

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

**PLASTİK SANATLARDA SANAT NESNESİ VE MEKAN
İLİŞKİSİ**

SELEN TOKGÖZ MAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Yrd. Doç. Enver Güner

ANTALYA- 2017

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

PLASTİK SANATLARDA SANAT NESNESİ VE MEKAN
İLİŞKİSİ

SELEN TOKGÖZ MAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Yrd. Doç. Enver GÜNER

Bu çalışma.....tarafından.....nolu Yüksek Lisans tez projesi olarak desteklenmiştir.

ANTALYA- 2017

İÇİNDEKİLER

Bilimsel Etik Sayfası.....	i
Tez Kabul Formu.....	ii
Önsöz/Teşekkür.....	iii
Özet.....	iv
Summary.....	v
Şekiller Listesi.....	xi
Giriş.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM- Sanat Nesnesi ve Mekân İlişkisi.....	2
1.1. Sanat Nesnesi.....	2
1.2. Mekân Kavramı.....	10
1.2.1. Mekânın Özü ve Kimliği.....	13
1.2.2. Mekânın İletişimi ve Mekânı Mesaja Uyarlama.....	16
1.3. Nesne ve Mekân İlişkisi.....	20
1.4. Sanat Nesnesi ve Mekân İlişkisi.....	22
İKİNCİ BÖLÜM- Sergileme ve Sergileme Mekanları.....	44
2.1. Sergileme Kavramı.....	44
2.2. Müze ve Galerilerde Sergileme.....	45
2.3. Doğal Mekanlarda Sergileme.....	51
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM- Sanatçılardan Örnekler.....	54
3.1. Ell Lissitzky, Proun ve Proun Odası	54
3.2. Kurt Schwitters, Hannover Merzbau.....	58
3.3. Marcell Duchamp; Bin İki Yüz Kömür Çuvalı ve Bir Mil İplik.....	60
3.4. George Segal; Benzin İstasyonu.....	63

3.5. Ayşe Erkmen; Das Haus, Kıpraşım.....	64
3.6. Jake & Dinos Chapman; Anlamsızlık Aleminde.....	68
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM- Kişisel Çalışmalar.....	70
4.1. Uyanış.....	70
4.2. Kaçış.....	71
4.3. İyileştirme Odası.....	72
4.4. Toz Pembe.....	73
4.5. Pembe Flamingolar.....	75
Sonuç.....	76
Kaynakça.....	77
Özgeçmiş.....	81



T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

...../...../.....

Öğrencinin
Adı ve Soyadı

Selen Tokgöz MAN

İmzası






T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Selen TOKGÖZ MAN'ın bu çalışması, jürimiz tarafından Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman :  : Yrd.Doç.Enver GÜNER
Üye :  : Doç.Dr.Burcu KARABEY
Üye :  : Doç. Dr. Uğur Günay YAVUZ

Tez Konusu : "Plastik Sanatlarda Sanat Nesnesi ve Mekan İlişkisi"

Onay : Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi : 23.05.2017

Mezuniyet Tarihi : .../.../2017

Doç. Dr. Fatih BAŞBUĞ
Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Bu çalışma mekân kavramının tarihsel süreç içerisinde geçirdiği dönüşümün sanat nesnesi ile olan ilişkisini konu almaktadır. Çalışmada özellikle mekân kavramını kendi problematiği olarak gören ve farklı çözümler sunan akım ve sanatçılara yer verilmiştir.

Bu konu üzerinde çalışmama imkân sağlayan ve değerli görüşleriyle bana yol gösteren danışman hocam Sayın Enver Güner'e, çalışmam süresince sabırla her konuda bana destek olan Emrah Man ve Özgü Gündeşlioğlu'na, yaptıkları İngilizce çeviri ile bu çalışmadaki katkılarından dolayı Şeyma Man ve Burak Asma'ya en içten teşekkürlerimi sunarım.

Bu proje Akdeniz Üniversitesi BAP Koordinasyon Birimi tarafından desteklenmiştir.

Selen TOKGÖZ MAN

ANTALYA- 2017



T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Selen TOKGÖZ MAN
	Numarası	2014
	Anasanat Dalı	Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı
	Danışmanı	Yrd. Doç. Enver Güner
Tezin Adı		Plastik Sanatlarda Sanat Nesnesi ve Mekân İlişkisi

ÖZET

Endüstri Devrimi sonrası 19. yy. Avrupası'nın geçirdiği modernleşme süreci izleyici ve sanat nesnesi arasındaki ilişkiyi köklü bir dönüşüm sürecine sokmuştur.

Bu sürecin etkisiyle izleyici ve sanat nesnesi arasındaki sınırlar kalkmış, gelenek halini alan sergileme yöntemlerine yeni alternatifler doğmuştur.

Beyaz Küp olarak tabir edilen modernist düşüncenin nötr sergileme mekanları, yapısöküme uğramaya başlamıştır. Mekân ile izleyici, izleyici ile sanat nesnesi, sanat nesnesi ile mekân arasında yeni bir izleme pratiği doğmuştur.

1950'lerden sonra kavramsal alt yapıyı mekân-nesne-gözlemci-zaman öğeleriyle bir araya getiren sanatçı, içine girilip çıkılabilen 'deneyimlenebilen' mekanlar yaratmıştır. Böylelikle izleyicinin sanat nesnesi karşısındaki duruşu değişmiş ve artık yapıtı tamamlayan, onun parçası olan katılımcı pozisyonuna girmiştir. Mekân da sadece bir yer olmaktan çıkıp bir duruma dönüşmüştür.

Anahtar Kelimeler: Mekân, sanat nesnesi.



T.R.
AKDENİZ UNIVERSITY
Institute of Fine Arts



Student	Name Surname	Selen TOKGÖZ MAN
	Number	20145307004
	Department	Art and Design
	Advisor	Yrd. Doç. Enver GÜNER
Thesis Name		Art Object and Space Relation in Plastic Arts

SUMMARY

Along with the Industrial Revolution in 19th century, the modernization process of Europe has led to a radical transition process in the relationship between audience and art object. With the effect of this process, the borders between the audience and the art object have been removed, and new alternatives have emerged in traditional exhibition methods.

Known as the White Cube, the neutral exhibition spaces of the modernist thought went through deconstruction. There has been a new monitoring practice between the space and the audience, between the audience and the art object, and between the art object and the space.

After the 1950s, the artists, who brought conceptual subdivisions together with space-object-audience-time items, created "experienceable" spaces into and out of them. Thus, the position of the audience against the object of art has changed and has now taken the participant position, which is the part that completes the work. The space has become a situation rather than being just a place.

Keywords: Space, Art object.

ŞEKİLLER LİSTESİ

- Şekil- 1** Platon'un Mağara Alegorisi illüstrasyonu
- Şekil- 2** Georges Braque, Gitar, 99.7 x 65,1 cm, 1913, MOMA, New York.
- Şekil- 3** Pablo Picasso, Gitar, 66.4 x 49,6 cm, 1913, MOMA, New York.
- Şekil- 4** Picasso, Still life with Guitar, 76.2 x 52.1 x 19,7 cm, 1913, MOMA, New York
- Şekil- 5** Marcel Duchamp, Kol Kırılmasına Karşı, 1915
- Şekil- 6** Marcel Duchamp, Şişe Rafi replikası,1914, National Gallery of Australia, Canberra
- Şekil- 7** Sultan Ahmet Cami, İstanbul, 1617
- Şekil- 8** Silahtarağa Elektrik Santrali, İstanbul, 1914- 1983
- Şekil- 9** Santral İstanbul, 2007
- Şekil- 10** İstanbul Modern Sanatlar Müzesi
- Şekil- 11** Dodge'daki Lascaux Mağarası, Boğalar salonu, Fransa
- Şekil- 12** Giotto, Santa Croce Kilisesi, Floransa, 1365
- Şekil- 13** Masaccio, Kutsal Üçlü, fresko, 667 x 317 cm, Santa Maria Novella, Floransa, 1427
- Şekil- 14** Michelangelo Buonarroti , Sistine Şapeli, Vatikan 1475-83, 1508-12, 1535-41
- Şekil- 15** Notre Dame Katedrali, Paris, 1163- 1345
- Şekil- 16** Marcus Aurelius heykeli replikası. Piazza del Campidoglio Meydanı, 1538
- Şekil- 17** Alexander Archipenko, Medrano II Dancer, 1913-1914, Guggenheim Museum, New York
- Şekil- 18** Henri Laurens, Bottle and Glass, 1918, 61x31x19 cm, Centre Georges Pompidou, Paris
- Şekil- 19** Viladimir Tatlin, 3. Enternasyonal Anıtı, 1919-1921, ahşap maket
- Şekil- 20** El Lissitzky, Proun Room, 1923, (1971 rekonstrüksiyonu)
- Şekil- 21** M. Duchamp, 1 Mil Sicim, 1942, New York
- Şekil- 22** Yves Klein, Galerie Iris Clert, Paris ,1958'de
- Şekil- 23** Arman, "Dolu", Iriş Clert Galerisi, 1960, Paris
- Şekil- 24** Carl Andre, Eşdeğer VII, 1966, ateş tuğlaları, 12x229x68 cm, Tate Modern, Londra
- Şekil- 25** Vito Acconci, Step Piece , 1971, National Gallery of Art, Washington
- Şekil- 26** Richard Long, Sunset Circles, Kerpiç Tuğla, 2006, Nijerya7
- Şekil- 27** Richard Long, Red Slate Circle, Guggenheim Museum, New York, 1986
- Şekil- 28** Olafur Eliasson, 2003, Hava Projesi, Tate Modern, London
- Şekil- 29** Nadire kabinesi örneği, , Froncesco Calzolari'nin özel sergileme odası.
- Şekil- 30** Eduard Dantan, 1880 Salon Sergisi

Şekil- 31 İstanbul Modern, sergileme alanı

Şekil- 32 Robert Smithson, Spiral Hill, 1971, Hollanda

Şekil- 33 A Proun, 1924

Şekil- 34 Proun Room. 1928

Şekil- 35 Merzbau, 1922-1942

Şekil- 36 Merzbau, Rekonstrüksiyon 1881-1883, Sprengel Museum Hannover

Şekil- 37 Marcel Duchamp, 1200 Kömür Çuvalı, Uluslararası Gerçeküstüçülük Sergisi'nden görüntü, 1938, New York

Şekil- 38 Marcel Duchamp, Bir Mil İplik, Gerçeküstüçülüğün İlk Belgeleri Sergisi, 1942, New York

Şekil- 39 George Segal, Benzin İstasyonu, 1968, National Gallery of Canada

Şekil- 40 Ayşe Erkmen, “Das Haus”, 1993, DAAD Galerie, Berlin

Şekil- 41 Ayşe Erkmen, “Kıpraşım”, 2017, Dirimart Dolapdere, İstanbul

Şekil- 42 Ayşe Erkmen, “Kıpraşım”, 2017, Dirimart Dolapdere, İstanbul

Şekil- 43 Ayşe Erkmen, “Kıpraşım”, 2017, Dirimart Dolapdere, İstanbul

Şekil- 44 Jake& Dinos Chapman, “Anlamsızlık Aleminde”, 2017, Arter, İstanbul

Şekil- 45 Uyanış, 2017, Mimarlar Odası, Antalya

Şekil- 46 Kaçış, 2017, Mimarlar Odası, Antalya

Şekil- 47 İyileştirme Odası, 2017, Mimarlar Odası, Antalya

Şekil- 48 Toz Pembe, 2017, Mimarlar Odası, Antalya

Şekil- 49 Pembe Flamingolar, 2017, Mimarlar Odası, Antalya

GİRİŞ

Sanat nesnesi ile mekân arasındaki ilişki, sanat tarihi boyunca her dönemin kendi dinamikleri ile şekillenmiştir. Sanatın bir temsil alanı olarak iş görmesi sebebiyle, sanatçı içinde yaşadığı dönemin mekân anlayışı ve bu anlayışa uygun temsil biçimlerini ele almaktadır.

Mekân kavramı pek çok disiplini etkileyen bir ifade alanına sahiptir. Ancak bu çalışma sadece mekânın sanat nesnesiyle olan ilişkisini kapsamaktadır.

Yaşanan toplumsal değişikliklerin sanata olan etkisi, sanat nesnesi ve mekân arasındaki ilişkiyi de bir dönüşüm sürecine sokmuştur. Hazırladığım çalışmada, bu dönüşüm sürecinin sanat tarihinde yer alan örneklerle ele alınması amaçlanmıştır.

Bu tezde; mekânın sanat nesnesinin sergilendiği alan olmaktan çıkıp, yapıtın bir parçası haline gelmesi süreci anlatılmaktadır.

Kültürel, siyasi ve sosyoekonomik değişimlerle, sanatın ne olduğu ve nasıl gerçekleştiği üzerine yapılan yorumlar, tarihsel süreçle birlikte sürekli bir değişim geçirmiştir. 1950'lerden sonra sanatçıların kavramsal alt yapıyı mekân- nesne- izleyici- zaman öğeleriyle bir araya getirmesi hem mekânı yapıtın ayrılmaz bir parçası haline getirmiş hem de izleyici önceki edilgen pozisyondan kurtulup, yapıtı tecrübe eder hale gelmiş; kimi zaman da yapıtı tamamlayan, onun parçası olan katılımcı olma pozisyonuna girmiştir.

Tezin üçüncü bölümünde yer alan “Sanatçılardan Örnekler” kısmında, çalışmalarında sanat nesnesi ile mekânın ilişkisine odaklanan ya da mekana dair göndermeler yapan sanatçılardan kişisel bir seçki oluşturularak, sanatta mekânın önemini ve nasıl kullanıldığını vurgulamak amaçlanmıştır.

Tezin son bölümünde ise, farklı malzeme ve tekniklerle mekân ve sanat nesnesi ilişkisi üzerine yapmış olduğum çalışmalara yer verilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM: Sanat Nesnesi ve Mekan İlişkisi

1. 1.Sanat Nesnesi

İnsan zihninin geçirdiği evrimsel süreçle aynı doğrultuda gelişim sergileyen sanat, gerçekleştirildiği dönemden bağımsız düşünülemez. Sanatın kökenlerinde barındırdığı yaşamsallık onu her daim etkileşime açık kılmıştır. Kültürel, siyasi ve sosyoekonomik değişimlerle sanatın ne olduğu ve nasıl gerçekleştiği üzerine yapılan yorumlar tarihsel süreçle birlikte sürekli değişmiştir.

Nesne üzerine düşünmek, Platon'un *mağara alegorisinde* olduğu gibi nesnenin görünen gerçekliğinden arındırılarak, nesneye yeni bir düşünce biçimi ile idealar dünyasının dokunulmaz, direkt olarak erişilemez bir parçası, başlı başına bir imge olma özelliği kazandırmıştır. (Yücedal, 2009: 8).

Şekil- 1 Platon'un Mağara Alegorisi illüstrasyonu



Kaynak: <https://www.thinglink.com/scene/841742629929484288>.(10.03.2017)

Kusursuz ideaların kusurlu birer kopyası olan nesnelere ancak; duyar ve sanatçı izlenimleriyle birleşerek bir sanat yapıtı haline gelebilirlerdi, nesnenin ikinci plana atılma durumu Rönesans'a kadar devam etmiş fakat tam anlamıyla ideale ulaşma kaygısından uzaklaşmamıştır. Orta çağın nesneyi ele alış biçimi değişerek sanatın ele aldığı konu alanı çeşitlenmiştir. Orta çağın ana eksenini oluşturan teolojinin yerini hümanizm felsefesine bırakması dönemin sanatına da yansımıştır.

Deniz Şengel, *sanat yapıtı* yerine *sanat nesnesi* ifadesinin kullanımını şu şekilde açıklamıştır;

Bugün artık *sanat yapıtı* yerine *sanat nesnesi* ifadesini tartışıyorsak, bunun nedeni, sanat nesnesinin öteki nesnelere paylaştığı özellikleri olduğunu kavramamızdır. Tercihin bir başka boyutu da sanatsal şeylere *nesne* adını verdiğimiz anda o şeyler kendiliğinden bir bilgi taşır ve bilinmeye direnir. *Yapıt* ifadesi ise, ucu bir yapana dayanan, kaynağını bir insanda bulan ve bilinmesi ancak o insan hakkındaki psikolojik ve tarihsel belgelerin yitik olduğu ölçüde sorun teşkil eden, temsiliyete dayanan bir kavrayışa işaret eder. Nesne ise bizi, karşımızda duran, tekil ve tam da orada o durduğu için onu yapmış olanın yokluğunu bağırarak bir şeye yöneltir. (Aktaran: Morkoç,2013: 9).

Sanat nesnesi olarak adlandırılan nesne modernizmle birlikte gerçek anlamda bağımsız bir nesne olma özelliğini kazanmıştır. Geçmişle bağlarını koparıp, yeni olana gözünü diken modernizmle sanat; özerkliğini ilan edip din ve kilisenin etkisinden kurtularak, yüzyıllardır devam eden ideal olanı betimleme kaygısını geride bırakmıştır.

Her değişiklik çağın içinde bulunduğu duruma göre şekillenir. 18. yüzyılda gerçekleşen endüstri devrimiyle üretim, insan- nesne diyalogundan insan-nesne-makine triyaloguna dönüşmüştür. Üretimin makineler tarafından gerçekleşmesi, sanat alanında da birçok yeniliği beraberinde getirmiştir. İnsanın üretimdeki rolü nesneyi işleyenden nesneyi tasarlayana evrilmiştir. Bu dönüşüm de kişinin hayal gücünün sınırlarını genişletmiştir.

19. Yüzyılda modernist felsefedeki bilimsel ve nesnel tavrın sanata olan yansımaları, pozitivizm ile birlikte yeni bir nesne arayışını da beraberinde getirmiş ve pozitivizm nesneye daha bilimsel yaklaşmayı sağlamıştır. Modernizmin en saf haline ulaştığı ve 20. yüzyılın en radikal sanat hareketlerinden olan kübizmde sanatçılar nesneyi yorumlarken nesneyi tek açıdan göstermek yerine birçok açıdan göstererek yapıta bir anlamda dördüncü boyut olan zaman kavrayışını getirmişlerdir.

Kübizm, cismin parçalara ayrılması ve yeniden değişik bir yorumla bir araya getirilmesi ilkesine dayanır. Yeniden birleştirme sürecinde iki farklı yöntem uygulanmış, çözümlenen biçimlerden elde edilen parçalar ya tuvale serpiştirilmiş ya da birbirinin üstüne yığılarak verilmiştir. Her iki yöntem sonucu da nesne, asal biçimini kaybederek tanınmayacak bir konuma gelmekte, birbiri içine geçmiş bir dizi geometrik düzeyden oluşan yeni bir nesneye dönüşmektedir. (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,1997).

Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde kübizm, fütürizm ve dadacılık ile bir başkalaşım gözlenir. Sanatın ifade biçimleri artık kavramlarla değişik etkinliklere dönüşür. Sanat nesnesinin anlamı genişler. 20. Yüzyıl'da nesne kübizmle birlikte önemli bir yer edinir. 20. yüzyıl sanatında devrim öncüsü olarak kabul edilebilir Kübizm. Cezanne'ın izlenimci resimlerinin ardından nesneyi çözümlenmeye başlamasıyla devrimin habercisi olur. Sanatçı artık nesneyi var olan nesneden öte bir nesne olarak algılar, nesneyi sorgular, onu parçalayarak bir yandan somut nesneyi reddeder bir yandan da yeni yaratı için onu sorgular. (Sesigür, 2011:46-47).

Picasso ve Braque gibi kübist sanatçılar yapıtlarında, sanatta kabul gören estetik değerleri bir kenara bırakmış, resmin görsel algıda yarattığı üç boyutluluk yanılması reddetmişlerdir. Yapıtlarında bir nesnenin resmini yapmaktansa o nesnenin kendisini kullanmayı tercih etmişlerdir.

“1912 Eylül’ünde Braque, resme önce harfleri ve ardından ilk yapıştırma kağıtlarını eklemiş, daha sonra, aynı yolu Picasso izlemiştir.” (Batur, 1997: 324). Böylece sanatta ilk defa gazete, kumaş, ip, tahta gibi günlük yaşamda kullanılan maddeler de resme katılarak malzemeye yeni bir işlev kazandırılmış ve bu malzemenin seçimi sınırsız bir hale getirilmiştir. Sentetik kübizmi kullanarak malzemeye yeni bir ifade katan kübistler, kolajı bir sanat formu düzeyine yükseltmişlerdir.

Şekil- 2 Georges Braque, Gitar, 99,7 x 65,1 cm, 1913, MOMA, New York.



Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/36110?locale=en>. (01.05.2017).

Şekil- 3 Pablo Picasso, Gitar, 66,4 x 49,6 cm, 1913, MOMA, New York.



Kaynak: <http://glasnew2014.net/bottle-of-vieux-marc-glass-guitar-and-newspaper/>. (01.05.2017).

Şekil- 4 Picasso, Still life with Guitar, 76.2 x 52.1 x 19,7 cm, 1913, MOMA, New York



Kaynak: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1088?locale=en>. (01.05.2017).

Resimlerinde boya ve fırçayla yetinmeyen Kübist sanatçılar; kâğıt, metal, ahşap vs. gibi nesnelere kullanarak tuval geleneğini bozmuş ve bu nesnelere yeni bir oluşumla sanat nesnesi haline getirmişlerdir. Kübizmdeki geleneksel olanı bozma çabası Dada Hareketi ile birlikte gerçek anlamda bir sonuca varmıştır.

Kosuth; Manent'in, Cezanne'nin ve Kübist sanatçıların resim dili aracılığıyla yeni bir şeyler söyleyerek bir dereceye kadar sanatın işlevini sorguladıklarına inansa da sanatın doğasını gerçekten sorgulayan ilk sanatçının, hazır yapımlarıyla yeni bir dil konuşan Duchamp olduğunu söyler. Hazır yapımların yeni dili, odak noktasını, biçimden söylenene kaydırmıştır. Hazır-yapım kullanımı, vurguyu biçimbilimden işleve ve görünüşten kavrama yöneltmiştir. (Atakan, 2008:55,56).

