

T.C.
İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**BİR BAKIŞ MEKANI OLARAK PENCERE: EDWARD HOPPER'IN
RESİMLERİNDE MEKAN TEMSİLLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ
HAZAL ŞİMAL KARATAY
0905010022

Anabilim Dalı: Mimarlık

Program: Mimari Tasarım

Tez Danışmanı: Dr. Öğretim Üyesi İlke TEKİN

HAZİRAN 2022

T.C.
İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**BİR BAKIŞ MEKANI OLARAK PENCERE: EDWARD HOPPER'IN
RESİMLERİNDE PENCERE TEMSİLLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ
HAZAL ŞİMAL KARATAY
0905010022

Anabilim Dalı: Mimarlık

Program: Mimari Tasarım

Tez Danışmanı: Dr. Öğretim Üyesi İlke TEKİN

Jüri Üyeleri: Dr. Öğretim Üyesi Ceren GÖĞÜŞ (IKU)

Dr. Öğretim Üyesi Erdem ÜNGÜR (IGU)

HAZİRAN 2022

ÖNSÖZ

Yüksek lisans eğitim süresince benden ilgisini ve desteğini esirgemeyen tez çalışmasının gerçekleşmesi ve sonucuna ulaşmasında yanımda olan ve yol gösteren tez danışmanım sevgili Dr. Öğretim Üyesi İlke Tekin'e katkılarından dolayı teşekkürü borç bilirim.

Jürime katılan ve değerli görüşleriyle tezime katkıda bulunan Dr. Öğretim Üyesi Ceren Göğüş ve Dr. Öğretim Üyesi Erdem Üngür hocalarıma desteklerinden dolayı teşekkür ederim.

Tüm hayatım boyunca ilgi ve desteklerini hiçbir konuda esirgemeyen aileme ve bilhassa kuzenim Seren'e gösterdikleri sabır ve yüreklendirme için sonsuz teşekkürler.

Bu süreçte daima yanımda olan ve beni yalnız bırakmayan sevgili arkadaşım Yunus'a minnettarım. İyi ki varsınız.

Haziran 2022

Hazal Şimal Karatay

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER	ii
KISALTMALAR	iii
ŞEKİL LİSTESİ	iv
ÖZET	vi
ABSTRACT	viii
1. GİRİŞ.....	1
2. GÖZ VE PENCERE	5
2.1 Görmenin Senaryosu	6
2.2 Ötekinin Bakışı	12
2.3 Bedenin Gözetlenmesi	22
2.4 Gözlemcinin Penceresi	27
3. SAYDAMLIK VE AURA	34
3.1 Modern Göz: İç ve Dış İlişkisi	35
3.2 İç ve Dış İlişkisinde Sınır: Cam	41
4. HOPPER'IN PENCERELERİ	57
4.1 Hopper'ın Yaşamı ve New York Temsilleri	58
4.2 Hopper'ın Pencere Temsilleri	69
5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	85
KAYNAKÇA	87

KISALTMALAR

TDK	: Türk Dil Kurumu Büyük Türkçe Sözlük
AMS	: Ansiklopedik Mimarlık Sözlük
OED	: Oxford İngilizce Sözlük



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No

Şekil 2. 1. Aziz Giovanni Vaftizhanesi, Floransa (URL-1).	8
Şekil 2. 2. Brunelleschi'nin perspektif sunumu (URL-2).	9
Şekil 2. 3. Albrecht Dürer'in perspektif çizim yöntemi (URL-3).	10
Şekil 2. 4. Besançon'da tiyatroyu çevreleyen göz, Claude-Nicolas Ledoux, 1800 (URL-4).	11
Şekil 2. 5. Nedimeler (Las Meninas) Tablosu, Diego Velázquez, 1656 (URL-5).	14
Şekil 2. 6. İmgelerin İhaneti (The Treachery of Images) Rene Magritte Tablosu, 1929 (URL-6).	16
Şekil 2. 7. 'Kopyalanmamış (Not to be Reproduced)' Rene Magritte Tablosu, 1937 (URL-7).	17
Şekil 2. 8. 'Arnheim Arazisi (Le domaine d'Arnheim)' Rene Magritte Tablosu, 1949 (URL-8).	19
Şekil 2. 9. 'İnsan Durumu (Human Condition)' Rene Magritte Tablosu, 1933 (URL- 9).	20
Şekil 2. 10. 'Sahte Ayna (The False Mirror) Rene Magritte Tablosu, 1928 (URL-10).	21
Şekil 2. 11. Bir kelebeğin kanadında bulunan 'ocellus' (URL-11).	23
Şekil 2. 12. 'Göz Makine (Eye Machine) II' adlı video çalışması, Harun Foracki, 2001 (URL-12).	24
Şekil 2. 13. Anita Witek'in video çalışması (Leader, 2004:24).	25
Şekil 2. 14. 'Arka Pencere (Rear Window)' Alfred Hitchcock, 1954 (URL-13).	26
Şekil 2. 15. Charles de Beistegui dairesi, Le Corbusier ,1929-1931 (URL-14).	30
Şekil 2. 16. Le Corbusier'in Corseaux Cenevre Gölü'nde ailesi için tasarlamış olduğu villa (URL-15).	31
Şekil 2. 17. 'Kameralı Adam (Man with a Movie Camera)' filmi, Dzigo Vertov, 1929 (URL-16).	32
Şekil 3. 1. Cyristal Palace, Joseph Paxton, Londra, 1851 (URL-17).	46
Şekil 3. 2. Glashaus, Bruno Taut, 1924 (URL-18).	47
Şekil 3. 3. Bauhaus Dessau yapıları, Walter Gropius, 1925-1926 (URL-19).	48
Şekil 3. 4. Garcher Evi, Le Corbusier, 1923-1925 (URL-20).	49
Şekil 3. 5. Villa Savoye, Le Corbusier, 1931 (URL-21).	50
Şekil 3. 6. Moller Evi, Adolf Loos, 1928 (URL-22).	52
Şekil 3. 7. Josephine Baker Evi, Adolf Loos, 1928 (URL-23).	52
Şekil 3. 8. Cam Ev (Glass House), Philip Johnson, 1949 (URL-24).	54
Şekil 3. 9. Farnsworth Evi, Mies van der Rohe, 1950 (URL-25).	55
Şekil 4. 1. Radiator Building Night, Georgia O'Keeffe, New York 1927 (URL-26).	62
Şekil 4. 2. Trinity Church and Wall Street, C. Bertram Hartman, 1929 (URL-27). ...	63
Şekil 4. 3. Winter in New York, Guy Carleton Wiggins, 1940 (URL-28).	64
Şekil 4. 4. 'Şehir, (The City)' Edward Hopper, 1927 (URL-29).	65
Şekil 4. 5. 'Sahil Karakolu, (Coast Guard Station)' Edward Hopper, 1929 (URL-30).	66
Şekil 4. 6. 'Şehre Yaklaşırken (Approaching a City)' Edward Hopper, 1946 (URL- 31).	67
Şekil 4. 7. 'Benzin (Gas)' Edward Hopper, 1940 (URL-32).	68

Şekil 4. 8. Edward Hopper'ın resimlerinde iç-dış ilişkisi.	70
Şekil 4. 9. 'Sabah Güneşi (Morning Sun)' Edward Hopper, 1952 (URL-33).	72
Şekil 4. 10. 'Apartman Penceresi (Apartment Houses)' Edward Hopper, 1923 (URL-34).	73
Şekil 4. 11. 'New York'ta Oda (Room in New York)' Edward Hopper, 1932 (URL-35).	74
Şekil 4. 12. 'Otomat (Automat)' Edward Hopper, 1927 (URL-36).	75
Şekil 4. 13. 'Brooklyn'de Oda (Room in Brooklyn)' Edward Hopper, 1932 (URL-37).	76
Şekil 4. 14. 'Western Motel' Edward Hopper, 1957 (URL-38).	77
Şekil 4. 15. 'Gece Kuşları (Nighthawks)' Edward Hopper, 1942 (URL-39).	78
Şekil 4. 16. 'Felsefeye Yolculuk (Excursion into Philosophy)' Edward Hopper, 1959 (URL-40).	79
Şekil 4. 17. 'Denizden Görünen Odalar (Rooms by the Sea)', Edward Hopper, 1951 (URL-41).	80
Şekil 4. 18. 'Boş Oda da Güneş (Sun in an Empty Room)' Edward Hopper, 1963 (URL-42).	82

Enstitüsü	: Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Anabilim Dalı	: Mimarlık
Programı	: Mimari Tasarım
Tez Danışmanı	: Dr. Öğretim Üyesi İlke TEKİN
Tez Türü ve Tarihi	: Yüksek Lisans – Haziran 2022

ÖZET

BİR BAKIŞ MEKANI OLARAK PENCERE: EDWARD HOPPER'IN RESİMLERİNDE MEKAN TEMSİLLERİ

Hazal Şimal Karatay

Yirminci yüzyılın ilk yarısından itibaren modern mimarlığın odak konularından olan saydamlaşma, mekansal bir öge olan pencere ile doğrudan ilişkilidir. İzleyicinin bakışına yön veren, temelde görme modeline dayanan bakış mekanı pencere, sahip olduğu fiziksel niteliklerinden dolayı diğer mimari öğelerden ayrışır. Pencerenin sahip olduğu saydamlık aracılığıyla göz, mahremiyet alanına girer. Yirminci yüzyılın ilk yarısında pencerenin neredeyse yapının kabuğunu kaplayacak kadar genişlemesi ve camın bir yapı ‘duvarı’na dönüşmesi şeffaflaşma söylemleri çerçevesinde gelişir. Bu söylemler bugünün mimarlık dünyasını şekillendirmeye devam eder.

Mimari alandaki şeffaflaşma, iç-dış arasındaki sınırın bulanıklaştığı, konutta mahremiyet olgusunun büyük ölçüde ortadan kalktığı, mekanın sahip olduğu gizemli, karanlık ve tekinsiz özelliklerin kaybolduğu, ışığın ve gölgenin ve, onların hacimsel etkilerinin yitime uğradığı mekansal üretimleri beraberinde getirmiştir. Walter Benjamin’in deyimiyle, camın pürüzsüz yüzeyinde *mekanın aurası* kaybolmuştur. Bu araştırma, şeffaflaşma söylemlerinin ortaya çıktığı yirminci yüzyılın ilk yarısındaki temsil alanına odaklanır ve ürettiği mekan temsilleriyle modernite eleştirisi sunan Edward Hopper’ın resimlerinin bir değerlendirmesini sunar. Tezde Edward Hopper’ın mekan temsilleri ile modern mimari yaklaşımlar arasında dönemsel ilişkiler kurularak bir karşılaştırma sunulur.

Bu araştırma, Hopper'ın pencerelerinin betimsel analizi yoluyla, mekansal oluşumlarda *modern göziin* varlığını incelemeyi, modern mimarlığın göz-merkezci anlayışını değerlendirmeyi ve, saydamlık ve mahremiyet konularını tartışmayı amaçlamaktadır. Hopper'ın 'pencereleri' sahip olduğu çok katmanlı okumalarla moderniteye ve beraberinde getirdiği sosyo-mekansal dönüşümlere eleştirel bir bakış sunar. Bu bağlamda bu araştırmanın, *modern göz* ve Hopper'ın 'pencereleri' üzerine sunduğu tartışmayla, mimari temsillere ilişkin geniş literatüre ve görsel kültür alanındaki eleştirel okumalara bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Mekan Temsili, Modern Göz, Pencere, Aura, Edward Hopper



University : Istanbul Kultur University
Institute : Institute of Graduate Studies
Department : Architecture M.S.
Programme : Architectural Design
Supervisor : Asst. Prof. Dr. İlke TEKİN
Degree Awarded and Date : M.S. - June 2022

ABSTRACT

THE WINDOW AS A SPACE OF VIEW: REPRESENTATIONS OF SPACE IN EDWARD HOPPER'S PAINTINGS

Hazal Şimal Karatay

Transparency, which has been one of the focal issues of modern architecture since the first half of the 20th century, is directly related to the spatial element, the window. The window, which directs the viewer's gaze and is basically a viewing space based on the visual model, differs from other architectural elements due to its physical characteristics. Through the transparency of the window, the eye enters the realm of privacy. In the first half of the twentieth century, the expansion of the window to almost cover the envelope of the building and the transformation of the glass into a 'building wall' developed within the framework of the discourses of transparency. The architectural discourse continues to influence today's architecture.

Transparency in the architectural field has brought along spatial productions in which the border between interior and exterior is blurred, the concept of privacy in the house is largely eliminated, the mysterious, dark and uncanny features of the space are disappeared, light and shadow and their volumetric effects are lost. In Walter Benjamin's words, the *aura* of the space has disappeared on the smooth surface of the glass. The research focuses on the field of representation in the first half of the twentieth century, in which discourses of transparency emerged, and presents an evaluation of Edward Hopper's paintings, which offer a criticism of modernity with their spatial representations. The thesis presents a comparison between Edward Hopper's representations of space and modern architectural approaches by establishing periodic relations.

This research aims to examine the existence of the *modern eye* in spatial formations, to evaluate the eye-centered understanding of modern architecture, and to discuss the discourses of transparency and privacy through the descriptive analysis of Hopper's 'windows'. Hopper's windows offer a critical look at modernity and the socio-spatial transformations it brings with it, with its multi-layered readings. In this context, it is thought that this research will contribute to the comprehensive literature on architectural representations and critical readings in the field of visual culture, with the discussion on Hopper's 'windows'.

Keywords: Representation of Space, Modern Eye, Window, Aura, Edward Hopper



1. GİRİŞ

Bu tez, mekansal bir öge olan ve çalışma içerisinde bir bakış mekanı olarak ele alınan ‘pencere’nin temsillerini inceler, ve modern mimarlıkta ve resim sanatında yirminci yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan kültürel oluşumlarda pencerenin temsillerine odaklanır. Tezin inceleme konusu, modern mimarlığın şeffaflaşma söylem ve uygulamalarının izlendiği yirminci yüzyılın ilk yarısında, resimleriyle modernite eleştirisi sunan Edward Hopper’ın (1882-1967) pencere temsilleridir. Resimlerinde gündelik yaşama dair çerçeveler sunan Hopper, modern mimarlığın maddesizleşen mekan anlayışının karşısında mekan ve beden arasındaki gerilimi yansıtır. Hopper, Amerikan gündelik yaşantısından kesitler verir, ve resimlerini birbirlerine ve kendilerine yabancılaşan bireyleri öne çıkartarak kurgular. Sanayi Devrimi’nin gelişimiyle beraber mekanikleşen modern dünyada insan, deneyimden yoksun bir birey haline gelmiştir. Deneyim yoksunluğu ve yalnızlık, Hopper’ın resimlerindeki mekan ve beden temsillerinde belirgin biçimde ortaya çıkar.

Bu tezde modernitede izlenen görme-görülme arasındaki ilişki, bu ilişkinin tarihi süreç içerisindeki gelişimi, bakışın etkisi altında beden ve mekanın kurgulanışı pencere üzerinden tartışılır; modern mimarlıktaki gelişmeler ve Hopper’ın pencereler aracılığıyla verdiği eleştirel mekansal temsiller incelenir. Bu araştırma, Edward Hopper’ın pencerelerinin betimsel analizi yoluyla, mekansal oluşumlarda *modern gözün* varlığını incelemeyi, yapıda iç-dış ilişkisini değerlendirmeyi ve saydamlık konularını tartışmayı amaçlamaktadır. Tezde, pencere ve camın fiziksel özelliklerindeki potansiyeller incelenmekte, örtük ve ikircikli olan anlamları ele alınmaktadır. Bu tezin Edward Hopper resimleri üzerinden yaptığı bu inceleme ile, görsel kültür ve mekan temsili alanındaki geniş literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Görsel kültür dünyasında bakış pratiği; bir yandan dünyadaki konumumuzu belirlerken, öte yandan modern dönemde gözetim toplumunu açığa çıkartır. Bakış pratiği, mimari mekanın planlamasında belirleyici bir mimari unsur olan pencerenin, başka bir deyişle sınırın, iç-dış ve mahrem-kamusal alan ilişkilerine müdahale eder. Yapının kabuğunda yer alan pencereler, hem bir göz gibi kısıtlı görme eylemini gerçekleştirir, hem de görüş alanının rahatlıkla kontrol edilebilmesini sağlar.

Pencerede, ie ve dışa, mahreme ve kamuya dair arzulanlar istenilen ölçülerde kimi zaman kaynaşır ve kimi zaman birbirinden ayrır. Pencerenin bu özellikleri şu soruları ortaya çıkartır: ‘Bakiş hangi parametrelere göre hareket eder?’ ‘Uzaktan veya yakından nasıl görünüyoruz? Neyi görmeyi arzuluyoruz, neyi sergilemek istiyoruz?’ Bu soruların yanıtları pencerenin ana malzemesi olan camın niteliklerinde gizlidir. Cam, saydamlığıyla ardındaki keşfedilmesine olanak tanır. Bununla birlikte görüntüleri yansıtabilme özelliğine de sahiptir. Camın geçirgen ve yansıtıcı özellikleriyle; deneyimler, ideolojiler ve mahrem yaşam istenilen boyutta ve biçimde dışarıya aktarılır ve pencere bireyin dünya ile ya da öteki ile diyalogunun kurulmasına öncülük eder.

Cam malzemesi hem pozitif hem de negatif anlamlara sahip bir malzemedir. zerinde hiçbir izi barındırmaması ve yüzeyinden her şeyin akıp gitmesi kimileri için onu basit, işlevsiz ve hafızasız bir malzemeye dönüştürürken, kimileri için geçirgen özelliği saflığı temsil eder. Ortaya çıkan bu karşıt yaklaşımlar, modern mimari estetik alanında mimarların geleceğe dair düşlerini şekillendirmiştir. Cam malzemesinin insanda uyandırdığı hisler ile geleceğe dair umutları arasında görünmez, kırılğan bir düşünsel bağ vardır. Açığa çıkan ilişkisel bağ, yukarıda vurgulandığı gibi; hem neyi gördüğümüz, neyi gösterdiğimiz ile ilintili olup hem de neyi hissettiğimiz, neyi arzuladığımız ile ilişkilidir.

Modern mimarının gelişimiyle cam; temizlik, şeffaflık ve hijyen söylemlerinin bir parçası olur. Yirminci yüzyılın ilk yarısında iki savaş arası dönemde modern mimarının maddesizleşen cepheleri, geleneksel anlamda ‘sınır’ın altını oyarak hem düşünsel hem de fiziksel boyutta mahrem alan-kamusal alan ilişkilerini ters-yüz etmiştir. Modern mimaride saydam yüzeyler, yapıyı şekillendiren ışıltılı bir mimari sahne olarak ortaya çıkar. Saydamlık yaklaşımı, geleneksel anlamdaki varlığından sıyrılıp içerisinin dış olduğu, ve dışın i olduğu yeni bir mimarlığın doğmasına neden olur. Bu mimari estetik şu soruları gündeme getirir: ‘Modern mimarının bugünün dünyasını şekillendiren mirasıyla özellikle büyük kentlerde hızla çoğalan, şeffaflaşan yapılar bizlere nasıl bir yaşam alanı sunar? Saydamlık ve hafiflik gibi yaklaşımlarla şekillenen bir şehrin maddi gerçekliğinin yanında düşünsel manzarası nasıldır?’ Tez bu sorulara yanıt ararken, Edward Hopper’ın pencere temsillerine odaklanır. Hopper’ın resimleri, modern mimari estetik üzerine tartışmalar için eleştirel bir

‘çerçeve’ oluşturur. Tezde betimsel analiz yöntemiyle Hopper’ın çalışmalarının bir değerlendirmesini sunabilmek için, öncelikle ‘modern göz’, ‘göz-merkezci’ anlayış, ve ‘pencere’ temsilleri ele alınmış, ardından yirminci yüzyılın ilk yarısında modern mimari ve dönemin toplumsal oluşumları değerlendirilmiştir.

Tezin ikinci bölümünde, görmenin modern tarih içerisinde nasıl ele alındığı tartışılır. Bu tartışmada, öznenin dünya ile ilişkisinde ortaya çıkan bakışın ikircikli yapısı ele alınır. Göz-merkezci mekan anlayışına ve modern dönem ile beraber gelişen kitle iletişim araçlarının kullanımına bağlı olarak bakış bir ‘gözetim mekanizması’ şeklinde kullanılır. Bir başka ifadeyle, modernite ile beraber ‘dikizleme ve gözetim kültürü’ ortaya çıkar. Bu bölümde, dikizleme kültüründe başat rol alan bedenin ve gözetleme mekanı olarak ifade edilen pencerenin arasındaki ilişkiler ele alınmıştır. Aynı zamanda, mimari öge olan pencerelerin sanat ve mimarlık alanlarında nasıl tanımlandığı irdelenmeye çalışılmıştır.

Tezin üçüncü bölümü, birçok tartışmayı içerisinde barındıran pencerenin değişmez malzemesi olan ‘cama’ ve ‘saydamlık’ kavramına odaklanır. Cam, saydamlık niteliği öne çıkartılarak modern dönemin mimarları tarafından tercih edilmiş; yapının iç-dış arasındaki sınırları yeniden tayin edilmiştir. Camın modern mimari cephelerde geniş yüzeylere yayılmasıyla mekansal algı ve deneyimde büyük bir değişimin kapısı aralanmış, ve yeni mekansal tartışmalar gündeme gelmiştir. Bu bölümde, saydamlık kavramı ile şekillenen mimarlık anlayışı dönemin ikonik mimarlık örnekleri üzerinden incelenmiştir. Modern mimarlık örnekleri üzerinden iç-dış, mahrem-kamusal, görme-görülme, aura (atmosfer) gibi kavramlar mimarlık disiplini içinde ele alınmış, mimarlık kültürünü şekillendiren ‘saydamlaşma’, ve ‘maddesizleşme’ yaklaşımları değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Dördüncü bölümde, resimlerinde modernite eleştirisi sunan Edward Hopper’ın mekan temsillerine odaklanılmış; Hopper’ın yaşamı ve sanatsal yaklaşımları aktarılmıştır. Edward Hopper’ın resimleri katalog incelemeleri üzerinden yapılmıştır. Bu bölümde ilk olarak Hopper’ın çalışmalarının bağlamı tartışılmış, yaşadığı ve üretimlerini gerçekleştirdiği New York kenti ve kentteki modern mimari gelişmeler aktarılmıştır. Hopper’ın tablolarının bağlamsal analizinin ardından, sanatçının ‘Sabah Güneşi (Morning Sun, 1952)’, ‘Apartman Penceresi (Apartment Houses, 1923)’, ‘New

York'ta Oda (Room in New York, 1932)', 'Otomat (Automat, 1927)', 'Brooklyn'de Oda (Room in Brooklyn, 1932)', 'Western Motel (1957)', 'Gece Kuşları (Nighthawks, 1942)', 'Felsefeye Yolculuk (Excursion into Philosophy, 1959)', 'Denizden Görünen Odalar (Rooms by the Sea, 1951)' ve 'Boş Odada Güneş (Sun in an Empty Room, 1963)' gibi resimlerine odaklanılmış, 'pencere'nin Hopper tarafından nasıl temsil edildiği tartışılmış ve Hopper'ın resimleri kendi bağlamları içerisinde, döneminde ortaya çıkan mimari gelişmeler ve olaylar üzerinden incelenmiştir.

Bu tezde Edward Hopper'ın sanat ve yaşam felsefesinin bir incelemesi üzerinden yirminci yüzyılın ilk yarısında inşa edilen ve bugünün mimarlık dünyasına miras kalan modern mimarinin mekan anlayışına yeni bir bakış açısı getirilmesi amaçlanmıştır. Pencere ve malzemesi cam, görünen olgunun ya da görüntünün gerçeğinde görünmeyenleri de barındırabileceğini gösterir. Hopper'ın resimlerinin analizinde görünenlerin ardındaki olaylar, durumlar ve yaşamlar keşfedilmeye çalışılmış olup çapraz ilişkiler yorumlanarak Hopper'ın görme biçimleri ortaya konmaya çalışılmıştır. Bir başka ifadeyle, görünenin ardında örtük halde bulunan durumlar ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır. Mekanda iç-dış ilişkisini kuran pencere, modern mimarinin aksine Hopper'ın resimlerinde dışa doğru değil içe doğru yönlendirir. Hopper'ın pencere temsillerinin analizi ile, bu araştırma, mekana dair, iç-dış, mahrem-kamusal alan ilişkilerine dair modern rahatsızlıkları yeniden gündeme taşımaya çalışmaktadır.

2. GÖZ VE PENCERE

Bugünün mekansal üretimleri, modernitede toplum içine gömülen, göz-merkezci anlayış içerisinde ele alınıyor. Gözün bedenden, bedenin mekandan ayrıldığı modernitede gözün hegemonik rolü kartezyen düşünce ile şekillenmiştir. Antik Yunan felsefesinden Aydınlanma'ya mekan anlayışı, sınırlı ve yerleşik bir evren modelinden sonsuz bir mekana yönelmiştir (Üngür, 2011). Descartes, Aristotelesçi mekan anlayışını sona erdirmiş, zihin ve bedeni birbirinden ayırdığı yaklaşımında mekanı maddeyle ilişkilendirmiştir. Kartezyen düşüncede mekan, mutlak ve sonsuzdur, skolastik düşünceden ayrılarak doğa felsefeleri içinde değerlendirilir. Bu düşünce biçiminde mekan, içinde yaşayan bedenler için sadece bir koordinat sistemi olarak görülür. Beden ve nesneler birbirinden ayrıldığı gibi, mekan da onlardan ayrı bir boşluk olarak ele alınır.

Rönesans'ın idealize mekanından modernin işlevselci mekanına geçerli koşul görsel paradigma olmuştur (Pallasmaa, 2020:35). Rönesans ile birlikte görme duyusu beş duyu organı içinde hiyerarşik olarak en üst kademede yer alan duyu organı olarak görülür. Lineer perspektif ve ortografik projeksiyonun icadı ile göz, algısal dünyanın ve mekan temsiliinin merkezinde yer almaya başlamıştır. Rönesans'ta perspektifin gelişmesiyle nesnel bakış sanat ve mimarlık alanında etkin rol oynayan önemli bir araç olmuştur (Tan ve Parker, 2018).

Gözün teknolojik modeline dayanan modern dünya görüşünün ortaya çıkmasında “camera obscura” (karanlık kutu) etkili olmuştur. Camera obscura'nın bulunuşunda temel olan ve Aydınlanma'yı etkileyen yeni mekan algısı ve dünyayı tek bir yerden görme, insanın gördüğü şeyle sabit bir ilişki kurmasına neden olur. Bununla birlikte, hegemonik göz, Rönesans'ın perspektif kuramlarındaki gibi tek gözlü yapı içinde kalmamış, Barok dönemdeki mekan temsillerinde çoklu perspektifleri olanaklı kılmış (Jay, 1988:16); bu süreçte kartezyen perspektiften kurtularak Empresyonistler perspektif derinliğini terk etmiş, Kübistler tekil odak noktasını reddederek çevrel görmeye odaklanmışlardır (Pallasmaa, 2020:42). Görmenin kendisi Martin Jay'ın Barok resim analizinde aktardığı gibi bu dönemin mekan temsillerinde daha dokunsal bir deneyimi sağlayabilmektedir: “*Barok resimler daha yumuşak odaklı, çoğul ve açıktır... Barok görsel deneyimde, Kartezyen perspektivist rakibinin mutlak göz*

merkezciliğine dönüşmesini engelleyen güçlü bir dokunsal niteliğe sahiptir” (Jay, 1988:18). Sanat alanında izlenen bu gelişmeler, yirminci yüzyılın ilk on yıllarında Kübizm akımında da devam eder. Bu çok katmanlı, açık uçlu ve deneyime açık mekan temsilleri modern mimari öğreti içinde ise tam tersi giderek katılaşmıştır. Yirminci yüzyılın ilk yarısında izlenen modern mimari üretimler göz-merkezci anlayışın hakim olduğu bir tabloyu resmeder.

Bu bölüm, yirminci yüzyıl modern dünyasında mekan ve pencere ilişkilerini değerlendirebilmek ve Edward Hopper’ın mekan temsillerini analiz edebilmek için öncelikle ‘göz’ün izini sürer, ve sanat alanından kentsel mekan temsillerine, görmenin ve izlemenin yollarını tartışır. Son olarak, modern dünyada ‘göz’ ve ‘pencere’ ilişkisine odaklanır ve her ikisinin ‘beden’le ilişkisini inceler.

2.1. Görmenin Senaryosu

“Görme alanı bana her zaman arkeolojik bir kazı sahasıyla karşılaştırılabilir bir şey gibi gelmiştir.” (Virilio, 2005:29)

Paul Virilio

Mimari çizimin doğuşuna ve temsiline ilişkin kırılma noktası birçok kaynakta Rönesans dönemi olarak verilir. Rönesans öncesi, Antik Yunan ve Roma döneminde mimarlık kuramları daha örtük kalmış, Rönesans ile birlikte ivme kazanarak yeniden canlanmıştır (Şengel ve Maden, 2009). Erdem Ceylan’ın (2010:61) belirttiği gibi; Antik dönemdeki değerler Rönesans’ta dönemin algılama ve yorumlama biçimlerinde *“yeniden-doğarak”* belirli bir düzene sahip, anlamlı, tanımlı bir zihinsel etkinlik olarak mimari tasarım ve çizimin ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Rönesans’ta perspektifin yeniden keşfedilmesinin ötesinde, Hümanizmanın öznesi olarak görülen insanın (gözünün), mimari temsilde belirleyici konuma gelmesi, zihinde oluşan mimari nesnenin üretimi açısından önemini günümüze kadar terk etmediği söylenebilir.

Jonathan Cray’e (2015) göre; görselliği ve görmeyi kuramsallaştırma çalışmalarının çoğu, kesintisiz, ve fazlasıyla kapsayıcı bir Batı görsel geleneğine temas eden

modellere dayanır. Ancak ‘görme’ ile ilgili kuramların ve araştırmaların tarihi, Antik Çağ’daki Ortadoğu bilim insanlarının çalışmalarına uzanır. Görmenin nasıl gerçekleştiği üzerine araştırmalar yapan Antik Yunan felsefecilerinin hem nesne-ışın hem de göz-ışın teorileri Greko-Romen İmparatorluğu’nun gerilemeye başlamasıyla karanlığa gömülmüş; ve İslam dünyasındaki bilim insanları bu alanda başat rol üstlenmişlerdir (Groh, 2019). Görme teorisi İbnü’l-Heysem’in optik teorisi ile (nesne-ışın) yeni bir boyut kazanmıştır. M.S. 1028 ile 1038 seneleri arasında Batı’da Alhazen ismiyle bilinen Ebu Ali el-Hasan İbnü’l- Heysem; hem görme ve ışık alanındaki önemli keşifleri ile, hem de perspektifin temel taşlarını oluşturduğu çalışmalarıyla bu alanda bilimsel katkı yapmıştır. Görme teorisinin resim teorisine evrilme sürecinde Doğu-Batı arasındaki kültür alışverişi İbnü’l-Heysem ile zirveye ulaşmıştır. Bu bağlamda görmenin resim’e bakan yüzü bilimsel değil kültürel bir gelişme şeklinde algılanmaktadır (Belting, 2012).

