Mimarlık ve Plastik Sanatlarda Mekânın Temsili

Editör:
Nihal Arda AKYILDIZ

PEGEM AKADEMİ

İLGİLİ MAKAMA

PEGEM Akademi Yayıncılık Eğitim ve Danışmanlık Hizmetleri A.Ş 1998 yılında Ankara'da kurulmuş, 27 yıldır uluslararası düzeyde düzenli faaliyet yürüten, **"Tanınmış Uluslararası Yayınevi"** kategorisinde yer alan, özgün bilimsel kitaplar, çeviri kitaplar yayımlayan, akademik camiada etkinliği ve saygınlığı kabul edilen uluslararası akademik bir yayınevidir.

Yayımladığı kitaplar, Yükseköğretim Kurulunca tanınan yükseköğretim kurumlarının kataloglarında yer almaktadır. Dünyadaki en büyük çevrim içi kamu erişim kataloğu olan **Worldcat.org** ve ayrıca Türkiye'de kurulan **Turcademy.com** tarafından yayınları indekslenmektedir. **Aynı alanda farklı yazarlara ait 2.001 yayınımız bulunmaktadır. Bu yayınların içerisinde aynı alanda farklı yazarlara ait Türkçe dışındaki dillerde (İngilizce, Almanca, Fransızca) 59 adet eser de yayımlanmıştır. Ayrıca, yazarlar arasında uluslararası yazar kategorisinde yer alan 157 yabancı yazar da bulunmaktadır.** Yayınlarımızla ilgili detaylı bilgilere Pegem.net adresinden ulaşılabilir. QS World University Rankings 2025 ve Times Higher Education World University Rankings 2025 verilerine göre ilk 500'de bulunan yurt dışındaki 35 üniversitenin kütüphanesinde birçok yayınımız indekslenmektedir.

"Tanınmış Uluslararası Yayınevi" kategorisinde yer alan, tüm dünyada etkinliği ve saygınlığı kabul edilen **Sage Publication**, **Thomson Brooks, Pearson, John Wiley & Sons**, **Routledge, Corwin Press, Oxford University Press, Kogan Page, Guilford Press, Cengage, W.W. Norton & Company, O'Reilly Media Inc, Brookes, De Boeck, Taylor & Francis, Psychology Press, Research Press, Rowman & Littlefield Education, Teachers College Press, Harvard University Press, The University Chicago Press, Yale University Press, Allyn and Bacon, Create Press, Greenwood Press, The Career Press, Packt Publishing, Open Book, Icon Books, Springer, The Critical Thinking Consortium, ASCD, Hogrefe Publıshıng, Perseus Books** gibi yayınevlerine ait 129 eserin telif haklarını alarak ve alan uzmanı akademisyenler tarafından çevirilerini yaptırarak yayımlamaktayız.

Kuruluşumuzdan bu yana T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığından süreli olmayan yayınlar (kitaplar) için toplamda 24.678.074 adet bandrol alınmıştır.

Gereğini bilgilerinize arz ederiz.

PEGEM AKADEMİ
Yayıncılık Eğitim Danışmanlık Hizmetleri Tic. A.Ş.
Macun Mah. 204. Cad. No: 141/A-33
Yenimahalle/Ankara Tel: (0312) 430 67 50
Ostim Vergi Dairesi: 723 053 4342

Suat DÜZ
Yönetim Kurulu Başkanı

Editör: Doç. Dr. Nihal Arda AKYILDIZ

MİMARLIK VE PLASTİK SANATLARDA MEKÂNIN TEMSİLİ

ISBN 978-625-8516-44-9

Kitap içeriğinin tüm sorumluluğu yazarlarına aittir.

© 2025, PEGEM AKADEMİ

Bu kitabın basım, yayım ve satış hakları Pegem Akademi Yay. Eğt. Dan. Hizm. Tic. AŞ'ye aittir. Anılan kuruluşun izni alınmadan kitabın tümü ya da bölümleri, kapak tasarımı; mekanik, elektronik, fotokopi, manyetik kayıt ya da başka yöntemlerle çoğaltılamaz, basılamaz ve dağıtılamaz. Bu kitap, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı bandrolü ile satılmaktadır. Okuyucularımızın bandrolü olmayan kitaplar hakkında yayınevimize bilgi vermesini ve bandrolsüz yayınları satın almamasını diliyoruz.

Pegem Akademi Yayıncılık, 1998 yılından bugüne uluslararası düzeyde düzenli faaliyet yürüten **uluslararası akademik bir yayınevi**dir. Yayımladığı kitaplar; Yükseköğretim Kurulunca tanınan yükseköğretim kurumlarının kataloglarında yer almaktadır. Dünyadaki en büyük çevrimiçi kamu erişim kataloğu olan **WorldCat** ve ayrıca Türkiye'de kurulan **Turcademy.com** tarafından yayınları taranmaktadır, indekslenmektedir. Aynı alanda farklı yazarlara ait 2000'in üzerinde yayını bulunmaktadır. Pegem Akademi Yayınları ile ilgili detaylı bilgilere http://pegem.net adresinden ulaşılabilmektedir.

1. Baskı: Aralık 2025, Ankara

Yayın-Proje: İlayda Arslan
Dizgi-Grafik Tasarım: Tuğba Kaplan
Kapak Tasarımı: Pegem Akademi

Baskı: Sonçağ Yayıncılık Matbaacılık Reklam San Tic. Ltd. Şti.
İstanbul Cad. İstanbul Çarşısı 48/48 İskitler/Ankara

Yayıncı Sertifika No: 51818
Matbaa Sertifika No: 47865

İletişim

Pegem Akademi: Shira Ticaret Merkezi
Macun Mahallesi 204 Cad. No: 141/33, Yenimahalle/Ankara
Yayınevi: 0312 430 67 50
Dağıtım: 0312 434 54 24
Hazırlık Kursları: 0312 419 05 60
İnternet: www.pegem.net
E-ileti: yayinevi@pegem.net
WhatsApp Hattı: 0538 594 92 40

ÖN SÖZ

Kentler, disiplinlerarası çalışmalar ışığında tasarımsal yaklaşımlar ile ele alınan ve çok sayıda belirleyici etmenin rol oynadığı mekânsal bütünlükler olarak değerlendirilmektedir. Konu sosyo-mekânsal dinamikler kapsamında irdelendiğinde, bu kurgusal çerçevenin yanında süreçlere dayalı canlı bir yapının varlığı da ortaya çıkmaktadır. Özellikle *kent sakinleri gündelik yaşamları süresince bulundukları mekânları ve bu mekânlardaki kentsel donatıları değiştirip dönüştürmektedir.* Dolayısıyla bu mekânlar gerek çevredeki öğelerle gerek kullanıcıyla sürekli etkileşim hâlinde olduklarından, kendi bağlamlarının yanı sıra dinamik bir organizma niteliği de taşımaktadır. Bu ifadeler, kentsel mekânın yalnızca fiziksel bir bütünlük değil, aynı zamanda toplumsal anlamların üretildiği bir ortam olduğunu öne çıkarmaktadır.

Kentsel mekânlar, yalnızca gündelik yaşamın sürdürüldüğü fiziksel alanlar değil; aynı zamanda toplumsal belleğin üretildiği kültürel sahnelerdir. Zaman içinde biriken deneyimler ve ritüeller, mekânı adeta kolektif kimliğin taşıyıcısı hâline getirmektedir. Bu nedenle *mekân, geçmişin izlerini bugüne aktaran bir hatırlama arayüzü işlevi görmektedir.* Mimari yapılar, estetik değerlerinin ötesinde, kolektif hafızayı şekillendirirken; toplumsal bellek, mekân, imge ve semboller aracılığıyla sürekli yeniden üretilmektedir. Bu bağlamda, mekânın bireysel ve toplumsal düzeyde nasıl anlam kazandığını incelemek önem arz etmektedir.

Mekânsal alanlar barınma, korunma ve yaşam sürdürme işlevlerini yerine getiren fiziksel yapılar olmanın yanı sıra, kullanıcının geçmiş bağlantılarıyla aidiyet kurduğu ve bağlarını geleceğe taşımak istediği anlamlı alanlar hâline gelmektedir. Ancak geçmişten günümüze yaşanan *afetlerin yarattığı yıkımlar, bireylerin benimsediği mekân kavramını dönüştürmekte* ve mekân algısını hem fiziksel hem de psikolojik olarak etkilemektedir. Afet sonrası mekânsal düzenlemeler, yalnızca yaşamın yeniden inşasına değil; bireyin fiziki, psikolojik ve sosyo-kültürel açıdan desteklenmesine de olanak tanımaktadır. Dolayısıyla mekânın kırılganlığı ve yeniden kurulma süreçleri, mekânsal araştırmalara kritik bir katkı sağmaktadır.

Kentsel yaşamda özellikle son yüzyılda iklim değişikliği ve su kaynaklarının tükenmesi gibi etmenlerin doğal su kaynaklarındaki azalmayı görünür hâle getirdiği açıktır. Kalabalıklaşan kentlerin artan su ihtiyacının sistemli ve stratejik planlarla yönetilmesi, önemli bir sorun alanına dönüşmüştür. Bu doğrultuda, ilk olarak Çin'de ortaya çıkan *"sünger kent" uygulamaları* dikkat çekmiştir. Zamanla Çin sınırlarını aşarak pek çok ülkede benimsenen bu yaklaşım; suyun kalitesinin korunması, sel ve taşkın risklerinin azaltılması amacıyla geliştirilmiştir. Kentsel alanda tasarım elemanlarının entegre edilmesiyle birlikte yeşil çatılar, yağmur bahçeleri ve geçirgen kaldırımlar gibi başarılı örnekler; Amerika Birleşik Devletleri, Hollanda, Almanya ve Danimarka gibi ülkelerde önemli stratejiler hâline gelmiştir. Bu gelişmeler, mekânsal tasarımın ekolojik kaygılarla yeniden ve nasıl biçimlendiğini göstermesi açısından dikkate değerdir.

