

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

**ÇAĞDAŞ SANAT PRATİKLERİNDE HEGEMONİK MEKÂNA
ELEŞTİREL YAKLAŞIMLAR**

Kübra BAŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman: Doç. Onur KARAALİOĞLU

HAZİRAN- 2025

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ÇAĞDAŞ SANAT PRATİKLERİNDE HEGEMONİK
MEKÂNA ELEŞTİREL YAKLAŞIMLAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Kübra BAŞ

Enstitü Anasanat Dalı: Resim

“Bu tez 26/06/2025 tarihinde online olarak savunulmuş olup aşağıdaki isimleri bulunan
jüri üyeleri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ
Doç. Onur KARAALİOĞLU	Başarılı
Doç. Şirin UYSAL YILMAZ	Başarılı
Doç. Dr. Haluk Arda OSKAY	Başarılı

ETİK BEYAN FORMU

Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve Etik Kurul Onayı gerektiği takdirde onay belgesini aldığımı beyan ederim.

Etik kurul onay belgesine ihtiyaç var mıdır?

Evet ☐

Hayır ☒

Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

- Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar,
- İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dahil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
- İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
- Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar.)

Kübra BAŞ

26/06/2025

ÖN SÖZ

Bu tez çalışması, sanatın yalnızca estetik bir ifade biçimi olmaktan çıkıp, toplumsal ve politik bir araç olarak nasıl işlev kazandığını sorgulamak amacıyla kaleme alınmıştır. Çağdaş sanatın hegemonik mekânlar içerisindeki konumunu ve bu mekânlara yönelik eleştirel potansiyelini anlamaya yönelik bu araştırma süreci hem teorik hem de sanatsal bağlamda yoğun bir okuma, düşünme ve analiz sürecini beraberinde getirmiştir. Çalışma boyunca, sanatın egemen yapılarla kurduğu ilişkiler kadar, bu yapılarla nasıl hesaplaştığı ve onlara nasıl alternatifler sunduğu da dikkate alınmıştır. Bu süreçte bana ilham veren fikirleriyle yolumu aydınlatan Pierre Bourdieu, Antonio Gramsci ve Michel Foucault gibi düşünörlere, sanatın çok katmanlı doğasını kavramama yardımcı oldukları için içten bir teşekkür borçluyum. Ayrıca, bu tezin şekillenmesinde akademik rehberliği ve desteğiyle katkıda bulunan danışman hocama, bilgi ve birikimini benimle paylaşan tüm akademisyenlere ve her zaman yanımda olan aileme teşekkür ederim. Bu çalışmanın, sanatın toplumsal bağlamda anlaşılmasına ve sorgulanmasına katkı sunmasını umuyorum.

Kübra BAŞ

26/06/2025

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR	iii
GÖRSEL LİSTESİ	iv
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: KAVRAMSAL ÇERÇEVE	6
1.1. Hegemonya Kavramı.....	6
1.1.1. İdeoloji, Kültür ve Toplumsal Güç Dinamikleri Açısından Hegemonya	8
1.1.1.1. Siyasî Hegemonya	9
1.1.1.2. Kültürel Hegemonya.....	10
1.1.1.3. Toplumsal Hegemonya	12
1.1.1.4. Askerî Hegemonya.....	13
1.1.2. Antonio Gramsci'nin Kuramsal Çerçevesi Bağlamında Hegemonya	15
1.2. Mekân Kavramı	18
1.2.1. Mekân Türleri	24
1.2.1.1. Özel Mekânlar	24
1.2.1.2. Kamusal Mekânlar	26
1.2.2. Mekânı Şekillendiren Faktörler	28
1.2.3. İnsanın Mekân ile Olan İlişkisi.....	30
2. BÖLÜM: SANATTA MEKÂN VE HEGEMONYA.....	33
2.1. Sanatta Mekânın Teknik Temelleri.....	33
2.1.1. Temsili Mekan Anlayışı.....	34
2.1.2. Doğrusal Perspektifin Keşfi	36
2.1.3. Rönesansta Mekân ve Derinlik Etkisi	39
2.2. Modern Sanatta Mekân ve Bireysel Yaklaşımlar	47
2.3. Sanat ve Hegemonya	65
2.4. Hegemonik Mekân	68
2.5. Sanat, Mekân ve Hegemonya	70
3. BÖLÜM: ÇAĞDAŞ SANATTA HEGEMONİK MEKÂNIN ELEŞTİRİSİ.....	82
4. BÖLÜM: BİREYSEL ÇALIŞMALAR VE ESER METNİ.....	110

4.1. Mekânsal Hegemonyanın Görsel Eleştirisi	110
SONUÇ.....	123
KAYNAKÇA.....	127
ÖZ GEÇMİŞ.....	140



KISALTMALAR

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
CİA	: Central Intelligence Agency (Merkezi İstihbarat Teşkilatı)
CFF	: Congress for Cultural Freedom (Antikomünist Kültürel Özgürlük Kongresi)
GAAG	: The Guerilla Art Action Group (Gerailla Sanatı Eylem Grubu)
ICA	: Institute of Contemporary Art (Çağdaş Sanat Enstitüsü)
MOMA	: Museum of Modern Art Modern (Modern Sanat Müzesi)
PAV	: Parco Arte Viventi (Yaşam Sanat Parkı)
SSCB	: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
T.Ü.A.B	: Tuval Üzerine Serigrafik Baskı
T.Ü.K.T	: Tuval Üzerine Karşık Teknik
USA	: The Guerilla Art Action Group (Gerailla Sanatı Eylem Grubu)
UTC	: United Technologia Center (Birleşmiş Teknoloji Merkezi)
MOMA	: Museum of Modern Art Modern (Modern Sanat Müzesi)
E.T	: Erişim Tarihi
pp	: Page Puan (Sayfa Numarası)
Yay	: Yayın
S	: Sayfa
C	: Cilt

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1: Duccio di Buoninsegna, The Virgin Enthroned with the Child, Surrounded by the Patrons of Siena, Angels, and Saints, 1308–11 (URL1)	34
Görsel 2: Hünername’de Yavuz Sultan Selim’in Nil kıyısındaki timsah avı (URL2)...	35
Görsel 3: Masaccio, Kutsal Üçlü, 1425-28 (URL3)	37
Görsel 4: Paolo Uccello, San Romanı Savaşı, 1438 (URL4)	38
Görsel 5: Leonardo Da Vinci, Son Akşam Yemeği, 1495–1498 (URL5).....	41
Görsel 6: Andrea Mantegna -Tavan Gözü (URL6).....	42
Görsel 7: Jan van Eyck, Arnolfini’nin Evlenmesi, 1434 (URL7).....	43
Görsel 8: Caravaggio, Kuşkucu Thomas, 1601 – 1602 (URL8).....	44
Görsel 9: Théodore Géricault, Medusa’nın Salı, 1818-1819 (URL9)	45
Görsel 10: Claude Monet, İzlenim: Gün Doğumu, 1872 (URL10)	48
Görsel 11: Van Gogh’un Arles’daki Yatak Odası, 1889, Tuval üzerine yağlı boya (URL11)	49
Görsel 12: Max Beckmann, Gece, 1919 (URL12)	51
Görsel 13: Edvard Munch, Marat’nın Ölümü I, 1907 (URL13).....	52
Görsel 14: Chaïm Soutine, Chemin de la Fontaine des Tins à Céret, 1920 (URL14) ...	54
Görsel 15: Joan Miró, Horse, Pipe and Red Flower (At, Pipo ve Kırmızı Çiçek), 1920 (URL15)	55
Görsel 16: Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak No. 2, 1912 (URL16)	57
Görsel 17: Pablo Picasso, Ma Jolie, 1911-1912 (URL17).....	59
Görsel 18: Max Ernst, Oedipus Rex, 1922 (URL18)	60
Görsel 19: Morgan Russell, Cosmic Synchrony, 1913–14 (URL19)	62
Görsel 20: Wassily Kandinsky, Soyut Sanatın Doğuşu, 1913 (URL20).....	63
Görsel 21: Piet Mondriaan, Kırmızı, Mavi ve Sarı ile Mondrian’ın Kompozisyonu, 1930 (URL21)	64
Görsel 22: Reading Hapishanesinden Kaçış. Fotoğraf: Banksy (URL22)	83
Görsel 23: Alfredo Jaar’ın Kunsthalle Barmen’deki iki eserinden biri. (Fotoğraf: Sigurd Steinprinz / Bergische Universität Wuppertal) (URL23).....	85
Görsel 24: Martha Rosler, Başlıksız, Downtown Serisinden, (yaklaşık 1964). Jelatin gümüş baskı, 20,3 x 25,4 cm. © Martha Rosler/Sanatçının ve Mitchell-Innes & Nash, New York’un izniyle. (URL24)	87

Görsel 25: Martha Rosler “Hedefle ve Çek” (2008) (URL25)	88
Görsel 26: Martha Rosler “Savaşı eve getirmek eseri”	90
Görsel 27: Şener Özmen, “Energize” (2003) (URL27)	91
Görsel 28: İnci Eviner “Harem” (2009) (URL28)	92
Görsel 29: Art Hall– Alfredo Jaar (2000) (URL29)	94
Görsel 30: Black Soil Poems sergisinden havada asılı, toprak-kahve merkezli form elemanları (Mutu, 2025).	95
Görsel 31: Ghazaleh Avarzamani “Sentinel V benzeri figüratif heykeller” Hayward Gallery /	97
Görsel 32: Ghazaleh Awarzamani “Metal İskelet Üzerine Garip Zamansızlıklar” (2018)	99
Görsel 33: Ghazaleh Awarzamani “Çok Boyutlu Romantizm” (2019)	100
Görsel 34: Las Dictadoras (2017)	101
Görsel 35: Casual Shopper Eserinden Sekanslar	103
Görsel 36: Foreigners Everywhere (2004–) adlı neon enstalasyonu	106
Görsel 37: Prada Marfa (2005)	107
Görsel 38: Powerless Structures	108
Görsel 39: Kübra Baş, 120x160 cm, 2023.....	111
Görsel 40: Kübra Baş, 50x40, 2023.....	113
Görsel 41: Kübra BAŞ, 50x40, 2023.....	115
Görsel 42: Kübra BAŞ, 50x40, 2023	116
Görsel 43: Kübra BAŞ, 40x40, 2023	117
Görsel 44: Kübra BAŞ, 40x40, 2023	118
Görsel 45: Kübra BAŞ, 40x40, 2023	119
Görsel 46: Kübra BAŞ, 50x40, 2023	120

ÖZET	
Başlık: Çağdaş Sanat Pratiklerinde Hegemonik Mekâna Eleştirel Yaklaşımlar	
Yazar: Kübra BAŞ	
Danışman: Doç. Onur KARAALİOĞLU	
Kabul Tarihi: 26/06/2025	Sayfa Sayısı: vii (ön kısım) + 140 (ana kısım)
Bu araştırma, çağdaş sanatta hegemonik mekânların eleştirel bir unsur olarak nasıl kullanıldığını ve bu kullanımın teorik temellerini incelemektedir. Çalışma, Michel Foucault’nun iktidar-mekân ilişkisi, Henri Lefebvre’nin “Mekânın Üretimi” kavramı ve Antonio Gramsci’nin hegemonya teorisi çerçevesinde, modern kent mekânlarının birey üzerindeki totaliter yapısını analiz etmektedir. Araştırma, mekânın yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda toplumsal ilişkilerin ve iktidar yapılarının yeniden üretildiği ideolojik bir alan olduğunu ortaya koymaktadır. Kentsel mekânlar, hegemonik mimariyle bireyin özgürlük alanlarını görünmez sınırlarla kuşatarak kontrol altında tutar. Çalışma, hegemonya ve mekân kavramlarının kesişimini ele alırken, bu ilişkinin sanata nasıl yansıdığını inceler. Klasik dönem sanatta mekân, egemen bakış açısının idealize edilmiş temsili olarak kurgulanırken; modern ve çağdaş sanatta bu düzen sorgulanmaya başlanmış, mekân eleştirel ve dönüştürülebilir bir unsur hâline gelmiştir. Yerleştirme, performans ve mekâna özgü sanat pratikleri, hegemonik yapıları ifşa ederken izleyiciyi de edilgenlikten çıkararak sürecin parçası yapmayı amaçlar. Böylece mekân, sanatta hem içerik hem de biçimsel araç olarak yeniden tanımlanır. Çalışmanın uygulama bölümünde, dokuz parçalık bir seri aracılığıyla hegemonik mekânın görsel eleştirisi gerçekleştirilmiştir. Labirent formundaki mimari düzenlemeler, insan iradesinin nasıl kontrol edildiğinin metaforik bir anlatımını sunar. Serinin ilk bölümleri hegemonik mekânın inşasını, orta bölümler sistemin yoğunlaşmasını, son bölümler ise çözülme ve kaçış çizgilerini görselleştirir. Araştırma sonucunda, çağdaş sanatın mekânsal hegemonyanın görünmez tahakküm mekanizmalarını görünür kılma potansiyeline sahip olduğu ve sanatçının bir direniş yüzeyi tasarımcısı olarak işlev görebileceği tespit edilmiştir. Eserler, izleyiciyi içinde yaşadığı mekânlara karşı daha bilinçli ve sorgulayıcı bir bakış açısı geliştirmeye davet etmektedir.	
Anahtar Kelimeler: Hegemonya, Hegemonik Mekân, Çağdaş Sanat, Mekânsal Eleştiri, Labirent Metaforu	

ABSTRACT	
Title of Thesis: Critical Approaches to Hegemonic Space in Contemporary Art Practices	
Author of Thesis: Kübra BAŞ	
Supervisor: Assoc. Prof. Onur KARAALİOĞLU	
Accepted Date: 26/06/2025	Number of Pages: vii (pre text) + 140 (main body)
This research examines how hegemonic spaces are used as a critical element in contemporary art and the theoretical foundations of this usage. The study analyzes the totalitarian structure of modern urban spaces on the individual within the framework of Michel Foucault's powerspace relationship, Henri Lefebvre's concept of "The Production of Space," and Antonio Gramsci's hegemony theory. This research reveals that space is not merely a physical construct, but rather an ideological domain where social relations and power structures are continuously reproduced. Urban spaces, through hegemonic architecture, systematically restrict individual freedoms by enclosing them within invisible boundaries. In this context, the study explores the intersection of hegemony and space, analyzing how this relationship is reflected in art. While classical art depicted space as an idealized representation shaped by dominant perspectives, modern and contemporary art began to question this order, transforming space into a critical and malleable element. Through installations, performance art, and site-specific practices, artists expose hegemonic structures and aim to transform the viewer from a passive observer into an active participant. Thus, space in art is redefined as both a conceptual and formal tool. In the application section of the study, a visual critique of hegemonic space was realized through a nine-piece series. Labyrinthine architectural arrangements offer a metaphorical narrative of how human will be controlled. The first parts of the series visualize the construction of hegemonic space, the middle parts represent the intensification of the system, and the final parts depict dissolution and lines of flight. As a result of the research, it has been determined that contemporary art has the potential to make visible the invisible mechanisms of domination of spatial hegemony, and that the artist can function as a designer of resistance surfaces. The works invite the viewer to develop a more conscious and questioning perspective towards the spaces they inhabit.	
Keywords: Hegemony, Hegemonic Space, Contemporary Art, Spatial Criticism, Labyrinth Metaphor	

GİRİŞ

Günümüzde sanat, sadece estetik deneyimler sunmanın ötesine geçerek toplumsal kültürel ve politik bir olguya dönüşmüştür. Sanatın işlevi ve rolü geçmişten günümüze sürekli evrim geçirerek, toplumsal dinamiklerin, güç ilişkilerinin ve hegemonik yapıların bir yansıması haline gelmiştir. Çağdaş sanatın bir eleştiri unsuru olarak ortaya çıkması sanatın sadece güzellik arayışının ötesinde toplumsal gerçeklikleri sorgulama ve ifşa etme amacını taşıdığını gösterir.

Bu tez çalışması, çağdaş sanatın bir eleştiri unsuru olarak, temelleri hegemonik mekânlar üzerine kurulmuş ilişkiler üzerinde yoğunlaşmaktadır. Hegemonya, belirli bir gücün, kontrolün ve etkinin, bir kültür veya topluluk üzerinde baskın biçimde varlığını sürdürmesini ifade eder. Sanatın, hegemonik mekânlar etkisinde nasıl şekillendiği ve bu mekânlara karşı nasıl bir eleştiri geliştirdiği ise, kültürel açıdan önemli bir tartışma konusudur.

Sanatın eleştirel potansiyeli, hegemonyaya yönelik sorgulayıcı yaklaşımından doğar. Sanatçılar, mekânı yalnızca bir sergileme ya da üretim alanı olarak değil, aynı zamanda toplumsal normları, ideolojileri ve iktidar yapılarını görünür kılmak ve eleştirmek için bir araç olarak kullanırlar. Mekân, sanatçının müdahale ettiği, sorguladığı ve dönüştürmeye çalıştığı bir olguya dönüşür. Belirli bir ideolojiyi, iktidarı veya toplumsal normu temsil eden ve bu düzenin sürekliliğini sağlayan hegemonik mekânları sanatçılar eleştirel yaklaşımlarla yeniden yorumlayarak, o mekânlara içkin olan güç ilişkilerini görünür kılmaya çalışırlar. Sanat, bu mekânları dönüştürerek ya da onlara alternatif üretimlerle karşı çıkarak, izleyicide farkındalık yaratmayı hedefler. Böylece sanatçı, mekânı bir eleştiri zemini hâline getirerek hegemonik düzeni sarsan bir görsel ve düşünsel müdahalede bulunur.

Çağdaş sanatın eleştiri unsuru olarak hegemonik mekânlar konusunda pek çok düşünür ve sanat tarihçisi bu kapsamlı tartışmaya önemli katkılarda bulunmuştur. Özellikle Pierre Bourdieu'nun kültürel sermaye ve sanatın sosyal sınıflar arası dinamiklerini analiz etme yaklaşımı, sanatın nasıl bir hegemonik araç olarak işlev gördüğüne dair kapsamlı bir çerçeve sunmuştur. Ayrıca Antonio Gramsci'nin hegemonya kavramı kültürel süreçlerin nasıl bir kontrol ve baskı altında gerçekleştiğinin anlaşılmasına katkı sağlamıştır. Michel Foucault'un gözetim ve iktidar ilişkileri üzerine yaptığı çalışmalar ise sanatın içsel dinamiklerini ve mekânlarını anlamak için kritik bir zemin oluşturmıştır.

Bu düşünürlerin ışığında çağdaş sanatın hegemonik mekânlar içindeki rolünü anlamak sanatın sadece estetik bir ifade olmanın ötesinde toplumsal ve politik bir araç olduğunu anlamaya destek olunmalıdır. Bourdieu'nun kültürel sermaye kavramı sanatın sosyal sınıflar arasındaki güç dinamiklerine üzerindeki etkileri üzerinde dururken; Gramsci'nin hegemonya teorisi kültürel süreçlerin, içsel bir kontrol altında nasıl şekillendiğini göstermeye çalışmıştır. Foucault'un gözetim teorisi ise sanatın sergilendiği mekânlarda nasıl bir iktidar ilişkisi içinde bulunduğunun anlaşılmasına olanak tanır.

Çalışma, çağdaş sanatın hegemonik mekânlar üzerindeki eleştiri potansiyelini anlamaya ve bu eleştiri sürecinin sanatın evrimi üzerindeki etkilerini incelemeye yönelik bir çaba olarak ortaya çıkmaktadır. Araştırma, çağdaş sanatın güç dinamikleriyle olan ilişkisini daha derinlemesine anlaşılmasına ve sanatın toplumsal dönüşümdeki rolünün değerlendirilmesine yardımcı olmayı hedeflemektedir.

Araştırmanın Konusu

Sanat, insanların duygusal ve düşünsel deneyimlerini ifade etmenin güçlü bir aracıdır. Bu süreçte önemli bir rol oynayan unsurlardan biri de mekândır. Sanatçılar için mekân, yalnızca bir fiziksel alan değil; izleyiciyle doğrudan iletişime geçilen, anlamın kurulduğu ve sorgulandığı bir etkileşim alanıdır. Sanatçılar, mekânı bilinçli biçimde kurgulayarak izleyicinin eseri nasıl deneyimleyeceğini yönlendirir, hatta çoğu zaman izleyiciyi bu kurgunun aktif bir parçası hâline getirir. Yerleştirme sanatı, performans ve mekâna özgü işler gibi disiplinlerde, izleyicinin mekânla kurduğu ilişki eserin anlamını doğrudan etkiler. Böylece sanatçı, mekân aracılığıyla sadece bir görsel sunum değil, çok katmanlı bir düşünsel ve duygusal deneyim organize eder. Bu anlamda mekân, sanatçının izleyiciyle iletişimini kurduğu bir dil, bir anlatım aracıdır. Bununla birlikte, mekân aynı zamanda ideolojik bir meydan okuma alanıdır. Sanatçılar, mekânın nasıl kullanıldığı, kimin tarafından kontrol edildiği ve hangi amaçlar için düzenlendiği gibi konuları sorgulayabilirler. Mekânın hegemonyası, belirli bir grup veya kurumun mekânı nasıl şekillendirdiği ve kontrol ettiği süreci ifade eder.

Bu, mekânın gücünü ve etkisini vurgulayan bir unsurdur.

Mekân aynı zamanda sınırlar ve özgürlük konseptiyle de ilişkilendirilir. Bir mekânın sınırları, insanların bu mekânda nasıl hareket edebileceğini ve ne tür deneyimler yaşayabileceğini belirler. Bazıları için mekân, bir tür esaret veya sınırlama kaynağı

olabilirken, diğerkleri için mekân, keşfedilmeyi ve aşılmayı bekleyen bir potansiyel sunar. Mekânın sınırları ve özgürlük arasındaki bu ilişki, insanların deneyimlerini nasıl şekillendirdiğini gösterir.

Sanatçılar mekânın rolünü ve gücünü vurgulayarak, mekânın fiziksel ve duygusal etkilerini sanat eserlerine dahil ederler. Aynı zamanda mekânın ideolojik ve hegemonik boyutlarını da ele alarak bu da mekânın nasıl kullanıldığını ve kimin kontrol ettiğini konularını sorgularlar. Mekânın sınırları ve özgürlük arasındaki ilişki ise insanların deneyimlerini şekillendirir ve düşünsel anlara derinlik kazandırır. Bu nedenle, sanat üretiminde mekânın önemi büyüktür ve sanat eserlerini anlamak için mekânın rolünü dikkate almak önemlidir.

Bu tez çalışmasının konusu “Çağdaş Sanatta Bir Eleştiri unsuru Olarak Hegemonik Mekânlar ve Temelleri” olarak belirlenmiştir. Bu kapsamda tarihsel ve ideolojik olarak mekânın şekillenmesi ve hegemonik mekânlara sanatın eleştirisi örnek çalışmalar üzerinden analiz edilerek tespit ve yorumlara yer verilecektir.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, çağdaş sanatın üretim sürecinde mekânın rolünü ve gücünü vurgulamak, mekânın ideolojik ve duygusal boyutlarını incelemek ve mekânın sanat eserlerine nasıl entegre edildiğini ortaya koymaktır. Çalışma, mekânın yalnızca fiziksel bir unsur olmadığını, aynı zamanda sanatçılar tarafından eleştirel bir söylem geliştirmek üzere dönüştürülebilen ideolojik bir araç olduğunu savunur. Ayrıca, tez kapsamında üretilen özgün sanat eserleri aracılığıyla hegemonik mekânlara dair yeni yorumlar geliştirmek, bu yorumları sanatsal bir ifade biçimi olarak ortaya koymak da çalışmanın temel hedeflerinden biridir. Sanatçının mekânla kurduğu eleştirel ilişki, görsel üretim süreci üzerinden analiz edilerek tartışmaya açılacaktır.

Araştırmanın Hedefleri

1. Mekânın İdeolojik ve Duygusal Boyutlarının Sanat Üzerindeki Etkilerini

İncelemek: Bu çalışmanın birinci hedefi, mekânın ideolojik meydan okuma alanları olarak nasıl işlev gördüğü ve sanat eserlerinin alımlanma biçimlerini nasıl etkilediğini anlamaktır. Bu, mekânın sanat pratiği üzerindeki ideolojik ve duygusal etkilerini

araştırarak, sanatçıların eserlerini nasıl konumlandıklarını ve izleyicilerin bu eserlerle nasıl etkileşime geçtiğini incelemeyi içerir.

- 2. Mekânın Hegemonyası ve Kontrolü:** İkinci hedef, mekânın hegemonyası ve kimin tarafından kontrol edildiği konularını araştırmaktır. Mekânın belirli bir grup veya kurum tarafından nasıl şekillendirildiği ve kontrol edildiği sürecini incelemek, mekânın gücünü vurgulayan bir unsur anlamak için önemlidir.
- 3. Mekânın Sınırları ve Özgürlük:** Üçüncü hedef, mekânın sınırları ve özgürlük kavramları arasındaki ilişkiyi ele almak ve insanların deneyimlerini nasıl şekillendirdiğini anlamaktır. Mekânın sınırları, insanların bu mekânda nasıl hareket edebileceğini ve ne tür deneyimler yaşayabileceğini belirler. Bu ilişki, sanat eserlerinin anlamını derinleştirir.
- 4. Tez Kapsamında Üretilen Sanat Eserleri Aracılığıyla Hegemonik Mekânlara Dair Yeni Yorumlar Geliştirmek:** Çalışma sürecinde geliştirilen özgün sanat eserleri, hegemonik mekân kavramına dair yeni düşünsel ve görsel açılımlar sunmayı hedefler. Bu eserler aracılığıyla, sanatçının mekânla kurduğu eleştirel ilişki pratiğe aktarılır.

Araştırmanın Önemi

Araştırmada, çağdaş sanatta mekânın rolüne dair derinlemesine bir inceleme ve analiz yapılacaktır. Hegemonik mekânlar bağlamında mekânın gücü ve etkisi üzerine yapılan bu analiz, mekânın ideolojik meydan okuma alanları olarak nasıl işlev gördüğünü ve bu alanda sergileme ve sunulma süreçlerinde alımlanma biçimlerini nasıl etkilediğinin görünür kılmada önem taşır. Bu doğrultuda çalışma konusu daha sonra yapılacak çalışmalara ışık tutabilir.

Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemine dayanmaktadır. Araştırmada sanat pratiği temelli bir yaklaşım benimsenmiş olup, üretim süreci doğrudan araştırmanın bir parçası olarak ele alınmaktadır. Sanatçının hem araştırmacı hem de üretici konumunda yer aldığı bu yöntem, sanat yoluyla araştırma çerçevesinde konumlanır. Araştırma sürecinde: Doküman analizi yöntemiyle çağdaş sanatta mekân kavramına dair kuramsal ve görsel kaynaklar incelenmiştir. Eleştirel kuram ve mekân sosyolojisi perspektiflerinden

yararlanılarak hegemonya, iktidar ve mekân ilişkileri sanat ekseninde tartışılmıştır. Bu kuramsal çerçeve doğrultusunda, tez kapsamında sanat eserleri üretilmiş, mekânın bir eleştiri aracı olarak nasıl kurgulanabileceği görsel biçimde ifade edilmiştir. Üretilen çalışmalar, hem sanat tarihi hem de güncel sanat bağlamında yorumlanarak, sanatçının hegemonik mekânlarla kurduğu eleştirel ilişki analiz edilmiştir.

1. BÖLÜM: KAVRAMSAL ÇERÇEVE

1.1. Hegemonya Kavramı

Antik Yunan kökenli “hegemonya” kavramı Türk Dil Kurumunun çevrimiçi güncel sözlüğünde: “1. Bir devletin başka bir devlet üzerindeki siyasal üstünlüğü ve baskısı: 2. Bir kişinin başka bir kişi üzerindeki üstünlüğü ve baskısı.” olarak ifade edilmiştir (TDK, 2024). Hegemonya kavramı, antik Yunan dilinde “en yüksek komutanlık” veya “egemenlik” anlamına gelmektedir. Yunanistan’da bu, genellikle bir şehir devletine, vatandaşlarının liderlik yeteneği, kahramanlıkları ve savaş deneyimleri sayesinde diğer şehir devletleri tarafından tanınan siyasi ve askerî üstünlüğü belirtir (Wilkinson, 2008, s. 120). Kavram sosyal bilim disiplinlerinde araştırmacılar tarafından çeşitli şekillerde tanımlanmıştır:

Yetiş (2014, s. 87)’e göre hegemonya kavramı, toplumsal sınıflar veya gruplar arasında, bireylerin ya da toplulukların ideolojik olarak üstün ve yönlendirici konumunu ifade eder. Bu kavram, önde gelen sınıfların diğer sınıflar veya kesimler üzerindeki ahlaki ve entelektüel liderliğini, yani baskı ve açık zor kullanımına başvurmadan siyasal iktidar uygulamalarını gerçekleştirebilme kabiliyetini vurgular. Hegemonya, sosyal yapının çeşitli alanlarında egemenlik ilişkilerini çözümlemek için kullanıldığından dolayı akademik ve kamusal tartışmalarda sıkça yer bulur.

Culler (2007, s. 76)’e göre ise “Hegemonya, hâkim olunanlarca kabul edilmiş bir başatlık düzenlemesidir. Yöneten gruplar yalnızca saf güç yoluyla değil aynı zamanda bir onay verme yapısı yoluyla da başat duruma gelirler ve kültür de bu yapının mevcut toplumsal düzenlemeleri yasallaştıran bir parçasıdır.”

Vergin (2003, s. 36), de kavramı “Hegemonya, kapitalist toplumda belirli bir egemen sınıfın başka sınıf fraksiyonlarıyla (kesimleriyle) kurduğu ittifaklar ve siyasal uzlaşmalar sayesinde egemenliğini topluma kabul ettirebilmesini ve yönetici konumunu sürdürebilmesini, dolayısıyla da işçi sınıfı devriminin engellenmesini ya da ertelenmesi” şeklinde açıklamıştır.

Kavramın tarihi kökenlerine bakıldığında, farklı bağlamlarda çeşitli kullanım biçimlerinin izleri görülmektedir. Antik Yunan’da siyasi düşünce içinde ‘hegemonia’ terimi, bir kişi, grup ya da devletin diğer kesimler veya devletler üzerindeki egemen ve yönlendirici pozisyonunu tanımlamak için kullanılırken ‘hegemon’ bu tür bir üstün

konumda olan aktörü belirtmektedir. Özellikle, farklı şehir devletleri arasındaki siyasi ittifaklar bağlamında, bir polis'in diğerleri üzerinde kazandığı askerî ve siyasi üstünlük, liderlik ya da idarecilik durumu 'hegemonya' ile ifade edilmektedir (Yetiş, 2014, s.87). Sosyal teori alanında da "hegemonya" kavramı, bir varlığın veya grubun diğerleri üzerindeki üstün etkisi veya hakimiyeti anlamına gelir. Bu kavram sosyoloji, siyaset bilimi ve kültürel çalışmalar da dahil olmak üzere çeşitli akademik disiplinlerde kapsamlı bir şekilde incelenmiştir. Ana hatlarıyla hegemonya, bir varlığın, genellikle baskın bir grup veya sınıfın, diğerleri üzerinde etkisini gösterdiği, onların, değerlerini ve eylemlerini şekillendirdiği bir güç dinamiği durumunu tanımlamada kullanılır (Kurt, 2019, s. 44,46).

Hegemonya kavramı, toplumsal yapı içindeki sınıf egemenliğinin sürdürülmesi ve toplumun kültürel dinamiklerinin şekillendirilmesi ile ilgili derin bağlantılara sahiptir. Bu kavram, aynı zamanda siyasi gücün toplumu nasıl idare ettiğine dair önemli ipuçları sunar. Dolayısıyla, yönetimde söz sahibi olmayı hedefleyen her sınıf, sivil toplum alanında toplumun genelini yönlendirme kapasitesine sahip olduğunu göstermek zorundadır. Bu durumda, söz konusu sınıfın, kendi çıkar alanları ötesinde geniş bir topluluğu etkileme ve yönetme becerisini ortaya koyması gerekmektedir. Bu tür bir etkinin sağlanabilmesi için, hegemonik bir üstünlüğün tesis edilmesi şarttır. Dar anlamıyla hegemonya, yalnızca sınıflar arası bir üstünlük mücadelesi değil, aynı zamanda politikanın kendine has özellikleri ve siyasetin icra edilip biçimlendirilmesi süreciyle de ilintilidir (Dural, 2012, s. 312).

On dokuzuncu yüzyılın ortalarına kadar, burjuva sınıfı, yeni başlayan işçi sınıfı hareketine karşı yasal ve zorlayıcı güç kullanmış ve böylece siyasi muhalefetlerini kolayca ortadan kaldırmıştır. Siyasi alanda, erken sosyalist federasyonlar ve dernekler, yargı sistemi ve polis aygıtı tarafından şiddetle bastırılmış ve izlenmiştir. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, Batı Avrupa sosyalist partileri ve işçi sendikaları, liberal ve muhafazakâr partilere zorlu bir rekabet gücü oluşturan ulusal örgütler haline gelmiştir (Harris, 1992).

Muhalef bir siyasi kitlenin meydan okumasıyla karşı karşıya kalan burjuva sınıf devleti, doğrudan zorlayıcı önlemlerin yürürlükten kaldırılması ve muhaliflerin siyasi topluma kademeli olarak entegrasyonu stratejisinin bir kombinasyonu ile tepki verilmiştir. Burjuvazi, kapsamlı bir devrimci senaryodan kaçınmak için devlet aygıtını ve ideolojik

projesini dönüştürerek, siyasi bir toplumsal reform gündemini seçmiştir. Burjuvazi baskın olmaya devam ederken, hegemonik gücü ideolojik liderliğin orijinal tekeline ve aktif rızayı harekete geçirme potansiyelini kaybetmiştir. Entegrasyon stratejisi, eski basit asimilasyon yönteminin son sınırlarına ulaştığını göstermektedir. Gramsci bu süreci “organik bir kriz” ve ardından “pasif bir devrim” olarak adlandırmıştır. Pasif devrim sırasında, devlet aygıtı sivil topluma yukarıdan derinden nüfuz eder, sivil toplumu çok sayıda devlet dairesiyle aktif olarak yönetir ve daha fazla sayıda devlet dışı ve yarı-devlet hegemonik aygıtı (okullar, medya kuruluşları, kültürel örgütler vb.) üretir (veya en azından yönlendirir) (Anderson, 1988).

Devlet iktidarının kurucu hegemonik parçası olan sivil alan, toplumsal sınıf ilişkileri tarafından yönlendirilen siyasi çatışmaya aktif olarak dahil olur. Gramsci’nin öne sürdüğü gibi, sınıf-devlet ve sivil toplum arasındaki açık kavramsal ayrımlar, dönüştürülmüş devlet biçimini bütünsel devlet olarak adlandırır. Sivil toplumdaki hegemonik aygıtların pratikleri devletin reform politikalarını doğrudan etkilerken, bütüncül devlet sivil toplumun rızaya dayalı süreçlerine hâkim olur. Sivil toplumda, muhalif sınıflar hem siyasi hem de ideolojik biçimde karşı-hegemonik bir güç geliştirirler: kitlesel siyasi partilerin pratikleri, karşıhegemonik aygıtların (işçi sendikaları, basın evleri, yerel komiteler, vb.) yaratılmasıyla el ele gider. Birlikte, integral devlet tarafından dahil edilmediklerinde, hegemonik liderlik rolünü üstlenmeyi arzularlar. Bu hegemonik mücadelede, karşı-hegemonik aygıtlar alt sınıfların eğitimcileri olarak işlev görür ve bunun tersi de geçerlidir. Aydınlar, alt sınıfların gündelik pratiklerinden ders alırken, burjuva geleneksel aydınları eleştirmek için karşı-hegemonik ideolojiyi sistemleştirirler (Green, 2011).

1.1.1. İdeoloji, Kültür ve Toplumsal Güç Dinamikleri Açısından Hegemonya

Tarihsel olarak, hegemon terimi “liderlik” veya “egemen hükümdar” anlamına gelmektedir. Terim, bir ulus-devletin diğerinin üzerinde askerî, ekonomik ve siyasi üstünlüğünü içerecek şekilde genişlemiştir. Politika felsefe ve siyaset biliminde, hegemonya kavramı, bir sınıf toplumunda tarihsel olarak birleşmiş siyasi egemenlik biçimleri ve ideolojik liderliğe atıfta bulunur. İki Dünya Savaşı arasında, Marksist Antonio Gramsci İtalyan Faşist hükümeti tarafından hapsedilirken modern hegemonya teorisini ve hegemonik aygıtlar bağlamını geliştirmiştir. “Hapishane Defterleri”nde ele

alınan hegemonik sınıfların tarihîliği hakkındaki yazılarında, Gramsci, elitlerin toplumsal grupları ideolojik projelerine katmada kullandığı çeşitli siyasi stratejileri haritalandırmaya çalışmıştır. Aygıt terimi, okuyucuya kurumsal uygulamaların ve kolektif ajansların tarihî olarak belirlenmiş analizini aktarmıştır. (Gramsci, 1986).

Gramsci'nin hegemonya teorisi, o zamandan beri sınıf ilişkileri, devletin biçimi ve rolü, değişen ideolojik inançlar ve gelenekler ve sivil toplumdaki hegemonik aygıtlar arasındaki etkileşimi analiz etmek için yaygın bir şekilde kullanılmıştır.

1.1.1.1. Siyasî Hegemonya

Siyasî hegemonya, bir toplumda iktidarın sadece fiziksel zora değil, aynı zamanda kültürel ve ideolojik rızaya dayalı olarak inşa edilmesini ifade eder. Bu kavram, klasik iktidar anlayışını dönüştüren Antonio Gramsci tarafından geliştirilmiş ve daha sonra Louis Althusser gibi yapısalcı Marksistler tarafından kurumsal bağlamda teorileştirilmiştir. Gramsci'nin (1971) Hegemonya kuramı, iktidarın sürekliliğinin yalnızca baskı aygıtları aracılığıyla değil, toplumun gönüllü rızasının kazanılması yoluyla da sağlandığını vurgular. Siyasî hegemonya, egemen sınıfın kendi dünya görüşünü “doğal” ve “evrensel” olarak sunarak, onu toplumun tüm kesimlerine kabul ettirme kapasitesidir.

Bu süreçte devletin geleneksel yapıları (ordu, polis, mahkeme gibi baskı aygıtları) kadar, eğitim, medya, din, aile ve sivil toplum gibi “ideolojik aygıtlar” da kilit rol oynar (Althusser, 1971). Söz konusu aygıtlar aracılığıyla, egemen ideolojiler bireylere bir anlam dünyası sunar; bireyler bu dünyayı sorgulamaksızın benimser ve böylece egemenliğin yeniden üretimine gönüllü katılım gösterirler. Bu noktada siyasî hegemonya, sadece yöneten-yönetilen ilişkisi değil; aynı zamanda düşünsel ve kültürel bir tahakküm biçimi haline gelir.

Gramsci'ye göre siyasî hegemonya, iki temel unsurun birleşimiyle işler: **rıza** ve **zor**. Egemen sınıf, öncelikle rıza üretimiyle kendi liderliğini meşrulaştırır; ancak bu rıza zedelendiğinde ya da tehdit altına girdiğinde baskı araçları devreye sokularak istikrar sağlanır. Dolayısıyla hegemonya, hem “sivil toplum” hem de “politik toplum” alanlarında eş zamanlı işleyen bir süreçtir. Bu çifte yapı sayesinde iktidar, yalnızca kurumlar eliyle değil, aynı zamanda gündelik yaşam pratikleri üzerinden de kendini sürekli yeniden üretir.

Siyasî hegemonyanın en çarpıcı boyutlarından biri, alternatif düşünce biçimlerinin ya marjinalleştirilmesi ya da egemen ideolojiye entegre edilerek “zararsız” hale getirilmesidir. Bu durum, hegemonik yapının kendi sürekliliğini tehdit edecek unsurları dönüştürme veya etkisizleştirme stratejileriyle doğrudan ilişkilidir. Örneğin, demokratikleşme söylemlerinin otoriter rejimlerce araçsallaştırılması ya da muhalif hareketlerin kültürel temsiliyet üzerinden sisteme entegre edilmesi, bu mekanizmalara somut örnekler sunar.

Siyasî hegemonya, yalnızca iç politikadaki iktidar ilişkileriyle sınırlı kalmaz; aynı zamanda uluslararası sistemde de işlevseldir. Küresel düzlemde hegemonya, belirli devletlerin (örneğin ABD) kendi siyasi değerlerini evrensel normlar olarak dayatmaları ve bu sayede diğer toplumların rızasını kazanmalarıyla tezahür eder (Nye, 2004). Bu, “yumuşak güç” (soft power) kavramı aracılığıyla kültürel hegemonya ile siyasî gücün birleştiği daha karmaşık bir hegemonya biçimine işaret eder.

Ayrıca, siyasî hegemonya çoğunlukla yalnızca ekonomik çıkarların değil, aynı zamanda kültürel temsillerin ve kimlik siyasetinin de merkezinde yer alır. Toplumsal cinsiyet normları, etnik kimlik politikaları veya dinsel anlatılar, hegemonik düzenin hem taşıyıcıları hem de sorgulayıcıları olabilir. Özellikle feminist, postkolonyal ve çevreci hareketler, siyasî hegemonyaya karşı geliştirilen karşı-hegemonik söylemlerin temel aktörleri arasında yer almaktadır.

Siyasî hegemonya kavramı, iktidarın nasıl işlediğini, nasıl kabul gördüğünü ve nasıl sürdürüldüğünü açıklamak açısından klasik iktidar teorilerinin ötesine geçer. Egemenliğin yalnızca görünür yapıların ötesinde, düşünsel ve kültürel alanlarda da inşa edildiğini gösterir. Bu da siyasî mücadeleyi sadece kurumlar düzeyinde değil, anlam üretim süreçleri ve gündelik yaşam pratikleri üzerinden de değerlendirmeyi zorunlu kılar. Siyasî hegemonya, bu yönüyle, yalnızca mevcut düzenin değil, aynı zamanda onun değişim dinamiklerinin de merkezinde yer alır.

1.1.1.2. Kültürel Hegemonya

Hegemonya kavramı, “altyapı-üstyapı” modelini temel alan klasik Marksist kültür anlayışından çıkır açıcı bir katkıyı işaret etmektedir. Bu modele göre toplumun “taban” adı verilen ekonomik temeli, “üstyapı” adı verilen sosyal, siyasal, kültürel yaşam süreçlerini belirlemektedir. Bu modelle ilgili olarak, belirli bir toplumdaki egemen

fikirlerin ekonomik yönetici sınıfın fikirleri olduğu önermesi vardır. Bu önermeye göre kültürün karmaşıklığı, kapitalizmin ekonomik zorunluluklarının soluk bir yansıması ve egemen sınıfın çıkarlarının bir ifadesi olarak algılanmıştır. Bu düşünce çizgisinde kültür, “yanlış bilinç” ile özdeşleştirilen “ideoloji” çerçevesinde anlaşılmaktadır. Bu nedenle Marksist gelenekteki kültürel teoriler az gelişmiştir ve çoğu zaman ideoloji eleştirisiyle sınırlı kalmıştır (Dural, 2012).

Gramsci’nin hegemonya kavramı kültür anlayışında dikkate değer değişiklikler getirmiştir. Hegemonya kavramında kültür, temelde önemli, biçimlendirici bir rol üstlenir. Kültür, fikirlerin ve değerlerin çeşitli kurumlar biçiminde somutlaştığı karmaşık, çelişkili ve çok katmanlı bir alan olarak kavranır. Gramsci, hegemonya kavramıyla altyapı ve üstyapı arasındaki ilişkileri tek yönlü nedensel bir belirlenimden ziyade diyalektik etkileşimler olarak önemli ölçüde yeniden formüle etmiş ve kültürel mücadelelere vurgu yapmıştır. Bu nedenle, kültürün ekonomik temelden görece özerkliği anlayışını oluşturabilmiş ve üstyapıların hem ekonomik hem de sınıfsal indirgemeciliğine yönelik klasik Marksist eğilimin etkili bir şekilde üstesinden gelmiştir. (Aka, 2009).

Etkili bir Marksist edebiyat eleştirmeni olan Raymond Williams, kültürü ‘bütün bir toplumsal süreç’ olarak kavramsallaştırarak ve onu tahakküm gibi güç ilişkilerine bağlayarak hegemonya kavramının diyalektik olarak daha önceki iki güçlü kavramı geliştirdiğini ikna edici bir şekilde savunmuştur (Williams, 1977, s. 108). Karşı-hegemonya kavramı aynı zamanda siyasetin tabandan göreceli özerkliğini vurgulamakta ve elit olmayan sınıfların tarihsel ve politik değişimin etkenleri olarak tanınmasını kolaylaştırmaktadır (Williams, 1977, s. 108).

Kültürel hegemonya, toplumların değerleri, inançları ve normları üzerinde hakimiyet kurma sürecidir ve bu süreç, dominant bir grubun veya sınıfın, kendi kültürel değerlerini ve yaşam tarzlarını genel olarak kabul ettirme yeteneğine dayanmaktadır. Antonio Gramsci’nin teorileri, kültürel hegemonya kavramının anlaşılmasında merkezi bir role sahiptir. Gramsci’ye göre, bir sınıfın hegemonyası, sadece ekonomik güç veya siyasi iktidar yoluyla değil, aynı zamanda toplumsal bilinç ve kültürel alanlarda egemenlik kurarak sağlanabilir (Gramsci, 1971).

Kültürel hegemonya, dominant grupların ideolojilerini ve dünya görüşlerini, evrensel ve nötr değerler olarak sunma yeteneklerinden kaynaklanmaktadır. Bu süreçte, medya,

eğitim sistemi ve dini kurumlar gibi toplumsal kurumlar önemli bir rol oynar. Louis Althusser (1971), bu kurumları “İdeolojik Devlet Aygıtları” olarak adlandırır ve onların, dominant ideolojinin yayılmasında ve toplumsal rızanın üretilmesinde kritik öneme sahip olduğunu belirtmiştir (Louis Althusser 1971).

Kültürel hegemonya aynı zamanda, alternatif dünya görüşlerinin bastırılması veya marjinalleştirilmesi yoluyla da işlemektedir. Bu, hegemonik kültürün karşıt görüşleri dışlayarak veya onları meşruiyetten yoksun bırakarak kendi pozisyonunu pekiştirmesi anlamına gelmektedir. Bu süreç, Raymond Williams’ın “hegemonik yapı” kavramıyla da ilişkilendirilebilir. Williams (1977), hegemonik yapıların, toplumsal değişim ve çatışma anlarında bile, dominant kültürel düzeni koruma ve yeniden üretme kapasitesine sahip olduğunu öne sürmüştür (Williams, 1977).

Kültürel hegemonya, toplumsal yapıların ve ilişkilerin anlaşılmasında kritik bir kavramdır. Bu kavram, dominant grupların nasıl toplumun kültürel ve ideolojik alanlarını şekillendirebileceğini ve bu süreçte toplumsal rızayı nasıl üretebileceğini açıklamaktadır. Kültürel hegemonya çalışmaları, toplumsal değişimin nasıl mümkün olabileceğini anlamak için de önemlidir, çünkü bu çalışmalar bize hegemonik güçlerin nasıl meydan okunabileceği ve alternatif kültürel pratiklerin nasıl geliştirilebileceği konusunda fikir vermektedir.

1.1.1.3. Toplumsal Hegemonya

Toplumsal hegemonya, yalnızca siyasal iktidarın değil, aynı zamanda kültürel, ideolojik ve ahlaki liderliğin de belirli bir toplumsal sınıf veya grubun elinde toplanmasını ifade eder. Kavramın kökeni, İtalyan Marksist düşünür Antonio Gramsci’nin Prison Notebooks adlı eserine dayanır. Gramsci’ye göre egemenlik, yalnızca zor aygıtlarıyla değil, daha derin ve kalıcı olan “rıza üretimi” yoluyla sürdürülebilir hale gelir (Gramsci, 1971). Hegemonya, baskının ötesinde, gündelik yaşam pratiklerine nüfuz eden bir dünya görüşünün yayılması ve içselleştirilmesiyle işler.

Gramsci’nin hegemonya kavramı, klasik Marksist devlet teorilerinden farklılaşır. Devleti yalnızca bir zor aygıtı olarak görmez; aksine, sivil toplumun (medya, aile, eğitim, din, vb.) ideolojik üretim alanlarında egemen sınıfın nasıl rıza oluşturduğuna odaklanır. Böylece hegemonya, yalnızca ekonomik üstünlükle değil, kültürel liderlik ve fikrinsel

üstünlükle de kurulur. İdeoloji, insanların gerçek toplumsal konumlarını fark etmelerini engelleyen bir filtre gibi işlev görür.

