



ASOS JOURNAL

The Journal of Academic Social Science

Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 7, Sayı: 87, Ocak 2019, s. 126-143

ISSN: 2148-2489 Doi Number: <http://dx.doi.org/10.16992/ASOS.14641>

Yayın Geliř Tarihi / Article Arrival Date

14.12.2018

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date

25.01.2019

Dilek ÇULHA

dhsculha@gmail.com

Dr. Öğr. Üyesi Harun TÜRKMENOĞLU

Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Anasanat Dalı

harunturkmenoglu@gmail.com

MODERN SONRASI SANATTA VE GRAFİK TASARIMDA ZİHİNSEL TASARLANAN MEKÂNLAR

Öz

21. yüzyılda sanat ve tasarım içeriğinde mekân sadece fiziki alan olarak değil, aynı zamanda sosyal/kültürel/politik alanların belirlediği zihinsel algıları açığa çıkaran alan olarak anılmaktadır. Denebilir ki; fiziki işlevinin dışında düşünceler mekânı oluşturmakta ve mekâna yeni işlevler, anlamlar, düşünsel temsiliyetler yüklemektedir. Bu nedenle, sanat ve tasarımın varlık bulduğu yer olarak mekân, günümüzde sanatçı-tasarımcı için var olan yüzeylerin de dışında deneyim, temsil, imge, işaret ve gösterge, olarak yeniden şekillenebilmektedir. Bu dönüşümü sağlayan beden olarak öznenin varlığıdır. Böylece mekân ile ilişkilendirilen düşünsel yapılanmayı açığa çıkararak özne ile anlamlar, duyular, hayal gücü gibi sınırları zorlayan soyut kavramların ortaya çıkması sağlanmış olur. Bu yazının kök düşüncesi, sanatta ve tasarımda mekân dendiğinde fiziki alanın yanı sıra, öznenin ve teknolojinin değişimin koşullarına bağlı olarak ortaya çıkan soyut-düşünsel algı mekânlarının varlığına da işaret edebilmektir.

Anahtar kelimeler: Grafik, Sanat, Tasarım, Disiplinlerarası Yaklaşım, Mekân, Postmodern Kuram.

MENTALLY DESIGNED SPACES IN POSTMODERN ART AND GRAPHIC DESIGN

Abstract

“Space” refers to not only physical space but also an area that reveals mental perceptions, which are determined by social/cultural/political fields in the context of art and design in the 21st century. It can be said that it creates a space of thought apart from its physical function, and loads it with new functions, meanings, and mental representations. For this reason, space, in which art and design come into existence, can be reshaped as an experience, representation, an image, a mark, and an indicator apart from surfaces existing for artist-designers today. The thing that provides this transformation is the existence of the subject as a body. Thus, conceptual structure associated with the space is revealed and abstract concepts such as meanings, sensations, and imagination pushing the limits are also unfolded by the subject. The main idea of this study is to show the existence of spaces of abstract-mental perception that arise depending on the conditions of changes in the subject and technology as well as physical space when considering the space in art and design.

Keywords: graphic, art, design, interdisciplinary approach, space, postmodern theory.

Giriş

Günümüzün sanat ve tasarım anlayışları bir yandan takibinde olduğu ve hızla değişen teknolojik gelişmelerle devinimsel hareket etmekteyken, diğer yandan da postmodernizm’in ortaya koyduğu evrensel değerler eşliğinde yeni değişim/dönüşümler yaşamaktadır. Bu değişimin gerçekleştiği en önemli tanımlardan biri mekândır. “Mekan en yalın biçimiyle, uzayın insan eliyle sınırlanmış parçası” (Beyazitlioğlu, 2009:15) olarak açıklanmaktadır. En gerçekçi düşüncede mekân, tüm canlı varlıkların bulunduğu yerdir, insanlık tarihinde toplumların oluşumunda ve biçimlenmesinde etkin rol üstlendiği görülmektedir. Michel Foucault’un tarihsellik içinde toplumsal yerleşim alanı olarak açıkladığı mekân tanımı, bu düşünceyi açıklar niteliktedir.

“Batı deneyiminde mekânın kendisinin bir tarihi vardır ve zamanın mekânla olan bu kaçınılmaz kesişmesini bilmezlikten gelmek mümkün değildir. Mekânın bu tarihini kabaca belirtirsek, ortaçağda, hiyerarşik bir yerler bütünü olduğunu söyleyebiliriz: kutsal ve dünyevi yerler, korunaklı yerler ve tersine açık ve korunmasız yerler, kent- sel yerler ve köylük yerler (İşte, bunlar insanların gerçek yaşamı içindir): kozmolojik teoriye göre, göksel yerlerin karşısında üst-göksel yerler vardı ve göksel yerler dünyevi yerlere karşıtı; şiddetli bir şekilde yer değiştirmiş şeylerin yerleşmiş buldukları yerler olduğu gibi, tersine, şeylerin doğal mevkilerini ve dinginliklerini buldukları yerler de vardı. Çok kabaca ortaçağ mekânı denebilecek şey-bir yere yerleştirilmenin mekânı-, tüm bu hiyerarşi, tüm bu karşıtlık, tüm bu kesişmedir” (Foucault, 2014:292).

Başka bir deyişle mekân, önceleri toplumsalın kutsal alanı olarak belirlenen bir yeri temsil etmekteyken, modern ve modern sonrası dönemlerde, kutsal olanın sıradanlaştığı ve geleneğin hâkimiyetinin hayatın her alanda sorgulandığı soyut bir anlayışa doğru evirilmektedir. Modern-

liğin Sonuçları'nın yazarı Giddens'a göre, "toplumsal yaşamın mekânsal boyutları 'mevcudiyet' ile, yani yerel etkinliklerle belirlenir. Ancak, modernliğin ortaya çıkışı ile uzak (namevcut) kişiler arasındaki ilişkilerin gelişimi yerden kopuşa neden olur" (Auge, 2016:15). Mekânın, fiziki bir alana eş tutulması onu yer¹ kavramı ile ilişkilendirilmesini sağlamıştır. Aristoteles'te mekân iki açıdan ele alınır; bir 'yer' ki, geçmişin iç yüzeyi (yapıyı içerir) diğerinin (yapıyı içeren) dış yüzeyiyle temas halindedir². Aristoteles'in tanımında yer, "Fizik'de yerin yalnızca olan bir şey değil, zamanda bir kuvve olduğunu vurgular. Yer, hayranlık uyandırıcı bir güce sahiptir. Yer, bir kap gibi düşünülebilir, nesnelere onsuz olamazlar; o ise nesnelere olmadan da olabilir. Aynı yer farklı nesnelere tarafından doldurulabilir" (Auge, 2016:10). Michel de Certeau, yer ile mekân kavramları arasında var olan çizgiyi: "... mekân 'kullanılabilir yer'dir, 'devingenlerin keştiği nokta'dır: Şehirciliğin yer olarak geometrik açıdan tanımladığı sokağı mekana dönüştürenler, orada yürüyen yayalardır'.... 'yer'i anlık bir konumlar tasarımı" (Auge,2016:13) olarak tariflemektedir. Tanımlar, mekânın yer ile birlikte anılmasını sağlayan temel ögenin beden olduğu düşüncesinin altını kalın çizgilerle çizmektedir. Çünkü "mekân kendini nesne olarak beden üzerinde, sonluluk ve sonsuzluk arasındaki algıya getirilmiş skala aralığıdır. Bu aralıkta deneyimlenebilen mekân, kendi başına uzam olan bedenin muhatap olduğu mesafeyi tanımlamaktadır"(Beyoğlu, 2016:59).Sınırları belirleyen beden, Aristoteles'in daha çok hissedilir olgular üzerinden tanımladığı mekândan, Descartes'in, mekânı özgürleşmenin bir evresi olarak görme düşüncesine kaymaktadır. Denebilir ki, soyut ve somut tanımlar içerisinde ayrışan yer ve mekân, bedenin çizdiği veyahut sildiği anlam sınırları içerisinde gerçekleşmektedir. Bu düşünce de mekânı artık yer odağından çok, özne odaklı hale getirmektedir. Özne beden olarak mekânda varlık göstermekte, varlığını hem toplumsal yaşam içerisindeki konumu, hem de düşünsel boyutu ile deneyimlemektedir. Bu deneyim içinde mekân zamandan ayrı düşünülemez, zaman öznenin algı mekanizmasını değişimini ön plana çıkartmaktadır.

