



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**Resim Anasanat Dalı**

**KURGU MEKANDA ZAMAN-MEKAN-YÜZEY İLİŞKİLERİ**

**Elif ANBARPINAR**

**Sanatta Yeterlik Tezi**

**Ankara, 2020**



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

KURGU MEKANDA ZAMAN-MEKAN-YÜZEY İLİŞKİLERİ

Elif ANBARPINAR

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2020

# KURGU MEKAN'DA ZAMAN-MEKAN-YÜZEY İLİŞKİLERİ

**Danışman:** Prof. Cebrail ÖTGÜN

**Yazar:** Elif ANBARPINAR

## ÖZ

Tüm yaşamların merkezinde yer alan mekan ve zaman pek çok yüzyılda pek çok düşünür tarafından anlaşılmaya çalışılmış ve üzerine düşünceler üretilmiştir. Kimi zaman birbirinden ayrı kimi zaman da birlikte var oldukları düşünülen mekan ve zaman, günümüzde kendisine dahil olan pek çok anlamla birlikte kurgusal yapıya bürünmüştür. Bu anlamda kurgusal nitelikler taşıyan sanat yapıtının yüzeyi ise resimden sinemaya, edebiyata kadar kurgu mekanın varlık alanını oluşturur ve böylece düşünsel olanın, yüzeye tutunarak gerçekliğe bağlandığı görülür.

Araştırmada, mekan-zamanın tarihsel süreç içindeki yansımaları ve bugüne kadar geçirdiği değişimler ışığında, yüzey/ara mekan olan sanat yapıtı aracılığıyla kurgu mekana dönüşmesi irdelenmiştir. Yapılan okumalarla da desteklenen, içinde bulunduğumuz fiziksel mekan-zaman ve algılanan kişisel mekan-zamanın, arasındaki birbirlerini var eden sarmal yapı üzerinden ele alınan kurgu mekanın yüzey aracılığıyla sonsuza görünmeyene uzandığı bir süreç izlenmiştir.

Tez kapsamında yer alan uygulama çalışmalarıyla, hem tüm bu araştırmalar desteklenmiş hem de uygulama çalışmaları araştırmanın gelişmesine şekil vermiştir. Böylece aynı zamanda varoluşsal bir alan da olan kurgu mekanda mekanın artık katı sınırlarının dışına çıkarak neden-sonuç ilişkilerinin aranmadığı düşüncelerle üretilmeye, organik ve fraktal geometrilerle yansıtılmaya başlandığı görülmüştür. Belirli sınırlara uyma zorunluluğu ortadan kalkan mekan, kurgu kavramını da devreye sokarak parçalanmanın ve birleşmenin, ışığın ve gölgenin, yansımaların, tekrarların hatta sonsuzluğun mekanı olan kurgu mekanın oluşmasına da zemin hazırlamıştır.

**Anahtar sözcükler:** Sanat, kurgu mekan, zaman, yüzey, labirent, monad, alef, sınırlar, sonsuzluk.

# **TIME-SPACE-SURFACE RELATIONS IN FICTION SPACE**

**Supervisor:** Prof. Cebraül ÖTGÜN

**Author:** Elif ANBARPINAR

## **ABSTRACT**

Space and time, which are at the center of all lives, have been tried to be understood by many philosopher in many centuries and their thoughts have been produced. Space and time, which are thought to exist sometimes apart from each other and sometimes together, have taken on a fictional structure with many meanings that are included in it today. In this sense, the surface of the work of art, which has fictional qualities, forms the existence area of the fictional space from painting to cinema and literature, and thus it is seen that the intellectual is attached to the reality by clinging to the surface.

In the research, the reflections of space-time in the historical process and the changes it has gone through until today, as well as its transformation into a fictional space through the art work, which is the surface / intermediate space, are examined. Supported by the readings, a process has been followed in which the fictional space, which is handled over the spiral structure between the physical space-time we are in and the perceived personal space-time, extends to the infinity and the invisible through the surface.

With the application studies included in the thesis, both these researches were supported and the application studies shaped the development of the research. Thus, in the fictional space, which is also an existential field, it has been observed that the space has started to be produced with the thoughts in which cause-effect relations are not sought, and reflected with organic and fractal geometries. Space, which eliminates the obligation to comply with certain boundaries, also introduces the concept of fiction, and has prepared the ground for the formation of the fictional space, which is the space of fragmentation and unification, light and shadow, reflections, repetitions, even eternity.

**Keywords:** Art, fiction space, time, surface, labyrinth, monad, aleph, borders, infinity.

## TEŞEKKÜR

Tez hazırlama sürecimde bilgi ve deneyimlerini benimle paylaşan, tüm içtenliğiyle desteğini ve ilgisini esirgemeyen danıőımanım Prof. Cebrail ÖTGÜN'e, bilgi ve tecrübeleriyle tezime katkıda bulunan Prof. Atilla İLKYZ ve Doç. Zuhai BAYSAR BOERESCU'ya, değerli katkılarından dolayı Prof. Hüsni DOKAK ve Prof. Dr. Seçkin AYDIN'a çok teşekkür ederim.

## İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ .....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
GÖRSEL DİZİNİ.....	v
GİRİŞ .....	1
1. BÖLÜM: MUTLAK MEKAN-ZAMAN'DAN KURGU MEKAN-ZAMAN'A .....	3
2. BÖLÜM: KURGU MEKAN-ZAMAN'DA GÖRÜNEN'DEN GÖRÜNMEYEN'E ..	8
2.1. Mekanın İçinde/Mekanın Dışında: Sınırlar ya da Sonsuzluk .....	15
2.2. Gerçeğin Başka Yerleri ve Yansıyan/Yansıtan Mekan .....	40
SONUÇ .....	69
KAYNAKLAR.....	72
ETİK BEYANI.....	78
SANATTA YETERLİK TEZİ ORJİNALLİK RAPORU .....	79
PROFİCIENCY İN ART ORİJİNALLİK RAPORU .....	80
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	81

## GÖRSEL DİZİNİ

<b>Görsel 1.</b> Pablo Picasso. Ağlayan Kadın/Weeping Woman. 1937. (Tuval üzerine yağlıboya. 60x49 cm.) Erişim: 06.07.2020. <a href="https://bit.ly/2PwLXSQ">https://bit.ly/2PwLXSQ</a> .....	10
<b>Görsel 2.</b> Marcel Duchamp. Merdivenden İnen Nü/Nude Descending a Staircase, No.2. 1912. (Tuval üzerine yağlıboya. 147x89.2 cm.) Erişim: 06.07.2020. ....	10
<b>Görsel 3.</b> Elif Anbarpınar. Zaman Döngüsü/Time Loop. 2019. (Dijital resim. Işıklı kutu. 100x75 cm.).....	12
<b>Görsel 4.</b> Elif Anbarpınar. Nergis Bahçesi I/Narcissus Garden I. 2018. (Pleksi baskı. 82x110 cm.).....	14
<b>Görsel 5.</b> Elif Anbarpınar. İkilik I-II/Duality I-II. 2018. (Pleksi baskı. 110x55 cm.)	16
<b>Görsel 6.</b> Elif Anbarpınar. Saklı Olan/Hidden. 2018. (Dijital resim. Işıklı kutu. 105x70 cm.).....	17
<b>Görsel 7.</b> Lucio Fontana. Mekansal Konsept: Bekleyiş/Spatial Concept Waiting. 1960. (93x73 cm.) Erişim: 06.12.2019. <a href="https://bit.ly/2AVC6Ck">https://bit.ly/2AVC6Ck</a> .....	19
<b>Görsel 8.</b> Liliana Porter. Kırk Yıl III A/Forty Years III A (el, yatay çizgi üzerinden 1973/hand, over horizontal line 1973). 2013. (Cromagenic print. 65.2x66.7 cm.) Erişim: 06.12.2019. <a href="https://bit.ly/2V4meUK">https://bit.ly/2V4meUK</a> .....	19
<b>Görsel 9.</b> Elif Anbarpınar. Katlar/Multiples. 2019. (Dijital resim. Işıklı kutu. 60x106,5 cm.).....	20
<b>Görsel 10.</b> Elif Anbarpınar. Katlar/Multiples (Labirent Serisi No:1). 2019. (Dijital resim. Işıklı kutu. 60x106,5 cm.).....	20
<b>Görsel 11.</b> Giotto di Bondone. Arena Şapeli/Arena Chapel. 1306 civarı. (Padova). Erişim: 13.01.2020. <a href="https://bit.ly/3eqGGHe">https://bit.ly/3eqGGHe</a> .....	21
<b>Görsel 12.</b> Fra Carnevale. Duyuru/The Annunciation. 1445-1450. (Ağaç üzerine tempera. 70x78 cm. Alte Pinakothek Koleksiyonu. Munich). Erişim: 13.01.2020. <a href="https://bit.ly/3drGh60">https://bit.ly/3drGh60</a> .....	22
<b>Görsel 13.</b> Piero della Francesca. İsa'nın Kırbaçlanması/The Flagellation of Christ. Late 1450s. (Ağaç panel üzerine tempera. National Gallery of the Marches. Italy). Erişim: 20.01.2020. <a href="https://bit.ly/37NXnK3">https://bit.ly/37NXnK3</a> .....	23
<b>Görsel 14.</b> Elif Anbarpınar. Yükseliş/Rising I-II-III. 2018. (Pleksi baskı. 110x48 cm. 110x110 cm.110x48 cm.) .....	24
<b>Görsel 15.</b> Elif Anbarpınar. Koza/Cocoon. 2018. (Dijital resim. Işıklı kutu. 110x76 cm.) .....	26

<b>Görsel 16.</b> Bruce Pollock. Ağaçtaki Orman/Forest in the Tree. (Keten üzerine yağlıboya. 25x80 cm.) Erişim: 03.02.2020. <a href="https://bit.ly/3fMsUPp">https://bit.ly/3fMsUPp</a> .....	27
<b>Görsel 17.</b> Genshin Kyoraishi. Kukla Oyunu/The Puppet Play. 18.yy. (Kağıt üzerine mürekkep ve suluboya 64.6x84.5 cm. National Museum in Warsaw). Erişim: 03.02.2020. <a href="https://bit.ly/2BsQT7q">https://bit.ly/2BsQT7q</a> .....	29
<b>Görsel 18.</b> Johannes Vermeer. Müzik Dersi/The Music Lesson. 1662-1665 (Tuval üzerine yağlıboya. 74.1x64.6 cm. Royal Collection). Erişim: 03.02.2020. <a href="https://bit.ly/3eBssmM">https://bit.ly/3eBssmM</a> .....	30
<b>Görsel 19.</b> Rembrandt van Rijn, Meditasyon Yapan Filozof/Philosopher in Meditation. 1632.....	30
<b>Görsel 20.</b> Elif Anbarpınar. Giriş/Entrance. 2018. (Pleksi baskı. 76x110 cm.).....	31
<b>Görsel 21.</b> Mark Rothko. Siyah Resimler/Black Paintings (The Rothko Chapels. Huston). Erişim: 06.02.2020. <a href="https://n.pr/2CzEn6R">https://n.pr/2CzEn6R</a> .....	33
<b>Görsel 22.</b> Barnett Newman. Birlik Ben/Onement I. 1948. (Tuval üzerine yağlıboya. 69.2x41.2 cm. Museum of Modern Art). Erişim:10.02.2020. <a href="https://bit.ly/3epafc5">https://bit.ly/3epafc5</a> .....	34
<b>Görsel 23.</b> Kazimir Malevich. Siyah Kare/Black Square. 1915. (Tuval üzerine yağlıboya. 80x80 cm. State Tretyakov Gallery. Rusya). Erişim: 10.02.2020. <a href="https://bit.ly/2YYkP3p">https://bit.ly/2YYkP3p</a> .....	34
<b>Görsel 24.</b> Elif Anbarpınar. Geçit I/Gate I (Sınırlar ve Sonsuzluk Serisi/ Borders and Infinity Series No:2). 2020. (Aydinger üzerine uv kalem. 93x93 cm.) .....	35
<b>Görsel 25.</b> Elif Anbarpınar. Geçit I/Gate I (Sınırlar ve Sonsuzluk Serisi/ Borders and Infinity Series No:2). 2020. (Aydinger üzerine uv kalem. 93x93 cm. Uv Işıklı Çekim).....	37
<b>Görsel 26.</b> Elif Anbarpınar. Bellekte Sallanan/Swinging in Memory. 2016. (Renkli ve sesli video. 46 saniye) .....	39
<b>Görsel 27.</b> Elif Anbarpınar. Bellekte Sallanan/Swinging in Memory (Light Painting). 2016. (Renkli ve sesli video. 47 saniye) .....	39
<b>Görsel 28.</b> Elif Anbarpınar. Geçit I/Gate I (Labirent Serisi/ Labyrinth Series No:2). 2020. (Dijital resim. 93x93 cm.) .....	40
<b>Görsel 29.</b> Elif Anbarpınar. Karşılaşma/Confrontation. 2018. (Pleksi baskı. 75x100 cm.) .....	41
<b>Görsel 30.</b> Elif Anbarpınar. Yürüyenler/Walkers. 2018. (Serigrafi. 70x100 cm.)..	42



<b>Görsel 31.</b> Paolo Uccello. Ormanda Av/The Hunt in the Forest. 1465–1470. (Panel üzerine tempera. 73.3x177 cm. Ashmolean Museum). Erişim: 14.03.2020. <a href="https://bit.ly/3fQazRu">https://bit.ly/3fQazRu</a> .....	43
<b>Görsel 32.</b> Elif Anbarpınar. Giz/Secret. 2018. (Pleksi baskı. 100x75 cm.).....	45
<b>Görsel 33.</b> Elif Anbarpınar. Bahçe/Garden, 2019. (Dijital resim. 73x110 cm.) .....	47
<b>Görsel 34.</b> Elif Anbarpınar. Nergis Bahçesi II/Narcissus Garden II. 2018. ....	48
<b>Görsel 35.</b> Elif Anbarpınar. Nergis Odası/Narcissus Room. 2018. (Dijital resim. Işıklı kutu. 125x90 cm.) .....	49
<b>Görsel 36.</b> Diego Velázquez. Nedimeler/Las Meninas. 1656-57. (Tuval üzerine yağlıboya. 318x276 cm. Museo del Prado. İspanya). Erişim: 27.07.2020. <a href="https://bit.ly/3l2blc8">https://bit.ly/3l2blc8</a> .....	51
<b>Görsel 37.</b> Edouard Manet. Folies-Bergère'de Bir Bar/A Bar at the Folies-Bergère. 1882. (Tuval üzerine yağlıboya. 96x130 cm. The Courtauld Gallery. Londra). Erişim: 27.07.2020. <a href="https://bit.ly/3hiPnop">https://bit.ly/3hiPnop</a> .....	52
<b>Görsel 38.</b> Elif Anbarpınar. Geçit II/Gate II (Sınırlar ve Sonsuzluk Serisi/Borders and Infinity Series No:3). 2020. (Aydinger üzerine uv kalem. 100x66 cm.) .....	54
<b>Görsel 39.</b> Elif Anbarpınar. Geçit II/Gate II (Sınırlar ve Sonsuzluk Serisi/Borders and Infinity Series No:3). 2020. (Aydinger üzerine uv kalem. 100x66 cm. Uv Işıklı Çekim) .....	54
<b>Görsel 40.</b> Elif Anbarpınar. Kökler I/Roots I. 2018. (Pleksi baskı. 100x70 cm.) ...	56
<b>Görsel 41.</b> Elif Anbarpınar. Kökler II/Roots II. 2018. (Pleksi baskı. 110x70 cm.) .	56
<b>Görsel 42.</b> Guillaume Lachapelle. Vizyon Serisi/Vision Series. 2014. Erişim: 23.05.2020. <a href="https://bit.ly/2Z2q3eA">https://bit.ly/2Z2q3eA</a> .....	57
<b>Görsel 43.</b> Charles Matton. New York Üniversitesi Kulüp Kütüphanesi I/The New York University Club Library I. 2001. Erişim: 23.05.2020. <a href="https://bit.ly/3hTfi6K">https://bit.ly/3hTfi6K</a> ....	57
<b>Görsel 44.</b> Simon Schubert. İsimsiz/Untitled (Karmaşık/Intricated 23). (Katlanmış kağıt. 100.3x69.9 cm.) 2018. Erişim: 03.08.2020. <a href="https://bit.ly/34hJKDj">https://bit.ly/34hJKDj</a> .....	58
<b>Görsel 45.</b> Simon Schubert. İsimsiz/Untitled (Karmaşık/Intricated 22), 2018. (Katlanmış kağıt. 79.5x69.9x5.1 cm.) Erişim: 03.08.2020. <a href="https://bit.ly/2E1NdLJ">https://bit.ly/2E1NdLJ</a> . 58	
<b>Görsel 46.</b> Vredeman de Vries. Figürlerle Mimari Fantastik Yapı/Architectural Caprice with Figures. 1568. (Meşe panel üzerine yağlı boya. 84.5x118.5 cm. Bilbao Fine Arts Museum. İspanya). Erişim: 04.06.2020. <a href="https://bit.ly/31ajKYU">https://bit.ly/31ajKYU</a> ... 59	

<b>Görsel 47.</b> Pieter Janszoon Saenredam. Utrecht'teki Aziz Martin Katedrali'nin İçi/Interior of the St. Martin's Dom (Cathedral) in Utrecht. 1636. (Çizim.) Erişim: 04.06.2020. <a href="https://bit.ly/3fTPZjs">https://bit.ly/3fTPZjs</a> .....	59
<b>Görsel 48.</b> Bartholomeus van Bassen. Bir Kilise İçi/A church interior. (Panel üzerine yağlı boya. 43.2x57.5 cm.) Erişim: 04.06.2020. <a href="https://bit.ly/3194ewl">https://bit.ly/3194ewl</a> .....	60
<b>Görsel 49.</b> Patrick Hughes. Alice Vahası/The Oasis of Alice. 2013. (Panel üzerine yağlıboya. 66.5x153x19 cm.) Erişim: 06.06.2020. <a href="https://bit.ly/2CCLXO5">https://bit.ly/2CCLXO5</a> .....	61
<b>Görsel 50.</b> Elif Anbarpınar. İsimsiz/Untitled. 2017. (Dijital resim. Işıklı kutu. 64x110 cm.) .....	62
<b>Görsel 51.</b> Elif Anbarpınar. Yolculuk I-II-III/Journey I-II-III. 2018. (Pleksi baskı. 100x72 cm. 100x72 cm. 100x72 cm.).....	63
<b>Görsel 52.</b> Elif Anbarpınar. Saklı Olan/Hidden (Sınırlar ve Sonsuzluk Serisi/Borders and Infinity Series No:4) 2020. (Aydınger üzerine uv kalem. 75x100 cm.) .....	64
<b>Görsel 53.</b> Elif Anbarpınar. Saklı Olan/Hidden (Sınırlar ve Sonsuzluk Serisi/Borders and Infinity Series No:4) 2020. (Aydınger üzerine uv kalem. 75x100 cm. Uv Işıkla Çekim) .....	65
<b>Görsel 54.</b> Dogville film sahnesi Erişim: 08.08.2020. <a href="https://bit.ly/3l2nS4P">https://bit.ly/3l2nS4P</a> .....	66
<b>Görsel 55.</b> Manderlay film sahnesi Erişim: 08.08.2020. <a href="https://bit.ly/31h9gXz">https://bit.ly/31h9gXz</a> .....	66
<b>Görsel 56.</b> Rene Magritte. Çoğaltılamaz/ Not to Be Reproduced. 1937. (Tuval üzerine yağlıboya. 81.3x65 cm. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam) Erişim: 09.08.2020. <a href="https://mo.ma/2CKInlj">https://mo.ma/2CKInlj</a> .....	67
<b>Görsel 57.</b> Rene Magritte. Işık İmparatorluğu/ Empire of Light. 1953-54. (Tuval üzerine yağlıboya. 195.4x131.2cm. Foundation Peggy Guggenheim Collection, Venedik). Erişim: 09.08.2020. <a href="https://bit.ly/2Q9xXP0">https://bit.ly/2Q9xXP0</a> .....	67

Her şey zihnimde daha yüce bir imgede, yepyeni bir düzende birleşiyor; sanki herkes tek bir yere doğru gidiyor. Sonra her şey bana çok tanıdık, çok cana yakın geliyor; öncesinde tuhaf ve yabancı gelen, sonra evdeki bir şey gibi oluyor.  
(NOVALIS, 2017, s.25)

## GİRİŞ

Gözlerimizi açtığımız ilk andan itibaren deneyimlediğimiz içinde var olduğumuz mekan ve zaman her daim anlaşılacak istenmiş, üzerine fikirler teoriler üretilmiş, oldukça geniş anlamlar taşıyan kavramlardır. Ancak en temelde belleğin/anıların mekan-zamanı ve dışsal/ölçülebilir olan mekan-zamanın varlığı yer alır. Kendisine katılan bu pek çok anlamla dönüşen mekan ve zamanın, hem kendi içinde hem de belleğin ve dışarının mekan-zamanı olarak içi içe geçmesiyle kurgu mekanları oluşturduğu görülmektedir. Var olan gerçekliğin içinde farklı bir yapı oluşturarak meydana getirilen temsili bir geçelik alanı yaratmanın karşılığı olan kurgu kavramı, mekan ve zamanı da kendine özgü olarak taşır içinde. Dünyaya ait olan dış mekan-zaman onu deneyimleyen aracılığıyla iç mekan-zamanla bütünleşir. Bu bütünleşmenin sonucundaysa fiziksel yani geometrik yapıdaki mekan sınırlarını aşarak, içsel bir mekana dönüşür ve kurgu halini alır.

Toprağa kök salan ev/beden/mezan-zaman yüzeye sabitlenerek kendinin bir başka tekrarı olan yeryüzü ve gökyüzü evinin/mezanının içine yerleşerek onun kalbi olur. Bu içsel mezan sabit olduğu kadar akışkandır da tıpkı bir su buharı gibi, zamanın içine düşer ve anılar yoluyla yayılır. Dışarının mekanı içerinin mekanına yerleşirken, içerinin mekanı da dışarının mekanına yerleşmiş olur. Tüm dünya eriyerek bedene, ruha karışır. Bu nedenle fiziksel ve hayali mezanın iç içe geçerek oluşturduğu kurgu mekanda, nesnelere içselleşme yoluyla sınırlarının dışına çıktığı anda dünyadaki ruhlarını arıyorlardır aslında. Joe Bousquet'in dediği gibi, hiçbir yerde olan mezan, balın kendi kovanında olması gibi, kendi içindedir (Akt. Bachelard, 2017, s.244). İçsel/ruh ve dışsal/dünya olan, bu iki mezan üst üste binerek, bir biri içinde eriyerek yüzey üzerinde kurgu mekanı yaratır. Bu iki mezanın birbirine karışmasıyla mekanlara ait olan şeylerde ikiye katlanarak tüm mekanların merkezi haline gelir.

Dışarıdaki mekanda algılanan sınırlar, içerde kaybolur. Bu iki mekanın birleşmesiyle de “her şey sonu gelmez nakaratların yeni baştan yinelenmesi” ne, bir döngüye dönüşür (Bachelard, 2017, s.257). Bu sarmal döngüde merkezde belirliymiş gibi görünen bir belirsizliktedir. Beraberinde içerisi ve dışarıyı birbirine simetrik olarak bağlanmazlar. Her ikisi de kendi içlerinde oluşturdukları simetritlerle şeffaflaşarak bir araya gelirler. Böylece her ikisi de içselleşir. Mekanın içselliğiyle oluşan bu yeni kurgu mekanda sınırlar ortadan kalkar ve geçmişteki ve gelecekteki tüm mekanlar iç içe geçerek var olur. Ortaya çıkan bu kurgu mekan içeriyle dışarının bir araya gelmesiyle oluşan bir yeniden tasarımıdır.

İçsel bir yolculuk olarak da düşünebileceğimiz tezin içerisinde yer alan uygulama çalışmalarında ise gerçeklikten hareketle oluşturulan katmanlı yapıdaki kurgu mekanda üst üste binen tüm yüzeyler hem anlatımın parçası olur, hem de gerçekliğe ve hayale ait olan sembollerin taşıyıcısı olur. Her çalışma kendi gerçekliğinin detaylarını ince ince örer, dış dünyanın içeri yansmasıyla biçimsel/fiziksel ve algısal/psikolojik olarak dışardan içeriye, içerden dışarıya doğru tekrar kurulur. Her biri bu örüntünün parçalarını oluşturan içeri-dışarı, yatay mekan-zaman ve dikey mekan-zaman, boşluk-doluluk, ayna simetrisi, yansıma, labirentler, bahçe, kozmik yumurta, matematik, tekrar ve döngüsellik gibi kavramlar/semboller üzerinden derinleşen kurgu mekân, yine bu sembollerin ekseninde yer alan düşünceler ve sanat yapıtları üzerinden incelenir.

## 1. BÖLÜM: MUTLAK MEKAN-ZAMAN'DAN KURGU MEKAN-ZAMAN'A

Kimi zaman yer, kimi zaman ise uzam gibi başka kavramlarla da karşılanan, tarih içerisinde oldukça geçmişe uzanan mekan kavramı, zaman kavramıyla birlikte insanın gerçeklikle bağını oluşturan en temel yapıdır. Başlangıçta içinde bulunulabilen fiziksel bir yapı olarak algılanan mekan, daha sonraları şeylerin içinde bulunduğu bir alan olarak düşünsel, hayali anlamları da kendine katar ve giderek daha soyut kurgu mekan anlayışına doğru evrilir.

Çok çeşitli disiplinlerde ve farklı kavramsal çerçevelerde ele alınan mekanın geçmişine uzandığımızda ise kendisiyle beraber varlığını sürdüren zaman kavramıyla ilişki içerisinde tanımlanmaya ve anlaşılmaya çalışıldığı görülür. Pitagorasçılar, sayılar ve sayılarla oluşan mekan üzerinden boşluğun hava gibi mekana yayıldığını ifade ederek boşluk kavramı üzerinden mekanı anlamaya çalışırken, Parmenides varlığın her yeri doldurduğu düşüncesiyle mekanı doluluk kavramı üzerinden anlamaya çalışır. Platon ve onun öğrencisi olan Aristoteles ise her şeyi içine alan *kap* mekan fikriyle düşüncelerini geliştirirler. Daha sonraları psikolojik kurgu mekana da yansıtılacak olan bu düşüncede, idealar ve onların yansımalarından oluşan ikili bir mekan anlayışı söz konusudur. Burada adeta bir kap gibi yansımaları içine alan mekan (idealar mekanı), cisimlerden ayrı soyut bir şekilde varlığını sürdürür. Bu mekan anlayışında Aristoteles Platon'dan farklı olarak mekanın sadece kuşatan bir kap olduğunu ve kuşatılan şeyin parçası olmadığı görüşünü sürdürür.

Boşluk, doluluk ve kap gibi içine alan kavramları üzerinden anlaşılmaya çalışılan mekan kavramının zaman ile olan ilişkisi ise bütünlüklü değildir. Uzunca bir süre etkisini sürdüren Kartezyen düalizmle zaman ve mekan ayrı düşünülerek, mutlak zaman ve mekan anlayışı üzerinde durulmuştur. Kartezyen mekan anlayışıyla Isaac Newton mutlak zaman-mutlak mekanın herkes için aynı ve değiştirilemez olduğunu, her ikisinin de yaratılan dünyanın varlığı ya da yokluğundan bağımsız olarak kendi doğalarına sahip olduğunu ileri sürmüştür. Kartezyen mekan (birbirinden ayrı düşünülen mutlak zaman ve mekan) düşüncesinin karşısında ise Gottfried Leibniz bütünlüklü bir zaman-mekan anlayışı sunar. Zaman nasıl ki arka arkaya sıralı bir yapıya sahipse, mekanda Leibniz için yan yana gelen şeylerin oluşturduğu bir

düzendir. Bu düzen ise ancak içsel olanla anlaşılabilir. Böylece Leibniz, fizik dünyadan metafizik düzeye geçerek maddenin temelinde mekansız tözler olduğunu ifade eder ve bu tözlere *Monad* ismini verir. Monadlar birbirinden kendi dışlarına açılmalarını da sağlayan algılar ile ayrılırlar. Bir algıdan diğerine geçebilen monadlar, açıklık ilkesi adı verilen bir iç oluşuma sahiptir. Bu oluşum bir monadda meydana gelirken diğerlerinde de gerçekleşir. “Böylece her bir monad evrenin canlı bir aynası olur” ve ona göre “her monad tüm geçmiş üzerinde, tüm şimdi üzerinde, tüm gelecek üzerinde ya da evrenin tüm geçmişi, şimdisi, geleceği üzerinde bir bakış açıdır” (Leibniz, 1999, s.44).

Her töz bütün bir dünya gibidir, Tanrı'nın ya da tüm evrenin aynası gibidir, her töz Tanrı'yı ya da evreni kendine göre açıklar, her kent onu değişik yerlerden gözleyene nasıl değişik görünürse. Böylece evren varolan tözler sayısınca çoğalmıştır diyebiliriz bir bakıma. Ve Tanrı'nın ünü de tüm değişik sunumları sayısınca çoğalmıştır. Şöyle de diyebiliriz: her töz kendinde Tanrı'nın sonsuz bilgeliğinin tamgüçlülüğünün özyapısını taşır bir anlamda ve Tanrı'ya becerbildiğince öykünür. Çünkü her töz karışık bir biçimde de olsa, evrende geçmişle, şimdiyle, gelecekle ilgili olarak her olanı açıklar, bu da sonsuz bir algıya ya da bilgiye benzer. Tüm öbür tözler de bunu açıkladıklarından her töz Yaratan'ın tüm güçlülüğüne öykünerek kendi gücünü öbür tözler üzerine yayar diyebiliriz. (Leibniz, 1999, s.45).

