

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

**FOUCAULT PERSPEKTİFİNDE HETEROTOPYALARIN  
ÇAĞDAŞ SANATA YANSIMASI**

**Sümeyye ERTOP**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Danışman: Prof. Neslihan ERDOĞDU**

**OCAK - 2023**

**T.C.**  
**SAKARYA ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**FOUCAULT PERSPEKTİFİNDE HETEROTOPYALARIN**  
**ÇAĞDAŞ SANATA YANSIMASI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Sümeyye ERTOP**

**Enstitü Anasanat Dalı: Resim**

**“Bu tez 12/01/2023 tarihinde online olarak savunulmuş olup aşağıdaki isimleri bulunan jüri üyeleri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir.”**

<b>JÜRİ ÜYESİ</b>	<b>KANAATI</b>
Prof. Neslihan ERDOĞDU	Başarılı
Dr. Öğr. Üyesi Onur KARAALIOĞLU	Başarılı
Dr. Öğr. Üyesi Yusuf ŞENGÜR	Başarılı

## ETİK BEYAN FORMU

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

**Etik kurul onay belgesine ihtiyaç var mıdır?**

**Evet**

**Hayır**

(Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

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

**Sümeyye ERTOP**

**12/01/2023**

## ÖNSÖZ

Tez çalışmamın her aşamasında yol gösteren, değerli katkıları ve eleştirileriyle desteğini esirgemeyen kıymetli tez danışmanım Prof.Neslihan Erdoğan'ya, tez sürecim boyunca sabır gösteren sevgili aileme, daima yanımda olan arkadaşlarım Nur Kurhan'a ve Uğur Özdemir'e, eğitim hayatım boyunca üzerimde emeği olan değerli hocalarıma içtenlikle teşekkürlerimi sunarım.

**Sümeyye ERTOP**

**12/01/2023**

# İÇİNDEKİLER

<b>RESİM LİSTESİ .....</b>	<b>ii</b>
<b>ÖZET .....</b>	<b>iv</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>v</b>
<b>GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>
<b>BÖLÜM 1: HETEROTOPYA.....</b>	<b>4</b>
1.1. Heterotopya Kavramı .....	4
1.2. Heterotopyanın İlkeleri.....	10
<b>BÖLÜM 2: KAPATMA VE KAPANMA PRATİKLERİ .....</b>	<b>14</b>
2.1. Kapatma Pratikleri: Ötekinin Coğrafyasında Gezinmek .....	14
2.2. Kapatma-Hapsetme Kurumunun Doğuşu.....	15
2.3. Kapanma Pratikleri: Gözetime İçkin Bir Bakış .....	21
<b>BÖLÜM 3: HETEROTOPYA VE ÇAĞDAŞ SANAT.....</b>	<b>37</b>
3.1. Çağdaş Sanata Bakış.....	37
3.2. Heterotopyaların Çağdaş Sanata Yansımaları .....	54
<b>BÖLÜM 4: TEZ PROJE ÇALIŞMALARI .....</b>	<b>85</b>
<b>SONUÇ .....</b>	<b>93</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>95</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>	<b>98</b>

## RESİM LİSTESİ

<b>Resim 1:</b> Jeremy Bentham, <i>İdeal Hapishane Modeli</i> , 1791 .....	19
<b>Resim 2:</b> Pruitt-Igoe Toplu Konut Projesi, 1954.....	26
<b>Resim 3:</b> Pruitt-Igoe Konut Yerleşmesinin Yıkılma Anı, 1972 .....	27
<b>Resim 4:</b> Barnett Newman, <i>Vir Heroicus Sublimus</i> , 1950-51 .....	38
<b>Resim 5:</b> Kenneth Noland, <i>Song</i> , 1958.....	39
<b>Resim 6:</b> Robert Rauschenberg, <i>Charlene</i> , 1954.....	40
<b>Resim 7:</b> Antony Caro, <i>Early One Morning</i> , 1962.....	45
<b>Resim 8:</b> Allan Kaprow, <i>Altı Bölümde 18 Happening</i> , 1959.....	46
<b>Resim 9:</b> Hermann Nitsch, <i>1. Eylem</i> , 1962.....	47
<b>Resim 10:</b> Nam June Paik, <i>Participation Tv</i> , 1963.....	49
<b>Resim 11:</b> Nam June Paik, <i>Participation Tv</i> ,.....	50
<b>Resim 12:</b> Olafur Eliasson, <i>Take Your Time</i> , 2008.....	55
<b>Resim 13:</b> Olafur Eliasson, <i>Take Your Time'in Farklı Açıdan Fotoğrafi</i> , .....	56
<b>Resim 14:</b> Olafur Eliasson, <i>Your Spiral Wiew</i> , 2002-2009 .....	57
<b>Resim 15:</b> Olafur Eliasson, <i>Your Spiral Wiew İsimli Enstalasyonundan Ayrıntı</i> .....	58
<b>Resim 16:</b> Mona Hatoum, <i>You Are Still Here</i> , 1994 .....	60
<b>Resim 17:</b> Jeppe Hein, <i>Mirror Labyrinth NY</i> , 2015 .....	61
<b>Resim 18:</b> Jenny Seville, <i>Philomela</i> , 2014 .....	65
<b>Resim 19:</b> <i>Ypres'te Çekilmiş Fotoğraf</i> , 1917.....	66
<b>Resim 20:</b> <i>Abel ve Agust'un İnfaz Sonrası Kesik Başı</i> , 1909.....	66
<b>Resim 21:</b> Antoine Ignace Melling, <i>Topkapı Sarayı Harem Odası</i> , 1795.....	68
<b>Resim 22:</b> İnci Eviner, <i>Harem</i> , 2009 .....	68
<b>Resim 23:</b> İnci Eviner, <i>Biz Başka Yerde</i> , 2019 .....	72
<b>Resim 24:</b> İnci Eviner, <i>Biz Başka Yerde'den Fotoğraf</i> , 2019.....	73
<b>Resim 25:</b> İnci Eviner, <i>Biz Başka Yerde'den Fotoğraf</i> , 2019.....	75
<b>Resim 26:</b> İnci Eviner, <i>Biz Başka Yerde'den Fotoğraf</i> , 2019.....	75
<b>Resim 27:</b> İnci Eviner, <i>Biz Başka Yerde'den Fotoğraf</i> , 2019.....	78
<b>Resim 28:</b> Tehching Hsieh, <i>One Year Performance</i> , 1978-1979 .....	80
<b>Resim 29:</b> Tehching Hsieh, <i>One Year Performance'dan Fotoğraf</i> , 1978-1979.....	81
<b>Resim 30:</b> Tehching Hsieh, <i>One Year Performance'dan Fotoğraf</i> , 1978-1979.....	82
<b>Resim 31:</b> Tehching Hsieh, <i>Performance'dan Fotoğraf</i> , 1978-1979.....	83

<b>Resim 32:</b> Sümeyye Ertop, <i>1.Mevki</i> , 2020.....	86
<b>Resim 33:</b> Sümeyye Ertop, <i>Mıntıka</i> , 2022 .....	87
<b>Resim 34:</b> Sümeyye Ertop, <i>Mıntıka 2</i> , 2022 .....	88
<b>Resim 35:</b> Sümeyye Ertop, <i>1.Çitleme</i> , 2022 .....	88
<b>Resim 36:</b> Sümeyye Ertop, <i>Psykhe</i> , 2020 .....	89
<b>Resim 37:</b> Sümeyye Ertop, <i>Görünmeden Gözetle</i> , 2020 .....	90
<b>Resim 38:</b> Sümeyye Ertop, <i>Bir Verinin Otoportresi</i> , 2022.....	91
<b>Resim 39:</b> Sümeyye Ertop, <i>Kırmızı Bölgelerden Bir Kartografya</i> , 2022.....	92

## ÖZET

**Başlık:** Foucault Perspektifinde Heterotopyaların Çağdaş Sanata Yansıması

**Yazar:** Sümeyye ERTOP

**Danışman:** Prof. Neslihan ERDOĞDU

**Kabul Tarihi:** 12/01/2023

**Sayfa Sayısı:** v (ön kısım) + 98 (ana kısım)

Tıp kökenli bir terim olan ve Foucault tarafından sosyal bilimler alanına kazandırılan heterotopya kavramı birbiriyle bağdaşmayan dünyaların yan yana, üst üste geldiği, mekanı düzenleme-örgütlenme gücüne sahip, ötekiliğin deneyimlendiği mevkileri ifade eder. Postmodern teoremin özgürleştirici güçler olarak öne çıkardığı heterojenlik ve ötekilikle heterotopya kavramı, sanat alanında da kendine yer edinmektedir. Heterotopyaların tecrit edebilme, nüfuz edebilme özelliği, kapatma-kapanma pratiklerinde toplumsal bir karşılaşma imkânı vererek ötekiliğe açılan geçitleri yaratır. Modern dönemde kapatma pratiklerinde özne, norm merkezli ayrıştırma, farklılaştırma sistemine dayanan panoptik bir disiplin biçimiyle sabitlenmiştir. Kapatma pratiklerinde kategorize etme, ayrıştırma, farklılaştırma gibi uygulamalarla öznenin bilgi formuna indirgenmesi, kapatma pratiklerinde ötekinin yaratılmasını sağlayan başat özelliktir. Bu dönemde kapatma pratiklerinin kapitalizmin ihtiyaç duyduğu üretken nüfus yaratımı için maliyetli hale geldiğinin anlaşılmasıyla, yeni bir disiplin biçimi olan panoptizm tercih edilerek öznelerin sabitlenmesi yerine serbest bırakılarak içkin bir iktidar fikrinin aşılması esas alınmıştır. Panoptizm yalnızca üretken-itaatkâr bedenler yaratmakla kalmamış, kapanma pratiklerinin kabulü de kolaylaştıran bir işlev taşımıştır. Postmodern dönemin heterojen, parçalanmış, kaotik kent manzarası içinde kapanma pratikleri, kamusal alana karışarak öznelerin herhangi bir dış zorlama olmaksızın özgürlük fantazmagoryasıyla kendilerini kontrol altında tutarak, sınırladığı bir mekanizmaya dönüşmüştür. Kapatma ve kapanma pratikleri çağdaş sanata da yansyarak, ötekiliğin gündelik karşılaşma formlarıyla sunulduğu, müzakereye açıldığı deneyim alanları yaratmaktadır.

Bu çalışmada; heterotopya kavramı ve kapatma-kapanma pratiklerinin tarihsel gelişim süreci incelenerek, heterotopyaların çağdaş sanata yansımaları ele alınan sanat eserleri üzerinden analiz edilmeye çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Heterotopya, Kapanma, Kapatma, Panoptikon, Çağdaş Sanat



## ABSTRACT

**Title of Thesis:** Reflection of Heterotopias on Contemporary Art from the Perspective of Foucault

**Author of Thesis:** Sümeyye ERTOP

**Supervisor:** Prof. Neslihan ERDOĞDU

**Accepted Date:** 12/01/2023

**Number of Pages:** v (pre text) + 98 (main body)

The concept heterotopia, which is originally a medical term and introduced to social sciences by Foucault, refers to spaces, with the power to arrange-organize the place, where incompatible worlds come side by side or overlap each other, and the otherness is experienced. The concept heterotopia, as well as heterogeneity and otherness, which are put forward as liberating forces by the postmodern theory, has also an important place in the field of art. The ability of heterotopias to isolate and penetrate creates gateways opening to the otherness by allowing for a social encounter for inclusion and seclusion practices. In inclusion practices in the modern age, the subject is fixed in a form of panoptic discipline based on the norm-centred separation and differentiation system. The reduction of the subject to the form of knowledge in inclusion practices through practices such as categorization, separation and differentiation are the basic feature that creates the otherness in inclusion practices. In this period, as it was understood that inclusion practices became costly for creating the productive population needed by capitalism, panoptism, which was a new form of discipline, was preferred and the instillation of the idea immanent power was prioritized by liberating the subject rather than fixing it. Panoptism not only created productive-obedient selves but also facilitated the acceptance of inclusion practices. Within the heterogenous, fragmented, chaotic urban landscape of the postmodern era, inclusion practices infiltrated into the public space and turned into a mechanism where subjects controlled and limited themselves without any external force by means of liberty phantasmagoria. Inclusion and seclusion practices are now reflected in the modern art and create areas of experience where the otherness is presented in daily encounter forms and negotiated.

In the present study, the concept heterotopia and inclusion-seclusion practices are examined in their historical development process, and reflections of heterotopias on the modern art are analysed on the artworks studied.

**Keywords:** Heterotopia, Inclusion, Seclusion, Panopticon, Contemporary Art

## GİRİŞ

Günümüz dünyasının toplumsal olarak üretilmiş, sınıflandırılmış mekanları, bireylerin deneyimlerini şekillendirerek toplumsal ilişkilerin yeniden düzenlenmesinin, koordine edilmesinin bir aracı haline gelmektedir. Mekanı boş bir çerçeve, toplumu basitçe içine alan bir kap olarak tanımlayan anlayışa karşı Foucault, heterotopya kavramıyla mekan olgusuna yeni bir bakış açısı getirmiştir. Esasen bir tıp terimi olan ve ilk defa Foucault tarafından sosyal bilimler alanına uyarlanan heterotopya kavramı, birbiriyle bağdaşmayan unsurların üst üste, yan yana geldiği, mekanı düzenleme-örgütleme gücüne sahip, bireylerin deneyimlerini şekillendirebilen mevkileri ifade etmektedir.

Bireylerin deneyimlerinin şekillendirilmesinde, kimliklerinin inşasında önemli bir rol üstlenen hastane, hapisane, dinlenme evi vb. heterotopik mevkiler, toplumda uyumlu birliği sağlama, norma uygun olmayanları ıslah, tedavi ederek norma uygun hale getirme amacı altında işlevselleştirilmiş araçlardır. Kapatma pratiği olan bu mevkiler, modern dönemde disiplin, gözetim, kontrol mekanizmalarıyla itaatkâr-üretken bedenlerin yaratıldığı, iktidarın uygulanma alanları olarak şekillenmiştir. Öznelerin söylemsel pratiklerle bilgi formuna indirgenerek mekansal çerçevede sabitlenmesi/normalleştirilmesi üzerinden işleyen panoptikon, kapatma pratiklerinde öznelerin tanımlanması, sınıflandırılması ve ayrıştırılmasında etkili bir disiplin biçimi olduğu için tercih edilmiştir.

Postmodern dönemde kentsel mekanın homojen dokusunun bozularak bölük pörçük bir yapıya bürünmesiyle, öznelerin gündelik yaşamın serbestliği içinde özgür bırakılarak kendilerini kontrol altında tutmalarını sağlayan, içkin bir iktidar fikrinin yerleştirilmesi üzerinden kurgulanan panoptizm tercih edilmiştir. Özneler içkin bir iktidar fikrini benimseyerek, herhangi bir dış zorlama olmaksızın kendilerini AVM'ler, yüksek güvenliikli yerleşkeler, galeri ve müzelerde sınırladıklarında düzen mntıkaları olan bu mevkiler, kapanma pratiklerine dönüşmüştür. Heterotopyanın tüm bu nitelikleri değerlendirildiğinde özellikle mekan ve insan davranışları üzerindeki dönüştürücü etkisi, kapanma-kapatma pratiklerinin günümüzde de mekansal yaşam alanına nüfuz ederek güncelliğini koruması bakımından, mekan ile toplumsal ilişki pratikleri arasında yaratılmış örüntünün açığa çıkarılması açısından önemli bir tartışma alanıdır.

Toplumda gerçek bir yere sahip olduğu gibi sanat alanında da varlık gösteren heterotopyalar, postmodern teorinin özgürleştirici potansiyel attettiği heterojenlik, parçalanmışlık, belirsizlik ve farklılık ile Çağdaş sanatta benimsenerek karşılık bulmuş, heterotopyayı doğuran yeni bir ifade biçimini meydana getirmiştir. Heterotopyaların mekanın geometrisini etkileyebilme niteliği dışında, sanatçılar tarafından konu edinilen ‘ötekilik’ farklılıklara alan açma isteğinden ileri gelmektedir ve bu durum kapanma-kapatma pratiklerinde ötekiyle olan mesafenin aşılması, ötekiyle karşılaşma alanı olan eşiklerin yaratılmasında önemli bir perde aralamaktadır. Bu çalışma heterotopya kavramını geliştirerek, günümüzdeki anlamını kazandıran *Michel Foucault* perspektifinde değerlendirilerek sınırlandırılmıştır.

### **Çalışmanın Konusu**

Bu çalışmanın birinci bölümünde, heterotopya kavramının etimolojik kökeni ve tıp literatüründeki karşılığı, tıbbi anlamının dışında Foucault’nun ‘*Kelimeler ve Şeyler*’ isimli kitabında dilsel bir kavram olarak ele alınışı, daha sonra ‘*Başka Mekanlara Dair*’ isimli konferansında heterotopyanın doğrudan mekan bağlamıyla ele alınışı incelenerek, heterotopyanın bir kavram olarak gelişim süreci değerlendirilmiştir. Bu çalışmanın temel argümanı olan ‘*Heterotopyanın İlkeleri*’ başlığı altında ise heterotopyanın özellikleri betimlenmiştir.

Bu çalışmanın ikinci bölümünde, kapatma ve kapanma pratikleri şeklinde temelde iki büyük tür olarak ayrılan heterotopyaların analizine yer verilerek, kapatma-kapanma pratiklerinin işlevi, kullanım amaçları, toplumda yarattığı etki ve dönüşümler ortaya konulmuştur. Foucault’nun iktidara dair çözümlerinin mekansal boyutlarına uzanan kapatma ve kapanma pratiklerinin doğuşu, gelişimi, güncel formu incelenerek; öznenin kimliğini ve deneyimlerini şekillendirip dönüştüren disiplin, kontrol, gözetim, mekanizmalarının işleyişindeki mantık da irdelenmiştir. Kapatma pratiklerinin modern döneme özgü olması, kapanma pratiklerinin ise postmodern döneme özgü olması nedeniyle, modern-postmodern dönem diyalektiği üzerinden kapatma-kapanma pratiklerinin karşılaştırılması yapılarak aralarındaki farklar değerlendirilmiştir.

Bu çalışmanın üçüncü bölümünde, Çağdaş sanatın tanımı, gelişmesinde etkili olan 1960’lı ve 1970’li yılların sanat hareketleri ve bu sanat hareketlerinin etkisiyle sanat alanında değişen dinamikler incelenmiştir. ‘*Heterotopyaların Çağdaş Sanata Yansıması*’

başlığı altında ise konu kapsamında ele alınan sanat eserleri üzerinden yapıt çözümler yapılmıştır. Bu çalışmanın son bölümünde, heterotopyaların farklı bir bakış açısıyla ele alınarak konu edinildiği kendi çalışmalarım bulunmaktadır.

### **Çalışmanın Önemi**

Bu çalışmada geniş bir açılımla yorumlamaya müsait olan heterotopya kavramının varlık gösterdiği siyaset bilimi, sosyoloji, mimarlık alanı gibi, sanat alanındaki yeri ve karşılığı irdelenmektedir. Bu bağlamda ele alınan heterotopya kavramı aracılığıyla bu çalışmanın alternatif bir yapıt okuma olarak sanat alanına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

### **Çalışmanın Amacı**

Bu çalışmada heterotopyanın bir kavram olarak gelişiminin incelenip, kapatma ve kapanma pratiklerinin tarihsel süreci irdelenerek, Çağdaş sanattaki yansımalarını eserler üzerinden biçim-içerik analizleriyle ortaya koymak amaçlanmıştır.

### **Çalışmanın Yöntemi**

Bu çalışmada kitap, süreli yayınlar, makaleler, internet kaynakları vb. taranıp, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan betimsel analiz kullanılarak elde edilen bulgular sonucunda bir senteze gidilmiştir. Konu kapsamında ele alınan eserler, elde edilen bulgular ile ilişkilendirilmiş, biçim-içerik açısından değerlendirilerek yapıt çözümler yapılmıştır.

# BÖLÜM 1: HETEROTOPYA

## 1.1. Heterotopya Kavramı

Heterotopya kavramı etimolojik olarak incelendiğinde, Yunanca hetero ‘başka ya da diğer’ topia ise ‘yer’ anlamına gelmektedir. Heterotopya kavramı, ilk kez tıp literatüründe; bir dokunun ya da uzvun normalde bulunması gereken yerden başka bir yerde bulunarak beden bütünlüğünü bozması anlamıyla kullanılmıştır. Michel Foucault felsefe eğitiminin yanında aldığı tıp eğitimiyle heterotopya kavramına günümüzdeki anlamını kazandırarak sosyolojiye ve siyaset bilimine uyarlamıştır.

Foucault’nun Kelimeler ve Şeyler adlı kitabının önsözünde heterotopya kavramını tıbbi anlamının dışında ilk kez, ütopyaya karşı dili tahrip eden, sentaksı bozan, dilsel bir kavram olarak kullanılmıştır. Foucault, Kelimeler ve Şeyler<sup>1</sup> adlı kitabının çıkış noktası olarak; Lorge Luis Borges’in John Wilkins’in<sup>2</sup> denemesinde Çin Ansiklopedisinden bahsettiği bir metnini işaret etmiştir. Bu metinde, aynı ve başka olarak değerlendirilen hayvanlar, alışıl gelmiş uygulamalara aykırı bir şekilde sınıflandırılmıştır.

Sınıflandırma şu şekildedir;

“Hayvanlar: a) İmparatora ait olanlar, b) içi saman doldurulmuş olanlar, c) evcilleştirilmiş olanlar, d) süt domuzları, e) denizkızları, f) masalsı hayvanlar, g) başıboş köpekler, h) bu tasnifin içinde yer alanlar, i) deli gibi çırpınanlar, j) sayılamayacak kadar çok olanlar, k) devetüyünden çok ince bir fırçayla resmedilenler, l) vesaire, m) testiye kırmış olanlar, n) uzaktan sineğe benzeyenler olarak ayrılırlar.” (Foucault, 2001, s.11)

<sup>1</sup> Foucault’nun Kelimeler ve Şeyler kitabı Batılı bilgi arkeolojisinin analizine yöneliktir, Foucault belirli bir dönemin bilgi yapısının analizi noktasında arkeoloji kavramına başvurmuştur. Arkeoloji kavramının anlamı bilginin etimolojisinden ziyade oluşum şartlarına odaklanılmasıdır. Borges’in sınıflandırması da Çin kültürünün bir ürünü olarak, kültürel unsurların bilginin düzen mekanını etkilediğinin bir göstergesidir. Klasik epistemenin benzerlik ilkesine dayanan, tüm bilgi biçimlerini düzenli ortak bir zeminde birleştirme, sınıflandırma sistemine aykırı olarak Borges’in sınıflandırması düzensiz, kuraldışı, kaotiktir. Foucault’nun bilginin hangi düzen mekanına göre oluştuğu sorusuna da cevap niteliğindedir. Borges, farklı taksonomilere ait parçaların bir arada temsil edildiği ortak, olanaksız bir mekanı açar. Dolayısıyla klasik epistemenin düzen mekanından tamamen ayrılır. Borges’in sınıflandırması Çin kültürüne ait düzen mekanına göre oluşmuştur. Batı epistemesinin Rönesanstan günümüze değin süreklilik gösterdiği savına karşılık Foucault, Borges’in sınıflandırmasından da ilham alarak Batı epistemesinin süreksizlik gösterdiğinin tespitini yapmıştır.

<sup>2</sup> John Wilkins, bütün halkların kendi dillerinde okuyabileceği evrensel bir dil yaratmak istemiş ve 40 ana tür olmak üzere, 251 alt bölüme ayrılan ve bu alt bölümlerden üretilen 2030 tür belirlemiştir. Borges, Wilkins’in 17.yüzyılda evrensel bir dil oluşturma isteğiyle ortaya koyduğu sistemde eksiklikler olduğunu öne sürer ve bütün sınıflandırmaların varsayımsal bir temele oturduğunu vurgular (Eco, 2004, s.199-205).

Umberto Eco'ya (2011, s.158) göre, “Borges'in listesi sadece bütün tutarlılık ölçütlerine meydan okumakla kalmaz, düzenli kuramın paradokslarını kasıtlı olarak sömürür. Onun listesi gerçekten uyumluluğun bütün mantıklı ölçütlerine karşı çıkar”. Borges, dilin dizgesel mantığına meydan okuyarak sınıflandırmadaki hayvanları olağandışı bir dille ortak bir mekanda konumlandırmıştır. Birbiriyle bağdaşmayan olanaksız dünyaları yan yana getiren, listedeki hayvanları yeni bir ilişki ağı içinde sunan metnin kaotik, düzensiz zemini Foucault'yu büyülemiştir. Düşüncenin sınırlarını aşan bu sınıflandırma, ancak dil aracılığıyla mümkün olabilecek yeni bir mekanı açar ve bu mekan dil dışında gerçekleşemeyecek olağandışı buluşmaların zemini haline gelmektedir.

Fantastik dünyaya ait hayvanlar ve gerçek hayvanlar bu zeminde buluşur. Aniden ortak bir mekanda karşılaştırılan, çarpıştırılan fantastik hayvanlar ve gerçek hayvanlar arasındaki ilişkiyi kuran şey ise alfabetik dizidir (a,b,c.). Foucault, hayvanların yakınlık ilişkisi içinde olduğu bu dar mesafeyi, dil dışında hangi mekanın mümkün kılabileceği sorusunu sormaktadır. Çünkü bu yakınlık, sınıflandırmadaki ortak mekanın yüzeyini aşındıracak kadar çelişki ve kaos yüklüdür. Foucault, teselliye söylemlere, masallara izin veren ütopyalarda arar; “eğer bunların hakiki bir yeri yoksa; bunun nedeni, bunların hepsinin birden büyüdü ve düz bir mekanda serpiliyor olmalarıdır; bunlar geniş caddeleri, bakımlı bahçeleri olan kentler, ulaşılması kuruntuya dayalı olsa bile, kolay varılan ülkeler kurmaktadır” (Foucault, 2001, s.20-21).

Borges'in sınıflandırması Batı için ütopya cenneti olan Çin'in, belirli bir dönemine ait kültürünün tezahürüdür. Borges, Çin kültüründe yazılan gerçekçi roman ve hikâyelerin olağanüstü olaylarla dolu olduğunu belirtirmiştir çünkü bu kültürde olağanüstü olaylar imkânsız ve gerçektışı olarak nitelendirilmezler (Ling, 2017, s.5).

Bu bağlamda Borges'in sınıflandırmasında da Çin kültürünün izleri görülür, Borges sınıflandırmasında yalnızca gerçek ile olağanüstü arasındaki ayrımı ortadan kaldırmamıştır aynı zamanda türler arasındaki farkı da yok etmiştir. Foucault, uyum, düzen, tutarlılık ölçütlerini sekteye uğratarak bir şüpheyeye ve belirsizliğe sevk eden sınıflandırmanın tamamen kaotik olduğunu belirtir. Foucault Borges'in önerdiği sınıflandırmada, farklılıkların ortak bir mekanda alternatif düzen fragmanları olarak ayrı ayrı parıldadığı durumu heterotopya olarak tanımlamıştır ve farklılıkların yan yana gelebileceği ortak bir mekan bulunmadığına da vurgu yapmaktadır.

Heterotopyalar ütopyalara karşıttır çünkü dili derinden derine tahrip eder, ortak olarak adlandırılanları sentaksı bozarak şeylerin karşısına, yanına koyarak parçalar, anlamları kuraldışı olma durumuyla kurularak kelimelerin kendisi üzerinde durmasını sağlarlar. Foucault'nun Kelimeler ve Şeyler kitabında heterotopyaları tanımlayan şey, farklı taksonomilere ait parçaların ortak bir zeminde düzensizlik boyutunda bulunuşu ve bu birlikteliğin tuhaf, rahatsız edici bir belirsizliği, şüpheyi doğurmasıdır. Karmaşa içinde potansiyel bir düzen kuruluşuna karşılık, ortak bir mekan tahsis etmenin olanaksızlığı Borges'in sınıflandırmasındaki heterojenliği açığa çıkaran başat özelliktir.

Foucault, Kelimeler ve Şeyler kitabında dilsel bir kavram olarak ele aldığı heterotopyaları, 14 Mart 1967 tarihinde Tunus'ta bir grup mimara verdiği 'Başka Mekanlara Dair'<sup>3</sup> isimli konferansında, doğrudan mekan bağlamıyla ele almıştır. Konferansın giriş kısmına, tarihselciliğin mekanı dolaylı olarak da olsa zamana tabi kılmasını ve mekana kayıtsız kalınarak sadece toprak ya da alan olarak analiz edilmesine eleştiri getirerek başlar.

Foucault'a göre 19. yüzyılda bir tarih saplantısı doğmuştur ve bu dönemde gelişme duraklama, kriz ve döngü temaları, ölüm oranlarındaki aşırı artışın kaynağı olarak termodinamiğin ikinci yasası olan entropi<sup>4</sup> referans alınmıştır. Entropi yasası, madde ve enerjinin tek yönlü bir biçimde değişime uğradığı, her şeyin bir sona, tükenişe ilerlediği, yaşamdan ölüme, düzenliden düzensizliğe, nihai bir kaosa doğru sürüklenen fiziksel bir dünyayı tanımlar (Rifkin ve Howard, 2001, s.16). Foucault kriz ve döngü temalarının özünü entropi yasasında bulan 19. yüzyılı tarih çağı olarak nitelemiştir. 19. yüzyıl tarihin bir bilim dalı olarak özerklik kazanıp, özgürleştiği tarihsel epistemolojinin modern toplumsal teori üzerinde etkinliğini arttırdığı bir dönemdir. Tarihsel epistemoloji, "dünyayı, zamanın açıklayıcı bağlamları içerisine toplumsal varlık ve oluşun yerleştirilmesinden doğan dinamikler aracılığıyla kavrar" (Soja, 2015, s.19).

Foucault, 19. yüzyılda yükselen tarihselciliğin zamana bağlı anlatısının baskınlığının, mekan karşısında zamanın imtiyazlı konumunun korumasını sağladığını, uzunca bir süre mekanın göz ardı edildiğini ifade etmiştir. Verimli, diyalektik olanın zaman olduğunu mekanın ise sabit, cansız, edilgen ve diyalektik olmayan olarak addedildiğini

---

<sup>3</sup> Özne ve İktidar isimli kitabında orijinal ismiyle "Des Espanes Autres" olarak geçmektedir.

vurgulamıştır. Fakat Foucault, zamandan ziyade mekanın bizden önemli şeyleri gizlediğini yalnızca bir toprak ya da alandan daha fazla işlevi içinde barındırdığına dikkat çeker. Foucault, içinde bulunduğumuz dönemi mekan dönemi olarak tanımlamıştır. “Eşzamanlının dönemindeyiz, yan yana koyma dönemindeyiz, yakın ve uzak dönemde, yan yananın, kopuk kopuğun dönemindeyiz” (Foucault, 2005, s.291). Çağımızın polemiklerinin, kaygılarının odağında, tanımladığı ilişkiler ağıyla hem ortaklığın hem de ayırıştırmanın koşulu olarak öne çıkan mekanlar kategorisi vardır (Foucault, 2005, s. 292).

Batı deneyimi, mekanın kendisine ait bir tarihsellik atfeder, bu bağlamda mekanı tarihsel süreç içerisinde değerlendirir, gelişimini izler. Foucault, mekanın tarihine kısaca değinerek, mekanın tarihini Orta çağ mekanından başlatır. Orta çağ mekanı, hiyerarşik olarak kutsallıkları ya da kozmik önemlerine göre sıralanan, düzenlenen, yerler bütünüdür. Orta çağda mekanı oluşturan şeyler karşıtlıklardır (kutsal yerler-dünyevi yerler, korunaklı yerler-korunaksız yerler, köysel yerler-kentsel yerler) ve bir yere yerleştirilmenin mekanlarıdır. Galileo'nun 17. yüzyılda Dünyanın Güneş etrafında döndüğünü yeniden keşfetmesiyle, dünyayı merkez noktası olarak kabul eden görüş yıkılmış, evren ve mekan anlayışını değiştirerek, bir sapmaya neden olmuştur. Güneşin merkezi konuma gelmesi hem kilisenin Dünyaya atfettiği kutsallık anlamını teorik olarak yok etmiş, mekan anlayışında bir genişleme yaratarak sonsuz ve sonsuzca açık bir mekanın varlığını ortaya koymuştur.

Orta çağda yer kavramı mekanın içinde erimiş, bir şeyin hareketi içindeki noktaya dönüşerek anlamı değişmiştir. 17. yüzyıldan itibaren yerleştirilmenin mekanları son bulmuş, yerleştirilmenin yerini ‘uzam’ almıştır. Günümüzdeyse uzam, yerini ‘mevkilere’ bırakmıştır. Foucault'a göre mevki, noktaların ve unsurların birbiriyle olan yakınlık ilişkilerini öne çıkaran bir unsurdur ve toplumsal hayatta mekanı da yakınlık ilişkileriyle kurar. Yakınlık ilişkileri biçimsel olarak, seriler, diziler, ağaçlar, kafesler, olarak sıralanabilir. Foucault (1994, s.293), mekanın mevkilendirme formlarıyla sunulduğu ilişkiler dönemindeyiz şeklinde görüş beyan etmiştir. Mevkiler ayırt edilebilirler fakat birbirine indirgenemezler, mevkilerin bu niteliği modern hayata derin bir heterojenlikle nüfuz etmesini sağlar. Mevkiler, toplumsal ilişki pratiklerinin yeniden kurulup geliştirildiği modern hayatta mekan algısının değişen boyutlarının tezahürüdür.