Postmodern çağ, bilinen mekân tanımlarının yerine ve bağlamından kopartılan soyut algılanan mekân kavramını ortaya çıkarmaktadır. Mekânın Üretimi'nin yazarı Henri Lefebvre mekânı yaşanan mekân, algılanan mekân ve tasarlanan mekân olarak üç ana tema üzerinden ele almaktadır. Lefebvre'nin daha çok soyut ve kavramsal bir alan içinde irdelediği mekân toplumsal üretimin bir parçasıdır. Bu nedenle Lefebvre'nin soyut mekân tanımında belirttiği "... Zaman karşısında kendi ezici ve baskıcı kapasitesini ortaya koyar. Zamanı (şeyleri ve artı-değeri üreten çalışma zamanıyla ilgili olan hariç) özgül bir soyutlama içine fırlatıp atar. ... Soyut mekân, zamanı dışsallığın, işaret ve imgelerin, dağılmanın alanına çekmeyi başaramaz. Zaman mahremiyet olarak, içsellik, öznellik olarak ortaya çıkar"(Lefebvre,2014:391-392) açıklamaları tarihsel zamansallığa atfedilen birçok farklılıkları içinde barındırmaktadır. Bu da demektir ki mekân sadece fiziksel olarak somut olarak tanımlanamayacağı gibi, soyut olarak da tanımlanamaz. Değişim koşullarını belirleyen zaman, öznenin varlığıyla bilginin anlamlandırma modellerinin, teknolojinin, hareketin, üretkenliğin tüm gerekçeleriyle mekânı, eylem alanlarına dönüştürmektedir. Sanat ve tasarımda da deneyim içinde gerçekleşecek bu mekân algısı, soyut tavırda irdelebilir. Mekânı zihinsel algılamak, hem bireysel hem de toplumsalın üretiminde önemli bir kuruculuk üstlendiği gibi sanat ve tasarımda da deneyimin üretim sürecine işaret etmektedir.

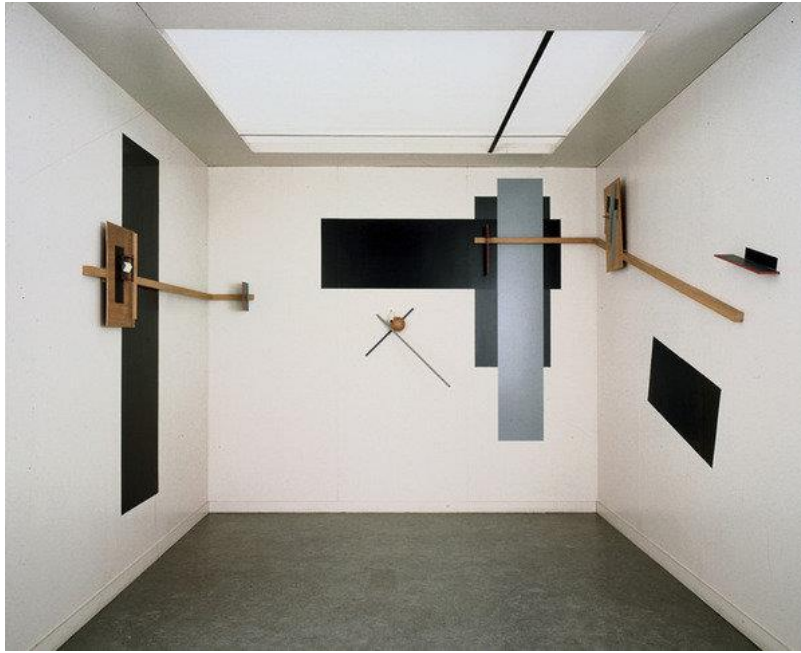
¹ Sözcük anlamı olarak yer, bulunan yer, ev, yurt anlamlarında kullanılmakta olan mekân insan ve diğer canlıların hareketine izin veren ve kısıtlayan yerdir. Gerek harekete izin verme, gerekse kısıtlama, önce bireyi sonra da mekânın içinde gelişip olgunlaşan toplumu, biçimlendiren birer etkidir. Mekân toplum için iletişim alışverişinin gerçekleştiği, geçirgenliğinin sağlandığı veya sınırlandırıldığı, fiziksel olarak herkes tarafından erişilebilir yerdir"(Taşçı, 2014, İstanbul,66)

² ([https://tr.wikipedia.org/wiki/Aristoteles_fizi%C4%9Fi#Do.C4.9Fal_Mekan_\(01.10.2016\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Aristoteles_fizi%C4%9Fi#Do.C4.9Fal_Mekan_(01.10.2016)))

Sanatta Algı Odaklı Mekân Arayışları

Sanatta mekân tanımları, öncelikle resmin içinde gerçekleşen üç boyutlu bir derinlik algısı yaratma düşüncesinden yola çıkarak, hacim, boyut, ışık gibi somut ele alınmakta ve görünür dünyayı temsil etme düşüncesine dayanmaktaydı. Resim sanatının anlatımı olan mekân, gerçek üç boyutlu -galeri veyahut müze gibi- geometrik alanlarda izleyicisiyle buluşması ile sergi mekânı kavramlarının doğmasını sağlamıştır. Denebilir ki modern dönemini de içine kapsayacak bir zaman dilimine göre mekân, bir yere tekabül eden, tanımlar üzerine kuruludur. Yer, Heidegger'in de belirttiği gibi, insanların dünya üzerinde yer bulma eylemleridir. Bu eylemler sanatta mekân olarak adlandırılan ve daha çok iki veya üç boyutlu bir algı mekanizması içerisinde gerçekleşirken, tasarımda tek boyutlu yüzeyde yaratılan çoklu mekânlar içeriğinde gerçekleşmektedir.

