

## SANAT VE MİMARLIKTAKİ MASKELEME STRATEJİLERİ İLE ÖTESİNİN VARLIĞI (1)

Tuğba CESTEL\*

**Alındı:** 13.06.2021; **Son Metin:** 24.08.2022

**Anahtar Sözcükler:** Duchamp; Tschumi; maskeleme stratejileri; arzu nesnesi; eşik.

1. Makale, Yıldız Teknik Üniversitesi Bina Araştırma ve Planlama Doktora Programı, Doç. Dr. Senem Kaymaz'ın 'Mimarlık Düşüncesinde Eleştirel Kuramlar' dersinde üretilmiştir

2. Nesnenin maddesellikten kopup kavramsallığa doğru gidilmesini örnekleyen bu çalışma, 20. yüzyılda sanatın geçirdiği değişikliklerden sadece birini kapsamaktadır. 1960'lardan bu yana minimalizm, land art, site-specific art gibi kavramsallığın yanında maddeselliği, fenomenolojiyi, beden maddesel deneyimini de vurgulayan ve bundan beslenen, dolayısıyla farklı ve zıt yönlerden üretimlerin öne çıktığı sanat yönelimlerine de şahitlik etmektedir.

Sanat ve mimarlık dünyası toplumsal/dinsel/kültürel öğretilerden etkilenecek şekilde şekillenirken, Aydınlanma Döneminden itibaren öznenin varlığının da dâhil olduğu tasarımları sergilemeye başlamıştır. Aydınlanma felsefesinin temsil yerine takdimi yerleştiren anlayışı temel alan 'öznellik' arayışı, fiziksel olarak kanıtlanamayanı bulma çabasıdır. Nesnenin maddesellik ötesindeki kavramsal varlığı, sanat ve mimarlıktaki form endişesi ve estetik kaygıları yapıbozuma uğratarak, öznenin yorumlayabileceği bir alanın ortaya çıkmasına neden olur. Formun hammaddeye biçim vererek düzene girmesini ve anlamlandırılmasını savunan *hilomorfik* anlayışının tersine yaklaşım sergileyenlerden biri olan kavramsal düşünce, nesne karşısındaki öznenin bilincinden doğan idealara öncelik verir. Böylece işlevselliğin ve geleneksel formların önemini yitirdiği sanat objesinde, maddeyi özgürleştiren bir anlayışın hüküm sürmesi görünür olur. Özellikle 20. yüzyıl sonrası ekonomik, siyasi, sosyal ve kültürel gelişmelerin ortaya koyduğu ideolojik fikirlerden etkilenen kimi sanatçılar, birçok yönelimlerin yanı sıra sanatın nesneye olan ihtiyacını sorgulayarak çeşitli manifestolar üretme gayesi içinde bulunur (2). Sanat ürünlerinin biçime dayalı üretiminden uzaklaştırılması, diğer bir deyişle malzemenin fiziksel özelliğinin yanı sıra öznedeki uyandırdığı algısal boyutunun da dikkate alınarak kişiye özgü anlamlandırılması, yapının herkese erişebilme ve özgürlük deneyimi sunabilmenin bir aracına dönüşmesine uygun ortamı yaratır. Bu fikir çerçevesinde bitmişliğini ifade eden görünüş ile arasındaki sınırların kaldırıldığı ve disiplinler arası bir tutum içinde üretilen tasarım objesi, avangart ruhun simgesi olan nesne-özne etkileşimine dayandırılarak zamansız bir görünüm kazanır. Bu bağlam çerçevesinde oluşturulan çalışma, 1960 sonrası izleyiciye sunulan Étant Donnés yapıtı ile Santa Monica Evi'ni Jacques Lacan ve Bernard Tschumi'nin maske kavramı ile ilişkilendirilir. Étant Donnés ile Santa Monica Evi üzerinde uygulanan maskeleme stratejileri araştırılarak, nesnelerin kavramsal boyutlarının oluşturulmasını ve farklı açılardan yaklaşılmasını içeren bir yöntem sunmaktadır.

\* Building Research and Planning Department, Yıldız Technical University, Istanbul, TURKEY.

İzleyicinin sanat nesnesindeki zihinsel izlenimi ve buna bağlı gelişen düşünce sistemini, Marcel Duchamp 1917'de sunduğu Fountain (çeşme) adlı yapıtında 'hazır-nesne' olgusu ile vurgular. Bu yaklaşım 1960'lardan sonra sanat hareketleri ve mimarlık alanındaki birçok tasarım üzerinde de görünür olmaktadır. Üretimlerin yöntemlerine ve süreçlerine kullanılan malzemelerin değişimi ve dönüşümünün dâhil edilmesi, sanat nesnesinin öz varlığından uzaklaşmasına ve kişiye özgü kılınmasının yolunu açar. Bu idea ile harekete geçen sanatçılar ve mimarlar, maddiliğinden koparılan nesnenin karşısına kendi varlığını keşfeden özneyi yerleştirmek ister. İzleyici, tasarımı sorguladığı ve tanımlamaya çalıştığı karşılaşma sürecinde ortaya çıkan ve sınırları belirgin olmayan bir düzlem içerisinde nesne ile birlikte kendi öz varlığını da konumlandırmaya çalışır. Özne kendi bilincine cevap aradığı bu müphem aralıkta, nesnenin varlığını da anlamlandırma çabasına girer. Böylece öznenin beden hareketi üzerinden maddiliğini oluşturan nesne, kesintisiz süren bireysel uyarımların açığa çıkması ile izleyiciye bağımlı bir varlık durumuna gelir. Soyut çağrışımların üretildiği bu boşluk, her defasında birbirinden farklı öznel anlamların doğmasına sebep olan mekânlar yaratılmasına olanak tanır.

Özne-nesne arasındaki her karşılaşmada farklı bir konuma ulaşan tekil ilişki, bireyde çeşitli duyulanımları ortaya çıkarırken, hafızasında da izler bırakır. Jacques Lacan, izleyicide arzu duygusunu uyandırarak farklı anlamların üretilmesini, nesneye maske kavramının uygulanması ile aşkın bir duruma geleceğini öne sürer. Maskelenen nesnenin ötesinde de bakışın devam ettiğini bilen kişi, fethedeceği bir alan ile bilinçdışı işlevi ortaya çıkarırken, insanın özü olarak kabul edilen arzu nesnesine ulaşır (Lacan, 1973, 115). Lacan'ın psikanalizin temel kavramlarına ulaşmasında aracılık eden maskeleme operasyonunu, Bernard Tschumi mimari alanda kullanmaya çalışır. Tschumi mimarinin çelişkiler ile donatılarak gerilim yaratması gerektiğini, böylece öznenin arzu duygusunu her zaman tetikte bırakacağını işaret eder. Yapı katmanlarının üst üste bindirilmesi, çakıştırılması, eklenmesi ile maskelenen mekân, belirsiz keşimlerden zıt kavramları üreterek mimaride arzu eksikliğini yok eder. Maskeleme yöntemi, gerçeğin başka bir hakikat ile gizlenmesi, görünüş ile onun ötesi arasında paradoksal bir ilişki kurmaya yardımcı olur. Bu ilişkideki özne, maskelenen nesne ile her karşılaşmasında zihinsel bir algı sürecine girerek, keşfedeceği ve anlamlandıracağı bilinçdışı bir alan içine çekilir. Dolayısıyla çelişkiler içerisinde bırakılan nesne var olan maddiliğinden uzaklaşarak, zamansız bir varlığın kimliğini kazanır.

Bu çalışmanın amacı, kavramsal bir tanım olarak ortaya konulan maskeleme yönteminin, hem mimari hem de sanat alanındaki uygulandığı örnekler üzerinden ele alınarak, güncel bir söylem olan *envelope* (mimari kabuk) kapsamının genişletilmesine ve zenginleştirilmesine dair fikir üretmeye dayanmaktadır. Bununla birlikte farklı maskeleme stratejileri ve onun aracılığıyla yaratılan gerçekliğin oluşturduğu karşıtlıklar ile izleyicide yarattığı tepkiler, araştırmanın kapsamını içermektedir. Sadece kendi maddiliğinin dışında başka anlam çağrıştırmayana diğer bir deyişle maskelenmemiş olanda, arzuladığını elde eden kişi başka nesneye yönelme eğiliminde bulunur. Bu sebepten maske, gizlediği ile çelişkili birlikteliğinin sonucunda, kendisinin de bir nesneye dönüştüğünü, bu sayede neyin doğru olup olmadığının belirsizleştiği bir simülasyon dünyasını oluşturur. Gerçekliği ikinci bir plana iten ve insanın saf algısını harekete geçiren maskeleme, temel olarak öznelleştirici bir anlam arayışından ibarettir. Araştırmada, Lacan'ın 'Bakış Şeması' nı oluşturan imgesel-simgesel sistem ile Tschumi'nin mimari gerçekliği aradığı ayartma metaforu birbiri ile

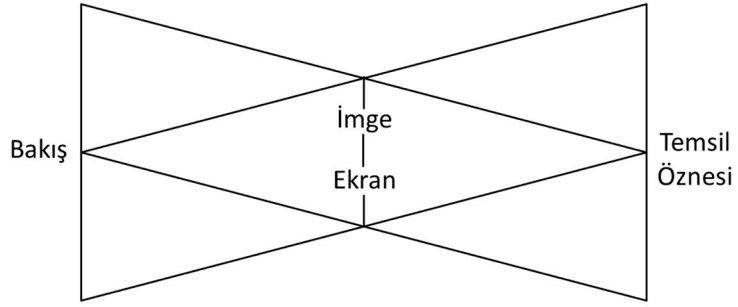
3. *Punctum* latince kökenli olup, ısırtık, benek, kesik, iz gibi manalara gelmektedir. İlk defa Roland Barthes tarafından *Camera Lucida* (Fotoğraf Üzerine Düşünceler) adlı kitabında ele alınan *punctum* kavramı, fotoğrafın içerisinden beklenmedik şekilde çıkan ve aniden kişiselleştirilen anlamı ifade eder. Barthes *punctum*'u, tasnif edilen verilerin imgelerle belgelenebilir bilgileri bütünü *Studium*'u delen şey olarak tanımlar (Barthes, 2014, 40). Bir fotoğrafın izleyici üzerindeki kolayca tarif edilemeyen duygusal, yoğun öznel etkisi olarak tanımlanan nokta olan *punctum*, dikkati kendine çekerek olaylar örgüsünü parçalayarak bütünden uzaklaşılmasına neden olur.

ilişkilendirilir. Her iki tez, arzu kavramını ortaya çıkarmanın yolunu maske ile yeniden üretilen nesne üzerinden mümkün olacağını savunur. Sanat alanında Marcel Duchamp'ın *Étant Donnés* yapıtı ve mimarlık dünyasında Frank Gehry'nin Santa Monica Evi'indeki maskeleme operasyonu, postmodern anlayışı temsil ederek aşkınlığın içkinleştirilmesi ilkesine örnek olduğu gözlemlenir. *Étant Donnés* sanat nesnesi izleyicinin beden hareketlerine bağlı olarak resim düzleminin farklı biçimlerde yeniden yorumlanmasının önünü açarken, Santa Monica Evi'nin katmanlaştırılan yaşama mekânının hem görünür hem görünmez kılınması ile ev kavramını sorgulatması, çalışmanın yöntemini oluşturmaktadır.