Hegemonyanın işleyiş mekanizmalarında medya, eğitim sistemi, hukuk, dinî kurumlar ve hatta popüler kültür özel bir yere sahiptir. Louis Althusser'in "ideolojik aygıtlar" olarak tanımladığı bu kurumlar, bireylerin özneleşme süreçlerinde etkin rol oynar (Althusser, 1971). Böylece bireyler, çoğu zaman gönüllü bir biçimde egemen ideolojiyi benimser; hatta bunu kendi özgür iradeleriyle seçtiklerini sanırlar. Bu durum, hegemonik yapının doğrudan baskı uygulamadan nasıl yeniden üretildiğini gösterir.

Hegemonya, sabit bir durum değil, sürekli müzakere edilen ve yeniden kurulan bir ilişkiler bütünüdür. Raymond Williams'ın vurguladığı gibi kültür, sadece egemenin değil, aynı zamanda "artık" (residual) ve "yeni" (emergent) kültürel formların da çatışma alanıdır (Williams, 1977). Bu nedenle hegemonya, karşı hegemonik projelerle karşılaştığında sarsılabilir ve dönüşüme uğrayabilir. Örneğin feminist hareketler, çevreci örgütlenmeler veya etnik kimlik mücadeleleri, mevcut hegemonik yapıya alternatif söylemler geliştirmekte ve rızanın sorgulanmasına neden olmaktadır.

Ayrıca, modern kapitalist toplumlarda hegemonya yalnızca ulusal sınırlar içinde değil, küresel düzeyde de işler. Ulusötesi medya tekelleri, neoliberal ekonomik söylemler ve kültürel emperyalizm pratikleri, Batı merkezli hegemonik formların dünya genelinde yaygınlaşmasına katkıda bulunmaktadır. Böylece hegemonya, artık yalnızca ulusal burjuvazinin değil, küresel sermayenin de bir aracı haline gelmiştir.

Toplumsal hegemonya, yalnızca egemen sınıfın fikirlerinin baskın hale gelmesiyle sınırlı bir süreç değildir. Aynı zamanda, bu fikirlerin bireylerce nasıl içselleştirildiğini, karşıt ideolojilerin nasıl bastırıldığını ve alternatiflerin hangi koşullarda doğabildiğini anlamamıza olanak sağlar. Hegemonya kavramı bu yönüyle, sadece iktidarın doğasını açıklamakla kalmaz; aynı zamanda toplumsal değişimin ve dönüşümün dinamiklerini anlamak için de vazgeçilmez bir kuramsal araç sunar.

1.1.1.4. Askerî Hegemonya

Askerî hegemonya, bir devletin veya güç bloğunun, askerî üstünlük yoluyla diğer devletler veya gruplar üzerinde egemenlik kurma sürecidir. Bu hegemonya, sadece askerî güç ve kapasiteye dayanmakla kalmaz, aynı zamanda bu gücün diplomatik, ekonomik ve kültürel alanlarda etkin bir şekilde kullanılmasıyla da ilgilidir. Askerî hegemonyanın

temel amacı, uluslararası düzende belirleyici bir rol oynamak ve kendi ulusal çıkarlarını koruyup teşvik etmektir.

Joseph ve Nye Jr.'ın (2004) “Yumuşak Güç” kavramı, askerî hegemonyanın anlaşılmasında önemli bir çerçeve sunmuştur. Joseph Nye (2004), bir devletin küresel etkisini, sadece askerî ve ekonomik güçle değil, aynı zamanda kültürel çekicilik ve ideolojik etkileşimle de sağlayabileceğini ileri sürmüştür. Askerî hegemonya, bu alanda, sadece silahlı güç gösterisi değil, aynı zamanda diğer devletleri kendi politikalarını ve dünya görüşlerini benimsemeye ikna etme yeteneği olarak değerlendirilmektedir (Joseph ve Nye, 2004).

Askerî hegemonya ayrıca, Buzan (1991) ve Wæver (2003) tarafından geliştirilen “Bölgesel Güvenlik Kompleksleri Teorisi” ile de incelenmiştir. Buzan ve Wæver (2003), bölgesel güvenlik dinamiklerinin, büyük güçlerin askerî stratejileri ve politikaları tarafından nasıl şekillendirildiğini analiz etmiştir. Bu teori, askerî hegemonyanın sadece küresel bir fenomen olmadığını, aynı zamanda bölgesel güvenlik ve istikrar üzerinde de belirleyici etkilere sahip olduğunu vurgulamaktadır (Buzan, 1991 ve Wæver, 2003).

Askerî hegemonyanın etkileri hem pozitif hem de negatif olarak değerlendirilebilir. Bir yandan, belirli bir güç dengesi sağlayarak uluslararası barış ve istikrarın korunmasına katkıda bulunabilir. Öte yandan, askerî hegemonya, egemen devletlerin kendi çıkarlarını diğer ülkelerin egemenlik hakları üzerinde önceliklendirmesine yol açabilir. Bu durum, uluslararası ilişkilerde gerilimlerin ve çatışmaların artmasına neden olabilir (Korkmaz, 2016).

Askerî hegemonya karmaşık ve çok boyutlu bir olgudur. Bu hegemonyanın sürdürülmesi, sadece askerî kapasiteye değil, aynı zamanda diplomatik beceri, ekonomik güç ve kültürel etkileşim gibi faktörlere de bağlıdır. Askerî güç, uluslararası ilişkilerde önemli bir araç olmakla birlikte, tek başına kalıcı bir hegemonya inşa etmek için yetersizdir. Bu nedenle, askerî hegemonyayı sürdürebilmek için devletlerin yumuşak güç unsurlarını da etkin bir şekilde kullanmaları gerekmektedir. Bu çok yönlü yaklaşım hem bölgesel hem de küresel düzeyde etkili bir liderlik ve nüfuz sağlamanın anahtarıdır (Yüce, 2020).

1.1.2. Antonio Gramsci'nin Kuramsal Çerçevesi Bağlamında Hegemonya

Gramsci'ye göre, hegemonik aygıtlar, sivil toplumda formal özel dernekler ve kurumlar olarak konumlandırılmış olup, toplumun çeşitli sosyal ilişkileri içinde egemen sınıfın ideolojik liderliğini oluştururlar. Bunlardan, üretim ilişkileri en belirleyici güç olarak kalmaktadır. Hegemonik sınıf, her aygıtın somut ideolojik içeriğini ve uygulamalarını yönlendirmede başarılı olur. Bununla birlikte, bu aygıtlar, özel uygulama biçimlerine göre farklılaştırılabilir ve sınıflandırılabilir: kitle iletişim araçları, dini kurumlar, fabrikalar ve diğer ekonomik faaliyet siteleri, siyasi partiler, sosyal gönüllü üyelik örgütleri vb. Devlet aygıtı çok çeşitli bir biçim alır, ancak farklı sınıflar ve çıkar gruplarıyla olan çeşitli rolleriyle sivil toplumdan ayrı ve bağımsız bir konuma sahiptir: mülkiyet ilişkilerinin kodifikasyonu, zorlayıcı ve yargısal egemenlik araçlarının tekelleştirilmesi, nüfus üzerinde idari ve hükümet gücünün doğmasını sağlama ve seçimle temsil politik prosedürlerinin belirlenmesi gibi. Burjuva toplumunda, devlet hem egemen sınıfın sivil toplum üzerinde siyasi güç kullanmak için tercih ettiği araç olup hem de politik formda toplumsal çatışmanın genel alanıdır (Simon, 1991).

Politik hegemonik mücadele, devlet aygıtının ele geçirilmesi etrafında dönerken, ideolojik hegemonyanın elde edilmesi, yarışan sınıfların ahlaki ve entelektüel liderlik biçiminde sivil toplum üzerindeki etkilerini genişletmelerini gerektirir. Bu iki liderlik biçimi, sivil toplumun sosyal pratiklerini yönlendirir ve böylece hem devlet hem de toplum hakkındaki ideolojik imgeleri ele geçirir. Hegemonyanın ahlaki ve entelektüel bileşenleri, politik konuların ve sınıfların dünya görüşünü belirleyen normatif ve kavramsal çerçeveye atıfta bulunur. Burjuva sivil toplumunda, her sınıf, bilgi ve politik değerlerin sınıf belirleyici ideolojik biçimlerini geliştirir, ancak bir sınıf konumunun belirliği buna doğrudan bir belirleyici olmak zorunda değildir. Bir egemen sınıf, başka bir sınıfa belli ideolojik unsurları dayatabildiğinde hegemonik hale gelir ve bu unsurlar genel onama temel oluşturur. Başka bir deyişle, egemen sınıf, sınıf konumlarının birleşmediği gerçeğine rağmen, bütün toplumun entelektüel ve ahlaki içeriğinin sembolik temsilcisi olduğunu başarıyla iddia eder. Böylece hegemonya hem devlet gücüne erişimin hem de ideolojik onamının üst üste gelmesi olarak işlev görür (Robinson, 2005, s. 5).

Anderson (1988)'in belirttiğine göre, hegemonya kavramı, (Anderson, 1988), Gramsci (1986)'nin eserlerinde ön plana çıkmadan çok önce, Marksist literatürde köklü bir

geçmişe sahiptir ve 1890’lardan 1917 Ekim Devrimi’ne kadar Rus Sosyal-Demokrat hareketinin merkezi siyasi terimlerinden biri olmuştur. Bu terim, Plekhanov’un 1883-84 yıllarında yazdığı metinlerde ilk defa görülür ve burada, Rus işçi sınıfının yalnızca kapitalistlere karşı ekonomik mücadeleyle sınırlı kalmayıp, Çarlık rejimine karşı da siyasi bir mücadele yürütmesi gerektiğini vurgular. Devrimden önceki dönemde, burjuva devrimleri bağlamında işçi sınıfının rolünü belirleyen bu kavram, 1917 sonrasında Komintern belgelerinde farklı biçimler olarak kullanılmaya devam etmiştir. Anderson (1988), Gramsci (1986)’nın hegemonya terimini kullanımının, Komintern’in işçi sınıfının sermaye karşısında diğer ezilen sınıflarla, özellikle de köylülükle birleşerek sürdürdüğü ortak mücadeleye ve proletaryanın burjuvazi tarafından egemenliği altına alınmasına dair tanımlamalarından türemiş olduğunu öne sürer. Gramsci (1986)’nın bu alandaki yenilikçi yaklaşımı, işçi sınıfının feodal bir düzende burjuva devrimindeki rolüyle ilişkilendirilen hegemonya anlayışını, kapitalist toplumda burjuvazinin işçi sınıfı üzerindeki egemenlik mekanizmalarını içerecek biçimde genişletmesi ve hegemonya kavramına kattığı derin kültürel boyutla Marksist düşünceye entelektüellerin rolünü açarak katkıda bulunmasıdır (Gramsci, 1986, Anderson, 1988, s. 30)

Gramsci’nin (1986) Hegemonya teorisinin temel önermesi, pek az kişinin itiraz edeceği bir önermedir. Bu önerme şöyledir: “İnsanın sadece güçle değil, aynı zamanda fikirlerle yönetildiği bir hükümet sınıfının temeli, bir dünya görüşünün yaratılmasına eşdeğerdir.” Marx da “her çağın hüküm veren fikirlerinin her zaman o çağın hüküm veren sınıfının fikirleri olduğunu” gözlemlemiştir. Ancak Gramsci, bu basit gerçeği Marx’tan daha anlamlı bulmuştur; çünkü Marx için bu sadece ekonomik teorinin bir sonucudur. Marx’ın Britanya Müzesi’nde büyülenmiş olduğu sanayi devrimi döneminin Homo Economicus’u, Saint Francis, Vico ve Croce’nin ekonomik olarak geri kalmış topraklarında daha az büyüleyici bir etki yapmıştır. Bu idealist geleneğin çekiciliği, Gramsci (1986)’nin fikirlerin yaratıcı ve muhafazakâr gücünü değerlendirmesinde görülebilir. Fikirlerle, “bütün bir toplumsal bloğun ideolojik birliğini koruma” görevini atfetmiştir. Fikirler sınıf mücadelesini ortadan kaldıracak kadar güçlü olmasa da açıkça onu yatıştırabilecek kadar güçlüdür ve bu da sınıf toplumlarının işlemesine izin vermiştir (Gramsci, 1986, Rojek ve Turner, 2019; akt. Flynn, 2019, s. 81).

Robinson’ın (2005: 559-560; akt. Flynn, 2019, s. 81) dört çeşit hegemonya türünden bahsettiği görülür. Bu türlerden yalnızca bir tanesi, Gramsci’nin teorilerini takip eden

ideolojik hegemonya veya konsensüs egemenliğidir. Robinson’a göre, alternatif hegemonya formları arasında bir ulus-devletin resmi gücüne dayanan ‘devlet hegemonyası’ ve ‘uluslararası egemenlik’ kavramları bulunmaktadır. Ayrıca, Robinson hegemonyayı, belirli bir dünya düzeni içinde uygulanan liderlik olarak da tanımlar. Diğer kavramsallaştırmalar açık egemenliğe dayanırken, Gramsci’nin hegemonya anlayışında kültür merkezî bir rol oynar. Gramsciyan hegemonya, işçi sınıfının ve alt kesimlerin üzerindeki konsensüs egemenliğine işaret eder (Askeland ve Payne, 2006; Crehan, 2002; akt. Flynn, 2019, s. 81). Kültürün önemi o kadar büyüktür ki, literatürde ve sosyal bilim terminolojisinde genel olarak

‘kültürel hegemonya’ terimi kullanılır ve bu terim sıklıkla ‘ideolojik hegemonya’ ile eşanlamlı olarak veya ‘hegemonya’ teriminin yerine geçer (Askeland ve Payne, 2006; akt. Flynn, 2019, s. 81). Gramsci için kültür, burjuva pratiklerine değer ve statü atfederek onların yönetici sınıf gücünü meşrulaştırır. Aynı zamanda, düşünce ve yaşam tarzları üzerinden utanç ve marjinalleştirme süreçleri işçi sınıfının daha düşük statüsünü pekiştirir (Jones, 2006; akt. Flynn, 2019, s. 81). Direkt askerî güç, yargı emirleri, polis yoluyla yasa uygulaması veya günümüzün sosyal hizmetleri sosyal kontrolün asıl araçları olmaktan ziyade, ideoloji, politika ve kültür işçi sınıfının statüsünü meşrulaştırmak için kullanılır (Garrett, 2009; Jones, 2006; akt. Flynn, 2019, s. 81).

Güç kavramı, Gramsci’nin hegemonya teorisinin de temelini oluşturur, ancak burada güç daha sofistike ve sistemin içine daha derinden işlemiş bir biçimde ele alınır. Gramsci’nin yaklaşımı, gücü basit bir hırs nesnesi veya elde tutulması gereken bir hedef olarak değil, asla tamamlanmayacak bir süreç olarak görür (Jones, 2006; akt. Flynn, 2019, s. 82). Bu anlayışı daha iyi kavrayabilmek adına Pierre Bourdieu’nun (2003; akt. Flynn, 2019, s. 82) çalışmaları büyük önem taşır. Bourdieu, iktidarın teorileştirilmesine sosyal bilimler alanında önemli katkılarda bulunmuş ve özellikle ‘entelektüel dünyanın, entelektüel otorite adına yapılan tüm güç ve otorite suiistimallerine karşı sürekli bir eleştiri yürütmesi gerektiğini’ savunmuştur (s.19). Kültür ve ideolojinin rolü, Gramsci’nin perspektifinden incelendiğinde özellikle mühimdir. Modern toplumlarda kültür ve ideoloji, zenginlik birikimlerinin eğitim düzeyiyle ilişkilendirilerek gücün yönetici sınıflara atfedilmesine olanak tanır. Bu durum, kapitalist ideolojiyle ilişkilendirilen basit bir meritokrasi anlayışının benimsenmesine yol açabilir. Bu perspektiften bakıldığında, zenginlerin servet ve güce sahip olmayanlar üzerindeki hakimiyetleri, bu zenginliği ve gücü hak

ettikleri varsayımı üzerinden meşrulaştırılır; çünkü onlar bu zenginliği ve gücü yasal yollarla kazanmış vasıflara ve eğitime ulaşarak elde etmişlerdir. Sosyal tabakalaşmanın kapitalizmin liyakat ve rekabet odaklı yapısal mantığından kaynaklandığı görülebilir (Panayotakis, 2014; akt. Flynn, 2019, s. 82). Bu mantık çerçevesinde, nitelikli ‘uzman’ olarak sosyal hizmet uzmanının aile hayatına müdahalesi meşrulaştırılır. Neoliberalizmin hegemonyası altındaki sivil toplum da benzer şekilde hükümet ideolojisine boyun eğmiş ve hegemonik söylemleri kabul etmiş bir toplum olarak tanımlanabilir. Neoliberal rasyonaliteye dayanan bu tür ideoloji ve söylemler, günümüz sivil toplumunun karakteristiğidir (Fenton, 2018, Flynn, 2019, s. 82). Fenton (2018, s. 82) tarafından belirtildiği üzere, mevcut bağlamda neoliberal ve öz yeterlilik söylemi devam ettirilmekte ve daha da endişe verici olanı ise sosyal hizmetin giderek bu gündemi yansıtan bir rol üstleniyor olmasıdır (Fenton, 2018, s. 82).

1.2. Mekân Kavramı

Mekân kavramı öncelikle mimarlık bilimlerinde ortaya çıkmış olsa da günümüzde hem zihinsel hem de fiziksel ve felsefi sınıflandırmalarla birlikte ele alınmaktadır. Mimarlık terimlerinde mekân, “İnsanı çevreleyen belirli bir boyuttaki alan, kişinin eylemlerini sürdürmesi için uygundur.” olarak tanımlanmıştır (Morkoç, 2013).

Mekân kavramı, ontolojik açıdan ele alındığında, birçok bilimsel araştırma ve ekolün konusu olmuş ve yoruma açık esnekliği ile dikkat çekmiştir. Mekânın göreceli ve dinamik yorumlayanın perspektifi doğrultusunda kültür ve değerlerle ilişkilendirilerek farklı anlamlar kazanmış yine farklı amaçlar için kullanılan, esneklik ve çeşitlilik sunan özel bir hacim olarak kabul edilmiştir. Mekânın sınırları, anlam çeşitliliği ve içinde yaşanan deneyimler, bu perspektiflerden anlam ve değer kazanmaktadır. Bu farklı anlayış, yüklenen anlam ve işlevle şekillenen ve çeşitlenen kavramsal çalışmalar, birçok filozof, sosyolog ve tasarımcı tarafından analiz edilmiştir. Araştırmacılar, mekânın değişen zaman ve coğrafyaya göre insan taleplerine göre evrilen ilişkilerini incelemenin yanı sıra, mekânın birey ve toplum üzerindeki değişen ve dönüştürücü etkilerini sorgulayarak çalışmalar yapmış ve bu çerçevede açıklamalarda bulunmuşlardır.

Mekân, en geniş anlamıyla tüm yaşamı kapsayan derin ve çok boyutlu bir hacim olarak düşünüldüğünde, her coğrafyada mekânsal hale gelmiş ülkelerin şehirlerini ve yaşamın sahnelendiği açık/kapalı mikro ve makro mekânları ifade ederek hayatımızda her zaman

önemli bir yere sahip olmuştur. Makro mekân, tüm şehri ve sosyal yaşam içindeki yaşam alanlarını kapsarken, mikro mekân tüm iç/dış mekân tasarımlarını içerir. Temel ihtiyaçlardan biri olan konut kavramı, işlev ve konum açısından iletişim alanı olarak tanımlanmış kapalı bir alanı, güvenlik, doğal koşullardan korunma, uyku, yeme-içme, sosyal ve günlük yaşam gibi unsurları ifade eder. Konaklama alanları, bireylerin tasarım talepleri doğrultusunda belirlenir ve kullanıcıların yaşarken tasarım sürecine sürekli müdahale ederek şekillendirdiği ve değiştirdiği bir mikro mekân alanıdır. Bu nedenle, mekânın aktif olarak değiştirilebilme esnekliği; gereksinimlerin getirdikleri ve getirilenlerin gerekliliği diyalektiğiyle çok disiplinli tasarımı ve mekânın yenilikçi bir bakış açısıyla ilişkisini şekillendirir. Kullanıcı müdahaleleriyle bile sürekli değişkenlik ve akışkanlık kazanabilen mekân kavramı, tasarımcının elinde adeta bir cıva gibidir; her zaman akışkan formlar ve hacimler edinir.

Bir mekân oluşturmak için her yönden belirli engellerle sınırlı olması gerekmez. Aslında, mekânı oluşturan sınırlamalar bazen fiziksel olabilirken, sadece görsel de olabilir. Örneğin, ışık somut engeller içermese de bir mekânı tanımlama yeteneği nedeniyle kullanılan araçlardan biridir (Sözen ve Tanyeli, 1986). Bu açıdan bakıldığında, mekân yalnızca bir yapının “iç mekânı” veya “mikro mekânı” olarak düşünülmemelidir. Mekân, bazen yapıların kendi başlarına oluşturdukları hacimleri, bazen de diğer yapılar ve çevreleriyle birlikte ifade eden “dış mekân” veya “makro mekân” olarak değerlendirilebilen esnek bir kavramdır. Mekân tanımında dikkat çekici nokta, mekânı oluşturan sınırlamaların sadece fiziksel değil, aynı zamanda görsel olabileceğidir.

Mekân kavramının oluşum süreci, eski Yunan felsefesine kadar uzanmaktadır. Eski felsefi metinlerde “yer” anlamında “khora”, “topos” ve “pou” terimleri kullanılmaktadır (Kutluer, 2003). Mekân kavramı, Türkçe sözlükte üç farklı anlam taşımaktadır: 1. “Yer, bulunulan yer” 2. “Ev, yurt” 3. “Uzay” (Türk Dil Kurumu, 2019). Ayrıca mekân; “bulunulan ortam”, “çevre”, “kâinat” ve “yaşanan dünya” anlamlarını da içermektedir (Göka, 2001). Mekân, İngilizce’deki “space” sözcüğüne karşılık olarak ve Türkçe literatürde zaman zaman “uzam” ve “uzay” olarak kullanılan ve her iki kavramı da içeren anlamıyla da kullanılmaktadır (Akbal Süalp, 2004).

Tanyeli, mekânı en basit haliyle insan tarafından sınırlanmış bir uzay parçası olarak tanımlamıştır. Ancak bu tanım, mekânın diğer disiplinlerdeki rolünü tam olarak açıklamıştır. Bu nedenle, genel bir mekân tanımı yapmak yerine, sanat dallarının

içeriğine göre şekillenen mekân kavramının zaman içindeki değişimini ve tarihsel evrimini belirlemek daha faydalı olacaktır (Tanyeli, 1997).

Gür'e göre mekân, insanın diğer insanlarla, nesnelerle ve nesnelerin kendi aralarındaki mesafeler ve ilişkilerle tanımlanan, çevremizi saran boşluğun üç boyutlu bir ifadesidir. Mekân, üç boyutlu ve ölçülebilir bir gerçeklik olarak var olurken, aynı zamanda ölçülemeyen boyutlarıyla varsayılabilir ve duyularla algılanabilir. Bu açıdan bakıldığında, mekân subjektif olarak var olabilir ya da olmayabilir (Gür, 1996).

Tuan' a göre mekân, insan deneyimi, sosyal ilişkiler, duygular ve düşünceler temelinde anlam merkezi veya bakım alanıdır (Tuan, 1977, akt. Stedman, 2002: 562).

Tarihsel süreçte, insanoğlunun mekânı algılama ve anlamlandırma biçimi sürekli olarak değişiklik göstermiş ve bu konuda çeşitli düşünce, görüş ve ifade biçimleri ortaya çıkmıştır. Mekân kavramı, birçok farklı disiplinde ele alınmış olup, ilk olarak Platon ve Aristoteles tarafından tartışılmıştır (Morkoç, 2013:14).

Platon, mekânı evreni oluşturan dört elementten biri olarak görmüştür: hava, toprak, ateş ve su. Bu anlayışla, mekân hava olarak düşünüldüğünde dokunulabilir hale gelmiştir. Platon'a göre evren, kararlı ve tamamlanmıştır. Van de Ven (1978), Platonik dünyada mekân nosyonunun geometri lehine bastırıldığını belirtmiştir. Jammer (1993) ise, maddenin mekâna indirgenmesi ölçüsünde fiziğin de geometriye indirgenmiş olduğunu ifade etmiştir.

Yunanlıların etkileşimli hacimlerinden Romalıların içi boşaltılmış mekânlarına ve modern çağın iç-dış mekân etkileşiminden “şeffaflık” kavramına kadar tarihçiler ve teorisyenler, mekândan üç boyutlu bir madde yumağı olarak bahsetmektedirler (Norberg-Schulz, 1972). Eflâtun'a kadar olan süreçte eski Yunan felsefesinde mekân ile ilgili tartışmalar doluluk ve boşluk kavramları çerçevesinde gerçekleşmiştir. Elea Okulu filozofları boşluğu hiçlikle özdeşleştirerek reddetmişken, atomcular onu evrenin ilkesi olarak kabul etmişlerdir. Eflâtun için mekân (khora), oluş ve bozuluşun üzerinde gerçekleştiği yer olarak tanımlanmaktadır (Kutluer, 2003).

Aristoteles, mekânı “şeylerin bulunduğu yer” veya “kap” olarak tanımlamıştır (Morkoç, 2013:14). Ancak, Aristoteles'in felsefi bir terimle açıkladığı mekân kavramının, farklı disiplinlerde tam olarak karşılığının olmadığına yönelik düşünceler de mevcuttur.

Aristoteles'e göre mekân, madde ya da biçim değildir. “Aristotelesçi geleneğe göre, hissedilir olguları anlamlandırma ve sınıflandırma işlevini mekân ve zaman üstlenmiştir,

ancak bu kavramların statüsü belirsiz kalmıştır” (Lefebvre, 2016: 33). Descartes ise bu geleneği sonlandırarak “kartezyen mekân” kavramını tanıtır. Ona göre insan, ruh ve bedenden oluşur; organların işleyişi bedene, düşünce ise ruha aittir. Bu yaklaşım, düşünceyi maddeden ayırır. “Bizde bulunan her türlü düşüncenin ruha ait olduğuna inanmakta haklıyız... Dolayısıyla, bizdeki tüm sıcaklık veya hareketlerin düşünceye bağlı değil, bedene ait olduğuna inanmamız gerekir” (Descartes, 2013: 9). Descartes insanın özne olarak “bilen” olduğunu ve öznenin dışındakilerin (nesnelerin) “bilincek şeyler” olduğunu söylemiştir. Bu nedenle mekân ve insan, birbirinden bağımsız iki farklı varlık olarak ele alınır. Mekân, özneye karşı bir nesne olup aynı zamanda ona mündemiçtir ve böylece mutlak olanın alanına dahil olur.

Kant, önceki yaklaşımları değiştirerek mekânın zihinsel bir kavram olduğunu vurgulamıştır. Ona göre insan bilgisinin iki temel kaynağı vardır: “duyarlık” ve “anlak”. Duyarlık aracılığıyla nesneleri algılar, anlak ile düşünürüz. “Duyarlık, bize nesnelerin verilme koşulunu oluşturan a priori tasarımları içerdiği ölçüde Aşkın Felsefeye dahildir” (Kant, 2008:74). Kant, mekânı “a priori tasarım” olarak tanımlar, yani deneyim gerektirmeden doğru kabul edilen bir kavramdır. Bu nedenle, mekânın duyumsanması zorunludur. Holgate ve Baur, Kant’ın mekân anlayışında, gözlemlerine göre; mekânı deneyimimizle tanımlandığı şekilde yaşadığımızı ifade etmişlerdir (Holgate ve Baur, 2011: 53-56). Mekân, deneyimimiz ve tanımımızdan bağımsız olarak kendi anlamıyla mekâna atıfta bulunur. Bireyin eklediği ve yüklediği anlamın ötesinde; mekân kendisini zaten dayatılmış bir anlam düzeyiyle ifade eder ve temsil eder. Holgate ve Baur, deneyimimizin nesnesinin bir şekilde gerçek deneyimimizi aştığını belirtir (Holgate ve Baur, 2011: 53-56). Bu nedenle, mekânı sınırlı deneyimimizle tanımlanan bir şey olarak değil; gerçek ve sözsüz olarak deneyimler ve algılarız. İlke olarak, içinde bulunduğumuz sonsuz mekâna maruz kalırız. Kant, bu şekilde deneyimimizi gözlemleyerek önemli bir epistemolojik noktaya değinmiştir.

Heidegger, bilmenin özüne dair sorular sormuş ve özne-nesne arasında ortaya çıkan ilgiyi yeniden değerlendirmiştir. “Bilme, örneğin bedensel özellikler gibi dışsal ve ayırmsanabilir bir şey değildir... Bu bilen özne, kendi iç ‘alan’ından çıkıp nasıl ‘başka ve dış’ bir alana girebilir?” (Heidegger, 2004: 98). Heidegger’in mekân anlayışı, “orada-varlıklar” ve var olanlardan oluşur. Varlık ise zamansallığın bir biçimidir. “Heidegger

için zaman mekândan daha önceliklidir; Varlığın bir tarihi vardır ve bu tarih, Varlığın Tarihi'nden başka bir şey değildir" (Lefebvre, 2016: 144).

Newton (1966), "mutlak mekân" algısından bahsederek mekân konusunda yeni bir ufuk açmıştır. Buroker, Newton'un düşüncelerini şöyle aktarmıştır; "insanlar genellikle zaman, mekân, yer ve hareketi fenomen olarak ele alır ve bunları duyuşal nesnelerle tanımlayabileceklerini düşünürler" (Buroker, 1981). Bu nedenle, bu kavramlar hakkında bazı önyargılar ortaya çıkar. Newton, bu kavramları "mutlak ve görelî", "gerçek ve görünür", "matematiksel ve genel" olarak sınıflandırmayı önerir Newton, mekân hakkında şunları belirtir:

"Dış dünyadaki hiçbir şeyle ilişkili olmayan mutlak mekân, doğası gereği kendiliğinden benzer ve hareketsiz kalır. Görelî mekân ise, duyuşlarımızın kütleler üzerindeki konumlarıyla belirlediği ve genelde hareket ettirilemez bir mekân olarak algıladığı mutlak mekânların hareketli bir boyutu veya ölçüsüdür. Örneğin, yeraltında, havada veya gökyüzündeki mekân, yeryüzündeki konumu ve pozisyonuyla belirlenir. Mutlak ve görelî mekân şekil ve boyut olarak aynıdır, ancak miktar olarak her zaman aynı kalmazlar." (Newton, 1966).

Buroker (1981)'e göre Newton, mekânın kendisi bir madde olmasa da tüm maddeleri içerdiğini ve onların varlığı için önemli bir koşul sağladığını, bu nedenle gerçek bir varlık olarak algılandığını belirtir. Mutlak mekânı tanımlamak için en önemli kriterler "neden", "özellik" ve "etki" olarak öne sürülmelidir. Görüldüğü gibi, mutlak mekân diğer nesnelerden bağımsız olarak var olabilen nispeten sabit bir olguyu tanımlarken, görelî mekân tanımlanabilmesi için diğer nesnelerin varlığını gerektirir ve kendi başına çok fazla anlam ifade etmez.

Leibniz, Newton'un mutlak zaman fikrine karşı çıkararak, mekân ve zaman arasındaki ilişkiye atıfta bulunur. Ona göre, eğer zaman mutlaksa, şeyler asla var olamaz; şeylerin belirli bir zaman diliminde var olması veya gerçekleşmesi için bir neden yoktur. Leibniz'e göre, gerçekte var olan mutlak zaman, 'yeterli neden' ve 'ayrıt edilemezliğin kimliği' ilkelerini ihlal eder. Winterbourne, Leibniz'in mekân anlayışında boş mekân fikrini reddettiğini vurgulamıştır. Leibniz, evrendeki maddelerin sınırlandırılması için herhangi bir gerekçe olabileceği fikrine itiraz eder (Winterbourne, 1988). Ayrıca, ne kadar çok madde bulunursa, Tanrı'nın bilgisi ve gücünü o kadar çok yansıttığını belirtir. Yeryüzündeki boş mekânları tasarlamak için Tanrı, kendi gücünün bir ifadesi olarak boş alanlara birçok madde yerleştirmiş ve belirlenmemiş mekân bırakmamıştır.

Maddi süreçlerin toplumsal yaşamları değiştirmesi, mekân kavramını materyalist bir bakış açısıyla ele almayı gerekli kılar. Bu nedenle, toplumsal yapıları belirleyen süreçler, üretim tarzı ve toplumun yeniden üretimini sağlayan maddi pratikler farklılaştıkça, toplumsal mekân ve zaman da değişkenlik gösterir. Toplumsal mekân, tarihsellik ve zaman kavramını içeren dinamik bir anlayıştır. Ancak 20. yüzyıla kadar mekân, genellikle statik bir şekilde tanımlanmış ve özne karşısında bilinmesi gereken bir nesne olarak değerlendirilmiştir.

20. yüzyılda, mekân özellikle pozitif bilimlerden matematiğin ilgi alanına girmiştir. Matematiksel ifadelerle çeşitli mekân türleri tanımlanmış ve sınıflandırılmıştır; Öklid dışı mekânlar, eğimli mekânlar, x boyutlu mekânlar ve sonsuz mekânlar gibi. Mekân konusundaki matematik ve gerçeklik ilişkisi, filozofların katkısını tekrar gerekli kılmış ve “zihinsel mekân” kavramı ortaya çıkmıştır. Zihinsel mekân kavramı hızla genişleyerek edebi mekân, ideolojik mekânlar, düş mekânı ve psikanalitik topos’lar gibi birçok alanda kendine yer bulmuştur.

Ancak bu çalışmaların temelinde “insan” ve “mekân” eksiktir (Lefebvre, 2016, s. 35). Lefebvre, mekânı alternatif bir bakış açısıyla ele alarak “toplumsal mekân” kavramını tanıtır. Mekânın yeniden üretilebilir olduğunu belirterek, onun matematiksel anlamının ötesine geçer. Bu yaklaşım, matematiksel dil ile idealize edilen zihinsel mekânlar ile toplumsal bağlamda anlamlandırılabilen “gerçek” mekânlar arasındaki mesafeyi kapatır. Mike Crang ve Nigel Thrift, “Thinking Space” kitabının girişinde, “Mekân modern düşüncenin her alanında” ifadesini kullanır (Crang and Thrift, 2000). Bu ifade, Foucault’un “Of Other Spaces” eserinde dile getirdiği ve “günümüzün belki de öncelikle mekân çağı olacağı” öngörüsünü destekler niteliktedir (Foucault, 1986: 22, akt. Özkaya, 2021: 1). Zink’e göre, Foucault ve Henri Lefebvre gibi düşünürlerin mekâna odaklanmalarının sebebi, mekânın “insan etkinliğiyle doldurulan nötr bir kap, boş bir tuval” olarak algılanmasından, yani insan varoluşunun dışında düşünülen bir “mutlak veya ‘ampiriko-fiziksel’ kavramdan”, mekânın toplumsal olarak üretildiği ve sosyal etkileşimlerle yakından ilişkili olduğu anlayışına geçiştir (Zink, 14: akt. Özkaya, 2021: 1).

1.2.1. Mekân Türleri

Mekân farklı disiplinlerde farklı özellikleriyle çeşitli şekillerde ele alınmış ve böylelikle mekâna dönük farklı yaklaşımlar görülmüştür. Bu başlık altında çalışma konusuyla alakalı olarak mekân türü olarak “özel mekânlar” ve “kamusal mekânlar” ele alınacaktır.

1.2.1.1. Özel Mekânlar

Tek bir birey, aile ya da kurumun mülkiyetinde olan ve onların sorumluluğunda bulunan yerler, genellikle kişisel ve mahrem niteliklerle öne çıkar. Bu tür alanlar, bireysel yaşantının merkezinde yer alır ve kamusal alanların kolektif anlam üretiminden farklı olarak, büyük ölçüde kişiselleştirilmiştir. Ziyaretçilerin bir araya gelerek toplumsal ilişkileri müzakere ettiği ortak yaşam alanlarının aksine, burada bireyin duygusal ve psikolojik sahiplenmesi söz konusudur. Bu sahiplik hissi öyle güçlüdür ki, sınırların ihlali durumunda yoğun bir rahatsızlık yaşanması kaçınılmaz olur. Ayrıca bu alanlar ister bireysel ister birlikte kullanılan türde olsun, kendine özgü kurallar ve normlar etrafında şekillenir.

Özel mekânlar, binaların içindeki veya iç mekânlarla ilişkili alanlarda, kullanıcının kontrolüne tabi olan yerlerdir. Bu alanlar, belirgin sınırları ve kendilerine has yönetim kurallarıyla tanımlanır. Erişim, kullanıcının tercihi doğrultusunda sınırlanabilir (Bakan ve Konuk 1987). Özel mülkiyet ilk olarak Platon ve Aristoteles tarafından, ortak ve özel mülkiyet arasındaki gerilim temelinde tartışılmıştır. Bu tartışmalar farklı bağlamlarda devam etmiştir; ancak ortak mülkiyetten özel mülkiyete dönüşüm Greko-Romen dünyasında ortaya çıkmıştır (Günay, 1999, s. 40). Bu dönüşüm, farklı mülkiyet türlerini korumak ve tanımak amacıyla Roma Hukuku’nun hazırlanmasına yol açmıştır. Roma Hukuku’nda “res commercio” özel mülkiyeti ifade etmek için kullanılmış ve ‘sahip olunabilecek, devredilebilecek ve miras bırakılabilecek’ şeyleri kapsamıştır ve bir dizi kategoriler ve haklar takip etmiştir ve bunlar “res mancipi” terimi ile ifade edilmiştir ki terim, taşınabilir – taşınmaz şeyler, elle tutulur – elle tutulmaz şeyler, sayılabilir ve sayılamaz şeyler ve son olarak bölünebilir – bölünemez şeyleri ifade etmektedir (Günay, 1999, s. 40-41).

Kentsel tasarım literatüründe, özel mekân terimi büyük ölçüde kamusal-özel ayrımı bağlamında tartışılır ve insanların dış dünyadan izole olabileceği bir bölgeyi tanımlamak için kullanılır. Bu nedenle, mahremiyet ve bölgesellik kavramları özel mekân

tartışmalarında önem kazanır. Mahremiyet, “başkalarının toplumundan veya kamu dikkatinden çekilme durumu veya koşulu; rahatsızlıktan veya müdahaleden özgürlük, inziva; tanıtım veya gösteriden kaçınma, gizlilik; özel veya kişisel bir mesele, bir sır” olarak tanımlanabilir (Madanipour, 2003, s. 36). Bu noktada, Alexander (1963), mahremiyetin insan yaşamı için bir gereklilik olduğunu ve kentsel yaşamın bir parçası olduğunu belirtir. Mahremiyeti, “geri çekilme, öz güven, yalnızlık, sessizlik, düşünce ve yoğunlaşmanın harika bir bileşimi” olarak tanımlar:” Mahremiyet, insanların yaşadığı yerlerde ister ev ister daire veya başka bir konut olsun, en acil ihtiyaç duyulan ve en kritik olan şeydir. Konut, büyük dünyanın tüm stres ve gerilimlerinin bir şekilde giderek daha derinlemesine girdiği küçük bir çevredir” (Alexander, 1963, s. 38).

Alexander (1963)’e göre, insanlar özel mekânlarında yalnız olmaktan keyif alırken, aynı zamanda topluluğun bir parçası olma ihtiyacı da duyarlar; bu nedenle, her bireyin özel hayatı ile paylaştıkları toplumsal yaşam arasında mekânsal bir dengede bulunmak kentsel yaşam için bir gereklilik olarak ortaya çıkar. Bu çerçevede, evin kentsel anatomide “hayatı” bir parça olduğunu ve dolayısıyla ortak yaşamın tamamlayıcı bir parçası olduğunu belirtir (1963). Bu nedenle, özel mekânın ne olduğunu ve nasıl mekânsal bir varlık olarak tanımlandığını anlamak kritiktir (Alexander, 1963).

Birçok kişi veya bireyleri aşan bir otorite tarafından kontrol edilen kamusal veya ortak mekânların aksine, özel mekânlar bireyler tarafından kontrol edilir. “(Bu), bireylerin dış bakışlardan korunduğu bir seçim özgürlüğü mekânıdır” (Madanipour, 2003, s. 202). Özel mekân ve nispeten özel mekân üzerine tartışmalar, kişisel mekân kavramından türetilmiştir ve daha sonra özel mülkiyet kavramına kadar uzanır. Sommer (1969)’e göre, “kişisel mekân, bir kişinin bedenini çevreleyen ve davetsiz misafirlerin giremeyeceği görünmez sınırlarla çevrili bir mekânı ifade eder” (Sommer, 1969, s. 26). Kişisel mekân daha sonra, “bir birey tarafından kişiselleştirilmiş ve istenmeyen müdahalelere karşı savunulacak coğrafi bir mekân” olarak tanımladığı bir bölgeyi ifade eder (Sommer, 1974, s. 204). Bu nedenle, özel mülkiyet, kişisel mekânın uzantısı olarak özel alanı tanımlayan bir bölgeyle ilişkili olarak tanımlanabilir.

“Tarihsel olarak yerleşmiş, sosyal olarak kurumsallaşmış özel alan formu ise özel mülkiyettir ve bu, bilinen bireyler için alana özel erişim sağlar. (...) Bu nedenle, özel alan, bir bireye ait olan veya onun tarafından kontrol edilen, başkalarını dışarıda tutarak sadece onun kullanımına açık olan bir alan parçasıdır. (...) Bu, bireylerin

alanın bir kısmını özel mülkleri olarak adlandırmalarına olanak tanıyan yasal bir çerçeve aracılığıyla da kurumsallaştırılabilir” (Madanipour, 2003, s. 202).

Özetlemek gerekirse, kullanım – erişim ve mülkiyet bağlamına geri dönersek, özel alan bireyler tarafından kullanılır ve yalnızca bilinen bireyler tarafından erişilebilir ve nihayetinde bu alanı sahiplenen veya elinde bulunduran bireyler tarafından kontrol edilir. Bu nedenle, özel alan kavramının doğal olarak mülkiyet terimiyle ilişkili olduğunu belirtmek önemlidir çünkü özel alan, bölgesellik oluşturulmasına yol açar ve sonuç olarak mülkiyet, özel mekânı koruma amacıyla bir mesele haline gelir. Böylece, özel mekân, bireyin kullanabileceği ve keyfini çıkarabileceği ve diğerlerini bu mekândan, yani özel mülkünden dışlama hakkına sahip olduğu bir bölgesel mekânı yansıtır. Bu nedenle, yalnızca birey ve sahibinin giriş hakkı verdiği diğer kişiler bu tanımlı mekâna erişebilir.

1.2.1.2. Kamusal Mekânlar

Türk Dil Kurumu’na göre, “kamu” terimi “halk hizmeti gören devlet organlarının tümü”, “bir ülkedeki halkın bütünü, halk, amme” ve “hep, bütün” şeklinde ifade edilmiştir. Kamusal alan ise “kamuya ait, kamu ile ilgili işlerin yapıldığı yer” olarak tanımlanmıştır (TDK, 2024). Sözlük anlamına bakıldığında, kamusal mekânı, bireysel mülkiyet yerine topluma ait olan ve toplumsal eylemlerin gerçekleştiği yer olarak özetlemek mümkündür. “Kamusallık”, tarihsel süreçte kentsel bağlamda farklı açılardan ele alınmış ve önemli bir tartışma konusu olmuştur. İlk kez Jürgen Habermas, 1962 yılında yayımladığı “Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü: Burjuva Toplumunun Bir Kategorisi Üzerine Araştırmalar” adlı eserinde, kamusal mekânı, modern toplum kuramlarında toplumun ortak yararını belirlemek ve gerçekleştirmek amacıyla düşünce, söylem ve eylemlerin üretildiği ortak toplumsal etkinlik alanı olarak tanımlamıştır (Güney, 2007). Habermas gibi kamusallık üzerine düşünen diğer isimlerden Arendt (2011), kamusal mekânı “herkes tarafından görülebilir ve duyulabilir” ve “hepimiz için olan bir dünya” şeklinde tanımlamıştır. Sennett (1990) ise kamusal mekân için “toplumsal ilişkiler kurma mekânı” ifadesini kullanmıştır (akt. Menderes, 2014). Bu tanımlara bakarak kamusal mekânları, toplumun ortak eylemlerini gerçekleştirdiği alanlar olarak görmek mümkündür. Başka bir deyişle, bu mekanlar ortak yaşamı ve bu yaşam bilincini temsil eder (Karakoç, 2004).

Tanyeli ve Taptık (2010), kamusal mekân kavramını “Kamusal mekâna çıkabilmek, başkalarıyla paylaşılan bir ortamda bulunabilmek demek.” şeklinde değerlendirerek, kamusal alanın insan ilişkileri ve sosyal etkileşimlerin temeli olduğunu vurgulamıştır. Tekeli (1999), kamusal mekânları bir görüşme alanı olarak görmüş ve bu alanların farklı alt kamusal mekânlara ayrılarak çeşitli hizmetler sunabileceğini belirtmiştir (Uzgören ve Erdönmez, 2017). Yine, Madanipour (2003)’un tanımına göre kamusal mekân, bireylerin karşılaşabileceği sosyalleşme alanlarıdır. Bu açıklamalar, kamusal mekânların kentli bireylerin tamamı için ortak alanlar sunmakta ve farklı etkileşim türlerine imkân sağlayarak çeşitli ölçeklerde şekillenebildiğini ifade etmektedir. Dolayısıyla, kafe, restoran, çarşı ve alışveriş dükkânı benzeri mekânların da kentin kamusal mekânlarına dahil olduğu söylemek mümkündür. Tüm bu yaklaşımlar, erişilebilirlik ve toplumsallığın kamusal mekânların ortak noktası olduğunu ortaya koymaktadır.

Öte yandan Lang (2005, s. 7), ‘fiziksel kamusal alan’ terimini kullanır ve terimin meydanlar, sokaklar veya parklar gibi alanları kapsamasına rağmen okullar, kütüphaneler gibi kamuya ait mülklerin de dahil olduğunu belirtir; ancak her zaman kamu mülkiyetinde olması gerekmez. “...kamusal alan, herkesin erişimine açık olan yerlerden oluşur, ancak bu erişim bazen kontrol edilebilir. Hem açık hava hem de kapalı mekanları içerir. Açık hava mekanları sokaklar, meydanlar ve parklardan oluşurken, kapalı mekanlar pasajlar ile tren istasyonlarının ve kamu binalarının salonlarını ve alışveriş merkezlerinin iç mekanları gibi kamuya genel erişimi olan diğer mekanları içerebilir” (Lang, 2005, s. 7).

Özetle, kamusal mekân, tüm bireylerin erişimine açık olan ve kent sakinlerinin sosyalleşmesine, günlük ihtiyaçlarını karşılamasına imkân tanıyan kentsel alanlar olarak tanımlanmıştır. Bu mekânlar, insanların bir araya geldiği, etkileşimde bulunduğu ve çeşitli faaliyetleri gerçekleştirdiği hareketli ve erişilebilirliği olan alanlardır (Gökgür, 2008). Ayrıca, kamusal mekânın kimliği, kentteki özel mekânların özellikleriyle şekillenir; çünkü bu iki zıt kavram birbirini tamamlar. Özel mekânların sahip olduğu mekânsal özellikler ve koyduğu sınırlar, kamusal mekân ile olan ilişkileri belirlerken kentsel çevrede “kamusal kavramı”nı etkilemiştir (Menderes, 2014).

1.2.2. Mekânı Şekillendiren Faktörler

Mekânı şekillendiren faktörler üç ana başlık altında ele alınabilir, bunlar; “mekânın kimliği”, “mekânın ruhu” ve “mekânın duygusu”dur.

Mekân, yalnızca fiziksel bir varlık olmanın ötesinde, duygusal ve sembolik anlamlar taşıyan bir bütünlük olarak ele alınmaktadır. Kimliği, bu bütünlüğün bir yansıması olarak, mekânsal unsurların yanı sıra tarih, kültürel bağlam, işlev ve bireysel deneyimlerin birleşimiyle şekillenir. O yerin fiziksel özelliklerinden çok, kullanıcılarının hafızalarında bıraktığı izler, toplumsal geçmişi ve bireylerde uyandırdığı duygular, ayırt edici özellikler arasında yer alır (Stedman, 2002, s. 564). Kevin Lynch’e göre, her yerin kendine özgü kimliği, diğerlerinden ayıran farklarla tanımlanır ve bu farklar, o yerin benzersizliğini anlamının temelidir (Lynch, 1981, s. 132). İnsan zihninde ve duygularında karşılık bulan bu kimlik, bireysel ihtiyaçlarla sürekli bir etkileşim içerisinde (Relph, 1976).