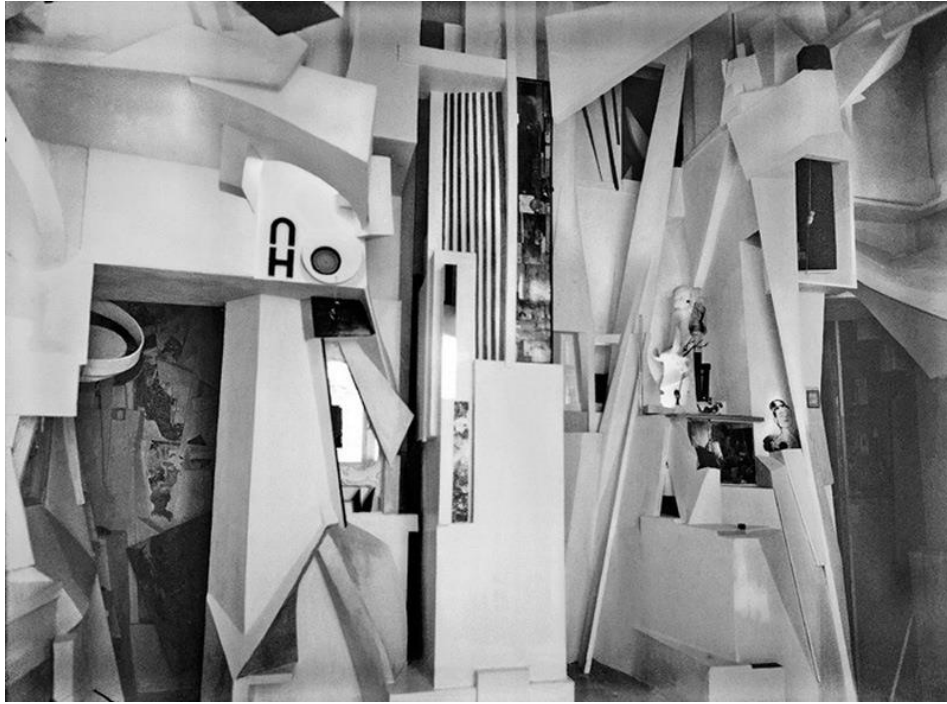
Sanat ve tasarımı ortak bir mekân içinde ele almamızı sağlayan da, yapıtlarda görselin tasvir edilme düşüncesinin yerine, düşünce, bilgi, duyum gibi soyut kavramların özne-izleyici aracılığıyla mekâna yansıtma çabalarıdır. Özellikle bu durum, 20. Yüzyılda -izm akımlarıyla başlayan görme alışkanlığının kırılması düşüncesi ile beliren, yeni mekân arayışları fikrine denk düşmektedir. Öncül olarak El Lissitsky'nin "mekân için mekân" olarak ele aldığı konstrüksiyonlar ile tasarladığı Proun Odası (Şekil 1.) adlı yapıtı, bu duruma örnek gösterilebilir.



Resim 1 El Lissitsky 'Prounraum' (Proun Odası)1923.

Proun Odası adlı yapıtta, mekân ve mekânın izleyicisiyle kurduğu etkileşim ön plandadır. Çünkü bu yapıt, içerisinde dolaşılabilen ve onu her yönüyle algılayabilecek izleyicinin hareketi ile anlam kazanmaktadır. Denebilir ki öznelere hareketi, nesnelere, düşüncelere, imgelerin hareketini de yaratmaktadır. Bu durum Dadaizmin kolajı ile konstrüktivizmin yapı düşüncesinin birleştirilmesi ile beliren, deneyim alanları kavramını ortaya çıkartmaktadır. Bu düşünce ile sanatı ve tasarımı eylem alanında var eden özne, mekânı da deneyimlemektedir. Deneyim, öznenin zihinsel belleğini kurcalatacak ve sorgulatacak yapıyı da öne çıkarmaktadır. Deneyimle

beliren bellek bütün ile ilişkili olarak sentetik, ifadesel, duyuşsal, fantasmatik ve bölgeseldir. Değişimlerin, geçmiş deneyimlerine bağılı olarak, bireyler tarafından biraz farklı bir şekillerde yorumlanabilmesine karşın, ortak bir mekân ya da toplumda yaşayanların bellekleri oldukça benzerdir: Ortak bir kültürü paylaşırlar. Ali Akay'a göre bellek bir şekilde eskiyi yeniye doğru taşımaktadır. Çünkü medeniyetlerin tarihi veya olayların kronolojik tarihi yerine artık eserlerin 'tarihsizliği' veya Nietzsche'nin kavramıyla konuşursak 'zamansızlığı' söz konusudur (Akay, 2010:76). Bu düşüncüyü destekleyecek yapıt olarak, Kurt Schwitters'in 1923 yılında yıkılan bir mekânı, Hanover'de 1943'te "Merzbau" (Şekil 2) adı ile galeri mekânında içerisinde yeniden inşa etmesi örnek gösterilebilir. Bu yapıt, sadece nesnenin değil, aynı zamanda nesnenin üretim sürecinin de yapıta dâhil olduğunu gösteren en bilinen temsili mekân çalışmasıdır.³



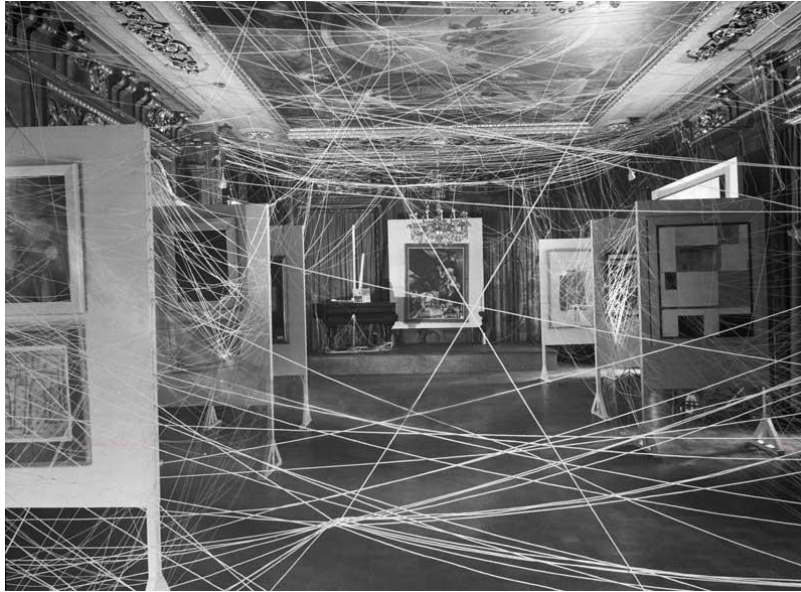
Resim 2 Kurt Schwitters Merzbau 1933.

Mekânın bilinen fiziki alan dışında mekânın üretimini sağlayacak olanın form ve yapı olduğu düşüncesini ortaya atan isim Henri Lefebvre'dir. O'na göre '*Form, yaklaşık olarak, iletilbilir momente, dolayısıyla algılanana denk düşer. İşlev tamamlanır, gerçekleşir ya da gerçekleşmez, bir temsili mekân yaşanmışlığa denk düşer. Yapı tasarlanır bir mekân temsili içerir*' (Lefebvre 2014:370) Temsili mekânlar, ya yeni mekânların üretilmesine, ya da mekânın temsili içinde varlıklarının anlamının yok edilmesine aracı olmaktadır. Başka bir deyişle temsili mekân, içinde birçok anlamlandırma ve işaretleme düşüncesini barındırmaktadır.

³ "Merzbau, fotoğraflarında görebildiğimiz halinden çok daha kaba, netameli bir yapıttır. Bir atölyeden köklenmiştir-yani bir mekân, malzeme, sanatçı ve süreç işidir. Mekân genişledikçe zamanda uzamıştır (yaklaşık 13 yıla). Fotoğraflarda görüldüğü gibi durağan değildir. Saatlerle ve yıllarla dönüşen, çeşitli konular, işlevler, mekân ve sanat kavramları içeren çok sesli, değişken bir kurgudur.(...) Schmalenbach'ın deyişimiyle Merzbau "akıldışı bir mekân" olmayı sürdürmüştür. Mekân da yaratıcısının kimliği yarattığı kabukta-mağarada-odada dışsallaştıkça duvarlar onun üzerine kapanmaya başlamıştır. Sonunda sanatçı giderek büzülen bir mekanın içinde oradan oraya hareket eden bir kolaj parçasına dönüşmüştür. (O'Doherty,2010:63)

“Henri Lefebvre'nin temsili mekân olarak tanımladığı, fiziksel ve algılanan mekândan farklı bir mekân algısı söz konusudur. Buna göre insanların fiziksel mekân içinde, birden bire algılanan mekâna geçmeleri durumunda ortaya çıkan ne fiziksel ne de algılanan mekândır. O anda var olan hem gerçek hem de kurgusal olan temsili mekân söz konusudur. Lefebvre'nin açıklaması sosyal mekân denilen mekânların temsili mekân olma özelliği taşıyabileceğini göstermektedir”(Taşçı, 2014:69).