### JACQUES LACAN'IN BAKIŞ ŞEMASI

Sanat nesnesi estetik ifadeler barındıran temsil aracından uzaklaşarak, izleyicinin kendi varlığını ortaya çıkaran bir özelleşme noktasına evrilir. Sadece özne için yapılmış olduğuna inanma algısı oluşturan nesnenin herhangi bir referansı kalmaz. Böylelikle nesne, sadece kendine çağrışım yapar ve bir tür özgülleme operasyonuna dâhil olur. Özne tarafından yüklenen anlam ile kökensiz ve referanssız bırakılan nesne, zamana ve maddiliğine bağlı kalmayan bir varlığa dönüşür. Jean Baudrillard'ın deyimi ile sanat nesnesi, geleneksel estetik düşüncesinden uzak *punctum* boyutuna ulaşarak, çevresi ile tekil bir ilişki sağlar (Baudrillard ve Nouvel, 2011, 44) (3). Kabullenilmiş rasyonel düzen ile çatışan fiziksel farklılıkları barındıran objenin öznel varlığı, *punctum* kavramı ile açığa çıkar. Nesnenin görünümündeki başkalık kolayca tasvir edilemeyen, herkes için değişim gösteren bir durumu yansıtır. İzleyiciye sadece o anki nesnenin durumu değil, geçmişinin ne olduğunu ya da geleceğinin ne olacağını dikkate alacak geçici bir alan açılır. Bu aralıkta Baudrillard'ın bahsettiği tekil ilişki ile bu birlikteliğin devinimi, sadece özneye tabi kılınır. İzleyicileri zihinsel bir algılama sürecine sürükleyen tekil nesnelere, kabul gören bir tutumdan uzak, 'estetik-ötesi' duruma evrilir. Öznenin varlığı ile sürekli yorumlanarak yenilenen nesne, nihayetinde imgesel-simgesel sistemin bir parçası olur. Böylece özne-nesne arasındaki sınırlar muğlaklaşır ve eşğin kapsadığı alan her anlamlandırmada değişiklik gösterir. Belirsizliğin hâkim olduğu bu boşlukta öznenin arzu salınımı ortaya çıkarırken, nesne de kendi gerçekliğine kavuşur.

Jacques Lacan 1964 yılından sonra verdiği seminer dizisinden oluşan *Psikanalizin Dört Temel Kavramı* adlı kitabında, 'Bilinçdışı, Tekrarlama, Aktarım, Dürtü' başlıkları altında öznenin kendini beklenmedik bir zaman aralığında ele geçiren arzu nesnesi arayışı içindedir. Lacan, temsil öznesi ile onu gözlemleyen bakışın oluşturduğu düzlemi birbiri ile çakıştırarak 'Bakış Şeması'nın temsili bir modelini sunar. Lacan, bakış ve temsil öznesi arasında yer alan düzlemi 'imge-ekran' ya da diğer bir adıyla 'maske' olarak nitelendirir (**Resim 1**). Özne-nesne arasındaki bu düzlemde ilk olarak imgesel-simgesel adı verilen ikili bir sistem belirir, daha sonra üçüncü bir aşama olan gerçeklik adı altında arzu boşluğunun tanımı ortaya çıkar (Lacan, 2013, 114). Bu boşluk, özne tarafından edilemez sözlerin edilmesi gereken, her seferinde yorumlanarak doldurulması gereken bir alanı teşkil eder. Aslında Lacan'ın ele aldığı gerçeklik, herkesin göreceği ve kabulleneceği tanımlama üzerinden değil, öznenin kendi bilincinden doğan ve sadece özneye anlamını hissettiren yorumlama aralığıdır. Bütün araçların dışarıda tutulduğu karşılaşma anında, özne artık nesnenin gözlemleyicisi değil, onu arzu kavramı ile üreten kişi haline gelir. Michael Hays'ın bahsettiği üzere Lacan imgesel-simgesel sistemi, saydam



Resim 1. 1964 Lacan "Bakış Şeması" (Lacan, 2013, 114)

özelliğinden uzak daha ziyade opak bir ekran olarak gördüğünü vurgular (Hays, 2015, 95). Böylece, neyin ne kadar görülüp görülemeyeceği, görünenin nasıl görüneceği sadece izleyicinin kontrolü altına girerek kendi içkinliğini ortaya çıkaracak arzu nesnesine ulaşmasına yol açar.

Lacan'ın ortaya koyduğu psikanaliz terimi olan *objet petit a* (fantazma nesnesi), bilinçdışı isteği açığa çıkaran işlevleri tanımlamanın bir aracıdır. Tam olarak gerçek olmayan, hem öz nesneden ayrı ve hem de bir o kadar ona tabi kılınan *objet petit a*, dürtünün doyurulmasındaki boşluğun mevcudiyeti olarak betimlenir (Lacan, 2013, 189). Nesnenin yenilenmesi, diğer bir ifade ile kendinden ayırdığı biçime evrilebilmesi ile oluşacak *objet petit a*, ancak öteki ile varlığını sürdürür. Lacan'a göre eril ile dişil, öz nesne ile fantazma nesnesi, ancak maskeleme ile en etkili biçimde karşı karşıya gelir. Gerçeğin başka bir gerçekle maskelenmesi, beklenmedik bir eşik alanı yaratırken arzu nesnesini de üretir. Asla ulaşılamayan ve nitelik bakımından ayırt edilemeyen arzu nesnesi, bireyin anlam arayışını her zaman eksik bırakan bir simülasyon dünyasını yaratır. Böylelikle maske, nesnenin ne kadarını ve nasıl görmemizi sağlayan bir düşünce sürecini başlatarak, onu yönetmemize aynı zamanda da yönlendirilmemize sebep olur. Lacan, insan deneyimini önceleyen maskenin, özneye arzuyu yaratması için boşluk açtığını aşağıdaki ifadesinde belirtir;

Sadece özne-insan öznesi, insanın özü olan arzu öznesi-hayvanın tersine, bu hayal tuzağına tam anlamıyla kendini kaptırmaz. Kendini orada fark eder. Nasıl mı? Perde işlevini ayırt ettiği ve onunla oynadığı için. Nitekim insan maskeyle oynamayı bilir, maske demek onun ötesinde bakışın olması demektir, insan bunu bilir. Perde bu durumda arabuluculuğun gerçekleştiği yerdir. (Lacan, 2013, 115).

*Objet petit a*'nın varlığına son vermenin tek yolu ona ulaşmak iken, elde etmenin tek yöntemi ise paradoksal biçimde onu ortadan kaldırmaktır. Lacan'ın incelediği dürtü kavramı, nesneye doğrudan ulaşmak değil etrafında dönüp durarak ona erişememe halini tekrarlarlarken mevcudiyetini sürdürür. Maskeleme operasyonu, özneyi tam arzu nesnesine yaklaştırdığında onu başka bir arzu salınımına götürmeyi hedefler. Nihayetinde maskelenen nesne hem *objet petit a*'yı açığa çıkarır hem de dürtüleme durumunun sürekliliğine vurgu yapar.

Nesneyi maddiliğinden uzaklaştırmayı sağlayan maske, onun varlığına bağımlı olması ile birlikte kendisi de öznenin yorumlayacağı başka bir nesneye dönüşür. Arkasındakinin değişimi maskenin değişimini de gerektirdiğinden, ne maske ne de nesne aynı kalır. İkisi de eşzamanlı yeniden üretilir ve birbirlerine nüfuz ederler. Dolayısıyla bu diyalektik ilişkinin çevresine yansımaları, karmaşık ve çelişkili duyulanımların temelini atar. Her karşılaşmada yeniden anlam bulan imge-ekran/nesne-maske

ikilisi, hem bütün olmayı reddeder, hem de birbirlerinin varlığı ile kimlik kazanarak tezat bir durum yaratır. Maskenin sakladığı gerçeklik (nesne) karşısındaki göz, bakışı tam olarak öz-nesneye odaklayamamaktan dolayı aklın vereceği kararlar bir süreliğine askıda kalır. Böylece maske ve ötesinin (gizlenmek istenenin) arasındaki bağlantı, öznenin fethedeceği aynı zamanda anlamlandıracağı bilinçdışı işlevi tetikler. İşlevselliğin kısıtlayıcılığına karşı çıkan ve formun aralanması ile biçimi aşman bir aracı olarak görülen maskeleme, sanat ve mimari alanda örnekler ile çalışma kapsamında ele alınmaktadır.

### DUCHAMP'IN MASKELEME OPERASYONU: ÉTANT DONNÉS YAPITI

Lacan'ın bahsettiği maskeleme kavramı, Marcel Duchamp'ın son çalışması olan *Étant Donnés* yapıtında görmek mümkündür. Nesnenin köksüz, kimliksiz, hatta isimsiz olma çabasını sorgulayan Duchamp, oluşturduğu 'tembel eylem' kavramı altında sanat objesini dönüştürmek ister (Lazzarato, 2019, 49). Duchamp, çeşme yapıtına benzer bir biçimde fiziksel verinin gerçekliği ile oynadığı *Étant Donnés*'da, nesneyi önce kendi özünden uzaklaştırarak yok eder, daha sonra izleyicinin fenomenolojik deneyimine bağlı kalarak başka bir olguya yerleştirir. Böylece her deneyim öznenin zihninde nesneyi farklı biçimleştirilmesine uygun bir zemin yaratırken, tekil görüşlerin ortaya çıkmasına yardımcı olur. 1946-1966 yılları arasında Duchamp tarafından gizlilik içinde tasarlanan 'Verilen: 1. Şelale, 2. Aydınlatıcı Gaz' (*Étant Donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage*)'da bir araya getirilen nesnelere maddi özelliğinden uzaklaştırılır ve özneye bağımlı bir görüntü elde edinmek istenir. Böylece sanat objesi, ancak izleyicinin varlığı ile mevcudiyetini sürdürür. Bedensel deneyim ile görünümün dolaysız bir şekilde izleyiciye ulaşması ve duyulanım yaratması amaç edinir.

İç odada sergilenen sanat nesnesini görebilmenin tek yolu ahşap kapıdır (**Resim 2**). Kapının menteşesi ya da kulpu olmadığından açılmayacağı izlenimi doğar. Ziyaretçi ona ayrılmış iki göz delikten bakmaya kabul ederse, kapının arkasındaki sahneyle karşılaşmanın ilk şokunu yaşayacak ve kendini tarif edilemeyen bir deneyimin içinde bulunacaktır. İçeride oluşturulan manzara, dışarıdaki eski ahşap kapının düşündürdüğü karanlık bir küflü bir odadan farklı olarak ıslık ıslık aydınlatılmış bir mekâna sahiptir. Yeşilliğin üzerinde yatan ve yüzü gözükmeyen çıplak bir kadın, arkasında ise orman ile su birikintisi gözükmektedir (**Resim 3**). Karşılaşılan sahne hem şaşırtıcı derecede doğal hem de ürkütücü bir şekilde gerçek dışıdır. İnsan yapımı tek nesne ise cansız mankenin elinde tuttuğu gaz lambasıdır. Farklı bir bakış açısı yakalamak için geriye çekilen izleyici, aynı oranda sonsuza kadar sabit bir perspektife sahip olur. Maddilikler arasındaki çelişkiler ile üretilen küçük oda, dışarıdaki büyük odanın bir tür eki görevindedir. Katmanlaştırılarak sunulan nesnenin her tabakası birbirinden farklı ve karşıtlıklara sahipken, bir önceki/sonraki varlığının izlerini taşıyarak zamansız etkiye neden olur. Duchamp, aslında sanat objesini maskeleyerek uzak-yakın, doğal-yapay, aydınlık-karanlık, canlı-cansız, resim-resim olmayan, tek düzlem-üç boyut, yarım kalan-tamamlanan, görünen-saklanan gibi birçok zıtlıkları bir arada sunmak ister. Bu ikiliklerin içinde kalan özne, sanat nesnesi hakkında söyleyemediği ve kesin yargıya varamadığı aralıkta/boşlukta, arzu duyulanımı ile baş başa kalır.



