanı**’ isimli kitabında ‘**eşiksellik**’ kavramını yeniden gündeme taşır (Westerweld, t.y., s.11). Bu eserde ‘**betwixt & between**’, yani ‘**arasında ve arada**’ kelimelerini kullanır. **Turner** da ‘**arada**’ dönemi bir geçiş olarak değerlendirir. Ona göre bu geçiş durumu sabit ve dengeli bir durumdur (Akt. İbrahim, 2012, s.7-8). Zira zamansal bir çerçeveye sahiptir. **Turner** genellikle hep kişisel tecrübelerden yola çıkarak ‘**eşiksellik**’ dönemini açıklamaya çalışır. Bu kişiyi “liminar personae” ya da “Threshold person” olarak tanımlar. ‘**Eşikte**’ insanın statüsü yoktur, belirsizdir. Kaybolmuş ve aciz, kişiliği erimiş, bu sebeple de yönünü kaybetmiştir. Turner böyle bir kişilik için yeni perspektiflerin potansiyelinin olduğu görüşündedir (s.8).

Eğer ki ‘**arada**’ olma hali, normal sosyal zaman ve mekân modlarından geri çekilme hali ise, potansiyel olarak bu durum yeni değerlendirmelerin yapıldığı bir dönem olarak okunabilir. Turner’a (Akt. İbrahim, 2012, s.8) göre bu dönemin müthiş güçlü bir enerjisi vardır. Bir insanı yıkabildiği gibi yeni imkânları da beraberinde getirebilmektedir. Peter Homas’a (Akt. İbrahim, 2021, s.8) göre ise ‘**aradalık**’, eşikte olma hali mutlaka son bulmalıdır. Çok yoğun bir dönem olması sebebiyle çok uzun süre varlığını sürdüremez. Mutlaka dengelenmesine ihtiyaç duyar. Dönemin sonunda birey ya eski durumuna geri döner, ya da yeni bir yapı oluşturur.

Schnugg (2014) eşik mekânlar için şunları söyler: ‘Liminal’ mekânlarda insan belli bir süre zorunluluklarından kurtulur. Bu mekânlar insanların rutinlere bağlı kalmadığı yaşam alanlarıdır. Eşiksellik formal yapıları görmezden gelir. Normlarla kıyaslandığında

daha yaratıcı ve yıkıcıdır. Bu alan yeni keşiflere imkân tanır. Aynı zamanda bir oyun alanıdır. Bu alanda hiyerarşik yapılar önemini yitirir. Bu alan yeni bağlantıların kurulmasına imkân tanır, yaratıcılığı körükler. ‘Liminal alan’ illa ki sonrasında bir değişimin zorunlu olduğu bir geçiş alanı olmak zorunda değildir. Aynı zamanda serbestçe keşfetmeye imkân tanıyan bir alandır. Bu anlamda inovasyon ve yaratıcılığın ortaya çıktığı bir ara mekândır.

‘Eşiksellik- Aradalık’ ile ilişkilendirilen alanlardan biri de ‘Çağdaş Sanat’ pratikleridir. Sanat ve hayat arasında ise çok yakın ve birbiri içinde çözünebilen bir ilişki söz konusudur. Kimi sanat eserleri, gizemli, herhangi bir mantık ve formu takip etmeyen ve tanımlanamayan yapılarıyla bireyi zamansız bir paradigmaya bağlayabilir. Bazı sanatlar insanın iç dünyasına açılarak kendisiyle bir diyalog kurar. Berger, elimizde tuttuğumuz herhangi bir basit nesnede bile sanatın gizli arzuların görünmez cennetlerine kapı aralayabileceğini söyler (Akt. İbrahim, 2012, s.16). Bu olayın inisiyasyonlara benzer şekilde özel bir enerjisi vardır.

Aradalık’ta bulanıklaştırma vardır ve bu belirsiz bir mekân yaratır. **Hiroshi Sugimoto**’nun fotoğraf çalışmalarında ve **Gerhard Richter**’in fotoğraftan yaptığı resim çalışmalarında bu etkinin yaratıldığını görürüz. **Van Gennep** ve **Turner**’a göre, ‘eşiksellik’ ya da ‘aradalık’, bir ‘arada’ olma durumu olarak başı ve sonu olan bir dönemdir. Bir dönemin özelliklerinden sıyrılıp, başka bir dönemin özelliklerine adım atma halidir (Akt. İbrahim, 2012). Bitiş noktasının olması çok önemlidir. ‘**Aradalık**’ geçiş, ayrılık, birleşme (kaynaşma), katmanlaşma, erime, bulanıklaşma, soyutlama, tortulaşma, çözülme gibi tecrübe anlarını içerir. **Aradalık**, aynı zamanda bir oluştan diğerine geçişi ifade eden bir terimdir. Bachelard eşikteki insanı şöyle anlatır:

İnsan daima içeriyle dışarının, öteyle berinin, ufkun bu tarafıyla öbür tarafının, görünenle görünmeyenin ortasında bir yerededir. Dolayısıyla insan içine dönerken dünyasını, dünyaya açıldığında ise kendisini tanır. Kişinin kendisiyle ve dünya arasındaki bu iç içelik, bu geçişlilik ve geçirgenlik, kendisine dönenin kendisini her

seferinde bir başkası olarak bulmasına sebep olacak muğlak, öngörülemez ve kaypak bir kimlik verir eşikteki insana” (Akt. Başaran, 2021, s.38).

Bachelard (2020), ayrıca, “varlığın kendini göstermek ya da saklamak istediği o bölgede, kapanma ve açılma hareketleri o kadar çoktur, o kadar sık tersine döner, ayrıca o kadar tereddüt yüklüdür ki... insan aralık duran bir varlıktır” (s.266) der.

‘**Aradalık**’ hali bir geçiş sürecidir. Bu sebeple de kısa sürelidir. Eşik deneyiminin bir öncesi bir de sonrası vardır. Eşikte olma halini ise Bachelard “imgenin yeniliğinin getirdiği kendinden geçme hali” (Akt. Başaran, 2021, s.39) olarak tanımlar. Bachelard’a göre kişi kendini bulmak için yollar ararken, önce kaybolması gerekir.

“Aradalık mekânı, diğer mekânların sahip olduğu sabit ve kesin sınırların aksine, muğlak, beklenmedikliğin olduğu ve hareketli bir mekândır” (Sarıkaya, 2019, s.ix). Sarıkaya’ya göre bu mekân belki de hiçbir zaman çizilemeyecektir.

Avanaoğlu (2021) ise ‘*Mundus imaginalis*’i, ontolojik olarak duyumsanan dünya ile idrak edilen evren arasında ilişki kuran bir ‘**ara dünya**’ olarak tanımlar. (s.41). Bu evren ne tamamen soyut ne de tamamen somuttur. Orası bir hayaller dünyasıdır. Orada evrenin imgesi sürekli olarak yeniden kurulur (s.41). Tasarım ise zihinsel bir inşa işidir.

Sınır da aradalığı ifade eden bir tanımlamadır. Sınır, her ne kadar kimi zaman bir son anlamı taşısa da, herhangi birşeyin dayandığı ve daha ileri gidemediği net bir çizgi değil, tam tersine çizginin bir tarafı ile öteki tarafı arasında farklı birşeylerin oluşmaya başladığı bir ortak alan olarak da görülmelidir. “Sınırlar aynı zamanda aşılma için yaratırlar” (Stavrides, 2016, s.13). Sınırların geçilmesi çoğu zaman birtakım törenler eşliğinde gerçekleşir. Simmel, sınırla birlikte “her an bu sınırlamanın dışına çıkıp özgürlüğe adım atma olanağını” da içerdiğini söyler (Akt. Stavrides, 2016, s.13). Bu sebeple de sınır ayırıcı olduğu gibi birleştirici de olabilmektedir.

Labirentler de çoğu zaman tefekkür, korunma ve ‘**aradalık**’ mekânları olmuşlardır. Bunların kimisi çok kısa süreli, kimisi geçici kimisi ise kalıcıdır. ‘**Eşiksellik- Liminality**’, labirentlerde çok önemli bir kavramdır. Eşiksellik, sınır, eşik gibi anlamlar taşıırken, aynı zamanda, değişim imkânlarına, geçiş ayınlarına, metafizik keşiflere, spiritüel etkileşimler ile varlığın ve farkındalığın değişken hallerine göndermeleri olan bir kelimedir. ‘**Arada mekân**’ ve zamanlar sınırlarda ve eşiklerde yer alarak geçişe imkân veren, köprü görevi gören alanlardır. Bu anlamda Labirentler ara mekânlar olarak aradalık hallerini kolaylaştırma işlevlerini yüklenirler. **Labirent** deyince aklımıza içerisi ve dışarısi gelir. O, giriş ve çıkış arasında bir arayüzdür, bir ara mekândır. Topraktan gelip toğrağa dönmek anlamında labirent hayatın bir metaforu olarak düşünülebilir. Murat Germen, Mimar Nevzat Sayın’ın (2019-2020) ‘**Labirent-Labyrinth**’ sergisi üzerine Evrim Altuğ moderatörlüğünde Sayın’ın Kuzguncuk’taki ofisinde yapılan söyleşide şunları söyler: Labirentin içinde yürürken kendini aşama aşama, katman katman ziyaretçisine açar. Bu şekilde işleyen bir mimari aynı labirent gibidir. Öngörülebilirlik sıkıcıdır, sürprizler yeni deneyimler yaşatır (s.4). Aynı söyleşide Korhan Gümüş, labirentin sınırsız olduğunu, ve imgelerin bütün evreni kapsadığından bahseder. Mimari bir projenin bir yapıya dönüştüğü andan itibaren ancak sınırlara sahip olduğunu söyler (s.3). Nevzat Sayın ise yine aynı söyleşide ‘**Labirent-Labyrinth**’ isimli çalışmalarının sınırsız olmasını, yaptığı resimlerin her yöne uzayıp gitmesini istediğini söylemiştir (s.4). O, sonsuz labirentlerin devam eden mekânlar olduğunu söyler. **Labirent** iç dünyanın, hayatın metaforudur. **Labirentler** düşüncenin kendisi değil, düşünce yaratılırken elden çıkan şeylerdir. Tijen Demirörs ise tam tersine sınırsızlığın sonsuzluğun sıkıcı olduğunu ve herhangi bir kavramın anlamlandırılabilmesi için sınırlarının olması gerektiğini ve içeriğinin değerini aslında sınırların verdiğini söyler (s.5). Ona göre **labirent** sınırları olan net bir mekândır. İçine kaybolmak için girilir girilmesine ancak kontrollü bir kayboluştur bu. Girişi belli, çıkışı belli, sıkıcı ve tembelleştirici bir yerdir (Sayın, 2019-2020 s.1-6).

Ara mekânlar diyebileceğimiz geçiş mekânları ise, birbirleriyle olan ilişkileri, birbirlerinin yanında, üstünde oluşlarıyla “mekânın karmaşık biçimleridir” (Günay, 2020,

s.14). Bu mekânlar geçiş mekânları olduğu için hep bir yöneliş içermeleriyle bize zamanı hissettirirler. Işığın da farklı zamanlardaki farklı etkileri bize zamanı hissettirerek aynı mekânı değişik bir şekilde algılamamıza sebep olur. Bir mekâna girerken başka bir mekândan çıkarız. Her mekân birbiriyle ilişki içindedir.

Kant'a göre iki şeyin eşzamanlı olabilmesi için algılarının karşılıklı olabilmesi gerekir. Onun eşzamanlılık teorisinde üç önemli öge vardır: Bunlar, Tersinirlik ya da Karşılıklılık (Reversibility), Dönüş ve Gecikme. Bunlara ilave olarak Sözer (2020, s.36) 'Ara'yı da ekler. Ona göre, mekânların birlikteliğinde eşzamanlılığı sağlayan **ara mekânlar**, kapılar, eşiklerdir. Yerlerin eşzamanlılığın yeri '**ara**'dır. **Ara** önce ayırır sonra onları yeniden bir araya getirir.

Günümüz toplumları ne yazık ki geçmişle gelecek arasında sıkışıp kalmış bir '**aradalık**' yaşıyorlar. Sürekli hız, hep ileri gitme, hiç durmama, tek bir zaman çizgisi üzerindeki hareket yönündeki eğilimler Sözer'e (2020) göre "insan varoluşunun eşzamanlı yapısını hiçe sayarak toplumsal şizofreniyi kırbaçlıyor". Bu yüzden de ona göre sanata düşen görev, bir zaman noktasından birden fazla çizginin geçtiği karşılaşmalar çağında yaşadığımız bilerek '**çatlaman**' bu mekânda bir arada bulunduğumuzu göstermeli, zamanı mekânlaştırmalıyız (s.42-43).

'Flaneur' de eşikte durur. Bachelard (2020) ise, Porphyrios'un "Her eşik kutsal bir nesnedir" (s.267) sözünü çok önemser. Bir ara yer olan 'eşik'lerden başka yerlere geçilebilir. "Bu yerlerin sakinleri, oldukları yerde tıkanıp, takılıp kalmazlar" (Taburoğlu, 2020, s.293). Eşik iki farklı dünyanın içerisi ile dışarısının karşılaştığı bir çizgidir. Eşik de sınır gibi hem bir birleşme hem de bir ayrılma yeridir. Bu etkileşimli eşik ya da sınır geçişleri ise, çoğu zaman zamansal ve mekânsal deneyimlerin yaşanmasına imkân verirler (Stradives, 2016, s.17).

3.1.2 *Palimpsest Kavramı*

Palimpsest kavramı, Yunancadan türetilmiş bir kelimedir. Papirüs bitkisinden elde edilen parşömen kağıdının imal edilmesi zor ve meşakatli bir iş olduğundan, eski dönemlerde üzerindeki mürekkepli yazılar silinerek tekrar tekrar kullanılmış. Ancak yazılar silinse de izleri kalırmış. Aynı yüzey üzerine yeni bir yazı yazıldığında ise eskisinin izleri alttan görülürmüş. Öyle ki gerekirse ilk yazıya bile geri dönmek mümkün olabilirmiş.