Nicholas De Oliveira'nın da belirttiği gibi, 20. yüzyılda, kitle üretimine karşı bireysellik, sanatın/tasarımın 'estetik mekânı' ve dünyanın 'sosyal mekânı' arasındaki fark, birbirinden ayrı duran bilgileri-anlamları açığa çıkarmaktadır. Bu yeni tanımlar doğrultusunda modern sonrası yapıtlarda sanata ve tasarıma yansıyan mekân, düşüncelerde ve temsiliyetlerde bir eşdeşlik yaratma isteği ile varlık göstermektedir. Marcel Duchamp'ın hazır nesne (ready-made)'leri kitle üretimi (seri üretim) olan, hiç bir estetik değeri olmayarak, galeriye 'sanat çalışmaları' olarak getirmesi de, De Oliveira'ya göre salt *sanatın/tasarımın çevresindekilerden ayırt etme zorluğu ortaya koymaktadır (Atalar, 2006:15)*. Duchamp'ın, hazır nesneyi tüketim alanı olan dış mekândan iç mekâna taşınması⁴ her iki mekânın anlamının yer değiştirmesine olanak tanımaktadır. Bu düşünceyi galeri mekânının içinde izleyicinin dolaşacağı hareket noktaları verilerek ürettiği, düşünce haritası olarak tanımlanabilecek The Mile Long String (Mil Uzunlukta İp) (Şekil 3.) adlı sergisi destekler niteliktedir.



Resim 3 Marcel Duchamp - Mil Uzunlukta İp-The Mile Long String, 1942.

Sanatın sergilenme ve düşündürme çabalarında mekân anlayışı, 20. Yüzyılın ortalarından itibaren asamblaj, mekân düzenlemesi, oluşum, performans, yerleştirme gibi gelişen sanat dü-

⁴ Moholy- Nagy ve Muck'a dayalı olarak mekan a) objektif mekan, b)Subjektif mekan olmak üzere mekan iki aşamalı olarak ele almak; iç/dış mekan, doğal/yapay mekan ayırımlarını getirmek mimari bir gelenek olmuştur. Mekân üç boyutuyla ölçülebilir objektif bir gerçeklik olarak vardır. Aynı anda ölçülemeyen boyutları ile varsayılabılır, duyularla kavranabilir ve sübjektif olarak gerçekte var veya yoktur... Norberg-Schulz, “The Genius Loci” konulu yapıtında, dış mekânı daha çok kentsel/toplumsal mekânı anlatmada iç mekânı ise özel yarı özel kapalı mekanları anlatmada kullanılır. İç mekân kapalılık hissi uyandırırken dış mekân açıklık hissi uyandırmaktadır. (Gür, 1996:44)

şünceleri, mekânı izleyici odaklı hale getirmiştir. İzleyiciyle ikili ilişki içerisinde algılanan mekân, hem sanatın ne'liğini hem de toplumsalın düşüncesini ön plana çıkarmaktadır. İzleyicinin mekândaki deneyimi, kendini mekâna sanat yapıtıyla yerleştirmesi, mekân algısının değişiminde önemli rol üstlenmektedir. Özellikle 1980'lere kadar yerleştirme (enstalasyon) sanatı izleyici-yapıt/yapıt- mekân/mekân -izleyici sarmalının yayılmasında ve algılanmasında etken bir dönemdir. Yerleştirme, mekâna sadece yapıtların yerleştirilmesi değil, aynı zamanda izleyicinin kendini düşünsel olarak yerleştireceği alanlar olarak da algılanmaktadır. Bu durum yerin yokluğunu, mekânın boşluğu ile karşılaştırmaktadır.

"Mekân, sınırsız olanın, boşluğun, birey tarafından sınırlı olarak algılanması veya sınırlandırılması düşüncesi ve eylemidir'. Bu düşünce ve eylem temelde iki şekilde oluşmaktadır. Birincisi nesnel gerçekliğe dayalı olan, 'sınırı olan, duyularla ölçülebi- len ve içinde var olunabilen' gerçek mekân anlayışıdır. İkincisi fiziki gerçekliği olmayan ve sınırlandırılmayan mekânlardır. Soyut olan mekânda, duyularla görülen hissedilen, yaşanılan mekân algılaması ve derinlik duygusu hissedilmez. Yani, biçimler, değerler, tanımlar ve tüm algılamalar genellikle yüzeysel olup, boşluk etkisi ve mesafelerle yaratılan bir derinlik duygusu yoktur" (Beyoğlu, 2016:58).

Bu yeni mekân anlayışı beraberinde izleyicinin yapıt içindeki düşünsel sorgulamasını sağlayacak boşlukları da yaratmaktadır. Mekân içerisinde boşluk, öznenin hareketini ve yer değiştirme halini yapıta dâhil etmektedir. Bu yer değiştirme, sadece fiziki değil, düşünsel olarak da gerçekleşmekte, bu durum izleyicinin algısında da boşluklara izin vermektedir. Bu bağlamda boşluk, yerinden kopartılan özneyi-düşünceyi zihinsel soyut bir mekâna doğru kaydırmaktadır. Artık yer ile özne arasında gerçekleşen bu ayrışma, orda olmayan-yok yer olarak açıklanmaktadır.

"Modernleşme ile birlikte yer ve özne ilişkisindeki ayrışma, yersizlik duygusu, geleneksel dünyada bireyin bulunduğu yer ve oradaki insanlarla ilişkisinin kopuşu, süreklilik, aşinalık ve güven hislerini de azaltır. Bu yersizleşme, herhangi bir yerde/hiçbir yerde bulunma hissini- diğerleriyle karşılaştırıldığında- en azından 'şimdilik' en iyi anlatan kavram olduğu için yok yer kavramı ufuk açıcıdır"(Auge,2016:19).

"Land Art" (Arazi Sanatı) ve Süreç sanat gibi akımların ortaya çıkışı ile birlikte, 1960'lı yıllarda mekân tanımlarında içerisi ve dışarı olarak keskin bir şekilde ayırım yapılamamaktadır. Örneğin 1968 yılında ABD'li Robert Smitshon'un, 'Yer Olmayan' (nonsite) (Şekil 4.) adlı yapıtı, iç mekân-dış mekân yanılımasını içinde barındırmaktadır. "Smithson, hem galeri hem de sergi düzenleyicisini saf dışı bırakarak, müzelerin, sanatçıların yapıtlarını nasıl nesnelere ya da yüzeylelere dönüştürdüğünü, dış dünyadan kopardığını ve geçmişin anıları olarak kutsallaştırdığını göstermiştir" (Atakan, 2008:63).



Resim 4 Robert Smithson, Yerleşim Alanı Olmayan Yer, Franklin, New Jersey, 1968, Kutular: 41.9 x 208.9 x 261.6 cm, Pano:103.5 x 78.1 cm.

Sanatçı iç mekânda, dışarıya ait olan nesnelere yamuk formundaki kutuların içine yeryüzüne ait (taş-toprak-çakıl gibi), materyaller ile doldurmuş ve karşı duvara asılan hava görsellerinin bulunduğu fotoğrafla birlikte sergileyerek bilinen mekân ve nesne algısını sekteye uğratmıştır. Smithsona göre bu durum yer ve yer-olmayan arasındaki on fark ile açıklanmaktadır (https://tr.wikipedia.org/wiki/Yerle%C5%9Firme_sanat%C4%B1).