Mevkiler, birbirinden farklı ve dağınık mekan imgeleriyle kurulan ilişkilerin odağında; tanımlanması, sınıflandırılması, depolanması, kayıt altına alınarak düzenlenmesi gereken yerler olarak çağdaş teknikte önemli bir sorun teşkil etmektedir. Mevki sorunlarının anlaşılması noktasında demografi terimlerine başvurulmaktadır fakat mevki sorunu yalnızca insanoğluna yeteri kadar yer olup olmadığı ile ilgili değildir.

Belli bir durumda insani unsurların veya şeylerin birbirlerine benzerliklerinin, yakınlık ilişkilerinin saptanması, sınıflandırılarak bu bütün içerisinde işaretlenmesi, kodlanması ve nasıl bir düzenlemeye maruz kaldıklarının tespiti amacını da taşımaktadır. Bu bağlamda mevkiler, iktidar ve mekanın eklemlenişleriyle ayırıştırma, farklılaştırma sistemlerinin yegâne zemini haline de gelmektedir.

Günümüzde çağdaş mekan, kutsallıktan ayırıştırılmış, arınmış olduğu söylemine karşın pratikte henüz tamamen arındırılmamıştır; günümüzde hala kutsallaştırmanın karşıtıklara dayanan biçimi varlığını sürdürmektedir. Bunlar, özel mekanlar-kamusal mekanlar, toplumsal mekan-aile mekanı, boş zaman mekanı-çalışma mekanlarıdır. Gaston Bachelard'ın eseri<sup>5</sup> ve fenomenologların mekana dair tanımlamaları, homojen ve ideal boş bir mekanın aksine, niteliklerle dolu ve heterojen bir mekanda yaşadığımızı işaret etmektedir. Bachelard'ın çözümlenmeleri iç mekana dairken, Foucault'nun odaklandığı mekan yaşadığımız zamanı, mekanı ve tarihimizi her veçhesiyle aşındıran, deforme eden, bizi kendi kabuğumuzdan dışarıya çeken, toplumsal olarak üretilen, heterojen bir dış mekandır.

“İçine bireylerin ve şeylerin yerleştirilebileceği bir tür boşluk içinde yaşamıyoruz. Işıl ışıl farklı renklerle boyalı bir boşluğun içinde yaşamıyoruz, birbirine asla indirgenemez olan ve asla üst üste konamayan mevkiler tanımlayan ilişkiler bütünü içinde yaşıyoruz” (Foucault, 2005, s.291).

Bu mevkileri tanımlayan unsur sunduğu ilişkiler bütünüyle aynı anda birçok mevkiyle ilişki kurmasıdır. Örneğin pasajlar, sokaklar ve trenler gibi ara mevkiler hem bir yerden bir yere geçişi sağlayan, kendisi de bu mevkilerden geçen, hem konumu dolayısıyla içinden geçilen çoklu ilişkileri örgütleyen yerler olarak betimlenebilirler. Foucault'nun ilgilendiği mevkilendirme türleri ise ütopya ve heterotopya olmak üzere ikiye ayrılır. Bu

---

<sup>5</sup> Mekanın Poetikası.

mevkilerin başat özelliği bütün mevkilerle ilişkisini sürdürürken, bu mevkileri temsil ettiği söylemine rağmen aynı zamanda yadsıması, etkisizleştirmesidir.

Ütopyalar<sup>6</sup> gerçek bir yere sahip olmayan mevkilerdir, bir toplum ya da kültürdeki gerçek mevkilerle onları tersine çevirerek ya da doğrudan ilişki kurarlar. Ütopya, mükemmelleşmiş bir toplumun, kusursuz bir düzen hâkimiyetinin karşılığıdır veya tam tersidir. More'un ve Platon'un<sup>7</sup> kitabında da ütopya, mevcut toplumdaki hareketle alternatif bir düzen, ideal bir devlet, toplum temasıyla ele alınmıştır. Fakat yine de ütopyalar özü itibarıyla gerçekdışı mekanlar olarak kavramsallaşmıştır.

Foucault ütopyalardan farklı olarak heterotopyalara, toplum içinde gerçek bir varlık, yer atfetmiştir. Heterotopyalar karşı yerleşme türleri olarak bir kültür içinde bulunan gerçek mevkilerin eşzamanlı olarak temsil edilip yansıtıldığı, tersine çevrildiği, fiilen gerçekleşmiş ütopyalardır. Ütopyayı ve heterotopyayı aynı anda temsil edip, bünyesinde barındıran ortak deneyim alanı ise aynadır. Ayna, gerçek mekanı yansıtıcı olarak yansıtan bir ütopya çünkü olmayan yerde sanal bir dünyayı açmaktadır. Ayna metaforu üzerinden beden deneyimlenmesi sürecinde kişi, aynadaki varlığına baktığında ütopik bir uzamda olduğunu gerçek mekandaki bedenine yönelen bakışıyla keşfeder.

Ayna, gerçek mekanın zeminini taklit ederek bedeni de bu yansıma içindeki gölgeye indirgemektedir. Ayna, gerçek mekanı yansıtıcı olarak yansıtan, gerçek mekanla ilişkisini sürdürürken dışlayan durumla heterotopya işlevi kazanmaktadır. Foucault, bir toplumda farklı ya da başka mevkiler olarak karşılık bulan heterotopyaların incelenmesi, betimlenmesi ve analizini heterotoloji olarak adlandırmıştır.

---

<sup>6</sup> Ütopya kavramı, ilk kez Thomas More'un kusursuz bir düzene tekabül eden gerçek dünyada var olmayan ideal bir devleti anlattığı *Ütopia* kitabında geçer. Aslen Latince bir sözcük olan More tarafından uydurulan ütopya kavramı, olumsuzluk anlamını veren *au-* olmayan, *eu-* iyi; *topos* ise yer anlamına gelmektedir. Krishan Kumar'a göre ütopya; hayali bir dünyayı imler ve özünde insanın mümkün olmayan bir dünya içinde yaşama isteğinin karşılığıdır. Gerçeklik sınırından bir adım uzakta, olması ihtimaliyle ümitlendiren, mükemmelleşmiş bir toplum ve düzen kurgusudur. Ütopya, gerçeklik sınırlarını aşarak uygulanabilirlikten uzaklaşırken bir yandan da gerçekliğin zeminine dokunarak olasılığı aklı getirir. More'da ütopyanın temel niteliği güncel olarak bir toplum ya da kültürde uygulanabilirliği durumu değildir, mevcut toplumun gerçekliğinden yola çıkarak kurgulanan ideal, mükemmel hayali bir dünyanın olasılığıdır (Kumar, 2005, s.9-13).

<sup>7</sup> Platon'un *Devlet* kitabında ise, sistematik bir biçimde planlanan düzen hâkimiyeti ve filozoflar tarafından akılcı bir anlayışla yönetilen devlet ütopyası vardır. Platon ütopya kavramına yeni bir nitelik kazandırarak ideallik ve uygulanabilirlik ekler bu bağlamda da bir toplumda nasıl uygulanabileceğini de gerektirir (Kumar, 2005, s.63-70).

## 1.2. Heterotopyaların İlkeleri

Foucault, heterotopyaların özelliklerini altı ilkeyle betimlemiştir. Birinci ilke, dünyadaki her kültür ve uygarlık heterotopya üretir fakat heterotopyaların mutlak evrensel bir biçimi yoktur, çeşitlilik göstermektedir. Foucault heterotopyaları, kriz ve sapma heterotopyaları olmak üzere iki büyük türe ayırmıştır. Kriz heterotopyaları, ilkel toplumlarda kriz durumunda olan bireylere (adet döneminde olan kadınlar, yaşlılar, hamile kadınlar, yeniyetmeler) ayrılmış, kriz süreci geçirebilecekleri kutsal ya da yasaklı yerlerdir.

Kriz heterotopyalarında dış bir zorlama, tecrit söz konusu değildir, kriz sürecini tamamlayan bireyler toplum içine yeniden karışırlar. Bu bağlamda kriz heterotopyaları kapanma pratiği olarak değerlendirilmektedir. Foucault kriz heterotopyalarının günümüzde yok olmaya yüz tuttuğunu, yerini sapma heterotopyalarının aldığını vurgulamaktadır. Sapma heterotopyaları davranışında sapma olan bireylerin norma uygun hale getirmek amacıyla kapatıldığı, kontrol mekanizmasına sahip mevkilerdir. Sapma heterotopyaları bireylerin mekansal bir çerçevede sınırlandığı, toplumda görünürlüklerinin azaltıldığı, belirlenen normdan hareketle inşa edilmiş bir model uyarınca ıslah, tedavi edildiği, davranış ve kişiliğinin dönüştürüldüğü yerlerdir.

Foucault, sapma heterotopyalarını huzurevi, hapisane, akıl hastanesi, dinlenme evleri vb. olarak tanımlamaktadır. Tecrit, gözetim, denetleme gibi disiplinli tekniklerin tahakküm mercii tarafından dış zorlama yoluyla uygulandığı sapma heterotopyaları, kapatma pratikleridir. Hem kriz hem de sapma heterotopyalarının sınırında bulunan yaşlılık bir krizdir fakat aynı zamanda toplumda üretim zincirine katılmama, iş gücü üretmeme durumu sapma kabul edildiğinden sapma niteliği de taşır.

İkinci ilke, mevcut ya da varlığını sürdüren heterotopyanın, tarihsel, toplumsal, kültürel değişimlerle beraber işlevinin değişebileceği ve dönüşebileceğidir. Örneğin, 18. yüzyılda kent merkezine, kilise çevresine konumlanan mezarlıklarda toplumsal statüye göre bir hiyerarşiye sahip mozeleler, isimli veya isimsiz mezarlar bulunmaktaydı. Mezarların, kilisenin yakınında olma durumu ölümsüzlük ve anılma anlamı taşımaktaydı. 19. yüzyıldan itibaren ölüm bireyselleşmiştir ve burjuvazinin mezarların salgın hastalık yaydığı korkusuyla birlikte mezarlar kent dışına taşınmıştır.

Foucault'nun 'ötekiler şehri' olarak tanımladığı mezarlarda bu bağlamda ölüm yâdsınmış ve ölümler dışlanmıştır.

Üçüncü ilke, heterotopyalar birbiriyle çelişen, birbirinden bağımsız olan birçok mevki ve mekanı gerçek bir mekanda yan yana getirme gücüne sahiptir. Foucault çelişik mevkilere örnek olarak bahçeleri vermiştir. Antikçağın başından beri bahçeler, mutluluk vaat eden ve tüm evreni kapsayabilecek bir heterotopyadır. Bütün dünyanın mükemmelliğinin simgesel hali olan geleneksel acem bahçeleri, hem makro kozmostur, hem de mikro kozmostur. Acem bahçeleri dünyanın dört bir yanında olan mevkileri yan yana koyarak sunmaktadır ve kutsal bir anlam atfedilmektedir. Merkezinde diğer mevkilerden daha kutsal bir anlama sahip olan havuz ve su fıskıyesi bulunmaktadır. Diğer tüm bitkiler merkezin etrafını çevreleyen mikro kozmosa dağıtılmıştır. Acem halıları ise bahçenin mükemmel halinin bir taklididir.

Dördüncü ilke, heterotopyalar genellikle zamansal bölünmeler yaratırlar ve geleneksel zamandan mutlak kopuşla birlikte zamanın akışı içinde farklı bir zamansal boyuta açılmaktadırlar. Foucault, zaman dilimlerindeki mutlak kopuşlar, farklılık gösteren zaman akışı, bölünmelere heterokroni adını vermektedir. Foucault heterokroninin işlev kazandığı heterotopik bir mevki olarak mezarlara işaret etmektedir. Mezarlar, bireyin yok oluşunu ifade eden, bireylerin bedeninden geriye kalan izlerin silinmeye devam ettiği, zamanın güncel diliminden ayrı olarak seyrettiği yerlerdir. Zamanın yığıldığı, biriktirildiği kütüphane ve müzeler de zamana bağlı olan heterotopyalardır.

Foucault'a göre kütüphane ve müzeler, 17. yüzyıldan sonuna kadar kişisel bir tercihin ifadesi olarak karşılık bulmuştur. Fakat kütüphane ve müzelerde tüm zamanları mekansal bir birlik içinde biriktirip, temsil etme, zamanı tek bir mekanda muhafaza edip, kapatma istenci 19. yüzyıl Batı kültürüne özgüdür. Kütüphane ve müzelerde kitaplar, sanat eserleri, zamanın mezarlığında mevcut zamandan bağımsız olarak biriktirilir; korunaklı bir mabedin farklı zaman ve mekana ait sakinleri, heterotopik bir yapıyı inşa etmektedirler (Foucault, 2005, s.299).

Beşinci ilke, heterotopyalar daima bir açılma ve kapanma sistemini gerekli kılmaktadır, bu durum heterotopyalara hem nüfuz etme, hem de tecrit etme niteliği kazandırmaktadır. Kışla ve hapisaneler, 'tecrit etme niteliğinin' zorunlu bir yerleştirme uygulamasıyla kendini ortaya koyduğu heterotopyalardır.

Arınma, belirlenen kurallara uyma ya da beklenen davranışları uygulama koşuluyla içeri girilmesine izni verilen mevkiler ise, ‘nüfuz etme niteliğinin’ bir örneğidir. Tamamen arınma faaliyetlerine adanmış heterotopyalar da mevcuttur; Müslüman hamamlarında arınma, hem yarı-dinsel hem de yarı-sağlık anlamıyla yapılır. İskandinav saunalarındaysa arınma, tamamen sağlıkla ilgilidir. Giriş ve çıkışların serbestçe yapıldığı, herkesin içine girebileceği bir mevki gibi duran fakat bir yanılısama yaratarak içine girildiğinde dışlayan heterotopyalar da vardır. Foucault, bu heterotopik mevkilere örnek olarak Brezilya ve Güney Amerika’da bulunan büyük çiftlik odalarını vermektedir.

Bu odalar misafirleri aile ortamına dâhil ediyormuş gibi gözükse de aslında içeri giriş için kullanılan kapı hiçbir zaman ailenin yaşam alanına açılmazdı. Çiftlik sakinleri bu yolla kendi yaşam alanını muhafaza ederek izole bir hayat sürdürüyordu, misafirlere girişin açıldığı odada uyuma, kapıyı açma, içeri girme imkânı sunulduğu için misafir dışlandığını fark etmiyordu (Foucault, 2005, s.300).

Altıncı ilke, heterotopyaların geri kalan gerçek mekanla ilişkisi açısından işlevi ve etkisiyle ilgilidir. Heterotopyalar gerçek mekan üzerinde iki tür etki yaratır. İlk etki, heterotopyalar mevkilerle bir yanılısama mekanı yaratarak mekansal yaşam alanlarını bölümlere ayırır ve gerçek mekan bir yanılısama olarak teşhir edilir. İkinci etki, gerçek mevkiler ne kadar düzensiz ve karmaşıksa heterotopyalar o kadar düzenli, mükemmel gerçek bir mekan yaratırlar.

Foucault, bu mevkileri yanılısamının heterotopyası olarak değil ödüllendirilmenin heterotopyası olarak adlandırmıştır. Foucault (2005, s.301), bazı kolonilerin mükemmel bir düzen hâkimiyetiyle kuşatılmış öteki yerler olarak ödüllendirilmenin heterotopyası işlevi gördüğünü ifade etmiştir. 17. yüzyılda Güney Amerika’da Örneğin;

“Paraguay Cizvitleri, yaşamın her noktada kurala bağlandığı koloniler kurmuşlardır. Köy, dörtgen bir meydan etrafında katı bir düzenlemeye göre dağılmıştı. Ortada kilise vardır; bir yanda okul, diğer yanda mezarlık, kilisenin karşısından bir anacaddenin geçiyordu ve bir diğeri dik açıyla bunu kesiyordu; ailelerin evleri bu iki eksen boyunca uzanıyordu ve böylece, İsa’nın işareti tam olarak kopya edilmiş oluyordu. Hıristiyanlık, temel işaretiyle Amerikan dünyasının uzamını ve coğrafyasını belirliyordu.” (Foucault, 2005, s.300)

Bu mükemmel öteki yerleri, diğer mevkilerden ayıran ve farklılaştıran unsur; her şeyin sistematik bir biçimde kurala bağlanması, mutlak bir düzenin hüküm sürmesidir.

## **BÖLÜM 2: KAPATMA VE KAPANMA PRATİKLERİ**

### **2.1. Kapatma Pratikleri: Ötekinin Coğrafyasında Gezinmek**

Heterotopyalar ilişki kurduğu diğer mevkileri altüst etmek, kopyalayarak tersine çevirmek suretiyle, çekişme konusu yapan mutlak öteki mekanlardır. Foucault'nun heterotopya kavramını, mekansal deneyimlerin yaşanmasına izin veren, farklılıkların karşılaştığı, kendi düzenini tesis eden (düzeni yeniden üreten), kendine özgü örgütlenme mantığına sahip dünyalar olarak ele alabiliriz. Heterotopyalar mekansal düzenleme oluşumlarıdır; toplumların mekansal düzenlemelerinin mantığı incelendiğinde mekanın kullanım alanlarından ve atfedilen anlamından ziyade toplumsal kimliklerin inşa edilip, idamesinin nasıl mümkün kılındığı da keşfedilebilir. Bu bağlamda heterotopyalar, yalnızca toplumsal alanı mevkilerle bölümleyip ayırmanın, sınırlarını belirlemenin bir aracı değildir; onunla etkileşim içinde olan öznenin kimliğini, toplumsal deneyimlerini de şekillendiren hâkim düzenleyicilerdir. Toplumsal olarak yeniden üretilen heterotopik mekanlar, ben ve ötekinin kimliğini mekan aracılığıyla inşa ederek, toplumsal ilişkilerin düzenlenmesinin bir yolu haline gelmektedir.

Deneyimlerin şekillenmesi ve kimliklerin inşasında kapatma pratikleri (kışla, hapisane, toplama kampları, psikiyatrik klinikler, hastaneler) önemli bir rol oynamıştır. Öznenin geçici ara mekanlarda ikamete mecbur edildiği, belirlenmiş ve sınırlanmış alanlara tekabül eden kapatma pratikleri, ötekilere hasredilmiş yerlerdir. Norma uygun olmayanların görünürlüklerinin zorunlu bir yerleştirme uygulamasıyla azaltıldığı, toplumdaki sürgün edilerek dışlandığı, giriş-çıkışların denetlendiği yapılar, toplumun uyumlu birliğinin, düzen hâkimiyetinin sürdürülmesini amacı adı altında işlevselleştirilmiş araçlardır.

Kapatma pratiklerinde norm-dışı öznenin (öteki) tehlikeli olma durumunun ya da suçlu olma potansiyelinin bir tahakküm projesi olan normalleştirmeye yok edilmesi misyonu öznenin davranış ve iradesinin hedef alınmasını meşru kılmıştır. Kapatma pratiklerinin tecrit etme, kontrol etme, gözetim altında tutma gibi işlevlerinin dışında nihai amacı, toplumu yönlendirmeye açık hale getirmektir. Bu heterotopik mevkiler, öznenin mekansal çerçevede sabitlenmesi, sınırlanması, bir dizi denetim, kontrol ve gözetim tekniğinin tertibatıyla iktidarın uygulanma alanları haline gelmiştir.

İktidarın kendisinden ziyade iktidar<sup>8</sup> ilişkilerinin nasıl oluşturulduğu ve uygulandığıyla ilgilenen Foucault'nun, iktidara dair analizlerinde mekan birincil derecede önem taşır. Çünkü ayrıştırma, farklılaştırma sistemini oluşturan, normal-anormal olan arasındaki derin yarılmanın anlamını ortaya koyan kapatma pratikleri, mekan ve iktidarın iç içe geçtiği bir zemindir. Mekan aracılığıyla bizden gizlenen; iktidar, bilgi arasındaki ilişkinin dayattığı kuralların uygulanması, davranışların yeniden biçimlendirilmesidir. Dolayısıyla mekanın düzenlenme mantığında içkin bir biçimde gizlenmiş, normalleştirme mekanizmalarının varlığı söz konusudur.

Foucault'nun toplumsal araştırmalarında amacı; modern iktidar ve bilginin eklemlenişleriyle gelişen tahakküm biçimlerini, öznenin psikiyatri, psikoloji gibi bilimsel araştırmalarına dayanan söylemsel pratiklerle deneyimlerinin şekillendirilmesini (özneleşme), kapitalizmin yükselişleriyle ortaya çıkan modern kurumları sorunsallaştırmak, çağımızın bir eleştirisini yapmaktır. Bu bölümde, Foucault'nun işaret ettiği tüm toplumsal meselelerin içinden geçtiği, ilişkilerin koordine edildiği, düzenlendiği ve öznelerin farklılaştırıldığı kapatma kurumlarının tarihsel sürecinin yanı sıra gözetim, disiplin, kontrol mekanizmalarının idame ettirilmesini sağlayan model de incelenecektir.

## **2.2. Kapatma-Hapsetme Kurumunun Doğuşu**

Foucault'a göre (2001, s.13), 17. yüzyıla kadar, pratik anlamda hapisane işlevi taşıyan bir kurumun varlığına rastlanmamıştır. Modern dönemden önce Orta Çağda suçluların kapatıldığı hücreler, ölüme ya da fidye vererek ölümden kurtuluşa geçişi sağlayan ara mevkiler olarak kullanılmış, hücreler birer geçiş yeri, bekleme alanı işlevi taşımıştır. Çünkü Orta Çağ geleneksel yönetim anlayışında, cezalandırma pratiğinin nesnesi, bedendir. Bu dönemde mahkûmun bedeni hükümdarın gücünün ortaya konularak kutsallaştırıldığı bir zemin olarak görülmüştür.

Toplum önünde suçunu veya kabahatini itirafa zorlanan mahkûmun bedeninin merkeze alınarak azap çektirildiği, teşhir edilerek seyirlik nesneye dönüştüğü törensel infazlar gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda Orta Çağda cezalandırma yöntemi olarak suçlunun

---

<sup>8</sup> Foucault, iktidar kavramını belli bir form içinde ele almaz çünkü iktidar toplumsal yapı içinde dağılmış ilişkileri örgütleyerek, birbiriyle ilişkili kılan ve kendini bağlayan bir güce sahiptir (Baştürk, 2016, s.16).



kapatılması yöntemi değil, bedenine azap çektirilmesi ya da suçlunun infaz edilmesi yöntemi tercih edilmiştir (Foucault, 2019, s.39-41). 17. yüzyıldan itibaren Batı toplumlarının yönetim anlayışında, cezalandırma pratiklerinde köklü değişimler meydana gelmiştir. Bu değişim sürecinin en önemli anı ise, Foucault'nun 'büyük kapatılma' olarak tanımladığı olaydır. Büyük kapatılma; 1656 yılında Paris'te kurulan Hospital General (genel hastane) isimli kuruma, Paris nüfusunun azımsanamayacak büyük bir bölümünün (üç yüz bin nüfusun en az altı bininin) kapatılmasıdır.

“Foucault'ya göre, bu kurumun tıbbi bir işlevi ve tedavi amacı yoktur. İspanya'da yaşanan ekonomik kriz Batıya yansiyarak işsizliğe, para sorununa neden olmuş, büyük kapatılma ekonomik ve siyasal temeller üzerinden şekillenmiştir. O dönemde yükselmekte olan kapitalizm için hapishanelerin ve hastanelerin anlamı, evsiz, sakat, fakir vb. bireyler için isyan sürecini yöneten, onları bir mekanda sınırlayıp nötralize eden bir tıpa görevi görmesi olmuştur. [...] Kapatılanların ortak özelliği iş gücü üretmemeleridir ve ayırım gözetilmeksizin aynı mekana kapatılmışlardır.” (Erdoğan ve Ertop, 2020, s.136)

Kapatma pratiklerine, sakat, evsiz, eşcinseller, hastaların, suçluların isyan sürecini yönetmek, kriz anında kontrol altında tutmak ve kriz süreci bittikten sonra denetlenebilir, ucuz iş gücü oluşturarak üretim sürecine dâhil etmek amacıyla başvurulmuştur. Zorunlu yerleştirme uygulamasıyla kapatılan nüfusa, tehlikeli öteki anlamı atfedilmiş, cezalandırma, hapsedme kurumu olan hapishanelerin temelleri bu yüzyılda atılmıştır.

Bu bağlamda Foucault, kapatma-hapsedme ilişkisinin Batı toplumlarının modernleşme evresi içinde ortaya çıktığını saptar. Modernleşme evresi, Foucault'nun Rönesans sonrası dönemi Klasik çağ (1660-1800) modern çağ (1800-1950) olmak üzere ikiye ayırdığı dönemi kapsamaktadır. 18. yüzyılda Jürgen Habermas'ın deyişiyle 'modernite projesi' olarak Aydınlanma hareketi ortaya çıkmıştır. Modern dönemin karakteristiğini belirleyen 18. yüzyıl Aydınlanma hareketi<sup>9</sup>, özgürlük ve eşitliğin kazanımını, edinilen

---

<sup>9</sup> 15. ve 16. yüzyılda temelleri atılan Aydınlanma hareketi, Rönesans döneminde geliştirilmeye başlanan yeni bir toplum ve insan inşası düşüncesinin boyut kazandığı bir dönemdir. Rönesans döneminde Orta Çağın düşünce ve inançlarının insanın gelişimi için yeterli olmadığı anlaşılmıştır. Tanrı/Din merkezli anlayış (skolastik düşünce) yerini insan merkezli anlayışa (hümanizm) bırakmış, insanın kul olarak görüldüğü Din/Devlet temelli anlayıştan vazgeçilerek ulus devletin bir parçası olan birey/kişi anlayışıyla insanlar hak ve özgürlüklerini talep etmeye başlamıştır. Toplum ve yeni bir düzen için kurucu öge olarak

bilgi ve birikimin bu uğurda kullanımını, doğanın bilimsel bilgi ile insan egemenliği altına girmesiyle yoksulluğun bertaraf edilmesini, akıldışı tüm inançlardan feragat edilmesini, pozitif bir bağlamda ilerlemeyi<sup>10</sup>, insanın kurtuluşunu vaat etmekteydi (Harvey, 1996, s.25).

Fakat Foucault, modern dönemi kuşatan Aydınlanmanın yarattığı ilerleme düşüncesini reddeder ve anti-aydınlanmacı bir geleneğe yaslanır. Modern dönemde ilerlemenin özgürleşmeye yönelik değil, tahakküm tekniklerinin yaygınlaşmasına ve gelişmesine yönelik bir ilerleme olduğunu vurgulamıştır. Postmodern teorinin baskıcı ve indirgeyici bir güç olarak ele aldığı Aydınlanmanın, bireyselliğin, farklılıkların bastırılarak homojenleştirilip, uyumlu hale getirilmesini gerektiren totalleştirici (bütünleyici) teorisini reddederek eleştirir (Best ve Kellner, 2016, s.67). Foucault da modernliğin dayattığı zoraki kimliklerin ve bireyselliğin getirdiği sınırların aşılması gerektiğinin altını çizerek modernlik karşısında postmodern teoriyle aynı paralelde bir tutum sergilemiştir.

Modern teorinin ilerleme, özgürleşmenin araçları olarak gördüğü, evrensel, nötr olarak ele alınan bilgi ve hakikat; iktidar ve tahakküm arasındaki ilişkinin bütünleyici öğeleridir (Best ve Kellner, 2016, s.66). Modern dönemin karakteristiğini belirleyen Aydınlanma; akıl, ilerleme, bireysel özgürleşme kavramları ile vaat ettiği şeyin tam da karşıtına dönüşmüş, insanlar üzerinde tahakküm kurmanın araçları haline gelmiştir.

18. yüzyıl Aydınlanma döneminden itibaren toplumsal yaşamı, bireyi, davranışlarını kuşatan bir dizi söylem geliştirilmiş; modern iktidar ve bilginin eklemlenişleriyle suçluluk, delilik vb. deneyimlerin öznesi haline getirilen bireyin kapatma kurumlarında tahakküm altına alınmasına akıl hizmet etmiştir. 18. yüzyıl sonuna gelindiğinde ise (Fransız Devrimi döneminde) kapatma kurumlarında bir dönüm noktası yaşanmıştır; deliler, suçlular, öznesi olduğu deneyime göre ayrıştırılarak, farklı kapatma kurumlarında (hastane, ıslahevi, akıl hastanesi) ikamete mecbur edilmiştir. Foucault, 18. yüzyılın sonunda psikoloji, psikiyatri gibi bilim araştırmalarına dayanan söylemsel pratiklerle modern öznenin itaat etmeye bağlı olarak dönüştürüldüğünü, öznenin bir bilinçle

---

akıl merkeze alınmıştır. Klasik çağda, düzensizlik ve kaosla karşılaşan akıl, toplumsal yaşamı rasyonalist bir biçimde düzenleme çabası içine girmiştir.

<sup>10</sup> İlerlemecilik olarak da geçer, akıl ve bilimin ışığında daha iyiye, hep en iyiye gitmektir.

kendini inşa ettiği fikrinden ziyade öznenin kurulduğuna işaret eder. Modern dönemin rasyonalist bakış açısı öznenin eğitilmesi, ıslah edilmesi, topluma geri kazandırılması adı altında toplumsal işleyişin odağı haline gelen gözetim, denetim ve kontrolü hümanist bir kurmaca olarak öne çıkarmıştır.

18. yüzyıl sonunda modern kapitalist toplumun iş gücü ihtiyacını karşılamayan ötekiyi emek ve üretim sürecine hazırlamak, verimli nüfus yaratmak amacıyla ortaya çıkan ‘disiplinci iktidar’ kimlikleri ve deneyimleri şekillendiren öznellik biçimlerine (suçlu, deli, hasta vb.) başvurmuştur. Söylemsel pratikler bir suç tanımlama bahanesiyle bireyi suçun öznesi haline getirerek, nesneleştirmiştir.

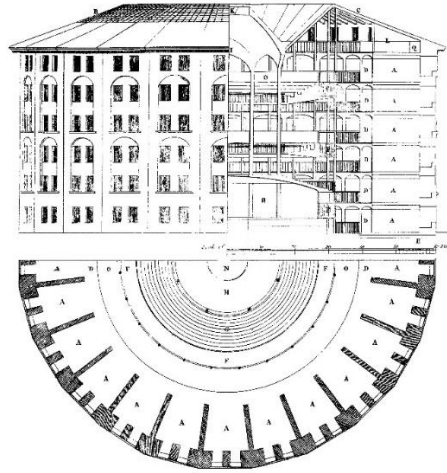
Disiplinci iktidar, şiddeti ya da beden üzerinde merkezileşen azap çektirme yöntemini tercih etmemiş, söylemsel pratiklerle normları ‘hakikat’ sunmuştur. Kapatma pratiğine tabi tutulan ötekiler, hakikat olarak sunulan bilgiyi içselleştirdiğinde ise dayatılan zoraki kimliklerin öznesi olarak konumlandırılmış, üretim ilişkilerinin odağında itaatkâr bedenler haline getirilmiştir. Kapatma pratiklerinde söylemsel pratikler, öznenin ıslah ve tedavi edilmesi, tehlikeli olma durumunun ya da suçlu olma potansiyelinin yok edilmesi amacı adı altında normalleştirilmesini meşru kılmıştır.

Normalleştirme mekanizmaları ötekiyi dışlamayı değil, içeriye katmanın norma uygun hale getirmenin, bedeni itaatkâr kılmanın araçlarıdır. “Normalleştirme, yinelenebilir, öngörülebilir ve gerekli toplumsal rollere yönelik tasniflerle uyumlu olan toplumsal ilişki ve davranış biçimlerini teşvik eden mekansal ilişkiler kurma girişimleri içerir” (Stravrides, 2019, s.28). Disiplinci iktidar için mekan; deli, suçlu, hasta gibi zoraki kimlikler atfettiği özneyi, ayrıştırma farklılaştırma sistemiyle sınıflandırmak, tanımlamak, biçimlendirmek amacıyla kullandığı hâkim düzenleyici formdur. Mekansal bir çerçevede sabitlenmesi gereken norm-dışı öznenin ötekiliği deneyimleyebileceği, icra edebileceği sınırlar, öznenin kimliğini tanımlayan keskin hatlardır.

Dolayısıyla heterotopyalar modern dönemde kapatma pratikleriyle ayrıştırma, farklılaştırma sisteminin bir koşulu olarak öne çıkmaktadır. Normal olanı, anormal olandan ayıran, özneyi tanımlanabilir bir olguya indirgeyen kapatılma mekanları ötekiyi doğuran elverişli bir zemindir. Mekanın düzenlenme mantığında gizlenen disiplinci iktidar normalleştirme projesiyle, delilik, suçluluk vb. gibi deneyimlerin özne tarafından içselleştirilip, kabullenilmesi için bilgi formlarını hakikat olarak sunmuştur.

Özneye norm dayatmak, öznenin kendi iç denetimini ve kontrol sistemini oluşturmasını güdüleyen kendi sınırlarını çizerek, suçlu ya da tehdit olma durumunu yok eden toplumsal bir önlemdir. Kapatma kurumlarında ikamete mecbur edilen ötekiler hem toplumun dışına itilenler olarak hem de kapatılma mekanlarında normun içindeymiş gibi bir misyonu yüklenirler. 18. yüzyıl sonunda kapatma kurumları, disiplinci tekniklerin, kontrol mekanizmalarının geliştirildiği heterotopik mevkiler olarak şekillenmiş ve kurumsallaşmıştır. Kapatma kurumları, modern iktidarın özneyi bilgi ve mekan aracılığıyla dönüştürdüğü, yeniden inşa ettiği bir yapıyla gücünün, insanlar üzerinde kurduğu hâkimiyetin sürekliliğini sağlayan bir işlev taşımıştır.