Günümüzde **palimpsest** kavramı çoğunlukla eski ile yeninin bir aradalığını ifade etmek için kullanılır. **Palimpsest** bir anlamda iki ruhun aynı bedende hayat bulmasıdır. “Mekânın **palimpsest** olarak yorumlanması ise eski ile yeninin bir arada okunduğu bir tür katmanlaşma, kısacası yeni bir kimlik halidir” (Apaydın, 2019, s.91). Bu aynı zamanda belleğe de karşılık gelmektedir.

Palimpsest kavramıyla, dönüştürülen mekânlar arasında bir ilişki kurulabilir. Mekân olanaklarının kısıtlı olduğu alanlarda işlevlerini kaybetmiş mekânların yeni işlevler yüklenerek çevreye kazandırılmaları söz konusu olur. Bu dönüşüm sırasında bina hala eskiden izler taşımakla birlikte yeniyi de üzerine bir kabuk olarak giyinir. Bu yapılar geçmişle gelecek arasında ilişki kurarlar. Böylelikle eskinin kalıntıları üzerine inşa edilen yeni ile birlikte bir katmanlaşma meydana gelir. Bu katmanlaşmada geçmişin yaşam izleri ile sosyo kültürel yapı korunur, ancak yeni bir anlatım diliyle yeni olan onunun üzerine bindirilir. Böylelikle eski ile yeni arasında yaratılan kontrast bir **palimpsest** meydana getirmiş olur.

Kentler de **palimpsest** mekânlar olarak kabul edilebilirler. Zira yüzyıllar boyunca birbiri üzerine binen katmanlaşmalar söz konusudur. Her katman adeta bir mekânsal bütün içinde varlığını sürdürür. Böylelikle insanı içine çeken güçlü bir tarihsel aura varlığını hissettirir (Cardinal, 2014, s.173). Kentlerde kaos ile tarih, geçmiş, şimdi, yaşamın izleri, bir sıkışıklık ya da dinamizm içinde içiçe ve hep birliktedir. Kültürel çeşitlik ile birlikte

tüm bu yaşam izlerinin katmanlar halindeki varlığı şehirlerdeki mekansal deneyimlerin ta kendisidir.

3.1.3 *Glitch Estetiği*

Glitch kavramı İngilizce kökenli olup astronot John Glen'in 1962 yılında bir sorunu tanımlamak için bu kelimeyi seçmesiyle ilk kez kayda geçmiştir (Göç & Erişti, 2019, s.114).

Dijital malzemelerde, dosya veya görüntülerde görüntülerin bozulması ile oluşan hataların bilinçli ya da bilinçsizce birtakım estetik görüntüleri ortaya çıkarması '**Glitch Estetiği**' olarak adlandırılır. Bu bozulmalar çoğunlukla sanatçılara ilham verir. Aslında burada bozulmuş sözcüğüyle anlatılmak istenilen düzensizlik değil, tam tersine "yapısı bozulmuş görüntünün yarattığı rastlantısal ve yeni birçok anlamla bütünleşebilen kompozisyon" (Akıl, 2014) anlamını taşımaktadır. Sonuçlar mükemmel olmamakla birlikte, mükemmel olmayanın da estetik bir değer taşıyabileceğini izleyiciye anlatmaya çalışır. **Glitch**'te planlanmamışlık ve rastgelelik söz konusudur. **Glitch Sanatı**, "olağanca devrimci bir girişimle teknolojinin mükemmelliğine dair söylemi öteleyip insan yapımının önemini ve hatanın estetiğini ortaya koymaktadır" (Akıl, 2014).

Tuval yerine dijital monitörlerin, boya ve fırça yerine sayısal verilerin aldığı çağımızda, hataların da gündeme gelmesi kaçınılmaz olmuştur. **Glitch**, kelime anlamı olarak 'hata, kırılma ve bozukluk' anlamına gelir. **Glitch Sanatı**, Dijital sanatın yeni bir şekli olarak, dijital görüntülerini alışılmamış şekillerde manipüle edilmesini ifade eden teknikler için bir şemsiye terim olarak düşünülebilir (Heijer, 2013, Akt. Kanat, 2018, s.29). Televizyonlarda görülebilen, frekans dalgalanmaları, İnternetteki bağlantı sorunları, ses frekanslarındaki bozulmalar, ya da Cd'lerdeki atlamalar 'glitch' şemsiyesi altında değerlendirilebilirler. Bu konular güncel sanatçılar tarafından sanatın malzemesi yapılırlar.

Tesadüf eseri karşılaşılan bir takım aksaklıklar, zaman içinde bilinçli olarak tekrarlanarak sanatçı yorum ve manipölasyonlarıyla bilinçli bir tercih ve kullanım aracına dönüşebilir.

Glitch Sanatı, insanların estetik olarak doğru bildiklerini yıkarak ortaya çıkardığı yeni yapıtlarla eskisinden bağımsız yepyeni ufuklara kapı aralar. Sürprizlere açıktır. **Glitch Sanatı** bugünün sanatını temsil etmektedir. Zira Hegel’ci anlamda ‘zamanın ruhu’ zamanın estetik anlayışını belirler. Bu sebeple de **Glitch Sanatı**’nı sosyolojik anlamda analiz etmeye çalıştığımızda, altında zamanın ruhunun yattığı görülecek, teknoloji çağının insan estetiğini anlamamıza yardımcı olacaktır.

Glitch Sanatı’nın manifestosu 2010 yılında sanatçı **Rosa Menkman** tarafından yazılmıştır. Bu manifestoda şöyle der: “Glitch’i bir nesneyi sıradan biçimden ve söyleminden anlamının yok olduğu bir yıkıma doğru kaydıran harika bir müdahale olarak deneyimliyorum.” (Akt. Akıl, 2014). Böylece **Menkman**, sanatın tutuculuğunu sorgulayarak sanatta sabit olan hiçbir yapıyı kabul etmez. Sanatın hayattan beslendiğini göz önünde bulundurduğumuzda ise, **Glitch Sanatı**’ndaki bu bozulmaların insanların yapısındaki değişikliklerden kaynaklandığını düşünmek mümkündür. Günümüzde yaşanan imge bolluğunun ise imgenin yıkım arzusunu da beraberinde getirdiğini söyleyebiliriz (2014)..

Glitch kelimesini bir metafor olarak tezimizin çıkış noktası olan Lucio Fontana’ya bağladığımızda ise, **Lucio Fontana**’nın heykeltıraş olarak eğitim görmesini, ancak sanat tarihinde bir ressam olarak tanınması ve tanıtılmasını, tarihsel bir ‘Glitch’(Barcio, 2016) olarak değerlendirmenin mümkün olduğunu söyleyebiliriz.

3.2 Projenin Geliştirilmesi

Projenin çıkış noktası yukarıda da bahsedilmiş olan çoklu bakıştır. Bu projede amaç, fotoğrafta her zaman çokça sözü edilen ‘an’a odaklanma kavramı yerine ‘anların

çokluğu’nu aynı mekânda (sınırlı çerçeve içinde) yansıtmak olmuştur. Anın geçmiş ile geleceği bünyesinde taşıyamıyor oluşu sebebiyle bakılan imgelerde hissedilen eksiklik duygusu bu tür çoklu ve katmanlı anlatımlara yönelme sebebi olmuştur.

Mimarlık bir süreçtir. Hayal edilen yapının bir süreç sonunda hayata geçirilmesini kapsar. Deneyimler ve zaman kavramları bu anlamda çok önemlidir. Mimarlıkta ara mekânlar da önemlidir. Eşik, balkon, hol, avlu gibi mekânlar, iç ile dışın, mekânlar arasındaki ilişkileri kuran mekânlardır. Her mimari mekânla bir diğeri arasında aşılması gereken eşikler vardır. Bu eşikler ara mekânlardır. Ara ayırır ve ayırarak bir araya getirir. Zizek’e göre ara mekânlar ütöpik hayaller için uygun yerlerdir (2011, s.119). Hayal kurma yerleridir.

Benim yarattığım mekânlar hayallerle gerçekler arasında ne birinin ne de ötekinin olduğu ara mekânlardır. Onlar yarı kurgulanmış, tesadüflerle bir araya gelerek oluşan heterotopik mekânlardır. Bu mekânların her noktasında her izleyici farklı bir şey bulur. Bulunanların hiçbirisi gerçek hayattan malzeme ya da kesitler barındırmamakla birlikte hepsi bakana kendilerini katman katman açarak gerçek hayattan tanıdık kodlara göndermeler yaparlar. Bu mekânlar birden fazla zaman ve mekân barındırmaları sebebiyle aynı zamanda heterotopik mekânlardır.

Çevremizdeki çirkinlik ve karmaşalara karşı bilinçaltımda geliştirdiğim yaşam sadeliğim, bu karmaşaya tepki gösterme ihtiyacımdan kaynaklanır. Mesleğim Mimarlık’ta bu sadeliği yakalamaya çalışmakla birlikte, fotoğraflarımdaki katmanlaşmayı ve karmaşayı bu sadeliğe tezat olarak karmaşayı bütünsel olarak yorumlama ihtiyacımın bir sonucu olarak görüyorum. Çevremdeki karmaşayı meslek hayatımda olabildiğince sadeleştirerek belki de bilinçsizce tepkimi dışa vururken, beni oldukça fazla rahatsız eden bu karmaşa fotoğraf çalışmalarında onu anlatma diline dönüşüyor.

Hayatta herşeyde “ying-yang” misali bir denge olduğunu düşündüğümüzde, bu iki zıt kutbun birlikteliği bütünü oluşturur. Benim hayatımdaki iki kutup olan sadelik ve

karmaşa, başka bir deyişle dinginlik ve fırtına hep karşı karşıya ve hep bir arada var oldular ve olmaya da devam ediyorlar. Ancak mutlaka bir şekilde gerek mimarlık hayatımda gerekse de fotoğraf çalışmalarım da ikisi hep dengede oluyorlar. Bu denge hali de bir ‘arada’ olma haline karşılık geliyor. Ancak daha önce de bahsettiğimiz gibi bu denge halinde çok uzun bir süre kalınamıyor. Mutlaka dönem dönem biri ya da diğeri terazinin kefesini kendi tarafına çekiyor.

Pallasmaa’nın bahsettiği “çevrel görme” (2020, s.14), yani özneyi mekânla çevreleyen bir görme, benim çalışmalarımın da amacı olmuştur. Zira ‘çevrel görme’yle mekânın pek çok uyararı olur. Böylelikle mekânla bütünleşiriz. Sanat eseriyle karşılaşma mutlaka “bedensel bir etkileşim” (s.73) gerektirir ki çalışmalarım da amaçladığım da budur.

Bugünkü bakış açımın arkasında, Kübizm’in ve Picasso hayranlığımın etkisi büyüktür. Kübist resmin çoklu görme felsefesi hayatım boyunca beni derinden etkilemiş, hep görünmeyenin ardındakini görmeye zorlamıştır. Fotoğrafla olan ilişkimde de bir zaman sonra gördüklerimi gördüğüm gibi fotoğraflamak beni tatmin etmediğinde, görünenin arkasındakini görünür kılma çabası ilgimi çekmeye başladı. Bunu tek fotoğrafla ifade edemediğimi görünce de birden çok fotoğraf kullanarak derdimi anlatma arayışlarına girdim. Böylelikle katmanlarla yaptığım fotoğraflar ortaya çıktı.

Bu fotoğraflar iç dünyanın ve hissettiklerimin birer yansımasıdır. Bu proje çalışmasında bitmemiş ham yapı malzemelerinden yola çıkarak bitmiş binalar, iç mekânlar, kent mekânları tasarladım. Bu anlamda yapı malzemeleri düşünce ile yapı arasında katalizör vazifesi gören ara elemanlar oldular. Yarattığım mekânlar da hayalle gerçek arasında bir ara yere oturdular. Fotoğraflarda görünenler ise ne malzeme ne de bitmiş yapılar olup, onlar ne oldukları belli olmayan ne öyle ne böyle, ya da hem öyle hem böyle, mekânlardır. İzleyici ise ikisi arasında bir yerde ‘arada’dır. Amacım her şeyi görünür kılmaktan ziyade izleyicinin bu çalışmaların içlerinde barındırdıkları gizemi keşfetmelerini sağlamaktır. Bu gizemi de mümkün kılan Polat’ın (2017) dediği gibi içlerindeki boşluktur.

Gizem kalktığı taktirde boşluk da yok olacaktır. Bu yine Rönesans’tan beri gelen Batılı resim yapma mantığına ters bir düşünce yapısıdır (s.126).

Benim çalışmalarımın tamamı içlerinde gözün gezinebildiği, bakmaktan öte görmeyi gerektiren, içlerinde boşluğun yer aldığı, gizemlerin keşfedilmeyi beklediği çalışmalardır. Yani eserlere bakıldığı zaman tek bir noktasına odaklanma ihtiyacı hissetmediğiniz çalışmalardır. Evet bazen bir şekil, boşluk, ışık, leke, sizin ilk andaki dikkatinizi o noktaya yönlendirmenize sebep olsa bile, ilk andan sonra gözünüz tüm kadrajda dolaşma ihtiyacı hisseder. An gelir ön planda dolanır, an gelir arka plana geçer, tekrar geri döner, sağa sola kayar. Fotoğrafla ona bakan arasında bir etkileşim meydana gelir. Fotoğraf kendi içinde bir mekânsallık yaratarak izleyiciyi kendi içine çeker. Her ne kadar yaratılan yüzeyler bir çerçeve ile sınırlandırılmış olsalar da, amacım iki gözümüzle bakarken gördüğümüz sonsuz evrene bir sınır çekme ihtiyacıdır ki bu da bir aradalık halidir. Bu bir anlamda göze ‘sen bu sınırlar içinde istediğin gibi gezin, benim anlatmak istediğim bu sınırların içinde’ demektir.