Mekân konusu yalnızca fiziki yapılı çevreyi değil, sanat alanını da farklı yönleriyle etkileyerek toplumsal yaşamın yanı sıra psikolojik ve sosyo-kültürel yapıyı dönüştürmeye devam etmektedir. Güncel resim pratikleri bağlamında mekân, sabit bir dekor olmaktan ziyade, hareket eden, değişen ve figürün anlamını yeniden kuran bir unsur olarak ele alınmaktadır. Sanat aracılığıyla toplumsal yaşamın dönüşümü izlenebilir hâle gelirken, mekânsal düzenin tarihsel süreç içinde nasıl temsil edildiği de ayrıca önem kazanmaktadır. Tarıma dayalı üretim sisteminin Paleolitik Dönemle birlikte savunma amaçlı şehirlere dönüştüğü; toplumun sosyal dinamiklerinin ise Sanayi Devrimi ile en büyük değişimini yaşadığı görülmektedir. Kırsaldan sanayi kentlerine

göçün yarattığı değişen toplum düzeni, bireylerde sosyal ve psikolojik krizlere yol açmış; bu durum özellikle 19. yüzyıl sanatçılarının eserlerine konu olmuştur. *Adolph Menzel, Gustave Courbet ve Gustave Caillebotte gibi sanatçılar,* dönemin kentli bireyini eserlerinde ayrıntılı bir biçimde işleyerek kent-birey ilişkisini ortaya koymuşlardır. Bu örnekler, mekânın sanatsal temsillerde de toplumsal dönüşümlerin izini taşıdığını ortaya koymasıyla farklı bir bakış açısı sunmaktadır.

Mekân üzerine çalışmalarıyla dikkat çeken bir başka sanatçı da 17. yüzyılda yaşayan, "Venedikli Mimar" olarak anılan *Giovanni Battista Piranesi*'dir. Çok yönlü bir sanatçı olan Piranesi, mimari yapıların zaman karşısındaki yıpranmasını ve geçiciliğini vurgularken, aynı zamanda mimarinin heybetini ve estetik ölümsüzlüğünü de resmetmiştir. Işık-gölge kullanımı, kasvetli atmosferi ve dramatik anlatımıyla Barok ve Rokoko sanatının sentezini ortaya koymuştur. Bu bağlamda Piranesi'nin eserleri, mekânın hem fiziksel hem de düşünsel boyutlarını bir arada ele alması açısından farklı bir odak noktasını temsil etmektedir.

Resim sanatı bu doğrultuda mekânın yalnızca bir arka planı değil, anlam üretiminin temel belirleyicilerinden biri hâline gelmiştir. Mekânın tarihsel olarak değişen kullanım biçimleri, izleyicinin algı süreciyle kurduğu ilişki ve figür ile nesnelerin sahne üzerindeki konumlanışı, mekânsal temsilin çok katmanlı yapısını ortaya koymaktadır. Antik dönemden itibaren resmedilen mekânın modern ve çağdaş sanatta giderek daha karmaşık bir yapıya evrildiği görülmektedir. Bu dönüşüm, *mekânın anlatısal ve algısal bir unsur olarak sanat içindeki yerini yeniden değerlendirmeyi gerektirmektedir*.

Figür-nesne-mekân ilişkisi tek yönlü bir kompozisyon öğesi olmaktan çok, karşılıklı bir üretim sürecine dönüşmektedir. Bu anlamda, fiziksel çevrede olduğu gibi resim yüzeyinde kurulan atmosfer de yoğunluk, boşluk, sınır ve geçiş gibi unsurlarla izleyicinin eserle temas kurma biçimini ve zihinsel kurgusunu yönlendirmektedir. İç ve dış mekân ayrımı kadar, eşik niteliğindeki ara mekânların da anlamın oluşumunda kritik bir rol üstlendiği görülmektedir. Bu nedenle resimsel mekân, yalnızca fiziksel bir sahne olarak değil, figürün eylemlerini, konumunu ve varoluşsal yükünü taşıyan temasların bulunduğu bir alan olarak değerlendirilmektedir.

Doç. Dr. Nihal Arda AKYILDIZ

BÖLÜMLER VE YAZARLARI

Editör: Doç. Dr. Nihal Arda AKYILDIZ

1. Bölüm: Toplumsal Yaşam Kurgusunda Balıkesir Cumhuriyet Meydanı Örnekleminin Mekânsal Okuma Denemesi
Yüksek Mimar Arefe KARACA, Balıkesir Üniversitesi
ORCID No: 0009-0009-6115-7574
Doç. Dr. Nihal Arda AKYILDIZ, Balıkesir Üniversitesi
ORCID No: 0000-0003-1948-188X

2. Bölüm: Mekânsal Hatırlama Pratikleri: Arenas De Barcelona'nın Kolektif Bellek İçindeki Rolü
Dr. Öğr. Üyesi Elif ATICI TEKTAŞ, Balıkesir Üniversitesi
ORCID No: 0000-0001-7163-2660

3. Bölüm: Gotik Mekân Bağlamında Piranesi'nin Hapishane Serisi
Doç. Dr. Cumhur Okay ÖZGÖR, Balıkesir Üniversitesi
ORCID No: 0000-0002-3712-7780

4. Bölüm: 19. Yüzyıl Resim Sanatında Kent Yaşamı İmgesi ve Sorunsalları
Doç Dr. Fergana KOCADORU ÖZGÖR, Balıkesir Üniversitesi
ORCID No: 0000-0002-2885-7917

5. Bölüm: Resimsel Mekânda Anlamın Kurulumu: Resimdeki Alanın Nesne-Figür İlişkileri
Arş. Gör. Elif BEYAZ KARDEŞ, Anadolu Üniversitesi
ORCID No: 0000-0003-4532-4669

6. Bölüm: Kentsel Mekân Düzleminde Sünger Kent Uygulamaları
Mimar Halil Ulaş AYDEMİR, Balıkesir Üniversitesi
ORCID No: 0009-0006-7383-063X
Doç. Dr. Nihal ARDA AKYILDIZ, Balıkesir Üniversitesi
ORCID No: 0000-0003-1948-188X

7. Bölüm: Deprem Sonrası Mekânsal Değişimlerin Fiziksel, Psikolojik ve Sosyokültürel Ölçeklerde Değerlendirilmesi
Dr. Melike KALKAN, Uşak Üniversitesi
ORCID No: 0000-0003-2436-4426

İÇİNDEKİLER

Ön Söz iii
Bölümler ve Yazarları v

1. BÖLÜM

TOPLUMSAL YAŞAM KURGUSUNDA BALIKESİR CUMHURİYET MEYDANI ÖRNEKLEMİNİN MEKÂNSAL OKUMA DENEMESİ

Mekânın Güncel Kuramsal Okumaları: 'Şeritli-Pürüzsüz Mekân' ve 'Eşik Mekân' 3
Şeritli-Pürüzsüz Mekân 5
Toplumsal Mekân Olarak Meydan 8
Eşik Mekân Değeriyle Cumhuriyet Meydanı 10
Bulgular 13
Sonuç ve Değerlendirme 18
Kaynakça 20

2. BÖLÜM

MEKÂNSAL HATIRLAMA PRATİKLERİ: ARENAS DE BARCELONA'NIN KOLEKTİF BELLEK İÇİNDEKİ ROLÜ

Kolektif Bellek 24
Arenas de Barcelona 28
Değerlendirme ve Sonuç 35
Kaynakça 36

3. BÖLÜM

GOTİK MEKÂN BAĞLAMINDA PİRANESİ'NİN HAPİSHANE SERİSİ

Giovanni Battista Piranesi ve Roma Harabeleri 39
Piranesi'nin Hapishane Serisi 43
Sonuç ve Değerlendirme 49
Kaynakça 50

4. BÖLÜM

19. YÜZYIL RESİM SANATINDA KENT YAŞAMI İMGESİ VE SORUNSALLARI

19. Yüzyıl Kent Yaşamı ve Birey 52
19. Yüzyıl Resim Sanatında Kent Yaşamı İmgesi ve Sorunsalları 54
Sonuç 62
Kaynakça 64

5. BÖLÜM
RESİMSEL MEKÂNDA ANLAMIN KURULUMU: RESİMDEKİ ALANIN NESNE-FİGÜR İLİŞKİLERİ

Resimsel Mekânın Dönüşümü ... 66
Mekân Kavramının Sanattaki Tarihsel Değişimine Bir Bakış ... 67
Mekânın Parçalanması ve Yeniden Tanımlanması ... 69
Resimsel Mekânın Bileşenleri ... 70
Mekânın Duygusal Atmosferi ve Algısal Gerilim ... 72
Mekâna Sanatsal Üretimle Bakmak ... 74
Sanatsal Pratik Bağlamında Mekânın İşlevi ... 78
Sonuç ... 80
Kaynakça ... 82

6. BÖLÜM
KENTSEL MEKÂN DÜZLEMİNDE SÜNGER KENT UYGULAMALARI

Sünger Kent Uygulamalarının Tasarım Kriterleri ... 85
Sünger Kent Konsept Uygulama Örnekleri ... 89
Çin - Wuhan ... 89
Çin - Pekin ... 90
Çin - Shenzen ... 91
Çin - Kunshan ... 92
Çin - Shangai ... 93
Amerika Birleşik Devletleri - Philadelphia ... 94
Hollanda - Rotterdam ... 95
Almanya - Berlin ... 96
Danimarka - Kopenhag ... 97
Sonuç ve Değerlendirme ... 98
Kaynakça ... 100