Kapatma pratiklerinde iktidarın toplumsal ilişki pratiklerine, özneye müdahale edebilmesindeki mantıksa, heterotopyalarla doğrudan ilişki içinde olan ‘düzen’ kavramında aranmalıdır. Düzen kavramı, mekan deneyimiyle doğrudan ilişkisi içinde her unsurun tek tek bir yere sahip olduğu durumdur. Mekan, iktidar ilişkilerinin örgütlenmesi, uygulanmasındaki zemin işlevi taşırken, düzen ise kapatılma mekanlarında öznenin gözetimi, denetimini, kontrolünü sağlayan önemli bir unsurdur.



**Resim 1:** Jeremy Bentham, *İdeal Hapishane Modeli*, 1791

**Kaynak:** <http://upload.turkcewiki.org/wikipedia/commons/1/11/Panopticon.jpg> E.T. 04/07/2021

19. yüzyılda, devletlerin kapatma eylemine giderek daha fazla yönelmesiyle, kapatma mekanlarında denetimi, gözetimi, kontrolü sürekli kılacak mekansal bir düzenleme oluşumuna ihtiyaç duyulmuştur. Foucault, 19. yüzyılda modern toplumların ihtiyaç duyduğu kusursuz gözetim sistemini, mekansal düzenleme oluşumu, disiplin toplumu

modeli olan ‘panoptikonda’<sup>11</sup> bulunduğunu ifade eder. Panoptikon, 1785 Jeremy Bentham’ın tasarladığı, gözetim altında tutulan kişinin her an ve tüm yönlerden gözetlenmesine olanak sağlayan, hayata geçirilmemiş ideal hapisane modeli, mimari bir düzenektir (Baştürk, 2016, s.38).

Bentham’ın hapisane modelinde, halka halinde bir bina bulunmaktadır, binanın merkezindeki gözetleme kulesi, halkanın iç cephesine bakmaktadır. Bina hücrelere bölünmüştür ve bu hücrelere ışığın girmesi için ikişer tane de pencere konulmuştur. Kuledeki gözetmen hücredeki her suçluyu, mahkûmu, hastayı geriden vuran yoğun ışıkla izleyerek, her eylemi takip etme, gözetleme imtiyazına sahiptir. Kapatılanların her biri bireyselleştirilerek, sürekli gözetletilebilir duruma getirilmiştir. Panoptikon hücrelere vuran yoğun ışık ve gözetleme kulesinde bulunan panjurlar nedeniyle, gözetleme kulesinde gözetmen bulunmasa dahi kapatılanları itaat etmeye, kendisini kontrol altında tutmaya zorlayan bir disiplin modelidir. Görünmeden gözetleme ilkesi de denilen bu durum, gözetimin sürekli gerçekleştiği hissini yaratmayı amaçlamaktadır (Foucault, 2019, s.295).

Panoptikon, bedeni mekan içinde sabitleme esasına dayanır; söylemsel pratiklerle tanımlanan beden ışık rejimiyle sabitlenerek bilgi formuna dönüştürülür ve iktidarın nesnesi haline gelir. Modern dönemde panoptikon’un amacı yalnızca norm-dışı özneyi kapatmak değil, aynı zamanda iş gücü üreten ve üretmeyen de tespitini yapmaktır. Panoptikon, kapatma kurumları içine yerleştirilen ötekilerin kimliğini ve deneyimlerini doğrudan mekanın mimarisi ve geometrisi yoluyla etkileyen, sınıflandıran ideal iktidar mekanizmasıdır. Disiplinci iktidar gözetimin, kapatılanlar üzerinde içsel bir denetim ve oto-kontrolü sağlayabilmesi imkânını mekansal ilişkilerde ve mekanın düzenlenme mantığında bulmuştur.

Foucault kapatmanın tarihini incelerken, diyagram ve panoptisizm kavramlarıyla gözetimin, disiplinci tekniklerin yeni bir boyut kazandığını ifade eder. Fransız devrimi döneminde norm-dışı olduğu saptanan kişilerin, öznesi olduğu deneyime göre ayrıştırılması söz konusuken; farklı kapatma kurumları kurulduğunda birbirinden bağımsız bir işleyişe sahip olmamıştır. Diyagram kavramı, farklı kurumlar arasındaki

---

<sup>11</sup> Bentham’ın pan (bütün), opticon (gözetim) kelimelerinin birleşiminden elde ettiği panoptikon ‘bütünü gözlemek’ anlamına gelmektedir (Baştürk, 2016 s.38).

ilişki ağıyla toplumsal yaşamı kat edebilen, eş-zamanlı olarak var olabilen merkezsiz bir iktidarın varlığını ortaya koyar.

Diyagram modelinde; söylemlerin, pratiklerin ve farklılaşmış kurumların eklemlenmesiyle merkezsizleşen iktidar, norm-dışı davranış sergileyen özneyi kapatma kurumlarında tecrit etmek yerine, kapatmanın yetersiz kaldığı noktada davranışlarının sürekli olarak izlenmesi yöntemini kullanır (Baştürk, 2016, s.98).

Panoptikon toplumda iş-emek sürecine katılmayanları saptayarak kapatırken, panoptizm ise mekan merkezli gözetimden vazgeçilerek, gündelik hayatın, toplumun bütününe yayılan yeni bir gözetim sistemine geçişin ifadesidir. Foucault'a göre, Jeremy Bentham'ın panoptikonu inşa edilmemiş olsa da, panoptizm ile beraber mekansal bağlamları aşan yeni gözetim formu gündelik hayata ve toplumsal alana nüfuz etmiştir. Kapatma pratiklerine özgü mekan temelli bir gözetim, disiplin formu olan panoptikonun yerini, mekan aşırı çapta bir gözetim faaliyeti olan panoptizm almış ve gözetim topyekûn bir biçimde bütün dünyaya yayılmıştır.

Bu değerlendirmeler ışığında, mekansal düzenleme oluşumları olan heterotopyaların modern dönemde toplumsal alanı, üretim ilişkilerini, özneyi etkileme-müdahale etme gücüne sahip sosyal makinalar olduğunu söyleyebiliriz. Heterotopyalar kapatma pratiklerinde geliştirilen gözetim, disiplin, kontrol mekanizmalarıyla, mekansal düzenlemelerin ve mekanın önemini ortaya koyan göstergelerdir. Modern dönemde kapatma pratikleri, özneyi mekanın mimarisi yoluyla etkileyen (panoptikon), ayırıştırma-farklılaştırma sistemleriyle deneyimlerini ve kimliğini inşa eden, heterotopik mevkiler olarak şekillenmiştir. Kapatma pratikleri ötekiliğin mekanları olarak günümüzde hala güncelliğini koruyarak varlığını sürdürmektedir.

### **2.3. Kapanma Pratikleri: Gözetime İçkin Bir Bakış**

Modern dönemde panoptikon, özneyi mekansal çerçevede sınırlama, sabitleme, tanımlama esasına dayanan mekan temelli bir gözetim biçimini ifade eder. Fakat 19. yüzyıldan itibaren kapatma kurumlarında ikamet eden suçlunun, hastanın vb. beklenen iş gücünü üretmediği, kapatma kurumlarının giderek maliyetli hale geldiği anlaşılmış, panoptikonun yerine mekansal bağlamları aşan yeni gözetim formuna, panoptizme başvurulmuştur.

“Panoptizm, mekan-aşırı bir gözetim faaliyetidir: içeridekilerin, yani belirli mekanlara hapsedilmeyip yaşamın rutinliği içerisinde hareket serbestisi olanların gözetimidir” (Baştürk, 2016, s.110). Panoptizm, merkezsiz bir iktidarın toplumsal hayatın tüm alanlarına nüfuz ederek gözetimi bütün kitlenin içselleştirmesini amaçlayan bir tertibat olarak ele alınmalıdır. Gözetimin içselleştirilmesinde yegâne araç ise standart dayatmaktır; öznenin iradesinin ve davranışların hedef alınması, bedenden ziyade ruha yönelen bakışa işaret eder.

Panoptizm, panoptikondaki gibi mekansal sınırlar içinde belli normları dayatarak bedeni itaatkâr kılmak üzerine işlemez; toplumsal ve gündelik hayatın akışı içinde öznelere davranışlarını, düşüncelerini, yönelimlerini gözlemleyerek pozitif bir bağlamda standart noktası yaratır.

“Bireyi, sergilediği davranışlar üzerinden denetlemek yerine, onu normlaşmış davranışlar içerisine yerleştirme suretiyle içsel denetim üretmek; böylece iktidarın dışsallığı yerine öznelleşmeye ve onun görüntüsünü oluşturan davranışa içkin bir iktidar fikri yerleştirmek düşüncesi hâkim olmuştur” (Baştürk, 2016, s.115-116).

Panoptizm sadece toplumdan dışlanmış ötekileri verimli kılmakla yetinmeyen, toplum içindekilerin de gözetimini sürekli kılmayı hedefleyen bir iktidarın varlığını ortaya koyar. Artık öznelere uyumlu hale getirilmesi gereken varlıklar değildir, özgür bırakılması gereken kişilerdir. Panoptizm, öznelere dışlamak yerine öznelere tarafından içselleştirilmiş dinamik bir gözetim sisteminin içine hapseder; öznelere iliklerine kadar işleyen gözetim formu kendi iradesiyle bu sisteme dâhil olan bütün bir kitlenin özgür olduğu düşüncesiyle, sınırlandırıldığını, kontrol altında tutulduğunun fark edilmesi riskini de ortadan kaldırır.

Kapanma pratikleri ise, öznelere dış zorlamaya maruz kalmadan, özgürlük fantazmagoryasıyla gönüllü olarak kendilerini dâhil ederek sınırladığı kamusal alan taklidi yapan yerleri ifade eder. Dolayısıyla kapanma pratikleri içinde gerçekleşen gözetim biçimi de panoptizme işaret etmektedir.

Günümüzde kapanma pratikleri, postmodern kentin içinde öznelere sürekli olarak temas halinde olduğu, deneyimlediği mevkilerdir. Kapanma pratiklerinin günümüzde öznelere bir kara delik gibi içine çekebilmesinde, kent dokusuna nüfuz edebilmesindeki en büyük etken modern mimari/kent planlamalarından postmodern kent/mimari

tasarımına geçilmesi ve kamusal alanın dönüşümüdür. Bu bağlamda, modern mimari kent planlamalarından, postmodern kent/mimari tasarımına geçilmesiyle mekana yüklenen anlam ve fonksiyonların arasındaki fark incelenerek, kent deneyiminin toplumsal pratikler üzerindeki etkisi değerlendirilecektir.

Modernleşme sürecinde Sanayi devriminin ve kapitalizmin etkisiyle kırsal bölgelerde ikamet eden ve toprağa bağlı olarak üretim yapan kesimin, kentlerde yoğunlaşmasıyla kentsel mekanın yeniden şekillendirildiği dikkat çeker. Sanayi devrimi, “1780’ler gibi bir tarihte ve insanlık tarihinde ilk kez, toplumların kendi üretici güçlerinin yarattığı zincirlerden kurtulması anlamına gelmektedir; bundan böyle üretici güçler, durmadan, hızla ve bugüne dek sınırsız bir biçimde insan, mal ve hizmet artışı gerçekleştirmeye muktedir olacaktı” (Hobsbawm, 2003a, s.37). Sanayi Devrimi, toprağa-insana bağlı üretimden, geliştirilen teknoloji ve iletişim, ulaşım araçlarıyla birlikte makine gücüne dayalı bir üretim tarzına geçişin de bir ifadesidir.

Eric. J. Hobsbawm (2003b, s.13) İngiltere’nin (Britanya) sanayileşme sürecinde merkezi bir konumda olduğunu ve dünya ekonomisinin bu merkez çevresinde oluştuğunu vurgular. İngiltere’nin sanayileşme sürecinde öncü konumunda olmasının nedeni; 18. yüzyılda makine gücüne dayalı üretim tarzının İngiltere’de dokuma sanayisinde kullanılmaya başlanması ve üretimde, sermaye birikiminde hızlı bir artışı meydana getirmesi, evrensel çapta bir etki yaratmasıdır.

18. yüzyılın ilk yarısında, İngiltere’nin kırsal bir ülke olması nedeniyle sanayi de kırsalda kurulmuştu. Dokuma sanayisi, kırsal bölgelerde yaşayan insanların evlerinde çalışması yoluyla sürdürülmekte; dokuma işiyle uğraşan köylüler-aileler bir yandan da tarlalarda çalışmaktaydı. Köylüler, dokumayı kendi mallarıyla ya da işveren tarafından kiralanan elle çalışan makineler aracılığıyla yapmaktaydı. Demir madeninin işlenmesinde odun kömürü kullanıldığı sürece, yüksek fırınlar ormanların kıyılarında konumlanmaktaydı. Fakat demirin taş kömürüyle işlenmesiyle birlikte maden bölgeleri de kurulmuş, yüksek fırınlarda bu bölgelere taşınmaya başlanmıştı (Benevolo, 1981, s.69).

1768’de su enerjisinin iplikçiliğe, 1784’te ise dokumacılığa uygulanmasıyla, tekstil işi için akarsu enerjisinden yararlanılabilecek yerler tercih edilmiştir. James Watt’ın, 1769 yılında buharlı makinenin patentini almasıyla birlikte, hidrolik kuvvetin yerini üretimde



daha fazla verim sağlayan buharlı makineler almıştır. Benevolo, hidrolik kuvvetten buharlı makinelere geçişin, sanayinin istenen bölgelerde özgürce kurulumunu başlattığını ifade eder.

18. yüzyılın ortalarına doğru Sanayi devriminin yarattığı değişim ve dönüşümler etkisini nüfus artışı, üretim artışı, üretim sistemlerinin makinalaşması olarak İngiltere’de göstermeye başlamış, Avrupa ülkelerinde bu değişimler biraz gecikmeyle de olsa takip edilmiştir. Sanayicilerin istedikleri bölgelere yerleşebilmesi, yeni gelişen kentlerin kuruluşuna neden olmuş, kırsal kesimlerden kente büyük fabrikaların açılmasıyla, sanayi bölgelerinde çalışmak için göç eden insanlar kentlerdeki nüfus yoğunluğunu ölçsüz bir biçimde tırmandırmıştır.

Sanayi devriminin başlangıcında İngiltere’nin kırsal kesiminde yaşayan nüfusun dağılımındaki değişimi, 1830’a doğru kırsal nüfusun kentsel nüfusa oranının hemen eşitlenişi ortaya koyar. Örneğin Londra’nın nüfusu 18. yüzyılın sonuna doğru 1 milyonu aşmıştır. Nüfus artışı ve iç göçler, fabrikalarda çalışan işçiler için barınma sorununu da meydana getirmiş; çok fazla sayıda konutun inşa edilmesini zorunlu kılmıştır. İşçilerin emeğinin, ücretinin yanı sıra yaşadığı konutların kalitesi de minimuma indirgenmiştir.

Konutların yapımından maksimum kar sağlamayı amaçlayan spekülörler, tek katlı evler yapmaya başlamıştır; evler için kalite ölçütü yıkılmayacak kadardır, güneş ve havadan yoksun olup olmadığı ya da içinde oturmanın güvenli ve sağlığa elverişli olması dikkate alınmamıştır. İngiliz kentlerinde hızla artan bu yapılar, inşaatların kalitesini denetleyen birçok kurum ve kuruluşu etkisiz bırakmıştır. 18. yüzyıl sonuna doğru her köşesi tıka basa dolu dokuma tezgâhlarının tozu içinde yaşayan işçiler, yeni inşa edilen konutlarda yaşamak için gelmekteydi.

Bu konutlar öncekilere göre kaliteli olmasının yanı sıra nispeten sağlam ve işlevsel bir yapı tipi, modeli üretildikten sonra herhangi bir değişiklik olmaksızın sıralanabileceği mantığıyla inşa edilmiştir. Minimum düzeyde kaliteye indirgenmiş konut yığınlarından oluşan işçi mahallerindeki kalabalık, kanalizasyon donanımı eksikliği, içme suyunun kamu çeşmelerinden tedarik edilmesi gibi sağlığa elverişsiz koşulların acı sonuçları kendini salgın hastalıklarla ortaya koymuştur. Büyük nüfusa sahip kentlerde sağlık koşulları, inşaat ve donanım alanlarındaki denetimsizlik; hem salgın hastalık hem de

sanayi-fabrika çevrelerinde tıkanıklık, açık alan yokluğu gibi sorunların temel nedenidir. 1832’de Krallık Komisyonu tarafından görevlendirilen Edwind Chadwick, yoksulların hayat koşullarını araştırarak ayrıntılı bir rapor sunmuştur; Chadwick raporunda büyük bir tehdit haline gelen sosyal sorunlarla fiziki çevre arasındaki doğrudan ilişki olduğunu ilk kez ortaya koymuştur. Nüfus artışıyla düzensiz hale gelen kentlerin düzenlenmesi ve sağlıklı koşulların iyileştirilmesi gerektiği konusunun da gündeme gelmesiyle kent planlamaları önem kazanmış; 1830-1850 yılları arasında ‘modern mimarlık’ doğmuştur (Benevolo, 1981, s.70-80).

David Harvey (1996) modernizmin, 1848’den sonra kentsel bir olguya dönüştüğünü vurgular. Kent, Aydınlanma ruhunun bir uzantısı olarak tezahür etmektedir; düzen arzusuyla rasyonalist bir biçimde planlanan, ideal kent görünümü ulaşılacak istenen nihai sonuçtur. Kapitalizmin ihtiyaç duyduğu sermaye akışı ve birikimi için verimli hale getirilmesi gereken bir zemin olarak kent, mekansal düzenlemelerin nesnesi haline gelmiştir. Modern mimari/kent planlamaları, mekanın toplumsal amaçlara göre planlandığı, işlevselci, süslemeden ve tarihsel göndermelerden uzak (simgesel yoksulluk) bir planlama anlayışına sahiptir. Modern kent planlamalarında ‘kapalı biçim’ tercih edilerek metropolün bütününde hâkimiyet kurmak amaçlanmıştır.

“Modern mimarlar, kendi toplum modellerine göre insan kitleleri yaratmak için, kentler yerine, işlevlerine göre belirlenmiş bölgeler (zone) inşa etmişlerdi. Kent topyekûn zihinde kurulabilir, müdahale edilebilir bir nesne haline gelmiştir” (Zekâ, 1990, s.14). Le Corbusier kenti, verimliliği ve işlevleri açısından içinde yaşanabilecek bir makine olarak tanımlamıştır. Modern kent planlamalarında hâkim olan bu anlayış, tek işlevli bölgelemenin bir sonucu olarak homojen ve tekdüze bir kent manzarası yaratmış; kent, çalışma alanları, oturma bölgeleri ve kamusal alanlar olarak bölümlenmiştir. İki savaş arası döneminin ardından mimarlıkta, yıkıntının eşğine gelen kentlerin yeniden inşa edilip, ulaştırma sistemlerinin düzenlenmesi, okul, fabrika, hastane vb. gibi yapıların yapılması, evsiz kalanlar ve isyan etme potansiyeli taşıyan işçi sınıfı için yeterli sayıda konut yapımı konusunda Le Corbusier’nin fikirleri geçerliliğini korumuştur. Savaş sonrası evsiz kalan milyonlarca insan için ‘sosyal konutların’ belli kentler belirlenerek inşa edilmesi uygun görülüyordu; böylece değerli topraklar kapitalist tarzda en verimli ve işlevsel haliyle kullanabilmekteydi. Modern mimarlığın kent anlayışında en fazla eleştirilen nokta “insanlığın bütün özlemlerini cisimleştirmeye yeterli bir efsane olarak

etkin makinaya tapınmanın yeniden su üstüne çıkması biçimi altında, tekeli bürokratik iktidar ve rasyonalitenin gizli den gizliye kutsanmasıdır” (Harvey, 1996, s.51). Mimariye de biçimsel olarak bu anlayış, süslemeden, tarihsel alıntıdan yoksunluk, tekdüzelik olarak yansımıştır.

Postmodernler, modern mimarinin yarattığı tahribata örnek olarak, Pruitt-Igoe toplu konutlarını kimlik kaybına yol açan, çirkin beton blok yığını olarak öne sürerler. Pruitt-Igoe toplu konutları, İkinci Dünya savaşının ardından konut stoklarının tükenmesiyle, ciddi bir sorun haline gelen barınma sorununa çözüm olacağı düşüncesiyle inşa edilmiştir. Pruitt-Igoe'nun yapımından önce St. Louis'de, 19. yüzyıl gecekondularında yaşayan düşük gelirli aileler nüfusun büyük çoğunluğunu meydana getirmekteydi. Orta gelirli ailelerin kent dışına taşınmasıyla birlikte onların yerlerini düşük gelirli aileler almış, bu durum kent merkezinin varoşlar tarafından yutulması tehdidini de ortaya çıkarmıştır.



**Resim 2:** *Pruitt-Igoe Toplu Konut Projesi, 1954*

**Kaynak:** [http://www.milwaukeeindependent.com/wp-content/uploads/2020/01/00\\_010120\\_Pruitt-Igoe\\_00.jpg](http://www.milwaukeeindependent.com/wp-content/uploads/2020/01/00_010120_Pruitt-Igoe_00.jpg) E.T. 05/08/2021

1951'de St. Louis'in belediye başkanı olan Joseph Darst ise, kentin yeniden inşa edilip, düzeltilmesi ve varoşlardan temizlenmesi gerektiğini dile getirmiştir. Devlet tarafından varoşların tamamen temizlenerek yerlerine, çok katlı toplu konutların yapımı da destek bulmuştur. Proje, varoşların belli bir bölgede konuşlandırılmasıyla yayılmasını engellemenin yanında, tecrit etme işlevi de taşımıştır. Minoru Yamasaki tarafından üstlenilen Pruitt-Igoe toplu konut yerleşimi, isminin Pruitt kısmını, siyahi bir savaş

pilotu olan Wendell O. Pruitt'den alırken, Igoe kısmını William Igoe isimli eski birleşik devletler kongre üyesinden almıştır. İki parçalı olarak tasarlanan projede Pruitt, siyahilerin kalacağı apartmanı ifade ederken, Igoe ise orta gelir düzeyine sahip beyazların kalacağı apartmanı ifade etmektedir.



**Resim 3:** *Pruitt-Igoe Konut Yerleşmesinin Yıkılma Anı, 1972*

**Kaynak:** <https://www.cumhuriyet.com.tr/Archive/2020/10/2/125010287-the-pruitt-igoe-myth2011-jpg-780-5000-false.jpg> E.T. 05/08/2021

1955 yılında inşası tamamlanan Pruitt-Igoe, ilk yıllarında başarılı bir proje olarak kabul görmesine ve kentsel yenileme alanında referans gösterilmesine karşın, 1960'lı yılların sonunda beyazlar ve siyahiler arasındaki gerilimi tırmandıran ırkçılık, yoksulluk, sağlıksız yaşam koşullarından ve suç oranlarındaki aşırı artıştan dolayı 15 Temmuz 1972 yılında yıkılmıştır. Postmodernler için, Pruitt-Igoe'nun dinatitlenerek yıkılması 'modern mimarlığın öldüğü günü' sembolize eden, başarısızlık örneğidir.

Postmodernlere göre, modern mimari ve kent planlamalarında mükemmellik, bitmişlik, düzen, çelişkisizlik arzusu; kimliksiz, tekdüze, simgesel yoksulluğa teslim olmuş kentler yaratmıştır. Postmodern mimarlar, modern mimarların mekana bakış açısından tamamen koparlar; modern mimaride mekan toplumsal amaçlara göre şekillendirilirken, postmodern mimari toplumsal amaçlardan tamamen yalıtılmış, çıkar gözetmeyen-estetik ilkelere göre düzenlenen bir mekan anlayışına sahiptir.

Postmodernler, metropolün tamamında hâkimiyet kurmak imkânsız olduğundan, kentin planlanmasından ziyade kentin tasarımıyla ilgilenirler. Bu bağlamda kentin bütününe hâkim olma arzusundan uzak olan bu anlayış, postmodern metropolde farklı iç içe

geçmiş birçok yapı ve mimari üslubun eklektik bir biçimde kullanılmasıyla kolaj kenti meydana getiren başat ögedir. Postmodern mimari ve kent düzenlemeleri 20. yüzyılda, modern dönemin baskın düzen arzusıyla rasyonalist biçimde planlanan gösterişten uzak, sade, işlevsel mimari/kent anlayışına karşıt olarak; kaotik, heterojen, parçalanmış, kolaj bir kent dokusunu öne çıkarır (Harvey, 1996, s.84).

Günümüz metropollerinin kentsel manzarasına bakıldığında, birbiriyle bağdaşmayan dünyaların yan yana geldiği, çatıştığı ve çakıştığı kaotik yapısı, Foucault'nun heterotopya tanımının bir silüetidir; bölük pörçük olanaklı birçok dünya, olanaksız ortak bir mekanda temsil edilmektedir. Günümüzde metropolü, çeşitli boyutlarda ve farklı biçimlerde tanımlanmış adacıkların oluşturduğu karışık kümelerle çevrelenmiş durumdadır. Kent, adacıkların çevresinde uçsuz bucaksız bir deniz gibi uzanmaktadır. Farklılığa, heterojenliğe, çokselsliliğe, özgürleştirici bir potansiyel atfeden postmodern bakış açısı, kentlerin günden güne parçalanmasına neden olarak 'bölümlenmiş kenti' meydana getirir.

Bölümlenmiş kent, kamusal alan taklidi yapan, kamusal alanların icra edildiği yerler izlenimini veren özelleştirilmiş kamusal alanlarla doludur. Kamusal alanın karakterini oluşturuyormuş gibi gözükse de bu yerler, kamusal alanı tahrip eder ve yıkıma uğratar. Kamusal alanı bölümlenmiş kent içinde tartışmaya açan şey ise doğru insan gruplarının ilgisini çekmek için oluşturulan seyirlik kentsel mekanlarda, tüketim için bir araç haline gelmesidir. Özelleştirilmiş kamusal alanlar, kent içinde ayırt edilebilir bir biçimde sınırları belirlenmiş, kullanımı için belli protokollerin yerine getirilmesi beklenen mntıkalarda, tüketim ideolojisine adapte edilir. Kentsel mntıkalar, şehrin geri kalanından mekansal düzenlemesiyle de ayrılan mevkilerdir. Herkesin kullanımına açık gibi görünse de, giriş-çıkışların titizlikle denetlendiği kontrol mekanizmasına sahip yerlerdir.

Mntıkalar, dayattığı kurallar ve belli yaşam biçimlerini kabul etmeyenleri açıkça dışlayarak, topluluğun davranışları düzenleyen egemen iktidar tarafından yönetilen kendi içine kapalı dünyalar olarak, dışarıda kalanları ayırıştırarak damgalar. Belli protokoller ve kurallar söz konusu mntıkayı geçici veya kalıcı olarak kullanan öznelere kimliğini, niteliğini tanımlayarak standart dayatır (Stravrides, 2019, s.31-32).

Giriş-çıkış kontrolleri, uyulması gereken kural ve protokoller öznelere güvenliğini sağlama amacı taşıyormuş gibi pozitif bağlamda algı yaratırken, öznelere gözetim altında tutulduğunu, özgürlüğünün kısıtlandığı düşüncesini de akıllara getirmez. Özneler hizmet ve imkânlardan faydalanabilmek için, giriş-çıkış kontrollerini ve dayatılan kuralları kendi iradesiyle kabul ettiği noktada mantıklar, kapanma pratiği işlevi kazanır. Giriş-çıkışları kontrol edilen kapanma pratikleri, öznelere özgürlük fantazmagoryasıyla kendini sınırladığı ve dâhil ettiği heterotopik mevkilerdir. Kapanma pratiklerinin icra edildiği yerler, AVM-ler, eğlence merkezleri, büyük mağazalar-gökdelenler, tatil köyleri, galeri ve müzeler, içinde her şeyin bulunduğu yüksek güvenli yerleşkeler/sitelerdir.

Günümüz metropolünün parçalanmış, kaotik, heterojen dokusu içinde kapanma pratikleri, yeni bir mekansal düzenleme-örgütlenme mantığına işaret etmektedir. Yeni mekansal düzenleme-örgütlenme mantığının temel nedeni modern dönem mimari/kent planlamalarından postmodern kent/mimari tasarımına geçiştir. Modern dönemde kentsel düzenlemeye ve özneye olan yaklaşım aynı bakış açısının bir ürünüdür; kent bütününde hâkimiyet kurulması gereken müdahale edilebilir bir nesnedir, özne ise mekansal bir çerçevede gözetim, denetim altında tutulması gereken üretken bir makinedir.

Kentin homojen, düzenli dokusunun postmodern dönemde kaotik, parçalanmış, heterojen bir kimliğe bürünmesiyle kentin bütününde hâkimiyet kurmanın imkânsızlığı ve öznelere mekan temelli gözetim sistemi (panoptikon) içinde tutmanın maliyetli hale geldiğinin anlaşılmasıyla, öznelere gözetimi içselleştirmesini sağlayan bir tertibat olan panoptizme başvurulmuştur. Panoptizm, öznelere mekansal çerçevede tahakküm altında tutulması yerine, gündelik hayatın serbestliği içinde sürekli olarak, davranışlarını izlemek üzerine işler. Dışarıdan bir zorlamaya, tahakküm merciiine gerek kalmaksızın, toplumun kılcal damarlarına kadar nüfuz ederek, davranışları ve deneyimleri şekillendirir.

Postmodern dönemin farklılığa, ötekiliğe atfettiği özgürleştirici potansiyel, postmodern metropolde gündend güne farklılaşan insan habitatının oluşmasına neden olmuştur. Karmaşık, farklılaşmış insan gruplarının etkinlikleri ve deneyimlerinin kontrol edilmesinde, öznelere belli kurallar ve standart dayatarak içkin bir iktidar fikri yerleştirmek daha etkili olduğu için panoptizm tercih edilmiştir.

Bu bağlamda belirlenmiş kural ve protokollere uyulduğunda içeri girilmesine izin verilen kapanma pratiklerinde gerçekleşen gözetim biçimi de panoptizme işaret etmektedir. Kapanma pratikleri, kaotik ve heterojen kentsel dokuyla birlikte dönüşen mekan olgusunu ve kentin ne tür bir düzene sokulmaya çalışıldığını da ortaya koyar. Kapanma pratikleri kentsel kaos içindeki, düzen muntıkalarıdır; yersiz-yurtsuzlaşmış bir iktidarın insan etkinliklerinin ve deneyimlerinin şekillendirilmesi, farklılaşmış uzamların birleştirilmesi amacıyla mekansal ilişkileri düzenlemesinin bir sonucudur.

Kapanma pratikleri antik çağ ve orta çağdaki etrafı çevrili kentlere benzetilse de aralarında önemli bir fark vardır. Orta çağda ve antik çağda surlar kenti dış düşmanlara karşı koruma amacı taşıırken; gelir düzeyi, yaşam tarzı, tüketim alışkanlıklarıyla homojen bir manzara çizen orta ve üst sınıfın kullanımı için teşvik edilen kapanma pratikleri, sakinlerini istenmeyen insan gruplarından <sup>12</sup> ‘ötekilerden’ korumayı amaçlamaktadır. Günümüz metropolünde kapanma pratikleri, kapitalizmin yeniden üretimi için ihtiyaç duyulan mekansal ilişkileri kurarak, belli kimlikleri tasnif ederek hiyerarşi oluşturur. Kapanma pratiklerinin ortaya çıkmasına neden olan şey tam da, istenmeyen insan gruplarının mekansal düzenlemeler yoluyla ayrıştırmak ve üst sınıfın tamamen kullanımına açık izole edilmiş yerler sunma fikridir; 1970 yılında<sup>13</sup> ABD’de kentsel mimari aracılığıyla yüksek güvenli mekanlar oluşturulması ve bir takım önlemlerle suç oranının azaltılması gerektiğiyle ilgili söylemler yükselmiştir. 1980’ler sonrası kamusal alanlar, parklar, caddeler suçla, tehlikeyle ilişkilendirilmiş, sosyalleşme alanından ziyade tehdit unsuru olarak nitelendirilmiştir. Kameraların yerleştirilmesi, kamusal alanların özel şirketlere satılarak güvenlik şirketleriyle korunması gibi önlemlerle, kamusal alanlarda güvenlik en önemli unsur haline gelmiştir (Çabuklu, 2010, s.34).

Kamusal alanların riskli noktalar olduğunu düşünen üst sınıfa mensup kişiler, kamusal alanları öteki anlamı atfedilmiş kişilerle paylaşmak istemediği için yüksek güvenli

---

<sup>12</sup> Suçlular, evsizler, gettolarda yaşayanlar, göçmenler, yoksullar.

<sup>13</sup> 1972 yılında Pruitt-Igoe toplu konut yerleşiminin yıkılma nedenlerinden biri de, sakinlerin sosyalleşeceği düşünülen kamusal koridorların, parkların, suçun işlendiği mahaller haline gelmesidir. 11 kattan oluşan konutların koridor ve merdivenlerinde kamera olmaması, karanlık kör noktalar suç oranlarının artmasına neden olmuştur. Aynı zamanda parkların da mesken tutulmasıyla konut sakinlerinin çocuklarının sosyalleşmesine izin verebileceği yerler olmaktan çıkan kamusal alanlar tehdit olarak algılanmıştır. Dolayısıyla Pruitt-Igoe kamusal alanların, kontrol mekanizmalarıyla çevrelenmesi düşüncesinin nasıl şekillendiğine dair bir fikir vermesi açısından da önemli bir örnektir.

yerleşkelere taşınmışlardır. İlk önce herkesin kullanımına açık kamusal alanların yerini çitlenmiş ya da güvenlikle korunan yeni özel kamusal alanlar almış, daha sonra tamamıyla bir kaleyi andıran alışveriş merkezleri, eğlence merkezleri yaygınlaşmıştır. Bu mevkilerin özel kamusal alan olarak nitelendirilmesinin nedeni, denetiminin ve yönetiminin özel sektöre bağlı olmasıdır. Kamusal alanlar, caddeler, sokaklar riskli ve tehditkâr mahaller, hızlıca geçip gidilmesi gereken yerler olarak değerlendirildiğinde işlevini kaybetmiştir.