Geçmişte yaşanan olaylar ve kültürel pratikler de bu oluşumda belirleyici rol oynar. Örneğin, bir meydan tarihsel anlam taşıyorsa, toplumsal bellekteki yeri, sadece fiziksel varlığıyla değil, temsil ettiği değerlerle de önem kazanır (Liggett ve Perry, 1995). Ancak bu anlam, tekil bir formda değil, bireylerin kişisel algılarına bağlı olarak çoğul şekilde var olur. Dolayısıyla bir yerin kimliği, onu deneyimleyen her birey için farklılaşabilir (Nairn, 1965). Toplumsal ortaklık ise, bu bireysel bakışların kesişiminden doğan özgün kimliği meydana getirir (Carmona, 2007). Norberg-Schulz’un ifadesiyle, olaylar ve yaşantılar bir yerle bağlantılı olmadan düşünülemez; zira her deneyim, mekânsal bir bağlama ihtiyaç duyar. Bu nedenle, renk, doku ve biçim gibi görsel bileşenlerin yanı sıra, kişisel ve toplumsal değerler de kimliği belirler (Norberg-Schulz, 1979). Zamanın ilerlemesi ve bireylerin dönüşümüyle birlikte, bu kimlik de sürekli bir değişim içindedir (Polat ve Birsell, 2006).

Buna paralel olarak, belirli bir yerin insanlarda uyandırdığı anlam yüklü atmosfer, yani “mekânın ruhu”, fiziksel çevrenin ötesinde bir deneyim alanı sunar. Bu kavram, sosyal, kültürel ve tarihsel unsurların etkileşimiyle oluşur ve bireylerin o yerle kurduğu duygusal bağlar üzerinden anlam kazanır (Norberg-Schulz, 1979). Mekânın ruhu, sadece mimari özelliklerle değil, aynı zamanda çevresel öğeler ve mekânda yaşanan deneyimlerle beslenir. Örneğin, eski sokaklar, taş yapılar ve tarihî dokuların hâkim olduğu bir kent,

nostalji ve aidiyet duyguları yaratırken; modern şehirlerdeki yapılar bambaşka bir atmosfer inşa eder (Tuan, 1977).

Toplulukların kültürel alışkanlıkları ve gündelik yaşam pratikleri de bu atmosferi etkileyen unsurlar arasında yer alır. Aynı fiziksel niteliklere sahip iki yer, farklı sosyal gruplar tarafından tamamen farklı biçimlerde algılanabilir ve yaşanabilir (Relph, 1976). Mekânın ruhu yalnızca fiziksel çevreyle değil, o çevrede sürdürülen yaşantılarla da biçimlenir. İnsanlar, belirli yerlerle kurdukları bağlar sayesinde kimliklerini tanımlar, bu bağ da ruhun kişisel ve kolektif kimlik inşasındaki rolünü belirginleştirir (Lefebvre, 1991).

Mekânda Algı ve Duygulanım: Mekânın duygusu fenomeni, mekânın fiziksel özelliklerinin ötesine geçerek, bireylerin mekânla kurdukları duygusal ve deneyimsel bağları ortaya koymaktadır. Fenomen, mekânın bireyler üzerindeki psikolojik etkilerini ve bireylerin mekâna yükledikleri anlamlardan doğmuştur. Mekânın duygusu, bireylerin mekânda yaşadıkları deneyimler sonucunda oluşan duygusal tepkiler ve bu tepkilerin mekânla olan ilişkilerini kapsar. Mekânın duygusu, semboller ve günlük aktiviteleri anlayarak bir mekânla bağ kurmayı ifade eder.

İnsanların yaşam alanlarında bu duygu yaratılabilir ve zamanla derinleşip genişleyebilir (Relph, 1976).

Mekânın duygusu, bireyin sadece mimari alanlarda uyum sağlamasına ve işlevselliği yerine getirmesine yaramamaktadır; bu duygu yine güven, zevk ve duygusal algı açısından da önemlidir. Bu duygu, insanların mekâna aidiyet hissetmelerine yardımcı olur. Mekânı düzenlemenin amacı, kişilerin eylemlerini belirli bir alana yerleştirmektir. Özelleştirme, insan deneyim ve eylemleri arasında en önemli olanıdır. İnsanların, yaşam alanlarında kendine özgü duyuşsal, duygusal ve ruhsal deneyimleri onlar için kaçınılmaz bir gereksinimdir. Söz konusu deneyimlerse, bireyin yaşamış olduğu mekânla yakın etkileşim yolu ile ortaya çıkabilir ve bu samimi etkileşime “mekânın duygusu” denir (Falahat, 2005).

Mekânın duygusu, her bireyde farklı seviyelerde ve derecelerde bulunur. Peter Berger’in tanımlamasına göre antropologlar araştırdıkları kültürler ile gerçekleştirdikleri etkileşim seviyeleri üç aşamadır:

1. “Davranış seviyesi”: Kültürel etkinliklerde duyarsız bir gözlemci şeklinde bulunma,

2. “Vurgu veya duygusal seviye”: Duygusal ve eylemsel olarak katılırken kültüre ait olmadığının bilincinde olma,
3. “Tanıma veya yerleştirme seviyesi”: Bu seviyede kültürel antropoloji yapmak mümkün değildir (Relph, 1976).

Mekânın duygusu genellikle üç ana faktör tarafından şekillenir: fiziksel özellikler, sosyal etkileşimler ve bireysel deneyimler. Mekânın fiziksel yapısı, ışıklandırma, ses, renk ve dokular gibi unsurlar duygusal tepkileri etkileyebilmektedir. Aydınlık ve ferah bir mekân genellikle pozitif duygular uyandırırken, karanlık ve dar alanlar daha negatif duygulara yol açabilir (Göregenli, 2015; Yaşaroğlu, 2020).

Sosyal etkileşimler de mekânın duygusunu şekillendiren önemli bir faktördür. Toplumsal ilişkiler ve kolektif hafıza, mekâna yüklenen anlamları ve duygusal tepkileri belirlemektedir. Kamusal alanlarda insanlar arasındaki etkileşimler, mekânın nasıl algılandığını ve deneyimlendiğini doğrudan etkileyebilir (Bachelard, 2013).

1.2.3. İnsanın Mekân ile Olan İlişkisi

İnsan, doğasından kaynaklı olarak yaşamı içerisinde duyduğu gereksinimler doğrultusunda bir mekâna da gereksinim duyar. Bu gereksinim, insan ve mekân arasında iç içe geçmiş ve birbirini tamamlayan bir ilişki ağı oluşturur. Fakat söz konusu ilişki, sadece bir sığınma yeri olma ile sınırlı değildir. İnsan için mekân yaşantısına tanıklık eden bir hafızadır. Mekân, kişinin yaşamını ve yaşanmışlıklarını saklayarak dinî, sosyokültürel ve politik kimlikler ile kişiyi kuşatmıştır. Dolayısıyla kimlik inşa sürecinde önemli bir rol oynar. İnsanın mekânla arasındaki bu ilişki, sanat dallarının da önemli bir parçasıdır çünkü sanat eserlerinde eserin gerçekleşmesi için bir zemin sağlar. Aslında, bu ilişki çift yönlüdür; insan mekânı şekillendirirken, mekân da insanın varoluşsal arayışını tamamlamasına yardımcı olur.

Mekân tanımlarının ortak unsuru insan olduğundan, “Mekân tanımlarının merkezinde neden insan vardır?” sorusunun cevaplanması gerekmektedir. Bu soruya yanıt vermek hem basit hem de karmaşıktır. Basit olan, varoluşun mekânla başladığı gerçeğidir; mekânın insanlıktan önce var olduğu düşünülebilir nitekim ilk olarak mekânın, ardından insanın yaratıldığı genel kanıdır. İnsanın dünyaya gözünü ilk açtığında bir mekân içinde olması, bunun en büyük delilidir. Hangi inanış doğrultusunda olursa olsun bu ilk mekân gerçektir. Dolayısıyla insanın doğumuyla birlikte mekânla ilişkisi başlamaktadır.

Fenomenoloji ve Varoluşçuluk, mekân ile insan arasındaki ilişkiyi bütüncül bir şekilde ele almış ve mekânı insanın önüne koymuştur. Söz konusu felsefe akımlarının düşünürleri, bu ilişkiye farklı bir boyut kazandırarak insan olmayı mekâna bağlarlar. Bu düşünürlere göre insan olmanın yeter ve gerek şartı, insanın mekânda (yerde) olmasıdır çünkü onlar mekânı, yaşamın başlamış olduğu ilk kaynak olarak kabul etmektedir (Tuncer Gürkaş ve Barkul, 2012:4).

Yaşam mekân ile başlasa da ona anlam katan ve değer yükleyen insandır. İnsan, yaşam yolculuğunda mekânı yalnız bırakmamış ve mekân ile ilerlemiştir. Bu da mekânın tarihten izler taşımasını sağlamıştır. İnsan deneyimleri ve hayalleri, mekânın dokusuna işlenerek kolektif bir hafıza oluşturur. Mekân, evrenin ve dolayısıyla insan dünyasının merkezindeki temel kavramlardan biridir. Evren geniş anlamla bir mekân olup insan bu mekânda yer alır, hareket eder ve var olur (Tümer, 1971, s. 21). İnsanın ihtiyaçlarını karşılamak için mekâna, mekânın anlam kazanması için de insana ihtiyacı vardır. Mekân, insanla yaşamaktadır; kullanıcısı olmayan bir mekân, sadece bir boşluktur (Kahraman, 2014: 82). Edward Casey'e göre, insan mekânla çevrili olduğundan onsuz var olamaz; mekânla bütünleşmiştir. Var olmak için insanın mekânla birleşmesi gerekir ve bu nedenle her eylemi anlam taşır (Tuncer Gürkaş ve Barkul, 2012, s. 5).

İnsanlığın evrende var olmasıyla başlayan bu ilişki tek yönlü gerçekleşmemektir; insan mekânı şekillendirirken, mekân da insanı etkilemektedir. Böylelikle mekân, insan gibi bir kimlik kazanıp bireyin kimliğinin özelliklerini yansıtmaktadır. Öner, mekânı bireysel ve toplumsal açıdan kimlik kartına benzetmiştir. İnsanlar bir mekânda bulunduklarında kimliklerini açığa çıkarmaktadırlar (Öner, 2020, s. 177). Dinî, sosyal, kültürel ve politik mekânlar bu kimlikleri daha belirgin hale getirmektedir ve insanın ruh hali üzerinde etkiler bırakmaktadır. Mekâna bakış açısı ve onu algılama biçimi, kişinin kendini algılayışına dair ipuçları verir (Korkmaz ve Şahin, 2020, s. 8). Kişi tüm yaşam deneyimlerini burada kazanır ve bu alanda varoluşunu mekânda gerçekleştiren kişi, aslında onu şekillendiren mekânın bir ürünüdür.

Mekânın fiziksel özellikleri, atmosferi ve kimliği gibi tasarımıyla ilgili unsurları ve kullanıcının mekânsal deneyimlerinden ortaya çıkan duygusal veriler, bireyin mekân ile olan ilişkisini ve yer duygusunu etkilemektedir. Dolayısıyla, mekân duygusunun deneyim ile gerçekleşen ilişkisi sadece kendine özgü özelliklerden kaynaklanmaz (Newell ve Canessa, 2018). Belleğin mekânla ilgili kısmında kayıtlı bilgiler, yeni

mekânsal deneyimleri de etkilemektedir. İnsanların yeni mekânlarda “yuva-ev çağrışımını” arayışı, önceki deneyimlerin yeni mekânsal deneyim kriterlerine dahil edildiğini ortaya koymaktadır.

Mekânın fiziksel özellikleri ile birlikte oluşan ambiyans, bireylerin mekânla ilgili deneyim ve duygularının şekillenmesinde etkili olmaktadır. Bireyin bireysel algısı, kültürel filtreleme ve toplumsal algılar da bu süreçte etkilidir. Mekânın daha önce bellekte yer etmiş mekânlara benzerliğinden kaynaklı tanıdık hissi yaratması, aidiyet duygusunun oluşması veya mekânın kimliği sebebiyle bireyin mekân ile etkileşim kurma arzusu, insanla mekân ilişkisini etkileyen faktörlerdendir. Day, (2003, s. 165-167) insanın mekân ile ilk iletişimde mekânın yarattığı aşinalık hissinin mekânsal adaptasyonu kolaylaştırdığını ve bu durumun insanın mekân ile olan ilişkisine etki ettiğini belirtmiştir. Mekânın hem somut hem de soyut özellikleri, bireylerin gereksinimlerini karşılamada önemli bir rol oynamakta ve bu da birey ile mekân arasındaki ilişkiyi etkilemektedir; dolayısıyla insanın mekânla olan ilişkisi bu durumdan doğrudan etkilenmektedir. Mekân, bireylerin fizikî beklentilerini karşılamalı ve ambiyansı duygusal deneyimler yaratabilmelidir. Bu doğrultuda, mekânın tasarımı belirleyicidir. İnsanın mekânla olan ilişkisi etkileyen faktörler sadece mekâna özgü olmamalıdır; insanla ilgili faktörler de bu ilişkide önemlidir. Bireylerin mekânları tercihi ve etkileşimde olma istekleri, algısal ve kültürel kapasiteleri ile birlikte insanın mekânla olan ilişkisine de etki etmektedir (Deutsch ve Goulías, 2009, s. 506).

Tasarım sürecinde, insan hem tasarımcı hem de kullanıcı olarak yer alırken, mekân da etkilenen ve dönüşen bir unsur olarak ele alınmaktadır. Mekânın anlamlandırılma, mekânsal isteklerin belirlenme ve gereken düzenlemelerin yapılma faaliyetleriyle ve psikolojik/duygusal gereksinimlerin karşılanması ile ambiyansın oluşturulması mümkündür. Tasarım ile beraber ilişki ve deneyimler de şekillendirilir; “mekânın kalitesi”, “aidiyeti”, “güveni”, “aşinalığı”, “ulaşılabilirliği” gibi insanın mekânla olan ilişkisini etkileyen faktörler de harekete geçirilir. (Mesch ve Manor, 1998).

2. BÖLÜM: SANATTA MEKÂN VE HEGEMONYA

2.1. Sanatta Mekânın Teknik Temelleri

Mekân, sanatın temel unsurlarından biri olarak kabul edilir ve genellikle bir sanat eserinin çevresinde, içinde veya arasında bulunan “alan” olarak tanımlanır. Sanat eserleriyle etkileşim sırasında, izleyicinin gerçekleştirdiği bir eylem söz konusudur ve bu etkileşim, eserin içindeki veya çevresindeki mekânla olan ilişkiyi de kapsar. Bu, bir resimde, fotoğrafta veya grafik sanatta, önünde durup baktığımız konu arasındaki boşluk olabilir. (Plessis, 2023). Sanatın klasik yedi unsurundan biri olan mekân, bir eserin bileşenleri etrafındaki, arasındaki ve içindeki mesafeleri veya alanları ifade eder. Mekân, pozitif veya negatif, açık veya kapalı, sığ veya derin, iki boyutlu veya üç boyutlu olabilir. Bazen mekân, bir eserin içinde doğrudan sunulmaz; ancak yanılması yaratılabilir. Amerikalı mimar Frank Lloyd Wright, “Mekân, sanatın nefesidir.” ifadesiyle, hemen hemen her sanat eserinde mekânın varlığını vurgulamıştır. Sanatın diğer unsurlarından farklı olarak, mekân ressamlar tarafından tasvir edilir, fotoğrafçılar tarafından görüntülenir, heykeltıraşlar tarafından biçimlendirilir ve mimarlar tarafından inşa edilir. Mekân, görsel sanatların her birinde temel bir unsurdur (Esaak, 2024).

“Resim sanatında mekân; nesneyi görme biçimidir. Her türlü biçim ve form çalışması, bir mekân düzenlemesi olarak nitelendirilebilir. Mekân bir bakıma içinde görülen ve görülmeyen fakat ne olursa olsun duyulan renk, biçim ve form unsurlarının etkili oldukları birbirleri ile bağlantılı bulundukları ve zaman birbirlerine tesir ettikleri yerdir” (Taşören vd., 2017: 97, akt. Gündüz, 2019: 6).

Mekân, izleyiciye bir sanat eserini yorumlamak için referans sağlar. Örneğin, bir nesne diğerinden daha büyük çizilerek izleyiciye daha yakın olduğu ima edilebilir. Benzer şekilde, bir çevresel sanat eseri, izleyiciyi mekânda yönlendirecek şekilde yerleştirilebilir. Hiçbir sanat eseri, zaman ve mekânın sınırlamaları olmadan var olamaz. Sanatın mekânı, bir varlığın tezahürü olarak, ifade biçiminin ardında gizli önemli bir koşuldur ve bu durum sanatsal eserlerin görünümünü ve biçimini kısıtlar. Mekân anlayışı, özellikle resim sanatını doğrudan etkilemiş ve etkilemeye devam etmektedir (Ding, 2021).

2.1.1. Temsili Mekan Anlayışı

Sanat tarihinde mekânın algılanışı ve kullanımı, dönemin düşünsel ve kültürel yapısıyla doğrudan ilişkilidir. Antik dönem sanatında mekân, çoğu zaman figürlerin çevresinde sade ve simgesel bir arka plan olarak yer alırken, erken Hristiyan sanatıyla birlikte bu işlev daha da soyut bir hâl almıştır. Bu dönemlerde sanat eserleri, izleyiciye mekânsal bir gerçeklik sunmaktan çok, kutsal mesajların aktarımı için bir araç olarak değerlendirilmiştir. Özellikle Orta Çağ boyunca mekân, natüralist değil, sembolik ve hiyerarşik bir düzen içinde ele alınmıştır. Figürler mekân içinde fiziksel derinlik ya da perspektif kurallarına göre değil, dini veya toplumsal önem derecelerine göre yerleştirilmiş; bu durum, resim yüzeyinin iki boyutlu yapısının korunmasına ve mekânın ilahi bir düzenin temsili olarak kullanılmasına neden olmuştur. Sanatın amacı, dünyevi bir gerçekliği temsil etmekten çok, Tanrısal olanı görünür kılmak olduğundan, mekânın doğrudan deneyimlenen fiziksel bir alan olarak ele alınması gereksiz görülmüştür.



Görsel 1: Duccio di Buoninsegna, The Virgin Enthroned with the Child, Surrounded by the Patrons of Siena, Angels, and Saints, 1308–11 (URL1)

Kaynak: URL1: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Duccio_Maest%C3%A0.jpg Erişim Tarihi: 10.06.2025

Orta Çağ ve Aydınlanma dönemi kültürleri genellikle ardışık olarak değerlendirilse de, bu iki kültürel yaklaşımın birbirinden kesin çizgilerle ayrılması çoğu zaman mümkün değildir. Bu dönemlerdeki perspektif anlayışlarının iç içe geçtiği ve belirli dönemlerde aynı anda varlık gösterdiği görülmektedir. Özellikle Orta Çağ sanatında doğrusal

perspektif ilkelerine aykırı düşen pek çok örnek, rastlantısal değil sistemli tercihler olarak okunmalıdır. Nesnelerin daha çok öne çıkarılmak istendiği durumlarda paralel çizgiler, klasik anlamda ufukta birleşmek yerine izleyiciye doğru açılarak ilerler. Bu durum, antik Mısır rölyeflerinde de görülen ve bilinçli sanatsal tercihlere dayanan bir yöntem anlayışıyla paralellik gösterir. Florensky'ye göre, Orta Çağ sanatçıları başka bir dünya kavrayışına karşılık gelen özgün bir temsil biçimi geliştirmişlerdir. Bu durum yalnızca bireysel bir hayal gücünün sonucu değil; Tanrısal olan ile kurulan içsel ilişkinin bir yansımasıdır. Dolayısıyla ters perspektif bir diğer adıyla önem perspektifi, kendine has, gelişmiş ve bilinçli bir temsil yöntemi olmuştur (Florensky, 2001, s. 76-77).



Görsel 2: Hünername'de Yavuz Sultan Selim'in Nil kıyısındaki timsah avı (URL2)

Kaynak: URL2: http://www.millet.yek.gov.tr/Home/Index ?n_id=23 Erişim Tarihi: 10.06.2025

Avrupa resim sanatında görülen önem perspektifi, Türk minyatür sanatında da belirgin bir şekilde kullanılmıştır. Bu minyatürde figürlerin konumlandırılması ve büyüklüğü, anlatıdaki önem sıralamasına göre belirlenmiştir. Örneğin Hünername'de yer alan Yavuz Sultan

Selim'in Nil kıyısındaki timsah avı başlıklı çalışmada kompozisyonun sağ üst kısmında yer alan ve taht benzeri bir nesneye oturmuş olan figür, muhtemelen bir padişah ya da önemli bir komutandır. Diğer figürlerden belirgin şekilde daha büyük ve daha yukarıda

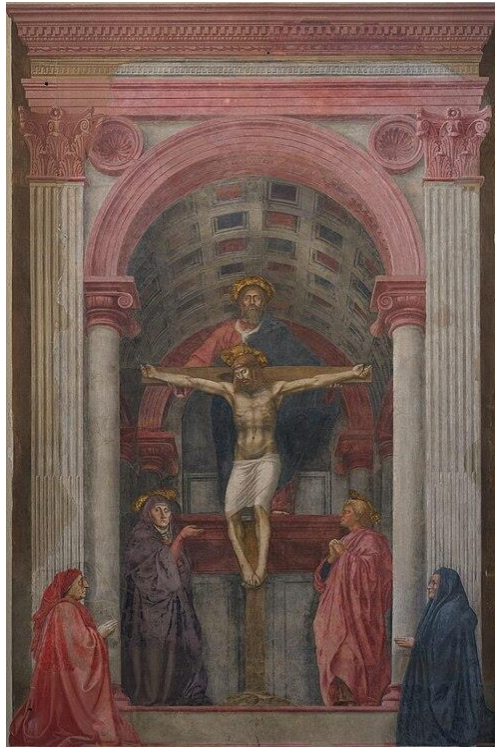
konumlandırılmıştır. Bu durum, onun toplumsal statüsünü ve olay örgüsündeki önemini vurgulamaktadır. Yanında yer alan diğer iki figür daha küçük boyutlarda betimlenmiş olup yardımcı konumda olduklarını ima etmektedir. Alt bölümde, timsah benzeri hayvanlarla mücadele eden ve av sahnesinde yer alan figürler ise daha küçük boyutlarda çizilmiş, yerleştirildikleri konum itibarıyla da ana figüre kıyasla daha düşük önemde oldukları belirtilmiştir. En altta yer alan teknedeki figürler ise fiziksel olarak en yakın düzlemde olmalarına rağmen, yine figür boyutlarıyla önem hiyerarşisinde daha geri planda olduklarını gösterir. Bu örnekte, mekânsal derinlikten çok anlatı derinliği ön plandadır. Doğal perspektif yerine, figürlerin toplumsal rolleri ve anlatıdaki ağırlıkları doğrultusunda bir yerleştirme yapılmış, böylece minyatür sanatının simgesel anlatım dili korunmuştur (Konak, 2007, s. 99).

Sanatta mekânın algılanışı, tarihsel süreç içerisinde yalnızca fiziksel bir yerin betimlenmesi değil, aynı zamanda düşünsel, kültürel ve simgesel kodların ifadesi hâline gelmiştir. Farklı dönemlerde farklı amaçlara hizmet eden bu mekânsal düzenlemeler, bazen kutsal olanın görünür kılınmasını sağlamış, bazen de izleyici ile eser arasında sezgisel bir bağ kurmanın aracı olmuştur. Mekân, kimi zaman gözün gördüğü dünyayı yansıtan bir derinlik olarak, kimi zaman da zihnin, inancın ve soyut düşüncenin bir uzantısı olarak yapılandırılmıştır. Dolayısıyla sanat tarihinde mekânın kullanımı, yalnızca görsel bir araç olarak değil, aynı zamanda kavramsal ve anlatısal bir strateji olarak değerlendirilmelidir. Bu çok yönlü yaklaşım, mekânın sanatçının dünyayı algılayış biçimiyle doğrudan ilişkili olduğunu ve her dönem kendi kültürel kodlarıyla bu algıyı yeniden tanımladığını göstermektedir.

2.1.2. Doğrusal Perspektifin Keşfi

Ortaçağ sanatında mekân ve figür düzeni, simgesel ve ruhsal bir anlayışa dayanırken 15. yüzyılla birlikte, insanın çevresini gözlemleyerek anlamlandırdığı yeni bir düşünce sistemi ortaya çıkmıştır. Bu yeni anlayış, doğayı matematiksel prensiplerle temsil etmeye çalışan doğrusal perspektifin sanat alanına girmesini sağlamıştır. Özellikle doğrusal perspektifin keşfiyle birlikte, mekân artık gözlemcinin bakış noktasına göre düzenlenmeye başlamıştır. Bu dönüşüm, sadece teknik bir yenilik değil, aynı zamanda bireysel gözlem, deneyim ve akılcılığın sanat üzerindeki etkisinin göstergesi olmuştur.

Doğrusal perspektifin sanat tarihindeki gelişimine bakıldığında, ilk izlerinin Giotto'nun eserlerinde görülmeye başlandığı söylenebilir. Giotto, mekân derinliği oluşturmak adına yüzeyde figürleri birbirine oranla farklı boyutlarda yerleştirmiş ve sahne içinde hiyerarşik bir düzen oluşturmuştur. Bu, henüz kuralları netleşmemiş olsa da, iki boyutlu yüzeyde üç boyutlu bir illüzyon yaratma çabasının başlangıcı olarak değerlendirilebilir. Ancak bilimsel anlamda doğrusal perspektifin en çarpıcı ve etkileyici kullanımı, Masaccio'nun resimleriyle gerçekleşmiştir. Masaccio, Brunelleschi'nin geliştirdiği kaçış noktalı perspektif ilkesini anlayarak uygulayan ilk sanatçılardan biri olmuş ve figürleri geometrik kurallar çerçevesinde üç boyutlu bir mekânın içine yerleştirmiştir (Ülger, 2023, s.12-13). Böylece izleyiciye gerçeklik duygusu yüksek sahneler sunmayı başarmıştır. Masaccio'nun eserlerinde figürler sadece hacimli değil, aynı zamanda içinde bulundukları mimari mekânla da doğru orantılı şekilde tasvir edilmiştir. Bu yönüyle, Giotto'nun başlattığı üç boyutluluk arayışı Masaccio ile bilimsel ve görsel olarak somut bir çözüme kavuşmuştur.



Görsel 3: Masaccio, Kutsal Üçlü, 1425-28 (URL3)

Kaynak: URL3:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Masaccio,_Holy_Trinity,_1425- Erişim Tarihi: 10.06.2025

Düşünsel ve teknik dönüşümün etkileri, Floransalı ressam Paolo Uccello'nun (1397–1475) eserlerinde de açıkça görülür. Sanat tarihçileri, Uccello'nun perspektif yasalarıyla

derin bir şekilde ilgilendiğini, hatta bu konuda saplantı derecesinde çalıştığını aktarmaktadır. Sanatçının “San Romano Savaşı” adlı yapıtı, bu ilgisinin güçlü bir örneği olarak değerlendirilmektedir. Bu çalışma, Floransa birliklerinin 1432’de San Romano’da kazandığı zaferi konu edinmekte, ancak savaşın kendisinden çok sahnenin sunuluş biçimi dikkat çekmektedir (Gombrich, 2007, s. 254).



Görsel 4: Paolo Uccello, San Romano Savaşı, 1438 (URL4)

Kaynak: URL4: <https://www.e-skop.com/skopbulten/dogu-ve-bati-perspektifi-paolo-uccellonunsanati/4271> Erişim Tarihi: 10.06.2025

İlk bakışta, zırhlı şövalyelerin uzun mızraklarla at koşturduğu bu sahnede, figürlerin ve atların duruşu, izleyiciye neredeyse bir oyuncak tiyatrosu izlenimi vermektedir. Ancak bu etkide, sanatçının figürleri derinlikli bir mekânda gösterebilmek adına bilinçli tercihlerde bulunmasının payı büyüktür. Özellikle yere dağılmış silahlar ve kırık mızraklar, tek bir kaçış noktasına yönlendirilerek sahneye yapay da olsa matematiksel bir düzen kazandırılmıştır. Sanatçının, yerde yatan savaşçıyı perspektif kısaltımla betimleme çabası, dönemin sanat anlayışında bir yenilik olarak değerlendirilebilir. Bu figür, oran açısından diğerlerine göre küçük görünmesine rağmen, üç boyutlu anlatımın sınırlarını zorlaması açısından dikkat çekicidir. Uccello’nun bu çalışması, sanatçının savaş sahnesini dramatik gerçekçiliğiyle değil, perspektifin sunduğu yeni görsel imkânlarla yorumlama arzusunu yansıtmaktadır. Böylece San Romano Savaşı, Ortaçağ’ın simgesel temsil geleneğinden koparak, Rönesans’ın bilimsel doğruluk ve

mekânsal derinlik arayışına yönelen sanat anlayışının güçlü bir örneği hâline gelmiştir. (Gombrich, 2007, s. 254-255).

15. yüzyılda gelişen doğrusal perspektif anlayışı, sadece mekânın temsilinde değil, sanatın dünyayı algılayış biçiminde köklü bir değişimi simgeler. Ortaçağ'ın simgesel ve ruhani düzene dayalı mekân tasavvuru, yerini artık bireysel gözlem, deneyim ve akla dayanan bir temsil anlayışına bırakmıştır. Sanatçı, Tanrısal olana ulaşmak için değil; gözlemlediği dünyayı estetik ve bilimsel doğrulukla betimlemek için resmetmeye başlamıştır. Bu dönüşüm, yalnızca teknik bir ilerleme değil; aynı zamanda insan merkezli bir düşünce sisteminin sanattaki yansımasıdır. Masaccio ve Uccello gibi sanatçılar, perspektifin olanaklarını hem estetik hem de anlatı açısından yeni yollarla kullanarak, Rönesans sanatının temelini atmışlardır. Böylece mekân, artık yalnızca bir arka plan değil, figürlerle birlikte bütünleşen, anlatının taşıyıcısı olan aktif bir öge hâline gelmiştir. Bu gelişmeler, sanat tarihinde insanın hem kendisini hem de çevresini anlama biçiminde yaşanan köklü değişimin görsel karşılığı olarak değerlendirilebilir.

2.1.3. Rönesansta Mekân ve Derinlik Etkisi

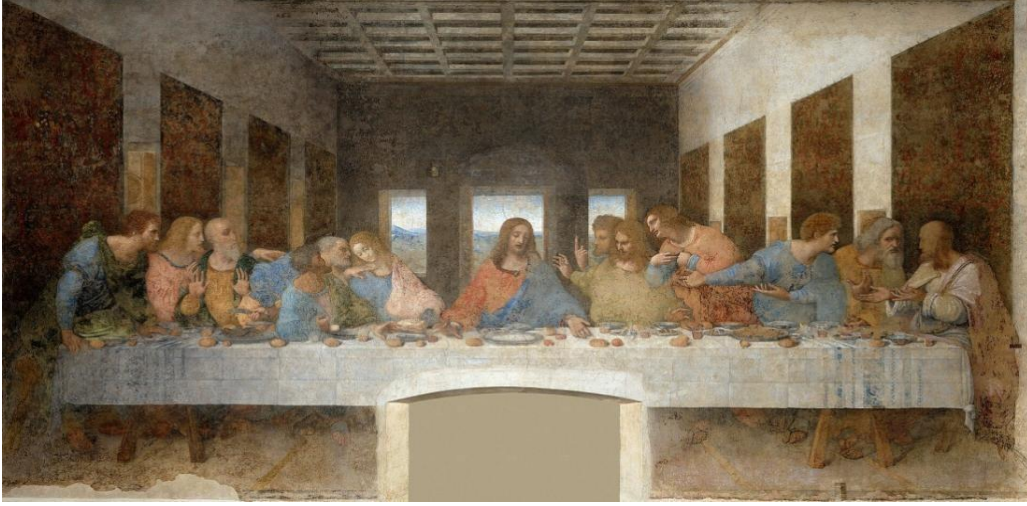
Mekân, sadece insanların yaşadığı bir alan değildir; aynı zamanda sanatın arayışlarını ve düşüncelerini de barındırır. Bu kavram, zamanla bir dünya görüşüne dönüşerek insanın dünyayı anlama ve yorumlama yeteneğini derinden etkilemiştir. Sanatsal eserlerin mirası, kültürün sınırlarını belirler ve toplumların estetik, düşünsel ve duygusal gelişiminde önemli bir rol oynar. İnsanlar, mekânın ifadesini sanatın temel değer tanımlamasının bir parçası olarak tesadüfen inşa eder. Ulaşım ve mimari alanındaki gelişmelerle birlikte mekân sürekli genişler ve değişir; bu da sanat formunu güncelleyerek yeni bir mekân formu oluşturur (Ding, 2021).

Geleneksel estetik anlayışı, sanatın dünyayı anlama ve özetleme aracı olarak uzun bir süredir var olduğunu ortaya koymaktadır. Bir nesneyi kaydetmek, bir hikâyenin nedenlerini ve sonuçlarını ifade etmek, hayali bir dünyayı tanıtmak ve “güzel” olarak tanımlanan bir formu betimleme amacı taşımaktadır. Sanat eserleri, duyguları iletmenin ve estetiği ifade etmenin önemli bir değeri haline gelmiştir. Bu durum, sanatın insan bilişini ifade etme işlevini vurgulamaktadır. Sanatın, sanatçı tarafından dünyayı anlama ve yorumlama aracı olması, onun biliş odaklı işlevini tanımlamaktadır. Sanatçı, biliş biçimlerini hassas bir şekilde keşfederek genellemesi zor ama aşına olduğumuz sanat

formlarını oluşturur. Sanatçı, doğanın kâşifi gibi, dünyayı olduğu gibi ve nasıl işlediğini görür. Sanat tarihindeki tüm büyük ressamlar bu görevlere ve yeteneklere sahip olmuştur. Leonardo Da Vinci, sanatta resim ve heykelin anlamını “insanlara görmeyi öğretmek” olarak tanımlamıştır (Da Vinci, 2010).

Rönesans döneminde, mekânın teorik anlayışı, resim ve felsefe arasındaki örtük anlayışı birleştirerek geleneksel estetiğin temel kavramı haline gelmiştir. Resimde izleme, hissetme, ifade etme ve içsel duyguları dile getirme bir araya gelerek resme daha fazla ifade yeteneği kazandırır ve ifade taşıyıcısı yardımıyla manevi gücün işlevini üstlenmesini sağlar. Bu işlev, Batı resmindeki mekân görüşünün sarsılmaz temeli üzerine kurulmuştur. Mekân görüşünün özü, dünyayı tanımak ve keşfetmektir (Gombrich, 1992). Klasik mekân görüşü, görüleni bilinene geri döndürmektir. Optik illüzyon, Batı klasikçiliğinde görselin merkezi aracıdır. Platon’un Diyalogları’nda tarif edildiği gibi, “Işık ve gölge ile farklı mesafelerin erdemiyle resimlerin kullanımı, insan kalbinin bu zayıflığını kullanarak büyüsünü üretir ve yanılsamalar gibi şeyler de öyle.” Bu, görülenle bilinen arasındaki bir çelişki olarak düşünülebilir (Platon, 2011). Rönesans optik illüzyonları fiziksel perspektif ve bireysellik ile ilgili bir merakı vurgularken, daha sonrasında ortaya çıkan sanat biçimleri ışık, renk, gerçekçilik ve soyut evrenle ilgili unsurların deney alanına dönüşür.

Resimdeki klasik mekân görüşü, genellikle 1435 yılında Alberti’nin mimar Brunelleschi’nin “Resim Üzerine ve Heykel Üzerine” adlı eserinde geliştirdiği perspektif teorisini kullanır (Alberti, 2015). Bu keşif, doğrusal perspektifin temelini atmıştır. Leonardo Da Vinci bu araştırmayı devralmış ve teori ile hayal gücü pratiğinde daha spesifik bir görsel perspektif sistemi inşa etmiştir; yani doğrusal perspektifin yanı sıra renk perspektifi ve hava perspektifi. Bu somut ve uygulanabilir yöntemler, Batı sanatının eğilimleri üzerinde derin bir etkiye sahip olmuştur. Doğrusal perspektif, geometri teorik sistemi aracılığıyla optik ve geometri temelinde oluşturulan bir uygulama rehberi yöntemidir. Doğrusal perspektif, bilimsel ve somut bir teknik olarak geniş çapta uygulanmadan önce, sanatçılar büyük ölçekte yaratım için kısaltım yöntemini kullanmışlardır, ancak bu yöntem geometriye dahil edilmemiştir (Da Vinci, 1997).



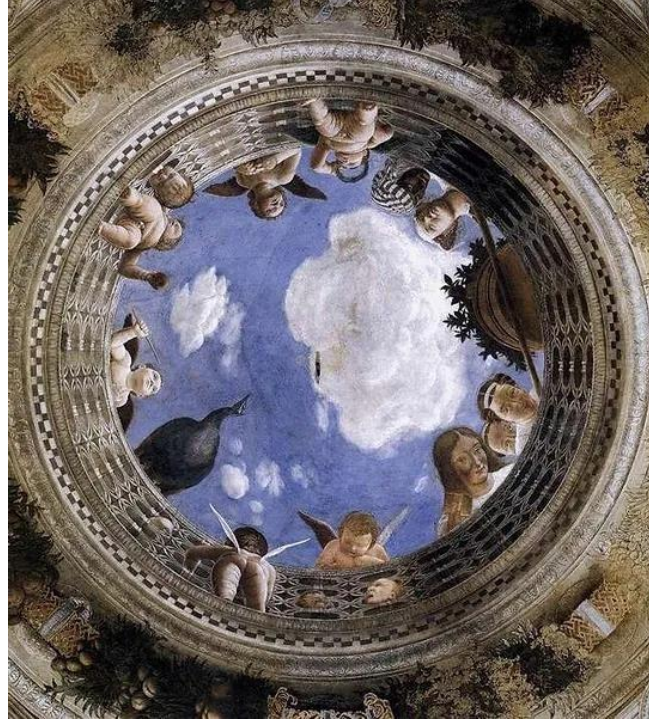
Görsel 5: Leonardo Da Vinci, Son Akşam Yemeği, 1495–1498 (URL5)

Kaynak: URL5: https://tr.wikipedia.org/wiki/Son_Ak%C5%9Fam_Yeme%C4%9Fi Erişim Tarihi: 10.06.2025

Leonardo da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği" eserinde, klasik mekân anlayışının optik illüzyon ve perspektif aracılığıyla nasıl zirveye taşındığı açıkça görülür. Bu çalışma doğrusal perspektif kuralları titizlikle uygulanarak, izleyicinin bakış noktası eserin merkezindeki figüre odaklanacak şekilde tasarlanmıştır. Bu, yalnızca mekânsal derinlik yaratmakla kalmaz, aynı zamanda izleyicide sahnenin içine çekilme, orada bulunma hissi uyandırır. Böylece görülen ile bilinen arasındaki geleneksel fark, eserde ustalıkla bulanıklaştırılır; izleyici sadece bir gözlemci değil, sahnenin aktif bir parçası haline gelir. Eser, mimari unsurların ve figürlerin dengeli yerleşimi, ışık ve gölgenin kontrollü kullanımıyla mekânda gerçeklik yanılsamasını güçlendirir ve izleyicide empatik bir bağ kurar. Böylece, Rönesans'ın bireysel algı ve fiziksel gerçeklik merakını yansıtan bu yaklaşım, Platon'un da bahsettiği yanılsamalarla yaratılan büyüğü sanat yoluyla somutlaştırır; bu da görsel deneyimin hem fiziksel hem de ruhsal bir boyut kazanmasını sağlar.

Sanattaki optik illüzyonlar ister akıl dışı, ister eğlenceli, hatta matematiksel olsun, insan gözünü manipüle etmenin kendine özgü yollarını sunar. Örneğin, Mantegna'nın "Tavan Gözü" adlı çalışmasında, yukarıda bulutların yer aldığı ara katmanda bulunan insan figürlerinin aşağıyı seyrettiği izlenimi yaratılır. Sanatçı, bu optik illüzyon aracılığıyla izleyiciyi üç boyutlu bir mekâna dahil eder ve böylece eserin mekan algısını zenginleştirir. Bu örnekler, sanatın mekânı ve algıyı dönüştürmedeki gücünü; klasik

perspektif tekniklerinden deneysel optik oyunlara kadar uzanan geniş bir yelpazede nasıl etkili olduğunu gösterir.



Görsel 6: Andrea Mantegna -Tavan Gözü (URL6)

Kaynak:URL6:<https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8XYQ6A&titlepainting=Ceiling%20Oculus&artistname=Andrea%20Mantegna> Erişim Tarihi: 10.06.2025

Mantegna'nın optik illüzyonları mekânda derinlik ve algısal katmanlar yaratırken, bu yaklaşımın erken örnekleri arasında Jan van Eyck'in mekân anlayışı da dikkat çeker. Van Eyck, mekânı sadece görsel bir düzen olarak değil, anlatının ve sembollerin iç içe geçtiği çok boyutlu bir sahne olarak tasarlar. Jan van Eyck'in Arnolfini Evlenmesi (1434) adlı eseri, erken Rönesans dönemi Kuzey Avrupa resminde mekân anlayışının simgesel ve detaycı bir yaklaşımla nasıl ele alındığını gösteren çarpıcı bir örnektir.



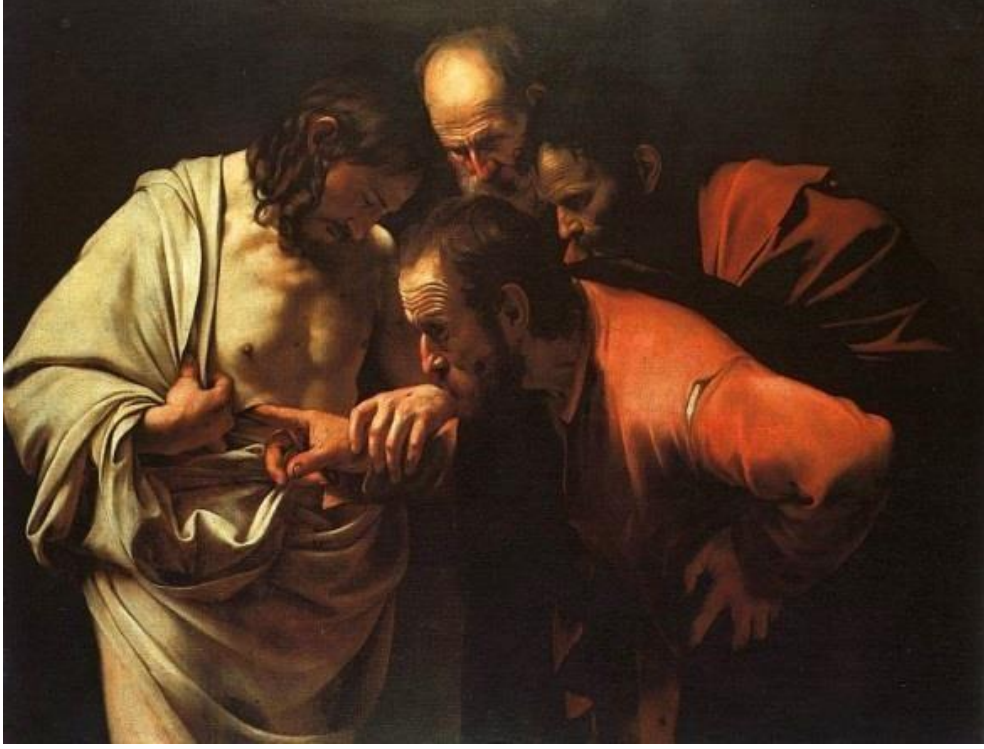
Görsel 7: Jan van Eyck, Arnolfini'nin Evlenmesi, 1434 (URL7)

Kaynak: URL7: https://tr.wikipedia.org/wiki/Arnolfini%27nin_Evlenmesi Erişim Tarihi: 10.06.2025

Eserdeki iç mekân hem gerçekçi hem de sembolik unsurlarla donatılmıştır. Van Eyck, mekânı yalnızca figürlerin bulunduğu bir sahne olarak değil, anlatının bütününe taşıyan, çok katmanlı bir yapı olarak kurgulamıştır. Kompozisyonda yer alan küçük oda, dönemin Flaman ev yaşamına dair detaylarla özenle betimlenmiştir: ahşap zemin, avize, yatak, halı, pencere, meyve ve köpek gibi nesneler hem gündelik hayatın izlerini taşır hem de sembolik anlamlar yüklenmiştir. Bu detaylar, mekâna derinlik ve yaşanmışlık hissi katarken, resimdeki figürlerin sosyal statüsünü, ilişkilerini ve dönemin kültürel kodlarını da yansıtır. Ayrıca van Eyck'in mekânı kurarken kullandığı teknik ustalık da dikkat çekicidir. Özellikle arka duvarda yer alan konveks ayna, hem optik illüzyon hem de mekânsal genişleme aracı olarak işlev görür.

Aynada sadece figürlerin arkası değil, kapı girişindeki iki figür (muhtemelen ressam ve bir tanık) de görünür; bu da izleyiciyi sahnenin fiziksel sınırlarının ötesine taşıyan bir perspektif sunar. Aynı zamanda bu detay, tanıklık ve resmin bir belge olma işleviyle de ilişkilidir. Bu yönleriyle Arnolfini Düğünü, mekânın sadece görsel bir alan değil, sosyal, kültürel ve simgesel anlamlarla yüklü bir anlatı düzlemi olduğunu ortaya koyar. Van

Eyck'in ışık kullanımı, yüzeylerdeki yansımalar ve kusursuz ayrıntılarla sağladığı gerçekçilik, mekân algısını zenginleştirirken, izleyiciyi adeta resmin içine çeken bir atmosfer yaratır (Erwin, 1934, s.126).



Görsel 8: Caravaggio, Kuşkucu Thomas, 1601 – 1602 (URL8)

Kaynak: URL8 <https://artsandculture.google.com/asset/der-ungl%C3%A4ubige-thomas-michelangelo-merisi-named-caravaggio/OAEjjOkNdRL9sg?hl=tr> Erişim Tarihi: 10.06.2025

Barok dönemin önemli ustalarından Caravaggio'nun mekân ve ışık anlayışı da optik illüzyonun dramatik bir biçimde kullanıldığı etkileyici örneklerden biridir. Özellikle “Kuşkucu Thomas” eserinde, tenebrizm tekniğiyle yani güçlü ışık ve derin karanlık kontrastlarıyla, mekân fiziksel derinlikten çok psikolojik bir atmosfer yaratmak için kullanılır. Bu resimde karakterler, neredeyse tamamen karanlığa gömülmüş bir boşlukta belirginleşirken, odak noktasına düşen yoğun ışık sayesinde figürlerin yüz ifadeleri ve hareketleri izleyici üzerinde güçlü bir etki bırakır. Bu ışık-karanlık oyunu, sahnedeki gerilimi ve duygusal yoğunluğu artırırken, mekânı da soyutlayarak figürlerin etrafındaki fiziksel alanı sınırlar; böylece izleyici sahnenin içine daha fazla çekilir. Caravaggio'nun bu yaklaşımı, mekân algısını sadece görsel değil, aynı zamanda ruhsal ve dramatik bir deneyime dönüştürür ve optik illüzyonun sanat yoluyla nasıl derinlemesine bir anlatım aracı olabileceğini gözler önüne serer.

Théodore Géricault'nun Medusa'nın Salı adlı eseri, 1816 yılında yaşanan gerçek bir deniz kazasını konu alır ve dönemin toplumsal yapısına yönelik güçlü eleştiriler içerir. Géricault, bu eserde Fransız Bourbon Monarşisi'nin liyakatsiz ve aristokratik yönetim anlayışının yol açtığı trajediyi gözler önüne sermiştir. Kazada, gemideki cankurtaran botlarının yüksek statüdeki yolculara ayrılması ve yaklaşık 150 kişinin bir salda kaderine terk edilmesi, sınıf farklılıklarının ölüm kalım anında bile belirleyici olduğunu ortaya koyar. Eserde, sosyal sınıf ayrımının çöktüğü bu trajik ortamda, insanlar arasındaki dayanışma ve hayatta kalma mücadelesi dramatik biçimde yansıtılmıştır. Géricault, yalnızca bireysel acıları değil, aynı zamanda toplumsal adaletsizliği ve güç ilişkilerindeki yozlaşmayı da eleştirel bir bakışla işler. Resim dönemin sosyal hiyerarşisini sorgulayan, sınıf çatışmalarını ve güç dengelerindeki dengesizlikleri açıkça ortaya koyan bir anlatı sunar (Aktan, 2025, s. 56-57).