Gözleme dayalı bilimlerin keşfine, ve insanın dünyayı ve çevresini nesnelleştirebilmesine *camera obscura (karanlık oda) modeli* dahil edilir. Küçük bir delik ya da mercek ile görüntünün bir duvara ya da yüzeye yansıtıldığı karanlık bir oda olan *camera obscura*, on yedinci ve on sekizinci yüzyıllar boyunca insanın görmesini ifade etmek için, ve bilen ve algılayan bir öznenin konumu ile dış dünya arasındaki ilişkiyi betimlemek için en çok başvurulan model olmuştur (Cray, 2015: 40). Bu anlamda, *camera obscura*’nın (karanlık kutu) yapımı ile birlikte insan kendi gördükleri dışına çıkabilmiş ve bağımsız bir şekilde dış noktadan kendisine bakabilmiştir. Böylelikle bilimselliğin ilk adımı olan nesnel bakış ortaya çıkmıştır (Erzen, 2020:128).

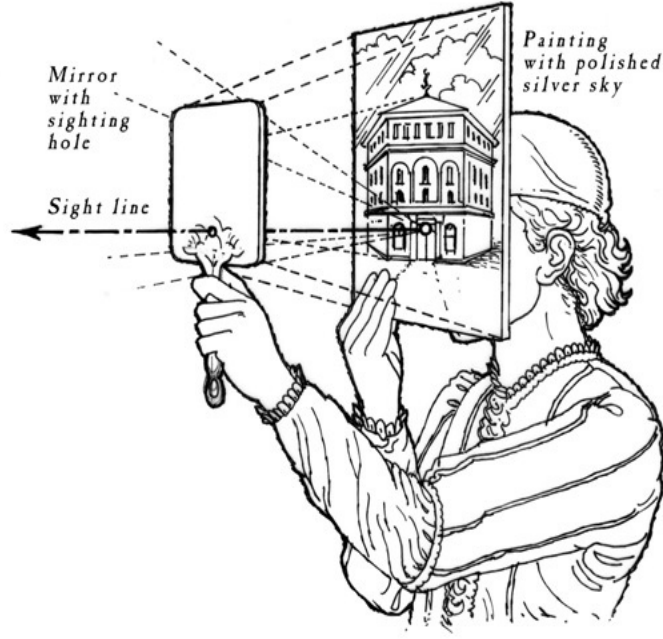
İnsan-merkezci anlayış, Rönesans’tan itibaren rasyonel düşünce içinde gelişmiş, ve insan, özgürce kendi fikirlerini beyan eden ve varoluşunu tamamlayabilen bir bireye dönüşmüştür. İnsan-merkezci anlayışın gelişimi doğa ve insan ayrımını, beden ve nesneler arasındaki ayrımı, ve zihin ve bedenin ayrımını beraberinde getirmiştir. Bu ayrışma modern dünyada görme biçimleri arasındaki ayrışmayı ve yabancılaşmayı da ortaya çıkarmıştır. Bu, insanın kendisine benzeyen ve kendisi gibi gören ‘göz’ün bir kopyasını oluşturması şeklinde açıklanabilir. Bu sayede kişi kendisini bir başkasının gözünden görebilir, hayal edebilir ve eleştirebilir. Bedenden ayrılan mekan da, rasyonel düşünce ve kartezyen geometri içinde tanımlanan anlayış içinde gelişir.

Rönesans ile birlikte, bir bütün olarak algılanan evren fragmanlara ayrılmış, geometrik olarak tanımlanır hale gelmiştir (Tan ve Paker, 2018:25).

Rönesans mimarı Leon Battista Alberti'nin (1404-1472) ve Filippo Brunelleschi'nin (1377-1446) resim sanatında geliştirdiği kurallar (1435) çizimde perspektif ve derinliğin gelişmesinde etkili olmuştur (Perez Gomez, 1997). Lineer perspektif üzerine deneyler yapan Brunelleschi ile birlikte perspektife ilişkin yöntemler geliştirilmeye başlanmıştır. Floransa'daki San Giovanni Meydanı'nda bulunan vaftizhane (bkz. Şekil 2.1) Brunelleschi tarafından bir ahşap panelin üstüne resmedilmiş ve açılan delikten panelin diğer tarafındaki aynaya bakılarak yansıması izlenmiştir (bkz. Şekil 2.2).



Şekil 2. 1. Aziz Giovanni Vaftizhanesi, Floransa (URL-1).



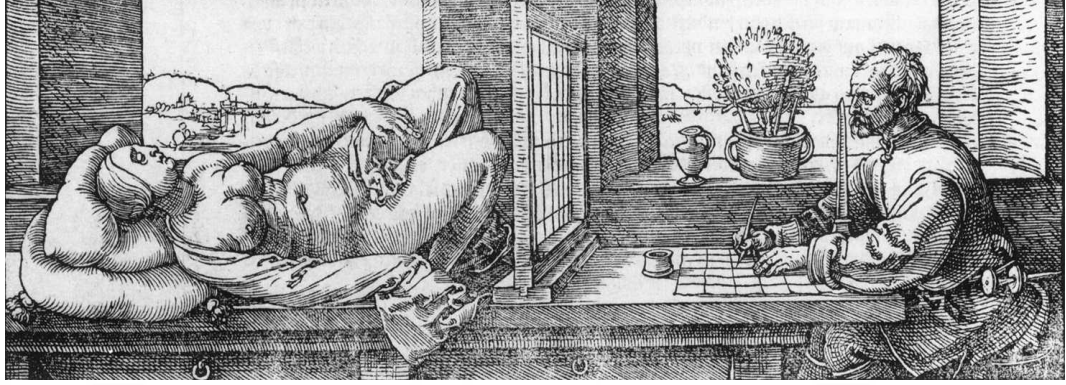
Şekil 2. 2. Brunelleschi'nin perspektif sunumu (URL-2).

Perez-Gomez'in belirttiği gibi, moderniteyle birlikte gerçekliğin düalistik kavrayışı perspektifi dünyayı temsil biçiminin olası modeli haline getirmiştir (Perez-Gomez, 2005:221). Lineer perspektifin gelişimi, hümanist düşüncenin gelişimine paralel olarak dünyaya bakışı aşkın boyutundan çıkarmış dünyevileştirmiştir. Tan ve Paker (2018) şöyle yazar:

[...] Aksine, Rönesans ile birlikte gelişen hümanizma ile perspektif görüntü, tanrısal görüşü erişilebilir kılan ayna gibi değil; Euclides'in görüş piramidiyle uyumlu olarak dünya üzerinde bir "pencere" gibi düşünülmeye başlamıştır. Doğrusal perspektif anlayışı, dünyanın gerçekliğini, tanrısal boyutundan koparıp, insan gözünden görüldüğü hâline indirgemekte ve gerçekliği bir pencereden bakma metaforu ile ilişkilendirmektedir. (Tan ve Paker, 2018:26)

Leon Battista Alberti, perspektifin gelişiminde etkili olan bir isim olarak öne çıkar. Görsel algıya ve orana odaklanmış ve gözün hegemonik rolünün yüzyıllar boyunca toplum genelinde sanatsal ve mimari üretilere gömülmesinde önemli bir rol oynamıştır (Pallasmaa, 2020:32). Perspektif tarihindeki bir diğer önemli isim, Albrecht Dürer'dir, ve 1525'te doğayı çizmek için gridal bir ara düzlemle rijit bir metod geliştirmiştir. Düz ve eşit aralıklı ızgara çizgileri ile Dürer, perspektifteki

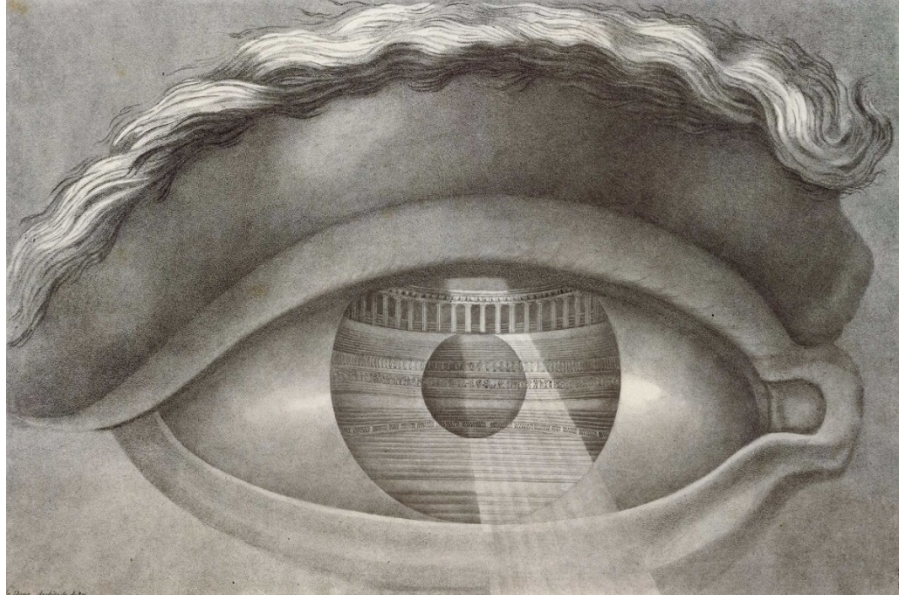
bozulmayı ortadan kaldırmayı hedeflemiştir (bkz. Şekil 2.3). Mekanın soyut düzleme aktarımı ile gelişen bu mekan temsilleri diğer duyuların göz ardı edildiği, gözün hegemonyasında bir temsil dünyasının oluşumunda önemli gelişmeler olmuştur.



Şekil 2. 3. Albrecht Dürer'in perspektif çizim yöntemi (URL-3).

On sekizinci yüzyıl Fransız mimarı Claude-Nicolas Ledoux'un (1736-1806) şiirsel anlatımları arasında insan gözünü merkeze aldığı bir çizim öne çıkar: Besançon Tiyatrosu'nun insan gözündeki yansıması (Vidler, 2021:93; bkz. Şekil 2.4). Bu anlatımda, tiyatronun panoptik niteliği vurgulanır. Mekan, çizimde bir zihinsel algı çerçevesi içinde sunulur ve Ledoux izleyiciyi, resimdeki göz ile mekanın bir parçası yapar. Ledoux'un çiziminde insan zihni evrenin merkezi olarak verilir, ve resimdeki mekan mimarın zihni tarafından tasarlanan dünyayı resmeder (Korkmaz, 2021:178-179). Ledoux'un mimarlık tarihinde yer alan önemli ikonik çizimlerinden olan Besançon Tiyatrosu'nun yansıması, böylece bir izleyicinin gözünden okunur. Göz, tiyatronun temsilinde odak noktası haline gelmiştir.

Mimarlık tarihçisi Rodolphe El-Khoury, 'See Through Ledoux; Architecture, Theatre and the Pursuit of Transparency' kitabında (2006), modern mimaride şeffaflaşmanın izini, Sanayi Devrimi'nin cam ve çelik teknolojisi öncesindeki kültürel ortama uzanarak ele alır ve mimari söylem ve uygulama alanındaki şeffaflaşmayı Ledoux'un göz çizimi okumasıyla tartışır. Yirminci yüzyılın ilk yıllarından itibaren mimaride izlenen maddesizleşme olgusunun kökeni modernitede ortaya çıkan göz-merkezci anlayışa uzanır.



Şekil 2. 4. Besançon'da tiyatroyu çevreleyen göz, Claude-Nicolas Ledoux, 1800 (URL-4).

John Cray'e (2015) göre; on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl modernleşme süreci görme üzerine teorilerin gelişmesi açısından önemli bir tarihsel döneme işaret eder. On dokuzuncu yüzyılın başlarında klasik görme sistemleri terk edilerek sanat yapıtlarının ve temsil geleneklerinin gidişatında önemli kopmalar yaşanır. Sanat alanında Empresyonizm ve Postempresyonizm ile beraber yeni bir görsel temsil modeli ortaya çıkmıştır. Empresyonistler kartezyen perspektiften uzaklaşarak, perspektif derinliğini terk etmiştir (Pallasmaa, 2020:42).

On dokuzuncu yüzyıl içerisinde ortaya çıkan yeni görme modeli sadece bununla sınırlı değildir; diğer bir görme modeli ise gerçeklik kavramından etkilenen fotoğraftır. Sosyo-kültürel alanı ilgilendiren fotoğraf, görüntü üretimini sanayileştiren bir tekniktir. Bu teknik sadece sanayi üretiminin bir parçası olmayıp aynı zamanda görüntü ve imgelerin serbestçe dolaştıkları bir mekanın da parçasıdır (Cray, 2015:15).

Camera obscura'nın keşfinin fotoğrafın bulunuşunda öncülük eden model olduğu söylenebilir. Fotoğraf, on dokuzuncu yüzyıldan itibaren görsel kültürün şekillenmesinde önemli bir temsil aracı olmuş, gerçeğin kopyasının üretimi olarak görselin çoğaltılabilmesi ve dolaşıma girebilmesinde etkili bir teknolojik gelişme olmuştur. Beatriz Colomina'nın tanımına (2020:77) göre fotoğraf; “*gerçek bir sahnenin saydam bir sunumu*”dur. *Camera obscura*'nın benzerlik modelinin özneye kendi dışında gerçekliğin sadık bir “*yeniden üretimini*” verme iddiası vaat ettiği

diyagramda örtük şekilde bulunur (Colomina, 2020:77). Fotoğraf, on dokuzuncu yüzyılda resim sanatının görüntülerini kaydetme görevini üstlenmiş; fotoğrafçılığın gelişimi, sanatçıları çok çeşitli deneysel çalışmalar üretmeye teşvik etmiştir (Gombrich, 2020).

Sanat ve teknoloji alanındaki bu gelişmeler, yirminci yüzyıl başında Kübistlerin kolaj icadı ile çok katmanlı ve deneyimlere açık mekansal temsil üretimlerinde devam etmiştir (Shields, 2014:1). Yirminci yüzyılın başında sanat alanında görülen bu çözülme modern mimarlık alanında yansımalarını bulsa da, bu dönemde mimari anlayışın kartezyen düşüncenin güçlü bir biçimde yeniden ortaya çıkan görme biçimleriyle şekillendiği görülür. Bu anlayış, mimari mekanın üretiminde, mekanın beden ile ilişkisini koparmış, Pallasmaa'nın deyişiyle *“kartezyen (düşünce) bedensiz gözü öne çıkarmış”* (Pallasmaa, 2020:35) ve soyut kompozisyonlara dayalı olarak üretilen mekanı göz için arzulanan bir nesneye, dekora dönüştürmüştür. Bu gelişmeler, aynı zamanda, tezin ilerleyen bölümlerinde tartışılacak olan Walter Benjamin'in 'Pasajlar' (2002) kitabında ele aldığı *“aura”* duygusunun kaybını beraberinde getirmiştir.

Görme biçimlerinde ve özne-nesne diyalogunda kaybedilen deneyim bakan özne ile bakılan arasındaki mekansal ilişkiye dayanır. Bu ilişki hem sanat alanında hem de mimarlık alanında özne-iktidar konuları etrafında şekillenir. 'Ötekinin Bakışı' altbaşlığında sanat alanında tabloların 'çerçevelediği' bakışlar üzerinden 'pencere ile, göz ve beden' ilişkisi tartışılmaya çalışılacaktır.

2.2. Ötekinin Bakışı

“O, temelde ne yalnızca görülen şeydir, ne de yalnızca gören, o görünürlüktür.” (Ponty, 1968:137)

Maurice Merleau-Ponty

Etrafımızı saran dünyaya ilk merhaba deyişimiz görme ile başlar. Dünyaya gelen her birey sözcüklerle tanışmadan önce etrafına bakıp keşfetmeyi öğrenir; ve görme eylemi işitsel duyu yeteneklerimizden yani konuşmadan önce gelir. Görme duyusuna sahip olmak, dünya içerisindeki düzenimizi ve etrafımızdaki nesnelerin varlığını anlamaya

yardımcıdır. Bu anlamda, görme sistemimiz dünya ile olan bağımızı güçlendirerek yaşamımız boyunca bizi destekleyen bir işlevsel organ durumundadır (Berger, 1986:3 ve Groh, 2019:20).

Yüzyıllardır görme sisteminin fiziksel ve felsefi diyalektiği üzerine çalışılmış, algılanan dünya ile göz arasındaki ilişki birçok felsefeci tarafından ele alınmıştır. Bu alanda önde gelen felsefecilerden biri Alman filozof Peter Sloterdijk'dir (1947-). Sloterdijk görme mekanizmasının felsefedeki etkisini şu şekilde özetler: *“Gözler, felsefenin organik prototipidir. Gözlerin gizemi, yalnızca görmek ile kalmayıp, kendilerini görürken görebilmektedir. Bu, bedenin biliş organları arasında öne çıkmalarını sağlar. Felsefi düşünmenin önemli bir kısmı gerçekte yalnızca göz refleksidir, göz diyalektiktir; kendini görürken görmektir.”* (Sloterdijk, 2001:145)

Sloterdijk'in bu söylemi, bakan öznenin aynı zamanda bakılan haline geldiğini ve karşılıklı olarak görünenler dünyasında yer işgal ettiğini vurgular. Bu ifadeye benzer olarak John Berger (1926-2017), görmenin iki yanlılığı durumundan şu sözlerle bahseder: *“Karşıdaki tepeyi gördüğümüzü kabul edersek o tepeden görüldüğümüzü de kabul etmemiz gerekir.”* (Berger, 1986:3). Berger'in deyişiyle *“bakışın iki yanlılığı”* kavramı ötekinin bakışı altında gerçekleşen doğum anını hatırlatır (Berger, 1986). Bir hayvanın veya bir insanın doğum anında annesinin gözleriyle karşı karşıya gelmesi *bakışın iki yanlılığına* ve *ötekinin bakışına* karşılık gelir.

Bakış ve nesne diyaloguna ilişkin göze dair yapılan vurgular ötekinin bakışının ne denli etkili olduğunu gösterir. Buna benzer bir durum yeme eyleminde de kendisini gösterir. Buna bir örnek, psikanalist Otto Fenichel'e (1897-1946) aittir. Çocuk hikayesi olarak çok kez anlatılan ve korkuyla dinlediğimiz bir masal olan Kırmızı Başlıklı Kız hikayesi, bir kurt ve bir kız arasında geçer. Bu hikayede Kırmızı Başlıklı Kız'ın kurda yönelip *“Senin ne kadar büyük bir ağzın var!”* demesinden önce *“Ne kadar büyük gözlerin var!”* demesi kurdun yani gözün tehdit edici yapısını açıkça ortaya koyar (Fenichel, 1937: 685).

Görme ve görülme ile ilişkilendirilen bu kısa örnek gündelik yaşantımızda sıklıkla karşılaştığımız konularla da yakından ilişkilidir. Etkin gözün beden üzerinde uyandırdığı bu tedirginlik, sanat galerilerinin duvarlarında asılı olan portrelerde de karşımıza çıkar. Oysa ki bu portrelerde resmedilen gözlerin görme gibi bir işlevi yoktur. Buna rağmen portrelerdeki gözler seyirciyi fazlasıyla huzursuz ve tedirgin eder. Sanat tarihçisi Ernst Gombrich (1909-2001) portrelerdeki gözler başka bir yöne bakmıyorsa, bu gözlerin portreye bakan kişiyi izlediğini belirtir; ve modern korku hikayelerinin ve Gotik romanların bu durumdan etkilenilerek yazıldığını ileri sürer (Leader, 2004:22).

Portreler dışındaki sanat eserleri arasında bakış üzerine en tartışmalı tablolardan biri, İspanyol ressam Diego Velázquez'in (1599-1660) 'Las Meninas (Nedimeler)' tablosudur (bkz. Şekil 2.5). Bu tartışmaların odağını, temsildeki figürün bakışı ve gözü değil, tabloya bakanın da dahil olduğu çoklu bakışlar oluşturur. Las Meninas tablosu, Fransız filozof ve teorist olan Michel Foucault'nun (1926-1984) 'Kelimeler ve Şeyler' (2017) kitabında yeni bir tartışma ile canlanır. Foucault'nun, tabloya ilişkin en güçlü argümanlarından biri, onun tek değil aksine birçok anlam içeriyor olma olasılığıdır. Las Meninas, resmin temsil tabiatına dair önemli soruları meydana çıkartarak, açılmayı bekleyen kavramların ortaya konulmasını sağlar (Hall, 2017:75).



Şekil 2. 5. Nedimeler (Las Meninas) Tablosu, Diego Velázquez, 1656 (URL-5).

Foucault'nun, 'Kelimeler ve Şeyler' (2017) kitabında bu tabloya ilişkin tartışmanın başlangıcını Velazquez'in üzerinde çalışmış olduğu resmin içerisine dahil olup seyirciye oradan bakması konusu oluşturur. Foucault şu soruları sorar: “*Resmi yapılan kim veya kimlerdir? Resmi yapılan resmin adını taşıdığı nedimeler, kral ve kraliçe ve Margarita mıdır? Resmin mekanı neresidir? Gerçeğinde kaç tablo vardır? Tablo nerededir?*” (Foucault, 2017:9). Foucault için bu resim, hem görülen hem de örtük halde görülemeyen şeylerle çerçevelenmiştir. Bu düşüncenin kaynağı, tablonun sol tarafında seyirciye doğru bakan ressamın varlığı ile ilişkilidir. Ressam, hem seyirciye bakan hem de bakılan haline gelmiştir. Berger'in (1986) deyiimiyle “*bakışın iki yanlılığı*” kavramı bu tablonun alt metnini oluşturur.

Bu tabloda, bakışın haricinde tedirgin edici bir belirsizlik hali vardır. Bu durum Foucault'nun tartışmaları ile açılabilir: yokluk ve mevcudiyet kavramları (Foucault, 2017). Bu kavramlar temsilde gösterilenlerle gösterilmeyenlerin arasındaki ilişkiyi açığa çıkarır. Buradaki karmaşık ilişkiler, tablonun mekanında arka duvardaki aynada resmedilen kraliyet çiftinin hem resmin içindeymiş hem de resmin dışındaymış gibi algılanmalarından kaynaklanır. Kraliyet çifti, bir ikame yoluyla yoklukları temsil edilerek yansıtılmış figürlerdir. Bu şekilde resmetme yolu özünde var olanı göstermekten çok daha fazlasını yapmaktadır (Hall, 2017:78).

Foucault'nun 'Las Meninas' tablosu üzerinden aktardığı bu tartışmaların, Belçikalı sanatçı Rene Magritte'in (1898-1967) resimlerinin kavramsal arka planı ile oldukça paralellik taşıdığı görülür. Rene Magritte, yakından ilgi duyduğu Foucault'nun bir kitabını okumuş ve 23 Mayıs 1966'da Foucault'ya cevap niteliğinde bir mektup yazmıştır. Bu mektupta Magritte, Foucault'un 'Les Mots et les Choses' adlı kitabını okuduğunu belirtir ve bu kitapta geçen birkaç sözcükten söz eder: andırış ve benzeyiş kavramları (Foucault, 2020:56). Magritte bu kavramları kullanarak, Foucault'un 'Las Meninas' tablosuna ilişkin yaklaşımına benzer şekilde, görünen ve görünmeyen şeyleri aktarmaya çalışır. Magritte için; bir şeyin bir diğerine benzemesi ya da onu andırması düşünce ile ortaya çıkar ve bu düşünce neticesinde bir şeyler birbirine benzer. Ortaya çıkan düşünce, işittiği ya da gördüğü birtakım şeyler üzerinden birbirine benzeyerek dünyanın ona vaat ettiği şey haline gelir. Bu düşünce, görülemeyen ama hissedilen bir durum olup, resimde görünen ve görünmeyenleri

ortaya çıkartır. Bu bağlamda ‘Las Meninas’ tablosu, görünmeyen düşüncelerin kendi içerisinde benzeşerek görünen imgelere dönüşmesini konu edinir. Ortaya çıkan bu kavramlar, görünemeyen bir ortam imgesinin bazı durumlarda benzeşerek görünür olma durumunu açıkça sergiler.

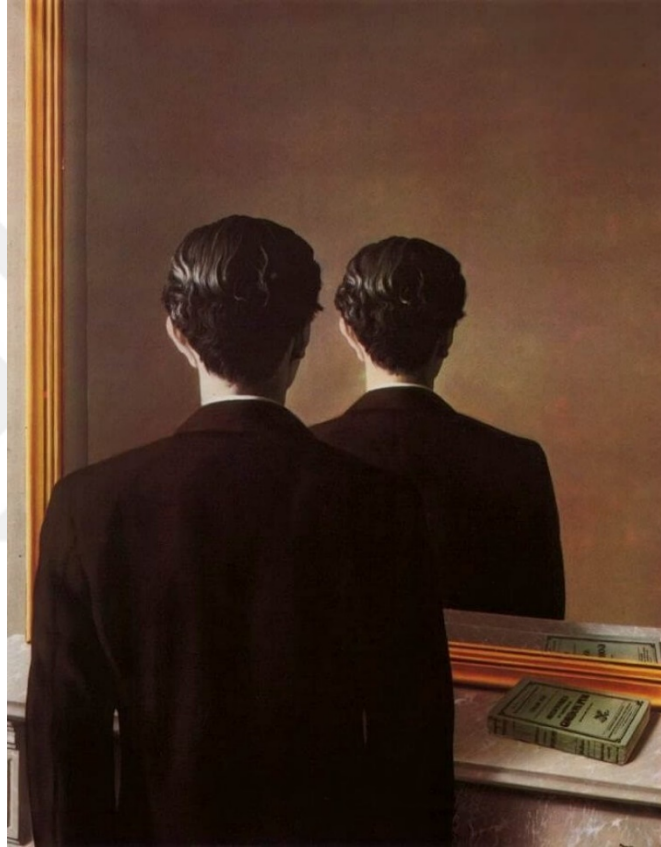
Rene Magritte, Belçikalı gerçeküstücü bir ressamdır ve akımın en tartışma yaratan temsilcilerinden biridir. Çalışmalarında, gizemli ve endişe veren temalar yer alır. Magritte’in tablolarında yer alan ‘şeyler’ bir anlam boşluğunda yüzer. Ressam gerçeklik üzerinde oyun oynar, bir anlamda gerçekliği altüst eder. Görsel anlatımlarında gizemli detaylar yerleştirir, nesnelerin anlamlarını sorgular, onlara yeni anlamlar verir. Foucault’nun temsil tartışmalarına konu olan ‘İmgelerin İhaneti (The Treachery of Images)’ (1929) tablosunda, çizdiği piponun altına ‘Bu Bir Pipo Değildir’ diye yazarak gerçeklik üzerine derin sorgulamalar yaratır (bkz. Şekil 2.6; Foucault, 2020).



Şekil 2. 6. İmgelerin İhaneti (The Treachery of Images) Rene Magritte Tablosu, 1929 (URL-6).

Magritte’in sanatsal yaşamında en çok tartışılan çalışmalarından biri, 1937 yılında resmettiği ‘Kopyalanmamış (Not to be Reproduced)’ (bkz. Şekil 2.7) adlı eserdir. Rene Magritte, tabloya bakan seyircinin her zaman göremeyeceği veya algılayamacağı şeyleri hatırlatarak gerçeğin izini sürmeye ve gerçeği sorgulamaya davet eder. Bu durum, resim ve seyirci arasında ilişkisel bir bağ oluşturur ve resmi yapmaya seyircinin

kuşku ve merakı dahil edilir. ‘Kopyalanmamış (Not to be Reproduced)’ tablosunun odağında, bir aynanın önünde ayakta duran koyu giyimli bir erkek figür yer alır. Resme bakan izleyici, adamın suretinin kim olduğunu ya da neye benzediğini görmek için figürün yansımasına odaklanır. Bu yansıma, seyircinin beklediği bir yansıma şekli değildir; aynada adamın yüzü yerine sırtı görünmektedir. Resimdeki figür; Magritte’in hem patronu hem de arkadaşı olan sürrealist şair James Edward’dır (1907-1984) (Hızlı, 2015:1).



Şekil 2. 7. ‘Kopyalanmamış (Not to be Reproduced)’ Rene Magritte Tablosu, 1937 (URL-7).

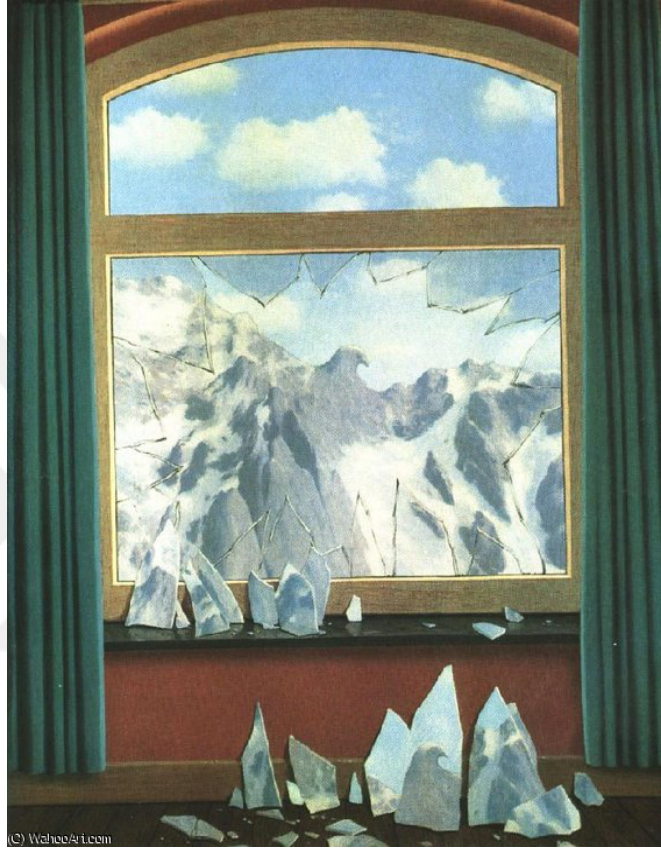
Magritte’in resimlerini yaparken üzerine yoğunlaştığı donmuş zaman ile donuk renkler birleştiğinde, bu durum hem resmin mekanında hem de seyircide endişe verici bir durumu açığa çıkartır. Magritte, daima çalışmalarına gizem ve belirsizlik halini ekler. Hiçbir şeyin görüldüğü gibi olmadığını, görünenlerin başka şeyleri sakladığını düşünen Magritte’in ‘Kopyalanmamış (Not to be Reproduced)’ tablosu adeta görünmeyenler üzerine kurgulanmıştır. Magritte’in birçok tablosunda Amerikalı şair Edgar Alan Poe’nun (1809-1849) gerçek ve gerçek olmayan ikili yaklaşımının etkileri görülür. ‘Kopyalanmamış’ resminde aynaya bakan adamın yüzü aynada görünmezken,

sağında tezgahta duran kitabın aynadaki yansıması fiziksel gerçekliğe uygun şekilde resmedilmiştir. Kitap ve adamın yansımalarındaki bu ikili durum, kitabın hikayesi ile ilişkilidir. Bu kitap, Edgar Allan Poe'nin bitirilmemiş tek romanı olan “Arthur Gordon Pym'in Öyküsü'nün (The Narrative of Arthur Gordon Pym)” Fransızca olan bir kopyasıdır. Edgar Allan Poe, gerçek ile gerçek olmayan arasında oluşturduğu ilginç öyküleriyle tıpkı Rene Magritte gibi okuyucuda gizemli etkiler yaratan bir yazardır. Söz konusu kitap, basit bir deniz macerasından gittikçe entrikaların arttığı sınıflandırılmaz bir öyküyü konu edinir. Kitap, yazarın gerçek olduğuna ikna etmeye çalışan ve hatta gerçekliğe odaklanan bir eserdir. Kitaptaki yaklaşım, Magritte'in, ‘Kopyalanmamış’ tablosundaki adamın ve kitabın yansımalarında ortaya çıkar. Walter Benjamin, ‘Pasajlar’ yapıtında Poe'nun iç mekandaki izleri takip eden dedektif öykülerini şu şekilde aktarır:

İç mekan, bireyin yalnızca evreni değil, aynı zamanda mahfazasıdır. Bir mekanda yaşamak, orada izler bırakmak demektir. Bu izler, iç mekanda vurgulanır. En sıradan kullanım izlerini yansıtan, bir sürü kılıf, örtü, mahfaza ve kutu düşünülür. Bu izlerin sürülmesini konu edinen dedektif öyküsü türü ortaya çıkar. Poe, gerek “mobilyaların felsefesi”, gerekse dedektif öyküleriyle, iç mekanın ilk fizyonomisti niteliğini kazanır, ilk dedektif romanlarındaki suçlular, centilmenler ya da serseriler değil, burjuva bireyler. (Benjamin, 2002:67)

Magritte, Poe'nun öykülerinde olduğu gibi, iç mekan temsillerinde izler bırakarak seyircinin bu izleri takip etmesini ve görünen ipuçlarından kendi gerçeğinin peşine düşmesini bekler. Magritte'in Poe'ya duyduğu hayranlık ‘Arnheim Arazisi (Le domaine d’Arnheim, 1949)’ tablosunda da görünür (bkz. Şekil 2.8). Poe'nun aynı isimli ‘Arnheim Arazisi (Le domaine d’Arnheim, 1847)’ hikayesinin kahramanı Ellison adında, kendisine miras kalan parayla yolculuğa çıkan ve kendi idealindeki manzarayı yaratma amacı olan zengin bir adamdır. Kitapta, bu yolculuk sonunda Arnheim Arazisi'nin etkileyici manzarası anlatılır. Ellison, hikayede kusursuz manzaranın olmadığını söylemektedir: “*Ressam gözüyle baktığımızda, yeryüzündeki doğal manzaraların hiçbirinin ‘kompozisyonunu’ mükemmel bulamayız.*” (Düşek, 2020:36). Magritte'in ‘Arnheim Arazisi (Le domaine d’Arnheim)’ tablosunda bu kusursuz manzara parçalanır. Tabloda, bir pencerenin çerçevelediği, kartala benzer

dağ manzarası pencerenin camında kırılarak parçalara ayrılmış, pencerenin yer aldığı mekanın içindeki cam parçalarının yüzeyinde ‘yeniden çizilmiş’ tir. Magritte’in 1949’dan itibaren sıklıkla çizdiği bu tema, Arnheim’in kartal yuvası anlamına gelmesi ile bağlantılıdır. Dağ, havalanan bir kartal figürü olarak görünmektedir. ‘Pencere’, Magritte’in çalışmalarında dünyayı görme biçimiyle de ilişkilendirilmektedir.