Kamusal alanların özel güvenlikle kontrol edilmesi ya da çitlenmesi ise kamusal alanın doğasına aykırıdır. Jürgen Habermas'ın kamusal alan tanımına bakıldığında, herkesin kullanımına açık, toplumsal yaşam içinde kamuoyuna benzer bir şeyin oluşturulabileceği alandan bahsetmektedir.

“Özel bireylerin kamusal bir gövde oluşturarak toplandıkları her konuşma durumunda, kamusal alanın bir parçası varlık kazanmış olur.[...] Yurttaşlar ancak, genel yarara ilişkin meseleler hakkında kısıtlanmamış bir tarzda, yani toplanma, örgütlenme, kanaatlerini ifade etme ve yayınlama özgürlükleri garantilenmiş olarak tartışabildiklerinde kamusal bir gövde biçiminde davranmış olurlar” (Özbek, 2004, s.95).

Habermas'ın kamusal alan fikrindeki eşit katılım, özgür söylem ilkesi, çitlenmiş ya da özel güvenlik tarafından denetlenen kamusal alanlarda etkinliğini kaybeder. Disiplinci iktidar özellikle kamusal alanların etrafını çitleyerek kontrolü sürekli kılmayı hedefler. Çünkü “[...] kamusal mekanlar, mutlak iktidar hayaline yönelik bir tehdit oluşturur” (Stravrides, 2019, s.37). Öznelerin davranışları ve eylemlerini hedef alan disiplinci iktidar için, öngörülemeyen her eylem ve olay tehdit unsurudur, bu nedenden dolayı kamusal alanları çitleme eğilimi gösterir. Kamusal alanların sosyalleşme imkânı veren ortak ve genel kullanım alanı olma durumu günümüzde giderek azalmaktadır. Orta ve üst sınıfın yüksek güvenlikli yerleşkelerde homojen adacıklarda yaşamalarını teşvik eden yeni bir söylem günümüzde hâkimiyetini korumaktadır.

Çabuklu (2010, s.36-37), ABD’de medya aracılığıyla yüksek güvenlikli yerleşkelerin bulunduğu bölgelerde güvenliğin üst düzeyde olduğuna ve kentteki suç oranının yüksekliğine dair abartılı söylemlere yer verildiğini aktarmıştır. Yüksek güvenlikli kapalı yerleşkelerin bulunduğu bölgeler ve açık yerleşkelerin bulunduğu bölgelerdeki suç oranı arasında bir fark olmadığını da vurgulamaktadır.



Dolayısıyla yüksek duvarların, çitlenmiş alanların korumaya çalıştığı şeyin yaşam olmadığı, belli bir yaşam tarzının muhafaza edilmesine hizmet ettiğine dikkat çekmiş; yüksek güvenli yerleşkelerin, giriş-çıkışları kontrol edilen alışveriş merkezi, eğlence merkezi vb. gibi kapanma pratiklerinin ‘korku ve güvensizlik’ duygusunu ürettiğini ifade etmiştir.

Korunaklı bir sığınakta düzen ve güvenlik garanti edilirken, sakinlerini duvarların ardındaki dış dünyanın kaotik, belirsiz, riskli ortamına karşı paranoya geliştirmesini de teşvik etmektedir. Sürekli olarak korkunun üretildiği ortamda bireyler, risk, tehdit oluşturmayacak şeyler karşısında bile korku ve güvensizlik hissine kapılırlar, artık her şey onlar için tehdit unsuru haline gelir (Duhm, 2002, s.34). Suç ve şiddetle karşılaşma korkusuna eşlik eden güvensizlik duygusu, yüksek güvenli yerleşkelerin/sitelerin pazarlanması için önemlidir ve ‘tehlikeli dış dünya’ söylemi özellikle kullanılmaktadır.

Örneğin İstanbul’daki Kemer Country’nin basın bülteninde şu ifadeye yer verilmiştir: “İstanbul’a çok yakın olması Kemer Country için çok önemli bir sorundur. Bu bir taraftan bir avantaj olabileceken diğer taraftan da bu tehlikeli bir konum halini alabilir. Kemer Country’yi şehirden gelebilecek herhangi bir istila olasılığına karşı korumak için elimizden geleni yapmalıyız. Sadece medeni bir mahalle yaratmak yeterli değildir. Asıl maharet onu koruyabilmektir” (Bartu, 2001, s.148).

Bu söylemle bir yandan tehlikeli öteki anlamı atfedilen kişileri dışarıda bırakarak izole edilmiş bir yaşam imkânı sunulurken, bir yandan da korku ve güvensizlik hissi yaratılmıştır; güvensizlik hissine karşılık güven pazarlanıp satılmaktadır. Reklamlarında homojenlik ve mahallelilik idealiyle öne çıkan yüksek güvenli yerleşkelerde, korku-güvensizlik hissiyle giderek bireyselleşen sakinler için kolektif bir yaşam mümkün değildir. Mahalle iletişimsel, kolektif yaşamıyla canlı bir yer olarak şekillenirken, yüksek güvenli yerleşkeler izole edilmiş, inorganik ve ruhsuz yerler olarak şekillenmiştir. İletişim ve insan ilişkileri nezaket çerçevesinde sürdürülen asgari düzeyde diyaloglarda sınırlanırken, yerleşke içindeki özelleştirilmiş kamusal alanlarda yalnızca tüketim alışkanlıkları için bir araya gelen sakinlerde ait olma duygusu da gelişmemektedir. Dolayısıyla mahallelerde olduğu gibi bir topluluğun oluşma imkânı da doğmaz.

Bu bilgilerden hareketle, kapanmanın içselleştirilmesinde değişen mekan kurgusunun önemli bir etmen olduğunu söyleyebiliriz. Modern dönemde söylemsel pratiklerle içeri ve dışarı arasındaki ayrımı belirleyen, negatif bağlamda sunulan panoptik mekanların yerini; günümüzde pozitif bağlamda bir mekan kurgusuyla dış müdahaleye ve normalleştirmeye mahal vermeyen, dış dünyadan izole edilmişliği vaat eden yerler olarak sunulan kapanma pratikleri almıştır. Modern dönemin ayırıştırıcı, sabitleyen negatif alan kurgusunun yerini alan pozitif alan kurgusu, ileri gözetim teknolojileriyle birleştiğinde disiplinci iktidar için gerekli düzlemi de sağlamış olur.

“Özellikle mekanların pozitif kurgulanmasına dönük gözetimsel müdahale biçimleri, *içeri*yi kapatan bir panoptik rejimden ziyade, *dışarı*yı kapatarak içeride kurgulanmış, bir kusursuz evreni tasarımlamanın imkanı olarak işlevselleştirilmektedirler” (Baştürk, 2016, s.27).

Kapanma pratiğinin gerçekleştiği AVM-ler, eğlence merkezleri, büyük mağazalar, tatil köyleri günümüzde olumlu ve yüksek kaliteli yerler görünümü yaratmaya daha fazla önem verirler. Günümüz mimari ve kentsel tasarımında, tarihsel alıntılama, süsleme ve yüzeylerin çeşitlilik göstererek eklektik bir biçimde kullanımı, kapanma pratiklerinde iyi-kaliteli yer imajını yaratılmasını desteklemektedir. Kapanma pratikleri, ihtiyaç duyulabilecek, arzu edilen her şeyin tüketimi için hali hazırda bulunduğu seyirlik, kusursuz mekan imajıyla tüketicileri cezbederek kendi içine çeker.

Kapitalizmle beraber odağın üretimden tüketime kaymasıyla, özne satın alarak kendi değerini tanımladığı ‘tüketici bir benliğe’ kucak açar. Alışveriş/eğlence merkezleri, reklam, medya aracılığıyla oluşturulan tüketici fantezi ve arzuların gerçeğe dönüştürülmesini amaçlamaktadır. Bu yönüyle alışveriş merkezi fiskiyeler, neonlar, farklı habitatlardan gelen bitki ve ağaç çeşitleri, ışık oyunları ile kapıları dış dünyaya kapatılmış ütöpik bir uzamı andırır.

“Alışveriş merkezi deneyimi, bir ölçüde, meta kapitalizminin oyuncu eğlence alanı içinde, benliğin koşullanmış tüketici olan bir benlik olarak bulunmasıyla ilgilidir. Bu tüketici benlik yalnızca televizyon ve reklam araçları ile şekillendirilir ve alışveriş merkezinin yan-kamu oyun mekanı içinde tüketim eylemi ile gerçekleşir” (Gottdiener, 2005, s.145).

Kapanma pratiklerinde tüketici bir benliğe kucak açan özneler, özgürlüklerini de kapitalizmle ilişkisi bağlamında şekillendirmeye başlamıştır. Zygmunt Bauman'a (2015, s.15) göre modern toplumun çağdaş tüketici evresinde, özneleri kontrol, gözetim altında tutmak için baskılamak yerine baştan çıkarma tercih edilmiştir. Bireysel özgürlük tüketicinin özgürlüğünden oluşmaya başladığında özne, varlık anlamını tüketebileceği verimli pazarın zeminde bulur.

Dolayısıyla özgürlük, kapanma pratiklerinde fantazmagoryadan ibarettir. Kapanma pratiklerinde özgürlük fantazmagoryası olarak beliren kamusal alan da, tüketici özgürlüğünün sergilendiği bir vitrin haline gelir. Kapanma pratikleri içinde kimlikler statü ve prestiji belirten sembolik bir değere dönüşerek, göstere göstere tüketilir; içeri girmesine izin verilen kişilerin kimliği, önemli ve yüksek statülü kişiler olduğuna işaret eder.

Başka bir kapanma pratiği olan galeri ve müzeler ele alındığında ise, biletsiz ya da izinsiz girilmesine izin verilmeyen, giriş-çıkışları titizlikle kontrol edilen heterotopik mekanlar olarak karşımıza çıkar.

“Galeri ve müzelerin tarihsel süreci incelendiğinde; 1793 yılında açılan ilk sanat kurumu olma unvanına sahip Louvre müzesi, 17. yüzyılda modern hapishanelerin kuruluşundan sonra projelendirilmiştir. Bu bağıntı, hapishane ve müzelerin yapısındaki benzerliğin nedenini de ortaya koyarak; galerileri ve müzelerin birer kapatma mekanı olarak ele alınması imkânını vermektedir. Galeri ve müzeler aynı zamanda, farklı mekan ve zamandan koparılarak sergi salonunda yan yana getirilen eserleri, kronolojik olarak sınıflandırır, ayrıştırır. Her eser kendisine yücelik anlamı atfedilmiş korunaklı mabedinde, zamanın mezarlığında biriktirilir. Bu perspektiften hareketle sanat mekanları, birbiriyle bağdaşmayan eserlerin yan yan geldiği, zamanın güncel zaman diliminden koparılarak ortak bir mekanda temsil edilip, biriktirildiği, heterotopik bir yapıyı teşkil eder.” (Erdoğan ve Ertop, 2020, s.136)

Galeri ve müzeler yücelik, kutsallık anlamı atfedilmiş sanat eserleri karşısında izleyicilerin belli uyarılara, kurallara uyması beklenen mekanlardır. İzleyiciler, galeri-müzelerde sanat eserlerine zarar vermemesi, temas etmemesi gereken, belli bir mesafeye kadar yaklaşmasına izin verilen ‘öteki’ olarak konumlandırılır ve gözetlenmesi meşru kılınır. Sergi salonunda sanat eserlerini seyirlik nesnelere olarak gözetlemeyle içkin bir bakışla izleyen izleyici, kapanma pratiği içinde gözetim altında

olduğunu, sınırlandığını fark edemez. Kapanma pratiklerinde özgürlük fantazmagoryası, bir kapan işlevi görerak öznelerin heterotopik mekanlara çekilmesini sağlamaktadır.

Kamusal alanların icra edildiği yerler gibi görünen kapanma pratikleri, kamusal alanlarla ilişki kurarak tersine çevirir ve gerçek mevkilerin yerini alma eğilimi gösterirler. Bu durum heterotopyaları, Jean Baudrillard'ın (2007) 'hipergerçeklik' kavramıyla da örtüşürmektedir. Hipergerçeklik (simülasyon) gerçeğin yerini modellerinin almasıyla gerçeğin yeniden üretilmesine denir.

Hipergerçeklik, gerçeğin yeniden üretiminde gerçekten daha gerçek olduğunu ifade ederek, gerçek ile gerçek olmayan arasındaki ayrımın belirsizleşmesine neden olur. Hipergerçekliğin gelişmesiyle, Baudrillard'ın 'gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm' olarak tanımladığı simuklaklar, gerçeğin yerini alırlar. Kapanma pratikleri de aynı etkiyle, gerçek mevkileri yanılmalı olarak yansıtarak, gerçek mevkilerin yerini alarak çoğalırlar. Kapatma pratiklerinde yüksek duvarlar, tel örgüler toplumsal yalıtımın açıkça mekan yoluyla gerçekleştiğine işaret eder; kapanma pratiklerinde ise toplumsal yalıtım, belli insan gruplarının ve yüksek statülü kişilerin kullanımıyla sınırlandırılarak, sembolik duvarların yaratılmasıyla gerçekleşir.

Postmodern metropol, tutarlılıktan uzak parçalı görünümüyle insan etkinliklerinden bağımsız gibi görünse de, kapanma pratikleri normalleştirme'nin standart noktası yaratarak gerçekleştiğine işaret eder. Özneyi belli kurallara, protokollere maruz bırakarak, rutinleşmiş ya da normlaşmış davranış içine yerleştirmek iktidar ilişkilerinin kentsel düzenleme yoluyla gerçekleştiğini göstermektedir. Georges Canguilhem'in 'bir varoluşa talep dayatmak' şeklinde ifade ettiği toplumsal normalleştirme, postmodern dönemde panoptizmle birlikte öznelerin gönüllü olarak bu talepleri kabullendiği yeni bir disiplin biçimine dönüşmüştür.

Disiplinci iktidar, kapanma pratikleriyle bir yandan muntakanın düzenini devam ettirirken bir yandan da mekan yoluyla toplumsal hayatı öngörülebilir, bilinebilir planlamaya müsait hale getirir. Disiplinci iktidar kapanma pratikleriyle, kaotik, heterojen kentin belli kısımlarını fethetmeye ve kontrol edilebilir hale getirmeyi amaçlamaktadır.

Günümüzde kapanma pratiklerinin kamusal alanları çitleme ya da alışveriş/ eğlence merkezleri içinde tüketim ideolojisine adapte edilme durumu da giderek artmaktadır. Bu

artışın nedeni, yüksek statülü kişilerin izole bir mekan arayışı ve ona eşlik eden güvensizlik duygusudur. Çabuklu'nun 'korkunun mimarisi' olarak tanımadığı kapanma pratiklerinin talep görmesindeki başka bir etken ise pozitif bir biçimde kullandığı söylem dilidir; tüketici bir benlikle haz peşinde koşmanın imkânı, güvensizlik ve korkunun bertaraf edilmesi ancak dışarıya kapalı bir dünyada gerçekleşebilir.

Kapanma pratikleri Foucault'nun heterotopya tanımında ifade ettiği gibi 'bizi kendi kabuğumuzdan dışarıya çıkmaya zorlayarak kendi içine çeken, zamanımızı, yaşamımızı erezyona uğratan dış mekan' olarak hala güncelliğini korumaktadır.

Heterotopyaları kapatma-kapanma pratiği çerçevesinde değerlendirdiğimizde; modern dönem ve postmodern dönemdeki mekan olgusu arasındaki farklar şu şekilde sıralanabilir;

- Modern dönemde kapatma pratiklerinde mekan temelli bir gözetim formu olan panoptikon tercih edilirken, postmodern dönemde kapanma pratiklerinde mekan aşırı çapta bir gözetim biçimi olan panoptizm tercih edilmiştir.
- Modern dönemde kapatma pratiklerinde mekan gözetim altına alarak ötekiyi içeriye kapatmak üzerine bir fonksiyon yüklenirken, postmodern dönemde kapanma pratiklerine ötekiyi dışarıda bırakmak üzerine bir fonksiyon yüklenir.
- Modern dönemde kapatma pratiklerinde özneleri sabitleyen, ayrıştıran negatif bir mekan kurgusu varken, postmodern dönemde kapanma pratiklerinde özneleri özgür, serbest bırakan, pozitif bir mekan kurgusu vardır.
- Modern dönemde kapatma pratiklerinde mekan iktidarın gücünün dış zorlama ve baskı yoluyla ortaya konduğu bir zeminken, postmodern dönemde kapanma pratiklerinde mekan iktidarın baskısı ve dış zorlama olmaksızın kendini içkin bir iktidar fikriyle sınırladığı bir zemindir.
- Modern dönemde kapanma pratiklerinde mekan özgürlükten mahrum bırakma anlamıyla bütünleşirken, postmodern dönemde kapanma pratiklerinde mekan özgürlük fantazmagoryası olarak belirir.

## BÖLÜM 3: HETEROTOPYA VE ÇAĞDAŞ SANAT

### 3.1. Çağdaş Sanata Bakış

‘Çağdaş’ kelimesi genellikle birçok farklı dilde, ‘bulunulan çağın anlayışına ve şartlarına uygun’ anlamında kullanılmaktadır. İngilizce ve Türkçe sözlüklere bakıldığında çağdaş kelimesi, eş zamanlı, muasır, çağcıl, aynı dönemi kapsayan, aynı dönemde meydana gelen vb. şeklinde ifade edilmektedir. Çağdaş kelimesinin kullanımında ve anlamında ortak olan, ‘aynı döneme, aynı zamana ait olma’ vurgusudur. Çağdaş Sanat ise, “modernizmden sonra gelen ve şu an için postmodernizmi de içinde barındıran ama bununla sınırlı kalmayan, belli bir üslup çerçevesinde gelişmediğinden akım olarak tanımlanamayan, birçok anlayışı içinde barındıran bir terimdir”(Kuzu, 2018, s.86).

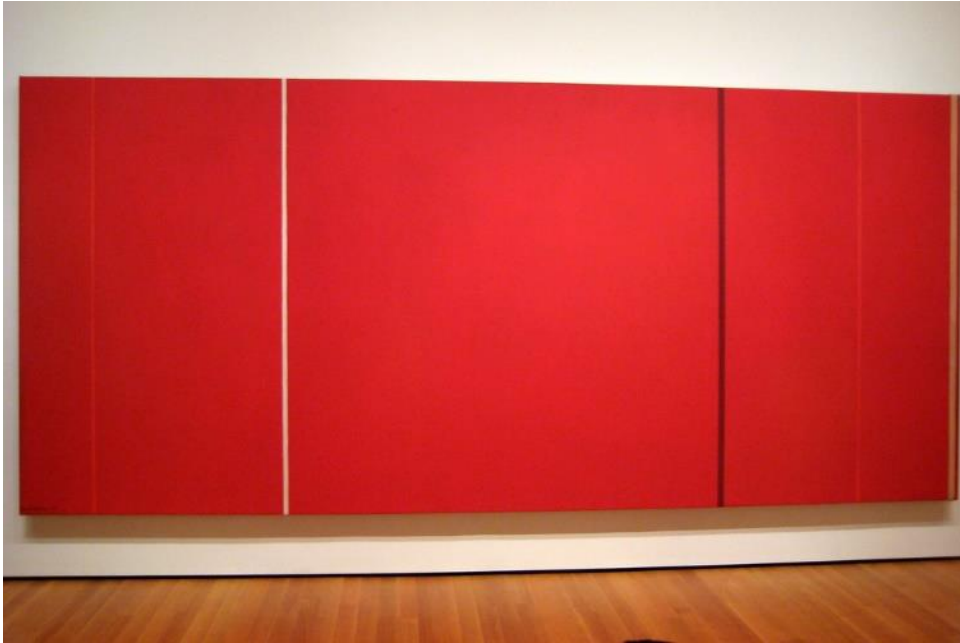
Çağdaş sanat, Batı’da 1980’lerden itibaren üretilen sanat eserleri için kullanılmaya başlanmış bir terimken, Türkiye’de Çağdaş sanat kavramı 1880’lerin sonuna doğru belirmiş, 1990’larda kesinlik kazanmıştır. Mehmet Yılmaz (2011) bunun nedenini, ‘*Contemporary*’ kelimesinin güncel ya da çağdaş olarak iki farklı şekilde Türkçe’ye çevrilmesinden kaynaklanan bir sorun olduğunu, çeviri tercihinin bir muğlaklık yarattığını belirtmiştir. Yılmaz, Güncel sanat ve Çağdaş sanatın içeriklerinin birbirinden farklı olduğunu düşünenlerin aksine, araç, tür, yöntem, dönem, eğilim açılarından sanatçılar ele alındığında içeriklerinin aynı olduğunu ifade etmiştir. Bir diğer neden ise, Türkiye’de Çağdaş kelimesinin 1990’lara kadar modern anlamında ‘çağdaş, çağcıl, yeni ve ilerlemeden yana olan’ şeklinde kullanılmasıdır.

Modern ve çağdaş kavramları bugüne özgülük anlamıyla keşişse de, modernliğe atfedilen ilerici ve yeni olma niteliği aralarındaki en önemli farktır. Çağdaş sanatı anlamak için 1980 öncesi sanatsal pratikleri incelemek gerekir, çağdaş sanat sanatın amacı, anlamına yönelik geniş kapsamlı tartışmaların, sanat biçimlerinin hem devamı hem de tepkisi niteliğindedir. 1960’lar boyunca ve 1980’lerin başlarında geliştirilen sanat felsefesi ve fikirler çağdaş sanata temel oluşturmuş ve bu yıllar arasında sanat gözle görülür biçimde değişim göstermiştir (Whitnam ve Pooke, 2013, s.13-16).

Bu süreçte ilk olarak ABD’li sanat eleştirmeni Clement Greenberg’in biçimcilik (formalizm) olarak bilinen modernist öğretisi ve soyut-dışavurumculuğa (1940-1950)

karşı gelişen tepkiler sanatın yapısına ilişkin varsayımların sorgulanması neden olmuştur. Clement Greenberg'in modernist öğretisi, içerikten ziyade biçime vurgu yapan, estetik etkiye politik mesajlardan ya da toplumsal anlamdan daha fazla değer atfeden sanatı, en iyi sanat olarak tanımlar. Sanat eseri kendinden başka hiçbir şeyi temsil etmez ya da göstermez, sanat gündelik yaşamın meselelerinden ayrılmalıdır. Sanatın değeri ve anlamı biçimsel özelliklerinde gizlidir.

“Greenberg, ışık-gölgeyi, gölgelemeyi, hacmi reddeden, tonlardan çok asal renkleri kullanan ve tuvalin biçiminden etkilenen geometrik ve basite indirgenmiş biçimlerden yararlanan bir resim anlayışını savunuyordu”(Atakan, 2015, s.20). Greenberg'in yazılarıyla ortaya çıkan biçimcilik, 1960'lar boyunca Micheal Fried'in yazılarıyla da etkisini sürdürmüştür. Greenberg'in ve Fried'in desteklediği soyut-dışavurumculuk sergiler-eleştiri yazıları aracılığıyla kanonik bir statüye terfi ettirilmiş, Jackson Pollock, Mark Rothko, William De Kooning gibi sanatçılar ve yapıtları içerikten ziyade biçimi, estetik etkiyi üstün tuttıkları, sanatı gündelik yaşamdan ve meselelerinden bağımsız bir deneyim olarak ele aldıkları gerekçeleriyle yüceltilmişlerdir.



**Resim 4:** Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimus*, 1950-51, 2,42 m x 5,42 m, Tuval üzeri yağlı boya, MoMa, ABD.

**Kaynak:** [https://live.staticflickr.com/2271/2377958983\\_852faf6792\\_b.jpg](https://live.staticflickr.com/2271/2377958983_852faf6792_b.jpg) E.T. 12.09.2021

Fried, Frank Stella'nın, Barnett Newman'ın, Jules Olitsky'nin, Kennet Noland'ın Morris Louis'in çalışmalarını desteklemiştir. Greenberg'in modernist fikirleri ve biçimciliği dışında kalan sanatçılar, modern sanatın nasıl olması gerektiğine dair varsayımları reddetmiş, Greenberg'i seçkincilikle suçlamıştır.



**Resim 5:** Kenneth Noland, *Song*, 1958, 165.4 × 165.4 cm, Tuval üzeri akrilik boya, Whitney Amerikan Sanatı Müzesi, New York.

**Kaynak:** <https://whitney.org/collection/works/1183> E.T. 12/09/2021

Çağdaş sanatın temelleri de, Greenberg 'in iyi ve anlamlı sanat olarak işaret edip yücelttiği sanat eserleriyle değil, modernist hegemonyaya karşı gelen sanatçılar ve eserleri tarafından atılmıştır. 1950'lerin başında dahi bazı sanatçılar modernist hegemonyaya karşı gelmiştir; örneğin 1954 yılında Robert Rauschenberg'in birleşimler (combine sanat) adını verdiği, resim ve üç boyutlu nesnelerin kombinasyonundan oluşan eserleri, modernist sanata özgü boya yüzeyi, renk, çizgiler, tuvalin düzlüğü gibi ölçütleri karşılamıyordu.





**Resim 6:** Robert Rauschenberg, *Charlene*, 1954, 226,1 x 284,5 x 8,9 cm, Stedelijk Müzesi, Amsterdam.

**Kaynak:** [https://www.artsy.net/artwork/robert-rauschenberg-charlene\\_E.T.](https://www.artsy.net/artwork/robert-rauschenberg-charlene_E.T.) 16/09/2021

Aynı zamanda dergi kupürleri, cam, posta pulları, vb gibi gündelik hayata dair nesnelere<sup>14</sup> kullanarak eserleriyle gündelik hayatla ilişki kurmuştur. Greenberg'in 'iyi ve anlamlı sanat' tanımına uymayan Rauschenberg'in eserleri, modernist eleştirmelere göre estetik değerden yoksundur.

Rauschenberg'in gündelik hayata dair nesnelere resim yüzeyiyle bulunduğu üretimleri 'birleşimler' alternatif bir üslup olarak geliştirerek, modernizmin biçimciliğine karşı alternatif arayış içindeki genç kuşak için çığır açıcı bir nitelik kazandırmıştır (Antmen, 2018, s.150-160). Rauschenberg iki ve üç boyutlu nesnelere sanatına dâhil ederek oluşturduğu eklektik biçimle, çağdaş sanatın birden çok ortam ve nesneden üretilebileceği fikrinin gelişmesinde etkili olmuştur. Greenberg'in modernist hegemonyasına, popüler kültürle ilişki kuran Pop-Art (1950-1960) sanatçıları da karşı gelerek, sanatla kitsch arasındaki sınırları sorgulamıştır. Greenberg 1939 yılında yazdığı 'Avangard ve Kitsch' isimli makalesinde kitsch'in aldatıcı deneyim- sahte duygulara

---

<sup>14</sup> Marcel Duchamp'ın 1917 yılında ürettiği 'Çeşme' eseri, sanatçının seçip yapıt olarak sunduğu, hazır ya da yapılmış bir nesneyi ifade eden ready-made'ler, bu eserle yankı uyandırmıştır. Duchamp, gündelik hayattan bir malzemeyi alarak, yeni bir ad ve işlev vermiş, pisuarın anlam ve bağlamını değiştirmiştir. Çeşme ile birlikte müzenin-sergi mekanının işlevini, malzemenin yapıt ile ilişkisinin, düşünsel süreçle seçilen malzeme arasında kurulan ilişkinin sorgulanmıştır. Duchamp'ın hazır nesne kullanımı Kurt Schwitters ile devam etmiş, Pop-Art (1950-1960) sanatçıları olan Andy Warhol, Richard Hamilton, Robert Rauschenberg'le birlikte popüler kültürle, toplumsal öğelerin bütünleşmesiyle daha fazla sorgulanmaya başlanmıştır (Marcy Dachy, 2014, s.70-72).

neden olan, müşterilerden sadece para talep eden ve yapay olan her şeyin ta kendisi olduğunu, avangardın kitsch karşısındaki rolünün ise sanatı korumak olduğunu ifade eder (Artun, 2015, s.29-34).

Greenberg'in biçimciliğine ve estetik modernizmine karşı örgütlenen Pop-Art, Greenberg'in reddettiği kitsch, popüler kültür, meta estetiğini meşrulaştırmıştır. Pop Art sanatçısı olan Andy Warhol yeni bir imge yaratmadan varolan imgelerin içini boşaltan hazır-imgeleriyle, Roy Lichtheim çizgi roman tasvirleriyle, Mimmo Rotella yırtık poster kolajlarıyla, Greenberg'in dogmalaştırdığı elitizmi ve yüksek sanatı (high art) karşısına almış, tüketim kültürünü, reklamı yücelmiştir. Elit kesimin beğenisine hitap eden yüksek kültür/sanat ile kitle kültürü arasındaki sınırları eriterek, kitlesel medya ürünlerini sanat alanı tarafından benimsenmesini de sağlamışlardır. Greenberg'in modernist öğretisinin ölçütlerini altüst eden Pop-Art biçimciliğin de sonunu hazırlayan başlıca akımlardandır (Antmen, 2018, s.162-163). Sanatın görüntüsünü değiştiren Pop-Art, popüler kültür, tüketim ve çağdaş sanat arasında süreklileşen bir alışverişin de kaynağı olmuştur. 1960'lı yıllara gelindiğinde sanat alanında modernizmden radikal bir kopuşu ve yeni eğilimleri ifade edecek biçimde 'postmodernizm' sözcüğü kullanılmaya başlanmıştır. Post-modern terimi, kelime anlamıyla 'şimdiden sonra' anlamına gelmektedir, modernden sonrayı ifade ederek modernizmin stilinin (formalizm) ve döneminin sona erdiğini ima eder. Postmodernizm modernizmden radikal bir kopuşu ifade ettiği için modernizmden bağımsız gibi görünse de modernizm ile doğrudan ilişkilidir çünkü postmodernizmin temel dayanağı modernizmi referans alarak onun ideallerine, yaklaşım biçimlerini karşı çıkmaktır.

Modernizm dayandığı Aydınlanma Çağının evrensellik, pozitivizm, bilimsellik gibi üst-anlatılar üzerinden sanatında üst-anlatılara uygun olacak şekilde bireysellikten, geleneklerden bağımsız, evrensellik niteliğini taşıması gerektiğine dair tanımlamalar yapmıştır. Modern sanat, sanat yapıtına içinde bulunulan duruma tepki göstererek çıkış yolu arama ve geçmişten koparak yeniyi kurma misyonu yükler. Modern sanata sürekli özgünlüğü vurgulayan, eskiyi yadsıyan, değişimi olumlayan 'Avangard' olarak bilinen anlayış hâkimdir. Avangard sanatçılar atfedilen devrimci ve yenilikçi olma niteliğiyle, modernizmin ideallerine de bağlı kalmaktadır. Postmodern eleştiri, modern sanatın daima ileriye dönük olmaya zorlayan kriterlerinin sanatın alanını kısıtladığından söz etmektedir. Postmodern eleştiri eskinin yıkılıp yerine yeninin geleceği fikrinin ve sanatı

ileriye dönük olmaya zorlamanın anlamsız olduğunu, sanatın geçmişi referans olarak geçmişi yansıtarak toplumsal belleği canlandırabileceğini vurgular. Modern sanat zamanı öne çıkarır, eskinin yıkılması fikrinde ilerleme anlayışı ve tarihsellik söz konusudur. Postmodern sanat, tarihin akışı, gelişme ve her türlü evrensellik iddiasını yadsımaktadır (Şaylan, 2009, s.122-124).

Bu durum postmodern teorinin sanatla kurduğu sıkı ilişkiyi de işaret eder; Jean François Lyotard, postmodernizmi kısaca 'üst-anlatılara inanmazlık' olarak tanımlar, postmodern üst-anlatıların reddidir (Lyotard, 1994, s.12). Jean François Lyotard'ın üst-anlatı kavramı, modern teorinin kaynağı olan Aydınlanma düşüncesindeki bilimsellik, özgürlük, eşitlik, pozitivism, ilerlemecilik gibi hayatı bütünüyle açıklama ve yönlendirme iddiasında olan anlamını yitirmiş idealleri, büyük-anlatıları ifade eder. Lyotard'a göre, "Her şeyin birbirine bağlanmasını ya da temsil edilmesini sağlayacak bir üst-dil, üst-anlatı, ya da üst teori" olamaz (Harvey, 2010, s.60).

Postmodern teori, modernizmin evrensellik, pozitizm, ilerlemecilik, bilimsellik vb. gibi üst-anlatıların bütünleştirici söylemlerine karşı farklılığı ve heterojenliği özgürleştirici güçler olarak öne çıkarmaktadır. Postmodernizm belirlenemezliği, parçalanmışlığı benimser, bütünleştirici söylemlere karşı derin bir güvensizlik duyması ve şüpheyle yaklaşması temel özellikleridir. Lyotard, üst-anlatıların yerine, bireysel anlatıların postmodernizmin karakterini oluşturduğunu ifade etmiştir. Lyotard, bütünselliğe karşı bir savaş başlatarak, gösterilmeyene ya da sunulmayana tanıklık etmemiz, farklılıkları etkin kılmamız gerektiğini savunmaktadır.