Görsel 9: Théodore Géricault, Medusa'nın Salı, 1818-1819 (URL9)

Kaynak: URL9 https://tr.wikipedia.org/wiki/Medusa%27n%C4%B1n_Sal%C4%B1 Erişim Tarihi: 10.06.2025

Kompozisyon olarak Medusa'nın Salı, Romantik sanatın tipik özelliklerinden olan piramidal yapı kullanılarak oluşturulmuştur. Bu yapı, umudun ve çaresizliğin iç içe geçtiği çatışmayı vurgular; piramidin üst kısmındaki figürler kurtuluş umudunu temsil ederken, alttaki ölü bedenler felaketi simgeler. Géricault'nun kullandığı chiaroscuro (ışık-gölge) tekniği, figürlerin duygusal ifadelerini ön plana çıkarır ve dramatik etkiyi

güçlendirir. Dış mekan betimlemeleri açısından eser, klasik peyzaj anlayışından farklıdır. Fırtınalı gökyüzü ve sert doğa koşulları, insanın doğaya karşı çaresizliğini ve ölümle yüzleşmesini sembolize eder. Doğanın korkutucu gücü, insan figürlerinin solgun ve gri tenleriyle birlikte trajedinin yoğunluğunu artırır. Burada doğa, sadece arka plan değil, insan psikolojisi ve yaşanan dramla iç içe geçmiş aktif bir unsur olarak kullanılmıştır. Bu yönleriyle Medusa'nın Salı, klasik dönemin dini ve mitolojik anlatılarından kopuşu simgeler.

Géricault'nun bu yaklaşımı, Romantizm'in bireysel özgürlük, duygusal ifade ve toplumsal eleştiri anlayışının somut bir örneği olarak sanat tarihinde önemli bir yer tutar ve mekân kullanımı açısından klasik sanat anlayışından belirgin farklılıklar gösterir. Klasik sanat genellikle mekânı düzenli, simetrik ve idealize edilmiş bir şekilde betimlerken; Géricault'un eseri, gerçekçi, kaotik ve dramatik bir dış mekan sahnesi sunar. Mekan trajedinin ve insanın doğa karşısındaki çaresizliğinin bir unsuru olarak kullanır. Eserdeki mekan, açık havada fırtınalı ve kasvetli bir deniz ortamıdır; bu durum, insanın doğa karşısındaki gücünü kaybetmesini ve çaresizliğini vurgular. Mekanın düzensizliği, figürlerin düzensiz ve umutsuzca yerleşimiyle uyumlu şekilde, sahnenin dramatik etkisini artırır. Klasik sanatın simetrik ve düzenli mekân anlayışının aksine, burada mekan, anlatının duygusal ve toplumsal boyutunu güçlendiren kaotik ve gerçekçi bir ortamdır. Böylece Géricault, dini ve mitolojik konuların yerini toplumsal meselelerin aldığı, bireyin doğa ve kaderle mücadele ettiği yeni bir sanat yaklaşımını temsil eder.

Batı sanatındaki klasik mekân anlayışı zamanla sabit, ölçülebilir ve merkeziyetçi bir görsel düzen sunarken, bireyin değişen algı dünyasını yansıtmada yetersiz kalmaya başlamıştır. İnsan bilişindeki dönüşüm; felsefe, psikoloji ve bilimsel düşüncedeki gelişmelerle birlikte, sanatın da temsil biçimlerini yeniden değerlendirmesine neden olmuştur. Artık mekân yalnızca görsel bir illüzyon ya da perspektif kurgusu değil, algının dinamik doğasını içine alan çok katmanlı bir yapı olarak düşünülmektedir. Üstelik fotoğrafın gelişmesiyle birlikte sanatın gerçekliği olduğu gibi temsil etme işlevi teknik araçlara devredilmiş, bu da sanatçıları temsilden öteye geçen, sorgulayıcı ve yorumlayıcı alanlara yöneltmiştir. Böylece, klasik dönemin çizgisel bakışı yerini çoklu bakış açılarına, durağan kompozisyonlar ise daha akışkan ve öznel anlatım biçimlerine bırakmaya başlamıştır. (Gombrich 1997; Tyler ve Ione, t.y.).

2.2. Modern Sanatta Mekân ve Bireysel Yaklaşımlar

Modern sanatın başlangıcında, sanatçının dünyayı algılayış biçiminde köklü ve geri dönüşü olmayan bir değişim yaşanmıştır. Bu değişim, yalnızca teknik ya da biçimsel değil, aynı zamanda düşünsel bir devrim niteliğindedir. Geleneksel sanat anlayışında geçerli olan ortak ideallere, dini temsillere ve nesnel gerçekliğe dayalı anlatımlar yerini, bireysel bakış açısı ve öznel deneyim temelli anlatılara bırakmıştır. Sanat artık evrensel doğruların peşinde koşan bir temsil aracı olmaktan çıkarak, sanatçının kendi iç dünyasını, ruh hâlini, algılarını ve sezgilerini yansıttığı bir ifade biçimine dönüşmüştür. Bu dönüşüm, özellikle 19. yüzyılın sonlarına doğru, sanayi devriminin, kentleşmenin ve modern yaşamın birey üzerindeki etkilerinin daha belirgin hâle gelmesiyle hız kazanmıştır. Fotoğrafın bulunmasıyla birlikte sanatın gerçekliği birebir kopyalama işlevi tartışmaya açılmış, sanatçılar bu yeni görsel ortam karşısında kendilerini yeniden tanımlama ihtiyacı hissetmişlerdir. Sanatçının amacı artık nesnenin fiziksel varlığını temsil etmek değil, o nesnenin kendisinde yarattığı duygusal ve estetik karşılığı ortaya koymak olmuştur.

Böylece mekân, artık geometrik kurallarla inşa edilen sabit bir sahne olmaktan çıkmış; sanatçının ruhsal durumu, gözlem anındaki ışık koşulları ve duygusal tepkileriyle biçimlenen dinamik bir deneyim alanına dönüşmüştür. Bu durum, izleyiciyi de pasif bir gözlemciden çıkarıp, görsel deneyimin öznesine dönüştürür. Her izleyici, bu geçici ve değişken izlenimler karşısında farklı bir algı ve anlam üretme özgürlüğüne sahip olmuştur. İzlenimcilikle birlikte başlayan bu öznel temsil biçimi, daha sonra Post-empresyonizm, Dışavurumculuk, Kübizm, Soyut Sanat gibi birçok akımda farklı biçimlerde derinleşerek modern sanatın temel yapısını oluşturmuştur.

Modern sanatın bu yeni vizyonunda, renk kullanımı büyük bir devrim yaratmıştır. Geleneksel anlayışta renk, nesnelerin biçimlerini ve detaylarını tanımlamak için sınırlı ve kurallara bağlı olarak kullanılırken, izlenimciler renkleri nesnenin kendisinden bağımsız, gözlem anındaki ışık ve atmosferin etkilerini yansıtacak şekilde özgürleştirmişlerdir. Renk, artık nesnelerin doğrudan temsili olmaktan çıkmış, sanatçının ruhsal durumunu, algılarını ve doğayla kurduğu anlık ilişkiyi ifade eden bir araca dönüşmüştür. Mekân algısı da bu dönüşümden nasibini alarak, geometrik ve sabit bir yapının dışına çıkar; mekân, ışığın ve renklerin değişken etkileriyle biçimlenen, akışkan ve dinamik bir deneyim alanı haline gelmiştir. Böylece her eser, sanatçının kişisel

dünyasını ve algılayışını yansıtan benzersiz bir görsel deneyim olarak ortaya çıkar. Bu yaklaşım, izleyicinin de eseri kendi duygu ve düşünceleriyle yorumlamasına olanak tanıyarak, sanatın öznel ve çoğulcu yapısını pekiştirmiştir.

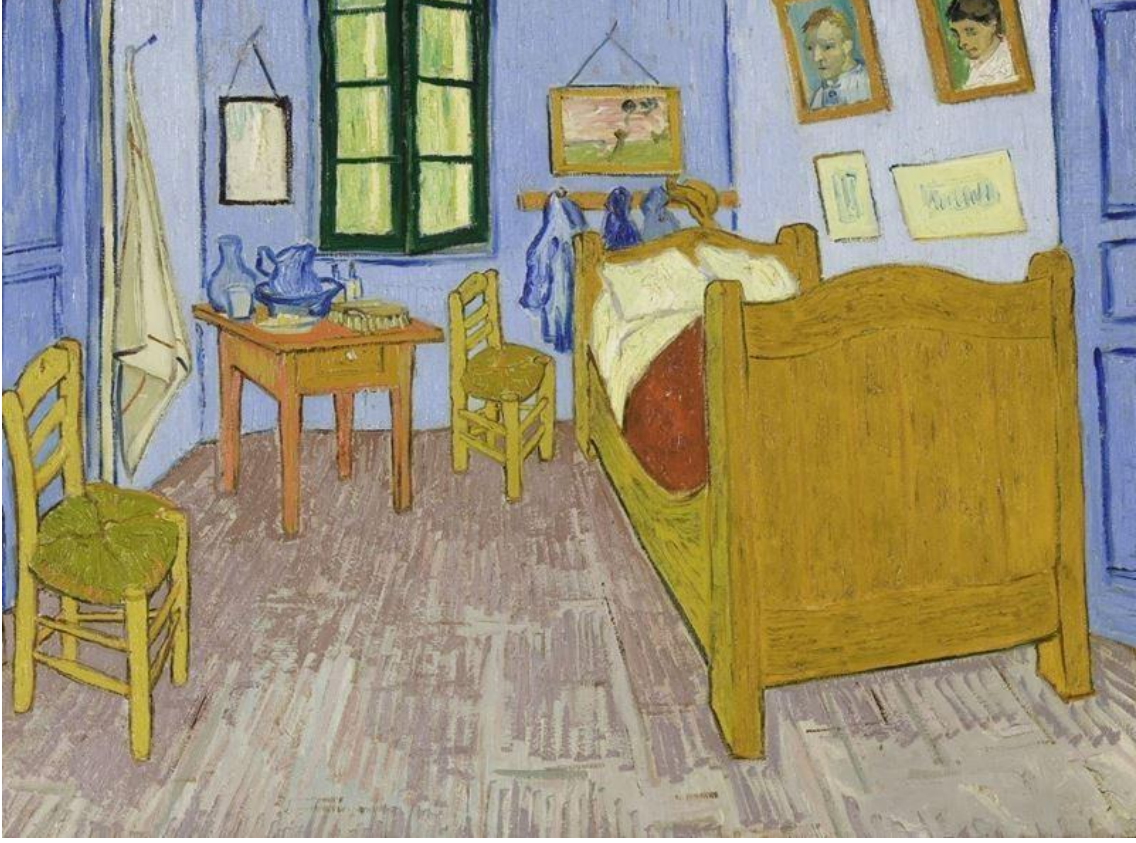


Görsel 10: Claude Monet, İzlenim: Gün Doğumu, 1872 (URL10)

Kaynak: URL10: https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0zlenim:_G%C3%BCn_Do%C4%9Fumu
Erişim Tarihi: 10.06.2025

Bu anlayışın en çarpıcı örneklerinden biri Claude Monet'nin İzlenim: Gün Doğumu (1872) adlı eseridir. Monet bu resimde, sabit ve tanımlı bir mekân sunmak yerine, gün doğumunun sisli atmosferinde kaybolan bir liman manzarası çizer. Gökyüzü, deniz ve figürler net sınırlarla ayrılmaz; aksine, ışığın ve renklerin etkisiyle birbirine karışarak geçici bir izlenim oluşturur. Monet için artık önemli olan nesnelerin gerçekçi temsili değil, ışığın doğa üzerindeki anlık yansımalarıdır. Mekân, belirli bir yer olmaktan çıkar; sanatçının o anki gözlemiyle şekillenen bir atmosfer hâline gelir. Güneşin kıvılcı yansıması, su yüzeyindeki titreşimler ve belirsiz silüetler, izleyiciye sabit bir mekân değil, bir duygu hali sunar. Böylece mekân, ışık ve renk aracılığıyla değişken bir deneyim alanına dönüşür. Monet'nin bu yaklaşımı, izlenimciliğin özünü yansıttığı gibi, modern

sanatın öznel, ruhsal ve algıya dayalı dünyasını da örnekler. Ressam, gerçekliği olduğu gibi değil, hissettiği gibi sunar; izleyici de bu duyusal dünyaya kendi algılarıyla katılır (Krausse, 2005, s.74).



Görsel 11: Van Gogh'un Arles'daki Yatak Odası, 1889, Tuval üzerine yağlı boya
(URL11)

Kaynak: URL11: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vincent_van_Gogh_-_The_Bedroom.jpg Erişim Tarihi: 10.06.2025

Bireysel ve duygu temelli mekân algısının bir başka güçlü örneği ise Vincent van Gogh'un "Yatak Odası" (The Bedroom) adlı eseridir. Van Gogh, bu resimde yalnızca fiziksel bir odayı betimlemez; aynı zamanda kendi iç dünyasını, duygusal hâlini ve kişisel yalnızlığını da izleyiciyle paylaşır. Durağan gibi görünen oda, kullanılan renklerin yoğunluğu, perspektifin hafif bozulmuş olması ve sade nesne düzeniyle sanatçının içsel karmaşasına dair ipuçları verir. Mekân, burada bir yaşam alanı olmaktan çok, bireyin içsel durumunu yansıtan sembolik bir yüzey hâline gelir. Van Gogh için oda, bir sığınak, bir yalnızlık mekânıdır; izleyici, bu mahrem alana adım attığında sanatçının ruh hâliyle

yüzleşir. Böylece mekân, yalnızca fiziksel değil, ruhsal bir alan olarak kurgulanır; sanatçının bireysel gerçekliğiyle şekillenir.

Yatak odası, genellikle bireyin en özel, dış dünyadan soyutlanmış ve kendisiyle baş başa kaldığı bir mekândır. Van Gogh, bu resim izleyiciyi bu mahrem alana davet ederek hem kendi yaşam tarzını hem de ruhsal durumunu paylaşır. Bu, sanatçının iç dünyasına bir pencere açmak gibidir. Eserde mekânın oldukça sade bir şekilde tasvir edildiği görülür. Ahşap yatak, sandalyeler, masa ve birkaç kişisel eşya, bu mekânın işlevselliğini ve samimiyetini vurgular. Burada sanatçı, lüks ya da gösteriştan uzak bir yaşam tarzını, içsel bir huzur arayışını ve mahremiyetini ön plana çıkarır. Bu sadelik, mekânın yalnızca fiziksel bir yer değil, aynı zamanda duygusal bir sığınak olduğunu gösterir.

Resimdeki perspektif, mekânın gerçekçi bir tasvirinden ziyade, sanatçının duygusal durumunu yansıtmak için kullanılmıştır. Hafif eğilmiş ve orantısız görünen mobilyalar, sanatçının ruh halindeki huzursuzluğu ve gerilimi ima eder. Ancak bu eğrilik, aynı zamanda odanın sıcak ve samimi bir atmosfer yaratarak, mahremiyet duygusunu güçlendirir.

Sanatçının bu çalışması sanatçının mahrem alanını ve bu alanın onun için ne kadar önemli olduğunu izleyiciye hissettiren bir eserdir. Sadelik, renk kullanımı ve kişisel detaylar, bu mekânın yalnızca fiziksel bir yer değil, aynı zamanda bir ruhsal sığınak olduğunu gösterir. Bu resim, mahrem mekân kavramını hem fiziksel hem de duygusal bir düzlemde ele alan güçlü bir sanat eseridir.

Van Gogh'un "Yatak Odası" resimde içsel bir huzur ve mahremiyet duygusu hâkimken, Max Beckmann'ın Gece (1919) adlı eseri, mekânın bireyin içsel çatışmalarını, dehşetini ve travmasını yansıttığı karanlık ve boğucu bir alan olarak karşımıza çıkar. Beckmann bu eserinde, I. Dünya Savaşı sonrasının yıkıcı atmosferini bireysel bir mekân üzerinden aktarır. Bir iç mekân sahnesi olarak kurgulanan bu resim, sıradan bir odanın sınırları içinde, insanlık dramının sert bir yüzleşmesine sahne olur (Uysal, 2007, s. 7011).



Görsel 12: Max Beckmann, Gece, 1919 (URL12)

Kaynak: URL12: <https://fineartamerica.com/art/beckmann> Erişim Tarihi: 10.06.2025

Resmin kompozisyonu oldukça sıkışık ve kaotiktir. Bir oturma odasına benzeyen bu iç mekân, şiddet, işkence ve çaresizlik sahneleriyle doludur. Figürler odanın içinde birbirine dolanmış, adeta çıkışsız bir ortamda kıvrınmaktadır. Bu durum, mekânın artık güvenli ya da mahrem bir alan değil, psikolojik baskının ve dehşetin sahnesi hâline geldiğini gösterir. Beckmann, mekânı yalnızca olayların geçtiği bir zemin olarak kullanmaz; mekân, travmanın taşıyıcısı ve ruhsal çöküntünün bir yansıması olarak işlev görür.

Perspektifin bozulmuş olması, figürlerin orantısızlığı ve mekânsal derinliğin çarpıtılması, izleyicide rahatsız edici bir etki yaratır. Bu deformasyon, gerçeklikten çok ruhsal durumların ifadesine yöneliktir. Van Gogh'un "Yatak Odası" eserinde sıcaklık ve kişisel sığınak duygusu nasıl öne çıkıyorsa, Beckmann'ın Gece resminde de mekân, insan ruhunun karanlık taraflarını açığa çıkaran bir sahne olarak yapılandırılmıştır. Renkler de bu karanlık atmosferi destekler niteliktedir. Boğucu koyu tonlar, dar bir iç mekânı iyice kapalı ve tehditkâr hâle getirir. Işık ise mekâna aydınlık katmak yerine dramatik kontrastlarla gerilimi artırır. Böylece mekân, izleyiciyi içine çeken değil, dış

dünyayla tüm bağlarını koparmış, travmatik bir iç dünya olarak resmedilir (Uysal, 2007, s. 706-708).

Beckmann'ın bu çalışması, mekânın yalnızca fiziksel bir çevre değil, bireyin yaşadığı dönemin toplumsal ve psikolojik etkilerini taşıyan bir varlık olduğunu gözler önüne serer. Sanatçı, yaşadığı dönemin şiddet, kaygı ve toplumsal çöküntüsünü, bir odanın duvarları arasında yoğunlaştırır. Bu açıdan “Gece”, mekânın bireysel deneyimle şekillendiği, ancak bu bireyselliğin toplumsal travmalarla gölgelendiği bir anlatıya dönüşür.



Görsel 13: Edvard Munch, Marat'ın Ölümü I, 1907 (URL13)

Kaynak: URL13: <https://fineartamerica.com/featured/death-of-marat-i-edvardmunch.html?product=framed-print> Erişim Tarihi: 10.06.2025

Mekâna yönelik bireysel yaklaşımların farklı örnekleri arasında değerlendirilebilecek Edvard Munch'un 1907 tarihli “Marat'ın Ölümü I” adlı eseri, sanatçının kişisel yaşam deneyimlerini ve duygusal çatışmalarını, tarihsel bir figür olan Jean-Paul Marat üzerinden dışavurumcu bir üslupla yansıttığı çarpıcı bir yapıttır. Munch, bu eserde Fransız Devrimi sırasında Charlotte Corday tarafından öldürülen Marat'ın ölümünü, kendi hayatındaki travmalarla özdeşleştirerek yeniden yorumlamıştır.

Eserde, yatakta çıplak bir biçimde uzanmış ve öldürülmüş erkek figürü ile onun hemen yanında ayakta duran, kolları yanlarına bastırılmış ve yüzünde donuk bir ifade taşıyan çıplak kadın figürü yer alır. Bu figürler yalnızca tarihsel bir cinayetin değil, aynı zamanda sanatçının kişisel ilişkilerinde yaşadığı derin duygusal çatışmaların birer temsili olarak da okunabilir.

Kadının yüzündeki saplantılı kararlılık ve erkeğin çaresizliği, Munch'un kendi içsel dünyasındaki kırılmaları gözler önüne serer

Başbuğ'un da belirttiği gibi, “sahnenin acı verici etkisi dikkat çekmektedir. Bu etki, sanatçının kendi deneyimleri üzerine sürekli düşünmesinin sonucu olarak yorumlanabilir.” Munch'ın kompozisyonunda, kadının çıplak bedenine düşen yumuşak ışıklar (lavanta, sarı ve pembenin tonları), ölü adamın devasa fiziğiyle kontrast oluşturarak hem fiziksel hem de psikolojik bir gerilim yaratır. Figürlerin çıplaklıkla temsil edilmesi ise yalnızca bedenin değil, ruhun da korunmasız ve savunmasız bırakıldığını ima eder (Başbuğ, 2023, s. 1009).

Eserdeki mekân, sıradan bir iç mekân olmanın ötesinde, sanatçının zihinsel ve duygusal dünyasına açılan bir kapı, bir mahrem alan olarak karşımıza çıkar. Yatak, masa, natürmort unsurlar ve bedenler, klasik anlatının ötesinde sanatçının içsel sığınağını temsil eder. Mahremiyet, yalnızca mekânsal bir sınırı değil; duygusal, zihinsel ve varoluşsal bir içe dönüşü simgeler. Munch, bu mahrem alanı izleyiciyle paylaşarak, kişisel travmalarını evrensel bir dile dönüştürür. Bu anlamda, “Marat'ın Ölümü I” hem tarihsel hem de bireysel düzlemde bir içsel yüzleşmeyi, mahrem mekânın sınırlarını zorlayan bir anlatımla sunar. Bu yönüyle eser, Max Beckmann'ın “Gece” adlı resmiyle benzer şekilde, mahrem mekânın bir ruh hâlini ifade eden araç olarak kullanımını pekiştirir.



Görsel 14: Chaïm Soutine, Chemin de la Fontaine des Tins à Céret, 1920 (URL14)

Kaynak: URL14: <https://www.henryandrosepearlmancollection.info/artwork/chemin-de-la-fontainedes-tins-ceret> Erişim Tarihi: 10.06.2025

Mekânın bireysel yaklaşımlarla birlikte geçirdiği evrime ilişkin ele alınabilecek bir diğer önemli eser, Chaïm Soutine'un 1920 tarihli "Chemin de la Fontaine des Tins à Céret" adlı çalışmasıdır. Bu eser, sanatçının dışavurumcu yaklaşımının mekân algısında nasıl bir dönüşüm yarattığını ortaya koyan çarpıcı bir örnektir. Bu resim, yalnızca bir doğa manzarasını değil, aynı zamanda sanatçının iç dünyasının yansımalarını da sunar. Soutine'nin ortaya koyduğu bu peyzaj, geleneksel anlamda doğanın birebir temsili olmaktan ziyade, sanatçının duygusal ve ruhsal durumunu yansıtan, dinamik ve çalkantılı bir kompozisyonudur.

Sanatçının bu çalışmada, dikey ve yatay çizgilerden kaçınarak, evlerin ve ağaçların eğik ve sallantılı bir şekilde betimlendiği görülür. Bu yaklaşım, mekânın sabit ve durağan bir

yapıdan çıkıp, sanatçının içsel dünyasının bir yansıması haline gelmesini sağlar. Soutine'in bu eseri, mekânın sadece fiziksel bir yer olmaktan çıkıp, sanatçının bireysel deneyimlerinin ve duygularının bir yansıması haline geldiğini gösterir. Bu yaklaşım, modern sanatın öznel ve çoğulcu yapısını pekiştirir ve izleyicinin eseri kendi duygu ve düşünceleriyle yorumlamasına olanak tanır.



Görsel 15: Joan Miró, Horse, Pipe and Red Flower (At, Pipo ve Kırmızı Çiçek), 1920
(URL15)

Kaynak: URL15: <http://ahagawwenhalokaya.blogspot.com/2020/09/1.html> Erişim Tarihi: 10.06.2025

Sanatta mekân temsili, yalnızca nesnel biçimde çarpıtılmış ya da bireysel yorumlarla öznel kılınmış bir yapıdan ibaret değildir. Modern ve çağdaş sanatla birlikte, mekân kavramı artık derinlik, zaman, bellek ve bilinçdışı katmanların iç içe geçtiği çok yönlü bir düşünsel alana dönüşmüştür. Bu yeni yaklaşımda mekân, yalnızca betimlenen fiziksel bir çevre değil; sanatçının içsel çatışmaları, duygu durumları, toplumsal gözlemleri ve

tarihsel referanslarıyla birlikte çok katmanlı bir bağlam içinde var olur. Böylece sanat eseri, sabit bir perspektiften okunabilecek bir temsil olmaktan çıkıp, izleyiciyi çoğul anlamlara açık, dinamik bir deneyime davet eder. Joan Miró'nun 1920 tarihli Horse, Pipe and Red Flower (At, Pipo ve Kırmızı

Çiçek) adlı eseri, bu çok katmanlı mekân kurgusunun erken örneklerinden biri olarak dikkat çeker.

Miró'nun bu eserinde, figüratif öğelerin yalın soyutlamalarla iç içe geçmesi, mekânın tanımlı sınırlarını belirsizleştirirken, zihinsel ve düşsel bir alan inşasına yönelir. Nesneler – at, pipo ve çiçek – somut temsil araçları olmaktan çok, sanatçının iç dünyasındaki bilinçaltı imgelerin birer dışavurumu hâline gelir. Renklerin, çizgilerin ve biçimlerin bağımsız devinimiyle oluşan bu özgün kompozisyon, izleyiciyi, klasik anlamda mekânsal bir düzende değil; sezgisel, parçalı ve çok boyutlu bir algı dünyasında gezinmeye davet eder. Miró'nun bu çalışmasında mekân, rasyonel bir yapıdan ziyade, bireyin iç gerçekliğine açılan simgesel bir zemin hâline gelir (du Plessis, A. 2023, May 19).

Sanatçının yarattığı mekân, yalnızca bireysel psikolojik bir alan değil; aynı zamanda gerçeklikten kopmaksızın alternatif bir gerçeklik önerisi sunan bir yaratım alanıdır. Böylece çalışmada görülen mekânsal kurgu, modern sanatın mekâna yüklediği anlamın dönüşümünü ve bu anlamın çok katmanlı yapı kazanmasını somut bir biçimde ortaya koymaktadır.

Miró'nun eserinde görülen mekânsal kurgu, modern sanatın mekâna yüklediği anlamın dönüşümünü ve bu anlamın çok katmanlı yapı kazanmasını somut bir biçimde ortaya koyar. Benzer şekilde, Marcel Duchamp'ın Merdivenden İnen Çıplak No. 2 (1912) adlı eseri de figürün zaman ve hareket boyutlarıyla birlikte ele alındığı, klasik mekân algısını aşan bir yaklaşıma sahiptir. Bu eser, Kübizm'in çoklu bakış açısıyla Fütürizm'in hareket ve dinamizm anlayışını bir araya getirerek, “eşzamanlı betimleme” olarak adlandırılan görsel bir anlatım biçiminin öncül örneklerinden biri hâline gelmiştir.

Eşzamanlı betimleme, bir figür ya da nesnenin ardışık görüntülerinin aynı yüzeyde üst üste bindirilmesiyle hareketin görsel sürekliliğini sağlar. Duchamp, bu teknikte yalnızca biçimi değil, aynı zamanda zamanın akışını da resim yüzeyine taşımayı başarmıştır. Bu teknik Kübist ve Fütürist sanatçılar tarafından sıklıkla kullanılmış; Picasso ve Braque bir

nesnenin farklı açılardan görünümünü aynı yüzeyde birleştirirken, Duchamp ise bu anlayışı figürün ardışık hareketleri üzerinden ileriye taşımıştır.



Görsel 16: Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak No. 2, 1912 (URL16)

Kaynak: URL16: <https://store.philamuseum.org/marcel-duchamp-nude-descending-a-staircase-no-2archival-poster/> Erişim Tarihi: 10.06.2025

Merdivenden İnen Çıplak No. 2 adlı eserde figür, merdivenden iniş anındaki ardışık duruşlarıyla betimlenmiş, böylece figürün hem zaman hem mekân içinde hareketi eşzamanlı olarak aktarılmıştır. Bu çalışma, yalnızca Kübist bir biçim çözümlemesi değil, aynı zamanda Fütürist hız ve dinamizmin de bir temsilidir. Duchamp'ın bu yaklaşımı,

dönemin fotoğraf tekniklerinden özellikle Étienne-Jules Marey ve Eadweard Muybridge'in kronofotoğraf

(ardışık fotoğraf) yöntemlerinden esinlenmiştir. Bu teknik, hareketin evrelerini aynı yüzeyde gösterebilme imkânı sunarak, Duchamp'ın figürü mekânda değil, zaman içinde de gösterebilmesine olanak tanımıştır (Cançat, 2018, s. 185–186).

Fütürist anlayışın hız, ışık, makineleşme gibi kavramlara verdiği önem doğrultusunda Duchamp'ın eseri, sabit bir formdan ziyade hareketin kendisini ön plana çıkarır. Dolayısıyla figürün fiziksel biçimi değil, onun dinamizmi ve hareket hâlindeki varoluşu temsil edilir. Bu yönüyle Duchamp'ın eseri, modern sanatın gerçeklik algısını yeniden tanımladığı gibi, eşzamanlı betimleme tekniğinin de çarpıcı bir örneği olarak sanat tarihine geçmiştir.

Duchamp'ın sanatında zaman ve mekân kavramlarının dönüşümü, izleyicinin algısını sorgulayan deneysel yaklaşımlarla belirginleşirken, Picasso'nun Ma Jolie adlı eseri, bu dönüşümün kübizmdeki en ileri ve sistematik örneklerinden biri olarak karşımıza çıkar. Picasso, geleneksel perspektif anlayışını aşarak, zaman ve mekânı çok boyutlu ve eşzamanlı bir biçimde resim yüzeyine taşımıştır. 1911–12 tarihli Ma Jolie, Einstein'ın izafiyet teorisinin dördüncü boyut olarak zamanın kavramsallaştırılmasından kısa bir süre sonra ortaya çıkan “çok zamanlı mekân” anlayışını somutlaştırır.



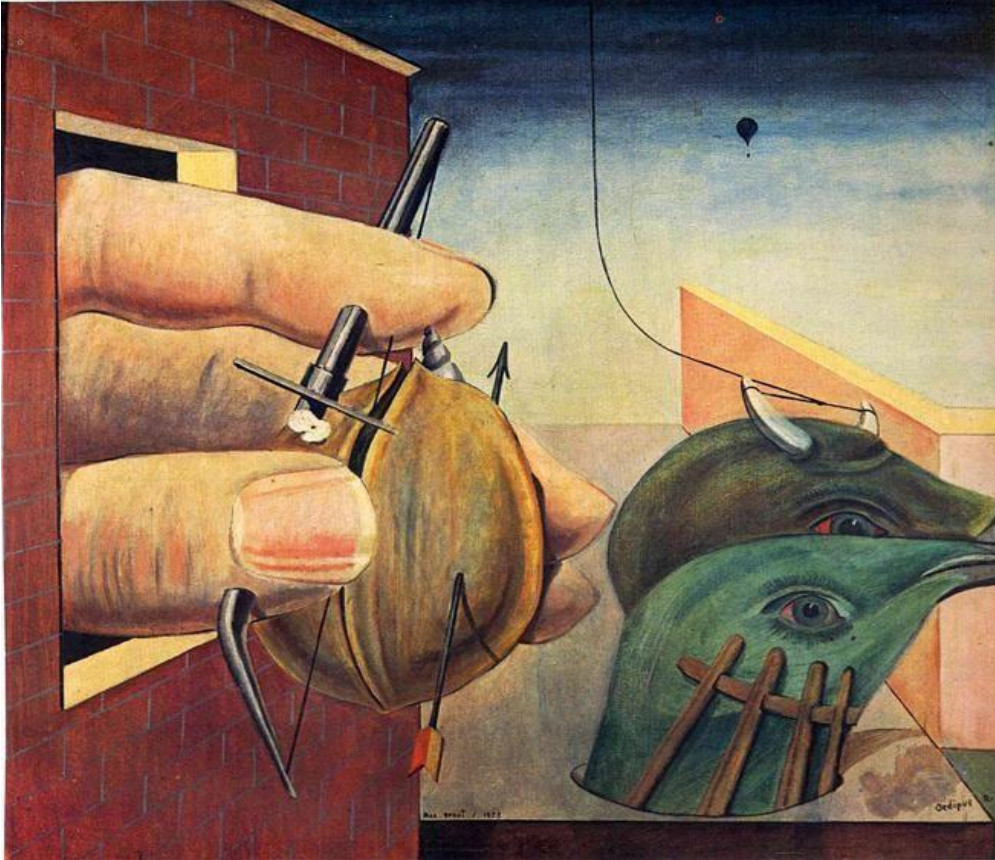
Görsel 17: Pablo Picasso, Ma Jolie, 1911-1912 (URL17)

Kaynak: URL17: <https://www.e-skop.com/skopdergi/%E2%80%9Cduzene-cagri%E2%80%9D-rejimiandr%C3%A9-lhote-ve-turkiyenin-sanat-tarihi/3760> Erişim Tarihi: 10.06.2025

Kaplanoglu'nun da vurguladığı üzere, bu eser evrenin ve zamanın yapısal gerçekliğini, bilimsel gelişmelerle paralel biçimde yansıtarak, resimde “eşzamanlılık” ve “çok katmanlı mekân” kavramlarını birleştirir. Picasso, gözün aynı anda birçok mekânı ve zamanı farklı açılardan algılamasını sağlayan, kamera yöntemiyle benzer bir görsel deneyim yaratır (Kaplanoglu, 2011, s. 66-67). Ma Jolie, izleyicinin tek bir bakış açısından bağımsız olarak birden fazla zaman dilimini ve mekânı aynı anda görmesini mümkün kılar. Mekân, fiziksel bir yer olmaktan çıkarak, farklı perspektiflerin, zaman dilimlerinin ve olası alternatif gerçekliklerin iç içe geçtiği çok katmanlı bir algı alanına

dönüşür. Bu mekânsal kurgu, eserin geometrik ve parçalanmış yapısında kendini gösterir; biçimler birbirine geçer, zamanın farklı evreleri gibi üst üste biner.

Picasso'nun bu çok boyutlu mekân kurgusu, klasik perspektifin durağan ve tekil mekân algısını kırar. Ma Jolie'de figür ve objeler, aynı anda farklı açılardan ve farklı zamanlarda görünür; böylece resim, gözün "bir anda birçok mekânı kamera yöntemiyle görmesi" gibi bir deneyim sunar. Bu, Kaplanoğlu'nun da belirttiği gibi, Einstein'ın teorisiyle şekillenen evren ve zaman anlayışına paralel olarak sanatın mekân ve zamanı yeniden yorumlamasında önemli bir dönüm noktasıdır. Eserdeki karmaşık mekânsal yapı, izleyiciye "gerçeklik ve tek bir dünya vardır fakat olası potansiyeller sonsuzdur" anlayışını deneyimletir. Picasso'nun sunduğu paralel zamanlar ve paralel dünyalar fikri, modern bilimin çoklu boyutlu evren tasavvuruyla doğrudan örtüşür. Böylece Ma Jolie, sadece görsel bir nesne değil, aynı zamanda zaman-mekân kavramlarının felsefi ve bilimsel sorgulanmasını içeren bir düşünce alanıdır.



Görsel 18: Max Ernst, Oedipus Rex, 1922 (URL18)

Kaynak: URL18: <http://arsiv.ntv.com.tr/news/40584.asp> Erişim Tarihi: 10.06.2025

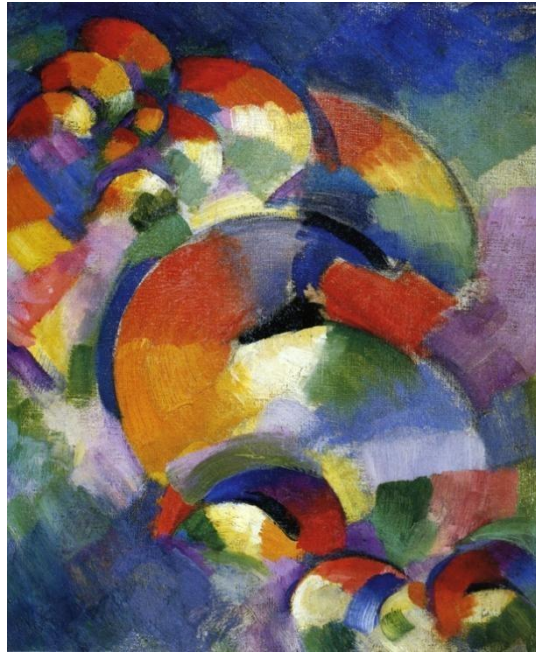
Duchamp ve Picasso'nun zaman ve mekân kavramlarını sanatın odağına taşıyarak, izleyicinin algısını kıran deneysel yaklaşımları, modern sanatın mekânsal ve zamansal algılamasında radikal dönüşümlere öncülük etmiştir. Bu dönüşüm, sadece kübizm gibi akımlarda değil, sürrealizmde de farklı biçimlerde kendini gösterir. Sürrealizm, bilinçaltının imgelerini sanatın merkezine alarak, mekânı sadece fiziksel bir arka plan değil, aynı zamanda psikolojik ve hayali katmanlarıyla çok boyutlu, iç içe geçmiş bir kurgu olarak ele alır.

Mansuroğlu Max Ernst'in resimlerinde Freud'un bilinçaltı teorileriyle bağlantılı imgelerin yanı sıra sürrealist mekân kurgusunun da önemi vurgulanır. Mansuroğlu, Ernst'in özellikle "Oedipus Rex" adlı eserinde, organ ve objelerin şaşırtıcı tezatlıkları ve beklenmedik açılarla sunulmasının, mekânsal algıyı da dönüştürdüğünü belirtir. Bu mekân, gerçeklikten kopuk, bilinçaltının karmaşık ve çok katmanlı yapısını yansıtan, zaman ve mekânın iç içe geçtiği bir alan olarak karşımıza çıkar.

Sürrealizmde mekân kurgusu, klasik perspektif anlayışını aşarak, bilinçaltının ve rüyaların mekânında dolaşan izleyiciyi, fiziksel gerçeklikten uzaklaştırır. Sürrealist resimler, gerçeklikle fanteziyi, zamanın ve mekânın doğrusal algısını kırarak, farklı katmanlarda var olan paralel gerçeklikleri açığa çıkarır. Böylece sürrealist sanat, Duchamp ve Picasso'nun mekân ve zaman kavrayışını psikolojik ve bilinçdışı düzlemde genişleterek, çok boyutlu ve eşzamanlı mekân algısını farklı bir boyuta taşır. Max Ernst'in kullandığı frotaj teknikleri ise bu çok katmanlı mekânın, rastlantısal ve otomatik üretimle bilinçaltından doğan imgelerle dolu yapısını destekler. Mansuroğlu'nun ifadesiyle, sürrealizm mekânı, "bilinçaltındaki imgelerin serbestçe dolaştığı, gerçeklik ve rüya arasında sınırların belirsizleştiği" bir alandır (Mansuroğlu, 2022, s. 88). Bu yönüyle sürrealizm, modern sanatın mekân ve zaman algısını dönüştürürken, izleyiciye eşzamanlı ve çok katmanlı bir deneyim sunar.

Max Ernst'in bilinçaltı imgelerle yarattığı çok katmanlı ve eşzamanlı mekân kurgusu, Morgan Russell "Cosmic Synchrony" (1913–14) adlı eserinde, mekân anlayışını soyut ve kozmik bir düzleme taşınır. Ernst'in eserlerinde görülen bilinçaltının katmanlı ve içsel mekan algısı, izleyiciye karmaşık psikolojik ve zaman-mekan ilişkileri sunarken, Russell ise mekan kavramını dışa, evrensel boyuta genişletir. Cosmic Synchrony'de mekan, somut fiziksel bir alan olmaktan çıkarak renk, biçim ve ritim aracılığıyla deneyimlenen kozmik ve dinamik bir evren olarak ortaya çıkar.

Russell, parçalanmış geometrik biçimler yerine, akıcı ve ritmik renk alanları kullanarak mekânın sürekliliğini ve hareketini vurgular. Eserdeki kompozisyon, izleyicinin mekânı durağan bir perspektiften ziyade zamansal bir akış içinde, çoklu ve eşzamanlı deneyimlerle kavramasını sağlar. Russell'ın yaklaşımı, Picasso'nun Ma Jolie eserinde ortaya koyduğu “çok zamanlı mekan” anlayışına ve Ernst'in bilinçaltı imgeleriyle kurduğu çok katmanlı mekânsal yapıya paralel bir şekilde, mekânı statik bir yer olmaktan çıkararak dinamik, çok boyutlu bir süreç haline getirir. Cosmic Synchrony'de mekan, zamanla iç içe geçmiş ve evrensel ritimlerle senkronize olmuş organik bir olgu olarak sunulur. Renklerin birbirine geçişi, uzam ve zamanın iç içe geçtiği bir kozmik senkronizasyonu betimler; izleyici bu mekânın içinde, durağanlıktan uzak bir deneyim yaşar (Levin, 1976, s.82-84). Bu yönüyle, Russell'ın eseri modern sanatın mekân algısına yeni bir boyut kazandırmakta; mekânın fiziksel sınırlarının ötesinde, zamanla iç içe geçmiş, organik ve kozmik bir varoluş alanı olduğunu göstermektedir.

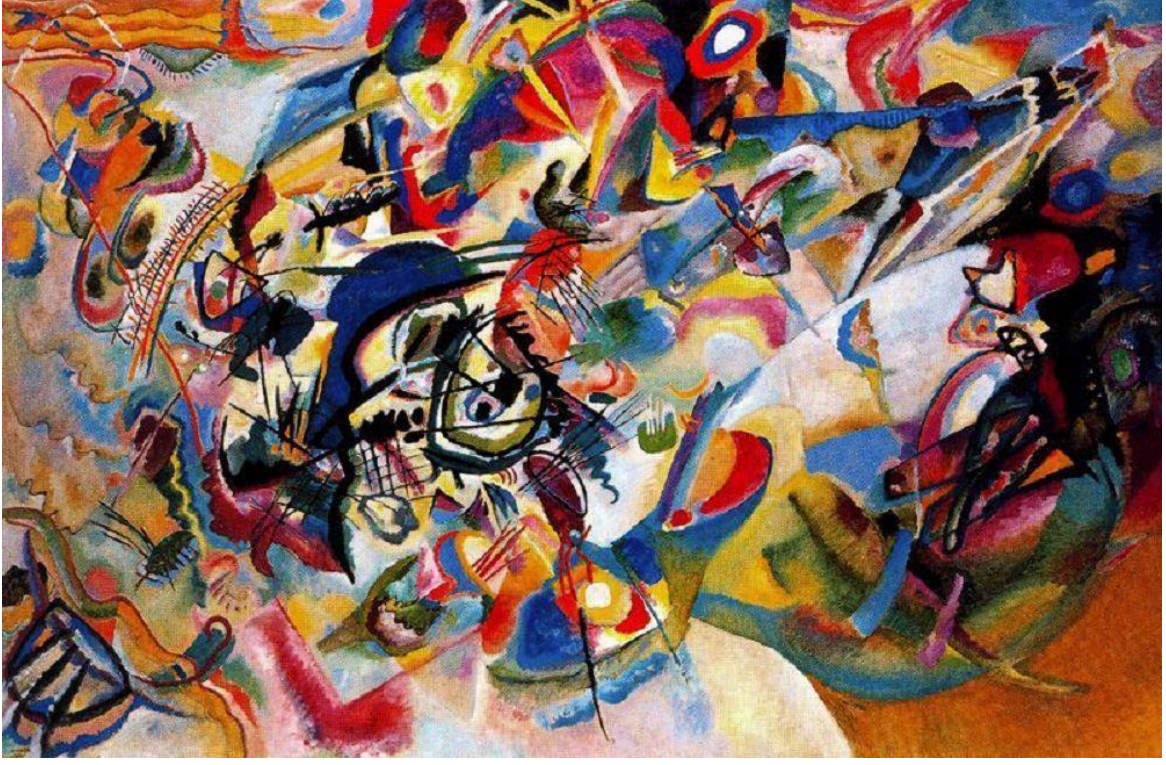


Görsel 19: Morgan Russell, Cosmic Synchrony, 1913–14 (URL19)

Kaynak: URL19: <https://www.meisterdrucke.com.tr/sanatci/Morgan-Russell.html> Erişim Tarihi: 10.06.2025

Morgan Russell'ın eserlerindeki çok katmanlı mekân anlayışı, Kandinsky'nin soyut resimlerinde de mekân kavramı geleneksel perspektifin ötesinde, ruhsal ve duygusal boyutlarla yeniden kurgulanmaktadır. Kandinsky, 20. yüzyılın başlarında, bilimsel ve teknolojik devrimlerin etkisiyle şekillenen bir dönemin sanatını yansıtır. Bu dönemde, Einstein'ın görelilik kuramı gibi önemli gelişmeler, gerçeklik algısını derinden etkilemiş

ve sanatçılar, doğayı taklit etmekten ziyade içsel dünyalarını ve soyut düşüncelerini ifade etmeye yönelmişlerdir. Kandinsky, bu alanda soyut sanatın öncüsü olarak, renk ve biçimle ruhsal bir dil oluşturmayı amaçlamıştır (Kayserili & Satır, 2013, s.125).



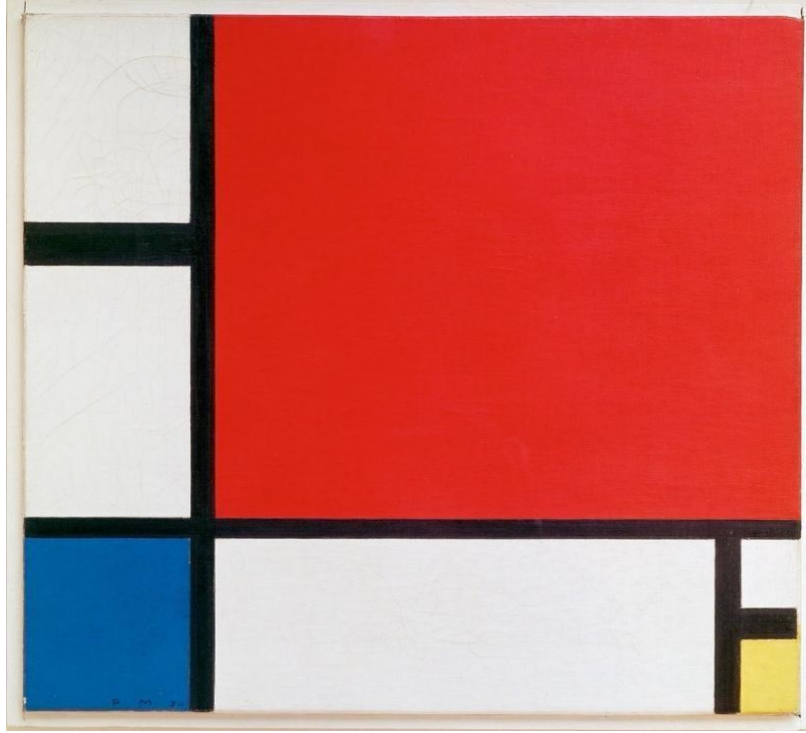
Görsel 20: Wassily Kandinsky, Soyut Sanatın Doğuşu, 1913 (URL20)

Kaynak: URL20: <https://ressamlar.gen.tr/ressam-calismalari/wassily-kandinsky-eserleri/> Erişim Tarihi: 10.06.2025

Kandinsky'nin soyut resimlerinde mekân, geleneksel perspektif kurallarından bağımsız olarak duygusal ve ruhsal bir boyut kazanır. Sanatçı, “Sanatta Tinsellik Üzerine” adlı eserinde, resmin tinsel bir gerçekliği yansıtmaya gücüne sahip olduğunu belirtir. Bu anlayışla mekân, fiziksel bir alan olmanın ötesine geçerek, izleyicinin içsel dünyasına hitap eden soyut bir düzlem haline gelir. Özellikle Kandinsky'nin Red Spot II adlı eserinde, renk ve biçim arasındaki ilişki mekânın soyut bir ifadesi olarak karşımıza çıkar. Bu eserde dairesel formlar ve canlı renkler, izleyiciyi fiziksel mekânın ötesine, soyut bir algı düzeyine taşır. Sanatçının bu yaklaşımı, soyut resmin mekân anlayışının, geleneksel sanatın sınırlarını aşarak izleyicinin duygusal ve zihinsel katılımını teşvik ettiğini göstermektedir (Kayserili & Satır, 2013, s.125).

Kandinsky'nin soyut resminde mekân, yalnızca optik bir derinlik ya da nesnelerin yerleştirildiği fiziksel bir zemin değil, aynı zamanda ruhsal titreşimlerin, armonik ilişkilerin ve içsel gerçekliğin ifadesi olarak anlam kazanırken; Piet Mondrian'da bu

anlayış daha da sistematik ve soyut bir düzleme taşınır. Mondrian, doğadaki formların ve nesnelerin biçimsel karmaşasından arındırılmış kompozisyonlar oluşturarak, evrensel düzenin saf ve değişmez ilkelerini yansıtmayı amaçlamıştır. Mekân, onun eserlerinde nesneleri betimleyen bir alan değil, yatay ve dikey çizgilerin oluşturduğu ritmik bir denge alanı hâline gelir. Sanatçının Neoplastisizm kuramı çerçevesinde geliştirdiği bu görsel dilde, mekân, çizgiler ve ana renklerin etkileşimiyle oluşturulan soyut düzlemlerle temsil edilir. Her çizgi, her renk alanı, birbirine karşıt güçlerin dengesi içinde yapılandırılmıştır. Mondrian için bu kompozisyonlar yalnızca görsel değil, aynı zamanda düşünsel bir düzlemi temsil eder. Teozofi felsefesinden etkilenen sanatçı, evrensel uyumun sanatta somutlaştırılabileceğine inanmış ve mekânı bu düşüncenin taşıyıcısı olarak kurgulamıştır. Onun için ideal sanat eseri, bireysel duyumların ötesine geçerek evrensel bir düzenin ifadesi olmalıdır (Küpeli, 2023, s.230).