Leibniz'in ifade ettiği gibi her monadın geçmişin izlerini ve geleceğin taslağını kendinde taşıdığını söyleyebiliriz. Dışarıya açılan bir pencereye sahip olmayan monadların değişimleri ise iç ilkelerden kaynaklanır. (Leibniz, 1999, s.44-50). Kapsayıcı olan monad tıpkı bir okyanus gibi ruh damlalarını taşır içinde. Bu anlamda ruhun içinde bulunduğu beden ruhun mekanı olduğunu ve bedeninde içinde bulunduğu dünyasal düzeni monadın mekanı olarak düşünebiliriz. Böylesi bir mekan nispidir ve matematik mekanı somut bir niteliğe kavuşturan kusursuz bir soyutlamadır (Lefebvre, 2016, s.188). Soyut ve somutun da iç içe geçtiği anlayışta kendi başına bir varlığı olmayan mekan, görelidir artık ve tanrı dünyanın ruhu iken, mekan tanrı ile maddeler arasındaki birliğin, bağın yansımasıdır. İçinde maddelerin yer aldığı bu sınırlı mekanların bir araya gelmesiyle oluşan sonsuz mekansa, algılarımızın ötesinde tanrısal olandır. Hem mekanda ve zamanda olan tanrının sonsuzluğunun içinde, hem de tanrı mekanda ve zamanda olanın sınırlılığı içindedir. Böylelikle sonsuz ve sınırlı olan durmadan birbirlerine dönüştükleri ve birbirlerini yansıttıkları sarmal bir döngüye girerler.

Böylece mekan ve zaman yavaş yavaş değişime uğrayarak bütünlüklü bir şekilde alımlanmaya başlanır. Leibniz ile birlikte ortaya atılan göreceli mekan fikri Albert Einstein'ın görelilik kuramıyla bir üst seviyeye taşınarak mekanın yanında zamanında göreceli olduğu fikri oluşturulur ve zaman-mekanın mutlaklığı, değişmezliği inancı, giderek kişisel zaman-mekan anlayışına doğru evrilir. Artık genişleyen ve iç içe geçen bir mekan-zamanda ilişkilerimizi sürdürürüz. Mekanlar arasındaki geçişler artarak iç içe geçmeye başlar ve sınırlar kaybolur. Böylelikle sabit ve sınırlı zaman-mekan fikri ortadan kalkar, yaşadığımız yerinde ötesine geçerek uzamsal olarak genişler. Böylesi bir mekan içerisinde zaman ise iç içe geçen mekanları da kapsayarak akışkan bir hal alır. Mekan-zamanın bu sabit/sınırlı ve akışkan halini fizikçi Ernst Mach, *Space And Geometry* kitabında algılanan kişisel mekan ve öklidyen mekan yani fiziksel mekan olarak iki şekilde tanımlar. Kişisel mekan-zamanın sınırları akışkan ve gözlerin bedeninin hareketiyle sürekli olarak değişiyor olsa da, geometrik öklidyen mekan sabit ve sınırlıdır (1906, s.96). Bir odada durup etrafımıza baktığımızda odanın içindekilerini görürüz ve dokunuruz ayrıca onu oluşturan dört duvarın da farkına varırız. Yani aslında aklımızda bir yeri tanımlarken bazı zamanlar ne kadar bulanık olsa da, onun etrafına sınırlar çizerek tanımlarız. Aynı şekilde ağaçlar, deniz, evler, yollar da fiziksel olarak oradadırlar. Her birinin konumu, uzaklık ve yakınlıkları sınırlar dâhilinde ölçülebilir ve her biri bizleri sınırları dahilinde içinde tutar. Böylece algıladığımız mekan hızla kişisel mekana dönüşmeye başlar, dışardan içeri aktarılan mekan geçmişe dair verilerle, anılarla ve hayallerle kişisel mekanı kurar.

Benzer şekilde Martin Heidegger'de bir mekanı tanımlarken onun etrafına sınırlar koyarak tanımladığımızdan bahseder. Adam Sharr *Mimarlar İçin Heidegger* kitabında Heidegger için mekanın mevcut, hali hazırda hep orada olan sınırlar üzerinden –duvar, yol, nehir– deneyim yoluyla içselleşerek nasıl kişisel yerlere dönüştüğünü anlatır. Heidegger'in tasarısında bir mekanı düşünmek zihinlerimizde içinde bulunulan andan, yani buradan oraya fırlatılma hayalini içerir (2012, s.58-62). Kurgu mekanı oluşturan bu süreç aslında imgesel bir tasarlama da ve bu tasarlama aracılığı ile mekanın bize hissettirdikleri üzerinden onu zihnimizde tekrar tekrar oluştururuz. Artık zihne ait olan ve tıpkı içinde yaşadığımız evler gibi kişiselleşen mekan, ruhun mekanı olur ve Guston Bachelard tarafından ruhun çözülme aracı olarak görülür. Bu araç, insanın kendi iç mekanına yolculuğunu

sağlar. Çünkü bilinçdışı mekanda oturmaktadır (mekan bilinçdışının evidir). Bachelard'a göre nasıl ki biz bu mekanların içindeyssek onlarda bizim içimizdedir. Bellek ve imgelemin iç içe geçtiği mekan/lar derinleşerek düşünme yoluyla çoğalır (Bachelard, 1996, s.28, 37, 33).

Böylelikle fiziksel mekanla varoluşsal/psikolojik mekan durmadan birbirlerinin yerlerine geçer ve bütünleşirler. Maurice Merleau-ponty'nin dediği gibi, bedenimiz dünyanın dokusuna tutunmuştur ve onun dokusu kendi dokusu olmuştur. Dünya tenin kumaşından yapılmıştır. Gören ve görünen, hisseden ve hissedilen bölünmez şekilde birleşirler. Bu şekilde içselleşen mekan ne dünyadan öncedir ne de onun sonucudur (2012, s.36). Mekan, beden/ruhla bir araya gelerek bütünleşir ve bu bütünleşmeyle görünmeyene ve sonsuz olana uzanır. Görünen/görünmeyenden hareketle beden, mekanın boşluğunda doluluk olarak yerini alır. Bir kesişme anı olan bu an için girdiği bir mekanda kendi yerini tanımlayan bedenin dışında kalan alanın, kendi pozitif yerinin negatifi olduğunu da söyleyebiliriz. Beden bu mekanda (içinde, üzerinde ya da dışında) hareket ettikçe, pozitif ve negatif yeri sürekli olarak birbirine dönüşür (Kaymaz Koca ve Hale, 2017, s.489). Tıpkı görünen ve görünmeyenin/sınırlı ve sonsuz olanın döngüsü gibi, boşluk doluluk olurken doluluk da boşluk olur. Mekanı oluşturan boşluk ve doluluğun bu sürekli yer değiştirme, birbirlerine dönüşme halini Michel Foucault'da destekleyerek Bachelard ve fenomenologların, homojen ve boş bir mekanda değil, aksine tamamen niteliklerle dolu bir mekanda, hatta belki fantazmaların musallat olduğu bir mekanda yaşadığımızı öğrettiklerini ifade eder ve ekler: "temel algımızın mekanı, düşlerimizin, tutkularımızın mekanı bazı içkin niteliklere kendilerinde sahiptir; bu, ya hafif, uçucu, şeffaf bir mekandır ya da karanlık, pürüzlü, dolu bir mekandır: yukarıdan bir mekandır, dorukların mekanıdır ya da tersine, aşağıdan bir mekandır, çamur mekandır, su gibi akabilen bir mekandır ya da taş gibi, kristal gibi sabitlenen, dondurulabilen bir mekandır". Foucault mekana olan yaklaşımını iki farklı kavram üzerinden sürdürmeye devam eder: Gerçek yeri olmayan mevkiler olarak tanımladığı ütopyalar (mükemmelleşmiş toplum ya da toplumun tersi) ve fiilen gerçekleşmiş ütopya türleri olan yerleri, yeni gerçek mevkiler olarak tanımladığı heterotopyalar (Foucault, 2014, s.294).



Benzer bir ikilik mekana sosyolojik olarak yaklaşan Henri Lefebvre için de söz konusudur. Bir tarafta soyut ve zihinsel yani matematiksel mekan yer alırken diğer tarafta ise doğrudan içinde yaşanılan, fiziksel mekan olduğunu ifade eden Lefebvre için bu ikilik arasında gidip gelen akışkan bir alan bulunmaktadır. Bu alan kurgunun da mekanı olan üretilen toplumsal mekandır. Bu anlamda Lefebvre mekanın canlı devinen ve zamanla birlikte de evrilen bir şey olduğunu ifade eder. Bu nedenle de mekan, sürekli biçim değiştirerek başka mekanlara doğru akar ve dönüşür. Mekanın beraberinde getirdiği zaman da, doğrudan yaşamın kendisinde gerçekleşen onu yaratan ve üretendir. Mekan ve zamanın oluşumları birbirlerine yazgılıdır: Birinin varlığı ötekinin varlığını da gerektirir. Bu noktada Lefebvre bir birliği oluşturan üçlü alandan bahseder: zihinsel, fiziksel ve toplumsal. “Öncelikle fiziksel alan, yani yeni doğa, kosmos; ardından, (mantığın ve biçimsel soyutlamanın da dahil olduğu) zihinsel alan; nihayet, toplumsal gelir”. Bu üç alan/meکان-zaman çoğu kez iç içe ilerler (Lefebvre, 2016, s.25-45).

Mekana sosyolojik açıdan yaklaşan Lefebvre'den etkilenen Edward Soja ise, mekanın inşa edildiğini belirterek mekanı, *fiziksel/birinci mekan* ve *aşkın/ikinci mekan*'in dekonstrüksiyonundan doğan üçüncü mekan olarak üçe ayırır. *Birinci mekan* üzerinde yaşanılan doğa, yani fiziksel mekan, *ikinci mekan* mantıksal ve formel soyutlamaları içeren zihinsel mekan yani imgelenen mekan ve *üçüncü mekan* algılanan deneyimlenen, sosyal üretilen mekandır. Birinci mekan gerçekken, ikincisi hayaldir. Üçüncü ise ikisinden de farklı olarak sosyal bir mekandır (Soja, 1996, s.53-82).

Farklı açılardan tekrar tekrar yorumlanan mekan, var olan mekanlardan (ev, kütüphane, hapishane vb.) hareketle kavramsallaştırılarak kurgu haline gelir. Jean Baudrillard'ın Amerika'sında var olan *anti-ütopya*, David Harvey'in zaman-mekan sıkışması olarak tarif ettiği durumdan türeyen *esnek mekan*, Jean-François Lyotard'ın Megalopolis'inde yer alan *içkin mekan*, Paul Virilio'nun Overexposed City anlatısında tasvir edilen *kesintiye uğramış mekan*, John Rajchman tarafından kavramsallaştırılan *topolojik mekan* ve Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin plato'larındaki *yumuşak mekan*. Mekana getirilen tüm bu yeni tanımlar, mekanın giderek dönüşmekte olduğunu göstermektedir (Kaymaz Koca ve Hale, 2017, s.489).

Nasıl olup da böyle rüyadaymış gibi,  
görünenle görünmeyen sınırında  
oturduklarını ve nasıl olup da görüneni  
göremediklerini, görünmeyeni ise  
görebildiklerini anlayamıyorlardı  
(BALZAC, 2019, s.166)

## 2. BÖLÜM: KURGU MEKAN-ZAMAN'DA GÖRÜNEN'DEN GÖRÜNMEYEN'E

Bugüne değin benzer ya da farklı tanımlamalarla alımlanmaya çalışılan mekan-zaman, sadece duyularla algılanabilmenin de ötesine geçerek, gerçek ve kurgu arasında salınımını sürdürmeye başlar ve böylece görünenle görünmeyen arasında durmadan bir veri akışı da sağlanmış olur. Fiziksel yani görünen olarak aşağı, yukarı, sol, sağ gibi yönlerle kavradığımız mekan, aslında onu herhangi bir duyumuzla algıladığımız ilk andan itibaren zihne görünmeyene, belleğe yerleşerek içinde yer alan nesnelere ve o nesnelere ait olan anıların mekanına eklenerek sürekli çoğalan kurgusal bir yapıya dönüşür. Boşluktur, doluluktur, içerisi ve dışarıdır, yansıyan ve yansıtandır, matematiktir, her şeyi içine alan kaptır mekan ve her ne olursa olsun madde aleminde yaşadığımız için duyularla algılanabilendir. Duyularla algılanabilir olansa aynı zamanda, zihne ve ruha da ait olandır. Bu nedenle gerçek olduğu kadar kurgudur. Zaman ise mekana tutunmuş bir şekilde hep oradadır, onu içinden dışından her yerinden kuşatandır: kimi zaman geçmiş, kimi zaman gelecek olarak. Bu nedenlerle mekan-zamana ait boyutlarda, algılamaya bağlı olarak durmadan değişiklikler gösterir. Örneğin, ayın ufka yakinken ki görüntüsü, tepede olduğu zamankinden büyük görünür. Ancak karton bir boruyla baktığımızda her iki görüntüde yer alan ayın, aynı büyüklükte olduğunu görürüz. Bu durum bizlerin algı alanlarımızda yatay düzlemde yer alanların büyüklüklerinin sabit kalması, dikey düzlemde olanların ise uzaklaştıkça küçülmesinden kaynaklanmaktadır. Çünkü yeryüzünde yaşamsal devrim yatay düzlemde gerçekleşmektedir (Merleau-Ponty, 2010, s.24, 25).

Dünya'nın mekan-zamanı yatay düzleme yerleşmişken, içsele dair olansa dikey düzleme yerleşmiştir. Kum saati mahiyetindeki ölçülebilir zaman ve içsel olana dair olan düşünülen zaman, geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman arasındaki sonsuz döngüselligi taşır içinde. Ölçülebilir olanın dışındaki zamanın içsel deneyimi değişir, Eugenio Borgna'nın ifadesiyle geçmişten ve gelecekte elini çeken zaman şimdiki

zamanda taşlaşır: içerinin Şimdiki zamanında (Borgna, 2015, s.146-147). Zamanın içsel ve dışsal olan bu çok boyutlu derinlikli yapısında dikey zaman, birbirinden bağımsız zamanların üst üste konmasıyla süreklimiŐ gibi görünür. Bu durumda daha çok kendi kendini oluşturan zaman, Borgna da olduğu gibi Georg Wilhelm Friedrich Hegel'de de zihinsel bir gerçeklik olarak kabul edilir. Basit yaşamın zaman eksenini dikey olarak kesen bu izgi, Bachelard'ın ifadesiyle “oğu zaman Şimdiki anı bir sonsuzluğa dönüştüren kaçma, kurtulma, genişleme ve derinleşme yollarını sunar” bizlere (2010, s.109, 111, 112).

Dikey olan düŐünmenin zamanı, yatay olan yaşanan zamanın üstündedir. Çünkü daha akışkan ve daha özgürdür, deĐiŐkendir, kolaylıkla yarıda kesilir ve yeniden baŐlatılabilir. Varlığa dair olan icatlarsa önce bu matematikleŐmiŐ zamanda gerçekleşir (Bachelard, 2010, s. 35). Ardından oluş, soyut alemde somut aleme taşınır; oradan da tekrar soyuta döner. Soyut-somut arasında ki bu gidiş geliŐlerde mekan da kurgu mekan olarak düşüncenin zaman-mekanından, dünyanın mekan-zamanına yüzey ile dahil olur. Yüzeyler boyanan boşluğun maddesel yapısını ve kendi sınırlılık-sınırsızlıklarını içinde taşıyan mekanların alanını oluştururlar. Düşüncenin alanı olan sınırsız bir alandan sınırlı bir alan olan eserin yüzeyine aktarılan görüntüler, kendi kurgu mekanlarını oluştururlar ve izleyici aracılığıyla yeniden hareketlenerek sonsuzluğa uzanırlar. Yüzey sınırlar ve sonsuzluk arasında da yine bir tür ara mekan rolü üstlenir: gökyüzü ve yeryüzü arasındaki beden, düşünce ve gerçeklik arasındaki sanat yapıtı.

Mekan-zamanın yatay ve dikey mahiyetlerinin içerdiği bu çok yönlü anlatıma mekanın yatay düzlemi, zamanınsa dikey düzlemi ifade ettiğini de ekleyebiliriz. Bu anlamda zamanın yüzey üzerindeki algılamaya bağlı deĐiŐimlerini ve geçmiş-gelecek olarak Őimdide taŐlaşma halini, 20. yüzyıl kübist ve fütürist çalışmalarda görebiliriz. İlk olarak Pablo Picasso'nun *AĞlayan Kadın/Weeping Woman* (Görsel 1), tablosuna baktığımızda sanatçının figürün farklı açılardan görünümünü üst üste bindirerek oluşturduğu katmanlı bir yapıyla karşılaşırız. Figürü içinde bulunduğu anda sanki etrafında dönüyormuŐçasına betimleyen sanatçı geçmiş-gelecek-Şimdiye ait zamanları/anları mekana dahil eder ve böylece zaman mekanı her yerinden kuşatır. Ancak zamanın akışı ve bıraktığı iz özellikle Marcel Duchamp'ın *Merdivenden İnen Nü/Nude Descending a Staircase, No.2* isimli (Görsel 2), fütürist

dönem çalışmasında görülür. “Simültane perspektif” adı verilen bu anlatımda iki boyutlu tuval yüzeyinde üç boyutlu bir nesne sayısız parçaya ayrılarak, üst üste bindirilir ve kesiştirilir (Krausse, 2005, s.94). Böylece mekanın varlığı zamanın içinde eriyerek birbirine karışır. Kübizm’den farklı olarak fütürist çalışmalarda hız, yani hareket üzerinden zamanın merkeze alındığını görürüz: Picasso’nun çalışmasında zamansal bir kesişme söz konusuysen, Duchamp’da ardışık zamanların yani hareket üzerinden zamanın yüzeye tutunduğunu söyleyebiliriz. Bu nedenle de *Merdivenden İnen Nü/Nude Descending a Staircase, No.2* geçmişe ait izleri taşır içinde ve bu izlerle şimdiye dahil olur. *Ağlayan Kadın/Weeping Woman* tablosunda ise ileriye doğru akan bir zamandan çok, farklı zamanlara ait görünüşlerin andaki kesişmesini izleriz.

Duchamp’ın resmi hareket hakkındadır; çıplağın hareketine odaklanır. Picasso’nun Kübizmi daha derindi. O, izleyicinin hareketiyle ilgileniyordu. Resimlerinde bir kişinin aynı anda hem önünü, hem arkasını görürsünüz, yani etrafından yürümüş olursunuz. Bu nedenle hem bir tür bellek resmidir hem de filmidir. Ama biz bu tür resimleri kafamızın içinde oluşturuyoruz (Hockney ve Gayford, 2017, .s.310).



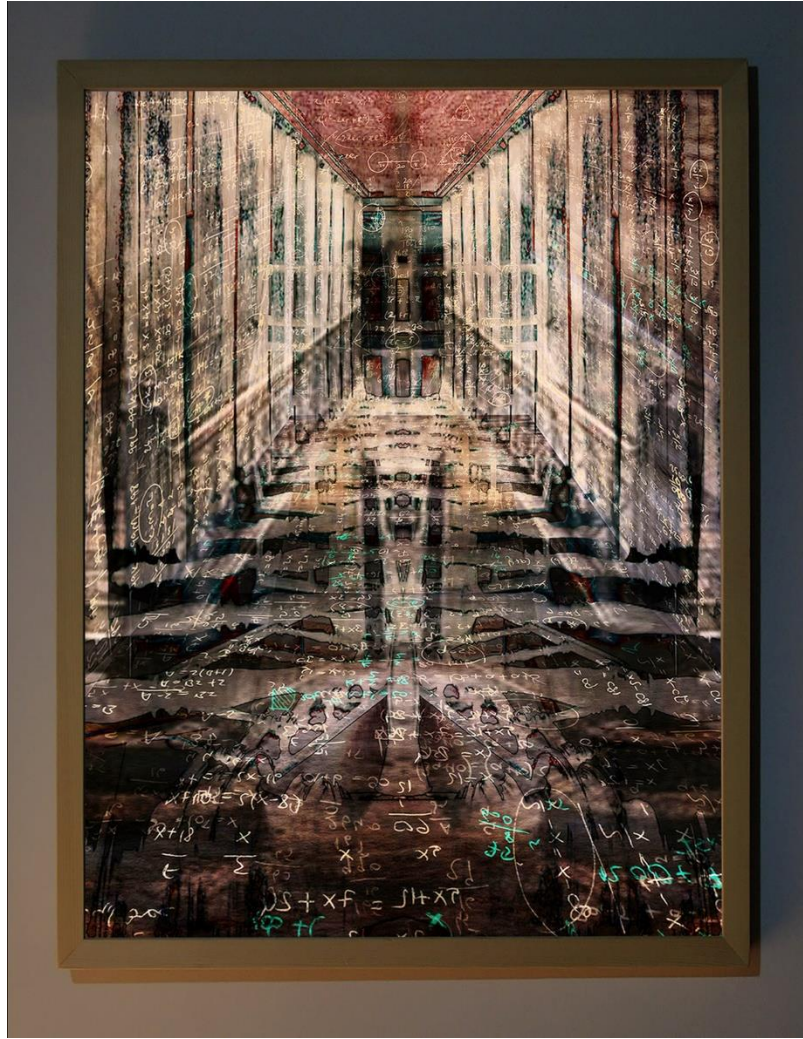
**Görsel 1.** Pablo Picasso. Ağlayan Kadın/Weeping Woman. 1937. (Tuval üzerine yağlıboya. 60x49 cm.) Erişim: 06.07.2020. <https://bit.ly/2PwLXSQ>

**Görsel 2.** Marcel Duchamp. Merdivenden İnen Nü/Nude Descending a Staircase, No.2. 1912. (Tuval üzerine yağlıboya. 147x89.2 cm.) Erişim: 06.07.2020.

David Hockney ve Martin Gayford'un da ifade ettiği gibi, figürlerin farklı açılardan görünümünün üst üste bindirilmesi ya da yan yana getirilmesiyle oluşturulan her iki çalışmada da zaman farklı şekillerde yüzeye dahil olur. Gilles Deleuze *Hareket-İmge* kitabında zamanın hareketin ölçüsü olarak tanımlandığı durumlar için zamanın iki yönü olduğundan bahseder. Bir tarafta, evrendeki hareketi bütün olarak bir araya getiren büyük daire ya da sarmal olarak zaman, diğer tarafta hareketin en küçük birimini ifade eden aralık olarak zaman yer alır. Deleuze bunu uçan bir kuş üzerinden örnekler, gökyüzünde süzülürken sürekli genişleyen bir çember çizen kuş, evrendeki hareketi bütün olarak bir araya getiren zamanı; kuşun kanat çırpmaları ise iki hareket arasındaki aralık olan zamanı ifade ettiğini söyler ve ekler: "Aralık olarak zaman hızlandırılmış, değişken olan şimdiyken, bütün olarak zaman her iki ucu açık sarmaldır, geçmişin ve geleceğin uçsuz bucaksızlığıdır. Sınırsızca genişlemiş olan şimdi, bütünün kendisine dönüşecektir; sınırsızca daralmış bütün, aralığın içine geçecektir" (2014, s.50-51). Hem aralık olan zaman hem de bütün olan zaman durmadan iç içe geçerek ilerler. Bu noktada aralık olan zamanın ölçülebilir/dışsal olan zaman olduğunu, sınırsızca genişleyen şimdinin zamanının ise içsel olan zamanı ifade ettiğini ve içsel-dışsal olan zamanında birbiri içine sızarak ilerlediğini söyleyebiliriz. O halde sınırsızca genişleyen/içsel olan zamanın içindeki ardışıklık artık Henri Bergson'un ifade ettiği gibi bilinç hallerinin ardışıklığıdır ve bu ardışıklık, belleğin mekanında iç içe yerleştiren hallerinin devamlılığıdır. Her hal başka bir hal içinde kendini deforme ederek korurken bilinçte iç içe geçen bu haller, aslında kurgu mekan-zamanın ilk halini oluştururlar (Bergson, 2015, s.50, 51). Bellekte içerinin dünyasında kesişen, parçalanıp birleşen, tekrar eden, katmanlaşan zaman ve mekan, içerinin bu dünyasından eserin yüzeyine, oradan da dünyanın mekanına karışarak kendi döngüsel çemberini de yaratmış olur.

Böylece mekan-zamanın üst üste binmesiyle tüm yaşanmış ve yaşanacak zamanlar düşüncede tek bir anda var olur ve yüzey birden çok mekan-zamanı içine çekerek, mekan-zamanları kendi yok oluşlarıyla karşı karşıya bırakır. Ancak bu yok oluş sırasında, "geçmiş ve şimdi, o zaman ve şimdi, burada ve başka yerde, yalnızca zamanın akışını değil, aynı zamanda kendi yok edilmesini de yok eden bir kısa devreye girerler" (Bodei, 2010, s.12). Bu kısa devre nedeniyle yok oluş tam anlamıyla bir yok oluş değil aksine bir dönüşümdür. Dönüşümün sonucundaysa ikinci bir düzleme dahil olan mekanlar artık bir tür ayırt edilemezlik bölgesine girmiş

olurlar. Zamanın herhangi anına ait olan mekan-zamanlar belleğin/içerinin mekan-zamansallığında kesişerek deforme olur ve bu deformasyon yüzeye katmanlı bir yapıyla aksederken, katmanlı yüzey dünyanın mekanına kendi mekan-zamanlığıyla dahil olur. Deformasyon sonucunda gerçekliğini yitiren ve gerçeğdışılığın bölgesine adım atan mekan-zaman, yüzey aracılığıyla gerçekliğe tutunur. Dünyanın mekanındaki bu dahil oluşta, gerçeklik ve gerçeğdışılık birbiri üzerine katlanır ve aralarındaki zamansal farklarda sıfırlanır. Belleğin görünmeyen mekan-zamanı, görülene dahil olur ve bakış aracılığıyla görünür-görünmez arasında dönüp duran bir çember oluverir (Görsel 3).



**Görsel 3.** Elif Anbarpınar. Zaman Döngüsü/Time Loop. 2019. (Dijital resim. Işıklı kutu. 100x75 cm.)

Gören/duyumsayan varlık gördüğünü ele geçirmez, ona bakışı ile yaklaşır ve böylece dünyaya açılır. İçeri çekilen dünya ve nefes alan varlığın sürekli birbirlerine

dönüşükleri döngüyle ortaya çıkan kurgu mekan da, “zaman yokluğa gömülür; sarsılmadan terk eder bizi. Olmuş olan, olan ve olacak olan, birbiri içinde eriyerek varlığın mevcudiyetinin ta kendisi olup çıkar; büyülenmiş ruhta, belki de kendi var oluşumuzun sonsuz saf hissi dışında artık hiçbir şey, onu kendi kendisinden ayırmaz” (Bachelard, 2012, s.206). İçinde bulunduğu bu dünya kendinde ya da madde değildir. Dünya kendindeliğini ve madde halini gören/duyumsayan aracılığıyla edinir. Sanat yapıtı ise gören ve görünen arasında eşik halini alır. Aslında bir hayalet olan görünen dünya, bakış aracılığıyla içsel alana girer ve ardından da sanat yapıtının mekanına nüfuz eder. Tüm dünya bedeninin mekanından geçerek belirginleşir ve oradan da yeniden eser aracılığıyla dünyaya karışarak görünür olur. Ancak onun bu görünürlüğü aslında onun yeniden hayaletleşmesi de demektir. Böylece bedeninin, varlığın merkezde bulunduğu gerçeklik ve hayal/rüya, yüzey aracılığıyla döngüsel bir ilişki içinde çoğalır ve sürer.

Dahil olduğu bu dünya da kendinde değildir, ya da madde değildir. Bir şey konusunda hareket ettirildiğini söylerim, oysa benim vücudum kendini hareket ettirir, benim hareketim kendini açar. O, kendini bilmezlik içinde değildir, kendisi için kör değildir, bir “kendi” ile parıldamaktadır... Bilmece şudur: Vücudum hem görendir, hem de görünürdür. O ki her şeye bakmaktadır, kendine de bakabilir, ve o zaman, gördüğünde kendi görme gücünün “öbür yanını” tanıyabilir. Kendini, gören olarak görmektedir; kendine, dokunan olarak dokunmaktadır; kendisi için görünür ve hissedilirdir. Bir kendidir, herhangi bir şeyi ancak özümleyerek, kurarak, düşünce gibi saydamlıkla değil –ama karıştırmayla, narsisizmle, görenin gördüğüne, dokunanın dokunduğuna, hissedenin hissettiğine dahil olmasıyla bir kendidir- öyleyse şeylerin arasında tutulmuş bir kendi, bir yüzü ve bir sırtı olan, bir geçmiş ve geleceği olan bir kendi... (Merleau-Ponty, 2012, s.35-36).

Görünen tıpkı Merleau-Ponty'nin dediği gibi hem gören hem de görünen olarak dünyanın yüzeyine tutunmuştur. Bir şekilde bu dünyanın içinde olan varlığı, dünyayı kendine bağlar ve kendi tenine geçirir. Böylece dünyanın, tenin kumaşından yapıldığını ve bir şekilde ikisinin bir ve tek şey olduğunu söyleyebiliriz. Gören ve görünen/beden ve dünya olarak bütünleşen varlık kapılarını görünmeyene/ruha/içsel olana açar. Işık, renk, derinlik, önümüzde olan her şey ruhta uyandırdığı yankılarla oradadır: Cezanne'nin ifadesiyle “doğa içeridedir” (Akt. Merleau-Ponty, 2012, s.37-38).





