



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Seramik Anasanat Dalı

GÜNÜMÜZ SANATI PRATİKLERİNDE MEKAN ÜZERİNE BİR UYGULAMA

Hatice Aybike KARAKURT

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2017

GÜNÜMÜZ SANATI PRATİKLERİNDE MEKAN ÜZERİNE BİR UYGULAMA

Hatice Aybike KARAKURT

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

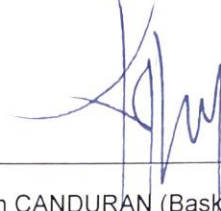
Seramik Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2017

KABUL VE ONAY

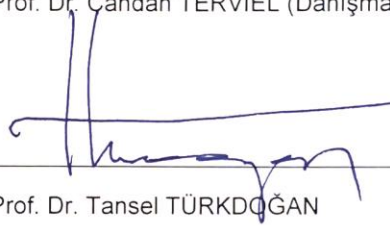
Hatice Aybike KARAKURT tarafından hazırlanan "Günümüz Sanatı Pratiklerinde Mekan Üzerine Bir Uygulama" başlıklı bu çalışma, 04/07/2017 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.



Prof. Kaan CANDURAN (Başkan)



Prof. Dr. Candan TERVİEL (Danışman)



Prof. Dr. Tansel TÜRKDOĞAN



Doç. Ufuk Tolga SAVAŞ



Yrd. Doç. Dr. Olgu SÜMENGEN BERKER

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

Prof. Dr. Türev BERKİ

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun 2 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

04.07.2017



Hatice Aybike KARAKURT

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

o Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.

(Bu seçenikle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etmeniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)

Tezimin/Raporumun 04.07.2019 tarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.

(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)

o Tezimin/Raporumun.....tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.

o Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi

12 / 07 / 2017

(imza)

Öğrencinin Adı SOYADI

Hatice Aybülce KARAKURT

TEŞEKKÜR

Sanatta Yeterlik Çalışmam ve Hacettepe Üniversitesi Seramik Bölümündeki bütün eğitimim süresince bana olan güveni ve sonsuz desteği için danışmanım Sayın Prof. Dr. Candan Terviel'e, her konuda desteklerini esirgemeyen Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü Hocalarıma sonsuz teşekkür ederim. En önemlisi ise bu çalışma sürecinde bana ışık olan ve yanımdan sonsuzluğa uğurlanan sevgili annem Zuhal Ak'a beni yetiştirip bu günlere getirdiği için teşekkür ediyorum ve onun ışığını sonsuza kadar takip edeceğime söz veriyorum. Bütün zor sürecimi göğüsleyen çalışmam süresince her türlü desteği bana sağlayan sevgili babam Bilal Ak'a, kalben ve ruhen her türlü özveriyi gösteren, seramik ve dijital ortamın buluşturulmasında yepyeni açılımlar edinmemi sağlayan ve tüm süreçte bana destek olan sevgili eşim Melih Karakurt'a sonsuz teşekkürlerimi bir borç bilirim. Çalışmam süresince her türlü desteği benden esirgemeyen değerli arkadaşlarım ve öğrencilerime de en içten teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

KARAKURT, Hatice Aybike. *Günümüz Sanatı Pratiklerinde Mekan Üzerine Bir Uygulama*, Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu, Ankara, 2017.

Günümüz Sanatı Pratiklerinde Mekan Üzerine Bir Uygulama adlı bu çalışma boşluk kavramı bünyesinde şekillenmiştir. Boşluk kavramı içeriğinde yoğun bir anlam bütünlüğüne sahiptir. İnsanları farklı birçok alanda düşünmeye yönlendirip, derinleştirir. İçerik olarak mimarlık, sanat, felsefe, psikoloji gibi disiplinlerle bütünleşik olarak algılanan boşluk kavramı; bilgi, bilinç, sezgi, beden, zaman, mekan, hız ve devinimi yoğun bir şekilde içinde bulundurmaktadır. Boşluk, farklı algılama biçimleri ve dönüşümleri ile sanat alanında önemli bir yere sahiptir. Sanatın algı yolu ile kavranmaya başlayan bir “süreç” ya da bir “mekân” kurgusu olduğu söylenebilir. Sanatçıların düşünsel boyutları genel olarak simgesel imgeler ışığında şekillenmektedir. Boşlukların dönüşümleri ile var ettikleri mekanlar sanatçının ve sanat eserinin kuşatıcısıdır. Sergileme alanları olmaksızın bir eser kendini tam anlamı ile ifade edemez. Bu yüzden de sanatçılar genel olarak mekan odaklı düşünme eğilimindedirler. Sanatın çeşitli alanları içinde seramiğin ses, boyut, algı ve ışık ile oluşturabileceği zenginliğin farklılık yaratmadaki etkinliği bu çalışmayı şekillendiren öznenin seramik form olması olarak açıklanabilir. Bu çalışmada amaçlanan günümüz sanatı bağlamında; enstalasyon, video ve farklı sanatsal disiplinlerle bir arada uygulamalar yapılarak, boşluk kavramının sanat, izleyici ve mekan ile olan ilişkisinin seramik form ile tasarlanan mekanın deneyimlenmesi ile yansıtılmasıdır.

Anahtar Sözcükler

Günümüz Sanatı, Boşluk, Tasarım, Mekan, Seramik, Sanat, Enstalasyon, Video, Ses, Işık, Algı

ABSTRACT

KARAKURT, Hatice Aybike. *An Application About Space In The Practicals Of Contemporary Art*, Ph.D.Dissertation, Ankara, 2017.