Görsel 21: Piet Mondriaan, Kırmızı, Mavi ve Sarı ile Mondrian'ın Kompozisyonu, 1930 (URL21)

Kaynak: URL21: <https://kibrisgazetesi.com/mondrian-tablosu-51-milyon-dolara-satildi/> Erişim Tarihi: 10.06.2025

Mondrian'ın eserlerinde karşımıza çıkan mekân, figüratif anlatımlardan bağımsız, düzen ve denge ilkesi üzerine inşa edilmiştir. Bu düzen, yalnızca estetik bir yapı değil, aynı zamanda toplumsal ve bireysel uyumun görsel karşılığıdır. Mondrian'ın yatay-dikey

çizgileri ve temel renklerle oluşturduğu bu yapılar, izleyiciye sadece bir görüntü sunmakla kalmaz, aynı zamanda bir düşünce ve sezgi alanı açar.

Tüm bu bilgiler ışığında mekânın sanat eserinde yalnızca fiziksel bir yer ya da optik derinlik olarak değil; aynı zamanda zihinsel, ruhsal ve kavramsal bir yapı olarak kurgulandığı görülmektedir. Sanatçının iç dünyasından, çağın düşünsel birikiminden ve bireysel deneyimlerinden beslenen bu mekân algısı, izleyiciyle kurulan etkileşimde önemli bir rol oynar. Mekân, kimi zaman bilinçaltının bir izdüşümü olarak karşımıza çıkar, kimi zaman evrensel düzen arayışının bir yansıması olur; bazen de sezgisel ve duygusal bir armoninin taşıyıcısı olarak yapılandırılır. Bu yapı, biçimlerin kompozisyon içindeki dağılımı, renklerin birbirleriyle olan ilişkisi, çizgi ve yüzeylerin dinamizmi gibi görsel araçlarla somutlaşır. Bu çerçevede mekân, yalnızca bir arka plan ya da sahne değil, anlamın olduğu ve çoğaldığı bir zemin olarak ele alınır. Figüratif anlatımlarda dahi anlatılan konunun ruhunu destekleyen sembolik bir alan hâline gelen mekân, soyut sanatta ise tümüyle öznel bir düzenleme biçimi olarak işlev görür. Böylece sanat eseri, izleyiciyi yalnızca görsel olarak değil, düşünsel olarak da içine çeken çok katmanlı bir deneyime dönüşür. Bu çok boyutlu yaklaşımla birlikte, mekân sanatçının dünyayı algılayış biçiminin ve sanatsal kimliğinin ayrılmaz bir parçası hâline gelir.

2.3. Sanat ve Hegemonya

Hegemonya, Ernesto Laclau ve Chantal Mouffe tarafından 1987 yılında yayımlanan ilk eserlerinden biri olan “Hegemonya ve Sosyalist Strateji” adlı çalışmada derinlemesine incelenen bir kavramdır. Mouffe, son yıllarda estetik ile politika arasındaki ilişkiyi ele almıştır. Yine sanat uygulamaları ile popülist hegemonya arasındaki ilişkiyi düşünmek için Laclau’nun eserinin önemi de göz ardı edilmemelidir. Hem Mouffe hem de Laclau, Gramsci’nin hegemonya kavramından ve antagonizm¹ ve krizin merkezîyetinden yola çıkmıştır. Bu yazarlara göre, politik olan şey kolektif kimliklerin oluşumuyla ilgilidir; yani, bir “biz” ile bir “onlar” arasında bir karşıtlık yaratmakla ilgilidir (Mouffe 2014, s. 26 akt. Garcia, 2021, s. 429). Politik olan, esasında popülizmle örtüşmektedir çünkü

¹ “[ing. antagonizm; Fr. antagonisme]. Kişiler, kurumlar, toplumsal grup ya da sınıflar, öğreti ya da ideolojiler arasında söz konusu olan uzlaşmaz, üstesinden gelinebilir çelişki ya da karşıtlık durumu için kullanılan terim. İki süreç, yapı ya da organizma arasında ortaya çıkan ve eylemlerinin sonuçlarının birbirlerine tümüyle karşıt olmasıyla belirlenen uyumsuzluk ya da çatışma durumunu ifade eden sözcük” (Cevizci, 1999, s. 59).

sosyal bir bozulma durumu, ciddi bir kriz veya antagonizm durumunda bir halkı inşa etme faaliyetine atıfta bulunur ve bu durum karşı karşıya gelen tarafların liberal ve kurumsal politika ile entegrasyonunu imkânsız kılmaktadır.

Bu düşünce yapısı, Carl Schmitt'in politik antropolojik yaklaşımından esinlenerek, politikayı radikal bir antagonizmle özdeş gören bir perspektifi benimser. Bu bakış açısına göre, politika alanı aşılması imkansız rastlantısallıklarla doludur ve toplumun son ve kesin bir düzenine ulaşılması mümkün değildir. Krizler, değişimler ve yenilikler ontolojik olarak kaçınılmaz gerçekliklerdir. Bununla birlikte, Mouffe, politik ile politika arasındaki ayrımı ileri sürerek, liberalizmin rasyonel uzlaşma anlayışını eleştirmenin ötesine geçmiş, kurumsal yapıların etkin işlemesi ve direnç gösteren dinamiklere de dikkat çekmiştir. Mouffe ayrıca, kurumlardan tamamen çekilip her türlü temsili otoriteyi aşarak doğrudan demokrasiyi hedefleyen ve pratikte sürekli bir devrimi öngören ultra-sol hareketleri de eleştirmiştir. Chantal Mouffe (2014, s. 28-29; akt. Garcia, 2021, s. 429), politik şiddeti engellemek amacıyla düşmanları basit rakiplere indirgeyerek Schmitt'in (1991, s. 63; akt. Garcia, 2021, s. 429) politika anlayışına bağlı potansiyel çatışmaları önlemeye çalışmıştır. Bu yaklaşım, demokratik kurumların karşılıklı etkileşim içinde olan tüm aktörleri arasında, özgürlük ve eşitlik ilkelerinin değerini tanıyan bir başlangıç mutabakatını- Mouffe bunu “çatışmalı konsensus” olarak adlandırır- zorunlu kılar. Mouffe için bugün popülist hegemonya düşüncesi neoliberalizmin ana düşmanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çağdaş antagonizm çok sayıda yerde gözlemlenebilir ve en önemlilerinden biri sanatsal uygulamalar alanıdır.

Chantal Mouffe (2014, s. 107; akt. Garcia, 2021, s. 430), sanatsal ve kültürel pratiklerin sosyal ve politik düşüncenin inşasını mümkün kılan önemli araçlar olduğunu savunan Brian Holmes'un tezini benimser. Mouffe, özellikle “Sanatsal Uygulamalar ve Agonistik Demokrasi” kitabı ve “Agonistik Politika ve Sanatsal Uygulamalar” başlıklı “Agonistik Dünyayı Politik Olarak Düşünmek” bölümünde Macba'nın düzenlemiş olduğu eserlerde, sanatın politika ile olan ilişkisini incelemiştir. Ona göre sanat, hegemonik mücadelelerin belirleyici olduğu ‘boş gösterenler’ arasında yer alır ve bu, sanatın ya da ‘iyi sanat’ olarak kabul edilenin tanımının tamamını kapsar. Mouffe'nin agonistik politika anlayışı, sanatsal aktivizmin yeni formlarının doğasını anlamak ve ‘sanatsal pratiklerin kapitalist egemenliğe karşı mücadelede nasıl bir rol oynayabileceği konusunda özellikle elverişlidir.

Mouffe, politik hegemonyanın ve kolektif kimliklerin inşasının sivil toplumun çeşitli mekânlarında ve çeşitli cephelerde gerçekleştiğini savunur. Bu süreci açıklarken, Gramsci'nin hegemonya teorisi çerçevesinde 'ortak anlam' ve 'organik entelektüel' kategorilerine atıfta bulunur. 'Ortak anlam', bireysel kimliklerin ötesine geçip hegemonik kolektif kimliklerin inşa edildiği bir kavramdır. Dolayısıyla, çeşitli pratikler aracılığıyla farklı alanlarda ortak anlamın dönüştürülmesi gerekmektedir. Bu dönüşüm sürecinde kültürel ve sanatsal alanlar özellikle önemlidir ve bu mekânlarda gerçekleştirilen pratikler, toplumsal değişim ve siyasi mücadelede kritik bir rol oynar. Gramsci'nin kendisi sanatsal ve kültürel müdahalelerin, özellikle entelektüeller tarafından yapılanların, ortak anlamın oluşturulması ve yayılmasında ve dolayısıyla mevcut bir hegemonyanın yeniden üretilmesi veya dağıtılmasında oynadığı merkezi rolü vurgulamaktadır (Mouffe, 2014, s. 109). Bu yüzden Chantal Mouffe (1997), tüm sanatsal uygulamaların politik olduğunu söylemektedir çünkü ya kurulu ortak anlamı yeniden üretmeye ve meşrulaştırmaya katkıda bulunurlar ya da onu alt üst ederek yeni bir hegemonik düzen kurmaya hizmet ederler. Bütün bunlar, sanat ve politikanın bağımsız bir şekilde oluşturulmuş alanlar olmadığını gösterir. Sanatın her zaman politik bir boyutu vardır çünkü bu, mevcut simgesel düzenin sürdürülmesi veya sorgulanmasında çok önemli bir rol oynar.

Ancak politikanın da bir estetik boyutu vardır çünkü sosyal ilişkiler simgesel bir organizasyonu, "insanın bir arada var oluşunun sahnelenmesini" gerektirir (Mouffe 2014, s. 110-111; 2007, s. 67; 2017, s. 23). Bu nedenle politik bir sanat ile apolitik bir sanat arasında ayırım yapmak anlamsızdır.

Mouffe (2014, s. 117), sanat ve politika arasındaki bu ilişkinin, birincisinin ikincisinin yerini alabileceği düşüncesine yol açmaması gerektiği konusunda uyarıda bulunmaktadır. Onun görüşüne göre, bu durum bazen sanatsal aktivizm (artivizm) uygulamalarıyla olabilmektedir. Elbette, aktivistlerin² "sanat ve politika arasındaki bu ilişkinin, birincisinin ikincisinin yerini alabileceği düşüncesini" sorgulayan, kapitalizmin baskıcı doğasını ortaya çıkaran ve kapitalist estetiğin ele geçirilmesini kınayan karşı-hegemonik radikal politika savunusunda oynadıkları değerli rolü tanır. Ancak Mouffe'a

² "Artivist, sanatı sosyal ve siyasi konulara dikkat çekmek, farkındalık yaratmak ve değişim sağlamak için kullanan bir sanatçıdır. Artivistler sokak sanatını genellikle çeşitli konulara dikkat çekmenin ve statükoya meydan okumanın bir yolu olarak kullanırlar. Kamusal alanı sanatları ve mesajları için bir tuval olarak kullanarak çalışmalarını herkes için görünür ve erişilebilir hale getirirler." (URL4)

(2014, s. 107) göre, “iş sürecinin dönüşümü yoluyla mümkün olan yeni sosyal ilişkilerin geliştirilmesini teşvik etme” ve bu şekilde “yeni öznelilikler” üretme ve “görülmemiş dünyalar” yaratma hedefi aktivist aktivizm için aşırıdır. Aktivist uygulamaları, yeni bir hegemonyanın gerektirdiği dönüşümleri üretmek için yeterli değildir. Popülist teoriye göre, radikal demokrasi, farklı mücadelelerin birbirleriyle eşdeğerlik zinciri oluşturacak şekilde birleştirilmesini gerektirir.

2.4. Hegemonik Mekân

Hegemonik süreçler, gündelik hayat içinde açık veya örtük bir şekilde şekillenir. Kapitalist kentsel mekân düzenlemesi içinde günlük pratikler, memnuniyetle ya da zorlukla gerçekleştirilirken, mekâna, iktidara ve sınıf ilişkilerine dair bir anlayış üretir veya bu anlayışın bir sonucu olurlar. Gündelik hayatın belirsizliği ve karmaşıklığı içinde, kent sakinleri sermaye çıkarlarını koruyan hâkim düzene ya rıza gösterir ya da direnç gösterirler ve bu süreçler zaman ve mekân boyutunda yeniden üretilen siyasi anlayışlara sahip olmalarını sağlar.

Kentsel mekân üretimleri ve kapitalist düzen içinde gündelik hayatın organizasyonu sürekli bir dönüşüm içindedir. Bu süreç, belirli grupların çıkarına hizmet ederken, diğerlerinin zorlukları üzerinden ilerler. Kapitalist ve baskın düzenlerin faydasına şekillendirilen bu yapı, kitlelerin ve işçi sınıfının boyun eğdirilmesiyle sürdürülmektedir. Güç ilişkilerini değiştirmek için bu süreçte müdahale edilebilecek belirli noktalar vardır. Kentsel mekân, güç ilişkilerinde ve kapitalizmin uygulanmasında merkezi bir rol oynar. Bu konular üzerine yapılan incelemeler, hegemonya kavramını ön plana çıkarır ve hegemonya teorileri ile kentsel mekân üzerine yapılan çalışmalar, bu dinamiklerin anlaşılmasına yardımcı olur. Kentsel mekân üzerinden hegemonya uygulamaları, farklı bağlamlarda ve kapsamda ortaya çıkmaktadır.

Hegemonya, sınıf ittifaklarının ve toplumun iradesinin şekillendiği karmaşık güç ilişkilerinin geçici bir biçimi ve sürecidir. Egemen sınıfların çıkarlarının ve fikirlerinin işçi sınıfı tarafından kabul edilmesi, gönüllü ya da zorlayıcı bir şekilde gerçekleşir. Bu kavram, egemen çıkarlar doğrultusunda sınıflar arası ittifakı ifade eder ve bu ittifak rıza veya zor yoluyla sağlanır. Hegemonya, sınıflar arasında çatışma ve mücadelelerle sürekli olarak yeniden üretilir. Kentsel mekân, sermaye birikiminin sürdüğü ve güç ilişkilerinin yeniden üretildiği bir ortam olduğundan, hegemonya kentsel süreçlerde önemli bir rol

oynar. Mekânsal biçimler, ilişkiler ve süreçler bu hegemonyayı uygular. Güç ilişkilerinin yeniden düzenlenmesi bu üç unsur aracılığıyla gerçekleşir. Basit bir ifadeyle, hegemonya, mekânsal pratiklerin belirli yönleri ve bu pratiklerin kendisi aracılığıyla uygulanır. Bu süreçler, mekâna istekle dahil olma, müzakere edilen biçimlerle dahil olma ya da zorlayıcı uygulamalarla dışlanma gibi farklı yollarla ortaya çıkar. Bu uygulamalar, sınıf çıkarlarının ve güç ilişkilerinin anlaşılmasıyla doğrudan bağlantılıdır ve hegemonyanın uygulanmasıyla ilişkilidir. Hegemonya, “yönetici sınıfın egemenliğini sadece haklı çıkarmak ve sürdürmekle kalmayıp, aynı zamanda yönettiği kişilerin aktif rızasını kazanmayı başardığı tüm pratik ve teorik faaliyetler bütünü” olarak tanımlanır (Gramsci, 1971: 244). Hegemonyanın işleyiş kavramlarının temel prensipleri- özellikle rıza ve zor kullanma- hegemonyanın dinamik yapısını anlamak için önemlidir. Bu iki unsur arasındaki diyalektik ilişkiye büyük vurgu yapılır.

Güç ve mekân ilişkileri, sınıf ilişkilerini ve egemenlik ile boyun eğme dinamiklerini anlamanın merkezindedir ve bu, hegemonyanın uygulanmasına olanak tanır. Mekân, sınıflar arasındaki ilişkiler ve güç dinamikleri aracılığıyla oluşturulur ve bu ilişkilerin bir sonucudur. Lefebvre’nin “Mekânın Üretimi” kitabının önsözünde Remi Hess (1991), egemen sınıfların mekânı bir araç olarak kullandığını ifade eder. Bu araç, işçi sınıfını dağıtmak, onları belirli bölgelere ayırmak, toplumu kurallara uydurarak akışları sürdürmek için kullanılır; böylece mekân siyasi otoriteye tabi hale getirilir, kontrol edilir ve toplum teknokratik bir şekilde yönetilirken kapitalist üretim ilişkileri sağlanır. Kapitalizmin mantığı, mekân ve mekânsal uygulamalar, mülkiyet ve sosyal ilişkiler üzerinde kontrol sağlamaktır; bu da günlük yaşamı doğrudan etkiler. “Mekân kavramı ve onun üretimi olmadan, güç yapısı somut hale gelemez.” (Lefebvre, 1991, s. 281).

Mekân, toplumsal olarak yeniden üretilir ve yer ile odak noktalarının diyalektik bir ürünüdür. Yer, olayların gerçekleştiği alanı ifade ederken, odak, sosyal etmenlerin ve davranış birimlerinin yöneldiği yönü belirtir. Mekân, sosyal etmenler tarafından yeniden yapılandırılır ve sosyal faaliyetler tarafından dönüştürülür. Bu süreçler, nesnel ve öznel deneyimlerin oluşmasına yol açar ve mekânsal biçimlere anlamlar yüklenir. Tüm bu süreçler, tarihsel ve yapısal ilişkilerin koşullarında yeniden üretilir (Keskinok, 1997, s. 52).

Herhangi bir mekân ve zaman diliminde, sosyal mücadelelerin dinamikleri, değişen güç ilişkileri ve çeşitli sosyal unsurlar tarafından şekillendirilir (Harvey, 2015, s. 229). Bu

nedenle, mekân mücadelelerin nihai sahnesi ve aracı haline gelir ve bu da onu önemli bir siyasi mesele yapar. Lefebvre'nin (1991: 55) belirttiği gibi, "bugün her zamankinden daha fazla, sınıf mücadelesi mekânda yer alır."

Güç ve mekân ilişkileri ile mekânın siyaseti üzerine, devlet ve mekân ilişkileri, tasarımın etkisi, mekânsal sınıf ilişkileri ve sınıf mücadelelerini kapsayan bir çalışma alanı bulunmaktadır. Mekânın üretimi, günlük yaşam üzerindeki egemenliği ve kentsel ortamlarda hegemonyayı anlamayı ve çözmeyi amaçlayan teorik bir yaklaşımın temel taşıdır; bu, çeşitli bağlamlarda güç veya rıza yoluyla gerçekleşebilir.

Gelişmekte olan ülkelerde mekân, genellikle ayrımcılıklar üzerinden şekillenir. Mekânlar, bu ayrımcılıkların etkisiyle oluşur ve güç merkezileştiğinde daha durağan ve hiyerarşik bir yapı kazanır. Mekânın çeşitliliğini fark edebilmek için bütüncül tanımların parçalanması gerekir. Parçalı bir yaklaşım, farklılıkları daha iyi kabul eder. Gücün dağıldığı toplumlarda keskin hiyerarşiler bulunmaz. Yönetim yapısı ile mekân arasında güçlü bir bağ vardır; merkezi güç dağıldıkça tek bir görüş baskın hale gelemez. Gelişmekte olan ülkelerde mekânsal ayrımcılık daha belirgin hale gelir çünkü merkezi otoriteler burada daha etkilidir ve gücü elinde tutan gruplar mekânı kendi inançlarına göre şekillendirir. Güç merkezde toplandıkça mekân tekdüzeleşir; güç dağıldıkça mekânın çeşitliliği ortaya çıkar. Bu nedenle, mekân tek bir görüşü yansıtmaz, farklılıkları ölçüsünde tanımlanabilir.

2.5. Sanat, Mekân ve Hegemonya

Sanatın politik savunuculuk veya propaganda amacıyla kullanımı, tarih boyunca sıkça rastlanan bir durumdur ve bu, çoğunlukla küresel bir boyutta gerçekleşmiştir. İtalyan Rönesansı'nda sanat, diplomatik ilişkilerde önemli bir rol oynamıştır (Elam, 1988, s. 813).

Görsel sanatlar, Avrupa sömürgeciliğinin meşrulaştırılmasında da etkili olmuştur. Picasso'nun Guernica'sı, politik açıdan yüklü bir sanat eseri olarak, Venedik Bienali ise politikleşmiş bir sanat kurumu olarak bu duruma örnek teşkil eder. Buna karşın, özerk bir görsel sanatlar alanı ancak 1860'larda ortaya çıkmış ve küresel bir alan haline gelmesi ise bir asırdan fazla zaman almıştır.

"Toplumsal alan çatışmalar tarafından üretilir ve yapılandırılır. Bu kabulle demokratik bir mekânsal politika başlar." (Deutsche, 1996: 274).

“Kamu alanında sanat” kavramı, en az iki farklı anlam taşıyabilir. İlk olarak, mimari ve sanatsal kentsel tasarımla bütünleşen sanat anlayışı gelir; bu, geleneksel bir yaklaşımdır ve mekânı fiziksel, coğrafi, kentsel ve mimari bir alan olarak ele alır. Diğer yandan, “kamu yararına sanat” veya “toplumsal müdahaleci sanat” gibi daha çağdaş biçimlerdeki “kamu sanatı”, günümüzde sanat uygulamaları ve biçimleri arasında kendine güvenli bir yer edinmiştir. Bu kategoride değerlendirilen sanatçıların uluslararası etkinliklere katılımı, toplumsal müdahaleci sanatın sanat tarihindeki yerini pekiştirmenin bir yolu olabilir; ancak bu durum aynı zamanda bu tür uygulamaların sınırlı kalmasına da neden olabilir.

Laclau, varsayımlarını her anlam sisteminin (yani her söylemin, her yapının, her kimliğin ve nihayetinde her mekânın) ancak kendisini kurucu bir dışarıdan farklılaştırarak istikrara kavuşabileceği düşüncesine dayandırır. Ancak, bu dışarıyı kendi başına anlam sisteminin bir parçası olamaz; çünkü o zaman bir dışarıyı değil, içeriğin bir parçası olurdu. Bunun yerine, kökten farklı bir şey olmalıdır. Yine de anlam sistemi tam olarak kendi kendine kontrol edemediği bir şeye atıfta bulunduğu için, hiçbir zaman tam olarak istikrarlı hale gelemez. Bir yandan, zorunlu olarak atıfta bulunduğu şey (kurucu dışarıyı) belli bir istikrara izin verirken, diğer yandan aynı kurucu dışarıyı sistemin tam olarak bütünleşmesini engeller. Dolayısıyla, bir sistem, söylem ya da yapı, her zaman Laclau’nun “yerinden oynama” adını verdiği kurucu bir ikirciklilik tarafından etkilenir. Laclau, yapıların tabi olduğu yerinden oynama etkileri içerisinde zamansal bir fenomen görürken, yapının kendisini her zaman mekânsal olarak değerlendirir. Bunu anlamamanın en kolay yolu, yapıyı belirli bir topografya olarak düşünmektir. Bir yapının fikri, bir tür topografyayı (karşılıklı ilişkisel belirlenimleri aracılığıyla “yerler” haline gelen öğelerin belirli bir ilişkisel düzenlemesi) ima eder; aksi takdirde yapı, oldukça basit bir şekilde “yapılandırılmaz”. Bir yapı veya topografya, aşırı ancak ulaşılamaz durumda, öğelerinin tüm olası yeniden birleşimleri ve durumundaki değişikliklerin sistemin içinden türetilmediği kapalı bir sistemdir (Laclau, 2005, akt. Marchart, 2002).

Toplumsal sorunlara yönelik sanatsal ilginin artması, politikayı gölgede bırakmaktadır. Sanatsal toplumsal çalışmalar, politik çalışmanın yerini almaktadır. Görünüşe göre, toplumsal müdahaleci sanat uygulamaları, politik müdahaleci sanatın tamamen önüne geçmiştir. Politika, her ne zaman sahneye çıksa, yalnızca “kamu yararına” sosyal çalışma sanatı olarak anlaşılır: yönetim, mühendislik ve toplumsal sorunların teknokratik bir

yaklaşım ile ele alınması. Kamusal sanat, kamu refahının bireyselci bir versiyonuna dönüşmektedir. Bu durumun şaşırtıcı yanı, yalnızca sanatta bürokratik yönetim etkilerinin ortaya çıkması değil, aynı zamanda bir zamanlar önemle savunulan kamusal alan kavramının daraltılmasıdır. Çünkü “kamusal alan” kavramı, toplumsal meseleler alanına indirgenmiştir; ancak kamusal alan, gerçekten politik bir kamusal alanı ifade ettiğinde bu adı hak eder.

Kamusal sanatın anlamı, “kamusal alan” veya “kamu” kavramlarının neyi ifade ettiğine bağlıdır. Bu, çatışmaların çözüldüğü ya da yönetildiği bir alan mıdır? Açık politik çatışmaların yaşandığı bir yer mi, yoksa Stuart Hall’ın “anlamlandırma politikası” dediği gibi, anlamların mücadelesinin verildiği bir alan mıdır? Habermas’ın belirttiği gibi, akılcı ve gayriresmi tartışmaların yapıldığı bir mekân mıdır, yoksa somut eksikliklerin tanımlanıp giderildiği bir yer midir? Kamusal alan, özel, yarı kamusal veya yerel gibi diğer alanlar arasında bir yer midir, yoksa birçok kamusal alanı kapsayan genel bir terim midir? Onu politik bir alan yapan unsurlar nelerdir? Kamusal alanda “kamusal” olan nedir ve bunun mekânsal boyutu nedir? Bu soruların yanıtları “sanat, mekân ve hegemonya” arasındaki ilişkiyi anlamaya yardımcı olacaktır (Marchart, 2002).

Bir yandan kamusal alan kavramının köken aldığı politik teoriye, diğer yandan ise Almanca konuşulan dünyadakinden çok daha fazla politik teori tartışmalarıyla bağlantılı olan kamusal sanat üzerine son Anglo-Amerikan tartışmalarına bakıldığında; uzun süredir, Anglo-Amerikan sanat tartışmaları, örneğin Claude Lefort’un özgürlükçü demokrasi kavramının veya Ernesto Laclau ve Chantal Mouffe’un radikal ve çoğulcu demokrasi kavramlarının analizini teşvik etmektedir. Kamusal alanda sanat tartışması, kamusal alanın Habermasçı ya da sosyal çalışmaya dayanan bir versiyonuyla sınırlandırılmak istemeyen demokrasi teorileriyle giderek daha fazla iç içe geçmektedir. Lefort, Laclau ve Mouffe’un kamusal alan teorilerindeki kamusal sanat kavramlarının en geçerli ifadesi Rosalyn Deutsche’ye aittir. Deutsche için ortaya çıkan ikili soru, kamusal alanın politik sanat pratikleri için nasıl bir rol oynadığı ve politik sanat pratiklerinin kamusal alan için nasıl bir rol üstlenebileceğidir. Deutsche’nin çalışmaları için öne çıkan ilk teori, yalnızca sanat teorisi ve sanat eleştirisinin yardımıyla yanıt bulunamayacağı bunun yerine politik teoriyi dahil ederek bir yanıt bulunabileceğidir. Ancak bu durum aynı zamanda, yetmişlerin eleştirel sanatının (Marksist) ekonomi ve sosyal bilimler gibi

rehberlik eden teorik disiplinlerinden uzaklaşan bir paradigma değişimini de göstermektedir (Marchart, 2002).

Doreen Massey'in Ernesto Laclau'yu eleştirirken belirttiği gibi (Massey, 1992, s. 65) eleştirel coğrafya tarihinde belirli bir hareket gelişmiştir. Yetmişli yıllarda özellikle Marksist yaklaşımların yükselişiyle birlikte sosyal bilimlerin genelinde mekânın sosyal bir yapı olduğu kanonik³ bir slogan haline gelmiştir. Başka bir deyişle, mekân artık önceden var olan, değişmeyen bir madde veya toplumun inşa edildiği sabit bir zemin olarak görülmemektedir; bunun yerine, mekânın özel yapısı sosyal, ekonomik ve politik süreçlerin bir sonucu olarak teorize edilmektedir. Mekân teorileri, sosyal bilimleri genel olarak etkileyen yapılandırmacı dönüşümden geçmiştir. Seksenli yıllarda ise bu yaklaşım daha da radikal bir hale getirilerek tersine çevrilmiştir. Mekân yalnızca sosyal bir yapı olarak görülmekle kalmamış, aynı zamanda sosyal alanın da mekânsal olarak inşa edildiği genel bir anlayış haline gelmiştir. Sosyal alanın bu mekânsal biçimi kesinlikle nedensel etkilere sahiptir; yani toplumun işleyiş biçimi mekânsal yapısından etkilenmektedir. Yetmişli yılların görüşleri ile seksenli (ve doksanlı) yılların görüşleri arasındaki temel fark, birinci durumda mekânın hâlâ edilgen bir kitle, yani toplumsal inşa süreçlerinin bir sonucu olarak görülmesi; ikinci durumda ise mekânın kendisinin toplumsal bir aktör rolünü üstlenmesidir (Soja, 1989; Gregory and Urry, 1985; Massey, 1992, 69).

Massey, mekânın edilgen bir ürün olarak görüldüğü ve genel olarak durağanlık halinde olduğu anlayışını eleştirir. Bu anlayış, mekân kategorisinin zaman kategorisiyle ikili bir karşılaştırmaya tabi tutulduğu ve zamanın genellikle olumlu bir terim olarak değerlendirildiği (örneğin tarih, değişim gibi) durumlarda devreye girer (Massey, 1992, s. 73). Uzun zamanla olumsuz kodlanmış bir kavram olarak değerlendirilir. Massey'e göre, mekânsallık ve zamansallık arasındaki ikilik teorisyenler arasında çok yaygın olsa da özellikle Jameson ve Laclau'yu bundan faydalanmakla suçlamaktadır. Eleştirisi, Massey'nin gördüğü gibi, onların mekân kavramlarının depolitize edici etkilerinden kaynaklanmaktadır. Laclau'da mekân, onun mekânı- zamanın aksine- durağanlık ve hareketsizlik alanı olarak (yanlış) yorumlaması nedeniyle depolitize edilmiştir: "Laclau'nun mekâna ilişkin görüşü, onun durağanlık alanı olduğudur. Mekânsal alanda

³ "Kanonik" sözcüğü, Yunanca *kanon* (kanun, kural) kökünden türemiş bir sıfat. 'genel olarak kabul edilen' veya 'otoritelerce doğrulanmış' anlamlarında kullanılır. Teolojiden matematiğe kadar çok geniş bir kullanım alanı vardır." (URL5)

gerçek bir zamansallık yoktur ve dolayısıyla politika olasılığı yoktur” (Massey, 2005, s. 67). Buna karşın, radikal coğrafyacılar ve şehir araştırmacıları, ““merkez’/’çevre’/’marj”” gibi kavramlar ve “konum politikaları” analizlerinin yardımıyla mekânsallığı politik bir kategori olarak daha güçlü ve daha üretken hale getirdiklerini düşünmektedirler.

Laclau’nun teorilerine göre, bir yapının heterojen veya dışsal olanla kıyaslandığında sembolizasyonu ya da sistemleştirilmesi, yani mekânsallaştırılması, yapının yerinden oynatılması anlamına gelir ve bu süreç zamansal karakterinin neredeyse tamamen ortadan kaldırılmasını içerir. Bu nedenle, bir topografya yaratmak her zaman zamanı mekâna aktarma çabasını gerektirir; Laclau bunu “zamanın mekân tarafından hegemonyalanması” olarak adlandırır. Bu süreç, yerinden oynatıcı ve “yapısızlaştırıcı” etkileri en aza indirmeyi ve anlam akışını tanımlamayı hedefler. Zamansal bir diziyi sembolize edebilmek için olayların eşzamanlı olarak mevcut kılınması, yani uzamsallaştırılması gerekir ki bu da tekrarlama yoluyla elde edilir. Efsanevi figürler, aynı olayın ebedi dönüşü gibi, tam da bu anlamda uzamsaldır; örneğin, bir daireyi tasvir ederler. Hafıza mitleri de tarihi olayları uzamsallaştırır; ulusal tarihi olaylar ve bunların anıtlar biçimindeki temsilleri etrafında oluşturulan mitler gibi.

Toplumsal mitler ve gelenekler, tekrarlayan uygulamaların sonucudur. Laclau’ya göre, “bir ardışıklık yapısal yasası tarafından yönetilen herhangi bir tekrar uzamdır.” (Laclau, 1990, s. 41-43). Bu tekrarlar sırasında rastlantısal kökenlerini yitirmiş ve artık onları gerekli, doğallaştırılmış, değiştirilemez ve ebedi olarak algıladığımız bir etki yaratmışlardır. Zamanın mekân tarafından hegemonyalanmasıyla ortaya çıkan bu mekân, ulusal anıtta olduğu gibi, belirli bir tarihsel hafızanın sabitlendiği bir hafıza mekânı olabilir. Bu mekân, yalnızca ikincil olarak anıtı çevreleyen “fiziksel” mekândır. Laclau, mekân kavramına her zaman var olmuş, tartışılmaz bir nesnellik olarak tutunmanın safça olacağı sonucuna varır. Tam tersine, mekân bir eklemleme pratiğinin sonucudur; bu, anlamı tanımlama pratiğidir. Bu pratiğin sonucu, ögeler, seviyeler, yerler vb. arasındaki ilişkilerin az çok açıkça tanımlandığı, yani sabitlendiği bir tür hiyerarşik yapı biçiminde oluşur. Bu anlamda, Laclau’nun konumu yapısalcıdır çünkü ona göre- ve Saussure ile aynı noktada buluşur- anlam yalnızca ilişkisel bir farklılıklar sistemi içinde gelişebilir. Öte yandan, bu sabitleme asla tamamen başarılı olamaz. Sisteme “söylem”, “toplum”, “şehir” veya “kamusal alan” denilmesine bakılmaksızın, bir anlamlandırma sisteminin bütünlüğüne hâkim olunabileceğine inanmak totaliter bir

yanılsama olurdu. Böylece, yapılandırılmış bir sistem oluşturmak için anlam akışını kurmak, sistemin çeşitli unsurları arasında topografik bir ilişki kurulmasını sağlar. Ancak yapının çeşitli bölgeleri ve düzeyleri arasındaki ilişki, eklemlenme ve hiyerarşileştirme yalnızca “rastlantısal ve pragmatik bir inşanın” sonucudur ve özsel bir bağlantının ifadesi değildir (Laclau, 1990, 186). Bunun nedeni tam olarak her kimliğin kurucu bir dışarı, yani zaman tarafından sular altında kalmasıdır. Bu anlamda, Laclau’nun konumu post-yapısalcı bir konumdur; ilişkisel sistem asla tamamen oluşturulamaz veya kapatılamaz (Laclau, 1990, s.186).

Laclau’nun politik teorisi, yalnızca Massey’nin yetmişler ve seksenlerdeki yapılandırmacılık ile yapılandırmacılık sonrası arasındaki ayrımının ötesine geçmekle kalmaz, aynı zamanda pasif ve aktif kategorilerinin sınırlarını da aşabilir. Massey’nin eleştirisi, Laclau’nun mekânı pasif bir kütle, yani bir inşa başarısının basit bir ürünü olarak etiketlediği eski metafizik kavramını sürdürdüğünü ileri sürer. Ancak Laclau için mekân ile zaman arasındaki fark, pasiflik ile aktivite arasındaki fark değildir. Zaman, pasif mekânsal tortuları, yani toplumsal birikimleri yaratan “aktör” değildir; aksine zaman, yerinden oynama olarak, bu tortuların kalıcı bir şekilde yerleşmesini engelleyen bir kategoridir. Laclau’nun açıklamaya çalıştığı gibi, mekân zamanı hegemonize edebilir (yani “mekânsallaştırabilir”), ancak zamanın kendisi hiçbir şeyi hegemonize etmez: “Ama zamanın mekân tarafından (tekrar aracılığıyla) hegemonize edilmesinden bahsedebilirken, bunun tersinin mümkün olmadığının vurgulanması gerekir: zaman hiçbir şeyi hegemonize edemez, çünkü o saf bir yerinden edilme etkisidir.” (Laclau, 1990, s. 42).

Laclau’nun siyaseti ve mekânı karşılaştırdığı doğru olmakla birlikte, “siyaset ve mekân zıt kavramlardır” ifadesini kullanır. Ancak bunu, mekânın, yani toplumsal alanın veya “toplumun”, tam da mekânsallaştırmanın hegemonyacı çabalarının -ulaşılamaz- nihai ürünü olmasından dolayı yapar. Bu hegemonyacı çabalar, siyaseti oluşturur; yani eklemlenme yoluyla mekânsallaştırma pratikleridir. Dolayısıyla, bir yandan siyaset olarak mekânsallaştırma ile diğer yandan toplumsal alanın, kimliğin, söylemin, toplumun ve genel olarak anlam sistemlerinin bir kategorisi olarak mekân arasında ayrım yapmak gerekir. Gerçekten de siyaset (=mekânsallaştırma), ancak mekânın nihai analizde imkânsız olması nedeniyle var olabilir. Mekân/sistem/kimlik/toplumun tam anlamıyla kurulması imkânsızdır çünkü bu kategoriler, onları mümkün kılan ve aynı zamanda tam

kapamalarını ve öz kimliklerini imkânsız kılan kurucu bir dışarıya atıfta bulunurlar. Bu dışarının adlarından biri de zamandır (Laclau, 1990, s. 68).

Bundan, Massey'nin ima ettiği gibi, zamanın kesinlikle politikayla özdeş olmadığı sonucu çıkar. Daha önce belirtildiği gibi, politikanın kategorisi mekânsallaşmadır. Mekânın kurucu dışı ise, sisteme heterojen olan her şeydir. Sistemin kendi iç mantığıyla açıklanamayan veya topografyada hiçbir zaman belirlenmiş bir yeri olmamış olan her şey: “yerinden etme”, “bozulma”, “kesinti”, “olay”. Laclau, bu kesinti ve mekânsal tortuların yeniden etkinleştirilmesi anını “siyasal” olarak adlandırır. Bu nedenle, siyaset (mekânsallaştırma) ile siyasal (zamansallığın vurgulu anlamda yerinden oynatan çöküşü) arasında ayırım yapmak gerekir (Laclau, 1990). Doreen Massey'e karşı verdiği cevapta David Howarth, Laclau'nun bu noktada Heidegger'in zamanın metafizik kavramını varlık ve temsil olarak eleştirmesini izlediğini haklı olarak belirtir. Howarth'a göre de zamansallık, toplumun kendisiyle özdeşleşmesini engelleyen saf olumsuzluk (antagonizm) olarak siyasalın kategorisidir; siyaset ise bir mekânsallaştırma, özdeşleşme pratiğidir (Marchart, 2002). Howarth şöyle demiştir:

“Zamansallığın karakteri belirsiz ve karar verilemezdir: siyasetin kendisi değil, siyasetin bir koşuludur. Siyasal, kuvvetler arasındaki antagonizma ve mücadeledir; siyaset ise siyasalı biçimlendirmekten veya somutlaştırmaktan ibarettir. Bu bakımdan, siyaset her zaman mekânsal bir boyuta sahip olmalıdır.” (Howarth, 1993, s. 47).

Ancak mekânlar önceden var olan şeyler değildir, bunun yerine sürekli olarak inşa edilmelidir. Bu *mekânsallaştırma* veya tortulaşma süreci, politikanın gerçek anıdır. Laclau, politikanın mantığına “hegemonya” adını verir, dolayısıyla mekânsallaştırma, zamanın mekân tarafından hegemonyalanmasıdır. Laclau'nun kendisi, “bir yerinden oynamanın herhangi bir temsili, onun uzmanlaşmasını içerir. Yerinden oynamanın zamansal, travmatik ve temsil edilemez doğasını aşmanın yolu, onu diğer anlarla kalıcı yapısal ilişki içinde bir an olarak inşa etmektir, bu durumda ‘olayın’ saf zamansallığı ortadan kalkar” der (Laclau, 2007, s. 72). Bu yapı- çeşitli anların yapılandırılmış bir bütün oluşturmak için az çok kalıcı bir şekilde bağlanması – Laclau'nun *eklemleme* olarak adlandırdığı şeydir.

Sanat pratiklerini ve kamusal alanın politik kategorisini birlikte ele almayı amaçlayan en anlamlı girişimlerden biri, Rosalyn Deutsche tarafından gerçekleştirilmiştir. Deutsche'nin çığır açıcı “Agorafobi” makalesinin temel hedeflerinden biri, kendi

ifadesiyle, kamusal sanat söylemine “radikal ve çoğul demokrasi”nin yeni teorilerini entegre etmektir. Sanatı kamusal kılan unsurların neler olduğunu anlamak için politik teoriye odaklanmak gerekecektir. Bu, sanat için yeni bir ana teori talep etmek anlamına gelmemektedir. Aksine, politik filozofları ve demokrasi teorisyenlerini uzun zamandır meşgul eden, kamusal alan kavramı etrafında şekillenen sorular, sorunlar ve çıkmazlar, politik teorinin açık bir ifadesi olmasa da daima kamusal sanat tartışmalarını etkilemiştir. Deutsche şu şekilde ifade eder: “Kamu sanatı söylemi bugüne kadar bu teorilere doğrudan pek dikkat etmemiş olsa da bu teorilerin gündeme getirdiği meseleler estetik politikalar üzerine süren tartışmaların tam merkezinde yer almaktadır.” (Deutsche, 1996, xxii).

Günümüzde sanat, dünya siyasetinde giderek daha önemli bir rol oynamaktadır. Kapsamlı bir araştırma programı, dünya siyasetinde sanatın rolünü ele almaktadır. Sanat ve daha geniş anlamda “görsel dünya siyaseti” üzerine yapılan çalışmalar; çizgi romanlar, duvar halıları, savaş dövmeleri, sanat müzeleri, görsellik ve terörizm gibi çeşitli konuları kapsamaktadır. Geçiş adaleti alanındaki sanat üzerine yapılan araştırmalar ve sanat diplomasisi üzerine çalışmalar ise özellikle üretken olmuştur. Danchev ve Lisle’nin gözlemlediği gibi, sanat “dünyayı kavramanın başka bir yoludur” ve bu, dünya siyasetini temsil etmenin veya ona müdahale etmenin bir yolu olarak değerlendirilebilir (Danchev and Lisle, 2009, s. 775). Bu durum, akademik dikkati dünya siyasetinin yeni uygulamalarına ve uygulayıcılarına yeniden yönlendirmektedir. Bu araştırma gündemi son derece üretken olmuştur. Ancak, güçlü devletler de sanatı kullanmakta ve zaman zaman da kötüye kullanmaktadır.

Bourdieu’nün terimleriyle, sanat dünyası özerk bir toplumsal mekân olarak tanımlanır: sosyal, kültürel, ekonomik, sembolik ve diğer sermaye biçimleri üzerinde hiyerarşik bir mücadele alanıdır (Bourdieu, 1986, s. 20; Bourdieu, 1993, s. 6). Bu alan, sermayenin nasıl değerlendirileceği ve dağıtılacağını belirleyen kendine özgü kurallara sahiptir. Uluslararası İlişkilerde Bourdieu’nün çalışmaları, mikro düzeyde diplomasi ve makro düzeyde hegemonik statü gibi konularla ilgilenir. Ancak, Bourdieu’nün sanata yoğun ilgisine rağmen, Uluslararası İlişkiler bu alanda onun çalışmalarından yeterince yararlanmamıştır (Musgrave ve Nexon, 2018, s. 598). Sanat sosyolojisi son zamanlarda küresel bir dönüşüm geçirmiştir; Larissa Buchholz’un çığır açan çalışması, küresel bir

sanat mekânının ortaya çıkışını ve yapısını izlemektedir (Buchholz, 2018, s. 2). Ancak, bu literatür hegemonik politikaları ön plana çıkarmamaktadır.

Küresel sanat dünyası, devletlere özgü zorluklar ve fırsatlar sunan kendi dinamiklerine sahiptir. Sanatın değerini belirlemek, uzman ağlar ve piyasalar aracılığıyla gerçekleşir. Sanat dünyasında etkili olmak, kurallarını içselleştirmeyi gerektirir. Sanat ve sanat kurumlarının açıkça siyasi amaçlarla ele geçirilmesi meşruiyet kaybına yol açar ve uluslararası statü kazanmayı zorlaştırır. Devletler, kendilerini uygunsuz bir şekilde dayatmadan rekabet etmek zorundadır. Sanat dünyası, hegemonik güçler ve meydan okuyucular için farklı kısıtlamalar ve teşvikler sunmaktadır. Günümüzde küresel sanat dünyası, büyük ölçüde hegemonun ulusal sanat dünyası ile örtüşmektedir. Pazar yapısı ve değerlendirme standartları gibi unsurlar Amerikan etkisi taşımaktadır. Hegemonik bir meydan okuyucu, bu yapıları önce benimsemeli, ardından değiştirmeye çalışmalıdır.

Sanat, kenti nesneleştirerek, onun isteklerini, isyanlarını ve protestolarını sokaklardan, duvarlardan, köprülerden ve kaldırımlardan taşıyarak kent sakinlerine duyurur. Sanatın sahnelediği kent ise insanları bir gösterinin çevresinde seyirci olarak örgütleyerek “kamusal bir coğrafya” yaratır (Senett, 2013, s. 76). Bu şekilde, sanat Senett’in sokak ile sahne arasında kurulmasını önerdiği ilişkiyi pekiştirirken, aynı zamanda bu iki unsuru birleştirip ortadan kaldırır.

Hegemonik aktörler, kamusal mekânı kullanma stratejileriyle egemenliklerini meşrulaştırmak, bu egemenliğe yönelik tehditleri önlemek ve ortak alanı kontrol altına alarak “özel” hale getirmek suretiyle kamusal olana tamamen el koymayı hedeflerler. Buna karşılık, karşı hegemonik aktörler ise toplumsal ya da bireysel varlıklarını meşrulaştırmak amacıyla diğer insanlara görünür olmayı, ortak mekânı egemen sınıfların belirlediği kullanımlardan farklı şekillerde kullanarak kendi ihtiyaçlarına göre düzenlemeyi ve hegemonik aktörlere karşı taleplerini, şikayetlerini ve itirazlarını açıkça ifade etmeyi tercih ederler. Bu şekilde, kamusal mekânı politik bir mücadele alanına dönüştürürler.

Egemen sınıfların mekânsal stratejilerine, tabi sınıfların gündelik yaşamlarında geliştirdikleri taktiklerle verdikleri tepkiler, mekân üzerinde tarafların çıkar ve istekleri doğrultusunda bir dönüşüm mücadelesi yaratır. Bu çaba, ekonomik, politik, ideolojik ya da pratik her ne sebeple olursa olsun, hegemonik ve karşı hegemonik aktörlerin mekâna yönelik etkinlikleri arasındaki fark, mekânın kamusalılığı açısından belirginleşir. Egemen

güçler, kamusal mekânda sadece kendi seslerini hâkim kılmak, güçlerini sergilemek ve hakimiyetlerini görünür hale getirmek amacıyla kamusalılığı araçsallaştırırken aslında kamusalılığı ortadan kaldırırlar. Mekânı gerçekten kamusallaştıran ise, tabi sınıfların iktidar karşısında çoğulculuklarını görünür hale getirmek için verdikleri karşı hegemonik mücadelelerdir.

Sanat dünyası, hegemonik statü ve prestij politikalarının önemli bir arenası haline gelmiştir. Güçlü devletler, sanat dünyasında statü arayışına girerek kendi hegemonik pozisyonlarını güçlendirmeye çalışmaktadır. Bu durum özellikle Venedik Bienali gibi küresel sanat etkinliklerinde kendini göstermektedir (MacKay, 2022, s. 1).

Müze kurumları, sömürgeci geçmişin izlerini taşıyan hegemonik yapıların en belirgin örneklerindendir. Bu kurumlar, kültürel sermayenin biriktirildiği ve sergilendiği mekanlar olarak, geçmişten gelen güç ilişkilerini yeniden üretmektedir. Özellikle postkolonyal dönemde müzelerin hegemonik yapısı, koleksiyonların oluşturulma ve sergilenme biçimleri üzerinden sorgulanmaktadır (Feld, 2021, s. 2-3).