Postmodernist sanatın eğilimleri de modernizmin ideallerini reddederek, dışladığı olguları sanat alanına dâhil etmek ve modernizmin sınırlarına ve seçkinciliğine karşı alternatif sanatsal üretim önerileri getirmektir. Lyotard'a göre, postmodern bir sanatçının yapıtı önceden belirlenmiş sınırlar ve kurallar tarafından yönetilmemelidir. Sanatçı, yapıtının üretim sürecinde kuralsızlığı benimsemeli ve tam bir özgürlük içinde yaratıcılığını kullanmalıdır. Sanatçı kendisi dışında gelişmiş kuralların, genelleyici ilkeler ve ortak olarak kabul edilmiş gerçeklerin temsili anlatılarıyla değil, daha çok gösterilmeyeni öne çıkarmakla ilgilenmelidir (Lyotard, 1994, s.158). Postmodernizm, modern içinde ifade ve temsil edilmeyeni öne çıkarmak için, beğeniye reddederek anlatı özgürlüğünü ve bireyselliği merkezi konuma getirir.

Modernizm ne kadar sanatın değerinin içerikten ziyade biçimsel özelliklere dayandığını iddia ediyorsa, post-modernizm tek bir bakış açısını o denli reddeder. Post-modernizm, tek bir bakış açısının yerine, farklı görüş ve yaklaşımları içinde barındıran çoğulcu bir anlayış benimsenir. Postmodern sanat, modern sanatın Őekincilięinden, zgün olma arzusundan, geçmişi yıkma idealinden de tamamen sıyrılmıştır. 1960-1970’li yıllarda, yeni eğilimlere ve alternatif sanatsal üretimlere izin veren postmodernizmin, çoğulcu anlayış sanatçılar için özgürleşme imkânı sağlamıştır.

1960’lar, dinamikliği ve üretkenliğiyle önemli bir dönemdir, 1960-1970’lerde üretilen sanat eserleri, sanatın kabul edilmiş varsayımlarına dair sorgulamaların bir devamıdır. 1945-1960 arasında etkinliğini sürdürmüş olan Soyut-dışavurumculuğun ‘picturale’ yani yoğun boya ile yapılan resim’ niteliğinin yerini, 1960 sonrası sanatta ‘non-picturale’ (resimsel olmayan) tavr almış ve dönemin en belirgin niteliğini oluşturmuştur.

“ağın teknik olanakları biçim ve düşünce arasındaki ilişkileri başarıyla değerlendiren bu kuşak sanatçılarının yağlı boya ve akrilik kullananları bile- Post Painterly Abstract <sup>15</sup> akımında olduğu gibi- “Non Picturale” bir anlayış benimsenmişlerdir. Pop Sanatın tüketim toplumunu değerlendiren bakış açısı, optik yapıtlarda seyircinin katılım sorunu, nesnel yaklaşımlar, “dış evre” bilinci, sanatçının kimliğini silme kaygısı ve Kavramsal yaratıda düşünceyi ön plana getiren tavrı ve daha benzeri pek çok özellik ancak 1960’tan sonraki ağdaş sanat ortamında belirmiştir.” (Germaner, 1997, s.7-8)

1960’lı yıllar sonrası sanat alanında Marcel Duchamp’tan itibaren tartışılan ‘düşüncenin yapıta üstünlüğünü’ benimsenmeye başlanmış, yapıtın biçimi ve maddi varlığı etkisini yitirmiştir. Enformasyon Sanatı, Düşünce Sanatı olarak da anılan bu tür yeni eğilimler, Minimalist sanatçı Sol Lewitt tarafından ‘Kavramsal Sanat’ tek bir başlık altında toplanmış, dönemin alternatif ifade biçimlerini karşılayan konseptalizm (kavramcılık) genel bir terim haline gelmiştir. Sanat alanında alternatif arayışlar içine giren sanatçılar, çeşitli materyallerin kullanımına teşvik etmiş, resim gibi geçmişte belirleyici olan disiplinlerden uzaklaşarak yeni sanat formlarına yönelmişlerdir.

---

<sup>15</sup> Soyut dışavurumculuğun ikinci yarısına Post-Painterly Abstraction (Geç Resimsel Soyutlama) ya da renk alanı resmi ismi verilir.

“Sanatçının bedenini kullanarak gerçekleştirdiği performans ya da “happening” (oluşum) türünde gösteriler; resim heykel gibi geleneksel türlerin ötesinde uzanan entalasyon ya da “environment” (çevre) türünde düzenlemeler; galerinin ve müzenin hem fiziksel hem ideolojik sınırlarını aşmak adına açık alanlarda ve doğada gerçekleştirilen arazi, toprak, çevre sanatı türünde projeler vb. sanatsal ifadeler, izleyiciyi estetikten önce zihinsel bir algılama sürecine çağırması bakımından ‘kavramsalcılığın’ içinde değerlendirilebilir. Bu tavrın özünde geleneksel anlamda sanat nesnesini tekil, kalıcı ve maddi değer oluşturan ‘metasal’ yönüne yani piyasa olgusuna bir tepki bulunmaktadır. Tekil nesneyi dışlayarak yerine düşüncüyü koyan kavramsal sanatçılar, belgeler, fotoğraflar, belgeler, haritalar, taslaklar, videolar vb. ‘taşıyıcı’ araçlar kullanarak sanatın geleneksel tanımını sorgulayan bir devrim gerçekleştirmişlerdir.” (Antmen, 2018, s.193-194)

Antony Caro’nun ürettiği ‘*This is Tomorrow ve Early One Morning*’ (1962)’ isimli eserleri, endüstriyel malzemelerin materyal olarak kullanılması nedeniyle zamanının heykel geleneklere karşı çıkmasının yanında, modern sanatın yapmayacağı şekilde izleyiciyi eserin içine alması açısından enstalasyona örnektir.

İzleyiciler *Early One Morning*’in içinde yürüyebilmiş ve deneyimleyebilmişlerdir. Yaşadıkları deneyim birden fazla duyuya hitap etmiş, esere dokunabilmiş, görebilmiş, bazen duyabilmişlerdir. Enstalasyon izleyicinin katılımını gereklilik olarak gören bir pratiktir, enstalasyonda sergi ve sunum koşulları, izleyici tepkileri iç içe geçer. Enstalasyonun bağlamı ve deneyimlendiği mekan, izleyiciyi eser karşısındaki pasif konumundan çıkararak ‘mesajların aktif okuru’ olmaya davet eder. Bu bağlamda modern sanatta resim ve heykellere bitmişlik söz konusuysa, entalasyonda tamamlanmamışlık söz konusudur (Whitnam ve Pooke, 2013, s.162-167). 1960 sonrası, sanatçı-eseri ikilisinin yerini eser-izleyici ikilisi almıştır.



**Resim 7:** Antony Caro, *Early One Morning*, 1962, 2,9 x 6,2 x 3,35 m, Tate Modern, Londra.

**Kaynak:** [https://www.economist.com/img/b/1280/721/90/sites/default/files/images/print-edition/20131109\\_OBP001\\_0.jpg](https://www.economist.com/img/b/1280/721/90/sites/default/files/images/print-edition/20131109_OBP001_0.jpg) E.T. 30/09/2021

1960'ların başında izleyiciyle doğrudan ilişki kurmaya yönelik sanatçılar, performans ya da bir diğer adıyla happeninglerle (oluşum) sanat ve yaşam arasında bağlantı kurmuşlardır. 20. yüzyılın ikinci yarısında disiplinlerarası niteliğiyle dikkat çeken Performans Sanatı, 1970'lerde başlı başına bir tür haline gelerek, 'Beden Sanatı', 'Happening', 'Aksiyon' gibi başlıklarla da gündeme gelmiştir (Antmen, 2018, s.193-194) Happeningler, programsız, düzenlemeleri rastlantısal, doğaçlama olarak gerçekleştirilen etkinliklerdir. Deneysel müzik derslerine katılan John Cage, rastlantı ve belirsizlik öne çıkararak daha önceden belirlenmiş bir müzik parçasının değişken ve esneklik içerdiğini ifade etmiştir. Cage'in rastlantı ve belirsizlik düşüncesini yeniden ele alan Allan Kaprow, Dick Higgins, Claes Oldenburg, Yoko Ono gibi bazı öğrencileri belli bir konuyu anlatmayan, birbirinden bağımsız çoğu kendine özgü happeninglerle, gerçek 'eylem kolajları' oluşturmuştur.



**Resim 8:** Allan Kaprow, *Altı Bölümde 18 Happening*, 1959

**Kaynak:**

<https://www.moma.org/media/W1siZiIsIjMwMjA4MCJdLFsicCIsmNvbnZlcnQiLCItcXVhbGI0eSA5MCAAtcmVzaXplIDIwMDB4MjAwMFx1MDAzZSjdXQ.jpg?sha=2fb4df5afdc0e236> E.T. 30/09/2021

Kaprow '*Altı Bölümde 18 Happening*' isimli happeninge öncelikle arkadaşlarının katılmaları için basılı bir davetiye yollamış ve çağırılanlardan bazılarını içinde, fotoğraf, kesilip oyulmuş figürler, tahta, boyalı parçalar, kâğıt parçaları, happeningin yapılacağı yerin krokisini içeren gizemli paketler göndermiştir. Davetliler Reuben Galerisi'nin ikinci katının, plastik duvarlarla üç odaya bölüdüğü görmüştür, renkli ışıklarla donatılan odalardaki iskemleler katılanların farklı yönlere bakacak şekilde oturması için daire ve dikdörtgen olmak üzere iki şemaya göre dizilmiştir. Birinci ve ikinci odaya ayna yerleştirilirken, üçüncü odaya gizli bir denetim merkezi kurulmuştur. Her izleyiciye üç küçük kart verilmiş, her bölümün başlangıcını bir sesin belirteceğini ve altı bölümün eşzamanlı olarak gerçekleşeceğini ifade eden bir program duyurulmuştur. İzleyiciler verilen program uyarınca, sırasıyla ilk önce askeri adımlarla yürümüş, daha sonra bir süre hareketsiz kalmış, pencerelerdeki storları kapamış, afişleri

okumuş, müzik aletlerini çalmış ve 90 dakika içinde gerçekleşen 18 eylemi astarlanmış tuvallere aktarmıştır (Atakan, 2015, s.70).

Happeninglerde izleyicinin aktif katılımı önemlidir; Kaprow'un, 'Altı Bölümde Happening (1959) isimli gösterisine gelen izleyiciler, izleyici-aktör olarak iki farklı bakış açısıyla gösteriyi deneyimlemiştir. İzleyici-sanatçı arasındaki sınır kalkmıştır. Happeningde sanatçının bedeninin kullanılır ve yalnızca bir defa gerçekleştirilir, tekrarı olmadığı için fotoğrafların veya video kaydı alınarak arşivlenir. Happening görsel sanatlarla, sahne sanatları arasında bir girişim sağlaması açısından postmodern sanatın çoğulcu (disiplinlerarasılık) anlayışına da karşılık gelir. 1960'ların sonunda happeningden esinlenerek Beden Sanatı (Body Art) ortaya çıkmıştır. Beden Sanatında doğrudan sanatçı bedenini kullanır ya da bir medya aracılığıyla vücudun fotoğraflarını çekerek seyirciye ulaştırılır ve kavramsal sanatın izleyici üstündeki etkisine benzer bir etki sağlanmış olur. 1970'lerden sonra ise Beden Sanatı, performansa dönüşmüş, Performans Sanatı da malzeme olarak bedeni kullandığı için Beden Sanatı, Performans Sanatı içinde erimeye başlamıştır.



**Resim 9:** Hermann Nitsch, *1. Eylem (1st Action)*, 1962

**Kaynak:** <https://cvltnation.com/art-transgression-6-historic-performances-will-totally-freak/> E.T.

06/10/2021

Bedenini malzeme olarak kullanan sanatçılardan Hermann Nitsch'in, '*1.Eylem*' isimli gösterisinde, sanatçının yardımcıları bir koyunun bağırsaklarını izleyicinin gözü önünde çıkarttıktan sonra, katharsis (arınma) eylemi içindeki sanatçının üstüne kan dökmüşlerdir. Nitsch, izleyici ve sanatçıların bu tür performanslar aracılığıyla,



bastırdıkları şehvet ve şiddet duygularından arındıklarını düşünmektedir. Performans Sanatı dâhilinde Kavramsal Sanata yönelen sanatçılar, galeri ve müze gibi geleneksel sanat mekanlarına karşı muhalif bir duruş sergilemeleri, resim–heykel gibi geleneksel kategoriler dışında disiplinlerarası yaklaşımlarıyla, sanat piyasasının dinamiklerine aykırı bir malzeme olarak bedeni kullanmaları açısından, sanatın tanımını ve sınırlarını genişletmişlerdir. Performans Sanatının 1960-1980 arası süreçte, çeşitli örnekleri bağımsız sanatçılar ya çeşitli gruplaşmalar içinde üretilmiştir. Monte Young, Alison Knowles, konserler ve eylemler düzenlemiş, Fluxsus adı altında toplanmışlardır. Wolf Vostel, Nam June Paik, Joseph Beuys'un katılımıyla da performanslar yaygınlaşmıştır.

“Fluxus sözcüğü "doğadaki ve insan yaşamındaki kesintisiz değişimi, sürekli akışkanlığı ve yenilenmeyi, durağanlığa karşı koymayı" anlatmaktadır. Böylece sanat yapıtı tamamlanmış bir çalışma değil, sürekli ilerleyen ve gelişen bir süreç olmaktadır.[...] Rastlantıya büyük önem veren Fluxsus'çular, yaptıklarının sanata karşı olduğunu söyleyerek satılacak piyasa yapıtları yapmayı reddettiler. Onlar eyleme katılmasını istedikleri izleyicilerin belleklerinde derin iz bırakan deneyimler yaşatmayı öngördüler”. (Demirkol, 2008, s.163-164)

Fluxsus (1960-1970) sanatçıları estetik kaygıları geri plana itmiş, sanat ve hayat arasındaki sınırları yok etme isteğiyle, sokak gösterileri, ses enstalasyonları, performanslar, elektronik müzik konserleri gerçekleştirmişlerdir. Fluxsus, modern sanatın bitmiş yapıtına karşı, süreçselliği ve anı öne çıkarır, geleneksel sanat yapıtını dışlayarak kalıcılık yerine gelip geçiciliği önemser. Fluxus, şairleri, ressamı, edebiyatçıları, müzisyenleri, tiyatrocuları, heykeltıraşları bir araya getiren etkinlikleriyle, disiplinlerarası bir yapıya sahiptir.

Fluxsus sanatçılarından biri olan Nam June Paik, aynı zamanda materyal olarak televizyon ve videoyu kullanmıştır. Nam June Paik, ses ve görüntünün montajlanarak izleyiciye sunulduğu Video Sanatının da öncüsü olmuştur. 1960'ların sonunda kameraların kullanımına başlanması ve taşınabilirliğinin kolaylaşmasıyla Video Sanatı da yaygınlaşmıştır. Video Sanatının doğuşunda, Happening ve Fluxsus hareketleri etkili olmuştur. Nam June Paik televizyon ekranını elektronik bir tuval gibi ele almış, gündelik hayatta kullanılan eşya ve araçlara farklı bir biçimde bakmamızı sağlayarak bu eşya ve araçların bağlamını değiştirmiştir. Nam June Paik ve tel örgüyle kaplamanın, gömmenin ve görüntüsünü bozmanın sembolik eylemler olduğunu söyleyebiliriz. Paik

ve Wostell, televizyonu yayıcının kapitalist, sinsi mesajını Wolf Vostell, bir televizyonu önce tel örgüyle kaplamış, gömmüş ve televizyon görüntüsünü mıknaatlarla bozmuştur. Bu eylemler, geleneksel formlara meydan okumanın yanında, George Maciunas'ın yazdığı 'Fluxsus Manifestosu'nda' 'sanat, entelektüel, profesyonel ve ticarileşmiş kültürden, burjuva hastalığından kurtarmak' olarak sıraladığı amaçlarını taşımaktadır. Televizyon, yayın kuruluşlarını ve televizyonda reklam yapan şirketleri temsil eder, Fluxsus bunları Batı kapitalizminin öğeleri olarak gördüğü için eleştirir. Bu bağlamda televizyonu aktardığı ortam olarak görmüş izleyicinin bu mesajı pasif bir biçimde aldığını ifade etmiştir (Whitnam ve Pooke, 2013, s.131).



**Resim 10:** Nam June Paik, *Participation Tv*, 1963

**Kaynak:** [https://lh5.ggpht.com/FVERjT6vDogOgnS\\_4LFPgyenXsKtK5OQFPtbcHP\\_Sk\\_VceWxt2r-BuVcr7eo=s1200\\_E.T. 20/10/2021](https://lh5.ggpht.com/FVERjT6vDogOgnS_4LFPgyenXsKtK5OQFPtbcHP_Sk_VceWxt2r-BuVcr7eo=s1200_E.T. 20/10/2021)



**Resim 11:** Nam June Paik, *Participation Tv*, 1963

**Kaynak:** <https://clairesconnected.wordpress.com/2016/08/17/assessment-1-analogue-coding-instructions-and-procedures/#jp-carousel-609> E.T. 21/10/2021

1963 yılında ürettiği, 'Participation Tv' (Katılım Tv) isimli çalışması temel olarak bir televizyonu, bir mikrofonu ve bir katılımcıyı ana nesne olarak kullanmasından ibarettir. Mikrofon, televizyondaki sinyalleri değiştirmek için kullanılır ve televizyona bağlı mikrofon aracılığıyla izleyiciler televizyondaki elektronik imajlar değiştirebilmektedir. Kullanılan televizyonda renkli ve düz çizgiler mikrofondan ses geldiği anda hareket eder. Gelen sesin ne kadar yumuşak veya yüksek olduğuna bağlı olarak sinyaller artar, çizgiler düzensiz bir oluşum yaratır. Çalışma, seslerin video sinyalleri olarak algılanması üzerinden kurulmuştur; izleyici mikrofonu sesi ne kadar dalgalı bir şekilde verirse, televizyon ekranındaki çizgiler de o kadar dalgalanmaktadır. Çalışma, izleyiciyle doğrudan bir etkileşim içindedir, 'Katılım Tv' ismiyle de ortaya konduğu gibi izleyici pasif bir alıcı, medya kullanıcıdan ziyade aktif medya kullanıcısı, katılımcı konumundadır.

Paik, izleyiciye teknolojinin farklı bir biçimde nasıl kullanılabileceğini de göstermiş, teknolojiyi manipüle ederek, yenilikçi bir şeye dönüştürülebileceğine dikkat çekmiştir. Kültür tartışmalarında sanat yapınının eski dilinin yerine 'metin' ya da 'metinsellik' dili

geçer. Bu bağlamda beden, gündelik hayat, video, vb. her şey metin olarak okunulabilir. Videoyu, geleneksel formlardan ayıran nokta, izleyicilerin belli bir görüntüye pasif bir biçimde bakmak yerine çok algılı bir deneyime katılmaları için teşvik edilmeleridir.

Bu bilgilerden hareketle 1960'lar ve 70'ler Greenberg'in estetik modernizminin ve biçimciliğinin aşılabildiği, sınırlılıkların ve kuralların yerine, postmodernizmin birçok anlayışa izin veren çoğulcu (disiplinlerarasılık) çoksesli anlayışının yerleştiği yıllar, Çağdaş sanat anlayışının geliştiği önemli bir kırılma noktası olmuştur. Sanatın yapısına ilişkin kabul edilmiş varsayımlarına ve geleneksel sanat formlarına karşı sanatçılar, bedeni, gündelik yaşamdan alınan hazır-nesnelere, fotoğrafları, videoyu, yazılı belgeleri vb. çok çeşitli malzemeleri birbiriyle etkileşimli olarak kullanmıştır. 1960'ların sanat hareketleri kullanılan fikirlerin, süreç ve materyallerin çeşitlilik göstermesine imkân sağlayan zemini, 1990'larda Çağdaş sanatın daha özgür bir ortama kavuşmasını sağlamıştır.

Modernizmin çözümlenmesi, değerli ve üstün yapıtların yerini düzenlemeye yönelik kurulduktan sonra, kaldırılıp atılabilecek, anti-estetik bir yapıya sevk eden sanat yapıtları almıştır (Çalıkoğlu, 2008, s.11). Çağdaş sanatla birlikte estetik güzellik anlayışı değişmiş, sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırlar ortadan kalkmış, sanat-izleyici arasındaki ilişki yeniden yapılandırılarak izleyici mesajların aktif okuyucusu olarak konumlandırılmıştır. İzleyiciye sanat eserleriyle, bir mesaj verme amacı güdülen, kültürel, toplumsal farkındalığın ön plana çıkması, artması sağlanmıştır. 1960'larda postmodernizmin heterojenliğe, farklılığa, ötekiliğe atfettiği özgürleştirici potansiyel, sanat ortamında da yankı bulmuş, feminizm, çevre, çok kültürlülük, toplumsal cinsiyet, ötekilik vb. birçok konuda çalışmalar yapılmıştır. Günümüzde de bu konular üzerine yeni sorular sorulmakta ve yeni eleştiriler getirilerek, ele alınmaya devam edilmektedir.

1960'ların sonunda modernistlerin 'gösteren ya da medya/araçla', 'gösterilen ya da mesaj', arasında sıkı bir ilişki olduğu varsayımına karşı; post-yapısalcı düşünce gösteren ve gösterilen sürekli olarak birbirinden koparak yeni birleşimler içinde bir araya geldiğini ileri sürmektedir. Jacques Derrida, gösterenin tek bir anlama indirgenemeyeceğini ifade ederek, gösterilen ile gösteren arasında herhangi bir tekabülîyet ilişkisinin olamayacağını vurgulamaktadır (Derrida, 1994, s.33-35). Jacques

Derrida'nın Martin Heidegger'i yorumlanmasıyla başlayan bir akım olan 'yapıbozumculuk', metinler hakkında düşünmeye ve okumaya ilişkin bir tarzdır.

“Metinler yaratan ya da sözcükler kullanan yazarlar, bunu, daha önce karşılaşmış oldukları başka metinler ve sözcükler temelin de yaparken, okuyucular da onların metinlerini benzer biçimde ele alırlar. Bu durumda, kültür yaşamı metinlerin, başka metinlerle yolunun kesişmesi, başka metinler üretmesi olarak görülür. (Bu edebiyat eleştirmeninin metnini de kapsar: eleştirmen, içinde, ele aldığı metinlerin, kendi düşüncesini hasbel kader etkilemiş olan başka metinlerle özgürce kesiştiği bir başka edebiyat ürünü üretmeyi amaçlar.) Bu metinlerarası (intertextual) örüntünün kendine özgü bir yaşamı vardır. Yazdığımız şeyler kastetmediğimiz, hiçbir biçimde kastetmiş olamayacağımız anlamlar nakleder, sözcüklerimiz kastettiklerimizi aktaramaz. Bir metne hâkim olmaya çalışmak beyhude bir çabadır, çünkü metinlerin ve anlamların aralıksız biçimde birlikte dokunmaları denetimimizin dışındadır. Dil bizim aracılığımızla işler. Yapıbozumculuğun saiki, bunu kabullenerek, bir metnin içinde bir başkasını aramak, bir metni bir başkası içinde eritmek ya da bir metni bir başkası için de inşa etmektir.” (Harvey, 2010, s.67)

Derrida'ya göre, anlamların ve gösterimlerin üretime, metinlerin üreticileriyle birlikte tüketicileri de katılır. Performans, Happening, vb. Derrida'nın ifade ettiği gibi sanatçı ve izleyicinin etkileşim içinde metinlerin üretimine katkıda bulunduğu sanat pratikleridir. Dili kapalı bir sistem olarak ele alan yapısalcıların aksine Çağdaş sanat pratikleri bu bağlamda, dilin çoğul anlamlar üretme potansiyeline önem vererek, gösterilen ve gösterge arasındaki tekabüliyet ilişkisini yıkan yapıbozumculuk yönetime başvurur. Bu anlayış paralelinde üretilen sanat yapıtlarında, imgenin anlama işaret etme zorunluluğu ortadan kalkar ve anlam, belirsizleşir.

“Yapıt ile göstergesi arasındaki çelişkinin farkında olarak, mantık hatalarının, eğretilmelerin, yapıtı meydana getiren materyalin sürekli bir değişkenlik taşıması gerektiği düşünülen çalışmalar ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla sahibinin açık imzasına dönüşen modernist belirleyici üslup yadsınır, “yüksek” ve “aşağı kültür”, “şeykin sanat” ve “kitle sanatı” arasındaki ayrımlar yıkılmaya çalışılır.” (Çalikoğlu, 2008, s.11)

Diğer yandan çoklu anlamlandırmalara ve çoklu okumalar yapmaya imkân veren yapıbozum yöntemi, Çağdaş sanatta pastiş, parodi, ironi, öykünme, alıntı, kopya, kolaj gibi yeniden üretime yönelik yaklaşımların okunmasını kolaylaştırmıştır.

“Çağdaş sanatla postmodern bir eğilimle gelişen sentetik durum, sanatın geçmiş tüm varsayımlarını kendine öncü bellemektedir. Ama günümüzde öykünme, alıntılama gibi yeniden üretimlerde önceliklere duyulan hayranlık ya da kendi sanatsal deneyimleri geliştirmek diye bağlantı kurulmuyor olabilir. Yine de, çağdaş sanatçının “doğadan birebir alıntı yapmak” yerine “bir eseri kullanmayı yeğlemesi dikkat çekicidir. Dolayısıyla çağdaş sanatçının sanat üretiminde alıntılama, öykünmeyi sadece bir araç olarak tercih etmesi bilinçli bir tavır kodları.” (Girgin, 2018, s.27)

Çağdaş sanat, Modern sanatın özgünlük ve biriciklik arzusundan uzaktır ve Çağdaş sanatçılar yapıtları için bir çıkış noktası olarak, kendilerinden önce üretilmiş olanı alıntılanmakta, öykünmekte bir sakınca görmezler. Postmodern sanatın, modern sanattaki gibi geçmişi yıkma, yeniyi kurma kaygısı olmadığı için, sanatçılar sanat tarihinden seçtikleri, biçimlerin, tarzların, türlerin eklettik karışımlarından oluşan yorumlarını yeniden sunmaktadır. Postmodernizmle birlikte, modernizmin akademik ciddiyetinin yerine de ironi, pastiş, nihizm geçmiştir (Su, 2014, s.177).

Baudrillard’a göre sanat dünyasında ve esinde bir birikme, akış gücüne sahiptir. Çağdaş sanatçıların, kendilerine mal ettikleri geçmişteki sanat yapıtlarının kendi görüntüleri ve zenginlikleri karşısında taş kesilip donup kalmıştır. Çağdaş sanatın sürekli devinen yapısının ardında, artık kendini aşamayacak şekilde giderek daha fazla tekrarlayan, kendi üstüne kapanan bir şey vardır. Çağdaş sanatın güncel pratiklerinin yarattığı bir birikmenin yanında bir yanda hızla çoğalan, vahşi bir abartı, geçmiş biçimler üzerinden sayısız bir çeşitlenme, ölmüş olan sanat biçimlerinin kendi içinde devinen hareketli bir yaşamı vardır (Baudrillard, 1995, s.21).

Baudrillard için Postmodern sanat bir temsil kültüründen ziyade taklit (simülasyon) kültürüdür. Bu bağlamda parodi, pastiş, ironi vb. de geçmişteki sanat yapıtlarının birer simülasyonudur; simülasyon gerçekliğin gerçekten bağımsız olarak modelleri uyarınca yeniden üretilmesiyle, yeniden üretime yönelik tüm yaklaşımlar alternatif gerçeklerden yalnızca biridir. Ve bu sanat yapıtları gerçek yapıtların birer simülasyonu olsa dahi bir simulakrum etkisiyle gerçeğin yerini alma eğilimi de gösterirler. Dolayısıyla, ironi, pastiş, parodi gibi sanat biçimleri, geçmişteki sanat yapıtlarının anlamının içini boşaltarak, onu yapıbozuma da uğratar. Geçmişteki sanat yapıtlarının sayısız

simülasyonu, gerçekliğin farklı bakış açılarıyla yeniden sunumuyla çeşitlilik yaratmaya günümüzde de devam etmektedir.

Bu bilgilerden hareketle, Çağdaş sanat anlayışının gelişmesine temel olan 1960'ların sanat hareketlerinin, Greenberg'in modernist estetiğinin bütünselleştirici söylemine karşı, çeşitliliği, heterojenliği, farklılığı benimseyen tavrın bir sonucu olduğunu söyleyebiliriz. Çağdaş sanat ortamı, bütünselleştirici söylemlere karşı birçok bakımdan belirsizliği ve parçalanmışlığı bünyesinde barındırmaktadır; modern sanatın bitmiş ve görece durağan yapısının yerine Çağdaş sanat, izleyicinin katımlıyla karşılıklı olarak üretilecek anlamın belirsizliğini, dinamizmle birlikte sürekli devinecek eylem için zorunluluk olarak görür. Modern sanatın belli bir tasarıma ihtiyaç duyarak belirlenmişliği benimsemesine karşı, Çağdaş sanatın rastlantıya önem vermesi (performans, happening, enstalasyon, video vb.) Çağdaş sanatın belirsizliği pozitif bir biçimde kabul ettiğinin de göstergesidir.

Çağdaş sanatta parçalanmışlık ise, Lyotard'ın bütünselliğe savaş açarak gösterilmeyeni, farklılığı öne çıkaralım şeklinde ifade ettiği şeye karşılık gelir. Çağdaş sanatta parçalanmışlık, sanatçıların kullandığı çeşitli malzemelerde, tek bir anlayıştan ziyade disiplinlerarasılığı benimseyen tavrıda, ötekiliği ve farklılığı anlamaya çalışan eğiliminde ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla Çağdaş sanatın, heterotopyaların belirsizlik, parçalanmışlık, heterojenlik gibi birçok özelliğini barındırması göz önünde bulundurulduğunda, Çağdaş sanat heterotopyaların yorumlanması için de elverişli bir zemindir.

### **3.2. Heterotopyaların Çağdaş Sanata Yansıması**

Heterotopya, hem mekansal ilişkileri düzenleme-örgütlenme açısından hem de düşünsel olarak sanat alanına uyarlanmaya müsait bir kavramdır. Postmodern teorisinin özgürleştirici güçler olarak öne çıkardığı belirsizlik, heterojenlik, parçalanmışlık gibi temel özellikler sanat alanında heterotopyayı doğuran bir eğilim olarak, yeni bir ifade biçimini meydana getirmiştir. Heterotopyalar, birbiriyle bağdaşmayan unsurları ortak bir zeminde temsil ederek heterojen bir yüzey yaratabilir, mekansal ilişkileri düzenleyebilir, ötekiliği müzakereye açabilecek deneyim alanları yaratabilirler. Bu durum heterotopyaların sanatçılar tarafından farklı bağlamlarda ele alınması ve yorumlanması imkânını da vermektedir.

Bu çalışmanın nesnesi olan ‘Heterotopyaların Çağdaş Sanata Yansımaları’ adlı bölümde yer alan eserler biçim-konu ve içerik açısından incelenecektir ve Foucault’nun heterotopya kavramı bağlamında Çağdaş sanat eserleri farklı bir bakış açısıyla ele alınarak kuramsal bir analiz amaçlanmaktadır. Aynı zamanda bu bölümde farklı kültürlere sahip sanatçılara yer verilerek, kültürel etkinin yapıt mekanına etkileri, sergileme mekanlarıyla yapıt arasındaki ilişkinin alımlama üzerindeki etkisine dikkat çekilmiştir. Foucault’nun heterotopya kavramı bağlamında ele alınan sanatçılardan, Danimarka doğumlu (5 Şubat 1967) İzlanda kökenli Olafur Eliasson, sanatçı kimliğinin yanında, mimar ve tasarımcıdır. Olafur, izleyicinin deneyimini geliştirmek amacıyla ısı, basınç, ışık, su, sıcaklık gibi etmenleri kullanmaktadır. Aynı zamanda sanatçı, optik yansımalarla kurgulanmış büyük ölçekli enstalasyonlarıyla da tanınmakta, aynalar, ışıklar ve optik yansımalarla, izleyiciye algı, hareket, beden deneyimi imkânını da vermektedir. Olafur’un ‘Take Your Time’(Acele Etmeyin), isimli enstalasyonu, galeri mekanıyla eklemlenerek, kompozisyonun bütünsel olarak algılanmasını sağlayan bir perspektiften sunulmaktadır.



**Resim 12:** Olafur Eliasson, *Take Your Time*, 2008, Folyo ayna ve alüminyum, çelik, MoMa, ABD.

**Kaynak:** <https://www.nytimes.com/2008/04/18/arts/design/18elia.html> E.T. 06/11/2021

Momo PS1’de sergilenen ‘Take Your Time’ dakikada bir devirle dönen, galeri tavanından yatay olarak asılmış eğimli disk şekilli devasa aynadan oluşmaktadır ve



enstalasyon galeri mekanında Foucault'nun ayna metaforunun fenomeni olarak tezahür etmektedir. İlk başta dikkat çeken, tam aşağıda duran odanın kuşbakışı yansımasıdır. Enstalasyon izleyicileri buldukları gerçek mekandan, gerçek mekanı alternatif bir zemine taşıyan yansıma mekanına çıkararak, gerçek mekanın yüzeyini aşındırmaktadır. İzleyiciler sergi alanına ilk defa girdiğinde deneyimledikleri ve algıladıkları mekan, gerçek mekandır. Fakat izleyicinin bakışı tavanda bulunan aynaya yöneldiğinde, kişiyi olmadığı yerde gösterdiği için ayna ütopya işlevi kazanır. İzleyicinin gerçek mekanla olan teması, yarılsama mekanı olan aynanın derin uzamında kaybolur.