Şekil 2. 8. ‘Arnheim Arazisi (Le domaine d’Arnheim)’ Rene Magritte Tablosu, 1949 (URL-8).

Rene Magritte’in ‘pencere’ ve manzara çalışmaları sadece ‘Arnheim Arazisi’ ile sınırlı değildir. 1938 yılında vermiş olduğu bir derste, ‘İnsan Durumu (Human Condition, 1933)’ tablosu için (bkz. Şekil 2.9); “*Dünyayı böyle görüyoruz.*” diyerek gerçeklik ve manzara arasındaki ilişkiyi sorgular ve gerçekliğe ilişkin yeni bir açıklık getirir (Perez-Gomez, 2004:86). Magritte; “*İçimizde deneyimlediğimiz şeyin yalnızca zihinsel bir temsili olmasına rağmen, onu kendi dışımızda görüyoruz.*” diye belirtir (Schama, 1995:2). Magritte’in, üretilen tablonun gösterilenin bir temsili olduğunu vurguladığı tablolarından en ünlüsü olan ‘İmgelerin İhaneti (The Treachery of Images, 1929)’ tablosunda olduğu gibi ‘İnsan Durumu’ tablosu da temsil problemi üzerinden tartışılır.



Şekil 2. 9. ‘İnsan Durumu (Human Condition)’ Rene Magritte Tablosu, 1933 (URL-9).

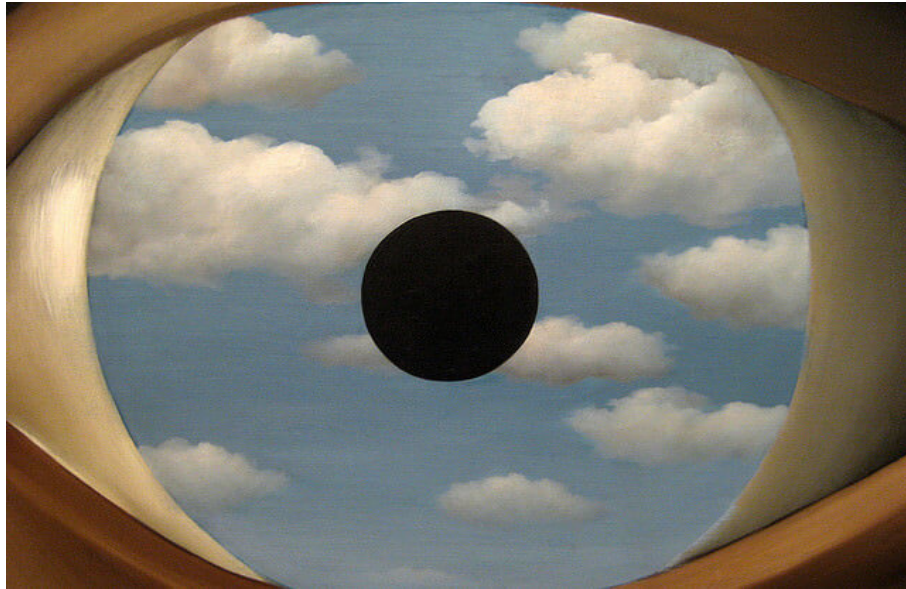
‘Pencere ve manzara’ ilişkisine ilişkin, Anne Friedberg (1952-2009), ‘The Virtual Window’ (2006) kitabında gerçekte neyi gördüğümüzü sorgular. Friedberg, sormuş olduğu sorularla hem Magritte’in tablosunu hem de bu çalışmanın ana hatlarını çerçeveler. Friedberg, pencere ve gerçeklik arasındaki diyaloga ışık tutarak, gerçeklik kavramının pencere ve göz ilişkisinden bağımsız bir şekilde algılanamayacağını belirtir:

Bir resme dikkatlice bakıldığında, gerçek olan tuvale yansıyan manzara mıdır? Yoksa ‘pencere’den gördüğümüz müdür? Eğer soru şu şekilde sorulursa pencerenin kullanım amacı daha rahat anlaşılır: Neden gerçek manzara içerisinde bir manzara daha resmedilir? Çerçeve içerisinde çerçeve oluşturmak ile ne anlatılmak istenmektedir? (Friedberg, 2006:1)

Friedberg’in aklını meşgul eden bu soruların karşısına, Rene Magritte’in en sevdiği temalardan biri olan ‘resim içerisindeki resim’ geçer. Bu temanın canlandığı bir resim olan Magritte’in, ‘İnsan Durumu (Human Condition, 1933)’ tablosu (bkz. Şekil 2.9) ‘içiçelik’ temasını en iyi şekilde yansıtır. Tablo, bir odanın içerisinde yer alan

şövalenin üstünde duran bir yağlı boya manzara tablosundan ve hemen arkasında bulunan açık pencerenin iki kanadına asılı olan ve tabloyu çerçeveleyen koyu renkli perdelerden oluşur. Penceredeki manzaranın aynısının resmedildiği tabloyu odağına alan ‘İnsan Durumu’, basit bir konuyu işliyor gibi algılansa da özünde karmaşıklığın bir temsilini oluşturur. Bu karmaşıklığın sebebi, resimde oluşturulan bir yanılsama ile ilgilidir: ‘şövale üzerinde duran yağlı boya tablo ve arka pencereden görülen manzara aynı manzaradan oluşur. Burada gerçek manzara resmi hangisidir ve nerededir? Magritte böylelikle dışarıdaki manzara görüntüsünün, tuvalin içerisine yansıtmasıyla; iç-dış arasında hiçbir boşluk oluşturmada ‘gerçekliği’ sorguladığı ve sorgulattığı bir tablo resmetmiştir.

Rene Magritte’in ikonik tablolarından biri, devasa bir göz çizimidir. ‘Sahte Ayna (The False Mirror, 1928)’ tablosu (bkz. Şekil 2.10), kirpikleri olmayan ve hareketsiz bir gözün resmedildiği bir tablodur. Resmin ve gözün merkezinde kocaman bir iris bulunur ve tam ortasında siyah renkte göz merceği vardır. Siyah nokta şeklinde resmedilen bu mercek, etrafı mavi bir gökyüzü ve beyaz bulutlarla çevrili bir iris tarafından kuşatılmıştır.



Şekil 2. 10. ‘Sahte Ayna (The False Mirror) Rene Magritte Tablosu, 1928 (URL-10).

Tablonun adında da anlaşılabacağı gibi ‘Sahte Ayna’, basitçe bir gözün gördüklerini temsil etmenin ötesinde bir gözlemcinin hem resmin içerisinden bakabildiği hem de göz tarafından izlenebildiği bir karşılıklı konu edinir. Buradaki göz, izleyici için adeta

bir pencere çerçevesi gibidir; izleyici gökyüzüne bu pencereden açılır: ‘Gerçekte yaşama böyle bir gözün içerisinden mi bakıyoruz? Gördüklerimiz, gerçeğin bir yansımasının temsili midir?’ Tablo, bu ve benzeri temsil sorularıyla, izleyiciyi ‘gerçeklik’ ile ‘yanılsama’ arasında bir ikileme sokar.

Alberto Perez-Gomez ‘Chora’daki (2004) yazısında görmenin özne üzerindeki güçlü etkisini tartışır. Görmek, gözlemleyen özne tarafından renklendirilen bir yansıtma şeklidir. Bu yansımada sadece seyircinin zihnindeki dönüşümleri değil aynı zamanda bakışındaki dönüştürücü etkileri anlamak gerekir, çünkü bu bakışın kendisi bakılanı adeta değişime uğratar (Perez-Gomez, 2004:86). Bakan öznenin gücü ve etkisini vurgulayan Perez-Gomez gibi, Magritte de bakma biçimlerinin etkisine odaklanır. Çoğunlukla, mimari, fiziksel bir öge olarak tanımlanan ‘pencere’nin sahip olduğu bu anlamlar ve etkiler, iç-dış arasındaki sınırın oluşumunda çeşitli mekansal konuları gündeme taşımaktadır. Bakan özne ve bakılanın ilişkisi, mimari yapıları, yapıların kabuklarını ve kentsel mekanı şekillendirmektedir. İzleme ve dikizleme de bu kültürel oluşumların bir parçasıdır. İzleme ve dikizleme, gözün motivasyonu ile ilgilidir: göz beden yaşadığı sürece onu gözetleme ve denetim altına alma arzusu içerisindedir.

2.3. Bedenin Gözetlenmesi

“Bedenin, gayet acık bir şekilde hatırlatılan kasaplık biçimi içinde sonsuz parçalara bölünerek yok edilmesi burada seyir unsuruna eklenmektedir: her parça sergiye konulmaktadır.” (Foucault, 1992:63)

Michel Foucault

Bir yeri veya kimseyi gözetleme olgusu, moderniteyle beraber sosyo-mekansal dönüşümde büyük ölçüde etkili olur. Modern yönetim sistemlerinin ortaya çıkmasıyla birlikte, gözetim ve denetimin yapısı değişmiş, gündelik yaşam gelişen teknolojik altyapılarla daha kolay izlenir hale gelmiştir. Bu sosyo-mekansal dönüşüm konusu, makro ölçekten mikro ölçeğe, görünmeden görme gücüne sahip iktidarın mekanizmalarından gündelik hayat pratiklerine, tüm gözetim ve denetim pratiklerinin ‘beden’ ve ‘mahremiyet’ üzerindeki etkisine uzanır. Modern dönemde gözetleme kültürü, bedene incelikli bir şekilde nüfuz etmiştir. Bedenin gözetlenmesi hangi amaca hizmet ederse etsin, doğrudan bir mahremiyetin ihlalini gündeme getirmektedir.

TDK Sözlüğü'ne göre gözetim kelimesi; “*gözetme işi ve göz altı*” anlamı taşır (TDK, 2021:218). Etimolojik anlamından da anlaşılacağı üzere gözetim; bir şeyi denetlemek ve göz hapsinde tutmak ile eşdeğer bir kavramdır. ‘Göz’ün bu etkin yapısı kent mekanında ve mimaride yapay bir kurgu olmakla birlikte doğada da görülen bir yapıdır. Buna bir örnek, *Ocellus*’dur (bkz. Şekil 2.11). Ocellus, bazı hayvan bedenlerinde görülen, göze benzer lekeler verilen bir addır.

Ocellus’un gerçekte görme gibi bir işlevi olmadığından ‘göz’ ile arasında bir ayrım bulunur. Bu yapay gözün amacı, doğada tehdit altında olan hayvanın kendisini tehdit altında hissettiği anda, Ocellus’u düşmanına göstererek tehditkar avcının o alandan uzaklaşmasını sağlamaktır (Lacan, 2013:82). Ocellus, kelime anlamıyla latince ‘göz’ anlamına gelir. Mimari alanda genellikle, “*kubbelerin üstündeki dairesel açıklık*” şeklinde tanımlansa da, bazı metinlerde “*yuvarlak pencere veya açıklığı*” şeklinde yer alır (Tokyay, 2009:214). Bu yapay göz, gündelik hayatımızda aşına olduğumuz, görsel teknoloji sistemlerini çağrıştırmaktadır.



Şekil 2. 11. Bir kelebeğin kanadında bulunan ‘ocellus’ (URL-11).

Alman video ve film yönetmeni Harun Farocki (1944-2014) 2001-2003 tarihleri arasında ‘Eye Machine I, II, III’ isimli video üçlemesini üretir (bkz. Şekil 2.12). Bu çalışmada Farocki, görsel teknolojinin sivil hayatın içerisine nasıl sızdığını aktarır. Farocki filmlerinde, insan gözü gerçek ile yanılsama arasındaki ilişkiyi açıkça gösterir.



Şekil 2. 12. 'Göz Makine (Eye Machine) II' adlı video çalışması, Harun Farocki, 2001 (URL-12).

Farocki, modern silah teknolojisinin izini sürmek adına laboratuvarlardan, üretim tesisleri ve arşivlerden gelen geniş bir görüntü koleksiyonunu kullanır. Bu video çalışmalarında; makine, insan ve modern savaş arasındaki ilişkiye mercek tutmak için haritalama, elektronik gözetleme ve nesne tanıma gibi görüntü işleme teknikleri kullanılır. Farocki'nin simülasyon tekniklerini inceliyor olması, genel olarak gerçekliğin temsiline ilişkin sorgulamalarına dayanır. Farocki'nin sanatı, yaşadığımız dünyanın, gerçeklik olarak algıladığımız şeyin, görüntü ve kayıt oluşturma teknolojisi ile ne kadar büyük ölçüde üretildiğini gösterir (Ken, 2011).

Görsel teknolojinin gündelik hayattaki etkileri Anita Witek'in çalışmalarında da izlenebilmektedir. Görüntüleri kaydetme ve arşivleme konusunda çalışmalar yapan Anita Witek'in gözetleme sistemleri üzerine olan görsel çalışması, bir insanın gördüğü şeyin bir başkası tarafından nasıl görüldüğünü sergilemeyi amaçlar. Witek, evi ile stüdyosu arasındaki yolun kameralar ile denetlenmesini görselleştiren bir video çalışması hazırlar (Leader, 2004:24; bkz. Şekil 2.13). Sanatçı, aktif olan bir kamera sistemiyle alanı yirmi dört saat süre ile izler. Böylece Witek, denetim ilişkilerinin bir haritasını oluşturur.



Şekil 2. 13. Anita Witek'in video çalışması (Leader, 2004:24).

Witek'in de dikkat çektiği üzere, yeni teknolojiler bedeni kent içerisinde dikizlenebilecek ve bilgi toplanacak bir kaynak olarak görmektedir. Böylece gözetleme modern kent yaşamının bir parçası haline gelmektedir. Bu durum, Walter Benjamin'in 'flaneur' karakterini hatırlatmaktadır. Walter Benjamin, 'Pasajlar' (2002) yapıtında on dokuzuncu yüzyılın Paris şehrinde aylak aylak dolaşan ve kenti gözlemleyen flaneur karakterini yazar. Flaneur karakteri bir kent gezginidir. Metropolün en saklı köşelerine kadar kenti tarar ve modern yaşamın bütün görünümünü fevkalade bir şekilde gözlemler, ayırır ve hafızasına kaydeder. O, kalabalıklarda nefes alıp verir ve kalabalıklarda saklanır. Tebdil-i kıyafet gezer. Hiç kimse onu fark etmez, o ise herkesin farkındadır. Bedeninin arayışında olan bir ruh misali, arzu ettiği zaman istediği kişiye dönüşür. Bir dedektif gibi çalışır, kalabalıkların örttüğü izleri takip eder (Baudelaire, 2021:33).

Bugün etrafımızı kuşatan elektronik sistemler bedeni gözetim altında tutarak adeta 'flaneur'culuk' yapar gibi modern kent mekanını yeni teknolojilerle şekillendirir. Gözün ve izleme kültürünün bu etkili gücü, günümüzün modern dünyasında aktif rol alan sinemanın beden ve duyular üzerine olan etkisinde de görülür. İzlemeye dayalı etkinlikler diğer duyuları körleştirmektedir. Richard Sennett, 'Ten ve Taş' (2008), kitabında 1911 senesinde psikolog Hugo Munsterberg'in (1863-1916) ilk kez bir sessiz film izlediğinde modern iletişim araçlarının duyuları körleştirebileceğini belirttiğini aktarır (Sennett, 2008:7). Munsterberg'in yüzyıl başındaki bu vurgusu,

modernite ve duyusallık ile ilişkiler kuran gerilim filmlerinin yönetmeni Alfred Hitchcock'un (1899-1980) 1954 yapımı 'Arka Pencere (Rear Window)' (bkz. Şekil 2.14) filminde canlanır.



Şekil 2. 14. 'Arka Pencere (Rear Window)' Alfred Hitchcock, 1954 (URL-13).

New York yaşıntısının bir kesitini sunan 'Arka Pencere' filminde, tüm komşular yaz sıcağının bunaltıcı havasında pencerelerini açarak balkonda sabahlamaktadırlar. Komşuların mahrem alanları tek bir avlu cephesine doğru açılmaktadır. Filmin ana aktörü olan foto muhabiri Jefferies bir bacağının kırılması sebebiyle uzunca bir süre evde kalır. Bu sayede tüm gün karşısında durduğu pencereyi bir bakış ve gözetleme mekanı olarak kullanır. Penceresinden komşularını dürbünle gözetleyen foto muhabiri birçok olaya tanık olur ve ardı arkası kesilmeyen olaylar zincirine maruz kalır. Film bir yandan seyirciyi, Munsterberg'in belirttiği gibi, modernite ve getirileri nedeniyle pasifleştirirken, öte yandan Jefferies'in takıntılı olarak sürdürdüğü gözetleme deneyiminin bir parçası haline getirir. Deneyimden uzak insanların tüm mahremiyeti ufak bir avlu önünde sergiye açılır. Bir sürü bakışın üst üste binmesi, avlu ve yapıların etrafında gergin bir atmosferin oluşmasına neden olur.

Munsterberg'in ifadesine yakın olarak, David Michael Levin 'Modernity and The Hegemony of Vision' (1993) kitabında, Descartes'in okuma eylemi üzerine yazılarını incelerken okuyucusunun bedensiz olduğunu belirtir. Bedende olmayan zihni, bedensiz bir okuyucu şeklinde tanımlar (Levin, 1993:347). Levin'in 'bedensiz

okuyucu' kavramı, 'Arka Pencere'nin seyircisinde ve kahramanında bedensiz gözlemciler şeklinde ortaya çıkar. Jeff'in bu hareketsizliği onun dokunsallığını ve fizikselliğini ortadan kaldırır, izlediği şeyi görsel bir nesneye dönüştürür; böylece göz diğer duyuları ikinci plana atar (Perez-Gomez, 2004:229).

Gözün hegemonik konumu her türden gündelik etkinlikte bedenleri pasifleştirir. Yirmi birinci yüzyıla gelindiğinde, yukarıda aktarılan gözetleme kültürünün gelişimi yeni teknolojilerle kentsel mekanı ve toplumsal yaşamı sürekli kayıt altına alınan bir veri setine dönüştürmektedir. Görsel teknolojiadaki gelişmeler, gündelik pratikleri göz odaklı bir anlayışta şekillendirmektedir. Sinema ve fotoğraf gibi görsel sanat alanında, ilk görüşte 'saydamsı' bir iletişim alanı gibi gözükse de görüntüler üst üste binerek yeni ve hareketli görüntülerin oluşmasına neden olurlar. Bu durum modern mimaride görülen saydamlık yaklaşımları ile de paralellik göstermektedir. Mimari alanda mekanın üretimi yapı teknolojisindeki gelişmelerle yirminci yüzyılın ilk yarısında büyük ölçüde değişime uğrar; modernizm 'modern göz'ün izinde, makine estetiğiyle iç-dış ilişkisini yeniden kurar. Kamusal alan ve mahrem alan arasındaki sınırların bulanıklaştığı modern dünyada, en mahrem alan olan 'ev'in kendisi de büyük ölçüde dönüşüm geçirir. Modernite ile birlikte gelen, 'göz'ün her ölçekteki tedirgin edici varlığı, insan yaşamlarını gözetler, mahrem alanları kayıt altına alır, bedenleri yönlendirir ve 'öteki dünyaları' çerçeveler.

2.4. Gözlemcinin Penceresi

"Pencere, modern dünya'dan el etek çekmeye çalışan insanların bilime konu edilircesine incelemeye sunulduğu bir müze camakanıdır." (Ranciere, 2018:31)

Jacques Ranciere

Evin özne ile olan ilişkisinde, mahrem ve kamusal alan ilişkisi önemli bir yere sahiptir. Mimari tasarımda kamusal ve mahrem alan arasındaki sınırın, mekan üzerinde belirleyici ve yönlendirici bir rolü vardır. Pencerelerin boyutlarına ve konumuna bağlı olarak evde yaşayan bireyin konumu ve bakışı da farklılık gösterir. Konut tasarımında ve bireyin dünya ile olan ilişkisinde mimari mekanın en önemli unsurlarından biri olan pencere belirleyici bir öge olarak karşımıza çıkar.

TDK Sözlüğü'ne göre 'pencere', *"Yapıları veya ulaşım araçlarını havalandırmak veya aydınlatmak amacı ile yapılan açıklık"* şeklinde ifade edilir (TDK, 2021:485). OED'e göre; *"Bir yapının veya aracın içerisindeki insanların hava alması, ışığı ve dışarıyı görmesini sağlamak amacıyla yapılan cam ile doldurulmuş bir açıklık"* şeklinde tanımlanır (OED, 2012:860). Benzer olarak, AMS'ne göre, *"Dışarısını görmek ve hava ve ışık almak için camdan meydana gelen bir nesne"*dir (Hasol, 1979:15). Anne Friedberg'in, 'The Virtual Window' (2006), kitabında 'pencere'nin İngilizce Sözlüğü'nde *"Eski İskandinav dilinde kullanılan vindauga'dan, vindr, rüzgar ve auga, göz"* sözcüklerinden türemiş olduğu belirtilir (Friedberg, 2006:103). Tüm bu etimolojik anlamlarından anlaşıldığı üzere; 'pencere' bireyin en temel ihtiyaçlarına kadar uzanır ve hem fiziksel hem de sosyo-kültürel bir kavrama karşılık gelir. Tüm bu kavramları da kapsayarak, 'pencere' hem fiziksel hem metaforik anlamda bir görme modeli tanımlar.

Henri Lefebvre'nin, 'Mekanın Üretimi (The Production of Space, 1991)' kitabında mekansal unsurların sözlüğünde, ışık, hava, su, taşlar, açıklıklar, kapılar ve pencereler gösterilir. Bu sayılanlar arasında, kapı ve pencereler bir eşiği ve geçişi tanımladıkları gibi, arada kalmışlığı da ifade eder. Pencere, insanın dış dünya ile ilişki kurmasını sağlayan bir çerçeve sağlar. Aynı zamanda, mimari matematiksel kesinliğin gerekliliklerini yerine getirerek görülmemesi gerekenleri dışarıya atar ve görülmesi gerekenleri içeriye alır. Bu anlamda pencere, tek başına estetik bir sınır olmakla beraber, tarih boyunca düşünsel ve metaforik bir anlamı da barındırmıştır. Örneğin, Rönesans döneminde Leon Battista Alberti 1435 tarihli tablosunun dikdörtgen çerçevesinin açık bir pencere gibi görünmesini arzu etmiştir. Alberti'nin pencereye ilişkin Rönesans dönemine ait bu metaforu, Hümanist bir bakış açısı altında mimari, resim ve hareketli görüntüler yönünden tamamlayıcı bir kavram niteliği olarak günümüzde halen kullanılmaktadır (Friedberg, 2006:1).

Alberti, perspektifin kurallarını belirlediği Della Pittura adlı eserinde resmi *"görünür dünyanın bir kesimine doğru baktığımız bir penceredir."* şeklinde yorumlar (Baudelaire, 2021:55). Burada görünür dünya ile anlatılmak istenen doğadır. Doğa o kadar güçlüdür ki sanatı ve insanı evcilleştirebilir. Pencerenin görevi, ortaya çıkan manzarayı başka bir manzaraya çevirmektir. Alberti sadece resim için değil mimariye

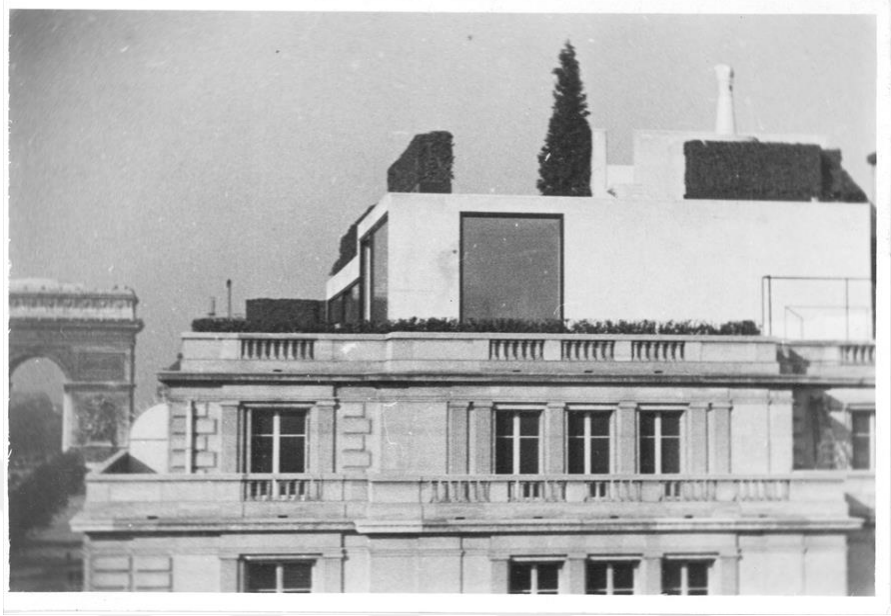
ilişkin durumlara da açıklık getirir. Alberti, mimarlara bir yapının dış duvarlarında pencerelerin yerini belirlerken gözü referans alarak planlamaları konusunda tavsiyesini şu sözlerle aktarır: “*Biz ışığı ayaklarımızla değil, gözlerimizle görürüz.*” (Belting, 2012: 248).

Mimaride ve sanat alanında ‘pencere’ye ilişkin ortaya çıkan bu anlamlar; resim düzleminde pencerenin insan gözüne doğru açılmasına ve oluşturduğu çerçeve ile simgesel bir değere dönüşmesine işaret eder. Resim çerçevesinde pencere tamamen bir hayal ürünüdür. Oysa mimaride pencere, gerçektir ve mekansal eylem içerir. Her iki disiplinde de pencere gözün ‘öteki dünyalara’ bakmasını sağlar. Çünkü; pencere mimar ve ressam tarafından neyin gösterildiği veya neyin gösterilmediği üzerine düşünsel ve eylemsel bağlamda kurgulanır. Hem mimari pencereyi ve hem de resim düzlemini incelediğimizde pencerenin geleneksel işlevi açısından dönüm noktası modernitedir. Sanat alanında yirminci yüzyılın ilk yarısında izlenen çözülme resimdeki yerleşik kuralları altüst etmiş, resimdeki anlam dünyası sorgulanmaya başlanmıştır. ‘Pencere’nin geleneksel anlamdaki kullanılışı modernite ile parçalanmıştır. Mimari alanda ise bu parçalanma hacimsel tasarımı büyük ölçüde değişime uğratmıştır. Yeni teknolojik gelişmelerle, modernizmde yapının kabuğundaki şeffaflaşma arayışları artmış, bu süreçte göz odaklı mekan anlayışı ile mimari üretimler şekillenmiştir.

Bu durum, Fransız mimar Le Corbusier’in (1887-1965) metinlerinde ve tasarımlarında belirgin bir biçimde ortaya çıkar. 1948’de Fransızcası yayımlanan ‘The Modulor’ (1980) kitabındaki çizimlerde, beden ufuk boyunca ilerleyen, yerden 1.5 metre yükseklikte bir ‘göz’ olarak çizilir. Le Corbusier şöyle yazar: “*Ancak görüyorsam hayattayındır. ... Sizi gözlerinizi açmaya çağırıyorum. Gözlerinizi açıyor musunuz? Gözlerinizi açmayı öğrendiniz mi? Gözlerinizi nasıl açacağınızı biliyor musunuz? Her zaman iyi açıyor musunuz?*” (Corbusier, 1991:7-227).

Göze verdiği ayrıcalık Le Corbusier’in 1929-1931 yılları arasında Paris’te bir binanın çatı katına Charles de Beistegui adına yaptığı tasarımında cisimleşir (bkz. Şekil. 2.15). Beistegui Dairesi misafir ağırlamak amacıyla tasarlanmıştır ancak, bu meskende elektrik yoktur. Bu eve dair Beistegui, çok ilginç bir yaklaşımında bulunarak, “*mum tüm haklarını geri alır, çünkü yalnızca o canlı bir ışık verir.*” demiştir (Colomina,

2020:297). Beistegui Dairesi'nde Le Corbusier, modern teknoloji ve görünmez olan elektriği mekanı aydınlatmak için değil aksine mekanın öğeleri olan kapı ve duvarları hareket ettirmek için kullanır.



Şekil 2. 15. Charles de Beistegui dairesi, Le Corbusier ,1929-1931 (URL-14).

Tasarımda kullanılan modern teknoloji, görünürlüğü ortaya çıkartmak için değil çerçeveleme teknolojisi amacıyla kullanılır. Bu planlama sayesinde, mimarının geleneksel çerçeveleme elemanları modern güç olan elektrik ile çalışır. David Lyon'a (2006) göre; elektrik, dikizleme kültürünün hızla yayılmasına neden olmuştur. Şayet elektrik olmasaydı, dikizleme kültürü bu kadar yaygınlaşamaz ve çekici duruma gelemezdi.