**Resim 2.** 1969 *Étant Donnés* Yapıtının Dış Mekândan Görünüşü, Philadelphia Sanat Müzesi (Hoy, 2000)



**Resim 3.** 1969 Étant Donnés Yapıtının İç Görünüşü, Philadelphia Sanat Müzesi (Hoy, 2000)

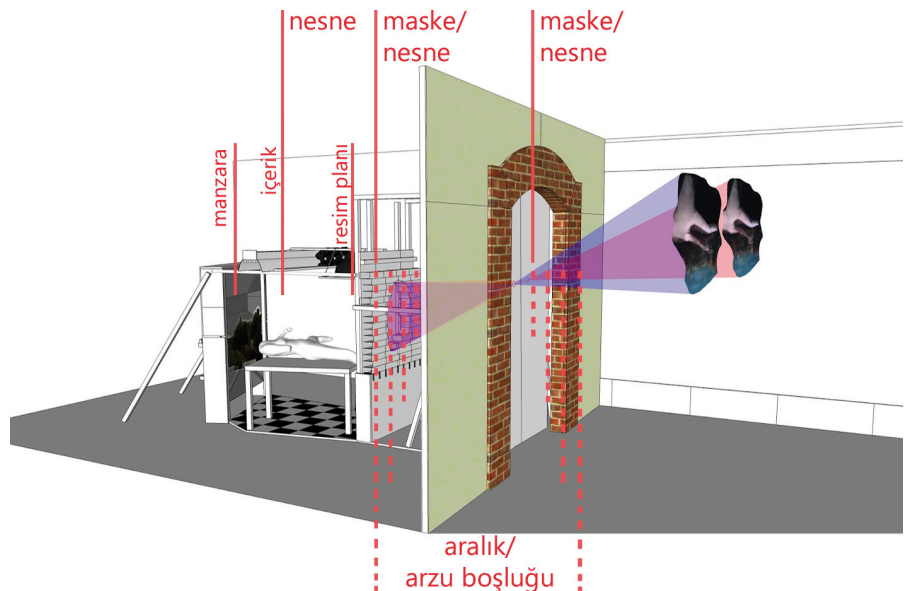
Étant Donnés'un parçalanmış, eksik bırakılmış ve tamamlanmamış yapısı, alegorik parçaların yerleştirildiği gizemli bir kurguyu anıstırır. Bu sebeple geleneksel resim anlayışı, Étant Donnés eseri ile yapı bozumuna uğramaktadır. Soyut resmin tek boyut olma çabasının karşısında gizli paradoksları açığa çıkararak ve daha sonra önceden bir araya gelmemiş farklı öğelerle katmanlaştırılan sanat nesnesi, uzamsal bir düzlem içerisinde görünmez nitelikler kazanır. Étant Donnés'da, perspektif ile oluşturulan dördüncü bir boyutun izdüşümü, her bireye aynı görünümü sunarken, yaşanan duyanımlar kişiye özel kılınır. Sanat nesnesini anlamlandırabilen yalnızca izleyicidir. Bununla birlikte maskeleyen yönteminin uygulandığı çalışma, ancak izleyicinin varlığı ile hem görünür hem de görünmez kılınır. Duchamp, sanat yapıtının karşısındaki bireyin eylemini en katı şekilde kontrol ederek, özne-nesne arasındaki ilişkiyi sanat nesnesinin bir parçası haline getirir. Étant Donnés, tasarlanana sadece izleyici ile var olacağının bir temsilidir. Nesneyi gözlemleyen özne aynı zamanda sırada bekleyenler tarafından gözlemlenen olur. Sunumun artan gerçekliği ile öznenin artan yorumlama zorluğu arasında paradoksal bir ilişki doğar.

Birçok yönden bakıldığında Étant Donnés, alışlagelmiş perspektif çizimi ile günümüz enstalasyon sanatının bir karışımı 'melez' yapıt olarak kabul edilebilir. Literatürde Étant Donnés üzerine yapılan yorumlamaların bir kısmı Duchamp'ın *readymade* (hazır nesne) ile kavramsallıktan uzaklaşıp daha sembolik bir alana kaydığını belirtirken, bir kısmı da eserin izleyicinin fenomenolojik deneyimine dolayısıyla mekânın maddeselliğine vurgu yaptığını savunur. Dalia Judovitz 1995 tarihli *Unpacking Duchamp* kitabında, Étant donnés'deki sahnenin gerçekliğini salt bir tuzak olarak gözlemler ve yapıtın temsil boyutu ile ilgilenir. Judovitz'e göre Duchamp'ın tasarımı, mekanik olarak -miş gibi davranarak yaşam yanılması simüle eden bir nesneyi simgeler (Judovitz, 1995, 209). Anne d'Harnoncourt ve Walter Hopps'ın yorumu Judovitz ile benzerlik taşıyarak, Duchamp'ın Étant Donnés'da fiziksel verileri en abartılı şekilde sunduğunu, böylece nesnenin gerçekmiş gibi olma izlenimini yaratmaya çalıştığını öne sürerler (d'Harnoncourt ve Hopps, 1987, 24). Sunulan temsil ile her karşılaşma

esnasında izleyici, sanat nesnesinin sınırlarını sorgular. Çelişkilerin birbiri ardına gelmesi ile değişen bu sınırlar, öznenin düşünce sistemini de devimsel bir duruma yerleştirir.

Étant Donnés, neredeyse tamamen retina üzerinde yapılan izlenime bağlı bir estetik zevk gibi görülse de izleyicinin mekândaki hareketi ile açığa çıkan fenomenolojik deneyimlemeye dair yorumlamaları da beraberinde getirir. Sanat nesnesi, kapıdan içeri bakma sırasını beklemeyi, iki küçük delikten bakışın zorlandığı görsel perspektifi, çok yaklaşıldığı için kapının dokusunu ve kokusunu, izleyicinin arkasında sabırsızca sırasını bekleyenleri ve kısacık bir zaman aralığında diğer tarafta olanı görmenin zorluğunu içerir. Kapının ardındaki şeyin tek bir açıdan gözlemleneceğini ve sadece bir izleyicinin anlamlandıracağını hisseden kişi, geri adım attığında düşünme sürecine zaman ayırdığı odanın alanı da dâhil eder. Bu mekân izleyiciyi arkasında bekleyenleri bekletmemek için sanat nesnesini düşünmeye ayırdığı kısıtlı bir zaman verirken, özneyi stresli bir eşik aralığında bırakır. Her durumda da izleyicinin/röntgencinin özellikle gözetleme deliklerinden gördüğü şey, kendi deneyimiyle elde edilecek veya zihninde canlandırılacaktır.

Duchamp, 3 boyutlu mankenin dioramaya yerleştirilmesiyle oluşturduğu tasarımında iki maskeleye stratejisi uygular; ilki bu dioramanın önüne eklediği ortasından delik açılmış bir tuğla duvar, diğeri ise bütün bu kompozisyonun dışındaki iki gözetleme deliği olan ahşap kapıdır (**Resim 4**). Üst üste çakıştırılan bu maskeleye yöntemindeki tuğla duvar en arkada canlı gibi görünen dioramayı sabit bir resim düzlemine sokma çabasına girerken, en dışarıdaki ahşap kapı ise beden hareketini kısıtladığı izleyiciyi değişmeyen bir alanda konumlandırmaya çalışır. Maskelerin sınırladığı öz nesne-özne arasındaki mesafe ile değişmeyen perspektif açısı, öznenin anlam bulma sürecini temsil eder. İçeriği yansıtmayan dış ve dışarıya nüfuz etmeyen iç arasında oluşturulan bu boşluğun çelişkili ve geçici bir durum yaratması, özneyi hazırlıksız yakalar böylece her izleme aşamasının bir sonrakinde ne olacağına dair iz bulanamaz. Étant Donnés'da nesnenin maddiliği tahrifata uğratılarak belirsizlik içinde yerleştirilmesi, Lacan'ın 'fallik işlev' dediği şeye evrilir (Alliez, 2020, 331). Çelişkiler ve ikilemler arasında kalan özne, iyi ve kötüyü, hazzı



**Resim 4.** 1977 Étant Donnés Yapıtının Diyagramına Yazar Tarafından Eklenen Maskeleye Yöntemi (Hoy, 2000)

ve hoşnutsuzluğu ayırt edebileceği, gizemli bir alana sürüklenir. Diğer bir deyişle, sanat nesnesi dil ve estetik gereksiniminden uzak bir tutum sergileyerek, Lacan'ın dile getirdiği 'imgelerin uzamsal-geometrik işlevine' göre düzenlenir ve buna maruz kalan öznenin arzusuna bırakılır. Rosalind Krauss, sanat dünyasında farklı malzemelerin montajlama kurgusu içinde yan yana getirilerek izleyicinin algıladığı görüngeler öğretisini Duchamp'ın eserleri ve Lacan'ın söylemleri üzerinden incelemiştir. Krauss, 1977 tarihli 'Notes On The Index' makalesinde, ben, sen, o gibi kişi zamirlerinin, sanat çalışmalarında değiştirici özelliğe sahip olduğunu aşağıdaki açıklaması ile vurgular;

'Zamirler, 'boş' olduğu için 'anlam ile dolu' dilsel işaret kategorisi için kullanılan terimdir. Bu, yönlendirmesinin sağlanması için her çağrıldığına bekleyen bir işarettir. Bu sandalye, bu masa... Masanın üzerinde yatan bir şeye işaret ediyoruz. Bu değil, biz diyoruz. Kişisel zamirler, ben ve sen değiştiriciyiz. Birbirimizle konuştuğumuzda, ikimiz de ben ve sizi kullandığımızda, bu kelimelerin referansları, konuşmamızın alanı boyunca yer değiştirmeye devam ediyor. 'Ben' sadece konuşan kişi olduğum zaman benim referansım. Sıra sizde olduğunda sizin referansınızdır.' açıklaması ile özne tarafından belirli bir anlamla doldurulan sanat nesnesi, ortak bir anlayıştan uzaklaşarak bireyselliği ön plana yerleştirir (Krauss, 1977b, 197).