Ayna izleyiciye gerçekdışı bir mekana açılan yansıma mekanı taşıması açısından ütopyik bir uzamı çağırırken, gerçek mekanı yansıttığı söylemine rağmen gerçek mevkileri etkisizleştirip, tersine çevirmesi açısından heterotopik bir yapıyı da inşa eder. İlk önce gerçek mekan içindeki varlığını kavrayan izleyici, daha sonra aynaya yönelen bakışıyla farklı uzamdaki varlığını seyrederek mekansal ve zamansal eşikte hareketi, bedenini yeniden deneyimler. İzleyici sabit ve hareketsiz dursa dahi eğimli disk şeklindeki aynanın dalgalı hareketiyle birlikte, mekanın kayıp bir geometriye sürüklendiğini, bozulmuş çarpık, çelişkili mekanın silinmiş sınırlarında zaman ve mekanın eşzamanlı olarak değiştiğini gözlemler.



**Resim 13:** Olafur Eliasson, *Take Your Time*'in farklı açıdan fotoğrafı 2008.

**Kaynak:** <https://i.pinimg.com/originals/78/fd/fc/78fdfc01650a4eed073868f483176371.jpg> E.T.

07/11/2021

Dolayısıyla mekanın mevcut düzenini sekteye uğratarak alternatif bir düzen sunan enstalasyon, heterotopyaların mekansal ilişkileri düzenlemeyebilme-örgütleyebilme işlevini de taşımaktadır. Galeri mekanının geometrik boyut ve sınırlarını kendi içine dâhil eden enstalasyon, galeri mekanıyla eklemlenmesi sonucu bütünüyle heterojen bir kimlik kazanmaktadır. Olafur Eliasson'ın 'Take Your Time' isimli enstalasyonu, heterotopyaların gerçek mekanı yarılsamalı olarak yansıtarak tersine çeviren, etkisizleştiren mekansal düzenleme mantığına işaret ederken, 2002 yılında ürettiği 'Your Spiral View' (Spiral Görünümünüz) isimli enstalasyonu ayna metaforu üzerinden heterotopyaların deneyimleri şekillendirme, öznenin kendine bakışını sorguya açma gücüne dair bize yeni bir fikir verebilir.

Tate Modern'de sergilenen 'Your Spiral View', zıt yönlerde kıvrılan iki spiral set halinde birleştirilmiş, çelik plakalardan yapılmış yaklaşık sekiz metre uzunluğunda aynalı bir tüneldir. Tünel izleyiciyi iki basamakla içeriye davet eder, izleyicilerin her iki taraftan da içinden geçebileceği spiral şekilli çok sayıda aynanın birleşiminden oluşan tünelde, açıklıktan giren ışık sanki devasa bir kaleydoskop içindeymişçesine kırılır. Tünelin içine giren izleyiciler kendilerini bir kaleydoskopun içinde bularak, biraz önce dışarıda bıraktıkları mekan ve tünelin iç mekanının manzaralarının parça parça, birbiri içine karışarak yansıtıldığı kompleks bir dünyaya açılırlar.



**Resim 14:** Olafur Eliasson, *Your Spiral View*, 2002-2009, 32 x 32 x 8 metre,  
Paslanmaz çelik ayna, Tate Modern, Londra

**Kaynak:** <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101093/your-spiral-view> E.T. 11/11/2021

Bu bağlamda aynanın yansıtma niteliği gereği, Olafur'un 'Take Your Time' isimli enstalasyonunda olduğu gibi bu çalışmasında da heterotopyaların başka mevkilerle ilişki kurarken, bir yandan da bu mevkileri yâdsıma işlevi kendiliğinden yerine getirilmiştir. Fakat 'Take Your Time'dan' farklı olarak 'Your Spiral Wiew', tünelin içinden geçen izleyiciyi yanılısamasıyla karşı karşıya getiren bir geçide dönüşerek, izleyicinin bedeninin bütünlüğünü spiral aynalarla birlikte parçaladığı bir oluşumla izleyicinin imajını sorguya açar. Bedenini ayna metaforu üzerinden deneyimleyen izleyici, Maurice Marleau Ponty'nin ifadesiyle, aynadaki bedeninin tüm yönelimlerini bir gölge gibi takip ettiğini gözlemler.

“Eğer gözlemin konusu, nesneyi sabit tutarak bakış açısını değiştirmekse, aynadaki beden gözlemden kaçır ve dokunulur bedenimin simulakrı gibi kendini sunar, zira perspektiflerin serbestçe açılmasıyla bedenın teşebbüslerine cevap vereceğini onu taklit eder” (Ponty, 2016, s.139). Simulakrı<sup>16</sup> ile bir karşılaşma hali içinde olan izleyici, aynı zamanda aynalı spirallerde dağılan görüntüsünün sayısız parçaya bölünmesiyle birlikte, ayna karşısındaki bakış durulan yerden bağımsızlaştığı için özne-merkezcilikde ortadan kalkar.



**Resim 15:** Olafur Eliasson, *Your Spiral Wiew* isimli enstalasyonundan ayrıntı

**Kaynak:** <https://www.museumnext.com/wp-content/uploads/2019/08/Olafur-Eliasson.jpg> E.T.  
13/11/2021

<sup>16</sup> Gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm (Baudrillard, 2011)

Aynı zamanda enstalasyonu, Jacques Lacan'ın ayna evresi açısından değerlendirdiğimizde; Lacan özne ve ben'in kurucusu olan ayna evresinde<sup>17</sup> insanın yansıtıcı bir yüzey aracılığıyla kendi benliğini bütünsel, özerk bir varlık olarak algıladığını ifade etmektedir. Lacan'a göre kendini bir yansıtıcı yüzey aracılığıyla deneyimleyen insanın benliğini aynadaki imaj üzerinden bir birlik, bütünlük olarak algılanması, eksikliğin getirdiği hazdan ileri gelmektedir. Ayna, benliğin üzerinde bütünlüklü bir kontrol sağlamayı vaat eder, fakat kendini ideal-benlik olarak gören kişi için ayna bir kapan işlevi de görür. Lacan, aynanın bir ben serabı olduğunu, beden, ortam ve aynanın yarattığı karmaşık geometrinin birey üzerinde bir aldatmaca, hile olduğunu ifade etmektedir.

“İnsan aynada yansıyan imgesinin gerçekdışılığının gerçekliğini kabul ederek onun büyüsünü bozmak zorundadır. Hakikate doğru bir ilerleme sağlanacaksa eğer, aynanın ötesine ‘aynanın parıltısız olan, ona üzerinde hiçbir şeyin yansıma olmadığı bir yüzey sunan’ tarafına geçmelidir” (Bowie, 2007, s.31).

Elisasson'ın ‘Your Spiral View’ isimli enstalasyonu da, öznenin bir birlik bütünlük duygusu içinde benliğini imajı yoluyla kavrayan izleyicinin, spiral aynalarda imajını dağıtıp, parçalayarak bütünlük ve birlik duygusunu elinden alır. Enstalasyon, izleyicinin imajını kendini bir bütün olarak algılayabileceği bir zemin değildir, tam tersine bu bütünlüğü yadsıyarak, inkâr etmektedir. Bütünlük benliğin tamamlanmışlığına işaret ediyorsa, aynadaki imajın parçalanmış görünümü eksikliğe ve benliğin hala inşa edildiğine işaret eder. Bu bağlamda enstalasyon, aynadaki imaj yoluyla benliğin bütünlük duygusunun aldatmaca yaratması yerine, izleyicinin dokunulabilir bedenine baktığında aynanın bir yanılsama olduğunu fark etmesine hizmet etmektedir. Kunstmuseum Wolfsburg'da 2004 yılında müzenin girişi olarak da işlev gören enstalasyon yalnızca dış dünyadan iç mekana geçişi sağlayan bir tünel değildir, aynı zamanda gerçek mekanla sanal mekan arasında öznenin simulakryla yeni bir deneyim için diyalog kurmasını sağlayan bir geçittir.

---

<sup>17</sup> Lacan'a göre, 6-18 aylık bir bebek kendi dışında görüntüsünü görebileceği yansıtıcı bir yüzeyde, ilk kez kendi benliğinin farkına varır. Yansıtıcı yüzeyde ilk kez gördüğü imajını annesinden özerk bir varlık, bütünlük olarak algılayan bebek, ideal-ben olarak kurulan bu özerk varlığa kazandırılmış birlik, bütünlük duygusuyla hayranlık duymaktadır (Bowie, 1997, s. 29).

Heterotopya bağlamında, aynayı materyal olarak kullanan sanatçılardan biri olan Mona Hatoum (1952) Beyrut doğumlu, Filistin kökenlidir. Enstalasyon, video, heykel ve fotoğrafın yanı sıra, kâğıt üzerine çalışmaları da bulunan sanatçı, günümüz dünyasını kuşatan tedirginlik hissini araştırmakta, bu çerçevede politik işler üretmektedir. Mono Hatoum'un 1994 yılında ürettiği 'You Are Still Here' (Hala Buradasın) ismini doğrudan çalışmanın kendisinden almaktadır.

Galeri mekanına asılmış bir aynadan ibaretmiş gibi görünen enstalasyon, You Are Still Here yazısıyla izleyiciye zamanı ve mekanı yeni bir perspektifle sunmaktadır. Kumlanmış aynalı camın üzerine yazılmış 'You Are Still Here' yazısı, hem mekana hem de zamana özgü heterotopik bir yapıyı teşkil eder. İzleyiciyi kendine dair bir gözleme sürükleyen çalışma, aynadaki aksine bakan izleyiciyi 'You Are Still Here' (Hala Buradasın) yazısıyla zamanın ve mekanın sessiz varisi olarak konumlandırır.



**Resim 16:** Mona Hatoum, *You Are Still Here*, 1994, 38 x 29,2 x 0,5 cm, Kumlanmış aynalı cam ve metal armatürler

**Kaynak:** [https://dailyartfair.com/upload/large/18/1815\\_16.jpg](https://dailyartfair.com/upload/large/18/1815_16.jpg) E.T. 13/11/2021

“Hala Buradasın, zaman ve uzama dair çağrışımlarla yüklüdür; ancak bu çağrışımlar, tam da onları kavramaya çalıştığınız anda elinizden kayıverip bulanıklaşırlar. Aynanın yansıtıcı yüzeyine işlenen yazı, izleyici ile yansıması arasında fiziksel bir sınır çizerek, aynanın içi ile dışı arasındaki optik simetriyi somutlaştırır. Yazının gerçek ile sanal imge arasında kurduğu eşit mesafe, aynanın hangi tarafından hangi tarafa - veya kimin kime- hitap ettiği sorusunu yanıtsız

birakır... Hala Buradasın yerinden edilme ve hareket özgürlüğünün kısıtlanmasına ilişkin hislerle de yüklüdür...izleyicinin aynada kendi yansımasıyla karşılaşması bir askıda kalma veya bekleme durumuna dönüşür ve hareketin kısıtlanması, hapsedilme, kısıtılma gibi hisleri içerir. Hatoum'un aynasına bakan izleyici, "burası" ile "orası", "içerisi" ile "dışarı" ve "geçmiş" ile "gelecek" arasında bir yerde kısıtlanmıştır." (Emre Baykal, 2012, s.24)

Hatoum, zamanı ve mekanı bir kapan olarak kullandığı, 'Hala Buradasın' yazısıyla, mevcut zaman diliminden kopuşa ve birikmeye neden olarak heterokroniye yol açar. Zamanda yarattığı bölünmenin yanında galeri ve müzelerin zamanı biriktirme işlevini de elinden alarak, onu izleyicinin şimdi ve buradalığını sonsuza kadar sabitlemenin bir aracı olarak gördüğü aynaya yükler. İzleyici ne kadar arkasını dönüp giderse gitsin, aynaya bir kere yöneldiyse bakışı, izleyicinin gitmeden önce aynaya yansıyan görüntüsü açılan sanal mekandır. İzleyicinin bildiği içerisi-dışarı, sanal-gerçek, geçmiş-gelecek gibi bütün ayrımların, zıtlıkların güvenli sınırlarını yok ederek, izleyiciyi belirsizliğe, çelişkiye ve tekinsizliğe sevk eden ayna, bu bağlamda bütünüyle heterotropik olanın mekansal ve zamansal ekseninde inşa edildiği bir zemine dönüşmüştür.

Danimarkalı sanatçı Jeppe Hein'in (1 Ağustos 1974) New York Brooklyn Bridge Parkta'taki ziyaretçilere etkileşim kurma imkânı veren 'Mirror Labyrinth' (ayna labirenti) isimli enstalasyonu ise, kamusal alanda Foucault'nun ayna metaforunun deneyime açılmasına örnektir. Çevredeki şehir manzaralarını yansıtan ve çoğaltan enstalasyon, değişen yüksekliklerde eşit aralıklarla yerleştirilmiş ayna cilalı paslanmaz çelik direklerden oluşan bir kurulumdur. Labirenti oluşturan ayna cilalı paslanmaz çelik direkler, çevredeki parkın ve şehrin görüntüsünü bozarak, tersine çevirir ve etkisizleştirir. Bu yönüyle enstalasyon, mevcut düzene alternatif düzenler çokluğu olması ve diğer mevkilerle ilişki kurarken bir yandan da yadsıması açısından kentsel ölçekte ayna metaforunun kamusal alandaki bir tezahürünü oluşturmaktadır.

İki farklı dünyanın (gerçek ve sanal mekan) karşılaştığı noktada kent bütünlüklü bir dünya olarak kendini algılar fakat aynalı direkler kentsel manzarayı yansıtarak bu bütünlüğe hizmet ediyormuş gibi gözükse de, kamusal alanı çitleyerek kendine ait bir mekan kurgusunu oluşturur. Heterotopik bir alan yaratan enstalasyon, kentsel manzarayla hem bir temas noktası hem de bir ayrılma noktası olarak anlam bulmaktadır.



**Resim 17:** Jeppe Hein, *Mirror Labyrinth NY*, 2015, 270,5 x 880,1 x 997 cm, Ayna cilalı paslanmaz çelik ve alüminyum, New York

**Kaynak:** <https://www.designboom.com/art/jeppe-hein-brooklyn-installation-visitors-please-touch-the-art-public-art-fund-05-20-2015/> E.T. 18/11/2021

İzleyiciler, Mirror Labyrinth'ın oluşturduğu patikalarda yürümeye teşvik edilerek, her adımda aynanın açısına bağlı olarak yansıyan manzaranın ve kendi silüetinin çoğaldığına, değiştiğine tanıklık ederler. Kentin manzarasını yansıyan yüzeyinde bazen gizleyen aynalar, bazen de açığa çıkararak düzensiz, kaotik bir geometrinin sınırlarını zorlar. İzleyicinin kamusal alanda beden hareketlerine dayandırılarak tanımlanmış imajının retrospektifini sunan, mantıksal bir ters yüz etmenin yanı sıra zıtlıkların buluşma alanı olarak enstalasyon, dünyanın ters çevrildiği yerdir.

Enstalasyonun içerisi ve dışarısı arasındaki sınırları bulanıklaştırmasının ötesinde, en önemli özelliklerin birisi herhangi bir ayırım gözetmeksizin bütün insan gruplarını kabul ederek bu tür bir deneyime davet etmesidir. Enstalasyon, Jürgen Habermas'ın ifadesiyle kamusal alanın karakterini oluşturan eşit katılım ve özgür söylem ilkesini yerine getirerek, öteki olarak addedilen insan gruplarına dair yeni bir açısı getirebilir, iki farklı dünyanın kesişim alanında ötekiliği müzakereye açabilir. Bu bağlamda enstalasyon, Stravros Stravrides'in birbiriyle zıt ve farklı iki dünyanın buluşma, geçiş noktası olarak ifade ettiği 'eşik' niteliği kazanır.

“Yalnızca fiilen ya da virtüel olarak geçilmek için var olan eşik, hasım bir ötekiliği dışarıda tutan bir sınır, farklı şekillerde tanımlanan geçiş eylemleri aracılığıyla, aynılık ve ötekilik arasında farklı ilişkiler üreten karmaşık bir yapıdır[artifact].

İçerisi ve dışarıyı birbiriyle iletişim kuruyor ve karşılıklı olarak birbirlerini tanımlıyorsa, o halde eşik, arada olan, değişen büyüklüklerde bir arabulucu bölgesi olarak düşünülebilir.” (Stravrides, 2016, s.17)

İki farklı dünyanın iletişim potansiyeliyle üretilen mekansal-zamansal eşik deneyimi, kamusal alanın hızlıca geçip geçilecek bir yer olmasından ziyade sosyalleşebilecek ortak bir alan olarak anlam kazanmasına da katkıda bulunur. Mekanın açık bir sanat yapıtına dönüştüğü noktada artık sanat, bir karşılaşma halidir ve izleyicinin katılımıyla hem sanat yapıtıyla doğrudan diyalog kurmanın imkânı hem de diğer izleyicilerle etkileşim kurmanın imkânı doğar. Yapıt-izleyici arasındaki ilişkiyi odak noktası olarak izleyiciye aktif bir katılımcı olarak rolü veren Nicolas Bourriaud’ın ilişki estetiği de enstalasyonda bu bağlamda karşılık bulmaktadır. Bourriaud (2005, s.24), daima sanatı farklı seviyelerde ilişki, toplumsallığın bir parçası, bir diyalog kurucu olarak görmektedir; Jeppe Hein’in Mirror Labryrinth isimli çalışması da zıt ve farklı dünyaların buluşma alanıdır ve ötekiliğin gündelik karşılaşma formlarıyla sunulduğu heterotopik bir deneyim alanı yaratarak bu ilişkiselliğin, diyalogun sürdürülmesinde önemli bir rol üstlenmektedir.

Heterotopya bağlamında ele alınan bir diğer sanatçı Jenny Saville, 1970 yılında İngiltere’de doğmuştur. Jenny Saville çalışmalarıyla bedene dair yenilikçi bir bakış açısı getirerek, sanat tarihinde geleneksel resmin alışlagelmiş kurallarının dışına çıkmış ve mutlak olarak kabul görmüş estetik değerleri yıkmaya yönelik bir duruş sergilemiştir. Cerrahi operasyonları, şişman kadınları, kaza geçirmiş çocukları veya ölü, hastalıklı insanları, vb. konuları ele almıştır. Mehmet Yılmaz’ın (2006, s.371) ifadesiyle, sanatçının büyük boyutlu tuvalerde resmettiği şişman kadın bedenlerinin bazılarında eziyet izlerine rastlanır, figürlerin çıplak olması durumu estetik bir haz yaratmaktan uzaktır, iticidir. Bu yönüyle Saville, sanat tarihindeki geleneksel çıplak figür ressamlarından ayrılmaktadır, beden konusunu eleştirel bir bakışla ele alan Abramoviç’le ve benzer tutum sergileyen sanatçılarla aynı paraleldedir.

Sanatçının aynı zamanda sanat tarihinden ve mitolojiden referansla yeniden ele aldığı çalışmaları da vardır, heterotopya başlığı altında değerlendirilecek ‘Philomela’ da buna örnek teşkil eder. Saville’nin ‘Philomela’ isimli eseri konusunu Yunan efsanesinden almaktadır. ‘Tereus’ Tragedyasında anlatıldığı gibi; Atina Kralı Pandion’un kızları, Procne ve Philomela’dır. Ares’in oğlu Trakya Kralı Tereus, Atina Kralı Pandion’a



savaşta yardım edince, Pandion hediye olarak kızı Procne ile Tereus'u evlendirir ve daha sonra Itys adında bir erkek çocuğa sahip olurlar. Procne Trakya'da yalnızlık hissedince, kocasından ablasını Philomela'yı yanına getirmesi ister. Tereus ise karısının isteğini kabul ederek Philomela'yı ablasının yanına getirmek üzere almaya gider fakat Philomela'nın güzelliği karşısında büyülenerek onu arzulamaya başlar.

Philomela'yı elde etmek için her şeyi göze alan Tereus, dönüş yolunda Philomela'ya tecavüz eder ve kimseye anlatmasın diye dilini keserek ormana hapseder. Philomela yaşadıklarını bir dokumaya işleyerek kız kardeşine gizlice ulaştırır. Durumdan haberdar olan Procne, Philomela ile birlikte intikam almak için Itys'i öldürerek Tereus'a yemek olarak sunarlar. Procne oğlunun bedenini pişirip Tereus'a yedirir ve Philomela da Itys'in kesik başıyla birlikte Tereus'un karşısına çıkar. Bu manzara karşısında hiddetlenerek kendinden geçen Tereus, kılıcına davranarak kızları kovalamaya başlar. Tanrılar bu kaçış sırasında üçünü de kuşa çevirir; Procne kırlangıca, Philomela bülbüle, Tereus ise hüthüt kuşuna dönüşür (Ovidius, 1994, s.148-155).

Saville, Rubens'in "The Banquet of Tereus" ismiyle Romalı şair Ovidius'un tecavüz, yamyamlık, sakatlama ve intikam hikâyesi olan 'Philomela'yı konu alarak tasvir ettiği eserine atıfta bulunsa da, asıl dikkat çekmek istediği şey sanat tarihinde sıkça konu edinilmiş tecavüz sahnelerinden birini ele alarak kadına yönelik istismara ve şiddete dair bir yüzleşme sağlamaktır. Saville, miti çağdaş dünyaya taşıyarak toplumsal bellekte yerleşmiş kodlara, kadına yönelik şiddete ve istismara eleştiri getirmiştir.



**Resim 18:** Jenny Seville, *Philomela*, 2014, Tuval üzerine yağlıboya, Royal Academy, Londra

**Kaynak:** [https://mikewtonartist.com/blog/2018/1/19/voice-of-the-shuttle-philomela-2014-15\\_E.T.](https://mikewtonartist.com/blog/2018/1/19/voice-of-the-shuttle-philomela-2014-15_E.T.)  
20/11/2021

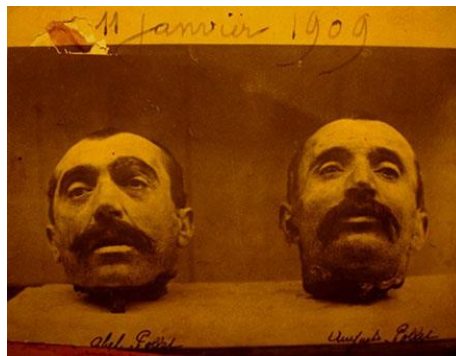
Saville'nin *Philomela* (mekişin sesi) isimli eseri, üst üste yığılmış figürlerden ve üç farklı mekana ve zamana ait görsellerin eklektik bir biçimde kullanılmasıyla oluşturulmuş bir kompozisyona sahiptir. Resimde farklı zaman ve mekana ait görseller, heterotopyaların 3. ilkesinde geçen, kendi içinde birbiriyle bağdaşmayan birçok mekanı, birçok mevkiyi tek gerçek bir mekanda yan yana koyma gücüyle, heterotopik bir mekan yaratırlar. Resme yapısal derinlik kazandıran çıplak, zayıf ağaçların cılız solğunun duyulduğu manzara, 1917'de çekilen Ypres'teki savaş alanlarından birinin parçası olan harabeye dönmüş Chateau Wood'daki bir ormanın fotoğrafından alınmıştır. Silinip giden canlılığını yitirmiş ormanın ayakta güçlkle duran ağaçları, o mevkiden geçmiş şiddetin ve ölümün izlerini taşır, zaman sanki o anda akmaktan vazgeçmiş gibidir. Resmin merkezindeki üst üste yığılmış figürler, arka planın sessiz ve durağan manzarasının aksine, bir dinamizme sahiptir, Saville figürler için Ruanda'daki toplu katliam görüntülerinden yararlanmıştır (Luke, s.2015).



**Resim 19:** *Ypres 'te çekilmiş fotoğraf, 1917*

**Kaynak:** <https://www.awm.gov.au/collection/E01220>\_E.T. 22/11/2021

Üst üste yığılan bedenler, sağ taraftaki obje, resmin sol tarafında kesilmiş bir çocuk başı, bedenlerin arasından çıkan kol ve bacaklar bize, az önce ölümle burun buruna gelmiş kıvranan, mücadele eden insanların dehşet ve korku içindeki çırpınışlarını, derinden derine hissettirir. Saville'nin füzen ve pastel kullanarak oluşturduğu bazen silinen bazen de belirginleşen çizgiler, zamanın akmakta olduğu hareketin devinim içinde sürdürüldüğüne işaret ederek anlatımı güçlendirir. Resmin merkezindeki mavi ve kırmızı renk, kan, şiddet ve yıkımı hatırlatır. Saville'nin kullandığı bu görselin bir diğer anlamıysa, Ruanda'da iç savaş döneminde 'üç yüz binden fazla kadına' tecavüz edilmesidir. Saville Philomela'yı konu alırken, savaşta tecavüzün bir silah olarak kullanılmasına da dikkat çekmiştir.



**Resim 20:** *Abel ve Agust'un infaz sonrası kesik başı, 1909*

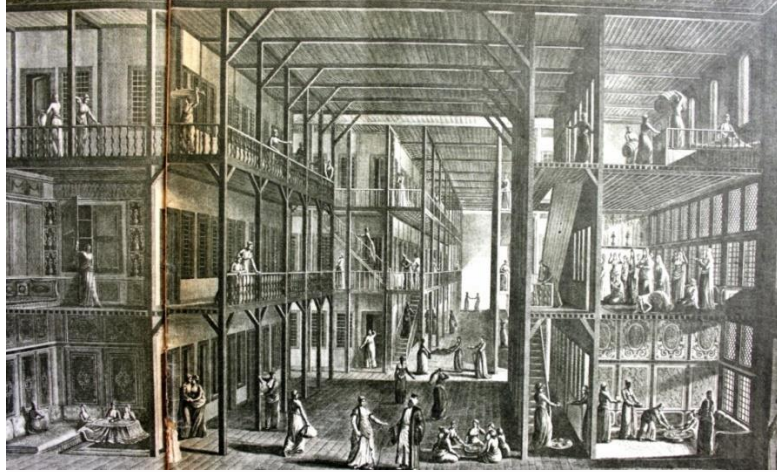
**Kaynak:** [http://www.executedtoday.com/images/Pollet\\_heads.jpg](http://www.executedtoday.com/images/Pollet_heads.jpg) E.T. 02/12/2021

Şiddetin ve tecavüzün kaotik, yıkıcı yüzüyle karşılaşan hırpalanmış bedenlerin üstünde yükselen iki kesik baş, resmin gergin atmosferini derinleştirir. Bu iki kesik baş, 1909

yılında soygun, cinayet vb. suçları işlemiş Abel ve Aguste Pollat isimli iki kötü şöhretli kardeşin giyotinle idam edildikten sonra çekilmiş fotoğrafından alınmıştır. Fakat Saville, kesik başların altına Abel ve Aguste isminin yerine 'Pandion ve Tereus'un' ismini yazarak, Philomela'nın hikâyesinde geçen karakterleri işlenen suçun öznesi haline getirmiş, günümüze taşımıştır. Saville belirsiz ceset yığınları üzerine yerleştirdiği kolaj mantığındaki yapıştırılmış gibi duran kesik iki baş, teşhir edilen tehlikeli ve tehditkâr ötekinin yüzüdür. Başın bedenden ayrılması aynı zamanda, Orta Çağda cezalandırma yöntemindeki prosedürün takip edildiğini gösterir, fail tespit edilmiş, suç unsuru ortaya konulmuş ve suçun yaptırımı uygulanmıştır. Suçunu halk önünde itirafa zorlanan mahkûmun, bedeninin merkeze alınarak azap çektirme yöntemi Abel ve Agust'un gözlerindeki korku, dehşet ve acıyla ortaya konmuştur. Abel ve Agust'un donuk ve ölüme bakan gözleri zamanın o anda durduğunu hissettirir.

Bu bağlamda Saville'nin resmi, bir koleksiyoncunun farklı doküman, zaman ve mekanları biriktirip, tek mekanda kapattığı heterotopik bir fanustur. Burada zaman, ne şimdidedir ne de geçmiştir, zaman mevcut zamandan koparak, bölünmeler yaratır, eşzamanlı olarak birbirinden bağımsız olarak seyrederek. Zaman ve mekanın yan yana, üst üste gelerek yığıldığı resimde Saville, bizi Abel ve Agust'un gözlerinin içine bakmaya zorlayarak tehditkâr, tehlikeli ötekiyle yüzleşmemizi sağlar. Kapatma pratiklerinde gerçekleşen gözetim, denetim, kontrol gibi tekniklerden önce, uygulanan cezalandırma yöntemini Agust ve Abel'in kesik başıyla ortaya koyan Saville, Abel ve Agust'un başlarını çerçeveyeleyen çizgiyle de sınırları belirlenmiş bir mekan yaratmıştır. Abel ve Agust, mekansal çerçeveye kapatma pratiklerindeki gibi kapatılmış, izleyicinin sürekli izleyen bakışıyla gözetim altına alınmıştır.

Heterotopya bağlamında kapatma-kapanma pratikleri üzerinden ele alınan sanatçılardan İnci Eviner, 1956 yılında Ankara'da doğmuştur. Çalışmalarında genellikle öznellik-öznelğin potansiyeli kavramlarıyla, iktidarın kadın bedeni üzerindeki işleyişini ele almaktadır. Eviner 2009 yılında ürettiği 'Harem' isimli videosunda, III. Selim'in saray mimarı olan Alman sanatçı Antoine Ignace Melling'in 'Harem' gravürünü kullanmış, Melling'in gravüründeki mekanı ve düzeni bozmadan, figürlerin bulunduğu konumu değiştirmeden, kendine mal ederek yeniden ele almıştır.



**Resim 21:** Antoine Ignace Melling, *Topkapı Sarayı Harem Odası*, 1795

**Kaynak:** <https://www.oguztopoglu.com/2012/11/topkap-saray-harem-dairesi-ressam.html>\_E.T. 02/12/2021

Videonun başında Melling'in harem kurgusundan oluşan gravür izleyiciyi karşılar, Melling, Hatice Sultan' ile mektuplaşmaları sırasında edindiği bilgi, söylentiler ve hayal gücüyle hem mekanı hem de kadınları tasvir etmiştir. Oryantalist anlayıştan oldukça farklı olan kadınlar, baştan çıkarıcı dramatik ifadeden yoksundur, Melling zamanın içinde donmuş kadınları fantezi ile gerçek arasında bırakmıştır. Batı'nın Doğu'nun kültürünü ve kadını görme biçimi masumane biçimde bir araştırmanın sonucunda edinilmiş bilginin aktarımından ziyade, Batı'nın Doğu'yu imge aracılığıyla kurma biçimidir. Kadınlar söylemsel pratiklerle bilgi formuna indirgenerek, tanımlanan kimliğin öznesi haline getirilmiştir.



**Resim 22:** İnci Eviner, *Harem*, 2009

**Kaynak:** <https://www.youtube.com/watch?v=7tdhH1ohs28> E.T. 04/12/2021

Videonun 4 ve 8. saniye arasında Melling'in figürleri önce bulanıklaşır daha sonra tamamen silip giderler. Eviner gözden kaybolan figürlerin ardından izleyiciyi, haremın mekansal düzenlemesi ve mimari yapısıyla bir hapishanenin iskeletiyle karşı karşıya bırakır. Osmanlı sarayında hükümdarın ailesine, sultana, cariyelere ayrılmış kutsal ve yasaklı bir yer olan harem, kapatma pratiği olan hapishanelerdeki gibi izole edilmiş, dış dünyaya kapalı bir mevkidir. Haremın dış kapısında güvenliği sağlayan askerler, iç kısmındaki harem ağlarının giriş çıkışları denetlemesi, kontrol etmesi ve içerde bulunanları gözetim altında tutması, hapishanelerdeki denetim-kontrol mekanizmasının işleyiş mantığıyla yönetildiğine işaret etmektedir.

Melling'in harem tasvirinin Kartezyen, tek bakış açılı perspektifinin akılcı ve kesin geometrik boyutlarıyla kapatılma mekanının anlamıyla bütünleşen haremde, Melling'in imgeleminin bir ürünü olan kadınlar onlara tanımlanmış duruş, eylem ve atfedilen kimliklerle bu imgelemin keskin, tanımlı sınırlarına hapsolmuştur. Eviner'e (2008) göre, erkeklerin bakışına kapalı bir yer olarak harem, merak ve bilgi konusu edilen ötekinin gizemli alanı, öteki kültür, öteki cinstir. Bu bağlamda ister kadın ister erkek olsun Batılı öznenin söylemlerle inşa edilen hareme, yani kadının alanına, bedenine ve hakikatine ilgisi bu nedenden ileri gelmektedir.

Melling Batı'nın Doğu'yu görmek istediği şekilde ötekinin coğrafyasını yaratırken, kadını ayırıştırın ve tanımlayan bir zeminde öteki haline getirmektedir. Eviner, kadına verili ve tanımlı kimliği yıkmak amacıyla, Melling'in silinip giden kadın figürlerinin yerine kendi kadın figürlerini koymuştur. Bir kapının güçlü bir şekilde kapatılma sesi duyulduktan sonra videonun 18. saniyesinde beliren kadınlar hareketlenerek, farklı derinlik ve yüksekliklerde hücreyi andıran odaların içinde ve dışında çeşitli eylemlerde bulunmaya başlarlar. Eviner Melling'in şüpheye yer bırakmayacak şekilde çizdiği, zamanın dışına fırlatılmış gibi duran kadın figürlerine kendi seslerini yeniden kazandırarak, idealize edilmiş her eylemin ve duruşun dışına çıkararak deliliğın sınırlarında gezinen bir isyanı, direnişini başlatır.