Fotoğraftaki ışığın çalışmalarımda önemli bir yeri olduğunu düşünüyorum.

Fotoğrafta çok popüler olan bir ‘**karar anı**’ ve bir de fotoğrafın ‘**punctum**’u konusu vardır. Sanırım benim bu fotoğraf çalışmalarım ikisi de yok. Benim çalışmalarım akışın fotoğraflarıdır. Bir de fotoğrafın “şimdi ile sınırlı bir zaman algısı ve kavrayışı” (Buçan, 2020, s.83) vardır ki bu onu sınırlandırmakla birlikte benim fotoğraflarımdaki çoklu şimdilerin bir kolaj tekniğiyle bir araya getirilmesi, fotoğrafın bir anlamda sınırlarını da ortadan kaldırmaktadır.

Fotoğrafın bir şey anlatması gerektiğini düşünüyorum. Ama bana göre bu anlatımın pek çok yolu olabilir. Çoğu zaman ben de tek kare fotoğraflar çekmekle birlikte, çekerken karelerimi çok beğensem bile, sonra fotoğraflara dönüp baktığımda “ben bu fotoğrafı niye çektim” diye kendime sorduğumda, çoğu kez kişisel bir tatminin ötesinde cevap

bulamıyorum. Ama çektiğim fotoğrafları biraraya getirerek bir kolaj yaptığımda fotoğraflarıma bir anlam yükleyebildiğimi düşünüyorum.

Baktığım herşeyde, çizgiler, dokular, ve biçimlerde, sürekli soyutlama yapan bir gözüm var. Her baktığım yerde bunları aramak ve bulmak bana büyük keyif veriyor. Hele hele bu projede olduğu gibi, bu soyutlamalardan somutmuş gibi görünen mekânlar yaratmak çalışmaları daha da anlamlı kılıyor. Çalışmalarında kaosun, bozulmuşluğun ve yaşam kirliliğimizin izlerini görmek mümkün. Amacım “çoklu sayıda katmanla izleyiciye saatlerce bakabilecekleri ve yapbozda hala yeni parçalar bulabilecekleri bir şey vermek...” (Göç & Erişti, 2019, s.122). Ayrıca gösteriğimden başka bir şeyi düşündürmek, düşündüğümünden başka bir şeyi göstermek, ya da pek çok şeyi bir çalışma yüzeyinde izleyiciye sunarak onların keşfetmesini beklemek, düşündürtmek, çalışmalarımın amacını teşkil etmektedir (Akay, 2015, s.13). Çalışmalarım var olan birtakım gerçekleri ortaya koymak yerine, izleyiciyi zihinsel bir yolculuğa çıkarma amacı taşıyan çalışmalardır. Çalışmalarında göstermek istediğimi hazır bir şekilde izleyiciye vermek yerine, zihinsel yolculukla birlikte bir anlam süreci sonunda yarattıkları mekânsallık bağlamında duyumsanabilecekler, ve her bakışta da bunlar yenilenecektir.

Pek çoklarının düşüncesinin aksine yaptığım çalışmaların fotoğraf olduğunu düşünüyorum. Zira fotoğraf çekmek için ciddi bir zaman harcıyorum. Kullandığım fotoğrafların tamamı kendi çektiğim fotoğraflardan oluşuyor. Fotoğrafları çekerken bu projede olduğu gibi, sonucu hayal ederek fotoğraf çekmeye çalışıyorum. Işığı kullanıyorum. Işık ve gölgelerle oynuyorum. Fotoğraf düzenleme programlarını kullanıyorum. Ve fotoğraf baskı tekniklerini kullanıyorum. Evet bu fotoğraflar alışlagelmiş fotoğraflar olamamakla birlikte, fotoğraf...

3.3 Projenin Gerçekleştirilmesi

Proje çalışmama başlamadan önce kafamda ne yapmak istediğime dair bir fikir oluşturdum. Bu fikir aslında kendiliğinden bir anda gelişti diyebilirim. Bir gün şantiyede çalışırken, istiflenmiş malzemelerin görüntüsü bana, günümüz toplu konutlarındaki yığılmayı ve sıkışmayı hissettirdi. Projeyi bu konsept üzerine kurguladım. Bu çalışma için iki sene boyunca şantiye ortamlarında, duvar yapı elemanları, kalıp, kereste, taş, demir vb. yapı elemanlarının fotoğraflarını çektim. Bunların tamamı ham olan, kimi zaman gelişgüzel, kimi zaman da rastgele istiflenmiş elemanlardı. İstiflenmiş kent yapısı hissiyatını, bina gibi görünmeyen yapı malzemeleriyle bina ve yerleşim gibi görünecek şekilde fotoğraf çalışmalarında yansıtabilmeyi hayal ediyordum. Ama ben bu fotoğrafların birer doku fotoğrafı olmalarının ötesinde onlarda bir mekânsallık arıyordum. Bu sebeple de birkaç fotoğrafı birleştirerek ve katmanlarla oynayarak bazı denemeler yaptım. Yaptığım denemelerde kimi zaman rastgele oluşan gölgeler, lekeler beni çok heyecanlandırdı. Bu konuyu geliştirmeye karar verdim. Amacım gözü tek bir noktaya odaklamadan tüm çerçeve üzerinde gezinmesini sağlayarak, izleyiciye sanki yaratılan o mekânın içindeymiş hissini verebilmektir. Yaratıklarım var olmayan hayali mekânlar olup onlar birer mekân yanılsamalarıdır. Bu projenin ismini ‘**Arada**’ koymamın sebebi ise gördüklerinizin ne yapı malzemesi ne de bitmiş bir mimari yapı olmalarından, ne mimarlık ne fotoğraf olmalarından, burada ışık ve gölgelerle yaratılanların benim hayali mekânlarım olmalarından kaynaklanmaktadır.

Çalışmalarım hayal ürünü oldukları için renk kullanmak istemedim. Zira renk bir tür gerçeklik algısı yaratacak ki yaratmak istediğim düşsel mekânlarla bir tezat oluşturacaktı. Bu da istediğim bir şey değildi. Ancak fotoğraflarımda en beyazdan en siyaha kadar arada farklı tonlamaların olduğu geçişler sözkonusudur ki çalışmalarım mekân hissini de yaratan aslında bu tonlamalardır.

Teknoloji ile birlikte hayatımıza giren cep telefonları ile artık her yerde fotoğraf çeker hale geldik. Bu benim çalışmalarına olumlu bir katkı sağladı. Zira her gittiğim yere

fotoğraf makinamı taşıyamamakla birlikte cep telefonum her daim yanımdaydı. Bu sebeple her an gördüklerimi cep telefonumla fotoğraflayarak başlayan bu proje, daha sonra teknolojinin sunduğu, gerek cep telefonunda gerekse de bilgisayar ortamındaki bir takım yazılım imkanlarının kullanımıyla farklı bir boyuta taşındı. Işık ve renk öğelerini bilinçli olarak bozdum. Çıkan sonuçlar hatalı görünseler bile istediğim etkiyi yaratmamı sağladılar.

Çalışmalarında keskinlik ve mükemmellik aramıyordum. Amacım çalışmalarımın sadece bakarak değil, görerek iç dünyamızla kavranmalarını sağlamaktı. Çalışmalarım keskinlikle fluluk arasında bir yerdeler. Bu sebeple günümüz dijital imgelerinin varlık sebebi olan pikselleri ve pikselleşmeyi kullanmakta bir sakınca görmedim. Fotoğraflardaki ‘erime’ halleri de yaratmak istediğim mekânlar için çok uygundu. Onlar bana göre varlık ile yokluk arasındaki bir yeri temsil ediyorlar ki tam da istediğim ‘arada’lık ile çok örtüştüklerini düşünüyorum.

Projedeki tüm fotoğraflar birden fazla fotoğrafın üst üste bindirilerek katmanlaşmasıyla oluşturulan çalışmalardır. Bu çalışmalarda filtrelerden yaralandım. Bu filtreleri kimi zaman geçirgen bir şekilde ‘palimpsest’ tekniğindeki gibi katmanlar arasındaki ilişkiyi kurarak, kimi zaman da dokuları farklılaştırarak kullandım. Hangi filtreyle ne tür sonuç alacağımı aşağı yukarı bildiğim için sonuçlar neticede arzuladığım gibi oldu. Ancak yine de yaptığım dijital manipülasyonlarda Glitch estetiğinin de varlığını görmezden gelmek mümkün değildir diye düşünüyorum.

Fotoğraf çalışmalarında görülen bir diğer şey de ekleme, silme eylemlerinin çalışmalarında sürekli tekrar eden bir eylem olmasıdır. Silmeler sabit olmayan dengesiz bir atmosfer yaratırken, aslında bunlar benim bu çalışmaları oluşturmamdaki süreçleri oluştururlar. Her silinen ya da eklenen yüzeyde bir iz bırakır ki bu istediğim bir durumdur. Bu eylemler aynı zamanda hayat tecrübelerimizin de bir meteforu değil midir? Sürekli bir akıştan ziyade, zorluklar, beklemler, ilerlemeler ve anılarla dolu bir yaşamda, ekleme ve silmeler aynı zamanda yaşamın gerçeklerinin de bir ifadesidir. Silmek, yeniden yapmak,

eklemek, çıkarmak, ve bunları sonsuz kere tekrar etmek çalışmalarımın doğasını oluşturmaktadır. Hepsi sürekli değişen ve dönüşen çalışmalardır.

Çalışmalarında varlığını hissettiren gölgeler, ara mekânlar yaratırlar. Onlar değişimin mekânları olup, oralarda her şey gerçekleşebilir. Beyaz boş bir sayfayla başlayan çalışmalar, fotoğraf eklenip çıkarıldıkça fiziksel olarak değişmeye ve dönüşmeye başlar. Bu aynı zamanda benim fikirlerimdeki değişim ve dönüşümün de bir yansımasıdır.

3.4 Projenin Sunumu ve Sergi

Pandemi sebebiyle önümüzü göremediğimiz iki senelik süreç planlama yapılmasını imkansız hale getirmiş, pandemi sürecinden yeni çıkmaya çalıştığımız şu dönemde de sergi mekânlarında yer bulunmadığı için asıl sergi Eylül 2022’de yapılmak üzere planlanmıştır.

Projedeki çalışmaların tamamı fotoğraf olarak 50x75 cm olup çerçeveleriyle birlikte 55x80 cm.lik çerçevelerdir. Tüm fotoğraflar kusursuz ve parlak bir etkiden ziyade daha keskin olmayan hatların peşinde olduğum için kanvasa basılacaklardır.

Sergileme Eylül 2022 tarihinde bir hafıza mekânı ve yakın zamanda restore edilerek sanatsal etkinliklere açılmış olan ‘**Etz Hayim Sinagogu**’nda gerçekleşecektir. Sergide 15-20 fotoğraf çalışması yer alacaktır. Mekânın bir hafıza mekânı, yani geçmişle günümüz arasında köprü kuran bir ‘ara’ mekân olması da konumla bütünleştirici bir etki yaratarak, tezin konusuyla örtüşecek bir biçimde gerek fotoğrafların kendi içinde, gerekse de fotoğraf mekân izleyici bütünlüğü içerisinde istenilen mekânsallık sağlanmış olacaktır.

Yanısıra, Haziran 2022’de, projenin görselleri, tez savunması sırasında, DEÜ GSF’nin birinci kat sergi alanında sergilenecektir.

3.5 Projede Yer Alan Çalışmalar



Görsel 82: Liane Linda Bencuya –‘Arada-In Between - 1’ (Kanvas Baskı)-2022



Görsel 83: Liane Linda Bencuya –‘Arada-In Between - 2’ (Fotoğraf – Kanvas Baskı)-2022



Görsel 84: Liane Linda Bencuya –‘Arada-In Between - 3’(Fotoğraf – Kanvas Baskı)-2022



Görsel 85: Liane Linda Bencuya –‘Arada-In Between - 4’ (Fotoğraf – Kanvas Baskı)-2022



Görsel 86: Liane Linda Bencuya –‘Arada-In Between - 5’ (Fotoğraf – Kanvas Baskı)-2022



Görsel 87: Liane Linda Bencuya –‘Arada-In Between -6’ (Fotoğraf – Kanvas Baskı)-2022



Görsel 88: Liane Linda Bencuya –‘Arada-In Between -7’ (Fotoğraf – Kanvas Baskı)-2022

SONUÇ

Modern Sanatla başlayıp Çağdaş Sanatla devam eden ve Dijital Sanatla da günümüze ulaşan mekânın sanatın içine dahil edilme kaygısı günümüzde Çağdaş Sanatın en önemli varlık sebeplerinden biridir. 20. yüzyılda yaşanan sosyo kültürel gelişmelerin paralelinde, mekân kavramının gerek mimarlıkta gerekse de sosyal ve ekonomik yapılarda önem kazanmasıyla birlikte bu kavramın sanata yansımalarının önü de açılmıştır. Mekân artık etkisiz bir fon duvarı olma işlevinden sıyrılmış, enstalasyonların en temel ögesi haline gelmiştir. Sanatı tuval ve galeri mekânının dışına çıkarma arzusu, mekânın da deneyime katılmasıyla farklı bir boyuta taşınmış, günümüzde bir hayli güncel olan ‘**Immersive Sanat**’ ile de mekânla izleyicinin bütünleştiği bir mekânsal deneyim haline dönüşmüştür. Dijital enstalasyon olarak da tanımlanabilecek bu tür çalışmalar, “sabit özne nesne diyalektiğini özne dijital nesne ya da akışkan nesne diyalektiğine” (Pala, 2020, s.214) çevirmiştir. Artık geleneksel sanattaki özne nesne ilişkisi farklı bir boyuta taşınmış ve taşınmaya devam etmektedir.