Yer ('Site')	Yer-olmayan ('Nonsite')
Açık sınırlar	Kapalı sınırlar
Noktalar serisi	Malzemeler dizisi
Dış koordinatlar	İç koordinatlar
Eksiltme	Ekleme
Belirsiz kesinlik	Belirli kesinsizlik
Dağınık bilgi	Toplu bilgi
Yansıma	Ayna
Kenar	Merkez

Mekân (fiziksel)	Mekânsızlık (soyutlama)
Çok	Tek

Mekânı hareket ve zaman kavramlarıyla, özne-nesne-düşünce sarmalı içerisinde ilişkilendiren Marina Apollonio'nun 'Aspazi' (mekân olmayan mekân) (Şekil 5.) adı çalışması, eylem, hareket, zaman algısı içerisinde yeni deneyim alanları sunmaktadır. Bu yapıt siyah beyaz çizgilerle tasarlanan, döner disklerin hareketiyle görsel yanılsama yaratmakta, zeminin değişimi ile kaygan bir mekân algısı uyandırmaktadır.



Resim 5 Marina Apollonio – Aspazi 1967/1971.

"Modernliğin dinamizmi, zaman ve mekânın ayrılmasından ve toplumsal yaşam içinde kesin bir zaman-mekân dilimlenmesini sağlayacak biçimlerde yeniden birleşmelerinden; toplumsal sistemlerin yerinden çıkarılmasından ve toplumsal ilişkilerin, bireylerin ve grupların eylemlerini etkileyen sürekli bilgi girdilerinin ışığında düşünsel olarak düzenleme ve yeniden düzenleme sürecinden kaynaklanmaktadır. Mekanik saatin icadıyla zamanın mekândan ayrılması ve standart 'boş' boyutlar haline gelmeleri, toplumsal etkinlik ile bu etkinliğin mevcudiyet bağlamlarının özellikleri içine 'yerleştirilmişliği' arasındaki bağları kopartıp atar" (Karakurt, 2006:5).

Postmodern dönemde sanat ve tasarımın ortak deneyim alanlarına dönüşen ve melezleşen bir iletişim ağının temellerini atılmıştır denilebilir. Çağdaş sanat için mekân artık galeri ve müze olma özelliğinden, üretimi duran toplumsal alanlar -fabrika, depolar, sokaklar- gibi alanlara doğru kaydığı görülmektedir. Bunun yanı sıra mekânın teknolojik gelişimlerin varlığıyla, toplumlara ya bir fikir, ya bir görsellik, ya da bir kavramlaştırma ile seslenilen reel alandan, zihinsel temsile doğru kaydığı dijital bir alan keşifleri de bulunmaktadır. Mekânın fiziki yapısındaki değişimi yapıtın nesnesini ve nesnenin üretim sürecini görünür kılarken, izleyiciyi gerçeklik algısını sekteye uğratabilecek zaman algısıyla da karşılaştırmaktadır. Artık günümüz sanatı ve tasarımında zaman algısını sekteye uğratabilecek mekân tanımlarını ses, ışık-renk videolar, oyunlar, hologram yansıtımlar, oluşumlar belirlemektedir. Bu durum teknolojik gelişimleri doğrultusunda yeni yüzeyler yaratmanın yöntemleri geliştirmekte ve yeni denemelerin önünü açarak sanat ve tasarımı birbirine yakınlaştırmaktadır.

Sanatın ve tasarımın tüm değişkenlerden etkilendiği günümüzde, artık bilginin/bulgunun/ürünün tek bir disiplin içinde yer alması mümkün olamamaktadır. Çünkü postmodern kuram tanımlarında, tek tipleştirilmiş bir birey algısı bulunmaması farklılıklar yaratmakta ve yaşamın her alanına bu farklılıklar yansımaktadır. Sanat ve tasarım disiplinleri arasındaki farklılık irdelendiğinde, teknik koşulların, taşıyıcıların ya da özgül medyumlarının farklılığına bağlı olduğu görülmektedir. Bu asimilasyon basit modernist kipte de anlaşılabilir. Walter Benjamin mekanik yeniden üretim zamanında sanat üzerine savlarının süregelen başarısı Duchamp'ın ya da Rotchenko'nun zamanında, elektriğin ve makinenin, demirin, camın ve betonun güçlerine eşlik ettiği görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında mekanik sanatların, kitlelere daha ziyade adsız bireye görünürlük verebilmeleri için, önce sanat olarak kabul edilmiş olmaları gerekmektedir. Yani öncelikle yeniden üretim ya da yayma tekniklerinden başka bir şey olarak uygulanmaları ve tanınmaları gerekir. O halde herhangi bir kimseye görünürlük veren ilkeyle fotoğraf ve sinemanın birer sanat olabilmelerini sağlayan ilke aynı ilkedir. Estetik sanat rejimini münhasıran tanımlayan tüm bu alanların sadece sanata yatkın olmayıp, özgül bir güzelliğinde taşıyıcısı olmasıdır. Ayrıca sanatın ve sanatın ikonlarını yeni bir tarzda düşünerek yeniden üretim sanatlarını olanaklı kılmış olan esasen tasarım ile ilgili olandır (Ranciere,2008:171-172).

Sanat ve tasarım, kendisini alımlayacak kitle-özne ile yani toplumla ilişkili bir olgudur. Bu düşünce, özneyi ve yahut kitleyi, yapıtın-tasarımın izleyicisi ve tüketicisi konumuna yerleştirmektedir. Adorno'nun önce "kitle kültürü" daha sonra "kültür endüstrisi" olarak tanımlayacağı durum; üreticileri kitleler değil, tam tersine onlara hükmeden büyük sermaye sınıfının belirlemesi üzerinedir. Kültür endüstrisi Adorno'ya göre kasıtlı olarak tüketicilerini kendisi oluşturmaktadır. Yüksek ve düşük sanatın zararına bir araya gelmesini zorlamaktadır. Tüketici, kültür endüstrisinin bizi ikna etmeye çalıştığı gibi "hükmedici" ya da "özne" değil, aksine "nesne"dir. Fikir, her şeyden önce bireysel sanattan ve tasarımdan, onun ticari sömürsünden ödünç alınmış bir sisteme dayanmaktadır. Tüm kültür endüstrisi yapılarında yeni tekniklerin gelişmesi, bunu takip edemeyenler için kriz demektir. Sanat ve tasarım için teknik; bizzat nesnenin iç örüntüsü, özgün içsel mantığıyla, ilgilidir. Kültür endüstrisindeki teknik, başlangıçtan itibaren dağıtım ve mekanik yeniden üretimle ilgilidir ve bu yüzden daima nesnesine dışsal kalır. Bu dışsallık reklamı ve reklam söylemlerini hem sanatın hem de tasarımın konusu yapmaktadır.

Tasarımın Algısal Mekânı

Tasarım için mekân, ilk olarak dünden bugüne insanlığın tüm marifetlerine sahne olan ve en büyük sergileme alanı olmuş yeryüzüdür demek mümkündür. İnsanın yeryüzüne dâhil ettiği her şey marifetlerinin simgesidir, işaretleridir (Yılmaz, 2005: 233). Tasarım ve tasarımcı için de insana dair her şey önemlidir. İlk karşılaştığı mekân ise yeryüzüdür. Bu açıdan bakıldığında aslında tasarımcı için mekân oldukça fazla göstergeler barındırmaktadır.