Duchamp'ın hazır nesnelere, bir bakıma Kübist kolajın bıraktığı yerden devam etmektedir, ama Duchamp yaşamdan alınan bir kesiti yapıtın içine entegre etmemiş, sıradan bir nesneyi doğrudan sanat yapıtı olarak önermiştir. Nesneyi temsili bir çerçeveden çıkararak bu tavır, yaşam ile sanat arasındaki sınırları zorlar ve Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg'in deyimleriyle bir tür 'kaygı nesnesi'ne dönüşür. (Antmen, 2014:125).

Dadaizmin en önemli temsilcilerinden olan ve ready made (hazır nesne) kavramını ortaya atan Marcel Duchamp çalışmalarını şöyle açıklamaktadır;

Daha 1913'te, bisiklet tekerleğini mutfak taburesine takmak ve onun dönüşünü seyretmek gibi eşsiz bir düşünceye kapılmışım.

Birkaç ay sonra ucuza bir kış akşamı manzarası satın aldım, ufka biri kırmızı öbürü sarı iki küçük tuş vurduktan sonra resmi *Eczane* diye adlandırdım.

1915'te New York'ta bir hırdavatçıdan kar küreği satın aldım, üstüne de “Kol kırılmasına karşı” diye yazdım.

Söz konusu sonuç biçimini adlandırmak için Ready-Made sözcüğünü kullanmak işte o sıralarda geldi aklıma.

Çok açık seçik olarak ortaya koymak istediğim bir nokta var; diyeceğim, bu readymade'lerin seçimini ben kesinlikle estetik nitelikli herhangi bir büyük zevkin etkisiyle zorla benimsemedim. Bu seçim, aynı andaki tam bir zevklilik ya da zevksizlik yokluğuyla... Aslında tam bir uyusukluk olgusuyla uygunluk içinde olan görsel bir kayıtsızlık tepkisi üstünde temellenmişti. Önemli bir özellik vardı: Yeri geldiğinde ready-made'in üstüne yazdığım kısa tümceydi bu.

Söz konusu tümce, tıpkı bir başlık gibi, nesneyi betimleyecek yerde izleyicinin düşüncesini daha dilsel olan başka bölgelere sürüklemeye yöneliktir. Kimi zaman da sunuşla ilgili grafik nitelikli bir ayrıntı ekliyordum: Bunu da ses yinelemelerine olan düşkünlüğümü karşılamak için *ready-made aided* olarak adlandırıyordum.

Bir başka sefer de sanat ile *ready-made* ler arasında var olan temel çatışmayı belirgin kılmak amacıyla bir *reciprocal ready-made* tasarladım: Tasarı Rembrandt' ın bir tablosunu ütü masası olarak kullanmaktı!

Bu anlatım biçimini ayırım gözetmeden yeniden sunmanın yaratabileceği tehlikeyi çok erken fark etmişim, bu yüzden ready-made'lerin yıllık üretimini çok az sayıda tutmaya karar verdim. O dönemde, sanatçıdan daha çok izleyici için, *sanatın alışkanlık yapan bir ilaç* olduğunu fark etmişim, ready-made'lerimi de bu tür bir buluşmaya karşı korumak istiyordum.

Ready-made'in bir başka özelliği de benzersiz yanının olmayışındır... Bir readymade'in kopyası aynı mesajı aktarır; aslında günümüzdeki ready-made'lerin neredeyse hiçbiri terimin kabul edilen anlamıyla özgün ürün değildir.

Egomanyak nitelikli bu konuşmayı bitirirken son bir açıklama daha yapmak istiyorum: Sonuç olarak, tıpkı sanatçının kullandığı boya tüplerinin mamul ve hazır olması gibi dünyadaki bütün tuvallerin de ready-mades aided olduğunu söylemek gerekir. (Batur,1997: 322).

Şekil- 5 Marcel Duchamp, Kol Kırılmasına Karşı, 1915



Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/105050?locale=en>. (01.05.2017).

Dadacıların sıradan bir nesneyi kendi bağlamından kopararak sanat nesnesine dönüştürmesiyle ortaya çıkan, sanatın özerkliğini sorgulama durumu daha sonra kavramsal sanatta kendini gösterir. Kosuth Dada' nın kavramsal sanata etkisini şu şekilde ifade etmiştir;

Hazır-yapım ile sanat, artık biçim sorunu olmaktan çıkıp, bir işlev sorunu olmuştur. Bu dönüşüm kavramsal sanatın başlangıcını belirler. Duchamp'dan sonra sanat bütünüyle kavramsaldir. (Aktaran: Sürmeli, 2012: 342).

Hazır-nesnelerle oluşan yeni sanat dili, sanatın odağını, biçimden söylenene kaydırmıştır.

Sanat ve Dil Grubu'nu oluşturan sanatçılardan Terry Atkinson'a göre sanatçılar, bir nesneyi sanat nesnesi kabul etme niyetlerinin anlaşılması adına bazı yöntemler geliştirmişlerdi. Bu yöntemlerin koşullarını Atkinson şöyle sıralamıştı:

- 1) Bir nesnenin, resim ya da heykel gibi bir sanat nesnesi sayılması için onu, gerekli olduğu kabul edilen bütün biçimbilimsel (morfolojik) niteliklere sahip olan bir nesne yapmak
- 2) Bir nesnenin var olan temel kurgusu içindeki yerleşik biçimbilimsel niteliklere yenilerini eklemek- Kübistler'in kolaj tekniğini geliştirmeleri gibi
- 3) Bir nesneyi izleyicinin, sanat resmi olarak tanımaya alışık olduğu bir bağlama yerleştirmek, tıpkı Duchamp'ın şişe rafını bir galeriye koyması ya da Bainbridge' in Vinç'i bir sanat okulunda üretmesi gibi
- 4) Neyin sanat olduğunu, neyin olmadığını gösterebilmek için niyet bildirisini bir teknik olarak kullanmak, tıpkı Atkinson ve Baldwin'in *Havalandırma Sergisi* ve *Hava Sergisi*'nde yaptığı gibi (bu koşul tanıma için kuramsal bir nesneden yararlanırken, 1., 2. ve 3. koşullar somut nesnelere kullanmıştır.)
- 5) Sanat üzerine yazılan denemeleri bir galeride sergilemek.
- 6) Denemeyi sergilemek için kuramsal bir sanat galerisini belirleyen sanat üzerine bir deneme yazmak. Atkinson yazısını, İngiliz Kavramsal Sanatı üzerine yazılan bu denemenin bir resim ya da bir heykel ya da bir sanat nesnesi olarak sınıflandırılmayacağını ama, bir *sanat* yapıtı olarak sınıflandırılabilceğini söyleyerek bitirmiştir. (Aktaran: Atakan,2008; 48).

Şekil- 6 Marcel Duchamp, Şişe Rafı replikası,1914, National Gallery of Australia, Canberra



Kaynak: [https://artblart.com/tag/lou-hubbard/\(01.05.2017\).](https://artblart.com/tag/lou-hubbard/(01.05.2017).)

Duchamp'ın 1914'te, hazır nesne (ready made) olan şişe rafını sergilemesine gönderme yapmak amacıyla Terry Atkinson ve Baldwin Bainbridge, Londra'da bir

sanat okulunun heykel bölümünde birlikte inşa ettikleri ve *hazır nesnenin nesnesi* olarak adlandırdıkları vinci bir parka yerleştirmişlerdir. Bu durum sanat nesnesi üzerine birçok tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Ne Duchamp'ın *şişe rafı* ne de Atkinson'la Bainbridge'in *vinci*, sanat nesnesi olmanın gerektirdiği nitelikleri taşııyordu. Ancak bir nesnenin sanat nesnesi olarak kabul görmesi sergilendiği ya da yapıldığı bağlamla ilişkiliydi.

Başlattıkları tartışmada sanatçılar, Duchamp'ın hazır nesnesi *Şişe Rafı*'nın sanat dışı seri üretimle yapıldığına, Bainbridge'in ise "hazır nesnenin nesnesi" olan *Vinç*'ini bir yüksek sanat kurumunda yaptığına dikkat çekmişlerdir. Biri sanat dışı bir yaklaşımla yapıp bir sanat kurumuna konmuş, öbürü ise sanat kurumunda yapıp, sanat dışı bir ortama yerleştirilmişti. Her iki durumda da nesnelere sanat nesneleri olarak tanınabilecek nitelikten yoksundu; bir sanat durumunun varlığının tanınması onların yapıldığı ya da yerleştirildikleri bağlama bağlıydı. (Atakan, 2012; 48).

Duchamp'ın *Şişe Rafı* sanat mekânında sergilendiğinde bir sanat nesnesidir. Çünkü kendi bağlamından yani işlevsel bir nesne olma durumundan çıkarılıp, bir sanat yapıtı olarak tanımaya alışık olunan bir bağlama sokulmuştur. *Vinç*'in ya da *Şişe Rafı*'nın sanat nesnesi statüsüne sahip olup olmamaları, buldukları yerle doğrudan ilişkilidir.

Kavramsal sanatın getirdiği yeni ifade biçimleri; sanat nesnesinin anlamını fazlasıyla genişletmiştir. "Artık, nesne her şeydir, düşüncedir, tekniktir, belgedir." (Kaplanoğlu 2008).

1.2.Mekân Kavramı

"Mekân (space) kavramı, Latince bir terim olan, mesafe veya dağılım anlamına gelen spatium teriminden türetilmiştir." (Aktaran: Kaya, 2013: 2).

Mekân kavramı tarih boyunca bilimin, felsefenin, mimarlığın ve sanatın başlıca ilgi alanlarından biri olmuştur. Birbirinden farklı anlamları ile mekân kavramına dair birçok tanımlama yapılmıştır. Nasıl bir mekân anlayışının benimsendiği mekân algısı açısından oldukça önemlidir.

En ilkel olarak mekânın temel amacı doğadan korunmak ve hayatta kalma mücadelesinde yaşamsal ihtiyaçları karşılamak için ana rahmi gibi güvenli bir ortam oluşturmaktır. Bu nedenle insanlar sınırlayıcı öğeler ile sonsuzlukta kendi algıladıkları belirli bir kesiti alıp kendi mekanlarını oluştururlar.

Bir anlamda sınırlandırılmış bir boşun insanın temel içgüdülerinden biri olan güven duygusunu güçlendirir. Burada sadece bir güvenlik önlemi olarak anlaşılmalıdır. İnsan evrensel kaos içinde bir yer tariflemek ve kaosta kendi yerini belirlemek zorundadır. Aksi halde öyle tarifsiz bir korku duyar ki, bu korku tüm benliğine hâkim olur ve insan temel dürtüleri sayılan beslenme, çoğalma gibi dürtüleri dahi düşünemez hale gelir. İnsanda en sık saptanan korkulu rüyalardan tipik olan bir tanesi uçsuz bucaksız bir boşluğa düşmekle ilgili rüyadır. (Gür, 1996: 68).

Zamanla bu olgu, barınılacak bir yer, bir çatı olmaktan çıkmış ve çok katmanlı bir sorunsala dönüşmüştür.

Madanipour (1996) da mekân kavramının problem ve çelişkiler içerdiğini, buna rağmen ortak kabul gören bir tanım varmışçasına rahatlıkla kullanıldığına dikkat çekmektedir. Madanipour, Oxford İngilizce Sözlüğünde mekân terimi için en az 19 anlam bulunduğunu, Malpas da 4 aynı sözlükte yer teriminin 27 madde altında beş sayfadan fazla yer tuttuğunu belirtmektedir. (Üngür, 2011: 3).

Farklı disiplinler bağlamında mekân kavramına dair birçok tanımlama yapılmıştır; ancak kavram birincil olarak, mimari disiplin çerçevesinde, algılanır.

Mimari anlamda mekân, nesnelere birbirleri arasında ortaya çıkan üç boyutlu boşluk olarak ele alınır. Mekânın algılanmasında sınırlar etkin rol oynar. Sınırlar ve boşluk bir araya geldiğinde mekânı oluşturur. Bu oluşumu fark etmemizi sağlayan boşluk ve nesnedir.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi'nde ise mekân en yalın biçimiyle "uzayın insan eliyle sınırlanmış parçası" olarak tanımlanmıştır. (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997).

Mekân kavramı yüzyıllardır felsefenin ve bilimin konusu olmuştur.

Antik çağda mekân, durağan, her zaman ve her yerde aynı olan bir boşluk olarak kabul görmüştür. Orta Çağ'da, birçok düşünür ve yazar terimi bir konteyner veya kap anlamında kullanmıştır.

Descartes mekânı daha çok yayılma ve dağılım anlamında kullanmıştır. Bu yayılma, uzunluk, genişlik ve derinlik olmak üzere üç boyutlu olarak tanımlanmıştır. Descartes, bu mekân yaklaşımının, yaşadığımız dünyayı daha derinlemesine anlamamızı kolaylaştırdığını ifade eder. Descartes'a göre bu, mekândaki/uzaydaki her noktanın tespitini kolaylaştıran geometridir. Descartes'ın x, y ve z fikri, bu anlayıştan türemiştir. (Aktaran: Kaya, 2013: 2).

Orta ve antik çağdaki mutlak mekan anlayışına benzer bir anlayış Newton ve Kartezyen felsefesinin kurucusu Descartes'te de görülmektedir

Mekânın batı dünyasında ortaya çıktığı ilk dönemlere baktığımızda, mutlak mekân anlayışının öne çıktığı söylememiz mümkündür. Bu mekân içerisinde her şeyin meydana geldiği bir konteynirdir. Sabit ve değişmezdir. Bunu hem Newton'un hem Galileo'nun hem de Descartes'ın çalışmalarında görmek mümkündür. Bu anlayışa göre mekân, üç boyutlu bir ızgara olarak temsil edilir. Yükseklik, genişlik ve derinliği olan bir sabit konteynir. Koordinat sistemine dayanan bu mekân algısının büyük ölçüde kartografik olduğunu ve geometriye indirgenildiğini söyleyebiliriz. Böylece mekân hem hesaplanabilen hem de ölçülebilen bir nesne olarak görülmektedir. Mekân, noktalar, çizgiler ve alanlardan oluşan ve kontrol edilebilen bir varlıktır. Mutlak mekân şeklinde tanımlanacak bu mekân anlayışı, aslında Öklitçi geometriye dayanmaktadır. (Aktaran: Kaya, 2013: 3).

Leibniz ise mutlak mekânın varlığını reddedenlerdendir; mekân ve zamanı varlık olarak değil, nesnelere ve olaylar arasındaki ilişkilerin bütünü olarak görür. O'na göre mekân yalnızca görelidir.

Düşünür, bedenler olmadan gerçek ve mutlak olarak alınan mekânın, ebedi, geçilemez olduğuna karşı çıkar. İçinde madde olmayan mekân yoktur. Bundan dolayı da bu mekânın kendi içinde mutlak gerçek olmadığını söyler. "Mekân nesnelere yeridir ve onlar olmadan mekân hiçbir şeydir." Leibniz'e göre her şey kendi zaman ve mekanına değil, kendi uzantı ve sürecine sahiptir. Mekânın, bu mekânda bulunan şeylere göre herhangi bir mantıksal önceliğinin olmadığını, dolayısıyla mekânın varlığının ikincil

olduğunu savunan düşünür, mekanları belirli bir düzen ve birliktelik içinde üzerinde duran maddelerin referans noktaları olarak bireyselleştirir. (Mualla, 2013: 4).

1847 Endüstri Devrimi'nin ekonomik ve toplumsal yenilikleri, hıza dayalı bir sosyo-kültürel yaşamı da beraberinde getirmiştir. Bu durum birçok alanda olduğu gibi mekân algısının da değişimine sebep olmuştur. Öncesi bilimde ve sanatta etkin olan mutlakçı anlayış Einstein'ın izafiyet (görelilik) kuramı, kübizm ve sürrealizmin ortaya koyduğu değerlerle değişime uğramıştır.

Modernite mekanının belirgin özellikleri vardır: homojenlik- parçalılık- hiyerarşilik. Bu mekân çeşitli nedenlerle homojenliğe yönelir. Elementlerin ve malzemenin imalatı; müdahillerin benzeşen gereklilikleri, yönetim ve denetim, gözetim ve iletişim yöntemleri. Plansız projersiz homojenlik. Sahte 'toplu' konutlar ki aslında bunlar toplumsal izolasyondur. Çünkü paradoksal olarak, bu homojen olması için planlanan mekân parçalanır; paylara parsellere ayrılır. Kırıntılara dönüşür... Katı bir hiyerarşileşme söz konusudur: konut mekanları, ticari mekânlar, boş zaman mekanları, marjinaler için mekanlar, vb. (Lefebvre, 2014: 26- 27).

Seri üretimin yaratıcısı Henry Ford' un 1913'te kurduğu otomatik montaj bandı ile işler aynı anda mekânın farklı yerlerinde gerçekleşmeye başlamıştır. "Böylelikle üretimin mekânsal düzenin organizasyonu ve parçalara ayrılması aracılığıyla yerleştirilen kontrol sayesinde zamana hız kazandırılmıştır" (Harvey, 2010: 300).

Henry Ford'un montaj bandıyla yaptığı mekânı parçalama durumunun örnekleri gündelik hayatta da görülmeye başlamış ve sanatta da karşılığını bulmuştur. Mekânın parçalanmasına dair öncül örnekleri Cezanne vermiştir.

1.2.1.Mekânın Özü ve Kimliği

Bir nesneyi nesne yapan gereçlerin tümü öz olarak adlandırılır. Tarih boyunca öz için değişik tanımlar yapılmıştır.

İlk çağ Yunan felsefesinde öz kavramı, Aristoteles'in çalışmalarında temel kavramlardan birisi olarak bulunmaktadır. Aristoteles, bu kavramı, 'ousia' karşılığında 'özgünlük' veya 'mülk' anlamında kullanan erken dönem Yunan yazarlarından almıştır. O dönem bu

kavram, genel olarak, sahip olunan şey anlamına gelmekteydi. Ousia kavramı, Aristoteles'ten önceki felsefe çalışmalarında Yunanca physis kelimesiyle eş anlamlı olarak kullanılıyordu. Physis' in taşıdığı ya bir nesnenin menşei ya da o nesnenin doğal yapısı anlamıyla ele alınmaktaydı. Daha sonraki felsefe çalışmalarında yunanca iki kelimenin öz kavramı karşılığında kullanıldığı görülmektedir. (Dölek, 2016).

“Hegel, Özün varlık ve kavram arasında yer aldığını ve onların orta terimini meydana getirdiğini öne sürer.” (Aktaran: Taşçıoğlu,2013:44).

“Öz olmayan şey var olamaz, dolayısıyla öz ve özü barındıran biçim varlığın oluşumu ve yaşamı için kaçınılmazdır. Özü oluşturan kavramların bir beden ya da yapı halinde ortaya konulmasıyla varlık ortaya çıkar.” (Taşçıoğlu, 2013:44).

Diyalektik felsefe özün, nesnenin, dışsallığı ifade eden, biçimin karşıtı olan, içsel özellikleri tanımladığını söyler. “Bu, beden ve ruha benzetilebilir. Beden töz olarak ele alınabilirken, öz insanın içine yani organlarına, iskelet sistemine eşdeğerdir. Ancak bir yandan öz, somut olguların dışında, ruh, benlik ve kimlik gibi kavramlara da gönderme yapar. (Taşçıoğlu, 2013: 43).

Herhangi bir nesneyi algılamaya yarayan özelliklerin tümüne kimlik denir. Mekânı kullanan kişilerin kültürel yapılarına, yaşantılarına ve alışkanlıklarına bağlı olarak mekânın kimliği şekillenebileceği gibi, mekanlar da orada yaşayan insanlar hakkında bilgi verir.

İnsanların yerleşik hayata geçmeleriyle birlikte, ilk başta, canlıların en ilkel iç güdüsü olan varlığını koruma içgüdüleri barınılacak bir yer ihtiyacını doğurmuş, daha sonra ise varlığını devam ettirme kaygısıyla gelen egemen olma arzusu O'na görkemli yapılar inşa ettirmiştir. Bu görkemli mekanlar tüm mekanlarda olduğu gibi çeşitli mesajlar verir. O'na sahip olanın ne kadar güçlü olduğunu söyler, bu nedenle mekanların tipolojileri verdiği mesaj açısından oldukça önemlidir. Mekânın verdiği mesaj onun kimliğidir.

Örneğin dini yapılar daha yüksek bir iradenin varlığının mesajlarını verir, bunu sağlayan mekânın duvarlarının göğe doğru yükselişi, hacmi, aydınlatma sistemi, akustiği vb. etkenlerdir.

Adalet saraylarına baktığımızda ise dini yapılarda olduğu gibi göğe doğru bir yükseliş olmasa da geniş hacimli ihtişamlı olan bu yapılar bize adaletin üstünlüğünden bahsederler.

Şekil- 7 Sultan Ahmet Cami, İstanbul, 1617



Kaynak: <http://strips89.blogspot.com.tr/2012/03/islamic-architecture.html>. (01.05.2017).

İnsan ve mekân sürekli olarak etkileşim halindedir. Üretilen mekâna bilinçli ya da bilinçsiz olarak kimlik atfedilir. Bu kimlik sosyalleşme sürecinde inşa edilmiş bir kimliktir ve zamanla mekânı kullananlar üzerinde bir aidiyet duygusu oluşturarak kişilerin kendilerini o mekanla ilişkilendirmesine sebep olur. Mekânın kimliği kimi zaman o mekânın yer aldığı bölgenin de kimliği haline dönüşebilir.

Mekân ile etkileşim iki türlü sonuçlanabilir: Birincisi var olan mekân ile etkileşime geçen insanın o mekânın getirdiği yaptırımlardan etkilenecek davranışlarının ve tutumlarının belirginleşmesidir. İkincisi ise, insanın kendi kültür, davranış ve alışkanlıklarının ışığında, bulunduğu mekânı değiştirmesi, yenilemesi veya baştan kurmasıyla gerçekleşir. Birinci örnekte pasif olan insan, mekânın onu etkilemesine izin vermekte, ikincisinde ise etkin olarak mekâna müdahale etmekte, mekânın ona izin verdiği oranda onu kendine uyumlandırmaya çalışmaktadır. (Aktaran: Taşçıoğlu,2013: 44).