Sanatta **mekânsallık**’ bir deneyimdir. Bu deneyim izleyicinin aktif ya da pasif olmasıyla yaşanabilir. İzleyici pasifse bir noktada sabit durur, gözünün devinimiyle eserle bütünleşerek onu tüm varlığında hisseder. Ya da ‘Immersive Sanat’ ortamlarında olduğu gibi etrafta dolaşan görüntüler izleyiciyi her yanından sararak bir mekânsallık deneyimi yaşatırlar. Bu deneyimlerde izleyici çoğu kez pasif durumdadır. İzleyici aktif olduğu zaman ise bu kez eser sabittir, ki eserin etrafında hareket halinde o eseri duyumsar, içselleştirir ve yine onunla bütünleşir. Bu davranışların her biri farklı şekillerde mekân insan etkileşimleri ve deneyimleri olmakla birlikte her biri sonuçta bir mekânsallık yani bir yaşam deneyimi sunmaktadırlar.

Lucio Fontana ile çıktığımız yolda, onu tanıyarak, aslında sanat tarihinde ne kadar avangard bir sanatçı olduğunu görmek ne kadar mutluluk veriyse de onun tanınırlığının bu kadar az olması bir o kadar düşündürmüştür. Günümüz Çağdaş Sanatı’nda bugün

gördüğümüz ve yaptığımız pek çok eylemin arkasında onu izlerini görmek bu tezin amacına ulaştığını göstermektedir.

Tezin amacı, ve çıkış noktası mekân ile mekânsal deneyimi fotoğraf sanatı bağlamında farklı yönleriyle incelemektir. Bu deneyim, tezimizin ikinci bölümünde yaptığımız detaylı araştırma kapsamında, fotoğrafın kimi zaman mimari yapının bünyesinde eritilerek onun yapısında varlık bulmasıyla, kimi zaman mekâna asılan çoklu imgelerle, kimi zaman ise bağlamından kopararak günümüze taşınan imgelerle, hatta ve hatta görünür olmadan varlığını hissettiren fotografik bir aura ile sağlandığı görülmüştür. Sonunda vardığımız noktada mekânsal deneyimlerin günümüz sanatının varlık sebebi olduğu netlik kazanmaktadır. Mekânsal olmayan sanatlar günümüzde artık mekânsal olanların yarattığı içselleştirilmiş bütünlük hissini yaratmakta yetersiz kalmaktadırlar. Dolaşarak, ya da edilgen bir şekilde durarak ancak mutlaka mekân ve görüntüler tarafından sarılarak oluşturulan mekânsallık günümüz sanatının temelini teşkil etmektedir. Gerek iki boyutlu bir yüzeyin, gerekse de üç boyutlu hatta dört boyutlu bir mekânın içinde yaşanan deneyimlere baktığımız zaman, günümüzde artık sanata karşıdan bakmak önemini yitirmiş, karşıdan bakılsa bile gözü yüzey üzerinde çoklu bir bakışla dolaştırarak mekânsallık yaratma çabaları amaç haline gelmiştir.

‘**Arada-In Between**’ isimli proje çalışmamda ben de, seçtiğim örneklerden farklı olarak resimsel bütünlüklü çerçeve içinde katmanalarla çalışarak fotoğraf çalışmalarımı mekânsallık yaratmaya çalıştım. Yaptığım çalışmalar gözü tek bir noktaya odaklamak yerine çoklu bakış amacı taşımaktaydılar. Çalışmalarına mekân, mimarlık fotoğraf ilişkisi anlamında ve bağlamında, mekânsallıkla ilişkilerini kurarak baktığım zaman tezimin amacına ulaştığını düşünüyorum.

Pandemi ile birlikte, ‘**Metaverse**’ olarak tanımlanan yeni bir mekân kavramı da artık yazın ve sözel dilimize girmiş bulunmaktadır. ‘Metaverse’ aslında günümüzün siber mekânını tanımlamakta kullanılan bir kavram olarak siber mekânda yaşanan siber hayatları ifade etmektedir. Aynı şekilde gerçek zamanlı sergi gezmelerinin yerini artık sanal sergiler

almaya başlamaktadır. Bu çok yeni kavramlarla birlikte zaman içinde yaratılan sanal mekân ve yaşam birlikteliklerinin insanda nasıl bir mekânsallık duygusu yaratacağını henüz bilmemekle birlikte, bunu hep birlikte deneyimleyip göreceğiz. ‘**Arada-In Between**’ proje çalışmamda yaratmaya çalıştığım mekânsallık’ın ise amacına ulaşp ulaşmadığını izleyicilerden gelen tepkilerle zaman gösterecek.

Günümüzde zamanın içinin boşaltılması, uzamın da içinin boşaltılmasını beraberinde getirdi. Acaba sanatta mekânsallık bu içi boşaltılmış uzamın hakkettiği yeri tekrar geri iade etme çabası mıdır? Bu sorunun cevabının da zaman içinde verilebileceğini umuyorum.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

Akay, A. (2015). *Seza Parker Refleksif Akışkanlıklar*. Masa Matbaacılık.

Akın, G. (2021). Mekan: Eski(miş) bir poetika?. G. Özaydın & M. Akı (Ed.), *Mekân ve Yer* (ss.118-142). Yeni İnsan Yayınevi.

Antmen, A. (2016). *20. Yüzyıl Batı sanatında Akımlar*. Sel Yayıncılık.

Artun, A. (2013). Manifesto Avangard Sanat ve Eleştirel Düşünce. A. Artun (Der.), *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş* (ss.11-70). İletişim Yayınları.

Artun, N. A. (2018). Mimarlık Nesnesi ve Başka nesneler. N. A. Artun & R. Ojalvo (Der.), *Arzu Mimarlığı, Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek* (ss. 119-153). İletişim Yayınları.

Avanoğlu, B. (2021). Binasız Mimarlığın Peşinde Sır Oyunları: Ritüeller, Gölgeleler, Harikalar, Karanlık Direnişler, Kristal ve İhlal. B. Avanoğlu (Der.), *Şiir Mimarlık Binanın İhlali* (ss. 19-155). İletişim Yayınları.

Aydınlı, S. (2008). ‘Mekân’dan ‘Mekansal’a: Mekânın Zamansallığı/Zamanın Mekânsallığı. Ş. Ural, Ö. Berber & F. U. Sönmez (Der.), *Zaman-Mekân* (ss.150-161). Yem Yayın.

Aydınlı, S. (2018). Aylak-Muğlak Kent Deneyimleri. N. A. Artun, R. Ojalvo (Der.), *Arzu Mimarlığı, Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek* (ss.257-295). İletişim Yayınları.

Başaran, A. (2021). Neden Bachelard Okuruz?-Yeni Bir Mekan ve Mekunluk Anlayışına Doğru. M. T. Tunç & S. Yıldız (Der.), *Mimarlar Neden Bachelard Okur* (ss.37-57). Ketebe Yayınları.

- Bachelard, G.** (2020). *Mekânın Poetikası* (A. Tümertekin, Çev.). İthaki Penguin Kitap Kaset Bas. Yay. Paz.
- Berber, F.** (2021). *Dokuz Huzursuzla Fütürizm*. Genç Destek.
- Bilir, B. & Usta P.** (2012). *Gordon Matta Clark* (B. Bilir, Çev.). Lemis Yayın.
- Bonami, F.** (2003). My Dear Sugimoto. *Sugimoto: Architecture* (ss.8-11). Museum of Contemporary Art, Chicago.
- Buçan, N.** (2020). *Post Belgesel Fotoğraf Belgesel Fotoğrafın Değişen Sınırları*. Espas Yayınları.
- Cardinal, R.** (2014). Çözünür Kent: Sürrealist Paris Algısı (N.A. Artun, Çev.). N. A. Artun (Der.), *Sürrealizm/ Mimarlık Mekân Sanatı* (ss.157-186). İletişim Yayınları.
- Ceylan, E.** (2020). Fluxus'ta Mekânsallığın Temsili. G. Özaydın, & S. T. Tezer (Ed.), *Mekânsallık Sanat Üretiminde Eşzamanlılık Durumu* (ss.52-76). Yeni İnsan Yayınevi.
- Danchev, A.** (2011). *Fütüristlerden Stuckistlere 101 Sanatçı Manifestosu* (M. E. Uslu, Çev.). Espas Yayınları.
- Deleuze, G. & Guattari, F.** (2005). *A Thousand Plateaus Capitalism and Schizophrenia* (B. Massumi, Trans.). University of Minesota Press.
- De Michelis, M.** (2003). The Veiled Glance of the Memory. *Sugimoto: Architecture* (ss.12-15). Museum of Contemporary Art, Chicago.
- Dinçer, S. S.** (2Eylül 2015- 10 Ocak 2016). Önsöz. *Zero Geleceğe Geri Sayım* (s.10). Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi.

- Doğan, S.** (2020). Masalların Mekânı ve Eşzamanlılık: Hegelci Bir Analiz. G. Özeydin, & S. T. Tezer (Ed.), *Mekânsallık Sanat Üretiminde Eşzamanlılık Durumu* (ss.139-161). Yeni İnsan Yayınevi.
- Dündar, Z.** (2020). Tiber Nehri Kıyısında Tesadüfi Karşılaşmalar Üzerine. G. Özeydin & S. T. Tezer (Ed.), *Mekânsallık Sanat Üretiminde Eşzamanlılık Durumu* (ss.77-86). Yeni İnsan Yayınevi.
- Erenus, Ö. K.** (2014). Marcel Duchamp. Tekhne Yayınları.
- Eroğlu, Ö.** (2014). *Arte Povera*. Tekhne Yayınları.
- Eroğlu Ö.** (2020). *Kavramsal Sanat*. Tekhne Yayınları.
- Fineberg, J.** (2014). *1940'tan Günümüze Sanat, Varlık Stratejileri* (S. Atay-Eskier & G. E. Yılmaz, Çev.). Karakalem Kitapevi Yayınları.
- Foster, H.** (2013). *Sanat Mimarlık Kompleksi, Küreselleşme Çağında Sanat, Mimarlık ve Tasarım Birliği* (S. Özaloğlu, Çev.). İletişim Yayınları.
- Gordin, M. D. & Tilley, P.** (2017). Mekân ve Zamanın Ötesinde Ütopya ve Distopya (E. Kartal, C. Kayalığıl, A. Turan, Çev.). M. D. Gordin, H. Tilley & G. Prakash (Der.), *Ütopya Distopya Tarihsel Olasılığın Koşulları* (ss.7-22). Koç Üniversitesi Yayınları.
- Graf, M.** (2020). Bütünlükten Parçalılığa (M. Yılmaz, Çev.). A.N. Yılmaz (Ed.), *Sanat Tarih Estetik Kesişen Denemeler* (ss.470-477). Ütopya Yayınevi
- Günay, R.** (2020). *Analog ve Dijital Mimarlık Fotoğrafı*. Yem Yayınları.
- Harrison C. & Wood P.** (2016a). Lucio Fontana (1899-1968) 'Beyaz Manifesto' (S. Gürses, Çev.). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antalojisi* (ss.693-697). Küre Yayınları.

- Harrison C. & Wood P.** (2016b). Abstraction-Creation: Cahiers, sy.1, 1932 ve 2, 1933'te yer alan başyazılar (S. Gürses, Çev.). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antalojisi* (ss.409-411). Küre Yayınları.
- Harrison C. & Wood P.** (2016c). Robert Smithson (1938-1973) 'Aklın Tortulaşması: Toprak Projeleri' (S. Gürses, Çev.). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antalojisi*, (ss.924-928). Küre Yayınları.
- Heidegger, M.** (2014). *Sanat Eserinin Kökeni* (F. Tepebaşı, Çev.). De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
- Kabağağ & Alover.** (1995). *Latince Türkçe Sözlük*, Sosyal Yayınlar.
- Köksal, A.** (2021). Bu Mekân Artık Bu Yer Değil. G. Özaydın, & M. Akı, (Ed.), *Mekân ve Yer* (ss.10-19). Yeni İnsan Yayınevi.
- Köksal, A.** (2020). Kavramsal Çerçeve, Bir Eşzamanlılık Durumu Olarak Mekânsallık. G.Özaydın & S. T. Tezer (Ed.), *Mekânsallık Sanat Üretiminde Eşzamanlılık Durumu* (ss.10-13). Yeni İnsan Yayınevi
- Maciunas, G.** (1963). Fluxus Manifesto (M. E. Uslu, Çev.). A. Danchev (Der.), *Fütüristlerden Stuckistlere 101 Sanatçı Manifestosu* (ss.367-369). Espas Yayınları.
- O'Doherty, Brian.** (2010). *Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekânının İdeolojisi* (A.Antmen, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Ojalvo, R.** (2018). Modernitenin İki Yüzü Arasında Mimarlık: Mesken Tutmaktan Göçebeliğe. N. A. Artun & R. Ojalvo (Der.). *Arzu Mimarlığı, Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek* (ss.169-205). İletişim Yayınları.
- Osborne, P.** (2021). *Kavramdan Sonra Çağdaş Sanatın Felsefesi* (N.Bingöl, Çev.). Tellekt, Can Sanat Yayınları.

- Ölçer, N.** (2Eylül 2015- 10 Ocak 2016). Önsöz. *Zero Geleceğe Geri Sayım* (ss.11-13). Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi.
- Pala, S.** (2020). Dijital Sanatta Kırılan Mekân: Enstalasyonu Yeniden Düşünmek. A. F. Parsa & E. A. As (Ed.), *Dijital İmgeler Evreni* (ss.185-218). Doruk Yayıncılık.
- Pallsmaa, J.** (2020). *Tenin Gözleri Mimarlık ve Duyular* (A. U. Kılıç Çev.). Yem Yayınevi.
- Piene, O.** (2Eylül 2015- 10 Ocak 2016). Fonatana Sergisi Açılış Konuşması. *Zero Geleceğe Geri Sayım* (ss.62-63). Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi.
- Polat, N.** (2017). *Sınırları Aşındırmak*. Belge Yayınları.
- Sözer, Ö.** (2020). Sanatta Mekânsallığın Kurucu Ögesi Olarak Eşzamanlılık. G. Özaydın, & S. T. Tezer (Ed.), *Mekânsallık Sanat Üretiminde Eşzamanlılık Durumu* (ss.35-45). Yeni İnsan Yayınevi.
- Sauvagnarques, A.** (2010). *Deleuze ve Sanat* (N.Sarıca, Çev.). De Ki Basım Yayın Ltd.Şti.
- Soulages, F.** (2022). *Fotoğrafın Estetiği* (D. E. Şansal, Çev.). Espas Yayınları.
- Stallabrass, J.** (2021). *Çağdaş Sanat Bir Tarihçe* (E. Soğancılar, Çev.). İletişim Yayıncılık.
- Şahiner, R.** (2020). *Çağdaş Sanatta Postmodernizm, Neo Avangardizm, Sinizm*. Ütopya Yayınevi.
- Şimşek, A.** (2009). *Hızın ve Devrimin Sanatı Fütürizm*. Kanguru Yayınları.
- Taburoğlu, Ö.** (2020). Tanpınar'da Yer ve Eşya İlişkisi. S.Kurtar (Ed.) *Mekân Varyasyonları* (ss.291-308). NotaBene Yayınları.
- Tally Jr. R. T.** (2021). *Mekansallık* (E. Aras, Çev.). Hece Yayınları.