Tasarım için göstergelerin tümü toplumsal mekân da iletişim kurduğu modele işaret etmektedir. Tasarımcı mekânı, belleğinde kurduğu düşünce dili ile kodlayarak dönüştürdüğü göstergeler aracılığıyla bir anlam taşıyan haline getirmektedir. Göstergeler iletişim için öncül koşuttur, çünkü mekânda beliren anlamlar, tasarımcının kodladığı anlama yöneliktir ve bir dil oluşturmaktadır. Bu durumu göstergelerin, uzlaşımsal (itibari) ve görüntüsel (ikonik) olarak iki bölümde sınıflandırılması ile açıklanmaktadır. Resimli göstergeler, uzlaşımsal göstergelere oranla daha doğal ve anlaşılır görünür fakat görüntüsel göstergeler, sözcüklerden daha az oranda bir gösterge diye benimsenmektedir. Yanarates'te göstergeler hakkında şöyle düşünür;

“... Yaratılmak istenen mekâna ait, tasarımcının zihninde uçan kelimeler

mekânsal öğelerle anlam karşılıklarını bulmaktadır. Tasarlama sürecinde, bütün öğeler düşünce adına uygun sözcüklere çevrilebilen göstergelere dönüşmektedir. Böylece, zihinde başlayan yaratım süreci, kullanıcıya sunulan mekânsal bir bildiri halinde sona ermektedir. Tasarımcının bilinçli olarak, kullanıcıların ise farkında olmadan katıldığı iletişim ortamı içinde mekân dilinde okunanlar aslında, mekâna ait tasarım düşüncelerinin sesli ifadeleridir...” (Bayazitoğlu, 2010:19)

Bu bakımdan çağdaş insan bilinci için nasıl ki fotoğraf çizimin karşıtıysa, çizim de sözün karşıtı olmaktadır. Mağara resimlerinden başlayarak Barok resim sanatına kadar imgesel anlamdaki çeşitliliğin ortaya çıkması, iki gösterge türünün sonu gelmeyen denemeleri ileri gelen sentezlere neden olmaktadır. Bu sentezleme mekânın nesnel-öznel, iç-dış, doğal-yapay gibi kavram modelleri içerisinde yapılmaktadır. Mekân nasıl ki resmin fiziksel boyutuna ve insan duygusuna vurgu yapıyorsa, tasarımda fikrin okunmasına görsel bir vurgu yapmaktadır. Bu nedenle grafik tasarım için göstergelerin anlamlı kodlandığı ilk mekân, tasarlanan alanın yüzeyleridir denebilir. “*İkamet ettiği boşluğu betimleyen ve tanımlayan uygulamalarla, tasarımcı, mekânı sahiplenerek yaratıcı uygulamalarını dile getirebileceği yeni bir yüzey bulmuş olmanın heyecanı içindedir*” (Taşçıoğlu, 2013:105). Mekân her ne kadar fiziki yüzeyler üzerinde algılsa da, gerçekte tasarımda mekân düşünsel yapıda oluşmaktadır. Tasarım için bu bağlamda mekân ile kurduğu ilişkinin ya ölçülebilir boyutuyla objektif, ya da duyumsanabilir ölçülemez boyutuyla öznel olarak ele alındığı varsayılabilir. Böylece tasarımcı mekân içeriğinde ürettiği anlamları, dışarıdan içeriye ya da içeriden dışarıya taşıyacak yeni iletişim modellerini de keşfetmektedir. Denebilir ki tasarımla, okunma, izlenme ve düşünme süreçlerine tanıklık edecek çoklu mekân alanları da üretilmiş olmaktadır. Bu bağlamda reklamın bulunduğu afişler, binalar, araç giydirmeleri, tabelalar, sokaklar gibi yerler tasarımın bilgi dolaşımındadır. Dijital alanların keşfiyle tasarımın mekân ağı genişlemiş bilgileri melezleştirme daha da yaygınlaşmıştır. Bu nedenle mekân, artık sadece sanat ile sınırlı değildir, disiplinler arası yaklaşımları geliştirmek zorunda olan tasarımcı için de önemli bir hale gelmektedir. Çünkü tasarımcı ve sanatçı çağının getirisi beslenme araçlarını kullanmaktadır. Bu açıdan bakıldığında sosyal-kültürel-teknolojik-kuram vb. bilgilerin takibi tasarım ve sanat ortak bir noktada birleştirmektedir. Bu düşünceye en bilinen örnek tasarımcı olarak Claes Oldenburg (şekil.6) tasarımlarıdır. O kitlelerin yoğun bir şekilde karşı karşıya kaldığı bilindik alışveriş nesnelarını farklı materyal çözümlenmeleri ile ele almış, zaten var olan reklam şekillerine alternatif çözümler üreten ve nesneların mekân olarak da sokaktan müzeye taşınmasında etkili olan isimdir.



Resim 6 Claes Oldenburg, Floor Burger, MOMA, New York.

Richard Hamilton ise 1956 yılında Londra'daki White Chapel Galerisi'nde açılan "İşte Yarın" (Şekil 7.) için gerçekleştirdiği kolaj, pop akımın başlıca yapıtı olarak nitelendirilmesine karşın gerçekte serinin kataloğunda yer alacak bir illüstrasyon olarak tasarlanmıştır. 1950'li yılların popüler kültür öğelerine göndermeler içeren kolaj, sonraki yıllarda Pop sanatçılarının ilgileneceği hemen tüm konuları içerir: Sinema, televizyon ve genel olarak gösteri dünyası, afişler çizgi filmler, reklamlar ve kitle kültürüne ilişkin hemen her şeyi içine alır (Antmen, 2008:158).



Resim 7 Richard Hamilton, Bugünün Evlerini Bu Denli Faklı.

Pop'ta nasıl gerçeklik düzeni yok, anlamlandırma düzeyleri varsa, gerçek mekân da yoktur -tek mekân, tuvalin mekânı, farklı gösterge- öğelerin ve onların bağlantısının

yan yana konulmasının mekânıdır. Ne de gerçek zaman vardır; tek zaman okumanın zamanı, nesnenin ve imgesinin (yani herhangi bir imgenin, hatta tekrar edilen imgenin) ayırt edici algılanmasının zamanıdır vb. Bu zaman, imgeye, gerçek nesneyle ilişkisi açısından yapıntıya zihinsel olmak ayarlanmak için uyum sağlamak için gerekli olan zamandır (söz konusu olan hatırlama değil, ama yerel, mantıksal bir farkın algılanmasıdır). Bu okuma hiç de bir eklemelenmenin ve bir tutarlılığın arayışı değil, uzamda bir parkur, bir süreklilik tespiti olacaktır. (Baudrillard, 2010:150).

Grafik Tasarım için de mekâna yayılan anlamlara yeni anlam eklemelerini sağlayan önemli araç dil ve yazıdır. Çünkü diller toplumsal üretim ilişkilerinde vardılar ve yeniden üretilmektedirler. Bu yeniden üretim düşüncesinde dil, hemfikir olma ya da çelişki durma halini önce mekânın içerisinde gerçekleştirmektedir. Bir nevi dilin-yazının varlıksal alanı mekândır da denebilir. Bu bağlamda dil ve sanat arasındaki ilişkileri irdeleyen Joseph Kosuth'un "antropolojikleşmiş" sanata dayalı ilk çalışmalarından biri 1979 tarihli metin/ bağlam' yapıtı farklı mekân alanlarına yansımalarıyla anlaşılabilmektedir. (Şekil.8)



Resim 8 Joseph Kosuth, Metin/Bağlam.