This theses which is called “An Application About Space In The Practicals Of Contemporary Art” shaped under the concept of the void. The concept of the void includes a lot of meaning. It directs people to think in many different areas and deepens them. The concept of void, which is perceived as integrated with disciplines such as architecture, art, philosophy, psychology contains; knowledge, consciousness, intuition, body, time, space, velocity and mobility. Void has an important place with its different forms of perception and transformations in the field of art. It can be said that art is a “process” or a “space” setup that has began to grasp by the way of perception. The intellectual dimensions of the artists generally shaped with the light of symbolic images. Spaces that have been created by the transformation of voids, are the surroundings of the artist and the work of art. A work of art couldn’t express itself literally without exhibition spaces. Because of this, artists tend to think space oriented. The effectiveness of the richness that ceramic can create with sound, dimension, perception and light in various fields of art can be explained as the ceramic form of the subject that shapes this work. The aim of this study is to reflect the concept of the void in the concept of contemporary art by the experience of the space with the relation of art, the audience and the space that designed by the ceramic form by making applications with installation, video and different artistic disciplines.

Keywords

Contemporary Art, Void , Design , Space , Ceramics ,Art, , Installation ,Video, Sound, Light, Perception

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	i
BİLDİRİM.....	ii
TEŞEKKÜR	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
FOTOĞRAF DİZİNİ	viii
ÖNSÖZ	x
GİRİŞ.....	1
1.BÖLÜM :BOŞLUK KAVRAMI	6
1.1. Tanımlamalar.....	6
1.2. Boşluğun Tasarımı	9
1.3. Boşluk, Mekan ve Seramik İlişkisi	11
2. BÖLÜM : GÜNÜMÜZ SANATI PRATİKLERİNDE BOŞLUK VE MEKAN...14	
2.1. Boşluğun Algılanması ve Mekan Algısı.....	16
2.2. Örnekler.....	18

3. BÖLÜM: MEKAN ÜZERİNE SERAMİK FORM İLE TASARLANAN BİR UYGULAMA.....	46
SONUÇ	86
KAYNAKÇA.....	90

ÖZGEÇMİŞ



FOTOĞRAF DİZİNİ

- Fotoğraf 1:** Yves Klein “*Le Vide*”(The Void) (BOŞLUK)19
 “https://en.wikipedia.org/wiki/Yves_Klein#/media/File:Le_Vide.jpg”
- Fotoğraf 2:** Armand P. ARMAN-“Dolu”20
 (https://en.wikipedia.org/wiki/Iris_Clert_Gallery)
- Fotoğraf 3:** "Voids: A Retrospective" Sergi Planı.....21
 (<http://v3.arkitera.com/k307-bosluk.html>)
- Fotoğraf 4:** “Exposition International du Surréalisme”22
 (<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942>)
- Fotoğraf 5:** “Duchamp’ in Labirenti”23
 (<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942>)
- Fotoğraf 6:** Frederick Kiesler “Sonsuz Ev” çizimi24
 (<https://tr.pinterest.com/pin/90986854948333881/>)
- Fotoğraf 7:** Sonsuz ev maket25
 (<http://www.e-skop.com/skopdergi/sonsuzluk-ve-indirgeme-frederick-kieslerin-sonsuz-evi/1956>)
- Fotoğraf 8:** Sonsuz ev, maket, plan, proje(MOMA 1959).....25
 (<http://www.e-skop.com/skopdergi/sonsuzluk-ve-indirgeme-frederick-kieslerin-sonsuz-evi/1956>)

- Fotoğraf 9** Frederick Kiesler, Soyut Eserler Salonu, Art of This Century Gallery, New York, 1942.....26
 (<http://www.e-skop.com/skopdergi/duchampin-labirenti-first-papers-of-surrealism-1942/1939>)
- Fotoğraf 10** Ron Mueck “In Bed” – Karışık Medya.....27
 (<http://www.nytimes.com/2006/11/10/arts/design/10muec.html>)
- Fotoğraf 11.** Richard Serra “The Matter of Time”28
 (<https://artsedge.kennedy-center.org/multimedia/series/AEMicrosites/richard-serra>)
- Fotoğraf 12** Ann Hamilton, “Mattering” İsimli Enstalasyon 1997-98.....29
 (<http://www.annhamiltonstudio.com/images/projects/mattering/>)
- Fotoğraf 13** Carl Andre “Eşdeğer VIII” adlı çalışma,1966.....32
 (<http://www.tate.org.uk/art/artists/carl-andre-648>)
- Fotoğraf 14** Robert Morris “Green Gallery Yerleştirmesi” 1964.....33
- Fotoğraf 15** Sol LeWitt “Beş Modüler Yapı”1972.....34
- Fotoğraf 16** Yang Maoyuan, “Herşey Görünür”, Venedik Bienali, 2001.35
 (<http://www.huma3-archive.com/huma3-eng-reviews-id-602.html>)
- Fotoğraf 17** Philip Tsiaras Top-Taki Seramik Enstalasyonu Top-Taki-Seramik ayakkabılar-mavi ışık,Enstalasyon,Venedik Bienali 2003.....36
 (<http://www.tsiaras.com/installations/>)
- Fotoğraf 18** Philip Tsiaras, Sex Seramik Enstalasyonu Sex-Seramik ayakkabılar, Enstalasyon, San Carpoforo, Milan 2002.....37
 (<http://www.tsiaras.com/installations/>)
- Fotoğraf 19** Philip Tsiaras, Seramik Enstalasyonu Seramik ayakkabılar,Enstalasyon,San Carpoforo,Milan 2002.....37
 (<http://www.tsiaras.com/installations/>)