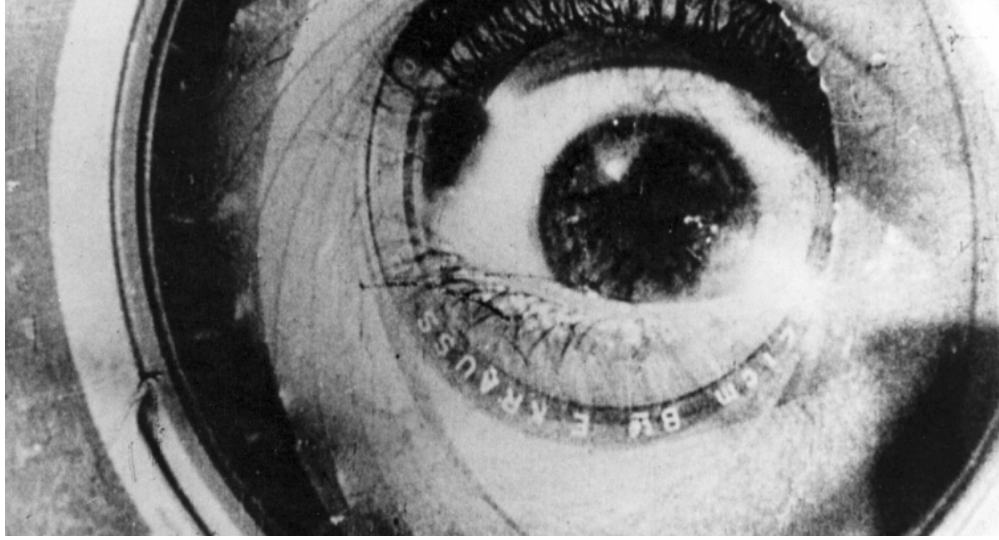
Beistegui Dairesi'nin inşa edildiği tarihlerde, Paris elektrik dağıtım firması müşteri kazanmak adına bir reklam kitapçığı hazırlar: *l'Electricite a la maison* (Evde Elektrik) (Colomina, 2020:301). Bu reklam kitapçığı, görünmez modern güç olan elektriği görünür ve fark edilir kılar. Bu bağlamda, Le Corbusier'in Beistegui Dairesi, modern dönemin iletişim araçlarının sağlamış olduğu yeni koşullar üzerine bir değerlendirmedir: modern evin içerisi ve dışarısı arasındaki ilişki elektrik ile sağlanmış olur. Le Corbusier'e göre, yeni kent koşulları iletişim araçlarının bir sonucunu gösterir. Pencerenin manzara ve doğa ile ilişkisinde aranan ışıklandırma niteliği belirgin bir şekilde fotoğrafta görülen pozlama tekniğine dayanır.

Le Corbusier mimarlığının sinematografisi kendisinin Auguste Perret (1874-1954) ile yaptığı yatay pencere tartışmasında ortaya çıkar. Tartışma konusu pencere düzeninin dikey mi yoksa yatay mı olması gerektiği ile ilgilidir. İnsan ve pencere ilişkisine odaklanan bu tartışmada Perret, bu ilişkiyi şu sözlerle özetler: “*Pencere insandır, dik durur*” (Reichilin, 2008:1). Ne var ki, Le Corbusier’in tasarımlarında, Perret’in dikey penceresinin arkasında dik duran insanın yerini fotoğraf makinesi alır: manzara havadadır ve zeminle bir ilişkisi yoktur (Colomina, 2020:306). Bu tartışmanın başladığı yer Le Corbusier’in Cenevre Gölü kenarında ailesi için yapmış olduğu villadır. Villanın cephesi boyunca uzanan ve üç parçaya ayrılan bir pencere sistemi vardır (bkz. Şekil 2.16).



Şekil 2. 16. Le Corbusier’in Corseaux Cenevre Gölü’nde ailesi için tasarlamış olduğu villa (URL-15).

Bu yatay pencereden görülen manzara, bir film karesinde görülen ardışık düzeni akla getirir. Le Corbusier’in yatay pencere ısrarı, fotoğraf mekanına denk gelir. Evin penceresi bir mercek gibi çalışarak tüm manzaranın fotoğrafını çeker ve modern pencere modern bir iletişim aracına doğru evrilir. Bu şekilde, yirminci yüzyıl başında modern mimarların tasarımlarında ve sanatçıların çalışmalarında izlenen makine estetiği beden ve gözle, ve onların hareketleri ile bütünleşir. Le Corbusier’in yatay pencerelerindeki sinematografik kurgusu, 1929 yılında Dziga Vertov’un çektiği, ‘Kameralı Adam (Man with a Movie Camera)’ adlı filmini anımsatır (bkz. Şekil 2.17).



Şekil 2. 17. ‘Kameralı Adam (Man with a Movie Camera)’ filmi, Dzigo Vertov, 1929 (URL-16).

Rus yönetmen Dziga Vertov (1896-1954), 1917 senesindeki Ekim Devrimi’nden sonra sinema ile ilgilenmeye başlamış, sinema kuramını dönemin iktidarının kendini halka ifade etme ihtiyacı ve arzusu üzerine biçimlendirmiştir. Vertov’un birçok yapıtı, Bolşeviklerin sosyalizmini ve çarlığını, ülkenin her alanını Agit-tren diye isimlendirilen bir tren ile dolaşarak anlatır (Çelik, Çiçekli, 2022:40-41). Vertov’un, ‘Kameralı Adam (Man with a Movie Camera)’ adlı filmi de Sovyet montaj sinemasının bir örneğini oluşturmaktadır. Vertov, bu çalışmasıyla yaşadığı dönemin sınıfsal eşitsizliklerini ve eksikliklerini konu edinir. Vertov, kamera merceğini gerçek bir göz gibi kullanmak yerine ayna gibi kullanmayı tercih eder. Bu sayede, kamera merceğine doğru yaklaşan kişi, kendi görüntüsünden başka bir şeyi göremez. Bu çalışmada, gerçekliğin maddileşmiş izleri üst üste binerek ve iz bırakarak kendi içerisinde yeni bir gerçeklik üretir ve gündelik yaşama dair manzaralar sergiler.

Modernitenin göz-merkezci anlayışı, yirminci yüzyıl başındaki mimar ve sanatçıların üretimlerini şekillendirmiştir. Rönesans’ın perspektif kuramlarındaki tek gözlü yapı Barok, Empresyonizm ve Kübizm gibi akımlarda çözülmeye başlasa da ve çevrel görmeye dayalı yeni açılımlar sağlasa da, gözün hegemonik konumu değişmemiş, mekansal deneyim izleme kültürü içinde gelişmiştir. Bedenden ve yerden kopartılan soyut mekan anlayışı bu bedensiz gözün hareketlerini içerir. Dokunsal deneyim mekanın deneyimlenmesinde ve tasarlanmasında ikincil bir yerde göz ardı edilmiştir. Bu bölümde, görme biçimlerimizin nasıl geliştiği, görme-görülme arasındaki ilişkiler ve roller, gözün etkisi altındaki beden ve herkesin birer gözlemci olduğu modern

mekanın kurgulanışı ‘pencere’ üzerinden tartışılmaya çalışılmıştır. Kent mekanından konuta uzanan modern göz ve gözün iktidarı, izleme ve izlenmenin kültürel ve toplumsal oluşumlarıdır. Bu oluşumlar yirminci yüzyılın ilk yarısında izlenen modern mimarlığın söylem ve uygulama alanını, ve şeffaflaşma arzusunu şekillendirir.



3. SAYDAMLIK VE AURA

Modern mimari yapıların giderek şeffaflaşması ‘iç ve dış’ın bütünleşmesini sağlamıştır. ‘Pencere’, yirminci yüzyılın ilk yarısında modernizmin ışıltılı cephelerinde devasa bir göz’e, ‘ev’ de giderek dışarıya açılan, geleneksel kavramların yitime uğradığı bir mekana dönüşmüştür. Evin içinin boşaltılması modernist mimarların saydamlaşma arzusu ile paralellik gösterir.

Mimaride saydamlaşma modern teknolojilerin gelişimiyle, özellikle de cam sanayiinin gelişimiyle ilgilidir. Sanayi alanındaki gelişim, modern mimarinin söylem ve uygulama alanlarında yapının kabuğunda maddesizleşmenin önünü açar. Bununla birlikte, saydam özellikleriyle cam malzemesinin evde yaşayan bireyler üzerinde ‘duyusal’ etkileri olur. İçerisi ve dışarısını görsel bir şekilde bütünleştiren cam malzemesi beden ile arasında hem fiziksel, hem de sembolik alanda yeni bir deneyim alanı yaratır.

Bu ilişkiler bu çalışma içerisinde aura (atmosfer) kavramı üzerinden ele alınmaktadır. Bu bölümde, pencerenin ve camın mekansal boyuttaki tartışmaları, söylem ve uygulama alanlarından örneklerle ele alınmaktadır. Bölümde yer alan alt başlıklarda, Benjamin’in aura kavramı incelenmeye, kimi zaman içerisi ve dışarısını bütünleyen ve kimi zaman birbirinden ayıran cam malzemesinin tarihsel gelişimi aktarılmaya ve cam teknolojisinin modern dönemin ikonik yapıları üzerindeki etkileri tartışılmaya çalışılmaktadır. Modernizmin öncü isimlerinden Le Corbusier ve Adolf Loos’un söylem ve uygulamalarında bakış mekanı olarak pencereyi tasarlama ve yapının iç-dış ilişkisini kurma yolları büyük ölçüde birbirine karşıt olarak nitelendirilebilir. Mimaride görülen şeffaflaşma arzusunun karşısında Loos’un tasarımları içsel yolculuğa odaklı, hacimsel bir mekan örgüsü barındırır. Bu anlamda, modernizmin yaygın söylemlerinden ayrışır ve yirminci yüzyılın mekansal oluşumlarında yeni tartışmalara olanak sağlar.

3.1. Modern Göz: İç ve Dış

Pencere, içerisi ve dışarısını hem birbirinden ayıran hem de bütünleştiren bir mimari unsurdur. İnsana dair olan duyusallıkların ve çok katmanlı mekansal olasılıkların meydana geldiği bir deneyim alanıdır. Bu özelliği onun mimarının diğer öğelerinden ayrılmasına neden olur. Bu deneyim sayesinde pencere, içerisi ve dışarısı gibi iki kavramın farklı şekillerde ortaya çıkabildiği bir mekansallık barındırır. Bu mekansal olasılıklar, yirminci yüzyılın ilk yarısında modern mimarlığın söylemlerinde yer alan ‘hafiflik’ ve ‘şeffaflık’ kavramlarıyla ele alınır ve cam teknolojisi bu söylemlerin cisimleşmesinde belirleyici olur. Mahrem alan ve kamusal alanın sınırının nasıl olacağı sorusu modern mimarlık tartışmalarında ortaya çıkar. Modern mimarlıkta, Cooper’ın aktardığı üzere “*Ev hem mekanı çevreler, hem de mekanı dışlar.*” (Cooper, 1974:131).

Henri Lefebvre, ‘Mekanın Üretimi (The Production of Space, 1991)’ kitabında pencerenin basit bir boşluk olmadığından bahseder. Pencereyi bir geçiş nesnesi olarak gören Lefebvre için pencerenin iki yönü vardır: içeriden dışarıya ve dışarıdan içeriye. Her biri diğeri tarafından işaretlenmiş ve birbirlerinin işaretini taşımaktadır. Bu sayede pencereler, iç ve dış için birbirinden farklı olarak çerçevelenirler (Lefebvre, 1991:209). Bu anlamda, içerisi ve dışarısı birbirinden bağımsız değildir.

Mekanda iç ve dış ilişkisi, farklı mekan kullanımlarının organize edildiği, ve bedenlerin ve eylemlerin çeşitlendiği bir planlamanın parçasıdır. Lefebvre, konut mekanlarının planlamasını tartışırken, yemek odası ve yatak odası gibi mahrem alanların evin uzak bir köşesinde planlandığına, bedensel hareketlerin yoğunlaştığı yaşam alanları gibi mekanların ise, sokağa bakan yerlerde göz önünde konumlandığına dikkat çeker. Bu planlamada, içerisi ve dışarısı ilişkisinde belirleyici olan dışarısı olur. İçerisi yani mahrem alanlar kendilerine yüklenen anlamlarla geriye doğru itilirler. İç ve dış ilişkisinde dışarının sahip olduğu önem, konutun içinde yaşayanların ne gördüğü ve kendilerinin nasıl görüldüğü ile ilişkili olarak kendisini gösterir (Lefebvre 1991:315).

Mekandaki iç-dış ilişkisinin geleneksel olandan kopuşu modern mimarlık ile ortaya çıkar. Modern mimarlık, on dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başında ortaya çıkmış, etkisi özellikle iki savaş arası dönemde söylem ve uygulama alanında dünya geneline yayılmıştır. Auguste Perret, Le Corbusier ve Tony Garnier'nin ikonik projeleriyle sunulan 'modern mimarlık' sayısız mimarın katılımıyla dünya genelinde evrensellik iddia eden bir mimari öğretiye dönüşmüştür. Çelik, betonarme, ve cam kullanımı, geometrik şekillerin, kübik formların ve Kartezyen ızgaraların ön planda olması ve hepsinden önce stilistik motiflerin, bezemenin, geleneksel çatıların ve tezyini ayrıntılarının bulunmayışı, yirminci yüzyıl estetik bilinci açısından bu hareketin tanımlayıcı özellikleri olmuştur (Bozdoğan, 2012:16). Bu modernist yaklaşım, Sanayi toplumlarının teknolojik ihtiyaçlarına yönelik ortaya çıkmış, ilerlemeye duyulan inancı beslemiştir.

Modern mimaride, mimarların önceden bağımlı olduğu kütle ve ağırlık etkisi geride bırakılmış, iç ve dış duvarlar geleneksel karakterlerini, anlam ve özelliklerini kaybetmiştir. Artık duvar maddi bir öze sahip değildir ve iç-dış arasındaki ayrım giderek bir zar görünümü almıştır. Modernist anlayışta şekillenen mekanlar, içeride tedirgin edici ve dışarıda tehdit edici bir dünyanın yaşam alanlarıdır. Hareketli görüntülerin yerini alan şeffaflık sayesinde iç ve dış arasındaki tüm sınırlar yerinden edilmiştir. Bu aynı zamanda içeridekinin dışarıdaki tarafından gözetlenebilirliğine de imkan verir. Saydamlığın ardındaki özne sürekli gözetlenebilen bir bireydir. Bu anlamda modern mimarlıkta dışa doğru bir açılım gerçekleşmiştir. Batı coğrafyasında gelişen modernite, yer ile, geleneksel olanla ilişkiyi koparan bir dizi kültürel, toplumsal, endüstriyel ve ekonomik gelişme ile bilindik yaşam biçimlerini altüst etmiş, mimari alanda da toplumun her alanında görülen çözülmenin mekansal yansımaları ortaya çıkmıştır. Anthony Giddens, 'Modernliğin Sonuçları' kitabında modernliği şu şekilde açıklar:

Modernlik 17. Yüzyılda Avrupa'da baş gösteren ve sonraları neredeyse tüm dünyayı etkisi altına alan toplumsal örgütlenme ve yaşam biçimlerine işaret eder. Bu düşünce, modernliği belirli bir coğrafi çıkış ve zaman süreci ile ilişkilendirir, ama onun temel karakteristiklerini şimdi için kara kutu içerisinde saklayarak bir kenara bırakır. (Giddens, 2020:9)

Marshall Berman, ‘Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor’ (2021), kitabında bugün insanların yaşam deneyimlerini, zamana ve mekana, biz ve ötekilere, yaşamın zorluklarına ve imkanlarına ilişkin bir deneyim tarzı olarak açıklar. Bu deneyim dizisi modernlik’tir. Modern olmak, bizlere güç, coşku, serüven, gelişme, dünyayı ve kendimizi dönüştürme imkanları tanıyan; öte yandan da bildiğimiz her şeyi, sahip olduğumuz her şeyi, olduğumuz her şeyi yok etmekle karşı karşıya bırakan bir ortam sağlar. Modern deneyimler etnik ve coğrafi, ulusal ve sınıfsal, dinsel ve fikişsel sınırların ötesine geçer; modernliğin bu bağlamda insanları yakınlaştırdığı söylenebilir. Fakat bu paradoksal bir yakınlıktır, bölünmüşlüğün bir aradalığıdır, bizleri daima parçalanma ve yenilenmenin, çelişkinin ve mücadelenin, acının ve belirsizliğin girdabına götürür. Modern olmak, Karl Marx’ın (1818-1883) söylemiyle, *“katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği, kutsal olan her şeyin maddeselleştiği”* bir dünyanın parçası olmak demektir (Berman, 2021: 27).

Charles Baudelaire, ‘Modern Hayatın Ressamı’ kitabında moderniteyi zamanın gelip geçiciliği, mekanların bir görünüp bir kaybolması, ve beklenmedik deneyimler olarak tanımlar. Modernite, mekanda ve zamanda bütünlük oluşturmaz, parçalıdır ve fragmanlara ayrılmıştır. Her bir fragman yeni ve değişiktir, hep bu ana aittir ve anlıktır. Zaman sürekli olarak şimdiki zamandır. Moderniteye ve yeni olana bağlıdır. Yenilik şaşırtıcıdır, bireyseldir ve biriciktir. Ayrıca yeni olan kural bilmez, tanımlamaya ve çözümlemeye gelmez (Baudelaire, 2021:45).

Marx’ın toplumsal çözülme yorumu ile Baudelaire’nin modernite tanımlamasında kullandığı zamanın şimdiliği ve biricikliği kavramları, Walter Benjamin’in ‘Pasajlar’ yapıtında yer alan (2002); ‘Tekniğin Olanaklarıyla Çoğaltılabildiği Çağda Sanat Yapıtı’ adlı denemesinde tartışılır. Benjamin modern teknolojinin özgürleştirici imkanlarını ‘aura’ kavramı üzerinden ele alır. Benjamin’e göre, teknoloji sayesinde sanat eserinin bir kopyasının oluşması onun geleneksel olandan kurtulması anlamına gelir (Benjamin, 2002). Bununla birlikte, sanat eserini özgün kılan ve ona kimliğini veren ‘auranın’ moderniteyle birlikte kaybolması demokratik bir sanatın zeminini hazırladığı gibi aynı zamanda onun değer kaybını da ifade etmektedir (Benjamin, 1993).

Benjamin için, mekanik şekilde yeniden üretim çağında solan şey, sanat objesinin ‘*aurası*’dır (Benjamin, 1969:231). Yeni teknolojiler sayesinde üretilen sanat objeleri, gelenekten ve geçmişten koparak kendisini yeniden tanımlar. Bu süreç, sanat objesinin kendi yerine birçok kopyasını üretebilmesine ve Benjamin’in deyimiyle, “*biricikliğinin parçalanmasına*” olanak tanır (Benjamin, 1969). Benjamin’e göre; “*söz konusu atmosfer, insanın şimdi ve buradalığına bağlıdır.*” (Benjamin, 2002:43) Bu anlamda, atmosferin bir kopyasının oluşması söz konusu değildir. Benjamin, buna bir örnek olarak, ‘Macbeth’ oyununu gösterir. Macbeth oyununu sahnede saran atmosfer, canlı seyirci topluluğunun gözünde Macbeth’i oynayan oyuncuyu çevreleyen atmosferden ayrılmaz. Oysa film stüdyosunda yapılan çekimin kendine has tarafı, bu çekimin seyirci kitlesinin yerine teknolojik aygıtı geçiriyor olmasıdır. Böylece, oyuncuyu saran atmosfer, onunla birlikte canlandırılan figürü çevreleyen atmosfer, zorunlu şekilde ortadan kalkar (Benjamin, 2002:43). Sinemanın gündelik hayatın bir parçası olarak gelişimi, atmosferin (aura) zayıflamasına ve ortadan kalkmasına neden olur.

Benjamin için ‘*aura*’ bir deneyimdir; toplumda yer etmiş bir tepki biçiminin doğal veya cansız nesneyle insana aktarılmasına dayanır. İzlendiğine inanan ya da izlenen, bu deneyime bir tepki verir. Bir görüntünün ‘*aurasını*’ işitmek, ona bakışa tepki verme yeteneğini tanımak anlamına gelir (Benjamin, 1993:207). Benjamin’in bu yaklaşımı, bugünün dünyasında yaşadığımız mekanları ve yapı teknolojisinde kullanılan malzemeleri anlamlandırmada etkin bir rol oynar. Mimari mekanlarda ‘*aura*’nın kaybı, moderniteyle beraber gelişen modern gözün baskın rolü altında ortaya çıkar.

‘*Aura*’nın kaybı, iç-dış ilişkisindeki keskin değişime dayanır. İzlemenin ve izlenmenin mekanı olan pencereler; modern teknolojilerin gelişmesi ile beraber anlam değişimine uğramıştır. Juhani Pallasmaa’nın ‘Teniz Gözleri’ (2020) kitabında aktardığı üzere; günümüzde mimari mekanlarda, ışık-gölgenin ve içerisi-dışarısının arasındaki aracılık rolleri yitime uğramıştır. Pallasmaa için, geleneksel anlamda duvarın maddiliğinin kaybolduğu modernizm ile birlikte pencereler ontolojik değerini kaybetmiştir. Modern mimaride büyük ebatlı saydam yüzeylerin kullanımı, iç mekanı gölgeden ve atmosfer etkisinden mahrum bırakmaktadır. Pallasmaa’nın ve Benjamin’in malzeme ve mekandaki atmosferin kaybı tartışmaları, modern mimaride ‘cam’ teknolojisi ve ‘saydamlık’ söylemlerinde karşılık bulur.

Fiziksel boyutu ile ilgi uyandıran saydamlık, Jacques Ranciere'nin yorumu ile düşünsel boyutun kapılarını aralar: *"Pencerelerin, yaşam koşullarını birbirinden ayırdığı ölçüde ruhları birbirine yaklaştırmaya yaradığı ortaya çıkmıştır."* (Ranciere, 2018:25). Ranciere'in bu yaklaşımında pencerenin, görünürlüğe düşünsel ve duyuşsal bir boyut getirdiği çok açıktır. Mimari mekanda insanın sahip olduğu duyuları harekete geçiren deneyimler görmenin haricinde duyuların birbirleri ile olan etkileşimleri ile ilişkilidir. Beden ve duyular arasında bir alışveriş vardır. Bu ortaklık yeni ve özgün bir dünyanın hayalinde ve tasarımında belirleyicidir. Pallasmaa'ya göre; her etkili mimarlık deneyimi çok duyulu bir deneyimdir; burun, kulak, dil, göz, iskelet ve kasın her birisinin, madde, mekan ve ölçekle ilgili özelliklerin ölçülmesinde bir payı vardır (Pallasmaa, 2020:56).

Pallasmaa'nın eleştirdiği göz-merkezci ve diğer duyuşsal deneyimlerden kopuk, soyut mekan anlayışı ile şekillenen yirminci yüzyıl mimarlığı, bu yaklaşımı Aydınlanma'dan miras almıştır. Alberti'den bu yana mimarlık teorisi öncelikle görsel algı sorularıyla ilgilenmiş ve 'göz' mimari alandaki hegemonik rolünü duyuların hiyerarşik sistemi içinde bulmuştur (Perez-Gomez, 2004). Görmenin diğer duyular üzerindeki hakimiyeti, okülersentrizm, mimari tasarımda, Alberto Pérez-Gómez, Peter Zumthor, Juhanni Pallasmaa, Anna Barbara ve Anthony Perliss gibi birçok mimar tarafından eleştirilmiştir (Barbara ve Perliss, 2006; Zumthor, 1998). Benzer olarak, fenomenolojik bakış açısıyla Merleau-Ponty (2006) bedensel deneyimi ve algının doğasını analiz eder ve dünyaya ilişkin içsel bedensel bilgi kavramının temelini oluşturur.

Beden ve mekan arasındaki ilişkinin çok katmanlı deneyim alanına ilişkin Richard Sennett (1943-) tarihsel bir araştırma ortaya koyar. Modernleşme ile insan bedeni ilişkisinin tarihsel bir araştırmasını veren Richard Sennet 'Ten ve Taş' (2008) kitabında dokunma ediniimiyle yabancı birini ya da yabancı bir şeyi hissetme riskine girdiğimizden söz eder. Teknoloji aracılığıyla insanın bu riskten korunduğunu ileri sürer (Sennet, 2008:10). Modern teknolojinin sağladığı görünürlük, dokunma duyusunu ortadan kaldırarak toplumu empatiden yoksun, birbirlerine yabancılaşan, 'auraları'nı kaybeden insanlara dönüştürmüştür. Görmenin ötesinde sahip olduğumuz çoklu duyuşsal deneyimlere ilişkin bu tartışmalara paralel olarak Zeynep Sever Esenyele'e göre; *"bakış sadece görmek değil, dokunmaktır da aslında"* (Esenyele,

2019:44). Esenyel'in bu anlatımına göre, insanın sahip olduğu duyuların içerisinde belirli sınırlar yoktur. Duyular sadece duymak için değil aynı zamanda duyulmak için de vardırlar. Bir sanat nesnesinde duyularımızın hareketlenmesi bakma ile gerçekleşirken mimaride ise, bakma, koklama, işitme ve dokunma gibi duyularımızın ortaklığıyla sonuçlanır. Duyusal deneyimlerin kişide bıraktığı izler, diğer bir ifadeyle hatıralar ve dűřünceler ister sanatta ister mimaride olsun mekanın atmosferi ile ilişkilidir.

Tasarımlarında mekanın atmosferine odaklanan ve duyuların mimarı olarak anılan İsviçreli mimar Peter Zumthor (1943-) 'Atmosferler (Atmospheres, 2006)' kitabında, mekanın iç-dış ilişkisini, ışığını, sesini, rengini ve dokusunu tartışır. Kitabında mekanı duyularıyla nasıl algıladığını ve deneyimlediğini betimleyerek aktarmaya çalışır. Zumthor'a göre; atmosfer dediğimiz ortam imgesini; duyusal duyarlılığımız sayesinde algılarız ve deneyimlerimiz ile ynleniriz:

Peki beni ne harekete geçirdi? Her şey. şeylerin kendileri, insanlar, hava, sesler, ses, renkler, maddi varlıklar, dokular, biçimlerde - benim takdir edebileceğim biçimler. Deşifre etmeye çalışabileceğim formlar. Güzel bulduğum formlar. Beni başka ne harekete geçirdi? Ruh halim, hislerim, orada otururken içimi dolduran beklenti duygusu... (Zumthor, 2006:15-17)

Zumthor'a göre (2006); onun ruhunu harekete geçiren ve duygularını tetikleyen gündelik yaşamda yapılan basit eylemlerdir. Bir başka ifadeyle, mekanın atmosferi gündelik eylemlerle deneyimlenir. Zumthor yapı tasarımlarında mekanın atmosferini oluştururken, yapı malzemesini bedensel deneyimin bir parçası olarak ele alır, yapının kabuğuna, ve ışık-gölge yaratımlarına odaklanır. Zumthor'un atmosfere odaklı mekan anlatımlarına benzer olarak Preston'a göre; atmosferik i mekanlar, heykelsi, puslu, deneysel ve teatral bir sismik değişimi temsil eder. Bu ortamda duygusal tepkilerin mantıksal bakış açısı gölgede kalır, duygusallığın hüküm sürdüğü bir romantik duyarlılık vardır (Preston, 2008:5).

Özge Cordan 'İç Mekan Atmosferi' yazısında atmosfer kavramını "*evreye ilişkin duyuların ifadesi*" şeklinde tanımlarken, mimarlık ve iç mimarlık gibi tasarımla ilişkisi olan disiplinlerde çok fazla anlam taşıdığından ve iletteğinden bahseder.

Cordan'ın ifadesiyle atmosfer *“dışarı ve içerisiyle kurulan bir temas sonrası görünmeyen bir şeyi ortaya çıkartmaktadır.”* (Cordan, 2017:88-92). Bu temas neticesinde mekanın atmosferi, mekanı fiziksel ve duyuşsal yönden tanımlar. Mekanın iç-dış ilişkisinde sınır üzerine aktarılan atmosfer kavramı, modern mimarlığın saydamlık, hafiflik ve kartezyen mekan anlayışında büyük ölçüde kayba uğrar. Bu kaybın oluşumu yapı malzemelerinin teknolojik gelişmeleriyle birlikte ilerler.

Artık iç yaşam kamusal alanda sergilenmektedir, kamusalılık ise iç mekan tarafından tüketilen bir dekor haline gelmiştir. Bu durumda pencerenin ve ana malzemesi olan camın bir sınırdan daha fazlası olduğunu söylemek gerekir. Modernizm ile beraber anlamı ve değeri değışen pencereler, içeriden bakmanın değil hem içeriden hem dışarıdan bakmanın, gözetlemenin-dikizlemenin mekanı haline gelmiştir.

Modern mimaride kullanılan yapı malzemeleri; çelik ve betonarme iskelet, cam paneller ve elektrikli aydınlatma sistemleri yeni mekansal olanakların kapılarını aralamıştır. Yeni yapı teknolojileri, iç-dış ayrımını daha tanımlı biçimlerde yaratmış olan geleneksele ait üretim ve düşünce biçimlerini büyük ölçüde değıştirmiştir. Bu değışimdeki en önemli aktörlerden biri, uzun bir teknolojik geçmişı olan, cam malzemesidir. Sahip olduğu potansiyelleriyle mekansal üretimleri dönüştüren camın mimaride kullanımı hem pozitif hem de negatif anlamlar içerir. Saydamlığa ve camın sunduğu teknolojik olanaklara övgüler düzen modern mimarların elinde ise yeni dünyanın biricik malzemelerinden biri olarak sunulur.

3.2. İç ve Dış İlişkisinde Sınır: Cam

“Gün ışığında görülenler, camın arkasında olanlardan her zaman daha az ilginçtir.” (Baudelaire 1869:77)

Charles Baudelaire

Neyin içeride, neyin dışarıda olacağını ve neyin görünüp, neyin görünmeyeceğini belirleyen cam malzemesidir. Mimaride cam ve pencerenin kaynaşması hem fiziksel hem de düşünsel boyutta birçok açılım getirir. Cam, iç ve dış arasında geçirgenlik sağlayarak mahremiyeti işgal ederken, öte yandan insanın dünyayı görmesi için

araçsallaşır. Böylece, içerisi ve dışarısı kaynaşır. İçerideki ve dışarıdaki, her ikisi de içseldir artık. İkisi de birbirlerini kırmaya ve düşmanlıklarını değış tokuş etmeye hazırdır (Bachelard, 2020:261).

Bu ikircikli yapısıyla cam malzemesi, tarihçi Pliny tarafından anlatılan öyküye göre; bir ticaret gemisinde bulunan kişilerin kıyıda yaktıkları ateşin ardından parıldayan saydamsı parçaları görmeleriyle keşfedilmiştir (Küçükerman, 1996:29). M.Ö. on üçüncü yüzyılda, Akdeniz'in ortasında, cam malzemesi temelinde silikon dioksitten yapılmıştır. M.Ö. birinci yüzyıla gelindiğinde camın nasıl üfleneceğine dair keşfi, ileriye dönük atılmış büyük bir adımdır (Elkaldi, 2006).

Tarih boyunca giderek boyutları büyüyen ve yapım teknikleri gelişen cam, 1547 yılında ortaya çıkan 'glass' terimi ile, 'gri rengi' ifade eden bir sıfat olarak tanımlanır. 'Glass' kelimesinin, Galce de 'glas' kelimesinden geliyor olması mümkündür (Garrison, 2019:104). Bu anlamda cam, ardını görmek ve onu zararsız şekilde nitelendirmek ile ilişkilendirilebilir; çünkü cam, fark edilmemek ve maddesizleşmek üzerinedir. Gündelik yaşamamızdan bu duruma örnek; cep telefonları, tabletler, cam süs objeler ve kent sokaklarında kendisini gösteren saydam mimari yapılar gösterilebilir. Cam malzemesinin, mimarlıkta büyük ölçekli kullanımı, demirin yeni bir yapı teknolojisi olarak sahneye çıkışıyla birlikte olur. Bu anlamda demirin kullanımı endüstrileşme ile birlikte giderek artar ve bir taşıyıcı sistem olarak mimarlık dünyasında 'maddesiz' bir mimarlığın önünü açar (Benjamin, 2002).