Mekânı kullanan insan ve insan bedeni, mekânın biçimini doğrudan etkiler. Beden hareketleri biçimi belirler, sınırlandırır ve aynı zamanda geliştirir. Bunun tam terside geçerlidir: Dar bir mekân küçük hareketlere izin verir, Geniş mekanlarda ise beden hareketleri de genişler. Buna göre başlangıç noktasının mekân veya insan olarak belirlenmesine bağlı olarak, insanın mekânın fiziksel yapısına olan etkisi ya da mekânın insana getirdiği açılımlar veya kısıtlamalar, mekânın o mekandaki insanın yapısını ve kişiliğini belirleyen olgulardır. (Taşcıoğlu, 2013: 44).

İnsan bedeni ve hareketleri, mekân ile sürekli bir etkileşim halindedir. Mekânı oluşturan öğeler, bedenin hareketlerini barındırır, sınırlar ve yönlendirir. Çocukların kaldırımdaki çizgilerin arasından yürümeye çalışması, mekânın yapısına vücut hareketlerine uyarılmanın bir örneğidir. Seksek oyununda da benzer bir durum vardır. Bu insan vücudunun mekân ve mekandaki izlerle etkileşiminin en basit örneğidir.

1.2.2.Mekânın İletişimi, Mekânı Mesaja Uyarılma

İletişim, göstergelerin aktarımıdır. Etrafımızda var olan her şey bir gösterge olabilir. Her mekân sözsüz bir iletişim alanı yaratır ve bize orada ne hissetmemiz ve nasıl davranmamız gerektiğine dair ipuçları verir.

“Mekânı iletişim bağlamında inceleyenler, ... her insanda bir kişisel mekân algısının ve kavramının bulunduğunu ileri sürerler.” (Aktaran: Yengin, 2012: 85).

Her mekân bir söz, bir mesaj barındırır. Mekânın kendisi *tözü* ve içerdikleri *özü*, mekânın sözünü belirler. Mekânın mimari yapısı, mekânın içinde barındırdıklarına yansır; böylece mekânın tözü ve özü bir araya gelerek mekânın mesajını ortaya koyar. Bu mesaj güçlü, zayıf, olumlu ya da olumsuz olabilir ancak yokluğu hiçbir zaman söz konusu değildir. (Taşcıoğlu,2013: 61).

Mekânı oluşturan elemanlar, mekân içerisindeki nesnelere ve bu nesnelere mekandaki yerleşimleri, hareketlerimizi yönlendirir ve sınırlandırır. Örneğin bir sinema ya da tiyatro salonunda herkesin yüzünün sahneye ya da perdeye dönük bir biçimde oturacağı önceden belirlenmiştir. Burada mekânın amacı film ya da oyunun

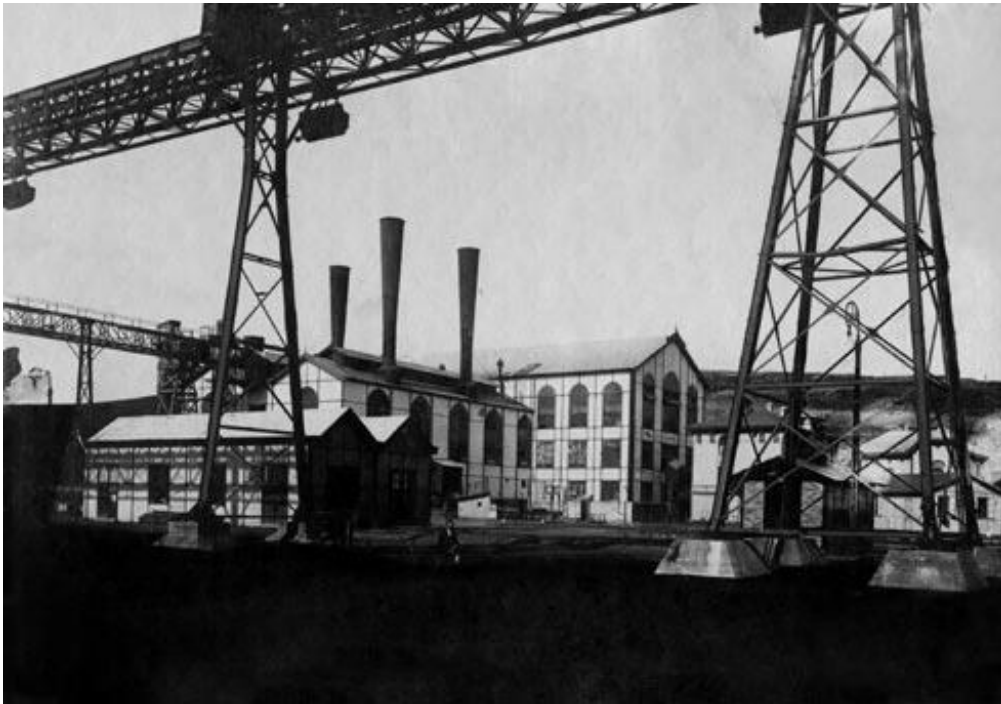
seyredilmesi olduğundan mekandaki koltukların dizilişi mekânın amacına hizmet edecek şekilde yerleştirilmiştir.

Şehirler ve binalar günlük yaşam hareketlerimizi bize sunarlar. Onlarla birlikte yaşar, çalışır ve memnun oluruz; şehirler bizim uzamsal dünyamızdır. Ama çoğunlukla bizler bu günlük mekânlar ve strüktürlerin sadece pasif kullanıcılarıyızdır. Hareketlerimizi ve aktivitelerimizi henüz tasarlanmış bu oluşumlara uydururuz. Dolaysız bilgiler –şehrin kuralları diyebileceğimiz oluşumun getirdiği hareketlerin yerlerinin belirlenmiş durumu- ve dolaylı kurallar –mekânların eyleme göre ayrışması, tanımlanması durumu- boyunca hangi mekânda hangi eylemelerin var olabileceği konusunda bilgilendirilmişizdir ve genellikle bize ne söylendiyse direkt onu yaparız. (Aktaran: Balaban,2008).

Kimi zaman, mekânın kendisine eklenen küçük bir ayrıntı, o mekânın kimliğini ve mesajını tamamen değiştirebilir. Amsterdam’da hayat kadınlarının çalıştığı bölge olan *Red Light District*, adı ve kimliği kırmızı ışıklandırmalarla belirginleştirilmiş bir bölgedir. Şehrin özgün mimari özelliklerini taşıyan binalarla aynı sokakta yer alan ve sokaktaki herhangi bir ev ya da dükkanla aynı yapıya sahip olan bu mekanlar kırmızı ışıklarıyla kendilerini ayırt etmiş ve sokaktan geçenlerin tercihine bağlı olarak gel ya da uzak dur mesajını bu yolla vermiştir. (Taşçıoğlu, 2013,63).

Mekânın içerdiği mesaj zamanla değişebilir. Bunun sebebi genel olarak dayanıklı malzemelerle inşa edilen mekânın yapısının içerdiği mesajdan daha uzun ömürlü oluşuyla ilgilidir. Zamanla mekânın sahip olduğu işleve ihtiyaç kalmayabilir; böyle durumlarda mekânı farklı şekillerde değerlendirmek isteyen insan grupları, mekânı esas olarak amaçladığı işlevin dışında kullanılabilir ve mesaj farklılaşır. Örneğin Osmanlı İmparatorluğu döneminde İstanbul’da kurulan, şu an Santral İstanbul adıyla anılan Silahtarağa Elektrik Santrali 2007 yılında Bilgi Üniversitesi tarafından kiralanarak; üniversite yerleşkesi, müze ve sanat galerisi olarak kullanılmaktadır. Yani yapının kendisi büyük ölçüde sabittir ancak mesaj ve içerik değişmiştir.

Şekil- 8 Silah tarağına Elektrik Santrali, İstanbul, 1914- 1983



Kaynak:

http://v3.arkitera.com/haber_18332_istanbul-cagdas-sanatlar-muzesine-kavusuyor.html(01.05.2017).

Şekil- 9 Santral İstanbul, 2007



Kaynak:

<http://en.istanbul.com/city-life/the-information-plant-of-istanbul-santralistanbul.html>(01.05.2017).

Sanat mekanları, gündelik mekânlara göre, yaratıcı açılımlara daha fazla imkân vermektedir. Çağdaş sanat örneklerinin yer aldığı mekânlar, genel olarak mekâna ilişkin farklı arayışların olduğu, alışlagelmişin dışında bakış açılarının deneyimlendiği alanlara dönüşür.

Sanatın algılanışı da büyük ölçüde sanat eserinin sergilendiği mekâna bağlıdır.

O'Doherty, bir orta çağ kilisesini inşa etmek için uygulanan kurallar ne kadar özenliyse, galeri mekanının inşası için uygulanan kurallarında aynı özene sahip olduğunu anlatır. İçerinin dış dünyadan soyutlanmış olması gerekir, dolayısıyla pencereler genellikle yok edilmiştir. Duvarlar beyaza boyanmıştır. Işık kaynağı tavadır. Sanat, deyim yerindeyse, orada kendi dünyasındadır der. Böyle bir kurgunun amacı dinsel yapılarda amaçlanandan pek farklı değildir. Sanat yapıtları, dinsel hakikatler gibi, sanki zamanın etkilerine maruz kalmamıştır. Sanat yapıtları böylece sonsuzluğu çağrıştıran bir teşhirde sergilenirken, belli dönemleri algılayabilmemize rağmen zaman yoktur. Bu sonsuzluk duygusu galeri mekanına bir tür arafvari statü kazandırır; orada olmak için sanki önce ölmek gerekir. (O'Doherty, 2010: 23).

Şekil- 10 İstanbul Modern Sanatlar Müzesi



Kaynak: <http://1tb.iksv.org/venues/istanbul-modern/?lang=tr>. (01.05.2017).

O'Doherty' nin bahsettiği bu mekânlar teşhir biçiminde bir sonsuzluk duygusu hissettirir. Bu mekâna giren izleyicinin ise benliği silikleşir ve sadece gözden ibaret hale gelir. Tıpkı dini mekânlarda olduğu gibi, insanlar kısık ses tonuyla konuşurlar, aşırı davranışlardan kaçınırlar, gülmezler, yemez ve içmezler. İnsanlar tarafından üretilen tüm yapılar, içine girenlere bazı izlenimleri açıklamak ve onların davranışlarını yönlendirmek için tasarlanırlar.

Sanat mekanları olan müze ve sanat galerileri, mekân ve sanat nesnesi ilişkisini daha iyi anlamaya yönelik yol gösteren diller barındırır. Bu sebeple sergilemenin geçmişten günümüze ulaştığı nokta incelenmesi gereken önemli bir konudur.

1.3.Nesne ve Mekân İlişkisi

“Nesne, var olan, zaman ve mekân içinde varlığını kanıtlayabilen şeydir.” (Erinç,2004:26).

Kişi içinde bulunduğu mekanla sürekli olarak etkileşim halindedir ve içinde bulunduğu mekânın algılanmasını sağlayan, insanın nesnelere olan ilişkisidir.

Aristoteles mekân kelimesine karşılık *topos* kavramını kullanmıştır. Bunun sebebi Aristoteles'in boş mekân kavrayışını kabul etmemesidir.

Topos sözcüğü Aristoteles'te bir cismin bir yerde bulunuşunu ifade etmektedir. Ona göre toposun üç anlamı bulunmaktadır ki bunlar:

- 1- Topos devingen, uçsuz, bucaksız, kavranması zor bir şeydir.
- 2- Sanki bir kap gibi içi doldurulan bir şeydir.
- 3- Bir de mekân *Y. stadion*, yaratmak, mekânlaşmak.

Bu şekilde mekân ayrımları yorumlanabilse de kısaca mekân, herhangi bir cismin hareket ederken doğal olarak tuttuğu yer olup, onun dış yüzeyinin bir başka şeyin dış yüzeyiyle temastır. Bu durumda da bir şeyin bulunduğu yer o şeyi *cismi* kucaklamakta, sarmaktadır. (Aktaran: Kılıç, 2011, 26).

Aristoteles'in bu düşüncesinden yola çıkarak, nesnenin bulunduğu alanı mekân olarak adlandırabiliriz. Nesne ile mekânın etkileşimi, bir iletişim alanı yaratır.

Nesne ile mekânı algılamak için biçimler ve boşluk iç içe geçerek bir bütün oluşturur, böylece algılama süreci başlar. Nesnelerin varlığıyla mekân, mekânın varlığıyla da nesnelere birbirini sınırlandırır. Sanat nesnesinin algılanması da içinde bulunduğu mekânla doğrudan ilişkilidir. "Müzedeki gözler önünde apaçık olan eser sokakta göze görünmez, daha doğrusu, bir yanıyla kendi değerleri arasından sıyrılırken diğer yanıyla ötekilerden ayırt edilemez. (Buren, 2000:137).

Filozof Maurice Merleau Ponty mekân algısını şu şekilde yorumlamıştır;

Mekân algısı entelektüalist anlayışların ayrıcalıklı bir yeridir. Örneğin bir nesnenin uzaklığı, görünür büyüklük ya da retinal imgeler arası fark gibi göstergelere dayanan ve bunlardan nesneye dokunmak için atmamız gereken adım sayısını çıkararak anlık bir yargıya bağlanır. Mekân artık görmenin değil düşüncenin nesnesidir. Oysa "imgeler arası fark"ın derin bir eleştirisi bizi bu fikrin, derinlik algısının zorunlu bir koşulu olmasına rağmen bir yargının değil, derinlik izlenimi biçimindeki biçimli sonucundan başka bir şeyini bilmediğimiz sinirsel bir sürecin nedeni olduğunu kabul etmeye yöneltir. (2006: 27).

Batı felsefesine baktığımızda nesnenin (obje) çoğu zaman özne (subje) ile birlikte tanımlandığını görürüz. Ancak Elizabeth Grosz 2001 tarihli 'The Thing' adlı makalesinde nesne ve özneyi ikili bir algının parçası olarak değil, aksine nesneyi, öznenin devamlılığının bir koşulu olarak ele almıştır.

"Şeyler'e onların bize ihtiyaç duyduklarından daha fazla ihtiyaç duyarız, çünkü onlar yaşamın ve insan olmanın önkoşuludur." (Aktaran: Yılmaz, 2015; 44).

Nesneler de kendisini yaşamın içinden dönüştürerek çıkarıp var eden insanoğlu gibi var oldukları mekanları dönüştürürler.

"Öte yandan, basitçe, hazırda var olmazlar, bizim onları ihtiyaçlarımız ya da isteklerimiz doğrultusunda zamanda ve mekânda bir bağlama yerleştirmemiz gerekir." (Aktaran: Yılmaz, 2015; 44).

O halde mekân, nesnenin var olmasına imkân veren, aynı zamanda nesne tarafından dönüştürülen bir alan olarak düşünülebilir.

Mimar Christian Norberg-Schulz, mekânı, insanın çevresiyle iletişim kurduğu, ‘duygusal anlamda yüklü yer’ olarak tanımlamaktadır. Ona göre, ‘mekân’ kavramı soyut bir tanım iken, *yer*, bu malzeme, şekil, doku, renk ve ışığın bütünleştiği tüm somut biçimleri tanımlamaktadır. Mekânın deneyimlenmesi sürecinde, kişi mekânı birtakım nitelikleriyle algılamaktadır. Norberg-Schulz’a göre mekân algısını sağlayan bileşenler incelendiğinde; mekân, bunların, kişinin mekân içerisindeki dolaşımına, yönelimine, mekanlar arası bağlantı kurabilmesine ve bu bakış açısı ile kendi sınırını tanımlayabilmesine bağlıdır. Mekânsal ilişkilerin çözümlenmesiyle, kişi mekandaki nesnelere algılamakta ve bu nesnelere esas alarak mekân içerisinde kendi konumunu belirlemektedir. (Aktaran Atalar, 2006: 21)

1.4.Sanat Nesnesi ve Mekân İlişkisi

Sanat nesnesi ile mekân arasındaki ilişki, sanat tarihi boyunca her dönemin kendi dinamikleri ile biçimlenmiştir. Sanatın bir temsil alanı olarak iş görmesi sebebiyle, sanatçı içinde yaşadığı dönemin mekân anlayışı ve bu anlayışa uygun temsil biçimlerini ele alır.

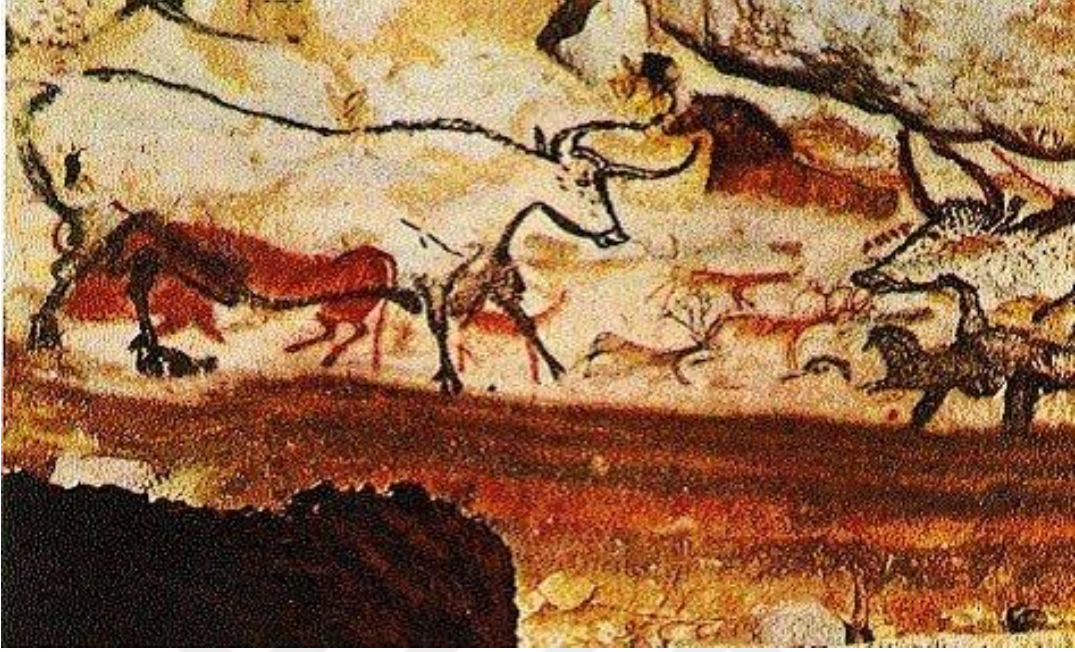
Bu bölümde mekanla sanat nesnesi arasındaki ilişki tarihsel örnekler üzerinden açıklanacaktır.

Resimde, sanat nesnesi ve mekân ilişkisini iki düzlemde ele almak gerekir. İlki resmin yer aldığı yani sergilendiği mekân, diğeri ise, Rönesans’la beraber resme perspektifin girmesiyle oluşan, tuval düzlemi içerisindeki mekandır.

Mekanlar, içerisinde bulunan nesnelere üzerinden anlatımlarda bulunabilir.

Mekânın resimsel anlamda ele alınışında; onun, uzun süre ikinci planda kaldığı gözlenmektedir. Mağara yüzeyine resim yapan insan için resimsel mekân gerçek yaşamda var olan mağara yüzeyiyle birdir. Yaşamda etrafını çevreleyen o boşluk, resimde var ettiklerinin de etrafını sarmalar. Bunu göstermek içinse yeni bir düzenlemeye ihtiyaç duymaz. (Bayav,2014: 42).

Şekil- 11 Dodge'daki Lascaux Mağarası, Boğalar salonu, Fransa



Kaynak: <http://arkeolojigazetesi.com/?p=509>. (01.05.2017).

Mağara resimlerinde, resimlerin ilk yer aldığı bağlam olan mağara duvarı uzamın bir parçası olduğu için, resimsel mekanla izleyicinin bulunduğu mekân aynıdır. Bu dönemlerde mekân kurgusu yapılmadığından, mağara resimleri ile ilgili mekân çözümlenmeleri yapmak çok anlamlı değildir.

Ancak resim taşınabilirlik kazandığında, kişinin resme baktığı mekân ile resimdeki mekânın farklılığından dolayı resim ve mekân kavramlarının farklı bir bağlamda ilişkileri gündeme gelmiştir.

Orta Çağ'da skolastik felsefenin etkisiyle sanat, klisenin inisiyatifine bağlı olarak dini değerleri halka empoze etme amacına hizmet etmiştir. Rönesans'a kadar resmin içindeki mekân hissi, tasvir edileni dolaylı yoldan vurgulamanın ötesine geçememiştir. Resim düzlemi içerisine bakıldığında bir mekân algısı yaratma çabası olmadığı görülür. Dini konuları betimleyen ikonlar; mimari mekânı tamamlayan unsurlar olarak kullanılmışlardır.

Şekil- 12 Giotto, Santa Croce Kilisesi, Floransa, 1365

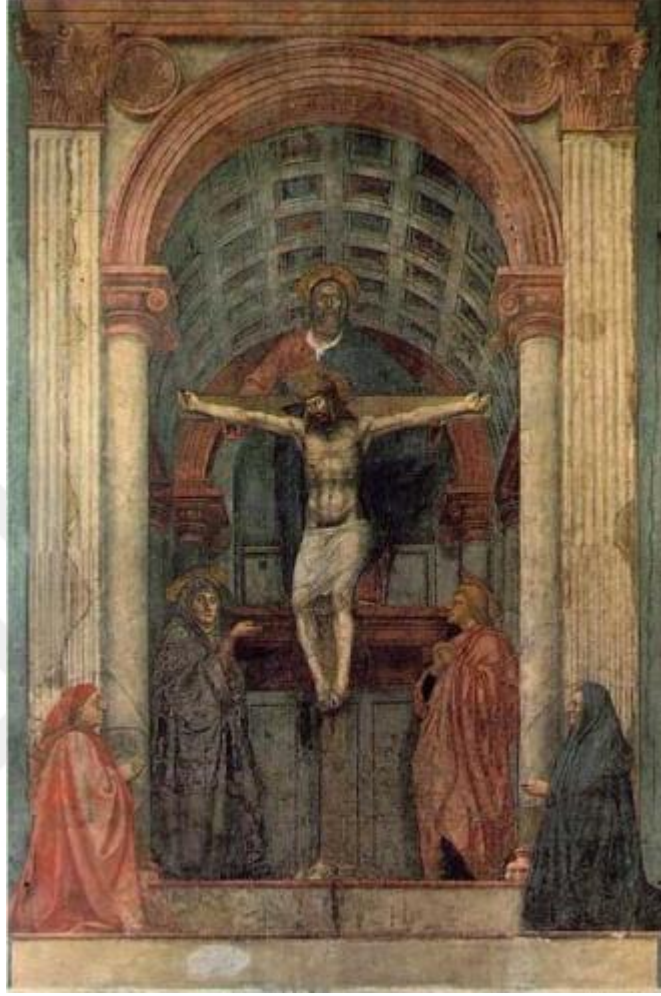


Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museo_di_santa_croce,_polittico_di_giotto.JPG. (01.05.2017).