Fotoğraf 20 "Gerçekleştirilmemiş Notlar Fabrikası", Loris Gréaud, Venedik Bienali, 2017.....	38
(https://www.dezeen.com/2017/05/16/venice-art-biennale-2017-top-picks-highlights-pavilions-exhibitions-installations/)	
Fotoğraf 21 Mırıldanma, Eve Ariza,57. Venedik Bienali ,2017.....	39
(http://www.chromart.org/the-venice-art-biennale-2017-national-pavilions/)	
Fotoğraf 22 Mırıldanma, Eve Ariza,57. Venedik Bienali ,2017.....	40
(http://www.chromart.org/the-venice-art-biennale-2017-national-pavilions/)	
Fotoğraf 23 Cevdet EREK, “ÇİN”, Mekan Kurgusu, Venedik Bienali, 2017.....	41
(http://www.chromart.org/the-venice-art-biennale-2017-national-pavilions/)	
Fotoğraf 24 James Turrell, <i>The Light Inside</i> , 1999.	42
(http://bluestreak.moxleycarmichael.com/2014/12/19/houston-we-dont-have-a-problem/)	
Fotoğraf 25 Metal birimlerden oluşan yerleştirme,2015.....	43
“Aybike Karakurt kişisel fotoğraf arşivi”	
Fotoğraf 26 Enstalasyon Detay Görünüm,2015.....	44
“Aybike Karakurt kişisel fotoğraf arşivi”	
Fotoğraf 27 Sergi bünyesinde yapılan enstalasyonun dış mekan kurguları ve bunların fotoğraf sunumları,2015.....	44
“Aybike Karakurt kişisel fotoğraf arşivi”	
Fotoğraf 28 Sergi kapsamında yapılan üç boyutlu projeksiyon gösterisi,2015.....	45
“Aybike Karakurt kişisel fotoğraf arşivi”	
Fotoğraf 29 Uygulama için seçilen Tuğla Fabrikası.....	51
“Aybike Karakurt kişisel fotoğraf arşivi”	
Fotoğraf 30 Tuğla Fabrikası dış mekan.....	52
“Aybike Karakurt kişisel fotoğraf arşivi”	

Fotoğraf 31 -Tuğla Fabrikası iç mekan.....	52
“Aybike Karakurt kişisel fotoğraf arşivi”	
Fotoğraf 32 Tuğla Fabrikası iç mekan.....	53
“Aybike Karakurt kişisel fotoğraf arşivi”	
Fotoğraf 33 Uzay Geometrisinin Asal Formları.....	54
“Aybike Karakurt kişisel fotoğraf arşivi”	
Fotoğraf 34 Farklı düzlemlerde, doğal ışık ve gölge kullanılarak konumlandırılmış, uzay geometrisinin asal formlarından yola çıkılarak tasarlanan seramik formlar.....	56
“Aybike Karakurt kişisel fotoğraf arşivi”	
Fotoğraf 35 Farklı düzlemlerde, doğal ışık ve gölge kullanılarak konumlandırılmış, uzay geometrisinin asal formlarından yola çıkılarak tasarlanan seramik formlar.....	56
“Aybike Karakurt kişisel fotoğraf arşivi”	
Fotoğraf 36 Tavandan sarkıtılan seramik birimler ile denemeler.....	57
“Aybike Karakurt kişisel fotoğraf arşivi”	
Fotoğraf 37 Tavandan sarkıtılan seramik birimler ile denemeler.....	57
“Aybike Karakurt kişisel fotoğraf arşivi”	
Fotoğraf 38 Atıl lastiklerden mekana duvar örülmesi.....	60
“Aybike Karakurt kişisel fotoğraf arşivi”	
Fotoğraf 39 Tavanın hilti ile delinmesi ve çelik dübellerin asılması.....	61
“Aybike Karakurt kişisel fotoğraf arşivi”	
Fotoğraf 40 -Galvaniz elektrik tavalının bölünmesi.....	62
“Aybike Karakurt kişisel fotoğraf arşivi”	

Fotoğraf 41 Tavana galvaniz elektrik tavalalarının asılması.....	64
“Aybike Karakurt kişisel fotoğraf arşivi”	
Fotoğraf 42 Galvaniz elektrik tavalalarına seramik modüllerin asılması.....	64
“Aybike Karakurt kişisel fotoğraf arşivi”	
Fotoğraf 43 Vizörün hazırlanma ve seramik modüllerin açılarının ayarlanma süreci.....	65
“Aybike Karakurt kişisel fotoğraf arşivi”	
Fotoğraf 44 Hazırlanan vizörden boşluk yazısının görünmesi.....	65
“Aybike Karakurt kişisel fotoğraf arşivi”	
Fotoğraf 45 Labirent içerisindeki izleyicinin mekanı deneyimleme süreci.....	66
“Aybike Karakurt kişisel fotoğraf arşivi”	
Fotoğraf 46 Labirent içerisindeki izleyicinin mekanı deneyimleme süreci	66
“Aybike Karakurt kişisel fotoğraf arşivi”	
Fotoğraf 47 Labirent içerisindeki izleyicinin mekanı deneyimleme süreci	67
“Aybike Karakurt kişisel fotoğraf arşivi”	
Fotoğraf 48 Mekanın doğal ve yapay ışık ile bütünleşmiş son hali.....	68
“Aybike Karakurt kişisel fotoğraf arşivi”	
Fotoğraf 49 Mekan zeminine kuru buz ile uygulanan sis efekti.....	73
“Aybike Karakurt kişisel fotoğraf arşivi”	
Fotoğraf 50 Koridorun önceki hali.....	75
“Aybike Karakurt kişisel fotoğraf arşivi”	

Fotoğraf 51	Giriş koridorunun kurgulandıktan sonraki hali.....	75
	“Aybike Karakurt kişisel fotoğraf arşivi”	
Fotoğraf 52	Kullanılacak olan seramik birimlerden kompozisyon oluşturulması.....	76
	“Aybike Karakurt kişisel fotoğraf arşivi”	
Fotoğraf 53	Bilgisayarda Paint Programı ile modüllerin kontür çizgilerinin çizilerek oluşturulması.....	77
	“Aybike Karakurt kişisel fotoğraf arşivi”	
Fotoğraf 54	Seramik modüller üzerine projeksiyon ile kontür çizgilerinin yansıtılması	77
	“Aybike Karakurt kişisel fotoğraf arşivi”	
Fotoğraf 55	Seramik modüller üzerine projeksiyon ile kontür çizgilerinin yansıtılması detay görünüm.....	78
	“Aybike Karakurt kişisel fotoğraf arşivi”	
Fotoğraf 56	Adobe Photoshop Programı ile bilgisayarda birim çizimlerin renklendirilmesi	78
	“Aybike Karakurt kişisel fotoğraf arşivi”	
Fotoğraf 57	Seramik modüller üzerine projeksiyon ile yansıtma	79
	“Aybike Karakurt kişisel fotoğraf arşivi”	
Fotoğraf 58	Tuğla Fabrikası iç mekan üst kat, uygulamadan önceki hali	80
	“Aybike Karakurt kişisel fotoğraf arşivi”	
Fotoğraf 59	Tuğla Fabrikası iç mekan üst kat, uygulama sırasındaki son sonraki hali	80
	“Aybike Karakurt kişisel fotoğraf arşivi”	