## 2.1. Mekanın İçinde/Mekanın Dışında: Sınırlar ya da Sonsuzluk

Sınırsız mekan ve sonsuz zaman, yüzey üzerine inşa edilen mekanlarla sınırlanır; inşa edilen mekanlarda ise insan düşünceleriyle, hayalleriyle o sınırların dışına çıkarak yeniden sonsuza uzanır ve kendi mekanını bu kez sanat aracılığıyla yeniden ortaya koyar. Böylelikle mekan-zamanın birbirleriyle olan bağımlılığından ortaya çıkan iç ve dış mekan/fiziksel ve psikolojik mekan/maddesel ve zihinsel mekan yapının yüzeyinde katlanarak/katmanlaşarak kurgu mekanı oluşturur (Pallasma, 2018, s. 20).

Görmek için gözlerimizi kullanıyoruz. Bakış alanımız bize sınırlı bir mekan sunuyor: Yuvarlağa yakın, bir yandan öbür yanına bir çırpıda varılan, aşağı inmeyen, yukarı da fazla çıkmayan bir şey... Bakışımız mekanı kat ediyor ve bir engebe ve mesafe yanılsaması yaratıyor. Mekanı işte böyle inşa ediyoruz: Bir yukarı ve bir aşağıyla, bir sol ve bir sağla, bir ön ve bir arkayla, bir yakın ve bir uzakla... Mekan, bakışımızı durduran şeydir. Sınırları vardır, aynı anda her yöne sapmaz, tren yolu raylarının sonsuzluktan evvel kesişmeleri adına yapılması gereken her şeyi yapar (Perec, 2017, s.129).

Mekan, Georges Perec'in dediği gibi sonsuzluktan evvel yapılması gerekenleri yapar: saklayıp muhafaza eder, korur ya da tersine sıkıştırıp hapseder. Bunun içinse bir tür eşik olan yüzeye ihtiyaç duyar. Sonsuzluksa tüm bu mevcut sınırların dışına çıktığında gerçekleşir. Mekan, her ne kadar içinde olsak ve onu deneyimlesek de daima kırılığandır. Zaman, mekanın içine sızarak yok eder: dışarı-içeri döngüsünde benliğimizin içindeki tüm mekanlar sürekli birbiri içine geçer ve oldukları yerde değişime uğrayarak sürekli bir yokoluş-varoluş halinde olurlar (2017, s.145).

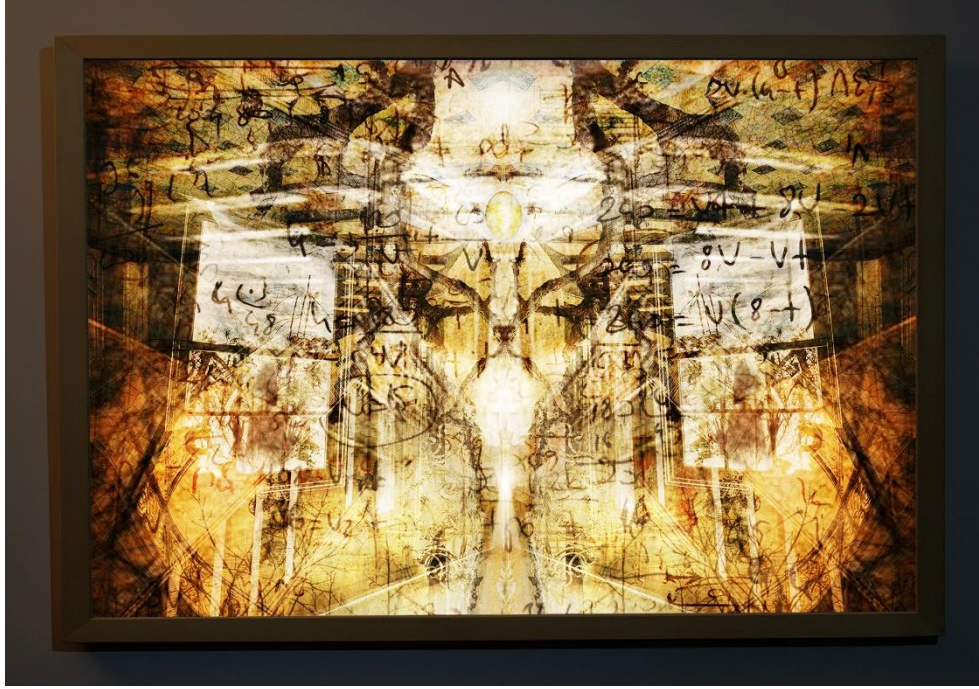
Mekanın bu varoluş-yokoluş döngüsünde, onun sınırlılığını ya da sonsuzluğunu belirleyende mekanı algılayışımızda gizlidir. İçinde var olduğumuz mekanı öncelikle dokunum, görüntü, ses ve koku yoluyla kavrarız, ardındansa bu mekan içinde bulunan her bir nesne aracılığıyla mekan içinde mekanlar oluşur. Varoluş-yokoluş ilişkisinde, Emmanuel Levinas'ın *Ölüm ve Zaman* kitabında söylediği gibi "varlık yoklukla özdeşdir" (2014, s.88). Her ikisi de birbirlerini taşırlar içlerinde. Bu aynı zamanda birliğin ikiliğe ve yeniden birliğe dönme sürekliliğidir. Oluş içinse yine Levinas, "varlıkla yokluğun ayrılığı ve aynılığıdır" der ve devam eder, "Mutlağın boşluğu kendinin dışında değildir, kendindedir. Yokluk varlık aracılığıyla koşuşturmaktadır" (2014, s.89): Gölgenin de ışık aracılığıyla koşuşturması gibi...



**Görsel 5.** Elif Anbarpınar. İkilik I-II/Duality I-II. 2018. (Pleksi baskı. 110x55 cm.)

Uygulama çalışmalarında (Görsel 5, 6) mekanın sınırlı yapısı içindeki nesnelerin kapladıkları alanlar, dışsal olan, geometrik ve ölçülebilir fiziksel yanına işaret ederken; sonsuz yanı içsel ve psikolojik olana dairdir. Honore de Balzac *Seraphita* kitabında, “boşlukta üst üste duran, semavi avlunun basamaklarına çağlayanlar halinde dökülen ışıklı dalgalarla kendilerini açığa vuran yedi manevi dünyanın mistik merdiveninin dibinde mana maddeyi ezer mi” der (2019, s.139). Mekanın sınırlılığı maddeyken, sonsuzluğu ise manaya işaret etmektedir. Bu sebeple madde ve mana birlikte var olup sürerler. Mekanın sınırlarının çalışmaların içindeki karşılığı ise biçime yönelirken, mekanın sonsuzluğu içsel olan üzerinden sürer. Dışarının ve içerinin, sınırlı olanın ve sonsuzun kesişme alanı olan *kurgu mekan* da ise sınırlar/biçimsel/fiziksel ve sonsuz/içsel/psikolojik olan yüzey üzerinde birlikte ilerler. Yüzey üzerinde bu sonsuzluk ve sınırlılık etkisi ile mekandaki ışık, mekanın sınırlı

formundan sonsuzluğa doğru bir akış yaratılır. Beraberinde çalışmanın ışıklı bir kutu ile sergilenmesiyle de ışığın içsel bir kaynaktan dışa doğru yayılmasıyla yüzeyin/ara mekanından fiziksel/dışsal mekana bir köprü kurulur. Bunun sonucunda da sınırlı olandan sonsuz olana bir geçiş/yayılım gerçekleşir.



**Görsel 6.** Elif Anbarpınar. Saklı Olan/Hidden. 2018. (Dijital resim. Işıklı kutu. 105x70 cm.)

Diyelim ki karatahtaya bir tavşan çiziyorum. Tahtada “Bir tavşan var” diyebilirsiniz. Gerçekte tahtada benim oluşturduğum basit bir çizginin dışında hiçbir şey yok: ne bir çıkıntı, ne bir çentik, ne de üç-boyutlu bir şey. Tahta aynı tahta, ‘üzerinde’ bir tavşan olamaz. Gördüğünüz sadece, son derece dar bir çizgi, benim tebeşir çizdim. Bu çizgi içeriği sınırlar. Çizgi, resmin içinde kalan ve dışında kalan alandan bahseder- söz konusu biçime getirilen saf bir sınırlamadır (May, 2010, s.129).

Rollo May’in de ifade ettiği gibi, yüzey üzerinde biçim ve biçimi oluşturan sınırların algılarımız üzerindeki etkisiyle resmi kavrarız. Çizgilerin ve renklerin ötesinde ise maddesel olmayan tinsel bir öznitelik yer alır. Jorge Luis Borges’in ifadesiyle “çizgi sonsuz sayıda noktalardan oluşur; düzlem ise sonsuz sayıda çizgilerden, oylum sonsuz sayıda düzlemlerden, üstoylum da sonsuz sayıda oylumlardan...” (Borges, 2012, s.99 ). Böylelikle noktadan çizgiye ve renge oluşan biçimin tasarımın tümü, sınırların ardında yatan sonsuzluğa uzanan bir anlam içerir. Çalışmalarımda da görünmeyene uzanan bu anlam yolculuğunda, dışarıya ait olan, içeriğinin mekanından geçerek yeniden dışarıya kavuşur ve bakış aracılığıyla da yeniden içeriye döner. İçeri-dışarı arasındaki bu gidiş gelişler, kendi üzerinde zikzaklar

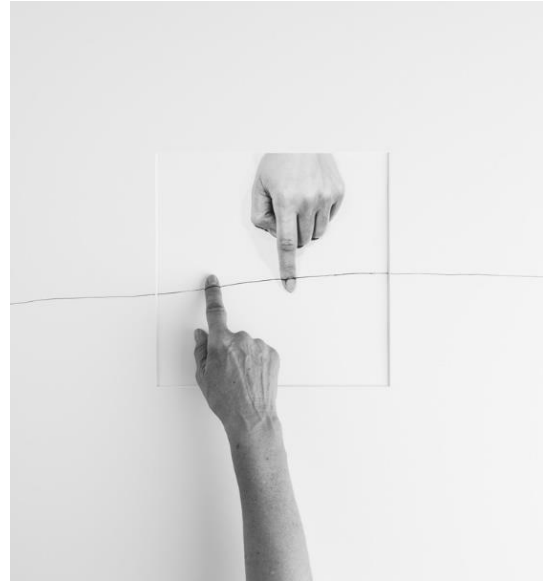
çizerek oluşan bir çizgi gibidir. Kendinden yola çıkarak ilerleyen ve aynı yol üzerinden zaman/mekansal bir katlanmayla kendine dönen; içinde tüm aynılıkları ve farklılıkları barındıran...

İçsel gerçeklik kendini dışsal gerçeklik aracılığıyla açığa vurur (Kuspit, 2014, s.111). Bilinçdışının labirenti, içsel gerçekliğe ulaşmanın yolu; görünen ve görünmeyen arasındaki bir yüzey; görünmeyene açılan kapının yoludur. Kendinin ötesindeki bir varoluş dışarıdan içeriye olduğu kadar, içeriden de dışarıya doğrudur. Georges Bataille'nin *İç Deney* kitabında söylediği gibi "ve aynı zamanda, bunun sadece artık saf bir içsellik, bir boşluğun içinde tamamen içsel olan bir düşünüş olması için burada olanı, dışsal tasarımlarından arındırmak gereklidir" (2006, s.112). Arınmanın ardından kurulan yenedünya, böylelikle kendini kendi merkezinden var etmiş olur ve görünmeyene uzanır. Böylece yeryüzünde konumlanan bu merkezin kapıları gökyüzüne açılır.

Sonunda bakışını kendi içine yöneltebilecek. Ne görecektir? İç dünyası ona, ışıklı bir sarmalın uçsuz bucaksız, dingin dönüşü gibi mi gelecek? Yapısını ve yazgısını belirleyen paraboller ve elipsler üzerinde sessizce yol alan yıldızlar ve gezegenler görecektir mi? Merkezi ben, her noktası merkez olan sonsuz çemberli bir küreyi hayranlıkla seyredecek mi? (Calvino, 2019, s. 59).

Noktadan çizgiye sürekli oluş halindeki madde alemi, onun içinde/üstünde/dışında oluş halini sürdüren mana alemiyle sürekli kesişme halindedir. Dışarı-içerinin bu kesişme hali sınırlı ve sonsuz olanı birbirine bağlı tutar. Görünmeyene uzanan dışarı-içeri döngüsünde noktadan çizgiye süren bu yolculuk, yüzey üzerine noktalarla oluşturulan deliklerle ya da çizgi şeklindeki akışkan kesiklerle dışarının mekanını, içerinin mekanına dahil eden Lucio Fontana'nın 1948 yılından itibaren *Mekansal Konsept/Spatial Concept* adını verdiği bir dizi çalışmada karşımıza çıkar. Sanatçı, izleyiciye bir kavuşma anını sunan çalışmalarında mekanı aşarak yeni bir boyut yaratmak ve resmin yüzeyinin de ötesine geçme isteğiyle, 1960 yılında yaptığı *Mekansal Konsept: Bekleyiş/Spatial Concept: Waiting* (Görsel 7) çalışmada biçimsel olarak boyasız bir tuval yüzeyi üzerine ıslakken sağa doğru yaslanmış bir kesik atar ve onu eliyle şekillendirir. Kesik arkasında ise mekanın sonsuzluğa uzandığını göstermek için siyah bir bez kullanır. Böylece ne resim ne de heykel olmayan çalışmanın kendi sınırlılığı da aşılmaya çalışılır ve sanatçı, mekan ve zamanı bir tür sentezlemeye götürür (Lloyd, 2019).

Dışarı ve içeriye ait olanı, yüzeyin dışına uzanan çizgilerle buluşturan Liliana Porter ise *Çizgi/Line* adını verdiği bir dizi çalışmasıyla hayal gücü ve gerçek arasındaki sınırları sorgular. Bu dizi içerisinde yer alan *Kırk Yıl III A/Forty Years III A* isimli (Görsel 8) çalışmada yüzeyin beyaz boşluğunda sanatçının eli siyah beyaz baskı olarak aktarılmıştır ve işaret parmağının içinden dışarı doğru uzanan bir çizgi, ikinci bir boşluk alanına hatta kimi zaman resmin yüzeyinin de dışına doğru uzanır. İki farklı zamanda yapılan, iki farklı yüzey dışsal olanın mekanından içsel olanın mekanına yol alır. Böylece Porter'in elinden uzanan tek bir çizgi 1973 ve 2013 yıllarına ait olan iki farklı katmanı bir araya getirerek, üçüncü bir katmana bugüne sabitler (Bazzano-Nelson, 2016, s. 28-29).



**Görsel 7.** Lucio Fontana. Mekansal Konsept: Bekleyiş/Spatial Concept Waiting. 1960. (93x73 cm.)  
Erişim: 06.12.2019. <https://bit.ly/2AVC6Ck>

**Görsel 8.** Liliana Porter. Kırk Yıl III A/Forty Years III A (el, yatay çizgi üzerinden 1973/hand, over horizontal line 1973). 2013. (Cromagenic print. 65.2x66.7 cm.) Erişim: 06.12.2019.  
<https://bit.ly/2V4meUK>

Hem Fontana'nın hem de Porter'in çalışmaları yapıldığı mekan-zaman birer çizgi aracılığıyla mevcut mekan-zaman'a bağlanır. Çizgi (İz) François Cheng'in ifadesiyle bir iç bağlaçtır ve bu nedenle de tek ve çoğul bir anlamı da beraberinde getirir: "Çizgi çizme eylemi, Gökyüzü'nü ve Toprak'ı –yeryüzünü- birbirinden ayıran ve Kaos'un içinden Tekil olanı bulup çıkararak değerle uyum yaratır" (2006, s.103). Cheng'e benzer bir yaklaşımla Adolf von Hildebrand'ta yüzey üzerinde yatay ve dikey

eksenlerde bir iç iskelet oluşturulduğundan bahseder ve ekler “kurulan iskelet tıpkı bir organizmanın iskeleti gibi her yerde hissedilir ama hiç görülmez” (2016, s.56). Çalışmalarımda (Görsel 9, 10), çizgi görünenin ardında saklıdır ve tersine bir döngüyle bütünden görünenden hareketle çizgiye-noktaya-görünmeyene ulaşılmaya çalışılır. Yüzey üzerinde katmanlı gerçeklik, tıpkı bir labirent gibi sonsuz karanlığın içinde çizgiye-noktaya dönüşür ve sonsuz ışığın içinde eriyerek gizlenir. Böylece kendi üzerine katlanan ve çoğalan gerçeklik üzerinden çizgilerle yaşam bulan çalışmanın yüzeyinde, sınırlı bir ortamda gerçekle hayalin/düşüncelerin iç içe geçtiği yeni bir dünya kurulur.



**Görsel 9.** Elif Anbarpınar. Katlar/Multiples. 2019. (Dijital resim. Işıklı kutu. 60x106,5 cm.)

**Görsel 10.** Elif Anbarpınar. Katlar/Multiples (Labirent Serisi No:1). 2019. (Dijital resim. Işıklı kutu. 60x106,5 cm.)

Var olduğumuz dünya yüzeyinde biçim üzerinden kavranan gerçeklik, benin/içerinin dünyasında yorumlanarak dışarının dünyası olan yüzeye akar. Biçimlerse Henri Focillon'nun ifade ettiği gibi daima gerçekleşme eğilimi gösterirler ve gerçekleşirler de böylelikle eyleyen ve tepki gösteren bir dünya yaratırlar kendilerine (2015, s.93). Dünyayı biçimsel olarak görünür kılan ışık ve onun ölçülebilirliğini sağlayan matematikle yüzey üzerine kurulan bu dünya, bakış aracılığıyla çoğalır. Özellikle

sadece belirli açılardan doğru görülebiliyormuş gibi duran freskler yapan Giotto'nun, Padova da Arena Şapeli'nde (Görsel 11) yer alan fresklerinin her biri, bu optik yanılsamaya tabi tutularak gerçekleştirilir. Koro duvarlarında yer alan hayali şapellere açılan resimler, izleyicinin sadece yandan bakışına tabi olurlar. Sanatçı böylesi bir bakışla önünde durulan gerçek şapel ile fresklerde yer alan odaları iç içe geçirir. Başka bazı şapellerde ise bakışı girişten alacak şekilde kullanan sanatçı, izleyiciyi daha girişten itibaren o sahnelere tanıklık etmeye davet eder. Benzer şekilde öğrencisi Taddeo Gaddi'de Sante Croce şapelinde yaptığı fresklerde, görüntüyü sadece mekanın girişinden doğru görülebilir şekilde gerçekleştirir. İzleyici her ne kadar henüz perspektif konuma sahip olmasa da, görüntüler tam da önünde durulmadığında doğru görünürler (Belting, 2012, s.146-147).



**Görsel 11.** Giotto di Bondone. Arena Şapeli/Arena Chapel. 1306 civarı. (Padova). Erişim: 13.01.2020. <https://bit.ly/3eqGGHe>

Resimlerde mekanın oluşturulma biçimi ve izleyicinin bu mekan karşısındaki konumu, Rönesans dönemiyle perspektifin icadından sonra tersine döner. İnsanlarla nesnelere arasındaki mesafeyle oluşan perspektif, sanat eserinde görüntüyü matematiksel bir kesinlikle sabitleyen, diğer yandan onu/bakışını eserin merkezine koyarak eserin izleyiciye bağımlı olmasına yol açar. Mekan matematiksel bir yüzey oluştururken, insan bu sabitleşen dış görünüm karşısında içinde

bulunduğu dünya yüzeyinden ikinci bir düzleme dahil olur. Sonsuzluk kavramına oldukça uzak olan algı, mekanın bu matematik ve geometrik yani fiziksel hali ile sınırlandırılmış olanı kavrar ve bu sınırlı alan üzerinden sonsuza yönelir.



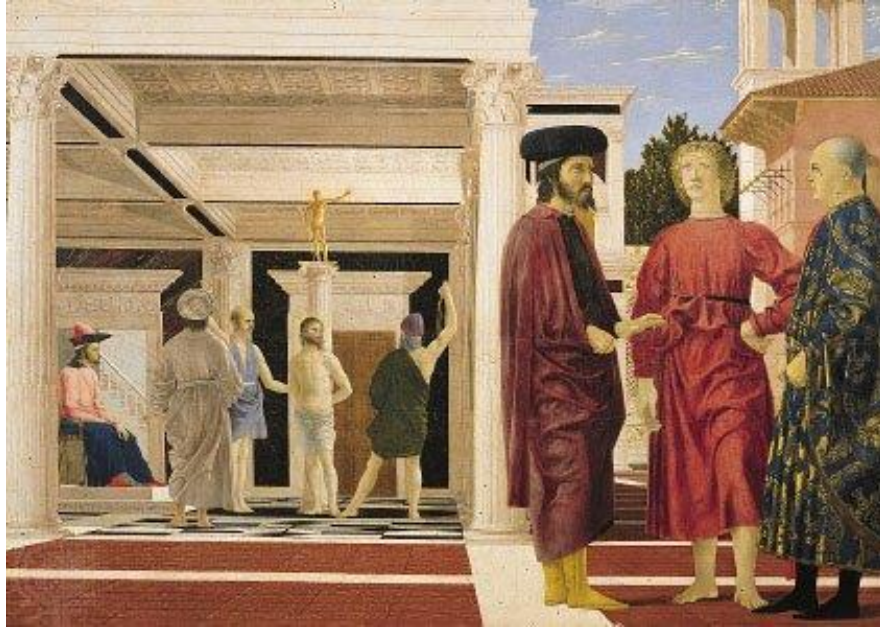
**Görsel 12.** Fra Carnevale. Duyuru/The Annunciation. 1445-1450. (Ağaç üzerine tempera. 70x78 cm. Alte Pinakothek Koleksiyonu. Munich). Erişim: 13.01.2020. <https://bit.ly/3drGh60>

Aynı zamanda mimar olan Fra' Carnevale<sup>1</sup>'nin matematiksel perspektifi kullanarak oluşturduğu fresklerinden biri olan *Duyuru/Annunciation* adlı (Görsel 12) freskinde mimari yapıları da kullanarak, içerinin mekanıyla dışarının mekanını tek bir sahnede izleyiciyle buluşturur. Resim yüzeyinin sağ tarafında Meryem'in arkasında yatağın bir kısmının görüldüğu bir iç mekan yer alırken, sol tarafta meleğin arkasında ise ağaçlık bir alan olan dış mekan yer alır. Bu iki figürün buldukları yerin arkasında ise gökyüzü ve ormanın birleştiği bir geçit ve merdivenlerin olduğu bir iç mekan yer alır. Yeryüzü ve gökyüzü, tanrısal olanla dünyevi olan yüzey üzerinde bir araya gelir. Zamanın sonsuz ve sınırlı hali ise figürler aracılığıyla birbirine bağlanır: Yeryüzüne ve gökyüzüne ait olan, içlerinde farklı zamansallıkları barındıran figürlerin buluşmasıyla. Benzer bir yaklaşımı Piero Della Francesca'nın *İsa'nın Kırbaçlanması/Flagellation of Christ* (Görsel 13) freskinde de görürüz. Yüzeyin

<sup>1</sup> Asıl adı Bartolomeo di Giovanni Corradini



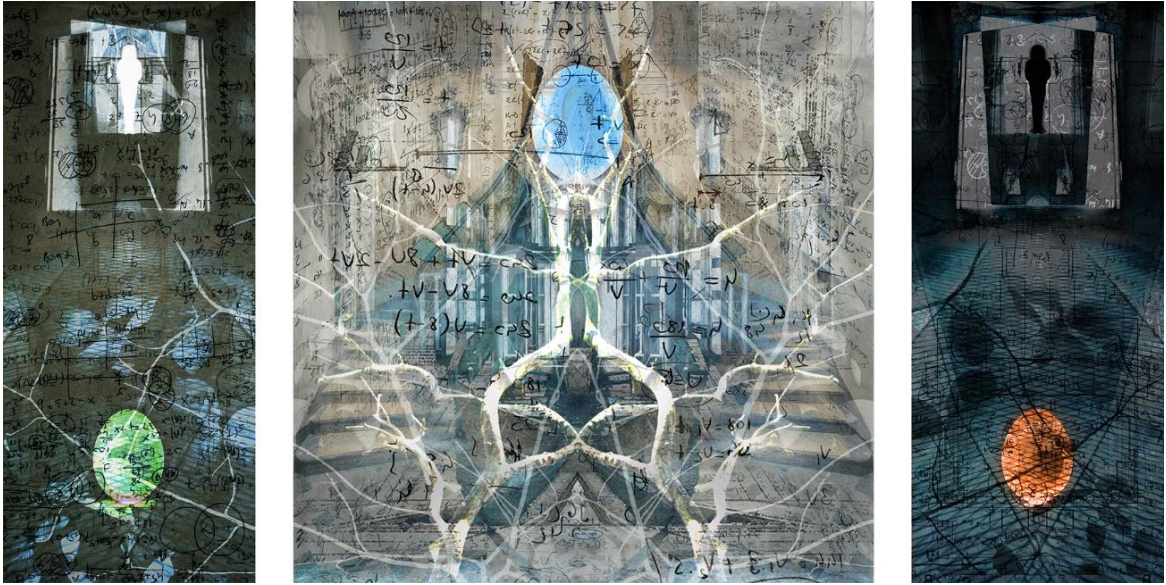
sağında bir iç mekan yer alırken, solda ise bir dış mekan yer alır. Sanatçı bu iki sahneyi gerçek ve hayal olanı, şimdi ile geçmişi (antik çağı) perspektif ile birbirine bağlar. Hans Belting'in *Floransa ve Bağdat* kitabında yer alan ifadesiyle, "iç mekan (Kudüs'teki saray) ile dış mekan (İtalya'da bir kent) arasında öyle bir ilişki kurulmuştur ki, resmin sol tarafında bir pencere açılıyor gibidir" (2012, s.189). İçeri ve dışarıyı birleştiren bu ikili mekanın ışık kaynağı da sahneler gibi ikilidir ve kaynakları belirsizdir. Aynı dönemi yaşayan her iki sanatçı da farklı zaman-mekanları tek bir yüzeye hapsederek izleyiciyi de adeta seçim yapmaya zorlarlar.



**Görsel 13.** Piero della Francesca. İsa'nın Kırbaçlanması/The Flagellation of Christ. Late 1450s. (Ağaç panel üzerine tempera. National Gallery of the Marches. Italy). Erişim: 20.01.2020. <https://bit.ly/37NXnK3>

Perspektifle tasavvur edilen mekanın başladığı yer, resim yüzeyini kesen bir yatay üzerindedir. Tıpkı bizim yeryüzündeki yatay üzerinde süren yaşamımız gibi resmin kendi iç yaşamı da yatay çizgi üzerine kuruludur. Bu yatay çizgi üzerinde yer alan bakış noktasıyla mekan, resmin dışında da devam etmekte hatta kimi zaman izleyiciyi de içine alacakmış gibi görünmektedir. Böylece zihinde canlandırılan mekanın, temsil edilen mekanın da ötesine geçmesiyle resim, sınırların ve gerçeğin de ötesine uzanır. Mekanın sonsuz ve sürekli hali resmin sonlu, sınırlı yüzeyinde keşişirken, hem resimdeki mekanla dünyanın mekanı iç içe geçer, hem de resmin tek yüzeyi üzerinde farklı mekanlar keşişir (Panofsky, 2017, s.44-45). Tüm bu keşişmelerin birleşme ve ayrılımların orta noktasında ise matematik ve geometri

yer alır. Özellikle perspektifin icadından hemen öncesinde, ölçülebilir matematiksel mekânı icat eden Parmalı filozof Biagio Pelacani'nin, fiziksel dünyanın matematiği ile boş mekânın teorisini birleştirerek, mekânın sadece kendi uzanımı ve mekânda yer alan nesnelerin konumları ile tanımlanabildiğini ifade etmesi bunun bir göstergesidir (Belting, 2012, s.152). Dünyanın yüzeyinde soyut ve saklı bir olgu olan matematik, çalışmalarımda yüzey üzerinde görünür hale gelirken mekânın soyutlaşmasıyla birbirlerinin yerini alırlar: Soyutlaşan mekân üzerindeki somutlaşan matematik. Böylelikle mekân içselleşirken matematik bu içselleşen mekânı saran ve derinine kadar işleyen kabuğu olur: Tıpkı zaman gibi...



**Görsel 14.** Elif Anbarpınar. Yükseliş/Rising I-II-III. 2018. (Pleksi baskı. 110x48 cm. 110x110 cm.110x48 cm.)

Görme teorisi üzerinden etkinliğini sürdüren mekân, sürekli olarak fiziksel dünyadan matematiksel bilgiler aktarır. Matematikçi Brian Rotman'ın benzetmesiyle bir "sıfır noktası" olan perspektifin kaçış noktası, tıpkı sonsuz sayıda rakam üreten sıfır gibi resmin de kendi içinde çoğalmasını sağlar. Varlığın ve yokluğun birleşme yeri, her şeyin bittiği ya da başladığı yer ve içsel bir parlaklık alanı olan sıfır noktasının yüzey üzerindeki görünümüyse, çalışmalarımda (Görsel 14) kozmik bir yumurtayla ifade bulur. Deleuze'ün "bütün dünya bir yumurtadır" dediği yumurta, kendi içinde parçalı fiziksel ya da geometrik bir yüzey olmayan, kendinin farkında ve kendini yeniden kurabilen mutlak bir yüzey, sonsuzlukla bağlantıyı sağlayan noktadır. Kendi kendini yeniden üretebilen yumurta, geometrik yüzeylerden yoksun kendisinin doğrudan

algısına sahiptir. Böylece uzak yakın bütün mesafeler üst üste binerek bir mesafesizlik hali doğurur. İçeri ve dışarıda aynı şekilde katmanlı bir şekilde eşleşir. Yumurta tıpkı beyin gibi hissedilen tüm ilişkilerin merkez noktasıyken, içeri ve dışarı arasındaki geçişin de merkezidir. Bu nedenle tıpkı Deleuze'ün dediği gibi yumurta bütün dünyayı içinde barındırır (Deleuze, 2017, s.287): Birlik içinde çokluk, çokluk içinde birlik. Algılanan ve algılayan üzerinden kurulan dünya, yumurta sembolü aracılığıyla içsel ve dışsal arasındaki ilişkilerin katmanlaşıp yer değiştirmeleri, derinlik, yakınlık, uzaklık, kısırlanma ilişkilerini içerir (Sünter, 2016, s.224-226).