Tatar, Onur. (2019). *Dijital Çağda Fotoğraf Sanatı*. A7 Kitap Yayıncılık.

Tolon, C. (2019-2020). *Sen Söyle – You Tell Me*. İstanbul Modern.

Tuğal, S. A. (2018). *Oluşum Süreci İçinde Dijital Sanat*. Hayalperest Yayınevi.

Turetzky, P. (2015). *Zaman* (M. Ç. Atmaca, Çev.). Otonom Yayıncılık.

Usta, S. (2015). *İlkçağ Ütopyaları, Mükemmel Toplum ve İlk Devlet Teorileri*. Kaynak Yayınları.

Whitefield, S. (2000). *Lucio Fontana*. Hayward Gallery Publishing. (Digital Book).

Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ütopya Yayınları.

Yılmaz, A.N. (2020). Bir Mekân Estetiği Group Espace ve Türk Sanatındaki Yansımaları. A.N.Yılmaz (Ed.), *Sanat Tarih Estetik Kesişen Denemeler* (ss. 162-179). Ütopya Yayınevi.

Dergiler:

Sutton D. (2012/01), Fotoğrafın Belleği, Fotoğrafın Zamanı (S. Gürses, Çev.). *Görüntüde Zaman, İfsak Fotoğraf ve Sinema Dergisi*, 145, 20-31.

Tezler ve Makaleler:

Apaydın, B. (April 2019). Palimpsest Kavramı ve Mekânsal Dönüşüm. *The Turkish online Journal of Design, Art and Communication-TODIAC*, 9(2), 90-103. ISSN:21465193. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/685265>

Arapoğlu, F. (Yaz 2019). Disiplinlerarası Sanat Bağlamında Mekânsal İletişim. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(1), 27-54. ORCID No: 0000-0003-0312-6920

- Ferriani, B.** (2019). Lucio Fontana and Architecture. *Protection of Cultural Heritage*, 8, 113-122. <https://doi.org/10.35784/odk.1073>
- Göç, S. & Erişti, S. D. B.** (Yaz 2019). Yeni Medya Sanatı Olarak Glitch İleti Sürecinin Sorgulanması. *YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (22), s.113-128. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/765699>
- İbrahim, N.** (May 2012). *Liminality in Architecture*. [Unpublished Masters Thesis]. Ryerson University.
- Kanat, S.** (2018). Glitch Sanatı. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*. 4(2), 28-35. <http://dx.doi.org/10.22252/ijca.529181>
- Mansoor, J.** (Spring 2008). Fontana's Atomic Age Abstraction: The Spatial Concepts and the Television Manifesto. *Postwar Italian Art*, 124, 137-156. The MIT Press. <https://www.jstor.org/stable/40368504>
- Petersen, S.** (Aug. 1999). Lucio Fontana. *The Burlington Magazine*, 141 (1157), 492-494. Burlington Magazine Publications Ltd. <https://www.jstor.org/stable/888463>
- Petersen, S.** (2015). The Dynamics of "Space" in Postwar Art "Le Groupe Espace" and "Arte Spaziale". *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, 39, 226-237. <https://www.jstor.org/stable/44843851>
- Pickstone, C.** (December 1999). Not Quite Letting Go of God: Fontana at the Hayward. *The Month; London*, 32(12), 493.
- Sarıkaya, G. K.** (Aralık 2019). *Aradalık Mekânı*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.

- Schnugg, C.** (January 2019). Spaces in Between: Liminality. Setting the Stage for Something New Understanding Arts-Based Initiatives through the Lens of Liminality and Rites of Passage. *Creating ArtScience Collaboration*, 55-72. https://doi.org/10.1007/978-3-030-04549-4_4
- Sönmez, N.** (Nisan 1994). ‘Lucio Fontana ve Çağdaş Heykel Sanatında Sonsuzluk Olgusu’. *Adam Sanat*, 101, 68-73, Anadolu Yayıncılık.
- Tunçelli. O.** (30.12.2018). Kültür Mirasının Çağdaş Fotoğraf Sanatı Olarak Sunumu; Ahmet Ertuğ Örneği. *Atlas International Refereed Journal On Social Sciences*. 4(5), 1697-1706. https://www.atlasjournal.net/Makaleler/860620229_11.%204-15_ID231.%20Tunçeli_1697-1706.pdf
- Volkan, E.** (2017). *Geçmişten Günümüze Bir İfade Biçimi Olarak Mimari Fotoğraf* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Wasserman, B.** (1966). Giacometti & Fontana: Art Pierced by Space. *National Art*, 19(1), 17-20. <https://doi.org/10.2307/3190760>
- Westerveld, J.** (t.y.). *Liminality in Contemporary Art a Reflection on the Work of William Kentridge*. [https://FINAL VERSION THESIS.pdf](https://FINAL%20VERSION%20THESIS.pdf) (judithwesterveld.nl).
- White, A.** (Autumn 2001). Lucio Fontana: Between Utopia and Kitsch. *Grey Room*. 5, 54-77. *The MIT Press*. <https://www.jstor.org/stable/1262573>
- Yavuz, E.** (2015/2). Designing The Unity: Türk Grup Espas and Architecture in Postwar Turkey. *METU JFA* 32(2) 117-132. <https://doi.org/10.4305/METU.JFA.2015.2.9>
- Zeybek, H.** (2017). *Modern Sanatta İfade ve Yapıt*. [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Yakın Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı.

White, A. G. (2005). Lucio Fontana: The Post Fascist Masculine Figure. *Proceedings of the Masculinities: Art Gender and Popular Culture Conference*, Canada. https://www.academia.edu/2588323/_Lucio_Fontana_The_Post_fascist_Masculine_Figure_

White, A. G. (2008). Art Beyond The Globe: Lucio Fontana's Spatial Identity. *EMAJ* 3. https://www.academia.edu/2588304/_Art_Beyond_the_Globe_Lucio_Fontana_s_Spatial_Identity_

İnternet:

AA School of Architecture. (27 May 2015). *Jacques Herzog - The Power of Images* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=LpYxDkxfq3w>

Akıl, S. (Ekim 10 2014). *Hatanın Estetiği olarak Glitch Sanatı*. Sanatatak. <https://www.sanatatak.com/view/hatanin-estetigi-olarak-glitch-sanati>

Atölye z. (18 Nov 2020). *Murat Germen_ son dönem işler / atölye z söyleşiler no1* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Pi5M-T4Z4z0>

Arkas Sanat Merkezi. (27 Dec 2012). *Konferans/ Ahmet Ertuğ ve Mimari Fotoğraf Sanatındaki Yeri* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=aEBF2EcNUIU>

ArtDog İstanbul. (17 Şubat 2020). *Lucio Fontana: Işık, Zaman ve Mekanın Ustası*. <https://artdogistanbul.com/lucio-fontana-isik-zaman-ve-mekanin-ustasi/>

Astroset Semboller Araştırma Grubu. (11 Mayıs 2010). *Yumurta Sembolü*. Astroset. https://www.astroset.com/bireysel_gelisim/sembol/s18.htm

Barcio, P. (Sept. 9, 2016). *Cutting The Canvas – The Story of Lucio Fontana*. İdeelart.
<https://www.ideelart.com/mahazine/lucio-fontana>

Boredpanda, (t.y.). *Artist Creates Incredible Optical Illusion At The Louvre So It Could Be Destroyed In A Couple Of Days*. https://www.boredpanda.com/louvre-pyramid-optical-illusion-jean-rene-jr/?utm_source=yandexm&utm_medium=referral&utm_campaign=organic

Chester, A. (2009). *Photographic Utopia: Anette Messenger*.
<https://aliciachester.wordpress.com/tag/annette-messenger/>

Çavuşoğlu, Y. (t.y.). *The Met Breuer Museum’da, Fontana’nın Büyüsü*. ArtTv.
<https://www.arttv.com.tr/yazi/the-met-breuer-museumda-fontanann-buyusu-yazan-yasemen-cavusoglu>

Döğerlioğlu, N. (13 Haziran 2019). *İzleyiciyi Mekânın İçine Çekmek ve Mekânın Gizemi İçinde Dolaşma Hissini Vermek İstiyorum*. Arkitera.
<https://www.arkitera.com/soylesi/izleyiciyi-mekanin-icine-cekmek-ve-mekanin-gizemi-icinde-dolasma-hissini-vermek-istiyorum/>

Frearson, A. (12 March, 2021). *Digital Photography is ‘Too Much to Digest’ Says Simone Bossi*. Dezeen. <https://www.dezeen.com/2021/03/12/simone-bossi-architecture-photography-interview/>

Gallery Label. (December 2005). *Lucio Fontana ‘Nature’, 1959–60*. Tate.
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/fontana-nature-t03588>

Germen, M. (2019). *Merdiven: Adım adım / Stairway: Step by step – Solo show @ Merdiven Art Space*. <https://muratgermen.com/artworks/merdiven-adim-adim-stairway-step-by-step/#image-11>

Belloni, G. (2008). *Manifesti dello Spazialismo*, <https://www.giacomobelloni.com/styled-57/styled-15/>

Güney, A. (21 Nisan 2018). *Lucio Fontana'yla Uzamsal Resim Akımı*. <https://www.aycaguney.com/post/2018/04/21/lucio-fontanayla-uzamsal-resim-akimi>

Harvard GSD. (20 mar 2012). *Hélèn Binet, 'Composing Space'* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=YkpeFr87wOo>.

Herzog de Meuron. (1989). *057 Greek Orthodox Church*. <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/051-075/057-greek-orthodox-church/>

Herzog de Meuron. (1994-1999). *105 Eberswalde Technical School Library*. <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/101-125/105-eberswalde-technical-school-library.html>

Herzog de Meuron. (1992-1993). *094 Ricola-Europe Sa, Production And Storage Building*. <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/076-100/094-ricola-europe-production-and-storage-building.html>

Important Design. (21 March 2019). *Impermanent and Permanent: The Collaboration of Lucio Fontana and Osvaldo Borsani*. Philips. <https://www.phillips.com/article/41357157/impermanent-and-permanent-the-collaboration-of-lucio-fontana-and-osvaldo-borsani>

Judith Turner Introduction. (t. y.). [https:// Judith Turner: Introduction \(photoarts.com\)](https://JudithTurner.com)

Kanetti, V. (Şubat 22, 2016). *Mack, Sadece Işık ve Renk*. Sanatatak. <https://www.sanatatak.com/view/mack-sadece-isik-ve-renk>

Kavrakoğlu. (5 Eylül 2014). *Çağdaş Sanata Varış 8- Tuval Uzam Sorunsalı*.
<https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-81-tuval-uzam-sorunsali/>

Konyalı, V. (4 Eylül 2009). *Negatif ve Pozitif Alan*.
<https://vedatkonyali.wordpress.com/2009/09/04/negatif-ve-pozitif-alan-negative-space-positive-space/>

Kroeter, S. (August, 30, 2012). *Author Q&A with Judith Turner: Seeing Ambiguity*.
 Designers and Books. <https://www.designersandbooks.com/blog/author-qa-judith-turner-seeing-ambiguity>

Kule Film. (29 Mayıs 2020). *Izler Suretler /Behind the Photograph: Ahmet Ertug* [Video].
 Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=2_JLyZr8eAU

Light and Space. (13 April 2022). [Wikipedia]. https://en.wikipedia.org/wiki/Light_and_Space#:~:text=Bruce%20Watson%2C%20Light%3A%20A%20Radiant%20History%20from%20Creation%20to%20the%20Quantum%20Age.%20Bloomsbury%2C%202016%2C%20p.%20xi

Larry Bell . (t.y.). https://larrybell.com/the_artist/#the-artist-section/1

Locher, M. (March 20, 2013). *Obituary: Yukio Futagawa, 1932-2013*. Architectural
 Record. <https://www.architecturalrecord.com/articles/2819-obituary-yukio-futagawa-1932-2013>

Lucio Fontana ‘Television Manifesto of the Spatial Movement’ (t. y.). Medien Kunst
 Metz. <https://www.medienkunstnetz.de/source-text/70/>

Lucio Fontana kimdir, (2022). *Lucio Fontana Kimdir, Hayatı, Eserleri Hakkında Bilgi*.
 Filozof. www.filozof.net/Turkce/edebiyat/edebi-sahsiyetler-kisilikler-biyografileri/44647-lucio-fontana-kimdir-hayati-eserleri-hakkinda-bilgi.html

Mono. (1Ekim 2018). *Pirelli Hangarbicocca, Mario Merz'in En İkonik Eserlerini "Igloos" Sergisinde Buluşturacak.* <https://karakoymono.com/2018/10/01/mario-merzin-en-ikonik-eserleri/>

Moore, R. (10 Oct 2021). *Universes For Your Imagination To Inhabit: The Architectural Photography Of Hélène Binet.* The Guardian. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/oct/10/helene-binet-photographer-light-lines-royal-academy-interview>

Musa k.İgrek. (November, 04, 2015). *Sanat Dünyasında Fontana Dalgası.* <https://www.musaigrek.com/2015/11/sanat-dunyasinda-fontana-dalgasi.html?m=0>

Nahmad Projects. (3 Oct - 10 Dec 2018). *LUCIO FONTANA: I TEATRINI.* <https://nahmadprojects.com/exhibition/lucio-fontana-i-teatrini/>

Özkaya. A. (15 Kasım 2019). *Mekân Nedir? Yer Nedir? Çoklu Mekân Anlayışı: Mekânın Post-Pozitivist Yönüne ve Gündelik Kavramlara Bilimsel Bir Bakış.* Evrim Ağacı. <https://evrimagaci.org/mekân-nedir-yer-nedir-8031?>

Parasolunitlondon. (23 January 2014). *Canan Tolon in Conversation with Ziba Ardalan* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=CpxPB8owfQ0>

Phaidon. (t.y.). *A Japanese View of Frank Lloyd Wright.* www.phaidon.com/agenda/architecture/articles/2014/january/22/a-japanese-view-of-frank-lloyd-wright/

Refik Anadol. (11/19/2015). *Liminal Room.* <https://refikanadol.com/works/liminal-room/>

Sanat manifestosu. (t.y.). https://tr.abcdef.wiki/wiki/Art_manifesto?