Krauss, Lacan'ın 'ayna aşamasını', Duchamp'ın çalışmalarında gördüğünü belirtir. Birey, maskelenen sanat ürününün sembolik ve hayali arasındaki karşıtlığında, kendi ile özdeşleşir. Böylece özne, nesnenin gerçekliğini oluşturucu/değiştirici bir özelliğe sahip olur. Étant Donnés eserinde Lacan'ın koordinatlarını takip eden Krauss, gözetleme deliğinin bir arzu mekanizmasına bağlı olduğu dikkatini çeker (Krauss, 1977a, 69). Maske konumundaki ahşap kapı, özne-nesne arasındaki her şeyi dışarıda tutarak, arzunun kesintiye uğramamasını sağlar. Krauss için Duchamp'ın çalışması, sanat eserinin maddeye bağlantısını oluşturduğu algı üzerinden ele alır ve izleyiciyi eleştirel açıdan tepki vermeye iten bir olguya zorunlu kılar. Bununla birlikte özne arkasında bekleyenler tarafından yakalanarak röntgenci konumuna gelir. Eserdeki çıplak kadın ile karşılaşmanın şok etkisi ile ona bakmanın utancını yaşayarak iki farklı duygu arasında gidip gelen izleyici, suça ortak olmanın ürkütücü hissine sahip olmaktadır. Krauss, anahtar deliğinden gözetleme durumunu, yasak bir şeye bakma deneyimi ile bunun sonucunda uygunsuz bir eyleme kapılma hissini açıklamaya çalışır. Krauss'un görüşüne ek olarak, Duchamp'ın perspektif manipülasyonu ve gözetleme deliğini konumlandırmasının yalnızca sahneye belirli bir bakış açısı kazandırmak için değil, aynı zamanda izleyicinin bir başkasının gözünde röntgenci durumuna dönüşerek kendi bakışının nesnesi haline geldiğinin farkına varması için tasarladığına dair izlenim doğar. Anahtar deliğinden gördüğü şeyi arzu nesnesi haline getiren röntgenci, sabırsız biçimde sırasını bekleyenler tarafından kendisinin de nesneleştirilerek sanat nesnesine dâhil olur ve utanç duygusuna kapılır.

Helen Molesworth, Étant Donnés'u hem görsel bir etki üreten *diorama* benzerliğini vurgular hem de Lacancı arzu matrisi aracılığıyla okumaya çalışılmasını destekler (Molesworth, 2010, 165). Molesworth, maskelenen nesnenin izleyiciyi öteki olanla karşılaşmasına yol açarken, tanımlanamamasının verdiği eksiklik ile bir boşluk içerisinde yer aldığını açıklar. Galeride başkaları tarafından izlenme kaygısından dolayı esere uzun bir süre bakılmadığını, bu sebeple sanat nesnesinin kesintisiz olarak tamamlanmasının zor olduğu bir düşünce ortamı yaratılır. Bu sebeple



izleyici endişe duygusunun hüküm sürdüğü, kendisini ve nesneyi tam konumlayamadığı bir boşluğa yerleşir. Molesworth bu endişeyi, "Tıpkı onu işaretleyeceğimiz gibi, onun tarafından da işaretleneceğiz. Kapıya bulaşmış yağ izlerimizi bırakarak, silinmez bir kayıt" sözleri ile açıklar (Molesworth, 2010, 166). Duchamp, eserin izleyici ile her karşılaşmasında kabul ve arzunun iç içe geçmesine sebep olurken, estetik bir parçalanma deneyimi yaratma girişiminde bulunur. Étant Donnés yapıtı, fotoğraflanamadığı ve zihin gözünde yeniden üretilmediği için resmi tamamlayabilecek sadece ona bakan kişidir. Herhangi bir yerde sabitlenmiş görünür bir yapıt olmadığı için ortak bir yorum da üretmek imkânsız kılınır. Dolayısıyla görünen ve görünmeyen yalnızca öznenin zihninde yer alması, izleyici olmadan eserin hiçbir anlamının olmamasına neden olur.

Maskelenen *diorama*, resim düzleminden tam olarak ayırlamadığı gibi tersine onu vurgulayarak özneyi karşıtlıklar içerisinde bırakır. Kısacası Étant Donnés, hem özgürleştirilen hem de kökenine bağımlı hale gelen çelişkilerin bir sonucudur. Tıpkı maske gibi gizlediği nesneye bir yandan bağlı kalırken diğer yandan kendisinin de nesneleşerek bağımsız kalmasına benzer. Duchamp'ın yeniden sunduğu 'şey', temelde Sigmund Freud'un tanımladığı *unheimlich* tir. Freud, 'Uncanny' makalesinde tekinsiz bir şeyin arzuyu tetikleyeceğinden bahseder (Freud, 1919, 17). Tekinsizlik, tanıdık veya yinelenin yarattığı güven hissinden uzak, anlamı bulmak için sürekli sorgulanan alanı temsil eder. Bu alan, nesnenin maddi gerçekliği sorusuna bir tür belirsizlik sunarak bireyde duyulanımları ortaya çıkaran boşluğu yaratır. Freud'un bahsettiği bu arzu boşluğu, aslında gerçekliği test etme meselesidir. Étant Donnés'da uygulanan maskelene yöntemi, tek bir bakış açısına ve aynı mesafeye sahip olmak için uygulanır. İzleyicinin bir sonraki adıma geçmemesi; bakışının hem başlangıç hem bitişin aynı noktada yer alması ile nesneye ulaşamamaktan doğan arzuyu açığa çıkarır. Maske ve ötesinin (maskenin ardındaki öz-nesne) sadece bir kişiye ait olması ama aynı zamanda hiçbir zaman bütününe erişilememesi özneyi paranoyak bir düşünme sürecine sevk eder. Gizliliği bu kadar görünür kılınan sanat nesnesi, tam anlamıyla var olmasına rağmen görülemeyen şeyleri de barındırır. Étant Donnés terim olarak karşılığı 'verilen' olsa da maskelenmesi ile ardındakini gizlemesi ve öznenin tam olarak nesneye vakıf olamamasından dolayı 'alınmaz' niteliğini taşımaktadır.

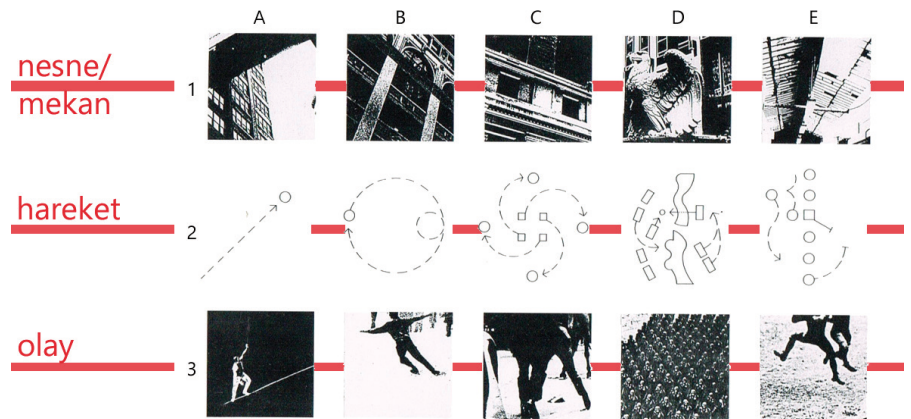
### TSCHUMİ'NİN MİMARİ'DE ARADIĞI AYARTMA METAFORU

Bernard Tschumi'nin mimaride görsel temsilin sınırlarını sorguladığı tasarımları, Duchamp'ın sanatsal arayışının paradigmasını yansıtır. Tschumi, Duchamp çalışmalarına benzer biçimde, sıradan nesnelere alışılmadık bir bağlamda tasvir ederek, izleyicinin önceden koşullanmış gerçeklik algılarına meydan okur. Mekân, hareket ve olay üçlüsünü mimari programlamanın merkezine yerleştirmeye çalışan Tschumi, eylem kavramını önceleyerek yapıyı geçicilik ve zamansallık üzerinden inşa etmenin yollarını arar (Tschumi, 1983, 139-49). Mekânın sabit ve değişmez bir varlık olarak algılanmasını 'olay'ı cisimleştirerek ters yüz etmeye çalışan Tschumi, beden-mekân ilişkisini mimarinin gündemine getirmek ister. Louis Martin'in 1990 tarihli 'On the Intellectual Origins of Tschumi's Architectural Theory' adlı makalesinde Tschumi'nin yaklaşımını ele alarak, düalist bir model olarak gördüğü mimariyi yıkmak için üçüncü bir terim olan 'olay' kavramını eklediğini ifade eder. Tasarlanan, algılanan ve deneyimlenen mekân yaratma çabasını Martin, Georges Bataille'in Tel Quel'de okumasındaki üst üste bindirilen metin teorisine benzetir

(Martin, 1990, 28). Martine'e göre metnin hem yazar hem okuyucu hem de felsefi özne ayrımı, mekân tasarımında zihin-beden-deneyim olarak karşılığını bulur. Böylece duyuşsal algı ve akıl arasındaki paradoks ilişki, beden hareketi ile ikili karşıtların doğurmasına neden olur. Mekâna öznel deneyim atayan bu girişim, mimarlığın erotizmini ortaya çıkarır. Jeffrey Kipnis'in 2014 yılında ele aldığı 'Our Chances. How Bernard Tschumi's Retrospective Quietly Reaffirmed The Case For Architectural Conjecture During The Summer of Fundamentalism' isimli çalışmasında, Tschumi'nin mimarlığı kuramsallaştırarak bir metin olarak okumasını ve bu metinleri yapıların tasarımına başlarken bir zemin olarak kullandığından bahseder (Kipnis, 2014, 35). Tschumi çelişkilerle ürettiği kavramların somutlaştırılmasına olanak tanıyan anlayışı, mimarlık dünyasına sunar.

Tschumi'nin ortaya koyduğu ikilikler ve bunların kurduğu tezahür, mimarının kesinliği ile günlük yaşamın istikrarsızlığı arasındaki huzursuz ilişkiyi pekiştiren olgunun iz düşümüdür. Haz duygusunun hem karşıtlıkların diyalektiğinde hem de onların parçalanmasındaki etkisini dile getiren Tschumi, Roland Barthes'ın zevk tanımlamasının tam tersini savunarak mimarlığın çelişkili bir özellikte olması gerektiğinin altını çizer. Bununla birlikte Freud'un ele aldığı bilinçdışının parçalı yapısını da göz önünde bulunduran Tschumi, kolaj tekniği ile bir araya getirilen tasarımlarında, *palimpsest* bir mimari yaratma çabasına girer (Martin, 1990, 30). Mimarının geleneksel temsillerin ötesinde, mekânın, hareketin ve olayların üst üste bindirilerek katmanlaştırılması, hem ayrı olduklarına dair farklı bir okumasını hem de birbirleriyle yeni bir ilişki içinde durmasına neden olur. Böylece mimarının standart bileşenleri özne ile her karşılaşmasında, farklı eksenler boyunca yıkılır ve yeniden inşa edilir.