Perspektif aracılığıyla kendini sıfır noktasında bulan izleyici, aynı zamanda hiçbir şeyin olmadığı ama olabileceği yani varlıkla yokluğun birleştiği yerdedir. Yüzeye yansıyan her şey orada olan ama görünmeyen tek bir noktadan kendini var eder. Sonsuz şekilde büyük olanın, sonsuz şekilde küçük olanla temsil edilmesiyle dünya da tek bir noktada büzüşerek sıkışır (Arnheim, 2007, s.320). Böylece evrendeki her şeyin temelinde bulunan matematik, perspektifle resmin de alt metni haline gelirken, sonsuzla bütünleşme isteği de bu alt metne eklenir (Belting, 2012, s.17,49). Yüzeyin her bir katmanını içerden/dışardan kuşatan bu alt metin, gerçek ve kurguyu birleştirirken aynı zamanda her ikisinin parçalanabilir ve yeniden oluşturulabilir oluşunu da hatırlatmaktadır.

Matematiğin resmin alt metni olması demek, resim yüzeyini içine alan dünya yüzeyinin de alt metni olması demektir. Böylece dünyanın matematiksel mekanı, resmin matematiksel mekanıyla sürer. Hem biçime ait olan hem de doğası itibarıyla soyut olan matematikle, iki yüzeyde bakış aracılığıyla birbiri içinde çoğalır. Dış/fiziksel dünya görme eylemiyle içeri taşınır ve böylece yakın ve uzak olan, içerde ve dışarda olan sonsuza uzanan bir döngüye girer. Tıpkı Aldous Huxley'in *Algı Kapıları* kitabında ifade ettiği gibi:

"Mesafe bakışa büyü verir... Yakından bir bakışta, bir 'yakın çekim'de de durum aynıdır. O yaprakların damar yapısına, üzerindeki şeritlere ve beneklerine bakarım, ağ gibi örülmüş yeşilin derinliklerine dalarım ve içimde bir şey, hayali dünyanın çok belirgin bir özelliği olan o canlı desenleri, o nesnelere dönüşen geometrik biçimlerin sonsuz doğuş ve çoğalışlarını, durmadan başka şeylere dönüşen bir şeyleri anımsar" (2009, s.103-104).

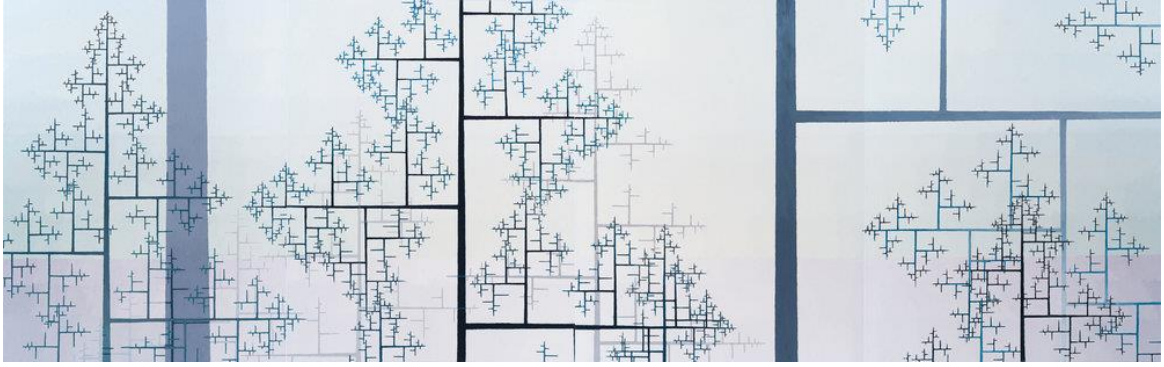
Bu yakın bakış sonsuzluğu içinde taşıyan doğanın geometrisi olan *fraktallar*'i de gösterir bizlere. Özellikle *Koza/Cocoon* isimli (Görsel 15) çalışmada belirgin şekilde hissedilen, kendi içinden kendinin tekrarıyla çoğalan bu fraktal yapı, yüzeylerin kendi üzerlerine katlanarak oluştuğu matematiksel mekanla varlık bulur. Kendi içine doğru açılıp kapanan bu mekanın merkez noktasında, çift kutuplu benlik kendinden kendine yansıyarak noktayı/kozmetik yumurtayı var eder. Böylece yüzeyin merkezi olan bu nokta varlığında merkezi haline gelir: Hem varlığın kendini hem de onu var edenin enerjisini taşır içinde. Bu anlamda içinde bulunduğu yüzeyin mekanının da ötesine uzanır.



**Görsel 15.** Elif Anbarpınar. *Koza/Cocoon*. 2018. (Dijital resim. Işıklı kutu. 110x76 cm.)

Sınırlı geometrik alanların farklı kombinasyonlarıyla sonsuza uzanan çalışmalar yapan Bruce Pollock da (Görsel 16), doğaya ait olan bu fraktallar üzerinden kendi içinden çoğalan mekanlarını kurar. Kendi içinde, kendi kendini tekrarlar oluşturarak bu fraktal formlar özünde simetriyi, kendinin yansımalarını taşırlar. Doğanın bu simetrisi

eserin yüzeyinde başkalaşarak, kendinden kendine, sanatçıdan izleyiciye dönen bir yapıda tekrar eder durur. Böylece yakından bir bakışla başka bir dünyaya sanat yapıtının yüzeyi üzerinden bir kapı açılır ve o bakış o eserinde ötesine geçerek, izleyicinin dünyasında yeniden kurulur: Uzakta yakında bir şekilde hep sonsuz olana açılır.



**Görsel 16.** Bruce Pollock. Ağaçtaki Orman/Forest in the Tree. (Keten üzerine yağlıboya. 25x80 cm.) Erişim: 03.02.2020. <https://bit.ly/3fMsUPp>

Tüm bunlar aynı zamanda birbirlerine karşıt ikili kavramların da döngüsüdür. Heidegger'in düşünceleriyle bir kişi çok uzakta olana yakın, çok yakında olana ise uzak hissedebilir. İçsel olanın kurgu mekanında, kayıp ya da daha önce hiç görülmeyen yerler varlıklarını gerçekmiş gibi hissettirebilirler. Tüm bu mekan-zamanlar fiziksel dünyanın tanımlarıyla aynı bakış açısından tanımlanabilirler. Fiziksel dünya ve imgelem sürekli iletişim halinde olduğundan mekan, fiziksel mekan haliyle sınırlı yapıda ve rasyonelken, psikolojik mekana dönüştüğünde ise akışkan, belirsiz ve sezgiseldir (Sharr, 2012, s.65-66). Bir yüzey olan eser ise dış dünya (fiziksel dünya) ve iç dünya (imgelemin dünyası) arasında kurulan bir köprü/eşiktir. Sanatçı bu iki dünya arasında gidip gelerek kendi mekanına varlık kazandırır. Zaman ise bu gidip gelmeler içinde saklıdır.

İçerinin ve dışarının mekanını ayıran eşik, birbirlerine zıt olarak konumlanan aynı zamanda simetrik olan iki bölgeyi ayıran bir çizgi görevi üstlenir: Işık-gölge, biçim-içerik, çizgi-renk, boşluk-doluluk hepsi bu eşik/yüzey üzerinde birleşir ya da ayrılırlar. Eşik kavramını "zıtlıkların buluşma alanı" olarak tanımlayan Pierre Bourdeu, eşğin "buluşma ve geçiş noktası olarak, dünyanın ters çevrildiği yer"

olduğunu söyler (2015, s. 281-282). Stavros Stravides ise içeri ve dışarı kavramlarının karşılıklı olarak birbirlerini tanımladıklarını ve bu noktada eşiklerin ikisi arasında var olan birleştirici bir bölge olarak düşünülebileceğini ifade eder (2016, s.17).

Eşikler kapı örneğinde olduğu gibi içeriği dışarıdan ayıran sınırlardan ibaretmiş gibi görünebilir, ama bu ayırma işi daima bir bağ kurma işidir aynı zamanda. Eşikler giriş ve çıkışın koşullarını yaratır; geçiş eylemini sürece yayar, yönlendirir ve ona anlam verir. Eşiklerin pek çok toplumda, diğer tarafa geçişin için imkanlarını kontrol etmeyi amaçlayan ritüellerle ifade edilmesi de bu yüzdendir. Koruyucu tanrı ve ruhlar, eşik mesken tutarlar çünkü geçiş eylemi halihazırda dışarı ile içeri arasında bağ kurma imkanını beraberine getirir (Stravides, 2018, s.65).

Karşıtlıkları, ikilikleri bünyesinde toplayan birer eşik olan sanat yapıtının yüzeyinde fiziksel ve psikolojik olan (madde ve mana) da kesişir ve tüm bunların ortasında mesafelerde birleşerek tek bir noktada toplanır. İzleyiciye daha da yaklaşarak eser ve izleyici arasındaki mesafeyi ortadan kaldıran çalışmalarıyla Johannes Vermeer, yüzeyi ele geçiren hatta onu yüzeyin dışında yer alan mekanla buluşturan bir yapı kurar. Yüzeye aktaracağı mekan da yer alan her bir ayrıntıyı matematiksel perspektifin yasalarına göre gerçekleştiren sanatçı, izleyiciyi o yerin gerçekliğine inandırmak için uğraşır. Pontus Hulten, Vermeer'in fiziksel mekanı bu kadar gerçekçi şekilde aktarmasının aksine, Uzakdoğu ülkelerinin perspektife göre kurdukları mekanın içerisinde yer alan figür ve nesnelere oranlarının perspektif uygulanan mekanla uyumlanmadığını söyler (Görsel 17). Hatta çoğu zaman üç boyutlu bile değillerdir. Tuval yüzeyinin iki boyutluluğu üzerine inşa edilen üç boyutlu mekan, o mekan içinde yer alan iki boyutlu figür ve nesnelere, iki ayrı mekan tek bir yüzeyde tuvalin mekanında üst üste biner (2012, s.25-69). Belting ise Uzakdoğu sanatında izleyicinin "bakışının resmin içine aktığı ya da resme kurgusal bir mekana girer gibi gömüldüğü izlemine kapıldığını" söyler (2012, s.50).



**Görsel 17.** Genshin Kyoraishi. Kukla Oyunu/The Puppet Play. 18.yy. (Kağıt üzerine mürekkep ve suluboya 64.6x84.5 cm. National Museum in Warsaw). Erişim: 03.02.2020. <https://bit.ly/2BsQT7q>

Hulten, Uzakdoğu sanatındaki bu mekan anlayışını psikolojik mekan olarak tanımlarken, Vermeer'in fiziksel mekanı tasvir ettiğini söyler. Vermeer'in mekanları, içerisinde yer alan her şeyle birlikte bir bütünlük kaygısı taşıırken, Uzakdoğu resimleri mekanın ve içerisinde yer alanların dünyalarını hem birinden ayırır, hem de bütünlük kaygısından uzak bir şekilde bir araya getirir. Vermeer'in resimlerinde (Görsel 18) yer alan mekanlarda ufuk yoktur ve hiçbir yere açılmazlar. Bu nedenle tuvalin yüzey hissi de daha belirgindir. Ancak belirgin bir ufuk olmasa da gizli olan o sıfır noktası, sonsuzluğun temsili olan o kaçış noktası hala oradadır ve kapalı olan mekan o gizli noktanın etrafında döner durur. Elbette ki sağladığı derinlik ve sonsuzluk hissi merkezi perspektif kullanan sanatçıların çalışmalarında olduğu kadar belirgin değildir ve hissedilmez. Ancak sanatçı sonsuzluğu sonlu olanın içinde, yani ufka doğru uzanan bir mekan içinde değil de kapalı bir mekan içinde bulmaya çalışır (Hulten, 2012, s.25-69).



**Görsel 18.** Johannes Vermeer. Müzik Dersi/The Music Lesson. 1662-1665 (Tuval üzerine yağlıboya. 74.1x64.6 cm. Royal Collection). Erişim: 03.02.2020. <https://bit.ly/3eBssmM>



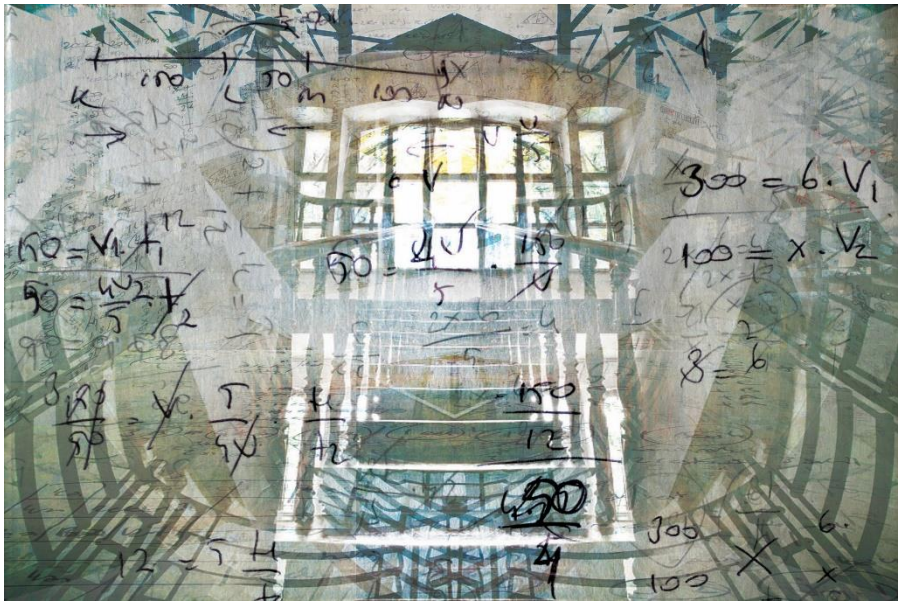
**Görsel 19.** Rembrandt van Rijn, Meditasyon Yapan Filozof/Philosopher in Meditation. 1632. (Tuval üzerine yağlıboya. 28x34 cm. Louvre. Paris). Erişim: 03.02.2020. <https://bit.ly/3fKxePa>

Mekanın yüzeye çizgi, perspektif, ışık-gölge gibi unsurlarla biçimsel olarak aksetmesi, sonsuz olanla (kendiyile) temas kurma isteğiyle birleşerek sürer. Vermeer'in aksine Rembrandt van Rijn çalışmalarında ışık ve gölge ile mekanı yumuşak bir atmosfer oluşturarak resmin yüzeyinde eritir. Resmin arka planında olan gece karanlığı onun oluşturduğu bu mekanlarla ön plana gelerek yüzeyi ele geçirir. Sanatçının Louvre Müzesi'nde yer alan *Meditasyon Yapan Filozof/Philosopher in Meditation* (Görsel 19) resminde de, karanlık yüzeyi tüm sınırlarından kuşatmış ve odada yer alan aşağı-yukarı doğru uzanan merdivenlerin tepe noktasında adeta bir kara delik oluşturmuştur. Merdivenlerin başlangıç ya da bitiş noktası ise pencereden içeri dağılan gün ışığıyla birleşir. Mekan, sanatçının zihninden yüzeye mekan olmamak üzere düşer; ya da sanatçı yüzey üzerinde bir şekilde kendi içsel mekanını *aydınlanma adasını* kurar. İnsan zihninin en derin karanlıkları ve aydınlanmaları, gerçekte var olmayan bu odadadır. Bilinen ve bilinmeyen, görünen ve görünmeyen tüm karşıtlıklar, ikili kutuplar tek bir yüzeyde bir araya gelir. Öyle ki mekana dahil olan herkes (içerden yada dışardan) kendi aydınlanması ve karanlığıyla karşılaşmaktadır.

Meditasyon yapan filozof sanki, kendi içsel aydınlanma adasında oturmaktadır ve bu sembolik odanın diğer tarafında, daha pembe olan başka bir adada, ocağın önünde yaşlı bir kadın çömelmektedir. Alevin ışığı kadının yüzüne değer ve onu değiştirir, böylece somut biçimde gösterilmiş olan imkansız paradoksu, bu en yüksek gerçeği görürüz, yani algılama vahiyle aynı şeydir (veya en azından olabilir, olmalıdır), gerçekliğin her görüntünün içinden parladığını, Bir'in tamamen ve sınırsızca bütün parçalarda mevcut olduğunu görürüz (Huxley, 2009, s.97).



Işık ve gölgenin oldukça etkin bir şekilde varlığını sürdürdüğü Barok dönemdeki bu psikolojik mekanlar, bütün biçim ve varlıklar içindeki tek ve aynı tin olan biricik bir alev, ışıkla vücut bulur. Bu alev, resmin karanlıkta kaybolan yüzeyine huzmeleriyle hayat verir. Karanlığı delen bu ışık, ona bakan için yeni bir dünyaya açılan kapıdır. Burada da tıpkı Vermeer'in kapalı mekanlarla, sonsuz olanla teması gibi tersten bir yol izlenerek mekanın karanlığa gömülmesiyle o temas kurulur. Yüzey üzerinde gerçekliği ve hayali aşarak oluşan kurgu mekanda, bütün bir yaşamı aydınlatan ışık, bütün bir hayalin de yüzey üzerinde somutlaşmasını sağlar. Rönesans'ın o gizli sıfır noktası (kaçış noktası), Barok dönemde gizlendiği yerden çıkarak bir mumun alevine dönüşür, bir pencereden içeri sızan ışık noktası haline gelir. Var olmanın ve yok olmanın o gizli noktası ışık aracılığı ile sürer ve orada varlık uyanmayı bekler (Bachelard, 2008, s.23-28). Işık aracılığı ile görülen şey (imgeler) ile görülmüş olunan şeyin (bellek/anılar) birlikteliği kurguya açılır. Bu kurgunun mekanında ise zaman yavaşlayarak kendine özgü bir durma noktasında (yüzeyde) sabitlenir ve dünya yeniden o noktada canlanır. Varlıkla yokluğun gerçeklik ve hayalin arasındaki o noktada oluşan kurgu mekan, kendi gerçeklik alanıyla varlık kazanan bu yeni dünya önce sanatçının ardından da izleyicinin bir parçası haline gelir. Pek çok duygunun ve düşüncenin kesiştiği bu mekanlar, tüm karşıtlıkları da içinde barındırır: Umudu umutsuzluğu, ölümü yaşamı hatta belki de ölümsüzlüğü. Tüm bir yaşam bu aradaki bölgede zuhur eder. Sonsuzluk (ya da ona ulaşma isteği) sonlu olanın içinde sürer ve çoğalır (Görsel 20).



**Görsel 20.** Elif Anbarpınar. Giriş/Entrance. 2018. (Pleksi baskı. 76x110 cm.)

Sonsuzluk düşüncesi saf beyaz bir boşluk duygusunu da beraberinde getirir. Dünyayı ve insanı da içinde taşıyan boşluk, Perec'in ifadesiyle, "elle tutulmaz olan, gerçek anlamda maddi olmayan: Kapsam, dışarı, dışımızda olan, sınırları dahilinde bir yerden başka bir yere gittiğimiz, bizi kuşatan alan, etrafımızı saran mekan"dır (2017, s.13). Oldukça soyut bir kavram ve bir ilk mekan olan boşluk, içinde biçimsel olarak görünür hale gelen doluluk mekanını taşır. Dokunabildiğimiz, içinde ya da dışında yaşadığımız, deneyimlediğimiz hatta hayalini bile kurduğumuz doluluk mekanı, boşluğun etrafında (çizgiler) ya da içinde olan şeylerle (renklerle) oluşur. Boşluk ve doluluk her ikisi de yüzey üzerinde birbirlerine açılırlar. Önce yüzey üzerinde boşluk doluluğa dönüşürken, ardından onun içinde açılan boşluk ile de izleyici ve yüzeyin etkileşimi sağlanır. Boşluk bütünlüğe ulaşmak ister ve dolu olan nesnelerin gerçek bütünlüğe ulaşmasını da olanaklı hale getirir (Cheng, 2006, s.57-60). Böylece boş bir sayfa üzerine çizilen sözcüklerle/çizgilerle başlayan mekan, kendinin tasvir edilme sürecini de başlatmış olur.

Her şeyin orada başladığı ilk Boşluk düşüncesinin alanı olarak el değmemiş kağıt, Yeryüzü ile Gökyüzü'nü birbirinden ayıran ilk belirteci de çizilmiş çizgi olarak üzerinde taşır. İlk Çizgi'nin arkadan gelecek birçok başkalarını, zaman ilerledikçe kendi içinde taşıyacak oluşumun parçaları olarak süreci başlatması böyledir. Ve nihayet, bir gelişimin son aşaması tamamlandığında, bu gelişimle resimdeki nesnelere, her şeyi yönlendiren ilk Boşluk düşüncesini kanıtlayıcı bir noktaya geldiğinde resim tamamlanmış olur (Cheng, 2006, s.140).

Hem tinsel ve soyut olanı anlamak için hem de rasyonel olanı anlamak için kullanılan boşluk kavramı, sanat yapıtında somut olarak temsil edilir. Ancak boşluk, somutun/sınırlının içinde yer alan soyut/sonsuz olandır (Cheng, 2006, s.57-60). Boşluğun sakinleri ise ışık ve gölge: her şey bu iki karşıtlığın içinde yaşam bulur. Boşluğun iki yüzü olan karanlık ve aydınlık, ışığın varlığı ya da yokluğu değil, dışarının içinde erime halidir. Başka bir deyişle bir sessizlik halidir. Mekan böylesi bir sessizlik halinde saflaşarak sonsuzluğu hissettirirken, zamanda bu sonsuzluk hissine dahil olur ve bir tür zamansızlık yada üçlü zaman döngüsünün (geçmiş, gelecek, şimdi) kesişme halini hissettirir. Tıpkı Paul Ricoeur'un ifade ettiği gibi geçmiş ve gelecek, bellek aracılığı ile şimdinin içerisine yerleşir (2007, s.32). *Şimdi* ise bu noktada artık sanat yapıtının yüzeyi ve o geniş renk boşluğudur. Örneğin, Mark Rothko'nun büyük siyah resimleriyle (Görsel 21) karşılaştığımızda, farkına bile varmadan kendi içsel mekan-zamanımıza yöneliriz. Çünkü sanatçı yüzey üzerinde yarattığı karanlık bir boşlukla, o boşluğun da ötesine geçirir izleyiciyi: her zaman ima

edilen ancak her daim görünmez olana, öncesizliğin ve sonrasızlığın zamanına, dünyanın arkasındakine. Tanımlanamaz algısal bir deneyim sunar. Karanlığa açılan birer manzara olan bu yüzeyler aracılığıyla izleyici önce o karanlık dehize dalıp kendi karanlığıyla yüzleşir, ardından ışığa uyanır.

Geniş renk alanlarıyla oluşturduğu diğer yapıtlarına bakıldığında ise, sanatçının izleyiciyi ışıklı bir dünyaya daldırıp ardından karanlığın varlığını duyumsattığı anlaşılır. Yüzey üzerinde renkle oluşturulan ışığın ve karanlığın boşluğu, bakışımızı görünen ufku ardındaki ufka götürür. Sonsuzluğun hüküm sürdüğü bir alana: Zamanın ve mekanın tüm sınırların ötesine geçerek sessizleştiği bir alan (Gieskes, 2017). Böylece tüm gerçeklik zamansız bir şekilde soyutlanmış olur ve sınırsızlığa uzanır. Christopher Caudwell'in ifadesiyle "Şiirsel bir an vardır ve zaman kayboldukça uzam girer sahneye; ufuk genişler ve sınırsızlaşır" (Caudwell, 1974, s.291).

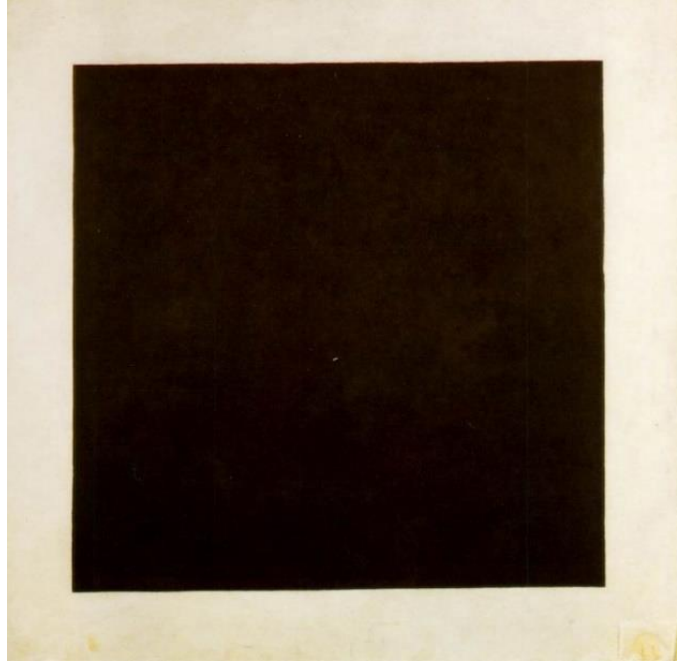


**Görsel 21.** Mark Rothko. Siyah Resimler/Black Paintings (The Rothko Chapels. Huston). Erişim: 06.02.2020. <https://n.pr/2CzEn6R>

Rothko resimlerinde, renkleri yatay kalın bloklar halinde yerleştirir ve böylece boşluğun içinde açılan boşluk karşılıklı bir yankı/yasılama oluştururken, yüzeyin sınırlarında da bir basınç oluşturur. Bu sıkışma, renk boşluğuna açılma ve simetri haliyle resimler manevi bir alan yaratarak, dünyevi olanın üzerine ve ötesine geçmeyi sağlayan bir meditasyon etkisi yaratır. Benzer bir metafizik etkiyi Barnett Newman'nın resimlerinde de görürüz. Dışarının dünyası içsel olanın eşliğinden

geçtikten sonra boşluğun sonsuzluğuyla geri döner. Newman yüce olana ulaşmak için boşluktan doluluğa ardından tekrar boşluğa dönen çalışmalarıyla hakikate, görünmeyene ulaşmaya çalışır. Birer fermuar gibi yüzeyi dikey olarak kesen çizgilerle, boşluk üzerindeki ilk eylemini gerçekleştirir. *Birlik Ben/Onement I* isimli (Görsel 22) çalışmasında yeryüzünün kahverengiliği tüm yüzeye yayılır ve yüzey tam ortadan ilk yaratılışı temsil eden kırmızı düşeyle simetrik olarak ikiye ayrılır. Bu varlığın yüce olanda kozmosla bir olma halinin de hareketidir (Fineberg, 2014, s.99-113).

Üç ayak büyüklüğünde kare bir kağıt üzerine, bu kağıdın ancak üçte birini kaplayacak bir resim yapılmış olsun. Kağıdın geri kalan kısmı üzerinde hiçbir iz bulunmasın; ama gene de, orada seçkin bir imgenin varlığına yer ayrılmış olsun. Böylece Boşluk, hiçbir şeyin orada bulunmadığı anlamına gelmeyecektir. Boşluk zaten tablonun kendisidir (Akt. Cheng, 2006, s.132).



**Görsel 22.** Barnett Newman. *Birlik Ben/Onement I*. 1948. (Tuval üzerine yağlıboya. 69.2x41.2 cm. Museum of Modern Art). Erişim:10.02.2020. <https://bit.ly/3epafc5>

**Görsel 23.** Kazimir Malevich. *Siyah Kare/Black Square*. 1915. (Tuval üzerine yağlıboya. 80x80 cm. State Tretyakov Gallery. Rusya). Erişim: 10.02.2020. <https://bit.ly/2YYkP3p>

Her şeyi içine alan boşluk, resmin yüzeyini de içine aldığı gibi onun içinde de sürer ve tıpkı perspektifin her şeyi tek bir noktada toplayan sıfır noktası gibi, sıfırın sonsuzluğunu taşır içinde. Çalışmalarıyla böylesi bir sıfır noktasında yer alan Kasimir Malevich (Görsel 23) içinse varlığın gerçek hareketi, sıfırın içindeki/daha derindeki sıfırdan gelir. Mevcut biçimi/formu sıfır olarak oluşturmak, sıfırında

ötesine geçmek için bir sıçrama tahtası oluşturur: gerçekliğin içindeki nesnesiz bir dünyaya dalış. İzleyici sonsuzcasına genişleyen beyaz boşlukta, resmin yüzeyinin de ötesindeki hayali bir düzleme doğru çekilir (Drutt, 2003, s.28, 40-41). Tüm dünya ya da madde alemi yüzey üzerinde eriyerek, soyut olanı da aşar ve onun arkasındakine uzanır. Sanatçının ifadesiyle gökyüzünün mavisi aşılarak, onun içinden geçilir ve sonsuzluğun asıl hakiki temsili olan beyaza girilir. Böylece yüzey üzerindeki üç boyut yanılısamasının yerini derinlik ve ön plan açısından sonsuz yayılabilirlik özelliği taşıyan irrasyonel bir uzam yanılısaması alır (Harrison ve Wood, 2005, s. 326, 353). Bu boş yüzeylerde mekânsal olarak iç ya da dış da ortadan kalkar. Yaratılış boşluğu/sonsuzluk (resimlerdeki beyaz alan) ve dünya/sınırlar (malzeme nesnesi/siyah kare) resimlerinde farklı gerilimlerle tekrar tekrar ele alınır.



**Görsel 24.** Elif Anbarpınar. Geçit I / Gate I (Sınırlar ve Sonsuzluk Serisi/ Borders and Infinity Series No:2). 2020. (Aydinger üzerine uv kalem. 93x93 cm.)