7. BÖLÜM
DEPREM SONRASI MEKÂNSAL DEĞİŞİMLERİN FİZİKSEL, PSİKOLOJİK VE SOSYOKÜLTÜREL ÖLÇEKLERDE DEĞERLENDİRİLMESİ

Afetin Mekân Üzerindeki Etkileri ... 106
Fiziksel Bağlamda Mekânsal Etkiler ... 106
Psikolojik ve Sosyokültürel Mekân Etkileri ... 107
Afet Sonrası Barınma Süreçleri ve Mekânın Çok Katmanlı Yeniden Kurulması ... 108
Afet Sonrası Mekânsal Etkilerin Değerlendirilmesi: Türkiye Örneği ... 110
Fiziksel Açıdan Değerlendirme ... 111
Psikolojik ve Sosyokültürel Açıdan Değerlendirme ... 113
Sonuç ve Öneriler ... 116
Kaynakça ... 117

5. BÖLÜM

RESİMSEL MEKÂNDA ANLAMIN KURULUMU: RESİMDEKİ ALANIN NESNE-FİGÜR İLİŞKİLERİ

Arş. Gör. Elif BEYAZ KARDEŞ, Anadolu Üniversitesi
ORCID No: 0000-0003-4532-4669

Çalışma, resim sanatında mekânın yalnızca bir arka plan değil, anlam üretiminin temel belirleyicilerinden biri olduğunu vurgulamayı amaçlamaktadır. Mekânın kendisi; tarihsel olarak değişen kullanım biçimleri, izleyicinin algı süreciyle kurduğu ilişki ve figür ile nesnelerin sahne üzerindeki konumlanışı üzerinden incelenmiştir. Antik dönemden beri temsil edilen mekânın, modern ve çağdaş sanatta çok katmanlı bir yapıya evrilmesi görülmektedir. Bu çerçevede mekân; fiziksel, algısal ve anlatısal boyutlarıyla birlikte ele alınmış; resimdeki alanın figür ile nesneleri nasıl dönüştürdüğü ve alanın anlamını nasıl yeniden tanımladığı incelenmiştir. Figür-nesne-mekân ilişkisinin tek yönlü bir kompozisyon unsuru olmaktan çıkıp karşılıklı bir üretim sürecine dönüştüğü gösterilmiştir. Resim yüzeyinde kurulan atmosfer, yoğunluk, boşluk, sınır ve geçiş gibi öğelerin, izleyicinin görüntüyle temas kurma biçimini doğrudan etkilediği vurgulanmıştır.

İç ve dış mekân ayrımı kadar, eşik niteliği taşıyan ara mekânlar da anlamın kurulmasında önemli bir rol üstlenmektedir. Bu nedenle resimsel mekân denildiğinde, yalnızca fiziksel bir sahne düşünülmemektedir. Mekân, figürün eylemlerini, konumunu ve varoluşsal yükünü taşıyan bir ilişkisellik alanı olarak da değerlendirilmiştir. Bu bölüm, sanatçı açısından salt mekânın bir ifade aracına dönüşme sürecini de ele almaktadır. Ayrıca mekânsal tercihlerle ruh hâli, anlatı ve düşünsel arka plan arasındaki bağları irdelemektedir. İzleyicinin mekânı algılama biçiminin, resmin sunduğu yönlendirmeler ve boşluk–dolu alan kurgusu üzerinden şekillendiği tartışılmıştır. Güncel resim pratikleri bağlamında mekân, sabit bir dekor olmaktan çok, hareket eden, değişen ve figürün anlamını yeniden kuran bir unsur olarak ele alınmıştır. Sonuç olarak bu bölüm, resimsel mekânda anlamın; figür, nesne, alan üçgeninde ortaya çıkan çok katmanlı ilişkilerin bir ürünü olduğunu savunmakta ve resimdeki mekânın, görünür olandan daha fazlasını taşıyan bir düşünsel alan sunduğunu göstermektedir.

Resimsel Mekânın Dönüşümü

Mekân, sanat tarihinde hem temsil edilen bir sahne hem de anlamın kurulduğu bir zemin olarak daima bir rol üstlenmiştir. Ancak bu rol, dönemlere ve sanat anlayışlarına göre farklılık göstermiş; bazen idealize edilmiş bir arka plan, bazen duyusal bir atmosfer, bazen de figürün varlık hâlini belirleyen temel bir alan niteliğine bürünmüştür. "Her toplumun yaşadığı dönemden de etkilenerek, üretim biçimi değişir ve kendi mekânını üretimini de bu doğrultuda inşa eder" (Akyıldız ve Polat, 2018). Rönesans'ta perspektifin keşfiyle birlikte mekân, matematiksel olarak düzenlenen tutarlı bir bütünlük olarak görülmüş; modern dönemde ise parçalanmış, çoğalmış, soyutlanmış, figür ve nesnelerle kurduğu ilişkiler yeniden tanımlanmıştır. Bugün çağdaş resimde mekân; deneyim, bellek, duygu, algı ve kavramsal süreçlerle örülü çok katmanlı bir yapı hâlini almıştır. Resimsel mekânda anlamın nasıl kurulduğunu incelemek, mekânın resimsel düzlemde kurduğu ilişkileri tartışmak ve mekânın güncel sanatsal pratiklerde üstlendiği işlevleri görünür kılmak bu bölümün amaçları arasındadır. Bu çerçevede mekânın aynı zamanda duyusal, algısal, düşünsel ve duygusal bir üretim aracı olduğu vurgulanmaktadır. Mekân; figür ve nesnelerin konumlanış biçimini, atmosferin niteliğini, izleyicinin görsel deneyimini ve resmin bütünsel etkisini belirleyen temel bir unsur olarak ele alınacaktır. Çalışmanın kapsamı ise mekânın sanat tarihindeki dönüşümüne kısaca değinmenin ardından, mekân ilişkisini güncel teorik ve estetik tartışmalar üzerinden değerlendirmektir. Ele alınan konu, tarihsel geniş bir anlatı sunmak yerine, mekânın resim sanatı içindeki rolünü belirleyen temel kavramsal noktalar ve ilişkisel yapılar üzerinden ilerlemektedir.

Resimsel mekânın anlam üretimindeki belirleyici rolü, yalnızca fiziksel bir düzenleme alanı olmasından değil, aynı zamanda algısal ve düşünsel bir kurgu oluşturmasından kaynaklanır. Maurice Merleau-Ponty mekânı, nesnelerin üzerinde konumlandığı edilgen bir sahne olarak değil, onların anlamlı bir konuma sahip olmasını mümkün kılan bir ilişkisellik biçimi olarak tanımlar (2017). Bu yaklaşım, resimsel yüzeyde mekânın figürü çevreleyen bir arka plan değil; figürün varlığını, ağırlığını ve görünürlüğünü kuran aktif bir unsur olduğunu göstermektedir. Resmin mekânsal ilişkileri, bu bölümün çerçevesini belirleyen önemli bir kısımdır. Alan, yani mekân, figürün varoluş koşullarını belirleyen bir çevre oluşturur; figür, mekânı anlamlandıran özne ya da temsil edilen beden olarak bu çevreyle etkileşime girer; izleyici ise resimsel alanın tamamlanmasını sağlayan, mekânı yeniden kuran algısal aktördür. Bachelard'a (1996) göre:

> Kendi varlığımızın bilinciyle çoğalttığımız, şeylerin bir mekân içinde bu birlikte var oluşu çok somuttur. Leibniz'in, birlikte var olanların yeri olarak tanımladığı mekân izleği, Rilke'de şairini buluyor. İçtenlik mekânı kazanmış

> her nesne, bu 'birlikte varoluşçuluk' içinde, tüm mekânların merkezi haline gelir. Her nesne için, uzak olan "şimdi"dir, ufuk, merkezin var olduğu ölçüde vardır (s. 253).

Böylece resimsel mekân, yalnızca sanatçının kurguladığı bir yer değil; figürün varlığıyla dinamizm kazanan ve izleyicinin bakışıyla sürekli yeniden üretilen bir deneyim alanı hâline gelir. İlerleyen başlıklarda ele alınacak mekân tartışmasına kuramsal bir zemin hazırlamak; mekânı hem tarihsel hem algısal hem de estetik bir bileşen olarak konumlandırmak; figür ve izleyiciyle kurduğu ilişkiler üzerinden resimsel anlamın nasıl üretildiğine dair bütüncül bir çerçeve sunmaktır. Bölüm, sözü edilen resimsel alanın, eserin toplam anlamsal örüntüsünün önemli bir içeriğini kapsadığından hareketle şekillenmektedir. Bu bağlamda, resimdeki figürler ile nesneler arasındaki mekânsal ve sembolik etkileşimin incelenmesi öne çıkmaktadır. Çalışmanın konusu, resimdeki alanın figür ve nesnelerle kurduğu etkileşim üzerinden, resimsel mekânın anlam üretme kapasitesinin incelenmesidir. Bu bağlamda atmosfer, yoğunluk, sınır, yön, boşluk, geçirgenlik ve katman gibi nitelikler, resimsel dilin aktif bir ögesi olarak değerlendirilmiştir. Böylelikle çalışma, mekânın figürü nasıl dönüştürdüğünü; figürün mekâna nasıl karşılık verdiğini inceleyen ilişkisel bir yaklaşım benimsemiştir.

Bu doğrultuda bölümün amacı, resimsel mekânın tarihsel, estetik ve algısal boyutlarına değinmekle birlikte, özellikle modern ve çağdaş resimde mekânın bir anlatı taşıyıcısı olarak üstlendiği rollere bakış sunmaktadır. Sanatta mekânın formel bir düzenleme öğesi olmaktan çıkıp, düşünsel arka planı taşıyan bir deneyim alanına dönüşmesi, bu çalışmanın temel hareket noktalarından biridir. Çalışmanın kapsamı, geniş bir sanat tarihi anlatısı oluşturmak yerine, mekânın resim sanatı içindeki kurucu rolünü anlamak için gerekli kavramsal çerçevelere odaklanacak biçimde belirlenmiştir. Antik dönemden modern döneme uzanan mekân kurgusuna kısa bir tarihsel bakış yapıldıktan sonra, esas olarak mekânın ilişkisel niteliği üzerine yoğunlaşılacaktır. Bu nedenle çalışma, hem fenomenolojik hem görsel algı kuramlarıyla hem de çağdaş mekân tartışmalarıyla ilişkilendirilerek ilerlemektedir. Bölümün ilerleyen kısımlarında mekânın tarihsel dönüşümü, resimdeki alanın figür ve nesnelerle kurduğu ilişkiler ve güncel sanat pratiklerinde mekânın üstlendiği işlevler ele alınacaktır. Böylece hem kuramsal hem görsel analizleri kapsayan bütünlüklü bir tartışma zemini oluşturulması amaçlanmaktadır.