Mimariyi merkezden uzaklaştırarak metafizikten kurtarma girişimi görülen bu eylemler dizisi, Tschumi'nin 1976-1981 yılları arasında ürettiği Manhattan Transkriptlerinde oldukça belirgin hale gelmektedir (**Resim 5**). Manhattan Transkriptleri, teorik önermeleri çizim yoluyla aktaran dört bölümlük kolaj tasarımdan oluşur. Hayali olaylar New York mekânlarına şu sıra ile aktarılır; (Manhattan Transkript 1) Central Park'ta bir cinayetin ortaya çıkması; (The Street) Kırk İkinci Sokak'ta şiddet ve cinsel olaylar arasında sürüklenen bir kişinin hareketi; (The Tower) Manhattan'daki bir gökdelenin baş döndürücü bir düşüşün tasvir edilmesi; (The Block) Bir şehir bloğu içindeki ayrı avlularda meydana gelen olası beş olayın gösterimi (Tschumi, 1995, 7-8). Transkriptler aynı anda üç ayrı gerçeklik düzeyi sunar: haritalardan, planlardan, fotoğraflardan soyutlanmış



Resim 5. 1976-1981 Manhattan Transcripts (Tschumi, , 1996, 197)

4. Fenomenolojinin üç önemli başlığından biri olan bedenlenme kavramını Merleau-Ponty, dünyayı kendi gözüyle gören öznenin varlığı ile ilişkilendirir. Özne-nesne ikiliğinde gözlemci bedeninin vurgulandığı bu kavram, bilinç ile bütünleşmiş canlı bir bedeni tanımlanmaktadır. Bedenlenmiş bir etkileşim alanı, mutlak nesnellikten mutlak öznelliğe geçişi temsil ederken, ampirizm ile entelektüalizm arasında bir ilişki kurulur. Deneyim yolu (ampirik) ile edinilmiş bilgi, zekâ ve analitik düşünme yetisi (entelektüalizm) ile cisimleştirilmeye çalışılır. Böylece özne görünüşün ötesindeki başka bir 'gerçek' ile karşılaşır (Merleau-Ponty, 2005, 45).

sadece binalardan oluşan nesnelere dünyası, koreografi, spor veya diğer hareket diyagramlarından soyutlanabilen hareketler dünyası ve haber fotoğraflarından soyutlanan olaylar dünyası.

Transkriptlerin ana teması, mekânın kullanım, form ve toplumsal değerler dizisinden uzak tutularak; anlam ile varlık, hareket ile mekân, insan ile nesne arasındaki kaçınılmaz karşılaşmasını kapsamaktadır. Transkriptler, yapının geleneksel bileşenlerinin farklı eksenlerde parçalanıp yeniden inşa edilmesi için mekân, hareket ve olayların birbiriyle yeni bir ilişki içinde olduğu farklı bir mimari okuma sunmayı amaçlar. Geleneksel kullanım ve program tanımının ötesine geçen Manhattan Transkriptleri, öznenin olası ya da beklenmedik karşılaşmaları keşfetmek için alışılmadık kombinasyonları bir arada kullanır. Fotoğrafların ve çizimlerin farklı perspektif görünümünün birleştirildiği kolajlarda kullanılan temsili stratejiler, gözlemcinin bakış açısını sürekli değiştirmesine yol açar. Katmanlaştırılan yüzeylerin yarattığı perspektifler ile karşı karşıya kalan izleyici, Merleau-Ponty'nin *Phenomenology of Perception* kitabında ele aldığı *phenomenology of embodiment* (bedenlenme fenomenolojisi) düşüncesini yansıtan 'bedenlenmiş bir etkileşim alanı' içine düşer (Merleau-Ponty, 2005, 45) (4). Manhattan Transkriptlerinin değişen perspektif ve açıları, özneyi zihninde izini sürmek zorunda bıraktığı bir alana sürükler. Gözlemci bu görüntüleri okurken aynı zamanda beden hareketini de etkinleştirir. Bu sayede anlatı teknikleri -resimsel veya sinematik olsunlar- kurgunun alternatif ve aktif bir eleştirisi biçimi üretme yeteneğini uyandırmasına neden olur. Nihayetinde Tschumi yazdığı metinler, tasarladığı görsel kompozisyonlar, oluşturduğu kavramlara bedensel hareketi de ekleyerek sentez ve bütünlük yerine farklılık ve karşıtlık içeren bir mimari önerir.

Tschumi için mimari nesne, tüm toplumsal ve kültürel izlerden ancak tamamlanmadığında diğer bir deyişle işlevselliğinin kullanıcı tarafından belirlenmesi ile arınabilir. Boşluklu mekânların birbirine eklenmesi ile ortaya çıkan bitmemişlik ifadesi, öznenin bedensel ve algısal deneyimi ile anlamlandırılarak kişiye özgü kılınır. Böylece mimarlık toplumun beklentisini ihlal ederek paradoksal doğasını aşar ve özneye tabii tutularak erotik yetisine sahip olur (Tschumi, 2018, 73). Tschumi, işlevliği ile katılmış ve sonlanmış olarak gördüğü mimari temsili çelişkili kavramlarla katmanlaştırarak, öznenin kendileme operasyonuna dâhil eder. Bu sayede tamamlanmayarak eksik kalmış mimari nesnelere, belirsiz bir aralığa -boşluğa- sürüklenerek sadece izleyici tarafından yorumlanan bir eşikte yer alır. Yaşam ile ölüm, varlık ile yokluk, geçmiş ile gelecek, düzen ile düzensizlik, hakikat ile ütopya, parça ile bütün, deneysel ile zihinsel, genel ile tekil gibi birbirine bağlı zıt kavramlar ve arasındaki çelişkiler, mimarlık dünyasına taşınır. Tschumi'ye göre mimarlığın gerçekliği, oluşturulan çelişkiler arasındaki boşlukta belirir. Özne tarafından doldurulması için bırakılan bu boşluk arzu kavramını ortaya çıkarırken, mimarlık hem somut hem de soyut varlıkların bir bütünü olmaktadır.

Michael Hays *Mimarlığın Arzusu: Genç Avangardı Okumak* adlı kitabında, Tschumi'nin yaratmak istediği mimari nesneyi, Lacan'ın 'Bakış Şeması' üzerinden ele alır (Hays, 2015, 128). Hays'a göre, nesne ile izleyicinin kişisel ve duysal karşılaşması, Lacan'ın imge-ekranına tekabül eder ve mimarlık için bir aralanma meydana getirir. Böylece mimarlık hakikatinin arandığı bir eşik aralığı izleyicinin karşısına çıkar. Kendisinden başka bir varlık tarafından kuşatılan gerçeklik, özne tarafından anlamlandırılarak sadece izleyiciye ait bir nesneye dönüşür. Simgesel sınırların zorlandığı modern

mimarlık pratiklerinin imkânlarını ihlal eden bu yaklaşım, oluşturduğu bir arzu topoğrafyası ile bireye düşünme alanı yaratır.

Tschumi, arzuya ulaşmak için kullandığı ikili bir rol üstlenen çelişkileri, maske kavramı ile ilişkilendirir. Zihin ve beden arasındaki ayrımlardan, düzen/düzensizlik, akılcılık/duygusallık gibi ikiliklerin mimari tezahürü yapıda maskeleye ile gerçekleştirilir. Tschumi için –miş gibi görünen ve bu sayede baştan çıkartıcı olan mimarlık nesnesi, tıpkı maske gibidir. Maskenin sadece orada bulunması, arkasında sakladığı bir ‘şey’ olduğunu fark ettirir. Kimi zaman maskenin ötesinde yeni bir maske daha karşımıza çıkar. Çelişkilerle beslenen nesne sahip olduğu katmanlarla, hem gizlenen hem de görünen bir özellik kazanır. Böylelikle maskeleye ile tanımlanamayan ve eşikte bırakılan mekân, arzu salınımının gerçekleşeceği ortamı oluşturur. Kolayca açığa çıkmayan maskelenmiş yapı, mimarlığın verdiği zevkin bir yansımasıdır. Tschumi, ‘Baştan Çıkarmanın 7. Metaforu’ olarak adlandırdığı maske kavramını aşağıdaki sözlerle açıklar:

Bir düşünün: Bazen birini ayartmak istersiniz, o zaman amacınıza ulaşmanıza en uygun biçimde davranırsınız. Başka bir kılığa bürünür, saklanırsınız. Bazen de, tam tersine, rolleri değiştirmek ve ayartılmak isteyebilirsiniz: Başka birinin kılık değiştirmesine razı olur ve erkek ya da kadın o kişinin üstlendiği kişiliği kabul edersiniz, çünkü “bir başka şeyi” gizlediğini bilerseniz bile bu size zevk verir. (Tschumi, 2018, 121-2).

Tschumi’ye göre maske, arka planda bir şey olduğunu anlattığı için yapının görünüşünü yüceltmektedir. Maskelenen yapı, mıknaş gibi kendine çektiği bireyi tekinsiz bir konum içine yerleştirir. Bütün araçların dışarıda bırakılması, deneyimlenen mekânın şiddetlendirilmesine neden olur. Gerçek ile gerçekmiş gibi olanın ayrımı çözülür ve birey hem bilinçli hem de bilinçsiz bir duruma sürüklenir. Yaşanan boşlukta, özne-nesne arasındaki potansiyeller açığa çıkarak arzu kavramının oluşmasına imkân verir. Tschumi, ‘Baştan Çıkarmanın 10. Metaforu’ olan mimarlık tanımlarında maskeleyenin arzuyu ortaya çıkardığını aşağıdaki açıklamasıyla ifade eder:

Mimarlık maske takılı bir yüze benzer. Peçesi kolay düşürülemez. Hep saklar: Büzgü ipleri ardında, hükümlerin ardında, alışkanlıkların ardında, teknik zorlamalar ardında saklar. Mimarlığın üzerindeki örtüyü çekip almak çok zordur; evet, mimarlığa bu kadar şiddetle arzu duyulması da bundandır zaten. İşte üzerindeki örtüyü çekip almak mimarlık zevkinin de parçasıdır. (Tschumi, 2018, 126-7).

Maskeleyenin ürettiği boşluk, edilemez sözlerin edilmeye başladığı bir aralıktır ve her defasında izleyicinin çeşitli yorumlamaları ile farklı biçimlere evrilir. Artık özne, mimari nesnenin sadece gözlemleyicisi değil, onu üreten kişi olarak kendini özgürleştirdiği bir düşünce alanında konumlandırılır. Hays’a göre, ötekiliğin görme alanındaki kaydı olan maske, farklı anlamları ve deneyimleri yumuşatıp dolayına sokar (Hays, 2015, 113). Bu olaylar zincirinde maske, sadece imleme aracı olarak görülmez, aynı zamanda nesneleşmeye başlar. Böylece maskelenen yapı, kişiye özel mekânsallaşmanın önünü açarak ona ait kılınır.