Sanat eğitimi alanında, özellikle de yükseköğretim düzeyinde, hegemonik yapılara ve yerleşik benlik kurgularına karşı önemli bir eleştirel duruş gelişmektedir. Geleneksel olarak sanat eğitimi, belirli normları, estetik değerleri ve kimlik biçimlerini yeniden üreten bir alan olarak görülmüş, bu da öğrencilerin ve sanatçı adaylarının belirli kalıplar içinde düşünmesini ve üretmesini teşvik etmiştir. Ancak son yıllarda, sanat ve tasarım eğitimi veren kurumlarda, öğretim elemanları ve uygulayıcılar, bu hegemonik yapıları sorgulayan ve dönüştürmeye yönelik alternatif pedagojik yaklaşımlar geliştirmeye başlamıştır. Bu yaklaşımlar, öğrencilerin yalnızca teknik beceriler kazanmasını değil, aynı zamanda eleştirel bir bilinç geliştirmesini, toplumsal ve kültürel normları sorgulamasını ve kendi sanatsal kimliklerini özgürce inşa etmesini amaçlamaktadır (Matthews, 2017, s. 2).

Karşı-hegemonik çabalar hem sınıf içi uygulamalarda hem de galeri ve müze gibi sanat kurumlarının eğitim programlarında kendini göstermektedir. Öğretmenler, öğrencileri mevcut güç ilişkilerini, toplumsal cinsiyet, etnisite ve sınıf gibi kimlik kategorilerini sorgulamaya teşvik ederek, sanat eğitiminin dönüştürücü potansiyelini ortaya çıkarmaktadır. Ayrıca, sanat eğitimi yoluyla toplumsal adalet, eşitlik ve çoğulculuk gibi değerlerin öne çıkarılması, öğrencilerin farklı bakış açılarını benimsemelerine ve alternatif anlatılar geliştirmelerine olanak tanımaktadır. Matthews (2017, s. 2) 'in de

vurguladığı üzere bu karşı-hegemonik yaklaşımlar, sanat eğitiminin yalnızca bireysel yaratıcılığın değil, aynı zamanda toplumsal eleştirinin ve değişimin de bir aracı olabileceğini göstermektedir. Sanat eğitimi alanında yürütülen bu eleştirel ve yenilikçi çalışmalar, mevcut hegemonik yapıların aşılmasına ve daha kapsayıcı, özgürleştirici bir sanat eğitimi anlayışının gelişmesine önemli katkılar sunmaktadır (Matthews, 2017, s. 2). Dijital medya çağında kültürel sanat pratikleri, küreselleşmenin beraberinde getirdiği tek tipleştirici ve baskın hegemonik sanat yapıları karşısında yenilikçi, çoğulcu ve direniş odaklı stratejiler geliştirme eğilimindedir. Dijital teknolojilerin sunduğu ağ tabanlı iletişim olanakları, yerel sanat formlarının hem kendi toplulukları içinde hem de uluslararası düzeyde daha görünür ve erişilebilir olmasını sağlamaktadır. Geleneksel sanat pratikleri, dijital platformlar aracılığıyla yeniden yorumlanmakta, güncellenmekte ve küresel sanat arenasında alternatif anlatılar olarak öne çıkmaktadır. Özellikle sosyal medya, dijital galeriler ve çevrimiçi sanat kolektifleri, yerel sanatçıların kendi kültürel kimliklerini, tarihsel hafızalarını ve toplumsal deneyimlerini özgün biçimlerde ifade edebileceği yeni mecralar sunmaktadır. Bu durum, yerel sanat formlarının sadece korunmasına değil, aynı zamanda yenilikçi yöntemlerle yeniden üretilmesine ve evrilmesine de olanak tanımaktadır (Sugita vd., 2021, s. 147-148).

Küresel sanat piyasasının ve uluslararası sanat kurumlarının çoğunlukla Batı merkezli estetik normları ve değerleri ön plana çıkarması, yerel sanat pratiklerinin marjinalleşmesine ve tek tipleşmesine yol açabilmektedir. Ancak dijital medya ortamı, bu hegemonik baskıyı kırabilecek karşı-hegemonik sanatsal hareketlerin gelişmesini desteklemektedir. Yerel sanatçılar, dijital araçlar sayesinde kendi anlatılarını ve estetik yaklaşımlarını küresel düzeyde dolaşıma sokarken, aynı zamanda küresel sanat izleyicisiyle doğrudan etkileşime geçebilmekte ve kendi topluluklarının sesini daha güçlü bir şekilde duyurabilmektedir. Sugita (2021, s. 147-148)'ın da belirttiği gibi, bu süreçte yerel sanat formları, küresel hegemonik sanat anlayışına karşı bir direnç noktası oluşturarak, özgün ifade biçimlerinin hem korunmasını hem de gelişmesini mümkün kılmaktadır. Böylece dijital medya, kültürel çeşitliliğin ve sanatsal çoğulculuğun teşvik edildiği, hegemonik yapıların sorgulandığı ve alternatif sanat anlatılarının üretildiği dinamik bir alan olarak öne çıkmaktadır. Dijital çağda kültürel sanat pratikleri, yalnızca estetik üretimin bir aracı olmanın ötesine geçerek, kültürel kimliğin, toplumsal belleğin

ve direnişin yeniden inşasında merkezi bir rol üstlenmektedir (Sugita vd., 2021, s. 147-148).

3. BÖLÜM: ÇAĞDAŞ SANATTA HEGEMONİK MEKÂNIN ELEŞTİRİSİ

Modern kent mekânları, iktidarın görünür ve görünmez pratiklerinin sürekli yeniden üretildiği stratejik alanlardır (Lefebvre, 1991). Kamusal mekânlar, toplumsal denetim, disiplin ve gözetim mekanizmalarının en yoğun deneyimlendiği uzamlar olarak karşımıza çıkmaktadır (Foucault, 1975). Meydanlar, parklar, bulvarlar ve kentsel açık alanlar, devletin ve egemen ideolojinin bedenler üzerindeki kontrolünü sürdürdüğü mekânlar haline gelmiştir (Mitchell, 2003). Mimari düzenlemeler, güvenlik sistemleri ve kentsel tasarım pratikleri, bireylerin hareket özgürlüğünü sınırlandıran ve toplumsal davranış kalıplarını normalize eden bir işlev görmektedir (Low, 2009).

Çağdaş sanat, bu hegemonik kamusal mekânların iktidar ilişkilerini açığa çıkarmak ve görünür kılmak için kritik bir mücadele alanı olarak işlev görmektedir (Deutsche, 1996). Performans sanatı, yerleştirme çalışmaları ve müdahaleli sanat pratikleri, kamusal mekânların toplumsal kontrol mekanizmalarını sorgulamaya açmaktadır (Kwon, 2002). Sanatçılar, kent mekânlarındaki görünmez iktidar pratiklerini deşifre etmek için çeşitli stratejiler geliştirmektedir. Kentsel bellek, toplumsal hafıza ve iktidarın mekânsal kodları, sanatsal müdahalelerle yeniden anlamlandırılmaya çalışılmaktadır (Nora, 1989). Sokak sanatı, geçici yerleştirmeler ve kentsel müdahale projeleri, kamusal alanların hegemonik yapısına karşı direniş pratikleri olarak ortaya çıkmaktadır (Rancière, 2004). Bu sanatsal yaklaşımlar, mekânsal denetim mekanizmalarını görünür kılarak, bireylerin kent ile olan ilişkisini yeniden düşünmeye davet etmektedir (Certeau, 1984).

Kamusal alanda üretilen sanat pratikleri yalnızca estetik müdahaleler değil, aynı zamanda güçlü toplumsal eleştiriler barındıran politik eylemler olarak da değerlendirilmelidir. Özellikle anonim kalmayı tercih eden, mekânla kurduğu ilişkiyi eleştirel bir bakışla yeniden tanımlayan sanatçılar, kent dokusu üzerinde hem görsel hem de düşünsel anlamda iz bırakmaktadır. Bu sanatçılar arasında en dikkat çeken figürlerden biri, sokak sanatını hem bir direniş biçimi hem de toplumsal bilinci tetikleyen bir araç olarak kullanan Banksy'dir. Onun müdahaleci sanat anlayışı, kamusal alanların hegemonik yapısını sorgularken, izleyiciyi bu yapılarla hesaplaşmaya çağırır.



Görsel 22: Reading Hapishanesinden Kaçış. Fotoğraf: Banksy (URL22)

Kaynak: URL22: <https://inspiringcity.com/2020/08/13/where-to-find-banksy-street-art-in-the-uk/#hdumpster-diving-seagull-denmark-road-lowestoft-now-removed> Erişim Tarihi: 10.06.2025

Banksy'nin eserleri, çağdaş sanatın hegemonik kamusal mekân üzerindeki eleştirisini ve bu mekânın yapılarla ilişkisini güçlü bir şekilde ortaya koyar. Banksy'nin "Reading Hapishanesinden Kaçış" başlıklı çalışması bir mahkûmun, daktilo şeridinden yapılmış bir ip yardımıyla bir hapishane duvarından kaçmaya çalıştığı görülmektedir. Bu çalışma, Banksy'nin sıklıkla işlediği özgürlük, otoriteye karşı direniş ve ifade özgürlüğü temalarını içerirken, aynı zamanda kamusal mekânın politik ve kültürel anlamını yeniden düşündürmektedir.

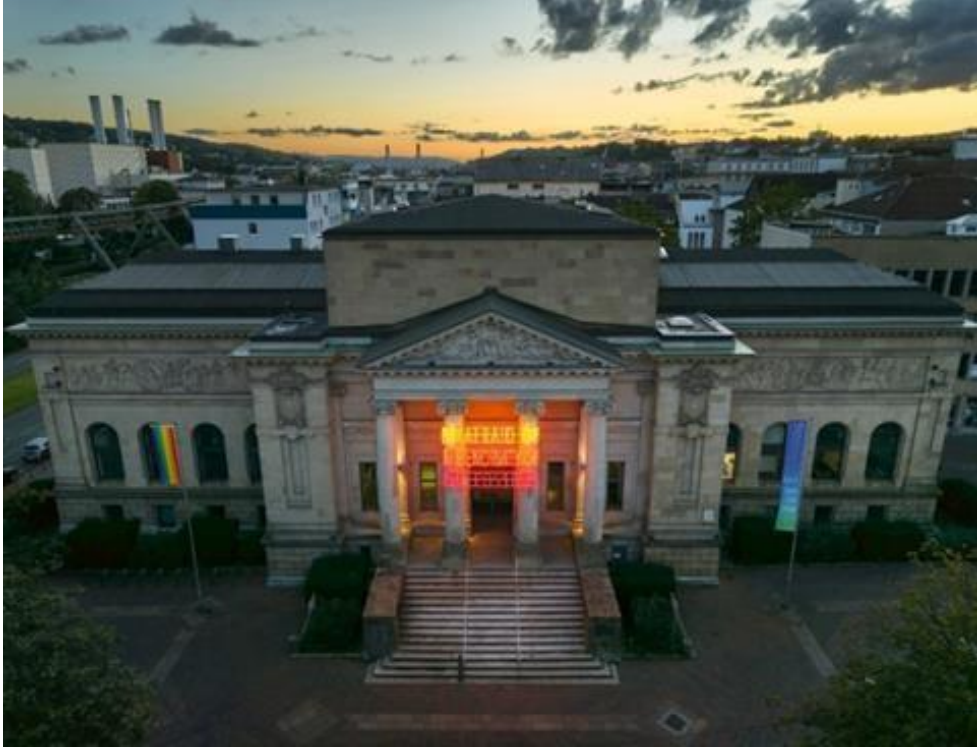
Hapishane, fiziksel olarak bireyleri sınırlandıran ve özgürlüklerini kısıtlayan bir mekân olarak, otoritenin en somut sembollerinden biridir. Banksy, bu mekânı sanatıyla dönüştürerek hem fiziksel hem de sembolik anlamda özgürlüğe dair bir tartışma başlatır. Hapishane duvarı, hegemonik güçlerin bireyler üzerinde kurduğu baskıyı temsil ederken, Banksy'nin müdahalesi bu baskının kırılabileceği fikrini sunar. Duvar, artık yalnızca bir engel değil, aynı zamanda yaratıcı bir direnişin sahnesi olmuştur. Mahkûmun kaçışını sağlayan ip, bir daktilodan çıkan şeritlerden oluşmaktadır. Bu, yazının ve yaratıcılığın, baskıcı sistemlere karşı bir kaçış ve özgürleşme aracı olabileceğini ima etmektedir.

Daktilo, burada yalnızca bir yazı aracı değil, aynı zamanda ifade özgürlüğünün ve entelektüel direnişin bir sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır. Banksy, sanat ve yazının, hegemonik sistemlere karşı mücadelede nasıl bir araç olabileceğini vurgulamaktadır. Banksy'nin bu eseri, kamusal alanın yalnızca otoritenin değil, aynı zamanda bireysel ve kolektif direnişin mekânı olabileceğini göstermektedir. Hapishane duvarı gibi baskıcı bir yapı, Banksy'nin sanatıyla özgürlük ve yaratıcılık mesajını taşıyan bir platforma dönüşmüştür.

Kamusal alanın bu şekilde dönüştürülmesi, hegemonik güçlerin kontrolündeki mekânların, bireyler tarafından geri kazanılabileceğini ima etmektedir. Banksy'nin anonimliği, eserlerinin evrensel bir direniş mesajı taşımasını sağlamaktadır. Sanatçı, bireysel bir figürden ziyade, kolektif bir bilinç ve mücadeleyi temsil etmektedir. Bu anonimlik, eserin bağlamını daha da güçlendirmektedir. Hapishane duvarındaki mahkûm, yalnızca bireysel bir figür değil, tüm baskı sistemlerinden kaçmaya çalışan insanlığın bir temsili olarak okunabilir.

Hapishane duvarı, genellikle sınırları, engelleri ve baskıyı temsil etmektedir. Ancak Banksy, bu duvarı bir özgürlük ve yaratıcılık platformuna dönüştürerek, hegemonik mekânın anlamını tersine çevirmiştir. Duvar artık yalnızca bir engel değil, aynı zamanda bir ifade aracı ve sanatın dönüştürücü gücünün bir sembolü haline gelmiştir. Banksy'nin eserleri, sanatı galerilerden ve elitist mekanlardan çıkararak herkesin ulaşabileceği kamusal alanlara taşımaktadır. Bu, sanatın demokratikleşmesi ve herkesin erişimine açık bir eleştirel araç haline gelmesi gerektiği fikrini desteklemektedir. Hapishane duvarında yer alan bu eser, yalnızca bir sanat eseri değil, aynı zamanda toplumsal bir mesaj ve eleştiri taşıyan bir araçtır.

Hapishane duvarı gibi otoritenin ve baskının somut bir sembolü, sanat aracılığıyla özgürlük ve direnişin bir sahnesine dönüştürülmüştür. Daktilo şeridinden yapılan kaçış ipi, yaratıcılığın ve ifade özgürlüğünün, baskıcı sistemlere karşı bir çıkış yolu olabileceğini vurgular. Banksy, bu eseriyle kamusal alanın yalnızca otoritenin kontrolünde olmadığını, bireysel ve kolektif direnişin de mekânı olabileceğini hatırlatmaktadır.



Görsel 23: Alfredo Jaar’ın Kunsthalle Barmen’deki iki eserinden biri. (Fotoğraf: Sigurd Steinprinz / Bergische Universität Wuppertal) (URL23)

Kaynak: URL23: <https://alfredojaar.net/projects/2024/shared-spaces/> Erişim Tarihi: 10.06.2025

Alfredo Jaar’ın “Kunsthalle Barmen’deki iki eserinden biri” isimli çalışması, çağdaş sanatın hegemonik kamusal mekân eleştirisi bağlamında ele alındığında, bir dizi önemli kavram ve dinamik üzerinden okunabilir. Görselde yer alan bina, mimari olarak klasik Batı estetiğini ve tarihsel bir otoriteyi temsil eden bir yapı gibi görünmektedir. Bu tür yapılar genellikle kamusal alanlarda kültürel ve politik güç ilişkilerinin mekânsal yansımalarını barındırır. Ancak, bu geleneksel ve otoriter estetiğin üzerine yerleştirilmiş olan neon yazı (be afraid of the enormity of the possible/mümkünlüklerin büyüklüğünden kork) ve diğer unsurlar, bu mekânın içeriğini ve anlamını sorgulayan bir müdahale olarak okunabilir.

Görseldeki bina, klasik bir kamu kurumu veya müze estetiğine sahip. Bu tür yapılar genellikle modernist bir “evrensellik” iddiasıyla inşa edilmiş, Batı merkezli bir bilgi ve kültür üretimini temsil etmektedir. Ancak bu evrensellik iddiası, çoğu zaman sömürgecilik, ataerki ve sınıf ayrımcılığı gibi hegemonik güç ilişkilerini gizlemektedir. Fotoğrafta görülen bina da tarihsel bir otoriteyi ve kültürel bir normu temsil etmektedir.

Binanın girişine yerleştirilen neon yazı, bu otoriteyi sorgulayan bir müdahale olarak okunabilir. Neon ışıklar genellikle reklamcılık ve popüler kültürle ilişkilendirilirken, burada ciddi bir mesaj taşımaktadır: “be afraid of the enormity of the possible/mümkünlüklerin büyüklüğünden kork”. Bu ifade, izleyiciyi mevcut sistemin büyüklüğü ve karmaşıklığı karşısında bir korku veya kaygı duymaya davet etmektedir. Bu, hegemonik sistemlerin birey üzerindeki ezici etkisini eleştiren bir yorum olarak değerlendirilebilir.

Kamusal alan, genellikle herkesin erişimine açık bir yer olarak tanımlansa da bu alanların gerçekte kimler için erişilebilir olduğu ve hangi söylemleri desteklediği sorgulanmalıdır. Bu fotoğrafta, bina önündeki gökkuşağı bayrağı ve neon yazı gibi unsurlar, bu alanın yalnızca bir otorite değil, aynı zamanda alternatif kimlikler ve söylemler için bir mücadele alanı olduğunu göstermektedir. Burada kamusal alan, hegemonik güçlerin yeniden üretildiği bir yer olmaktan çıkarılarak, eleştirel bir diyalog ve direniş mekânına dönüştürülmüştür.

Çağdaş sanat, genellikle hegemonik güç ilişkilerini eleştirme ve görünür kılma işlevi üstlenmiştir. Sanatın bu mekâna yaptığı müdahale, sanatın yalnızca estetik bir araç değil, aynı zamanda politik bir araç olduğunu da hatırlatmaktadır. Neon yazı ve diğer görsel unsurlar, izleyiciyi bu binanın tarihsel ve kültürel bağlamını sorgulamaya davet etmektedir.

Neon yazının cümlesinin tamamlanmamış olması, izleyiciyi aktif bir şekilde düşünmeye ve kendi yorumunu yapmaya teşvik etmektedir. Bu, hegemonik söylemlerin kesinliğine karşı bir direniş biçimi olarak da okunabilir. Belirsizlik, izleyiciyi pasif bir tüketici olmaktan çıkarıp, aktif bir özne haline getirmiştir.

Fotoda bina tarihsel ve kültürel bir otoriteyi temsil ederken, neon yazı ve diğer semboller aracılığıyla bu otoriteye meydan okunmaktadır. Bu tür müdahaleler, kamusal alanın hegemonik güç ilişkilerinden arındırılıp, daha kapsayıcı ve eleştirel bir diyalog alanı haline getirilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Fotoğraf hem mekânın tarihsel bağlamını hem de sanatın dönüştürücü gücünü sorgulamak için bir fırsat sunmaktadır.



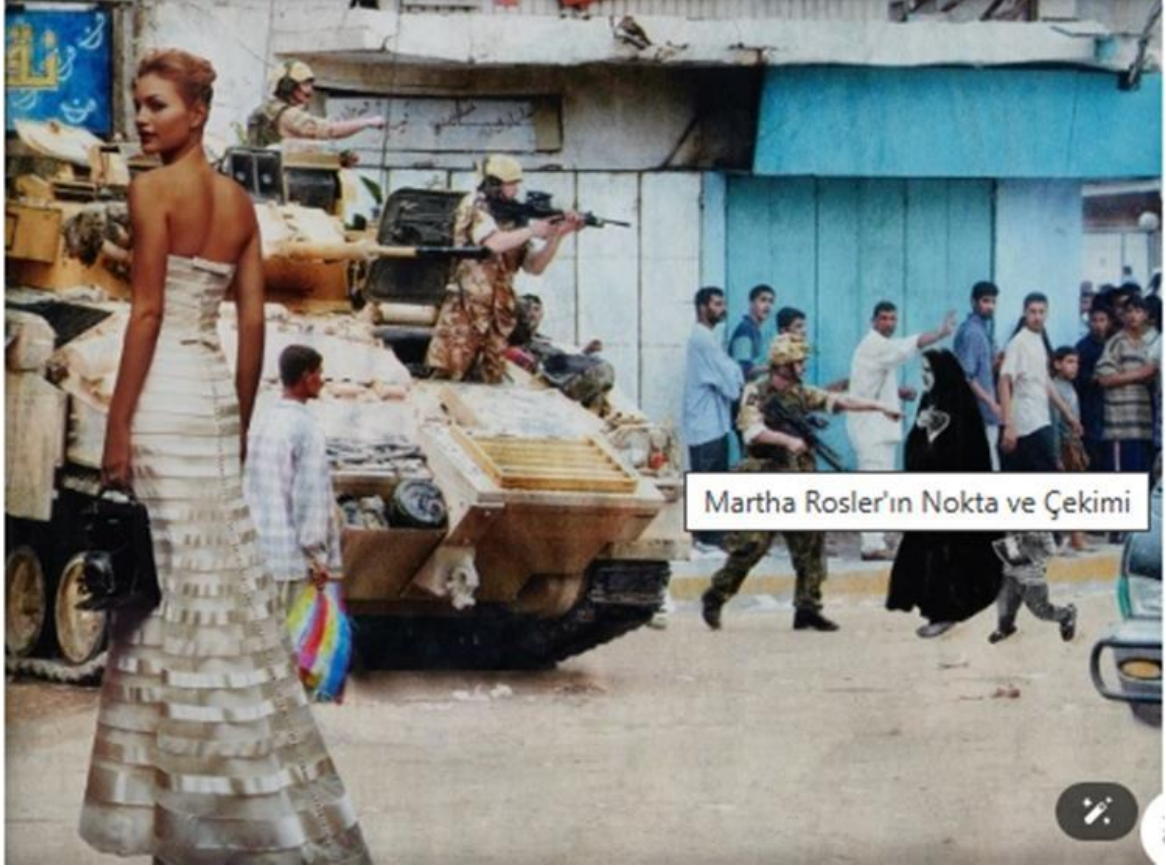
Görsel 24: Martha Rosler, Başlıksız, Downtown Serisinden, (yaklaşık 1964). Jelatin gümüş baskı, 20,3 x 25,4 cm. © Martha Rosler/Sanatçının ve Mitchell-Innes & Nash, New York'un izniyle. (URL24)

Kaynak: URL24: <https://www.mdpi.com/2076-0752/9/3/92> Erişim Tarihi: 10.06.2025

Görsel 24, çağdaş sanatın hegemonik kamusal mekân eleştirisi bağlamında, toplumsal yaşamın gündelik sahnelerini görünür kılan güçlü bir belge niteliği taşımıştır. Görselde, bir grup çocuğun ve yetişkinin eski bir binanın önündeki basamaklarda bir araya gelmesi, kamusal mekânın sadece fiziksel bir alan değil, aynı zamanda bir sosyalleşme ve etkileşim platformu olduğunu vurgulamıştır. Ancak, mekânın yıpranmış estetiği, bu alanların genellikle toplumsal ve ekonomik olarak marjinalleşmiş gruplar tarafından kullanıldığını ima etmiştir.

Arka plandaki Pepsi reklamı gibi ticari unsurlar, kamusal alanların kapitalist sistem tarafından nasıl işgal edildiğini ve bu alanların bireyler üzerindeki etkisini sorgulatmıştır. Çocukların özgürce oyun oynadığı bu sahne, hegemonik güçlerin mekân üzerindeki kontrolüne karşı bir direnç sembolü olarak düşünülebilmektedir. Aynı zamanda, bisikletle geçen bir figürün hareketi, mekânın dinamik doğasını ve sürekli değişen bir toplumsal dokuyu temsil etmiştir.

Bu fotoğraf, kamusal alanların toplumsal eşitsizliklere rağmen nasıl sahiplenildiğini ve dönüştürüldüğünü gözler önüne sererken, aynı zamanda bu alanların bireysel ve toplumsal kimliklerin şekillenmesindeki rolünü eleştirel bir şekilde yansıtmıştır.



Görsel 25: Martha Rosler “Hedefle ve Çek” (2008) (URL25)

Kaynak: URL25: <https://www.artnet.com/artists/martha-rosler/> Erişim Tarihi: 10.06.2025

Görsel 25’i, çağdaş sanatın hegemonik kamusal mekân eleştirisi bağlamında güçlü bir örnek olarak değerlendirmek mümkündür feminist sanatçı Martha Rosler’ın “Nokta ve Çekimi” serisinden olduğu belirtilen bu çalışma, savaş, tüketim kültürü ve toplumsal eşitsizlikleri bir araya getirerek çarpıcı bir eleştirel dil oluşturmuştur.

Görselde, bir savaş alanı (muhtemelen Ortadoğu’daki bir çatışma bölgesi) tasvir edilmektedir. Ön planda ise bir moda çekimine ait olduğu anlaşılan, abiye kıyafetli bir kadın figürü yer almaktadır. Kadının zarif, lüks ve Batı merkezli yaşam tarzını temsil eden duruşu, arka plandaki savaşın kaotik ve şiddet dolu gerçekliğiyle keskin bir zıtlık oluşturmaktadır. Bu kontrast, Batı’nın tüketim kültürü ile küresel güneydeki savaş ve yoksulluk arasındaki ilişkiyi sorgulamaktadır.

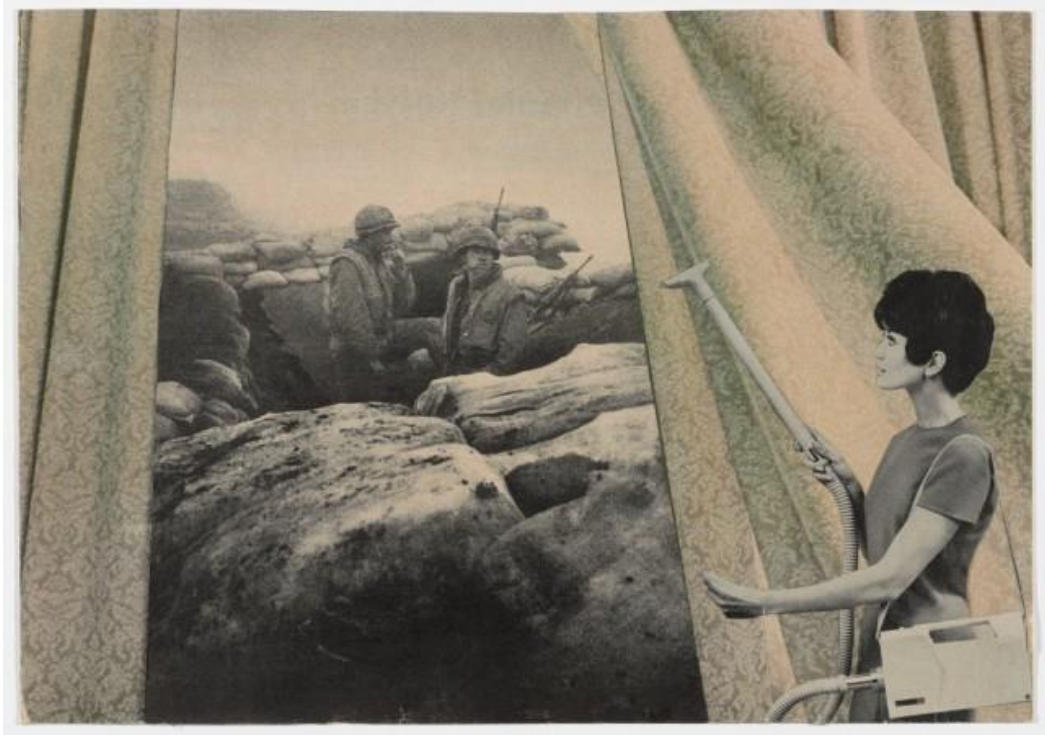
Görsel, hegemonik güçlerin (örneğin, askeri müdahaleler ve kapitalist tüketim kültürü) kamusal mekânları nasıl dönüştürdüğünü ve kontrol ettiğini eleştirmiştir. Arka plandaki tanklar ve askerler, savaşın gündelik yaşamı nasıl işgal ettiğini ve insanların yaşam alanlarını nasıl baskı altına aldığını göstermektedir.

Bunun yanında, fotoğrafta moda endüstrisinin ve medya temsillerinin bu tür gerçeklikleri görünmez kılma veya önemsizleştirme eğilimini eleştiren bir alt metin bulunmaktadır. Abiye kıyafetli kadın figürü, Batı dünyasının tüketim odaklı yaşam tarzını ve bu yaşam tarzının küresel ölçekteki eşitsizliklere göz yummasını temsil etmektedir. Görsel, tüketim kültürünün hegemonik bir güç olarak savaş alanlarını bile metalaştırma potansiyeline sahip olduğunu ima etmektedir.

Savaş alanı, kamusal mekânın nasıl politik bir araca dönüştüğünü açıkça gözler önüne sermektedir. Tanklar ve askerler, bu mekânın bir güç gösterisi alanı haline geldiğini simgelemektedir. Buna karşılık, moda figürü, bu mekânın aynı zamanda küresel kapitalizmin estetikleştirilmiş bir sahnesi haline getirildiğini göstermektedir.

Bu tür bir çalışma, hegemonik güçlerin (askeri, ekonomik ve kültürel) kamusal mekânları nasıl işgal ettiğini ve dönüştürdüğünü sorgulamaktadır. Sanatçı, bu çarpıcı zıtlıklarla izleyiciyi rahatsız ederek, savaşın ve tüketim kültürünün normalleştirilmiş temsillerine karşı eleştirel bir farkındalık yaratmayı amaçlamıştır.

Martha Rosler'ın bu eseri, savaş, tüketim ve küresel eşitsizliklerin birbirine nasıl bağlı olduğunu sorgulayan güçlü bir çağdaş sanat örneği olarak değerlendirilebilir.



Görsel 26: Martha Rosler “Savaşı eve getirmek eseri”

Kaynak: <https://www.e-skop.com/skopbulten/martha-rosler-savasi-eve-getirmek-1967-2004/3674> Erişim Tarihi: 10.06.2025

Eser iki farklı sahnenin birleştirilmesiyle oluşan bir kolajdır. Sol kısımda savaşın cephe hattını, muhtemelen Vietnam Savaşı'na ait bir siperi ve askerleri görürüz. Bu görüntü siyah beyazdır, gri tonlamasıyla sert, ağır ve tehditkâr bir atmosfer taşır.

Sağda ise ev içi dekorasyona ait bir figür yer alır: modern kıyafetli bir kadın, elektrikli süpürgesiyle perdeyi aralayarak siper alanına bakmaktadır. Ev içi sahne renkli ve estetik açıdan "steril" bir alan sunar. Bu kontrast, savaş ve ev arasındaki uçurumu olduğu kadar, bu uçurumun medya ve algı yoluyla nasıl daraltıldığını da gösterir.

Rosler, ev kadını imajını sadece toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında değil; aynı zamanda savaşın “evcilleştirilmiş” temsili bağlamında da sorgulamaktadır. Kadın figür, geleneksel olarak ev içi alanla özdeşleştirilmişken, onun evindeki temizlik pratiği savaşın görüntüsüyle birleşerek grotesk bir ironi yaratır. Kadın, savaş sahnesine doğrudan müdahil olmamakla birlikte, onun “üzerini örtmeye”, onu ev içine taşıyarak görünmezleştirmeye çalışan pasif bir aracı gibi durmaktadır. Bu, hem medya yoluyla savaşın evdeki gündelik yaşama sızmasını hem de kadınların savaş politikalarındaki temsilsizliğini eleştirmektedir.

Rosler'in temel hedeflerinden biri, savaşın Amerikan televizyonları ve dergileri aracılığıyla "tüketilebilir" hâle getirilmesidir. Bu kolaj, Life Magazine, House Beautiful gibi dönemin ev içi estetik anlayışını yücelten dergilerle savaş haberlerinin nasıl iç içe geçtiğini hicveder. Kadın figürün süpürgeyle perdeyi aralaması, medya tüketicisinin savaş görüntülerine "bakma" eylemini temsil eder. Bu bakış pasif, estetikleştirilmiş ve mesafelidir. Savaş, bir dekor gibi görülmekte, gerçekliğiyle değil, görüntüsüyle işlenmektedir.

Rosler, savaşın gündelik hayata nasıl entegre edildiğini, hatta ev içi estetikle nasıl "örtüldüğünü" göstermektedir. Kadının süpürgeyle perdeyi açması, savaşın üzerinin ev içi normlarla örtülmesini de simgeler: Kan, şiddet, ölüm gibi unsurlar perde arkasında kalmakta; biz sadece yüzeydeki "temizlenmiş" görüntüyle yetinmekteyiz. Bu, savaşın politik gerçekliğinden koparılarak bir medya nesnesi hâline getirilmesi anlamına gelmektedir.



Görsel 27: Şener Özmen, “Energize” (2003) (URL27)

Kaynak: URL27: <https://www.sanatatak.com/sener-ozmen-haykirmak-iyi-bir-baslangic-olabilir/> Erişim Tarihi: 10.06.2025

Görsel 27, çağdaş sanatın hegemonik kamusal mekân eleştirisi bağlamında anlamlı bir görsel sunmuştur. Şener Özmen, burada bedeni ve duruşuyla bir kamusal mekânda

bireyin varlığını ve bu mekânın kurgusunu sorgulayan bir performans gerçekleştirmiştir. Arka planda görülen inşaat vinci ve modern yapı elemanları, mekânın sürekli dönüşümüne ve kapitalist şehirleşme dinamiklerine işaret etmektedir. Sanatçının sade ve durgun pozu ise bu gürültülü değişime karşı bir duruş sergilemiştir.

Sanatçının elini göğsüne koyması, bireysel varoluşun ve kimliğin kamusal alandaki yerini sorgulayan bir jest olarak okunmaktadır. Bu hareket, kamusal mekânın yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda toplumsal ve politik bir alan olduğunu hatırlatmaktadır. Özmen'in bu duruşu, bireyin bu alanlarda kendini ifade etme çabasını ve hegemonik güçlerin birey üzerindeki baskısını eleştiren bir sembol hâline gelmiştir. Fotoğrafta kullanılan mekânın mimari detayları, geçmişin izlerini taşıırken modernleşme süreçleriyle çelişkili bir estetik sunmaktadır. Bu da kamusal mekânların tarihsel ve kültürel bağlamlarının nasıl göz ardı edildiğine dair bir eleştiri olarak değerlendirilebilir. Şener Özmen'in bu performansı, bireyin kamusal alandaki varlığını, mekânın dönüşümünü ve bu dönüşümün toplumsal etkilerini sorgulayan güçlü bir sanat pratiği olarak okunabilir.



Görsel 28: İnci Eviner “Harem” (2009) (URL28)

Kaynak: URL28: <https://incieviner.net/tr/work/harem-2/> Erişim Tarihi: 10.06.2025

Görsel 28, İnci Eviner'in “Harem” adlı gravür çalışması, Osmanlı dönemine ait harem kavramını ve bu mekânın tarihsel, toplumsal ve cinsiyet temelli anlamlarını sorgulayan güçlü bir çağdaş sanat eseri olmuştur. Sanatçı, geleneksel harem imgelerini yeniden ele alarak, bu mekânın hegemonik yapısını, kadınlık temsillerini ve toplumsal cinsiyet

rollerini eleştirmiştir. Çalışma hem tarihsel hem de güncel bağlamda kamusal ve özel alanların sınırlarını tartışmaya açmıştır.

Harem, tarih boyunca yalnızca fiziksel bir mekân değil, aynı zamanda kadınların yaşam alanlarını sınırlayan, onları kamusal alandan dışlayan ve erkek egemen bir düzenin sembolü olarak işlev görmüştür. Eviner, bu mekânı yeniden ele alarak, harem kavramının tarihsel olarak kadınları nasıl bir “öteki” olarak konumlandığını eleştirmiştir. Harem, burada yalnızca Osmanlı tarihine özgü bir yapı değil, aynı zamanda günümüzde de devam eden toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin bir metaforu olarak sunulmuştur.

Gravürdeki kadın figürleri, geleneksel harem tasvirlerinden farklı olarak pasif ya da erotize edilmiş bir şekilde değil, aktif, hareketli ve farklı eylemler içinde gösterilmiştir. Bu durum, kadınların tarihsel olarak dayatılan rollerinden sıyrılarak kendi kimliklerini ve eylemselliklerini ifade etmelerine olanak tanımıştır. Kadınların bireysel ve kolektif eylemleri, hegemonik düzenin dayattığı sınırları aşma çabalarını temsil etmiştir. Bu, kadınların yalnızca birer “nesne” değil, aynı zamanda özne olduklarını vurgulamıştır.

Harem, tarihsel olarak özel alanın bir parçası olarak görülmüş, erkek egemen kamusal alanın dışında konumlandırılmıştır. Ancak Eviner, bu mekânı kamusal bir tartışma platformuna dönüştürerek, kamusal ve özel alan arasındaki sınırları sorgulamıştır. Gravürdeki kadın figürlerinin farklı eylemleri, harem mekânını bir tür “direniş alanı” olarak yeniden tanımlamıştır. Bu, kadınların özel alandan kamusal alana geçiş mücadelesini ve bu mücadelenin mekânsal yansımalarını ifade etmiştir.

Eviner, geleneksel harem tasvirlerinin Batılı oryantalist bakış açısıyla nasıl egzotikleştirildiğini ve kadın bedenlerinin bu bakış açısının nesnesi haline getirildiğini eleştirmiştir. Bu eser, oryantalist temsillere karşı bir yeniden yazım ve yeniden temsil çabası olmuştur. Gravürdeki figürlerin bireysel kimlikleri ve eylemleri, kadınların tarihsel olarak sessizleştirilmiş ve görünmez kılınmış hikâyelerini yeniden görünür kılmıştır.

Eviner, harem mekânını yalnızca tarihsel bağlamıyla değil, aynı zamanda güncel toplumsal sorunlarla ilişkilendirmiştir. Harem, burada kadınların özgürleşme mücadelesini temsil eden bir sahneye dönüşmüştür. Mekânın katmanlı yapısı, kadınların farklı hikâyelerini ve deneyimlerini bir arada sunmuştur. Bu, mekânın tek bir anlamla sınırlandırılmayacağını, aksine çoklu anlamlara ve direniş biçimlerine açık olduğunu göstermiştir.

Gravürdeki kadın figürlerinin farklı hareketleri ve eylemleri, statik bir mekân anlayışını reddederek, harem dinamik bir direniş alanına dönüştüğünü göstermiştir. Bu durum, kadınların hem fiziksel hem de sembolik anlamda özgürleşme çabalarını temsil etmiştir. Kadınların bireysel ve kolektif hareketleri, hegemonik düzenin sınırlarını aşma ve bu düzeni dönüştürme potansiyelini ifade etmiştir.



Görsel 29: Art Hall– Alfredo Jaar (2000) (URL29)

Kaynak: URL29: <https://alfredojaar.net/wp-content/uploads/2000/10/skoghall002-1.jpg> Erişim Tarihi: 10.06.2025

Görsel 29’deki Alfredo Jaar’ın 2000 yılında İsveç’te gerçekleştirdiği geçici kamusal yapı yerleştirmesi, çağdaş mimarlığın görsel sadelik, erişilebilirlik ve şeffaflık üzerinden kurduğu demokratik tahayyülü mimarileştiren örneklerden biridir. İlk bakışta açık, geçirgen ve davetkâr bir izlenim uyandıran bu yapı, kamusal alanın eşitlikçi bir temsilini öneriyor gibi görünse de, bu öneri mekânın biçimsel dili içinde kurulan hegemonik sınırlarla birlikte okunmalıdır. Bandolin’in kullandığı ahşap karkas ve kâğıt yüzeyler, modern İskandinav mimarlığının “nötr” ve “doğal” estetik anlayışını yansıtırken, bu sadelik aynı zamanda belirli bir kültürel ideolojinin de taşıyıcısı hâline gelir (Svensson ve Sandén, 2000).

Mekânın bu yalın düzeni, bireyler arasında fark gözetmeyen bir açıklık yanılsaması yaratır. Ancak bu şeffaflık, ideolojik olarak tarafsız değildir. Yapının üzerine çekilmiş

İsveç bayrağı ve kurumsal flamalar, bu yapının ne tür bir ulusal ve kültürel kimliği temsil ettiğini açıkça gösterir. Görünürde herkese açık olan bu yapı, aslında görünmeyen bir biçimde kimin davetli olduğu, kimlerin orada rahatça var olabileceği konusunda sessizce bir seçim yapar. Böylece yapı, kamusallıkla beraber gelen kapsayıcılık iddiasını belirli estetik ve davranışsal kodlarla sınırlandırır. Mekânın fiziksel geçirgenliği ile sosyo-politik geçirgenliği birbirinden ayrılır.

Bu geçici pavyon, radikal katılımı değil, kontrollü bir huzuru simgeler. Burada kamusalılık, Chantal Mouffe'un tarif ettiği gibi agonistik değil; uzlaşmaya indirgenmiş, çatışmasız, düzenli bir temsil sistemine dayanır (Mouffe 2014, s. 120). Her şey yerli yerinde, sade ve görsel olarak tatmin edici görünür. Ancak tam da bu düzen, kamusal alandaki farklılıkların bastırılmasına hizmet eder. Herkesin eşit olduğu iddiasıyla herkesin aynılaştırıldığı bir deneyim önerilir. Mekân, fiziksel olarak açık olsa da, politik anlamda yönlendirilmiş ve sınırlandırılmıştır.

Bandolin'in yapısı aynı zamanda geçiciliğin estetiğini taşır. Kalıcı bir yapı olmaması, onu gündelikliğe ve geçici topluluklara hitap eden bir form haline getirir. Ancak bu geçicilik, bir özgürlük vaadi değil, daha çok mekânın sorumluluklarından arındırılmışlığı da temsil eder. Geçici olması, eleştirel bir toplumsallık yaratma sorumluluğunun altından kalkmasına da olanak tanır. Bu durum, Giorgio Agamben'in "istisna hâli" kavramıyla örtüşür: olağan durumun dışında duran ama tam da bu nedenle normalleşmiş bir temsil biçimi yaratır.



Görsel 30: Black Soil Poems sergisinden havada asılı, toprak-kahve merkezli form elemanları (Mutu, 2025).

Kaynak: https://www.fendi.com/hk-zh/cm/inside-fendi/news/fendi-sponsors-wangechi-mutus-at-galleria-borghese?srsId=AfmBOortlbIES2-iFTw-xDgGrgVd-OIXniCA31T-iAoy_00U3C39JNLM Erişim Tarihi: 10.06.2025

Görsel 30'daki yapı, estetik sadeliği ve hafifliğiyle katılımcı ve açık bir deneyim sunuyor gibi görünse de aslında mekânın ideolojik olarak nasıl biçimlendirildiğini, kimin kamusallığının mümkün kılındığını ve kiminkilerin görünmez kılındığını sorgulatan bir düzlemde işler. Böylece bu geçici yapı, mimarının sadece mekân üretmekle kalmadığını, aynı zamanda bir davranış, aidiyet ve temsil rejimi oluşturduğunu da hatırlatır (Svensson ve Sandén, 2000).

Mutu, (2025)'nin işi, Avrupalı müze ve galerilerin tropikalizmle oluşturduğu “öteki” algısını yerinden ederek hegemonik mekânları dönüştürmeyi amaçlamaktadır. Örneğin, *Black Soil Poems* (2025, Galleria Borghese, Roma) sergisi antik mekânı Avrupa mirasıyla yeniden yorumlamakta; bitki bazlı materyaller (kahve, çay yaprakları) kullanılarak sömürgecilik ve kadın bedeni ilişkisi sorgulanmaktadır. Mutu'nun çalışma biçimi, hegemonik mekânların hem ideolojik hem fiziksel dönüşümüne odaklanır ve bu mekânlarda alternatif anlatıların yeniden inşasını sağlar.

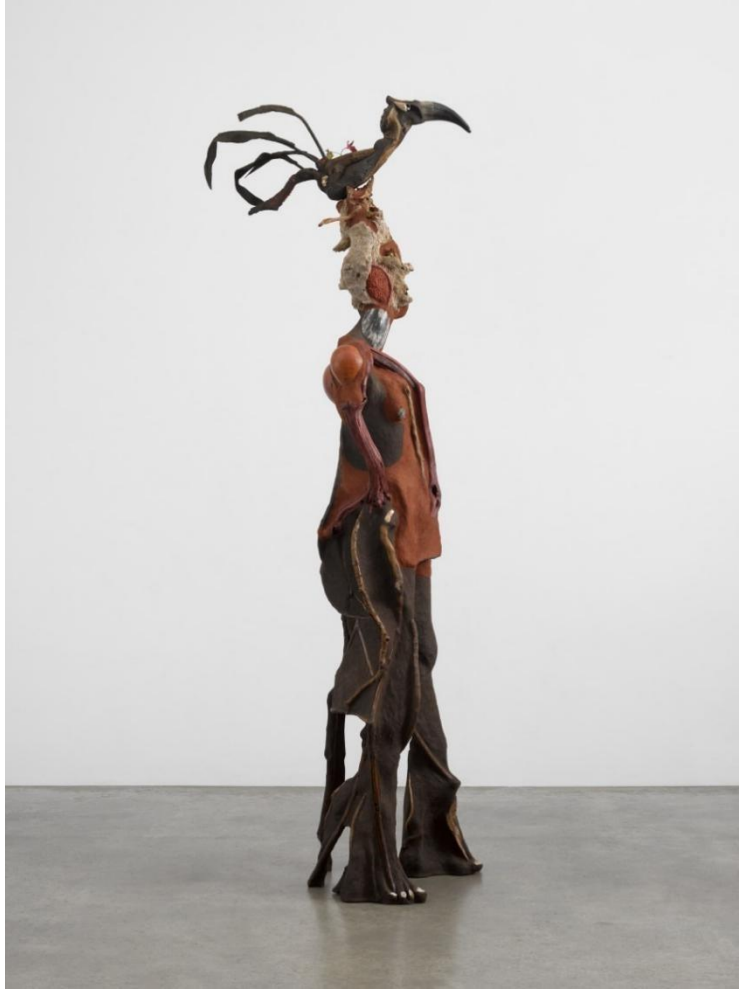
Mutu'nun İtalya'daki Galleria Borghese gibi tarihsel bir Avrupa müzesine müdahalesi, hem biçim hem içerik bakımından hegemonik mekâna karşı stratejik bir müdahaledir. Bu sergide sanatçı, geleneksel beyaz mermer heykel geleneğine karşı koyarak kendi figüratif heykellerini doğayla bütünleşik biçimlerde sunar. Malzeme olarak kil, ağaç reçinesi, kahve, demir gibi sömürgeyle ilişkili maddeleri kullanarak; hem coğrafi hem de tarihsel bir belleği sanat nesnesine taşır (Mutu, 2025). Bu seçim, “malzemenin ideolojik yükü”nü doğrudan görünür kılar.

Mutu'nun figürleri sıklıkla melez, insan-dışı ve arketipsel olarak sunulur. Bu figürasyon, hem Batılı sanat geleneğindeki normatif güzellik anlayışını yıkmakta hem de özne-nesne ayrımını ihlal ederek izleyiciyi hegemonik bakışın dışında bir algıya zorlamaktadır. *Black Soil Poems*, “müze” olarak kurgulanmış Avrupa merkezli sanat mekânlarının tarafsız ve evrensel olmadığını; aksine tarihsel olarak sömürgeciliğin ve estetik hegemonyanın taşıyıcısı olduklarını ortaya koyar.

Mutu'nun eserlerinde dikkat çeken bir diğer yöntem ise “sessiz isyan”dır. Figüratif müdahaleleri dramatik, agresif ya da didaktik bir dilden uzak; aksine doğayla özdeşleşen, organik bir biçimle gerçekleştirilir. Bu durum, hegemonik mekâna doğrudan saldırmaktan çok, onun sınırlarını sessizce yerinden eden bir stratejiyi temsil eder. Chika Okeke-Agulu'nun (2010) belirttiği gibi, bu tür sanat pratikleri “estetikle politik

arasındaki geçirgenliği artırarak hegemonik kodları içten çökertir.” (Chika Okeke-Agulu, 2010).

Mutu’nun sanatı, Edward Said’in Oryantalizm (1978) eserinde dile getirdiği kültürel temsil eleştirisiyle de örtüşür. Zira sanatçının sunduğu bedenler, Batı görsel kodlarındaki egzotikleştirilmiş ve pasifleştirilmiş “Afrikalı kadın” figürüne doğrudan karşıdır. Bunun yerine, izleyiciye kendi bakışını sorgulatacak biçimde çoklu kimlik, aidiyet ve temsil biçimleri önerilir (Mutu, 2025).