Mekân Kavramının Sanattaki Tarihsel Değişimine Bir Bakış

İnsanın dünyayı anlamlandırma biçimlerinin değişimiyle beraber, mekânın sanat tarihindeki görsel biçimsel yolculuğu da değişmiştir. Bu sebeple, mekânın tarihsel gelişimine bakmak, yalnızca bir estetik düzenleme meselesi değil; aynı

zamanda görsel kültürün evrilişini izlemek anlamına da gelebilmektedir. Antik dünyada mekân çoğu zaman idealize edilmiş bir düzenin parçası olarak ele alınmış, figürler ve nesneler hiyerarşik bir ikonografik düzene uygun biçimde konumlandırılmıştır. Özellikle siyah figürlü Yunan vazolarında görüldüğü üzere, figür ve obje kurguları, dikkatli bir resimsel dil kurar; bu, mekânın yalnızca betimlenmek yerine sahne kuran ve toplumsal/mitolojik anlamlar üreten bir çerçeve olduğunu gösterir (Jurriaans-Helle akt. Composition in Athenian black-figure vase-painting, 2022). Derinlik algısı sınırlıdır; figürler çoğu zaman mekânın önceliği olmadan kendi varlıklarıyla yüzeye yerleşir.

Orta Çağ'da ise mekân daha da sembolik bir niteliğe bürünmüş, ruhsal anlatının önceliği mekânı geri plana itmiştir. Altın zeminler, düz yüzeyler, yüzeysel mimari unsurlar bu dönemin karakteristikleridir. Mekân burada bir gerçekliğin temsili değil, kutsal anlatının taşıyıcısıdır. Figürün mekânla ilişkisi, gündelik dünyanın fiziksel mantığıyla değil, anlatının teolojik düzeniyle belirlenir. Bu dönemlerde mekânın rolü, figürün varlığını destekleyen bir arka plan sunmakla sınırlı kalmış; figür-mekân ilişkisi henüz anlam üretici bir yapıya dönüşmemiştir. Bu dönemin ilerisinde ise, "Orta çağ geleneğinin tamamıyla sona ermeye başladığı 14. yy.'da resim sanatında ele alınan temaların ifade şeklinde, mekân-uzam ilişkisinde ve temsil-gerçek algısında önemli değişiklikler olmaya başlamıştır" (Doksanoğlu, 2021: 547).

Rönesans ile mekân temsili radikal bir kırılma geçirir. Lineer perspektifin sistemleştirilmesi, mekânın rasyonel ve ölçülebilir bir bütün olarak tanımlanmasını sağlar. Brunelleschi'nin deneyleri ve Alberti'nin kuramsallaştırmalarıyla mekân, artık matematiksel olarak kurulabilir bir kategoriye dönüşmüştür. Bu gelişme, figür–mekân ilişkisinde iki önemli sonucu beraberinde getirir: Figür, mekânın içinde somut bir yer edinir. Perspektif sayesinde figürün hacmi, ışığı ve konumu mekânsal düzen içinde belirginleşir. Mekân, anlamı taşıyan değil, düzenleyen bir çerçeve hâline gelir. Resimsel yüzey artık dünyayı olduğu gibi aktarabilecek bir pencere olarak idealize edilir. Rönesans mekânı, izleyiciyi tek bir bakış noktasına sabitleyen, düzenli, tutarlı ve bütünlüklü bir yapıdır. Ancak bu bütünlük, aynı zamanda mekânın yorumlanabilir niteliğini sınırlandırır; mekân tek bir gerçeğe göre kurgulanır. Barok dönemde mekân, Rönesans'ın durağan düzeninden koparak dramatik bir dinamizm kazanır. Kavisli çizgiler, çapraz kompozisyonlar, ışığın yönlendirdiği atmosfer mekânı duygusal bir alan hâline getirir. Figür artık mekânı yalnızca dolduran değil, onun akışını takip eden bir unsur olarak konumlanır. Rokoko'da bu dinamizm daha hafif, daha zarif bir atmosfer yaratır; mekân figürle birlikte oyunsu bir ilişki kurar. Özellikle iç mekân tasvirlerinde figür ile mekân arasındaki sınırlar yumuşar; renk, ışık ve dekoratif detaylar mekânı duyusal bir

deneyim alanına dönüştürür. Bu dönemlerde mekân artık nötr bir çerçeve değildir; figürün duygu durumunu ve resmin bütünsel enerjisini belirleyen etkin bir bileşendir.

Mekânın Parçalanması ve Yeniden Tanımlanması

19. yüzyılın sonundan itibaren mekân modern sanatın temel tartışma alanlarından biri hâline gelir. Perspektif kırılır, yüzey düzleşir, mekânsal tutarlılık sorgulanır. Cezanne'ın hacmi renkle kuran geometrik yaklaşımı, mekânın artık gözün değil, zihnin inşası olduğunu ortaya koyar. Kübizm bu kırılmayı radikal bir noktaya taşır. Picasso ve Braque'ın resimlerinde mekân tek bir bakış noktasından değil, eşzamanlı birçok perspektiften kurulmuştur. Bu durum, mekânın sürekliliğini bozar; figür ile mekân arasındaki çizgiler parçalanır, iç içe geçer. Lefebvre'in belirttiği üzere:

> Picasso yeni bir resim yapma tarzı keşfederek, tablonun tüm yüzeyini, ufuk ya da arka plan bırakmadan işgal ederken, bu yüzeyi, resmedilen figürlerin yüzeyi ile onların etrafındakilerinin yüzeyi şeklinde parçalar. Aynı dönemde Matisse yüzeyin ritmik işlenişine yetkinlik getirirken, Picasso yüzeyi güçlü biçimde yapılandırır; yapılandırmadan daha öteye giderek -daha ilerde belirtileceği gibi- renklerden, ritimlerden, arka planlardan ziyade çizgi ve düzlemlerden gelen çok ileriye vardırılmış karşıtlıklara göre "diyalektikleştirir." Sadece tuval yüzeylerini eklemlerinden ayırmakla kalmaz, nesneleri de ayırır. Böylece üçüncü boyutu (derinlik) boyalı yüzeye indirgerken, aynı zamanda, resmedilen şeyin çoklu veçhelerinin eşzamanlılığıyla (analitik kübizm) bu üçüncü boyutu onaran paradoksal bir sürece girer. Demek ki, bu hem referansların dışa vurulmuş sonu (Öklidçi mekan, perspektif ve ufuk çizgisi, vb.), hem eşzamanlı olarak homojen ve parçalanmış mekan, hem yapısıyla büyüleyen mekan, hem tabloyu parçalamaya varmadan karşıtlıklardan (paradigmalar) yola çıkarak tasarlanan diyalektikleştirme, hem de ana hatları belirtilen diyalektikleştirmenin yerine geçen, şeylerin mutlak görselleştirilmesidir (2014:307).

Artık mekân, deneyimin doğrudan bir temsili değil, algının çok yönlü yapısının bir ifadesidir. Ekspresyonizmde mekân, figürün psikolojik yoğunluğunun taşıyıcısına dönüşür; perspektif çarpıtılır, renk abartılır, atmosferde gerilim artar. Mekânın fiziksel doğruluğu önemini yitirir; duygusal gerçeklik mekânın görünüşünü belirlemeye başlar. Modernizmle birlikte ortaya çıkan bütün bu yaklaşımlar, mekânı artık düzenleyen değil, anlamı kuran bir kategoriye dönüştürür. Mekân figürün yalnızca çevresi değil, onun içsel hâlinin, algısının, varoluşunun bir yansıması hâline gelir.

20. yüzyılın ikinci yarısından günümüze uzanan süreçte mekân resim sanatında daha da çoğullaşmış, tek bir kavramla sınırlandırılamayacak kadar geniş bir anlam evrenine yayılmıştır. Lefebvre, mekânın bu dönemlerde ele alınışındaki değişime dair şöyle der:

> Klee'yle birlikte -Picasso'da da olduğu gibi- mekan «özne»den, heyecan uyandıran ve ifade eden şeyden kopar; kendini anlamsal olarak gösterir, fakat Picasso, gözün ve resim fırçasının analiz ettiği nesnenin çeşitli yönlerini tuvalin üzerine eşzamanlı olarak yansıtırken, Klee için boyalı yüzeye yansıyan gözün rehberliğindeki düşünce, gerçekten de nesnenin etrafında -onu bir yere yerleştirerek- döner. Nesnenin etrafı böylece görünür olur. Dolayısıyla, mekan içindeki nesne bir mekan temsiline bağlanır (2014:310).

Bu dönüşümler, mekânın resimdeki rolünün tarih boyunca durağan değil, yaşayan ve sürekli yeniden yorumlanan bir unsur olduğunu göstermektedir. Minimalizmde mekân boşluğun yalınlığıyla belirlenirken, postmodern resimde mekân metinsel, parçalı, simgesel ya da dijital bir yapı hâline gelebilir. Güncel figüratif resimde mekân çoğu zaman figürün psikolojik varlığını yankılayan bir duygu atmosferi olarak kurgulanır. Perspektifin doğruluğu ya da mekânın fiziksel gerçekliği geri planda kalırken; bellek, algı, gerilim, sessizlik, yabancılaşma gibi kavramlar mekânı şekillendiren temel öğelere dönüşür.