Rönesans'ta ise, perspektifin bulunmasıyla oluşan, yanılısamaya dayalı bir mekân algısı vardır.

İlk kez Masaccio'nun 'Kutsal Üçlü' adlı resminde kullanıldığı kabul edilen perspektif ile mekân algısı üç boyutlu bir derinlik hissine kavuşmuş, sonrasında sıkça resim yüzeyinde kullanılan mimari mekanların yarattığı üç boyutlu derinlik hissi, gerçeklik algısının da değişmesine neden olmuştur. Dolayısıyla da nesnelerin uzamsal ilişkisi, mekânı zaman boyutunda şekillendirirken resim yüzeyinin sınırları da bu doğrultuda değişikliğe uğramıştır. Bu değişiklik, resim sanatında açık ya da kapalı kompozisyon olarak algılanan mekânı, plastik çözümlerinin kurgusal yönüyle ilişkilendirmiştir. (Karaalioğlu, 2013; 12- 13).

Şekil- 13 Masaccio, Kutsal Üçlü, fresko, 667 x 317 cm, Santa Maria Novella, Floransa, 1427



Kaynak: <https://kunstblik.files.wordpress.com/2011/12/masaccio-drieeenheid.jpg>. (01.05.2017).

Yine Rönesans sanatçılarından olan Michelangelo'nun Sistine Şapelindeki resimlerine bakıldığında, sanatçının mekânı bir yanlısama mekanına dönüştürdüğü görülür. Yanlısamanın yarattığı etki yapıya ruhani bir atmosfer kazandırmıştır.

Eserin herhangi bir fotoğrafında bu figür zenginliği karşısında, tüm tavanın kalabalık ve dengesiz görüneceğinden kuşkulabiliriz. Oysa Sistina Şapeli'ne girince duyulan en büyük şaşkınlıklardan biri de tüm düzenlemenin ne kadar açık- seçik olduğunu ve sadece dekoratif bir öge olarak ele alındığında tavanın ne kadar sade durduğunu görmektir. Zaman içinde mum isinden ve tozdan dolayı tavanda oluşmuş kir tabakaları 1980'lerde temizlenince, sanatçının kullandığı renklerin ne kadar canlı ve parlak olduğu

ortaya çıkmıştır. Renklerin böyle olması, böylesine az ve dar pencereleri olan bir yapı için gerekliydi. (Gombrich, 2004; 308- 310).

Şekil- 14 Michelangelo Buonarroti , Sistine Şapeli, Vatikan 1475-83, 1508-12, 1535-41



Kaynak: <http://www.artacademy.com.tr/ressamdetay.aspx?resID=123>. (01.05.2017).

Heykel ise; Antik Çağlardan Rönesans'a kadar olan süreçte mitolojik ve dini temalar ya da iktidar temsiliyetleri gibi konuları ele almış ve mekanla olan ilişkisi açısından incelendiğinde genel olarak mimariyi tamamlayıcı bir öge olarak kullanılmıştır.

Şekil- 15 Notre Dame Katedrali, Paris, 1163- 1345



Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cathédrale_Notre-Dame_de_Paris_-_30.jpg. (01.05.2017).

Rönesans, Batı Kültürü'nün tüm alanlarında olduğu gibi mekân yaratma sorunsalına yaklaşımı açısından bir dönüm noktası sayılır. Rönesans hareketiyle birlikte, kent kültürünün yaşam alanlarının yeniden tanımlanması sonucunda, mimari yapıların insani özellikleri de tartışılır hale gelmiştir. Retorik olarak kutsaldan uzaklaşmaya başlayan mimari yapılardaki heykel de kutsal mekanlarla olan bağını koparmaya başlamıştır. Mimari yapıdan giderek kopan heykel, fiziksel sınırlarının içine çekilerek kendi bağımsız anlam çerçevesini belirlemiştir. Din dışı ve mitolojik sahneler heykele konu olurken artık kentsel bir mekânın odağı durumuna gelmiştir. O döneme kadar mimari bir yapının içinde onun organik bir parçası olarak düşünülen heykel, bu ilişkiden koparak ilk kez kendi mekanını yaratmış ve dış mekâna açılmıştır. (Karaaslan, 2013; 290).

Michelangelo'nun 1538 yılında Piazza del Campidoglio meydanına yerleştirdiği Marcus Aurelius heykeli, heykelin yalnızca mimariyi tamamlayan bir öge olma

durumundan kurtulmasının güzel bir örneğidir. Meydanın ortasına yerleştirilen heykel, kentsel mekânın odağı konumuna geçmiş ve bu heykel aracılığıyla mekân da farklı bir kimlik kazanmıştır.

Şekil- 16 Marcus Aurelius heykeli replikası. Piazza del Campidoglio Meydanı, 1538



Kaynak: <http://italytravelista.com/rome-walking-tour-ancient-rome-and-the-grand-tour/>. (01.05.2017).

18. Yüzyıl'da sanatçının rolü, sipariş üzerine üreten usta pozisyonundan kendi eserini özgürce üretip sergileyen kişi pozisyonuna evrilmiştir. Kamuya açık ilk sergi mekanlarından olan Salon'lar bu dönemde açılmıştır. Bu durum sergileme mekanının nasıl olması gerektiği ve eserlerin ne şekilde sergileneceği konularının da tartışmalarını başlatmıştır.

Tarih boyunca dönemin önemli olayları o dönemin sanatını da etkilemiştir. Örneğin 1. Dünya Savaşı öncesi atomun parçalanması ya da Henry Ford'un montaj hattı sayesinde bir işin aynı anda farklı mekanlarda yapılması gibi.

“Kübizmde I. Dünya Savaşı’ndan biraz önceki dönemin ruhuna uygun olan nesnenin parçalanması ve tekrar uygulanması söz konusudur.” (Huntürk, 2011;232).

Resmi gerçek mekâna açan ilk girişimler Kübizmle yaşanmıştır. Dünyayı temsil etmenin yeni bir biçimsel dili olan Kübizm Rönesans’tan süregelen geleneksel perspektif algısına başkaldırarak resmin ne şekilde kurgulanacağı sorunsalıyla hareket etmiştir. Kübist sanatçılar resme yabancı olan hazır malzemeleri tuvallerinde kullanarak, resimlerinde doğanın taklit olarak temsiliyetinin ötesine geçen bir tavır sergilemişlerdir. Bunun sonucu olarak hem resim düzlemindeki mekânda hem de üç boyutlu kurgularda farklı mekân anlayışları ortaya çıkmıştır. Tüm bu yenilikler Kübizmin 20. yüzyılın en köktenci sanat hareketlerinden biri olarak değerlendirilmesini sağlamıştır. Özü resimsel bir akım olan Kübizm heykel sanatçılarının da ilgisini çekmiştir.

1912 yılından itibaren heykellerinde atık malzemeler kullanmaya başlayan Archipenco’nun özellikle erken dönem yapıtlarında Picasso’nun gündelik malzemelerle gerçekleştirdiği assemblajvari heykellerinin etkisi sezilebilir. Yine bir diğer Kübist heykeltıraş da Kübist üslubu heykellerine uyarlayan ilk Fransız sanatçılardan biri olan Henri Laurens’dır (1885- 1954). Laurens, ahşap ve metal kullandığı son derece renkli heykelleriyle üç boyutlu bir Kübizm benimsemiş, heykelsi Kübist resimlere, resimsel Kübist heykellerle karşılık vermiştir. (Antmen, 2014;50).

Şekil- 17 Alexander Archipenko, Medrano II Dancer, 1913-1914, Guggenheim Museum, New York



Kaynak: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/alexander-archipenko>. (01.05.2017).

Şekil- 18 Henri Laurens, Bottle and Glass, 1918, 61x31x19 cm, Centre Georges Pompidou, Paris



Kaynak: <http://garrusart.blogspot.com.tr/2012/05/le-cubisme.html>. (01.05.2017).

Sanat yapıtı ve bulunduğu mekân arasındaki ilişkiyi ilk sorgulayan kişi Marcel Duchamp olmuştur. Günlük kullanım nesnelerini galeri, müze gibi mekanlarda sergileyerek nesnenin olduğu kadar, bu mekanların da otoriter tavırlarını eleştirmiş ve mekanların yapıt üzerindeki etkisini tartışmaya açmıştır. Mekân tartışmaları, daha sonra Kübistler, Fütüristler ve Rus Konstrüktivizmler tarafından sorgulanmış ve üretim sürecine dahil edilmiştir. (Morkoç, 2013; 15).

20. yüzyılının ortalarına gelindiğinde ise mekân konusu artık önemli bir sorgulama ve tartışma alanına girmiştir.

Temeli hareket ve dinamizme dayanan, ‘yeni bir dünya için yeni bir sanat’ önermesi sunan Fütüristler sanatçılar, Kübistlerin birden çok açığı aynı anda göstermelerinin sonucu olan yeni zaman mekân algısından etkilenmişlerdir. Fütürist ressam Gino Severini, ‘Kübizm ve Fütürizm Üzerine Açıklamalar’ adlı yazısında bu iki akımın önemini şu şekilde dile getirmiştir;

“Fütürizm ve Kübizm, yeni bir mekân kavramını ortaya koyduğu için perspektifin icadı kadar önemlidir. Sonraki bütün hareketler buradan beslenmiş, buradan çıkmıştır.” (Aktaran: Antmen, 2014; 77).

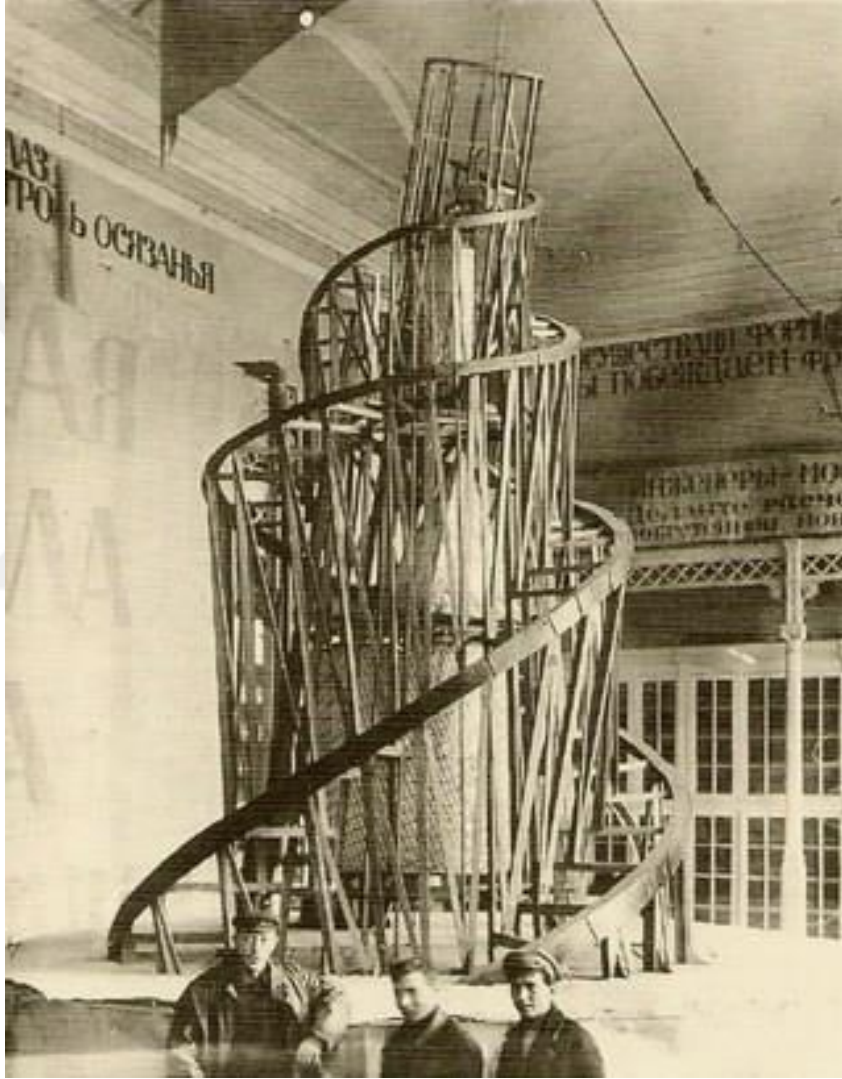
1920’li yıllarda Avrupa’da yaşanan mekân sorgulamaları Rusya’da Konstrüktivizmle kendini göstermiştir. Fütürizmde olduğu gibi bu akım da yeni bir dünya inşasının gerekliliğini savunur. Kütleyi ve boşluğu birbirinden farklı iki ayrı malzeme olarak gören Konstrüktivizmler mekânın da aynı heykel gibi biçimlendirilebildiği anlayışını savunmuşlardır. Bu anlayış heykel sanatında radikal değişimlerin yaşanmasına sebep olmuştur. Konstrüktivist sanatçılar heykelin bir mekân sorunsalı olduğu fikrini öne sürerler.

Konstrüktivist sanatçı Gabo, Konstrüktivist heykel ve mekân ilişkisi üzerine şunları söylemiştir;

“Bir konstrüktivist heykelde mekân, nesneyi çevreleyen evrensel mekânın bir parçası değildir. Nesnenin yapısal bir parçasıdır. Öyle ki bu mekân, başka herhangi bir katı malzeme kadar bir hacmi aktarma yetisine sahiptir”. (Aktaran: Karaaslan, 2013; 291).

Konstrüktivizmin temsilcilerinden Viladimir Tatlin geleneksel malzemelerin yerine çağın getirisi olan endüstriyel malzemelerin kullanımını benimsemiştir. Böylece heykel kaidesinden kurtularak gerçek mekânda ve gerçek malzemelerle var olup, mekanla kaynaşmıştır.

Şekil- 19 Viladimir Tatlin, 3. Enternasyonal Anıtı, 1919-1921, ahşap maket



Kaynak: <http://radiostudent.si/kultura/otitis-media/om-5-1-2-tatlin-tekanje-in-muzikalna-upornost>. (01.05.2017).

Bu abartılı sentez, resim, heykel ve mimarlığın devletin propaganda ve enformasyon organıyla birleştiğini gösteren en iyi simgedir. Bu yapı için tasarlanan yükseklik en az Empire State binası kadar olacaktı, yani en az 375m. İçinde toplantı salonları, bürolar, en tepede de enformasyon merkezini barındıran bir silindir, bir küp ve bir kare yer alacaktı, tümü ayrı hızda dönecekti. Bu tasarım, kinetik mimarlığın ilk örneklerinden

birdir. Özel bir projeksiyon aygıtı ile halka her gün, her saat yeni bültenler, hükümet bildirimleri ve devrimci sloganlar verilecekti. (Kavrakoğlu,2014). <http://blog.kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-47-konstruktivizm-1/> . (02.04.2017).

Ancak Rusya'nın içinde bulunduğu maddi koşullar projenin uygulanmasına engel olmuştur. Bu proje Konstrüktivistlerin nasıl bir gelecek tasarladıklarına ilişkin önemli bir ipucudur.

Birçok sanatçının referans noktası olarak aldığı Duchamp'ın “redy-made”leriyle nesnenin kendi bağlamından koparılarak farklı bir bağlama sokulması, sanat nesnesini sınırsız bir mekân özgürlüğüne sahip kılmıştır.

Resimlerinde çöp birikintileri, endüstri artıkları kullanan Kurt Schwitters daha sonra atık nesnelere, içine girilip çıkılabilen bir mekân düzenlemesi yapmıştır ve mekânı bir sanat yapıtına dönüştürmüştür.

Konstrüktivist sanatçı “El Lissitzky'nin 1920'lerde saf soyut bir geometrik arayışın peşinde ‘yeni sanat nesnesi’ (proun) olarak adlandırdığı bir dizi resmi esas olarak üç boyutlu mekân düzenlemelerinin arkitektonik planları gibi görünür.” (Antmen, 2014; 106).

Şekil- 20 El Lissitzky, Proun Room, 1923, (1971 rekonstrüksiyonu)



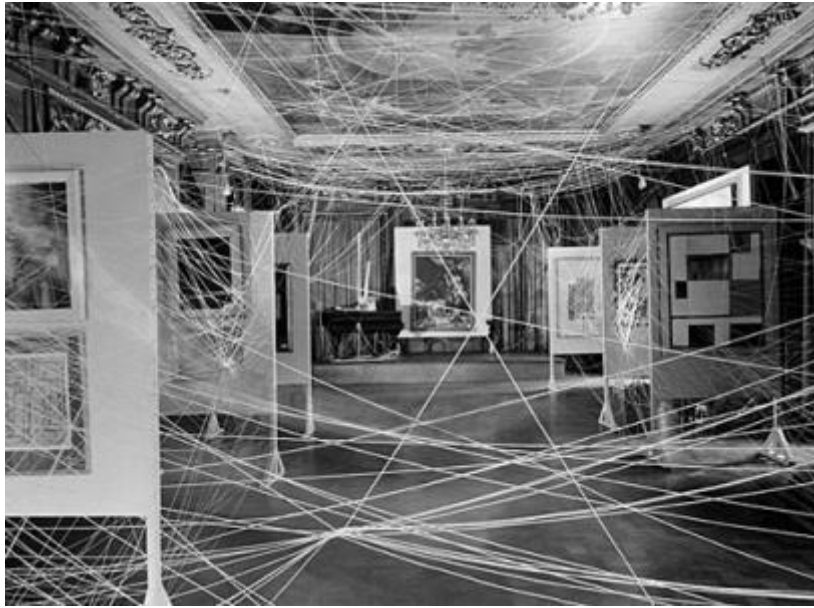
Kaynak: <http://openfileblog.blogspot.com.tr/2011/12/el-lissitzky-proun-room.html>. (01.05.2017).

1923’de düzenlenen Büyük Berlin Sanat Sergisi’nde yer alan Proun Room adlı üç boyutlu mekân düzenlemesi, mekânın sanat nesnesi olarak ele alınması ve izleyicinin de mekâna dahil edilmesi açısından büyük önem taşır. İzleyicinin mekâna dahil edilmesiyle izleyicinin rolü de değişime uğramıştır; geleneksel izleyici anlayışı yerini yapıtı ve parçası olduğu mekânı deneyimleyen yani sanat yapıtının bir parçası olan izleyici algısına bırakmıştır.

Bu *dâhil ediciliği* içinde, yerleştirme çalışmaları, malzemelerini *Gerçek Dünyadan*, ‘gerçek mekânlardan temin etmekte; kendi ‘hayali mekânlarını yaratmaktadırlar. Bu yeni ‘hayali mekân’ ise ‘sanatsal mekân’ olarak tanımlanabilir. Sanatçıların, bu *sanatsal* ve *deneyimlenen* mekanlarını yaratma sürecinde, mekânın kendisine ait nitelikler, mekânın deneyimlenmesi durumu, iletinin şekillenmesi bakımından öncelikle sanatçının denetimi altında olmaktadır. (Atalar, 2006: 20).

Duchamp 1942 yılında yaptığı ‘1 Mil Sicim’ adlı çalışmasında, karma bir sergiye ev sahipliği yapan galeri mekanını iplerle gelişi güzel sarmıştır. “İzleyici ile sanat nesnesinin arasındaki ilişkinin kontrolü üzerinde kurgulanmış bu çalışma, izleyici, nesne ve mekân arasında engelleyici bir nitelik taşımaktadır.” (Ercan, 2016; 27).

Şekil- 21 M. Duchamp, 1 Mil Sicim, 1942, New York



Kaynak: <http://www.e-skop.com/skopdergi/duchampin-labirenti-first-papers-of-surrealism-1942/1939>. (01.05.2017).

İkinci Dünya Savaşı sonrası Batı sanatında Dada'nın temelleri üzerinde yükselen yeni akımlar ortaya çıkmıştır. Bu Neo- Dadacı akımlardan biri olan ve 'gerçeğin algılanmasına yeni yaklaşımlar' olarak tanımlanan Yeni Gerçekçilik akımı, hayatla sanat arasındaki sınırları kaldırmak üzere yola çıkmıştır.

Yeni Gerçekçilik oluşmasından önce sanatın bu yeni tanımına katkıda bulunan birkaç harekete göz atmak gerekir. Nisan 1958'de Yves Klein, Paris'te Iris Clair galerisinde *Boşluğu* sergiler. Sergide duvarlarda, yerde, tüm mekânda boşluktan başka görülecek bir şey yoktur. Burada sanatçı ham gerçekliği özgürce kullanmıştır. (Germener, 1997: 19).

Bu sergi 1960 Kavramsal Sanat anlayışına da öncülük etmesi bakımından önemlidir. Çünkü bu çalışmasında Klein, nesnelere gerçekliği yakalamak adına sanki yok etmiştir. "Bu sergi ile birlikte estetik tatmin duygusu etkisizleştirilmeye ve saf düşünce ile kavrama yeteneğinin harekete geçirilmesi de amaçlanmıştır." (Aktaran: Boyraz-Cantürk, 2013: 131).

Yapıtlarında üretimi maddeden ayıklamayı amaçlayan ve boşluk görüntüsünün verdiği sınırsızlığı kullanan Y. Klein dış dünyadan alınmış olan nesnelere gerçekliği yakalamak adına adeta yok etmiştir.

Şekil- 22 Yves Klein, Galerie Iris Clert, Paris ,1958'de



Kaynak: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/elasticity-of-exhibition>

Klein günümüz sanat ortamında bile son derece sarsıcı olabilecek bu çalışmasında mekânın kendisini ve bir kavramı, sanatın kendisi olarak ele almıştır. Daha sonra 1960'da Arman yine aynı galeride *Doluyu* sergilemiştir.