Videoda Melling'in gravüründeki ana figür olan harem ağasının ayı postu giydiğini görürüz. Eviner, harem ağasının yanında duran, ona disko topu uzatan kişinin Andy Warhol olduğunu aktarır. Pop kültürü videoya dâhil eden Eviner, Batı ikonografisini de didik didik ederek temsilin sınırlarını zorlar, yerinden etmeye çalışır. Batı'nın ilgisi

dolayısıyla var olan kadınlar ise, onlardan beklenildiği şekilde sonsuza kadar sessiz ve itaatkâr şekilde Melling'in imgelem dünyasının bir ürünü olmak yerine, Eviner'in videosunda oryantalist söylemin dayattığı kimliği üzerinden atar. Bunu iktidarın daimi arzusu olan itaatkâr ve ehlileştirilmiş her türlü hareketten, eylemden uzaklaşarak yapar; kadın figürler birbirine bıçak çeker, bıçak verir, tornavida uzatır, birbirini ısırır, biri diğerini omzuna alarak sallar, kazmayla yere vurur, kese kâğıdını başına geçirir. Aynı zamanda videoda pankart açan aktivist kadınlar da dikkat çeker, Eviner, dayatılmış zoraki kimlikleri üzerinden atan kadınların, kendi olma arzusunun olduğunu bu yolla bize göstermektedir (Tuncer ve Şık, 2019, s.32).

Figürlerin devinen hareketleri ve mekanda yankılanan kazma, cinsel uyarılma, kâğıt, esneme sesleri arasında duyulan structure, aaaa, duvar leke olmuş sözleri mekanın fiziksel kuruluşunu desteklerken, çelişkiyi de güçlendirir. Eviner izleyiciye, figürlere giydirdiği pijamalarla kızlara ait bir yatakhanenin içindeymiş gibi bir izlenim verirken, bir yandan da figürlerin tuhaf hareketleriyle mekana akıl hastanesi anlamı kazandırarak, mekanın kodlarıyla oynar. Figürlerin deliliğin sınırları zorlayan hareketleri, iktidarın uyumlu, itaatkâr beden hayaline yönelik bir tehdit oluşturur, ehlileştirilmemiş, öngörülemez her davranış iktidara karşı direnişte bir araç haline gelir. Foucault, iktidar ve direnişin ontolojik açıdan zorunlu bir birlikteliğe mahkûm olduğunu, iktidarın direnişsiz olamayacağını ifade eder. İktidar ve direniş arasındaki ilişki hiçbir zaman dışsal değildir, çünkü iktidarın olduğu yerde direniş de vardır (Foucault, 2007, s.73).

Direnişler yalnızca iktidarın reddi ya da iktidarın önüne koyulmuş bir engel değildir, aynı zamanda iktidar ve düzen ilişkisi içinde sınıflandırıcı, ayrıştırıcı pratiklerinin meşruluğunu ortadan kaldıracı bir imkân da sağlar. "İktidar ve direniş birbirlerinin kurucu unsurları olduğundan, iktidar alanı, yıkılabilen, tersine çevrilebilen ya da karşı karşıya gelme olasılıklarına açık hale gelebilen süreçler üzerinden yaratılır"( Stravrides, 2018, s.157). Direniş ve mücadeleler, disipline edici iktidarın özneleri nesneleştirme, öznelere zoraki kimlikler atfetme gücünü tersine çevirerek, yeni bir öznelliğe geçişi sağlayabilir. Bu bağlamda Eviner haremi, öznenin panoptik bakışla sabitlendiği, ayrıştırarak tanımlandığı heterotopik bir mevki olmaktan çıkararak, yeni bir öznellik için direniş ve mücadelenin gerçekleştiği muharebe alanına dönüştürür.

Eviner'in hareme kazandırdığı direniş mekanı anlamı ve söylemsel pratiklerle kuşatılarak tanımlanmış özneye sunduğu kendi olma imkânı, Foucault'nun iktidar karşısında özneye olan yaklaşımıyla örtüşür. Çünkü Foucault, “birleştirici ve totelleştirici stratejilerle bağı kopartmaya, çokkatlı direniş biçimlerini yeşertmeye, verili kimliklerin kurduğu hapishaneleri ve dışlama söylemlerini tahrip etmeye ve her türden farklılığın dallanıp budaklanmasını teşvik etmeye girişir” (Best ve Kellner, 2016, s.91).

Foucault, iktidarın kapanında hiçbir zaman sıkışıp kalmayacağımızı, belli koşullarda stratejilerle iktidarın üzerimizdeki baskısını gevşetip, dönüştürebileceğimizi vurgulamaktadır. Bu bilgilerden hareketle Eviner'in 'Harem' isimli videosu, ötekiliğin mekanlarında direniş ve mücadele olanakları açısından değerlendirilebileceği gibi, kapatma, dışlama, özneyi nesneleştirme anlamıyla bütünleşen heterotopik mevkilerin, direniş biçimlerinin ortaya çıktığı, yeni bir öznelliğe geçişi sağlayan ara mevki olarak değerlendirilmesine de imkân verir.

İnci Eviner'in 2019 yılında, Venedik Bienalinin 58. Uluslararası Sanat Sergisinin Türkiye Pavilyonunda sergilenen 'We ElseWhere' (Biz Başka Yerde) isimli çalışması ise, öteki/başka yer anlamıyla kavramsallaşmış heterotopyanın kelime anlamını doğrudan karşılamaktadır. Eviner bütünüyle sahneye dönüştürdüğü Türkiye Pavilyonunda, kendi çizdiği desenlerle yeniden biçimlendirdiği videolar, mimari öğeler, objelerle çok katmanlı bir yapıyla dünya içinde dünya yaratmakta, ses yerleştirmeleriyle de (fisiltılar, ağıtlar, gıcırtilar, çığlıklar) farklı duyuşsal etkiler sunarak mekana yaşanmışlık katmaktadır. Hannah Arendt'in 1943 yılında yazdığı 'We Refugees (Biz Mülteciler)' isimli metninden yararlandığını ifade eden Eviner, bireysel-kitlesel yer değiştirmeler ve zorunlu göç ettirilmeler sonucu ortaya çıkan mekanlara dair bir yapıt ortaya koymaktadır.

Mülteciler ya da zorunlu olarak göçe zorlananlar, kendilerini, kimliklerini, tarihlerini tanımlayan yerlerden koparılırlar ve yurtsuzluğun-eksikliğin deneyimlendiği bir dünya arasında sıkışırlar. Eviner sürgüne gönderilenlerin, kendini evinden uzakta hissedenlerin geride bıraktıkları parçaların, hafızaların, yarıda kalmış hikâyelerin tamamlanmak üzere bırakıldığı ötekinin coğrafyasında izleyiciye yeni bir deneyim alanı yaratarak, heterotopyalarda ötekiliğe yaklaşma edimlerine dair bir pencere açmaktadır.





**Resim 23:** İnci Eviner, *Venedik Bienali 58. Uluslararası Sanat Sergisi Türkiye Pavyonunda Biz Başka Yerde*, 2019. Fotoğraf: Poyraz Tütüncü

**Kaynak:** <https://manifold.press/im01ages/content/manifold-et-22-inci-eviner-biz-baska-yerde-venedik-2019-foto-poyraz-tutuncu-3.jpg> E.T. 15/12/2021

Mimari kesitlerle bölümlenmiş mekanda izleyici yürüyüp geçeceği bir rampayla karşılaşır, rampanın başında bulunan kesilmiş, dağılmış, yerlere sarkan metal parçalarıyla ranza, izleyiciye bir zamanlar birilerinin konakladığı en mahrem alanı açar. Ranzaya eşlik eden bir bekleme salonundan arda kalmışçasına yarıya kadar betona gömülmüş atıl durumdaki sandalyeler, betonun ve metalin soğukluğuyla sürgün edilmenin, terk edilmişliğin yarım bıraktıklarını anlatır. Ötekilik karşısında yaratılmış yerleşme alışkanlıklarının kolektif bir biçimde deneyimlenmesi için konumlandırılan mekansal ifadeler, izleyicilerin rotasını hoş manzaralı yerlerle bağlantı kurmanın imkânıyla çevrelemez.

Eviner, izleyicinin umut ve dehşet mimarisinin zıtlıklarını anlamasını ister, izleyiciyi ötekinin sürgünle köklerinden sökülüp çıkarıldığı mekanda kolektif hafızayı yeniden düzenleme ihtimalinin arandığı bir yolculuğa çıkarır. İşlevsiz kalmış yarısı kesilmiş lekeli pisuar, yarım sandalyeler, dağılmış ranza, içeri ve dışarı, geçmişle gelecek arasında kalıcı bir belirsizlik yaratır, izleyici artık vatandaş ile yabancı- dost ile düşman

arasında kalmış ötekinin kaldığı boşlukta, başka yerdedir. Mülteciler, zorunlu göç ettirilenler memleketinden uzakta, dönmesi yasaklıyken kimliğin belirlenmiş ve tanımlanmış bütün niteliklerinin kalıcı olmadığını, kimliğin kalıcı niteliklerle çembere alınmış bir alanda kalmadığını fark ederler. Sürgünde inşa edilen kimlik, yeni deneyimlere açıktır, kimlik bir sınırın belirleyip, tanımladığı alan haline gelmez (Stravrides, 2018, s.14).

Sürgünde doğmuş olmanın taşınmaz kıldığı ne varsa atılır, köklerinden sökülüp çıkarılma deneyiminde anılar, kimlik, hayat alışkanlıkları askıya alınır ya da yok edilir. Dolayısıyla sürgündeki bir kimlik ötekiliğe açıktır, ötekilikle yüz yüze gelmeye mahkûmdur. Eviner ötekiliğe açık bir kimliğin geride bıraktıklarıyla izleyicinin hafızasını mekansal göstergelerle uyarmanın imkânını sorgularken, ana rampanın devamında duvara yansıttığı sürekli söylenip duran, küfreden bir çocuğun kızgın bakışıyla izleyiciyi yakalayarak, izleyiciyle öteki arasındaki mesafeyi kısaltır.



**Resim 24:** İnci Eviner, *Venedik Bienali 58. Uluslararası Sanat Sergisi Türkiye Pavyonunda Biz Başka Yerde*, 2019. Fotoğraf: Poyraz Tütüncü

**Kaynak:** <https://manifold.press/images/content/manifold-et-22-inci-eviner-biz-baska-yerde-venedik-2019-foto-poyraz-tutuncu-6.jpg> E.T. 19/12/2021

Çocuk, söylenip durur, küfreder ve bazen kendi söylediklerine güler; mutluluk, acı, trajedi, komedi arasında gidip gelen yan yana gelmeyeceğini düşündüğümüz duyguların tümünü yaşar. Mekanın atmosferine sızarak ona ruh kazandıran ağıtlar, çığlıklar, fisiltılar, gıcirtı sesleri bütün bu duyguların birlikteliğinden doğan derin bir ironiyle yankılanırlar. Siyah bereli çocuğun bırakmayan bakışı eşliğinde yürümeye devam eden izleyiciye, hapisaneyi anımsatan parmaklıklar ise kapatılma mekanının sınırlarında

gezindiğini düşündürür. Fakat Eviner, çabucak görme alışkanlıklarıyla parmaklıkları hapishanenin sınırları olarak niteleyen izleyici için bir tuzak olduğunu aktarır.

“Parmaklıklar birdenbire bir motif olma arzusu ile bükülüyor ve yürürken bize optik bir oyunla eşlik ediyor; aslında beklentileri boşa çıkarıyordu. Çünkü hangi formu kullanırsan kullan, onun bir hafızası var. İşte bunu boşa çıkarmayı ve şaşırtmayı seviyorum. Bazen bunu daha şiirsel ifade ettiğim de oluyor; sanki bu parmaklıkların ardında bir kuş var ve dışarı çıkmaya çalışırken demirleri şekillendiriyor gibi. Dolayısıyla bütün bunların birbiriyle ilişkisi bizim onlara kattığımız anlamdan sıyrılıp bir arada etkileşim içinde başka bir şeye dönüşüyor. Yani orada hapishaneyi temsil etmek yerine, sürekli olarak temsille ve temsil edilen şey arasında birtakım boşluklar yaratarak soyutlamaya çalışıyorum.”

(Tuncer ve Şık, 2019, s.35)

Bu bağlamda Eviner demir parmaklıkların giriş çıkışların denetlendiği, ötekiyi ikamete zorlayan girilmesi yasak olan bir uzamın toplumsal hafızadaki göstergesine dönüştüğünü de gösterir. Bu göstergeler toplumsal deneyimlerimizi şekillendirip, kolektif hafızaya etki ettiği kadar, ötekinin yaratıldığı mevkilerle bütünleşen kimliğe de işaret eder. Eviner anlam dünyamızda karşılık bulan temsillerin anlamlarını boşaltarak, yerleşik kodlara da darbe indirir. Mekanın düzenlenme mantığında gizlenen iktidarın, mekan aracılığıyla normal ile anormal arasında yarattığı derin yarılmayı da böylece ortadan kaldırır. Parmaklıklar Eviner’in enstalasyonunda bir kuşun şekillendirdiği forma dönüşür, ötekinin sabitlendiği mevki anlamının yıkıma uğratıldığı yerde direniş ve mücadele başlar.

Ana rampadan inildiğinde ise, rampa duvarının diğer yüzünde sıralanmış bir dizi yarım mürekkep lekeli pisuar, mekansal ifadeler aracılığıyla eksikliğin ve yarım kalmışlığın hikâyesini izleyiciye anlatmaya devam eder. Pisuarlara doğru bedeninin bütünlüğünü gölgeler arasında kaybetmiş eksik bir adamım, elinde bastonuyla iterek taşıdığı izleyicinin gözünün içine bakan kesilmiş başı, izleyicinin yanından geçip gider. Eviner’in mekana yerleştirdiği objeler ve video yerleştirmelerinde gölgelerin içinden çıkan uzuvlar, bedenden kopan parçalar, yarı hayvan yarı insan olan figürler, parçalanmışlık ve eksikliğin trajedisiyle birçok kez öne çıkmaktadır. Parçalanmış-eksik bedenler, cüzzamlılar, sakatlar, deliler vb. gibi insan gruplarına, toplumda çalışmayan,

üretim zincirine katılmayanlara işaret eder; bu durum itaatkâr ve üretken beden yaratma amacına yönelik biyopolitik iktidar için ciddi bir sorun teşkil eder.



**Resim 25:** İnci Eviner, *Venedik Bienali 58. Uluslararası Sanat Sergisi Türkiye Pavyonunda Biz Başka Yerde*, 2019. Fotoğraf: Poyraz Tütüncü

**Kaynak:** <https://manifold.press/images/content/manifold-et-22-inci-eviner-biz-baska-yerde-venedik-2019-foto-poyraz-tutuncu-5.jpg> E.T. 25/12/2021

Çünkü bedenen sağlıklı olmakla toplumda uyumlu ve üretken olmak arasında dolaysız bir ilişki kuran biyopolitik iktidar, doğrudan öznenin bedenine odaklanmaktadır. İktidar normal-anormal, sağlıklı-hasta, akıllı-deli arasında ikili karşıtlar yaratarak, hakikat olarak sunduğu bilgi formlarıyla, üretken-itaatkâr olmayanları ayrıştırarak sürgün edip, dışlanmaya ve kapatılmaya mahkûm eder. Eviner'in 'We ElseWhere' için ürettiği video yerleştirmelerinde yer verdiği dışlama, kaçış, şiddet, ölüm, kurban edilme, direniş ile ifade edilen tepkiler, iktidarın özne üstünde kurduğu baskı ve tahakkümün de bir eleştirisidir.



**Resim 26:** İnci Eviner, *Venedik Bienali 58. Uluslararası Sanat Sergisi Türkiye Pavyonunda Biz Başka Yerde*, 2019. Fotoğraf: Poyraz Tütüncü

**Kaynak:** <https://www.poyraztutuncu.com/architecture> E.T. 05/01/2022

Çift ekranlı video projeksiyonunun sağ tarafına yansıtılan, yüzünü örtüyle kapatarak saklanmaya çalışan figürler, deforme edilmiş eksik bedenleriyle, iktidarın bütünlük ve türdeşlik arzusunu yeniden boşa çıkarır. Figürlerdeki eksikliğin biyopolitik iktidarın beden üzerinde kurduğu baskı ve tahakküme işaret etmesinin yanında, eksikliğin diğer anlamı da kendi parçalarını toplayarak bütün olmak isteyen öznenin mücadelesinin bir göstergesi olmasıdır.

“Bu figürler diğer yarılarını bulmak için mekan boyunca hiç durmadan yer değiştiriyorlar. Bu çaba aslında kesintiye uğratılmış, iptal edilmiş hafızalarını ve bedenlerini yeniden ele geçirme çabasıdır. Figürler bu kurguyu yaparken mitolojiler, anılar ve günlük hayatın alışkanlıkları ile neşe ve acılarını birer birer toplayıp yerlerine yerleştirmek zorunda kalıyorlar. Kendimi bütün bunlara tanıklık etmek için olayların içinde ve aynı zamanda dışında tutmaya çalışıyorum. Tanık olmanın sorumluluğu, biz olmayı sorgulamaktan geçiyor.” (Eviner, 2019)

Sürgündekiler, göçmenler, mülteciler gibi yerinden edilen insan grupları arkalarında bıraktıklarından bağımsız olarak kendilerine yeni rutinler edinmek zorunda kalırlar. Yeni rutinleri tümüyle yeni deneyimlere açılmanın pozitifliği çerçevesinde değerlendirmek mümkün değildir çünkü insanların kendi hafızalarından, alışkanlıklarından vazgeçmeleri kişisel tarihlerinde bir gedik açarak daima bir eksiklik duygusuyla yaşamanın ağırlığını omuzlarına yükler. Eviner öznelerin sabitleyerek sınırlandırılması anlayışına karşılık, figürlerine geride bıraktıkları hafızaların, anıların, kimliklerin yeniden elde edileceği dinamik bir varoluş imkânı açmaktadır.

Bu noktada Jacques Derrida'nın *difference* kavramı Eviner'in açtığı dinamik varoluşu ifade etmemize yardımcı olabilir. Derrida, *difference* kavramıyla anlamın değişkenliğine vurgu yaparak, özneye atfedilen kimliğin ve kategorizasyonun sabitleme gücüne karşı, bastırılanın geri döndürülebileceğine işaret etmektedir. *Difference*, erteleme ve farklılaştırma anlamlarını taşıdığı için Derrida, anlam içerisinde hareketi kısıtlanan öznenin, geçmişte olanı şimdiki zamanda var edilebileceğini ifade ederek, bastırılanın eksikliğine de gönderme yapmaktadır (Baştürk, 2016, s.140-141).

Dolayısıyla Eviner'in videolarındaki figürlerde, objelerde, mekansal düzenlemede öne çıkan eksikliğin üzerinde durarak öznenin geçmişte baskı yoluyla kaybettiklerini geri döndürme, şimdiki zamanda var etme imkânına olan eğilimi, Derrida'nın *difference* kavramıyla özneye bir oluş açma düşüncesiyle özdeşleşir. Aynı zamanda Eviner'in oluş

imkânı tasarlamada yegâne temeli öznenin sabitliğinden ziyade dinamikliği üzerinden kurgulaması, Derrida ile özneye aynı perspektiften baktığını gösterir. Çift ekranlı projeksiyonun sol tarafına yansıtılan çubuk ayaklı iki figürün birbirine sarıldığı, elleriyle birbirlerinin yüzleri tanımaya çalıştığı videoda ise izleyici, sürgündekilerin eskiden sahip oldukları kimlikleri arayışında yeni bir oluş imkânı için gerçekleşen mücadeleyi gözlemler. Yüzü maskeli figür, atfedilen zoraki kimliği tasvir eder çünkü maske bir başkasına ait olan yapay yüzü belirtir. Eviner izleyiciye vatandaşa-mülteci arasındaki ayrımın yıkıcı etkilerini gösterirken, ötekinin şeytanlaştırılmasını sorgulamadan kabul edip bu düşünce doğrultusunda hareket eden insanlar içinde bir farkındalık oluşturur. Eviner, geçmiş ve şimdiki zaman arasında bir kırılma yaratarak zamansal süreksizlik yaratır, zamansal süreksizlik yaratmak kolektif hafızayı yeniden düzenlemenin de bir yoludur. “Eğer hafıza temelde karşılaşmalar alanı, analogi ise ötekiliği tanınabilir benzerliğe indirgemeye çalışan karşılaştırma biçimlerinden yalnızca biriye, “önce” ve “sonra”yı karşılaştırmak, hem geçmişi hem de şimdiki ötekiliğe açık zamansallıklar olarak anlamak manasına gelebilir” (Stravrides, 2018, s.77).

Zamanda yaratılan süreksizlik, mekanda temas edilen ötekiden geriye kalmış eksik objeler, ötekinin coğrafyasında gezinen izleyiciye eşlik eden ses yerleştirmeleri, ben ile öteki arasındaki hep korunan güvenli mesafeyi kaldırmaya yöneliktir. Eviner izleyiciye tanık olmanın sorumluluğunu yüklerken, herhangi bir ayrım ya da fark gözetmeksizin biz olmanın sorguya açılmasını ve kolektif bir geleceğin inşa edilip edilemeyeceğinin cevabını arar.

İzleyicileri geçmişin bir yorumunu yeniden işlemeye zorlayan mekansal düzenlemelerin, videoların etkisiyle, deneyimlenen durumun çoktan gerçekleşmiş neticelerinin bir alternatifinin olabileceğinin kavranmasını sağlar. Eviner’in Venedik’te yarattığı kurulum, heterotopyaya dair kapatma, kapatılma ve tecrit anlamlarıyla bütünleşen tariflerin yeniden formüle edilebileceği, Stravros Stravrides’in ifadesiyle zıt dünyaların bulunduğu karşılaştığı yer olan eşikte ötekiliğe yaklaşmanın, ötekiyi anlamının imkânıyla çevrelenmiş bir alandır.



**Resim 27:** İnci Eviner, *Venedik Bienali 58. Uluslararası Sanat Sergisi Türkiye Pavyonunda Biz Başka Yerde*, 2019. Fotoğraf: Poyraz Tütüncü

**Kaynak:**

[http://loveandlobby.com/wpcontent/uploads/photogallery/2019Venedik\\_TurkiyePavyonuEserler\\_PoyrazTutuncu\\_4.jpg?bwg=1563359180](http://loveandlobby.com/wpcontent/uploads/photogallery/2019Venedik_TurkiyePavyonuEserler_PoyrazTutuncu_4.jpg?bwg=1563359180) E.T. 06/02/2022

Eviner'in bir başka video yerleştirmesinde duvara yansıtılan çizgili pijamaya benzeyen giysisiyle bir hacıyatmaz, omurgasının üzerinde gidip gelerek ritimsel bir tekrarla hareket eder. Eviner şu cümlelerle giyside neden çizgili pijama deseni tercih ettiğini ifade eder;

“Bu çizgili pijamaya benzeyen giysiler bana anonimliği, bazen de okul yatakhane veya akıl hastanesini hatırlatıyor. Bir çeşit kamp da diyebiliriz ki Venedik’de kurduğum ortam bazen bana kamp gibi gözükyor. Öte yandan çizgileriyle benim için görsel olarak da önemli ve anlamlı; çizgi diline çok iyi oturan bir kumaş. Üstelik esnek bir kumaş, bedenle kumaş arasındaki boşlukta oyuncular devinerek bedenlerini çoğaltabiliyorlar. Ben bir şekilde o boşluğu bir hareket alanı, performatif bir alan olarak kullanıyorum.” (Tuncer ve Şık, 2019, s.36)

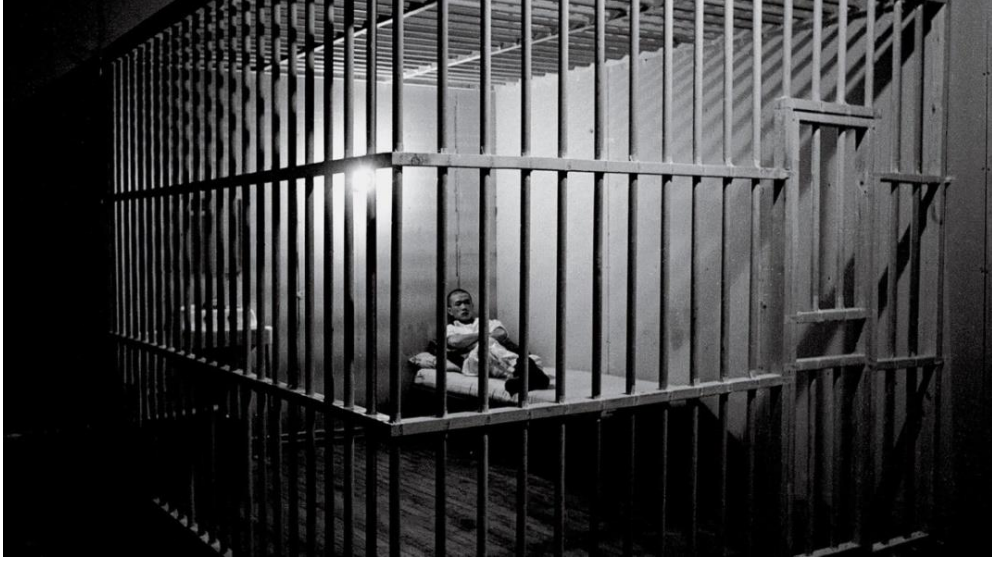
Dolayısıyla çizgili pijamalar, iktidarın çevrelediği okul, akıl hastanesi ve kamplarda dayatılan giysilerin belleğimizdeki bir karşılığını oluşturur. Nasıl giyinmemiz gerektiğine, nasıl davranmamız gerektiğine dair kurallar ve sınırlar oluşturan iktidar, belli mekanlara özgü giysilerle atfettiği zoraki kimliklerle normal-anormal, ben-öteki

arasındaki ayrımları belirginleştirmektedir. Giysilerle beden arasında yaratılan boşlukta çizgili pijamasıyla haciyatmaz, izleyiciyi bir yandan mekanı akıl hastanesinin geometrik boyutlarına sürüklerken, bir yandan da akıl hastalığı deneyiminin özneye sağladığı kontrol altına alınamayan dürtü ve davranışları sergileme özgürlüğüyle iktidara karşı geliştirilebilecek direnişi de ifade eder. Eviner'in sözleriyle, "sonunda delilik varoluşları için bir güvenceye dönüşüyor, yani geçici bir pozisyon kazanıyorlar özgürleşmek için" (Tuncer ve Şık, 2019, s.38). Çizgi pijamalı haciyatmaz, kalıbına sığamayan ve kendi özneliğini kurmaya çalışan bir figür olarak, Eviner'in yarattığı hareket alanında sürekli devinerek öznelerin özgürleşme potansiyeline dair bir kapı aralar.

Bu bağlamda kurulum bütünsel olarak ele alındığında; Eviner izleyiciyi, mülteci ile vatandaş arasında kalmış sürgündeki ötekinin coğrafyasında bir yolculuğa çıkarırken, mekansal-zamansal yapıyla inşa edilmiş öteki ve ben arasındaki iletişimin alışverişin sağlanacağı, ötekinin keşfedilebileceği bir eşiği açar. Bu eşik hâkim düzenin ve kontrolün sorgulandığı, ötekilikle karşılaşmanın, onu ziyaret ve temellük etmek anlamına geldiği potansiyel bir sahneye dönüşür. Eviner'in mekansal düzenlemede ve figürlerde öne çıkardığı eksiklik, ses yerleştirmelerindeki ağıt, çığlık, gıcırta sesleri, video yerleştirilmelerinde konu edinilen ölüm, kurban edilme, dışlama, şiddet, direniş, izleyicinin ötekiyi anlayabilmesi için yaratılmış heterotopik deneyimlerdir.

Kapatma-kapanma pratikleri bağlamında değerlendirilebilecek Tayvan kökenli performans sanatçısı Tehching (Sam) Hsieh'in (31 Aralık 1950), 'One Year Performance' (Bir Yıl Performans) isimli beş farklı çalışmadan oluşan performansları bir yıl gibi oldukça uzun süreli olması nedeniyle diğer performans sanatçılarının çalışmalarından ayrılır. Hsieh, uzun süreli performanslarında yalnızlık, özgürlük, mülkiyet, zaman vb. çeşitli konuları ele alarak sorgulamıştır. 'One Year Performance' (Bir Yıl Performans) ismiyle yaptığı performanslarından, 29 Eylül 1978 yılından 3 Eylül 1979 yılına kadar süren 'Kafes Parçası', 11,6 x 9 x m boyutlarında ahşap bir kafesten oluşmaktadır ve sembolik bir hapisane hücresi şeklinde kurgulanmıştır. Hsieh, bir yıl boyunca kendi iradesiyle bu hücrede, gazete okumadan, televizyon izlemeden, kimseyle konuşmadan yaşayarak performansını gerçekleştirmiştir. Sanatçının yemeğini ve temizliğini bir arkadaşı üstlenmiş, bir yıllık performansı belgelemek için fotoğraflar çekilmiştir. Belli saatler ve aylarda izleyicilerin performansı gözlemleyebilmeleri için imkân verilmiştir.





**Resim 28:** Tehching Hsieh, *One Year Performance (Bir Yıl Performans)*, 1978-1979.

**Kaynak:** <https://static01.nyt.com/images/2020/09/17/t-magazine/17tmag-waiting-slide-ZPVO/17tmag-waiting-slide-ZPVO-videoSixteenByNineJumbo1600.jpg> E.T. 10/02/2022

Hsieh'in kendini kapattığı hücre, biçimsel olarak değerlendirildiğinde kapatılma mekanın geometrisine çıkar. Hsieh'in Avukat Robert Projansky'e süreci gözlemlemesi ve onaylaması için gözetmen rolü vermesi açısından değerlendirildiğinde, gözetim, kontrol ve tecrit gibi disiplin biçimlerinin uygulandığı, özgürlüğün sınırlarının sorguladığı bir kurulum yarattığını ifade edebiliriz.

'Hayat bir ömür boyu hapis cezası' şeklindeki ifadesiyle Hsieh, hayatı bir hapisane olarak görmektedir ve sanatçının performansında dikkat çeken bir diğer nokta ise, tecritte delicesine akıp geçmekte olan zamanın bir perspektifinin sunulmasıdır. Hsieh, yalnızca mekansal çerçeveye bedenini sınırlamakla kalmamış, bedeni ve mekan arasındaki boşlukta zamanı bırakarak bir yıllık yaşamının kendisini performansa dönüştürmüştür. Hsieh, ayna, lavabo, aydınlatma, kova ve yatağın bulunduğu hücresiyle, bir mahkûmun günlük rutinleri açısından önem taşıyan mekanların tanınmasını sağlamaktadır. Mekansal düzenlemeler ve objelerle ötekinin alanına çeken mekansal ifadeler, bu kez ötekiye yaklaşma edimine olanak sağlamanın ötesinde, heterotopik mevkilerde öteki haline gelmenin bir örneğinin sunulmasında yegâne zemini hazırlamaktadır.

Çünkü Hsieh, bir mahkûm gibi kimseyle iletişim kurmadan, gazete okumadan, televizyon izlemeden yalnızca ona sağlanan dar alanda hayatta kalmasını sağlayacak

yemeği yiyip, uyumak dışında herhangi bir eylem gerçekleştirmeyerek, hücrede cezasını çeken ötekinin gündelik hayatını deneyimlemiştir. Hapishanedeki bir mahkûma verilen, kimliğini yalnızca bir isim ve numaraya indirgeyen tek tip üniformasının içinde, her gün için duvara bir çentik atarak zamanını doldurmaya çalışmıştır.



**Resim 29:** Tehching Hsieh, *One Year Performance (Bir Yıl Performans)*, 1978-1979.

**Kaynak:** <https://www.earthli.com/data/news/attachments/entry/1360/07.jpg>\_ E.T. 12/01/2021

Mekan algımızda giriş çıkışların denetlendiği, kapatılmanın gerçekleştiği yer anlamıyla bütünleşen hapishanenin, içerisi ve dışarıları arasında kesin bir sınır çizen demir parmaklıkları ise daima ötekiyle-ben arasındaki uçurumu derinleştiren bir belirteçdir. Dolayısıyla parmaklıklar, özgürlükle tutsaklık arasındaki mesafenin de bir tanımı yapar ve ötekilik görünüşte yaklaşılmaması gereken bölge formunu alır. Hsieh hapishanenin geometrisini çizerken, bir yıl boyunca hücreden çıkıp çıkmadığını kontrol ederek onaylayan arkadaşının gözetimine kendini tabi kılarak, kapatma pratiklerindeki işleyişin iç mantığındaki gibi panoptik bakışla kuşatılmıştır. Belli aylarda ve saatlerde izleyicilerin performansı izlemesine izin veren Hsieh, izleyicilerin gerçek hayatta yaklaşmak istemeyecekleri bir mahkûmun hücrelerini ziyaret eder gibi hem ötekiyle karşılaşma uzaklığını uygun mesafeye indirgemesine hem de bu mesafenin bir engel haline gelmeden varlığını sürdürmesine izin verir. İzleyicileri doğrudan performansa dâhil etmeden gözetmen olarak konumlandırılan Hsieh, aslında bir yıl boyunca tecritte mekan-zaman ve bedeni arasında kurulan sarmal ilişkiyle kişisel deneyimine

odaklanmıştır. Dış dünyadan uzak, izole edilmiş alanda yalnızlığı, yeni rutinleri alışmayı, akıp gitmekte olan zamanın hem fiziksel hem de düşünsel olarak değişime uğrattıklarını deneyimleyerek, ötekinin coğrafyasını, ötekinin oluşumları keşfeder. Ötekinin alanında olmak ve onun maruz kaldığı şartlara tabi kılınmak, öteki tarafından asimile edilmek şeklinde okunmamalıdır. Daha ziyade Hsieh'ın deneyimi, iki farklı dünya arasındaki mesafenin üstesinden gelmenin imkânını arayan yeni davranış biçimlerini aktifleştirerek, ötekinin varlığını kabul eden, kendi kimliğinin de ötekilerle ilişki içinde oluştuğunu bilen birisi olarak davranmasını sağlayan önemli bir dönemeçtir.