Resimsel Mekânın Bileşenleri

Resimsel mekân, salt fiziksel bir düzenleme olmaktan çok, farklı düzeylerde işleyen bir ilişkiler ağı olarak görülmelidir. Bu nedenle mekânın yapısını anlamak, yalnızca kompozisyonun nasıl kurulduğuna bakmakla sınırlı kalmaz; yüzeydeki her unsurun birbirine temas etme biçimini, figürün mekânla kurduğu bağı ve izleyicinin bakışıyla ortaya çıkan yeni anlam katmanlarını dikkate almayı gerektirir. Resimsel mekânı çözümlemenin yolu, onu yalnızca görünen parçalarıyla değil, algısal, duyusal, sembolik ve atmosferik boyutlarıyla ele almaktan geçer.

Bu bölüm, mekânın bu çok katmanlı yapısına üç temel bileşen üzerinden bakış sunacaktır: alan, figür ve nesneler. Bu üçlü, resimsel anlamın kurulmasını sağlayan temel ekseni oluşturur ve birbirinden bağımsız değil, sürekli etkileşim hâlinde çalışan unsurlardır. Resimde alan, yalnızca figürün içinde konumlandığı bir yer değil; resmin bütün estetik, kavramsal ve duygusal yükünü taşıyan temel yapıdır. Alanın niteliği, boşluk–doluluk ilişkileri, yüzeydeki yönelimler, atmosferin yoğunluğu, derinlik düzeyi ve renklerin oluşturduğu enerji üzerinden şekillenir. Bu bağlamda alan, figürün görünürlüğünü sağlayan edilgen bir arka plan olmaktan çıkar; resmin bedenini oluşturan, figürün varlığını belirleyen aktif bir unsura dönüşür.

Alan, çoğu zaman figürün hareketini, duruşunu ve varlık hâlini belirleyen görünmez bir rehber gibidir. Bir resimde figürün nasıl hissedildiği büyük ölçüde onu çevreleyen mekânın dilinden kaynaklanır: Karanlık ya da kapanık bir alan gerilim ve sıkışmışlık yaratırken, geniş ve ışıklı bir alan açıklık ve soluklanma hissi yaratabilir. Bu nedenle alan, figürün ruh hâlinin dışavurumunda belirleyici bir araçtır. Ayrıca mekân, yalnızca fiziksel bir yer değildir; atmosfer, resmin anlamını taşıyan en önemli yapılardan biridir. Atmosfer, doğrudan çizgilerden ya da objelerden değil; yüzeydeki ilişkilerin bir araya gelmesiyle oluşan, çoğu zaman sezgisel olarak algılanan bir yoğunluktur. Bu nedenle alan, görünür olandan çok, hissedilir olanı üreten bir yapıya sahiptir. Renk geçişleri, dokusal vurgular, ışığın yönü, perspektifin kırılması ya da belirsizleşmesi gibi unsurlar mekânın anlamını güçlendirir.

Figür, resimsel mekânın ana aktörlerinden biri olarak mekânın anlamını belirleyen temel unsurdur. Figürün mekân içinde konumlanışı, bedensel yönelimleri, ölçeği, yüzeyle kurduğu temas ve mekâna oranı, izleyicinin mekânı nasıl deneyimleyeceğini doğrudan etkiler. Figürün varlığı, mekânın duyusal yapısını aktive eder; mekân ise figürün görünürlük biçimini belirler. Figür çoğu zaman mekânın içsel mantığını görünür kılar. Bir figürün tek başına kapladığı alan, içinde bulunduğu atmosferin niteliği, bakış yönü, bedensel gerginliği ve mekânla arasındaki mesafe, resmin bütün anlamını dönüştürebilir. Figürün mekân tarafından çevrelenme biçimi, resimdeki duygusal yoğunluğun oluşmasında belirleyicidir. Ayrıca figür, mekânın zamanla kurduğu ilişkiyi de açığa çıkarır. Figürün donmuş bir hareket içinde yakalanmış olması, izleyiciye durdurulmuş bir an sunarken; figürün boşluğa doğru yönelen bakışı mekânın devamlılığını ve görünmeyen sınırlarını hissettirir. Böylece figür, mekânın hem sınırlarını hem de potansiyel genişlemesini belirleyen bir unsur hâline gelir. Çağdaş figüratif resimde figür, çoğu zaman belirli bir mekâna ait olmaktan ziyade, mekânla kurduğu duygusal bağ üzerinden okunur. Figürün mekâna gömülmesi, mekândan kopması, kaybolması ya da mekânın ağırlığı altında sıkışması gibi durumlar, mekânın figürü nasıl dönüştürdüğünü gösteren önemli örneklerdir.

Resimsel mekân, izleyicinin bakışı olmadan tamamlanmış bir bütün değildir. İzleyici, resimle karşılaştığı anda mekânı yeniden kurar; çünkü mekân yalnızca yüzeyde bulunan biçimsel ilişkilerden değil, onların izleyicide uyandırdığı düşünsel ve duygusal etkilerden oluşur. İzleyicinin bakışı, mekânın potansiyelini açığa çıkaran bir etkinliktir. Her izleyici, kendi birikimi, belleği, duygu durumu ve geçmiş deneyimleriyle resme yaklaşır. Bu nedenle mekân, izleyici için tek bir gerçeklik sunmaz; farklı okumalara, yorumlara ve algılama biçimlerine açıktır.

Özellikle çağdaş resimde izleyici, resmin sahnesine dışarıdan bakan pasif bir göz olmaktan çıkar; mekânın atmosferine dahil olan, onu zihninde yeniden kuran

aktif bir katılımcı hâline gelir. İzleyicinin resimle kurduğu ilişki mekânın anlamını genişletir; kimi zaman mekân izleyiciyi içine çeker, kimi zaman ona direnç gösterir. Bu nedenle resimsel mekân, sanatçının ürettiği bir yüzey olduğu kadar, izleyicinin bakışıyla çoğalan bir deneyim ağıdır. Bu ağ, figür–alan–izleyici üçlüsünün sürekli etkileşimiyle oluşur ve resmin anlamı bu etkileşim üzerinden kurulur.

Mekânın Duygusal Atmosferi ve Algısal Gerilim

Mekân kavramı tarihte pek çok farklı disiplin tarafından ele alınmış, üzerine düşünülmüş, tanımlanmaya çalışılmış zengin bir kavramdır. Genel olarak mekân, insanın çevresinden ayrıldığı ve içinde faaliyet gösterdiği, sınırları algılanabilen bir uzay parçası olarak ifade edilir. Ancak bu tanım, mekânın yalnızca fiziksel yönlerini kapsar. Sanat bağlamında mekân, her zaman daha derin, daha yorumlanabilir, daha çok katmana sahip bir yapı olarak karşımıza çıkar. Bu nedenle çalışma kapsamında ele alınan mekân, salt fiziksel bir çerçeveden çok, kişinin algısı ve deneyimiyle tamamen değişebilen, duygu ve düşüncelerle biçimlenen bir alan olarak değerlendirilir. Henri Lefebvre (2014), mekânı "soyut ya da gerçek, zihinsel ya da toplumsal, olası bütün mekânları belirtir ve ima eder" şeklinde tanımlar ve mekânın, yaşantının pasif bir çerçevesi olmadığını özellikle vurgular. Ona göre mekân, "toplumsal morfolojidir"; yani kişinin yaşantısıyla, yapılarla, işlevlerle ve pratiklerle sürekli olarak ilişkilenir, dönüşür ve yeniden üretilir. Lefebvre'nin bu yaklaşımı, mekânın sabit bir kalıp olmadığı; tam tersine, kişiyle birlikte yaşayan, değişen, hareket eden bir yapı olduğu fikrini destekler. Bu bakış açısından yola çıkarak, mekânın fiziksel gerçekliğinin ötesine geçen, kişinin duygu durumuyla ve içsel çatışmalarıyla paralel bir şekilde şekillenen alanlar çalışmada "tedirgin mekânlar" olarak ele alınmaktadır. Çevre atmosferini oluşturan mekân temelde yer kaplayan bir alandır; ancak bu mekânın kişi tarafından algılanış biçimi, kişisel deneyim ve belleğin etkisiyle bambaşka bir karaktere bürünebilir. Mekânların bazen gerçeklikte olduğu gibi kalıp kendi doğası içinde tekinsiz, yabancı veya baskılayıcı bir atmosfer yaratmaları (örneğin ıssız bir orman, karanlık bir oda, çıkmaz bir yol), bazen ise kişinin zihinsel süreçleriyle birlikte deforme olmaları, çalışmada değerlendirilen mekânsal hissiyatın temelini oluşturur.

Kişinin kendine döndüğü durağan hallerde çevreyi oluşturan mekânların bir tedirgin mekâna dönüşmesi, mekânın algısal olarak yeniden üretildiğini gösterir. Türk Dil Kurumu'na göre tedirgin, "rahatı, huzuru kaçmış" anlamına gelir. Dolayısıyla tedirgin mekânlar, kişinin içsel durumuyla doğrudan ilişkilidir. Kişi ne hissediyorsa, mekân da o hissin bir yansımasına dönüşür; böylece mekân, kişinin duygu durumunun bir aynasına dönüşerek gerilimli, bulanık ya da huzursuz bir atmosfer oluşturabilir. Bu yönüyle tedirgin mekânlar, kişinin yalnızca bulunduğu

alanı değil, aynı zamanda kendi iç dünyasını da açığa çıkaran bir tür algısal yüzey hâline gelir.