Dünyanın içindeki-dışındaki her şey bütünüün gövdesidir ve David Hockney'in ifadesiyle sonsuz olan yaratıcı, nesnelere arasındaki hava yani boşluktur. Böylece her şey onun içinde olur ve onun içinde dolandır (Akt. Berger, 1999, s.22). Dünya

içerisinde bir merkez olan sanatçı (*ben*), bu boşluğu ve boşluğun sardığı doluluğu izleyerek önce onun canlılığına, ardındansa onun kalbi olduğuna tanıklık eder. O yeryüzü ve gökyüzünü bakışı aracılığıyla buluşturur.

Böylece yer ile dünya ancak ayrıldıkları yerde birleşmiş olarak kalırlar: Ressamın çizgilerinde yeryüzü dünyaya kavuşur, ona çatar ve çatılır. Ressam dünyaya bakar ama bakışını yerden de (renk, ışık, çizgiler) alamaz. Bize izleyici olarak düşen ise, "süje"nin ne olduğundan tam emin olamadığımız karanlık nokta ve alana bakarak ona yaklaşmaktır. Çünkü bu karanlık alan, asıl yere bastığımız ve oradan dünyanın aydınlığına açılabilceğimiz, dolayısıyla bakışımızın en çok özgürleştiği, yani çatlaktaki birliği kavrayacak hale geldiği noktadır. Bakışın yolu böylece yersel olan bir alandan resmin tüm yüzeyine doğru ilerler. Yüzeye açılarak dünyayı bulacaktır... (Sözer, 2019, s.98).

Böylece beyaz yüzeyin üzerindeki görünen ve görünmeyen kavranması için gerekli olan o karanlık alanda durularak, ışık aracılığıyla onun derinine sızılır. Boşluğun içinde saklı olan görüntü, ışık aracılığıyla varlığını gösterir. Mekan, boşluğun mekanı, boşluğun içinde yer alan görselin mekanı ve yüzeyin bütününe yer aldığı mekan olmak üzere kendi içinde katlanarak çoğalır. Yüzey üzerinde gizlenen mekanın görünür olması için, artık dışarıdan bir dokunuş/eylem gerekmektedir. Böylece resmin yüzeyi mekânsal sınırlılıkları aşarak zamansal bir değişimle bağlantılanır ve görünüp kaybolma etkisiyle sürekli bir devinim içinde yer alır: hem oradadır hem değildir. Görünmezlik görünür olanı örtüp saklar ve tıpkı dünya yüzeyi gibi keşfedilmeyi bekler.

Bu anlamda beyaz birer kare üzerine inşa edilen katmanlı görünmez mekanlar, satranç tahtasındaki yan yana dizilen siyah beyaz parçalar gibi, siyah ve beyaz kareleri taşır içinde. Ancak satranç tahtasının aksine beyaz alan görünür olmak için siyaha/karanlığa ihtiyaç duyar ve o bölünmüşlüğü kendi gizliliğinde taşır. *Sınırlar ve Sonsuzluk Serisi'nde* (Görsel 24, 25) siyah-beyaz karanlık-ışık sarmalı yüzey üzerinden dışa aktarılır ve sadece farklı dalga boyundaki bir fenerle görünürlük kazanarak, kendi içindeki o parçalı yapısını gösterir bizlere. Zaman ise yüzeye hapsolan ve katmanlaşan yapısının dışına çıkarak, kendi dışındaki bir zamansallığa tabi olur. Zamanın hareket aracılığıyla yüzeye hakim olan bu hali ise artık tamamen izleyicinin ellerine bırakılır.



**Görsel 25.** Elif Anbarpınar. Geçit I / Gate I (Sınırlar ve Sonsuzluk Serisi/ Borders and Infinity Series No:2). 2020. (Aydınger üzerine uv kalem. 93x93 cm. Uv Işıklı Çekim)

Mekânsal katlanmaya zamansal katlanma da dahil olur. Bu dahil oluşun merkezinde ise önce sanatçı olan *ben* ardından izleyici olan *ben* yer alır. Emre Sünter, bir boyutun görülebilmesi için her zaman o boyutun bir fazlasının boyutunda olmak gerektiğinden bahseder. Örneğin; bir nesne  $n$  boyutta ise onu görmek isteyen  $n+1$  boyutta olmalıdır. Bir anlamda geometrik bir yasa olan bu durumda satranç tahtası üzerinde siyah kareye baktığımızda bir retinaya, onun yanındaki beyaz kareye odaklandığımızda ise ikinci bir retinaya ihtiyaç duymamız gerekir. Ancak bu şekilde sonsuza kadar giden görme eyleminde, gören dikkatini kendi görsel duyumsayışına çevirdiğinde siyah ve beyaz kareyi algılamak için bir dışarıdalığa gerek yoktur. Tek bir kareye odaklansak bile diğer karelerin varlığı bilincimizde var olur. Böylece bir satranç tahtasının yüzeyi duyumsama alanı olarak bütünüyle algılanabilen bir yüzeye dönüşür ve bu bir anlamda yukarıdan bakmanın sürekli hale getirdiği dışsallığın, içsellik içinde yeniden dağılmasıdır (Sünter, 2016, s.222,223). Böylece yüzey üzerinde içselleşen, yani görünenin içinde saklı olan ve görünmeyi bekleyen mekan, eylem aracılığıyla görünüp kaybolarak dışsal olan bakma eylemini de parçalar ve bakmanın zihninde her defasında yeniden oluşan bir mekan yaratılır.

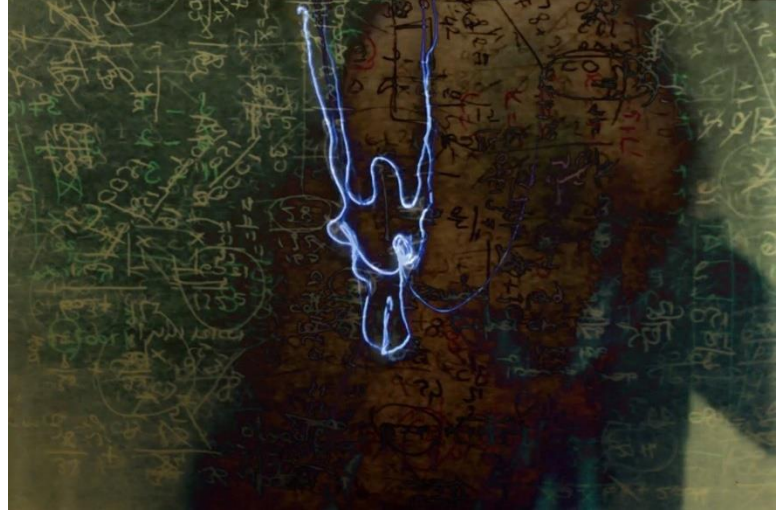
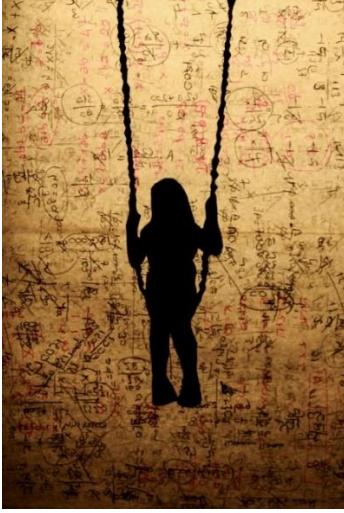
İçsel olan yüzeyin dışsal olan yüzeyle kurulan bu diyalogu, Yves Klein'in boşluk çalışmasıyla dünyanın yüzeyinde oluşturulur. Bu kez kağıt üzerine konulan noktanın, çizginin yerini doğrudan insanın kendi alır. Birer nokta olan insanlar, mekanın saf beyaz boşluğu içerisinde sürekli hareket ederek boşluğu/mekanın sessizliğini deneyimlerler. Sanatçı için tamamen saf bir beyaz mekanın boşluğu, sanatsal ve manevi bir özgürlük alanıdır ve boşluğun kendisine odaklanan izleyiciyi bir meditasyon ve içe dönüşe davet eder (Walkerart, 2017). İzleyiciyi içsel bir bakışa yönlendirirken, ışığın içinde saklı olan gölge ile de her insanın içinde olan o karanlık bölgeye işaret eder. Böylece çalışmalarımda da olduğu gibi, mekanın pozitif ve negatif yönü de iç içe geçer. Nesnelerin etrafında/arkasında yer alan negatif mekan, pozitif olan nesnelerin mekanını sınırlar ve içine alır. Böylece nesnelerin içinde bulunduğu alan yani negatif (sınırlayan) alan, pozitif (içsel) alanla uyum içinde varlıklarını sürdürürler.

Bir çizgi noktadan oluşur. noktaların her biri, kendine özgü bir varlığa sahiptir; her nokta, pek çok dönüşüm vaat eder. Bir nokta koymak, tarlaya bir tohum atmaktır; bu tohum, oluşumun ve gelişimin önünü açmalıdır. Öte yandan, kağıt üzerine bir nokta koymak, doluluk içinde bir boşluğun var olduğu anlamına gelir, tıpkı Tin yoluyla coşkuya ulaşmak gibi (Akt. Cheng, 2006, s.111).

François Cheng'in Chang Shih'den aktardığı gibi, bu aslında doluluk ve boşluğun uyumudur. Benzer bir uyum John Cage'in 4:33 çalışmasında da yer alır. John Cage piyanosunun başında oturur vaziyette beklediği 4:33 dakika boyunca boşluğu bir sessizlik anı olarak sunar: kendisi ve izleyicilerse birer nokta olarak o boşluğun içinde yerlerini alırlar. *Sınırlar ve Sonsuzluk Serisi'nde* ise oluşturulan sessizlik bir fener aracılığıyla kırılmaya uğrar. Beyaz bir yüzeyde sadece farklı dalga boyundaki ışıkla görülen mekanlar, sessizlik/sonsuzluk halini yansıtmak üzere içe doğru bir bükülme oluşturur. Resmin yüzeyi ise artık topraktan gökyüzüne, hatta onun ötesindeki görünmeyene ulaşma arzusunun somut halini yansıtır.

Her algıladığımızda yeryüzünü harekete geçirir ve içerdikleri arasında ilişki kurarız. Böylece yeryüzü ve dünya sürekli olarak uyandırılır ve canlandırılır. Algılanan her şeyde, her seste, her görüntüde yaşanacak yeni bir dünya yaratılır. Bütün anlamlar insanın yeryüzündeki yaşamı ile ilgilidir. Dünyayı her algılayışında insan dünyaya sahip çıkıp, ona anlam vererek kendini tanıyabileceği dünyayı yaratır (Erzen, 2019, s.34).





**Görsel 26.** Elif Anbarpınar. Bellekte Sallanan/Swinging in Memory. 2016. (Renkli ve sesli video. 46 saniye)

**Görsel 27.** Elif Anbarpınar. Bellekte Sallanan/Swinging in Memory (Light Painting). 2016. (Renkli ve sesli video. 47 saniye)

Boşluk, bir anlamda yer ve gök arasındaki dönüşümün içine alır bizleri. Böylece gökyüzü ve yeryüzü arasında konumlanmış insan, kendi varlığını gerçekleştirmek için onların alanlarına girmiş olur. Tıpkı Bellekte Sallanan/Swinging isimli (Görsel 26, 27) video çalışmalarında yer alan hareket halinde olan figürler gibi yüzeyin kendi de gökyüzü ve yeryüzü arasında birini diğerine durmadan aktaran, taşıyan bir mekan haline gelir. Tamda bu sebeple kaynağın kendisi olan boşluk kavramını da taşır içinde. Boşluk kavramıyla özdeşleşen insan, imge ve biçimlerin kaynağını da bulmuş olur (Cheng, 2006, s.66-67).

*Sınırlar ve Sonsuzluk, Labirentler* dizilerinde (Görsel 28) yer alan boşluk üzerine ve içine inşa edilen labirentlerle oluşturulan çalışmalarda ise, bir tür çözülüş, dağılış yaşar ve bu çalışmalarda varlık-yokluk, görünür-görünmez iç içe ilerler. Kimi zaman doğrudan kimi zamansa bir fener aracılığıyla boşluğun içindeki labirent mekanlarla karşılaşan izleyici, bakışı ve hareketiyle yüzey üzerinde dolaşırken aslında kendi ruhsal mekanında da dolaşır.

Bir labirentler labirentiydi düşündüğüm; geçmişle geleceği kuşatacak ve bir yolunu bulup yıldızları da içine alarak yılan gibi kıvrıla kıvrıla dünya yüzüne yayılacak bir labirent. Bu aldatıcı imgelere kapılıp kaderimin, kaçaklık olduğunu unuttum. Belirsiz bir zaman dilimi içinde dünyayı soyut algılayan bir varlık olduğumu sanmıştım (Borges, 1995, s.39).



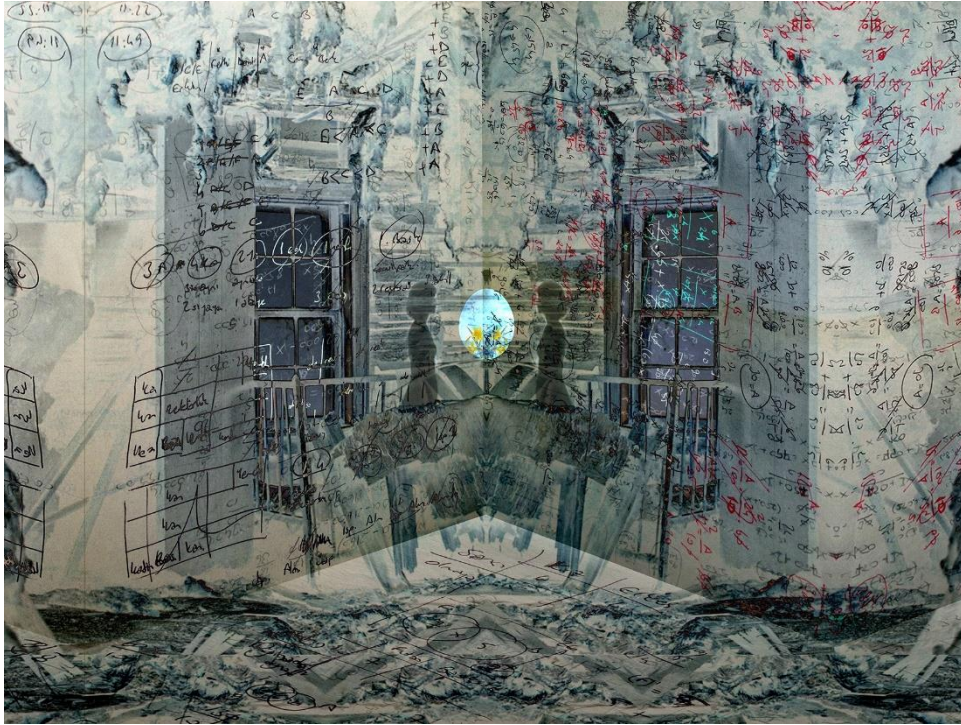
**Görsel 28.** Elif Anbarpınar. Geçit I/Gate I (Labirent Serisi/ Labyrinth Series No:2). 2020. (Dijital resim. 93x93 cm.)

Bir anlamda insanın kendini bulma çabasını ifade eden labirent, uygulama çalışmalarında ışığa ulaşmak için geçilmesi gereken karanlığı yansıtır. Mekanın bu karanlık yüzeyinde çizgilerin labirentvari kuruluşunda, çizgiler arasındaki geçişler, kıvrılmalar, dönüşler zamanın bugününe dününe ve geleceğine uzanır. Tüm şimdileri kendinde barındıran geçmiş ve gelecek bu mekanda (eserin yüzeyinde) her daim şimdi olmak üzere varlığını sürdürür. Başlangıcı ve bitişi olmayan bu içsel labirentte varlık kendine ulaşmak için döner durur.

Onu bir nesne olarak görüyorum, bununla birlikte düşüncem nesneyi kendi, imgesine göre oluşturuyor ve aynı zamanda nesne düşüncemin bir yansıması oluyor. Nesneyi gören düşüncemin kendisi, içinde bağlı olan bir düşüşte olduğu gibi yok olmanın içine gömülür... Bu sonsuz, gerçektışı bir boşluktan çıkar ve aynı zamanda köredici bir parıltının şokunun içinde kaybolur. Çarpışan trenlerin gürültüsü içinde, ölüme yol açan bir cam kırılması buyurucu, güçlü ve henüz yok olmuş bu gelişin ifadesidir (Bataille, 2006, s.80 ).

## 2.2. Gerçeğin Başka Yerleri ve Yansıyan/Yansıtan Mekan

Mekana ait parçaların kendilerine kendilerini yansıtma durumunun gerçekleştiği sanat yapıtının yüzeyi, tek bir mekanda farklı gerçeklikler yaratır. Farklı gerçekliklerin üst üste binmesiyle oluşan kurgu mekanlar ve onlara dahil olan zaman kendi içlerinde de derinleşerek hem yapısal düzeyde hem de içerik olarak katmanlaşır. Ortaya çıkan bütün de ise bir düzeyden diğerine aşama aşama inilir ve yansımalarla da mekan sürekli olarak tekrar ederken çoğalır. Yüzey üzerinde kullanılan simetriyle kendinden kendine yansıyan mekan, aynı yüzey üzerinde yansıtan konumunu da taşır: Tıpkı ruhun mekanı olan beden gibi, her ikisi de birbirlerini yansıtırlar. Böylece yüzey aynı zamanda farklı gerçekliklerinde kendiyile yüzleşme/karşılaşma mekanı olur ve resmin yüzeyi üzerinde dünya da kendiyile yüzleşir (Görsel 29).



**Görsel 29.** Elif Anbarpınar. Karşılaşma/Confrontation. 2018. (Pleksi baskı. 75x100 cm.)

Kurgu mekan, yansıma haliyle gerçekliği hem oluşturan hem de yok eden bir ikilik yaratır. Bir sanat yapıtının oluşma sürecinde dış dünya duyu organları aracılığıyla sesler, görüntüler, kokular olarak algılanarak içeriye taşınır. İçeriden de yeniden imgeler yoluyla yüzeye akseden görüntülerle artık hem gerçekliği hem de onun simgesini taşırlar üzerlerinde. Tıpkı Caudwell'in *Yanılsama ve Gerçeklik* kitabında belirttiği gibi "dış gerçekliğin bir plan ya da bir resim gibi görülen bir simgesini

yaptığımızda, bu; doğaldır ki, dış gerçeklikten yalnızca simgesel olarak değil fakat aynı zamanda izdüşümsel olarak yapılır” (1974, s.284). Yüzey üzerinde dış gerçekliğe ait parçalar, kurgulanmış bir dünya içinde izdüşüm olarak yer alır. Aktarılan herhangi bir gerçeklik parçası, gerçek olarak düşünülen dış dünyanın, aynı parçanın benzeri olacaktır (ki bu benzerlikte kimi zaman simgesel olarak oluşur). Zamansa sinemada olduğu gibi bir akış halinde yer almasa da yapılış süreci içerisinde katmanlaşarak/sıkışarak dahil olur mekana.



**Görsel 30.** Elif Anbarpınar. *Yürüyenler/Walkers*. 2018. (Serigrafi. 70x100 cm.)

Bu doğrultuda *Yürüyenler/Walkers* isimli (Görsel 30) çalışmada var olan mekanla düşlenen mekanın üst üste binmesi yani katmanlaşmasıyla varlık kazanan kurgu mekan, bir şekilde gerçeklikten hareketle gerçek olmayanın yerleştiği bir yere dönüşür. Parçalanmayla başlayan inşa sürecinde kendi gerçekliğini yaratan kurgu mekanlar, ne vardır ne yoktur, ne oradadır ne burada... İçinde bulunduğu zamansızlıkta, gerçeklik ve kurgu döngüsünde mekan, her ikisinin de birbirlerinin yerini almasıyla sürer. Kurgu mekanın başlayıp bittiği yer, gerçeğin başlayıp bittiği yer olur. Bu nedenle kurgu mekanda sınırlarda muğlaktır ve mekan gerçekliği, fiziksel olanı aşarak tek yerde çoklu dünyalar ya da tek yerden başka dünyalara açılan kapılar oluşturur.



**Görsel 31.** Paolo Uccello. Ormanda Av/The Hunt in the Forest. 1465–1470. (Panel üzerine tempera. 73.3x177 cm. Ashmolean Museum). Erişim: 14.03.2020. <https://bit.ly/3fQazRu>

Kendi içinden çoğalan bir yapıda olan, *Ormanda Av/Hunt In The Forest* isimli (Görsel 31) resimde de Paolo Uccello benzer bir muğlaklığı hissettirir bizlere. Uccello izleyicinin bakışını belli bir düzende gitmeden, istediği gibi dolaşabilmesine olanak tanır. Resim, figürlerin iki yanından ortaya doğru gerçekleşen akıntısı içinde, merkezden çoğalan bir döngüye girer. Figürlerin aynı figürler mi olduğu, başlıyor mu tekrar mı ediyor oldukları bir türlü anlaşılabilir. Michel Foucault'un ifadesiyle "zaman mekanda kaybolur; daha doğrusu, şu imkansız ve derin figürde, aslında çember olan doğru çizgi figüründe kendisini bulur, kendisine kavuşur hep: bu figürde sonsuz olanın yeniden başlayanla özdeş olduğu görülür" (2018, s.114).

Tılsım ya buradadır ya hiçbir yerde. Özgürlüğün kaynağında oturan ve onu gözetken bizleriz. Bu kaynak, tüm yaratmanın açık ve saf biçimde kendini gösterdiği devasa sihirli bir aynadır. Bu kaynaktan yüzer doğanın bütün zarif ruhları ve imgeleri; bütün mahzenlerin kilidi bize açıktır orada. Görülür şeylerin kasvetli dünyasındaki bu yorucu yolculukta neden? Oysa gerçek saf dünya içimizde, bu kaynaktır. Gerçek anlamını bu kaynaktan açığa vurur büyük, renkli ve karmaşık gösteri. Kaynağı gördükten sonra açılan algıyla doğaya adımımızı attığımızda, her şey daha tanıdık gelir, her şeklin ne olduğunu biliriz artık. Bunun için çok araştırmamız gerekmez; basit bir karşılaştırma, kuma çizilen birkaç çizgi yeter bir şeyi anlamamız için. Bizim için her şey, anahtarı elimizde olan olağanüstü bir yazıdır artık. Hiçbir şey beklenmedik gelmez bize, çünkü büyük saatin hareketini önceden bilebiliriz. Doğanın tadını tüm duyularımızla yalnızca biz çıkarabiliriz, çünkü doğa duyularımızı kontrol etmez, çünkü kabuslardan korkmayız ve ışıl ışıl bir sağduyu bizi dingin ve özgüvenli kılar (Novalis, 2017, s.54, 55).

Uccello'nun oluşturduğu yüzeyin mekanında merkeze doğru ilerleyen akış, Novalis'in dizelerinde her şeyin birleştiği kaynak, devasa sihirli bir ayna olarak çıkar karşımıza. Calvino'nun "Merkezi ben, her noktası merkez olan sonsuz çemberli bir küre" (Calvino, 2019, s.95) satırlarındaki merkez noktası olan bu küre benzer şekilde Balzac da şu satırlarla karşılık bulur: "Her dünyanın, teşkil ettiği kürenin bütün

noktalarının odaklandığı bir merkez vardı. Dünyaların kendileri de türlerinin merkezlerine odaklanmış birer noktaydı. Her türün de, var olan her şeyin tükenmez ve alevli devindiricisiyle irtibatlı büyük semavi diyarlar yönünde bir merkezi vardı” Böylece en küçük parçadan en büyüğüne kadar her şeyin hem birey hem de bir olduğunu ifade eder Balzac (2019, s.169).

Yaşanan ve üretilen bu mekanı öznellik ve nesnellik, gerçek ve hayal edilen, bilinen ve bilinmeyen, tekrar ve fark, yapı ve vasıta, akıl ve beden, bilinç ve bilinçdışı, disiplinler ve disiplinlerarasılık, günlük yaşam ve bitmeyen tarih gibi ikili kavramları bünyesinde barındıran her şeyi içine alan *Üçüncümeke*n (Thirdspace) olarak tanımlayan Soja, mekanın bütün yerlerin her açıdan net bir şekilde görülebildiğini, fakat aynı zamanda yanılısma ve imalarla dolu olduğunu ifade eder. Bu anlamda hepimiz için ortak olan fakat tam olarak görülemeyen ve anlaşılamayan bir alan olan bu mekan, bir “tasavvur edilemez evren” olarak ifade edilir (Soja, 1996, s.56). Soja mekana böylesi bir yaklaşımı Borges’in Alefi’yle özdeşleştirir. İbrani alfabesinin ilk harfini ve 1 sayısını ifade eden Alef (Elif), Borges’in ifadesiyle “evrendeki bütün öteki noktaları içeren bir nokta” ve “yeryüzündeki bütün yerlerin, her açıdan, açık seçik, birbirine karışmadan, göz kamaştırmadan görüldüğü tek yer, dünyadaki tek nokta”dır. Alef eğer evrendeki her şeyi içeriyorsa bütün yıldızları, lambaları, ışık kaynaklarını da içinde taşır der Borges ve öyküsü içinde yarattığı karakterinin bu Alef noktası deneyimini şöyle ifade eder: “Alef’i her noktadan ve her açıdan gördüm; Alef’te dünyayı, dünyada Alef’i gördüm; sersemledim ve ağladım; çünkü gözlerim herkesin adını verdiği ve kimsenin bakmadığı o gizli ve ancak tahmin edilebilecek şeyi –tasavvur edilemez alemleri görmüşlerdi” (2012, s.150, 151, 155).

Her şeyi içine alan, tüm mekanların ve zamanların bozulmadan üst üste bindiği Alef noktası, Leibniz’in dünyadaki diğer tüm nesnelere aynası olan monadlarını hatırlatır. Kendinden kendine yansıyan-yansıtan *aynaküre*, çalışmalarımda (Görsel 32) merkezde yer alan kozmik yumurtadır. Kendi simetriği aracılığıyla yatay ve dikey olarak merkezden kendi üzerine katlanarak döngüsünü oluşturan mekanın merkezinde yer alan bu nokta, içinde tüm dünyayı taşıyan Alef noktasıdır. Kendinden yansıyan mekan deformasyona uğrarken o nokta değişmeden yerini korumakta ve ona bakanın dünyasında açılmaktadır.



**Görsel 32.** Elif Anbarpınar. Giz/Secret. 2018. (Pleksi baskı. 100x75 cm.)

Gerçeklik, yanılsama ve hayal gücü, üçü de birbirleriyle bağlantılıdır. Biri diğerini etkilemekle birlikte sınırları da muğlaktır. Birinin başlayıp diğerinin sona erdiği yeri çoğu zaman kestirmek oldukça güçtür. Bu belirsizliğin içinde eserin yüzeyi daha öncede belirtildiği gibi bir ara bölge/eşik göreviyle, birini diğeri aracılığıyla görünür kılar. Sanatçılar, bu bölgede gerçeklik üzerinden yanılsama oluşturarak yeniden gerçekliğe götüren sarmal döngüler yaratırlar. Böylece gerçeklik üzerinden bir tür görüntülü düşlemeyle oluşturulan eserin yüzeyindeki kurgu mekan, kapsayıcı başka bir kurgu mekan olan dünyada, oradan da her bir izleyicinin kendi kurgu mekanında yankılanır. Ne sadece dünyanın sonu vardır orada ne de sadece başlangıcı. Başı ve sonu olmayan karşıtlıkların döngüsünde evren, yüzey aracılığıyla içeri sızar: Dünya küçük bir mekana, o mekan bir bedene ve ruha. Böylece ortaya çıkan döngüde her biri farklı yapıdaki yüzeyler birbiri içine yansyarak tüm evreni taşır içlerinde ve dünyanın içeri sızdığı pencerelerine dönüşürler (Ranciere, 2016, s.63).

Varlığa varoluşa dair olan şeyler, eserin yüzeyinde açılan pencerede bütünlüklü olarak yer alır. Hiçbir oluş (eserin içinde, eserin bulunduğu mekanda ve izleyicinin içsel mekanında) diğerdinden ayrılamaz. Her biri birbiri içinde eriyerek çoğalır. Böylece gerçeklik dediğimiz ki aslında kendisi gerçeklik olmayan sadece başka bir dünyanın yansıması olan dünya, bir yüzeye aksederek gerçeğin yokluğunu sunar

bizlere. Bütün duyu organlarının örgütlenerek oluşturduğu bu gerçeklik alanı, ne olursa olsun kişiye ait olan kendinde gerçekliktir daima. Bu nedenle de ona ne kadar yaklaştığımızı düşünürsek o kadar uzaklaşırız çoğu zaman ve resmin yüzeyi bir anda Narcissos'un kendini gördüğü gölün yüzeyine dönüşürken, Narcissus'un yerini önce sanatçı alır, ardından izleyici.