Sayın, N. (20.12.2019-13.01.2020). *Labirent-Labyrinth*. Siyah Beyaz. <https://galerisiyahbeyaz.com/assets/catalogs/0315582001577354146.pdf>

Smithson, A. (November, 23, 2014). *Aaron Siskind: Another Photographic Reality*. LensCratch. <https://lenscratch.com/2014/11/aaron-siskind-another-photographic-reality/>

Sönmez, A. (1 Eylül 2015). *Önce Zero Vardı, Sıfır Yani*. Sanatatak. <https://www.sanatatak.com//view/once-zero-var-di-sifir-yani>

Strand Book Store. (6 Nov 2019). *Hiroshi Sugimoto | Architecture – [Video]*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=cmCbPuL8Bts>

The White Manifesto-Lucio Fontana. (t.y.). <https://theoria.art-zoo.com/the-white-manifesto-lucio-fontana/>

Uzam Nedir. (14.05.2021). *Uzam Nedir | İnsanın Sonsuz Uzamı*. Zamanın Ötesi. <https://zamaninotesi.com/uzam-nedir/>

Yürür, M. D. (15/2/2021). *Immersive Medya: Yeni Çağda Yeni Bir Medya*. Skopbülten. <https://www.e-skop.com/skopbulten/immersive-medya-yeni-cagda-yeni-bir-medya/6083>

EK. 1

LUCIO FONTANA -MANIFESTO BLANCO

Buenos Aires, 1946 L'arte si trova in un periodo latente. C'è una forza che l'uomo non può manifestare. Noi la esprimiamo in forma letterale in questo manifesto. Per questo chiediamo a tutti gli uomini di scienza del mondo, i quali sanno che l'arte è una necessità vitale della specie, che orientino una parte delle loro investigazioni verso la scoperta di questa sostanza luminosa e malleabile e di strumenti che producano suoni che permettano **lo sviluppo dell'arte tetradimensionale**. Consegneremo agli sperimentatori la documentazione necessaria. Le idee non si rifiutano. Si trovano in germe nella società, poi i pensatori e gli artisti le esprimono. Tutte le cose nascono per necessità e sono di valore nella loro epoca. **Le trasformazioni dei mezzi materiali di vita determinano gli stati psichici dell'uomo** attraverso la storia. Si trasforma il sistema che dirige la civiltà dalle sue origini. Il suo posto viene occupato progressivamente dal sistema opposto nella sua essenza e in tutte le sue forme. Si trasformeranno tutte le condizioni di vita della società e di ogni individuo. Ogni uomo vivrà in base ad una organizzazione integrale del lavoro. **Le scoperte smisurate della scienza gravitano su questa nuova organizzazione di vita. Il ritrovamento di nuove forze fisiche, il dominio sulla materia e lo spazio impongono gradualmente all'uomo condizioni che non sono mai esistite in tutto il corso della storia.** L'applicazione di queste scoperte in tutte le forme della vita produce una modificazione nella natura dell'uomo. **L'uomo prende una struttura psichica differente. Viviamo l'era della meccanica. Il cartone dipinto e il gesso eretto non hanno più ragione di essere.** Da che furono scoperte le forme d'arte conosciute, in distinti momenti della storia, si compie un processo analitico in ogni arte. Ogni arte ebbe il suo sistema in ordinamento indipendente. Si conobbero e svilupparono tutte le possibilità, si esprime tutto quello che si poteva esprimere. Identiche condizioni dello spirito si esprimevano con la musica, l'architettura e la poesia. L'uomo divideva le sue energie in manifestazioni diverse rispondendo a questa necessità di conoscere. L'idealismo venne

applicato quando l'esistenza non poté essere espressa in modo concreto. I meccanismi della natura venivano ignorati. Si conoscevano i processi dell'intelligenza. Tutto risiedeva nelle possibilità proprie all'intelligenza. La ricerca consisté in confusi esperimenti che molto di rado raggiungevano una verità. L'arte plastica consisté in rappresentazioni ideali delle forme conosciute, in immagini alle quali si attribuiva idealmente una realtà. Lo spettatore immaginava un oggetto dietro l'altro, immaginava la differenza fra i muscoli e le vesti rappresentate. **Oggi la conoscenza sperimentale sostituisce la conoscenza immaginativa.** Abbiamo coscienza di un mondo che esiste e si esprime da se stesso e che non può esser modificato dalle nostre idee. Necessitiamo di un'arte valida per se stessa nella quale non intervenga l'idea che di essa ci siamo fatti. Il materialismo stabilito in tutte le coscienze esige un'arte in possesso di valori propri, lontana dalle rappresentazioni che oggi costituiscono una farsa. Noi, uomini di questo secolo, forgiati da questo materialismo siamo divenuti insensibili dinanzi alla rappresentazione delle forme conosciute e all'esposizione di esperienze costantemente ripetute. **Si concepì l'astrazione alla quale si arrivo progressivamente attraverso la deformazione. Pero questo nuovo stato di cose non corrisponde alle esigenze dell'uomo attuale.** Si richiede un cambiamento nell'essenza e nella forma. **Si richiede il superamento della pittura, della scultura, della poesia e della musica. E' necessaria un'arte maggiore in accordo con le esigenze dello spirito nuovo.** Le condizioni fondamentali dell'arte moderna si notano chiaramente nel secolo XIII nel quale comincia la rappresentazione dello spazio. I grandi maestri che compaiono successivamente danno nuovo impulso a questa tendenza. Lo spazio viene rappresentato con ampiezza ogni volta maggiore durante diversi secoli. I barocchi fanno un salto in questo senso: lo rappresentano con una grandiosità non ancora superata e aggiungono alla plastica la nozione del tempo. Le figure sembrano abbandonare il piano e continuare nello spazio i movimenti raffigurati. Questa concezione fu conseguenza del concetto dell'esistenza che andava formandosi nell'uomo. La fisica di questa epoca, per la prima volta, esprime la natura per mezzo della dinamica. Si determina che il movimento è una condizione immanente alla materia come principio della comprensione dell'universo. Giunti a questo punto dell'evoluzione, la necessità di movimento è talmente grande che non può

essere corrisposta dalla plastica. Quindi tale evoluzione viene continuata per opera della musica. La pittura e la scultura entrano nel neoclassicismo, autentica palude nella storia dell'arte, e restano annullate dall'arte del tempo. Conquistato il tempo, la necessità di movimento si manifesta pienamente. La liberazione progressiva dei canoni diede alla musica un dinamismo sempre crescente (Bach, Mozart, Beethoven). Gli impressionisti sacrificano il disegno e la composizione. Nel futurismo vengono eliminati alcuni elementi [...] Il futurismo adotta il movimento come unico principio ed unico fine. I cubisti negavano che la loro pittura fosse dinamica; l'essenza del cubismo è la visione della natura in movimento. Quando la musica e la scultura uniscono il loro sviluppo nell'impressionismo, la musica si basa su sensazioni plastiche, la pittura sembra essere dissolta in un'atmosfera di suono. Nella maggioranza delle opere di Rodin notiamo che i volumi sembrano girare in questo stesso ambiente di suono. La sua concezione è essenzialmente dinamica e molte volte giunge ad una esacerbazione del movimento. Ultimamente non si è intuita la "forma" del suono? (Schoenberg) o una sovrapposizione o correlazione dei "piani sonori"? (Scriabin). E evidente la somiglianza fra le forme di Stravinsky e la planimetria cubista. L'arte moderna si trova in un momento di transizione nel quale si esige la rottura con l'arte antecedente per dar luogo a nuove concezioni. Questo stato di cose, visto attraverso una sintesi, è il passaggio dell'astrattismo al dinamismo. Situato nel mezzo di tale transizione, non ha potuto liberarsi completamente dalla eredità rinascimentale. Si impiegarono i medesimi materiali e le medesime discipline per esprimere una sensibilità completamente trasformata. Gli elementi antichi vennero impiegati in senso contrario. Furono forze opposte che combatterono in una stessa battaglia. Il conosciuto e lo sconosciuto, l'avvenire e il passato. Per questo si moltiplicarono le tendenze, appoggiate a valori opposti e perseguendo apparentemente obbiettivi diversi. Noi raccogliamo questa esperienza e la proiettiamo verso un avvenire chiaramente visibile. Coscienti o incoscienti di questa ricerca, gli artisti moderni non l'hanno potuta raggiungere. Non disponendo dei mezzi tecnici necessari per dar movimento ai corpi, lo hanno dato solo in modo illusorio rappresentandolo con mezzi convenzionali. Si determina così la necessità di nuovi materiali tecnici che permettano di giungere all'obbiettivo ricercato. Questa circostanza, unita allo

sviluppo della meccanica, ha prodotto il cinema ed il suo trionfo è una prova in più riguardo all'orientamento preso dallo spirito verso ciò che vi può essere di dinamico. L'uomo è esausto di forme pittoriche e scultoree. Le sue esperienze, le sue opprimenti ripetizioni attestano che queste arti permangono stagnanti in valori estranei alla nostra civiltà, senza possibilità di svilupparsi nel futuro. La vita tranquilla è scomparsa. La nozione del rapido è costante nella vita dell'uomo. L'era artistica dei colori e delle forme paralitiche è sorpassata. L'uomo si fa sempre più insensibile alle immagini inchiodate senza indizi di vitalità. 14 antiche immagini immobili non soddisfano più le esigenze dell'uomo nuovo, formato nella necessità dell'azione, alla convivenza con la meccanica, che gli impone un dinamismo costante. L'estetica del movimento organico rimpiazza l'estetica vuota delle forme fisse. Invocando questo mutamento operato nella natura dell'uomo, nei cambiamenti psichici e morali e di tutte le relazioni e attività umane, abbandoniamo la pratica delle forme d'arte conosciuta e affrontiamo lo sviluppo di un'arte basata sulla unità del tempo e dello spazio. L'arte nuova prende i suoi elementi dalla natura. L'esistenza, la natura e la materia sono una perfetta unità. Si sviluppano nel tempo e nello spazio. Il cambiamento è la condizione essenziale dell'esistenza. Il movimento, la proprietà di evolversi e svilupparsi è la condizione base della materia. Questa esiste in movimento e in nessun'altra maniera. Il suo sviluppo è eterno. Il colore e il suono si trovano nella natura legati alla materia. La materia, il colore e il suono in movimento sono i fenomeni lo sviluppo simultaneo dei quali integra la nuova arte. Il colore in volume si sviluppa nello spazio adottando forme successive. Il suono prodotto da mezzi ancora sconosciuti. Gli strumenti di musica non rispondono alla necessità di vaste sonorità e non producono sensazioni dell'ampiezza richiesta. La costruzione di forme voluminose in mutamento mediante una sostanza plastica e mobile. Disposti nello spazio agiscono in forma sincronica, integrano immagini dinamiche. Esaltiamo così la natura in tutta la sua essenza. La materia in movimento manifesta la sua esistenza totale ed eterna, svolgendosi nel tempo e nello spazio, adottando nel suo mutarsi i diversi stati dell'esistenza. Concepiamo l'uomo nel suo nuovo incontro con la natura nella sua necessità di vincolarsi ad essa per trovare nuovamente l'esercizio dei suoi valori originali. Chiediamo una comprensione esatta dei

valori primari dell'esistenza, per questo instauriamo nell'arte i valori sostanziali della natura. Presentiamo la sostanza, non la marginalità delle cose. Non rappresentiamo né l'uomo né gli altri animali né le altre forme. Queste sono manifestazioni della natura, mutevoli nel tempo, che cambiano e scompaiono secondo la successione dei fenomeni. Le loro condizioni fisiche sono soggette alla materia ed alla sua evoluzione. Noi ci dirigiamo verso la materia e la sua evoluzione, fonti generatrici dell'esistenza. Prendiamo l'energia propria della materia, la sua necessità d'essere e di svilupparsi. Postuliamo un'arte libera da qualunque artificio estetico. Approfittiamo di ciò che l'uomo ha di naturale, di reale. Rinneghiamo le falsità estetiche inventate dall'arte speculativa. Ci troviamo così vicini alla natura come mai l'arte lo è stata nel corso della storia. L'amore per la natura ci spinge a copiarla. Il sentimento di bellezza che ci dà la forma di una pianta o di un passero o il sentimento sessuale che ci procura il corpo di una donna, si svolge ed opera nell'uomo secondo la sua sensibilità. Rinneghiamo le emozioni particolari che ci producono determinate forme. La nostra intenzione è di riunire tutte le esperienze dell'uomo in una sintesi, che unita alla funzione delle loro condizioni naturali costituisca una manifestazione propria dell'essere. Prendiamo come principio le prime esperienze artistiche. Gli uomini della preistoria che percepirono per la prima volta un suono prodotto da colpi battuti su un corpo vuoto, si sentirono soggiogati dalle sue combinazioni ritmiche. Spinti dalla forza di suggestione dinanzi alla natura sconosciuta, sensazioni musicali, sensazione del ritmo. La nostra intenzione è di sviluppare questa condizione originale dell'uomo. Il subcosciente, magnifico ricettacolo dove alloggiano tutte le immagini che l'intelligenza percepisce, adotta l'essenza e le forme di queste immagini, alloggia le nozioni riguardanti la natura dell'uomo. Così, nel trasformarsi il mondo oggettivo, si trasforma ciò che il subcosciente assimila, la qual cosa produce modificazioni nella forma di concezione dell'uomo. L'eredità storica ricevuta dagli stadi anteriori della civiltà e l'adattamento alle nuove condizioni di vita operano mediante questa funzione del subcosciente. Il subcosciente modella l'individuo, lo integra e lo trasforma. Gli dà l'ordinamento che riceve dal mondo e che l'individuo adotta. Tutte le concezioni artistiche sono dovute al subcosciente. La plastica si sviluppa in base alle forme della natura. Le manifestazioni del