Tedirgin mekânlar ifadesi, mekânın fiziksel gerçekliğinin ötesinde, kişinin psikolojik durumlarını, iç çatışmalarını, korkularını, fobilerini, saplantılarını, paranoyalarını, travmalarını, hayal kırıklıklarını, yalnızlıklarını, kayıplarını, suçluluklarını, pişmanlıklarını, öfke ve nefretlerini görünür kılabilecek bir algı biçiminden söz eder. Bununla birlikte, bu mekânlar yalnızca olumsuz duyguları değil, kişinin kendini tanımasını, başkalarını anlamasını, ilişkilerini yeniden değerlendirmesini, değişmesini, dönüşmesini ve bazen de iyileşmesini sağlayan bir tür zihinsel alan işlevi de görür. Dolayısıyla mekân, yalnızca bir sahne ya da bir dekor değil, kişinin düşünsel ve duygusal süreçleriyle sürekli etkileşim hâlinde olan bir deneyim alanıdır. Bu bağlamda tedirgin mekânlar, resimsel üretimlerde figürün bulunduğu alanın duygu yükünü belirleyen, atmosferi oluşturan ve izleyicinin algısal sürecini yönlendiren önemli bir unsurdur. Mekânın bu şekilde ele alınması, resimde anlamın yalnızca figür üzerinden kurulmadığını; mekânın da en az figür kadar aktif bir anlatı unsuru olduğunu göstermektedir.

Yves Klein: *Le Vide* (1958) ve Arman: *Le Plein* (1960): Mekânın Boşluk ve Doluluk Arasında Kurulan Anlamı



Görsel 1. Yves Klein, Le Vide (Boşluk), 1958.





Görsel 2. Arman, Le Plein (Dolu). 1960.

Yves Klein'in 1958 yılında Iris Clert Galerisi'nde gerçekleştirdiği *Le Vide* sergisi ile Arman'ın 1960 yılında aynı galeride düzenlediği *Le Plein* sergisi (Görsel 1), mekânın sanatta yalnızca bir sergileme alanı değil, başlı başına bir kavramsal ve algısal yapı olduğunu gösteren iki çarpıcı örneğidir. Klein, galeriyi tamamen boşaltıp duvarları beyaza boyayarak mekânı nesnelerden arındırmış; böylece izleyicinin karşısına fiziksel bir boşluktan çok, algısal ve duyusal bir yoğunluk çıkarmıştır. "Klein'ın boşluk stratejisi, izleyicinin mekânla kurduğu ilişkiyi nesnenin yokluğu üzerinden yeniden yapılandırır; boşluk, görünmez olanın yoğun bir varlık hissine dönüşmesini sağlar." (Sarıkartal, 2007:134). Bu bağlamda *Le Vide/*

Boşluk, mekânın yalnızca fiziksel bir hacim olmaktan çıkarak izleyicinin algısal katılımıyla tamamlanan bir deneyime dönüştüğünü gösterir. Mekân, izleyici için bir temas alanı hâline gelir; durma, bekleme, fark etme gibi eylemler resmin ya da sanat nesnesinin değil, mekânın bizzat içeriğine dönüşür. Bu, resimsel mekân tartışmalarında vurgulanan, mekânın algısal üretimi kavramının erken ve güçlü örneklerinden biridir.

Arman'ın iki yıl sonra yine Iris Clert Galerisi'nde düzenlediği *Le Plein* sergisi (Görsel 2) ise *Le Vide*'nin tam karşıtında yer alan bir mekânsal müdahaledir. Arman, galeriyi yüzlerce gündelik nesne, atık ve tüketim kalıntılarıyla tıka basa doldurmuş; izleyicinin içeri giremediği, mekânın bir fazlalığa dönüştüğü bir düzen kurmuştur. Arman'ın bu yaklaşımı, tüketim toplumunun biriktirdiği nesnelerin fiziksel yükünü mekâna yansıtırken, doluluğun oluşturduğu baskıyı izleyicinin bedenine ve algısına taşır. Bu sergi, toplumsal yük, tüketim fazlalığı ve nesne şiddeti gibi kavramları mekân üzerinden görünür kılar. Arman'ın müdahalesi, "galeriyi bir nesne yığınına dönüştürerek mekânsal yoğunluğun izleyici üzerindeki baskıcı etkisini fiziksel bir gerçeklik hâline getirir." (Venet Foundation, t.y.).

Bu iki sergi, mekânın sanat içindeki rolünün yalnızca formal düzen ya da estetik bir çevre olmaktan çok, kavramsal bir alan olduğunu gösteren tarihsel bir karşıtlık sunar. Klein'ın boşlukla kurduğu görünmez yoğunluk ile Arman'ın nesne fazlalığıyla oluşturduğu agresif doluluk arasında güçlü bir gerilim vardır. Boşluk; varlık, bekleyiş ve algısal açıklık üzerinden bir etki yaratabilir. Doluluk ise baskı, yük, taşma ve sıkışma hissi ile mekânsal deneyim üretebilir. Bu nedenle *Le Vide* ve *Le Plein*, mekânın yalnızca görsel bir sahne olmadığını; bizzat anlamın, yoğunluğun, varoluşun, toplumsal yüklerin ve algısal süreçlerin taşıyıcısı olduğunu göstermek açısından iki önemli örnektir. Bu iki müdahale, mekânın sanat yapıtı olarak, kendi başına bir önerme hâline gelebileceğini kanıtlamıştır. Ayrıca mekânın görünür olandan çok daha fazlasını taşıyan düşünsel bir alan olduğunu göstermiştir.

Mekâna Sanatsal Üretimle Bakmak

Sanat, mekânı; figürün psikolojik, varoluşsal ve algısal hâlini belirleyen çok katmanlı bir yapı olarak ele alarak vurgulayabilmektedir. Mekân içerisindeki ilişkiler, çoğu zaman sabit bir sahnenin aktarımı değil, figürün içsel durumuyla birlikte şekillenen bir atmosferin kurulumu olarak ortaya çıkar. Gerek figürün ve nesnelerin konumlanışı gerek mekânın boşlukları, kırılmaları, yoğunlukları ve belirsizlikleri, sanatçılar için anlatının temel taşıyıcıları hâline gelebilmektedir. Bu bölümde, resimdeki mekân ilişkilerinin nasıl ele alındığı, farklı sanatçılardan örnekler üzerinden değerlendirilmektedir.



Görsel 3. Vilhelm Hammershøi. Interior with Young Woman Seen from the Back. 1903-04.

Hammershøi'nin iç mekânları, figürün kendisinden çok boşlukların sessizliğini ve mekânın ruh halini öne çıkarır. Sırtı dönük figür, mekân içinde neredeyse bir nesne gibi konumlanır; izleyiciyle ilişki kurmayan bu figür sayesinde odanın ışığı, duvarların dokusu ve perspektifin yalın geometrisi mekânın asıl anlam taşıyıcıları hâline gelir (Şekil 3). Bu yapıtta, mekânın figürü belirlediği, hatta figürün mekân içinde eridiği, duygusal atmosfer oluşur. Hammershøi için mekân, kişinin içsel dünyasını sessizlik ve boşluk üzerinden kuran bir duygulanım alanı olarak işlev görür.

> Bu iç mekân resminde, Hammershøi, Ida'nın başını odadaki nesnelerden (duvardaki tablo, mobilyalar ve çorba kâsesi) çevirip duvara yansıyan ışığa bakmasını sağlıyor. Kolunun altında tuttuğu tabak, vücudu sağa doğru eğikken onu yere sağlam basan bir çapa görevi görüyor. Hammershøi ayrıca, çerçevenin köşelerini ve duvardaki dekoratif kalıpları çapraz olarak yerleştirerek ve ok görevi görerek bakışlarımızı stratejik olarak ışığa yönlendiriyor (Artschaft, 2018).



Görsel 4. Francis Bacon. Seated Figure (Oturan Portre).Tate Modern Londra. 1961.

Bacon'ın mekân tasavvuru, figürün çevresinde şiddetli bir psikolojik basınç alanı yaratır. Genellikle çerçeveler, dairesel çizimler, geometrik kafesler veya yarı saydam düzlemler aracılığıyla figürü sıkıştırır. Bu resimde de mekân (Görsel 4), figürün anatomik deformasyonunu daha da yoğunlaştıran kurgusal bir "kafes-uzam" niteliğindedir. Mekân, gerçekliğe ait bir odadan çok, figürün psikozuna ait zihinsel bir hücreyi andırır. Bu nedenle Bacon'ın mekânı, duygunun ve şiddetin sahneleme stratejisi olarak okunur. "Oturan Figür 1961'deki poz, önceki işlerin yankılarını taşırken, mekânı belirleyen merkezdeki çizgisel çerçeve de aynı etkiyi yaratıyor. Bu yapı ile figürün hafifçe üzerine binen çizgili arka plan arasındaki çelişki, kompozisyonun düzlüğünü vurgularken psikolojik tonu da belirliyor" (Tate, t.y.).

Do Ho Suh'un şeffaf kumaştan oluşturduğu ev rekonstrüksiyonları, mekânı sadece fiziksel bir hacim olarak değil, bedende taşınan bir hafıza, kimlik ve aidiyet alanı olarak ele alır (Görsel 5 ve 6).

> Eserleri, ev ortamının aşinalığını, "ev"in hem idealize edilmiş bir kavram hem de fiziksel bir gerçeklik olduğu bir eşik ortamına dönüştürüyor. Suh, bu mekanlar aracılığıyla, ev ve kimliğin günümüz küresel toplumunda nasıl sürekli gelişen kavramlar olduğunu ve kültür, gelenek, göç ve yerinden edilmenin benlik ve köken fikirlerimizi oluştururken nasıl kesiştiğini inceliyor (Smithsonian American Art Museum, t.y.).



Görsel 5. Do Ho Suh, Almost Home. 2014



Görsel 6. Do Ho Suh, Apartment A, 2014.

Home serisinde mekân, taşınabilir bir anıya dönüşür; iç mekân mimarisi hafif, geçirgen, dokunsal malzemelerle yeniden kurulur. Bu sayede mekân, figürün içinde bulunduğu sabit bir yer olmaktan çıkar; figürün kendi deneyimi tarafından taşınan bir psikofiziksel kabuk hâline gelir. Çalışmalar üç boyutludur ve resimsel mekân analizine güçlü biçimde eklemlenir çünkü mekânın temsilini maddesel geçirgenlik ve bellek üzerinden yeniden düşünmemizi sağlar.