“İzleyici galeriye giremeyecek, vitrinden görünen o yığılmış nesnelere belki de kendi gelip geçici varlığının bir yansımasını bulacaktır.” (Antmen, 2014: 176).

Şekil- 23 Arman, “Dolu”, İriş Clert Galerisi, 1960, Paris



Kaynak: <https://blog.e-artplastic.net/images/artistes/Arman-le-plein.jpg> . (27.05.2017).

Sanat nesnesi ve mekân arasındaki ilişkiyi sorgulayan 20. yüzyıl akımlarından biri de Minimalizm'dir.

Modern biçimci anlayışların bir devamı gibi görünen, öte yandan mekâna ve izleyiciye yönelik farklı tavrıyla modernist anlayışı tersyüz eden Minimalizm akımı, mekânın kendisini 'sahneleştiren' çeşitli örneklerle 1960'larda beyaz küp'ün kabuğunun kırılmasındaki önemli etkenler arasındadır. (O'Doherty, 2010: 10).

Minimalist heykeltıraş Carl Andre çalışmalarıyla ilgili, "Heykellerimi kalıba dökerek ya da yontarak yapmıyorum. Aksine, heykelin kendisini mekânın yontulması olarak görüyorum, mekânı şekillendirmek için kullanıyorum." demiştir. (Aktaran: O'Doherty,2010: 10). Andre'nin bu söylemi bağlamında mekânı yapıtın malzemesi olarak konumlandığı söylenebilir.

Şekil- 24 Carl Andre, Eşdeğer VII, 1966, ateş tuğlaları, 12x229x68 cm, Tate Modern, Londra



Kaynak: http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T01/T01534_10.jpg. (01.05.2017).

Carl Andre'nin ateş tuğlaları kullandığı işinde, tuğlaların sanat nesnesi statüsü kazanmasında, nesnenin sergilendiği mekân, sergileme biçimi ve bir meta olarak statüsünün belirlendiği bağlamın etkisi de iyice hissedilmeye başlanır. Başka bir deyişle Carl Andre'nin tuğlaları karşısında bir izleyici bir yandan da etrafındaki bağlamı (metaforik olarak *beyaz küp*'ü) ister istemez görmekte, sanatın sanat olma koşullarına ilişkin bir düşünsel pratiğe girmektedir. (O'Doherty,2010: 12- 13).

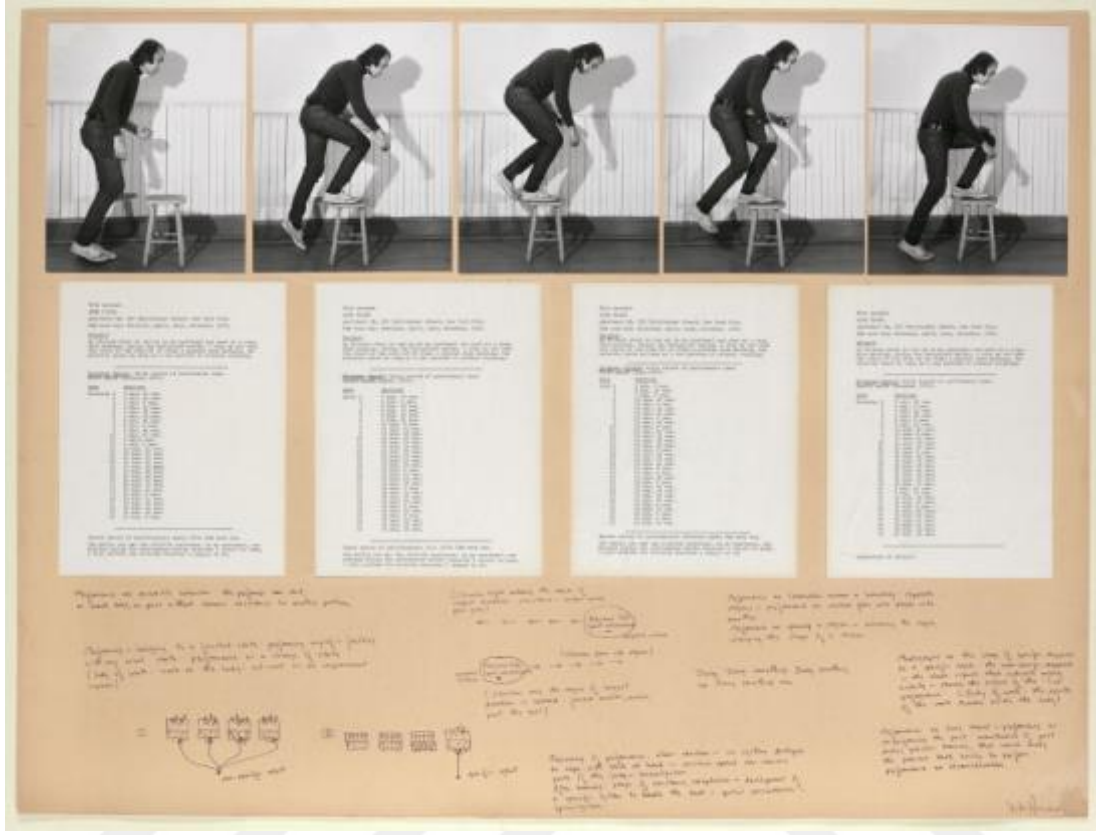
Carl Andre'nin tuğlalarının neden sanat olduğu sorusuna, Daniel Buren'in 'bir dilim ekmeç' üzerinden verdiği cevap şöyledir:

Boş bir müze ya da galeri hiçbir anlama gelmez, sonuçta her an bir jimnastik salonuna ya da fırına dönüştürülebilir ve bu dönüşüm, orada olacakları ya da orada satılacakları etkilemez, bir zamanlar orada sanat yapıtları vardı diye o mekanların sosyal statüsü değişmez. Bir sanat yapıtını bir ekmeç fırınına koymak ya da onu orada sergilemek, fırının işlevini değiştirmez, ama fırın da sanat yapıtını bir dilim ekmeğe dönüştüremez. Bir dilim ekmeği bir müzeye koymak ya da orada sergilemek, o müzenin işlevini değiştirmez ama müze, en azından sergi süresince, o bir dilim ekmeği sanat yapıtına dönüştürür. Şimdi hadi bir dilim ekmeği, bir ekmeç fırınında sergileyelim ve bakalım: O bir dilim ekmeği diğer ekmeçlerden ayırmak zor, hatta olanaksız olacaktır. Sonra da bir sanat yapıtını-herhangi bir sanat yapıtını- bir müzede sergileyelim; o yapıtı öteki yapıtlardan ayırmamız mümkün müdür gerçekten? (Aktaran: Girgin, 2014: 218).

Daniel Buren'in verdiği cevaptan anlaşılacağı üzere; mekân kendi içerisinde var olan nesneye kendi anlamını yüklemektedir.

1960' lardan 70' lere uzanan süreçte etkili olan Minimalizm' le bazı bariz ortak noktaları bulunan Kavramsal Sanat, Minimalizm'in kolay kolay dile gelmeyen mesafeli ve sistematik yaklaşımına adeta bir içerik kazandırmıştır. Minimalizm'in, yapıtı oluşturan birimlerin tekrarına dayalı seri mantığını paylaşan Kavramsalcular, Douglas Hourber' in (1924-97) 24 dakika boyunca her iki dakikada bir fotografik kaydını tuttuğu yerlerin belgeleri, Amerikalı performans sanatçısı Vito Acconci'nin (1940-) aylar boyunca her gün belli saatlerde bir tabureden inip çıkmasının fotoğraflarından oluşan 'Basamak İş'i' (1970), ... gibi örnekler bu kapsamda düşünülebilir. (Antmen, 2014, 196)

Şekil- 25 Vito Acconci, Step Piece , 1971, National Gallery of Art, Washington



Kaynak: <https://artblart.com/tag/vito-acconci-step-piece/>. (01.05.2017).

Vito Acconci'nin performansa dayalı bu kavramsal çalışması, vücudun kendisinin sanat yapma aracı olabileceği fikrinden kaynaklanmaktadır. Etkinliğini kaydetmek için beş fotoğraf ve gözleme dayalı analizleri aktardığı çizim, el yazısı notları ve davetlilere verilen daktilo yazılarından oluşur. Kendi stüdyosunda çektiği fotoğrafların arkasında bulunan dik paneller ise mekânın tasvirini kolaylaştırmak için kullanılmıştır.

Sanatçının bedenini kullanarak gerçekleştirdiği performans ya da *happening* (oluşum), türünde gösteriler; resim ve heykel gibi geleneksel türlerin ötesinde uzanan enstalasyon ya da 'environment' (çevre) türünde düzenlemeler; galerinin ve müzenin hem fiziksel, hem ideolojik sınırlarını aşmak adına açık alanlarda ve doğada gerçekleştirilen arazi, toprak, çevre sanatı türünde projeler ve benzeri sanatsal ifadeler, izleyiciyi estetikten önce zihinsel bir algılama sürecine çağırması bakımından, 'kavramsalcılığın' sınırları içinde değerlendirilebilir. (Antmen, 2014: 193).

Beyaz K p, yapıta yoğunlaşan ve izleyiciye d şunceyi deneyimleten bir mekandır ve aslında izleyicinin varlığı orada bir yokluğu anımsatmaktadır. Mekânın izleyiciyi edilgen bir konuma koyan kimliği, hayatla sanat arasındaki duvarın daha da güçlenmesine sebep olmuştur.

Hayatla sanatı birleştirme hedefi, toplumsal ve politik misyona sahip olan 1960'lı yılların sanat hareketlerinin de başlıca amacı olmuştur. Bu sebeple bu sanatçılar farklı izleyici kitlelerine ulaşabilmek için galeri mekanının dışına çıkmışlardır. Birçok performans, fluxus eylemi ve happening günlük hayata dair mekanlarda; sanatçı atölyelerinde, tiyatrolarda, sokaklarda ve diğer kamusal alanlarda gerçekleştirilmiştir. Bu Şekilde bağımsız sanat alanları Off Space olarak adlandırılır.

Geleneksel sergileme mekanlarına ve yöntemlerine karşı çıkan Land Art (Arazi Sanatı) 1960'lardan 1980'li yılları kapsayan süreç içerisinde aktif rol oynamıştır. Geleneksel sanat anlayışında 'manzara' imgesi yüzyıllarca üç boyutlu yanılısamaya dayalı bir anlatıma sahipken Land Art sanatçıları 'manzara'yı gerçek bir mekân olarak, yapıtlarının bir parçası haline getirmişlerdir. Temelinde, sanatçıların geleneksel sergileme mekanlarına yönelik verdikleri tepkinin yanı sıra, bu tarihlerde gelişen ve gündeminde, nükleer silahlar, geri dönüşüm, hava/su/toprak kirliliği ve doğal hayatın korunması gibi konular bulunan çevreci sosyal hareketler vardır. Bu akım endüstrileşmenin doğurduğu çevresel krizlere dair farkındalık yaratmak adına "teknoloji karşısında doğayı kutsayan bir yaklaşımın ürünüdür. (Antmen, 2014, 251).

Şekil- 26 Richard Long, Sunset Circles, Kerpiç Tuğla, 2006, Nijerya7



Kaynak: <http://www.richardlong.org/Exhibitions/2012/suncirc3.html>. (01.05.2017).

Aynı zamanda sanatı alınıp satılabilen bir meta olarak gören galeri sistemine tepkisel bir yaklaşımla, doğal mekanlarda gerçekleştirilen bu çalışmaların birçoğu kalıcı değildir ve bunlar yerine özgü *site-specific* yapılardır. Bu çalışmalarda galeri mekânı bir süreliğine terk edilse de daha sonra eyleme dair fotoğraflar, videolar ya da nesnelere galeri mekânında sergilenmiştir.

1960'lı yıllardan itibaren çok çarpıcı örneklerini gördüğümüz büyük arazi yapıtlarının yine de galeri bağlamına gereksinim duyması, fotoğraflarının ya da performanstan (Richard Long) \ enstalasyondan (Robert Smithson) arta kalanların galeride sergilenmesi ise, genellikle çelişkili bir durum olarak yorumlanmış, 'beyaz küp'ün süregiden otoritesinin bir yansıması olarak görülmüştür. (O'Doherty, 2010: 17).

Şekil- 27 Richard Long, Red Slate Circle, Guggenheim Museum, New York, 1986



Kaynak: <http://www.richardlong.org/Exhibitions/2011exhibitions/redslate.html>. (01.05.2017).

1970'lerde mekânın dekonstrüksiyonuyla yapılan çalışmalar

1980'lerden 2000'lere uzanan süreçte ise kategorik olarak 'heykel' başlığı altında ele alabileceğimiz yapıtlar, gerçekte son derece sınırlıdır. Disiplinler arası ilişkilerin ve kavramsal içeriğin ön plana geçmesi, ifade biçimlerinin çeşitlenmesine ve alışagelmış sınırların ortadan kalkmasına yol açmış, üç boyutlu üretimlerde heykel üretiminden çok, hazır-nesne kullanımı ve mekâna yayılan assemblaj ya da enstalasyon türünde üretimler ağırlık kazanmıştır. Kavramsallığın ön planda olması, hangi alanda uzmanlaşmış olursa olsun sanatçıların, gerektiğinde heykel, resim, fotoğraf, video gibi farklı ifade biçimlerine yönelmelerine neden olmuştur. (Antmen, 2014, 291- 292).

Çağımızın sanat anlayışı deneyimlenen mekanlar üretmektedir. Artık seyirlik sanatın yerini deneyimlenen sanat almıştır. Günümüzün küreselleşen dünyasında küresel göç ve iletişim teknolojisi gibi faktörler kültürler arası etkileşimi artırmıştır. Bu durum mekân anlayışının akışkan bir hal almasına sebep olmuş, sanal ile gerçek iç içe geçmiştir.

Şekil- 28 Olafur Eliasson, 2003, Hava Projesi, Tate Modern, London



Kaynak:<http://www.tate.org.uk/whats-on/exhibition/unilever-series-olafur-eliasson-weather-project/olafur-eliasson-weather-project>. (01.05.2017).

Danimarkalı sanatçı Olafur Eliasson'ın 2003 yılında Tate Modern'in Turbine Salonu'nda gerçekleştirdiği Hava Projesi isimli çalışmasında devasa bir güneş görüntüsü oluşturulmuştur. Doğanın fiziksel gerçekliğinin bir simülasyonu olan ve gerçekliğin karmaşıklığına gönderme yapan bu çalışma izleyiciye sanal bir gerçeklik deneyimi yaşatmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM: Sergileme ve Sergileme Mekanları

2.1.Sergileme Kavramı

Sergileme çeşitli nesnelere, fikrin ya da tekniğin, belirlenmiş bir alanda, çeşitli amaçlar doğrultusunda hedef kitleye sunulmasıdır. “Sergilemek kelimesinin kökü sunmak, göstermek, teşhir etmek anlamındadır.” (Erbay, 2011:6).

Başlı başına bir tavır olan sergileme, bir iletişim yöntemidir. Sunan kişi (sanatçı, koleksiyoner) izleyiciye iletmek istediklerini nesnelere yoluyla ortaya koyar. Bu eylemde, sunan kişi, sunulan nesne ve izleyici vardır. Bu üç etkenden biri olmadan sergileme düşünülemez.

Bir eser ancak sergilendiği zaman herkesin onu yargılama hakkı geçerlik kazanır. Eleştiri, bu hakkın kullanılmasına olanak sağlayan Salon sergileriyle başlar. Fransız Akademisi kamuya açık ilk Salonu 1677 yılında düzenler. Salonlar sayesinde “sergilenen bir resmin herkesin yargılama hakkına sahip olduğu bir kitap, bir tiyatro oyunu”na benzediği yazılır. Gerek eleştiri türünün ilk örnekleri sayılan Diderot’nun yazıları, gerekse modern eleştirinin kurucusu Baudelaire’in metinleri Salon sergileri üzerindedir. Salonların eleştirel ortamını galeriler devralır ve bu ortamı Akademi’nin veya iktidarların yönetiminden kurtarır. Akademi-Salon düzeninin yerini eleştiri-galeri düzeni alır. Ayrıca galeriler gerçekleştirdikleri veya destekledikleri toplantılarla ve özellikle yayınlarla da eleştiri etkinliklerini canlandırırlar. (Artun, 2007).

Günümüz sanat sergilerinin gerçekleştiği mekanlar, izleyicinin nesnelere iletişim kurduğu ve dolayısıyla anlam yüklediği yerlerdir. Bu sebeple sergilenen nesne ile mekânın ilişkisi son derece önemlidir. Yapıtların sergilendiği mekanların değişimi, sanat yapıtı ve izleyici ilişkisine odaklı bir yaklaşımın ürünüdür. Yani günümüz sergileme mekanları yapıtı görünür kılar, etkisini ve okunurluğu artırır.

2.2. Müze ve Galerilerde Sergileme

Sergileme mekanlarından olan müze ve galerilerin ortaya çıkışı hemen hemen birbiriyle eş zamanlıdır. Bu sebeple iki sergileme mekânı tek başlık altında ele alınmıştır.

En genel anlamıyla kültürel, sanatsal ya da tarihsel değeri olan nesnelere toplanarak sergilendiği yer olan müze sözcüğünün kökeni incelendiğinde Eski Yunan'a dayandığı ortaya çıkmaktadır.

İstanbul Arkeoloji Müzesi'nin uzman arkeologlarından Şeniz Atik müzenin tarihçesini şu şekilde özetlemiştir;

Müze eski Yunan dilinde museion'dan türetilmiş bir sözcük. Helenistik çağın bir ürünü olan museion, İlkçağ Grek kültüründe düşüncelere dalmak için bir yer, bir felsefe kurumu; başka bir deyişle, esin perileri Musaların tapınağı idi. Milattan önce 306-285 yılları arasında Mısır'da hüküm süren Yunan asıllı Ptolemaios Soter, Pharos kanalı ile Mareotis gölü arasında birkaç yıl içinde kurduğu kente Büyük İskender'in adını verir; İskenderiye olarak bildiğimiz bu kentin en önemli yolunun üzerinde, sarayın bahçesinin ortasına bir museion yaptırır. Museion'un çevresinde kitaplık, anfiteatro, gözlem evi, yemek ve çalışma odaları, botanik ve hayvanat bahçeleri yer alır. Hem üniversite hem akademi hem de manastır niteliği taşıyan bu musion'da Yunanistan'ın ve doğu ülkelerinin eski ve yeni sanat yapıtları yavaş yavaş toplanır, belgelenir ve korunur. Aynı zamanda şairler, coğrafyacılar, bilim adamları ve sanatçılar İskenderiye Sarayı'nda toplanır. Bir anlamda İskenderiye Müzesi günümüzün müze kavramının çekirdeği sayılmaktadır. Romalılar ise müze sözcüğünü felsefi tartışmaların yapıldığı yer olarak kullanmışlardır. Daha sonraki yıllarda, bu müze kelimesi hiç kullanılmaz, ta ki 1450'li yıllarda İtalya'da Lorenzo Medici ailesine ait bir koleksiyonun tanıtılmasında kullanılana kadar... Uluslararası Müzeler konseyi Icom 1955'teki toplantısında müzeyle ilgili bir tanım yapar; müzenin amaçlarının başına insanın ve toplumun gelişimini koyarak bir anlam yüklemeye çalışır ve 'Müze toplumun ve gelişimin hizmetinde olan, halka açık, insana ve yaşadığı çevreye tanıklık eden malzemeler üzerinde araştırma yapan, toplayan, koruyan, bilgiyi paylaşan ve sonunda, inceleme, eğitim, ve zevk alma duygusu doğrultusunda sergileyen, kar düşüncesinden uzak, bağımsız, sürekliliği olan bir kuruluştur tanımını yapar. 1962'de Neuchatel'de Icom sempozyum notlarında ise müze; araştırma, koruma, eğitim ve kültür etkinlikleri de içine katılarak, üç işleve sahip bir kurum olarak tanıtılmaktadır. (Çalikoğlu,2009:119-121).

Araştırmacı yazar Hilde Hein'e göre, "müzenin müze olması için, hiçbir şeyin, sergilenen nesnelerin tanımlanıp sınıflandırıldığı koleksiyon işlevinden daha temel ve önemli olmamıştır. Nesneleri göstermek, onların tarihsel görevi olmuştur." (Aktaran: Balık, 2009: 44).