Yirminci yüzyıl başında erken modernizmin öncü isimlerinden Paul Scheerbart, cam üzerine modernizmin yeni teknolojiye duyduğu hayranlığı yansıtan bir metin yazar. Fantastik bilim kurgu roman yazarı, Sürrealizmin ve Dadaizmin öncülerinden sayılan 1863 doğumlu Alman Paul Scheerbart, 1914 yılında Bruno Taut'a adanmış olduğu 'Cam Mimarlığı' (2020) kitabında cam kültüründen söz eder. Scheerbart'ın yapıtlarında, 'aydınlık bir geleceğin vaadi' verilir ve yapıtları birçok şehir plancısı ve mimar için de ilham kaynağı olur (Scheerbart, 2020). Scheerbart kitabında camın toplum açısından bir ruhsal arınma olduğunu belirtir ve camı toplumsal gerçekliğin bir aracı olarak hayal eder. Scheerbart cam malzemesini bir ütopya olarak kullanır ve gelecekte yaşamın olmazsa olmaz bir malzemesi olarak görür.

Scheerbart'ın ütopyasına benzer yaklaşımları, Ortaçağ ve Rönesans döneminde de rastlamak mümkündür. Ortaçağ ve Rönesans döneminde cama yapılan atıflar ve metaforik göndermeler dönemin edebi eserlerinde karşımıza çıkar. Bu göndermeler, özellikle Rönesans döneminde zirveye ulaşır. Örneğin, cam Ortaçağ döneminde bir yansıtıcıyı (ayna) ifade ederken, Rönesans döneminde bir kum saatini temsil etmek için kullanılan bir sözcüktür. Böylelikle dönemin yazar ve sanatçıları, cam malzemesini dünyayı içerisine alabilecek bir malzeme olarak görmüşler, dünyanın cam gibi algılanabilirliğinin olasılığını yaymış ve geliştirmişlerdir (Garrison, 2019:8-107).

TDK'na göre şeffaf kelimesi, “*saydam*” kelimesi ile eş sözcüktür (TDK, 2021:530). OED'e göre; “*içi görmeyi sağlayan şey*” olarak ifade edilir (OED, 2012:804). Saydamlık ve diğer bir ifadeyle ‘şeffaflık’, arkasındaki cisimlerin görünür olmasına imkan sağlayan ve içeriye ışığın nüfuz etmesine olanak tanıyan bir kavramdır. Saydamlığın ilk etapta, basit bir şey gibi algılanması pek mümkündür ve fakat o kendi içerisinde derin katmanları olan bir sözcüktür. Saydamlık kuramı üzerine çalışma yapan Coline Rowe (1920-1999) ve Robert Slutzky'nin (1929-2005) araştırmaları bu konuda oldukça fikir açıdır.

Coline Rowe ve Robert Slutzky'nin çalışması (1955) mimari cephelerde var olan saydamlığı analiz etmede yardımcı olan ‘saydamlık kuramını’ geliştirmişlerdir. Texas Üniversitesi Mimarlık Fakültesi profesörü olan Rowe ile ressam olan Slutzky tarafından hazırlanan ‘saydamlık kuramı’ adlı çalışmanın kökleri, Gris, Picasso, Leger, Braque ve Le Corbusier'in yapıtları gibi genellikle analitik kübizm'e dayanır. Bu çalışma, ilk kez konstrüktivist ve kübist resimler üzerinden yapılan çalışmaların, çeşitli modern mimarlık yapılarının mekansal formlarıyla karşılaştırılmasına dayanır, her iki alandaki üretimlerin büyük oranda benzerliklere sahip olduğunun anlaşılmasıyla derin bir okuma ve inceleme metodu olarak ortaya çıkar. Şeffaflığa ilişkin bir araştırmanın en başında temel bir ayrım yapılmalıdır. Şeffaflık, cam giydirme cephede olduğu gibi maddenin doğasında var olan bir özellik olabilir, ya da yapının kendi mekansal/kütlesel oluşumunun saydamlığından söz edilebilir. Bu nedenle, Rowe ve Slutzky gerçek ve olgusal saydamlık arasında bir ayrım yapılması gerektiğini belirtir (Rowe ve Slutzky, 1997:23).

Saydamlık, ister mekansal düzene ve kurguya dayalı olsun, ister cam malzemesinin kendisine dayalı olsun, yirminci yüzyılın ilk yarısında mimarlar için bir ihtiyaç meselesi haline gelmiştir. Colomina'nın da aktardığı üzere, cam malzemesi dönemin salgın hastalıklarına bir çözüm olarak tartışılan hijyenik kent yaratımında, konutlarda ve kamusal mekanlarda içeriye doğal ışık alma ve havalandırma gibi temel işlevleri karşılayacak bir malzeme olarak görülmektedir (Colomina, 2019). Bununla birlikte, sadece işlevselliği ile değil estetik bir olgu olarak da yeni biçimsel repertuarın bir parçası olur. Giedion'ın belirttiği gibi, şeffaflaşma ile birlikte yeni mimaride iç ve dış birbiri içine geçmektedir (Giedion, 1995).

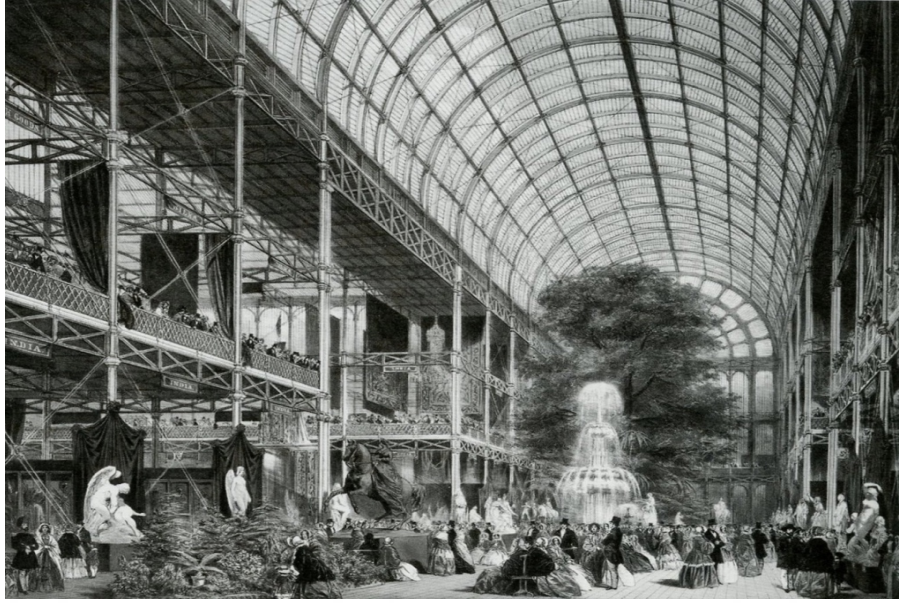
Mahrem alanın işgali, yabancı bir bakışın saydam yüzeyden geçişi ile başlar. Bu işgalci bakış, kimi zaman mimarlar tarafından yüceltilirken kimi zaman ise eleştirilir. Yirminci yüzyılın ilk yarısında cam malzemesine duyulan hayranlık ve beraberinde gelen şeffaflaşma söylemleri yüzyılın ikinci yarısında eleştirilere maruz kalmaya başlar. Pallasmaa 'Tenin Gözleri' (2020) kitabında mimaride kullanılan bazı cam ve metal malzemelerin mekanın atmosferini ortadan kaldırdığından şikayet eder. Pallasmaa'ya göre, günümüzün standart yapıları yavan bir maddesellik duygusunu pekiştirmektedir. Doğal malzemeler olarak bildiğimiz tuğla, ahşap ve taş bakışımızın yüzeylerinden içeri sızmasına izin vererek bizi maddenin gerçekliğine ikna etmektedir. Bu malzemeler, tarihlerini ve geçmişlerini üzerlerinde taşırlar ve yaşama dair olanı ve öyküleri anlatırlar. Fakat yirminci yüzyılın yeni teknolojileri olan emaye metaller, geniş cam paneller ve sentetik plastikler, maddi gerçekliklerine ve geçmişlerine ilişkin herhangi bir şey yansıtmazlar, soğuk ve sert yüzeyleri ile sonsuz mutlak mekanının hijyenik ortamını çevrelerler. Bu teknoloji çağının yapıları, çoğu zaman bilinçli olarak kusursuzluğu amaçlar ve zaman boyutunu, diğer bir ifadeyle yaşlanma/eskime sürecini içermezler. Pallasmaa'nın vurguladığı gibi, yaşlanma ve aşınma izlerine dair bu korku bizim ölüm korkumuz ile eşdeğer bir korkudur (Pallasmaa, 2020:38).

Cam sadece geçirgen özelliği ile değil, yansıtıcı ayna özelliği ile de kullanılmaktadır. Pallasmaa (2020) mimarlıkta yansıtıcı camın artan kullanımı ile beraber, yabancılaşma ve düşsel gerçekdışılık duygusunun pekiştiğini de belirtir. Pallasmaa'nın "*bakışımızı geri çeviren dünyayı ikiye katlayan mimari ayna tuhaf ve korkutucu bir icattır.*" (2020:38) yorumu, Scheerbar'tın şeffaflık ütopyasına bir eleştiri niteliğinde ortaya çıkar. Yansıtıcı camla kaplı yapılardaki çelişkili saydamlık, bakışı bozulmamış şekilde

geri yansıtmakta ve mahrem alandaki yaşamın hayal edilebilirliğinin önüne geçmektedir. Pallasmaa için cam, doğal malzeme ile karşılaştırıldığında negatif bir değere sahiptir ve maddenin sahiciliğine ikna etmez (Pallasmaa, 2020).

Pallasmaa'nın cama ilişkin tartışması, cam ve beden arasında gelişen ilişkiyi de gündeme getirir. Saydamlığın bir sonucu olan görünürlük karşısında beden, düşünüldüğünden daha fazla eylemseldir. Bu durum şu şekilde özetlenebilir; dışarısını rahatlıkla görebildiğimiz bir cephe görünümünde dışarıda yağmurun yağmasına ve rüzgarın dalları savurmasına tanıklık etmek pek mümkündür. Oysa saydamlığın ardında kalan bireyin, yağmurun ıslaklığını ve rüzgarın serinliğini hissetmesinin imkanı yoktur. Bu durumda saydamlık hem niyet edilebilecek birtakım eylemlerin önüne geçmekte hem de bireyin algısını ve deneyimini zayıflatmaktadır. Cam bir yandan sahip olduğu saydamlık potansiyeliyle yapının geçirgen bir kabuğunu oluşturmakta, öte yandan yarattığı 'görünmez' sınırla, 'göz'ün dışındaki duyuşal deneyimleri sınırlandırmaktadır.

Yapının saydamlaşmasının derecesi ve oluşma biçimi kullanılan yapı teknolojisi sayesinde yaratılan sınıra dayanır. On dokuzuncu yüzyıldan itibaren mimari yapının kabuğunu oluşturan saydam sınırın yaratımında önce demir ardından betonarme karkas sistemin etkili konstrüksiyonları ortaya çıkar. Saydamlığın en çarpıcı örnekleri arasında gösterilen, Joseph Paxton tarafından Londra'da inşa edilen Crystal Palace yapısı (1851, bkz. Şekil 3.1) saydamlığın ilk ve en başarılı örneklerinden birisini oluşturur. Crystal Palace, Uluslararası Büyük Sanayi Sergisi için tasarlanmıştır, ve demir ve cam birleşiminden meydana gelerek en saydam yapılar arasında yer almıştır. Yapının iç mekanı geniş yüksekliklere ve derinliklere sahiptir, peyzaj mimarisiyle de doğanın içerisine yerleştirilmiş en büyük saydam yapı örneğidir (Tokyay, 2009:121).



Şekil 3. 1. Cyristal Palace, Joseph Paxton, Londra, 1851 (URL-17).

Scheerbart, Bruno Taut'un şu sözlerini alıntılarak saydamlığa olan ilgisini anlatır; *“Geleceğe inanan herkesi çağırıyoruz. Geleceğe duyulan güçlü özlem mimarlığa dönüşür. Gün gelecek bir dünya görüşü doğacak ve sonra da onun bir simgesi ve kristal mimarisi olacak.”* (Scheerbart, 2020:140). Şeffaflaşmaya dair bir örnek; Taut'un 1914 yılında yapmış olduğu Glashaus (Cam Pavyon) yapısı'dır (bkz. Şekil 3.2), Scheerbart'ın felsefesinin bir sembolüdür. Taut yapıda, renkli prizmatik cam kullanımıyla mistik bir atmosfer yakalar. Bu atmosfer ve içeri süzülen ışık daha iyi bir geleceğin temsilidir. Pavyonda kullanılan cam tuğlarla ve polikrom cam mozaiklerle malzemenin tüm olanakları gösterilmeye çalışılmıştır. Binanın çevresinde asılı olan *“camsız mutluluk, ne saçma.”*, *“cam açılır ve yeni bir çağa yükselir.”*, *“tuğla inşa etmek yalnızca zarar verir.”* şeklindeki söylemler, Paul Scheerbart'ın yeni dünya düzenini ve hayalini gösterir (Cohen, 2016:89). Yapının çevresine kazınmış olan bu sloganlar, camın kullanılmasıyla bireylerin 'kurtuluşunun' ve 'iyi bir toplum' olma potansiyelinin giderek arttığını ilan eder.



Şekil 3. 2. Glashaus, Bruno Taut, 1924 (URL-18).

Scheerbart'ın yakın dostu Bruno Taut kaosa sürüklenen Avrupa toplumunun ışık ve ışığın kaynakları ile kurtulabileceğini düşünen bir mimardır (Scheerbart, 2020). Taut, ışığın var olduğu yerde hakikatin ve masumiyetin var olduğu düşüncesini benimseyerek savaşın ardından mimar ve sanatçı dostlarından bir grup kurar. Bu grubun adına 'Glaserne Kette' adını vererek, vizyoner bir bakışla Scheerbart'ın fikirlerini savaş sonrası kuşaklara ulaştırmaya çalışır. Bu grubun içerisinde; Max Taut, Walter Gropius, Hermann Finsterlin, Hans ve Wassili Luckhardt, Carl Krayl, Paul Gösch, Wenzel Hablik, Wilhelm Brückmann, Hans Scharoun, Jakobus Goettel, Otto Gröne, Hans Hansen, Alfred Brust gibi isimler yer alır (Scheerbart, 2020:139). Grup, 1919-1920 tarihleri arasında 'kristal zincir' gibi birbirlerine bağlanarak takım üyeliği yaparlar. Bu isimler arasında modern mimarlığın gelişiminde etkili olan Walter Gropius da (1883-1969) yer alır. Gropius tarafından yapılan Bauhaus Okulu da (1926), ikonik yapılardan birine dönüşür (bkz. Şekil 3.3).



Şekil 3. 3. Bauhaus Dessau yapıları, Walter Gropius, 1925-1926 (URL-19).

Bauhaus Okulu, 1919 Nisan ayında mimar Walter Gropius tarafından Weimar’da kurulur. Okul, Saksonya Grandükalık Sanat Akademisi ve Sanat Okulu’nun devamı niteliğindedir. Gropius, 1910 gibi erken bir tarihte teknolojik gelişmeleri göz önüne alarak, hız ve tasarruf odaklı, “fabrikada-yapılmış bina” kavramına ulaşmayı başarır. Enternasyonalist olan bu düşünce biçimi milliyetçi tabandan çok uzaktır (Forgacs, 2017:13). Modernizmin her coğrafyaya, iklime ve yere uyum sağlayacak, evrensellik ve rasyonalite iddiası iki savaş arası dönemde mimarlık dünyasında hızla yayılır. Dessau yapısına baktığımızda, bunun sıradan bir saydamlık örneği temsil etmediğini fark ederiz. Bu analizde, saydamlık kuramını geliştiren Rowe ve Slutzky’nin çalışmalarından (1955) faydalanmak modern mimari yapıların birbirlerinden nasıl bağımsız bir şekilde saydamlaştıklarını anlamaya olanak sağlar. Rowe ve Slutzky saydamlık ile ilgili çalışmalarında özellikle Bauhaus Dessau yapısını (bkz. Şekil 3.3) ve Le Corbusier’in Garcher Evi’ni (bkz. Şekil 3.4) karşılaştırarak ilginç bir bakış açısı sağlarlar.



Şekil 3. 4. Garcher Evi, Le Corbusier, 1923-1925 (URL-20).

Rowe ve Slutzky'e göre (1955); Gropius'un Dessau yapılarında '*görülür saydamlık*' algılanırken, Le Corbusier'in yapılarında ise '*olgusal saydamlık*' görülür. '*Görülür ve olgusal saydamlık*' kavramları çerçevesinde meydana çıkan bu ayrışmada, gözle görülebilir veya hakikat olabilme olasılığı, bir mimari yapının varoluşsal bağlamda irdelenmesinin önünü açar. Bu durum bizlere, bir mimari yapıya baktığımızda içerisindeki özün ve anlamın oluşmasına aynı zamanda algılanabilmesine imkan veren olgusal saydamlığın, bir yöntem olarak tercih edilebilmesini açıkça ifade eder (Tokyay, 2009:15). Garcher Evi'nin ve Bauhaus Binası'nın karşılaştırmalı analizinde, her iyi yapının da cephesinde camın kesintiye uğramadığı ve sürekli olarak devam ettiği görülür. Mimari saydam cepheye bakan gözün hizası kesintiye uğramadan her iki mimari cephede rahatlıkla hareket eder. Garcher Evi'nin cephesinde yoğun bir şekilde çerçeveleme göze çarpar ve saydamlık sayesinde yapı içerisi ve dışarı ile adeta bütünleşir. Oysa Dessau yapılarında, yarı saydam bir yüzey olduğu görülür. Tüm cephe boyunca devam eden saydam uzantılar bu cephenin şeffaf bir yüzey gibi algılanmasına neden olur. Le Corbusier'in saydamlık arzusunu en iyi şekilde ifade eden bir diğer yapısı ise, Villa Savoye'dur (bkz. Şekil 3.5). Le Corbusier'in 1931 yılında inşa ettiği Villa Savoye, yerden pilotilerle yükseltilerek doğanın içerisine yerleştirilmiş bir modern mimarlık örneğidir.



Şekil 3. 5. Villa Savoye, Le Corbusier, 1931 (URL-21).

Villa Savoye'un mimari cephesinde görülen sıralı saydam pencereler içten dışa, ve dıştan içe doğru bir hareketi gösterir. Bu hareketlenmeler, mahremiyet ve özgürlük kavramlarına gönderme yapar. Yabancı'nın gözü özel alanı işgal etmeye ve mahrem alandaki kişi ise dışarısının bir parçası olmaya hazır hale gelmişlerdir. Duyusallığın akılla ele geçirildiğini ilan eden, modern mimarlığın öncülerinden olan Le Corbusier, evi “*ikamet etmek için makine*” (Artun ve Ojalvo, 2018:122) şeklinde tanımlar; fakat bu makine ikamet izlerini göstermez. Saydam cephe ile bir bütünlük oluşturan hijyeni çağrıştıran beyaz renk Corbusier tarafından evin tamamında kullanılır. Bu sayede ev bir bütün olarak algılanır. Bu beyazlık, modern mimarlığın maskesi şeklinde tanımlanır (Artun ve Ojalvo, 2018:122).

Le Corbusier için tüm mesele tamamen bir görme sorunsalıdır. Onun saydamlık anlayışında, görülenler sürekli olarak hareket halindedir. Eski görüntülerin üzerine, yeni görüntüler binerek görüntüler çoğalır ve zenginleşir. Nitekim, mimarın planladığı geniş saydam yüzeyler, dışarıyı görmenin en temel koşuludur. Colomina, ‘Mahremiyet ve Kamusalılık’ kitabında Le Corbusier'in bakış açısını şu sözlerle ifade eder:

Girmek, görmektir. Fakat durağan bir nesne ya da sabit bir alanı görmek değil. Daha çok tarihte yer alan mimariyi, mimari olayları bir olay mimarlığı şeklinde görmek. Mimari yapıya girmekten daha çok mimarının girişini görmek. Modern mimarının elemanları olan; pencere, cam cephe, piloti, çatı, bahçenin

gözlerimizin önünde doğuşuna tanık oluruz. Bu şekilde, gözlerimiz de modern olur. Bu modern gözler sürekli hareket halindedir. Corbusier'in mimarlık anlayışında da görme her zaman harekete bağlıdır. (Colomina, 2020:5)

Bu bağlamda, Le Corbusier'in modern evi kendisini yeni teknoloji sistemleri ile incelterek saydamlığa teslim etmiştir ve böylece pencerelerde oluşan görüntüler sabit olma özelliğini kaybetmiştir. Bu durum aynı zamanda, rahatlıkla içeriden ve dışarıdan gözetlemeyi açığa çıkartmıştır. Böylelikle, saydamlık konusu modernitenin en önemli mekansal öğelerinden biri haline gelmiştir. Walter Benjamin'in 'Pasajlar' yapıtında Baudelaire'e olan atıfta "*Gözlerin dükkan vitrinleri gibi aydınlanmış*" sözü bu durumun önemine gönderme yapar (Benjamin, 2002:170). Vitrinler, saydamlıkla, içeridekinin başarılı bir biçimde sergilendiği mekanlardır. Fakat görme meselesi sadece saydam cephelerin bir sonucu değildir. Saydamlaşmanın fırtınasına karşı direnen mimar Adolf Loos'un mekansal yaklaşımı bu durumun en iyi örneklerinden birisini oluşturur.

Avusturyalı Mimar Adolf Loos (1870-1933), Le Corbusier'in aksine; 'dışa kapalı' mimarlık tavrı ile sınırları adeta muhafaza etmeye gayretli bir mimardır. Bu anlamda Loos'un mimari yaklaşımı, modernist mimarlık yaklaşımlarından oldukça farklıdır. Loos'un planlarında, içerisi ve dışarı katı ve örtük pencereler ile ayrılmıştır ve bu tamamen mekan ve beden odaklı bir tasarım anlayışının bir tezahürüdür. Sınırların arasındaki keskin ayrım, dışa kapalılığı baskın kılarak mahremiyeti koruyan bir tutum sergiler (Ceylan, 2018). Beatriz Colomina şu şekilde belirtir: "*Dahası, Loos'un bir iç mekanına girdiğimizde bedenimiz, bir sonraki mekandan ya da dışarıdaki mekandan ziyade, az önce içinden geçtiğimiz mekanı karşısına alacak biçimde sürekli döner. Her dönüşte, geriye doğru her bakışta, beden ele geçirilir.*" (Colomina, 2020:234).

Colomina'nın bu aktarımı, Loos'un Moller Evi'nde görülür (bkz. Şekil 3.6). Moller Evi'nin mekan kurgusunda (1928) odak içerisidir, göz ve bedenin dışarı ile ilişkisi yoktur, göz ile beden sürekli olarak mekan içerisinde hareket halindedirler. Oturma odasındaki pencere çerçevelenmiştir ve saydam yüzey kumaş perde ile örtülerek bakış içe doğru yönlendirilmiştir. Le Corbusier'in evlerinde gözü kontrol etmek ne kadar zor ise, Loos'un iç mekanlarında o derece kolaydır. Moller Evin'de, içerisi ve dışarısını tanımlayan sınır, mekanın birincil meselelerinden biridir. Sınır, yerini

muhafaza ederken içten dışa doğru bir hareketi engeller ve dışarıyı görmek içerinin mekânsal kurgusuna bırakılır. Bu anlamda, Loos'un modern dönemin özelliklerinden biri sayılan 'saydamlaşma' arzusuna karşı aldığı tavır, Josephine Baker Evi'nde (1928, bkz. Şekil 3.7) ilginç bir şekilde deneyimlenir.



Şekil 3. 6. Moller Evi, Adolf Loos, 1928 (URL-22).



Şekil 3. 7. Josephine Baker Evi, Adolf Loos, 1928 (URL-23).

Le Corbusier'in şeffaflaşma anlayışı, neredeyse Loos'un yaklaşımının tam tersi şekilde ortaya çıkar. Le Corbusier, 'The City of Tomorrow and Its Planning' (1971), kitabında bir arkadaşının kendisine söylenmiş olan bir konudan bahseder ve sohbet şu

şekilde aktarılır; “*Kültürlü bir insan pencereden dışarı bakmaz, penceresi buzlu camdır; yalnızca içeri girmesi için vardır, bakışın çıkması için değil.*” (Corbusier, 1971:186). Le Corbusier’in bu arkadaşının, Colomina’nın metinlerinden Adolf Loos olduğunu bilmekteyiz (Colomina, 2020:233). Nitekim, Loos’un pencere ile ilgili bu yaklaşımı, iç-dış arasındaki keskin ayrıma dayanır. Ancak; pencere dışarıdan gelebilecek ışık için var olmalıdır, bakışın dışarı fırlaması için değil.

Loos’un 1928 senesinde Josephine Baker için tasarladığı ev (bkz. Şekil 3.7), yapının cephesinden ziyade iç mekanında olan yüzme havuzuna odaklanır. Loos’un pencereleri içe yönelik olarak tasarlanmıştır. Josephine Baker adına tasarlanan bu ev, kültürel ve sosyal modernite’nin gün yüzüne çıkarılmasında ufuk açıcı bir mimari tasarımıdır (Slessor, 2018). Josephine Baker Evi, Moller Evi’ne (bkz. Şekil 3.6) kıyasla daha geçirgen bir mimari kurguya sahiptir. Loos’un diğer konut tasarımlarında olduğu gibi burada da mahrem alanlar üst katlarda ve kamusal mekanlar zemin katta planlanmıştır. Fakat Josephine Baker Evi’nde kamusal şekilde nitelendirilen ve aslında mahrem olan mekan ise evin yüzme havuzudur (Duyan, 2021). Evde, yüzmeyi seven bir dansçı olan Josephine Baker için yukarıdan aydınlatılmış bir yüzme havuzu bulunur. Evin en mahrem alanı olan bu yüzme havuzu, evin merkezine yerleştirilmiştir ve ziyaretçinin bakışı da tam bu merkeze yönelir. Josephine Baker Evi’nde, bakış ve nesne, aralarında bulunan saydam bir perde ile ayrılır, ve ardındaki ‘dikizci bakış’ evin odak noktasında olan yüzme havuzunda açığa çıkar (Colomina, 2020).

Ceylan’ın ‘Nâmahremiyet ve Modern Ev: Bir Amor/Horror Vacui Hikâyesinden Fragmanlar’ başlıklı konuşmasında aktardığı gibi: “*Loos’un, Le Corbusier’in ‘serbest plan’ anlayışına karşı geliştirdiği ‘mekan planı’ evin içerisindeki mekanların birbiri içerisine akması ile gerçekleşir ve çok daha zengin bir mekansal deneyim sunar.*” (Ceylan, 2018). Loos’un tasarımları, dönemin mimarlarından farklı olarak dışa değil, içe yönelen bir mekansal anlayışı yansıtır. Yüzyılın ilk yarısında görülen, Loos’un karşı duruş sergilediği şeffaflaşma söylemleri yüzyıl ortasında ‘maddesizleşme’ olarak tarif edilebilecek yeni ikonik örneklerde ortaya çıkar. İkinci Dünya Savaşı sonrasında modernizm yeniden ve daha etkili bir biçimde mimarlık gündemini meşgul etmeye başlamıştır. 1949 senesinde mimar Philip Johnson (1906-2005), şeffaflaşmanın etkisini tüm yapıda hissettiğimiz ‘Glass House (Cam Ev)’ yapısını Mies van der Rohe’nin tam yirmi beş yıl önceki sözlerini aktararak gerçekleştirmiştir (bkz.

Şekil.3.8): “Gerçek cam modellerle çalışırken önemli olanın ışık ve gölgenin etkisi eğil, yansımalar oyunu olduğunu keşfettim. Sıradan binalarda olduğu gibi...” (Colomina, 2019:153).



Şekil 3. 8. Cam Ev (Glass House), Philip Johnson, 1949 (URL-24).

Johnson’un Cam Ev’i, kendi döneminin saydamlık algısını en başarılı yansıtan örneklerden birisi olarak gösterilebilir. Yapı, cam ve çelik malzemelerin birleşiminden meydana gelerek, doğanın ortasına yerleştirilen bir ayna gibi çalışır. Yapı, içerisi ve dışarısı algısını tamamen yok ederek tüm ilişkileri alt üst eden bir özelliكتedir. Evin geçirgen cam cephesi, dışarıdaki görüntülerin neredeyse tamamını yutarak içeriye doğru nüfus eder. Bu geçirgenlik insan zihni tarafından adeta doğanın modern mimari fotoğrafı gibi algılanır. Şeffaflaşarak, sınırları aşan ve iç-dış ilişkisini alt-üst eden bir diğer örnek ise, Alman mimar Mies Van Der Rohe’nin (1886-1969) ‘Farnsworth Evi’dir (bkz. Şekil 3.9). Johnson’un ‘Cam Ev’ modelinde gördüğümüz gibi ‘Farnsworth Evi’ de doğanın içerisine yerleştirilmiştir. Bu saydam iki yapı arasındaki en belirgin farklardan biri, Farnsworth Evi’nin topraktan yükseltilerek inşa edilmiş olmasıdır.



Şekil 3. 9. Farnsworth Evi, Mies van der Rohe, 1950 (URL-25).

Modern mimarlıkta cam kabuğa uzanan saydamlık arzusu, mekanın cam ile çevrelenebileceği derecede sınırların bulanıklaştığı yeni bir mekan yaratımı sunar. Bu yaklaşım, Farnsworth Evi'nde karşılık bulur. Saydamlık yapının tüm cephesine yayılmıştır. İzleyicinin hangi taraftan baktığının pek bir önemi yoktur; yapı her cepheden içi boş bir kütle şeklinde algılanır. Böylece içerisi ve dışarısı içiçe geçer.

Bu bölümde, saydamlığı meydana getiren camın olanakları, göz ile olan diyalektiği ve modern mimarların saydamlığı nasıl ele aldıkları ikonik örnekler üzerinden incelenmiştir. Cam, yirminci yüzyılın ilk yarısından itibaren modern mimarlık örneklerinde önemli bir yenilik olarak tasarım anlayışlarını şekillendiren ve yapının iç-dış ilişkisinde belirleyici rol oynayan bir yapı malzemesine dönüşmüştür. Mimarlık alanında görülen bu şeffaflaşma söylem ve uygulamaları kentleri şekillendirirken, sanat alanında da eleştirel duruşların ortaya çıktığı görülür. Scheerbart'ın belirttiği gibi (2020:148); Benjamin'in 'kaybolan aura'nın nesnesi olarak gördüğü cam, Edward Hopper'ın resimlerindeki mekan temsillerinde eleştirel önemli bir 'çerçeve' oluşturur.

Dördüncü bölümde 'Hopper'ın Pencereleeri' başlığı altında Edward Hopper'ın New York temsilleri ile mekan temsilleri üzerinden modernite eleştirisi tartışılacaktır. Bu bölümde, modern göz ve mekan temsillerine ilişkin sanat alanından eleştirel bir bakış inceleme konusu olarak ele alınacak, yirminci yüzyılın ilk yarısından itibaren modern

mimarların odak konusu olan şeffaflaşma ve maddesizleşme gibi temel yaklaşımlardan oldukça farklı olarak Hopper'ın modern hayatı nasıl gördüğü ve nasıl tartıştığı incelenmeye çalışılacaktır. Mimarlık alanının içinden değil dışarıdan, sanat alanından eleştirel bakışlar, mimari mekana ilişkin yeni soruları olanaklı kılmaktadır. Resim sanatı mimari temsil ve uygulama alanına göre çok daha özgür bir eleştiri alanı barındırır. Bu anlamda, Hopper'ın 'pencereleri', modern mimarlığın şeffaflaşma söylemleriyle şekillenen, 'boşluk' olarak tanımlanan, kartezyen soyut mekan anlayışının karşısında mekanın ışığına ve gölgesine, hikayelerine, hafızasına, büyüüne ve yaşamına dair, daha gizemli ve tekinsiz bir mekansallığın varlığını çerçeveler. Bu çerçeve, Benjamin'in altını çizdiği "*aura*"nın kendisidir.