Ghenie'nin resimleri, tarihsel bellek, travma ve temsil sorunlarını bozulmuş mekân kurguları üzerinden işler. The Collector'da (Görsel 7) mekân parçalıdır; duvarlar, zemin ve figür arasında süreksiz geçişler görülür. Lekesel boya kullanımı, mekânın sabit bir yapısal bütünlükten çok akışkan bir zihinsel alan olarak algılanmasına neden olur. Figür, mekânın içinde bir özne gibi değil, boyanın oluşturduğu kırılmalara eklemlenen bir yapısal unsur gibi durur. Bu nedenle Ghenie'nin figürleri çoğu zaman mekânın taşıyıcısı değil, mekân tarafından yenilen veya eritilen varlıklar hâlinde görünür. Ghenie'nin resminde mekân, politik geçmiş ve kişisel bellek arasında bir tür çatlak yüzey işlevi görür. Sanat tarihçisi Mark Godfrey, Ghenie'nin mekânı parçalama biçiminin, yalnızca estetik bir seçki olmadığını; temsil tartışmasının tarihsel şiddet deneyimleriyle doğrudan ilişkili olduğunu belirtir: "Ghenie'nin mekânları, modern tarih boyunca hem görsel hem ideolojik olarak manipüle edilmiş imgelerin artıklarından oluşmuş bir enkaz alanı gibi işler" (Godfrey, 2015:12). Bu vurgu, The Collector'daki mekânsal kopuklukların yalnızca kompozisyonel bir strateji değil, belleğin kırılganlığına dair bir metafor olduğunu ortaya koyar.



Görsel 7. Adrian Ghenie, The Collector, 200 x 290 cm, Oil on canvas, 2008.

Ghenie'nin görsel dilinde mekân, tarihsel doğrusal zamanın temsil edilemezliğini de açığa çıkarır. Yüzeydeki boya kazımaları, sürtmeler ve ani renk geçişleri, izleyicinin mekânı sabit bir bütünlük olarak okuyabilmesini engeller; mekân, sürekli çözülme hâlindeki bir atmosfer olarak kurulur. Bu atmosfer, figürün bedeniyle eşit bir anlam üretici olarak işlev görür. Nitekim sanatçının yapıtları üzerine yapılan bir açıklamada, "Büyük ölçüde yirminci yüzyıl ortalarına ait tarihi kaynaklardan türetilen bu figürler, büyüleyici iç mekânlarda rüya gibi veya sinematik kesitler olarak karşımıza çıkıyor" denmektedir (Pace Gallery, t.y.). Bu ifade, Ghenie'nin mekânı hem sinematik hem de belleksel bir ara yüzey olarak kurguladığını göstermektedir. Kısacası The Collector'daki mekân, figürü çevreleyen bir sahne olmaktan çıkar; figürle birlikte parçalanan, hafızanın boşluk ve dolulularını taşıyan bir düşünsel yüzeye dönüşür. Ghenie'nin resminde mekân, hem politik şiddetin hem kişisel belleğin hem de temsilin olanaksızlık sınırlarının üst üste bindiği çok katmanlı bir yapıdır.

Sanatsal Pratik Bağlamında Mekânın İşlevi

Resim sanatında mekân, tarih boyunca çoğu zaman görünürde sabit bir arka plan ya da figürü taşıyan bir sahne olarak değerlendirilmiş olsa da modern ve çağdaş sanatla birlikte bu yaklaşım köklü biçimde dönüşmüştür. Güncel resim pratiklerinde mekân, sanatçının düşünsel yönelimlerinin, sezgisel deneyimlerinin ve kişisel tarihinin yoğunlaştığı bir ifade alanına dönüşür. Bu bağlamda mekân, resme yalnızca bir bağlam sunmakla kalmaz; resmin anlam örgüsünün, duygusal atmosferinin ve algısal derinliğinin inşa edildiği bir kurucu unsur hâline gelir. Sanatçı, mekânı çoğu zaman bilinçli biçimde manipüle ederek figürün psikolojik durumunu belirginleştirir ya da figürün görünmeyen yönlerini görünür kılacak bir anlatı zemini yaratır.

Mekânın sanatçı için bir ifade alanı oluşu, boşluk ve doluluk, sınır ve sınırın aşılması, ışık ve karanlık gibi karşıtlıklardan beslenir. Bachelard'ın belirttiği gibi, "Mekân yalnızca içinde yaşanan bir yer değil, zihnin derinliklerinde yeniden kurulan, imgelem tarafından sürekli dönüştürülen bir varoluş alanıdır" (1996: 34). Resim yüzeyine aktarılan her mekânsal düzenleme, sanatçının zihinsel süreçleriyle doğrudan ilişkilidir. Örneğin daraltılmış bir iç mekân, figürün sıkışmışlığını ya da zihinsel baskı altında oluşunu işaret ederken; geniş, boş bırakılmış bir dış mekân figürü yalnızlık, izolasyon veya yönsüzlük duygusuyla yüzleştirebilir. Bu noktada mekân, figürü çevreleyen edilgen bir kabuk değil, sanatçının anlatmak istediği duruma göre yeniden şekillenen bir düşünsel mimaridir. Dolayısıyla resimsel mekân, figürün anlamını güçlendiren ve onunla tematik bir ortaklık kuran aktif bir bileşen olarak konumlanır.

Sanatçının mekânla kurduğu bu ilişki türlerinden biri de iç mekân, dış mekân ve geçiş mekânları üzerinden gelişir. İç mekânlar çoğu zaman sanatçının psikolojik eğilimlerine en doğrudan alanı açar; yalnızlık, içe kapanma, kendine dönme ve bireyin kendi iç sesini duyduğu hâller bu kapalı alanlarda daha güçlü görünür hâle gelir. Giysiler, mobilya parçaları, duvar yüzeyleri ya da sıralı pencereler, sanatçının duygusal mimarisini şekillendiren unsurlara dönüşebilir. Buna karşın dış mekânlar, kontrolü daha zor, belirsizliği daha yüksek ve çevresel etkenlerin baskın olduğu alanlar sunar. Geniş bir gökyüzü, boş bir yol, kırsal bir açıklık veya kent dokusunun sert yüzeyi, figürü çevresiyle daha somut bir çatışmaya sokar. Bu iki alan arasında yer alan geçiş mekânları ise resim sanatında özel bir ifade kapasitesine sahiptir. Koridorlar, köprüler, kapı aralıkları, merdiven sahanlıkları, eşikler ve bahçe girişleri gibi geçiş alanları ne tamamen içerdedir ne de bütünüyle dışarıya aittir. Bu aradalık, figürün karar aşamalarını, yönelimlerini, tedirginliklerini, geçici hâllerini ya da belirsiz psikolojik durumlarını temsil etmek için son derece uygun bir zemin yaratır. Sanatçılar bu eşik mekânlarını, figürün kendisiyle veya çevresiyle hesaplaşmasını görünür kılan sahneler olarak sıklıkla kullanır. Böylece mekân, figürün zihinsel sürecinin hem nedeni hem de sonucu gibi işlev gören karmaşık bir yapıya dönüşür.

Mekânın taşıdığı atmosfer, resimsel anlamın inşasında belirleyici bir role sahiptir. Atmosfer; ışık yoğunluğu, gölge dağılımı, mekânın boşluk ve doluluk dengesi, renklerin doygunluğu ve mekânın sessizlik veya hareketlilik hissi gibi öğelerle kurulur. Bu atmosferik unsurlar, figürün psikolojik yükünü üstlenen bir alan yaratır. Çoğu zaman resimdeki mekân, figürün dile getiremediği duygusal yönleri görünür kılar; başka bir ifadeyle, figürün iç sesi mekân aracılığıyla resim yüzeyine aktarılır. Mekâna yerleştirilen bir gölge, ortamdaki bir sis, ışığın duvara çarpış şekli ya da boş bırakılmış bir yüzey dahi figürün ruh hâline eşlik eden anlam katmanları oluşturur. Bu nedenle mekân, resimde yalnızca bir "yer" değil, doğrudan bir

"duygu taşıyıcısı" olarak konumlanır. Mekân ve figür arasındaki ilişki çoğunlukla tek yönlü olmayan bir karşılıklı dönüşüm üzerine kuruludur. Figür, mekânın anlamını belirlerken; mekân da figürün duygusal yoğunluğunu, ağırlığını ve varoluşsal konumunu yeniden şekillendirir. Figürün mekâna bakışı, duruşu ya da mekândaki konumlanışı, mekânın okunma biçimini değiştirir; aynı şekilde bir mekânın ışığı, boşluğu, duygusal tonu veya sınırlarının belirsizliği figürün imgesel yükünü dönüştürür. Bu karşılıklı etkileşim, resimsel kompozisyonun en temel anlam kurucu öğelerinden biridir. Bir figürün tek başına bir duvardan çok az uzaklaştığı bir sahne, seyirciye figürün zihinsel daralmasını hissettirirken; figürün boş bir arazide küçücük kalması, mekânın figür üzerindeki baskın otoritesini görünür kılar. Dolayısıyla mekân, figürün psikolojik anlatısının ortak yazarı hâline gelir.

Çağdaş resimde mekânın bu çok katmanlı işlevi daha da özgürleşmiştir. Artık sanatçı için mekân, taklit edilmesi gereken bir gerçeklik olmaktan ziyade, yeniden tasarlanabilir, yeniden inşa edilebilir, kimi zaman parçalanabilir kimi zaman da soyutlaştırılabilir bir düşünsel alandır. Resimsel mekân, sanatçının bireysel hafızasıyla toplumsal hafızası arasında köprü kuran bir alan işlevi görür. Geçmişe ait bir mekân parçası, bugünün duygusal hâliyle birleşerek tamamen yeni bir anlam üretebilir. Bu nedenle mekân, çağdaş sanatçının yalnızca bir temsil alanı değil, aynı zamanda bir düşünme biçimi, bir bakış disiplini ve bir anlatı stratejisidir.