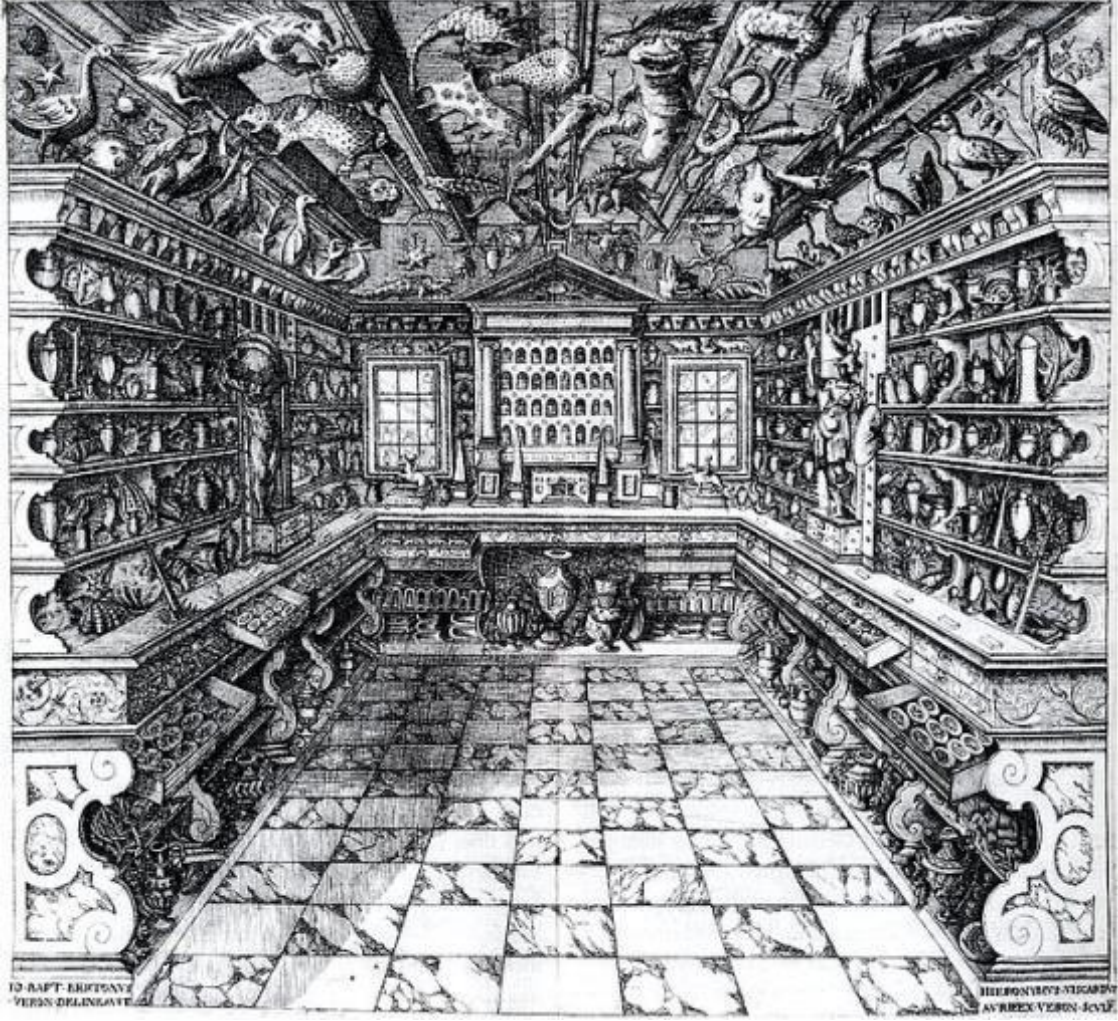
Şehrin bir diğer kültürel aktörleri olan sanat galerileri ise genellikle yapıtların sergilendiği yer olarak tanımlansa da bu mekanlar aynı zamanda sanat eseri alan, satan ve sanatçının tanıtımını yapan ticari kuruluşlardır.

Eserlerin toplanması fikri koleksiyonculuğun, koleksiyonculuk da müze ve galericiliğin temelini oluşturmaktadır. 14. ve 15. Yüzyıllardan itibaren özellikle de Rönesans'la yükselişe geçen Nadire kabineleri (cabinets of curiosities) bireysel koleksiyonlardır. İçerisinde nadir bulunan örnekleri barındırdığı için bu adı almışlardır ve bu kabineler, koleksiyonerin kendi evreninin dört duvar arasına sıkıştırılmış küçük bir modelidir.

Bu koleksiyonların sergilendiği yapılar birbirinden farklılık gösterir.

Nadireler, tıka basa dolu raflar, çekmeceler, dolap ve vitrinlerle kaplı nişlerde, bölmelerde saklanır. Büyüdükçe, özel dairelere, sarayların özel galerilerine taşar. Nadirelerin oluşturduğu karmaşa ancak sahibinin hayal gücünde düzene girer. Aralarındaki gizemli ilişkileri ancak o okuyabilir, anlamlandırabilir. O nedenle nadire kabineleri, zamanın koleksiyonerleri olan imparatorların, asilzadelerin veya alimlerin, merkezine kendilerini yerleştirdikleri harikalar arasında kudretlerini tefekküre daldıkları birer mikrokozmos sayılırlar. Gizemini ancak yaratıcısının sökebileceği mitolojiler oluştururlar. Dolayısıyla son derecede özeldirler; kamuya kapalıdır. (Artun, 2006).

Şekil- 29 Nadire kabinesi örneği, Francesco Calzolari'nin özel sergileme odası.



Kaynak: <http://www.artofwondering.com/wp-content/uploads/2016/09/WK01.jpg>. (27.05.2017).

18. yüzyılla birlikte sergileme giderek demokratikleşmeye başlamıştır. Nadire kabineleri, yerini nesnelere sınıflandırılarak düzenlendiği, herkesin anlayabileceği bir sistemde ve evrensel bir dile sahip sergileme sistemlerine bırakmıştır.

Aydınlanma müzeleri nadire kabinelerinin karmaşasına akılcı bir disiplin kazandırır. Onları Ansiklopedi'nin düzenine sokmaya çabalar. Bu düzen, sınıflandırma sayesinde başlanır. Müzelerdeki her nesne belirli bir sıraya sokulabilmeli, birbiriyle kıyaslanabilmeli ve belirli birtakım bütünlükler -kategoriler- içinde kümelendirilebilmelidir. Dolayısıyla artık sıra dışı ve nadir olan *eserler* değil, aksine, temsili olanlar makbuldür. Sınıflandırma gözle görülür özelliklere, forma dayanır. Müzeolojik bilginin kaynağı görme ve sınıflandırmadır. Sonuçta nadire kabinelerindeki *okuma* eyleminin yerini, 19. Yüzyılda hakikat üzerinde egemenliğini kuran *görme* alır.

Dünya, önceki gibi bir metin olarak değil de bir resim olarak kavranır. Heidegger'e göre, "dünyanın resme, insanın özneye dönüşmesi, modern çağ için belirleyicidir. Bu dönüşüm, modern tarihi temellendiren vakaya da ışık tutar. (Artun, 2006).

Modern müze tabiri, sergilenen nesnelere sıraya sokulup, belirli bir bütünlük ve genel bir sınıflandırma içinde temsil edilmeleri anlamında kullanılmıştır. "Dolayısıyla artık müzelerde nadir olan değil, temsili olan makbuldür. Gerçek olan karşılıklılık ve benzerlik yerine kıyaslama ve farklılıkla ortaya çıkmaktadır." (Artun, 2006: 140).

Rönesans ile sanatta özerkleşmenin tohumlarının atılması ve sanatçının "kulluk" konumundan kurtulması, ilerleyen zamanlarda yalnızca sanata ayrılan bir mekânın ortaya çıkması fikrini gündeme getirmiştir. 18. Yüzyıl'da artık neredeyse özgürleşme sürecini tamamlayan sanatçı, sipariş üzerine çalışan usta konumundan, toplum tarafından yaratıcı kişiler olarak yüceltilmiştir. 18.yüzyıl müzecik kültürünün ve halka açık sergilerin başlangıcı olarak kabul edilir. Halka açık ilk sergi mekanlarından biri sayılan Salon bu dönemde açılmıştır ve bu durum sergileme mekanlarının nasıl olması gerektiği ve eserlerin ne şekilde sergileneceği tartışmalarını da başlatmıştır.

İlk müze 1759'da Londra'da açılan British Museum'dur, ikincisi ise 1793'te Paris'te açılan Louvre Müzesi'dir.

Halka yarı açık ilk sergi Kraliyet Resim Heykel Akademisi tarafından *École des Beaux-Arts*'in yeni mezunlarının eserlerini sergilemek üzere 1673 yılında Salon Carre'de düzenlenmiştir. 1737'de ise Salon sergileri halka açık olarak Louvre'de düzenlenmeye başlanmıştır. Paris salonu olarak anılan Louvre binası Fransız İhtilali'nden sonra devlet müzesine dönüştürülmüştür. Burada sergilenen resimler sergi salonunun duvarlarını yerden tavana kadar dolduruyordu. Nadireleri andıran ve eserlerin estetik kaygı gözetmeksizin istiflendiği bir sergileme tasarımı hakimdir. Yine 19. Yüzyılda da yapıtları görünür kılmaya yönelik bir sergileme tasarımı görülmemektedir. Daha çok, eserlerin toplaması ve kronolojik olarak sıralanması işlevine önem vermiştir. Eduard Dantan'ın '1880 Salon Sergisi' adlı çalışması dönemin sergileme anlayışını belgeler niteliktedir

Şekil- 30 Eduard Dantan, 1880 Salon Sergisi



Kaynak: <http://artmarines.blogspot.com.tr/2012/>. (27.05.2017).

20. Yüzyılda yoğun bir değişim geçiren sanatsal pratikler, sergileme mekanlarının yapısını, sınırlarını ve kurallarını da bir dönüşüme sokmuştur.

20. Yüzyılın başlarında Avrupa galeri ve müzelerine ulaşan eser sayısında gözle görülür bir azalma yaşanmıştır. Bu değişim; müzeleri eserleri toplayıp kronolojik olarak sergileme işlevinden uzaklaştırarak sergilemenin estetik yönlerini de göz önünde bulunduran mekânlara dönüştürmüştür. (Çetin, 2015: 19).

Brian O'Doherty'nin ilk sergi tasarımcısı olarak bahsettiği El Lissitzky'nin Prounen Room'ları sanat tarihinde yeni bir sayfa açmıştır. Onun için sergileme mekânı, sanatı etkileyen bir faktördü. Bu yüzden yapıtların aralarında hiçbir bağ olmadan yan yana teşhir edilmesi durumunu eleştirmiş ve bu mekanları depoya benzetmiştir. Artık sanatçılar geleneksel sergileme mekanları yerine, yapıtı görünür kılan ve birçok dış uyarandan soyutlanmış, nötr bir mekâna gereksinim

duymuşlardır. Bu gereksinimin sonucu olarak ideal sanat mekânı olan ‘Beyaz K p’ doğmuştur.

Modern sanat mekanlarında, eserlerin seyredilmesi için i ve dış birçok etkenden arındırılmış nötr bir ortam oluşturmak hedeflenmiştir. O’Doherty bu mekanları “Biraz kilise kutsiyeti, biraz mahkeme salonu resmiyeti, biraz deney laboratuvarı gizemiyle Őık bir tasarımın buluŐtuęu benzersiz bir estetik mekân.” (O’Doherty, 2010: 30). olarak tanımlamıŐtır.

Şekil- 31 İstanbul Modern, sergileme alanı



Kaynak: <http://art-pictures.startpix.ru/tr/view/6029514>. (01.05.2017).

Bu tür sergileme biçimlerinin özelliklerini algılayabilmek için benzer ilkeler çerçevesinde kurgulanmış başka mekanlara bakmak gerekir. Teşhir biçiminde bir sonsuzluk duygusu hissettiren mekanların kökenleri sanat tarihinden ziyade dinler tarihinde bulunur... Mısır mezar odalar,  rneğin, ŐaŐırtıcı derecede benzer bir etkiye sahiptir. Onlar da dış dünya algısını yok edecek Şekilde tasarlanmıŐtır. Zamanın akıŐından korunmuş bir varoluŐ yanılısaması yaratılmıŐtır. (O’Doherty, 2010:24).

Çağımızın modern sanat galerisinin ana simgesi olan Beyaz K p, “genellikle sanatçının toplumla arasındaki mesafenin bir simgesi, ama aynı zamanda o toplumla ilişkiyi sağlayan mekandır.” (O’Doherty, 2010:101).

1960’lardan 1980’li yılları kapsayan süreç içerisinde, galeri mekanının fiziksel ve ideolojik sınırlarını aşmak adına sanatçıların galeri dışına çıkma eğilimi Beyaz Küpün otoritesini sarsmış olsa da sanatçıların tekrar galeri bağlamına ihtiyaç duydukları görülmüştür. Ancak sanatın geçirdiği dönüşüm her zaman sanatın sergilendiği mekanları da dönüşüme sokmuştur. Günümüzün sergileme mekanları sanatçı ve izleyici açısından çok farklı alternatifler sunmaktadır. Örneğin; günümüzde Avrupa’da çok yaygın olan, Off Spaces olarak anılan, bağımsız sanat mekanları daha esnek, daha deneysel ve izleyici müdahalesine daha açık mekanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Genellikle küçük sanat vakıflarının bağışlarla sürdürdüğü projeler izleyici katılımını artırmak adına insanların sıklıkla geçtiği yerlere kurulmaktadır.

Demonte ya da bozulup, kırılabilir mimari elemanlara sahip sergileme mekanları sanatçının istediği etki doğrultusunda dönüştürülebilmektedir.

2.3. Doğal Mekânlarda Sergileme

Sanatçıların galeri mekânı yerine doğal çevrede sergiledikleri çalışmaları, çoğu zaman kalıcı olmamaktadır. Kalıcı olmayan bu yapıtlar dijital ortamda belgelenecek ileriki yıllara taşınmaktadırlar.

Yeryüzüne verilen tepkiler arasında en karmaşık ve etkileyici olanlar “Land Art” olarak isim bulmuştur. 1960’ların ortalarında, sanatın gücü ve etkisini Beyaz Küp’ün kozmopolit materyalizminin dışına çıkartarak test etmek isteyen birkaç kavramsalcı tarafından başlatılan bu hareket bugün içinde geniş çeşitlilik gösteren form, yaklaşım ve teoriyi barındırır. (Akyüz, 2008: 13-14)

“Temelinde, bu tarihlerde gelişen ve gündeminde, nükleer silahlar, geri dönüşüm, hava/su/toprak kirliliği ve doğal hayatın korunması gibi konular bulunan çevreci sosyal hareketler” barındıran Land Art aynı zamanda, sanatı alınıp satılabilen bir meta olarak gören galeri sistemine tepkisel bir yaklaşımla hareket etmektedir. Doğal mekanlarda gerçekleştirilen bu çalışmalarda galeri mekânı bir süreliğine terk

edilse de daha sonra eyleme dair fotoğraflar, videolar ya da nesnelere galeri mekânında sergilenmiştir. (Antmen, 2014, 251).

Şekil- 32 Robert Smithson, Spiral Hill, 1971, Hollanda



Kaynak: https://www.robertsmithson.com/earthworks/spiral-hill_b.jpg (27. 05. 2017)

Bu eserin bulunduğu terk edilmiş kum ocağı aynı zamanda Smithson'un ilk "ıslah" ettiği mekândır. Toprakta yapılmış eserin yüzeyine birkaç santim kalınlığında humus serilmiş ve spiral şeklindeki patika beyaz kum serpilerek belirginleştirilmiştir. Bu eser insanlığın yıkımını anlatan Babil kulesine atfen yapılmıştır bu nedenle spiralin yönü saat yönünün tersinedir ki bu da yıkımın antik bir sembolüdür. Yapılışında zaman içinde kademeli olarak kaybolması hedeflenen eser yerel toplumun isteği ile orijinal formunu korumuştur. (Akyüz, 2008: 56)

Doğal mekanda, doğal çevrede yaratılan bu çalışmaların hemen hepsinde bir 'geçici' olma durumu vardır. Diğer yandan bu yapılar 'yerine özgü', De Oliveria'nın deyişiyle 'site-specific' yapılardır. Bu yapıların geçiciliğini kalıcılığa dönüştüren ise çalışmanın çekilen fotoğrafları ve filmleri olmaktadır. Bu çalışmalar, sanatı 'meta' olarak gören, alınıp satılan nesne olarak gören galeri ortamına bir tepki olarak sanatçıların kendilerine

yeni ortamlar ve malzemeler aramasının sonucu olarak gelişmiş, sanatta ‘mekan’ kullanımına yeni bir boyut getirmiştir. Çalışmalar giderek ölçek olarak büyümekte, önceleri ‘seyredilen’ durumundaki sanat, içine girilip deneyimlenen sanat olmuştur. Doğal mekan ölçeğinde deneyimlemenin biçimi değişmiş, deneyimleme bazen arazide yapılan yürüyüşler, bazen de yapılan çalışmayı ancak uçakla seyretmek gibi eylemlere dönüşmüştür. (Atalar, 2006: 98)



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: Sanatçılardan Örnekler

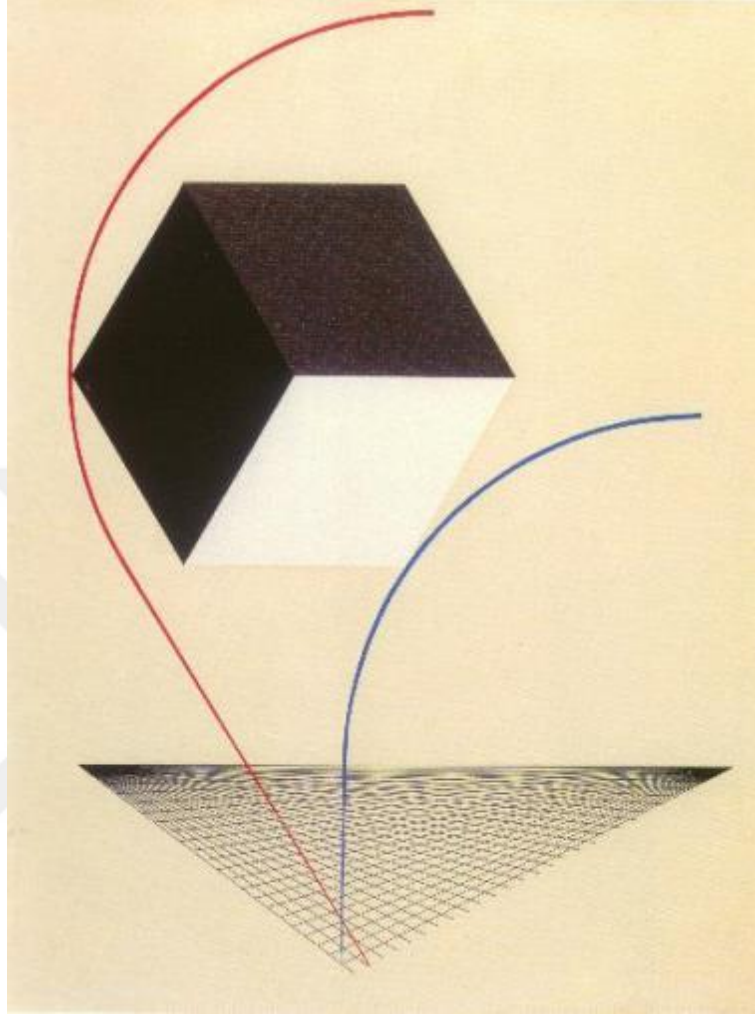
3.1.El Lissitzky; Proun ve Proun Odası

1917 Devriminden sonra Rus avangardının hem konstrüktivizmin hem de süprematizmin önemli temsilcilerinden ve ilk mekânsal yerleştirmenin tasarımcısı olduğu düşünülen El Lissitzky “sanatını sınıfsız bir toplum idealine adayan sanatçılardandı.” (Yılmaz,2006: 91).

“Proun, ‘Yeninin Doğrulanması Projesi’nden türeyen bir kısaltmadır (proyekt utvrjdeniya novogo). Lissitzki PROUN'ları ‘yeni toplumsal değer ve amaçları soyut olarak temsil eden cümleler’ olarak görür.” <http://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-merz-dergisi-dada-de-stijl-konstruktivizm-ittifaki/3183>).

Sanatının ilk yıllarında kompozisyonlarının mekânsal ilişkilerini tanımlamak için prouns olarak adlandırdığı geometrik şekilleri kullanarak bir resim tarzı geliştirmiştir. Kompozisyonda, modern teknolojinin ürettiği nesnelerin türevleri gibi duran geometrik düzlemler, iki boyutlu bir düzlemde değil de üç boyutlu bir uzayda yüzüyorlar sanki. Yerçekiminden bağımsız olarak birbiri ardına yerleştirilen, birbiriyle kesişen ve zaman zaman farklı yönlere doğru yüzen bu düzlemlerden bazıları, Maleviç’inkilerin tersine, bir kalınlık ve katılık hissi veriyor insana. Resimden kovulmaya çalışılan uzaysal bir yanılsama sorununa Lissitzki’nin hala kafa yorduğu anlaşılıyor. Mekân ne kadar belirsizse, tam tersine, içinde yüzen biçimler de o kadar belirgindir bu resimde. (Yılmaz, 2006: 92-93).

Şekil- 33 A Proun, 1924



Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/El_Lissitzky

Lissitzky geliştirdiği Süprematist bir anlatım dili olan Prounlar, uzamsallığın görsel dilini mekânsal unsurlarla araştırıp, eksenler ve çoklu bakış açılarının kullanmasıyla oluşmaktadır. Mimarinin temel unsurları olan kütle, hacim, ritim, mekân ve renk Prounların oluşumuna katkı sağlamıştır. İki ya da üç boyutlu olan bu geometrik düzenlemeler resim düzleminde hareket hissi uyandırmaktadır.

Lissitzki'nin nesne ve mekânı radikal bir şekilde yeniden yapılandırması Rus Devriminden kaynaklanacak olan toplumdaki temel dönüşümlerin bir metaforudur.

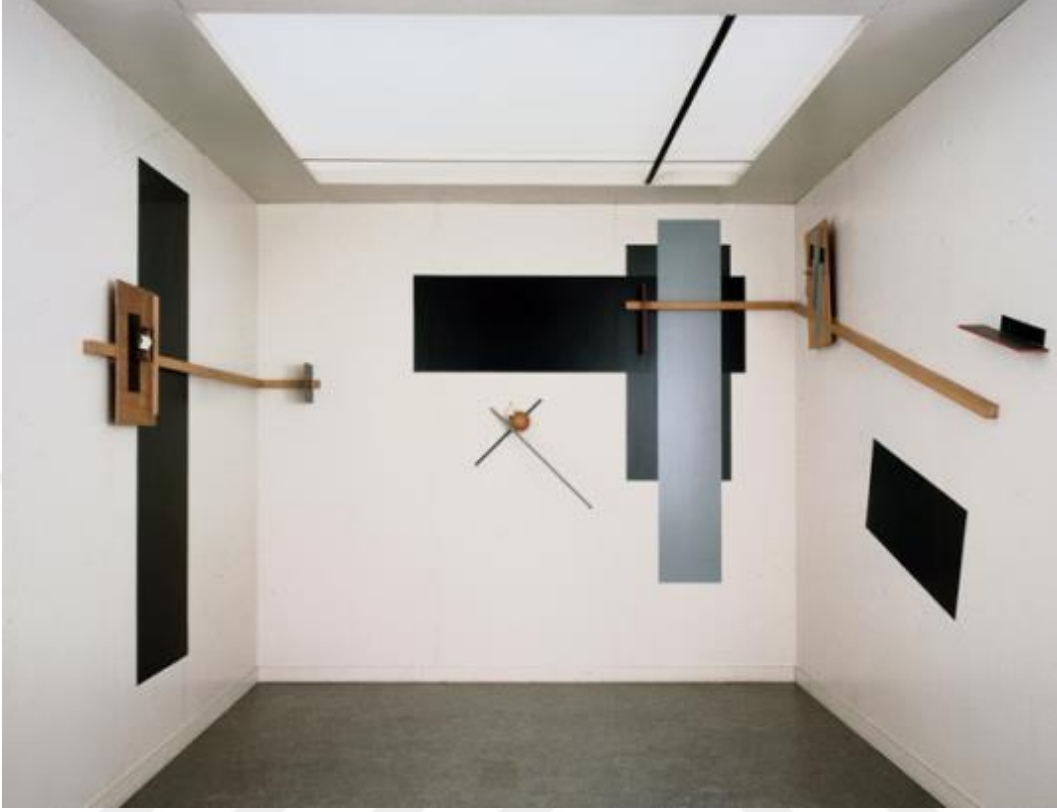
Lissitzky sanatını Prounlarla belirli bir noktaya getirmişti. Prounlardan mimarlığa yumuşak bir geçişin olmayacağını 1923 Berlin Büyük Sanat Sergisi nedeniyle tasarlayıp

gerçekleştirdiği Proun Odasıyla fark etmiş, hayali Proun mekanıyla gerçek mimari mekanın ifade edilemeyeceğini görmüştü. (Uyanık, 2012, 192).