**Resim 30:** Tehching Hsieh, *One Year Performance (Bir Yıl Performans)*, 1978-1979.

**Kaynak:**

<https://static01.nyt.com/images/2009/02/19/arts/perf.large.jpg?quality=75&auto=webp&disable=upscale>  
E.T. 04/03/2022

Hsieh bir yıllık performansını tamamladığında da bir mahkûm gibi davranmayı sürdürmüş, tahliyesi için öncelikle arkadaşı Projansky'e süreci tamamladığını ve ilk gün mühürlenmiş dübelin kırılmadığını teyit ettirdikten sonra hücresinden ayrılmıştır. Hücreye girdiği ilk gün ve son gün fotoğraflarını çektiler ve zamanın bedeninde yarattığı değişimleri belgelemiştir. Hsieh'ın performansı, Foucault'nun iktidar çözümlemelerinin mekansal boyutlarına uzanan kapatma pratikleri bağlamında değerlendirilmeye elverişli olmasının yanında, izleyicilerin deneyimi açısından ele alındığında kapanma pratikleri bağlamında da değerlendirilebilir.

Otuz yıl sonra MoMa'da (Museum of Modern Art) Hsieh'ın 'Kafes Parçası', performans sanatı üzerine olan bir serinin açılış yerleşirmesi olarak yeniden sergilenmiştir. Galeri salonuna girildiğinde izleyiciyi karşılayan hücre, içerisi ve dışarısı arasındaki hattı bölerek kesinleştirir. Açıkça parçalara ayrılmış bir geometriyle ortaya çıkan içerisi ve dışarısı, biçimsel karşıtlıkla izleyiciye hücrenin içerisinde kalanın tutsak dışarıdakinin ise özgür olduğunu belirtir. Hsieh'ın bir yıl boyunca bir mahkûmun gündelik rutinlerini deneyimlerken çektiği fotoğraflarında sunulduğu galeride, orada olan ve burada olanın diyalektiği mutluluk düzeyine yükseltilmiştir.



**Resim 31:** Tehching Hsieh, One Year Performance (Bir Yıl Performans), 2009, MoMa

**Kaynak:** <https://static01.nyt.com/images/2009/02/18/arts/perf.600.jpg?quality=75&auto=webp> E.T. 15/03/2022

Sınırların bir engel olarak anlamlandırıldığı noktada izleyici, kaçınılmaz olarak Hsieh'ı öteki olarak konumlandırır. Hsieh'ın hücrenin içinde bulunmayışı dahi bu algıyı kıramaz çünkü bir hücre daima ötekiyi doğuran verimli bir coğrafyadan sunulmuş bir kesittir. Öteki anlamını pekiştiren hücreler, panoptik bakışa teslim olan heterotopik mevkilerdir ve izleyici de bir gözetmen gibi hücreyi gözetlemeyle içkin bir bakışla izler.

İzleyici kapatılanın, sınırlananın her ne kadar hücredeki öteki olduğunu düşünse de aslında herhangi bir dış zorlama, tahakküm mercii olmaksızın özgürlük fantazmagoryasıyla girilen galeri kapanmanın içselleştirildiği heterotopik mevkidir. İzinsiz ya da biletsiz girilemeyen, giriş çıkışların kontrol edildiği galeri ve müzelerde

eserlere temas etmemesi ve zarar verememesi gereken izleyiciler, öteki olarak konumlandırılır. İzleyiciler belli kurallara uyma yükümlülüğünü kabul ettiğindeyse, davranışlarını ve iradelerini kontrol altında tutarak içkin bir iktidar fikrini benimserler. Hsieh, bir tahakküm mercii tarafından mekansal çerçevede sınırlanan ötekiyle, kendini özgürlük fantazmagoryasıyla sınırlayan, kapanma pratiğini içselleştirmiş izleyicinin ötekiye bakışını sorguya açarak, bir yüzleşme sağlamaktadır.

Bu değerlendirmeler ışığında sanat alanında ele alınan heterotopya, birbiriyle uyumsuz unsurların ya da dünyaların yan yana gelebildiği ortak bir zemin yaratabilirken, aynı zamanda mekansal düzenlemeler aracılığıyla galeri ve müzelerde mekanın geometrisini etkileyebilme gücüyle öne çıkmaktadır. Bu bölümde yer verilen heterotopik sanat eserleri galeri mekanıyla eklemlenerek, galeri mekanını bütünüyle heterojen bir zemine dönüştürdüğüne işaret etmektedir.

## BÖLÜM 4: TEZ PROJE ÇALIŞMALARI

Kapanma ve kapatma pratikleri denetim, kontrol ve gözetimin gündelik ilişkiler haline gelmesine, olağanlaşmasına hatta normalleşmesine neden olarak toplumsal ve mekansal yaşam alanlarına karışan topyekûn bir kontrol mekanizmasıyla mükemmelliğe ulaşmıştır. Günümüz dünyasında giderek kendine daha fazla yer edinen heterotopyalar, kapatılma mekanında tecrit edilen ötekiyle açıkça belli olan bir geometriyle içeride olana işaret ederken, kapanma pratiklerinde serbestçe dolaşmasına izin verilen ötekiyle sembolik olarak yaratılmış duvarlara işaret eder. Heterotopyalarda sınırlar, aşılması gereken engeller olarak, ötekiyle ben arasındaki derin uçurumu ifade eden mesafelerdir ve bu sınırlar iktidarın hâkimiyet alanını kesinleştiren mütaka düzeninin somut göstergeleridir. Bu bağlamda tez kapsamında üretilen yağlı boya ve karakalem çalışmalarında, heterotopyaların yarattığı içerisi ve dışarısı diyalektiğinin keskin sınırlarına, iktidarın mekandaki varlığına dikkat çekilmiştir. Tarih boyunca gücü temsil eden büst ve heykeller, 'iktidarın sürekliliği' için toplumsal bir hafıza oluşturmaktadır. Sonlandırılmış iktidarın yıkımını temsil etmek adına da meydanlardaki büst ve heykeller büyük tören eşliğinde devrilmektedir. Çalışmalarında bu doğrultuda tarihte ün yapmış antik dönem büst imgeleri, güç ve iktidarın varlığına gönderme niteliğinde temsili olarak kullanılmıştır.

Enstalasyon uygulamalarında ise, toplumsal süreçlerde, gündelik pratiklerde ve alışkanlıklarda köklü değişimlere, kırılmalara neden olan Covid-19 pandemi sürecinde mekanın dönüşümü ve ötekiliğin deneyime açılması tartışmaya açılmıştır. Heterotopyanın ötekilik alanları olarak tanımlanan kapatılma mekanları, 2020 yılının başlarında ortaya çıkan Covid-19 salgınıyla birlikte alınan karantina önlemleriyle 'güvenli alan' anlamı kazanan evlere dönüşmüş, topyekûn bir biçimde kapatılmaya sürüklenen dünyaya, ötekiliğin deneyimleneceği heterotopik bir coğrafya niteliği kazandırmıştır.

Covid-19'un yayılma hızının önüne geçilmesi amacı altında 'herkesin erişimine açık olma' anlamıyla tanımlanan kamusal alanların, caddelerin, sokakların kullanıma kapatılıp, erişimin kısıtlanması, giriş-çıkışların denetlenmesi, Covid-19'a yakalananların karantina mekanlarında izole edilerek toplumdan ayrıştırılması, izlenerek öteki haline gelmesi, heterotopyaların tüm nitelikleriyle kentte varlık gösterdiği anlamına gelir.

Covid-19 salgını süreci boyunca kendi deneyimlerim üzerinden kapatma-kapanma pratiklerine, ötekinin kuruluşuna, gözetim, denetim, kontrol olgularına dikkat çekilmiştir. Enstalasyon çalışmalarında kullanılan pandemi dönemine ait dökümanlar, kolektif hafızayı canlandırarak geçmiş deneyimleri yeniden anlamlandırmak için birer yapı taşı olarak düşünülmüş, heterotopyaların tanımlayıcı çeperleri içinde yaşamanın kişisel tarihimizde açtığı gedik, değişime uğrattığı şeyler sorgulanmıştır.



**Resim 32:** Sümeyye Ertop, *1. Mevki*, 100 x 100 cm, 2022, Tuval Üzerine Yağlı Boya

**Kaynak:** Yazar tarafından oluşturulmuştur.

1. Mevki isimli resimde, ortak deneyim alanı olarak ifade edilen, hem ütopyaı hem de heterotopyayı içinde barındıran, ayna metaforu ele alınmıştır. Resim, yan yana diyagonal bir açıyla yerleştirilen üç büstten oluşmaktadır ve büstlerin diyagonal açıyla yerleştirilmesi mekandaki derinlik duygusunu güçlendirmektedir. Resmin arka planı nötr gri bir fondan ibaret olan boş bir mekanla doludur, boş mekan ve büstler arasındaki gerilim, ışık-gölgeyle, açık-koyu tonlarla kontrast oluşturularak desteklenmiştir. Resmin ön planında bulunan iktidarın varlığına gönderme niteliğindeki büstün, resmin merkezinde bulunan aynadaki yansımasına yönelen bakışı, izleyiciyi gerçek mekandan ütöpik mekana taşır. Gerçek mekanda resmin sağında ve solunda bulunan iki büst arasındaki ütöpik mekan, toplumsal hayatta gerçek mevkileri etkisizleştirip, tersine

çeviren onu çekişme konusu yapan iktidarın yarattığı simulakrum etkisi yaratan heterotopik mevkileri ifade etmektedir. İktidarın toplumsal hayatta mekan üzerindeki hâkimiyeti ayna metaforuyla sembolize edilmiştir.



**Resim 33:** Sümeyye Ertop, *Mıntıka*, 60 x 60 cm, 2022, Tuval Üzerine Yağlı Boya

**Kaynak:** Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Mıntıka isimli resim, bir duvar önünde çatlamış taş zemine gömülüymüş izlenimi veren, resmin merkezinde duran büstten oluşmaktadır. Resimde duvar, heterotopyalarda iktidarın sınır hatları yaratarak mıntıka düzeni oluşturmasındaki sembolik göstergelere işaret etmektedir. Toplumsal hafızamızda geçilmemesi gereken bir yere, aşılması gereken bir engele tekabül eden duvar imgesi, içten içe bir bölgeselliği, sınırı ifade eder. Fakat bir alanı sınırlarla bölmek ya da işaretlemek, aynı zamanda potansiyel bir mücadeleye, direnişe zemin hazırlamak anlamına gelir. Bu bağlamda bu duvarlar içinde bireyi tasvir etmek yerine büst imgesiyle iktidarı sabitlemek, heterotopyalar içinde direniş olanaklarına dair bir pencere aralanmak istenmiştir. Foucault'nun ifadesiyle; çünkü iktidarın olduğu her yerde direniş de vardır.

Mıntıka 2 isimli resim, diyagonal bir açıyla resmin merkezinde duran bir büstten ve mekanın geometrisini belirleyen resmin sağındaki kumaştan oluşmaktadır. Karanlık bir



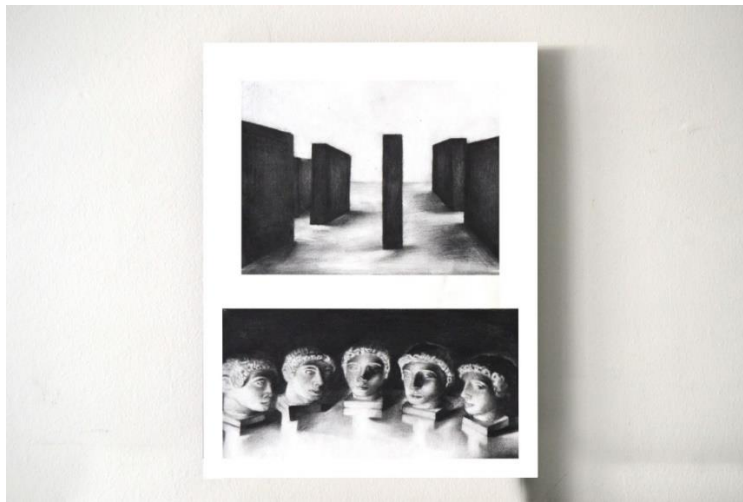
iç mekanda platform üstünde duran büstü aydınlatan yoğun ışık, panoptikondaki ışık rejimine işaret etmektedir.



**Resim 34:** Sümeyye Ertop, *Mıntıka 2*, 21 x 30 cm, 2022, Tuval bezi üzerine Yağlı Boya

**Kaynak:** Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Resmin sağındaki kumaş ise, görünmeden gözetleme işlevinde gözetmeni gizleyen paravanı sembolize etmektedir. Arka planın karanlığa gömülen derinliği içinde gözetmen sürekli izleyen bakışıyla, gözetlenenin kendisini kontrol altında tutmasını sağlayan bir işlevi yerine getirmesini sağlamaktadır. Büst de, ışık rejimine maruz kaldığı için mekan içinde donmuş gibi resmedilmiştir.



**Resim 35:** Sümeyye Ertop, *Çitleme*, 21x 30 cm, 2020

**Kaynak:** Yazar tarafından oluşturulmuştur

Çitleme isimli resim, düzenle ilişkilendirilen Apollon büstlerinin yan yana dizildiği ve tek kaçışlı perspektifle çizilmiş duvarlardan oluşan 2 farklı resimle kompoze edilmiştir. Çitleme, disipline edici iktidarın gözetim ilişkilerini mekansal düzenleme oluşumu yoluyla uyguladığı panoptikona dikkat çekilmiştir. Apollon büstleri, düzenin birincil olarak önem taşıdığı panoptikondaki gibi, karanlık tek bir nokta bırakmayan ışık rejimiyle iç mekanda sabitlenmiştir. Her eylemi görünür kılan ışık rejimiyle sabitlenen büstler için görünürlük kapan haline gelir, iktidarı kendi kontrol, gözetim mekanizmaları içine yerleştirerek, dayattığı kimliklerin sınırlarını aşmanın imkânını sorgulamak amaçlanmıştır. Büstlerin yan yana dizilmesi panoptik bakışın, kategorize etme, ayrıştırma, sınıflandırma uygulamalarına işaret etmektedir ve yan yana dizilmiş duvarlar da iktidarın kapatma mekanlarının dışında yarattığı çitlenmiş alanları ifade etmektedir.



**Resim 36:** Sümeyye Ertop, *Psyche*, 60 x 60 cm, 2020

**Kaynak:** Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Psyche isimli enstalasyon, ruh kavramının farklı dillerdeki karşılığının yazıldığı bir metnin üzerine çekilmiş, pandemi dönemiyle sloganlaşan insan ilişkileri tanımlayan 'lütfen sosyal mesafeyi koruyun' yazılı uyarı şeridinden oluşmaktadır. Lütfen sosyal mesafeyi koruyun yazan sarı şerit, karantina mekanının bir göstergesi olarak kullanılmıştır. Farklı dillerde yazılışları değişse de soluk, nefes, hava anlamına gelen ruh, bedenün ayrılmaz bir parçası, ona canlılık katan tözdür. Pandemi ile birlikte kapatılma mekanı haline gelen evler, yalnızca sınırlanan uzamlardaki hareketsiz

kılınmış bedenlere işaret etmezler. Kapatılmanın asıl gerçekleştiği yeri, insan ruhunu da açığa çıkarırlar. Antik Yunan'dan günümüze kadar ruhun beden içine hapsediği düşünülmüştür. Ve M.Ö. 6. yüzyılda yaşayan Pythagoras'a göre 'beden, ruhun hapisanesidir'. Kapatılma koşullarının deneyimlendiği pandemi sürecinde, birbirinden uzak ayrıksı evler, ruhumuz için birer kafese, hapishaneye dönüşmüştür. Ev insanın içsel varlığı için bir sığınak anılarımız için hafıza mekanyken, karantina mekanı niteliği kazanmasıyla değişen ritüellerin, alışkanlıkların, ayrıştırılmanın yegâne zemini olarak yeni bir anlam kazanmıştır. Bu bağlamda enstalasyonda, insan ilişkilerinin tanımlandığı sosyal mesafelere, mekanın dönüşümüne, bireyin kapatılma mekanı içindeki durumuna, dikkat çekilmiştir.



**Resim 37:** Sümeyye Ertop, *Görünmeden Gözetle*, 30 x 80 cm, 2020

**Kaynak:** Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Görünmeden Gözetle isimli enstalasyon, Veba salgını, İspanyol gribi, Covid-19 pandemisine ait gazetelerin doküman olarak kullanımından oluşmaktadır. Enstalasyon, heterotopyalarda gözetim olgusuna odaklanmaktadır. Gözetimin içkin formu panoptikon, kapatılmanın tarihi incelendiğinde vebanın vurduğu kent imgesi içinde karşımıza çıkmaktadır. Panoptikon, salgın hastalıklarla birlikte ilan edilen “olağanüstü hal” ile meşruluk kazanarak modern hayata ve mekansal yaşam alanına nüfuz eder. Veba salgınının yaşandığı döneme ait dokümanlar ve günümüzde yaşanan pandemiye dair dokümanlar topyekûn bir kapatılmaya sürüklenen dünyanın panoptik bir bakışa teslim olduğunu göstermektedir. Aynı zamanda, farklı zaman dilimlerine ait dökümanların yan

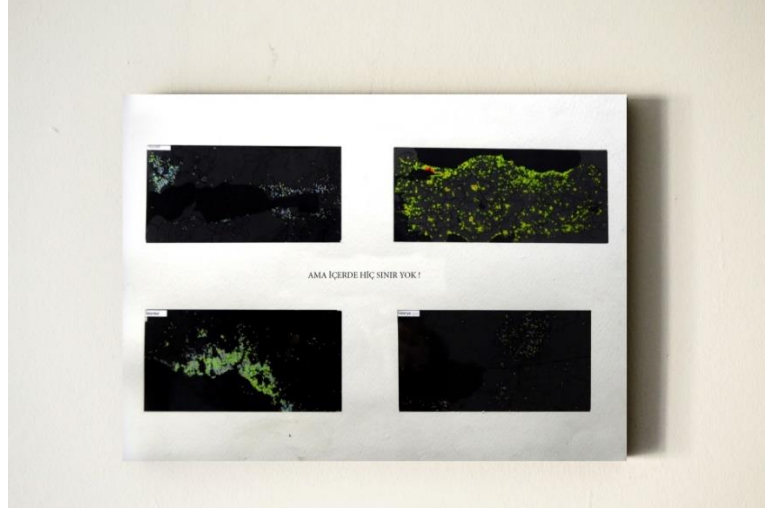
yana üst üste kullanılması heterotopik bir yapıyı inşa ederken, mevcut zaman diliminden radikal bir kopuşa yol açarak zamanın biriktirilmesine neden olan heterokroniye de meydana getirmektedir.



**Resim 38:** Sümeyye Ertop, *Bir Verinin Oto portresi*, 21 x 30 cm, 2020

**Kaynak:** Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Bir verinin otoportresi isimli enstalasyon, Pandemi sürecinde bilgi formuna indirgenmiş ben'in fenomenidir. Enstalasyon, pandemi boyunca kimliğimin yerini alan HES kodunun bir otoportre olarak kullanılmasından oluşmaktadır. Pandemi sürecinde denetimi, gözetimi, kontrolü kolaylaştıran, meşrulaştıran bir aygıt olan HES (Hayat Eve Sığar) kodu, hasta olan ya da olma potansiyeli olan kişilere bu potansiyel üzerinden atfedilen zoraki kimliklere işaret etmektedir. Kamusal alanlara erişim için zorunluluk haline gelerek kimliğin yerine geçen Hes kodları, heterotopyalarda ötekinin yüzünü gösterirken bir yandan da gözetimin gündelik ilişkilerde hayat bulduğunu, sıradanlaştığının bir kanıtıdır. Barkodun üzerinde ben, yorgun, düşünmüş, saatler, korkunç, bir, korkuyor, dert, yok, belki, düşmansın, insan, hastaneye, gibi rastgele seçilmiş birbiriyle uyumsuz kelimeler bir kimliği tanımlama uğraşındaki iktidarın bu eylemini boşa çıkararak, yeni bir oyunun kurulmasını sağlamaktadır. Ben ve öteki arasındaki sınırları enformasyonla derinleştiren sınıflandırma, kodlama, ayrıştırma uygulamalarına, heterotopyalarda ötekinin kuruluşunu bir eleştiri getirmek amaçlanmıştır.



**Resim 39:** Sümeyye Ertop, *Kırmızı Bölgelerden Bir Kartografya*, 21x30, 2020

**Kaynak:** Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Kırmızı Bölgelerden Bir Kartografya isimli enstalasyon, pandemi durumunda olağanüstü hal ile birlikte kentin bütününe yayılmış kontrol noktalarını ifade eden kırmızı bölgelerin, çitlemelerin ve güvenlik önlemlerinin damgasını vurduğu ‘yasaklı şehirlere’ işaret etmektedir. Enstalasyon pandemi döneminde Covid-19 yoğunluk haritalarının döküman olarak kullanılmasından oluşmaktadır. Yoğunluk haritaları, olağanüstü hal ile birlikte bölümlenmiş kentte temel yurttaşlık haklarının, hukukun askıya alınmasının, belli eylemlerin dayatılması bazılarının ise yasaklanmasının meşrulaştığının da bir göstergesidir. Harita üzerindeki renkler, yeni bir kimlik atfedilerek vakaya (hasta) dönüşmüş kişilerin durumu ve konumu hakkında bilgi veren görünüşte hastalığın bertaraf edilmesinde kullanılan bir araç gibi gözükse de yaklaşılmaması, mesafe konulması gereken ötekiyi içten içe işaretler. Bu bağlamda yoğunluk haritaları ötekilerin ikamet ettiği şehirlerin sınır hatlarını çizirken, içerisi ve dışarısının diyalektiğini de yok eder çünkü gözetim, denetim ve kontrol hem içeride hem de dışarıda kendini tekrarlayan bir eylem olarak kentte varlık gösterir. ‘Ama İçerde Hiç Sınır Yok’ yazısı, bu duruma işaret etmektedir.

## SONUÇ

Foucault'nun geliştirdiği heterotopya kavramsal olarak, temelde birbiriyle bağdaşmayan unsurların ya da dünyaların olanaksız ortak bir mekanda düzensizlik boyutunda bulunuşudur. Heterotopyalar siyaset bilimi ve sosyoloji alanı çerçevesinde değerlendirildiğinde, toplumsal hayatı içermekle kalmayıp, toplumsal yeniden üretim için elverişli bir zemin olarak iktidarın uygulanma alanlarına dönüşen, ötekiliğin mekanlarına karşılık gelmektedir.

Modern dönemde heterotopyalar, iktidar ve mekanın iç içe geçtiği mevkiler yaratarak öznelerin zorunlu bir yerleştirme uygulamasıyla içeriye kapatıldığı, ayrıştırma farklılaştırma sisteminin bir sonucu olarak ortaya çıkmış, postmodern dönemde ise öznelerin içkin bir iktidar fikrini benimsedikleri, gönüllü olarak kendini sınırladıkları özgürlük biçimine bürünmüş panoptikonlara dönüşmüştür. Bu araştırmada ortaya çıkan bulgular sonucunda kapatma pratiklerinin modern döneme özgü kurumlar olduğu, modern dönemde iktidarın ihtiyaçlarına hizmet etmek amacıyla doğduğu, gelişim gösterdiği saptanırken; kapanma pratiklerinin postmodern dönemin kaotik, heterojen, parçalanmış kent imgesi içinde iktidarın gündün güne çeşitlenen insan habitatını kontrol, gözetim altında tutmak amacıyla oluşturduğu düzen mintikaları olduğu ve kentsel mekanın düzenlenmesi-örgütlenmesi üzerinden kurgulandığı saptanmıştır. Bu bağlamda heterotopyalar, öznelerin davranışlarını ve deneyimlerini şekillendirme, toplumsal ilişki pratiklerini düzenleme niteliğiyle, Foucault'nun altını çizdiği mekanın basit bir boşluk, alan olmadığı savını doğrulayan hâkim düzenleyicilerdir.

Toplumsal alandaki dönüştürücü etkisinin yanı sıra sanat alanında heterotopyalar, 1960 sonrası bütüncül söylemlere derin bir güvensizlik duyarak karşı gelen postmodernizmin pozitif bir bağlamda öne çıkardığı belirsizlik, farklılık, parçalanmışlık ve heterojenlikle yeni bir ifade biçimini meydana getirerek sanat alanında heterotopik yaklaşımların görünürlük kazanmasını sağlamıştır. Mekanı örgütleme-düzenleme niteliğiyle mimari bir biçim olarak karşımıza çıkan heterotopya, kapatma-kapanma pratiklerinde ötekiye yaklaşmanın, ötekiyi anlamının imkânı olarak sanat alanında karşılık bulmuştur. Sanatçıların sınırlarla tanımlanmış alanlara işaret eden heterotopik mevkilerde (kapatma-kapanma pratikleri) direniş ve mücadele olanaklarına dikkat çekmesi, farklılığa, ötekiliğe alan açma çabasından ileri gelmektedir. Bu bağlamda sanatçıların

ele aldığı heterotopik mevkiler kimliğin belirleyici özelliklerinin sergilenme alanları olarak değil, ötekiliğe yaklaşma edimi üzerine kurulmuş müzakere sanatının gerçekleşeceği eşiktir. Foucault'nun disiplinci iktidar ve mekanın, kapatma ilişkilerinin analizini yaparken asıl amacı, özneye dayatılan kimliklerin ve öznellik biçimlerinin sınırlarını aşabilmek, reddetmek için nasıl belli deneyimlerin öznesi haline getirildiğimizi ortaya koymak ve özgürlük mekanı yaratabilmektir. Sanat alanında heterotopyalar da ötekiliğe yaklaşma ediminin gerçekleştiği, ötekiyle müzakere etme sanatının geliştirildiği, dayatılan kimliklerin sınırlarının aşılacağı özgürleşme mekanları olarak şekillenebilir.

Heterotopyalar bugün olduğu gibi gelecekte de yorumlamaya elverişli yapısı ve sanatçıların yeni bakış açılarıyla yeni sorgulamaların, anlamların geliştirileceği bir odak olarak uzunca bir süre yerini koruyacaktır.

## KAYNAKÇA

### Kitaplar

- Antmen, A. (2018). *20. yüzyılda batı sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Atakan, N. (2015). *Sanatta alternatif arayışlar*. Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Artun, A. (2015) *Çağdaş sanatın örgütlenmesi-estetik modernizmin tasfiyesi*. İletişim Yayınları.
- Bachelard, G. (2017) *Mekanın poetikası*. (Alp Tümertekin, Çev.). İthaki Yayınları.
- Baudrillard, J. (1995). *Kötülüğün şeffaflığı*. (Emel Abora ·Işık Ergüden, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2017). *Simülakrlar ve simülasyon*. (Oğuz Adanır, Çev.). Doğu Batı Yayınları
- Bauman, Z. (2005). *Özgürlük*. (K. Eren, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Bartu, A. (2001) *Kentsel ayrı(ş)ım: İstanbul'da yeni yerleşimler ve Kemer Country örneği, Firdevs Gümüšoğlu (ed) 21.Yüzyıl Karşısında Kent ve İnsan*, İstanbul, Bağlam Yayınları
- Baştürk, E. (2016). *Gözetimin soykütüğü*. Kalkedon Yayınları.
- Benevolo, L. (1981). *Modern mimarlığın tarihi* (Storia dell' architectura modern). Çevre Yayınları.
- Best, S. ve Kellner, D. (2016) *Postmodern teori*. Ayrıntı Yayınları.
- Bourriaud, N. (2005) *İlişkisel estetik*. (S. Özen, Çev.). Bağlam Yayınları.
- Bowie, M. (2007). *Lacan*. (V. P. Şener, Çev.). Dost Kitabevi.
- Çabuklu, Y. (2010). *Postmodern toplumdaki kesitler*. Paloma Yayınevi.
- Çalikoğlu, L. (2008). *Çağdaş sanat konuşmaları -3*. Yapı Kredi Yayınları.
- Dachy, M. (2014). *Dada sanatın başkaldırısı*. Yapı Kredi Yayınları.
- Demirkol, C. V. (2008). *Batı sanatında modernizm ve postmodernizm*. Evrensel Basım Yayın.
- Derrida, J. (1994). *Göstergebilim ve Gramatoloji*. (T. Akşin, Çev.). Afa Yayınları.
- Duhm, D. (2002). *Kapitalizmde korku*. (S. Şölçün, Çev.). Ayraç Yayınevi.
- Eco, U. (2004). *Avrupa kültüründe kusursuz dil arayışı*. (K. Atakay, Çev.). Literatür Yayınları.



- Eco, U. (2011). *Genç bir romancının itirafları*. Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Foucault, M. (2001). *Büyük kapatılma*. Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2007). *Cinselliğin tarihi*. (H. U. Tanrıöver, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2013). *Güvenlik, toprak, nüfus Collige De France dersleri (1977-1978)*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Foucault, M. (2019). *Hapishanelerin doğuşu*. İmge Kitabevi Yayınları.
- Foucault, M. (2001). *Kelimeler ve şeyler*. İmge Kitabevi Yayınları.
- Foucault, M. (2005). *Özne ve iktidar seçme yazılar*. Ayrıntı Yayınları.
- Germaner, S. (1997). *1960 sonrası sanat*. Kabalcı Yayınevi.
- Girgin, F. (2018). *Çağdaş sanat ve yeniden üretim*. Hayalperest Yayınevi.
- Gottdiener, M. (2005). *Postmodern göstergeler*. İmge Kitabevi Yayınları.
- Harvey, D. (1996). *Postmodernliğin durumu*. Metis Yayınları.
- Hobsbawm, E.J. (2003a). *Devrim çağı*. Dost Kitabevi.
- Hobsbawm, E.J. (2003b). *Sanayi ve imparatorluk*. Dost Kitabevi.
- Kumar, K. (2005). *Ütopyacılık*. (A. Somel, Çev.). İmge Kitabevi Yayınları.
- Kuzu, S. (2018). *Sanatta diğer bakışlar: Cinsel kimlik ilintisinde çağdaş sanat yönsemeleri*.
- Ling, P.S. (2017). *Konuk kaplan*. Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Liotard, J. F. (1994). *Postmodern durum*. (A. Çiğdem, Çev.). Vadi Yayınları.
- Ovidius, P. (1994). *Dönüşümler*. (İ. Z. Eyüboğlu, Çev.), Payel Yayınları.
- Özbek, M. (2004). *Kamusal alan*. Hil Yayın.
- Ponty, M. M. (2016). *Algının fenomenolojisi*. (E. Sarıkartal ve E. Hacımuratoğlu Çev.). İthaki Yayınları.
- Rifkin, J. ve Howard, T. (2001). *Entropi: Dünyaya yeni bir bakış*. İz Yayıncılık.
- Stravrides, S. (2018). *Kentsel heterotopya*. Sel Yayıncılık.
- Stravrides, S. (2019). *Müşterek mekan*. Sel Yayıncılık.
- Soja, E. (2015). *Postmodern coğrafyalar*. Sel Yayıncılık.

Su, S. (2014). *Çağdaş sanatın felsefi söylemi*. Profil Yayıncılık.

Şaylan, G. (2009). *Postmodernizm*. İmge Kitabevi Yayınları.

Whitnam, G. ve G. Pookee. (2013). *Çağdaş sanatı anlamak (Understand contemporary art)*. (T. Göbekçin, Çev.). Optimist Kitap.

Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden postmodernizme sanat*. Ütopya Yayınevi,

Yılmaz, M. (2011). *Sanatın günceli güncelin sanatı*. Ütopya Yayınevi,

Zeka, N. (1990). *Postmodernizm F.Jemeson J.-F. Lyotard, J.Habermas*. Kıyı Yayınları.

### **İnternet Yayınları**

Eviner, İ. (2008) <https://www.inci Eviner.net/metin-mekan-ve-tarih-arasinda.html> E.T. 24/01/2022

Eviner, İ. (2019) <https://bi-ozet.com/2019/05/14/venedik-bienali-58-uluslararası-sanat-sergisi-acildi/> E.T. 11/02/2022

Luke, B. (2015) <https://www.standard.co.uk/go/london/exhibitions/jenny-saville-for-the-love-of-rubens-9979500.html> E. T. 23/01/2022

### **Diğer Yayınlar**

Özgenç Erdoğan, N. ve Ertop, S. (2021). *Foucault'nun heterotopyaları: Kapatma ve kapanma pratiklerinin çağdaş sanata yansımaları*. yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, 25, 133-146. doi: 10.17484/yedi.769911

Baykal, E. (2012). *Kendi güvenliğiniz için sorumluluk sizin, Mona Hatoum Hala Buradasın*, İstanbul: ARTER Sergi Kataloğu, s.24-69. 28/01/ 2022

Tuncer, E. ve Şık, N. (2019) *İnci Eviner'in İmgeler Sözlüğü* E.T. 26/01/ 2022

Bu çalışmada APA 7 atıf sistemi kullanılmıştır.

## ÖZGEÇMİŞ

<b>Ad Soyad: Sümeyye ERTOP</b>	
<b>Eğitim Bilgileri</b>	
<b>Lisans</b>	
<b>Üniversite</b>	Sakarya Üniversitesi
<b>Fakülte</b>	Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
<b>Bölümü</b>	Resim
<b>Makale ve Bildiriler</b>	
<ol style="list-style-type: none"><li>1. Özgenç Erdoğan, N. ve Ertop, S. (2021). <b>Foucault'nun heterotopiyaları: Kapatma ve kapanma pratiklerinin çağdaş sanata yansımaları</b>. Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, 25, 133-146. doi: 10.17484/yedi.769911</li><li>2. Özgenç Erdoğan, Neslihan, Ertop, Sümeyye ve Uğur Özdemir. (2020 ) <b>Doğa ve insan ilişkisi bağlamında Caspar David Friedrich'in manzara resimleri</b>. Ulakbilge, 45, s. 172-183. doi: 10.7816/ulakbilge-08-45-05</li></ol>	