Sanatçının bu çalışması bir kaç kentteki afiş panolarına eşzamanlı olarak yapıştırılan ama her birinin metni farklı olan büyük ölçekli tasarımlardan oluşmaktadır. Metinler bir yıl boyunca sokaklarda sergilenmiş ve ardında yalnızca anılarla fotoğraflar bırakmıştır. Kentsel çevredeki afiş panolarında çoğu kez reklam afişleriyle üst üste yer alan bu dizi, sanatsal çalışmalarını galerilerden sanat dışı çevrelere taşımaktadır. Kosuth bu yaklaşımıyla sanatı kullanarak ticari imgelemi toplumsal açıdan bilinçli bir söylemin içine çekmektedir. Kosuth bir sanatçı olarak, okuyucunun, toplumsal ve tarihsel bağlamlar içindeki ve arasındaki ilişkilerde gördüğü anlamı yakalayabileceği kültür mekanizmasını anlamak için özel bir araç geliştirmeyi amaçlamıştır (Koku, 2008:39-40). Kosuth'e göre, "Dil yoksa, sanat da yoktur"(O'Doherty, 2010:195) bu düşünce ile yapıtlarını tasarımla ortak paydaya taşımaktadır. Reklam ve tasarım dünyasının mekân algısı ile sanat disiplinin mekân algısını ortak ele alınmasını sağlayanda, mekânın söylem taşıyıcısı olma

niteliğidir. Söylemi ve dolayısıyla dili anlamlandırma modeline yazı taşmaktadır. Başka bir deyişle yazı, tasarımda alfabetik bir forma karşılık gelmesine karşın, toplumsalın içinde söylem ve düşünce taşıyıcısı olarak yapılanmaktadır.

"... insanların tarihi alfabetik yazıyla birlikte tamamen değişmiştir. Mekân içinde fikirlerini değil de, sesleri yazmaktadırlar ve bunlardan, bileşimleri bütün mümkün hecelerin ve kelimelerin meydana getirilmelerine izin verecek olan, küçük bir sayıdaki benzersiz işaretleri oluşturmak üzere gereken ortak unsurları çekmektedirler. Simgesel yazı, bizatihi temsillerin kendilerini mekânlaştırmak isteyerek, benzerliklerin karışık yasasını izler ve dili düşünülmüş düşüncenin biçimlerinin dışına kaydırırken, alfabetik yazı temsilleri resmetmekten vazgeçerek, seslerin çözümlenmesinin içine, bizzat aklın kendi için geçerli olan kuralları aktarmaktadır. Öylesine ki, harfler istedikleri kadar fikirleri temsil etmesinler, kendi aralarında fikirler gibi birleşmektedirler ve fikirler de birbirlerine alfabenin harfleri gibi bağlanmakta ve birbirlerinden tıpkı onlar gibi çözülmektedirler. Temsil ile çizim arasındaki tam paralelliğin kopması, dilin tamamının -yazılı olsa bile- genel çözümlene alanına yerleştirilmesine ve yazının gelişmesi ile düşüncenin gelişmesinin birbirlerine dayandırılmasına olanak (Foucault, 2013 :91-92).

Bu yaklaşım, dilin sanat nesnesini yazı ile dış mekânda yansıtan Barbara Kruger'in tasarımlarını akla getirir.(şekil-9) Kruger'in, 1976-1980 yılları arasında tasarladığı afişlerinde güç, iktidar, ırk, beden ve cinsiyet konularını reklam ve grafik tasarımın tüm basın-yayın mecralarını kullanarak geniş kitlelere ulaştırması söz mekânları içeriğinde gerçekleşmektedir.

"Söz mekânı, eylemlerin ve iç eylemlerin, çağruların ve soruların ifadelerin ve gücün, gizil şiddetin ve isyanlarının mekânı, mekân üzerine ve mekânın içinde söylemle örtüşmeyen söylem mekânı. Bu söz mekânı, bedenlerin mekânını, kapsar ve izlerin yazıların buyrukların ('prescrit') ve kayıtların ('inscrit')mekânıyla gelişir"(Lefebvre,2016 :401).



Resim 9 Barbara Kruger. Untitled, Installation at Mary Boone Gallery, New York, January 1991. © Barbara Kruger. Courtesy Mary Boone Gallery, NY.

Kruger mekânı, toplumca hemfikir olunmuş 'bilgi'yi veya 'görüntü'yü eleştirel bir dil olarak üreten kaygan zeminlere dönüştürmektedir. Dil'in yazıyla temsil ettiği grafik tasarımın ürünlerini Kruger, sergi mekânı-müze gibi iç mekânlara yayarak sanat ve tasarımı ortak paydaya taşımaktadır. Kruger'in başarısı hem iki disiplini ilişkilendiren hem de dış-ıç mekân olarak yer değiştirebilen sanata-tasarıma yeni alternatif bir sergileme olanağı sağlamasında yatmaktadır. Artık yapıt, o biricik anlamından çok geri dönemeyen ilk hareket, ilk ürün değildir, sanat ya da tasarımın ortak noktası olacak tekrarlanan, yeniden üretilen, üretim modelleri geliştikçe mekân alanlarını değiştirecek olan bir dolaşıma bürünmektedir.

Bu da demektir ki, kavramlara atfedilen anlamlar da değişmektedir. Dışarı da artık sadece bir sokak, bir yer, bir temsil alanı değildir. Dışarı artık toplumların kendi kültürlerinin dışındaki düşünsel ağı, teknolojik yenilikleri takip ve fark etme alanıdır. Bu nedenle dışarıya, kültürel yapılarla ve hızla yayılacak teknolojik gelişmelerle de ulaşılması kolaylaşmaktadır. Bu bağlamda, tasarımcı/sanatçı için teknoloji sadece bir materyal olmaktan çok günümüzde artık mekân olarak da önemli bir yere sahiptir. Bu durumun sanatçıya/tasarımcıya sağladığı imkânlar gün geçtikçe artmakta ve elektronik ortamlar başlı başına yeni mekân çözümlerini sağlamaktadır.

Öncelikle dijital kültür ve dijital sanat ile ilgili en önemli nokta malzemenin değişmesi - daha önce tuval vardı, şimdi bilgisayar var- değildir. Bunun çok ötesinde algının değişmesinden; bireyi değiştiren, dönüştüren, algıyı tasarlayan, tekrar tekrar algı kodlarıyla yenedünyalar ve gerçekler açan teknolojinin ışığında, sanat pratikleriyle ilintili yeni vizyonlar açılmaktadır. Bu nedenle, internetin doğuşuyla birlikte dünyada iletişimin sınırları da genişlemeye başlamıştır. İnternet bir sosyal mekân olarak tasarım ve sanat için hem bir bilgi ağı hem de varlık alanıdır demek mümkündür. Çünkü internet üreten için bilgiye ulaşmayı kolaylaştırmakta ve kişinin kendisinin veya çalışmasının da hızla yayılmasını-bilinmesini sağlamaktadır. Bu durum tüm sanat pratiklerinde var olan tanımlamalardaki sınırları da kaldırmıştır. Disiplinler arası yaklaşımları destekleyen teknolojinin bir uzantısı olan internet sayesinde mekânın farklılaşmasıyla tasarımcı için hedef kitle, sanat için özne kavramları da değişime uğramaktadır.

Bu yeni ve dışında kalınamayacak mekân olgusu aynı zamanda online sergi kavramının doğmasına da sebep olmuştur. Mekân sahipleri hızla kendilerini geliştirmekte neredeyse küratör görevi görmektedirler. www.outsiderart.info Gibi web siteleri dünyanın her tarafından sanatçılara ve tasarımcılara online sergiler düzenlemektedirler. www.saatchiart.com gibi web siteleri sayesinde ise sanat ve tasarım için müzayede anlayışı değişmektedir. Bu gibi siteler orijinal eserlere sahip olmak isteyenlere yeni bir mekân anlayışı sunmaktadır. İzleyici için olduğu kadar tasarımcı ve sanatçı için de oldukça önemli olan bu koleksiyonlara dâhil olma isteği aynı zamanda disiplinler arası üretimi çoğaltılmasına vesile olmaktadır.