Geometrik Proun kompozisyonlarını oda büyüklüğünde bir ortama dönüştüren Lissitzky, soyutlamaları izleyiciyi de içine alarak nesnelerin sanki uzayda yüzdükleri hissine kapılmalarını sağlar. İzleyicinin katılımcı olmasını sağlayan Lissitzky, “Modern sergi fikrini ortaya atarken, galeri mekanını bir kurgu olarak düşünmüş ve böylece modern sanat ile izleyicinin bulunduğu bağlamı şekillendirmek adına ilk ciddi adımı atmıştır.” (O’Doherty, 2010: 107).

Ayrıca Soyut Kabine olarak anılan bir PROUN Odası 1928’de de Hannover Müzesi’nde inşa edilmiş, ama on yıl sonra Naziler tarafından yıkılmıştır. Sanatçıya göre bu odalar ya da kabineler, izleyicilerde dış dünyayı değiştirme gücü uyandıracak *sahne*’lerdir, *gösteri*’lerdir. Eserlerin asılı olduğu birtakım duvarların sınırladığı bir sergi mekânı değil, dönüşümlerin yaşandığı devingen bir atmosferdir; bir mikro kozmostur. (<http://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-merz-dergisi-dada-de-stijl-konstruktivizm-ittifaki/3183>)

Şekil- 34 Proun Room, 1928



Kaynak: <http://openfileblog.blogspot.com.tr/2011/12/el-lissitzky-proun-room.html>. (01.05.2017).

Lynton, Lissitzky'nin Proun Room çalışmasını şu şekilde tariflemektedir;

Lissitzky, 1923'te Berlin'de açacağı bir sergi için Proun Odası adını verdiği küçük kare biçiminde bir hücre tasarlamış ve kurmuştur. Üstten aydınlatılan bu oda, duvarları, döşemesi ve tabanı bunların üstüne resmedilen ya da kabartma olarak eklenen biçimlerle (bu biçimler, beyaz üstüne siyah, gri ve doğal tahta rengindeydi) boyutları sınırlı, fakat etkisi güçlü bir sanat yapıtı oluşturuyordu. Proun biçimleri, mimari verilerle uyumlu ve ters olarak bir araya geliyor, her yüzey böylece değişik gruplaşmalar meydana getiriyordu. Bu yapıttaki bazı öğelerin köşeleri de aşarak öteki duvara geçtiği de oluyordu. Resimlerde olduğu gibi duvarlar hem destek hem de coşku duygusu yaratıyordu. Böyle bir odanın içine girip arkasını girişe dönen bir insan, kendisini ilk kez açık, seçik, dingin fakat enerji dolu ve salt yapı öğelerinden oluşan bir dünyanın içinde hissedecekti. (Aktaran: Nehir,2014).

3.2.Kurt Schwitters; Hannover Merzbau

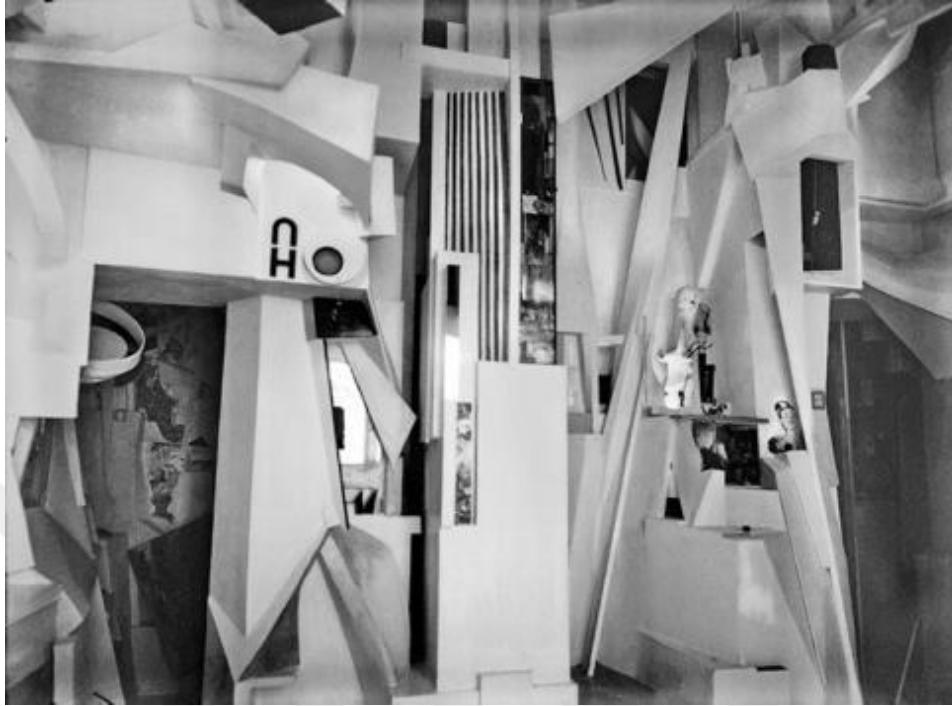
Kurt Schwitters 1. Dünya Savaşı sonrası ilk avangard kuşağın önde gelen sanatçılarından. Schwitters'in çalışmalarında kullandığı tüm nesnelere, 20. yüzyılın başlarında Almanya ve İngiltere'de süren gündelik yaşamı belgeler niteliktedir. Kolaj Schwitters'in sanatının merkezidir ancak O'nun sanatı kolaj nesnesinin ötesinde bir şeydir. Resim, heykel, mimari, edebiyat O'nun sanatında bunların hepsi birdir, hepsi Merz'i oluşturur. Merz ismi yaptığı kolajlardaki buluntu nesnelere gibi buluntu bir sözcüktür. Evinin odalarını nesnelere doldurması daha ileriki yıllarda "enstalasyon" olarak adlandırılacaktır.

Hannover Merzbau (1922 -1942) Kurt Schwitters'in kendisi için Hannover'de inşa ettiği, savaş sırasında bombalamalar sonucu yok olan yaşam alanıdır. Schwitters'in kendi dilini yarattığı "Merz" adı ile anılan üretimleri içinde, tüm manifestosunu yaşattığı ve yaşadığı bu yer; sanat doğuran, içine giren sanatın içine bir nesne gibi sokan neredeyse onu kolajın bir parçası haline getiren bir mekândır. Schwitters Merzbau'yu, biri Oslo yakınlarında Lysaker'de diğeri de İngiltere'de olmak üzere iki kez daha yapmıştır ama ne yazık ki her ikisi de ayakta değildir. Sonuncusu sanatçının 1948'de ölümüyle yarım kalmıştır. (Artun, 2012).

Schwitters Merzbau için şunları söylemiştir;

Büyük bir kent nasıl büyüyorsa Merzbau da öyle büyür. Örneğin yeni bir bina yapıldığında, imar bürosu kentin genel görünümünü bozup bozmayacağını denetler. Bana gelince, ben KdeE'ye (Erotik Sefalet Katedrali) yakışır diye düşündüğüm bir şeyle karşılaştığımda onu alırım, eve götürürüm, oraya yapıştırıp üstünü boyarım ama bütünün ritmini hiçbir zaman göz ardı etmem. Derken gün delir bakarım elimde bir ceset var- artık etkisi geçmiş bir sanata akımının kutsal kalıntılarını saklamışım duygusuna kapılırım. O zaman onları kendi haline bırakırım ama önce üstlerini bütün olarak ya da kısmen başka şeylerle kaplarım ve bunu, artık bir önemlerinin kalmadığını özellikle gösterecek şekilde yaparım. Yapı büyüdükçe vadiler, çukurlar, mağaralar ortaya çıkmaya, genel yapı içinde kendiliğinden şekillenmeye başlar. İç içe geçmiş yüzeyler her bir yana kıvrılan, yukarı doğru uzanan yeni biçimler yaratırlar. Kıvrılmış, bükülmüş bu şekillerin üzerindeki geometrik yapı, kendi içinde katı bir düzen oluşturur. (O'Doherty, 2010: 62).

Şekil- 35 Merzbau, 1922-1942,



Kaynak:<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau>. (01.05.2017).

Şekil- 36 Merzbau, Rekonstrüksiyon 1881-1883, Sprengel Museum Hannover



Kaynak: https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitterss-merzbau. (01.05.2017)./

Merzbau' ya tanık olanlar, Merzbau'nun içine girmenin nasıl bir şey olduğunu anlatmazlar. Onu nasıl deneyimlediklerinden söz edemezler, çünkü ona aslında yalnızca bakmışlardır. Merzbau'nun yapıldığı dönemde enstalasyon sanatına daha kırk yıl vardır, mekânı deneyimlemek fikri henüz ortaya çıkmamıştır. Herkes mekânın işgal edildiğinin ve Werner Schmalenbach'ın yazdığı gibi, yapıtın yaratıcısının giderek mülksüzleştiğinin elbette ki farkına varmıştır. Merzbau için kent, malzemeleri, süreçleri ve bunları ilkel bir biçimde bir araya getiren- gereksinmelerle araçların iç içe geçtiği- estetik modeli sağlamıştır. Kent hem kolajın hem galeri mekanının olmazsa bağlamıdır. (O'Doherty,2010: 62).

3.3.Marcell Duchamp; Bin İki Yüz Kömür Çuvalı ve Bir Mil İplik

1923 yılı Büyük Berlin Sanat Fuarı'nda El Lissitzki'nin Proun Room'u ile yeni bir sergileme biçiminin tohumları atılmıştır. 1938 yılında ise Paris'teki Uluslararası Sürrealizm Sergisiyle bu yeni sergileme biçimi iyice şekillenmiştir. Mekânın kendisinin sanat nesnesi karakterine sahip olduğu bir sergi biçimi ortaya çıkmıştır. Dört yıl sonra ise New York'ta açılan Gerçeküstücülüğün İlk Belgeleri sergisinde Duchamp galeri mekanını iplerle işgal ederek içeri girilme durumunu olanaksız hale getirmiştir.

Marcel Duchamp'ın 1200 Kömür Çuvalı (1938) ve Bir Mil İplik (1942) isimli çalışmaları beyaz küpün sınırlarını genişletmiştir. Gerçek mekanla ilişki kuran Duchamp, tuval-mekanının sorgulanması ve sınırlarının aşılmasını sağlamıştır. Sergileme mekanının kendisi en az duvarında asılı duran resim çerçevesi kadar önemli hale gelmiştir. Duchamp'ın bu eylemleri *beyaz küp*'ün yani galeri mekanının sanatın nesnesine dönüşme sürecinin ilk basamaklarını oluşturmaktadır.

Modernizmde hiçbir işlevi olmayan tavan Duchampla birlikte yeniden keşfedilmiştir. Duchamp'ın 1200 Kömür Çuvalı adlı çalışması, tavandan sarkıtılmış kömür çuvalları ve zeminde içinde ampul yanan bir mangaldan oluşmaktadır. Yerdeki mangaldan çıkan ışığın tavandaki kömür çuvallarını aydınlatması, mangala avize hissi vermektedir.

“Duchamp galeri mekanını ters yüz ederek izleyiciyi tepetaklak etmiştir. Tavan zemin, zemin de tavan olmuştur.” (O'Doherty, 2010: 89).

Sergileme alanı olarak tavanı kullanmak ilk olarak Duchamp'ın aklına gelmiştir. Brian O'Doherty "Duchamp 1938 yılında ayak basana kadar tavan, sanatçılardan korunmuş bir yerdir" diyerek O'nun avangard tavrına dikkat çekmiştir. (O'Doherty, 2010: 86).

Şekil- 37 Marcel Duchamp, 1200 Kömür Çuvalı, Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi'nden görüntü, 1938, New York



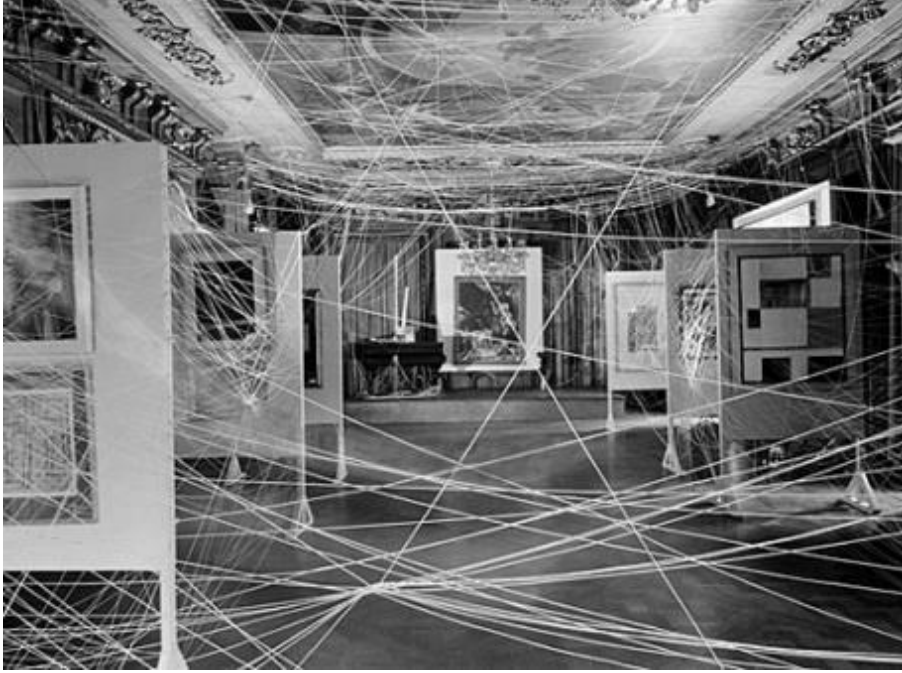
Kaynak: <http://e-skop.com/skopdergi/exposition-internationale-du-surréalisme-paris-1938/1941>, (01.05.2017).

"Bu tersyüz ediş, bir galerinin bütün olarak tek bir hareketle -üstelik galeride başka sanat yapıtları da varken- bir sanatçı tarafından çerçeve içine alınmasının ilk örneğidir." (O'Doherty,2010: 89).

Sanat sergileri tarihinde 1938 yılının Uluslararası Sürrealizm Sergisi, beyaz galeri mekânını reddedişiyile ve sahneleme karakteriyle, 1960'lı yılların (kendileri de 1980'li yılların sanatçı mekânlarıyla sonuçlanmış olan) kapsamlı mekân çözümlerinin öncülerinden biridir; 1938 sergisi aynı zamanda yapay nesne ile doğal nesnenin kullanılmasındaki geçiş aşamasının da öncüsüdür. (Schneede, 2014).

1942'de New York'ta açılan "Gerçeküstücülüğün İlk Belgeleri" isimli sergide Duchamp yine mekânı işgal eden bir çalışma yapmıştır. 16 Mil uzunluğunda bir ipin 1 milini kullanarak galeriyi ve galeride bulunan tüm çalışmaların üzerini iple örümcek ağı gibi kaplayarak yaklaşık elli kadar sanatçının çalışmasını kendi yapıtının bir parçası haline getirmiştir. Bu çalışmasında sergi mekânı ve sanat nesnesine dikkat çeken Duchamp izleyiciyi alışık olduğu galeri mekânından farklı bir mekanla karşı karşıya getirmiştir.

Şekil- 38 Marcel Duchamp, Bir Mil İplik, Gerçeküstücülüğün İlk Belgeleri Sergisi, 1942, New York



Kaynak: <http://www.e-skop.com/skopdergi/duchampin-labirenti-first-papers-of-surrealism-1942/1939.01.05.2017>.

Marcel Duchamp, Bir Mil İplik, Gerçeküstücülüğün İlk Belgeleri sergisi, 1942, New York

Duchamp'ın tedirgin edici eylemi bir yandan hareketleri kısıtlanan sanat izleyicisini provoke edici bir etki yaratırken, diğer taraftan "örümcek ağı" benzeri yayılımıyla, sanat

kurumuna yönelik de ciddi bir eleştiri dozu taşır. Ancak bu sanatsal eylemin en büyük olumsuzlayıcı tavrı, sergide yer alan diğer sanatçılara yönelik görünür. Zira sergi mekanına yerleşme biçimiyle Duchamp'ın eylemi, sergide yer alan diğer yapıtları neredeyse birer “duvar kağıdına” dönüştürerek, serginin bütünü tek bir yapıta indirgemıştır. (Erenus, 2012: 122).

3.4.George Segal; Benzin İstasyonu

Ressam ve heykeltıraş olan George Segal, direkt olarak canlı model üzerinden yaptığı alçıdan heykelleriyle tanınmaktadır. Yalnız ya da gündelik hayattan çeşitli nesnelere grup halinde yerleştirdiği heykelleri genellikle durağanlık ve yalnızlık hissi vermektedir. Yerleştirmelerinde gerçek hayatta var olan mekanları taklit ederek adeta üç boyutlu tablolar oluşturmaktadır.

1960'lı yıllarda George Segal, Edward Keinholz, gibi birçok sanatçı gündelik hayata dair mekânları, galeri mekânına taşıyarak gerçek yaşamın bir tür simülasyonunu oluşturmuşlardır. Kolajdan yola çıkarak oluşturulan, hatta izleyiciyi de kolajın bir parçası olarak kullandığı için kolajın en uç örneklerinden sayılabilecek bu çalışmalar, galeri bağlamına ihtiyaç duyan, galeri tarafından sanatsallaştırılan çalışmalardır.

Mekân düzenlemesi halindeki kolaj ile asamblaj, üç boyutlu tablonun başlı başına bir tür olarak ortaya çıkmasıyla netlik kazanmıştır. Üç boyutlu tablolarla birlikte (Segal, Kienholz) geleneksel resmin içindeki yanılmalı mekân algısı, bir kutu işlevi gören galerinin içine taşınmıştır. Yanılsama yaratmak arzusu, altmışlı yılların sanatının bir işareti, hatta alamet-i farikası olmuştur. Üç boyutlu tablolarla birlikte galeri, başka mekanları taklit etmeye başlar. (O'Doherty, 2010: 68- 71).

Segal'in 1968 tarihli Benzin İstasyonu çalışması da böyle bir çalışmadır. “Galeri mekânı sunulan tabloyu tırnak içine alır ve onu sanatsallaştırır.” (O'Doherty, 2010: 71).

Şekil- 39 George Segal, Benzin İstasyonu, 1968, National Gallery of Canada



Kaynak: http://erics-hangout.blogspot.com.tr/2015_11_01_archive.html. (01.05.2017).

Segal’ın nesnelere –üstelik hemen hepsi- ister otobüs ister lokanta ister bir yerin kapısı olsun, önceki işlevlerini hatırlatan bir tanıdıklık duygusu taşır, bir geçmişleri vardır. O tanıdıklığı azaltan, galeri bağlamı ile alçı figürlerdir. Figürler o geçmişi belli bir anda dondurur. Segal’ın yapıtları, belli tarihsel dönemleri gösteren odalar gibi, aslında sonsuzluğu taklit ederken tamamen zamana bağlı kalır. Bu düzenlemelerle ilişkimizi belirleyen, yaşamın renginden tümüyle arındırılmış olan ve bu düzenlemelerin içinde yaşayan figürlerdir. (O’Doherty,2010: 71).

3.5. Ayşe Erkmen; Das Haus, Kıpıraşım

1949 yılında İstanbul’da doğan sanatçı 1977’de Mimar Sinan Üniversitesi’nin Heykel bölümünden mezun olmuştur. İstanbul ve Berlin’de yaşayan Erkmen’in yaklaşık yirmi yıldır uluslararası galerilerde, müzelerde ve bienallerde çalışmaları aktif olarak sergilenmektedir.

“1981 3. *Yeni Eğilimler Sergisi*’nden başlayarak, geleneksel sanat kavramının ötesine geçen tekniklerle sergi mekânı ile sanat nesnesi arasındaki ilişkileri irdelemeye başlamıştır.” (Atakan, 2008: 116).

İzleyici mekân üzerine düşünmeye zorlayan ve belirli bir biçimsel dili benimsemeyen Erkmen bir röportajında çalışmalarıyla ilgili şunları söylemiştir;

Zamanla ve mekânla çalışmak ilgimi çekiyor. Özellikle mekân, kendisinde bir sürü şeyi barındıran bir yer, oraya bir sanat yapıtı koyduğunuz zaman mekân eserin altyapısı olmuş oluyor, kaidesi gibi oluyor. Bu nedenle yaptığım sergilerde mekânları görmezlikten gelmiyorum. Aynı işi bir mekândan bir mekâna taşırken bile, diğer mekânın isteklerine göre eseri değiştiriyorum. Kısacası mekân benim için önemli bir şey. (Erkmen, 2010).

Erkmen 1993 yılında Berlin’de sergilediği Das Haus (Ev) isimli yerleştirmesinde mekânın florasan lambalarını yere paralel bir şekilde aşağıya doğru indirmiştir. Bir mikrofonla da zemin katta bulunan galerinin kafesinden gelen sesleri çalışmasının bulunduğu alana taşımış ve galerinin eski sahibi Alman Aktris Henny Porten’in filmlerinden bazı kareleri de gelişigüzel bir biçimde bir ekrandan yayınlamıştır.