4. HOPPER'IN PENCERELERİ

Peter Zumthor gibi birçok mimarın esinlendiği, bugünün mekansal üretimlerinde temsilleri inceleme konusu olmuş bir ressam olan Edward Hopper (1882-1967), resimlerinde New York'tan ve Amerikan gündelik yaşamından sunduğu kesitlerle, modern mimarlığın maddesizleşen mekan anlayışının karşısında mekan ve beden arasındaki gerilimi yansıtan bir modernite eleştirisi verir. Hopper, resimlerinde New York'un saydam, ince, ızgara cepheli gökdelenlerine ve birbiri ile yarışan ikonik yapılarına değil, çeperindeki pastoral dünyaya odaklanmıştır. Tablolarında yer alan 'pencere' önemli bir araç olarak görünür. Modern gözün hegemonyasının yerine, çizdiği pencerelerde tam da bu hegemonyanın eleştirisini verir. Ürettiği mekan temsilleri dokunsal bir deneyime imkan veren, çok katmanlı bir gerçekliği üzerinde taşır.

Hopper'ın tabloları, ilerlemeye duyulan inancın aksine moderniteye ve beraberinde getirdiği toplumsal dönüşüme eleştirel bir tavır sergiler. Hopper'ın yaşamında sanayileşmeyle beraber, toplumsal, kültürel ve ekonomik anlamda yeni bir kent mekanı inşa edilmektedir. İnşa edilen yeni kent alanları, bireylerin giderek yalnızlaşmasına ve birbirlerine yabancılaşmasına neden olur. Hopper, yeni metropol yaşantısında, dünyadan uzaklaşan ve çaresizleşen insan halleri üzerine yoğunlaşır. Resimlerinde New York kentinin özel ve kamusal mekanlarına dair panoramalar sunar ve yirminci yüzyılda kontrolsüzce büyümekte olan New York'a yabancılaşması tablolarında belirgin bir biçimde ortaya çıkar. Modern kentte sıkışıp kalan insanlar Hopper'ın 'pencereleri'nde canlanır. Hopper'ın anlatılarında dikizleme kültürünün etkileri sergilenir.

Modern mimarlık ile pencerenin genişlemesi ve büyümesi, birbiri ardı sıra yükselen modern yapıları ve kentleri şekillendirir. Modern gözün iktidarı bitimsiz yatay ve düşey ızgara düzenlerde kartezyen mekana yayılır. Camın yapı cephelerini kaplaması çerçevelerin cılız etkisini yok eder. Modernliğin belki de en gerçek ve ütöpik yeri olan New York kenti, yatay ve düşeyde bu ızgaraların uzandığı bir sistemde inşa edilmiştir. Bir yandan sunduğu homojenliğin özgürlüğü ile baş döndüren, öte yandan kentin karanlık yüzü ile modernitenin eleştirilerinin de ortaya çıktığı bir kenttir New York.

Hopper yirminci yüzyılın ilk yarısında New York'un temsillerini üretirken, modernizmin mekan anlayışlarıyla şekillenmekte olan gökdelenlere ve şeffaflaşan mimariye sırtını döner. Bu bölümdeki analizler Edward Hopper'ın 1951-1963 yılları arasında yapmış olduğu tablolarında pencere temsillerini ve tartışmalarını içerir.

4.1. Hopper'ın Yaşamı ve New York Temsilleri

1882 yılında New York'ta Amerikalı bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Edward Hopper (1882-1967), Avrupa geleneğinden beslenen, sanat yaklaşımı Empresyonizm olan gerçekçiliğin en önemli sanatçılardan biridir (Levin, 1980:15). Hopper, 1899 yılında Nyack Lisesi'nden mezun olur. Mezuniyetinin ardından 1900'lü yıllarda New York'ta Altıncı ve Elli Yedinci Cadde'de bulunan ve halk arasında Chase Okulu olarak bilinen New York Sanat Okulu'na transfer olur. Hopper, Sanat Okulu'nda iki yıllık illüstrasyon eğitiminden sonra, William Alerritt Chase ile resim üzerinde çalışmaya başlar ve sanat alanında özgüvenini kazanır. Hopper, 1903 baharında okumuş olduğu fakülteye Robert Henri ve Kenneth Hayes Miller gibi isimler katılır. Hopper, bu öğretmenleri arasında en çok Robert Henri'den etkilenir. Henri'den üslup konusunda pek fazla bir şey öğrenmemiş olsa da atmosfer ve ruh halini daha iyi aktarmak için Henri'nin önerdiği şekilde koyu tonlarda çalışmaya devam ettiği bilinir (Levin, 1980:17-19).

Hopper'ın hayatı düzenli ve sakindir. Avrupa'da iki misafirliğinin haricinde hayatı boyunca hep New York'ta yaşamıştır. Ölünceye kadar stüdyosunun Washington Square North'un en üst katında olduğu bilinir (Renner, 1947:10). Hopper, 1923 senesinin yaz ayında, Gloucester, Massachusetts'te önce arkadaşı ve sonra karısı olan Josephine Nivison'un desteğiyle, suluboya resimleri yapmaya başlar. 1924 yılının Kasım ayında yapmış olduğu suluboyalar, New York'ta Frank K. M. Rehn Galerisi'nde tek kişilik sergide sunulur. Hopper, yapmış olduğu 'Amerikan' sergisiyle kırk iki yaşında nihayet bir ressam olarak ilk finansal başarısını elde eder (Levin, 1980:6). Hopper'ın resimlerine bakıldığında, Amerika'nın niteliklerini resmetmeyi seçtiği sahneler açıkça görülür. Bu sahneler, iki yönlü olarak kodlanmış şekildedir; bu yönlerden birincisi ressamın Amerikan yaşamına ilişkin imgeler kullanması ve ikincisi gerçekçi detaylara karşı duyduğu tutku olarak açıklanabilir.

Mekanın maddiliği tutunduğu önemli olgulardan biridir. İlginç olan, Hopper'ın kullandığı imgelerle yaşadığı tutkuların birbirlerine yabancılaşmış olmalarıdır. Hopper'ın sahnelerinde, modern yaşamın boyalı derisinin altındaki kırıkları göstermeyi amaçlayan bir tutum gözlemlenir ve bu, çalışmalarına fantastik bir boyut katar. Özellikle Hopper'ın doğa tasvirlerinde manzara değişime uğrar. Hopper'ın çizmiş olduğu ev resimlerinde aktarmak istediği izlenim uygarlığın kusurlarıdır. Demiryolu geçitlerini, sokakları ve deniz fenerlerini resmederken, doğal ortamda insanların yolunu kaybetmiş ve hatta tehlike içerisindeymiş gibi bir his uyandıran görüntüler sunar. Bu sebeple, ressamın çalışmaları bize kapsamlı panoramalar sunmak niyetindedir: Hopper, dipsiz bucaksız bir doğa manzarası yerine, daha çok görüntüyü sınırlandırarak, pencereden görülen bir iç mekanı ya da dünyanın diğer imgeleriyle sınırlandırıldığı bir pencere görüntüsünü yer değiştirir (Renner, 1947:7).

Hopper, bu pencerelerden seyirciye dünyanın bir temsilini aktarmaya çalışır. Temel amacı modern insanın yabancılaşması ve yalnızlaşmasına mercek tutmaktır. Modernite, modern insanın inandığı ve tutunduğu değerlerin ortadan kalkmasıyla beraber bireyi derin bir yalnızlığa sürükleyen etkin bir güçtür. Bu yabancılaştırıcı kültür karşısında, değerlere ya da insanlara karşı giderek artan kayıtsızlaşma, iç dünyaya kapanma ve dış dünyaya karşı bıkkınlık ortaya çıkar (Simmel, 2017:29). İnsan, arzularının ve hayallerinin etkisi altında ezilen bir varlıktır artık. Simmel'e paralel olarak, Erich Fromm'a göre; modern insanın en büyük özelliği onun bölünebilir bir yapıda olması ve bu durumun onu bir atom yapısına benzer kılmasıdır (Fromm, 2020:19). Bu yaklaşım, bireyin bireyleştirilemeyeceğini, aksine parçalarına bölünebileceğini açıkça gösterir.

Hopper, yabancılaşmanın kent mekanı olarak New York şehrini ele alır. New York'un değişen yüzü ve karakteri, 1920'li yılların dikeyde hareketlenen gökdelenlerinin inşası ile başlar. Richard Sennet'in, 'Ten ve Taş' (2008), kitabında aktardığı üzere, Modern New York'u planlayanlar kent ızgarasını genişleyen bir dama tahtası olarak görmektedirler. 1811 senesinde şehir planlayıcıları tarafından Greenwich Village'in yukarısında kalan şehir arazilerine ızgara plan uygulanır ve 1855 senesine gelindiğinde, Manhattan başta olmak üzere bölgenin doğusundaki Queens ve kuzeyindeki Bronx İlçesi'ne kadar plan genişler. On dokuzuncu yüzyılda yeniden canlanan kapitalizm ile topografik ve toplumsal ihtiyaçlar görmezden gelinerek

parçalara ayrılan araziler bir parasal değer olarak görülmeye devam eder. Şehir, sonsuza doğru uzanır ve bir merkezi olmadığından içerisinde birçok temas noktasını mümkün kılar.

Izgara plan esnek bir inşa pratiğini beraberinde getirir. Örneğin, 1930'lu yıllarda yapılmaya başlanan büyük iş merkezi Rockefeller Merkez Binası şehrin esnekliği sebebiyle her yere yapılabilirdi. Şehrin planlamasında dayatmaların olmayışı kentsel mekanda yapıların kolayca kaybolabilmesini sağlar. Örneğin, son altmış yıl içerisinde 5. Cadde boyunca Green Village'dan Central Park'ın tepesine uzanan büyük evler inşa edilmiş, insanlar bu bölgede yaşamaya başlamış ve sonra bu evler yıkılıp yerlerine daha yüksek yapılar yapılmıştır. New York bu kentsel mekan oluşumuyla arzu edilen yıkıcı 'modern kent' imgesini temsil eder ve modernliğin her türden sosyo-mekansal öğesini içinde barındırır.

Sennet bu anlamda New York'un gelişimini şu şekilde değerlendirir: *"Dünyanın tüm şehirleri içerisinde, büyümek için kendi kendisini yıkmış olan şehir New York'tur."* (Sennet, 2008:402). Fransız düşünür Jean Baudrillard (1929-2007), 'Amerika' (2013), kitabında New York şehrini konu alan birtakım soruların peşine düşer:

İnsanlar neden New York'ta yaşıyorlar? Aralarında hiçbir bağ yok. Ama yalnızca iç içe yaşama'nın neden olduğu bir elektriklenme dışında. Yapay bir merkezîyet için büyük bir yakınlık ve çekim duygusu. New York'u kendi kendini çekici bir çevre yapan işte bu; bu çevre'den çıkmak için de hiçbir neden yok. Burada bulunmanın hiçbir insani nedeni yok; iç içe, birbirine yakın yaşama'nın verdiği esrime dışında. (Baudrillard, 2013:27-28)

Baudrillard'ın betimlemeye çalıştığı, yüksek blokların caddelerde sergilediği bu geometride, zeminden metrelerce yükselen gökdelenler arasında hiçbir insanın bir diğer insan ile etkileşimde olmadığı ve birbirlerine uzak durdukları gerçeğidir. Oysa ki şehir kalabalıklardan oluşur ama buna rağmen insanlar yalnızdırlar. New York, anıtsallık niteliğini fazlasıyla üzerinde barındıran devasa ve abartılı yerlerin kentidir (Certeau, 2008:185).

New York'un ızgara planında, on dokuzuncu yüzyıl sonlarına doğru modern inşaat sistemlerinin ortaya çıkmasıyla beraber hem şehrin hem de dünyanın en yüksek yapıları inşa edilmiştir. On dokuzuncu yüzyıl sonu, yirminci yüzyıl başında gökyüzüne yükselen bu yarışlardan bazıları şu şekilde sıralanabilir: George B. Post'un mimarlığını üstlendiği 'World Building' (1889 - 1890), Kimball & Thompson şirketi tarafından tasarlanan 'Manhattan Life Insurance Building' (1899 – 1908), Ernest Flagg 'Singer Building' (1908 – 1909), Napoleon LeBrun ve Sons 'Metropolitan Life Insurance Company Tower' (1909 – 1913), Cass Gilbert 'Woolworth Building' (1913 – 1939), Raymond Hood, John Mead Howells, J. Andre Fouilhoux 'Radiator Building' (1924), Raymond Hood, John Mead Howells 'The News Building' (1928 – 1930), H. Craig Severance 'Bank of Manhattan Trust Building' (1930), William Van Alen 'Chrysler Building' (1930 – 1931), Shreve, Lamb & Harmon 'Empire State Building' (1930 – 1931) yapılarıdır. Bu uzun listede 1930'lara gelindiğinde, en yüksek gökdelen olma arzusu özellikle 'Chrysler Binası' ve 'Empire State Binası' arasında ortaya çıkmıştır.

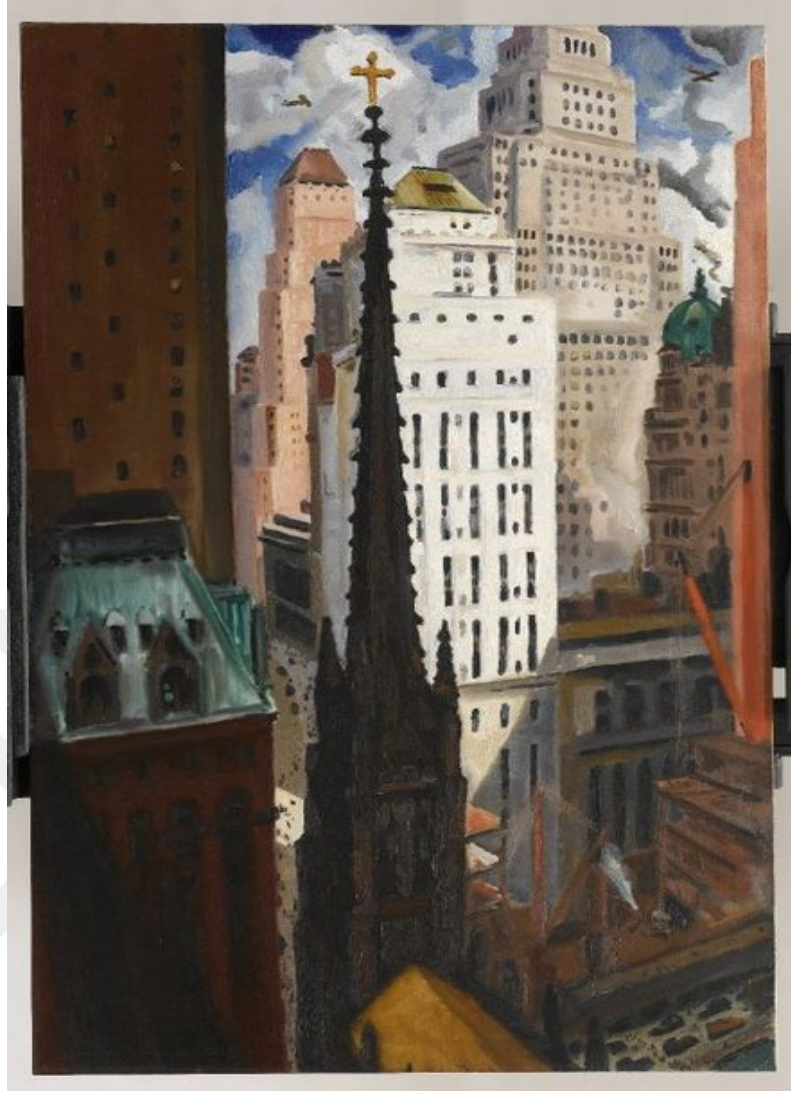
Dönemin cam ve metal sanayisinin hızlı gelişimi hem düşeyde uzanan gökdelenlerin inşasına hem de geniş cephe yüzeylerinde saydam mimarinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Kent, gökdelenlerin yüksek katlarından ve çatısından izlenebilen yeni bir manzara sunmaktadır. Michel de Certeau'nun belirttiği gibi, bu yüksek manzarada 'bakış', herşeyi gören bir iktidar yanılması sunar (Certeau, 2008). Kent yukarıdan izlenmekte, sokak ölçeğindeki ortak bakış ve deneyimlerin yerini yukarıdan-içeriden ya da çatıdan izleme deneyimleri almaktadır. Burada izlenen 'dışarısı' tüketilen bir dekor haline gelmiştir. New York'un gündelik yaşamını çerçeveleyen bakışlar gökdelenlerin saydam yüzeylerindeki yüksek, ışıltılı, abartılı manzarayı yansıtır.

Bu olağanüstü manzara dönemin mimarlarını harekete geçirdiği gibi sanatçıları da harekete geçirmiştir. Sanatçıların üretimlerinde New York modernliğin bir simgesi haline gelmiştir. Buna bir örnek; Amerikalı ressam Georgia O'Keeffe'nin (1887 - 1986), 1927 yılında yapmış olduğu 'Radiator Binası'nın resmidir (bkz. Şekil 4.1). Resmedilen Radiator Binası, New York şehrinin Manhattan bölgesinde yer alır. Yapı 1924 yılında Amerikalı mimar Raymond Hood (1881-1934) ve John Howells (1868-1959) tarafından inşa edilmiştir.



Şekil 4. 1. Radiator Building Night, Georgia O'Keeffe, New York, 1927 (URL-26).

Amerika'nın ulusal sembolü haline gelen 'Radiator Binası' O'Keeffe'nin çalışmasında görüldüğü şekilde, birçok saydam pencereden oluşan bir yapıdır. Zeminden göğe doğru yükselen pencereler modern mimarlığın ana kavramlarından birisi haline gelmiştir. Sanatçı, gökdelenin cephesi boyunca devam eden pencereleri, gece karanlığında tüm ışıltısıyla resmetmiştir. Bu pencereler resimde, yeni teknolojinin ve gelişmenin sembolünün bir parçası olan gökdelenin en belirgin öğelerinden birisi haline gelmiştir. Buna benzer bir diğer örnek ise; C. Bertram Hartman'ın, 'Trinity Church and Wall Street' (1929, bkz. Şekil 4.2) adlı resmidir. C. Bertram Hartman (1882-1960) Amerikalı bir ressamdır ve çalışmalarının çoğu yağlı ve suluboya üzerinedir. 'Trinity Church and Wall Street' resmi, Manhattan bölgesinde bulunan Wall Street'e, ilginç bir kuş bakışı deneyimi sunar.



Şekil 4. 2. Trinity Church and Wall Street, C. Bertram Hartman, 1929 (URL-27).

Bu deneyim, göğe yükselen gökdelenler, gökyüzünde uçan uçaklar ve kentin yoğun kalabalığı üzerinedir. Şehrin her cadde ve sokağından çıplak gözle görülebilir olan kilise ve diğer yapılar dikeylemesine yükselen yapıları ile kente meydan okurlar. Modernizmin pencere düzenleri, Hartman'ın resminde belirgin şekilde görülür. Yapıların cephelerinde resmedilen pencereler ile binaların bir aradalığı, kentin kalabalıklığını aktarır seyirciye. Bu dönemde üretilmiş bir diğer resim ise, Guy Carleton Wiggins'in, 'Winter in New York' (1940, bkz. Şekil 4.3) resmidir.



Şekil 4. 3. Winter in New York, Guy Carleton Wiggins, 1940 (URL-28).

Guy Carleton Wiggins (1883-1962), Amerikalı izlenimci bir ressamdır. Wiggins, New York'un kış aylarındaki karlı simge yapılarını ve göğe doğru yükselen gökdelenlerinin birçok resmini yapmıştır. Resim, New York'ta bir kış mevsimini canlandırır. New York'un sokaklarını, bu soğuk kış gününde kalabalıklar oluşturmaktadır. Yoldaki arabalar ve kaldırımdaki insanlar bir yere varmak üzere yola çıkmışlardır. Karın ve sisin içinden, kentin çeperinde kurgulanan yapıların aralarından yükselen devasa gökdelenlerin silüeti görülür. New York'un canlı ve kalabalık ritmi, yapıların pencerelerindeki ışıklar ile tekrar canlanır. Aynı dönemlerde New York'u resmetmiş olan Georgia O'Keeffe, C. Bertram Hartman ve Guy Carleton Wiggins'in New York temsilleri, Edward Hopper'ın New York temsillerinden ayrışır. Edward Hopper, 'Şehir (The City)' (bkz. Şekil 4.4) tablosunu, gökdelen yarışlarının izlendiği bu dönemde resmetmiştir. Hopper 'Şehir' tablosunda, gökdelenlerin yerden yükselen yapısını

vurgulamaktan çok, geniş kent peyzajına odaklanır. Yatayda ve düşeyde devam etmekte olan kentten bir kesit alır. Böylece, tablonun sunduğu perspektif gökdelenin gösterişli bütünlüğünü keser. Buffet'ın odağına yerleştirdiği gridal cepheli gökdelenler Hopper'ın resim çerçevesi içine girmez.



Şekil 4. 4. 'Şehir, (The City)' Edward Hopper, 1927 (URL-29).

Resmin geneline bakıldığı zaman Hopper'ın resim sanatı, Sovyet mimarisini hatırlatır. Mimaride kullanılan malzemeler ve renkler donuktur. Cam ve çeliğin mimarlığı yerine betonarme ve kargir yapıların kütsel etkileri ön plandadır. Pencerelerin hakim olduğu ama saydamlığın göz ardı edildiği bakış mekanlarında (pencerelerde) hiçbir yaşam belirtisi yoktur ve pencereler adeta kör aynalara dönüşmüştür. Bu durum, seyirciye tedirginlik ve huzursuzluk duygusu verir. Hopper'ın resimleri, O'Keeffe'nin ve Buffet'ın tablolarıyla karşılaştırıldığında, Hopper'ın odak noktasını New York'un ışıldayan yapı cephelerinden çok, kentin yayılan dokusundaki donmuş, zamansız kent imgesinin oluşturduğu izlenir. Benzer olarak, Hopper'ın 'Sahil Karakolu, (Coast Guard Station)' (bkz. Şekil 4.5) tablosu, metropol yaşantısının tersine kırsal bir alanda doğa yaşantısını konu alır. Ev tipik bir Amerikan evidir. İçerisinde ve çevresinde herhangi bir yaşam belirtisi yoktur. Hopper, bu resminde kent mekanının dışındaki pastoral yaşama odaklanır.



Şekil 4. 5. ‘Sahil Karakolu, (Coast Guard Station)’ Edward Hopper, 1929 (URL-30).

Hopper’ın New York çeperindeki resimlerinin birçoğunda resmin çerçevesi içine zamansız diye nitelendirilebilecek doğa ve ev manzaraları girer. Işık ve gölgenin yarattığı etki yapı kütlelerini ortaya çıkartır. Yapıların görünmeyen bir ‘iç’ dünyası insansız bir doğa manzarası ortasında yer alır. Yabancılaşma ve yalnızlık duygusu sanatçının kullanmış olduğu renkler ile dramatik bir atmosferde sunulmaktadır. Avusturyalı romancı ve oyun yazarı olan Peter Handke (1942), ‘X. Peter Handke: Die Lehre der Sainte Victoria’ adlı eserinde Edward Hopper ile ilgili düşüncelerini şu sözlerle özetler:

Onun manzaraları; gerçek anlamda rüyasal tehdit olmaksızın terk edilmiştir. İnsan o manzaraları düzgün bir gün ışığında görebiliyor. Beni uzun zamandır çeken Cape Cod’a onun resimlerini görmek için gittiğimde, o burnun her yerinde her noktasında kendimi bir sanatçının egemenliğinde hissettim. Geceleri, aslında hiç terkedilmemiş çok daha fazla düş evlerine benzeyen ağaç evlerin, çam ağaçları arasında parladığını gördüm. Ve orada hikayesi yazılması gereken evi ya da mekanı buldum. (Handke, 1942:5)

Peter Handke, Hopper'ın yaşamış olduğu Cape Cod bölgesine gerçekleştirdiği ziyaretinde, bu bölgenin sanatçının bir yansıması olduğundan söz eder (Handke, 1942). Handke için, bölgedeki evler Hopper'ın geceleri parlayan düş pencerelerine benzemektedir. Hopper'ın pencereleri kent ve çeperdeki yapılarla sınırlı değildir. Hopper için seyahat ritüeli, çalışmalarında tekrar eden bir temadır ve yolculuğa varış mekanın'dan daha fazla önem vermiştir. Bu tema, Hopper'ın, 'Şehre Yaklaşırken (Approaching a City)' (bkz. Şekil 4.6) resminde açıkça görölür.



Şekil 4. 6. 'Şehre Yaklaşırken (Approaching a City)' Edward Hopper, 1946 (URL-31).

İstasyonlar yoğun kalabalıklar oluştursa da Hopper'ın resminde bu kalabalık görünmez. Çerçeve ne tünele yüzünü dönmüştür ne de duvarın ardındaki yapılara odaklanmıştır. Tünelin sonunda çıkış yoktur ve tren derin bir karanlığa doğru gidecek gibi durmaktadır. Resmin odak noktası, istasyonun boş duvarıdır. Arkada tüneli çevreleyen mimaride herhangi bir yaşam belirtisi yoktur ve bu durum giderek endişeyi tırmandırmaktadır. Hopper'ın, 'Benzin (Gas)' resminde (bkz. Şekil 4.7) kırsal bir alanda ve asfaltı olmayan bir benzin istasyonunda yalnız olan bir adam resmedilir.



Şekil 4. 7. 'Benzin (Gas)' Edward Hopper, 1940 (URL-32).

Hopper'ın tüm çalışmalarında dikkat çektiği gibi, 'modernliğin getirdiği yalnızlaşma' bu resmin odağını oluşturur. Tablonun çerçevesi, yapının kendisine odaklanmaz, istasyonun doğal çevrenin hemen kıyısında, sınırda, durduğunu gösterir. Bu sınır, doğal zemin, ve uygarlığı ve gelişmeyi temsil eden beton zemindir. Burası New York'un o kalabalık ve canlı şehir yaşantısının aksine sakin bir kırsal alandır. Etrafta kimse yoktur ve resmin odağındaki adam yalnız başınadır. Hopper için bu, modernliğin bir sonucudur.

Edward Hopper, 'Şehir (The City)' (1929), 'Sahil Karakolu (Coast Guard Station)' (1929), 'Şehre Yaklaşırken (Approaching a City)' (1946) ve 'Benzin (Gas)' (1940) adlı resimlerinde New York şehrini resmeder. Fakat ortaya çıkan bu New York temsillerine bakıldığında, New York'un 1930'lu yılları ile pek ilişkisi yoktur. Yakın temas noktalarını içeren şehir, yoğun bir kent planlaması içerir ve yoğun kalabalıklar barındırır. Şehir, gündüzü ve gecesiyle ışıltılı ve yoğun görüntüler sergiler. Oysa Hopper'ın temsillerinde bu durumun tersi görülür: donmuş zaman ve insansız sokaklar. Hopper için New York yaşantısı, yalnızlığın ve terk edilmişliğin bir görüntüsünü oluşturur.

4.2. Hopper'ın Pencere Temsilleri

Edward Hopper, modernliğin gerilimli durumlarını aktarmak için 'pencereler' kullanır. Bu pencereler, iç ve dış ayrımını katı bir ayrım ile veriyor gibi gözükse de gerçeğinde modernliğin sınırları erittiği ve özel yaşamın deşifre edildiği bir insanlık durumunu betimler. Bununla birlikte, Hopper'ın pencereleri modern mimaride görülenin aksine doğaya ya da 'içeriye' dönüktür.

Hopper resimlerinde modern mimarlığın ikonik yapılarının yükselişe geçtiği, birbiri ile yarışan saydam mimari yapıların cepheleri yerine yüzünü pastoral mekan anlatılarına döner. Modern mimarlar heyecanla yeni teknolojilerin olanaklarına sarılırken, aynı yıllarda Hopper mimarlığın arzu nesnesi cam cepheleri göz ardı eder. Edward Hopper'ın resimleri her ne kadar gerçekçi görünseler de varsayılan gerçekliğin temsilleridir. Renner şöyle yazıyor:

Hopper'ın resimleri gerçeği yapıbozuma uğratıp yeniden inşa eder, onu tamamen deneyimsel olanın ötesine dönüştürürler. Hopper'ın resimlerine düzenli olarak resim olarak dahil ettiği görüşler gibi, karakteristik bir Hopper kompozisyonu da her şeyden önce görünür bir gerçeğin bir görüntüsü değil, daha ziyade algılama sürecindeki bozulma ve kırılma ve aslında algılama kapasitesinden oluşan bir Gestalt'tır. Eserleri sessizlik metaforları olarak adlandırılmıştır. Nasıl ki tüm sözler söylenmemiş olanlar ve sessizlik tarafından yönetiliyorsa, Hopper'ın sanatının da ağırlık merkezi resimlerde gerçekte görünmeyen şeylerdedir. Hopper'ın sanatı, yüzeysel durumları derinliklerde tutan görme ve anlama yollarını canlandırıyor. (Renner, 1947:85)

Renner'in ifadesinde kullanmış olduğu 'metafor', Hopper'ın resimlerinde görünür. Jacques Ranciere'e göre; *"metafor, bir düşünceyi imgeyle açıklamaktan farklı bir şeydir. Çok daha derin anlamıyla metafor, mevcut durumun tasvirini, bu durumun görünürlük biçimlerini belirleyen simgesel topografyaya kaydetmenin bir yoludur."* (Ranciere, 2018:24). Ranciere'nin bu anlatımına göre; Hopper, görünen ve görünmeyenleri sessizlik metaforu üzerinden aktarmaya çalışır. Aşağıda yer alan tabloda (bkz. Şekil 4.8) Edward Hopper'ın 1921-1957 yılları arasında yapmış olduğu

mekan-beden-pencere temsilleri üzerine olan çalışmalarına yer verilmiştir, Şekil 4.8 tüm tablolarını içermemekle birlikte, bu grafik Hopper'ın iç-dış ilişkisini ve pencerelerini konu eden çeşitli tablolarına ilişkin genel bir çerçeve sunmaktadır.



Şekil 4. 8. Edward Hopper'ın resimlerinde iç-dış ilişkisi.

Hopper'ın pencerelerinde içerisi ve dışarı arasındaki ayrım oldukça belirgindir. Resmettikleri, modern dünyanın mekanlarıdır. İçeride zengin bir iç dünya izlenir. Dönemin modernist yapılarında olduğu gibi iç mekan dışarıya patlamaz (Ceylan, 2018), insanı adeta içeri çeker. Bir başka deyişle, mekanın barındırdığı hikayenin yayılması, derinleşmesi dışarıya doğru değil, içeriye doğrudur. İçerisi ve dışarı, görsel ve deneyimsel bir birliktelik sağlar. Ancak bu, örneğin Johnson'ın Cam Evi'ndeki gibi (bkz. Şekil 3.8) içerisi ve dışarısının birbirine karıştığı, nerenin içerisi nerenin dışarı olduğu algılanamadığı modern mekan anlayışında olduğu gibi bir deneyimsellik değildir. İç ve dış, Adolf Loos'un tasarımlarında olduğu gibi kendini keskin bir biçimde belli eder.