Sanatçı ve tasarımcının kendi çalışmalarını sergileyebildiği www.behance.net, www.deviantart.com gibi web siteleri sayesinde, yapıta ve tasarıma ulaşım/erişim bir sorun olmaktan çıkmıştır. Bu yazılımların bir diğer yapısı gereği izleyicilerden alınan yorumlar sayesinde estetik ve beğeni sorgulamaları elde edilebilmektedir. Tüm dünya üzerine birbirini takip edebilen tasarımcılar ve sanatçılar için yeni sanat formları oluşturmak zorunlu hale gelmiş bu yüzden disiplinler arası çözümler artmıştır demek mümkündür.

SONUÇ

Mekân sadece mimari anlamda değil soyut anlamları ile de sanat ve tasarımda önemli bir olgudur. Günümüzde neredeyse sorgulanmayan veya salt anlamı ile kullanılan hiçbir kavram kalmamıştır. Özellikle sosyal bilimler alanında sıkça kaşımıza çıkan disiplinlerarası durumlar oldukça karmaşık gibi algılsa da yaşanan gelişmelerle sanatta ve tasarımda çıkan ürünlerde veya çalışmalarda sonuçlarını gözlemleyebildiğimiz bir yapıdır. Değişen estetik anlayışının, hazır nesnenin, önceden tasarlanmış olanın bile yeniden bir tasarım materyali haline dönüşmesi disiplinlerarası yaklaşımları çoğaltmıştır. Ticari olarak gördüğümüz şeyler dâhil günümüzde insan hayatı bile tasarlanmaktadır. Bu açıdan bakıldığında özne, artık oldukça değişken bir yapıya sahiptir.

Sanat ve tasarım içerisinde öncelikle resim alanında sınırlar dâhilinde somut ve soyut ele alınan mekân, postmodern durumda sınırsız bir alan içerisinde mesafeler arası boşluklar da öznenin anlamlandırma çabası olarak algılanmaktadır. Özneler göstergeler dünyasındaki imge ve işaretler içinde bulundukları anlam modellerini yaratırken, toplumsal tanımları ile mekânı inşa ederler. Bu mekân fiziki alanların dışında zihinsel dolayısıyla soyut mekânlar ile toplumsal üretim ilişkilerine de işaret etmektedir. Böylece toplumsalın içinden veyahut toplumsala yönelik üretilen tüm işaret ve imgelerin yarattığı dil, mekânsal niteliktedir ve mekân aracılığıyla varlık bulurlar. Bu durum göstergeleri ve anlamları sirkülasyona uğratmakta, bu yapı da sürekli devinimsel bilgiyi gerekli kılmaktadır.

Bu da demektir ki, üretim ve tüketimin hareket alanlarına da yön vermek, mekânı sabit ve durağan yapısından uzaklaştırmaktadır. Mekân artık algılanabilir veyahut yeniden üretilebilir tekrar oluşmasına yönelik pratiklerini de beraberinde geliştirmektedir. Bu durum, materyal çeşitliliğinin artmasını sağladığı kadar, sanat ve tasarım alanında üretimlerin de artmasını sağlamaktadır. Bu açıdan bakıldığında disiplinlerarası etkileşimin devamlılığı, yeni mekân anlayışlarının ortaya çıkmasında bitmeyen bir sürece dönüştürmektedir.

KAYNAKLAR

- Akay, Ali (2010). Sanatın Gramları, Bağlam Yayınları, İstanbul
- Antmen, Ahu (2008). Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, İstanbul
- Atalar, Burcu Ayözcan, (2006). Sanatta Mekan Deneyimlenmesi: Yerleştirme Enstelasyon Çalışmaları. Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara
- Atakan, Nancy (2008). Sanatta Alternatif Arayışlar, Çev; Zeynep Rona, Karakalem Kitabevi, İzmir.
- Augé, Marc (2016). Yok Yerler, Çev. Turhan Ilgaz. Diamon Yayınları. İstanbul.
- Baudrillard, Jean, (2009). Gösterge Ekonomi Polisiği Hakkında Bir Eleştiri, Çev= Oğuz Adanır, Ali Bilgin, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul. Ergüven, 2002:68).
- Baudrillard, Jean, (2010). Tüketim Toplumu. Çev. Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Beyazitoğlu, Beria (2009). İnsan-Mekân- İletişimi. Edumar Eğitim Market.

Beyoğlu, Aylin (2016). İlköğretim öğrencilerinin resim eğitiminde Görsel Algılama Becerisinin kazandırılmasında Batı Resmindeki Mekân Olgusunun Etkileri, Kitap & Cafe Serüvenleri.

Foucault, Michel. (2011). Özne ve İktidar, Seçme Yazılar 2, Çev: Işık Ergüden-Osman Akınhay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul,

Foucault, Michel. (2013). Kelimeler ve Şeyler İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi, Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Yayınları, İstanbul,

Gür, Şengül Öymen (1996). Mekân Örgütlenmesi. Gür Yayıncılık. Trabzon

Karakurt, Elif (2006). Kentsel Mekânı Düzenleme Önerileri; Modern Kent Planlama Anlayışı ve postmodern Kent Planlama Anlayışı. Erciyes Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, Sayı 26, Ocak – Haziran 2006.

Koku, Ejder (2008) Günümüz Tüketim Toplumunun Yarattığı Mekân-Zaman Bağlamında Üretim- Tüketim Sürecinin Sanata Etkisi, Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hatay

Lefebvre, Henri (2014). Mekânın Üretimi. Çev. Işık Ergüden, Sel Yayıncılık, İstanbul.

O'Doherty. Brian (2010), Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekânının İdeolojisi, Çev: Ahu Antmen. Sel Yayıncılık, İstanbul

Ranciere Jacques (2008) Görüntülerin Yazgısı, Çev: Aziz Ufuk Kılıç, Versus Kitap, İstanbul.

Şenova, Başak (2005), Çağdaş Sanat Konuşmaları: Çağdaş Sanatta Teknolojik Dil, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Taşçı, Hasan (2014). Bir Hayat Tarzı Olarak Şehir, Mekân, Meydan, Kaktüs Yayınları, İstanbul.

Taşçıoğlu, Melike (2013). Bir Görsel İletişim Formu Olarak Mekân. Yem Yayınları, İstanbul.

Yılmaz, Mehmet (2005) Modernizmden Postmodernizme Sanat, Ütopya Yayınevi, Ankara

Sanal Kaynakça

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Aristoteles_fizi% C4%9Fi#Do. C4.9Fal_Mekan](https://tr.wikipedia.org/wiki/Aristoteles_fizi%C4%9Fi#Do. C4.9Fal_Mekan)

Resim Kaynakçası

<https://www.metalocus.es/en/news/el-lissitzky-experience-totality>

<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbaum>

<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942>

<https://mcachicago.org/Collection/Items/1968/Robert-Smithson-A-Nonsite-Franklin-New-Jersey-1968>

<http://www.mandatory.com/art/952341-exhibit-illusiv-eye/amp>

<http://www.glenwoodnyc.com/manhattan-living/claes-oldenburg-pop-art-moma/>

<http://www.bryanferry.com/richard-hamilton/>

<http://www.leftmatrix.com/kosuthlist.html>

https://tr.wikipedia.org/wiki/Yerle%C5%9Firme_sanat%C4%B1