Şekil- 40 Ayşe Erkmen, “Das Haus”, 1993, DAAD Galerie, Berlin



Kaynak: <https://www.yatzer.com/beyond-these-walls-south-london-gallery>. (01.05.2017).

İzleyici yerleştirmenin bulunduğu mekâna girdiğinde ilk önce floresanlarla bedenini engellenmesi deneyimini yaşamaktadır. Floresanların çizdiği sınır izleyicinin hareketini de sınırlamaktadır.

Erkmen izleyicinin yapıt içerisindeki konumunu belirler ancak ona kurgusal bir rol yüklemeyiz. Başka bir deyişle çalışmayı etkinleştiren izleyicinin katılımı değildir. Onu etkinleştiren izleyicinin floresan lambalarla engellendiği sınırın deneyimidir. İzleyici çalışmayla girdiği ilişkide ne yapıp yapmayacağı konusunda özgürdür. Geri dönüp mekânı da terk edebilir, sınırı aşmayı da deneyebilir ya da sadece durur. Erkmen'in mekânında izleyici özgür bir düşünce öznesidir. Bir kurgu vardır ancak bu yapıtın kendi içerisinde değildir. Bu kurguda izleyici katılımcı değildir. (Özdemir, 2014: 27-28).

İzleyicinin yaşadığı diğer bir tecrübe ise kafeden gelen gürültülü seslerin verdiği rahatsızlıktır. Çünkü izleyici bu seslerin çalışmanın bir parçası olduğunun, bir süreliğine de olsa, farkında değildir. Bu çalışma izleyiciye düşünsel bir deneyimin yanı sıra fiziksel olarak da engellenmişlik durumu yaratmaktadır.

Erkmen'in bu yıl İstanbul Dirimart Dolapdere'de gerçekleştirdiği 'Kıpraşım Ripple' sergisinde iki farklı tür çalışma bulunmaktadır. Bunlardan biri sanatçının en büyük mekân olarak seçtiği Dolapdere semtidir. Sanatçı bu semtte gerçekleştirilen iyileştirme projesinin kimler için iyi olduğunu düşündürmek adına Pangaltı'dan başlayıp galeri mekanına kadar gelen bir yürüyüş işi yapmıştır. Bu mesafedeki tüm dükkân isimlerinin anlaşılır bir biçimde okunduğu ancak daha sonra aynı Dolapdere'nin soyutlaştırılması gibi sesin de soyutlaştığı bir ses enstalasyonu, yürüyüşün son ve başlangıç noktası olan galeri mekanına yerleştirilmiştir.

Erkmen'in ikinci tür çalışması ise direkt galeri mekanıyla ilişkili olan iki farklı işten oluşmaktadır. Galeriye ilk girildiğinde karşımıza çıkan büyük sergi alanında duvarlardaki alçıpanların kesilip koparılarak kirişlere asılmasıyla oluşan çalışması yer almaktadır.

Şekil- 41 Ayşe Erkmen, “Kıpraşım”, 2017, Dirimart Dolapdere, İstanbul



Kaynak: Selen Tokgöz Man fotoğraf arşivi

Şekil- 42 Ayşe Erkmen, “Kıpraşım”, 2017, Dirimart Dolapdere, İstanbul



Kaynak: Selen Tokgöz Man fotoğraf arşivi

İzleyici ancak bu çalışmanın içinden geçtikten sonra arkadaki küçük sergileme alanına girebilmektedir.

Küçük oda ise tıka basa metal formlarla doldurularak *Show room* gibi gösterilmek istenmiştir. Formlar galeri mekanının planlarının kesilip bükülmesiyle oluşturulmuştur.

Şekil- 43 Ayşe Erkmen, “Kıpraşım”, 2017, Dirimart Dolapdere, İstanbul



Kaynak: Selen Tokgöz Man fotoğraf arşivi

3.6.Jake & Dinos Chapman; Anlamsızlık Aleminde

İngiliz sanatçılar olan Chapman kardeşler, Arter’de Nick Hackwort ile olan söyleşilerinde; yapıtlarının başarısızlık imgelerinin tekrar tekrar kullanılmasından ibaret olduğunu ve bu durum da kendi sanat yapıtlarının ütopyacı bir ilerleme fikri tarafından güdülmeye çalışıldığını vurguladığını söylemişlerdir. (<https://vimeo.com/206535934>).

Arter’deki *Anlamsızlık Âleminde* sergilerinde galeri mekanının her katı farklı bir hikâyeye sahip olacak şekilde düzenlenmiştir. İkinci katta bulunan çalışmada kaotik bir ortam yaratılmaya çalışılmıştır. Çapman’ların geçmişte özellikle gençlik yıllarında ürettikleri resim ve heykellerle doldurulan mekân, modern sanat galerilerini eleştirir niteliktedir.

Şekil- 44 Jake& Dinos Chapman, “Anlamsızlık Aleminde”, 2017, Arter, İstanbul



Kaynak: Selen Tokgöz Man fotoğraf arşivi

Anlamsızlık Âleminde'nin, Jake ve Dinos Chapman'ın Londra'daki The Serpentine Gallery'de gerçekleştirdikleri *Gelin Görün* [Come and See] başlıklı sergiden esinlenerek yerleştirilen son katı, beyaz küp şeklinde idealize edilen sergi mekânlarını, zarafet ve incelik içinde düzenlenen sergileri hedef alıyor. İki boyutlu çalışmalar ve heykellerle tıka basa doldurulmuş kaotik bir ortam olarak tasarlanan bu kat, altüst edilmiş bir depodan çıkanlarla hazırlanmış gibi duruyor.(<http://www.arter.org.tr/W3/?iExhibitionId=67>)

4.BÖLÜM: Kişisel Çalışmalar

4.1.Uyanış

Bu çalışmada malzeme olarak gerçek çim, çerçeve içerisinde yapay çim, makas, cetvel, tek kişilik performans ve kapalı bir mekân kullanılmıştır.

Zeminin sınırları çimle çizilerek performansı sergileyecek kişinin hareketlerinin de sınırlandırıldığı yeni bir mekân kurgulanmıştır.

Şekil- 45 Uyanış, 2017, Mimarlar Odası, Antalya



Kaynak: Selen Tokgöz Man fotoğraf arşivi

Dış mekânın bir unsuru olan ve kamusalılığı ifade eden çimin iç mekâna yerleştirilmesiyle, iç mekânda var olan bireysellik algısına bir gönderme yapılmıştır.

Çalışmada çimen metaforu üzerinden kişilerin kendine yabancılaşması anlatılmıştır. Sistemin belirlediği şekle uymayan çimenler sürekli olarak, sistemin dönüştürdükleri tarafından kesilmekte hatta bazen yerlerinden sökülüp atılabilmektedirler. Önemli olan belirlenmiş bir standartlaşmayı sağlamalarıdır. Standardizasyonun sağlanması ise kendi özüne yabancılaşma anlamına gelmektedir. Özüne gittikçe yabancılaşan insanın dış dünya ile kurduğu ilişki de tamamen ondan yarar sağlama amacına hizmet etmektedir. Kısır bir döngüye dönüşen bu sürecin kırılması belki de mümkündür.

4.2.Kaçış

Bu çalışmada malzeme olarak; seramik geyik başı, animasyon video ve koltuk kullanılarak, izleyicinin de kurgunun bir parçası haline getirilerek deneyimlenen bir mekân algısı oluşturmak hedeflenmiştir. Ancak izleyici her ne kadar katılımcı bir pozisyonda çalışmada var olsa da tam anlamıyla edilgen pozisyonundan da kurtulmuş değildir. İzleyiciden istenen, çalışma için kurgulanan odaya girmesi daha sonra da arkasındaki duvarda geyik başı asılı olan koltuğa oturarak karşısındaki videoyu izlemesidir. İzleyicinin arkasında duran geyik başı ve karşısındaki videoda koşan geyikler, tüm yaşam formlarının sahip olduğu hayatta kalma ve varlığını devam ettirme içgüdüsünün bir temsilidir. Oluşturulan bu kurguyla mekân deneyimlenirken düşüncenin de deneyimlenmesi hedeflenmiştir.

Şekil- 46 Kaçış, 2017, Mimarlar Odası, Antalya



Kaynak: Selen Tokgöz Man fotoğraf arşivi

Bu çalışmada izleyici sınırlanmış olsa da aslında birçok şeyi yapmakta özgürdür; odanın girişinden bakıp içeri girmeyebilir, içeri girip hemen geri dışarı çıkabilir ya da koltuğa oturup videoyu izleyebilir; tamamını izler ya da gerek duymayabilir.

4.3.İyileştirme Odası

Malzeme olarak içinde farklı görünümlere sahip, çerçevelenmiş ve ayna yanılması oluşturulmuş insan portre fotoğrafları, yönlendirme işaretleri ve ses kullanılmıştır. Mekân yine yapıtın çok önemli bir parçasıdır. Modern sanat mekanlarında olduğu gibi nötr bir alan oluşturulmaya çalışılmış ve izleyiciden yerde bulunan yönlendirme işaretlerini takip ederek mekandaki tüm ayna yanılımalarına yani kendilerine bakması istenmiştir. Ayrıca mekânın ses yalıtım özelliği olmadığı için kakafoni oluşmaması adına bu çalışmanın hemen yanında bulunan Kaçış adlı çalışmanın videosundaki müzik ortak seçilmiştir.

Şekil- 47 İyileştirme Odası, 2017, Mimarlar Odası, Antalya



Kaynak: Selen Tokgöz Man fotoğraf arşivi

Kişilerin, yaşlarına, renklerine, kimliklerine yani modern tabiriyle kişisel farklılıklarına göre sınıflandırılmasının sebep olduğu, kişinin kendi özünden ve birlik bilincinden uzaklaşması durumunu bir hastalık olarak kabul ederek, bu durumu iyileştirmeye yönelik olan bu çalışmadaki mekân, odayı dolaşan katılımcının zihniyetiyle ilişkilendirilmiştir. Kişinin yapıtın içinde gezerken aslında kendi zihninde gezerek düşünsel bir deneyim yaşaması amaçlanmıştır.

4.4.Toz Pembe

Bu çalışmada malzeme olarak boyanmış elyaf ve seramik tavşanlar kullanılmıştır. Duvar ve yer zeminine pembe elyaflarla yeni sınırlar çizilerek zemindeki sınırların içerisine seramik tavşanlar yerleştirilmiştir.

Şekil- 48 Toz Pembe, 2017, Mimarlar Odası, Antalya



Kaynak: Selen Tokgöz Man fotoğraf arşivi

Aslında çok vahşice eylemler sonucu oluşan üretimin, tüketim aşamasına geldiğinde; aynı pembe renginin ve tavşan imgesinin hissettirdiği gibi bir hisle, tüketiciye toz pembe olarak sunulmasının bir eleştirisi olan bu çalışmada, mekân duygusu manipüle edilerek gerçek dışı bir alan yaratılıp, gerçeklik algımızdaki yanılsamalara da bir gönderme yapılarak, izleyicinin hem mekânı farklı bir şekilde algılaması hem de kendi gerçeklik algısını sorgulaması amaçlanmıştır.

4.5.Pembe Flamingolar

Malzeme olarak üç adet silikon flamingo ve bir adet tekerlekli taşıma sandığı kullanılmıştır. Taşıma sandığıyla geleneksel sergileme yöntemi olan stant üzeri sergilemeye bir gönderme yapılmıştır. Sandığın hareket edebilir olması ile izleyicide bir yerden bir yere taşınmaya dair çeşitli mekanlar imgelendirmek istenmiştir.

Kara mizah türünde bir film olan Pembe Flamingolar filminin, zihnimde yarattığı imgenin somutlaşmış hali olan bu çalışma, Toz Pembe adlı çalışma ile benzer bir anlamda, izleyicinin gerçeklik algısına dair bir sorgulama yaptırabilmeyi amaçlamaktadır.

Şekil- 49 Pembe Flamingolar, 2017, Mimarlar Odası, Antalya



Kaynak: Selen Tokgöz Man fotoğraf arşivi

SONUÇ

Sanat tarihinde mekân kavramı, geçmişten günümüze kadar tartışma konusu olup sürekli bir dönüşüm geçirmiştir. Bu dönüşümün sonucu olarak sanat ve yaşam arasındaki bağlar güçlenmiş, sanat nesnesi ve izleyici arasındaki sınırlar ortadan kalkmış, geleneksel sergileme yöntemlerinden olan kaide üzeri sergileme gibi sergileme anlayışları aşılmıştır.

20. ve 21. Yüzyıllarda sanatçı kendi sanat anlayışını kavramsal alt yapıyla harmanlayarak sanat nesnesi ve mekân ilişkisini göz önünde bulundurarak, mekânı da yapıta dahil etmiştir. Aynı zamanda izleyici de edilgen konumundan kurtularak yapıtı deneyimleyen ve hatta bazen yapıta katkı sağlayan bir unsur haline gelmiştir. Aslında bu bakış açısının tohumları, sanat eseri algısının sorgulanıp sanat nesnesi algısının gündeme geldiği zamanlarda atılmıştır. Hazır nesnenin kullanımıyla sanat eseri algısı tartışılmaya başlanmış ve geçen süreçte sanat nesnesi sanat eseri tartışmaları günümüze kadar devam etmiştir. Tartışmaların sonucunda gelinen nokta ise; geçmişte yapılan sanat eserlerinde izleyici açısından yalnızca seyirlik olan yapıtlar, sanat nesnesi tartışmaları ile bir dönüşüm geçirmiş artık içine girilip çıkılabilen, dokunulabilen, içinde gezilebilen hatta her türlü müdahaleye açık olan yapıtlar olarak sunulmaya başlanmıştır.

1960'lardan önce geleneksel sergileme biçimlerinden farklı olan sergileme teknikleri 'mekân içinde yerleştirme' olarak tanımlanmıştır. 20. Yüzyılın sonunda ise deneyimlenen mekanlar yaratan çalışmalara yerleştirme (enstalasyon) denilmiştir. Günümüzde ise yerleştirme, sanat nesnesinin geleneksel sergileme yöntemleri dışındaki tüm sergileniş biçimlerini kapsayıcı bir tanıma bürünmüştür.

Yaşamla sanat arasındaki sınırların kaybolması gibi disiplinler arası sınırların da ortadan kalkmasıyla çok sesli bir ifade alanına sahip olan sanatçı, sınırsız malzeme ve özgürlük ile çalışmalarında, mekânı yapıtın bir parçası olarak kullanarak, izleyiciye farklı deneyimler sunmaktadır.

KAYNAKÇA

Akyüz, Dilek (2008). Land Art'ın Gelişimi ve Yerleşik Sanata Dönüşümü, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Antmen, Ahu (2014). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar (6. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Artun, Ali (2006). Sanat Müzeleri- 2 Müze ve Eleştirel Düşünce (1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, Ali. (2006). <http://www.aliartun.com/content/detail/19>, 12.02.2017.

Artun, Ali. (2007). <http://www.aliartun.com/content/detail/47>, 03.02.2017.

Artun, Ali. (2012). <http://www.aliartun.com/content/detail/81>, 12.02.2017.

Atalar, Burcu A. (2006). Sanatta Mekânın Deneyimlenmesi: Yerleştirme Çalışmaları, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Atakan, Nancy (2008). Sanatta Alternatif Arayışlar (1. Baskı). İzmir: Karakalem Kitabevi Basım Yayın

Aytekin, Emel B. (2013). Çağdaş Sanat Müzesi Mekânlarında Form ve İşlevin Negatif-Pozitif Etkileşimi Yorum ve Çözüm Önerileri, Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Balaban, Özge C. (2010). Çağdaş Dans Üzerinden Beden-Mekan Birlikteliği Bölüm

1.<http://www.mekantar.com/tr/bo%C5%9F-oda-ar%C5%9Fiv-2010/bo%C5%9F-oda-04/%C3%A7a%C4%9Fda%C5%9F-dans-%C3%BCzerinden-beden-mekan-birlikteli%C4%9Fi-b%C3%B6l%C3%BCm-1-%C3%B6zge-can-balaban.html>, Erişim Tarihi: 02.02.2017.

Batur, Enis (1997). Modernizmin Serüveni (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bayav, Deniz (2014). Batı Resminde Mekânın Ele Alınışındaki Değişimler, Kübizimde Mekânın İrdelenmesi. Akdeniz Sanat Dergisi, 1 (2), 35-46.

Boyras, Burak, Cantürk, Ali (2013). Yeni Gerçekçilik Bağlamında Yves Klein ve Fernandez Arman'ın Boşluk ve Doluluk Sergileri. İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi 3, 2 (3), 125-135.

Buren, Daniel. (Kış-2000). Kente Yerleşmek. Sanat Dünyamız. 78, 133-149.

Çalıkoğlu, Levent (2009). Çağdaş Sanat Konuşmaları- 4, Koleksiyon, Koleksiyonerlik ve Müzecilik (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Çetin, İlayda (2015). Sergi Mekanlarında Dönüştürülen, İşlevini Yitirmiş Olan Yapıların Çağdaş Sergileme Anlayışı Kapsamında İrdelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Dölek, Ali. (2016). <http://www.enfal.de/sosyalbilimler/o1/011.htm>, 04.21.2017.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (1997). Kübizm, Mekân. (1. Baskı). İstanbul: Yem Yayınları.

Erbay, Mutlu (2011). Müzelerde Sergileme ve Sunum Tekniklerinin Planlanması (1. Baskı). İstanbul: Beta Yayıncılık.

Ercan, Okan (2016). Değişen Gerçeklik Bağlamında Günümüz Sanatında Nesne ve Mekân Sorgulamaları, Yüksek Lisans Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Erenus, Özlem (2012). Marcel Duchamp'ın Yapıtlarına Çözümleyici Bir Katalog Çalışması, Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Eriñç, Sıtkı M. (2004). Sanat Psikolojisine Giriş (2. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi

Erkmen, Ayşe. (2010). <http://istanbulmuseum.org/artists/ayse%20erkmen.html>, 14.01.2017.

Germener, Semra (1997). 1960 Sonrasında Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar (1. Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Girgin, Figen (2014). Çağdaş Sanatta Sanatın Malzemesi Olarak Mekân 1. Akdeniz Sanat Dergisi, 7 (13), 214-234.

Gombrich, Ernst H. (2004). Sanatın Öyküsü (Çevirenler: Erol- Ömer Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Gür, Şengül Ö. (1996). Mekân Örgütlemesi (1.Baskı). Trabzon: Gür Yayıncılık.

Harvey, David (2010). Postmodernliğin Durumu. (Çeviren: Sungur Savran). İstanbul: Metis Yayınları.

Huntürk, Özi (2011). Heykel ve Sanat Kuramları (1. Baskı). İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Kaplanoğlu, Lütfü (Mart-2008). 20. Yüzyılın Başında, Sanatçı, Sanat Eseri ve Nesnenin Başkalaşımı. Artist Modern. 03/87, 44-48.

Karaalioğlu, Onur (2013). Figür- Mekân İlişkisi Bağlamında Fotogerçekçilik. Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.

Karaaslan, Suat (2013). Heykel ve Mekân. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 14 (1), 289- 295.

Kaya, İlhan (2013). Coğrafi Düşüncede Mekân Tartışmaları 1. Possible Düşünme Dergisi. <http://www.possible.com/uploads/dergi/30.pdf>, Erişim Tarihi: 13.01.2017.

Kılıç, Elife (2011). Aristoteles ile Farabi'nin Mekân Anlayışlarının İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Merleau- Ponty, Maurice (2006). Algının Önceliği. (Çeviren: Yusuf Yıldırım). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Morkoç, Mehtap (2013). Sanat Nesnesi ve Mekân Üzerine Uygulamalar, Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Mualla, Gözde (2013). Yersizleştirme, Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Nehir, Ayşe. (2014). <https://studyo101.wordpress.com/2014/11/25/ayse-nehir/>, 03.02.2017.

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

O'Doherty (2013). Beyaz Küpün İçinde. (Çeviren: Ahu Antmen). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Özdemir, Seda (2014). Ayşe Erkmen: Çağdaş Sanat Pratiklerinde Mekân, Kavram ve Biçim İlişkisi, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Schneede, Uwe M. (2014). <http://e-skop.com/skopdergi/exposition-internationale-du-surréalisme-paris-1938/1941>, 16.03.2017.

Sesigür, Ayça (2011). Çağdaşlaşma Sürecinde Sanatçı Nesne İlişkisi, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Sürmeli, Kader (2012). Dada Hareketinden Kavramsal Sanata. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 2(6), 337-345.

Taşçıoğlu, Melike (2013). Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Mekân. (1. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Uyanık, Ozan (2012). Rodchenko ve El Lissitzky'nin Grafik Sanatına Etkileri, Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Üngür, Erdem (2011). Mekân Kavramının Disiplinler Arası Tarihsel Değişimi Üzerinden Mimarlık ve Mekân İlişkisi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Yengin, Hülya (2012). İletişim-Mekân İlişkisinde Postmodernizm ve Küçük Buda. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 0 (3), 85-95. Retrieved from <http://dergipark.gov.tr/iuifd/issue/22889/244892>

Yılmaz, Ebru. (2015). Nesne Üzerinden Mekâna Bakmak. Ege Mimarlık. <http://egemimarlik.org/91/44-47.pdf>, Erişim Tarihi: 13.03.2017.

Yılmaz, Mehmet (2006). Modernizmden Postmodernizme Sanat. (1. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınları

Yücedal, Burçin (2009). Mekân Nesne İlişkisi Bağlamında Kavramsal Uygulamalar, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

<http://www.artel.org.tr/W3/?iExhibitionId=67>

<https://vimeo.com/206535934>





T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı	Selen Tokgöz Man
Doğum Yeri	Alanya
Doğum Tarihi	05.07.1988

İletişim Bilgileri

Telefon	506 555 49 08
e-posta	selentkgz@gmail.com
Adres:	Altinkum Mah. 423 Sok. NO:9 Daire:1 Konyaaltı, ANTALYA

Eğitim Bilgileri

Lise	Antalya Lisesi 2005
Lisans	Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Bölümü 2013
Yüksek Lisans	Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Bölümü

Kariyer Bilgileri*

İş Deneyimi	
Kurs-Sertifika	
Aldığı Ödüller	
Üyelikler	
İlgi Alanları	
Referanslar	

İmza

* Doldurulması zorunlu değildir.