Hopper'ın tablolarında içeriğin dışarıya akışı ise, cam nesnesi üzerinden değil, bir başka deyişle 'modernizmdeki yapısal beden kaybolması aracılığıyla değil', tabloda yer alan insan figürlerinin 'beden'i üzerinden, duygular ve duyular üzerinden

gerçekleşir. Bedenin izlediği, baktığı, yöneldiği bir ‘dışarı’ vardır. Bu ‘dışarı’na bakışı, belki tabloda yer almayan bedenın mekandaki izleri ya da bedenın yokluğunun bıraktığı derin yalnızlık hissi sağlar.

Modern ev ile mahremiyet dışarı atılmıştır. Hopper, mahrem olana dair birçok ‘an’ı resmeder. Bu modern durumu, çoğunlukla hüzünlü figürleri tablonun merkezine yerleştirerek yapar. Hopper’ın mekanlarında yer alan insan figürleri çoğunlukla pencereden dışarı baksa da, derinlik hala tablonun içine doğrudur, resmedilen ya da açığa çıkartılmaya çalışılan bedenın içsel yolculuğudur. Hopper’ın anlatıları, bir ‘ev’e ya da iç mekana ilişkin bir yolculuktur. Hopper mekansal anlatılarında, Bachelard’ın *“evin tavan arasında ya da mahzeninde saklı olan, anıların birikebileceği kuytulardaki gizemli yan”* (Bachelard, 2020) diye tarif ettiği dünyayı ortaya çıkartır, Ceylan’ın deyiimiyle *“bizim bastırmayı becerdiğimiz o tekinsiz şey”* ile karşılaşmamıza olanak tanır (Ceylan, 2018). Haydar Ergülen’in belirttiği gibi, *“Ev, gizliliği ve gizemi ile tekinsizliğin merkezinin karanlığıdır”* (Ergülen, 2020). Ergülen’in bahsettiği tekinsizlik, evin kendisinde saklı olan, biriken şeylerdir. Hopper’ın tablolarında beden modern dünyanın içinde kaybolmuş resmedilir, öte yandan kendi iç dünyasına dönmüş, bu ‘tekinsiz’ mekanın içinde yolculuk etmektedir. Bu anlamda, ‘bedensizleşen’ modern evin karşısında, Hopper’ın mekanları bedenın kendisiyle, ruhuyla bütünleşir. Bachelard’ın evi ruhun kendisi gibi görmesi, Hopper’ın anlatılarında da belirgin bir biçimde ortaya çıkar: *“Ruhumuz bir meskendir. Ve ‘evleri’ ve ‘odaları’ hatırlayarak kendi içimizde ‘kalmayı’ öğreniriz. ...Ev, düşü barındırır, düş kurarı korur; ev dinginlik içinde düş kurmamızı sağlar.”* (Bachelard, 2020:34). Hopper’ın mekanlarında, bir insan figürü yer alsın ya da almasın, ışık-gölge aracılığıyla derin bir yolculuk deneyimi ve mekansal hafıza hissedilir.

Hopper’ın modernite eleştirisi, işte tam da bu ‘mekansal-içsel’ yolculukta yatar. Çoğunlukla zamansız diye tanımlanan tabloları, şeffaflaşan mekanıyla bu yolculukları büyük ölçüde dışarıya atan ‘modern’in bulanıklaşan sınırları öncesindeki ‘ev’ ile bir karşılaşmadır. Bu anlamda Hopper’ın mekansal anlatıları, modern dünyanın ikili yapısını içinde barındırır: bir yandan gizli, saklı, kapalı olanı betimler, öte yandan bunları dikizleme kültürünü bizzat seyirciye deneyimleterek teşhir eder. Bir yandan yuvaya benzer, öte yandan korkutucu ve tedirgin edicidir. Bir yandan mahremdir, öte yandan namahremdir. Bir yandan mekan ‘boş’tur, öte yandan birçok izi içinde

barındırır. Güvende olma ve güvensizlik hissi birlikte. Bu gerilim Hopper'ın resimlerinde neredeyse çoğu ev anlatısında ve otel gibi yolculuk mekanlarında hissedilir. Hopper bu gerilimi, modern konutun saydamlaşan zarfı tarafından dışlanan 'ışık ve gölge' yardımıyla yaratır. Mekanın derinliği, içeriye doğru uzayan 'gölgeler'dedir. Bunun en belirgin örneklerinden biri, 'Sabah Güneşi (Morning Sun)' tablosudur (bkz. Şekil 4.9).



Şekil 4. 9. 'Sabah Güneşi (Morning Sun)' Edward Hopper, 1952 (URL-33).

Hopper'ın 1952 tarihli tablosunda sabahın erken saatlerinde uyanmış ve yatağında öylece pencereden dışarı bakan bir kadın görülür. Kadın figür, hareketli New York yaşamından soyutlanmış, yalnızlığı ve yabancılaşmayı temsil eder. Yatağında oturan kadın figür, pencereden dış dünyaya bakmaktadır. Oysa seyirci dışa değil iç mekana doğru odaklanır ve tablo adeta içine doğru çeker. Kadının, düşleri, umutları ya da çaresizlikleri, resmedilen bu pencere etrafında toplanır ve şekillenir. Böylece, kadın pencere aracılığıyla mekansal ve içsel bir deneyim yaşar.

Tablo, seyircide büyük bir keder uyandırır. Sabahın erken bir vaktidir ve güneş ışığı pencere ile içeri alınır. Yakıcı güneş, hem kadını hem de iç mekanın duvarlarını kaplar. Pencereden görünen mimari, güneş ışığında koyu kiremit tonlarına boyanmış cephede

bir dizi ritmik pencereden oluşmaktadır. Pencere, dışarıdaki gerçekliği ve içerideki hayalleri, umudu ve düşleri karşı karşıya getirerek ara mekanlar oluşturur: Ne görüyoruz? Ne ile yüzleşiyoruz? Hopper'ın birçok resminde gördüğümüz gibi 'Sabah Güneşi' tablosunda da dışarıdan içeriye doğru hareket eden ve iz bırakan bir geçiş görülür. Hopper resimlerinde 'içeriye' odaklanırken, bunu kimi zaman dışarıdan bakan bir 'göz' ile sunar. 'Apartman Penceresi (Apartment Houses)' isimli resimde (bkz. Şekil 4.10), bir evin kısmi şekilde iç mekanı gösterilir. Modern mimarinin maddesizliği'nin tersine yapının 'maddiliği'nin vurgulandığı, belirgin bir (betonarme) çerçeveden içerisi görülür.



Şekil 4. 10. 'Apartman Penceresi (Apartment Houses)' Edward Hopper, 1923 (URL-34).

İçeride bir hizmetlinin günlük ev işleri ile uğraştığı fark edilir. Kadın ev işlerini ufacık ve sıkışık bir alan içerisinde yapmaya çalışmaktadır. Tablonun çerçevesi içine başka pencereler de dahil olmuştur. Birbirine yakın blokların cephelerinde bir izleme mekanı olarak pencere vurgusu yer alır. Mekanın içinin her an gözetlenebilir olduğu bir mekansallık gösterilir. Resmin kendi çerçevesi de bir pencere gibi seyircinin gözetleyen pozisyonunu vurgular. Pencereler arası bakışlar, modern kent yaşamının bir parçasını oluşturur.

Öte yandan karşıdaki pencerenin kumaş bir perde ile örtüldüğü fark edilir. İki perde kanadının arasında beliren çiçek, konutun içindeki yaşama dair bir izi yansıtır. Modern dönemin içerisi ve dışarısı arasında bulanıklaşan ve ikileme düşüren ‘sınırı’ bu tabloda kendisini keskin bir ayırım ile belli eder. Sınırın ardında duran seyirci doğrudan iç’e doğru odaklanır. Hopper, modern mimarının aksine, yapının maddeselliğini açığa çıkararak ‘mekan’ ve ‘ev’ kavramlarını yorumlar. Bu tabloya benzer bir resmi de, Hopper’ın ‘New York’ta Oda (Room in New York)’ (bkz. Şekil 4.11) tablosudur. Tabloda, gecenin karanlığında bir iç mekanı dikizleyen, röntgenci bir gözün varlığı hissedilir.



Şekil 4. 11. ‘New York’ta Oda (Room in New York)’ Edward Hopper, 1932 (URL-35).

New York’ta bir akşam vaktidir. Bir çift evlerinin salonunda oturmakta ve birbirleri ile konuşmamaktadırlar. Adam işten gelmiş ve elindeki gazeteyi okumaktadır ve kadın ise, üzgün ve çaresiz bir şekilde parmak uçları ile piyanonun birkaç tuşuna basmaktadır. Bu küçük iç mekan, ‘uzaklığın’, ‘iletişimsizliğin’ ve ‘yalnızlığın’ üzerine kurgulanmıştır. İki figür yan yana olmalarına rağmen, birbirlerine bir o kadar uzaktırlar. Bu kopukluk, güvensizlik ve tedirginlik atmosferini oluşturur ve bu

atmosfer, gecenin karanlığındaki ‘gölgeler’ ile verilir. Resmin merkezinde arkada kapalı bir kapı görünür. Tablo, iç mekanda kapalı kalmış iki insan figürüne odaklanmıştır. Her iki beden de kendi ‘içine’ dönmüştür. Hopper’ın tablolarındaki en ikonik araçlar, sessizlik metaforu, donmuş zaman ve izole bedenlerin yarattığı melankolik etkidir. Merve Denizci ‘Sanatta Gözetleme Pratiği ve Edward Hopper Resimlerinde Karşılığı’ tez çalışmasında (2018), Hopper’ın birçok tablosunda şehir yaşamının kaçınılmazı olan ‘dikizci bakış’ ile karşılaştığımızdan söz eder. Nitekim, resme dair fikirler pencerenin ardında olan ‘dikizci bakış’ sayesinde belirir. Hopper’ın tablolarında izleyici, bir dikizci pozisyonunda yer alır. Hopper’ın tablolarında pencere kimi zaman körleşerek seyirciyi içeriye doğru yönlendirir. İçeriden bakışın en dramatik olanlarından birini de ‘Otomat (Automat)’ tablosudur (bkz. Şekil 4.12).



Şekil 4. 12. ‘Otomat (Automat)’, Edward Hopper, 1927 (URL-36).

Tabloda, bir akşam vakti kafede yalnız başına oturan bir kadın resmedilmiştir. Kadının yalnızlığı ile kafenin boşluğu birbiri ile bütünleşir ve resmin genelinde dramatik bir atmosferin oluşmasına neden olur. Yalnız başına oturan kadının üzerindeki kıyafetlere bakıldığında, New York’ta kış mevsimi yaşanmaktadır. Kadın umutsuz ve mutsuz bir ruh halindedir. Tamamen çevresinden uzaklaşmış elindeki kahveye bakarak derin düşüncelere dalmıştır. Kadının kendi içine dönüşü ve seyircinin iç’e doğru

odaklanması arka plandaki camın karanlığı ile pekiştirilir. Kadının sırtını dönmüş olduğu büyük saydam pencere dışarısının karanlığında kafenin atmosferini yansıtır. Bu atmosfer, iç mekanın tavanında asılı olan lambaların yansıması ile ortaya çıkan ‘tünelde kaybolmuşluk’ hissini uyandırması ile ortaya çıkar. Bu tabloda, Ceylan’ın (2018), ‘*tekinsiz şey*’ dediği durum, atmosfer ile açığa çıkarak, öznenin dış dünya karşısında ‘içerideki’ deneyimiyle aktarılır.

Kadının fiziksel varlığı duyusal ve gerçektir ve fakat teknolojik bir toplum içerisinde yaşamaya entegre olmuştur (Renner, 2011:66). Anthony Miglieri, ‘Night Windows: Portraits of Loneliness in the Frames of Edward Hopper and Film Noir’ (2019), tez çalışmasında yalnız başına oturan kadının yanaklarının kızarıklığını sanayileşmenin bir diğer özelliği olan ısıtma tesislerinin bir sonucu şeklinde yorumlar (Miglieri, 2019:17). Hopper’ın resimlerindeki bedene ilişkin bu detaylar, mekana dair birçok ipucunu barındırır. Belirgin tema yine yalnızlıktır. Taşkale’nin aktardığı gibi, bu tabloda iç mekan, büyüğü kaybolmuş bir manzara hissi uyandırır, boş ve kederlidir (Taşkale, 2017). Taşkale’nin aktarımına benzer başka bir tablo da Hopper’ın ‘Brooklyn’de Oda (Room in Brooklyn)’ (bkz. Şekil, 4.13) tablosudur.



Şekil 4. 13. ‘Brooklyn’de Oda (Room in Brooklyn)’, Edward Hopper, 1932 (URL-37).

Hopper, bu tabloda odağını yalnızlığın içine düşmüş ve bunun getirdiği buhranın henüz farkına bile varamamış modern kent insanına çevirmiştir. Bu resimde bu yalnızlık hali sadece kadına özgü değildir, kadının etrafındaki çoğu şey; vazo içindeki çiçek, sandalye ve yapı da yalnızlaşmıştır. Hopper, bu dramatik etkiyi gün ışığı ile vurgulamıştır. Hopper için ışık-gölge daima tekrar eden temalardan biridir. Oluşan gölgeler iç mekanda derin koyuluklar oluşturmuştur. Özellikle de kadının oturduğu sandalyenin çevresinde. Resmin odağındaki kadın, sırtı seyirciye dönük bir şekilde kent manzarasını izlemektedir. Aşağı dönük yüzünün yönlendiği sokak, resme dahil edilmez. Yalnızlık vurgusunun yine belirgin biçimde yer aldığı resimde donmuş bir zaman hissedilir. Kadın her ne kadar dışarıya bakıyor gibi dursa da, içsel bir yolculukta gibidir. Hopper'ın tablolarının çoğunda modern insanlar mutsuzdurlar ve duygu durumları nötrdür ve yorum tamamen seyirciye bırakılmıştır. Bu örneklerden birisi Hopper'ın 'Western Motel' (bkz. Şehir, 4.14) tablosudur.



Şekil 4. 14. 'Western Motel', Edward Hopper, 1957 (URL-38).

Hopper bu resimde Amerikan yaşantısının en ikonik imgelerinden biri olan, coğrafyanın geniş düzlüğünde uzanan yol kenarında konumlanmış, bir motel odasına odaklanmıştır. Tabloda yine izole bir kadın bedeni görülür. Hopper'ın insanları genellikle duruşlarını bozmayan ve düşüncelere dalmış insanlardır. 'Western Motel' tablosunda da bordo elbiseli bir kadın sade döşenmiş bir motelin yatak odasında

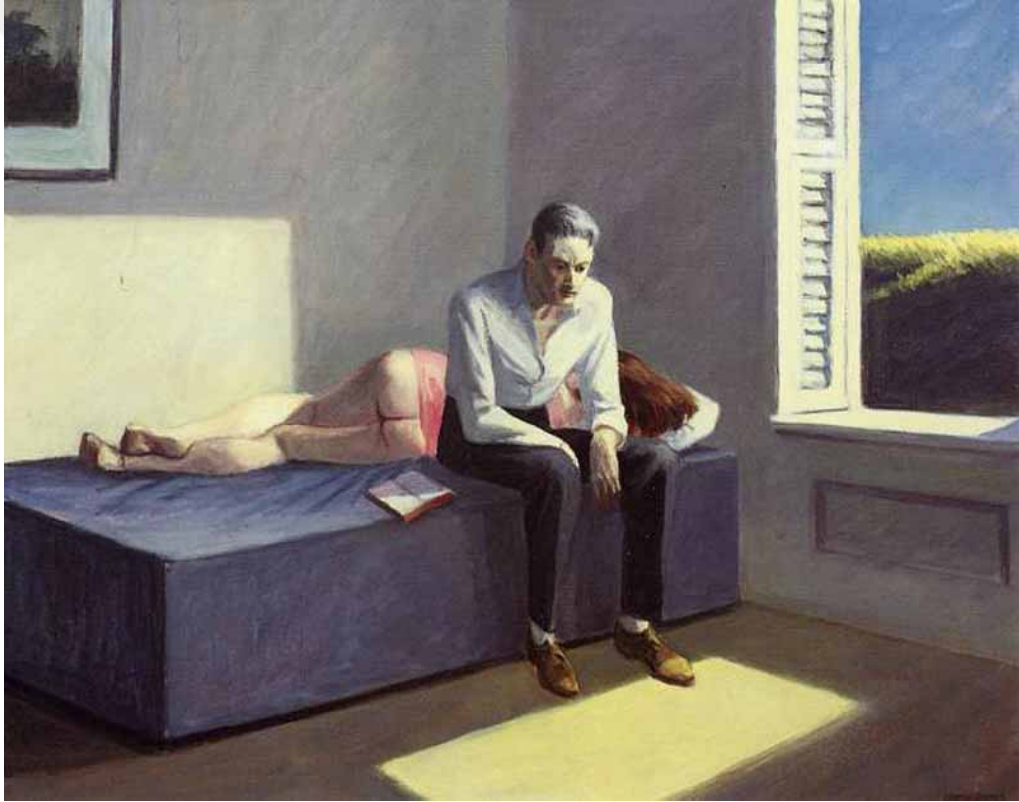
donmuş bir biçimde dik duruşunu bozmadan doğrudan seyirciye bakmaktadır. Yatağın ayak ucunda açılmamış ya da yeni kapatılmış bir bavul vardır. Sonrası merak edilen donmuş bir ‘an’ın karesi gibidir. Kadının arkasında gökyüzünü ve doğayı çerçeveleyen bir pencere vardır. Buna rağmen, bu resimde kadın dışa değil içe doğru bakar. Pencereden alınan gün ışığı ile içmekanda derin gölgeler oluşmuştur. İçmekandaki modern mobilyalar ve penceredeki araba, 1950’lerin Amerikan modernizmini simgeler. Bavulun dışında hiçbir kişisel eşyanın görünmediği mekan, diğer tablolarında olduğu gibi, modernitenin yerleşik olmayan, köksüzlüğüne, hareketliliğine işaret eder. Modernliğin ‘gelip-geçiciliğini’ tablolarında resmettiği otel odalarında vermeye çalışır.

Edward Hopper’ın en ünlü tablolarından sayılan ‘Gece Kuşları’nda da (Nighthawks)’ (bkz. Şekil 4.15), Hopper yirminci yüzyıl Amerikası’nın derin yalnızlığını resmeder. Bu tabloda dışarıdan izlediğimiz bir mekan söz konusudur. Fakat bu mekan ne bir otel odası ne de bir evin iç mekanıdır, burası kamusal alanın mekanıdır. Edward Hopper’ın kavisli bir cam cepheyi gösterdiği ve camın kendisini görünür kıldığı tek resmi (Renner, 2011:77). Cam cephe, yalnızlaşan modern insanlar için yalıtılmış bir mekan hissiyatı verir.



Şekil 4. 15. ‘Gece Kuşları (Nighthawks)’ Edward Hopper, 1942 (URL-39).

Hopper bu resminde, modern insanın derin yalnızlığını resmeder. Kafede oturan insanlardan birinin sırtı seyirciye dönüktür. Oturan kişiler bir aradaymış gibi görülürler ve fakat bu kişilerin aralarında hiçbir iletişim yoktur. Tabloda, iç mekana doğru bir derinleşme yaşanır ve bu ilişki doğrudan iç'e doğrudur. Geniş saydam yüzey hem seyircinin içeriye odaklanmasını hem de mekanda yalnızlık atmosferinin algılanmasını sağlar. Bu saydamlık, modern mimarideki gibi için ve dışın birbirine karıştığı bir saydamlık değildir aksine; modern insanın derin yalnızlığını gösteren bir nitelik şeklinde kurgulanmıştır. Hopper'ın 'Felsefeye Yolculuk (Excursion into Philosophy)' (bkz. Şekil 4.16) tablosu, derin bir yalnızlığı ve arayışı bu kez yine bir konutun iç mekanında gösteren çalışmalarından biridir.

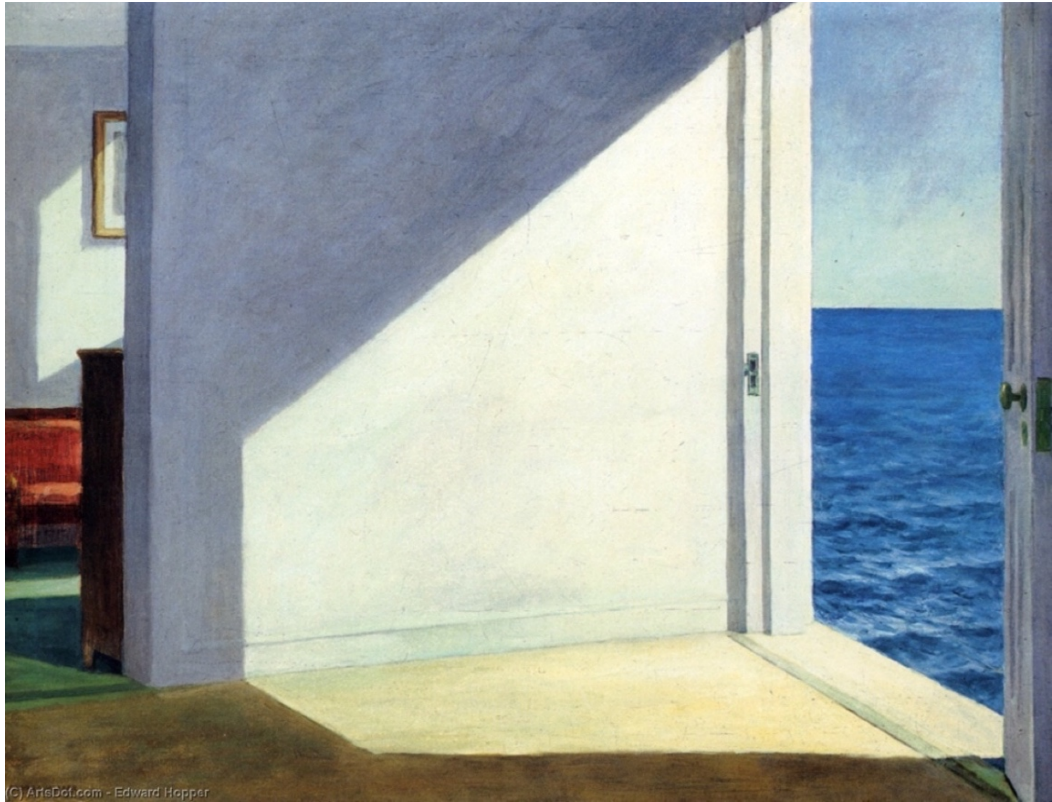


Şekil 4. 16. 'Felsefeye Yolculuk (Excursion into Philosophy)' Edward Hopper, 1959 (URL-40).

Resmin odağında, sırtını çıplak bir kadın vücuduna dönmüş bir adam oturmakta ve yanında bir felsefe kitabı durmaktadır. Sabahın erken saatleridir ve adam yanında derin uykuda olan kadından ya daha erken uyanmıştır ya da hiç uyumamıştır. Sırt kamburunu çıkartmış olan adamın mutsuzluğu bedeninden okunabilmektedir. Yatağın baş ucunda olan pencere, doğaya açılmaktadır ve doğanın huzurunu yansıtmaktadır.

Fakat adam bununla ilgilenmez ve adam doğrudan pencereden giren gün ışığının iç mekanda oluşturduğu ışık-gölge yansımasına dalar. Felsefeci Aydın Çubukçu'nun (2020) 'Renkli Resimli Felsefe Söyleşiler'inde aktardığına göre; karısının günlüklerinden öğrenilen bilgiler neticesinde adamın elinde tuttuğu kitap, Plato'nun kitabıdır. Adam sabaha kadar elinde tuttuğu kitabı okumuş ve derin düşüncelere dalmıştır. Çubukçu, bu tabloyu 'Plato'nun Mağara Alegorisi' ile yorumlar: "*Platon der ki; gerçeklik, bize yalnız gölgeler halinde görülür. Biz sırtımızı gerçeğe çevirmiş olarak, bir mağaranın içerisinde otururuz ve gerçekliğin gölgeleri mağaranın duvarına vurur ve biz onları görür ve gerçek zannederiz.*" (Çubukçu, 2020). Bu anlamda, adam ayak ucunda duran gölgeye dalmış, gerçeği aramaktadır.

Hopper'ın, 1951 senesinde yapmış olduğu 'Denizden Görünen Odalar (Rooms by the Sea)' tablosu (bkz. Şekil 4.17), sanatçının zamansız mekan temsillerinden biridir. Hopper'ın mekanları giderek boşalır ve boşluğun dili mekanın hakimi olur. Bu tablo, tezin ikinci bölümünde 'Ötekinin Bakışı'nda yer verilen Rene Magritte'in tablolarında ortaya çıkan, 'görülen ve görülemeyen' şeyler üzerine kurgulanmıştır. Gerçeğinde görünmeyenler ve saklı olanlar, görünenlerden daha tedirgin edicidir.



Şekil 4. 17. 'Denizden Görünen Odalar (Rooms by the Sea)', Edward Hopper, 1951 (URL-41).

Resmin geneline bakıldığında, mekan sahil kasabasındaki bir evi anımsatır. Ev denize sıfırdır ve mekanın girişi ve çıkışı resmedilmemiştir. Bu sebeple, mekanda yoğun bir şekilde sıkışmışlık hissi yaşanır. Kanadalı yazar Arthur Kroker, ‘The Aesthetics of Seduction: Edward Hopper’s Black’ (1986), makalesinde tabloyu şu şekilde ele alır:

Deniz Kenarındaki Odalar resminde, hiçbir insan varlığı bulunmamaktadır ve zaman da tamamen hareketsizdir. Denizin boşluğu, iç mekandaki ölümlüğün bir görüntüsünü oluşturmaktadır. Resimdeki her detay, şeffaf, ilişkisel, baştan çıkarıcı, isimsizdir; ve bu sebeple, resmin duygusal kipi korku ve endişedir. Resim, teknolojinin ve kültürün sembolik bir temsilidir: kültür (odalar), doğa (deniz) şeklinde düşünülmelidir. Mekanda insan mevcudiyeti tamamen sınırın dışına itilmiştir, tekniğin ve kimliğin birbirine karışması ihtimali mümkün değildir ve tehditkar estetik simetri atmosferik mekanın ana özelliklerinden biridir. (Kroker, 1986: 53-54)

Kroker’in yorumundan yola çıkarak, Hopper’ın diğer resimlerinin aksine bu tabloda bedene yer verilmemiştir. İçeriye ait his, yine ‘ışık-gölge’ ile verilir. Buradaki mekan boşluk ile temsil edilir. Mekanın tam ortasında duran beyaz duvarın hemen yanında arka odadaki mobilyalar parçalı olarak resmin çerçevesine girer. Mekan, sonsuz, donmuş bir zaman içinde hissedilir. İçsel yolculuk mekansal hafıza ile gerçekleşmektedir: hatıralar ve düşler. Hopper’ın, ‘Denizden Görünen Odalar’ tablosu ile benzerliğiyle dikkat çeken bir diğer tablo ‘Boş Oda da Güneş (Sun in an Empty Room)’ resmidir (bkz. Şekil 4.18).

Mekan boşluktan oluşur. Pencerenin boşluğu ile mekanın boşluğu bir denge yakalar. Pencereden iç mekana sıcak bir gün ışığı yansır ve sarı duvar yüzeyine doğru gölge oluşturur. Mekanda, boşluğu ya da gölgeyi hissedebilecek herhangi bir figür resmedilmemiştir. Mekanın hakimi seyircidir. Boş mekanda hissedilen atmosfer, seyirciye birtakım hatıraları ve düşünceleri çağırır. Bu bağlamda, hatırlama nesneler tarafından değil mekanda oluşan gölge ve boşluk tarafından hareketlenir.



Şekil 4. 18. 'Boş Oda da Güneş (Sun in an Empty Room)' Edward Hopper, 1963 (URL-42).

Fransız şair Claude Esteban (1935-), Bachelard'ın 'Mekanın Poetikası' adlı eserine dayanan görüşlerini ele aldığı makalesinde Edward Hopper'ın boş oda ve ev tasvirlerine ilişkin olarak fenomenolojik bir okuma gerçekleştirmiştir. Esteban, odanın, boş odaya giren güneş ışığı ile çırılçıplak bir görüntüsü olduğundan bahseder. Bu oda hem boş hem de terk edilmiştir. Aynı zamanda Esteban, "*Uzun bir süredir orada olan ve izini bırakmış bir nesnenin, kaybolmuş izlerini görüyoruz*" diyerek odanın nesneler tarafından değil aksine boşluğun varoluşu ile tanımlanabileceğinden söz eder (Williams, 1998:129). Yapısal bir dil kullanan Hopper'ın, boş oda tasvirinde (bkz. Şekil 4.13) tamamen boş bir diyalog vardır. Çin düşünürü olan Lao Tzu (MÖ 571 -), "*Odanın asıl gerçeği duvarlar değil, onların içerdği boşluktur*" der (Sennet, 2019:27). Gerçeklik ve duyusallık, mekanda vurgulanan boşluk ve atmosfer ile verilmeye çalışılmıştır.

Hopper'ın resimlerinde mekan olgusu önemli bir yer tutar ve iç dünyası mekan üzerinden şekillenerek seyirciye aktarılır. Mekan temsillerinde 'ev'e ait, içsel bir yolculuk izlenir. Ev bireyin sığındığı ve barındığı bir mekan olmakla beraber, düşlerinin, özlemlerinin ve acı deneyimlerin mekanıdır (Karabulut, 2018). Bachelard, "*Ev, bizim dünyadaki köşemizdir.*" der (Bachelard, 2020:34). Bachelard, bireyin

mekan ile olan ilişkisine vurgu yaparak, mekanın fiziksel niteliklerinin ötesinde içsel deneyimlerden söz eder. Urry, Bachelard'ın yaklaşımını şu şekilde açıklar: *“Bachelard özellikle evin doğasını ele alır ve onun salt fiziksel bir nesne olarak görülmemesi gerektiğini savunur.”* (Urry, 1995:24). Bachelard'ın incelediği gibi, evin kuytularındaki çok katmanlı mekansal oluşumlar, içinde yaşadığımız yolculuğun hafızasıdır.

Hopper, gerçeklik akımından faydalanarak kendisini geriye çeker ve mekanın tüm haklarını pencereye ve atmosfere adar. Böylece mekan seyirciye; yalnızlaşma, yabancılaşma, sıkışmışlık gibi duygu durumlarını aktarır. Hopper, resmettiği ve iç'e doğru yönlendirdiği mekan temsilleri ile, yalnızlaşan insanlara doğru bir bakış yöntemi geliştirir. Modern konut temsilleri, Adolf Loos'un mimari yaklaşımı ile paralellik gösterir. Hopper'ın mekan temsili de, Loos gibi dış'a doğru değil iç'e doğru açılır. Bir anlamda mekan, kendisini geriye doğru çeker ve insan da mekan ile beraber derinleşerek içsel bir deneyime yolculuk eder. Hopper'ın mekan temsili, modern mimaride görülenin aksine yaşanmışlıklarla ve duygularla doludur: iz'lerle.