Görsel 31: Ghazaleh Avarzamani “Sentinel V benzeri figüratif heykeller” Hayward Gallery /

Kaynak: <https://www.victoria-miro.com/news/1798/> Erişim Tarihi: 10.06.2025

Ghazaleh Avarzamani, her gün karşılaştığımız kent mekânlarında hegemonik yapıların bilinç üzerinden nasıl yeniden üretildiğini göstererek sistematik bir eleştiri sunmaktadır. Örneğin, interaktif enstalasyonları, eğitim sisteminin ve bilgi tanımlamalarının hegemonik modelini oyuncu temelli müdahalelerle sorgular. Kurumlara (okul, park)

yerleştirdiği bu yerleştirmeler aracılığıyla siyasal görünürlük ve kamusal alan eleştirisi yapmaktadır.

Avarzamani'nin Sensory Agents adlı büyük ölçekli enstalasyonu, kamusal alanla birey arasındaki deneyimi dönüştürmeyi amaçlayan çok katmanlı bir yapıdadır. Projede sanatçı, kent mekânında  ocuk parklarını referans alarak kurduğu yapay zemin üzerine reng renk ama y n duygusu olmayan oyun elemanları yerleştirir. Bu bilinçli “kapsam dışılık”, mekânın öğretici ya da yönlendirici işlevini boşa çıkarır. Böylelikle izleyici ya da kullanıcı, kendini hegemonik düzenlenmiş bir öğrenme sisteminin dışında ve yönsüz bir hareket alanında bulur.

Bu tür bir müdahale, mekânın ideolojik işlevini görünür kılarken, aynı zamanda onun normatif pedagojik yapısını da devre dışı bırakır. Avarzamani'nin oyun yapıları, öğrenmenin iktidara dayalı biçimlerini değil; keşfe, hataya ve sezgiye dayalı alternatif öğrenme biçimlerini önerir. Sensory Agents, kamusal alanın mekânsal kurgusunu dönüştüren bir sanat pratiğine örnek teşkil eder.

Sanatçının bir diğer önemli projesi Playgrounds of Authority serisidir. Bu yerleştirmelerde Avarzamani,  ocuk oyun alanlarında kullanılan öğeleri işlevlerinden arındırarak müze ya da galeri zeminine taşır. Bu aktarma süreci, oyunun eğitsel ve kontrol edici yönünü açığa çıkarırken, aynı zamanda Batı pedagojisinin ve şehir planlamasının görünmez denetim stratejilerini deşifre eder.

Playgrounds of Authority aynı zamanda görsel estetikle disiplinci yapıların nasıl i  içe geçtiğine dair somut bir örnek sunar. Oyun öğelerinin renkli, yumuşak ve cazip biçimde sunulması, izleyicide keyifli bir algı yaratırken; bu yapının arkasında otoriter bir mekânsal kodun yer aldığı gösterilir. Sanatçı bu stratejiyle, hegemonik düzenin yalnızca baskı yoluyla değil, gönüllü katılım ve haz yoluyla da inşa edildiğini ima eder.



Görsel 32: Ghazaleh Awarzamani “Metal İskelet Üzerine Garip Zamansızlıklar” (2018)

Kaynak: <https://moca.ca/exhibitions/greater-toronto-art-2021/ghazaleh-avarzamani/> Erişim Tarihi: 10.06.2025

“Metal İskelet Üzerine Garip Zamansızlıklar”, çocuk oyun alanlarında sıkça rastlanan türden, parçalara ayrılmış plastik bir kaydırağın yeniden bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş bir çalışmadır. Kaydırak, kullanılmaya çalışıldığında işe yaramaz ve hatta bir bakıma tehlikeli hale gelir; güvenli eğlencenin başarısız bir güvencesini temsil eder. Çocukların kullanımına ayrılmış bir alan olarak oyun alanları, keşif alanlarıdır. Oyun, keşif, egzersiz ve gelişimi teşvik etmek için var olurlar. Çalışma, çocuklukla olan bu bariz bağlantıları ele alırken, aynı zamanda öğrenme ve unutma, büyüme ve silinme, başarı ve başarısızlık kavramlarını da inceler. "Güvenli bir alan"ın ne olabileceğini sorgularken, oyunu önemli bir düşünme biçimi olarak ön plana çıkararak, eğitim metodolojilerinin, kişisel özlemlerin ve kültürel kılavuzların ardındaki paradoksal gerçekleri ortaya koymayı amaçlar. Metal İskelet Üzerine Garip Zamansızlıklar, oyun alanının beklenmedik bir anıt olarak anlaşılmasını yeniden yönlendiren psikolojik bir durumu ortaya koyar; renk ve şeklin estetik araçları aracılığıyla, oyun alanının kodlanmış bir kültürel biçim olarak nasıl ele alındığına ışık tutar. (Gazaleh Avarzamani,2023)



Görsel 33: Ghazaleh Awarzamani “Çok Boyutlu Romantizm” (2019)

Kaynak: <https://www.ghazalehavarzamani.com/romance-of-many-dimensions> Erişim Tarihi: 10.06.2025

Ghazaleh Awarzamani’nin “Çok Boyutlu Romantizm” adlı eseri, çağdaş sanatın mekâna dair eleştirel potansiyelini çok katmanlı bir şekilde görünür kılan önemli örneklerden biridir. Sanatçının bu çalışması, yalnızca biçimsel bir mekân organizasyonu olarak değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve duygusal katmanları iç içe geçiren bir eleştiri alanı olarak okunabilir.

Eserde kullanılan parçalı yapı, geçirgen yüzeyler ve amorf biçimler, izleyicinin mekânı sabit bir fiziksel gerçeklik olarak değil, sürekli dönüşen bir algı ve yorumlama düzlemi olarak deneyimlemesine olanak tanır. Bu yaklaşım, tez kapsamında tartışılan Michel Foucault’nun “iktidarın mekâna içkinliği” ve Henri Lefebvre’in “mekânın üretimi” kavramlarıyla doğrudan ilişkilidir. Awarzamani’nin eseri, mekânın yalnızca mimari ya da fiziksel bir oluşum değil, ideolojik ve duygusal katmanlara sahip bir yapı olduğunu ortaya koyar.

“Çok Boyutlu Romantizm”, hegemonik mekân anlayışına karşı geliştirilen bir karşı-dil önerisidir. Labirentimsi ve belirsiz formlar, izleyicinin yönünü bulmasını zorlaştırırken aynı zamanda mekân üzerindeki kontrol duygusunu da kırar. Bu yönüyle eser, tez kapsamında önerilen “labirent metaforu” ile biçimsel bir paralellik kurar. Awarzamani, labirentin yalnızca fiziksel bir sıkışmışlık değil, aynı zamanda kültürel, toplumsal ve duygusal sınırlamaların da metaforu olduğunu vurgular. Sanatçının kurguladığı bu çok

katmanlı yapı, izleyiciyi edilgen bir konumdan çıkararak, deneyimleyen bir özneye dönüştürür.

Romantizm kavramının çok boyutlu hale getirilmesi, burada klasik bir duygusal yoğunluk anlayışının ötesine geçilerek, mekânla kurulan ilişkiye dair felsefi, estetik ve toplumsal boyutların sorgulanmasını sağlar. Eserin duygusal katmanları, mekânın hegemonik bir araç olarak birey üzerindeki etkisini sezgisel düzeyde hissettirmeyi başarır. Böylece sanatçı, yalnızca mimari düzenlemeler üzerinden değil, aynı zamanda izleyicinin bedensel ve duygusal tepkileri üzerinden de bir eleştiri geliştirir.



Görsel 34: Las Dictadoras (2017)

Kaynak: <https://artishockrevista.com/2018/08/19/deborah-castillo-parricidios/> Erişim Tarihi: 10.06.2025

Deborah Castillo, Latin Amerika siyasi tarihine ait hegemonik figürlere yönelttiği ikonik saldırılarla tanınmıştır. Sisifo (2013) adlı performansta Simón Bolívar büstünü fiziksel olarak yıkar; Las Dictadoras (2017) isimli sergisinde ikon haline gelmiş erkek figürleri kadın bedenleri üzerinden yeniden yeniden yorumlayarak hegemonik lider figürünü çürütür (Las

Dictadoras, 2017). Bu strateji, mekânlar kadar simgeleri de altüst eden bir eleştiri pratiğine işaret eder.

Castillo'nun üretimleri, Judith Butler'ın "bedenin siyasallığı" kavramı ile örtüşür: beden, burada salt bir araç değil, doğrudan politik bir ifade alanıdır. Sanatçı, kendi bedenini kullanarak eril lider kültüne, milliyetçi temsillere ve sembolik iktidar yapılarına fiziksel karşıduruş geliştirir.

Castillo'nun en çarpıcı çalışmalarından biri olan Sísifo, Simón Bolívar'ın büstünü kil ve suyla yeniden üretip, ardından yavaş ve ritmik bir şekilde tahrip ettiği performansa dayalı bir eserdir. Sanatçı burada mitolojik Sisyphos figürüne gönderme yaparak, otoriter rejimlerin sürekli yeniden inşa edilen ama aynı ölçüde çözülen yapısını simgeler.

Performans boyunca Castillo, heykelin yüzünü sıvazlar, şekillendirir ve sonunda elleriyle eritir. Bu süreç, yalnızca fiziksel bir yıkımı değil, aynı zamanda hegemonik lider kültürünün estetik düzeyde sorgulanmasını içerir. Bolívar gibi tarihsel figürlerin "simgeselleştirilmesi", sanatçı tarafından teatral ama etkileyici bir jestle devrilir. Sísifo, hegemonik figürlerin modern ulus-devletlerin kolektif bilinçaltındaki yerini ironik bir biçimde sorgular.

Las Dictadoras adlı video ve heykel serisinde Castillo, "diktatör" kavramını feminizmle kesişen bir eleştiri eksenine taşır. Seri, kadın bedenleriyle şekillendirilen maskülen lider figürlerine dayanır. Burada hegemonya yalnızca mekânsal ya da iktidar ilişkisi olarak değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet temsilleri üzerinden analiz edilir. Castillo'nun bu çalışmasında kadın bedeni, eril iktidar imgelerine hem fiziksel hem simgesel olarak "bulaşır" ve onları içerden dönüştürür.

Bu yaklaşım, hegemonik sembollerin "cinsiyetlendirilmiş" doğasını görünür kılar. Yani hegemonik mekân, yalnızca coğrafi ya da mimari değil, kültürel kodlarla örülmüş bir temsil yapısıdır. Las Dictadoras, hegemonik temsillerin karikatürleşmesi yoluyla sistemin kendi çelişkilerini açığa çıkarır.

Judith Barry (1954, Columbus, Ohio), feminist teori, medya çalışmaları ve mekânsal eleştiri alanlarında geliştirdiği çok katmanlı yerleştirmeleriyle çağdaş sanatın disiplinlerarası örneklerinden biridir. Sanatçının işleri, Jean Baudrillard'ın simülasyon ve hipergerçeklik kavramlarını, Laura Mulvey'nin "bakış" kuramı ile feminist mekân teorilerini bir araya getirerek mekânın iktidar üretimindeki rolünü sorgular (Judith Barry, 1954). Barry'nin pratiği, özellikle tüketim mekânları (alışveriş merkezleri, fuar alanları, otel lobileri, showroom'lar) üzerinden inşa edilen "duyumsal hegemonya"ya yöneltilmiş estetik ve teorik bir müdahale olarak okunabilir.



Görsel 35: Casual Shopper Eserinden Sekanslar

Kaynak: <https://www.judithbarrystudio.com/casual-shopper> Erişim Tarihi: 10.06.2025

Casual Shopper, Judith Barry'nin hem feminist sanat hem de mimarlık eleştirisi literatüründe sıklıkla referans verilen ilk önemli işlerinden biridir. Görsel 35'de sekansları verilen bu video yerleştirmede sanatçı, bir alışveriş merkezinde gezinen isimsiz bir kadının bakışları ve hareketleri aracılığıyla mekânın birey üzerindeki yönlendirici gücünü çözümler. Kadının beden dili, reklam görselleriyle, mimari düzenlemelerle ve ışıklandırma ile eşzamanlı olarak konumlandırılır; izleyici, bu etkileşimleri içeren çok kanallı bir videoyla deneyimlemeye zorlanır (Barry, 1991).

Barry burada klasik flaneur (kent gözlemcisi) figürünü dişil bir özne üzerinden yeniden kurarak, tüketim mekânının yalnızca alışveriş yapılan değil, aynı zamanda bireyin kimlik, cinsiyet ve sınıf gibi kodlarla disipline edildiği bir yapı olduğunu vurgular. “Kadın, mağazadaki bir müşteri değil, oradaki yapının görsel bir bileşenidir” diyen Barry, mekânsal düzenlemenin bireylerin algı, arzu ve davranışlarını nasıl şekillendirdiğini göstermek ister (Barry, 1991).

Barry'nin çalışmaları, Elizabeth Grosz'un (1995) Space, Time and Perversion adlı eserinde ifade ettiği gibi “bedenin mekânla olan ilişkisinin salt mimari değil, ideolojik olduğunu” ileri süren bir düşünsel zeminde şekillenir. Barry, mimari formların “ideolojiyi taşıyan yapılandırmalar” olduğunu savunarak, hegemonik mekânın nötr ya da evrensel

değil, aksine “kimin bakabileceğini, kimin görünür olacağını” belirleyen yapılar olduğunu ortaya koyar (Barry, 1991).

Bu yönüyle Casual Shopper, mekânsal ideolojilerin yalnızca mimari biçimler değil, aynı zamanda görsel kültürün ve toplumsal normların da taşıyıcısı olduğunu açığa çıkarır. Barry’nin çoklu ekran kullanımı, ses montajları ve izleyiciyle kurduğu konumsal ilişki, hegemonik mekânı sadece temsil etmekle kalmaz, aynı zamanda izleyiciyi o mekanizmanın içine dâhil ederek eleştiriye deneyimsel hale getirir.

Judith Barry’nin çalışmalarında önemli bir kavramsal çerçeve de duyumsal hegemonyadır. Bu kavram, Jacques Rancière’in “le partage du sensible” (duyumsal olanın paylaşımı) teorisine dayanır. Rancière’e göre, bir toplumda neyin görülebilir, duyulabilir ya da söylenebilir olduğuna dair rejimler hegemonik yapıları oluşturur. Barry’nin enstalasyonları, bu rejimlere karşı estetik bir tersyüz etme hareketidir (Barry, 1991).

Barry, tüketim kültürünün bize yalnızca “ne alacağımızı” değil, “nasıl hissedeceğimizi, neye arzu duymamız gerektiğini” de öğrettiğini savunur. Onun mekâna yerleştirdiği videolar, bu duygusal manipülasyon sürecini tersine çevirmeyi ve izleyicinin kendilik deneyimini yeniden konumlandırmayı amaçlar (Barry, 1991).

Claire Fontaine, 2004 yılında Fulvia Carnevale ve James Thornhill tarafından kurulan Paris merkezli bir sanatçı kolektifidir. Adını Marcel Duchamp’ın “hazır nesne” (readymade) kavramına gönderme yaparak bir Fransız kırtasiye markasından alır (Claire Fontaine, 2004).

Kolektif, üretimlerini bireysel sanatçı mitine karşı kolektif sanat kimliği içinde gerçekleştirir. Sanatsal pratiklerinde, post-konseptüalizm, anarşizm, göç politikaları, sınır rejimleri ve neoliberal denetim sistemlerine karşı eleştirel söylemler üretirler. Claire Fontaine’in eserleri, özellikle neon ışıklı yazılar, heykel ve metin yerleştirmeleri aracılığıyla hegemonik dil yapılarını ve mekân temsillerini görünür kılar.

En bilinen işlerinden biri olan *Foreigners Everywhere* (İtalyanca: *Stranieri Ovunque*), ilk kez 2005 yılında sergilenmiş ve o tarihten itibaren çok sayıda uluslararası bienalde farklı dillerde varyasyonlarıyla yer almıştır. Bu neon yerleştirme, basit bir cümleyi “Her yerde yabancılar var” ya da “Her yer yabancı” biçiminde yorumlanabilecek bir ifadeyi farklı coğrafyalarda farklı dillerde yeniden üretir.

Bu çalışma, yalnızca göçmenlik ya da öteki kavramına vurgu yapmakla kalmaz; aynı zamanda mekânın ulusal, kültürel ya da sınıfsal olarak nasıl “sahiplenildiğini” sorgular. Yerleştirme, hegemonik mekân tanımlarının (örneğin “kim buraya aittir?”) söylem düzeyinde kırılmasını sağlar. Neon yazının ışıklı ve dikkat çekici formu, görünmezleştirilen ya da bastırılan kimliklerin kamusal alanda görünürlük kazanmasını metaforlaştırır. Giorgio Agamben’in “çıplak hayat” (bare life) ve “istisna hâli” teorisiyle ilişkilendirilebilecek bu iş, göçmen bedeninin mekânsal tahakküm altındaki kırılgan pozisyonunu estetik düzeyde yansıtır.

Neonun seçimi tesadüfi değildir: Bu malzeme genellikle tüketim, reklamcılık ve gece hayatıyla ilişkilidir. Claire Fontaine, bu görsel dili tersyüz ederek, tüketim toplumunun araçlarını eleştirel bir yeniden işlevselleştirmeye tabi tutar. Burada hem görsel bir yabancılaştırma hem de semantik bir çarpıtma söz konusudur: Neon, artık teşvik değil uyarıdır; bir çağrı değil, bir sorgudur.

Claire Fontaine’in üretimi, “post-konseptüalist pratik” çerçevesinde değerlendirilir. Burada sanatçı, Duchamp’tan bu yana süregelen “hazır nesne” fikrini siyasal dilin hazır yapıları üzerinden sürdürür. Ancak bu nesneler artık ironik ya da nötr değil; aksine açıkça ideolojik yük taşıyan, provokatif biçimde yerleştirilmiş nesnelerdir. *Foreigners Everywhere*, bu yönüyle Barthes’ın “mitin çözümlenmesi” yöntemine uygun şekilde çalışır: sade görünen bir ifade, aslında karmaşık bir söylem eleştirisinin taşıyıcısıdır (Claire Fontaine, 2004).

Kolektifin yaptığı iş, Rancière’in “sanatın politikası” ayrımında olduğu gibi, temsili bozan bir “duyumsal yeniden dağıtım” eylemidir. Bu yerleştirmeye hegemonik mekânlar (müze, galeri, meydan, bienal gibi kurumlaştırılmış alanlar) görünüşte evrensel ya da kapsayıcı olmaktan çıkar; aksine, ideolojik olarak çizilmiş sınırların yeniden üreticisi oldukları açığa çıkarılır.

Claire Fontaine’in sanat pratiği, mekânın sadece fiziksel bir konum değil, söylemsel olarak inşa edilmiş bir iktidar aygıtı olduğunu kabul eder. Kamusal mekânda yerleştirdiği cümleler ve kelimeler, bu mekânı ele geçirmenin, bozmanın ve yeniden anlamlandırmanın araçlarıdır. Kolektif, Judith Butler’ın “mekânsal performativite” anlayışıyla da ilişkilendirilebilir: yerleştirilen ifade, o mekânın ne olduğu ve kime ait olduğu sorularını yeniden üretir.



Görsel 36: Foreigners Everywhere (2004–) adlı neon enstalasyonu

Kaynak: <https://artsoftheworkingclass.org/text/foreigners-everywhere> Erişim Tarihi: 10.06.2025

Michael Elmgreen (Danimarka, d. 1961) ve Ingar Dragset (Norveç, d. 1969), 1995'ten bu yana birlikte üretim yapan, çağdaş sanatın kavramsal-mimari yerleştirme pratiğinde önemli bir yere sahip ikilidir. İkilinin üretimleri, kamusal mekân, galeri/müze yapısı, tüketim kültürü ve normatif mekânsal organizasyonlar üzerine geliştirdikleri ironik ve eleştirel müdahalelerle tanınır. Sanatçılar, hegemonik mekânları yalnızca temsili düzeyde değil, fiziksel olarak da ters yüz eden projeleriyle, mekânın görünmeyen iktidar kodlarını ifşa etmeyi amaçlar. Bu yaklaşım, Henri Lefebvre'in mekânın toplumsal üretimi anlayışıyla doğrudan ilişkilidir.



Görsel 37: Prada Marfa (2005)

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Prada_Marfa Erişim Tarihi: 10.06.2025

Elmgreen & Dragset'in en bilinen projelerinden biri olan Prada Marfa, Teksas çölünde yer alan, içinde ürünlerin sergilendiği fakat erişilemeyen, kapalı bir "lüks mağaza" replikasıdır. Proje ilk bakışta modaya ya da pop kültüre dair bir yorum gibi görünse de, aslında çok katmanlı bir mekânsal hegemonya eleştirisidir (Elmgreen, Dragset, 1995). Bu yapı, neoliberal kapitalizmin tüketim simgelerinden biri olan Prada mağazasını işlevsizleştirerek, hem marka fetişizmini hem de "boş vitrin estetiği"ni sorgular. Eserde, nesneler sahneye konmuş ancak satın alınamaz; mekân görünür fakat ulaşılamazdır. Bu biçimiyle Prada Marfa, Jean Baudrillard'ın "simülakr" kavramını sanat nesnesi olarak somutlaştırır: Gerçekliğin estetikle maskelendiği, içeriği olmayan bir temsildir. Aynı zamanda, lüks tüketimin doğadan, toplumdan ve hatta kent merkezinden kopuk sunumuna dair bir hicivdir.



Görsel 38: Powerless Structures

Kaynak: <https://theartsdesk.com/visual-arts/powerless-structures-fig-101-fourth-plinth> Erişim Tarihi: 10.06.2025

İkilinin önemli serilerinden biri olan Powerless Structures, adından da anlaşılacağı gibi, iktidarsız bırakılmış, işlevini kaybetmiş ya da biçimsel olarak bozulmuş kurumsal yapıları temsil eder. Bu serideki çalışmalar, özellikle galeriler, havuzlar, kürsüler, banklar gibi kamuya açık/kapalı mekânları baş aşağı, ters çevrilmiş ya da ulaşılması imkânsız şekilde yeniden üretir.

Bu mimari manipülasyon, izleyicinin mekânla kurduğu alışıldık ilişkiyi bozar. Örneğin, baş aşağı çevrilmiş bir yüzme havuzu yerleştirmesi, hem estetik bir yabancılaştırma hem de mekânın toplumsal işlevine dair bir ironi taşır. Yüzme havuzu burada yalnızca bir eğlence mekânı değil; aynı zamanda sınıf, erişim ve beden politikalarıyla ilişkili bir iktidar alanıdır.

Elmgreen ve Dragset, bu alanı fiziksel olarak işlevsizleştirerek eleştirel potansiyelini açığa çıkarır.

İkili, “beyaz küp” olarak bilinen modern galeri estetiğine de doğrudan müdahalelerde bulunur. *This Is How We Bite Our Tongue* (Whitechapel Gallery, 2018) gibi sergilerde, galeri alanları gündelik mekânlara (kamu tuvaleti, bekleme salonu, otel odası) dönüştürülerek sanatın ideolojik tarafsızlık iddiası yerinden edilir. Bu müdahaleler, Brian O’Doherty’nin *Inside the White Cube* (1976) adlı metninde tanımladığı şekilde, galeri mekânının “nötr” olmadığını, tersine ideolojik ve sınıfsal kodlarla yapılandığını gösterir.



4. BÖLÜM: BİREYSEL ÇALIŞMALAR VE ESER METNİ

4.1. Mekânsal Hegemonyanın Görsel Eleştirisi

Bu çalışma, modern kent mekânlarının birey üzerindeki totaliter yapısını ve varoluşsal tahakkümü eleştirel bir perspektifle çözümlemektedir. Kentsel mekânların hegemonik mimarisi, bireyin özgürlük alanlarını sistemli bir şekilde daraltarak, onu görünmez ama mutlak sınırlar içinde hapsedmektedir. Michel Foucault'nun iktidar-mekân ilişkisi ve Henri Lefebvre'nin "Mekânın Üretimi" kavramından beslenen çalışma, mekânın salt fiziksel bir olgu olmadığını, aksine toplumsal ilişkilerin ve iktidar mekanizmalarının en güçlü yeniden üretim aracı olduğunu vurgular.

Labirent formundaki mimari düzenlemeler, insan iradesinin nasıl kontrol edildiğinin metaforik bir anlatımıdır. Her bir dar koridor, her bir kesişim noktası, bireyin özgür seçimlerini kısıtlayan görünmez duvarları temsil eder. İnsan, devasa yapıların gölgesinde adeta yok olmaya mahkûm, küçülmüş ve silikleşmiş bir varoluş mücadelesi içindedir. Soğuk gri tonlar ve keskin mimari hatlar, bireyin sistemik baskı altındaki varoluşsal travmasını açığa çıkarır. Bu dizi, dokuz parçadan oluşan bir bütün olarak, mekânın hem biçimsel hem de ideolojik düzlemde nasıl kurulduğunu, sürdürüldüğünü ve sonunda nasıl çözüldüğünü görselleştiren katmanlı bir anlatı sunar. Gramsci'nin hegemonya kavramından Deleuze & Guattari'nin kaçış çizgilerine kadar uzanan kuramsal çerçevede, her parça mekânsal iktidarın eleştirel haritalarını oluşturur.

Serinin ilk bölümleri, disipline edilmiş çizgisel yapılarla hegemonik mekânın inşasını gösterir. Yönlendirilmiş geçitler, geometrik düzenlemeler ve sınırlayıcı form dizileriyle, öznenin nasıl yönlendirildiğini ve sınırlandırıldığını simgeler. Bu resimler, Foucault'nun panoptik denetim alanlarıyla kurduğu ilişkiyi belirginleştirir: mekân, yalnızca barındıran bir zemin değil; davranışı, algıyı ve varlığı şekillendiren bir güç aracıdır.

Serinin ortalarında parçaların giderek sıklaştıkça, tekrarlayan ve boğucu bir düzene dönüşmesi, hegemonik sistemin kendi içinde yarattığı kapalı devrimi görünür kılar. İzleyici bu yapılar içinde bir tür yönsüzlüğe mahkûm olur hem her yere gidebilir gibi görünür, hem de aslında hiçbir yere varamaz.

Son resimde sıkı yapısallığın yerini yüzeyde bozulmalar, akışkanlıklar ve deformasyonlar alır. Boya akıntılarıyla karakterize edilen bu evre, önceki düzenin artık sürdürülemez hâle geldiği bir eşikten söz eder. Renklerin sınır tanımadan yüzeyde

yayılması, hegemonik mekânın çözüldüğü, çizginin kaçış çizgisine dönüştüğü bir evreyi temsil eder.

Bu dokuz parçalık yapı, yalnızca baştan sona akan bir anlatı değil; aynı zamanda her biriyle sistemi yeniden üreten, her biriyle sistemi aşındıran diyalektik bir kurgu sunar. Her parça kendi başına kapalı bir mekân deneyimi sunsa da tüm parçalar birlikte okunduğunda, hegemonik sistemin nasıl işlediğini, nasıl görselleştiğini ve nasıl bozulabileceğini düşündürür.

Eser, mekânsal hegemonyanın insan psikolojisi üzerindeki yıkıcı etkilerini görselleştirirken, eleştirel bir sanatsal dil inşa eder. İzleyiciyi, içinde yaşadığı mekânlara karşı daha bilinçli ve sorgulayıcı bir bakış açısı geliştirmeye davet eder. Kent mekânları artık sadece yaşam alanları değil, bireyin özgürlük sınırlarını belirleyen, düşünme biçimini şekillendiren ideolojik araçlardır.

Bu çalışma, görünmez ama mutlak tahakküm mekanizmalarını görünür kılmayı amaçlarken, sanatçıyı yalnızca bir anlatıcı değil; bir mekânsal kurgucu, bir ideoloji çözümleyicisi ve nihayetinde bir direniş yüzeyi tasarımcısı olarak konumlandırır.



Görsel 39: Kübra Baş, 120x160 cm, 2023.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Görsel 39'ta yer alan eser, mimari kurgunun baskıcı ve yönlendirici doğasına dikkat çekerken, izleyiciyi fiziksel değil zihinsel bir labirentin içine çeker. Sert açılarla biçimlendirilmiş mekân dizilimleri, sadece görsel bir düzen değil, aynı zamanda bir

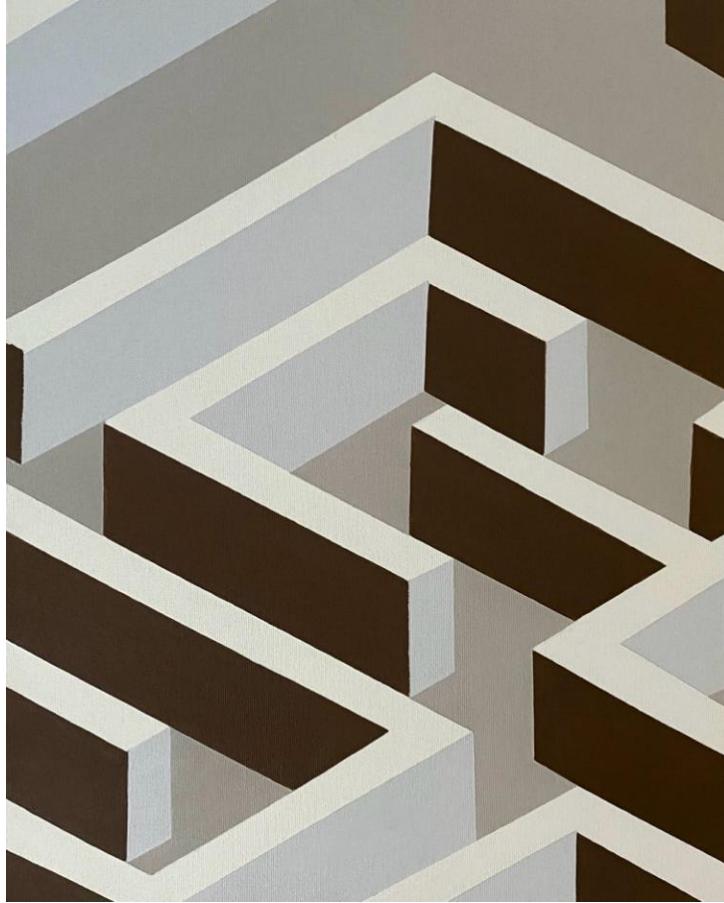
iktidar ilişkisi önermektedir. Michel Foucault'nun (1975) Panopticism kavramında belirttiği gibi, mimari düzenlemeler bireylerin davranışlarını kontrol altına alabilecek şekilde tasarlanır. Resimdeki yapılaşma, bireyin yönünü, hareket alanını ve görsel algısını yönlendiren hegemonik bir yapıyı temsil eder. Labirentin içine yerleştirilmiş turuncu yol çizgisi, belirlenmiş güzergâhların altını çizerken; bireysel seçimin, özgürlüğün veya rastlantısallığın yokluğu üzerinden mekânın hegemonik karakterini daha da pekiştirir.

Lefebvre'in (1991) belirttiği gibi, "Mekân, toplumsal ilişkilerin hem sonucu hem de yeniden üretimidir." Burada üretilen mekân, bireyleri edilgenleştiren, onları önceden belirlenmiş yollar arasında sıkıştıran bir sistemin parçasıdır. Eserin sağ alt köşesine kadar genişleyen dikey yüzeyler, çıkışı olmayan yüksek duvarlar gibi algılanarak mekânın kapatılmışlığına işaret eder. Bu durum, Giorgio Agamben'in *istisna hâli* kavramı çerçevesinde değerlendirilebilir; çünkü bu tür bir mekân organizasyonu, olağan bir geçiş alanı olmaktan çıkarak bireyin varlığını askıya alan bir iktidar aygıtına dönüşür (Agamben, 2005). Dolayısıyla bu resimde hegemonik mekân, yalnızca baskıcı bir mimari form olarak değil; bireyin yönelimini, seçim hakkını ve hatta varlık biçimini şekillendiren bir iktidar aracına dönüşmektedir. eser, izleyiciyi sadece bir estetik deneyime değil, mekân üzerinden işleyen görünmez tahakküm yapılarını sorgulamaya davet eder.

Resim 39, ilk bakışta sade bir mekânsal kompozisyon gibi görünse de dikkatli incelendiğinde oldukça katmanlı bir iktidar estetiği ve mekânsal yönlendirme pratiğini temsil eder. Özellikle turuncu hatla belirlenen güzergâh, mekâna yalnızca görsel değil; anlamsal bir merkez kazandırır. Güzergâh, tüm mekânsal karmaşa içinde en belirgin öge olarak öne çıkar; bu da izleyiciye "hangi yoldan gidilmesi gerektiği" izlenimini dayatır. Görsel, hegemonik mekânın birey üzerindeki yönlendirici etkisini sembolize etmektedir. Mekânda birçok alternatif geçit ve boşluk varken, yalnızca biri belirginleştirilmiştir. Bu durum, özgürlük yanılsaması yaratır: Seçenekler varmış gibi görünür; ancak gerçek tercih yalnızca belirlenen hatta yönelmekle sınırlıdır. Bu analiz, özellikle Louis Althusser'in ideolojik aygıtlar kuramı ve Foucault'nun iktidar-mekân ilişkisi çerçevesinde okunabilir. Hegemonik güç, burada doğrudan baskı uygulamaz; aksine bireyin karar verme sürecini görünmez biçimde yönlendirir.

Turuncu hat, bu alanda normatif olanın işaretlenmesi, diğer tüm yolların ise dışlanması anlamına gelir. Göze çarpan, parlak, kesintisiz bu hat, izleyicinin bakışını mekâna değil; belirlenen rotaya sabitler. Bu da hegemonik düzenin sadece fiziksel bedenleri değil, aynı zamanda bakışı, algıyı ve yönelimleri de yönettiğini gösterir. Resmin geri kalanında yer alan yapılar ise çoklu ama erişilmez alternatifler gibi düzenlenmiştir: Varlar ama “geçersiz” kılınmışlardır.

Mekânsal olarak resim, modern kent mimarisinin soyut bir labirentine benzemektedir. Tüm yolların geometrik kesinlikle çizildiği, renk tonlarının homojenleştiği bu yapı, Lefebvre’in “tasarlanmış mekân” kavramına uygun şekilde bireyin yaşantısına değil, iktidarın düzenleyici aklına hitap eder. İnsana dair hiçbir iz (ölçek, doku, yaşanmışlık) barındırmayan bu kompozisyon, insansızlaştırılmış ama yoğun ideolojik kodlarla örülmüş bir ortam sunar.



Görsel 40: Kübra Baş, 50x40, 2023.

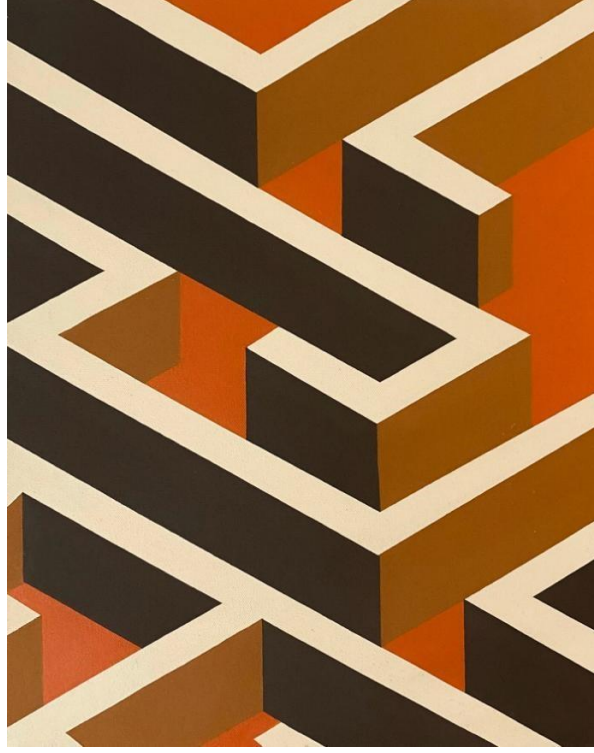
Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Bu resim, hegemonik mekânın en zarif ama en etkili biçimlerinden birini temsil eder: Yönlendirme yoluyla kontrol. Serbestlik algısı altında aslında yalnızca bir yolun mümkün kılındığı, diğer tüm yolların sembolik olarak dışlandığı bir yapı inşa edilmiştir. Resim, yalnızca estetik değil; iktidarın mekânsal temsil araçlarından biri olarak da işlev görür. Tez bağlamında düşünüldüğünde, bu görselin sunduğu anlamlar, hegemonik sistemlerin nasıl görünmez yollarla algı ve hareket üzerinde tahakküm kurduğunu açıklayıcı niteliktedir.

Resim 40'deki eser, labirent estetiğini yineleyerek izleyiciye yapısal bir yön duygusu sunar gibi görünse de aslında yönsüzlüğün mekân üzerindeki denetim biçimlerine nasıl dönüştüğünü tartışmaya açar. Renk skalasının ton-sür-ton ilişkisi içinde sınırlı tutulması ve keskin geometrik geçişlerin oluşturduğu görsel derinlik, belirgin bir yol ya da çıkış sunmaz.

Böylece, mekân sadece fiziksel değil aynı zamanda zihinsel bir belirsizlik ortamı hâline gelir.

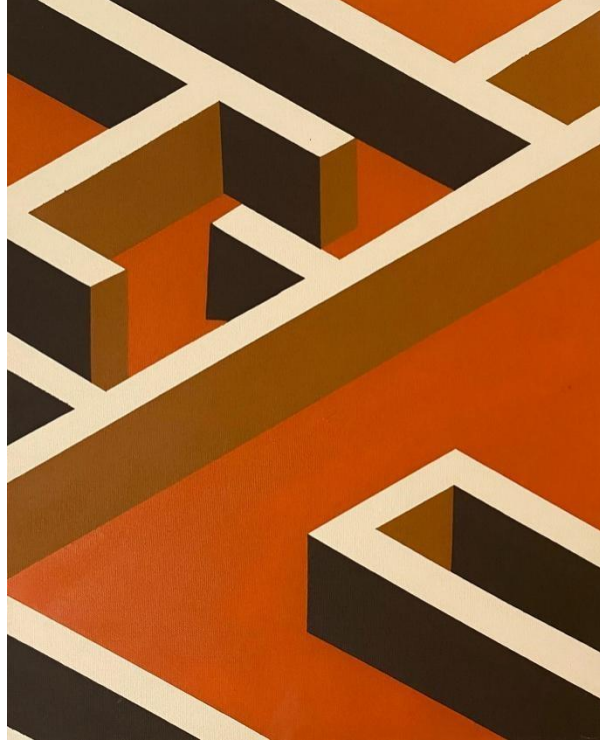
Zygmunt Bauman'ın “akışkan modernlik” kavramı (Bauman, 2000), bu eserle ilişkili olarak okunabilir. Çünkü burada labirentin sabit yapısına rağmen yön duygusunun silinmiş olması, bireyin sürekli bir “kararsızlık hâli” içinde tutulduğunu ve dolayısıyla denetlenebilirliğinin arttığını gösterir. Mekân, bireye sabit bir yön vermayerek onu her an yeniden konumlandırılabilir bir özneye dönüştürür.



Görsel 41: Kübra BAŞ, 50x40, 2023.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Ayrıca eserdeki izometrik düzen, modern mimarinin steril, modüler ve gözetim dostu karakterini de yansıtır. Marc Augé'nin (1995) “non-lieux” (yer-olmayan) kavramı bu alanda önemlidir. Eserdeki mekân, tanımsız, bağlamsız ve süreksiz yapısıyla bireyin aidiyet hissini yok eden bir geçiş alanıdır. Bu da mekânın nötr değil, aksine ideolojik olarak biçimlendirilmiş olduğunu ortaya koyar. Her ne kadar estetik olarak düzenli bir bütünlük taşısa da bu yapı, aslında izleyiciyi karar verme kapasitesinden mahrum bırakan bir hegemonya rejimini temsil eder. Yani yönsüzlüğün kendisi bir iktidar aracına dönüşür.



Görsel 42: Kübra BAŞ, 50x40, 2023

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Görsel 42’teki ana eser, öncekilere benzer şekilde üç boyut yanılsaması yaratan geometrik bloklarla inşa edilmiş kapalı bir sistem hissi verir. Ancak bu kez renk paletinde belirgin bir sıcaklık ve kontrast artışı vardır. Koyu turuncu ve toprak tonları, mekânı daha maddesel, daha somut ve daha dayatıcı bir hale getirir. Bu durum, mekânın nötrlüğünün artık ortadan kalktığını, doğrudan duygulanımsal bir etki yaratmayı amaçladığını gösterir. Antonio Gramsci’nin hegemonya tanımında belirttiği gibi, iktidar yalnızca maddi yapılarla değil, duygulanımsal ve kültürel yollarla da sürdürülür (Gramsci, 1971). Bu eser, mekânın artık sadece yönlendiren değil, hissettiren bir iktidar biçimine dönüştüğünü gösterir.

Resim 43’teki resim ise bu sistemin bir kesitini sunarak, parçalanmış ama hâlâ sistemin parçası olan bir alan üretir. Bu kesitsellik hem görsel hem de kavramsal olarak önemli bir kırılma içerir: sistem artık bütünüyle görülmez, fakat onun baskıcı doğası hâlâ hissedilir. Parçalanmış hegemonik alanlar, Jacques Rancière’nin (2004) “duyumsanabilirin dağılımı” (*distribution of the sensible*) kavramı çerçevesinde okunabilir. Rancière’ye göre, mekânın nasıl yapılandırıldığı, neyin görünür ve neyin

görünmez olduğuna karar verir. Bu kesitte görünmeyen alanlar, hegemonik düzenin bilinçli bir körleştirme aracıdır.

Ayrıca bu parçalı yapı, Gilles Deleuze'un (1992) "denetim toplumu" kavramıyla da ilişkilendirilebilir. Panoptik gözetimin yerini alan dağılmış ve esnek denetim mekanizmaları, bireyin yalnızca merkezi sistemler tarafından değil, parçalı uzamlarda da denetim altında tutulduğunu gösterir. Sağdaki resimbu durumu başarıyla temsil eder: küçük bir parça gibi görünse de hâlâ sistemin devamlılığını taşır.

Bu çalışmalarda mekânsal yapılar, önceki resimlerdeki gibi keskin sınırlarla tanımlanmış; ancak bu kez renkler aracılığıyla baskınlık ve yönlendirme sağlanmıştır. Mekânın belirli alanlarında derinleşen koyu renkler, bakışın bazı boşluklara hapsolmasına neden olurken; açık renk geçişler ise izleyiciyi yönsüz bırakır. Bu, algısal bir kapatma ve yönelim kaybı hissi yaratır. Bu yapı içinde hareket etmek isteyen özne hem mekânın fiziki yapısı hem de onun görsel atmosferi tarafından kuşatılmıştır.



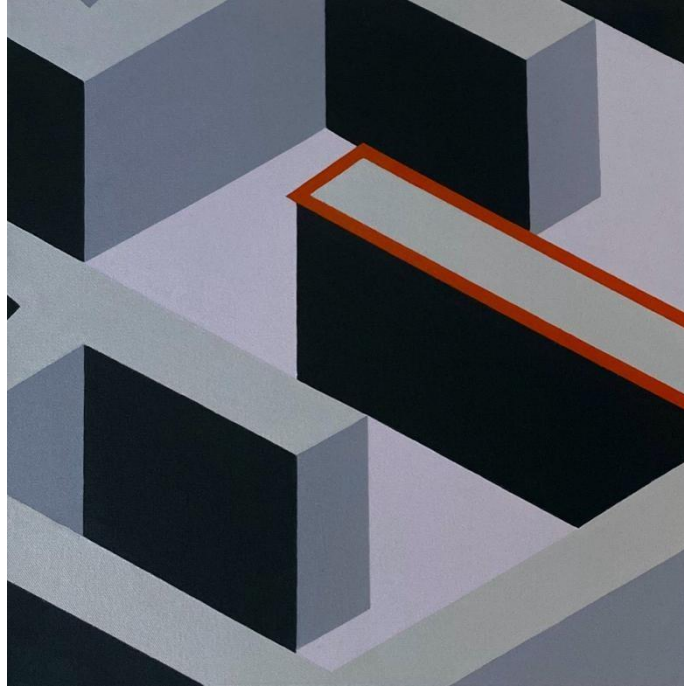
Görsel 43: Kübra BAŞ, 40x40, 2023

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Henri Lefebvre'in mekân kuramında, mekânın ideolojik üretimi yalnızca planlama veya mimariyle değil; aynı zamanda duygusal bir düzlemde kurgulandığı savunulur. Bu resim, tam da bu alanda okunabilir: Kullanılan tonlar bir "estetik tercih" değil, bir yönlendirme aracıdır. Rengin yoğunluğu, bireyin duygusal duruşunu da hegemonik yapıya dahil eder.

Sıcak renklerin aşırı yoğun biçimde kullanımı, izleyicide hem görsel bir baskı hem de yönsüzlük duygusu yaratır. Bu da mekânın, sadece fiziki hareketi değil, duygusal tepkiyi de kontrol altına alma biçimi olarak işlev gördüğünü gösterir.

Turuncu ve kahverenginin iç içe geçtiği bu yapılar, mekânsal bir labirent oluşturur. Ancak bu labirentte yönlendirme turuncu bir çizgiyle değil; ton farkları ve dolaylı geçişlerle sağlanır. Bu, bireyin daha derin bir yanılsama içinde bırakıldığını gösterir. Sistem, yönü açıkça göstermez; tersine, bireyin bu yönü kendi bulduğunu sanmasını sağlayan gizli bir hegemonya biçimi sergiler.



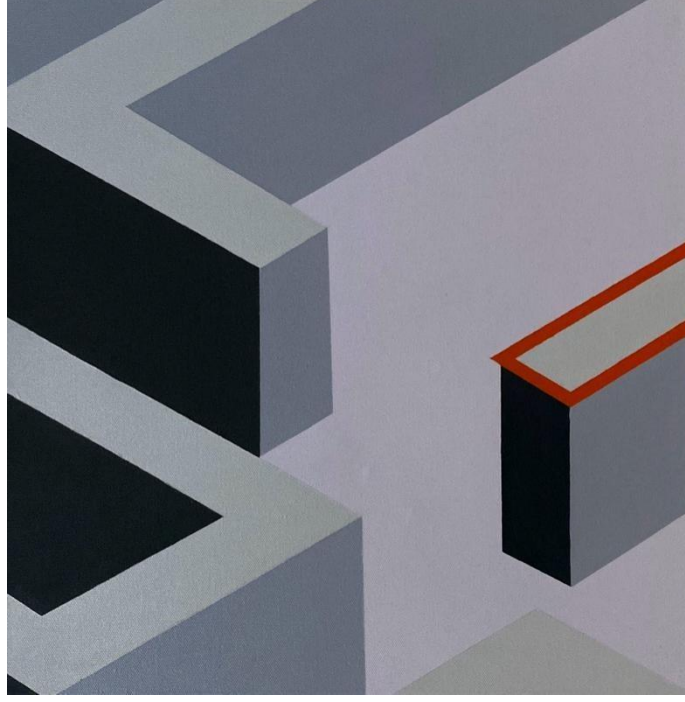
Görsel 44: Kübra BAŞ, 40x40, 2023

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Bu resimler, hegemonik mekânın duygusal ve algısal katmanlarla nasıl üretildiğine dair çarpıcı bir örnektir. Rengin görsel yoğunluğu, bireyin yalnızca nerede duracağına değil, nasıl hissedeceğine de müdahale eder. Bu yönüyle mekân, fiziksel bir alan olmaktan çıkıp; duygu, algı ve yönelim üzerinde kurulan çok katmanlı bir iktidar düzenine dönüşür. Resimler, bu çok yönlü kuşatmayı hem biçimsel hem de atmosferik düzeyde başarıyla temsil eder.

Çalışmalar, yalnızca estetik bir düzenleme değil, mekânın nasıl bir iktidar aygıtı olarak çalıştığını görselleştiren bir düşünsel inşadır. İlk bakışta geometrik soyutlamaların hâkim olduğu, düz renklerle yapılandırılmış birer kompozisyon gibi görünen bu işler, izleyiciyi

yalnızca biçimsel bir düzenin değil, aynı zamanda hegemonik bir mekânsallığın içine çeker. Bu mekân, yönü, ölçeği, merkezi olmayan; parçalanmış ama kendi içinde tamamlanmış bir sistemdir. Yani, içinde bulunduğumuz ideolojik düzenin görsel bir izdüşümüdür.