subcosciente si sono adattate pienamente a quelle in quanto dovute alla concezione idealistica dell'esistenza. La coscienza materialistica, ossia la necessità di cose chiaramente provabili, esige che le forme d'arte sorgano direttamente dall'individuo, soppresso qualunque adattamento alle forme naturali. Un'arte basata su forme create dal subcosciente, equilibrate dalla ragione, costituisce una reale espressione dell'essere e una sintesi del momento storico. La posizione degli artisti razionalisti è falsa. Nel loro sforzo per sovrapporre la ragione e negare la funzione del subcosciente ottengono solamente che la sua presenza sia meno visibile. In ognuna delle loro opere notiamo che questa facoltà ha funzionato. La ragione non crea. Nella creazione delle forme, la sua funzione è subordinata a quella del subcosciente. In tutte le attività l'uomo funziona con la totalità delle sue facoltà. Il libero sviluppo di tutte queste è una condizione fondamentale nella creazione e nell'interpretazione della nuova arte. L'analisi e la sintesi, la meditazione e la spontaneità, la costruzione e la sensazione sono valori che concorrono alla sua integrazione in un'unità funzionale. E il suo sviluppo attraverso l'esperienza è l'unico cammino che conduce ad una manifestazione completa dell'essere. La società sopprime la separazione fra le sue forze e la integra in una sola forza maggiore. La scienza moderna si basa sulla unificazione progressiva dei suoi elementi. L'umanità riunisce i suoi valori e le sue conoscenze. È un movimento radicato nella storia da vari secoli di sviluppo. Da questo nuovo stato di coscienza sorge un'arte integrale, nella quale l'essere funziona e si manifesta in tutta la sua totalità. Passati vari millenni di sviluppo artistico analitico, giunge il momento della sintesi. Prima la separazione fu necessaria. Oggi costituisce una disintegrazione dell'unità concepita.

Concepriamo la sintesi come una somma di elementi fisici: colore, suono, movimento, tempo, spazio, la quale integri una unità fisico-psichica. Colore, l'elemento dello spazio, suono, l'elemento del tempo, il movimento che si sviluppa nel tempo e nello spazio, sono le forme fondamentali dell'arte nuova, che contiene le quattro dimensioni dell'esistenza. Tempo e spazio. La nuova arte richiede la funzione di tutte le energie dell'uomo, nella creazione e nell'interpretazione. L'essere si manifesta integralmente, con la pienezza della sua vitalità. COLORE-SUONO-MOVIMENTO. (Belloni, 2008).

EK. 2

PRIMO MANIFESTO DELLO SPAZIALISMO (maggio 1947)

L'arte è eterna, ma non può essere immortale. È eterna in quanto un suo gesto, come qualunque altro gesto compiuto, non può non continuare a permanere nello spirito dell'uomo come razza perpetuata. [...] Ma l'essere eterna non significa per nulla che sia immortale. Anzi essa non è mai immortale. Potrà vivere un anno o millenni, ma l'ora verrà sempre, della sua distruzione materiale. **Rimarrà eterna come gesto, ma morrà come materia.** Ora noi siamo arrivati alla conclusione che sino ad oggi gli artisti, coscienti o incoscienti, hanno sempre confusi i termini di eternità e di immortalità, cercando di conseguenza per ogni arte la materia più adatta a farla più lungamente perdurare, sono cioè rimasti vittime coscienti o incoscienti della materia, hanno fatto decadere il gesto puro eterno in quello duraturo nella speranza impossibile della immortalità. **Noi pensiamo di svincolare l'arte dalla materia,** di svincolare il senso dell'eterno dalla preoccupazione dell'immortale. E non ci interessa che un gesto, compiuto, viva un attimo o un millennio, perché siamo veramente convinti che, compiuto, esso è eterno.[...] **È impossibile che l'uomo dalla tela, dal bronzo, dal gesso, dalla plastilina non passi alla pura immagine aerea, universale, sospesa, come fu impossibile che dalla grafite non passasse alla tela, al bronzo, al gesso, alla plastilina, senza per nulla negare la validità eterna delle immagini create attraverso grafite, bronzo, tela, gesso, plastilina.** Non sarà possibile adattare a queste nuove esigenze immagini già ferme nelle esigenze del passato. Siamo convinti che, dopo questo fatto, nulla verrà distrutto del passato, né mezzi né fini, siamo convinti che si continuerà a dipingere e a scolpire anche attraverso le materie del passato, ma siamo altrettanto convinti che queste materie, dopo questo fatto, saranno affrontate e guardate con altre mani e altri occhi e saranno pervase di sensibilità più affinata. Maggio 1947 (Beniamino Joppolo, Lucio Fontana, Giorgio Kaiserlian, Milena Milani). (Belloni, 2008).

EK .3

MANIFESTO TECNICO DELLO SPAZIALISMO (1951)

Tutte le cose sorgono per necessità e valorizzano le esigenze del proprio tempo. Le trasformazioni dei mezzi materiali della vita determinano gli stati d'animo dell'uomo attraverso la storia. Si trasforma il sistema che dirige la civilizzazione dalle sue origini. Progressivamente quel sistema che si oppone ad altro sistema già accettato, si sostituisce ad esso nella sua essenza ed in tutte le sue forme. Si trasformano le condizioni della vita e della società e di ogni individuo. In tale progressione l'uomo tende a vivere sulla base di una organizzazione integrale del lavoro. Le scoperte della scienza gravitano su ogni organizzazione della vita. La scoperta di nuove forze fisiche, il dominio della materia e dello spazio impongono gradualmente all'uomo condizioni che non sono mai esistite nella sua precedente storia. L'applicazione di queste scoperte in tutte le forme della vita crea una trasformazione sostanziale del pensiero. Il cartone dipinto, la pietra eretta non hanno più senso; le plastiche consistevano in rappresentazioni ideali di forme conosciute ed immagini alle quali idealmente si attribuivano realtà. Il materialismo stabilito in tutte le coscienze esige un'arte lontana dalla rappresentazione che oggi costituirebbe una farsa. Gli uomini di questo secolo, forgiati a questo materialismo sono rimasti insensibili alla rappresentazione delle forme conosciute ed alle narrazioni di esperienze costantemente ripetute. Si concepì l'astrazione alla quale siamo arrivati progressivamente attraverso le deformazioni. Per questo nuovo periodo non risponde alle esigenze dell'uomo attuale. È necessario quindi un cambio nell'essenza e nella forma. È necessaria la superazione della pittura, della scultura, della poesia. Si esige ora un'arte basata sulla necessità di questa nuova visione. Il barocco ci ha diretti in questo senso, lo rappresenta come grandiosità ancora non superata ove si unisce alla plastica la nozione del tempo, le figure pare abbandonino il piano e continuino nello spazio i movimenti rappresentati. Questa concezione fu la conseguenza dell'idea dell'esistenza che si formava nell'uomo, la fisica di quell'epoca rivela per la prima volta la natura della dinamica, si determina che il movimento è una condizione immanente alla materia come principio della comprensione dell'universo. Arrivati a questo punto

dell'evoluzione la necessità del movimento è tanto importante da non essere più raggiungibile dalle arti plastiche ed allora quella evoluzione è continuata dalla musica e le arti entrano nel neoclassicismo, pericoloso pantano della storia dell'arte. Conquistato il tempo, la necessità del movimento si manifesta pienamente. Gli impressionisti sacrificano il disegno della composizione al colore-luce. Nel futurismo sono eliminati alcuni elementi, altri perdono la loro importanza restando subordinati alla sensazione. Il futurismo adotta il movimento come principio ed unico fine. Lo sviluppo di una bottiglia nello spazio, forme uniche della continuità dello spazio iniziano la sola e vera grande evoluzione dell'arte contemporanea (dinamismo plastico): gli spaziali vanno al di là di questa idea: né pittura, né scultura "forme, colore, suono attraverso gli spazi". Coscienti ed incoscienti in questa ricerca, gli artisti non avrebbero potuto raggiungere la finalità senza poter disporre di nuovi mezzi tecnici necessari e di nuove materie. Ciò giustifica l'evoluzione del mezzo nell'arte. Il trionfo del fotogramma, ad esempio, è una testimonianza definitiva per l'indirizzo preso dallo spirito verso il dinamico. Plaudendo a questa trasformazione nella natura dell'uomo, abbandoniamo la pratica delle forme di arte conosciuta ed affrontiamo lo sviluppo di un'arte basata nell'unità di tempo e dello spazio. L'esistenza, la natura, la materia sono una perfetta unità e si sviluppano nel tempo e nello spazio. Il movimento, 18 proprietà di evoluzione e di sviluppo è la condizione base della materia; questa esiste ormai in movimento e non in altra forma, il suo sviluppo è eterno, il colore ed il suono sono i fenomeni attraverso il cui sviluppo simultaneo s'integra la nuova arte. Il subcosciente, dove si annidano tutte le immagini, che percepisce l'intendimento, adotta l'essenza e le forme di queste immagini, accetta le nozioni che informano la natura dell'uomo. Il subcosciente plasma l'individuo, lo completa e lo trasforma gli dà l'indirizzo che riceve dal mondo e che l'individuo di volta in volta adotta. La società tende a sopprimere la separazione fra le due forze per riunirle in una sola forma maggiore, la scienza moderna si basa sull'unificazione progressiva fra i suoi elementi. Da questo nuovo stato della coscienza sorge un'arte integrale nella quale l'essere funziona e si manifesta nella sua totalità. Passati vari millenni del suo sviluppo artistico analitico, arriva il momento della sintesi. Prima la separazione fu necessaria, oggi costituisce una disintegrazione dell'unità concepita. Concepiamo la sintesi con una somma

di elementi fisici: colore, suono, movimento, spazio, integranti un'unità ideale e materiale. Colore, l'elemento dello spazio, suono, l'elemento del tempo ed il movimento che si sviluppa nel tempo e nello spazio. Son le forme fondamentali dell'arte nuova che contiene le quattro dimensioni dell'esistenza. Questi sarebbero i concetti teorici dell'arte spaziale, brevemente esporrò la parte tecnica e la sua possibilità di sviluppo, che contiene le quattro dimensioni dell'esistenza. L'architettura è volume, base, altezza, profondità, contenute nello spazio, la 4a dimensione ideale dell'architettura è l'arte. La scultura è volume, base, altezza, profondità. La pittura è descrizione. Il cemento armato (il mezzo) rivoluziona gli stili e la statica dell'architettura moderna. Allo stile decorativo subentrano ritmi e volumi. Alla statica, la libertà di costruire indipendentemente dalle leggi di gravità (ho visto un progetto di casa in forma d'uovo, di un'altra buttata su un prato infischandosene della divina proporzione). A questa nuova architettura un'arte basata su tecniche e mezzi nuovi; Arte spaziale, per ora, neon, luce di Wood, televisione, la 4a dimensione ideale dell'architettura. Permettetemi di fare delle fantasie sulle città del futuro, come sono rimaste fantasie le città sole, luce: la conquista degli spazi o l'atomica, suggeriscono all'uomo di proteggersi. Già si costruiscono fabbriche sotterranee; nasceranno centri che potrebbero essere un insieme di cellule, l'uomo finalmente finirà l'intromissione alle bellezze della natura. Si parla in arte di 4a dimensione, di spazio, di arte spaziale; di tutto questo si hanno concetti vaghi o errati. Un sasso bucato, un elemento verso il cielo, una spirale, sono la conquista illusoria dello spazio, sono forme contenute nello spazio nelle loro dimensioni, meno una. (Esempio: 1, 2, 3, 4). La Torre di Babele è un esempio antichissimo della pretesa dell'uomo per il dominio dello spazio. La vera conquista dello spazio fatta dall'uomo, è il distacco dalla terra, dalla linea d'orizzonte, che per millenni fu la base della sua estetica e proporzione. Nasce così la 4a dimensione, il volume è ora veramente contenuto nello spazio in tutte le sue dimensioni. La prima forma spaziale costruita dall'uomo è l'aereostato. Col dominio dello spazio l'uomo costruisce la prima architettura dell'Era Spaziale- l'areoplano. A queste architetture spaziali in movimento trasmetteranno le nuove fantasie dell'arte. Si va formando una nuova estetica, forme luminose attraverso gli spazi. Movimento, colore, tempo, e spazio i concetti della nuova arte. Nel subcosciente dell'uomo della strada una nuova concezione della vita; i

creatori iniziano lentamente ma inesorabilmente la conquista dell'uomo della strada. L'opera d'arte non è eterna, nel tempo esiste l'uomo e la sua creazione, finito l'uomo continua l'infinito. (Belloni, 2008).