GİRİŞ

“Boşluk sanatın nefesidir.” Frank Lloyd WRIGHT

Günümüz sanatındaki farklı arayışlar sanatçıları gün geçtikçe multidisipliner bir şekilde çalışmaya yönlendirmiştir. Sanatın tarihsel sürecinde nesnelere ve sanatsal pratikler arasında yoğun bir ilişki süregelmiştir. Geçmişten günümüz sanatına kadar gelen bu ilişki her geçen gün farklı bir seyir kazanarak ilerlemektedir. Günümüze kadar gelen sanatsal pratikler, sanatçı, eser, ve izleyici arasında yoğunlaşmaktadır.

1950’li yıllardan günümüze kadar gelen, “beyaz küp” olarak adlandırılan sergi mekanları günümüz sanatçıları tarafından farklı arayışlar doğrultusunda değişim göstermeye başlamış ve alternatif sergi mekanları arayışı ortaya çıkmıştır. Bunun sonucunda, sanatın mekanla kurduğu biçimsel ve kavramsal bütünlük dönüşüme uğramıştır. Yirminci yüzyıla beraber sanatçıların üretim pratiklerindeki süregelen değişimler, mekan kavramını ön plana çıkarmıştır. Günümüz sanatı bünyesinde mekan önemli bir yere sahiptir. Sanatçılar ideolojik ve kavramsal açılardan mekan kavramını ele almışlardır. Disiplinlerarası etkileşimlerle de pekişen mekan uygulamaları günümüz sanatında farklı bir boyut kazanmıştır.

Bu çalışmada mekan kavramının temelini oluşturan boşluk kavramı üzerinden araştırmalar yapılmış ve boşluk kavramı günümüz sanatı pratiklerinde multidisipliner olarak uygulamalar bünyesinde desteklenmiştir.

"Boşluk" kavramı, sanatta, özellikle kavramsal sanatçılar tarafından defalarca irdelenen bir konu haline gelmiştir. Boşluk kavramı ilk olarak sınırları olmayan bir sonsuzluğu ya da hiçbir madde ya da bireyi içermeyen bir alanı akla getiriyor. Bu kavram ile hayatın her alanında iletişim ve etkileşim içerisinde bulunduğu yadsınamaz. Boşluk algısı kişiden kişiye, akıma ya da tarih sürecine göre değişim gösterebilir. Yaşadığımız evren kapsamında; bütün gök cisimlerini bünyesinde barındıran sonsuz bir boşluk olarak

uzay, zaman kavramı olmaksızın tarih boyunca insanlar tarafından her zaman merak uyandırmıştır. Boşluk ve uzay her zaman birbiri ile çağrışım yapacak iki kavramdır.

Boşluk kavramı kelime anlamından dolayı farklı anlamları da kapsamaktadır. Mekan, uzay, boş olan yer, kopukluk, kesinti, alan, eksiklik, yoksunluk duygusu, oyuk, çukur, kapanmamış yer anlamlarını betimlemek için de kullanılmaktadır. Kelime anlamı olarak anlam kargaşasına neden olabileceğinden boşluk kelimesinin kullanımı disiplinler arası farklılıklar göstermektedir.

Boşluğun en yaygın kullanım alanının mimari olduğu söylenebilir. Mimaride boşluk en temel kavramlardan biridir. Mimari boşluğu dönüştürür. Mimari; mekanı oluşturan temel ve fiziksel öğeler doluluklar ve boşluklardır. Boşluk, mekan tanımları içinde kendine yer bulan bir kavramdır. Boşluk olmazsa mekan olmaz, mekanı var eden boşluktur. Ancak boşluk, asıl görevi olan mekan oluşturmanın dışında simgesel, anlamsal gerekçelerle de mekan içinde var olabilir. Mimaride kullanılan mekanlar, mimarların hayal ederek biçimlendirdiği boşluklardır.

Boşluklar her zaman mekanda algılanamazlar ya da bütün mekanların boşluğu anlamlandırmak gibi bir amacı yoktur. Mekan, boş ve bir işleve sahip değil ise negatif mekan olarak adlandırılmaktadır. Bu bağlamda, negatif mekan farklılık göstermektedir. Bunun nedeninin, negatif mekanın boşluk olarak algılanması olduğu söylenebilir. Soyut ve görülmeyen bir kavram olan boşluğun algılanması, bir dönüşümü anlatmaktadır. Bu dönüşüm soyut kavramın somut kavrama dönüşümüdür. Başka bir açıdan bakıldığında ise boşluğun mekana dönüşümüdür. (GÜLMEZ, 1996:Özet Bölümü)

Sanat alanında boşluk kavramı gerek eserin sergileneceği mekan gerek de nesnenin kendisi üzerinde yer alan iki veya üç boyutlu bir kurgu olarak algılanabilir. Temelde özne-nesne karşıtlığına dayanan modernist tavır içerisinde boşluk, gerek heykelin kütleellikten arınarak birim elemanların içinde yapılandığı bir alanda, gerekse kütlelerin içinde yer alan, kütleye nefes aldırarak, dolu-boş alanların birlikteliğine dayalı kompozisyonlarda olsun seyirciyle aynı düzlemi paylaşmamaktadır. Boşluğun, uzamsal

ilişkilerin meydana geldiği bir örüntü, ya da esere nefes aldırın açıklıklar olarak işlev gördüğü söylenebilir. (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 1939)

Seramik Sanatında ise boşluğun çok farklı bir yeri vardır. İnsanoğlunun varoluşundan günümüze kadar seramik sanatı varlığını sürdürmüştür. Seramik bünyesinde boşluğu hapsedmektedir. Seramik sanatçısı Atilla Galatalı'nın da belirttiği gibi; "Seramik sanatının başlangıcında ve sonraki gelişmelerinde, esas olan temel yapısı, kapsadığı kullanıma açık iç boşluğu ile işgal ettiği dış boşluk arasında yer alan balçık kilinin sanatkarane şekillendirilmesiyle vücut bulmasıdır." (GALATALI,1985:93) Bu kavramdan yola çıkılarak, seramiğin boşluğu şekillendiren bir sanat dalı olduğu söylenebilir.