Görsel 45: Kübra BAŞ, 40x40, 2023

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

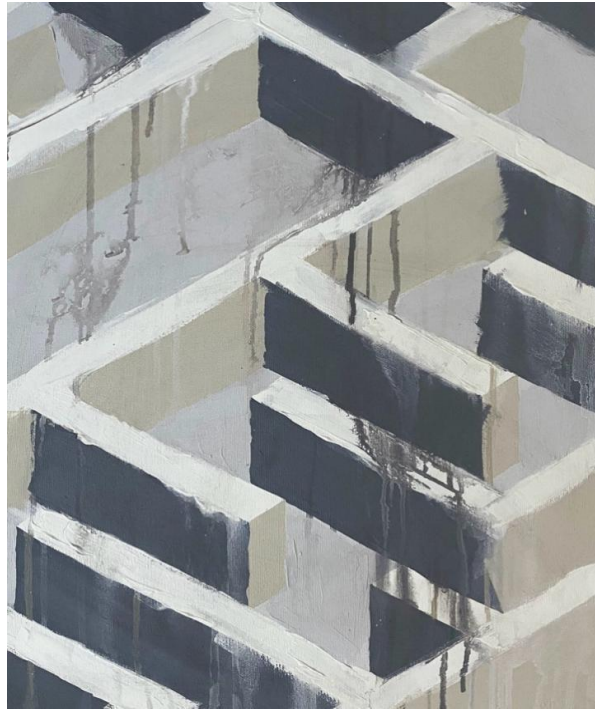
Yapıtların tümünde tekrar eden ve kırılan labirentimsi formlar, bireyin içinde yön bulamadığı bir mekânsal hegemonyayı temsil eder. Bu hegemonya, Antonio Gramsci'nin tanımladığı anlamda yalnızca baskıyla değil, aynı zamanda rıza ile işler: Yönsüzleşmiş bu yapılarda birey kendi yönünü arar, ama bu yönü yalnızca sistemin izin verdiği yollarla bulabilir. Böylece, yönlendirme yalnızca mekânsal değil, zihinseldir de.

Resimlerin bir bütün olarak okunması, mekânın tekil bir yapı değil, sürekli bölünebilen ama her parçasında aynı baskıcı kurguyu yeniden üretebilen bir sistem olduğunu gösterir. Bu durum, Michel Foucault'nun "iktidarın her yerde olduğu" fikriyle örtüşür (Foucault, 1977). Resimlerden kesitler alınması, bu hegemonik yapının kırıldığında bile anlamını yitirmediğini, aksine her parçasında aynı ideolojik kodları taşıdığını ortaya koyar. Bu da Foucault'nun mikro-iktidar alanlarını tanımlarken söylediği gibi, iktidarın yalnızca merkezi yapılarda değil, en küçük parçalarda bile nasıl işlediğini açıklar.

Yüzey üzerinde oluşturulan keskin ayrımlar, derinlik hissini azaltır ve mekânı fiziksel olmaktan çok zihinsel bir hâle getirir. Bu anlamda eserler, Henri Lefebvre’in mekânın “üretildiği” fikrine dayanır (Lefebvre, 1991). Mekân artık sadece içinde yaşanan değil, duygusal ve düşünsel olarak kurgulanan, bireyin hareketini yöneten, hatta onun algısını biçimlendiren bir aygıt dönüşür.

Renk kullanımı da bu alanda oldukça stratejiktir. Soğuk griler, kahverengiler ve sıcak turuncularla kurulan kontrast, sistemin içindeki gerilimi sezdirir. Renkler yoluyla bir uyarı dili oluşturulurken, aynı zamanda homojenliğe direnen bir çeşitlilik de önerilir. Bu, hegemonik düzenin kendini farklı biçimlerde, farklı yoğunluklarda yeniden üretmesini görselleştirir.

En dikkat çekici unsurlardan biri de resimlerin birinden alınan kesitin bir başka resime dönüşmesidir. Bu yöntemle sanatçı, hegemonik mekânın kendi parçalarıyla yeniden kendini üretme biçimini somutlaştırır. Bu aynı zamanda günümüz neoliberal sisteminin, kültürel ve mimari formları fragmental olarak nasıl kullandığını da yansıtır: Parçalanmışlık, kontrolsüzlük değil; aksine daha yaygın ve görünmez bir kontrol biçimidir. Her resim, bir diğeri için hem yapı taşı hem de ideolojik izlek hâline gelir.



Görsel 46: Kübra BAŞ, 50x40, 2023

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Resim 46, önceki geometrik ve yapısal düzene sahip kompozisyonlardan biçimsel olarak büyük oranda ayrılmaktadır. Resim, klasik hegemonik mekân temsillerinin izlerini taşımakla birlikte, bu kez o düzenin çözülüşü, akması ve bütünlüğünün bozulması üzerinden bir anlatı kurar. Keskin çizgilerle tanımlanmış mimari blokların kenarlarından akmış boya izleri, yalnızca biçimsel bir tercih değil; aynı zamanda ideolojik bir çözülmenin simgesel anlatımı olarak okunabilir.

Bu resim, hegemonik mekânın kırılabilirliği üzerine düşünmeyi davet eder. Önceki örneklerde güçlü ve kesin bir yapı ile izleyiciye yön veren, alanları belirleyen bir sistem vardı. Ancak bu eserde, aynı sistemin yer yer dağıldığı, formların silindiği ve sınırların bulanıklaştığı gözlemlenmektedir. Bu da Antonio Gramsci'nin hegemonya kavramında sıkça vurgulanan "rıza üretiminin sürekliliğe ihtiyaç duyduğu" düşüncesini görsel olarak destekler: Hegemonik düzen, sabit değil; sürekli yeniden üretilmek zorundadır. Üretilmediğinde ise çatlamaya ve çözülmeye başlar.

Sınırların akışkanlaşması, Michel Foucault'nun iktidar-mekân ilişkisini yeniden düşündürür: Artık disiplin eden, yönlendiren, sabitleyen bir düzen yerine; kaygan, dağılmakta olan ve merkezini yitirmiş bir yapı vardır. Bu hem otoritenin görsel simgesi olan yapının sarsıldığını gösterir hem de izleyicinin artık mekânda sabit bir referans noktası bulamayarak belirsizlik içinde konumlandığını hissettirir.

Ayrıca bu resim, Henri Lefebvre'in "yaşanan mekân" (lived space) kavramıyla da ilişkilendirilebilir. Burada artık teknik bir mimari değil; mekânın zamanla yıpranmış, anılarla aşınmış, bozulmuş hali ile karşılaşırız. Bozulma, yalnızca estetik değil; aynı zamanda mekânın hafıza ve deneyimle dönüşen doğasını da yansıtır. Bu yönüyle resim, hegemonik düzenin mutlak olmadığını, kendi içinde tarihsel çatlaklara açık olduğunu vurgular.

Bu resim, "hegemonik mekân" kavramının yalnızca inşa ve yönlendirme üzerinden değil; aynı zamanda çözülme, dağılma ve bozulma biçimleriyle de var olduğunu ortaya koyar. Akmış formlar, silinmiş sınırlar ve bulanıklaşmış yapılar aracılığıyla iktidarın görsel kodları yerinden edilmekte; izleyiciye artık yalnızca yön değil, güvence ve merkez hissi de verilmemektedir. Bu durum, hegemonik sistemlerin doğasına içkin olan kırılabilirliği, yeniden üretilmeyen iktidar yapılarının görsel çöküşünü temsil eder.

Bu resim, önceki sekiz çalışmada hâkim olan geometrik kesinlik, yönlendirilmiş çizgisel yapı ve kontrollü kompozisyonun aksine, kontrolsüzlüğün, çözülmenin, hatta bir tür

bozulmanın görsel temsili olarak karşımıza çıkar. Yüzeydeki boya akıntıları, önceki yapıların iç disiplinine bir saldırı gibidir: Bu defa düzen değil, tesadüf, çizgi değil, akış, sınır değil, taşma söz konusudur.

Bu resmi önceki sekiz resimle birlikte düşündüğümüzde, bir kopuş değil, doruk noktası görürüz. Çünkü burada artık hegemonik mekân kendini sürdüremez hâle gelmiş, taşıdığı yapay düzen kendi ağırlığı altında erimeye başlamıştır. Renkler yüzeyde akmış, formlar bulanıklaşmış ve sistem kendi içinde bir anlam kaybına uğramıştır. Bu noktada Slavoj Žižek’in “gerçeğin çatlaması” kavramı akla gelir: ideolojik yapılar, taşıyabileceklerinden fazla anlam yüklenince, çatlak ve içlerinde bastırdıkları hakikat sızar (Žižek, 1989). İşte bu resim, o çatlamanın kendisidir.

Akan boya, yalnızca estetik bir jest değil; mekânın temsil edilemeyecek hâle gelmesini, yön duygusunun, merkez kavramının ve çizgisel okumanın artık geçersiz kalmasını simgeler. Bu, Jacques Rancière’in “duyumsanabilir olanın siyaseti” dediği şeye çok yakındır (Rancière, 2004): Hangi görsel düzenler anlamlı, hangileri değersiz sayılır? Burada klasik anlamda “temiz”, “doğru” ve “tam” kabul edilen mekânın yerini dağılmış, eksik ve akışkan bir yüzey alır ve bu yüzey, belki de artık iktidarın değil, ifadenin yüzeyidir.

Bu resmi bir tür anti-mekân olarak da okuyabiliriz. Artık hegemonya, temsil edilecek bir forma sahip değildir. Önceki üç resimde sistem hâlâ form bulabilirken, burada artık yalnızca formun çöküşü, rengin taşması, sınırın silinmesi vardır. Tıpkı Deleuze ve Guattari’nin “teritoryalizasyonun çözülmesi” kavramında olduğu gibi, mekân artık sabitlenemez, kodlanamaz, kontrol edilemez hâle gelmiştir (Deleuze & Guattari, 1980).

SONUÇ

Bu araştırma, çağdaş sanatta hegemonik mekânların eleştirel bir unsur olarak kullanımını ve bu kullanımın teorik temellerini kapsamlı bir şekilde incelemiştir. Elde edilen bulgular, sanatın mekânsal iktidar ilişkilerini görünür kılma ve eleştirme konusundaki güçlü potansiyelini ortaya koymakla birlikte, modern toplumun mekânsal örgütlenmesine dair derin yapısal sorunları da gözler önüne sermiştir.

Çalışma, Michel Foucault'nun iktidar-mekân analizleri, Henri Lefebvre'nin mekânın toplumsal üretimi kuramı ve Antonio Gramsci'nin hegemonya kavramının çağdaş sanat pratiğinde nasıl bir araya getirilebileceğini göstermiştir. Bu teorik sentez, mekânsal hegemonyanın çok boyutlu doğasını anlamak için yeni bir çerçeve sunmaktadır.

Foucault'nun panoptik denetim mekanizmalarının modern kent mekânlarında nasıl işlediği, Lefebvre'nin mekânın ideolojik üretim süreçlerine dair analizleriyle birleştiğinde, günümüz şehirlerinin salt coğrafi oluşumlar olmadığı, aksine iktidar ilişkilerinin en sofistike biçimde örgütlendiği alanlar olduğu anlaşılmaktadır. Gramsci'nin hegemonya kavramı ise bu sürecin nasıl doğallaştırıldığını ve toplumsal rızanın nasıl üretildiğini açıklamaktadır.

Araştırma, mekânın yalnızca fiziksel bir container olmadığını, aksine ideolojik bir inşa süreci olduğunu vurgulamıştır. Modern kent mekânları, bireyin davranışlarını, algılarını ve varoluş biçimlerini şekillendiren güçlü araçlar olarak işlev görmektedir. Bu durum, mekânsal tasarımın politik bir eylem olduğunu ve nötr olmadığını göstermektedir.

Dokuz parçalık seri aracılığıyla gerçekleştirilen görsel analiz, hegemonik mekânın kuruluş, yoğunlaşma ve çözülme evrelerini başarılı bir şekilde görselleştirmiştir. Bu metodolojik yaklaşım, teorik çerçevenin pratik uygulamasının nasıl gerçekleştirilebileceğini göstermiştir.

Serinin ilk evresinde (görülen geometrik düzenlemeler ve çizgisel yapılar, hegemonik mekânın nasıl inşa edildiğini ve bireyin bu süreçte nasıl konumlandırıldığını göstermiştir. Bu resimler, mekânsal disiplinin görsel dilini oluştururken, izleyiciyi sistemin işleyişi hakkında düşünmeye sevk etmiştir.

Orta evrede sistemin kendi içinde döngüye girdiği ve bireyi yönsüzlüğe mahkûm ettiği görülmüştür. Bu bölüm, hegemonik sistemlerin en tehlikeli yanını ortaya koymuştur: görünürde seçenek sunarken, aslında tüm seçenekleri önceden belirlemiş olmak.

Son evrede ise boya akıntıları ve deformasyonlar aracılığıyla sistemin çatlakları görünür hale gelmiştir. Bu resimler, Deleuze ve Guattari'nin deterritorializasyon kavramını görsel olarak karşılamakta ve hegemonik yapıların mutlak olmadığını göstermektedir. Labirent metaforu, modern bireyin mekânsal çıkmazlarını ve sistem içindeki konumunu etkili bir biçimde temsil etmiştir. Bu metafor, yalnızca fiziksel bir kaybolmayı değil, aynı zamanda varoluşsal ve psikolojik bir sıkışmışlığı da ifade etmektedir. Labirentin çıkışsızlığı, modern toplumun bireye sunduğu sahte özgürlüklerin eleştirisi olarak okunabilir.

Araştırma, çağdaş sanatın mekânsal hegemonyanın görünmez tahakküm mekanizmalarını görünür kılma konusundaki benzersiz kapasitesini doğrulamıştır. Sanat eserleri, izleyiciyi pasif bir tüketici konumundan çıkararak, eleştirel düşünce ve farkındalık geliştiren aktif bir özne haline dönüştürebilmektedir.

Bu süreçte sanatın rolü, yalnızca estetik deneyim sunmak değil, aynı zamanda epistemolojik bir araç olarak işlev görmektir. Sanat, bilgiyi farklı bir biçimde organize ederek, gündelik yaşamda fark edilmeyen iktidar ilişkilerini görünür hale getirir. Bu durum, sanatın politik potansiyelini ortaya koyar.

Sanatçının rolü bu alanda, yalnızca estetik objeler üreten bir aktör değil, mekânsal kurguları çözen, ideolojik yapıları ifşa eden ve direniş yüzeyleri tasarlayan bir entelektüel olarak tanımlanmıştır. Bu yaklaşım, sanatçıyı toplumsal dönüşümün aktif bir öznesi haline getirir.

Bu çalışmanın ortaya koyduğu bulgular, yalnızca sanat alanıyla sınırlı kalmayıp, daha geniş toplumsal ve politik çıkarımlara sahiptir. Modern şehirlerin tasarımı, mimari politikalar ve kentsel planlama süreçlerinin demokratik katılım açısından yeniden değerlendirilmesi gerektiği anlaşılmaktadır.

Hegemonik mekânların eleştirisi, aynı zamanda alternatif mekânsal örgütlenme biçimlerinin mümkün olduğunu gösterir. Bu durum, kentsel haklar, mekânsal adalet ve demokratik katılım gibi kavramları gündeme getirir. Sanat, bu alternatif mekânsal deneyimleri hayal etme ve deneyimleme konusunda önemli bir araç olarak işlev görebilir.

Araştırmanın metodolojik yaklaşımı, sanat pratiği ile teorik analizi birleştiren disiplinlerarası bir model sunmuştur. Bu model, gelecek araştırmalar için önemli bir

referans oluşturmaktadır. Görsel analiz ile kavramsal çerçevenin birleştirilmesi hem teorik hem de pratik açıdan verimli sonuçlar üretmiştir.

Bu yaklaşım, sanat araştırmalarında praxis kavramının önemini vurgulamaktadır. Teorik bilgi ile pratik uygulama arasındaki diyalektik ilişki, daha derin ve çok boyutlu analizlere olanak tanımaktadır.

Bu araştırmanın belirli sınırlılıkları bulunmaktadır. Öncelikle, çalışma belirli bir coğrafi ve kültürel bağlamda gerçekleştirilmiştir. Farklı toplumsal yapılarda hegemonik mekânların nasıl işlediği ve sanatsal eleştirinin nasıl karşılandığı değişkenlik gösterebilir. Ayrıca, sanatsal uygulamanın toplumsal etki düzeyi ve gerçek dönüşüm kapasitesi uzun vadeli araştırmalar gerektirir. Bu çalışma, potansiyeli ortaya koymakla birlikte, somut toplumsal değişimlerin ölçülmesi için daha kapsamlı ve uzun soluklu çalışmalara ihtiyaç vardır.

Bu araştırma, hegemonik mekânların çağdaş sanatta eleştirel bir unsur olarak kullanımının hem teorik hem de pratik açıdan mümkün ve etkili olduğunu kanıtlamıştır. Sanat, mekânsal iktidar ilişkilerini sorgulamak, alternatif mekânsal deneyimler yaratmak ve toplumsal farkındalığı artırmak için güçlü bir araç olarak işlev görebilmektedir.

Çalışmanın ortaya koyduğu en önemli sonuç, sanatın yalnızca mevcut durumu yansıtan değil, aynı zamanda onu dönüştürme potansiyeline sahip bir alan olduğudur. Bu dönüştürücü potansiyel, sanatın toplumsal işlevini yeniden tanımlamaktadır.

Hegemonik mekânların sanatsal eleştirisi, daha özgür ve demokratik mekânsal deneyimler yaratma yolunda atılmış önemli bir adımdır. Bu eleştiri, aynı zamanda alternatif toplumsal örgütlenme biçimlerinin hayal edilmesi ve deneyimlenmesi için zemin hazırlar.

Gelecekte, bu araştırmanın açtığı yolların takip edilmesi ve genişletilmesi hem sanat alanının hem de toplumsal eleştirinin gelişimi açısından önemlidir. Sanatın eleştirel potansiyelinin tam olarak gerçekleştirilmesi, disiplinlerarası iş birliği ve toplumsal katılımı mümkün olacaktır.

Bu çalışma göstermiştir ki mekân yalnızca yaşadığımız bir alan değil, aynı zamanda kimliğimizi, ilişkilerimizi ve gelecek tasavvurlarımızı şekillendiren güçlü bir faktördür. Bu nedenle, mekânsal hegemonyanın eleştirisi, özgürlük ve demokrasi mücadelesinin ayrılmaz bir parçasıdır. Sanat, bu mücadelede vazgeçilmez bir müttefik olarak durmaktadır.

Sanatçılar, mekânın toplumsal ve tarihsel bağlamını sorgulayan, mevcut mekânsal düzenlemelerin ardındaki güç ilişkilerini ifşa eden projeler geliştirebilirler. Bu doğrultuda, kamusal alanlarda gerçekleştirilen müdahaleler, geçici enstalasyonlar veya yerleştirmeler aracılığıyla izleyicinin mekâna dair algısı dönüştürülebilir.

Hegemonik mekâna yönelik eleştirinin bir diğer yolu, sanat üretiminde yerel toplulukların aktif katılımını teşvik etmektir. Toplumsal belleğin, yerel hikâyelerin ve gündelik yaşam pratiklerinin sanat üretimine dâhil edilmesi, mekânın tekil ve baskın anlatılardan arındırılarak çoğulcu bir şekilde yeniden kurgulanmasını sağlayabilir.

Dijital teknolojiler ve sanal gerçeklik uygulamaları, fiziksel mekânın sınırlarını aşarak, hegemonik mekân kurgularına alternatif deneyim alanları sunabilir. Sanatçılar, sanal sergiler, artırılmış gerçeklik uygulamaları ve dijital performanslar yoluyla mekânın yeniden tanımlanmasına katkıda bulunabilirler.

Sanat pratiklerinde, mekânsal belleğin ve kimliğin sorgulanması, geçmişin ve bugünün mekânsal ilişkilerinin eleştirel bir bakış açısıyla incelenmesini gerektirir. Bu alanda, mekâna dair tarihsel travmalar, göç, yerinden edilme ve toplumsal dışlanma gibi temalar, sanatsal üretimin merkezine alınabilir.

Mimarlık, kent çalışmaları, toplumsal cinsiyet çalışmaları ve kültürel coğrafya gibi farklı disiplinlerle iş birliği içinde yürütülen projeler, hegemonik mekânın çok boyutlu olarak analiz edilmesine ve eleştirilmesine olanak tanır. Bu tür disiplinlerarası çalışmalar, sanatsal üretimin toplumsal dönüşümdeki rolünü güçlendirebilir.

KAYNAKÇA

- Agamben, G. (2005). *State of Exception*. University of Chicago Press.
- Akbal Süalp, Z. Tül., (2004). *Zaman Mekân*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Aktan, O. (2025). Romantizm ve The Raft of the Medusa Üzerine İnceleme. *Lokum Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(1), 56-57.
- Akyürek, E. (1994). Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat. İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Alberti, L. B. (2015). *Resim Üzerine ve Heykel Üzerine*. Erol, A. (Çev.) İstanbul: Janus Yayıncılık.
- Alexander, C. (1963). *Community and Privacy*. New York: Doubleday & Company, Inc. Garden City.
- Althusser, L. (1971). *Ideology and Ideological State Apparatuses*. In *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Monthly Review Press.
- Althusser, L. (1971). *Ideology and Ideological State Apparatuses*. In *Lenin and Philosophy and Other Essays*.
- Altındere, H. (2013). *Wonderland* [Video Sanat Çalışması]. Arkadaş Yayıncılık.
- Da Vinci, L. (1997) *Trattato della Pittura*, ISED, Prato.
- Askeland GA, Payne M (2006) Social work education's cultural hegemony. *International Social Work* 49(6): 731–743.
- Augé, M. (1995). *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Verso.
- Avar, A. A. (2009). Lefebvre'in Üçlü -Algılanan, Tasarlanan, Yaşanan Mekân-Diyalektiği.
- Dosya 17 Mimarlık ve Mekân Algısı.
- Aydıntan, E., & Kurt, K. (2024). Yapay Işığın Temel Alındığı Enstalasyonlarda Işığın; Mekân, Sanat Nesnesi ve Ziyaretçi ile İlişkisi Üzerine Bir Saptama. *Akademik Sanat* (21), 62-81.
- Bachelard, G. (2013). *Mekânın Poetikası*. (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Bahadır, A. (2023). Enstalasyon sanatında kurgusal zaman-mekân; eşzamanlılık. *Kesit Akademi Dergisi*, 9 (34), 199-217.
- Bakan, K. ve Konuk, G. (1987). "Türkiye'de Kentsel Dış Mekânların Düzenlenmesi", TÜBİTAK Yapı Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara.

- Başbuğ, Z. (2023). Fransız Devrimci Jean Paul Marat'ın Ölümünün Sanat Eserlerine Yansıması. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 12(3), 1001–1016.
- Batur, E. (2000), *Modernizmin Serüveni*, İstanbul, YKY Yayınları.
- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and Simulation*. University of Michigan Press.
- Bauman, Z. (2000). *Liquid Modernity*. Polity Press.
- Benhabib, Ş. (Ed.) (1992). Models of Public Space: Hannah Arendth, the Liberal Tradition and Jürgen Habermas . Calhoun C.J. (Ed.), Habermas and the Public Sphere, pp. 73-98,
- Bıykoğlu, T., S. (2011). *Küreselleşmenin mekânsal kimlik dönüşümüne etkileri*. (Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Bourdieu, P. (1986). “The Forms of Capital.” In *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, edited by Richardson J., 241–58. Westport, CT: Greenwood.
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. New York: Columbia University Press.
- Buchholz L. (2018). “Rethinking the Center-Periphery Model: Dimensions and Temporalities of Macro-Structure in a Global Field of Cultural Production.” *Poetics* 71: 18–32.
- Buchholz, L. (2016). “What Is a Global Field? Theorizing Fields beyond the Nation-State.”
- Buroker, J.V. (1981). *Space and Incongruence The Origin of Kant's Idealism*, pp. 8-12, Netherlands: D.Reidel Publishing Company
- Butler, J. (1993). *Bodies that matter: On the discursive limits of sex*. Routledge.
- Buzan, B., & Wæver, O. (2003). *Regions and powers: The structure of international security*. Cambridge University Press.
- Cançat, A. (2018). “Eşzamanlı Betimleme”nin Dünü Bugünü / Past and Present of “Simultaneous Description”. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, (21).
- Castillo, D. (2013). *Sisifo* [Performans]. Caracas, Venezuela.
- Certeau, M. (1984). *The practice of everyday life*. University of California Press.
- Cevizci, Ahmet (1999). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul.
- Crang, M. and Nigel J. (2000). *Thrift. Thinking Space*. Vol. 9. Psychology Press,

- Culler, J. (2007). *Yazın Kuramı*, Dost Kitabevi Yayınları.
- Da Vinci, L. (2010). *Leonardo'nun Defterleri*. Çevirmen: Alev Serin. Editör: H. Anna Suh
- Danchev A., Lisle D. (2009). "Introduction: Art, Politics, Purpose." *Review of International Studies* 35 (4): 775–9.
- Day, C. (2003). *Spirit & Place-Healing Our Environment*. Architectural Press: New York. 165-167.
- Deleuze, G. (1992). *Postscript on the Societies of Control*. October, 59, 3–7.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *Mille Plateaux*. Éditions de Minuit.
- Derrida, J. (1982). *Margins of Philosophy*. University of Chicago Press.
- Deutsch, K. ve Goulias, K. (2009). "Investigating the Impact of Sense of Place on Travel Behavior Using an Intercept Survey Methodology" Research Paper: University of California
- Transportation Center UCTC. No. 887. <https://escholarship.org/uc/item/3j95p0k4>
- Deutsche, R. (1996). *Evictions: art and spatial politics*. Cambridge: MIT Press
- Deutsche, R. (2007) "Agorafobi", i: *Konst, makt och politik, Skriftserien Kairos* nr. 12, Stockholm: Raster förlag, s. 29-114.
- Ding, Y. (2021). The Relationship Between Space Field and Real Space in Art. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, volume 515
- du Plessis, A. (2023, May 19). *Horse, Pipe, and Red Flower by Joan Miró – A Look at Miró's Surrealism*. Art in Context. <https://artincontext.org/horse-pipe-and-red-flower-byjoan-miro/>
- Dural, A. B. (2012). Antonio Gramsci ve Hegemonya. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(39), 309-321.
- E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, 2007, 254, İstanbul.
- Elam, C. (1988). Art and diplomacy in Renaissance Florence. *RSA Journal*, 136(5387), 813826.
- Elmgreen, M., & Dragset, I. (2018). *This Is How We Bite Our Tongue* [Sergi]. Whitechapel
- Gallery, London. <https://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/elmgreen-dragset/>
- Ergüven, M. (1992). *Yoruma Doğru*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

- Erwin. P. (1934). "Jan Van Eyck's Arnolfini Portrait". The Burlington Magazine for Connoisseurs 64 (372). The Burlington Magazine Publications Ltd.: 117–119+122-127.
- Esaak, S. (13 Ağustos 2024). "The Element of Space in Artistic Media". <https://www.thoughtco.com/definition-of-space-in-art-182464>
- Feld, L. (2021). Museum Hegemony, Postcolonial Collections and the Scars of the Colonial Process. Academia Letters, Article 867.
- Florensky, P. (2001). Tersten Perspektif, Metis Yayınları, 76-77, İstanbul
- Flynn, S. (2021). Revisiting hegemony: A Gramscian analysis for contemporary social work. *Irish Journal of Sociology*, 29(1), 77-96. <https://doi.org/10.1177/0791603519884201>
- Foucault, M. (1975). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Vintage Books.
- Foucault, M. (1977). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Pantheon Books.
- Foucault, M.I. (1986). "Of Other Spaces." *Diacritics* 16.1, pp. 22-27.
- García, A. R. (2021). Populist hegemony, critical art and installation art.: Reflexiones estéticas a partir de la política agonista de Chantal Mouffe *Populismo, Feminismo, Popular Culture* Published February 2. <https://doi.org/10.7413/24208914051>
- Gasquet, J. (1991). *Cézanne, - Konuşmalarla Bir Anı , (1897 - 1906)*; Londra: Thames & Hudson.
- Gombrich, E. H. (1992). Sanatın Öyküsü (Çev. Bedrettin Cömert), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- (Orijinal çalışma 1950'de yayımlanmıştır).
- Göka, Ş., 2001. *İnsan ve Mekân*, Pınar Yayınları, İstanbul, 8 s.
- Gökgür, P. (2008). Kentsel Mekânda Kamusal Alanın Yeri. Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Göregenli, M. (2015). Çevre Psikolojisi: İnsan Mekân İlişkileri. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Gramsci, A. (1971). *Selections from the Prison Notebooks*. (Q. Hoare & G. N. Smith, Eds. & Trans.). International Publishers.
- Gramsci, A. (1971). *Selections from the Prison Notebooks*. International Publishers..
- Green, M. E. (2011). (ed.). *Rethinking Gramsci*. London: Routledge. (epub)

- Gregory, D., & Urry, J. (Eds.). (1985). *Social relations and spatial structures*. London: Macmillan.
- Grosz, E. (1995). *Space, time and perversion: Essays on the politics of bodies*. Routledge.
- Günay, B. (1999). *Property Relations and Urban Space*. Ankara: Metu Faculty of Architecture Press.
- Habermas, J. (1997). *Kamusal alanın Yapısal Dönüşümü*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Harvey, D. (2015). *On Yedi Çelişki ve Kapitalizmin Sonu*. Trans. Soğancılar, E., Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Holgate, S. and Baur, M. (2011). 'A Companion to Hegel', Blackwell Publishing Ltd., pp. 5356, United Kingdom
- Hollingsworth, M. (2009). *Dünya Sanat Tarihi, İnkılap Kitabevi*, İstanbul.
- Howarth, D. (1993). Reflections on the politics of space and time. *Angelaki*, 1(1), 47-58.
- https://tr.wikipedia.org/wiki/Louvre_M%C3%BCzesi#/media/Dosya:John_Frederick_Lewis_The_street_and_mosque_al_Ghouri_in_Cairo.JPG
- <https://www.e-skop.com/skopbulten/martha-rosler-savasi-eve-getirmek-1967-2004/3674>
Erişim Tarihi: 10.06.2025
- <https://theartsdesk.com/visual-arts/powerless-structures-fig-101-fourth-plinth> Erişim Tarihi: 10.06.2025
- https://en.wikipedia.org/wiki/Prada_Marfa Erişim Tarihi: 10.06.2025
- <https://moca.ca/exhibitions/greater-toronto-art-2021/ghazaleh-avarzamani/> Erişim Tarihi: 10.06.2025
- <https://artsoftheworkingclass.org/text/foreigners-everywhere> Erişim Tarihi: 10.06.2025
- <https://www.ghazalehavarzamani.com/romance-of-many-dimensions> Erişim Tarihi: 10.06.2025
- <https://www.victoria-miro.com/news/1798/> Erişim Tarihi: 10.06.2025
- https://www.fendi.com/hk-zh/cm/inside-fendi/news/fendi-sponsors-wangechi-mutus-at-galleria-borghese?srsId=AfmBOortlb1ES2-iFTw-xDgGrgVd-OIXniCA31TiAoy_00U3C39JNLM Erişim Tarihi 10.06.2025
- <https://www.judithbarrystudio.com/casual-shopper> Erişim Tarihi 10.06.2025
- <https://www.ghazalehavarzamani.com/strange-temporalities>

- Kahraman, M.D. (2014). İnsan İhtiyaçları ve Mekânsal Elverişlilik Kavramları Perspektifinde Yaşanılabilirlik Olgusu ve Mekânsal Kalite, *Planlama Dergisi*, 24 /2: 82-83.
- Kaplanoglu, L. (2011). Resimde zaman ve eşzamanlılık. *Sanat Dergisi*, (19), 65–74.
- Karakoç, E. (2004). *Yapının Kentsel Mekâna Katılımı*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Kayserili, M. E., & Satır, M. (2013). Gerçeklikten soyuta giden yol. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 30, 123-141. S.125)
- Keskinok, H.Ç. (1997). State and the (Re)production of Urban Space. METU Faculty of Architecture, Ankara.
- Konak, 2007, s.99). *Minyatür sanatında derinlik anlayışı*. *Sanat Dergisi: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi*, 0(12), 97–102.
- Korkmaz, H. (2016). *Hegemonya İnşasında Ordunun Yeri: Soğuk Savaş Sonrası Abd Ordusu*
- Örneği*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Korkmaz, R. ve Şahin, V. (2021). *Romanda Mekân Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlemeler*. Ankara: Akçağ Yayınları,
- Krausse A. C. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, Literatür Yayınları, 2005, Almanya.
- Krausse, A. C. (2005). Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, (Çev. D. Zaptçioğlu), Literatür Yayıncılık, İstanbul.
- Kurt, S. (2019). Neo-Gramşiyen Perspektiften Çin Halk Cumhuriyeti'nin Küresel Hegemonya
- Durumuna İlişkin Eko-Politik Bir Değerlendirme. *Siyasal: Journal of Political Sciences*, 28(1), 43-72.
- Küpelı, A. (2023). Piet Mondrian'ın Form Algısındaki Evrimi ve Soyut Sanatla Etkileşimi.
- Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi, 12(1), 221–234. S.230)
- Kwon, M. (2002). One place after another: Site-specific art and locational identity. MIT Press.
- Laclau, E. (1990). *New Reflections on the Revolution of Our Time*. London-New York: Verso

- Laclau, E. (2005). *On populist reason*. London-New York: Verso.
- Laclau, E. (2007). *New reflections*. London-New York: Verso.
- Lang, J. (2005). *Urban Design: A Typology of Procedures and Products*. Oxford: Architectural Press.
- Lechner, A., Maier, P. (1999). *Stadtmotiv*, Vienna: Edition Selene.
- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*, İng. çev. D. Nicholson-Smith, Blackwell, Oxford, [1974].
- Levin, G. (1976). Morgan Russell's notebooks: An American avant-garde painter in Paris. RACAR: Revue d'art canadienne / Canadian Art Review, 3(2). S.82-84)
- Liggett, H. ve Perry, D.C. (1995). *Spatial Practices*, London, Sage
- Low, S. (2009). Maintaining boundaries: Urban sprawl and wall building. *Environment and Urbanization*, 21(2), 363-376.
- MacKay, J. (2022). Art World Fields and Global Hegemonies. *International Studies Quarterly*, 66, sqac029.
- Madanipour, A. (2003). *Public and Private Spaces of the City*. London: Routledge.
- Madra, B. (2005). *Çağdaş Türk sanatında eleştirel bakış*. Metis Yayınları.
- Mansuroğlu, A. (2022). Dadaizm'den Sürrealizm'e: Aykırı Bir Görüşü Üretime Dönüştüren
- Sürrealizm Akımının İncelenmesi, STAR Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi 3(5) 78-92 (s. 88)
- Marchart, O. (2002). "Art, Space and the Public Sphere(s). Some basic observations on the difficult relation of public art, urbanism and political theory", <https://transversal.at/transversal/0102/marchart/en>
- Massey, D. (1984). *Spatial divisions of labor: Social structures and the geography of production*. London: Macmillan.
- Massey, D. (1992). "Politics and Space/Time", in *New Left Review* No. 196 (Nov./Dec. 1992). Massey, D. (2005). *For space*. London: Sage Publications.
- Matthews, M. (2017). *Counter Hegemony in Post-compulsory Art and Design and Gallery Education, through Sartre and Foucault*. Department of Educational Studies, Goldsmiths, University of London.
- Menderes, F. (2014). *Cumhuriyet Döneminde Yerel Yönetim Binalarının Kamusal Erişilebilirlik Açısından Mekân Dizimi (Space syntax) Yöntemiyle İrdelenmesi*.

İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı,
Mimari Tasarım Bilim Dalı, İstanbul.

Mesch, G. S. ve Manor, O. (1998). "Social Ties, Environmental Perception, And Local Attachment". *Environment and behavior*, 30(4), 504-519.
<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/001391659803000405>

Mitchell, D. (2003). *The right to the city: Social justice and the fight for public space*. Guilford Press.

Morkoç, M. (2013). *Sanat Nesnesi ve Mekân Üzerine Uygulamalar*. Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Mouffe C. (2014). *Agonistique. Penser politiquement le monde Beaux-Arts de Paris*, Paris Musgrave, P., Nexon D. H. (2018). "Defending Hierarchy from the Moon to the Indian Ocean: Symbolic Capital and Political Dominance in Early Modern China and the Cold War." *International Organization* 72 (3): 591–626.

Newell, R., Canessa, R.. (2018). "From Sense Of Place To Visualization Of Place: Examining People-Place Relationships For Insight On Developing Geovisualizations". *Heliyon*, 4(2), e00547.
<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2405844017320157>

Newton, I. (1966) *Mathematical Principles of Natural Philosophy and His System of the World*, Çev. Cajori, F., 2 Cilt, pp. 6-10, Berkeley University Press, California

Nora, P. (1989). *Between memory and history: Les lieux de mémoire*. Representations, 26, 7-24.

Norberg-Schulz, C. (1980). *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. Rizzoli, America.

Nye, J. S., Jr. (2004). *Soft power: The means to success in world politics*. Public Affairs.

O'Doherty, B. (1976). *Inside the white cube: The ideology of the gallery space*. Artforum.

Okeke-Agulu, C. (2010). *Postcolonial Modernism: Art and Decolonization in Twentieth Century Nigeria*. Duke University Press.

Öner, H. (2020). *Edebiyat Mekân İlişkisinin Psikolojik ve Sosyolojik Boyutları*. (Ed. Öztürk Emiroğlu, Gülsemin hazer, Macit Balık, Hülya Ürkmez) Prof. Dr. Ramazan Kaplan'a Armağan. 1. Baskı Ankara: Akçağ Yayınları.

Platon (2011). *İçinde Diyaloglar*, Çev. Adnan Cemgil, İstanbul: Remzi Kitapevi.

Plessis, İ. A. (4 Aralık 2023). "Space in Art – Complete Guide with Examples and Tips".
<https://artincontext.org/space-in-art/>

Polat, E.D. (8 Mart 2020). "Perspektif: Batı düşüncesini değiştiren büyük yenilik".

<https://indigodergisi.com/2020/03/perspektif-bati-dusuncesini-degistiren-buyukyenilik/?locale=tr>

Rancière, J. (2004). *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Continuum.

Relph, E. (1976). *Place and placelessness*, Pion Limited, London.

Robinson, W. I. (2005). Gramsci and Globalisation: From NationState to Transnational Hegemony *Critical Review of International Social and Political Philosophy* Vol. 8, No. 4, 1– 16, December

Rojek C, Turner, B. S. (2019) *Toplum ve Kültür Kıtık ve Dayanışma İlkeleri. (Society & Cultur)* Çev. Kadriye Göksel, İstanbul: Işık Yayınları.

Sennett, R. (2013). *Kamusal insanın çöküşü* (4. Baskı). (S. Durak, A. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1977)

Said, E. W. (1978). *Orientalism*. New York: Pantheon Books.

Sandén, P. and Svensson, J. (2000), *Public Safety*. Stockholm: Riksställningar/Jörgen Svensson

Sérullaz, M. (1998). *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi. 3. Basım.

Simon, R. (1991). *Gramsci's Political Thought An Introduction* Transcribed from the edition first published 1982, revised 1991, by Lawrence & Wishart, London

Smith, P. (2009). *Rönesans ve Reform Çağı*, (Çev. S. Çağlayan), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Soja, E. W. (1989). *Postmodern geographies: The reassertion of space in critical social theory*. London: Verso.

Sommer, R. (1969). *Personal Space: The Behavioral Basis of Design*. Englewood Cliffs, N.J.:

Prentice-Hall.

Sözen, M. ve Tanyeli, U. (1986). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Evrim Matbaacılık, pp. 150-165, İstanbul.

Stedman, R. (2002), *Toward a social psychology of place: Predictive behavior from placebased cognitions, attitudes, and identity*, *Environmental Behavior*, Pennsylvania State University.

- Sugita, I. W., Setini, M., & Anshori, Y. (2021). Counter Hegemony of Cultural Art Innovation against Art in Digital Media. *Journal of Open Innovation: Technology, Market, and Complexity*, 7(2), 147.
- Şeyben, B. Y. (2009). Görsel Sanatta Zaman ve Mekan Parametreleri ve Sitüasyonist Estetik. *Akdeniz Sanat*, 2(4).
- Tansuğ, S. (1995). *Türk Resminin Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tanyeli, U. (1997). “Mekân”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 2, YEM Yayınları, İstanbul 1193-1194. *The Sociological Review Monographs* 64(2): 31–60.
- Tate Modern (22 Ekim 2010). <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/unileverseries/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds>
- Tuan, Y.-F. (1977). *Space and Place: The Perspective of Experience*. University of Minnesota
- Tuncer Gürkaş, E., Barkul, Ö. (2012). Yer Üzerine Kavramsal Bir Okuma Denemesi, *Sigma, YTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*. vol. 4: 1-11.
- Tümer, G. (1971). *Mimarî Mekânın Sistem Kuramı, İletişim Kuramı, İşaretbilim, Dilbilim ve Anlambilim Açısından İrdelenmesi Üzerine Bir Deneme*. Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- İzmir: Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.
- Türk Dil Kurumu (TDK), (2024). “hegemonya” <https://sozluk.gov.tr/>
- Tyler, C. V. and Ione A. (n.d). “The Concept of Space in Twentieth Century Art”. Retrieved from
[https://christophertyler.org/CWTyler/Art%20Investigations/C20th_Space/C20thSpace.html] Erişim Tarihi: 10.06.2025
- URL1: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Duccio_Maest%C3%A0.jpg Erişim Tarihi: 10.06.2025
- URL10: https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0zlenim:_G%C3%BCn_Do%C4%9Fumu Erişim Tarihi: 10.06.2025
- URL11: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vincent_van_Gogh_- Erişim Tarihi: 10.06.2025
- URL12: <https://fineartamerica.com/art/beckmann> Erişim Tarihi: 10.06.2025
- URL13: <https://fineartamerica.com/featured/death-of-marat-i-edvardmunch.html?product=framed-print> Erişim Tarihi: 10.06.2025

- URL14: <https://www.henryandrosepearlmancollection.info/artwork/chemin-de-la-fontainedes-tins-ceret> Erişim Tarihi: 10.06.2025
- URL15: <http://ahasgawwenehalokaya.blogspot.com/2020/09/1.html> Erişim Tarihi: 10.06.2025
- URL16: <https://store.philamuseum.org/marcel-duchamp-nude-descending-a-staircase-no-2archival-poster/> Erişim Tarihi: 10.06.2025
- URL17: <https://www.e-skop.com/skopdergi/%E2%80%9Cduzene-cagri%E2%80%9D-rejimianidr%C3%A9-lhote-ve-turkiyenin-sanat-tarihi/3760> Erişim Tarihi: 10.06.2025
- URL18: <http://arsiv.ntv.com.tr/news/40584.asp> Erişim Tarihi: 10.06.2025
- URL19: <https://www.meisterdrucke.com.tr/sanatci/Morgan-Russell.html> Erişim Tarihi: 10.06.2025
- URL2: http://www.millet.yek.gov.tr/Home/Index_?n_id=23 Erişim Tarihi: 10.06.2025
- URL20: <https://ressamlar.gen.tr/ressam-calismalari/wassily-kandinsky-eserleri/> Erişim Tarihi: 10.06.2025
- URL21: <https://kibrisgazetesi.com/mondrian-tablosu-51-milyon-dolara-satld/> Erişim Tarihi: 10.06.2025
- URL22: <https://inspiringcity.com/2020/08/13/where-to-find-banksy-street-art-in-the-uk/#hdumpster-diving-seagull-denmark-road-lowestoft-now-removed> Erişim Tarihi: 10.06.2025
- URL23: <https://alfredojaar.net/projects/2024/shared-spaces/> Erişim Tarihi: 10.06.2025
- URL24: <https://www.mdpi.com/2076-0752/9/3/92> Erişim Tarihi: 10.06.2025
- URL25: <https://www.artnet.com/artists/martha-rosler/> Erişim Tarihi: 10.06.2025
- URL27: <https://www.sanatatak.com/sener-ozmen-haykirmak-iyi-bir-baslangic-olabilir/> Erişim Tarihi: 10.06.2025
- URL28: <https://incieviner.net/tr/work/harem-2/> Erişim Tarihi: 10.06.2025
- URL3: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Masaccio,_Holy_Trinity,_1425-28,_Santa_Maria_Novella,_Florence.jpg Erişim Tarihi: 10.06.2025
- URL29: <https://alfredojaar.net/wp-content/uploads/2000/10/skoghall002-1.jpg> Erişim Tarihi: 10.06.2025
- URL4: <https://www.e-skop.com/skopbulten/dogu-ve-bati-perspektifi-paolo-ucellonunsanati/4271> Erişim Tarihi: 10.06.2025

URL5: https://tr.wikipedia.org/wiki/Son_Ak%C5%9Fam_Yeme%C4%9Fi Erişim Tarihi: 10.06.2025

URL6: <https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8XYQ6A&titlepainting=Ceiling%20Oculus&artistname=Andrea%20Mantegna> Erişim Tarihi: 10.06.2025

URL7: https://tr.wikipedia.org/wiki/Arnolfini%27nin_Evlenmesi Erişim Tarihi: 10.06.2025

URL8: <https://artsandculture.google.com/asset/der-ungl%C3%A4ubige-thomas-michelangelo-merisi-named-caravaggio/OAEjjQkNdRL9sg?hl=tr> Erişim Tarihi: 10.06.2025

URL9: https://tr.wikipedia.org/wiki/Medusa%27n%C4%B1n_Sal%C4%B1 Erişim Tarihi: 10.06.2025

Uysal, A. (2007). Araştırmacı sanat eleştirisi yöntemine göre Max Beckmann'ın "Gece" adlı eserinin analizi. *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, 5(4), 701–715, s.706-708
Erişim Tarihi: 10.06.2025

Uzgören, G., Erdönmez, M. E. (2017). Kamusal Açık Alanlarda Mekân Kalitesi ve Kentsel

Mekân Aktiviteleri İlişkisi Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme. *MEGARON Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi e-dergisi*. 12 (1), 41-56.

Ülger, K. (2023). İtalya'da Quattrocento dönemi resim sanatı sorunları ve çözümleri üzerine bir araştırma. *Tykhe*, 8(14), 1–21.

Vergin, N. (2003), *Siyasetin Sosyolojisi-Kavramlar, Tanımlar, Yaklaşımlar*, Bağlam Yayınları, İstanbul.

Versieren, J. (2019). "Hegemony" In book: *The SAGE International Encyclopedia of Mass Media and Society* (Volume 2) Edition: 1 Publisher: Sage

Vinter, B. (Nov 9, 2021). How artists see: the perception of space in visual arts <https://www.thepointlessartist.com/post/seeing-like-an-artist-the-perception-of-space>

Voorhies, J. (October 2004). "Paul Cézanne (1839–1906)." In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–. http://www.metmuseum.org/toah/hd/pcez/hd_pcez.htm

Wilkinson, D. (2008). Hêgemonía: Hegemony, Classical And Modern 1 *Journal of World Systems Research*, Volume XIV, Number 2, Pages 119-141 ISSN 1076-156
Department of

Political Science University of California – Los Angeles

- Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford University Press.
- Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford University Press.
- Winterbourne, A. (1988). *The Ideal and The Real: An Outline of Kant's Theory of Space, Time and Mathematical Construction*, Kluwer Academic Publishers, pp. 19-22, Londra.
- Yaşaroğlu, C. (2020). Çevre Psikolojisine Giriş. Nobel Akademik Yayıncılık
- Yenişehirlioğlu, F. (1993, Aralık 1). Resimde zaman ve mekân kavramı, *Anadolu Sanat Dergisi*, ss.197-205.
- Yetiş, M. (2012). “Hegemonya” Gökhan Atılğan ve E. Atilla Aytekin (haz.), *Siyaset Bilimi: Kavramlar, İdeolojiler, Disiplinler Arası İlişkiler* içinde, İstanbul: Yordam; 87-98.
- Yüce M. (2020). Uluslararası İlişkiler’de Hegemonya ve Hegemonik Geçiş Teorileri: “Yeni Hegemon” Söylemi Kapsamında Çin’in Ortadoğu Politikası, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Karadeniz Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Trabzon.
- Zink, S. (2018). Virginia Woolf’s Rooms and the Spaces of Modernity. *Geocriticism and Spatial Literary Studies*.
- Žižek, S. (1989). *The Sublime Object of Ideology*. Verso.

ÖZ GEÇMİŞ

Ad Soyad: Kübra BAŞ	
Eğitim Bilgileri	
Lisans	
Üniversite	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Fakülte	Sanat ve Tasarım Fakültesi
Bölümü	Görsel Sanatlar Bölümü
Makale ve Bildiriler	
1. Baş, K. (2025, Mayıs 27) Hegemonik Mekanlar [Sergi]. Sakarya Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü, Sakarya, Türkiye. 2. Baş, K. (2021, Nisan 14-30). Karşı-laşma [Sergi]. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Görsel Sanatlar Bölümü, Eskişehir, Türkiye	