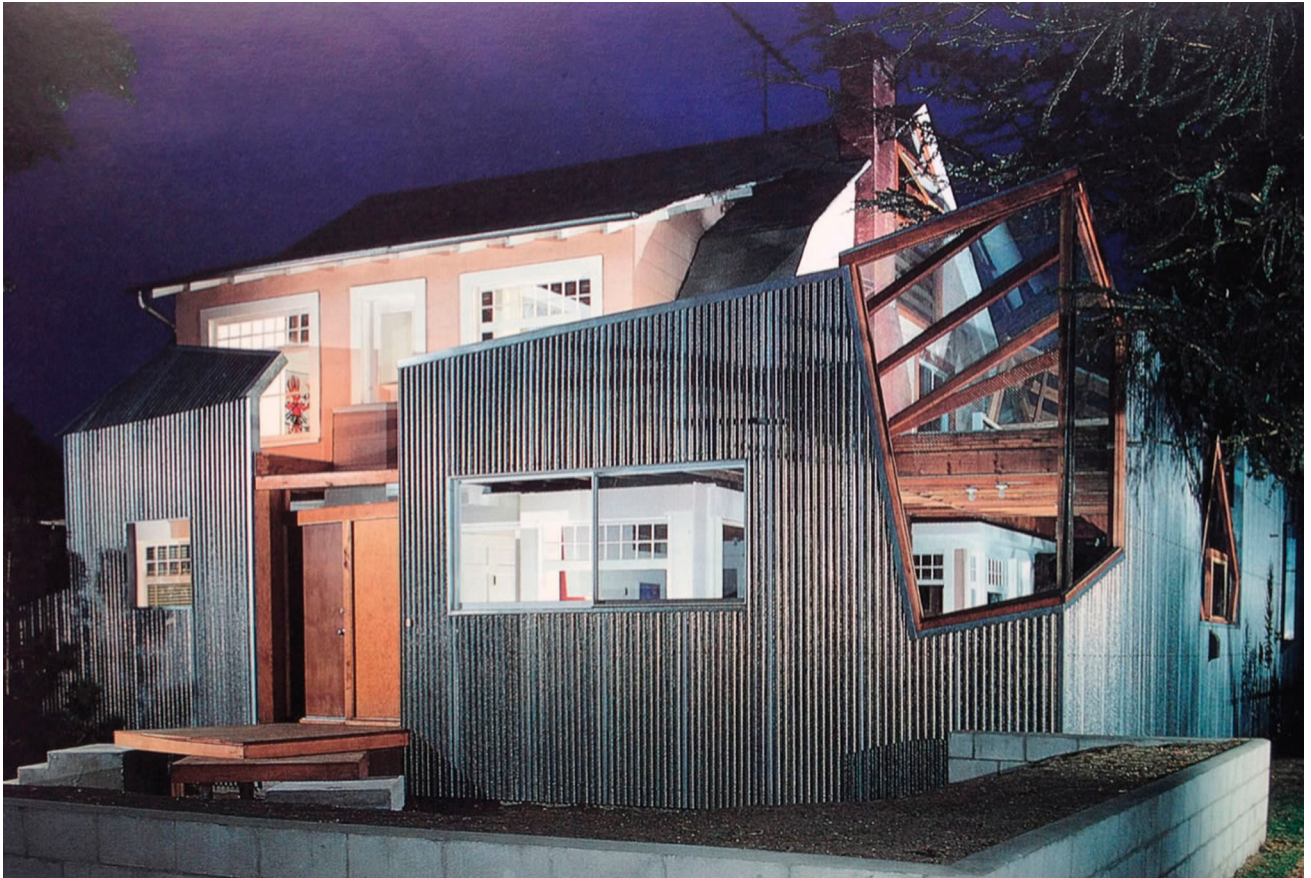
### **MASKE KAVRAMININ MİMARİDEKİ İZDÜŞÜMÜ: ‘SANTA MONİCA EVİ’**

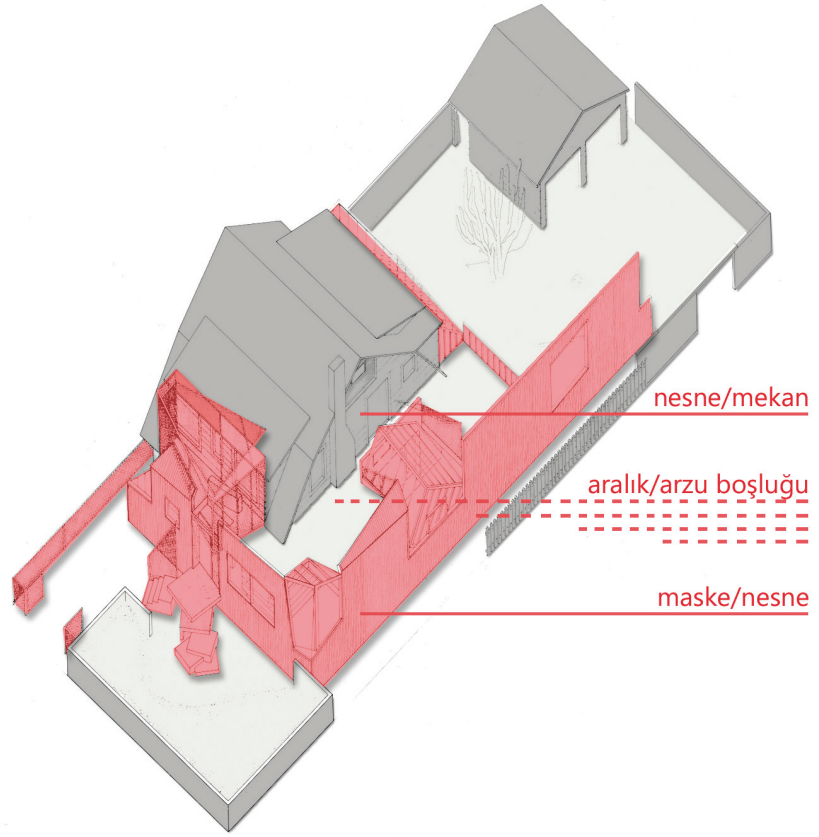
Maskeleyenin son yüzyılda tasarımcılar tarafından kavramsal boyutu ile ele alınmasının yanında bu kavramın gerçekliğe dönüştürülmesi, sanat dünyasında Duchamp’ın *Étant Donnés* yapıtı ile mimari alanda Frank Gehry’nin Santa Monica evi ile örneklendirilebilir. 1920’lerde inşa edilmiş

ağşap bungalov evin dış yüzeyine 1977 yılında Gehry tarafından eklemeler yapılarak, alışılmışın dışında bir yapı ile karşı karşıya kalınır (**Resim 6**). Önceden yapılmış evin çevresine ahşaptan kontrplak, metal levha ve paneller sarılmış, eski ile yeni olanın hem ayrımı hem de bütünlüğü sergilenmek istenir. İnşası bitmiş bir mimari yapı, kendisinden farklı malzemeler ve onların kullanım biçimleri ile bitmemişliğe sürüklenir. Gehry bir röportajında, birçok kişinin metal çitten nefret ediyor olmasından dolayı bu malzemeyi seçtiğini açıklar (AIANational, 2014). Gehry için, her malzeme değerlidir ve öz maddiliğinin dışında sonsuz sayıda anlamlandırılmanın izlerini taşır. Mimari yapının kimliği, çelişkili malzemeler karşısındaki öznenin beden deneyimi ve hareketine bağlı olarak değişkenlik gösterir.

Gehry, kullandığı malzemeler ile alışılmış bir tip evin biçimciliğini karşıtlıklar içinde en son raddeye taşıyarak, mekânı yersizleştirmeye çalışır. Böylece toplumsal ve kültürel izlerden arınan yapı, yeni estetik görüntüsü ile çevresine düşler âlemindeymiş gibi sunulur ve bir simülasyon sürecinin parçası haline getirilir. Kümes teline benzerliği ile değersiz bir malzeme olarak algılanan metal çit ve alüminyum parçalar, mevcut yapıyı gizleyerek, iç ve dış kütleler arasında dinamik bir ilişki oluşturur. Maskenin farklı biçemlerde dışarıya doğru ötelenmesi, üst üste çakıştırılması, kimi bölgelerdeki şeffaflığı ya da belirsizliği ile sarmaladığı ev, hem gizlenir hem açığa çıkar (**Resim 7**). Lacan'ın Bakış Şeması'ndaki opak olma durumu ile benzer bir biçimde mimari nesne, metal malzemeli dış cephe eklemesi ile çerçeveselenir. Açık ve kapalı, kamusal ve özel alan arasındaki oyunun yaratıcılığını yansıtan yapı artık anlık bir görünümün

**Resim 6.** 1977 Santa Monica Evi Dış Görünüşü (Archdaily, 2010)





**Resim 7.** 1977 Santa Monica Gehry Evi Modeline Yazar Tarafından Eklenen Maskeleme Yöntemi (Archdaily, 2010)

temsildir. Böylece toplum tarafından kabul gören ev kavramı, maskeleme ile tersine dönerek, bir düşlemin montajı olarak gözler önüne serilir. Étant Donnés'da olduğu gibi Santa Monica evinde de maske, nesneleşmeye başlar. Gehry'nin bu yersizleştirme çabasının içindeki yer üretme çabası, maskeler (eski yapının cephesi ile Gehry tarafından eklenen yüzeyler) arasındaki boşlukta da gösterir. Tasarlanan ideal mekân ve gerçek mekân arasında kalan izleyicinin varlığı, boşluğa eklenen hibrit mekânlar ile çelişkili bir durum içine sürüklenir.

Yapı elemanlarının mekân oluşturmadaki standart çözümlerine farklı bir yaklaşım sergileyen Santa Monica evi, Tschumi'nin Manhattan Transkriptlerine benzer bir şekilde karşımıza çıkar. Tschumi'nin kolajlarında yan yana getirdiği, üst üste bindirdiği katmanlaştırma ve montajlama çabası, Santa Monica evinde kendini gösterir. "Evimi yaptıktan sonra her detayı bir mimari eserde resim olarak görmeye çalıştım: köşe penceresi, ön pencere, mutfak penceresi. Kendi evimi denediğimde, ahşap, cam ve metal teknolojilerinde her parça için yeni bir manzara yaratmak için çok uğraşıyordum." sözleri ile Gehry, kütleler arasında ortaya çıkan dinamik ilişkiyi sergilemek ister (Ledgerwood, A. ve Miller, 2012). Yalnızca tek bir cepheye değil, birbirini izleyen yüzeylere ve boşluklara bağlı olan kümülatif anlam zincirinin üretilmesine neden olur. Manhattan Transkriptlerinde olduğu gibi Santa Monica evi, nesne, birey ve olay arasındaki çelişkileri; kayıtsızlık, karşılıklılık veya çatışma ilişkisi içinde sürdürerek dinamik bir forma sokar.

Malzeme formlarının gelişigüzel devamlılığı, Gehry evinin bitmemiş, sürekli yapım aşamasında olduğu izlenimini bırakır (Cestel, 2021, 52). Tschumi'nin ele aldığı, parça ile bütün, ham ile rafine, düzenli ile kaos, geçmiş ile gelecek, iç ile dış, yeni ile eski gibi iki farklı zıtlıktaki kavramlar, Gehry evindeki malzemelerin ve formların üzerinden yansıtılır. Böylece mimari imge, öznenin beden hareketleri ile başka görüntülere bürünürken, görsel sürekliliğe neden olur ve sonu olmayan bir varlık konumuna gelir. Tschumi, "Her parça, her ortam baştan çıkartmayı amaçlıyordu, ama yaklaştığında hemen dağılıp yok oluyordu. Dolayısıyla her an yerini başka bir parçaya bırakıyordu." sözleri, tamamlanmamış Santa Monica evini anırtır (Tschumi, 2018, 129). Yeni yüzeyin (birinci maske), eski cephe (ikinci maske) arasındaki aralığı ile izleyici arasındaki uzaklığı, arzu boşluklarını üretir. Bu boşlukların maskeler ile yarattığı karşıtlıklar, öznenin yaklaşıp uzaklaşması ile genişlerken yapıyı devinin duruma yerleştirir. Friedrich Kiesler'in "Endless House" (Sonsuz Ev) tasarımındaki yaklaşımı, Gehry'nin Santa Monica evinde maskelenerek gerçekleşir. Sonsuz ev, tıpkı Santa Monica'da olduğu gibi, bir arada barındırdığı çelişkiler ile işlevsel egemenliği sonlandırır ve ev kavramını tinsel bir boyuta ulaştırır (Tiryaki ve Kaymaz Koca, 2020, 15). Sonsuz Ev'de oyuklar açılarak oluşturulan boşluklar, Santa Monica evinde eklenen yapı elemanları ile üretilir. Gehry ve Kiesler tasarladıkları yapılarda ev tipolojisini yok ederek, zamansız bir mekân arayışının tutumu içerisindedirler. Gehry, karşıt kavramları eklektik bir biçimde yan yana getirerek tasarladığı Santa Monica yapısı ile eski evi yeni bir mimari söylem içine sokma gayretinde bulunduğu gözlemlenir.