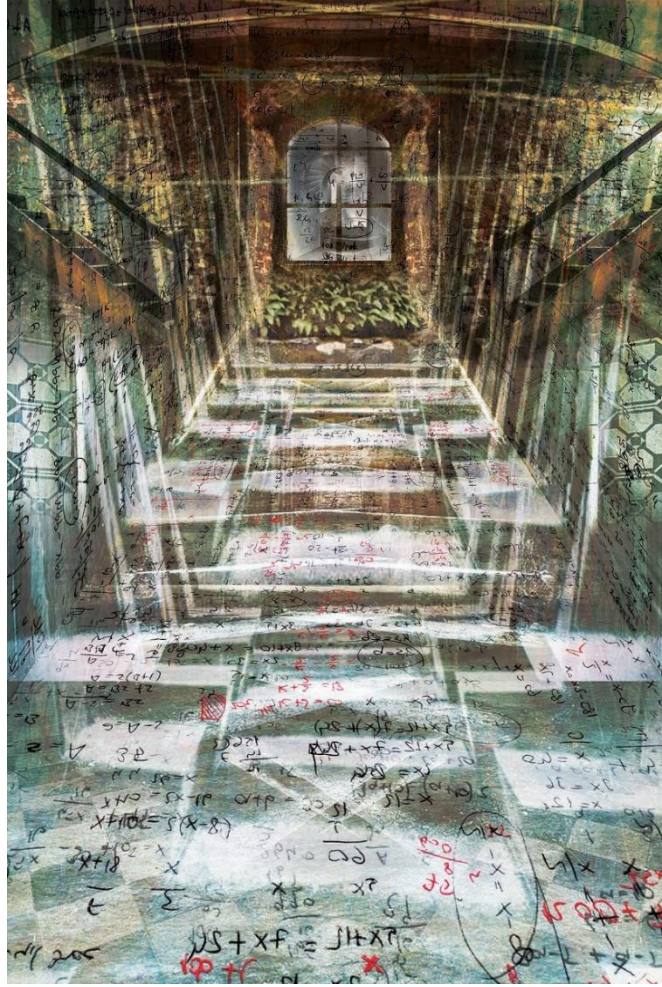
Karşımızdaki resimde, hem doğanın mimesis'i aracılığıyla doğa vardır, hem de onu yapanın öznelliği vardır. Hem doğadaki (ya da dünyadaki) çağırışımı yeniden yaşamak olanağına sahibizdir, hem de doğada olmayanla, ressamın olduğu o öbür insanla, onun duyumsamasıyla, düşüncesiyle –bunların en incelmış ve derinleşmiş düzeyleriyle – karşılaşma olanağına sahibizdir (Soysal, 2003, s.25-26).

Yüzey üzerinde oluşturulan hareketli içsel mekandan yansıyan görüntüler, resmin mekanında durağanlığa, kısımlısızlığa, bir sessizlik anına dönüşürler, ta ki bakan bir göz aracılığıyla izleyicinin içine sızana kadar. Bir resmin yüzeyi iki mekan arasındaki bir aktarım mekanına dönüşür böylece. Sadece mekan değil, zamanda bu aktarıma tabi olur: fiziksel yatay zaman ve içsel dikey zaman. Her bakanla tekrar tekrar süren bu döngüde eser dikey zamanında başlangıcı oluverir bir anda.

Temsil edilmez olanı –şu ya da bu güçleri itibarıyla içsel yaşamı– dışa taşımak, dıştaki güçlerle ilişki kurarak olanaklı olur: sonuç ne iç'in ne de dış'ın işidir, sonuç, ne tek başına anlatım (ifade), ne de tek başına temsildir. Evet, temsildir, ama onun tabanı, görünmez temeli temsil edilemez olandır, iç'dir. Temsildir, fotoğraf'taki gibi tekrar değildir: bir güçler ilişkisi olarak temsildir. Şu bulutun dışsal gücü, içimdeki şu güç ile rastlaşmaktadır. Resimdeki şu bulut, bu rastlaşma nedeniyle vardır (Soysal, 2003, s.25-26).

Her bir görüntüyle, fiziksel olanın görüntüsüne öykünmekten onu taklit etmekten çok onun duyumsanan görüntüsü, dışarıdan içeriye gerçekleşen aktarımla değişime uğratılarak yansıtılır. İçsel olan ve dışsal olan da yine eserin yüzeyinde oluşa geçerken gerçek olarak düşünülen durmadan yer değiştirerek çoğalır. Daryush Shayegan'ın ifadesiyle “gerçek bir şekilde hep başka yerededir. Gerçek bile değildir, çünkü gerçeklik diye bir şey olduğunu farz etsek bile, katıksız ve basit bir yanılsamadır bu” (Shayegan, 1991, s.41). Her şey bir üst gerçeğin yansıması ve gözü yanıltarak sunduğu bir görüntüdür. Böylece fiziksel dünya kurgusallaşmaya başlar, onu bakışıyla oluşturan insan ise aynı ölçüde hatta daha bile fazla kurgusal olur.

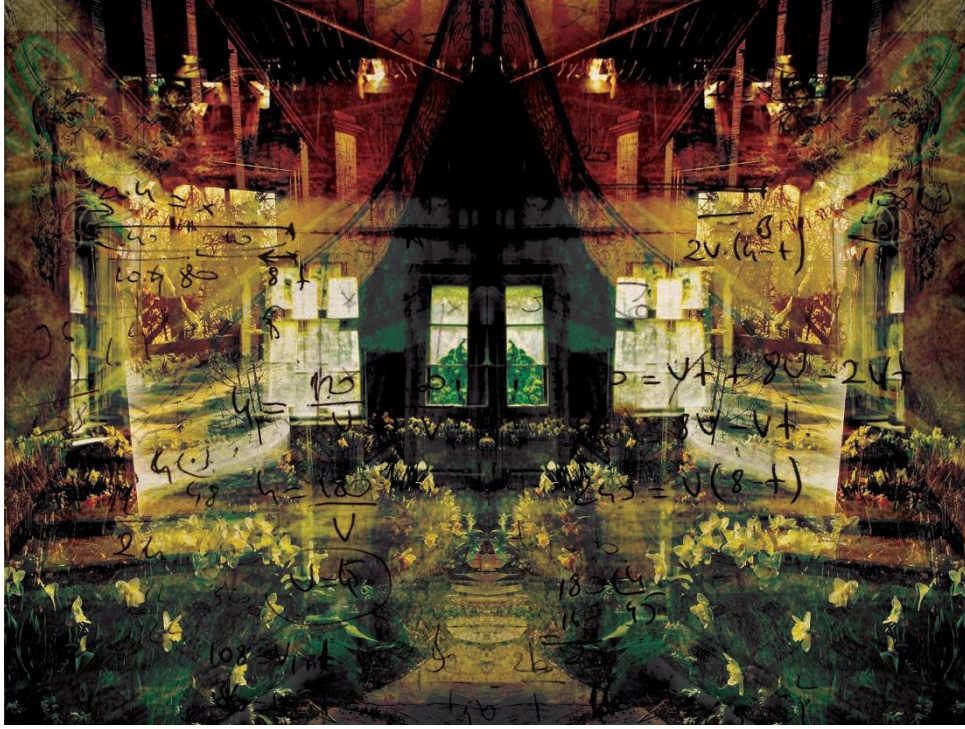




**Görsel 33.** Elif Anbarpınar. Bahçe/Garden, 2019. (Dijital resim. 73x110 cm.)

Yaşadığımız dönemi *mekan dönemi* olarak ifade eden Foucault'un kurgu mekanı, kendi içlerinde birbirleriyle bağlantılı fakat birbirlerine karşıt olan, ütopya ve heterotopyalar olarak ikiye ayrılır. Bu mekanları ayna üzerinden anlatan düşünür ayna üzerindeki, gerçeğin yansıması olan görüntünün, bir yansıma/gölge olması sebebiyle ütopya oluşturduğunu; bakan kişinin oradakinin yansıma olduğunun farkında olarak kendi konumunu düşünmesi sebebiyle de heterotopyayı oluşturduğunu söyler. Beraberinde bahçenin de bir heterotopya örneği olduğunu ifade eden Foucault için bahçe, hem dünyanın en küçük sınırlandırılmış yer bölümü, hem de tüm dünyayı taşır içinde (Foucault, 2014, s.9-12). Böylece pek çok düşlemeyi de barındıran bahçe Raymond Russell'in *Locus Solus* kitabında çoklu dünyalara açılan bir yer olup çıkar. İçerisinde gerçek hayatta var olmayan ilginç icatların yer aldığı, gerçek bir yer üzerinde bir araya gelmesi mümkün olmayan mekanları üst üste bindiren bu bahçe ile Russell'in yapmak istediği Foucault'un

ifadesiyle “gerçeğin üstüne bir kat “başka dünya” çekmek değil, dilin kendiliğinden katmerlerinde kimsenin aklından bile geçirmediği bir mekan keşfetmek ve o mekanı o güne dek hiç söylenmemiş şeylerle kaplamaktır”. Russell eserindeki ilginç icatlarla şimdi ve geçmiş arasındaki sınıra ulaşmak için uğraşır. Bahçe üzerinden gerçekleşen bu uğraşta “başkalaşım hem kendi kendinin simetriği hem de tam tersi olan şeyi tekrarlar: Hayattan ölüme geçiş” (Foucault, 2018, s.37, 94).



**Görsel 34.** Elif Anbarpınar. Nergis Bahçesi II/Narcissus Garden II. 2018.

Tuhaf icatların olduğu bu bahçede gerçek ve hayal, yine kendisi de bir kurgu olan kitabın mekanı içerisinde bir araya gelir. Geçmiş, şimdiyi ve geleceği içinde barındırarak kendine has bir varlık zamanı yaratan, başlangıcı ve bitişi olmayan kendi içerisinde sürekli tekrar eden döngüsel bir kurgu mekan olan Russell'in bahçesi, bu döngüsellikle zamanı da yok etmek ister gibidir. Zamanda tıpkı mekan gibi parçalara ayrılarak, bilinen sıralı yapısını terk eder ve kapsayıcı bir mekan olan bahçe üzerinde yeniden bir araya gelir. Zamanı yok etmek isteyen hatta belki de yarattığı döngüyle yok eden yönetmen Alain Resnais de *Geçen Yıl Marienbad*'de isimli filminde farklı zamanlara ait mekanları arka arakaya sunar. Biri hatırlayan, diğeri hatırlamayan iki karakter; her ikisinin de hatıraları birbirlerine karışır. Resnais'de tıpkı *Locus Solus* kitabında Russell'in yaptığı gibi büyük bir bahçede yer

alan bir malikane kullanır filminde. Mekan, içerisine yerleştirilen aynalarla çoğalırken, bahçe hem mekanı dışardan içine alır hem de mekanın içerisinden görünerek mekanın içine dahil olur. Tüm bunlara zaman da mekan gibi parçalanarak eşlik eder. Farklı zamanların arka arkaya dizilimiyle ortaya çıkan döngüde zaman ve mekan, karakterlerin içine sıkıştıkları bir yer haline gelir. Gerçekten olan ve hayal edilen/hatırlanan, dışarıda ve içerde olan sürekli birbirlerine dönüşür, ta ki hangisi gerçek hangisi hayal, hangisi yüzeyde hangisi derinde ayırt edilemeyinceye dek.



**Görsel 35.** Elif Anbarpınar. Nergis Odası/Narcissus Room. 2018. (Dijital resim. Işıklı kutu. 125x90 cm.)

Dışarı ve içinin bu kesişme noktasında bahçenin algılandığı yüzey ise bir içkinlik düzlemidir. Deleuze ve Guattari bunu şu şekilde aktarır: bu “herhangi bir dışsal

dünyadan daha yakın bir dışarıyı düşünmek” hali “herhangi bir içsel dünyadan daha derin bir içerisidir: işte bu içkinliktir” (Akt. Emre Sünter, 2016, s.225). Çalışmalarımı oluştururken dahil olduğum bu içkinlik düzeyinde, dışarıyı düşünmek içeriği düşünmek haline gelir ve derinleşerek eserin yüzeyine yansır. *Nergis Odası/Narcissus Room* isimli (Görsel 35) çalışmada böylesi bir içkinlik düzleminde bir bahçe tasarlanır. Yüzey üzerinde matematiksel veriler ve birkaç mekanın üst üste bindirilmesiyle kurulan aklın/düşüncenin mekanına, dışarının mekanına ait bir bahçeden alınan nergis çiçekleriyle kaplı bir bahçe kesiti yerleştirilir. Karşıtlıkların ve dönüşümün temsili olan nergis çiçekleri içeriğin mekanından geçerek yüzeyin derinliğinde yerini bulur. Dışarıya ait olan artık içeriğindir ve içeriğe ait olansa eserin derinliğine tutunur.

Düşler sayesinde doğa düzelir, süslenir ve yeniden yaratılır. Düşler, zamanı ve mekânı zapt eder. Zamanın akışı durur. Böylece biteviliğin ve tekdüzeliğin eziyeti son bulur. Zaman sonsuzlaşır, mekân sınırsızlaşır. Nihayetinde doğaya, zamana ve mekâna hükmeden insan tanrının kudretini ele geçirmiş gibidir; kendinden geçmiştir, sarhoştur (Baudelaire, 2003, s.59).

Charles Baudelaire’in ifade ettiği bu kendinden geçme halini yaşatan tanrısal kudret insanı, ruhu yüzeyin sınırlarının ötesine geçirir. Somut olanın sınırlılığının içinden geçerek ulaşılan soyut mekanın sonsuzluğu, zamanların kesiştiği bir tür zamansızlık mekanı yaratır. Artık kronolojik olarak ilerlemeyen zaman birbiriyle bağdaşmayan şimdiki zamanların veya gerçek olması gerekmeyen geçmişlerin bir arada var oluşunu yansıtmaya başlar. Soyut mekanın bağlantıları kopar ve mekan parçaları sonsuz sayıda ve şekilde birbiriyle bağlantılanabilen bir hal alır. Somut mekansal çok sayıda dünyada var olma biçimi sunar (Smith, 2013, s.31).

Yansımalarla, parçalanmayla sürekli tekrar eden mekan döngüsünün kurgu mekana dönüştüğü yüzeyse bir tür ara mekandır. Bu ara mekan kimi zaman bir kitap, kimi zaman bir tuval, kimi zaman bir televizyon ekranı, sahne ya da sinema perdesi, yani sanat yapıtının kendi yüzeyiyken, kimi zamanda doğrudan insan bedenidir. Hatta yüzey üzerine bu düşünceleri biraz daha ileri taşıyarak, daha önce sık sık bahsedilen gökyüzü ve yeryüzünün de gerçeğin ve temsilin/düşlemenin/düşüncenin, içeri ve dışarının birleşme yeridir diyebiliriz. Tüm bu ikili varlık alanları tek bir yüzey/ara mekan üzerinde birbirine karışır. Bu açıdan bakıldığında su ve ayna gibi organik ve inorganik yansıtma yüzeylerinden de bahsedebiliriz. Ayna

nesneler arasında uçucu ve büyülü bir nesneyken, suyun yüzeyi Lefebvre'nin ifadesiyle "bilincin yüzeyini ve karanlığı ışığa taşıyan maddi (somut) deşifre ediş simgeler" (2016, s.202, 203). Özellikle ayna, parçalanmayı, yansıtmayı, tekrar döngüsünü, birbirine karışan aynı/farklı ikiliğini kendi yüzeyi üzerinde bir araya getirme özelliğinden dolayı sanatçılar ve düşünürler tarafından sıkça kullanılır.



**Görsel 36.** Diego Velázquez. Nedimeler/Las Meninas. 1656-57. (Tuval üzerine yağlıboya. 318x276 cm. Museo del Prado. İspanya). Erişim: 27.07.2020. <https://bit.ly/3l2blc8>

Gören ve görünür olan *ben*'in metafizik yapısını cisimleştiren ve genişleten ayna varlığın kendini ikiye katlar. Paul Claudel için ayna, mekanın içselleştirilmesiyle Merleau-Ponty için aksine bir tür dışsallaştırma, kendinin dışına çıkmanın aracıdır (Şan, 2015, s.418, 419). Böylece mekanda içeri ve dışarının kesişmesi, iç içe geçmiş tüm varoluşlar ve görünür-görünmez arasındaki git-geller yüzeye yerleştiren aynalar aracılığıyla sürer. Zamansa yüzeyin dış mekanla kurduğu iletişimle daima şimdiye uzanan geçişli bir hal alır. Örneğin, Diego Velázquez'in *Nedimeler/Las Meninas* (Görsel 36) resminde arka plana yerleştirilen küçük bir ayna, hem zamanın hem de mekanın katlamasına yeter. Resmin sol tarafında sanatçı tuvalinin

arkasındaki bakışıyla izleyiciyi resme davet ederken, geride yer alan ayna tablonun içinde yer alan bir görüntüyü yansıtmaz. Yansıttığı yüzey üzerinde yer alan figürlerin tam olarak karşılarında gördükleri şeydir. Görünmez olan gizlice görünür kılınır. Foucault'un ifadesiyle "tablonun önünde olup biteni atölyenin duvarları ötesinde bile gösteren ayna, ok gibi duruşuyla içeriyle dışarıyı bir salınıma sokar" (2018, s.64). Bir ara mekan olan yüzey, ikinci bir ara mekan olan ayna aracılığıyla tablonun mekanı ve şimdinin mekanı arasında bir devinim yaratır. Sanatçının varlığı ise tüm devinimin merkezinde yer alır.



**Görsel 37.** Edouard Manet. Folies-Bergère'de Bir Bar/A Bar at the Folies-Bergère. 1882. (Tuval üzerine yağlıboya. 96x130 cm. The Courtauld Gallery. Londra). Erişim: 27.07.2020. <https://bit.ly/3hiPnop>

Şu anda, bir duraklama, bu git-gelin nötr merkezinde görebiliyoruz onu. Karanlıkta kalan gövdesi ve aydınlık yüzü, görünürle görünmez arasında duruyor: Bir yüzünü görmediğimiz tuvalin arkasından ressam şu anda gözümün önünde; ama birazdan sağa doğru bir adım atıp gözden kaybolunca, eserini işlediği tuvalin tam karşısına yerleşmiş olacak; bir anlığına ihmal edilmiş olan tablonun, kendisi için yeniden gölgesiz ve gizlisiz saklısız, gözle görülür olacağı o bölgeye girmiş olacak. Durum adeta şöyle: Ressam aynı anda, hem temsil edildiği bu tabloda görünür olup hem de bir şeyleri temsil etmeye çalıştığı o tabloyu göremez. Birbiriyle uyuşmayan iki görünürlüğün eşğine hükmetmektedir kendisi (Foucault, 2018, s.54).

Böylece yansıyan ve yansıtan bir mekan olması açısından eser yüzeyinin, sanatçının varlığını doğrudan dahil ederek görünür-görünmez arasında gidip geldiğine tanık oluruz. İçerinin ve dışarının mekanını birleştiren bu homojenleşen

mekan giderek daha da derinleşir. Deleuze bu derinleşen homojen mekanın, belleğin ve geçmişin sentezini taşıdığını ifade eder. Ona göre “derinlik ya da mesafeler nesnelere görünürdeki büyüklükleriyle yargılanmaz; tersine, kendileri de uzamda gelişen görünürdeki büyüklüklerde açıklanan mesafeleri kendi içinde sarmalar” (Deleuze, 2017, s.304). Bu nedenle yüzeyler üzerindeki farklı derinlikler arasında kaymalar oluşabilir. Edouard Manet’in *Folies-Bergère’de Bir Bar/A Bar at the Folies-Bergère* isimli (Görsel 37) çalışmasında da böylesi bir kaymaya tanıklık ederiz. Yüzey üzerinde mekanın tamamın ayna yansımasıyla derinleştirildiği bar ortamında, aynaya yansıyan görüntü ve ön planda yer alan figür ve nesnelere arasında zamansal bir tür fark ya da uyumsuzluk vardır. Aynanın yansıtması gerekeni değil, kaymış bir anı yansıtmasıyla resmin yüzeyinde çarpıtma yapılır. Ayrıca bu çarpıtmaya resimde olmayan bir figürün yansıması da aynaya düşürülerek çarpıtma ikiye katlanır. Manet, yüzey üzerinde oluşturduğu bu kaymalar ve uyumsuzluklarla aslında resmin karşısındaki izleyicinin de konumunu sorgulamak ister ve onu yüzeye hareketli bir şekilde bakmaya davet eder (Foucault, 2018, s.43-51).

Yüzeyler üzerinde oluşturulan bu mevcudiyet ve namevcudiyet ikiliğinde, “resimler, namevcudiyette ve uzaklıkta bir derinliğe ulaşan bir diğer boyuta girerler ki bu derinlik, yansıtmanın yüzeyselliğinden açık bir şekilde ayrıdır” (Waldenfels, 2011, s.28). *Sınırlar ve Sonsuzluk Serisi’nde* (Görsel 38, 39) de böylesi bir boyutun derinliğinden söz edilebilir. Yüzey üzerinde yer alan imgeler bir var olup bir yok olarak yüzeyinde derinine karışırlar ve mekan-zamansal yeni bir boyutta bir araya gelirler. İzleyicinin hareketi aracılığıyla mevcudiyet kazanan çalışmaların bu halinin, orada olan ama olmayan arasındaki gidiş gelişlerle bir konumsuzluk, hatta tekinsizlik hissi oluşturduğunu söyleyebiliriz. Böylesi bir tekinsizlik ortamında yüzey üzerinde yer alan görüntüler adeta bir görünmezlik örtüsüyle sarılmış gibidir: Görünmezlik görünür olanı örterek saklar.



**Görsel 38.** Elif Anbarpınar. Geçit II/Gate II (Sınırlar ve Sonsuzluk Serisi/Borders and Infinity Series No:3). 2020. (Aydınger üzerine uv kalem. 100x66 cm.)

**Görsel 39.** Elif Anbarpınar. Geçit II/Gate II (Sınırlar ve Sonsuzluk Serisi/Borders and Infinity Series No:3). 2020. (Aydınger üzerine uv kalem. 100x66 cm. Uv Işıklıla Çekim)

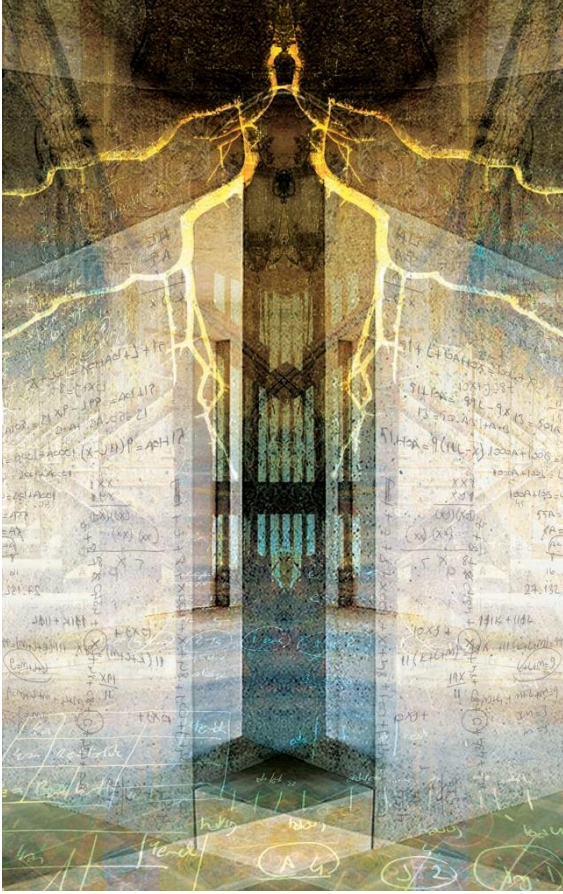
Resme ait mekanın yüzeyinin dünyanın yüzeyinde karışmasının bazen de su üzerindeki yansımalar gibi olduğunu ifade eden Eugen Fink, yansımaların suyu bir yandan örterken diğer yandan belli bir saydamlıkla gösterdiğini söyler (Akt. Sözer, 2019, s.136). Böylece tek bir yüzeyde fiziksel mekanlar ve ruhun mekanları birbiri içine geçerek sabitlenir. Bu noktada Bachelard *Düşlemenin Poetikası* kitabında “su ne kadar derinse, ayna da o kadar aydınlıktır” der ve ekler “dipsiz uçurumlardan çıkar ışık. Derinlik ve yüzey birbirlerine aittir” (2012, s.212). Derinliğin ve yüzeyin eşitliğinde her şey eriyerek birleşir. Gökyüzü yeryüzünün derinliğiyle yüzeyde birleşir. Bu nokta da yüzey, ruhun içsellikteki gökyüzüne dönüşür. “İçimizdeki gökyüzü, aslında gökyüzü olmayan dışımızdaki gökyüzünü yeniden kurup yansıtır.” der Jean-Paul Richter, hatta suya bakarak düş-kuran, ruhun içindeki gökyüzüne aittir ve o nedenle suda görmek, ruhta görmek demektir. Böylece dış dünya da düş-kuranın düşlediği bir şeye dönüşür ve gerçek olan da hayal edilenin yansıması olur (Bachelard, 2012, s.215).



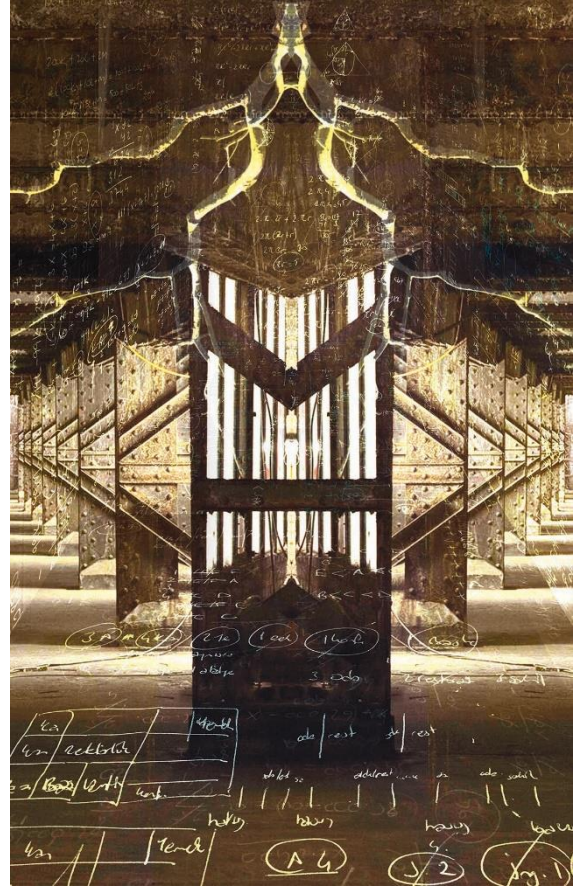
Hem maddi hem gerçektışı olan aynanın yüzeyi, *kend'i*yi kendiyle karşılaştırır. Gerçekliğin içindeki simetride bu yenedünyada tersine dönerek farklılaşır. Yansıyan ve yansıtılan hem özdeş hem de mutlak anlamda farklıdır. Böylece iki kendilik arasında bir kopuş yaşanır: “Kendimi bilmek için kendimden koparım” (Lefebvre, 2016, s.202). Ayna aracılığıyla oluşan kurgu mekan, kendi yüzeyine hapsettiği her şeyi kendi boşluğunda korur. Böylece ayna hem birleştirici hem de ayırıcı bir rol üstlenir. İçinde bulunduğu mekanı farklılaştırarak içinde taşıyan bir nesnedir ayna, onu çoğaltır, katmanlaştırır. Sonsuz ve sonlu olanı da içinde taşıyan bu gerçeklik alanında nispi ve mutlak olan birbirlerini yansıtır, birbiri içinde var olurlar.

Sonsuz ve sonlu, her ikisi de bir yanılısama değil midir? Biri diğerinin yanılısaması değil midir? Her bölümün berisindeki ve ötesindeki yansıma ya da kırılmalar mıdır bunlar? Nispi olan ve mutlak olan, birbirlerini yansıtır: Biri diğerine hiç durmadan gönderme yapar; tıpkı mekan ve zaman gibi. Bir yasası ve bir gerçekliği, yansıma-kırılımın gerçekliği olan ikili yüzey, ikili görünüm. Son derece küçük bile olsa her farklılıkta verili azami farklılık. Bütün formlar özneye aittir. Aynanın yüzeyi kavrayışıdır bu (Lefebvre, 2016, s.198).

Mekanda tekrar eden bu simetri, mekanı oluşturan bir farklılık yaratır ve bir nesne olan ayna gerçekse yansıtıcı olan yüzeyi hayali olana aittir. Böylece ayna örneğinde olduğu gibi çok keskin olmasada, her bir mekanın zarf gibi içeriyle dışarıyı ayırdığını söyleyebiliriz. “Sanki mekanın her konturu, her düzlemi kendi aynasını ve serap etkisini sunuyor gibidir: dünyanın geri kalanı her bedene yansır, yenilenip duran bir oyun içinde dünyaya geri gönderir (ve tersi): yansılardan, renklerin, ışıkların, figürlerin oyunu” (Lefebvre, 2016, s. 194, 200). Hem bedeni hem de ruhu olağanca açıklığıyla deşifre eden bu yansıtıcı yüzeylerde (kurgu mekanda) gerçek hayalin/düşüncenin yerini, hayal/düşünce gerçeğin yerini alarak sonsuza dek döner durur. *Sınırlar ve Sonsuzluk Serisi'nde* olduğu gibi diğer uygulama çalışmalarındaki yansıma etkisi ise su ya da aynalar yerine, yüzey üzerinde ayna simetrisi kullanılarak gerçekleştirilir. Mekan kendinden kendine yansıyarak varlık kazanır: birlikten ikiliğe ve tekrar birliğe. Bu buluşma-ayrılma döngüsü bir tür kendi üzerine kapanma halini de (kendim/nden kendim/ne) taşımaktadır. Böylece kendi içindeki varlık gibi yer ile gökte ayrıldıkları yerde birleşirler. Köklerle yeryüzü ve gökyüzü/beden ve ruh/madde ve mana arasındaki kucaklaşmanın sembolü olarak yüzey üzerinde açılan kapıları birbirlerine bağlar (Görsel 40, 41).