Özellikle modern mimaride görülen, *'maddesizlik'*, *'şeffaflık'*, gibi kavramlar Hopper'ın mimari mekan temsillerinde yer almaz. Aksine Hopper'ın mekanı, *'maddi'* bir mimaride karşılık bulur. Bu mekanlar, modern mimaride göz ardı edilen *'gölgeler'* ile ifade edilen mekanlardır. Pencereden alınan gün ışığı sayesinde gölgeleri ve hatıraları üst üste koyar. Oysa modern mimaride bu durumun tersi görülür: sergilemek ve tüketmek. Neumeyer'in belirttiği gibi, modernizm *“duvarın bir tanımlama, bağlama ve ayırma aracı olan rolünü belirsiz hale getirmiştir”* (Neumeyer, 1999:245). Hopper'ın mekan temsillerinin aksine, modern mimari alandaki şeffaflaşma, iç-dış arasındaki sınırın bulanıklaştığı, konutta mahremiyet olgusunun büyük ölçüde ortadan kalktığı, mekanın sahip olduğu gizemli, karanlık ve tekinsiz özelliklerinin kaybolduğu mekansal üretimleri beraberinde getirmiştir. Walter Benjamin'in deyiimiyle, camın pürüzsüz yüzeyinde mekanın *“aura”*sı kaybolmuştur. Hopper'ın resimlerindeki tekinsizlik, şeffaflaşan evin kaybolan özelliklerinden biridir. Işığın ve gölgenin ve onların hacimsel oluşumlarının yarattığı mekansallık, Hopper'ın temsillerinde belirleyicidir.

Hopper, pencereyi bir metafor şeklinde kullanmıştır: bir göz gibi. Bu göz, mekan içerisinde yalnızlaşan bireyin hem dış'a yönelik hem de iç'e yönelik içsel yolculuğu için bir araçtır. Boşluğu çerçeveleyen ve görme biçimlerini oluşturan pencereler; Hopper'ın temsillerinde düşüncelerin, hatıraların, özlemlerin bir araya geldiği ya da ayrıştığı mekansal ve içsel deneyimin mekanıdır. Hopper'ın pencereleri Las Meninas (Şekil 2.5) tablosunda olduğu gibi, 'çoklu bakışlar'a sahiptir ve seyirciye mekânsal deneyim yaşatır. Böylece, Bachelard'ın aktardığı gibi "*canlı bir varlık boş bir sığınağı doldurur. Hayaller de orada ikamet eder.*" (Bachelard, 2020:176). Bachelard'ın bu sözü, mimarinin ögesi olan pencereler ile öznenin deneyimleri arasında derin bir ilişkinin olduğu gösterir.

Wendy Lopez 'Windows As Expressive Elements In the Art of Edward Hopper and Fairfield Porter' tezinde (1990) iki Amerikalı ressamın, Edward Hopper'ın (1882-1967) ve Fairfield Porter'ın (1907-1975) pencereleri üzerine bir karşılaştırma sunar. Lopez, Hopper'ın pencerelerini üç kategoriye ayırır; göz pencereler, pencere arkasındaki kişiler ve seyirci-röntgenciler (Lopez, 1990:1-2). Lopez için pencereler, otel odalarında ya da kamu yapılarındaki geçiciliği simgeleyen, ve dünyanın tüm sapmalarını ve yanlışlarını ortaya çıkartan nesnelerdir. Lopez'in 'göz pencere' kavramında işaret ettiği gibi, Edward Hopper'ın örtük iç mekanları, ardındaki mahrem yaşamı en şeffaf haliyle bir pencereden bakan bir 'göz' ile seyirciye aktarırken, seyirciyi resmettiği bedenlerin kendi içsel yolculuklarıyla karşılaşmaya zorlar. İzleyicinin edindiği bu yolculuk, 'rahatsız edici bir 'iç mekan', bastırılan ya da kaçılan 'içsel yolculuğun' kendisidir, ve seyirciyi röntgenci konumdan çok, kendi 'mekansal' yolculuklarını hatırlatarak izlenen bedenin kendisine dönüştürür. Proulx'un belirttiği gibi "*Bir Hopper resmine bakan herkes resme dahil olur.*" (Proulx, 2004).

Güvenilecek sığınağın en somut hali olan yuva ve bir diğer adıyla 'ev'; dışarıya karşı bir iç tanımlar. İnsan bu arayışta kendini ve çevresini içinde bulunduğu ortamdan ayırıştırarak, evi gibi hissettiği ve dışarıyla ile ayrıştığı, tabiat ile arasına bir sınır çizer. Fiziksel ve düşünsel açıdan varlığı hissedilen bu sınır, mimarinin ögesi olan pencereler aracılığıyla, yaşamları birbirinden ayıran ya da birbirine bağlayan bir mekansal düzen oluşturur. Bu anlamda pencereler, içeride ikamet eden ile kurduğu diyaloga bağlı olarak, anıların ve düşlerin birikebildiği, gizemli ve tekinsiz mekanların oluşmasında aracılık eder.

5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Bu çalışmada, pencerenin ve saydamlığın mimarlık ve sanat alanındaki temsilleri analiz edilmeye çalışılmıştır. Basit bir kavram gibi algılanan saydamlığın ve onun ana malzemesi olan ‘cam’ın, mekan tanımlamadaki ikircikli özellikleri mimari üretimin önemli tartışma konularından biri olmuştur. Yeni dünyanın ihtiyaçlarından biri olarak ele alınan şeffaflaşma olgusu, modern mimarlığın şekillenmesinde etkili olan cam teknolojisinin gelişmesi ile yapının dış zarfına yayılmış, pencere yapının kabuğuna, duvarına dönüşmüştür. Özgürlük ve mahremiyet konuları ile ilişkilendirilen saydamlık ideolojisi, içerisi ve dışarısının iç içe geçtiği yalın bir mimarlık anlayışının yerleşmesinde etkili olmuştur.

Moderniteyle birlikte gelen kartezyen mekan anlayışı ve mekanın bedenden, gözün zihinden kopuşu, bugünün mimarlık dünyasına miras kalan modern mimarlığı şekillendirmiştir. Bedenin donmuş bir figüre indirgenerek çoğunlukla tasarıma antropometrik ölçülerle dahil edildiği, duyusallığın göze indirgendiği modern mimarlığın eleştirisi Hopper’ın resimlerinde görünür. Auranın kaybı, mekansal üretimlerinde maddenin kendisinde aranır. İki boyutlu kompozisyonlara indirgenen modern mekan anlayışında Hopper’ın mekan temsillerindeki derinlik, ışık, bedenle mekan ilişkisi, iç-dış ilişkisi, Le Corbusier’in göz deneyiminin ötesinde bir duyusallık taşır. Yerden kopartılan mekan, Hopper’da yere ve hatta tüm çevreye, ortama, atmosfere sıkı sıkıya tutunur. Hopper’ın modernite eleştirisi sadece bedenin yabancılaşmasına indirgenemeyecek derecede ‘mekansal’dır. Bu mekansal eleştiri mimarlık disiplininin üretimleri için, yeni mekan anlayışlarının şekillenmesinde açılımlar sağlayabilecek bir derinlik barındırır. Hopper’ın modern dünyada çerçevelediği yaşam kesitleri, bu tezin odak konusu olan ‘pencere’ye, saydamlığa ve iç-dış ilişkisine ilişkin yeni tartışmalar açar.

Edward Hopper’ın mekan temsillerinde modern mimarlığın şeffaflaşma arzusunun karşısında pencerenin kendisi bir modernite eleştirisi olarak yer alır. Yirminci yüzyıl başından itibaren modern mimaride tercih edilen saydamlık konut mimarisine de dahil olur. Modern mimaride cephelerin giderek hafiflemesi ve yalınlaşması aynı zamanda

modern gözün hegemonyasında gelişen bir olgudur. Göz-merkezci, kartezyen mekan anlayışında mekan bir boşluk olarak ele alınmış ve mekansal deneyim göz üzerinden kurgulanmıştır. Yapılardaki şeffaflaşma bu mekan anlayışının bir parçası olarak gelişmiştir. Yapıların muazzam derecedeki geçirgenlik özelliği modern teknolojinin üretim-tüketim denkleminde bir gönderme şeklindedir.

Hopper, modern mimaride saydamlıkla göz ardı edilen ve kaybedilen gölgeleri yani atmosferi yeniden hatırlatır ve yansıtır. Çünkü Hopper için ev, dış dünyadan ayrılan ve kuytu köşeleri ve düşleri olan bir mekanı temsil eder. Hopper, modern yaşamın distopyasını betimleyerek, mahremiyetin kaybolduğu modernitenin geçici ve kaygan zemininde yabancılaşan ve yalnızlaşan bireyleri resmin odağına koyar. Hopper'ın mekansal eleştirileri pencere ögesinde ortaya çıkar. İç-dış ilişkisini pencere çerçevesinde bütünleştirerek modern dönemde yiten aurayı betimler. Hopper'ın pencere temsillerinde içsel bir yolculuk sunulur. Böylece, resme bakan seyirci çoklu pencerelerden iç'e doğru bakar.

Günümüzde yapı teknolojisinin giderek hızlanması, mimari mekanların göz alıcı şekilde şeffaflaşmasını beraberinde getirmektedir. Konstrüksiyonların giderek inceltilmesi ve ortaya çıkan görünürlük özel ve kamusal arasındaki ilişkinin muğlaklaşmasına neden olur. Geçiciliği üzerinde taşıyan cam malzemesi, modern mimarlığın bıraktığı mirası taşımaya devam eder: hafızası olmayan, kayganlaşan yüzeylerde izlerin kaybolduğu gizemli, büyü, tekinsiz mekanların ortadan kalktığı bitimsiz bir şeffaflık, denetim ve gözetleme mekanı. Hopper'ın pencereleri, iç ve dış arasındaki mekansal ilişkiyi yeniden sorgulamayı sağlayan çoklu okumalarıyla mimari alandaki bu gelişmelere temsil alanından bir eleştiri sunmaktadır.

KAYNAKÇA

1. A. Artun, Nur. Roysi, Ojalvo. *Arzu Mimarlığı*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2018.
2. Berger, John. *Görme Biçimleri*. Çev. Yurdanur Salman. İstanbul: Metis Yayınları, 1986.
3. Benjamin, Walter. *Pasajlar*. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.
4. Benjamin, Walter. *Son Bakışta Aşk*. Çev. Ahmet Doğukan, Haluk Barışcan, Nurdan Gürbilek, Sabir Yücesoy, Orhan Koçak, İskender Savaşır. İstanbul: Metis Yayınları, 1993.
5. Benjamin, Walter. *Illuminations*. Trans. Harry Zohn. New York: A Helen and Kurt Wolff Book Publisher, 1969.
6. Baudelaire, Charles. *Modern Hayatın Ressamı*. Çev. Ali Berktaç. İstanbul: İletişim Yayınları, 2021.
7. Baudelaire, Charles. *Paris Spleen*. Trans. Louise Varèse. Canada: Penguin Books Publisher, 1869.
8. Baudrillard, Jean. *Amerika*. Çev. Yaşar Avunç. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013.
9. Belting, Hans. *Floransa ve Bağdat*. Çev. Zehra Aksu Yılmaz. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2012.
10. Berman, Marshall. *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. Çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları, 2021.
11. Bachelard, Gaston. *Mekanın Poetikası*. Çev. Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki Yayınları, 2020.

12. Barbara A. and Perliss A., *Invisible Architecture: Experiencing Places through the Sense of Smell*. Milano: Skira Publisher, 2006.
13. Bozdoğan, Sibel. *Modernizm ve Ulusun İnşası Erken Cumhuriyet Türkiye'si'nde Mimari Kültür*. İstanbul: Metis Yayınları, 2012.
14. Colomina, Beatriz. *Mahremiyet ve Kamusalılık*. Çev. Aziz Ufuk Kılıç. İstanbul: Metis Yayınları, 2020.
15. Colomina, Beatriz. *X-Ray Architecture*. (Altenburg: Lars Müller Publisher, 2019)
16. Cooper, Clare. *The House as Symbol of the Self*. University of California at Berkeley Publisher, 1974.
17. Cohen, J. Louis. *The Future of Architecture Since 1889*. Phaidon Publisher, 2016.
18. Cray Jonathan. *Gözlemcinin Teknikleri*. İstanbul: Metis Yayınları, 2015
19. Cordan, Özge. “İç Mekan Atmosferi” *Yapı Dergisi*. 2017: s.88-92
20. Ceylan, Erdem. 2010 “Modern Bir Mimari Temsil ve Performans Aracı ya da Mimarlıkta Diyagram” Doktora Tezi: Mimar Sinan Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Ana Bilim Dalı. İstanbul
21. Corbusier, Le. *The Modular*. Cambridge: Harvard University Publisher, 1980.
22. Corbusier, Le. *Precisions*. Cambridge: MIT Publisher, 1991.
23. Corbusier, Le. *The City of Tomorrow and its Planning*. London: Architectural Publisher, 1971.

24. Certeau, Michel De. *Gündelik Hayatın Keşfi – I.* Çev. Lale Arslan Özcan. İstanbul: Dost Kitabevi, 2008.
25. Çelik, Ramazan. Çiçekli, Sevsen. “Bir Bakış Açısı Olarak Sine-Göz: Dziga Vertov’un Kameralı Adam Filmi Üzerine Bir İnceleme” Gümüşhane Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi, 2022. Cilt: 13, Sayı:1, Sayfa aralığı. 37-47.
26. Denizci, Merve. 2018, “Sanatta Gözetleme Pratiği ve Edward Hopper Resimlerindeki Karşılığı” Yüksek Lisans Tezi: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
27. Duyan, Efe. 2021, “Adolf Loos iç mekanları Özelinde Müller Evi ve Josephine Baker Evi Üzerinden Bir Karşılaştırma.” Yüksek Lisans Tezi: Mimar Sinan güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
28. Düşek, Ayşegül 2020. “1990 Sonrası Sanatında Edebi Metinlerin Kullanımı” Yüksek Lisans Tezi: Marmara Üniversitesi
29. Erzen, N. Jale. *Çoğul Estetik*. İstanbul: Metis Yayınları, 2020.
30. Elkaldi, Hisham. *Cultures of Glass Architecture*. England: Ashgate Publishing Company, 2006.
31. El-Khoury, Rodolphe, *See Through Ledoux; Architecture, Theatre and the Pursuit of Transparency*, San Rafael: ORO Editions Publisher, 2006.
32. Friedberg Anna. *The Virtual Window*. Spain: MIT Publisher, 2006.
33. Foucault, Michel. *Kelimeler ve Şeyler*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. İstanbul: İmge Kitabevi, 2017.
34. Foucault, Michel. *Bu bir Pipo Değildir*. Çev. Selahattin Hilav. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020.

35. Foucault, Michel. *Hapishanenin Doğuşu*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge Kitabevi, 1992.
36. Fromm Erich. *İnsan Olmak Üzerine*. Çev. Şükrü Alpagut. İstanbul: Say Yayınları, 2020.
37. Forgacs, Eva. *Bauhaus 1919-1933*. Çev. Alp Tümertekin. İstanbul: Janus Yayıncılık, 2017.
38. Fenichel, Otto. *The Collected Papers Of Otto Fenichel*. New York: Norton & Co Publisher, 1937.
39. Groh, Jennifer. *Mekan Yaratmak*. Çev. Gürol Koca. İstanbul: Metis Yayınları, 2019.
40. Garrison, John. *Cam*. Çev. Songül Bakar. İstanbul: İthaki Yayınları, 2019.
41. Gombrich, Ernst. *Sanatın Öyküsü*. Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2020.
42. Giddens, Anthony. *Modernliğin Sonuçları*. Çev. Ersin Kuşdil. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2020.
43. Giedion, Sigfried. *Building In France Building In Iron Building In Ferroconcrete*. Canada: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1995.
44. Hasol, Doğan. *Mimarlık ve Yapı Sözlüğü*. İstanbul: Yapı Yayınları, 2003.
45. Hall, Stuart. *Temsil*. Çev. İdil Dünder. İstanbul: Pinhan Yayınları, 2017.
46. Handke, Peter. X.Peter Handke: Die Lehre der Sainte-Victoire. Die Literatur des 20. Jahrhunderts. 08/09.

47. Jay, Martin. *Scopic Regimes of Modernity*. New York: Bay Press, 1988.
48. Karabulut, Mustafa. “Mekanın Poetikası Bağlamında Necip Fazıl Kısakürek’in “Otel Odaları” Şiiri Üzerine Bir İnceleme”. *Telmih Kültür: sanat ve Edebiyat Dergisi*. 2018. Sayı: 7, sayfa aralığı: 39-42.
49. Kroker, Arthur., 1986 “The Aesthetics of Seduction: Edward Hopper’s Black Sun” *Canadian Journal of Political and Social Theory*. Vol. X .Num:1-2
50. Küçükerman, Önder. *Cam Sanatı ve Geleneksel Türk Camcılığından Örnekler*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1985.
51. Lacan, Jacques. *Psikanalizin Dört Temel Kavramı, Seminer*. Çev. Nilüfer Erdem. Metis Yayınları, 2013.
52. Levin, Gail. *Edward Hopper*. New York: Norton & Company Publisher, 1980.
53. Levin, David Michael. *Modernity and the Hegemony of Vision*. England: University of California, 1993.
54. Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Trans. Donald Nicholson-Smith. Cambridge: Basil Blackwell Publisher, 1991.
55. Leader, Darian. *Mona Lisa Kaçırıldı*. Çev. Handan Akdemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.
56. Lyon, David. *Gözetlenen Toplum*. Çev. Gözde Soykan. İstanbul: Kalkedon Yayınları, 2006.
57. Lopez, Wendy., 1990. “Windows As Expressive Elements In the Art of Edward Hopper and Fairfield Porter” *Postgraduate Thesis*. Colorada. Colorado State University. Department of Art History.

58. Miglieri, Anthony., 2019. “Night Windows: Portraits of Loneliness in the Frames of Edward Hopper and Film Noir” Postgraduate Thesis. Indiana. Ball State University.
59. Neumeyer, Fritz. “Head first through the wall. An approach to the non-word ‘façade’”, *The Journal of Architecture*, 199. Vol: 4, Num: 3, pp.245-259.
60. Oxford Wordpower Dictionary. China: Oxford University Publisher, 2012.
61. Pallasmaa, Juhani. *Teniz Gözleri*. Çev. Aziz Ufuk Kılıç. İstanbul: Yem Yayınları, 2020.
62. Preston, Julieanna. *Interior Atmospheres*. London: Art Media Press, 2008.
63. Ponty, Merleau. *The Visible and the Invisible*. New York: Northwestern University Publisher, 1968.
64. Ponty, Merleau. *Algının Önceliği*. İstanbul: Kabala Yayınevi, 2006.
65. P. Gomez, Alberto., Louise Pelletier. *Architectural Representation and the Perspective Hinge*. Cambridge: MIT Publisher, 1997.
66. P. Gomez, Alberto. “Questions of Representation: The Poetic Origin of Architecture.” *Architectural Research Quarterly*. Cambridge University Publisher, 2005. Volume: 9, Issue:3-4.
67. P. Gomez, Alberto. *Chora*. Canada: McGill-Queen’s University Publisher, 2004.
68. Renner, Rolf G. Edward Hopper: *Transformation of the Real*. Köln: Taschen, 2011.
69. Ranciere, Jacques. *Kurmacanın Kıyıları*. Çev. Yunus Çetin. İstanbul: Metis Yayıncılık, 2018.

70. Sloterdijk, Peter. *Critique of Cynical Reason*. Frankfurt: University of Minnesota Publisher, 2001.
71. Slutzky, Robert. Rowe, Colin. *Transparency*. Berlin: Birkahuser, 1997.
72. Scheerbart, Paul. *Cam Mimarlığı*. Çev. Hüseyin Tüzün. İstanbul: Arketon Yayınları, 2020.
73. Schama, Simon. *Landscape and Memory*. New York: Vintage Books Publisher, 1995.
74. Sennett, Richard. *Gözün Vicdanı*. Çev. Süha Sertabioğlu, Can Kurultay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2019.
75. Sennett, Richard. *Ten ve Taş*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
76. Simmel, Georg. *Modern Kültürde Çatışma*. Çev. Tanıl Bora, Utku Özmkas, Nazile Kalaycı, Elçin Gen. İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.
77. Shields, Jennifer A. E., *Collage and Architecture*. New York and London: Routledge Publisher, 2014.
78. Şengel, Deniz ve Maden, Feray. “Mimarî Çizim Geleneğine Karşı: Libeskind’in Micromegas Serisi, Mimesis ve Tarihsel Ardalını [Against the Tradition of Architectural Drawing: Libeskind’s Micromegas Series, Mimesis and the Historical Background]” *Arredamento Mimarlık Tasarım Kültürü Yayınları*, 2009, s: 102-107.
79. Tokyay, Vedat Z. *Mimarlığın Oluşumunda Saydamlığın Işığı*. İstanbul: Tasarım Yayınları, 2009.
80. Tan, Funda, Paker, Nurbin. "Çizimin Mimarlığı ve Mimari Bir Motivasyon Olarak Çizim", *Betonart Dergisi*, 2018. Sayı:59, Sayfa aralığı:24-30.

81. Türkçe Sözlük. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. 2021.
82. Urry, John. *Consuming Places*. London and New York: Routledge Publisher, 1995.
83. Üngür, Erdem. 2018 “Mekan Kavramının Disiplinler Arası Tarihsel Değişimi Üzerinden Mimarlık & Mekan İlişkileri” Yüksek Lisans Tezi. Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.
84. Vidler, Anthony, *Claude-Nicolas Ledoux: Architecture and Utopia in the Era of the French Revolution*. Basel: Birkhauser Publisher, 2021.
85. Virilio, Paul. *The Vision Machine*. Trans. Julia Rose. Bloomington: Indiana University Publisher: 1994.
86. Zafer Esenyel, Zeynep. “Doğal Dünyanın Logos’undan Estetik Dünyanın Logos’una Cezanne’nın Dinleyen Gözleri” İstanbul Üniversitesi Felsefe Arkivi, 2019. Sayı:50, Sayfa aralığı:42-63.
87. Zumthor, Peter. *Thinking Architecture*. Basel and Boston: Birkhauser Publisher, 1998.
88. Zumthor, Peter. *Atmospheres*. Germany: Birkhauser Publisher, 2006.
89. Williams, Adelia. “V. Poésie critique as Poetics of Space: Edward Hopper and Claude Esteban. Mosaic: An Interdisciplinary” Critical Journal, 1998. Vol: 31, No: 4, December.

İnternet Kaynakçası

1. R. Taşkale, “Simmel’in Toplum Kuramında ve Edward Hopper’ın Resimlerinde Kent Tasavvuru” 2017. <https://e-skop.com/skopbulten/simmelin-toplum-kuraminda-ve-edward-hopperin-resimlerinde-kent-tasavvuru/3625> Erişim Tarihi: [11.05.2022. 21:50]

2. <https://www.northernarchitecture.us/frame-construction/for-and-against-the-long-window.html> Erişim Tarihi: [9.05.2022. 21:12]
3. Hızlı, Serkan. “Kopyalanmamış, Not to be Reproduced” 1937 Ressam Rene Magritte. *Serkan Hızlı Resimler ve Hikayeleri*. 1. <https://serkanhizli.wordpress.com/2015/01/23/kopyalanmamis-not-to-be-reproduced-1937-ressam-rene-magritte/> Erişim Tarihi: [10.05.2022. 00:19]
4. Ceylan, Erdem: 2018 “Nâmahremiyet ve Modern Ev: Bir Amor/ Horror Vacui Hikâyesinden Fragmanlar”. <https://www.youtube.com/watch?v=zW3N6nlFgmM> Erişim Tarihi: [22.05.2022. 00:25]
5. A. Proulx, “Only the Lonely”, Guardian Review 8 Mayıs 2004. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2004/may/08/art> Erişim Tarihi: [20.05.2022. 00:10]
6. <https://www.designboom.com/architecture/timeline-new-york-tallest-buildings-wooden-observatory-one-wtc-06-08-2021/> Erişim Tarihi: [31.05.2022. 10:48]
7. Ergülen, Haydar. “He is Home, Even When He is Out, His Home is in Poetry” 2020. <https://www.istanbulberlin.com/en-de/zamanin-icinden-ev-haydar-ergulen/> Erişim Tarihi: [21.05.2022. 01:20]
8. Çubukçu, Aydın. “Renkli, Resimli Felsefe Söyleşileri” 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=5VdJuI0Qhv0> Erişim Tarihi: [4.02.2022. 13:40]
9. Slessor, Catherine. “Loos and Baker: a house for Josephine” <https://www.architectural-review.com/essays/loos-and-baker-a-house-for-josephine> Erişim Tarihi: [9.06.2022. 16:04]
10. Johnson, Ken <https://www.vdb.org/titles/eyemachine-i-ii-and-iii> Erişim Tarihi: [11.06.2022. 13:25]

Şekil Kaynakçası

1. URL-1: Erişim Tarihi [1.05.2022. 14:08]
<http://art-now-and-then.blogspot.com/2011/05/perspective.html>
2. URL-2: Erişim Tarihi [1.05.2022. 14:11]
<https://tr.pinterest.com/pin/208150814001724359/>
3. URL-3: Erişim Tarihi [7.05.2022. 14:46]
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_D%C3%BCrer_-_Draughtsman_Drawing_a_Recumbent_Woman_-_WGA7261.jpg
4. URL-4: Erişim Tarihi: [21.07.2022. 14:05]
<https://passerelles.essentiels.bnf.fr/fr/image/94d4b26c-feb7-449e-9ffa-dd3007016a9d-theatre-besancon-par-claude-nicolas-ledoux>
5. URL-5: Erişim Tarihi: [02.02.2022. 15:04]
<https://seyler.eksisozluk.com/diego-velazquezin-meshur-tablosu-las-meninasin-nedimeler-okumasi>
6. URL-6: Erişim Tarihi: [14.04.2022. 12:14]
https://tr.wikipedia.org/wiki/İmgelerin_İhaneti#/media/Dosya:MagrittePipo.jpg
7. URL-7: Erişim Tarihi: [12.04.2022. 10:15]
<https://www.renemagritte.org/not-to-be-reproduced.jsp>
8. URL-8: Erişim Tarihi: [07.02. 2022. 14:54]
https://arthive.com/sl/renemagritte/works/333350~The_Domain_of_Arnheim
9. URL-9: Erişim Tarihi: [11.03. 2022. 13:30]
<https://www.canvastar.com/en/rene-magritte-the-human-condition>
10. URL-10: Erişim Tarihi: [4.02.2022. 11:03]

<https://www.renemagritte.org/the-false-mirror.jsp#prettyPhoto>

11. URL-11: Erişim Tarihi: [02.03.2022. 16:00]

https://stringfixer.com/tr/Mycalesis_patnia#wiki-1

12. URL-12: Erişim Tarihi: [11.06.2022. 19:014]

<http://angelsbarcelona.com/en/artists/harun-farocki/projects/serie-augemachine-eye-machine-ii/228>

13. Şekil 2.13. Leader, Darian. Mona Lisa Kaçırıldı. Handan Akdemir (çev.) 1. Basım İstanbul: Sanat ve Kuram Ayrıntı Yayınları, 2004:24.

14. URL-13: Erişim Tarihi: [03.03.2022. 21:00]

<https://filmloverss.com/hitchcock-un-rear-window-da-seyirciyi-rontgenci-yerine-koymasina-saglayan-4-muhtesem-sinematik-teknik/>

15. URL-14: Erişim Tarihi: [03.03.2022. 21:35]

http://www.artnet.com/magazineus/features/cone/leo-castelli-surrealist-design7-21-10_detail.asp?picnum=8

16. URL-15: Erişim Tarihi: [13.04.2022. 12:59]

<https://twitter.com/ManuelRevilla57/status/1231934246102630407/photo/1>

17. URL-16: Erişim Tarihi: [06.11.2021. 20:22]

<https://filmhafizasi.com/gercekligin-dusleri-a-man-with-a-movie-camera-1929/>

18. URL-17: Erişim Tarihi: [06.11.2021. 20:48]

https://heyjoenyc.tour.wordpress.com/2014/09/15/3-bryant-park/10-interior-of-the-crystal-palace-by-thoms-paxton-1851-_/

19. URL-18: Erişim Tarihi: [11.03.2022. 21:50]

https://www.researchgate.net/figure/Bruno-Tauts-Glass-Pavilion-1914_fig12_324532561

20. URL-19: Erişim tarihi: [11.03.2022. 13:12]
<https://denemenlazim.net/bauhaus-okulu-100-yasinda/>
21. URL-20: Erişim tarihi: [8.12.2021. 13:08]
https://www.reddit.com/r/ModernistArchitecture/comments/kt06h0/villa_stein_demonzie_france_1926_by_le_corbusier/
22. URL-21: Erişim Tarihi: [14.12.2021. 15:10]
<https://www.arkitektuel.com/villa-savoye-2/>
23. URL-22: Erişim Tarihi: [30.03.2022. 13:26]
https://www.themodernhouse.com/wp-content/uploads/2016/06/775px-Villa_moller_hall.jpg
24. URL-23: Erişim Tarihi: [14.12.2021. 15:26]
<https://www.kronoshomes.com/es/ideas/unbuilt-adolf-loos-y-josephine-baker/>
25. URL-24: Erişim Tarihi: [14.12.2021. 15:24]
https://tr.wikipedia.org/wiki/Cam_Ev#/media/Dosya:Glasshouse-philip-johnson.jpg
26. URL-25: Erişim Tarihi: [10.05.2022. 16:30]
<https://www.arkitektuel.com/farnsworth-evi/>
27. URL-26: Erişim Tarihi: [10.05.2022. 16:29]
<https://collection.crystalbridges.org/objects/3013/radiator-buildingnight-new-york>
28. URL-27: Erişim Tarihi: [10.05.2022. 18:50]
https://stringfixer.com/tr/C._Bertram_Hartman
29. URL-28: Erişim Tarihi: [10.05.2022. 20:01]
<https://www.artsy.net/artwork/guy-carleton-wiggins-winter-in-new-york-1>
30. URL-29: Erişim Tarihi: [12.05.2022. 17:01]

<https://en.buypopart.com/BuyPopArt.nsf/A?Open&A=8BWPDx>

31. URL-30: Erişim Tarihi: [10.05.2022. 16:20]

https://www.nga.gov/features/slideshows/edward-hopper.html#slide_9

32. URL-31: Erişim Tarihi: [10.05.2022. 18:22]

<https://www.phillipscollection.org/collection/approaching-city>

33. URL-32: Erişim Tarihi: [12.05.2022. 19:46]

<https://serkanhizli.wordpress.com/2021/04/18/gas-1940-ressam-edward-hopper/>

34. şekil 4.8: Hazal şimal Karatay’a aittir.

35. URL-33: Erişim Tarihi: [9.05.2022. 16:29]

<https://www.3nokta.com/karantinanın-favorisi-edward-hopper-korona/>

36. URL-34: Erişim Tarihi: [10.05.2022. 11:30]

<https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/apartment-houses>

37. URL-35: Erişim Tarihi: [8.05.2022. 10:20]

<https://revuelimite.fr/petit-discours-sur-le-dialogue>

38. URL-36: Erişim Tarihi: [8.05.2022. 10:27]

<https://www.istanbulsanatevi.com/ekoller/realizm/edward-hopper-otomat/>

39. URL-37: Erişim Tarihi: [2.05.2022. 17:50]

<https://www.mfa.org/exhibitions/edward-hopper>

40. URL-38: Erişim Tarihi: [8.05.2022. 11:40]

<https://oggito.com/icerikler/edward-hopperi-anlamak/63901>

41. URL-39: Erişim Tarihi: [1.05.2022. 13:20]

https://tr.wikipedia.org/wiki/Gece_Kuřları#/media/Dosya:Nighthawks_by_Edward_Hopper_1942.jpg

42. URL-40: Erişim Tarihi: [7.05.2022. 15:10]

<https://oggito.com/icerikler/edward-hopperi-anlamak/63901>

43. URL-41: Erişim Tarihi: [11.05.2022. 16:20]

<https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8BWPD3&titlepainting=Rooms%20By%20The%20Sea&artistname=Edward%20Hopper>

44. URL-42: Erişim Tarihi: [11.05.2022. 16:55]

<https://www.edwardhopper.net/sun-in-an-empty-room.jsp>