Farklı maskeleme stratejileri, yapının iç ve dış arasındaki gerilimi salt bir temsil aracı olmaktan uzak tutarak, güncel bir kavram olan 'mimari kabuk'a (envelope) yeni bir paradigma ekleyen disiplin olarak kabul edilebilir. Teknolojik ve kabul görmüş estetik değerleri öteleyen maskeleme, mimari nesneyi bir direniş eylemi haline getirilebilecek potansiyele sahiptir. Alejandro Zaera-Polo'nun 'The Politics of The Envelope' makalesinde, insanlık tarihi boyunca bina yüzeyinin, dış hava şartlarından korunmak için yapısal ya da siyasal olarak kullanılmak için simgesel işlevlerle yüklü olduğundan bahseder (Zaera-Polo, 2008, 197). Bir ifade ve kimlik aracı olarak tasarlanan mimari kabuk, modern öncesinde bina programını ve amacını yansıttığından dolayı geleneksel bir dil yazmaktan öteye geçemezken, modern hareket ile birlikte işlevin temsili olarak değil, mantıksal sonucu olarak kabul edilerek klasik yaklaşımı reddeder. 1960'ların sonundan itibaren postmodern yaklaşımın ideolojisi olan bireyselleşme ve gösteri biçimine göre şekillenen mimari kabuk, hem bina programından hem de bağlamından uzak etkiler yaratmak için kendini yeniden kurgular. Zaera-Polo'ya göre postmodernizm ile mimari kabuk, geleneksel yapı figürlerini terk ederek çok çeşitli ve karmaşık katmanların oluşturduğu bir ara yüze göre düzenlenir ve 'kılıf' haline gelir, böylece çevresinde duyulanı yaratarak insanlaştırılır (Zaera-Polo, 2008, 201). Makalede Jean Nouvel, Frank Gehry, Rem Koolhaas, Herzog & de Meuron gibi postmodern mimarların, binalarında iç ve dış arasındaki diyalektik ilişki ile çevresinde yarattığı etkileri önemseyerek çeşitli söylemler altında tasarım sürecine dâhil ettiğinden bahsedilir. Mimarlar, bina kabuğunda uygulayacakları maskeleme kavramını ve onun dönüştürücü bir güç olarak etkisini mimarlık pratiğine kazandırabilirler.

## SONUÇ

Sanat ve mimari nesnelere maske kavramı, hem gizlenenin nitelikleri üzerinden hem de paradoksal olarak ötekinin kimliğini kapsamayışı üzerinden inşa edilir. Maskeleme ile farklı rollere bürünen nesne, Tschumi'nin deyimi ile izleyiciyi ayartmaya çalışarak, çevresinde bir etki bırakmanın peşindedir. Maske ve ötesinin arasındaki sınırlar, nesneyi farklı bakış noktalarından gözlemleyen izleyiciler tarafından sürekli değiştirerek muğlaklaştırır, böylece özneye anlamlar üretmesi için yer açılır. Lacan'ın arzu nesnesi olarak gördüğü maskeleme stratejisini Tschumi ayartma metaforu olarak nitelendirerek sadece kavramlar üzerinden açıklar ve mimari alanda biçimsel olarak kanıtlanma ihtiyacı duymaz (Tschumi, 2018, 113). Nitekim sanat alanındaki *Étant Donnés* nesnesi ile mimari alandaki Gehry evi, maskeleme yönteminin hem form anlayışı hem de kavramsal ifadeler barındıran kimliği üzerinden tasarlanmasının paradigmasını yansıtır.

Joseph Kosuth'un *'One and Three Chairs'* çalışması, Michel Foucault'un "Bu bir pipo değildir" söylemi ve Tschumi'nin "köpek kavramı havlamaz" ifadesindeki maddeden kopan ve kavramsallaşan nesne anlayışı, Duchamp'ın *'Étant Donnés'* sanat eserinde 'resim olmayan resim' ile Gehry'nin evinde 'mekân kavramı mekânda bulunmaz' ideasını yansıtır. Kosuth'un *'One and Three Chairs'* çalışmasındaki sandalyenin üç farklı tanımından biri olan metin olarak anlatımı ile Foucault'un "Bu bir pipo değildir" söylemindeki pipo resmi, benzeyişten öte bir 'andırışı' ifade eder (Foucault, 2010, 46). Özündeki şeyi olmak istemeyen nesnenin, herhangi bir varlığa gönderim yapmayan, hiçbir şeyin temsiline benzemeyerek özgür olan ve bu sayede özneye yer açarak içkinliği aşkınlştırmanın bir aracıdır artık. Bununla birlikte Tschumi'nin "köpek kavramı havlamaz" ifadesi de gerçekliğin nesnenin maddiliğinden değil düşünceden ortaya çıktığını vurgulayarak, öznenin zihninde bıraktığı izleri önemseyen bir dışavurumdur (Tschumi, 1972, 581-2). *'Étant Donnés'* ve Santa Monica'da uygulanan maskeleme bahsedilen söylemlerin bir izdüşümünü yansıtarak, geleneksel resim ile ev tanımının fiziksel verisini bozan ve kendi dışındaki hiçbir nesnel gerçekliğe referans vermeyen bir yöntem sağlar. Maskeleme operasyonu ile tüm olasılıkları açık tutan ve öznenin mantığına zemin hazırlayacak biçimde bir anlamlandırma süreci başlar. Nihayetinde tek bir yoruma bağlı kalmayan ve içi boşaltılan öz-nesne, sadece izleyicinin varlığı ile doldurulan başka bir nesnenin kimliğine bürünür.

Sanat ve mimari nesnenin, kurallar, teknik kısıtlamalar, alışkanlıklar ve kelimelerin arkasından kurtararak yeni bir etkileşim aracı olarak kabul edilmesi, özne tarafından anlamlandırılmasından geçmektedir. Varlığın diğer bir varlık üzerinden şiddetlendirilmesi ile açığa çıkan ve doldurulması beklenen boşluk, arzunun üretimi için zemin hazırlar. Baudrillard'ın dile getirdiği simülasyon teorisi, sanat ve mimari alanda maskelemenin inşası ile gerçekleşmesi mümkündür. Toplumsal kabulleri maskeler aracılığı ile ret ederek olduğundan farklı görünen nesnelere, kendilerine yeni birer kimlik kazandırma çabasına girer. Böylece gerçek ya da olmayanla saklanan gerçeklik karşısındaki özne, -miş gibi görünen yerine kendisini yerleştirerek özgürleşir. Maskelenen nesne ile özgürleşen özne arasında diyalektik bir ilişki açığa çıkar. Bu ilişki sürecinde nesne karşısındaki özne, kendi öz benliğini bularak sayısız anlam üretir ve zamana bağlı olmayan bir varlığa erişmesine aracı olur. Dolayısıyla maskeleme kavramı sanat ve mimarlık alanındaki tasarımlara bitmemiş/



tamamlanmamış özelliği kazandırırken, yeni ve farklı üretimlere olanak sağlamaktadır.

Çalışmada, psikanaliz ortamında kullanılan maske kavramının sanat ve mimarlık alanında söylem biçimi olarak nüfuz etmesi ele alınarak, nesnelerin anlamlandırılmasında nasıl ve ne yönde etkileyeceğine dair yaklaşımlarda bulunmaktadır. Öznel deneyimi öncüleyen, aşkınlığın ötesine geçerek içkinliği vurgulayan bir yöntem olduğu gösterilen maskeleme, nesne üretiminde tekil ilişkiyi güçlendiren örnekler ile aktarılmaktadır. Literatür taramasında sanat ve mimarlık arakesitinde yer alan tasarımlara farklı bir bakış açısı kazandıran maskelemenin, nesne ile her karşılaşmada onu yeniden keşfedebilmenin önünü açarken, farklı anlamlandırmaların temelini oluşturan önemli bir öge olduğu düşünülmektedir. Bununla birlikte bir yapının kullanıma geçilmesi onun bitişini değil, yeni bir sürecin başlangıcını ortaya koymak üzere uygulanan maskeleme kavramı, zamansız bir mimari üretiminde yol gösterici olabilmektedir. Tıpkı Andreas Huyssen'in, sanatçı Christo ve Jeanne-Claude önderliğinde Berlin'de bulunan Reichstag binasını 14 gün boyunca kumaşla sarılmasının, izleyicinin hafızası ile etkileşime geçerek nesneye karşı özel bir okuma yapacağından bahsetmesine benzetilebilir (Huyssen, 1996, 182). Huyssen sarmalanmış yapıyı, 2. Dünya Savaşını anımsatarak geçmişini güzelleştiren bir iz olarak görür. Reichstag'ın yarattığı paradoksun temelinde yatan, yapısal olarak zarar görmüş bir binanın maskelenerek mevcut olanı ortaya çıkaran bir stratejiye evrilmesidir. Reichstag binasında olduğu gibi yeniden üretmeyi farklı bir yaklaşım olarak sergileyen maske kavramı, bir nesnenin olduğundan daha çok görünür kılınmasına böylece öznel duyulanımlara daha fazla imkân yaratmasının önünü açabilir. Maskelemenin nesneyi yenileyici özelliği ile bitmişliği yenilemesi ve bunun bir parçası haline geldiğinin araştırılması, mimarlık ve sanat alanında önemli bir katkı sağlayacağı öngörülmektedir. Böylece maskelenen -geçici de olsa- yeni bir kimlik kazandırmanın birincil aracına dönüşebilir.