EK. 4

MANIFESTO BLANCO

We are continuing the evolution of art. Art is currently in a dormant phase. There is an energy which man cannot convey. In this manifesto we shall express it verbally. For this reason we call on all those in the world of science who know that art is a fundamental requirement for our species, that they may direct part of their research towards discovering that malleable substance full of light, and instruments that will produce sounds which will enable the development of four-dimensional art. We will provide the researchers with the necessary information. The ideas are irrefutable. They exist as seeds within the social fabric, awaiting expression by artists and thinkers. All things arise from necessity and are of value in their own time. The transformations of the material base of existence have determined man's psychological states throughout history. The system which has directed civilization from the beginning is undergoing transformation. Gradually, it is being replaced by another system, which is its opposite in both essence and form. The fabric and character of both society and the individual will be transformed. Each man will live in an organization integral to his work. The great scientific discoveries are directed towards this new organization of our lives. The discovery of new physical forces, the mastery of matter and space, have gradually imposed unprecedented conditions on mankind. The application of these discoveries to all aspects of our lives brings about a change in human nature. Man's psychological make-up is transformed. We are living in a mechanical age, in which plaster and paint on canvas are no longer meaningful. Since the discovery of the known artforms at various junctures throughout history, an analytical process has taken place within each one. Each has its own ordering principles independent of the others. Everything that could be expressed has been done – all possibilities have come to light and have been developed. Identical spiritual states have been expressed through music, architecture and poetry. Man divided his energy in various ways, in response to the need for knowledge. Wherever the limits of concrete explanation were reached, idealism came to predominate. The workings of nature were neglected. Man became aware of the process of intelligence. Everything lay in the possibilities of intelligence. Knowledge consisted in confused

speculations which rarely attained truth. Art (i.e. plastic or representational art) consisted of ideal portrayals of familiar forms through images which were idealistically seen as lifelike. The observer imagined that one object was, in fact, behind another; he imagined in the portrayal the actual difference between the muscles and the clothing. Today knowledge acquired from experience has replaced creative, imaginative knowledge. We are aware of a world that exists and which is self-explanatory; a world which cannot be modified in any way by our ideas. We need an art which is, of itself, valid; an art unsullied by our ideas. The materialism anchored in every consciousness demands that art have its own values, free from the style of representation which is today stripped of all credibility. Twentieth-century man, shaped by materialism, has become inured to conventional forms of representation and to the constant re-telling of already familiar experiences. Abstraction has been developed as the culmination of successive transformations. However, this new stage no longer corresponds to the demands of contemporary man. What is required is a change in both essence and form. It is necessary to transcend painting, sculpture, poetry, and music. We require a greater art, which will be consistent with the demands of the new spirit. The fundamental conditions of modern art have been clear since the thirteenth century, when space and depth were first represented. The great artists who followed gave renewed momentum to this tendency. Baroque artists made great progress in this respect – their style of representation had a grandeur which has remained unsurpassed, imbuing the plastic arts with a sense of time. The figures appeared to leap out of the flat surface and to continue their represented movements in actual space. This conception developed as a result of man's growing concept of existence. Then, for the first time, physics managed to explain nature through dynamics. As a means of explaining the universe, it was determined that movement was an inherent property of matter. Having arrived at this evolutionary juncture, the need to represent movement was so great that it could not be met through the plastic arts. Therefore, the evolution continued through music. Painting and sculpture entered the neoclassical period, a stagnant point in the history of art, and the connection between art and time was ignored. Having conquered time, the need for movement grew increasingly clear. Progressive freedom from the restrictions of the church gave music

greater and greater dynamism (Bach, Mozart, Beethoven). Art continued to develop around the notion of movement. Music retained its dominant position for the next two hundred years, and since Impressionism it has developed parallel to the plastic arts. Since then, man's evolution has been a march towards movement which has developed in time and space. In painting, the elements which obscured the impression of dynamism have been progressively suppressed. The Impressionists sacrificed drawing and composition. The futurists eliminated some elements and reduced the importance of others as they were subordinated to sensation. Futurism adopted motion as its solitary goal an objective. The Cubists denied that their painting was dynamic; yet the real essence of Cubism was the vision of nature in movement. [...] Man has exhausted pictorial and sculptural forms of art. His own experiences, overwhelmingly repeated time and time again, bear witness to the fact that these art forms are stagnating in values which are alien to our civilization, devoid of the possibility of any future development. The peaceful, gentle life has come to an end. Speed has become a constant in the life of mankind. The artistic era of colours and static forms is coming to an end. Man is becoming less and less responsive to fixed, motionless images. The old static images no longer satisfy the modern man who has been shaped by the need for action, and a mechanized lifestyle of constant movement. The aesthetics of organic motion have replaced the out-moded aesthetics of fixed forms. Calling on this change in man's nature, the moral and psychological changes of all human relations and activities, we leave behind all known art-forms, and commence the development of an art based on the union of time and space. The new art takes its elements from nature. Existence, nature and matter come together in a perfect unity. They develop in time and space. Change is an essential property of existence. Movement, the capacity to evolve and to develop, is a basic property of matter. The latter exists solely in movement, not in any other manner. Its development is eternal. Colour and sound, bound together in matter, come together in nature. Matter, colour and sound in motion, are the phenomena whose simultaneous development makes up the new art. Colour in matter, developing in space, assuming different forms. Sound produced by artefacts as yet unknown. Existing musical instruments are inadequate to meet the challenge of the required fullness and greatness of

sound. We demand an art which is free of all aesthetic artifice. We use what is true and natural in man. We reject the false aesthetics invented by speculative art. We will draw closer to nature than ever before in the history of art. Our love of nature does not compel us to copy it. The sense of beauty which we get from the shape of a plant, or a bird, or the sexual feelings aroused by a woman's body, are developed and elevated in man according to his sensitivity. We reject the particular emotions which can be derived from certain shapes. We aim to draw together in synthesis all of man's experiences which, along With his natural temperament, constitute a true manifestation of existence. As our point of departure we shall take the earliest artistic experiences. Prehistoric man, who first heard the sound made by striking a hollow object, found himself captivated by the rhythm. Driven by the power of the rhythm he must have danced into a state of euphoria. For primitive man, sensation was everything – the sensation of nature, wild and unknown, the sensation of music and rhythm. We intend to develop that original characteristic of man. The subconscious, that magnificent well of images perceived by the mind, takes on the essence and form of those images and harbours the notions that make up man's nature. Thus, as the objective world is transformed, what the subconscious identifies with is also transformed, and this produces changes in man's mode of conception. The subconscious determines the historical legacy of pre-civilized states and the manner of our adaptation to new lifestyles. The subconscious shapes, composes and transforms the individual. It gives him a sense of order, which comes from the world and is adopted by the individual. All artistic concepts are due to the workings of the subconscious. Plastic art developed from its original base of natural shapes. The manifestations of the subconscious adapted easily to natural forms as a consequence of the idealized conception of existence. Our material consciousness, that is, our need for things which are easily verifiable, demands that art-forms should flow directly from the individual and that they should assume natural form. An art based on forms created by the subconscious and balanced by reason, constitutes a true expression of existence and is the synthesis of a moment in time. The position of the rational artists is false. In their effort to privilege reason and to deny the workings of the subconscious, they succeed only in rendering them less visible. We can see this process at work in their every

endeavour. Reason does not create. In creating shapes, it is subordinate to the subconscious. In all of his activities, man uses all of his faculties. Their free development is fundamental for creating and interpreting a new kind of art. Analysis and synthesis, meditation and spontaneity, construction and sensation, are all values which come together to work in union; and their development in experience is the only way to achieve a complete demonstration of being. Society suppresses disparate energies and integrates them into a greater unified force. Modern science is based on the progressive unification of all its elements. Humanity weaves together its knowledge and its values, in an historic process which has developed over hundreds of years. A new, integrated art flows from this new state of consciousness, in which existence is shown in its totality. After several millennia of analytical artistic development, the moment of synthesis has arrived. Prior to this moment, specialization was necessary. Now however this specialization amounts to a disintegration of the unity we envisage. We imagine synthesis as the sum total of the physical elements: colour, sound, movement, time, space, integrated in physical and mental union. Colour, the element of space; sound, the element of time and movement, which develops in time and space. These are fundamental to the new art which encompasses the four dimensions of existence. Time and space. The new art requires that all of man's energies be used productively in creation and interpretation. Existence is shown in an integrated manner, with all its vitality. Colour Sound Movement. (Bernardo Arias, Horacio Cazeneuve, Marcos Fridman, Pablo Arias, Rodolfo Burgos, Enrique Benito, Cesar Bernal, Luis Coll, Alfredo Hansen, Jorge Roca-monte) **Originally published in 1946.** (The White Manifesto-Lucio Fontana, t.y.).

EK. 5**LUCIO FONTANA****«TELEVISION MANIFESTO OF THE SPATIAL MOVEMENT»**

For the first time throughout the world, we Spatialists are using television to transmit our new forms of art based on the concepts of space, to be understood from two points of view:

the first concerns spaces that were once considered mysterious but that are now known and explored, and that we therefore use as plastic material:

the second concerns the still unknown spaces of the cosmos - spaces to which we address ourselves as data of intuition and mystery, the typical data of art as divination.

For us, television is a means that we have been waiting for to give completeness to our concepts. We are happy that this Spatial manifestation of ours is being transmitted from Italy - a manifestation destined to renew the fields of art.

It is true that art is eternal, but it was always tied down to matter, whereas we want it to be freed from matter.

Through space, we want it to be able to last a millennium even for a transmission of only a minute.

Our artistic expressions multiply the lines of the horizon to the infinite and in infinite dimensions. They are a research for an aesthetic in which a painting is no longer painted, a sculpture no longer sculpted, and in which the written page leaves behind its typographical form.

We Spatialists feel ourselves to be the artists of today, since the conquests of technology are by now at the service of the art we profess.

Signed by,

AMBROSINI, BURRI, CRIPPA, DELUIGI, DE TOFFOLI, DOVA, DONATI,
FONTANA, GIANCAROZZI, GUIDI, JOPPOLO, LA REGINA, MILENA MILANI,
MORUCCHIO, PEVERELLI, TANCREDI, VIANELLO.

Milan, May 17, 1952

(Lucio Fontana 'Television Manifesto Of The Spatial Movement', t. y.).

ÖZGEÇMİŞ

1983'te İzmir Amerikan Koleji'nden, 1987 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi, Mimarlık Mühendislik Fakültesi, Mimarlık Bölümü'nden dereceyle mezun oldum. 1990 yılında 'Makomim'de mimar olarak çalışmaya başladım. Halen orada çalışıyorum. Lise yıllarında okulumuzun karanlık odasında başlayan fotoğraf serüvenimi 2009 yılında aldığım dijital kamerayla amatör olarak sürdürmeye başladım. 2010-2011 yılları arasında Cengiz Özer Eğitim Merkezi'nde dijital fotoğraf, Photoshop ve İleri derece Photoshop Eğitimleri aldım. 2012 yılında IFOD (İzmir Fotoğraf Sanatı Derneği) üyesi oldum. Derneğimizde Özcan Yurdalan ile 'Sokak Fotoğrafçılığı' atölyesine, Gabriel Brau ile 'Görüntü İşleme Atölyesi'ne, Merih Akoğul ile fotoğrafın teorisi üzerine çeşitli atölyelere katıldım. IFOD 4. İzmir Fotoğraf Günleri için oluşturulan fotoğraf atölyelerinden Soyut Atölye'nin yürütücülüğünü yaptım. 2019 yılında Anadolu Üniversitesi, Açıköğretim Fakültesi, Fotoğrafçılık bölümüne girdim ve 2020'de mezun oldum. 2020 yılında DEÜ, Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım'da Yüksek Lisansa başladım. Tezimi verme aşamasındayım. İngilizce, Fransızca ve İspanyolca olmak üzere üç dil bilmekteyim.

Katıldığım fotoğraf sergileri ve kazandığım yarışmalar:

- 2022, İzmir'in Durakları, AASKM, Sergileme
- 2022, Foto Resne'nin İzinde Hayat Hikayeleri, AASKM, Sergileme
- 2021, Fotoğrafa Öykü Yazma Atölyesi, AASKM, Segileme
- 2021, Photosphere, Pharos ve Patmos adaları, Kişisel Sergileme
- 2019, Bursa FotoFest, Bursa, Kişisel Sergileme
- 2019, Kıbrıs Fotoğraf Günleri, Kıbrıs, Kişisel Sergileme
- 2019 'Her Kare Bin Kadın' Fotoğraf Sergisi, Bornova, Sergileme
- 2018, IFOD Geleneksel Sergiler- 'Sonsuzluk' konulu fotoğraf sergisi, MMOD, Sergileme
- 2018, 4. İzmir Fotoğraf Günleri 'Soyut Atölye', AASKM, Sergileme
- 2017, 'Fotoğraf Yolcusu 'Üç Ülke, Onaltı Fotoğrafçı, Sayısız Kare' Sergisi, MMOD, Sergileme

- 2017, IFOD 30. Yıl Sergisi, Fuar Resim Heykel Sergileme
- 2017, IFOD ‘Kapadokya’ konulu fotoğraf sergisi, Sergileme
- 2017, Fotoİstanbul Instagram Yarışması, (11.000 fotoğraftan sergilenen ilk 50’de), İstanbul, Sergileme
- 2017, IFOD Geleneksel Sergiler- ‘Ayna’ konulu fotoğraf sergisi, Türkan Saylan, Sergileme
- 2016, IFOD Geleneksel Sergiler – ‘Ritm’ konulu fotoğraf sergisi, Çetin Emeç, Sergileme
- 2016, ‘Komşunun Işığı’ sergisi, Bergama, Sergileme
- 2016, ‘Komşunun Işığı’ sergisi, Midilli, Sergileme
- 2015 3. İzmir Fotoğraf günleri, İzmir Hikayeleri Atölyesi, Konak Resim Heykel, Sergileme (3. İzmir Fotoğraf Günleri)
- 2014, Büyük Efes Sanat Günleri, Swisshotel, Sergileme
- 2014, IFOD Yarışma Ödüllü Fotoğraflar Sergisi, IFOD, Sergileme
- 2013, Türkiye’de Rüzgar, 2.lık Ödülü
- 2012, Mimarlar Odası Fotomaraton İzmir, Sergileme