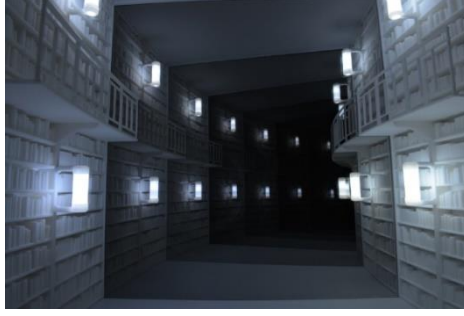


**Görsel 40.** Elif Anbarpınar. Kökler I/Roots I. 2018. (Pleksi baskı. 100x70 cm.)



**Görsel 41.** Elif Anbarpınar. Kökler II/Roots II. 2018. (Pleksi baskı. 110x70 cm.)

Anlatılarında aynalarla sonsuza açılan, mekanı ve zamanı iç içe geçen katmanlı bir yapıda tekrarlarla oluşturan Borges yarattığı bu kurgu mekanlarla kendini, evreni keşfetme yoluna tanık eder bizleri. Bu nedenle aynı mekan kendini yineleyerek kurgu mekana doğru evrilir. İç içe geçen bu yapılar merkezde birbirlerini oluşturarak tekrar eder ve sabit bir yapı olan kurgu mekan, tekrarlarla sonsuz/sınırsız hareketi oluşturur. Örneğin, *Babil Kitaplığı* öyküsünde kütüphane, altıgen şeklindeki odalardan oluşur ve her bir odanın içi de aynalarla kaplıdır. Böylece sonsuza giden mekanlar yaratan Borges, ortaya kendi içinden/*tekrar*'dan doğan bir kurgu mekan çıkarır. Öyküde kütüphane raflarında yer alan her bir kitap farklı evrenlere açılan birer mekandır. Aristoteles'in tüm mekanları içine alan kap anlayışında olduğu gibi kütüphane de, aynalar aracılığıyla sonsuza uzanan bu mekanları içinde tutan kap/mekandır. Anlatının yer aldığı kitapsa tüm bu mekanların birleşme yüzeyi, sonsuzluğa uzanan kurgu mekanı, fiziksel mekana bağlayan bir ara mekandır.

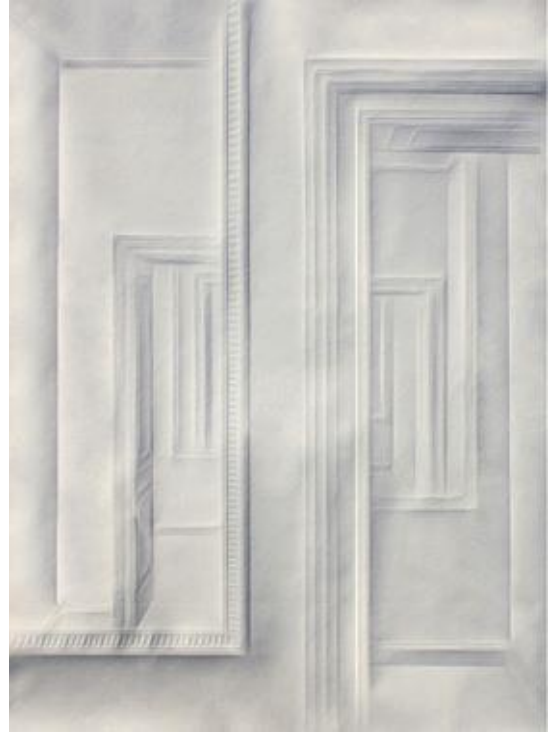


**Görsel 42.** Guillaume Lachapelle. Vizyon Serisi/Vision Series. 2014. Erişim: 23.05.2020. <https://bit.ly/2Z2q3eA>

**Görsel 43.** Charles Matton. New York Üniversitesi Kulüp Kütüphanesi I/The New York University Club Library I. 2001. Erişim: 23.05.2020. <https://bit.ly/3hTfi6K>

Kurgu mekanı, kimi zaman var olan mekanın minyatür bir tekrarıyla, kimi zamansa yansımalarla oluşturulan Guillaume Lachapelle ve Charles Matton'da tıpkı Borges'in anlatısında olduğu gibi aynalarla sonsuz bir boşluğun içinde kendi içinden çoğalan ve karanlığa karışana dek tekrar eden bir döngü yaratır. Lachapelle'nin aynalarla oluşturduğu bu kurgu mekanlar (Görsel 42), içlerine yerleştirilen nesnelere, duvarlarıyla, yapılarıyla, kütüphaneleriyle hatta mekanı aydınlatan lambalarla, başlangıcı ve bitişi olmaksızın her yöne yayılır. Gerçeklikten, günlük yaşamdan seçilen nesnelere oluşturulan bu ortam tekrarlarla birlikte tuhaf bir yabancılaşma hissi uyandırır izleyicide. Sıklıkla kullandığı kütüphane imgeleri Borges'in sonsuzluğa açılan altıgen odalardan oluşan evrenini hatırlatır bizlere. Lachapelle'de de kütüphane rafları içinde yer alan kitaplar, fizikselliklerinin ötesinde her biri ayrı dünyalara açılan kapıdırlar. Kütüphanenin kendisi ise aynalar aracılığıyla bilinmezliğe açılan birer kapıdır. Kutularla minyatür odalar oluşturan Charles Matton ise (Görsel 43), gerçekte hayal edileni bu kutularda bir araya getirir. Lachapelle gibi o da oluşturduğu minyatür kütüphane mekanlarını aynalar aracılığıyla sonsuza uzatır ve bu çalışmalarının yanı sıra Francis Bacon, Alberto Giacometti ve Lucian

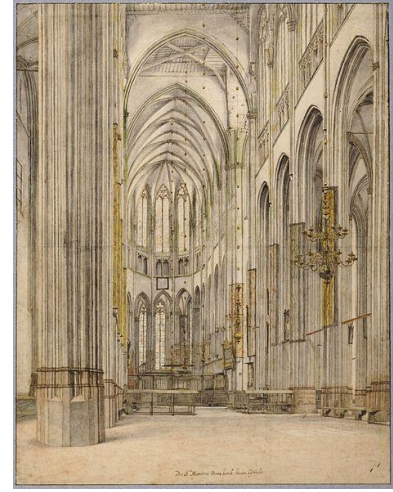
Freud gibi sanatçıların atölyelerinin kopyalarını küçük ve detaylı bir şekilde birebir kutulara yerleştirmelerini de birer kurgu mekan olarak görebiliriz.



**Görsel 44.** Simon Schubert. İsimsiz/Untitled (Karmaşık/Intricated 23). (Katlanmış kağıt. 100.3x69.9 cm.) 2018. Erişim: 03.08.2020. <https://bit.ly/34hJKDj>

**Görsel 45.** Simon Schubert. İsimsiz/Untitled (Karmaşık/Intricated 22), 2018. (Katlanmış kağıt. 79.5x69.9x5.1 cm.) Erişim: 03.08.2020. <https://bit.ly/2E1NdLJ>

Böylece yüzey üzerinde oluşturulan biçimle mimariyi/gerçekliği tahrip eden bir göz yanılmasıyla bakış kimi zaman tavanları delip geçerek sonsuzluğa uzanırken; kimi zamanda perspektifi tersine döndüren bir etkiyle yüzey üzerinde yanılsama yaratan çalışmalarla mekanın sınırlarını kaldırarak, kainatın ufkunu aşar (Focillon, 2015, s.62). Yüzeyle belirli bir mesafeden kurulan ilişkiyle gerçeklik kazanan bu resimlerde gerçekliğin mekanı resmin yüzeyinde de devam ederek bir yanılsama oluşturulur ve çalışmalar içsel bir çoğalmaya tabi olur. Benzer bir çoğalma etkisini aynaları doğrudan kullanmadan yüzeyin kendi içindeki yansıma, çoğalma ve katmanlaşmasıyla oluşturan Simon Schubert'in beyaz yüzeyler üzerine yaptığı kabartmalı mekanlarında (Görsel 44, 45) görürüz. Schubert çalışmalarında yüzey üzerinde oluşturduğu dışbükey mekanlarıyla bir sessizlik ortamı yaratır.

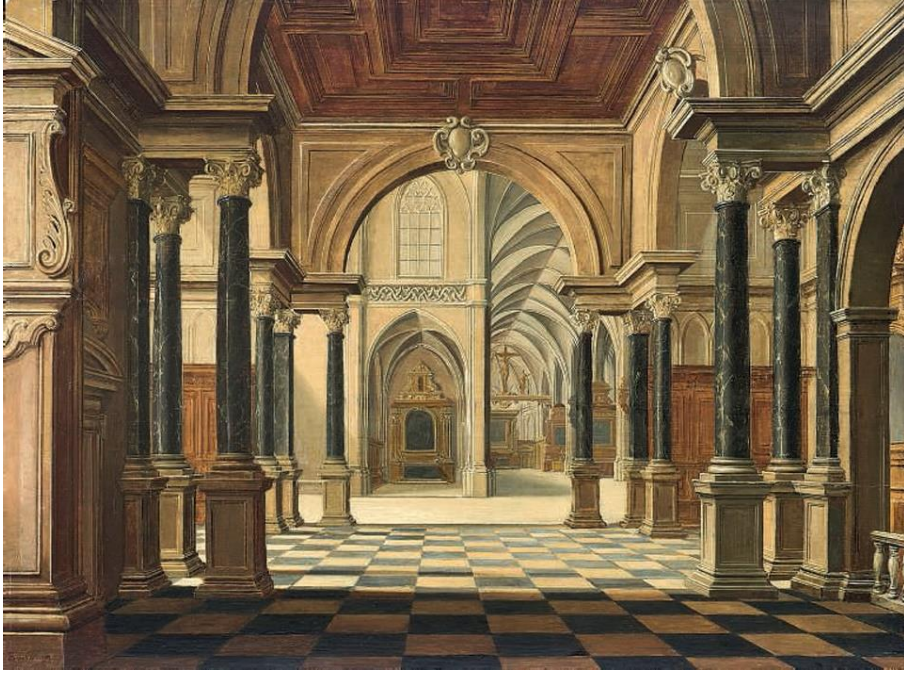


**Görsel 46.** Vredeman de Vries. Figürlerle Mimari Fantastik Yapı/Architectural Caprice with Figures. 1568. (Meşe panel üzerine yağlı boya. 84.5x118.5 cm. Bilbao Fine Arts Museum. İspanya). Erişim: 04.06.2020. <https://bit.ly/31ajKYU>

**Görsel 47.** Pieter Janszoon Saenredam. Utrecht'teki Aziz Martin Katedrali'nin İçi/Interior of the St. Martin's Dom (Cathedral) in Utrecht. 1636. (Çizim.) Erişim: 04.06.2020. <https://bit.ly/3fTPZjs>

Mekanın matematiksel perspektifle güçlenmesi, onun giderek özerkleşerek resmin ana ögesi olmasına neden olurken, aynı zamanda gerçeği yansıtmak üzerine değil de hayal gücünden doğan yanılsamalar oluşturulmasına da neden olur. 16. yüzyıl Rönesans sanatçısı Vredeman de Vries'in çalışmaları (Görsel 46) iç mekân ve dış mekânın perspektifi üzerine kuruludur. Sanatçı mekân içinden başka mekana açılan bu resimlerde, illüzyonistik bir yaklaşımla düz bir yüzeyde derinlik yanılsaması oluşturarak mekânı yüzeye taşır. Böylelikle mekân yanılsamasını güçlendiren sanatçı, gizlediği ufuk çizgisiyle bakışın yüzeydeki o noktaya doğru kesintiye uğramadan kaymasını sağlar. Beraberinde yüzey üzerindeki mekânda, sanki yüzeyin bulunduğu mekânın devamı gibi sınırlarını aşarak başka bir gerçekliğe uzanır. Kullanılan matematiksel perspektif görüntünün gerçek olmaktan çok hayali olduğu hissini uyandırır izleyicide. Mekânın sonsuza uzanan bir iç mekân ya da bir orman gibi görülen hali, onun gerçekçi betimlenme kaygısından oldukça uzaktır. Matematiksel perspektifse sadece mekânlara uygulanır, figürler devasa bir mekânın içinde küçücük kalırlar. Vredeman de Vries ile benzer şekilde Bartholomeus van Bassen (Görsel 48), Pieter Janszoon Saenredam (Görsel 47) gibi sanatçılarda gerçekliği temsil yerine hayali mekânlar üretir. Sanatçılar resmin yüzeyinden arka planına doğru inşa ettikleri mekân ile içerden dışarıya doğru algılanan bir mekân yaratırlar. Ancak bu sanatçılar arasından Saenredam, ufuk çizgisine doğru derinleşen mekân yaklaşımından uzaklaşmıştır. Gerçekçi bir yaklaşımla mekânı

daha da belirgin ve açık hale getiren bu yöntem ile izleyici de esere daha fazla davet edilir (Hulten, 2012, s.8-12).



**Görsel 48.** Bartholomeus van Bassen. Bir Kilise İçi/A church interior. (Panel üzerine yağlı boya. 43.2x57.5 cm.) Erişim: 04.06.2020. <https://bit.ly/3194ewl>

Benzer bir yanılsama etkisinin sürdüğü *Trompe l'oeil* resimlerinde de gördüğümüz güçlü bir yanılsama etkisi oluşturacak şekilde kullanılan perspektifle, iki boyutlu yüzey üzerinde sonsuza açılan mekanlar oluşturulur. İlk örnekleriyle Barok ressam Antonio Allegri'nin (Coregio) tavan fresklerinde karşılaştığımız resimlerde gerçeklik, yanılsama yoluyla farklı boyutlara açılır. Bu dünyanın mekanın resmin yüzeyi içinde de sürdüğü görüntülerde, figürlerde gerçeklikten yansımanın mekanına fırlatılmış gibi dururlar. Barok dönemin mitolojik ve dini olay örgüleriyle derinlik algıları parçalara dönüşür ve mekan bölünerek sıkışmaya başlar. Guillaume Lachapelle ve Charles Matton'ı önceleyen mekanı sıkıştırarak bir kutuya sığdıran bir diğer Barok dönem sanatçısı Samuel van Hoogstraten ise farklı olarak mekanı iki boyutlu bir yüzeyden üç boyutlu bir yüzeye taşır. Mekan bu kez küçük bir kare kutunun içinden yansımalarla gerçekliğin sınırlarını aşarak, başka mekanlara açılır ve kendi içinde çoğalır.

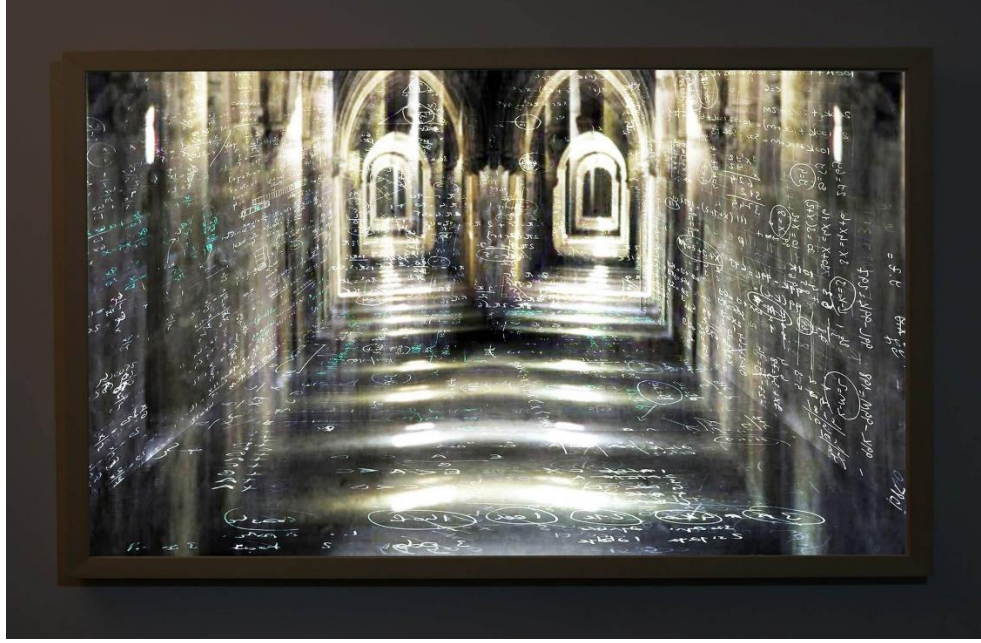


**Görsel 49.** Patrick Hughes. Alice Vahası/The Oasis of Alice. 2013. (Panel üzerine yağlıboya. 66.5x153x19 cm.) Erişim: 06.06.2020. <https://bit.ly/2CCLXO5>

Mekanın bu bölünmesi ve sıkışmasının günümüzdeki örneklerini biraz daha farklı olarak *Reverspective* adını verdiği perspektifi tersine kullanarak gerçekleştiren Patrick Hughes'in çalışmalarında da (Görsel 49) görürüz. İki boyutlu yüzey üzerine yaptığı çalışmalarda kimi zaman dışarının mekanıyla içerinin mekanını, kimi zamanda başka düzlemlere ait mekanları bir araya getiren Hughes, durağan olan üç boyutlu heykelsi resimleriyle de izleyicinin bakışıyla değişen hareketli görüntüler yaratır. Sanatçının birbiri içine açılan bu çoklu mekanları, tekrarın döngüsünde izleyicinin zihninde de yankılanarak sürer. Böylelikle sanatçı Perspektifin izleyiciyi tek bir konuma sabitleme ilkesini tersine çevirir. Her şeyin başladığı sabit sıfır noktası, artık bakışın yer değiştirmesiyle hareketli ve her defasında çoğalan sıfır noktalarına dönüşür. Daniel Smith'in *Saf İçkin Yaşam* kitabında belirttiği gibi "Perspektivizm artık aynı dünyaya veya nesneye dair çok sayıda bakış açısı anlamına gelmez; her bakış açısı kendisi de başka dünyalara açılan bir dünyaya açılır" (2013, s.32).

Kendi içinde katlanan ve çoğalan kurgu mekanlar, *Mise en Abyme* çalışmalarını da akıllara getirir. Bir resmin kendi kopyasını da içinde barındırdığı sonsuza uzanan tekrar döngüsünün karşılığı olan teknik, Michael Tournier'in *Kısa Düz Yazılar Kitabında* "dipsiz uçurum/dipsiz resimler" olarak tanımlanır: "bir yerlerde bir delik, dipsiz bir delik oluşmuşçasına, dibin yalnız bir bölümünün eksik olduğu durumlar vardır. İçinde bu resmin kendisini de canlandıran bir resimde durum budur. Tam anlamıyla bir bölümü dipsizleşmiş bir resim söz konusudur". Mekanın içinde dibe doğru çoğalan mekanlar, yüzey üzerinde yarık oluşturarak izleyiciyi bakışıyla birlikte

resme gömer ve giderek daralan görüntüyle izleyici kurgu mekandan sonsuza uzanır. Yüzeyin içinde kendinden kendine açılan resimlerle oluşan görüntüler döngüsünde bir tür zaman uçurumu da oluşturulur (Görsel 50) (1993, s.89).



**Görsel 50.** Elif Anbarpınar. İsimsiz/Untitled. 2017. (Dijital resim. Işıklı kutu. 64x110 cm.)

Kendi resmini yapmakta olan Serge Valane'nin tam olarak nerede olduğunu öğrenemeyiz. Odasında, 9 numaralı chambre de bonne'dadır, fakat diğer bölümlerde apartmandaki her oda tek tek betimlenirken, Vallene'in odasına dair tek bir kelime edilmez. Oda yerini doğrudan tabloya bırakmıştır. Olanaksız odadır burası. Resmedilmeyen, betimlenemeyen, özneyle nesnenin yer değiştirdiği, resmedenin resmedilene dönüştüğü tablo-oda, imge odası (Akt. İleri, 2017, s.216).

Perec'in *Mekan Feşmekan* kitabının Cem İleri tarafından yazılan son söz bölümünde yer alan bu sözler, varlığın mekânsal olduğu kadar zamansal olarak da kendinde olduğunun göstergesidir. Tıpkı mekan gibi çok boyutlu, çok derinlikli bir yapıya sahip olan zamanda mekanla birlikte sürer. Her ikisinin de varoluşu birbirlerini gerektirir. Sonsuzcasına başka şeylere dönüşmeyi bekleyen düşüncenin labirentlerindeki imgeler, yüzey üzerinde kendilerini açığa çıkarırlar. Açığa çıkan görüntülerin arkasında ise saklı olan imgeler hala varlıklarını hissettirirler. Düşüncelerden görünür hale gelen imgelerin var oldukları kurgu mekanlar, zamanın içindeki ayrılmaları da gösteren parçalı yapıda oluşurlar ve bize zamanın bu parçalı haliyle onun sonsuz olanaklarını da hissettirirler. Eserin kurgu mekanın da bir çok mekan katmanlar halinde iç içe geçer (Görsel 51).

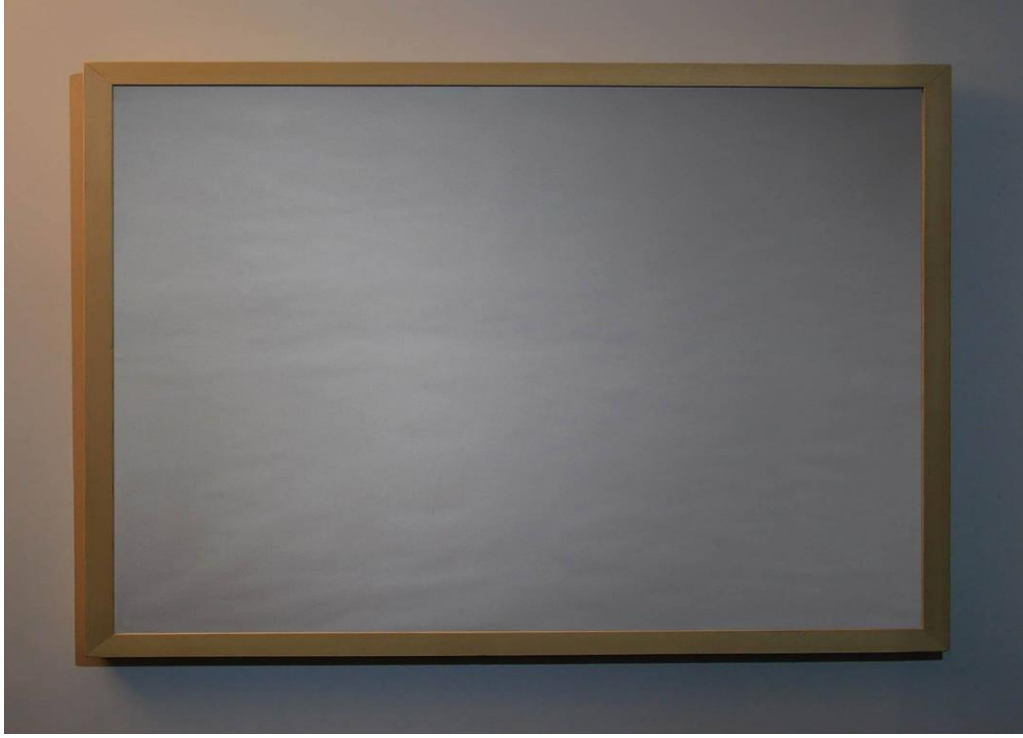




**Görsel 51.** Elif Anbarpınar. Yolculuk I-II-III/Journey I-II-III. 2018. (Pleksi baskı. 100x72 cm. 100x72 cm. 100x72 cm.)

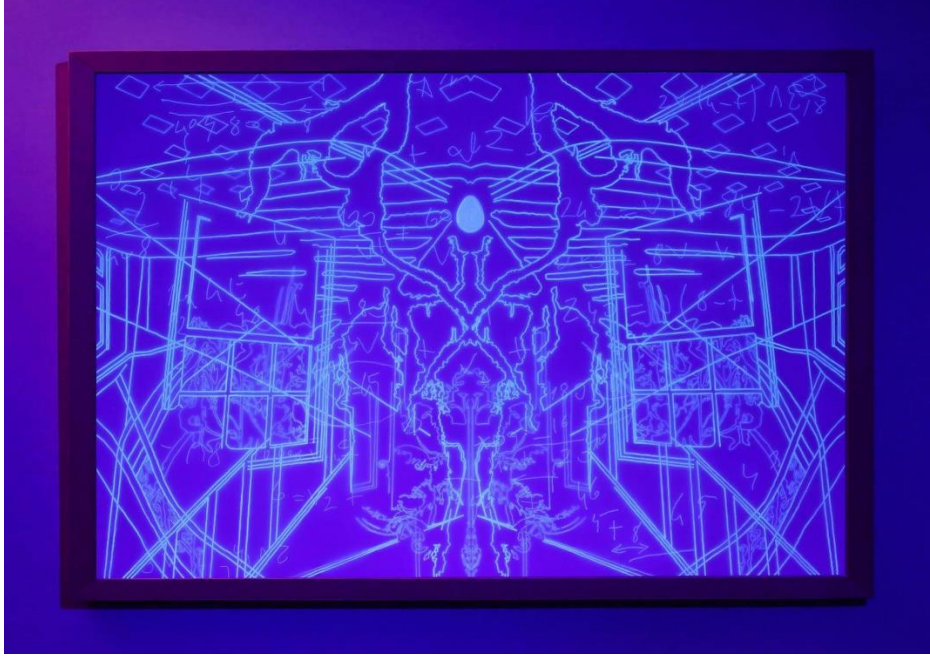
Zamanın oluşturulmasını ya da zaman kavramının kendi kendini oluşturmasını tasvir eden Hegel, zamanın kendisine yani zihinsel gerçekliğine odaklanır. “Bu zaman tek biçimli akmaz; içinde bizim aktığımız homojen bir araç değildir... Bu zaman zenginleşmedir, yaşamdır, zaferdir. Kendisi zihin ve kavramdır. Burada kavramın ve yaşamın, düşüncenin ve zamanın üst üste konduğu görülür” (Akt. Bachelard, 2010, s.110-111). Tıpkı kurgu mekanda yer alan çok boyutlu mekanların katmanlı yapısı gibi, zaman da katmerlenerek mekanın üzerine/içine yerleşir. Üst üste konulan yaşanan zaman ve düşünülen zaman birbirini takip eden ilkelere sahip değildir. Yaşanan zaman yatayken, düşünülen/düşlenen zaman zekanın boyutudur ve dikeydir. Öyle ki düşünülen zaman eksenini, yaşanan zamanın yatay eksenini dikey olarak keser. Bachelard’ın sözleriyle “basit canlılığın zaman eksenini dik kesen bu çizgi, tam da şimdinin bilincine, çoğu zaman şimdiki anı bir sonsuzluğa dönüştüren kaçma, kurtulma, genişleme ve derinleşme yollarını sunar” (2010, s.112).

Eskiden bildiğimiz yerler kendilerini kolaylık olsun diye yerleştirdiğimiz mekanlar alemine ait değildirler sadece. O zamanlar ki hayatımızı oluşturan, birbirine bitişik izlenimlerin ince bir dilimidirler; belirli bir görüntünün hatırası, belirli bir anın özleminden ibarettir ve evler, yollar, caddelerde, heyhat, seneler uçup giderler (Proust, 2019, s.430).



**Görsel 52.** Elif Anbarpınar. Saklı Olan/Hidden (Sınırlar ve Sonsuzluk Serisi/Borders and Infinity Series No:4) 2020. (Aydinger üzerine uv kalem. 75x100 cm.)

Şimdinin geçen sıralı doğrusal zamanı belleğin, anıların mekanına dahil olur ve artık yaşanan zaman olmaktan çok düşünülen zaman olur: Hem vardır hem yoktur. Parça parça zaman ve mekanlar üst üste binerek kendi mekan-zamanlılıklarını yaratırlar. Böylesi bir çember oluşturan *Sınırlar ve Sonsuzluk Serisi'nde* (Görsel 52, 53) yüzey üzerinde saklı olan süreç içinde görünürlük kazanır. Yüzey üzerindeki kendi zamanlılık, izleyicinin hareketiyle oluşan zamansallıkla birlikte çifte bir yaşama açılır. İmgenin, yüzeyin boşluğundaki zamanı ve görünür olduğundaki zamanı eylem aracılığıyla birbirine bağlanır. Beraberinde mekanın görünür olmasını sağlayan ışık ne kadar açık kalırsa saklı olan o kadar varlık gösterir. Yüzey üzerindeki bu mekânsal ve zamansal çoğalma, eylemiyle dahil olan izleyicinin algısında da bir tür çoğalma etkisi yaratır: Işık açılmadan görülen, ışık açıldıktan sonra görülen hatta ışık tekrar kapandıktan sonra görülen. Hiç biri artık aynı mekan-zamanı yaşatmaz. Sürekli değişen ve dönüşen sarmal bir kurgu mekan-zaman bakışı/algılayıcıyı kuşatır. Böylelikle Klee'nin "Sanat görüneni değil, görünmeyeni görünür kılar" sözünün de eylemle yaşam bulduğunu görebiliriz (Akt. Tunalı, 2011, s.123).



**Görsel 53.** Elif Anbarpınar. Saklı Olan/Hidden (Sınırlar ve Sonsuzluk Serisi/Borders and Infinity Series No:4) 2020. (Aydinger üzerine uv kalem. 75x100 cm. Uv Işıkla Çekim)

Mekanda durmanın zamanda sürmek olduğunu söyleyen Bachelard'a göre, zamanda ki bu üst üste koymalarda *ben*'in zamanı ve dünyanın zamanı arasında değişken bir ilişki söz konusudur ve zaman zaman bu ikisi arasında bir uyumsuzluk ortaya çıkar. Benin zamanı (dikey zaman) dünyanın zamanından (yatay zaman) hızlı akıyor gibi ya da tam tersi benin zamanı dünyanın zamanına göre daha yavaş akıyor gibi gelir (2010, s.112). Yatay ve dikey zamanın bu kesişme durumuna örnek olarak Lars Von Trier'in *Fırsatlar Ülkesi: Amerika* isimli üçlemesinin iki filmi olan *Dogville* (Görsel 54) ve *Manderlay* (Görsel 55) gösterilebilir. Her iki filmde de mekan, tekinsiz bir boşlukta zemine beyaz çizgilerle çizilen odalardan oluşur. Amerika'daki bir kasabanın temsili olan bu bölgede ortaya çıkan haritadan oluşan soyut bir mekandır aslında; hiçbir yerde olmayan, hiçbir zamanda yaşanmayan. Bireylerin içine hapsediği bu açık/kapalı kurgu mekanda, içeri ve dışarı algıları da tıpkı gerçek ve hayal edilen/düşünülen gibi birbirine karışır. Filmin içinde yer alan karakterler için kapalı, ancak izleyici için tüm olaylar açık ve düz bir alanda gerçekleşir. Bu noktada karakterlerin günlük yaşamlarını sürdürdükleri yatay zaman düzlemiyle, izleyicinin düşünsel algısıyla içinde bulunduğu dikey zaman düzlemi kesişerek ortaya zihinsel olarak üretilen bir kurgu mekân çıkarır. Görüntü ve izleyen, bir aynadan birbirine bakan görüntü ve yansıma döngüsüne girerek birbirlerinde kendilerini bulurlar.