#### KAYNAKLAR

- AIANATIONAL (2014) *Frank Gehry, FAIA Talks About His House, Neighbors & Leaks*. [[https://www.youtube.com/watch?v=Gisj\\_G5DZTA](https://www.youtube.com/watch?v=Gisj_G5DZTA)] Erişim Tarihi (24.01.2022).
- ALLIEZ, E. (2020) Duchamp Within and Against Lacan, *SAGE Journals* 37(7-8) 329-53
- ARCHDAILY (2010) *Gehry Residence / Gehry Partners* [<https://www.archdaily.com/67321/gehry-residence-frank-gehry>] Erişim Tarihi (24.01.2022).
- BANZ, S. (2010) *Marcel Duchamp and the Forestay Waterfall: Symposium, Concert, Intervention, Exhibitions*. JRP/Ringier, Zürich.
- BARTHES, R. (2011) *Camera Lucida, Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, çev. R. Akçakaya (2014) Altıkkırkbeş Yayın, İstanbul.
- BAUDRILLARD, J., NOUVEL, J. (2000) *Les Objets Singuliers: Architecture et Philosophie, Tekil Nesnelere*, çev. A. U. Kılıç (2011) Yem Yayınevi, İstanbul.
- CESTEL, T. (2020) *Mimarlığın Genişletilmiş Sahası: 1960 Sonrası Sanatın İkonik Mimarlığa Etkisi*, yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi (*Marka*

- Mimarlığın Kökenleri*, 2021, Yem Yayınevi, İstanbul) Mimarlık Ana Bilim Dalı, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, İstanbul.
- DAUBNER, E. (2000) *Allegories of Nature, Culture, Gender: Dialogues with Marcel Duchamp's Étant donné*, yayınlanmamış Doktora Tezi, Felsefe Ana Bilim Dalı, Concordia Üniversitesi, Kanada.
- D'HARNONCOURT, A., HOPPS, W. (1987) Etant Donnés 1 la chute d'eau, 2 le gaz d'éclairage: Reflections on a New Work By Marcel Duchamp, *Philadelphia Museum of Art Bulletin* 64(299/300) 5-58.
- DÜZGÜN, H., POLATOĞLU Ç. (2016) Güncel Mimarlık Ortamında Kabuk-Bağlam İlişkisinin Sorgulanması, *MEGARON* 11(1) 35-48.
- FREUD, S. (1919) *The Uncanny*, W. W. Norton & Company Ltd., New York.
- FOSTER, H. (2013) The Art-Architecture Complex, *Sanat-Mimarlık Kompleksi*, çev. S. Özaloğlu (2015) İletişim, İstanbul.
- FOUCAULT, M. (1973). Ceci N'est Pas Une Pipe, *Bu Bir Pipo Değildir*, çev. S. Hilav (2010) Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- HALADYN, J. J. (2013) Book Review: Marcel Duchamp: E'tant donne's, *Theory, Culture & Society* 30(1) 152-60.
- HAYS, M. (2009) Architecture's Desire: Reading The Late Avant-Garde, *Mimarlığın Arzusu: Genç Avangardı Okumak*, çev. V. Atmaca ve B. Demirhan (2015) Yem Yayınevi, İstanbul.
- HOY, P. (2000) *Marcel Duchamp - Étant donné's: The Deconstructed Painting, Tout-Fait Articles*. [https://www.toutfait.com/issues/issue\_3/Articles/Hoy/etantdon\_en.html?\_ga=2.122095499.160690240.1609011813-2103848896.1609011813] Erişim Tarihi (24.01.2022).
- HUYSEN, A. (1996) Monumental Seduction, *New German Critique* (69), 181-200.
- JUDOVITZ, D. (1995) *Unpacking Duchamp: Art in Transit*, University of California Press, Berkeley.
- KIPNIS, J. (2014) Our Chances. How Bernard Tschumi's Retrospective Quietly Reaffirmed the Case for Architectural Conjecture During the Summer of Fundamentalism, *Log* (32) 31-8.
- KRAUSS, R. (1977a) Notes on the Index, Part 1: Seventies Art in America, *The MIT Press* October (3) 68-81.
- KRAUSS, R. (1977b) Notes on the Index, Part 2: Seventies Art in America, *October* (4) 196-210.
- LACAN, J. (1973) Les Quatre Concepts Fondamentaux De La Psychanalyse, *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*, çev. N. Erdem (2013) Metis Yayınevi, İstanbul.
- LAZZARATO, M. (2014) Marcel Duchamp Et Le Refus Du Travail, *Marcel Duchamp ve İşin Reddi*, çev. S. Çalcı (2019) Kolektif Yayınevi, İstanbul.
- LEDGERWOOD, A., MILLER, R. (2012) *New Again: Frank Gehry* [https://www.interviewmagazine.com/art/new-again-frank-gehry Erişim Tarihi (24.01.2022)].
- MARTIN, L. (1990) On the Intellectual Origins of Tschumi's Architectural Theory, *Assemblage* 11(April) 22-35.

- MERLEAU-PONTY, M. (1945). *Phénoménologie de la Perception, The Phenomenology of Perception*. çev. C. Smith (2005) Routledge, London, New York.
- MOLESWORTH, H. (2010) My Funny Valentine: Étant Donnés, *Artforum* 48(5), 164-9.
- NAEGELE, D. (2006) Duchamp's Doors and Windows, *34th Annual European Studies Conference*, 2006/1/1, Iowa State University.
- SÖNMEZ, M. (2011) *Çağdaş Mimarlıkta Cephe/Yüzey Kavramı Tartışmaları*, yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimarlık Ana Bilim Dalı, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- TİRYAKİ, A., KAYMAZ KOCA, S. (2020) Mimarlık ve Sürrealizmin Temas Yüzeyleri: Kentte, Mekânda Sürreal İzler, *İdil Sanat ve Dil Dergisi* 65(Ocak) 10-8.
- TSCHUMI, B. (1972) Henri Lefebvre's 'Le droit à la ville', *Architectural Design* 42(9) 581-2.
- TSCHUMI, B. (1983) Spaces and Events, *The Discourse of Events*, Architectural Association, London.
- TSCHUMI, B. (1996) Architecture and Disjunction, *Mimarlık ve Kopma*, çev. A. Tümertekin (2018) Janus Yayınevi, İstanbul.
- TSCHUMI, B. (1995) *The Manhattan Transcripts: Theoretical Projects*, St. Martin's Press, Academy Editions, New York.
- ZAERA-POLO, A. (2008) The Politics of The Envelope, *Log* (13/14) 193-207.

Received: 13.06.2021; Final Text: 24.08.2022

Keywords: Duchamp; Tschumi; masking strategies; object of desire; threshold.

## EXISTENCE OF BEYOND WITH MASKING STRATEGIES IN ART AND ARCHITECTURE

As of the twentieth century, some artists and architects question the need for matter in their designs through the sensation they arouse in the subject. It is desired to emphasize the meaning of the object only belonging to the viewer, without depending on a single interpretation, by some artists and architects. Within the framework of this purpose, designers who try to distance their work from storytelling and symbolism seek ways to conceptualize the object with the materials they use. Thus, designs that move away from a way of thinking based on a common understanding of observation turn into a means of accessing everyone and offering an experience of freedom. Especially after the 1960s, this understanding became evident in the field of art movements and architecture, and it is observed that approaches that give priority to the subject that feels its originality over the existence of the object have also been produced. The viewer, who tries to position her/him own existence in a temporary space with the object removed from its materiality, settles in a threshold that allows her/him to find various meanings. Jacques Lacan explains this process, which is observed in the oscillations between the imaginary, symbolic and reality features of the object, through the 'L-Scheme'. Lacan claims that the space created for the viewer to find their own reality in the 'L-Scheme' can only be realized with the notion of the mask. Bernard

Tschumi, who has a similar saying with Lacan, wants to eliminate the lack of desire in architecture with the notion of the mask. For Tschumi, the architectural object masked, turns into an incomplete existence by being left between contradictions, oppositions, and conflicts. The paradoxes that emerge from the unity of the object and the mask, arouse a sense of desire in the subject, allowing different interpretations to emerge. Concealing the truth with another truth, in other words, as a result of the dialectical relationship established between appearance (mask) and beyond (subject-object), the subject settles in the subconscious realm. Consequently, the subject, which creates numerous meanings by falling into the space of desire, becomes the mediator of the transformation of the object into a timeless substance. In this context, the contradictions applied with different methods in Marcel Duchamp's art object *Étant Donnés* and Frank Gehry's Santa Monica House are associated with the notion of the mask. In both designs, the effects of the mask, which is both dependent on the object and changing it, are investigated within the scope of this study. In addition to critiques of masking strategies in *Étant Donnés* and Santa Monica House, potentials that will support and nurture the concept of envelope, which is a contemporary discourse in the field of architecture, are presented.

### **SANAT VE MİMARLIKTA MASKELEME STRATEJİLERİ İLE ÖTESİNİN VARLIĞI**

Yirminci Yüzyıl itibari ile kimi sanatçı ve mimar, tasarımlarında maddeye olan gereksinimi öznedeyi uyandırdığı duyulanım üzerinden sorgular. Nesnenin tek bir yoruma bağlı kalmadan sadece izleyiciye ait anlamlandırılması öne çıkarılmak istenir. Bu amaç çerçevesinde çalışmalarını öykücülükten ve simgesellikten uzaklaştırma yoluna giden tasarımcılar, kullandıkları malzemeler ile nesneyi kavramsallaştırmanın yollarını ararlar. Böylece ortak bir gözlem anlayışını temel alan düşünce biçiminden uzaklaşan tasarımlar, herkese erişebilme ve özgürlük deneyimi sunabilmenin bir aracına dönüşür. Özellikle 1960'lardan sonra sanat hareketleri ile mimarlık alanında bu anlayış belirginleşerek, nesnenin varlığı karşısında özgünlüğünü duyumsayan özneye öncelik veren yaklaşımların da üretildiği gözlemlenir. Maddiliğinden uzaklaştırılan nesne ile kendi öz varlığını geçici bir boşlukta konumlandırmaya çalışan izleyici, çeşitli anlamları bulmasını sağlayan bir eşik içine yerleşir. Nesnenin imgesellik, simgesellik, gerçeklik özellikleri arasındaki salınımlarda gözlemlenen bu süreci Jacques Lacan, 'Bakış Şeması' üzerinden açıklar. Bakış Şeması'nda izleyicinin kendine ait gerçekliği bulması için oluşturulan boşluğun ancak maske kavramı ile gerçekleşeceği öne sürülür. Lacan ile benzer bir deyişte bulunan Bernard Tschumi, mimaride arzu eksikliğini maske kavramı ile yok etmek ister. Tschumi için, maskelenen mimari obje, çelişkiler, karşıtlıklar ve zıtlıklar arasında bırakılması ile henüz tamamlanmamış bir varlığa dönüşür. Nesne ile maske birlikteliğinden açığa çıkan paradokslar, öznedeyi arzu duygusunu uyandırarak farklı yorumların ortaya çıkmasına olanak tanır. Dolayısıyla arzu boşluğuna düşerek sayısız anlam üreten özneye, nesnenin zamansız bir maddeye dönüşmesinin aracıdır. Bu bağlamda, Marcel Duchamp'ın *Étant Donnés* adlı sanat nesnesi ve Frank Gehry'nin Santa Monica Ev'inde farklı yöntemler ile uygulanan çelişkiler, maske kavramı ile ilişkilendirilmektedir. Her iki tasarımda da hem nesneye bağımlı olan hem onu değiştiren maskenin, çevresinde yarattığı etkiler bu çalışma kapsamında araştırılmaktadır. Bununla birlikte *Étant Donnés* ve Santa Monica Ev'indeki maskeleme stratejilerine dair eleştirilere yer verilmesinin

yanı sıra, mimarlık alanında güncel bir söylem olan envelope (mimari kabuk) kavramını destekleyecek ve besleyecek potansiyeller ortaya konulmaktadır.

**TUĞBA CESTEL**; B.Arch, M.Sc., PhD student.

Received her B.Arch from Mimar Sinan Fine Art University (2008) and master's degree on theory of architecture from Fatih Sultan Mehmet University, Faculty of Architecture (2018-2020). Currently a PhD student at Yıldız Technical University Building Research and Planning Department. Major research interests include conceptual art and theories of postmodernism. [tugbacestel@gmail.com](mailto:tugbacestel@gmail.com)