Sonuç

Resimsel mekân, sanat tarihinin her döneminde değişen biçimleriyle karşımıza çıksa da, anlam üretiminin en temel yapı taşlarından biri olmayı sürdürmektedir. Figür-mekân-nesne ilişkisi, sanatçının görsel dili, algısal tercihleri ve kavramsal yönelimleri doğrultusunda sürekli dönüşen bir etkileşim üretir. Bu etkileşimin kendisi, resimsel anlamın oluşumunda merkezi bir mekanizma hâline gelir. Resimsel pratik açısından bakıldığında, mekân figürle birlikte var olur; figürün hareketi, duruşu, bakışı ya da yokluğu mekânın duyumsanma biçimini belirler. Aynı şekilde mekânın atmosferi, boşlukları, yoğunlukları, geçirgenlikleri veya kapanmaları figürün kimliğini dönüştürerek onu hem fiziksel hem de psikolojik olarak konumlandırır. Mekân, figür ve nesne arasında kurulan ilişkilerle birlikte resmin duyusal, düşünsel ve algısal mimarisini belirler. Dolayısıyla mekân, nötr bir sahne olmaktan çok, figürün varoluş koşullarını tanımlayan; nesnenin maddesel ve tarihsel yükünü taşıyan, izleyicinin algısıyla tamamlanan dinamik bir ilişkisel alan olarak değerlendirilmelidir.

Sanat tarihinin farklı dönemlerinde mekânın temsilinin sürekli dönüşmesi, Rönesans'ın matematiksel perspektifinden modernizmin parçalı mekânlarına,

çağdaş sanatın deneyimsel ve fenomenolojik yönelimlerine uzanan çizgi, mekânın sabit bir kategori değil, her dönemde yeniden tanımlanan bir kavram olduğunu ortaya koymaktadır. Bu değişim, figür-mekân etkileşiminin tarihsel olarak hep var olsa da, her sanatçının deneyimsel, psikolojik ve düşünsel bağlamında farklı bir anlam kazandığını göstermiştir. Böylece mekân, yalnızca figürü taşımaz; aynı zamanda figür tarafından dönüştürülür, yeniden kurulur ve yeniden yorumlanır. Bu bölümde incelenen sanatçı örnekleri, mekânın figür üzerindeki belirleyiciliğini farklı yönleriyle görünür kılmıştır: Hammershøi'nin sessiz ve neredeyse donmuş iç mekânını anlamlarla doldurması; Bacon'ın mekânı bir basınç alanı olarak kullanan yoğun figüratif düzenlemeleri; Do Ho Suh'un geçirgen yüzeylerle bellek ve aidiyet duygusunu mekânsallaştıran yapıları; Ghenie'nin tarihsel tortu ve travmayı mekânın atmosferinde biriktiren resimleri. Tüm bu örnekler, mekânın figürü yalnızca çevreleyen bir yapıdan ibaret olmadığını; figürün kimliğini, konumunu, gerilimlerini ve duygulanımlarını doğrudan belirleyen aktif bir unsur olduğunu ortaya koymaktadır.

Yves Klein'ın *Le Vide* ve Arman'ın *Le Plein* yapıtlarının karşıtlığı üzerinden yapılan değerlendirme ise mekânın yalnızca görsel değil, kavramsal ve algısal bir fenomen olarak da okunabileceğini göstermiştir. Klein'ın radikal boşaltılmış mekânı, izleyiciyi maddesel olmayan bir yoğunlukla karşılaştırırken; Arman'ın aşırı doldurulmuş mekânı nesnenin tarihsel, kültürel ve tüketimsel yükünü görünür kılar. Böylece mekân, yokluk ile fazlalık arasında salınan bir düşünme alanına dönüşür. Bu iki uç örnek, mekânın fiziksel düzenlemelerle sınırlı olmadığını; tam tersine, izleyicinin algısını şekillendiren psikofiziksel bir deneyim sunduğunu doğrular.

Sonuç olarak resimsel mekân, anlamın pasif bir taşıyıcısı değil, anlam üretiminin aktif bir bileşenidir. Mekânın atmosferi, boşluk ve doluluk dengesi, ışığın yönü, sınırların geçirgenliği, yüzeyin ritmi ve figürün bedensel konumlanışı resmin düşünsel örgüsünü kuran başlıca unsurlardır. Resimsel mekân, figür-nesne- izleyici arasında kurulan ilişkiler aracılığıyla sürekli yeniden üretilir ve bu üçgen, resmin kavramsal derinliğini belirleyen temel aksı oluşturur. Bu bağlamda mekân, yalnızca haritalandırılabilir bir yüzey değil, sanatçının niyetini, figürün varoluşunu ve izleyicinin algısal katılımını bir araya getiren dinamik bir ilişkisellik alanıdır. Figür-nesne-mekân ilişkilerinin çok katmanlı yapısı, resim yüzeyinin görünenden fazlasını taşımasına; düşünsel, duyusal ve fenomenolojik bir deneyim alanı açmasına olanak tanır. Bu nedenle resimsel mekân, çağdaş sanatın çeşitlenen pratiklerinde yalnızca temsil edilen bir yer değil, anlamın kurulduğu, dönüştüğü ve izleyici tarafından her karşılaşmada yeniden üretildiği bir düşünsel yapı olarak önemini korumaya devam edecektir.

Kaynakça

Akyıldız, N. A. ve Polat, H. (2018). Perception of Space Modernity and Postmodernity Transformation Process. International Journal of Scientific and Technological Research, 4(10), 615-622. (E.T.: 06.12.2025)

Artschaft (2018, 5 Şubat). *Vilhelm Hammershøi - Interior with Young Woman from Behind (1904)*. https://artschaft.wordpress.com/2018/02/05/vilhelm-hammershoi-interior-with-young-woman-from-behind-1904/ (E.T.: 06.12.2025)

Bachelard, G. (1996). *Mekânın Poetikası*. (Çev. A. Derman). İstanbul: Kesit Yayıncılık.

Doksanoğlu, A. (2021). Orta Çağ'dan erken Rönesans'a sınırlı evren düşüncesinin resim sanatına yansıması ve dönüşümü. *Uluslararası Sosyal Bilimler Akademi Dergisi*, 2(2), 545–560. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/4569436 (E.T.: 06.12.2025)

Godfrey, M. (2015). *Adrian Ghenie: Darwin's Room*. Prestel. https://www.prestelpublishing.randomhouse.de/Book/Adrian-Ghenie/Mark-Godfrey/Prestel/e475590.rhd (E.T.: 06.12.2025)

Jurriaans-Helle, G. (2021). *Composition in Athenian black-figure vase-painting: The "chariot in profile" type scene*. *Babesch Supplement*, 41. https://www.peeters-leuven.be/detail.php?id=8222 (E.T.: 06.12.2025)

Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi*. (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Merleau-Ponty, M. (2017). *Algının Fenomenolojisi*. (Çev. E. Sarıkartal & E. Hacımuratoğlu). İstanbul: İthaki Yayınları.

Pace Gallery. (t.y.). *Adrian Ghenie*. https://www.pacegallery.com/artists/adrian-ghenie/ (E.T.: 06.12.2025)

Sarıkartal, Z. (2007). Yeni Gerçekçi Sanatçıların Mekân Algısı: Klein ve Arman Örnekleri. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 2(3), 130–145. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/92670 (E.T.: 06.12.2025)

Smithsonian American Art Museum. (t.y.). *Do Ho Suh*. https://americanart.si.edu/exhibitions/suh (E.T.: 06.12.2025)

Usthemyours. (2018, 5 Şubat). *Riutilizzo e appropriazione delle immagini digitali…* https://www.usthemyours.com/riutilizzo-e-appropriazione-delle-immagini-digitali-fotografia-artedigitale-artecontemporanea-gentrificazione-googlemaps-jacqui-kenny-jon-rafman-emilio-vavarella-doug-rickard-justin-blinder/arman-le-plein-1/ (E.T.: 06.12.2025)

Venet Foundation. (n.d.). *Arman: Le Plein*. https://www.venetfoundation.org/fr/programme/arman/ (E.T.: 06.12.2025)

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Little Art Anecdotes. (t.y.). *Le Vide (1958) by Yves Klein*. https://www.littleartnecdotes.com/le-vide-1958/ (E.T.: 06.12.2025)

Görsel 2. Usthemyours. (2018, 5 Şubat). *Riutilizzo e appropriazione delle immagini digitali…* https://www.usthemyours.com/riutilizzo-e-appropriazione-delle-immagini-digitali-fotografia-artedigitale-artecontemporanea-gentrificazione-googlemaps-jacqui-kenny-jon-rafman-emilio-vavarella-doug-rickard-justin-blinder/arman-le-plein-1/ (E.T.: 06.12.2025)

Görsel 3. Hammershøi, V. (1903–1904). *Interior with Young Woman Seen from the Back*. Randers Museum of Art. https://en.wikipedia.org/wiki/Interior_with_Young_Woman_Seen_from_the_Back (E.T.: 03.12.2025)

Görsel 4. Bacon, F. (1952). *Oturan Portre Etüdü* [Yağlı boya]. https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-b/bacon-francis/francis-bacon-oturan-portre-etudu/ (E.T.: 03.12.2025)

Görsel 5 & 6. (Do Ho Suh) Suh, D. H. (2014). *Installation view, The Contemporary Austin – Jones Center, Austin* [Photograph]. https://thecontemporaryaustin.org/exhibitions/do-ho-suh/ (E.T.: 04.12.2025)

Görsel 7. Ghenie, A. (2008). *The Collector*. Galeria Plan B, Ocula. https://ocula.com/art-galleries/galeria-plan-b/artworks/adrian-ghenie/the-collector/ (E.T.: 04.12.2025