**Görsel 54.** Dogville film sahnesi Erişim: 08.08.2020. <https://bit.ly/3l2nS4P>



**Görsel 55.** Manderlay film sahnesi Erişim: 08.08.2020. <https://bit.ly/31h9gXz>

Gelecek ve şimdi arasında da geçitler oluşturan kurgu mekan, bekleyişin zamanını da taşır içinde. Tek mekanda ve tek zamanda (ki o bekleyişin zamanıdır) geçen Samuel Beckett'in *Godot'u Beklerken* adlı oyununda, neredeyse boş ve ıssız bir mekanda Vladimir ve Estragon'un hikayesi gelir karşımıza. Sürekli tek bir mekanda tekrar eden günler ve hiçbir zaman gelmeyen Godot. Tıpkı sonsuzluğa kapalı ve dar bir mekandan ulaşmaya çalışan Vermeer gibi tersine bir yol izler Beckett'de. Böylesine dar bir yerden hatta neredeyse mekansızlıktan bir bakış sunar. Günler, aylar hatta belki de yıllar geçer ancak mekan hala oradadır ve bekleyişin zamanı sürer. Karakterlerin sonsuz olanı bekleyişi, aslında kendi benliklerinin ya da varoluşlarının da bekleyiştir. Beklenense (sonsuz olan/benlik) hiçbir zaman gelmez/gelemez, çünkü zaten hep oradadır ve tam da *uzakta olanın sembolü* olmasıyla yakındadır. Jacques-Benigne Bossuet'nin de söylediği gibi: "Ve geçip giden zaman sayesinde, geçmeyen sonsuzluğa dahil oluruz" (Akt. Debord, 2016, s.112).

Böylece, zamanın ve mekanın sonsuzla olan döngüsünde, içinde var olunan fiziksel mekan ve algılanan/düşlenen mekanın bir araya gelmesiyle oluşa geçen bir yüzey/köprü olan kurgu mekan, bu anlamıyla içerisi ve dışarısının diyalektiği üzerinden de anlam kazanmış olur. Dışarının her türden deneyimi, tekrar tekrar içsellik/inçerinin mekanına götürür bizleri. Düşünümle bilince doğru akan *dışarı*, beden en derinlerine doğru yayılarak, orada dönüşmeye başlar. Tüm dünya nesnelereyle, sözcükleriyle içerin sessizliğinde açılarak yayılır. Foucault, Maurice Blanchot'nun anlatılarındaki mekanların, evlerin, koridorların, kapıların ve odaların dışardan içerin mekanına dönüşünü şöyle ifade eder:

Yersiz yerler, çekici eşikler, kapalı, yasak, aynı zamanda da bütün rüzgârlara açık uzamlar, tahammül edilemez karşılaşmalar için odalara açılan kapıların açılıp kapandıkları, üzerinde seslerin gitmediği uçurumlarla ayrılmış, çıgııkların bile duyulmaz olduğu koridorlar; gece her uykunun ötesinde konuşanların boğuk seslerinin, hastaların öksürmelerinin, ölüm döşegindekilerin iniltilerinin, yaşamayı bırakmayı bırakmayanların askıda kalmış nefeslerinin yankılandığı yeni koridorlara geri çekilen koridorlar; geniş olmaktan çok uzun, tünel gibi dar, mesafenin ve yaklaşmanın -unutmanın yaklaşması, bekleyişin mesafesi- birbirine yaklaştığı ve aynı zamanda sonsuzcasına uzaklaştıkları oda (2005, s.23-24).

Erişilebilir olan ve erişilemez olan, duyulan ve görülen, yakınlık ve uzaklık gibi pek çok karşıt kavram durmadan birbirlerinin sınırlarına girerek, birbirleriyle dans edercesine yer değıştirir. Kitabın kapsayıcı mekanı, yazarın kendi içsel mekanıyla bütünleşir ve ortaya çıkan bu kurgu mekan içerisinde, dış dünya ve iç dünya sonsuzca çoğalır. Benzer şekilde Borgna'nın Etty Hillesum'dan alıntıladığı dizelerde de böylesi bir kurgu mekanla karşılaşırız; karşıtlıkların üst üste bindiğı, içerdeki ve dışardaki dünyanın birbiri içinde eridiğı; "içimde geniş ırmaklar akıyor, ulu ağaçlar yükseliyor. Huzursuzluğum ve kaybolmuşluk hissimin çalılarının arkasında huzurumun ve teslimiyet hissimin geniş ovaları uzanıyor. İçimde her manzara var, şimdi pek çok yere sahibim, içimde yeryüzü de var gökyüzü de" (2015, s.124).



**Görşel 56.** Rene Magritte. Çoğaltılamaz/ Not to Be Reproduced. 1937. (Tuval üzerine yağlıboya. 81.3x65 cm. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam) Erişim: 09.08.2020. <https://mo.ma/2CKInlj>

**Görşel 57.** Rene Magritte. Işık İmparatorluğu/ Empire of Light. 1953-54. (Tuval üzerine yağlıboya. 195.4x131.2cm. Foundation Peggy Guggenheim Collection, Venedik). Erişim: 09.08.2020. <https://bit.ly/2Q9xXP0>

Karşıtlıkların dışarı ve içeri üzerinden birlikteliğıyle oluşan kurgu mekanlar Blanchot ve Hillesum'un dizelerinin ardından Rene Magritte'nin çalışmalarında (Görşel 56,

57) karşılık bulur. Gerçeğin diliyle sürreal çalışmalar yapan Magritte, içeri ve dışarıyı, gerçek ve hayali, bir araya getirip tuval yüzeyinde katmanlaştırarak bir tür zamansızlığa iter. Gece, gündüz olur, gündüz de gece; gökyüzü beden olur, beden gökyüzüne karışır; aynalar kendine bakmanı değil, izleyenin gördüğünü/bakışını çoğaltır. Sanatçının içsel mekanı tuval üzerinden/dış dünyadan geçerek, kendi gerçekliğini oluşturur ve tekrar dış dünyaya bağlanır. Aynı olandan aynı olana geçişinde farklılaşmaya uğrar.

Görme duyusuyla oluşan algıyı yanıltarak yüzeyin mekanıyla, içinde varolunan dünyanın mekanının birleştirildiği çalışmalarla kurgu ve gerçek, hem dünya yüzeyinde hem de resmin yüzeyinde iç içe geçer. İki dünyayı hem ayıran hem de birleştiren resmin (sanat yapıtının) yüzeyinde, izleyici bir dünyadan diğerine atlar, bunu yaptığında ise dünya yarılıp ufalanarak yok olur ve toz haline gelen o ince parçalarsa atladığı diğer dünya ile birlikte yeniden kurulur. Bu nedenle eser hem sanatçı için bu süreci yaratır, hem de izleyici için. Benlik, yüzey üzerinde açılan görüntülerde eriyerek ona katılır. Yüze düşen imgeler, her ne kadar bağlı oldukları dünyanın gerçekliği gibi görünseler de, o görüntüyü aşarak sanatçısının verdiği yeni anlamla yeni mekanın varlığını sürdürür. Görünense hiçbir zaman tam olarak resmedilen şeyin içine düşemez: Gerçek ve kurgu üzerinden bütün karşıtlıklar karşılıklı bir şekilde birbirlerine dolanırlar ve sanatçı tüm duvarlarını sessiz bir gürültü içinde yıkarak, kendi dünyasını tuvalinin yüzeyine aktarır.

## SONUÇ

Var olduğumuz günden bu yana kendimizi içinde bulduğumuz mekan-zaman, onu algılayışımızla birlikte sürekli olarak evrilir ve her ne kadar birbirlerinden farklı olsalar da giderek daha da bütünleşir ve homojen bir yapıya bürünürler. Böylece sabit ve sınırlı olan yapısı, o yapıyı da kucaklayan giderek genişleyen ve sonsuzluğa uzanan bir yapıya dönüşür. Mekan-zamanın algılanması ise çift kutuplu olarak ilerler: dışarının mekan-zamanı ve içerinin-mekan zamanı. Algılayan olan *ben* dünyanın merkezidir ve o merkezden duyuları aracılığıyla dışarıyı, fiziksel olanı içeriye taşır. İçerde bir tür deformasyona uğrayan mekan ve zaman, ikinci bir alana dahil olmuş olur ve bu alanda kişisel mekan inşa edilir. Ruhunda mekanı olan bu bölge, gerçekliğin durmadan değişip dönüştüğü kurgusal olan alandır. Ancak bu mekan-zamanın teze de adını veren kurgu mekan-zamana dönüşmesi için yeniden dışarının mekanına dahil olması gerekmektedir. Bu dahil oluştaysa yüzey aracılığıyla üçüncü bir mekan yaratılmış olur.

Dışarının ve içerinin mekanları da tıpkı mekan-zaman gibi birbirlerine tutunmuş haldedirler. Biri diğerini durmadan sarmal bir döngü gibi var eder ve dönüştürür. Bu nedenle tez kapsamında ele alınan mekan-zaman, kurgu mekan-zamandır ve fiziksel bir mekan olmanın ötesinde, gerçekliğin bükülüp kıvrıldığı ya da çoğu zaman kendi üzerine katlandığı içsel olana dairdir. Yüzey üzerinde oluşturulan bu kurgu mekanla görünenle görünmeyen birbirlerine dönüştükleri, hiçbir şeyin hareket etmediği, zamanın ve mekanın bir donma noktasında sessizleştiği, kendi sınırlılıklarını kendi belirleyen hiçbir yere ait olmayan ya da tek bir yere ait olan (ruha) bir dünya kurulur.

Kurgu mekan-zaman üzerine kurulu olan bu çalışma, tamamen kendi içime/ruha yapılan bir yolculuğun, kendimden kendime atılan adımların yansımaları olarak oluşturulmuştur. Yani bir tür iç araştırma aslında. Dışsal olan içsel olanı şekillendirirken, içsel olan dışsal olana yön verir; ruh beden aracılığıyla gelişimini sürdürürken beden ruh aracılığıyla hayat bulur. Böylece mekan-zaman arasındaki dengenin beden ruh arasında da kurulduğu görülür. Bu anlamda tüm bunların izleri birer kurgu mekan-zamana dönüşen yüzey üzerinde sürülür.

Algılanan ve görülen mekanın yarattığı farkın birlikteliğinden doğan, yüzey üzerine yansıyan bu yeni mekan kendi içerisinde sonsuz ve tekrarlanan bir devinim oluşturur ve oluşan her bir kurgu mekanla dünya katmanlaşarak çoğalır, tekrar tekrar yaratılır. Kurgu mekan-zamanın yüzey üzerindeki görünümüleriye dışarı-içeri kavramlarına eşlik eden yatay-dikey, fiziksel-psikolojik, öklidyen-kişisel, sınırlı-sonsuz mekan zaman gibi yine çift kutuplu kavramlar üzerinden incelenir ve bu kavramlara zaman zaman gerçeklik-hayal, yansıyan-yansıtan, yeryüzü-gökyüzü, tekrar ve döngü gibi kavramlar da eşlik eder. Matematikse tıpkı zaman gibi yüzey üzerine inşa edilen bu yenedünyayı içinden dışından kuşatır, gerçek ve kurguyu birleştirirken aynı zamanda her ikisinin de parçalanabilir ve yeniden oluşturulabilir oluşunu da hatırlatır: Locke'un ifadesiyle, "Sayı insanlara, meleklerle, eylemlere, düşüncelere -varolmayan veya hayal edilebilir her şeye- uygulanabilir" (Akt. Frege, 2017, s.115).

Yüzey üzerinde, matematiğin kucakladığı gerçeğin ve hayali olanın bir araya gelmesiyle oluşan bu mekanda, varlık varlığını/var olduğunu hisseder. Bu nedenle yüzey artık bir anlamda beden/kabuk görevi üstlenerek ruhun ışığını içine alan evi olur. Bachelard'ın ifadesiyle bir ilk evren ve kozmoz olan ev kavramı kendi üzerine katlanarak yüzey aracılığıyla kendini ikinci kez var eder. Ruha kayıtlı olan geçmişte yaşanan ve yaşanılacak tüm mekan-zamanlar birer anıya/hayale dönüşür ve sürekli düşünülerek/düşlenerek varlıklarını sürdürdükleri içerinin mekanından dışarının mekanına, dikey düzlemden yatay düzleme dahil olurlar (Bachelard, 2017, s.34-39).

Tez kapsamında gerçekleştirilen uygulama çalışmalarında, mekan-zamanın içsel olana yolculuğu, gerçekliğe ya da dış dünyaya ait görüntülerin ayna yansımalarının yüzey üzerinde kendi üstüne katlanması, şeffaflaşması ve çoğalmasıyla görülür. Böylece içerinin mekanı, yüzey aracılığı ile dışarının mekanına kurgu mekan-zaman olarak kavuşur. Bir tür kendimden kendime yansıma olan, kendi içsel bahçeme ait olan bu çalışmalar için yüzeyin beden gibi içsel olanı sardığını söyleyebiliriz. Farklı zamanlarda deneyimlenen mekanlara ait görüntüler, önce zihinde ardından yüzeyde üst üste binerek mekan zamanın etkisiyle akışkan ve hareketli bir hal alır. Aslında yüzey üzerinde donmuş halde karşılaştığımız *zaman* ölçülebilir zaman olmaktan çıkarak, ruha ait olan *zaman*'ın akışkanlığını taşır içinde. Zaman, mekanın



geçirdiği katlanmalarla mekanın içine gömülür ve bakış aracılığıyla izleyicinin içinde hareketlenir.

Kendi içlerinde taşıdıkları boşluğa rağmen birer doluluk mekanı olan bu çalışmalar boşluğun mekanına açılmak için, tıpkı beden ruha, ruhunsa kainata-kainatın ruha, ruhunda bedene açıldığı döngü gibi bir sarmal yaratmak için aşamalar geçirir. Böylesi bir yolculuğun sonucu oluşan bu çalışmaların da, her biri kendi içlerinde, kendilerinden kendilerine bu yolculuğu yaparlar. Yüzey üzerindeki içsel mekanın, labirent vari kendi sınırları oluşturulur. Ardındansa aynı labirentler görünenden görünmeyene taşınır. Dünya yüzeyinden boşluğun labirentine dalan varlık kendinden kendine yaptığı yolculuğunda kutsal olana temas eder ve yeniden doğar. Yeniden doğuşsa yine içeriye dönüşte gerçekleşir. Kurgu mekanın bu sarmal döngüsünde sadece mekan değil zaman da aynı döngüye eşlik eder. Yüzey üzerinde donmuş ve sadece bakış aracılığıyla yeniden içeriye döndüğünde hareketlenen zaman, bu kez mekanın var olması için oradadır: hareket aracılığıyla dahil olur ve görünür kılar. Böylece sonsuz boşluğun içindeki labirent, yüzeye gizlenerek varlığı maddeden, madde ötesine taşımaktadır. Sonsuzluğa, madde ötesine uzanan bu arayışta, merkez olan varlık *ben/ruh* ise kainatı içinde taşıyan kozmik bir yumurta simgesiyle, yüzeyin de merkezinde konumlandırılarak içeriinin bahçesinde saklanıp muhafaza edilir. Çünkü bahçe Foucault'un dediği gibi tüm dünyaların kesişme noktasıdır (Foucault, 2014, s.9-12).

Sonuç olarak *ben*'in mekan-zamanı ve dışarının mekan-zamanın kesişiminden doğan *kurgu mekan*'in zamanla ve yüzeyle olan bağlantısının da yine *ben* üzerinden gerçekleştiği görülür. Görünenden görünmeyene ve oradan da yine görülene yapılan döngüsel yolculukta algılayan algılanana, gören görülene, bilen bildirene dönüşür. Bu noktada tez içinde en büyük yol gösterici de *ben/ruh* olmuştur. Onun zaman-mekan içindeki tezahürlerinin yüzey üzerinde kurgu mekanda hayat bulması, varlığıma kendi içime yaptığım yolculuğun izleri olmuştur.

## KAYNAKLAR

- Allvisualarts. Erişim: 23.05.2020. <https://www.allvisualarts.org/artists/CharlesMatton.aspx>
- Arnheim, Rudolf. (2007). *Görsel Düşünme* (R. Ögdül, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Artsy. Erişim: 03.08.2020. <https://www.artsy.net/artwork/simon-schubert-untitled-intricated-23>
- Artsy. Erişim: 03.08.2020. <https://www.artsy.net/artwork/simon-schubert-untitled-intricated-22>
- Ashmolean. Erişim: 14.03.2020. <https://www.ashmolean.org/hunt-forest>
- Bachelard, Guston. (1996). *Mekanın Poetikası* (A. Derman, Çev.). İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Bachelard, Guston. (2008). *Mumun Alevi* (A. I. Ergüden, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bachelard, Guston. (2010). *Sürenin Diyalektiği* (E. Sarıkartal, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bachelard, Guston. (2012). *Düşlemenin Poetikası* (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Balzac, Honore de. (2019). *Seraphita* (İ. Birkan, Çev.). İstanbul: Jaguar Kitap.
- Barnes, Jonathan. (2012). *Düşüncenin Ustaları: Aristoteles* (B. Öcal Düzgören, Çev.) İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Bataille, Georges. (2006). *İç Deney* (M. M. Yakupoğlu Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baudelaire, Charles. (2003). *Modern Hayatın Ressamı* (A. Berktaş, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bazzano-Nelson, Florencia. (2016). *Liliana Porter And The Art Of Simulation*. New York: Routledge Publishing.
- Belting, Hans. (2012). *Floransa ve Bağdat 'Doğuda ve Batıda Bakışın Tarihi'* (Z. Aksu Yılmaz, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Berger, John. (1999). *Görünür Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar* (B. Somay Çev.). Metis Yayıncılık: İstanbul
- Bergson, Henri. (2015). *Metafizik Dersleri* (B. G. Beşiktaşlıyan, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık

- Bodei, Remo. (2010). *Zaman Piramitleri* (D. Kundakçı, Çev.). İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları
- Borges, Jorge Luis. (1995). *Yolları Çatallanan Bahçe* (F. Özgüven, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Borges, Jorge Luis. (2012). *Alef* (T. Uyar, F. Özgüven, F. Akerson, P. B. Charum, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Borges, Jorge Luis. (2012). *Kum Kitabı* (Y. E. Canpolat, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları
- Borgna, Eugenio. (2015). *Ruhun Yalnızlığı* (M. M. Çilingiroğlu, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bourdeu, Pierre. (2015). *Pratik Nedenler: Eylem Kuramı Üzerine* (H. U. Tanrıöver, Çev.). İstanbul: Hil Yayınları.
- Britannica. Erişim: 20.01.2020. <https://www.britannica.com/topic/Flagellation-of-Christ>
- Brucepollock. Erişim: 03.02.2020. <https://www.brucepollock.com/#/fractal-forests/>
- Calvino, İtalo. (2019). *Palomar* (R. Teksoy, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Caudwell, Christopher. (1974). *Yanılsama ve Gerçeklik: Şiirin Kaynakları Üzerine Bir İnceleme* (M. H. Doğan, Çev.). İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- Cheng, François. (2006). *Boşluk ve Doluluk: Çin Resim Sanatının Anlatım Biçimi* (K. Özsezgin, Çev.). İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- Christies. Erişim: 04.06.2020. <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/bartholomeus-van-bassen-antwerp-c-1590-1652-the-5787653-details.aspx>
- Christine-bechameil. Erişim: 08.08.2020. <http://www.christine-bechameil.com/manderlay/#itemId=562cd9f1e4b016f977aedc9e>
- Debord, Guy. (2016). *Gösteri Toplumu* (A. Ekmekçi, O. Taşkent, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Deleuze, Gilles. (2014). *Hareket-İmge* (S. Özdemir, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık
- Deleuze, Gilles. (2017). *Fark ve Tekrar* (B. Yalım, E. Koyuncu, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Druitt, Matthew. (2003). *Kazimir Malevich: Suprematism*. New York: Guggenheim Museum.
- Erzen, Jale N. (2019). *Üç Habitus: Yeryüzü, Kent, Yapı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Fineberg, Jonathan. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri* (S. A. Eskier, G. E. Yılmaz, Çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Fikrisinema. Erişim: 08.08.2020. <https://fikrisinema.com/dogville/>
- Focillon, Henri. (2015). *Biçimlerin Yaşamı* (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: Janus Yayınları.
- Fondationlouisvuitton. Erişim: 27.07.2020. <https://www.fondationlouisvuitton.fr/fr/expositions/exposition/la-collection-courtauld-le-parti-de-l-impressionnisme.html>
- Foucault, Michel. (2014). *Özne ve İktidar* (I. Ergüden, O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, Michel. (2018). *Ölüm ve Labirent* (S. Kılıç, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Foucault, Michel. (2018). *Manet, Velazquez ve Estetik Modernizm* (S. Kılıç, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Foucault, M., Blanchot, M. (2005). *Dışarının Düşüncesi Hayalimdeki Michel Foucault* (A. Meral, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Frege, Gottlob. (2017). *Aritmetiğin Temelleri Sayı Kavramı Üzerine Mantıksal-Matematiksel Bir İnceleme* (H. B. Gözkan, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gieskes, Mette. (2017). *Lost in Translation: Phenomenology and Mark Rothko's Writings* Erişim: 25.05.2020. [https://theses.ubn.ru.nl/bitstream/handle/123456789/4719/Boesten,\\_E.S.M.\\_1.pdf?sequence=1](https://theses.ubn.ru.nl/bitstream/handle/123456789/4719/Boesten,_E.S.M._1.pdf?sequence=1)
- Guggenheim. Erişim: 06.12.2019. <https://www.guggenheim.org/artwork/37095>
- Guggenheim. Erişim: 09.08.2020. <https://www.guggenheim.org/artwork/2594>
- Guillaumelachapelle. Erişim: 23.05.2020. <http://www.guillaumelachapelle.com/Visions.htm>
- Harrison, C., Wood, P. (2005). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.
- Hildebrand, von Adolf. (2016). *Resimde ve Heykelde Biçim Sorunu* (H. Anay Çev.). İstanbul: Janus Yayıncılık.
- Hockney, D., Gayford, M. (2017). *Resmin Tarihi* (M. Haydaroğlu, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Huxley, Aldous. (2009). *Algı Kapıları* (M. F. İmre, Çev.). İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları

- Kaymaz Koca, S., Hale, J. (2017). 'Üçüncü/Öteki Yer' Üzerine Bir Kavramsallaştırma Denemesi: Mekansal Bir Trilojinin İçinde Saklı Hikayelerin Keşfedilmesi. *Megaron*, 12/3, s.488-496.
- Krausse, Anna-Carola. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü* (D. Zaptıoğlu, Çev.). İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Kuspit, Donald. (2014). *Sanatın Sonu* (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Lefebvre, Henri. (2016). *Mekanın Üretimi* (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Leibniz, Gottfried. (1999). *Metafizik Üzerine Konuşma* (A. Timuçin, Çev.). İstanbul: Çağdaş Matbaacılık Yayıncılık.
- Levinas, Emmanuel. (2014). *Ölüm Zaman* (N. Başer, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lloyd, Tara. (2019). *Spatialism and The Slashed Canvases of Lucio Fontana*. Erişim: 18.11.2019. <https://blog.singularart.com/en/2019/10/03/spatialism-and-the-slashed-canvases-of-lucio-fontana/>
- Mach, Ernst. (1906). *Space And Geometry: In The Light Of Physiological, Psychological And Physical Inquiry* (T. J. McCormack, Çev.). Chicago: Open Court Publishing Company.
- Merleau-Ponty, Maurice. (2010). *Algılanan Dünya* (Ö. Aygün, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Merleau-Ponty, Maurice. (2012). *Göz ve Tin* (A. Soysal, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- May, Rollo. (2010). *Yaratma Cesareti* (A. Oysal, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Moma. Erişim: 09.08.2020. <https://www.moma.org/audio/playlist/180/2381>
- Museobilbao. Erişim: 04.06.2020. <https://www.museobilbao.com/in/obras-comentadas/vredeman-de-vries-hans-38>
- Novalis. (2017). *Sais Çıraqları* (M. B. Albayrak, Çev.). İstanbul: Notos Kitap Yayıncılık
- Npr. Erişim: 06.02.2020. <https://www.npr.org/2011/03/01/134160717/meditation-and-modern-art-meet-in-rothko-chapel>
- Pallasma, Juhani. (2018). *Tenin Gözleri* (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: Yem Yayın.
- Panofsky, Erwin. (2017). *Perspektif Simgesel Bir Biçim* (Y. Tükel, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Patrickhughes. Erişim: 06.06.2020. <http://www.patrickhughes.co.uk/gallery/commission/>

- Perec, Georges. (2017). *Mekan Feşmekan* (A. Erkay, Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.
- Pontus, Hulten. (2012). *Spinoza ve Vermeer* (İ. Malak Uysal, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Proust, Marcel. (2019). *Swann'ların Tarafı* (R. Hakmen, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ranciere, Jacques. (2016). *Bella Tar, Ertesi Zaman* (E. Karakaya, Çev.). İstanbul: Lemis Yayın.
- Ricoeur, Paul. (2007). *Zaman ve Anlatı: Bir Zaman Olayörgüsü Üçlü Mimesis* (M. Rifat, S. Rifat Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Ross, David. (2011). *Aristoteles* (A. Arslan, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sharr, Adam. (2012). *Mimarlar için Heidegger* (V. Atmaca, Çev.). İstanbul: Yem Yayınları
- Shayegan, Daryush. (1991). *Yaralı Bilinç 'Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni'* (H. Bayrı, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Smith, W. Daniel. (2013). *Saf İçkin Yaşam Deleuze'ün "Kritik ve Klinik" Projesi* (E. Koyuncu, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Soja, Edward W. (1996). *Thirdspace, Journeys to Los Angeles and Other Real and Imagined Places*. Cambridge: Blackwell
- Soysal, Ahmet. (2003). *Madde ve Karanlık*. İstanbul: Norgunk Yayınları
- Sözer, Önay. (2019). *Sanat: Görünendeki Görünmeyen* İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Stravides, Stavros. (2016). *Kentsel Heterotopya "Özgürleşme Mekanı Olarak Eşikler Kentine Doğru"* (A. Karatay, Çev.). İstanbul: Sel Yayınları.
- Stravides, Stavros. (2018). *Müşterek Mekan "Müşterekler Olarak Şehir"* (C. Saraçoğlu, Çev.). İstanbul: Sel Yayınları.
- Sünter, Emre. (2016). Deleuze'ün Minör Suç Ortakları: Tarde, Simondon, Ruyer. *Cogito*, 82, s. 198-231.
- Şan, Emre. (2015). *Merleau-Ponty* İstanbul: Say Yayınları.
- Tate. Erişim: 06.07.2020. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/picasso-weeping-woman-t05010>
- Tate. Erişim: 06.07.2020. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/duchamp-man-ray-picabia/explore-exhibition/room-3-movement>

Tate. Erişim: 06.12.2019. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/fontana-spatial-concept-waiting-t00694>

Tate. Erişim: 10.02.2020. <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/philip-shaw-kasimir-malevichs-black-square-r1141459>

Tournier, Michael. (1993). *Kısa Düz Yazılar* (T. Yücel, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tunalı, İsmail. (2011). *Felsefenin Işığında Modern Resim* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Waldenfels, Bernard. (2011). *Ayna, İz ve Bakış: Resmin Oluşumu Üzerine Bir Deneme* (M. Keskin Çev.). İstanbul: Avesta Basın Yayın.

Walkerart. (2017). Erişim: 16.03.2020. <https://walkerart.org/collections/artists/yves-klein>

Wga. Erişim: 13.01.2020. <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/g/giotto/padova/index.html>

Wikiart. Erişim: 03.02.2020. <https://www.wikiart.org/en/rembrandt/philosopher-in-meditation-1632>

Wikiart. Erişim: 10.02.2020. <https://www.wikiart.org/en/barnett-newman/onement-i-1948>

Wikimedia. Erişim: 13.01.2020. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fra\\_Carnevale\\_-\\_The\\_Annunciation\\_-\\_WGA04250.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fra_Carnevale_-_The_Annunciation_-_WGA04250.jpg)

Wikimedia. Erişim: 03.02.2020. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Genshin\\_Kyoraishi\\_The\\_Puppet\\_play.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Genshin_Kyoraishi_The_Puppet_play.jpg)

Wikimedia. Erişim: 03.02.2020. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johannes\\_Vermeer\\_-\\_Lady\\_at\\_the\\_Virginal\\_with\\_a\\_Gentleman,\\_'The\\_Music\\_Lesson'\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johannes_Vermeer_-_Lady_at_the_Virginal_with_a_Gentleman,_'The_Music_Lesson'_-_Google_Art_Project.jpg)

Wikimedia. Erişim: 04.06.2020. <https://ca.wikipedia.org/wiki/Fitxer:Dom-Utrecht-Pieter-Jansz-Saenredam.jpg>

Wikimedia. Erişim: 27.07.2020. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Las\\_Meninas,\\_by\\_Diego\\_Vel%C3%A1zquez,\\_from\\_Prado\\_in\\_Google\\_Earth.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Las_Meninas,_by_Diego_Vel%C3%A1zquez,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg)