

JAPON ÇAĞDAŞ SANATINDA MEKÂN VE YER TEMALARINA “MA” KAVRAMIYLA BİR BAKIŞ

 Mustafa SEVİNÇ^a

Öz

Batı düşüncesinde mekân ve yer kavramları arasındaki ayrım özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra farklı disiplinler aracılığıyla sorgulanmış ve yoğun bir tartışmanın odak noktası haline gelmiştir. Mekân kavramının soyut veya sonsuz geometrik tasavvurunun aksine yer kavramı mekânı yaşamla, insan deneyimiyle ilişkili olarak anlamamıza aracılık etmektedir. Mekânın ve yerin karşılıklı olarak ilişkilendirilerek tartışıldığı bu süreçte, batı sanatında da sanat nesnesinin mekân ve yerle kurduğu diyalog dönüşüme uğramıştır. Batı kültürünün mekân ve yere ait ayrı olarak geliştirdiği tanımların aksine Japon kültürü bu kavramların bütünlük ifadesini veren “Ma” kavramına sahiptir. “Ma” kavramı mekânı, zamanı, olayları, insan deneyimini birbirinden ayrı şeyler olarak değil birleşik olarak tanımlar ve mekânı içsel bir duyum aracılığıyla anlamlandırır. Bu bağlamda “Ma” kavramı yer duygusunu da vurgulayan bir anlama sahiptir. Anlam açısından oldukça geniş, tanımlanması zor bir kavram olan “Ma”, aynı zamanda bir tür görme biçimi olarak antik Japon sanatlarının estetik ilkesinin temelini oluşturur. Ma sanatları olarak bilinen antik Japon sanatlarının yanı sıra çağdaş Japon sanatı da “Ma”ya ait bir duygu taşır. Bu makalede Japon yaşamının tümüne etki eden “Ma” kavramı yer duygusu ile ilişkili olarak ele alınmış ve bu bağlamda Japon çağdaş sanatına etkisi seçilen örnekler aracılığıyla sorgulanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Sanat, Ma, Yer, Mekân, Zaman.



AN OVERVIEW OF THE THEMES OF SPACE AND PLACE IN JAPANESE CONTEMPORARY ART THROUGH THE CONCEPT OF “MA”

Abstract

In Western thought, the distinction between the concepts of space and place has been studied through various disciplines and become a central focus of intense debate particularly since the second half of the 20th century. In contrast to the abstract or infinite geometric conception of space, the concept of place mediates our understanding of space in relation to life and human experience. In this process, where space and place are discussed in relation to one another, the dialogue established between the art object and space and place in Western art has also undergone a transformation. In contrast to the separate definitions of space and place developed in the Western culture, Japanese culture possesses the concept of “Ma,” which offers an integrated expression of these notions. The concept of “Ma” defines space, time, events, and human experience not as separate entities but as interconnected elements, and it attributes meaning to space through an inner sense of

^a Dr. Öğr. Üyesi, Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel, atay.mustafasevinc@gmail.com

Makale Geliş Tarihi: 01.05.2025, Makale Kabul Tarihi: 16.06.2025

perception. In this context, the concept of “Ma” also encompasses a sense of place. Semantically broad and difficult to define, “Ma” constitutes the foundation of the aesthetic principle in ancient Japanese arts, functioning simultaneously as a particular way of seeing. In addition to the ancient Japanese arts known as the “Ma arts”, contemporary Japanese art also embodies a sensibility associated with “Ma.” This article explores the concept of “Ma,” which permeates all aspects of Japanese life, in relation to the sense of place, and within this context, investigates its influence on contemporary Japanese art through selected examples.

Keywords: Art, Ma, Place, Space, Time.



Giriş

Mekân ve yer sözcüklerinin tanımları hem gündelik dildeki değişken anlam yapıları hem de farklı disiplinlerin ayrı amaçlar doğrultusunda kullanımları gerekçesi ile çeşitlenen geniş bir alana yayılır. Türk Dil Kurumu Sözlükleri’nde (TDK, 2024) mekân sözcüğünün dilimizdeki anlamı, “Bulunulan yer, belli bir işe ayrılmış yer, ev, uzay” olarak tanımlanırken yer sözcüğünün anlamı “bir şeyin, bir kimsenin kapladığı veya kaplayabileceği boşluk; mahal, mevzi” olarak tanımlanır (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, 2024). Mekân kavramının yer, uzay, uzam, boşluk gibi kavramlarla ilişkilendirilerek açıklanması, bir yandan bu sözcüklerin birbirlerini tamamlayan anlamsal içeriklere sahip olduğunu gösterirken, diğer bir yandan bu kavramların anlamsal özlerinin farklı olarak sorgulanması gerekliliğini göz önüne getirir. Kullanıldığı duruma göre kendi içinde çelişkiler ve farklar barındıran “mekân” ve “yer” kavramları hakkında yapılan her tanımlama girişimi, sözcüklerin kendi ötesine sürekli olarak uzanan anlamsal yapısına işaret ederek, genel veya doğrudan tek bir tanım altında ifade edilmesinin olanaksızlığını ortaya koyar. “Genel bir ifadeyle mekân kavramının soyut olarak algılanabilen bir boşluktan ibaret olabileceği, yer kavramının ise insan deneyimini barındıran mekanlarla” ilişkili olduğu söylenebilir (Usta, 2020, s.25). Bu bağlamda yer kavramının, soyut olarak sorgulanan mekânının kapsamını deneyimsel pratikleri ekleyerek genişlettiğini düşünebiliriz (Gürkaş & Barkul, 2012, s.1). Batı düşüncesinde geniş, kararsız anlamsal içeriğe sahip olan mekân ve yer kavramlarına ait tartışmaların kökeni Yunan düşünürlerine kadar uzasa da özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra bu kavramlar sanat, mimari, felsefe, sosyoloji gibi alanlarda temel bir sorgulama platformuna dönüşmüş ve ayrı perspektiflerde yeniden düşünülmüş anlamlandırılmıştır. Bu süreçte mekân ve yer kavramları; zaman, deneyim, hafıza, aidiyet gibi farklı bağlamlarda tartışılmıştır.

Batı düşüncesinin mekân ve yer kavramlarını ayrı olarak anlamlandırmasına karşı Japon kültürü mekânı, zamanı, deneyimi birbirinden ayırmadan ifade eden oldukça geniş bir anlamı olan “Ma” kavramına sahiptir. Aralık, boşluk gibi tanımları olan “Ma” kavramı, zamanın ve mekânın birleşik olarak anlatımına olanak veren derin bir kavramdır. “Ma” kavramının sahip olduğu bu anlamsal içerik, Japonya’da zamanın ve mekânın birbirinden ayrı şeyler olarak düşünülmemesiyle ilişkilidir. Japonya’da zaman akış halindeki mekân olarak ifade edilir ve mekân/zaman hiçbir zaman birbirinden ayrı şeyler gibi tasavvur edilmez. Dolayısıyla mekân; geçen zamanla, içinde olan olaylarla özdeş olarak anlamlandırılır. Bu bağlamda Japonya’da mekân batı düşüncesindeki gibi soyut olarak kavranmaz. Mekân; zamanla, olaylarla, deneyimle, aidiyetle ilişkili olarak anlam kazanır. Bu ilişkileri bütünleşik olarak düşünmeye aracılık eden “Ma” kavramı, mekânın daha içsel bir şekilde kavrandığı bir süreci

vurgulayarak, bir tür yer duygusunu açığa çıkarır. “Ma” kavramı sahip olduğu geniş anlam aralığıyla Japon yaşamının her alanına nüfuz eden bir kavramdır. Japon kültürünü oluşturan birçok alana temel teşkil eden “Ma”, Japon sanatlarının estetik ilkesinin gelişiminde önemli rol oynamıştır. “Ma” kavramının antik Japon sanatlarına etkisinden dolayı bu sanatlar “Ma” sanatı olarak anılmıştır. “Ma” kavramı antik Japon sanatının temsillerini etkilediği gibi Japon çağdaş sanatının anlatım dilini de etkilemiştir. Bu makalenin ilk kısmında mekân ve yer kavramlarının tanımları, tarihsel süreç içinde gelişen batı düşüncesi bağlamında incelenmiştir. Makalenin devamında “Ma” kavramının, yer kavramıyla ilişkisi sorgulanmış ve bu bağlamda Japon çağdaş sanatına etkisi verilen örnekler üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır.

A. BATI DÜŞÜNCESİNDE GENEL OLARAK MEKÂN VE YER KAVRAMLARI

“Mekân, pratik edilen bir yerdir”

De Certeau¹

Batı düşüncesindeki mekân ve yer algılarına ait tartışmaların kökeni Antik Çağ Yunan düşünürlerine kadar uzanmaktadır. Antik Yunan düşüncesi mekânı (matematiksel olarak sonsuz mekân) yerden keskin sınırlarla ayırmaz. Platon bir şeyin, bir cismin bulunduğu yer anlamına gelen ve cismin devinimiyle yakından ilgili olan “topos” kavramı ve “khorá” kavramını ayırt etse de “khorá” kavramı mekâna benzer ancak yoruma açık bir kavram olarak kalır. Topos kavramı asıl olarak Aristoteles’te “topos oikeion”, yani “uygun yer” ya da bir şeyin “kendi yeri” olarak belirgin tanıma kavuşmuştur (Sözer, 2022, s. 37). Aristoteles’in yer sözcüğüyle ilişkilendirilebilecek topos kavramı; boş bir yeri, içinde hiçbir şeyin bulunmadığı mekân anlayışını ve soyut bir mekân algısını içermez (Nalbantoğlu, 2008, s. 90). Aristoteles’in düşüncesinde yer ve mekânın ayrı ayrı şeyler olmadığını Emre Zeytinoğlu şu şekilde açıklar;

Aristoteles’te “yer” ve “mekân” -ki bu iki sözcük, onun düşüncesinde ayrı ayrı şeyler değillerdi- tek başlarına bir şey ifade etmemekteydiler. “Yer” ya da “mekân” dediğimiz şeyler, ancak “varlık”, “nicelik”, “nitelik”, “görelilik”, “zaman”, “durum” “iyelik”, “etkinlik” ve “edilgenlik” ile birlikte anlam kazanabilen ve kendi başlarına tüm bunlardan bağımsız olarak anılan şeylerdi. Bu kategorilerden hiçbirisi- “yer” ve “mekân” da dahil olmak üzere-, kendi başlarına bir önermeye sahip olamıyorlardı; yalnızca kendi aralarında kurdukları geçici ve mutlaklıktan uzak ilişkilerle bir önerme sunabiliyorlardı (Zeytinoğlu, 2022, s. 22).

Mekân ile yer arasındaki ayrım Rönesans’la birlikte yapılmaya başlasa da sonsuz ve sınırsız olarak algılanan mekânın (uzamın) yer kavramından ayrı olarak tanımını Yeni Çağ’da Descartes ve Newton yapar. Bu dönem yer kavramına karşı matematiksel sonsuz mekâna (uzama) öncelik vermiştir (Sözer, 2022, s. 37). 20. Yüzyıl fenomenolojisi mekânın sonsuz bir geometrik konstrüksiyon içinde kavranışının

¹ (Rendell, 2008, s.31).

yerine mekânı yaşama yönelik tanımlamıştır. Fenomenolojinin kurucusu E. Husserl “yer”i, bedensel algıyı mümkün kılan koşul olarak öne sürmüştür (Akin, 2022, s. 121). Husserl’in fenomenoloji kavrayışından yararlanan ancak fenomenolojiyi oldukça farklı bir perspektifle kullanan Martin Heidegger varlığa yönelik felsefesinde yerin yaşantısal bir niteliğini vurgulamış, yeri insanın varoluşu ve deneyimi ile bütünleşik olarak sorgulamıştır. “Bu anlayışa göre ‘mekanlar’ matematiksel olarak kavranan ‘mekân’la değil, insan deneyimi yoluyla kavranan ‘yer’ ile varlık bulur” (Usta, 2020, s. 27). Mekânın deneyim ilkesi ile sorgulanması Maurice Merleau-Ponty’nin beden, ruh ve mekâna yönelik düşüncelerinde açığa çıkar. Ponty mekân hakkında şunları söyler; “onu, dış zarfına göre görmemekteyimdir, onu içeriden yaşamaktayındır, onun içine sarılmış durumdayındır. Aslında, dünya çevremdedir, karşımda değil” (Ponty, 2016, s. 59). Ponty, mekânı bedenin bütünleşik algısına dayanarak çözümlerken, Gaston Bachelard mekâna yönelik fenomenolojik yaklaşımında mekânı hayal gücüne dayalı, şiirsel bir imgelem aracılığıyla açıklar. Bachelard “yer-mekân” sevgisinden yola çıkarak mekânı içinde geçen yaşamla, hafızayla ilişkilendirerek duyuşsal bir biçimde yeniden tanımlar.

Fenomenolojik geleneğin mekânı, deneyimleyen öznenin bakış açısıyla tanımlamaya girişmesi, mekâna ve yere yönelik çağdaş yaklaşımları etkilemiştir. 1970’lerin başlarından itibaren birçok araştırmacı yeri insan deneyimiyle ilişkili olarak sorgulamıştır. Fenomenolojik gelenekten etkilen Edward Relph ve Yi-Fu Tuan gibi coğrafyacıların araştırmalarında yer söylemi temel bir odak noktası haline gelmiştir. Relph’e göre yerin en belirgin özelliği insana ait deneyimleri ve eylemleri düzenlemesidir. Relph, yer kavramını insan deneyimi ve bu deneyimin sahip olduğu anlamla birlikte yere duyulan bağlanma hissi üzerinden tanımlar (Seamon&Sowers, 2008, s.44-45). Yi-Fu Tuan ise mekân ve yer kavramlarını karşılıklı olarak açıklamış, soyut mekân kavramının hareket ve özgürlükle, yer kavramının güvenlik ve yuvayla olan ilişkisini vurgulamıştır (Lyytikäinen & Saarikangas, 2013, s. xiii). Yer kavramına duyuşsal bir çerçevede yaklaşan Tuan’a göre, “başlangıçta farklılaşmamış bir mekân olarak başlayan şey, onu daha iyi tanıdıkça ve ona değer kattıkça yer haline gelir” (Tuan, 2001, s. 6). Sosyolog Henri Lefebvre de mekânın yaşam boyutuyla kavranmasının önemini vurgulamış ve mekânın toplumsal bir üretim olduğunu ileri sürmüştür. Ona göre mekân toplumsal ilişkiler dışında düşünülemez, mekân ve toplumsal ilişkiler karşılıklı olarak birbirlerini üretir. Mekâna toplumsal bir süreç olarak bakan Lefebvre, mekânı üçlü (algılanan, tasarlanan, yaşanan mekân) diyalektik yoluyla çözümlenmiştir (Lyytikäinen & Saarikangas, 2013, s. xii). Coğrafyacı Edward W. Soja, Lefebvre’nin yaşanan mekân boyutunu temel bir kavram olarak ele almış, “mekânsallığın trialektikliği” teorisi ile üçüncü mekân kavramını geliştirmiştir. Üçüncü mekân; pratik edilenin, eylemlerin, deneyimlerin mekânıdır ve bu kavram insan yaşamının mekânsallığını anlamının başka bir yolunu sunar (Gürkaş & Barkul, 2012, s.5). Lefebvre ve Soja, mekân ile yer arasındaki ilişkiyi gündelik pratikler üzerinden kurmuşlardır. Gündelik pratikleri yer ve mekân ilişkisi içinde inceleyen Michel De Certeau, yer ve mekâna yönelik söylemleri tersine çevirir. De Certeau’ya göre, “mekân eylemler tarafından üretilirken, yer, üzerinde eylemlerin meydana geldiği boş bir sistemdir” (Gürkaş & Barkul, 2012, s.5).

Mekân ve yer kavramlarının anlamlarına ait değişen bakış açıları, mekânın soyut geometrik anlamı yerine mekânın deneyimsel boyutunu vurgulamıştır. Bu bağlamda gelişen yer söylemi insanın mekânla etkileşimi kapsamında tanımlanmış ve yaşamsal bir içerikle anlam kazanmıştır. Yer ve mekânın karşılıklı olarak ilişkilendirilerek açıklandığı bu süreç hem mekânın hem de yerin anlamının daha

dinamik bir biçimde anlaşılmasına aracılık etmiştir. Mekân ve yerin; beden, zihin, hafıza, deneyim, aidiyet, gündelik yaşam vb. ilişkiler çerçevesinde geniş bir perspektifte tartışılması, bu kavramlara yönelik yeni yaklaşımların da yolunu açmıştır. Süreç içinde gelişen mekân ve yer kavramlarına ait sorgulamalar, bu kavramların batı düşüncesindeki tarihsel, toplumsal, kültürel bağlamlar çerçevesinde uğradığı dönüşümü anlamamızı sağlarken, Japon kültüründeki “Ma” kavramı, mekân ve yer kavramlarını ayrı bir açıdan düşünmeye imkân verir.

B. JAPON “MA” SÖZCÜĞÜNÜN MEKÂN VE YER KAVRAMLARIYLA İLİŞKİSİ

Japon kültüründeki “Ma” kelimesinin Iwanami Eski Terimler Sözlüğü’ndeki karşılığı olarak şu tanımlar verilir: “Peşpeşe gelen iki ya da daha çok şey arasındaki doğal aralık, mesafe; Direkler veya paravanlarla sınırlandırılmış mekân (oda); Arka arkaya gelen iki ya da daha çok görüngünün arasındaki doğal bir geçici duraklama anı ya da ara” (Arata, 2007, s. 80). “Ma” kavramının Japon kanji sembollerinde görsel temsili iki karakterden oluşur; kapı ve güneş. Bu sembol bir kapıyla birlikte içeri yavaşça sızan ışığı ifade eder. Kapıdaki açıklık yani “Ma”; ışığın parlamasını sağlayan şeyler arasındaki bir aralık haline gelir (Pilgrim, 1986, s. 258). Ma kavramı; uzay, zaman, nesneler veya olaylar arasındaki aralıklarla ilgili çeşitli yönleri kapsadığı için tam olarak tanımlanması zor bir kavramdır. Genellikle ‘negatif alan’, ‘aralık’ ve ‘boşluk’ olarak çevrilen “Ma” kavramı bu basit tanımların ötesinde daha derin ve karmaşık bir anlama sahiptir. “Ma”; aradaki alan, aralıklar, sessizlikle ilgili ve bir uyum duygusu yaratan boş duraklamadır (Dans le Gris, 2023). Batı düşüncesindeki mekân ve zamanın ayrı ifade ediliş biçiminin aksine “Ma” kavramı hem mekânsal hem de zamansal içerime sahiptir. Japonya’da mekân ve zaman algısı bütünlüktür, birbirinden hiçbir zaman ayrılmaz. “Bu nedenle ‘zaman’ Japoncada ‘akış halindeki mekân’ olarak ifade edilir, bu da zamanı mekânın bir boyutu yapar. Gerçekten de zaman, insanın mekân deneyimi için olmazsa olamazdır” (Nitschke, 2018). Mekânın deneyimle birlikte ifade ediliş tarzı batı düşüncesindeki mekânı ve zamanı birleştiren çağdaş anlatılara benzerken, yine batı düşüncesindeki mekânın soyut geometrik olarak anlaşıldığı Descartes’ın kartezyen mekân anlayışını hiçbir zaman içermez. Mimar Isozaki Arata şunları söyler;

Batı’da zaman-mekân kavramları, Descartes’ın sunduğu gibi, homojen, her parçasının bir öncekinin aynısı olduğu sonsuz sürekliliğin mutlak olarak değişmeyen imgeleriyle sonuçlanırken, Japonya’da zaman ve mekân birbirleriyle bağlantılı ve birlikte varolan şeyler olarak kavranıp, hiçbir zaman bütünüyle birbirinden ayrılmamışlardır. Kaotik, karışık bir durumda mekânın, zaman ögesinden bağımsız düşünülmesi söz konusu değildir. Aynı şekilde, zamanı düzenlenmiş, homojen bir akış olarak yalıtıp, ayırmak yerine, onun ancak hareketlerle ve mekanlarla bağlantı içinde varolduğuna inanılırdı. (...) Bu şekilde mekân, içinde oluşan olaylarla özdeş olarak algılanıyordu. Yani mekân ancak zamanın akışıyla bağlantılı olarak kavranıyordu (Arata, 2007, s. 80-82).

Mekânın zaman, nesne, olay vb. ilişkiler çerçevesinde bütünlük olarak tanımı, mekânın yaşamsallıkla kavranan boyutunu ortaya çıkarır. Bu bağlamda Günter Nitschke, ma kelimesini insan deneyimiyle birlikte düşünerek yer kavramıyla ilişkili olarak tanımlar. Nitschke’ye göre yer; “yaşanan mekân ve yaşanan zamanın ürünüdür, zihin ve kalp durumlarımızın bir yansımasıdır” (Nitschke, 2018). Nitschke, “Ma”nın çok yönlü tanımlarını yaptıktan sonra “Ma”yı dünyayı görmenin, deneyimlemenin

veya farkında olmanın belirli bir yönü olarak düşünür (Pilgrim, 1986, s. 266). Nitschke'nin "Ma" kavramına ait tanımı; nesnel mekâna yönelik varoluşsal durumlar, yaşanmış olaylar, bu olayların mekâna yönelik toplumsal ve bireysel anlamları üzerinden açığa çıkan yer duygusu ve mekân kimliğini vurgulayacak şekilde ilerler (Nitschke, 2018). Dolayısıyla Nitschke için "Ma" kavramı yer olarak karşılık bulur.

C. ANTİK JAPON SANATLARINDA ESTETİK BİR İLKE OLARAK "MA"

Richard B. Pilgrim "Ma" sözcüğünün diğer dillerde var olmayan eşsiz bir kavram olduğunu vurgulayarak anlam açısından belirsiz, zengin bir içeriğe sahip olduğunu ve analiz edilip yorumlanmasının oldukça güç olduğunu söyler. Pilgrim, "Ma" kavramını şu şekilde tanımlar:

"Ma" kelimesi temel olarak, iki (veya daha fazla) mekânsal veya zamansal şey ile olay arasındaki "aralık" anlamına gelir. Dolayısıyla sadece ölçümü ifade etmek için bileşik sözcüklerde kullanılmaz, aynı zamanda boşluk, açıklık, aradaki mesafe, aradaki zaman gibi anlamlara da sahiptir (Pilgrim, 1986, s. 255).

Pilgrim ayrıca "Ma"nın Japon sanatında dini estetikle ilişkili bir görme biçimi olduğunu belirtir. Pilgrim'e göre "Ma" kavramı, sanat ve din arasında bir köprü kurar ve içerdiği mekânsal-zamansal yönü ile Japon sanatının tümünü kapsayan bir estetik ilkenin temelini oluşturur (Pilgrim, 1986, s. 257). "Ma" Japon kültüründe sadece bir görme biçimi değil, akış içindeki anlamıyla yaşama ait oldukça geniş kapsayıcı bir kavramdır. Arata şunları söyler; "Günümüzde Ma kelimesinin kullanımı Japon hayatının hemen hemen her alanına yayılmıştır. Hatta Ma tüm bu alanların temeli olarak görülür. Böylece, mimarlık, güzel sanatlar, müzik ve tiyatro hep birlikte 'Ma sanatı' olarak bilinir" (Arata, 2007, 80). Japon yaşamına ve sanatına nüfuz eden Ma kelimesinin batı kültüründe varolmayan oldukça eşsiz bir kavram oluşunu Alan Fletcher şu şekilde açıklar;

Mekân bir maddedir. Cézanne mekânı resmetmiş ve biçimlendirmiştir. Giacometti, 'mekânın fazlalığını alarak' heykel yapmıştır. Mallarmé şiirlerini kelimelerin yanı sıra yokluklarla da tasarlamıştır. Ralph Richardson, oyunculuğun duraklamalarda yattığını savunmuştur. Heinrich Böll, "Sessizlikleri topluyorum" demiştir. [...] Isaac Stern müziği "notalar arasındaki o küçük boşluk – bütüne biçim veren sessizlikler" olarak tarif etmiştir. Franz Kafka "Sirenlerin şarkılarından daha ölümcül bir silahları vardır: sessizlikleri. Belki şarkılarından kaçabilirsiniz, ama sessizliklerinden asla." [...] şeklinde uyarmıştır. Japonların, bütüne şekil veren bu aralığı ifade eden bir kelimesi var: Ma. Batıda ise bunu anlatan ne bir kelime ne de bir terim var. Bu ciddi bir eksiklik (Fletcher, 2001, s. 370).

Japon kültürünün estetik ilkesinde önemli rol oynayan "Ma"nın kökenleri Şintoizm, Budizm, Taoizm gibi dinlere uzanırken, özellikle Şintoizm'de "Ma" benzeri unsurlar bulunur (Pilgrim, 1986, s. 262). Şintoizm'in tanrıları kami her yerededir, doğadaki nesnelerde yaşadığına inanılır ancak kami doğadaki nesnelerin kendisi değildir. Nesneler onların geçici ikametgahları olarak görülür ve onurlandırılır (Koplos, 1991, s. 20). Japon kültüründeki mekânın temelde boş olduğu düşüncesi, tanrısal bir varlık olan kami'nin tüm boşluklarda varolduğu inancıyla ilişkilidir. Mekânın yanı sıra katı nesnelerin bile kami'nin gelip ruhsal enerjisiyle doldurabileceği boşluklar içerdiğine inanılır

(Arata, 2007, s. 80). Japon kültüründeki boşluğa duyulan ilgi Şintoizm’in yanı sıra Taoizm ve Budizm ile bağlantı kurar. Taoist düşüncenin dengeleyici mecazi bir hiçlik anlayışı ile Budizm’in boşluğu sonsuz olasılıklar halindeki meditatif bir bireysel deneyimle ifade ediş biçimi, Japonya’daki boşluk kavramına bakışın ritüelleşen yönünü anlamamız için önemlidir. Japon kültüründe boşluk negatif bir unsur olarak değil, tamamlayıcı temel bir unsur olarak görülür. Boşluk kavramının Japon kültüründe manevi aydınlanmanın bir metaforu haline gelmesi, mekânın bilimsel algılanış yönünün ötesinde, ruhsal bir hakikatle ve yaşamla olan ilişkisini de ortaya koyar. Dolayısıyla Japon kültürüne ait mekânın, zamanın, boşluğun bütünlük bir ifadesini veren “Ma” kavramının anlamı Şintoizm, Taoizm ve Budizm ile ilişkiler kurarak derinleşir.

“Ma” kavramının ilişkilendiği manevi değerlerin sanat alanında önemli bir rol aldığı ve bu bağlamda japon sanatının dini bir estetik ilke taşıdığı söylenebilir. Yerli Japon inancı olan Şintoizm özünde doğaya karşı saygıyı barındıran bir doğa tapınmasıdır. Bu dinsel perspektif doğa ve insan arasında ayırım yaratmaz, hatta doğayı insana ait duyguların taşıyıcısı olarak görür. Doğanın ve insanın bir düşünüldüğü Şintoizm’de doğanın güzelliği ve saflığına saygı duyulur. Şintoizm’in doğaya ve insana yönelik yaklaşımları Japon estetik anlayışına doğrudan etki etmiştir. Bu bağlamda Japon kültüründe doğa hem dini hem de estetik bir içerikle anlam kazanır (Koplos, 1991, s. 20). Lafcadio Hearn, “din, aslında, her yerde ünlü manzaralarla ilişkilendirilir” (Koplos, 1991, s. 20) demiştir. Japonya’da dinin estetikle kurduğu ilişki Şintoizm’in dışında Zen Budizm’in doğaya ve insana yaklaşımıyla da bağlantılıdır. Şintoizm’in doğayla insanı bütünlük tasavvuru ile Zen’in özne nesne ayrımı olmadan doğaya bakışı benzer bir yönelim taşır. Şintoizm ve Zen’in boşluğu, mekânı, zamanı, gerçekliği, insan yaşamını, doğayı sonsuz olasılıkların olanağında yenilenme ve geçicilikle anlamlandırması, Japon geleneksel sanatının ilkelerinde de görülür. Arata, kami’nin zaman ve mekânda ortaya çıkışının nasıl temsil edileceğinin Japon antik sanatlarının temel bir çabası olduğunu vurgulayarak, dini bakışın Japon antik sanatları üzerindeki etkisinin yoğunluğunu açıklar (Arata & Oshima, 2009, s. 158). Japon antik sanatlarında ortak bir dil olarak ortaya çıkan bu temsil çabası, Japonların mekân ve zaman anlayışını ifade eden “Ma” kavramının sanatla olan ilişkisini ayrı açılardan görmemize aracılık eder.

“Ma” kavramının mekân ve zaman ilkesi mimari, resim, tiyatro, ikebana, zen bahçeleri, çay seremonileri, kaligrafi gibi antik Japon sanatının ve kültürel etkinliklerin biçimsel yaklaşımlarının temelini oluşturur. Japon mimarisinin boş alan vurgusu “Ma” kavramının fiziksel bir yansımasını temsil eder. Geleneksel Japon mimarisinin mekân kurgusundaki boş alanın takdiri, kami’nin gelip yerleşeceği kutsal bir alan hazırlanması üzerine temellenir. Mimari mekândaki gereksiz unsurların dışlanmasıyla boşluğun ve sadeliğin öne çıkması, uzay ve zamanın bütünlük ifadesi olan “Ma”ya ait bir duygu yaratır. Geleneksel Japon evlerinin sürgülü kapılar, pencereler, paravanlar gibi geçirgen ve değişken elemanlarla ihtiyaca göre anlık olarak değişime dayalı mekânsal tasarımı, Japonya’daki mekân ve zamanın birleşik olarak yapılandırılmış bir süreç içerisinde ifade edilişiyle anlam kazanır. Dolayısıyla mimarinin, mekâna ve zamana yönelik olasılıkları göz önüne alarak vurguladığı fiziksel boş alan, değişmeye gebe bir duraklama anındaki sessizlikle ilişkili bir anlamı olan “Ma” kavramı bağlamında bir bakış açısı sunar. “Ma”nin mekânsal ifadesinin bir yönünü de Japonya’daki zen kuru peyzaj bahçelerinin mekânsal dizaynında buluruz. Kum alanlarla ve taşlarla

oluşturulan bahçeler seçilmiş doğal manzarayı temsil eder. Doğaya yönelik meditatif mekânsal tasarım olan bahçenin taş, kum gibi fiziksel birleşenleri boş bir alan yanılması yaratır. Hem bakışa hem de fiziksel deneyime yönelik bu boşluk hissinin sunumu, zamanın ve mekânın bütünlük bir süreçte algılanmasına yöneliktir. Gezinti için merkezsiz olarak kurulan bu bahçeler, görsel olarak panoramik bir görüntü oluşturmak yerine deneyim içinde değişken görsel manzaralar sunar. Zen kuru peyzaj bahçeleri hem mekânsal hem de zamansal bir tasarımdır. Tasarımı oluşturan fiziksel etmenler bir yandan manzaraya ait görsel algıya dayalı deneyime aracılık ederken, aynı zamanda bahçeyi gezenin hareketlerini yavaşlatarak, hızlandırarak, durdurarak zamana ve mekâna ait birleşik bir deneyimi tetikler. Mekân ve zamanın birleşiminin temsilini yaratan Japon bahçelerinin tasarım ilkesi “Ma”nın sanata etkisinin bir yönünü gösterir (Görsel 1-2).

“Ma” antik Japon resminin estetik ilkeleri üzerinde de etkilidir. Antik Japon resminde figürlerin bulunduğu boyalı alanlar dışında kalan negatif alanların kurgusu da oldukça önemlidir. Resim yüzeyinde doğrudan bir temsili içermeyen boş alanlar, izleyicinin görsel imgeyi hayal gücüyle doldurmasına olanak tanır. Manzara resimleri, zen bahçeleri gibi imgenin kavranmasında bir tür aralığı, duraklama halini, boşluğu imleyerek doğanın kavranışına yönelik metafizik bir aydınlanmayı tasvir eder. Dolayısıyla bu resimler “Ma” ile ilişkili dinsel estetik bir duyarlılığın yansımasını içerir (Görsel 3).



Görsel 1. Daisen-in Tapınağı. Erişim: 13.11.2024, <https://rb.gy/0slzyd>

Görsel 2. Ryoan-ji Tapınağı. Erişim: 13.11.2024, <https://rb.gy/7utiin>



Görsel 3. Hasegawa Tohaku, Pine Trees, c. 1595. Erişim: 14.11.2024, <https://rb.gy/2u39xh>

“Ma” Japon sahne sanatlarında da temel bir estetik ilke olarak karşımıza çıkar. Geleneksel Japon performans sanatı olan Noh Tiyatrosunda diyaloglar oldukça seyrek ve performans sessizlik, durgunluk anlarını içerir. Bu boş anlar akıştaki hareket ve söylemler arasında olasılıklara gebe bir eylem alanı yaratmak için bilinçli olarak kullanılır. Oyun yazarı ve teorisyen olan Zeami “Aktörün yapmadığı şey ilgi çekicidir” der (Nitschke, 2018). “Ma” Japon çiçek düzenleme sanatı olan İkebana’nın biçimsel kurgusunda da önemlidir. İkebana, çiçeklerin düzenlenmesi ile ilgili olmasının yanı sıra çiçeklerin aralarındaki boşluğun düzenlenmesiyle de ilişkilidir. Nesne ile boşluk arasında dengeyi yaratmak için oluşturulan düzenlemede kasıtlı olarak yaratılan belirgin boşluklar, doğadaki güzelliğin geçici, değişen, dönüşen, kırılmalı varolma evresini simgeler. Boşluğa ve geçiciliğe ait estetik ilke, Japon çay seremonilerinde de ortaya çıkar. Yeşil çayın hazırlanması ve tüketilmesine yönelik bir ritüel olan Japon çay seremonisinde, durgunluk ve sessizlik halleri geçiciliğin ifadesi için önemlidir. Bu eylemsiz boşluklar ve aralıklar, bir daha aynı şekilde mekânda/zamanda deneyimlenemeyecek olayların katılımcılar tarafından düşünülmesine ve anlamlandırılmasına olanak tanır. Japon toplumunda mekâna ve zamana yönelik derin bakış açısının ifadesi olan “Ma”nın etkisi, fiziksel unsurlardan estetik yaklaşımlara, toplumsal iletişim biçimi olan dilsel yapıdan doğa ve insan etkileşimini içeren felsefi ve dini öğretilere kadar Japon hayatının her alanına yayılmıştır.

D. JAPON ÇAĞDAŞ SANATINDA YER OLARAK “MA”

“Ma” sözcüğünün mekân/zamanda boş bir duraklama anına, aralığa işaret ederek boşluğa ait deneyim vurgusu; Japon kültüründe özne/nesne, nesne/mekân, eylem/eylemsizlik, ses/sessizlik vb. ilişkilerin dinamik bir biçimde algılanmasına aracılık etmiştir. “Ma” kavramıyla açığa çıkan mekân ve zamana yönelik deneyimin temsili, Japon antik sanatlarında temel bir kaygı haline geldiği gibi Japon çağdaş sanatını da etkilemiştir. Japon çağdaş sanatı tek bir tanım altında toplayamayacağımız oldukça

geniş, çoklu, melezleşen bir görünüm ortaya koysa da kendi geleneklerinden gelen birikimleri takip ederek batı dışı bir sanatsal bağlam oluşturmuştur. Japon çağdaş sanatı; ikebana, geleneksel mimari, kuru peyzaj bahçeleri, noh tiyatrosu, çay ritüelleri, manzara resimleri gibi Ma sanatları olarak tanımlanan geleneksel Japon sanatlarının mekânı ve zamanı akış içinde ifade ediliş biçimlerinden, sabit algılama modeli yerine geçiciliğe yaptıkları vurgulardan, özne/nesne arasında ayırım yapmaksızın geliştirdikleri bütüncül anlatımlardan, doğaya/nesneye/boşluğa yükledikleri manevi yönlerden etkilenecek geleneksel bir duyarlılığın sanat bağlamında yeni bir ifadesini yaratmıştır. Japon çağdaş sanatının sembolizme başvurmuyarak nesnelerin doğallıklarına saygı duymasının, taş ve ahşap gibi doğal malzemelere yönelmesinin kökeni kami'nin şeylerde geçici olarak ortaya çıkması inancıyla ilişki kurar. Bunun yanı sıra çağdaş sanat bağlamında ortaya çıkan çalışmaların genellikle enstalasyon olarak gerçekleştirilmesi ve geçici olarak düzenlenmesi, kami inancındaki geçicilik unsuruyla bağlantılıdır. Zen'in ve geleneksel mimarinin indirgemeci ve sadeleştirici yaklaşımı Japon çağdaş sanatının ifade biçimlerine de nüfuz etmiştir. Bu etki doğrudan temsillerin ötesinde, çok az müdahaleye dayalı, malzemenin doğallığını korumaya yönelik bir tutumun gelişmesine neden olmuştur. Zen'in şeylerin kendiliklerine, oldukları hallere verdiği değer Japon çağdaş sanatının sanat nesnesine yönelik yaklaşımında öznel ifadeleri geriletirken, nesnelerin somut varlıklarına ait bir deneyimi öne çıkarmıştır. Bu yönelimi Isamu Noguchi; "doğaya doğanın gözünden bakmak istiyorum ve insanı özel bir saygı nesnesi olarak görmezden gelmek istiyorum" (Koplos, 1991, s. 29) diyerek belirtmiştir. Noguchi'nin vurguladığı sanat bağlamında kişisel aza indirgeyerek nesnelerin somut varlığına yönelik anlatım, her ne kadar nesnenin kendiliğini ön plana çıkarsa da nesnelerin geçmişten gelen manevi değerleri nedeniyle sanat nesnesine içsel ve duysal bir içerim de kazandırmıştır. Japon çağdaş sanatı geleneksel Ma sanatlarının ifade biçimlerini, güncel anlatım biçimleriyle sentezleyerek manevi değerler taşıyan yeni bir sanatsal yaklaşım geliştirmiştir.

Japon çağdaş sanatının oldukça çeşitlenen konularından biri "Ma" sözcüğünün kapsadığı yer temasıdır. "Ma" kavramı mekânı ve zamanı bütünleşik bir akış içinde tanımlarken, bu akıştaki boşlukları, duraklamaları, aralıkları, nesnel ve öznel yönleri kapsayan bir deneyimle ilişkili olarak anlamlandırmaktadır. "Ma" sözcüğünün sahip olduğu geniş tanım, nesnel mekâna öznel bir farkındalıkla bakabilmenin olanağını yaratarak, yaşamsallıkla kaplanan mekâna ait bir tür yer duygusunu da vurgular. Yer duygusu, öznel ve nesnel yönlerin etkileşimleriyle mekânın yaşanmış, deneyimsel boyutunu içerir. Dolayısıyla yer duygusu, mekândaki eylemlerle, mekâna yönelik anlamlarla, hislerle ve mekânın kimliğiyle bağlantılıdır. Rene Dubos, mekânın yaşanmış bir yer olarak kavranmasını şu şekilde vurgular; "Yerlerin ruh halini, kesin özelliklerinden daha iyi hatırlıyorum çünkü yerler bana coğrafi yerlerden ziyade yaşam durumlarını çağırıyor (Nitschke, 2018).

Japon çağdaş sanatında sanat eserlerinin yer teması ile kurduğu bağ, sanatçıların mekâna yönelik duysal yaklaşımlarından, sanat nesnesinin çevresiyle veya bulunduğu mimari mekânla olan ilişkisine kadar yayılan oldukça geniş bir alanda gözlemlenebilir. Sanat nesnesinin "Ma" kavramıyla ilişkili olan yer duygusuyla özdeşleşmesi Shigeo Toya'nın "Woods" adlı eserinde ayrı bir perspektifte açığa çıkar (Görsel 4). Toya'nın "Woods" adlı eseri, manzaranın ve mekânın doğrudan bir temsili yerine duysal olarak kavranan, hayal gücü ve hafızayla ilişkili olan bir yere gönderme yapmaktadır. Sanatçının eseri kendi öz yaşam hikayesinde var olan bir yeri sanat bağlamına taşır. Çalışma, elektrikli testere ile

yüzeylerine çapraz açılarda kesikler açılmış yaklaşık 220 cm yüksekliğinde 28 adet ağacın mekâna yerleştirilmesinden oluşur. Çalışmanın ismi bir taraftan doğa ile ilgili çağrışım yaratırken diğer taraftan heykel nesnesi, insan ve çevre ilişkisine ait metaforik bir anlatımı içerir. Bu bağlamda “woods” ismi hem ormanı hem insanı ve toplumu hem de heykel nesnesinin algılanmasına dair çevresel süreçleri düşünmemiz için çağrışımlar yaratır.

Merkezsiz bir düzenlemeyle yerleştirme olarak gerçekleştirilen çalışma, geleneksel heykelin tek merkezli nesneye yönelik anlatımından ziyade çok merkezli görüş alanı yaratır. Ahşap sütunlarla oluşturulmuş bu çalışmada ortaya çıkan görüş alanlarının izleyenler tarafından kat edilerek keşfedilme süreci, şimdi ve burada olmaya yönelik mekânın ve zamanın akış içindeki deneyimini vurgular. Sütunların belirli aralıklarla düzenlenmiş olması, çalışmanın bütününe algılamamızda duraklamalara, kesintilere neden olarak, zamanda ve mekânda kasıtlı olarak oluşturulmuş boşlukları çalışmanın anlamına dâhil eder. Çalışmada ortaya çıkan bu durum Ma sanatlarındaki negatif alanın temsil edilme süreciyle ilişkili olarak düşünülebilir. Çalışmada ahşap yüzeylere elektrikli testereyle açılmış iç bükey biçimler, boşluklar, derinlikler heykel nesnesinin geleneksel formel meseleleriyle ilişkili olarak sorgulanabileceği gibi, aynı zamanda “Ma” kavramının ortaya koyduğu negatif alanın duysal olarak deneyimlenmesi fikriyle de bağıntılı olarak görülebilir. Testerenin ahşap nesnesi üzerinde açtığı kesiklerin nesnede iç bükey formların veya fiziksel boşlukların oluşmasına neden olmasının yanı sıra, bu kesikler aynı zamanda insan eylemine ait zamansal bir izin nesne ve mekân üzerinden görünmesine aracılık eder. Ahşap nesnenin iç yapısını görmemize neden olan bu boşluklar, nesnenin zaman içindeki gelişimini gösteren halkaları ortaya çıkarır ve nesnenin zamansallığı ile insanın eylemine dayalı zamansal izi aynı görünüm içinde toplar. Bu bağlamda çalışma, doğal zamanı ve insanın zamansallığını kesiştirerek belleği ve hafızayı anlamına dâhil eder. Hafızamızla mekânda/zamanda bir yer tutmayı imleyen çalışma, nesnesinin ötesine uzanarak yer duygusuna ait bir deneyimi ortaya çıkarır. Toya çalışmasına yönelik şunları söyler;

Her zaman bir ormanda kaybolabilirim... tarihin ağaç halkalarına işlemiş katmanlarında... ışık ve gölgenin ağır döngülerinde. Bir ormanın tarih kokan havası, yalnızca nesiller boyu insanın ona yaptıklarından değil, medeniyetin tamamından daha eskiye uzanır gibidir. Orman, 'geride bıraktığımızı' sandığımız doğadır; ormanda her zaman bir 'geri dönüş' hissi vardır. Ormanlar uzun süreli bir hafızanın ve dayanıklılığın mekânlarıdır (Newton, 2019, s.70).



Görsel 4. Shigeo Toya, “Woods”, 1987

Erişim: 27.11.2024, <https://rb.gy/fhmt8l>

İnsanlık tarihine ait süreçleri, öznel deneyimleri, nesnel koşulları birbirinden ayırmadan bütüncül olarak ifade etmeye aracılık eden manzaraya ilişkin bu çalışma, Japon kültüründeki manzaraya yüklenen manevi değerlerin bir yansımasını içerir. Kullanılan ahşap malzemenin az işlenmesi zen’in şeylerin oldukları hallere verdiği değerlerin etkisinin izleri olarak yorumlanabileceği gibi, çalışmanın ahşap sütunlarla oluşturduğu mimari düzen manevi ve dinsel bir alanla etkileşimli olarak anlamlandırılabilir. Japon mimarisinin mekânsal tanımını geliştirmesine temel teşkil eden kami inancı, çalışmada yaratılan boş alanlar aracılığıyla sezinelenebilir. Kami’nin gelip belireceği yeri oluşturmak için merkezinde bir direk ve dört köşesinde birbirine bağlı direklerden oluşan kutsal mekân tasavvurunu, “Woods” adlı çalışmanın mekânsal özellikleri aracılığıyla da hissedebiliriz. Toya’nın “Woods” adlı çalışması doğanın, insanın, mekânın ve zamanın birleşik bir süreçteki ifadesine yönelerek yere ilişkin içsel bir duygu sezmemize aracılık eder. Dolayısıyla “Woods” adlı çalışma mekâna ve zamana yönelik derin bir bakış açısı sunarak “Ma”ya ait bir duygu taşır.

“Ma” kavramının kapsadığı yer temasıyla ilişkili olan eserlerin birçoğu mekânsal ve mimari karakter taşır. Bu kapsamda örnek olarak verebileceğimiz Bukichi Inoue’nin “My Sky Hole” adlı seri çalışması da modern mimarinin izlerini taşır (Görsel 5). Inoue’nin 1978 yılından itibaren “Benim Gökyüzü Deliğim” temasıyla ürettiği çalışmalarının ilki Hokene Açık Hava Müzesi’nde yer alır. Alana özgü yapılmış bu çalışma, yer altından birbirlerine bağlı olarak tasarlanan ve kısa bir mesafeyle yerleştirilen yaklaşık 2 metrekare cam ve çelik kutulardan oluşur. İzleyiciler çelik kutudan yer altındaki

geçide ilerler, yer altında bulunan küçük odadaki delikten gökyüzünü görürler ve cam kutudan yeniden yer üstüne çıkarlar. İzleyici ile etkileşimli olarak düşünülen bu süreç, çalışmayı sadece görsel olarak algılanabilir olma durumunun ötesine taşır ve çalışmaya deneyimsel bir boyut kazandırır. Dolayısıyla çalışma sadece mekâna yerleştirilen nesnelerle değil ona katılanların deneyimleriyle tamamlanır.



Görsel 5. Bukichi Inoue, “My Sky Hole 79: Peephole on the Sky”, 1979

Erişim: 28.11.2024, <https://rb.gy/dc44ny>

Sanatçının plastik, cam, çelik gibi endüstriyel malzemeyi kullanması Japon sanatlarındaki malzemenin doğallığını korumaya yönelik tutumuyla uyumsuz görünür. Ancak endüstriyel malzemenin soğukluğuna karşı sanatçının işlediği temanın ilkel bir barınma hissine, yuvaya, evrende bir yer edinmeye atıfta bulunması, çalışmanın anlamlandırılmasında zıt bir ilişkiyi ortaya çıkararak bir tür gerilime neden olur. Bu bağlamda sanatçının ifadesiz olan endüstriyel malzemeye, insana ait bir his kazandırdığını söyleyebiliriz. Sanatçının cam ve yansıtıcı yüzeylere sahip malzemelerle oluşturduğu bu seri, kullanılan malzemenin özelliklerinden dolayı çevresiyle bütünleşir ve çevresini içine alır. Yapıtın çevreyle kurduğu bu ilişki ona geçici, dönüşen bir özellik katar ve zaman içinde farklı algılanmasına aracılık eder. Çalışmadaki bu özelliğin geleneksel Japon mimarisinin “Ma” kavramına dayalı gelişen karakteristiğinden kaynaklandığı düşünülebilir. Japon evlerinin geçirgen ve modüler malzemelerle gelişen tasarım ilkesi, mekânın sabit bir şekilde algılanmasından öte, kullanıma veya değişen doğa koşullarına göre devingen bir biçimde yorumlanmasının bir yansımasıdır. Geleneksel Japon mimarisinde mekânın kullanımına yönelik bu tutum, iç mekân ve dış mekân arasındaki ayrımları silikleştirerek müphem bir mekân etkisi yaratır. Bu bağlamda Inoue’nin çevreden veya manzaradan ayrılmayan, izleyicilerin deneyimlerini hedef alarak geliştirdiği bu yapıtın mekânsal özellikleri, Japon geleneklerindeki mekâna bakış açısıyla sıkı bağlar kurar. Dolayısıyla Inoue’nin yapıtının, Japon

kültüründeki mekânın boş olduğu veya mekânın içinde olan olaylarla özdeş olarak tasavvur edilmesi fikrini bir nevi sürdürdüğünü söyleyebiliriz. Kişisel bir deneyim aracılığıyla zamanı ve mekânı birleştiren bir süreci içeren çalışma, mekânın soyut olarak kavranabilir yönünün aksine deneyime bağlı olarak anlam kazanan yeri vurgular.

Inoue'nin çalışmasında yerin altına girme ve üstüne çıkma süreçleri, ölüme ve doğuma ait kullanılan metaforlar olarak görünür. Yer, gök ve insan söylemleriyle sonsuz doğum-ölüm döngüsünü imleyen çalışma; insan, çevre, doğa, evren ilişkilerini insana ait gizlenme, yer edinme gibi ilkel duygular üzerinden sorgular. Bu bağlamda çalışma, insanın bu ilişkileri anlamlandırabileceği bir mikrokozmos veya bir meditasyon yeri oluşturur. Sanatçı "My Sky Hole" çalışması için şunları söyler. "Yeryüzünün nabzını kendi başıma dinleyebileceğim, evren üzerinde tek başıma meditasyon yapabileceğim yer" (The Hakone Open-Air Museum, t.y.).

Inoue'nin "My Sky Hole" çalışmasının mekânı içsel bir duyguyla kaplayarak ona meditatif bir işlev yüklemesi ve mikrokozmosu temsil etmesi, Japon çağdaş sanatında var olan genel bir yönelimin yansımasıdır. Bu genel yönelim, sanatçıların sanat eserini daha büyük bir doğanın parçası olarak görmeleriyle, sanat aracılığıyla doğanın ve insanın bütünsel ilişkisini, insanın doğadaki yerini ortaya koymak istemeleriyle bağlantılıdır. Japon sanatına derinlemesine etki eden bu genel tutum, yerel Japon inancı olan Şintoizm'den ve Budist kavramlardan temel alır. Sanatçıların eserlerini doğaya uyumlu ve süreç içinde değişen malzemelerle gerçekleştirmeleri, malzemenin içsel durumunu vurgulamaları, geçmişten gelen kültürel yansımanın izlerini taşır.

Koichi Ebizuka'nın "Related Effect" adlı serisi yaygın olan bu yaklaşımı açıklamak için örnek gösterilebilir. Sanatçının "Related Effect S-86GT" adlı çalışması ahşap ve kömür kullanarak gerçekleştirdiği bir enstalasyondur (Görsel 6). Ebizuka bu enstalasyonunda kullandığı ahşap malzemeyi, malzemenin içsel gücünü ortaya çıkaracak çeşitli yollarla sınar. Ahşabın çürüme, yanma gibi doğal süreçlerini vurgulayan sanatçı, zamana dayalı doğal malzemenin dönüşümü üzerine odaklanır. Sanatçının "bir eserin sadece bir an sürmesi yeterlidir" (Fox, 1990) söylemi; geçicilik, doğallık, dönüşüm gibi ilkeler üzerinden malzemeyle kurduğu diyalogu özetler. Ebizuka, bu ilkelerle kendi kontrolünü sanat nesnesini yaratma sürecinde gerileterek, kullandığı malzemeye duyduğu saygı ile onun içsel niteliklerini, potansiyelini, nesnelliğini ön plana çıkarır. Dolayısıyla sanatçı kullandığı malzemeye doğrudan bir anlam yüklemekten, doğallığının ötesinde bir şekle zorlamaktan kaçınır. Bu bağlamda malzemenin sanat nesnesine dönüşümü için şunları söyler;

...bu süreç, nesneleri 'öteki' olarak kabul ederek varlık kazanır... bir kişi malzemeye nasıl yaklaşacağına karar vermeden önce malzeme ile karşılaştığında başlar... Hem sade malzeme hali hem de uygulanmış eser hali arasında kalan sanatçının malzemesi, inşa sürecine tabi tutuldukça hayat bulur (Quas, 2021, s. 27).

Ebizuka'nın "Related Effect S-86GT" adlı çalışması, sanatçının malzemeyle kurduğu bu süreci anlamamıza aracılık eder. Doğal özellikleri korunarak kullanılan ahşap malzemeyle oluşturulan mekânsal düzenleme hem geleneksel Japon evine hem de Noh sahnelerine ait mimari referanslar taşır. Eserin biçimsel düzenlemesi bir verandayı, gölete giden bir yolu çağrıştırarak geleneksel Japon evlerini

anımsatır. Bunun yanı sıra köprüye benzer yapısıyla, Noh sahnesinin şimdiki zamanı tanrılar alemiyle birleştiren sembolik anlatımından referanslar taşır (Koplos, 1991, s. 113). Eser insan, doğa, kültür etkileşimi arasında gerilim yaratarak, insan varlığını bütünsel ilişkiler üzerinden düşünmemizi tetikler ve varlığı, varoluşu sorgulamamız için meditatif bir mekâna dönüşür. Sanatçının “Related Effect S-86GT” adlı yerleştirmesi, öznel ve nesnel yönlerden hareketle mekânı, mekândaki nesneleri, olayları, süreçleri deneyimlerimiz aracılığıyla anlamlandırmamıza olanak tanır. Ebizuka’nın mekânı içsel bir duyum üzerinden sorgulaması “Ma” kavramının işaret ettiği yere ait bir söylemi barındırır.



Görsel 6. Koichi Ebizuka, “Related Effect S-86GT”, 1979

Kaynak: Koplos, 1991.

Japon Çağdaş sanatçıların özne, nesne, mekân, zaman gibi olguları birbirlerinden kesin çizgilerle ayırmadan, bu olguların arasındaki etkileşimleri akış içindeki bir süreçle ifade etme çabaları, “Ma” kavramının çağdaş Japon sanatındaki etkisini gösterir. Şeylerin kendisini değil, şeyler arasındaki olası ilişkileri bir tür duraklama anında ya da bir aralıkta içsel olarak kavramanın çabasını içeren bu tutum Chieo Senzaki’nin yapıtlarıyla da ilişkilendirilebilir. Senzaki insan/doğa, iç/dış, organik/inorganik, kapalı/açık gibi olguların etkileşimleri üzerine odaklanır. Bu bağlamda sanatçı şunları söyler;

Yağmurdan sonra asfalt yolda bir su birikintisi belirir. Su birikintisi etrafındaki manzarayı yansıtır. Ayaklarım neredeyse içine basacak. Benim dışımda olan doğa gayet normal nefes alıyor gibi görünüyor, ama tam o anda, içimde olan doğam, bu sahneyi olağanüstü olarak kavramam için bütün duyularımı harekete geçiriyor. Bu tür bir his, sanatımın yaratımı sırasında her zaman mevcut olmalı. Gerçekten istediğim bir şey bu (Koplos, 1991, s.130).

Senzaki'nin "Drawing/Branches" adlı çalışması; düğümler ve vidalarla birleştirilen dallardan oluşturulmuş bir enstalasyondur (Görsel 7). Yerleştirme bir ağ dokusu gibi iç mekândan dış mekâna doğru yayılır. Sanatçının doğal ahşap dallarından oluşturduğu bu zayıf ve kırılğan görünümlü yapı, Japon Ma sanatı olarak nitelendirilen Japon geleneksel sanatlarıyla benzer özellikler taşır. Yerleştirmenin zayıf ve çizgisel malzemeyle gerçekleştirilmesi, mekândaki boşlukları da çalışmanın kurgusu içine yoğun bir biçimde dâhil eder. Boşluğun çalışmanın algılanması için dengeleyici bir unsura dönüşümü, İkebana'nın çiçek dalları arasındaki boşluğu kullanma biçimini anımsatır. Bir çiçek düzenleme sanatı olan İkebana'nın uyumu ve dengeyi yakalamak için çiçek dallarının arasındaki boşlukları kullanması, doğadaki güzelliğin değişim içindeki kırılğan yapısını imler. Dolayısıyla Senzaki'nin yerleştirmesi, değişim ve dönüşüm içinde olan doğanın ifadesini mekânsal bir süreç içinde yakalamaya çalışır.



Görsel 7. Chieo Senzaki, "Drawing/Branches", 1983

Kaynak: Koplos, 1991.

Çalışmanın çizgisel yapısı iki boyutlu ve üç boyutlu uzam arasında bir geçişi düşünmemize aracılık eder. Uzaya atılan bir çizgi gibi görünen dallarla oluşturulmuş yapı, devam eden veya henüz sonuçlanmamış bir eylemin izleri gibidir. Eylemin kendisini çalışmayla birlikte düşünmemize sebep olan bu süreç, zaman boyutunu da sorgulamaya dâhil eder. Bu bağlamda çalışma Japonya'da zamanın akış halindeki mekân olarak düşünülmesinin yansımaları verir. Çalışmanın sahip olduğu çizgisel veya kaligrafik görünüm, zamanın akışını ve ritmini mekâna işaretler. Yerleştirmenin yarattığı zaman/mekân

diyaloğu, Japon kaligrafi sanatlarının zamandaki duraklamaları, ritimleri dikkate alan yönüyle benzerlikler taşır. Boşluğu veya negatif alanı anlamlandırma sürecine katan Senzaki’nin eseri; mekândaki mesafeleri ve aralıkları zamana ilişkin bir süreçle kavramamıza olanak sağlayan güçlü bir “Ma” duygusuna sahiptir. Çalışma çoklu ilişkiler üzerinden, çevre ve doğadan oluşan daha büyük bir bütünün parçası olarak insanı yorumlamamıza aracılık eder. Bu minvalde insan/doğa/çevre ilişkisini yer duygusuyla bağlantılı olarak düşünmenin bir yolunu sunar.

Sonuç

Batıda, mekân ve yer kavramlarının anlamları arasındaki ayrım özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra yoğun bir tartışmanın odak noktasına dönüşmüştür. Mekânın yeniçağ düşünürlerine dayanan soyut anlamına karşı bu dönemde mekânın insan eylemiyle, deneyimiyle ilişkili olan yönü vurgulanmıştır. Yaşamsal veriler dâhil edilerek yapılan mekâna ait yeni okumalar, yer söylemini ön plana çıkarmıştır. Yer söylemi yaşanmışlıkla, hafızayla, bir tür kök salma veya aidiyet duygusuyla etkileşimli olan mekâna işaret etmiş ve mekâna yönelik tanımların kapsamını genişletmiştir. Birbirleriyle etkileşimli olarak anlam bulan mekân ve yer kavramlarına dair tartışmalar, farklı disiplinlerin çoklu bakış açılarıyla geniş bir alana yayılmıştır. Batı düşüncesinde mekâna ve yere yönelik genişleyen bu tartışma platformu, batı sanatında sanat nesnesin algılanmasını ve yorumlanmasını da dönüşüme uğratmıştır.

Japon Kültürünün mekân algısı insanın çevresiyle olan ilişkisini farklı bir yoldan kavramamıza olanak sağlar. Batıda mekânın soyut olarak anlamlandırılmasının aksine Japonya’da mekân; geçen zamanla, içinde yaşanan olaylarla bütünleşik olarak algılanır. Japonya’da zamanın akış halindeki mekân olarak ifade edilişi, zamanın ve mekânın birbirlerinden ayrı şeyler olarak düşünülmediğini ortaya koyar. Japon kültürünün sahip olduğu, zamandaki ve mekândaki aralıklara, boşluklara işaret eden “Ma” sözcüğü, bu kültürdeki mekâna yönelik gelişen farklı ifade biçimini anlamamıza aracılık eder. Hem zamansal hem de mekânsal içeriğe sahip olan “Ma” kavramı; negatif alan, boşluk, aralık gibi tanımlarının ötesinde çok daha derin ve geniş bir anlama sahiptir. Mekân, zaman, nesne ve olaylar arasındaki çeşitli yönleri kapsayan “Ma” kavramı, bu ilişkilerin bütünleşik bir süreçteki tanımını verir. “Ma” mekânı deneyimle ve yaşamla ilişkili olarak anlamlandırarak bir tür yer duygusunu vurgular. Geniş anlamsal içeriği sebebiyle tanımlanması oldukça güç olan “Ma”, bu anlamlarının ötesinde Japon kültürünü oluşturan her alana etki eden bir kavramdır. Bir tür görme biçimiyle veya dini bir estetikle ilişkili olan “Ma”, Japon sanatlarının estetik ilkelerinin gelişiminde önemli bir rol üstlenir. “Ma”nın anlamındaki boşluk, negatif alan, aralık gibi söylemlerin temsili Japon antik sanatlarının temel bir çabasıdır ve bu sanatlar “Ma” sanatı olarak anılır. Bu bağlamda gelişen sanatın temsil sistemleri, boşluğu negatif bir durum olarak değil tamamlayıcı bir unsur olarak kullanmışlardır.

“Ma”nın Japon sanatına etkisi sadece antik Japon sanatlarıyla sınırlı değildir. Japon çağdaş sanatı da “Ma”ya ait bir duygu taşır. Japon çağdaş sanatı oldukça geniş, melezleşen yönelimlerine rağmen Japon geleneklerinin mirasından tamamıyla kopmamış ve kendine has bir sanatsal bağlam oluşturmuştur. Batı dışı kültürel bir birikim üzerine temellenen çağdaş Japon sanatının oldukça geniş temalarından birisi “Ma” ile ilişkili olan yer temasıdır. Bu kapsamda üretilen çalışmalar mekânı bir tür mikrokozmosa veya meditatif bir alana dönüştürerek, mekânı içinde geçen olaylarla birlikte içsel olarak

yorumlamanın yolunu sunar ve yere ait bir hissi ortaya çıkarır. Sanat aracılığıyla insanın çevresiyle kurduğu diyalogu farklı bir açıdan görmemizi sağlayan bu yaklaşımlar, mekânı ve yeri sanat bağlamında yeniden düşünmemize, yorumlamamıza aracılık eder.

Etik Kurul İzni

Bu çalışma için etik kurul izni gerektirecek bir içerik bulunmamaktadır.



Kaynakça

- Akın, G. (2022). Mekân: Eski(miş) bir poetika. İçinde G. Özaydın & M. Akı (Eds.), *Mekân ve yer*, 118-142. Yeni İnsan Yayınevi.
- Arata, I. (2007). Ma: Japonya'da zaman-mekân, *Doxa*, (5), 80-87. Norgunk Yayıncılık.
- Arata, I. & Oshima, K. T. (2009). *Arata Isozaki*, Phaidon Press.
- Dans le Gris (23.09.2023). Ma: The Japanese aesthetic of negative space and time. https://danslegris.com/blogs/journal/ma?srsId=AfmBOopXgj6GVMR98er1TOTTAjIgsuyIfid4Xp0v0gGnIWvNA7mIIdcF#google_vignette
- Fletcher, A. (2001). *The art of looking sideways*, Phaidon Press.
- Fox, H. N. (1990). A primal spirit ten contemporary Japanese sculpture [Exhibition catalogue]. <https://archive.org/details/PrimalSpirit/page/n7/mode/2up>
- Koplos, J. (1991). *Contemporary Japanese sculpture*, Abbeville Press.
- Lyytikäinen, P. & Saarikangas, K. (2013). Introduction: Imagining spaces and places. İçinde S. Isomaa, P. Lyytikäinen, K. Saarikangas & R. Suominen-Kokkonen (Eds.), *Imagining spaces and places*, IX-XX, Cambridge Scholars Publishing.
- Merleau-Ponty, M. (2006). *Göz ve tin* (Çev. A. Soysal), Metis Yayınları.
- Nalbantoğlu, H. Ü. (2008). Nedir mekân dedikleri? İçinde A. Şentürer, Ş. Ural, Ö. Berber & F. Uz Sönmez (Eds.), *Zaman-mekân*, 88-105. Yem Yayınları.
- Newton, S. J. (2019). The shape of time: A practice-led inquiry into affective weathering and material mutability [Unpublished doctoral dissertation]. Australian National University https://www.academia.edu/75940062/PhD_The_Shape_of_Time_Affective_Weathering_and_Material_Mutability
- Nitschke, G. (2018). Ma: Place, space, void, *Kyoto Journal*. https://kyotojournal.org/culture-arts/ma-place-space-void/#_ftn2
- Pilgrim, R. B. (1986). Intervals ("ma") in space and time: Foundations for a religio-aesthetic paradigm in Japan, *History of Religions*, 25(3), 255-277. The University of Chicago Press. <https://doi.org/10.1086/463043>
- Quas, S. (2021, Mayıs 4) *Strand drawings, entanglement and the interim ecology*, Academia. https://www.academia.edu/48260192/STRAND_DRAWINGS_ENTANGLEMENT_AND_THE_INTERIM_ECOLOGY_A_new_materialism_approach_to_ethical_quandaries_in_the_expanded_field_of_drawing_investigating_material_agency_in_studio_practice_that_may_yet_save_the_planet
- Rendell, J. (2008). Space, place, site: Critical spatial practice. İçinde C. Cartiere & S. Willis (Eds.) *The practice of public art*, 28-59. Routledge.
- Seamon, D. & Sowers, J. (2008). Place and placelessness. İçinde P. Hubbard, R. Kitchin & G. Valentine (Eds.), *Key texts in human geography*, 43-51. Sage Publication.

Sözer, Ö. (2022). Piri Reis'in kartografik düşüncesinde yer, uzam ve u-topi. İçinde G.Özaydın & M. Akı (Eds.), *Mekân ve yer*, 33-50. Yeni İnsan Yayınevi.

The Hakone Open-Air Museum. (t.y.). *Bukichi Inoue my sky hole 79 peephole on the sky*. <https://www.hakone-oam.or.jp/en/audioguide/play/myskyhole79peepholeonthesky>

Tuan, Y. (2001). *Space and place the perspective of experience*, University of Minnesota Press.

Tuncer Gürkaş, E. & Barkul, Ö. (2012). Yer üzerine kavramsal bir okuma denemesi, *Sigma*, 4, 1-11, <https://sigma.yildiz.edu.tr/storage/upload/pdfs/1636116962-tr.pdf>

Türk Dil Kurumu Sözlükleri (28.12.2024). *Mekân*. <https://sozluk.gov.tr/>

Usta, G. (2020). Mekân ve yer kavramlarının anlamsal açıdan irdelenmesi, *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC*, 10(1), 25-30, <https://doi.org/10.7456/11001100/003>

Zeytinoğlu, E. (2022). “Yer”lerin sınırı olarak deniz limandan ayrılmak karşı limanda olmaktır. İçinde G. Özaydın & M. Akı (Eds.), *Mekân ve yer*, 20-32. Yeni İnsan Yayınevi.

Görsel 1. Daisen-in Tapınağı. Erişim: <https://en.wikipedia.org/wiki/Daisen-in#/media/File:Daisen-in2.jpg>

Görsel 2. Ryoan-ji Tapınağı. Erişim: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kyoto-Ryoan-ji_MG_4512.jpg

Görsel 3. Hasegawa Tohaku, Pine Trees, c. 1595. Erişim: <https://japanobjects.com/features/japanese-landscape-painting>

Görsel 4. Shigeo Toya, “Woods”, 1987. Erişim: <https://shugoarts.com/wpdir/wp-content/uploads/2021/12/6.jpg>

Görsel 5. Bukichi Inoue, “My Sky Hole 79: Peephole on the Sky”, 1979. Erişim: <https://www.hakone-oam.or.jp/en/permanentexhibits/outdoor?id=&entry=11280179>

Görsel 6. Koichi Ebizuka, “Related EffectS-86GT”, 1979. Kaynak: Koplos, 1991.

Görsel 7. Chieo Senzaki, “Drawing/Branches”, 1983. Kaynak: Koplos, 1991.