Sanat yapıtında en önemli unsurlardan birisi de izleyicidir. Bir sanat eserinin kendisinden, ikili ilişki sonucunda ve doğrudan elde edilen psikolojik etkileşim, olumlu ya da olumsuz bir yargı olarak, o ilişki bittiğinde ya da ikili ilişki devam ederken ortaya çıkmaktadır. Edinilen etkinin sürekliliği ancak diğer edinimlerle yapılan açık ya da kapalı bir karşılaştırma nihayetinde sağlanabilir. (ERİNÇ,2011:139) İzleyici, esere dışarıdan bakan bir özne olarak, boşluğa da dışarıdan bakar. Boşluğun içerisine girmez, onu sadece seyreden tarafta yer alır.

Bir sanat eserinin içeriğinden, özünden ya da biçiminden sağlanan edinimler, o yapıtın, o alıcı tarafından, kendini katmaksızın değerlendirmesinde etkili olabilir. Eğer yapıttan alınan duygusal doyum, hazır gereksinimleri yanıtlıyor ya da hazır duyguları pekiştiriyorsa, yeni duygu yaratan yapıta oranla daha az iyi bir yapıttır denebilir. Genel olarak değerlendirmelerde yapılan sınıflandırmalarda ortaya konulan temel ölçütün bu şekilde olduğu söylenebilir. (ERİNÇ,2011:140) İzleyici eseri ilk sorguladığında; neyi, nasıl anlatıyor sorularına yanıt aramaktadır, diğer sorgulamada ise "bana ne anlatıyor?" sorusu yöneltilmektedir. Bu iki sorgulama sonucunda izleyici ve eser arasında doğrudan bir ilişki kurulursa yapıt iyi bir şekilde özümseir. Bütün bunlar göz önünde bulundurulduğunda, sanat eseri ve izleyici bütünlüğünün, bir eserin iletisinin algılanmasında yadsınamaz bir öge olduğu bu çalışma kapsamında çok büyük önem teşkil ettiği söylenebilir.

Modernliğin tartışıldığı ve giderek ayrıştığı 1960'lı yıllara gelindiğinde ise Amerika çıkışlı bir akım olan Minimalizm, seyircinin sanat yapıtı karşısındaki tavrını kökten bir şekilde değiştirmeye başlamıştır. Bu değişim; üretilen nesnelerin mekânla olan ilişkilerini düzenlemiş, seyircinin eser ile aktif olarak iletişimini sağlamıştır. Artık uzamsal bir tavırla inşa edilmiş bile olsa da tek başına bir eserden ya da eserin iç boşluklarından bahsetmek mümkün değildir. Yapıt, içerisinde barındırdığı nesnelere beraber mekânın kendisidir. Bu düşünceyle nesne, mekânın fiziksel boşluğuna eklenir ve yerleştirme sanatına giden sürecin önemli bir aşaması oluşmaya başlar. (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997:1939)

Daha önceleri tartışılan ve karmaşık bir kavram olsa da, tanımı gereği geçici ve taşınması zor ya da imkânsız olduğundan, alınıp satılmaya da elverişli olmasa da, 1990'lı yıllarda, enstalasyon sanatı yükselişini gösterir. Enstalasyonun iki önemli avantajı ön plana çıkmaktadır. İlk olarak, kitle kültürüyle arasında süregelen rekabet ile kendisini ortaya koyar. İzleyici kitlesi, televizyon seyretmek sinemaya veya konsere gitmek, maç seyretmek veya alışverişe gitmek varken bir müzeye ya da başka bir sanat mekanına gitmeye ikna edilmelidir. Devasa video projeksiyonlarıyla ya da ağırlığı, kokusu, titreşimi, sıcaklığı olan işlerle çevrili özel bir mekânda hareket etme hissi ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda, yalnızca seyredilmek için bir sanat eseri sunmak yerine bir mekanın içinde olmaya imkan veren enstalasyon sanatının başka bir avantajı ise; bir eserin yalnızca belirli bir mekan için üretilmesi, izleyicilerin oraya gitmelerini garantilemenin bir yolu olarak görülmektedir. (TÜRKDOĞAN;2014:133,134) Bu çalışma kapsamında da boşluk kavramı seramik bir enstalasyon üzerinden izleyiciye aktarılmıştır.

Sürrealist sanatçılar da boşluk kavramı üzerinde çalışmışlardır. Çağdaş sanat bağlamında boşluk, sürrealizm ile ilişkilendirildiğinde, gerçek olanın insandaki izdüşümüne yaklaşımı ile tasarlanabilir; imgeler ile boşluk anlamlandırılarak dünya daha algılanabilir hale getirilebilir. Boşluk nesne ve imgeleri tanımlanabilir duruma getirirken, nesnelere de boşluğu gözlemlenebilir kılabilir.

Bu çalışma kapsamında izleyici ve algı bütünlüğü ön plana çıkmaktadır. Filozof Merleau Ponty'ye göre, algı tüm edinimlerden önce gelmektedir. Ponty, Descartes kökenli Kartezyen geleneğinin özne-nesne ya da zihin-beden ayrımına şiddetle karşı çıkmaktadır. Kartezyen geleneğinin oluşturduğu bu ikilem modernizm akımında, izleyici ve sanat yapıtının birbiri karşısında konumlanması ile sonuçlanmıştır. İzleyici yapıtı sadece dışarıdan izlemektedir fakat Ponty bu ikilemi tümleyerek özne ve nesneyi, zihin ile de bedeni birleştirir ve algıya verdiği öncelikle, dışarıdan izlemek yerine deneyimlemeyi önerir. Deneyimlemeyi fiziksel varlığımız ve bedenimiz ile gerçekleştirebileceğimizi belirtir.(KEYVANKLI,2011:48)

“Aslında hiçbir şey, göze tanıdık gelen ve mimari perspektifin değişik derinliklerinde gözlenen boyutların tekrarından daha canlı bir mekan görüntüsü yaratamaz”. (RASMUSSEN, 2016: 41,42) “Mekan sanat eserinin yeridir, ama sanat eserinin mekanda yer aldığını söylemek yetmez; sanat eseri mekanı kendi ihtiyaçlarına göre işler, sanat eseri mekanı tanımlar, hatta kendisine gerektiği gibi yaratır. Yaşamın hareket ettiği mekan yaşamın boyun eğdiği bir veridir, sanatın mekanı değişken ve plastik malzemedir.”(FOCILLON, 2015: 37) Örneklenen iki betimlemede de öne çıktığı gibi bu çalışmada da mekan kurgusu büyük bir önem teşkil etmektedir. Seramik form ile yapılacak olan mekan kurgusu ses ve ışık enstalasyonlarının da desteği ile bir bütün haline gelmiştir. Bu çalışma kapsamında; mimari ve kavramsal bağlamda boşluğu, seramik malzeme, ses ve ışık enstalasyonları ile tasarlamak, video örnekleri ile tezin oluşum sürecini yansıtarak izleyiciyi mekanı aktif kullanan bir özne haline getirerek sanatsal bir farkındalık yaratmak ve bundan sonraki uygulamalara bir kaynak oluşturmak amaçlanmaktadır.

1. BÖLÜM

BOŞLUK KAVRAMI

Günümüz sanat pratiklerinde; sanatın mekana kattığı değeri algılayabilmek için mekanın ön plana çıktığı çağdaş sanat uygulamalarının yapılması önem kazanmıştır. Mekan denildiği zaman öncelikli olarak boşluk kavramı ortaya çıkmaktadır.

1.1. Tanımlamalar:

Sonsuzluğun, hiçliğin ve sınırsızlığın büyük boyutlarla algılandığı kavram kısaca “**boşluk**” olarak adlandırılabilir. Boşluk kelime ve kavramsal anlamları açısından çeşitliliğe sahiptir. İçerisinde yaşadığımız madde ve maddenin kinetiğini bünyesinde var eden bir kavramdır boşluk.

Boşluk kelimesi bağlamında ilk olarak akla gelen kavramlardan birisi; evren, gök cisimleri ve atmosfer dışında kalan sonsuz bir boşluk olduğu düşünülen “uzay”dır. Uzayda bizim algılarımız aracılığı ile yarattığımız “zaman” kavramı bulunmamaktadır. Aristoteles’e göre uzay bütün nesnelere kaplayıcıdır, bütün var olanları bünyesinde bulundurmaktadır. Tarihsel sürece baktığımızda Pisagor’un uzay kavramının hava ile kaplı bir boşluk şeklinde tanımladığını söyleyebiliriz. Platon, uzayı bütün maddeleri çevreleyen ve içeren bir zarf ya da kap gibi düşünmektedir. Platoncu bu anlayış, uzay ve boşluk kavramlarını da bir arada çağrıştırmaktadır. Aristoteles, uzay kavramını, maddenin geometrik yüzeylerinin sınırlarını mutlak yer kavramıyla ilişkilendirerek, hacim ve şekilden ibaret olduğu söylenen maddenin değişmez bir mekânda bulunduğunu belirtir.

Uzay en genel tanımıyla; maddenin varlık formu, biçimidir. Kant; uzayın zihnimize olduğunu ileri sürerek, uzayın önsel (a priori) bir form olduğunu belirtir. Fransız düşünür Descartes ise cismin temel özelliğinin yer kaplama (extensa) olduğunu belirtir ve mekânın sadece yer üzerindeki yayılmayı değil, uzunluk, derinlik ve genişliği

de kapsadığını söylemektedir.(<http://www.enfal.de/sosyalbilimler/u/009.htm>)

Boşluğun genel olarak kelime ve terim anlamlarına bakılacak olunursa; Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlüğü'nde; oyuk, çukur, kapanmamış yer; Boş olan yer; Kesinti, kopukluk; Boş geçen süre; eksiklik, yoksunluk duygusu; boş olma durumu tanımları ile açıklanan Boşluk kavramı, Fizik Terimleri Sözlüğünde; özdekten arınmış kapalı oylum, Kimya Terimleri Sözlüğünde; içinde molekül, atom ve başka temel parçacıkların bulunmadığı varsayılan uzay parçası, Ruhbilim Terimleri Sözlüğünde; herhangi bir veri dizisinde, bellek ya da bilinçte görülen eksiklik, Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğünde; içinde molekül ya da atom bulunmayan uzay; uygulamada, içindeki hava ya da gazı tümüyle boşaltılmış, son kertede alçak basınç bulunan uzay, anlamlarına gelmektedir.

(http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.578f527d673105.44869445)

Mimari alanda büyük bir öneme sahip olan boşluk kavramı ise; insan ölçeğine bağlı olarak sınırlandırılan ve mimari özellikleri bünyesinde bulunduran bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır.

(http://www.academia.edu/9767900/FORMDAK%C4%B0_BO%C5%9ELU%C4%9EU_TASARLAMA_S%C3%9CREC%C4%B0NDE_KAVRAMLAR_)

Kavramların yanı sıra bireylerin psikolojisini etkileyen bir boşluk duygusu olduğu da yadsınamaz bir gerçektir. İçsel ve kişisel kavranabilen sezgisel bir durum olarak da açıklanabilir. Boşluk kavramı psikolojide de yaygın bir şekilde önümüze çıkmaktadır. Kelime anlamı olarak “Boşluk hissi veya boşluk duygusu, sıkıntı, sosyal yabancılaşma ve duyarsızlık ile karakterize edilen insani durum.” olarak psikolojide yer almaktadır. Boşluk hissi genel bağlamda bireylerin yoksunluk durumlarında ortaya çıkmaktadır.(https://tr.wikipedia.org/wiki/Bo%C5%9Fluk_duygusu)

Çalışma kapsamında irdelenecek olan boşluk kavramının yanı sıra uygulama kapsamında enstalasyon kavramı ortaya çıkacaktır. Yerleştirme ya da Enstalasyon kavramları; ortaya çıkışı kavramsal sanata kadar uzanan, diğer sanat yapıtlarından nitelik

ya da sergilenme biçimleri ile ayrılan, özellikle belirli bir mekan için tasarlanarak, izleyici katılımıyla da oluşum sürecini tamamlayan bir sanat türü olarak adlandırılabilir. Fransızca olan “Enstalasyon” kelimesi; tesis etmek, döşemek ve yerleştirme anlamalarına gelmektedir. Enstalasyon Sanatı, belirli bir mekân için yaratılan, mekânın niteliklerini kullanıp sorgulayan ve izleyici katılımının temel bir gereklilik olduğunu öne süren bir sanat olarak adlandırılabilir.

(https://tr.wikipedia.org/wiki/Yerle%C5%9Firme_sanat%C4%B1)

Yerleştirme veya enstalasyon sanatına dair sanatçılar ve sanat eleştirmenleri tarafından yapılmış çok sayıda tanım bulunmaktadır. Enstalasyon genel bir terim olarak, çağdaş sanat kapsamında geniş bir uygulama ve inceleme alanına sahiptir. (Oliveira, 1994:11). Seramik Enstalasyon kavramı ise plastik sanatlar alanında aniden ortaya çıkmış bir kavramdır. Sanatçılar, eğitmenler, yazarlar ve galeri sahipleri ‘Enstalasyon’ terimine dayanan çalışmaları belirleyip kategorize etmişler ve sergilemişlerdir. Birçok çağdaş seramik sanatçısı, enstalasyon sanatına, temelleri geleneksel yöntemlerle yerleştirilerek inşa edilmiş, seramik objenin varlığına dayanan, uygulamalı sanatlar perspektifinden yaklaşmıştır.

1.2. Boşluğun Tasarımı:

“Heykellerimi kalıba dökerek ya da yontarak yapmıyorum. Aksine heykelin kendisini mekanın yontulması olarak görüyorum, mekanı şekillendirmek için kullanıyorum.” Carl ANDRE

Genel olarak “mekan” olarak adlandırılan özel ve sınırlandırılmış boşluk, mimari alanda, yapıların en önemli ögesi olarak görülür. Boşluklar, yapıların iç mekanı şeklinde tanımlanabilir. Mimariyi, resim ve heykel gibi disiplinlerden ayıran özellik, onun insanı kapsayan üç boyutlu bir alanda var olmasıdır. Resmin iki boyutlu, heykelin ise üç boyutlu olarak var olduğu düşünülürse; mimarlık, insanın içine girdiği, yürüdüğü, yaşadığı içi boşaltılmış büyük bir heykel şeklinde betimlenebilir.

Boşluklar sınırsız olarak var olurlar, sınırları belirlendiği ve çeşitli öğeleri kapsadığı zaman mekanlara dönüşürler. Genel olarak bakıldığında boşluklar belirli amaca yönelik olarak kimlik kazanırlar. Belirli bir ölçüdeki alan ister bir tarla olsun isterse deniz kenarında bir arsa, sınırlarını ancak çevrelendiği ve üzerine konumlanan üç boyutlu öğelerle oluşturur, kullanım amacına göre de yapılaşır. Bu bağlamda düşünüldüğünde önümüze boş ve dolu sorunsalı çıkmaktadır. Boşluk olarak varsayılan mekan, ancak karşıtı olan dolu kavramına bağımlı bir şekilde algılanabilir. Dolu ve boş kavramları arasında bulunan bağlantı mimarlık bünyesinde olmak zorunda olan bir karşıtlıktır. Dolu ve boş zıtlığı olmadan mekanın ne elde edilebildiği ne de algılandığı söylenebilir. Gerçekte karşıtlık, gücünü algılama ile göstermektedir. Bunun en çarpıcı kanıtının ise boşluğun algılanması olduğu söylenebilir. Mimari tasarımda boş ve dolu karşıtlığı yadsınamayan bir öğedir. Mimarının yaşamdan soyutlanamayan bir gerçek olduğu düşünülürse, boşluğun bu disiplinin altında yatan en temel öğe olduğu söylenebilir.

Biçim ve yüzeylerin gerek dokunsal gerek de görsel deneyimlerin sonucunda algılandığı söylenebilir. Boşluk, mekan ve yüzeyler mimari formlara yeni bir soluk kazandırır. Sınırlandırılıp, anlamlandırılmadığı sürece boşluklar, yeni tasarımların, yeni mekanların uçsuz bucaksız temelleri olarak kalırlar. Boşluklar farklı amaçlar için kurgulanırken, mekana dönüşüm için olan öğeler ortaya çıkar. Mekanı sınırlandıran

öğeler mimari ve doğal mekanlar olmak üzere sınıflanırlar. Mimari mekanlar, duvar, tavan, döşeme, sütun, kolon ve kirişleri bünyesinde bulundurlar. Doğal mekanlar ise yeryüzü, gökyüzü, ufuk, çalılık, ağaç ve bulutlardan oluşmaktadır. Doğal ve mimari mekanların birleşimi ile de içerisinde yaşadığımız çevre oluşmaktadır. (ALTAN,s.79)

Toplum ile birlikte yaşayan boşluklar, sürekli bir devinim halindedir Boşluklar sınırlandırıldıkça barındırdıkları da kullanılır ve değişime maruz kalır. Mekana dönüşen bu değişim, zamanla boyası dökülen duvarların yaratacağı görsel farklılık olabileceği gibi, bu duvarlar yeniden boyandığında ortaya çıkacak yeni görüntü de olabilir. Bu değişimlerden birincisi fiziksel koşullar nedeniyle, İkincisi ise bu fiziksel eskimenin getirdiği görsel yıpranmayı örtmek amacıyla ortaya çıkar. Dikkat edilmesi gereken nokta ise her iki durumun da o mekân hakkında önemli ipuçları verdiği gerçeğidir. Bu ipuçları, mekânın kullanım amacına paralel olarak önceden belirlenir ve düzenlenirse bu mekânda tasarımdan söz edilebilir. Bir duvar, bakımsızlık ve kendi haline bırakılması nedeniyle zaman içinde eskiyorsa burada tasarımın rolü yoktur. Ancak tasarımcı bu duvarın, mekân kimliğini “eski” imajı ile bağdaştırarak görselleştirmeyi amaçlıyorsa ve bu duvarın eskime sürecine bu amaç doğrultusunda tanık olunuyorsa, burada önceden planlanmış bir iletişimden söz konusudur. Bu iletişimde, mekânı kullanacak olan insanların alacağı önceden tasarlanmış bir mesajdır.

Boşluk, kendi yapısıyla, düzenlemesiyle, içinde barındırdığı öğelerle çeşitli mesajlar verir. Bu mesajlar, o boşluğu ve atmosferi tasarlayan kişilerle belirlenir ve kimi zaman da doğan yeni gereksinimler ışığında yenilenir.

Boşluk tasarımında, simgesel işlevle kişisel ve sosyal kimliklerin oluşumu arasında bir ilişkiden söz etmek mümkündür. Boşluğun mimari dönüşümü ve dili, o yerin içerdikleri hakkında çağrışımlar yapar. Yapıların karakterini ve kişiliğini belirlemede mimari yapı oldukça baskındır. Mekânın içine girdikçe, iç tasarımı ortaya çıkar. Burada da baskın olan öğeler arasında nesnelere, aydınlatma ve bunların insan hareketlerine ve ihtiyaçlarına yönelik düzenlenişi vardır. (TAŞÇIOĞLU,2013,s.78)

1.3. Boşluk, Mekan ve Seramik İlişkisi:

Boşluk kavramına içerik bağlamında ilk olarak karşılık veren disiplinin mimarlık olduğu söylenebilir. Boşluk ve mekan mimari tasarımın en temel iki kavramıdır. Mekan kavramının biçim verilen boşluk olduğu göz önünde bulundurulursa, boşluğun en temel öge olduğu söylenebilir. Mekan; bireyi çeviren üç boyutlu boşluk şeklinde de tanımlanabilir. Mekan, boşluk tarafından var edilir. Boşluk her zaman mekanda algılanmaz veya her mekanın boşluğu anlattığı söylenemez. Sınırsız ve soyut olan boşluk, mekanın sınırlandırılmış somut boşluğunda algılanabilir düzeye gelebilmektedir. Boşluk ve mekan arasındaki soyut bağlam mimari kurgunun yadsınamaz temelidir. (GÜLMEZ,1996:3)

Geçmiş insanlık tarihi kadar eski olan Seramik Sanatı, yüzyıllarca devam eden bir süreç sonunda günümüze ulaşmıştır. Seramik Sanatında ise boşluğun çok farklı bir yeri vardır. Seramik bünyesinde boşluğu hapsedmektedir. Seramik sanatçısı Atilla Galatalı'nın da belirttiği gibi; “Seramik sanatının başlangıcında ve sonraki gelişmelerinde, esas olan temel yapısı, kapsadığı kullanıma açık iç boşluğu ile işgal ettiği dış boşluk arasında yer alan balçık kilinin sanatkarane şekillendirilmesiyle vücut bulmasıdır.” (GALATALI,1985:93) Bu kavramdan yola çıkılarak, seramiğin adeta boşluğun şekillendiği ve hapsedildiği bir sanat dalı olduğu söylenebilir.

İnsanların günlük yaşayışları içerisinde her zaman yer alan seramik tarihsel süreçte günlük kullanım eşyası olmaktan çıkmış ve bir sanat nesnesi olma yolunda bir ilerleme göstermiştir. Günümüz sanat anlayışı içerisinde seramik kendine özgü üretim olanakları, plastik ve anlatım dili ile plastik sanatlar içerisinde özel bir yere sahiptir. Günümüz çağdaş sanat uygulamaları ve gelişen teknoloji ile birlikte Seramik Sanatı modern bir şekilde biçimlenerek yeni bir anlatım diline kavuşmuştur. Düşünsel üretimin bünyesinde bulundurduğu yeni oluşumlar hızlı bir gelişim ile ortaya çıkmaktadır. Sanatçılar, gelişen yeni koşulları değerlendirip, ideolojik yaklaşımlarını ve eserlerini akıl süzgecinden geçirip yapıtlarını bu doğrultuda şekillendirme yönüne kaymaktadırlar. Nesne ve objenin kavram boyutunda değerlendirilmesi yeni oluşumlara yol açmaktadır. Sanatçı bu süreçte kendini sorgulamaktadır. Çağdaşlaşma sürecinin izlenip ve geleneksel

kimliğin sorgulanmasıyla beraber seramik sanatı günümüze kadar büyük bir gelişim göstermiştir. Yüzyıllardır süregelen geleneksel üslup ile ele alınan seramik, çömlek sanatı olmaktan sıyrılıp, sanatçıların kendilerini ifade etmek için kullandığı plastik bir dile dönüşmüştür.

Mimarlık, yaşam ve kullanım bütünlüğünü sağlamak, insanla yaşadığı ortam arasındaki dengeyi kurmak amacıyla fiziksel çevre yaratmayı amaçlamaktadır. Bu yöneliş, çok sayıda, karmaşık ve karşıt problemlerin belirlenmesini, incelenmesini ve çözüm yollarının araştırılmasını gerektirmektedir. Karşılaşılan problemler; doğa koşulları, insan ve çevre sağlığı, statik güvenlik, teknoloji, ekonomi, verim ve benzeri gibi, az çok formüle edilebilir konulardan davranış, iletişim, kültür, sanat ve estetik gibi, formüle edilmesi güç konulara kadar yayılmaktadır.

Mekanik ve tinsel işlevlerin yanı sıra simgesel bir işleve de sahip olan her mimarlık ürününün bir kültür nesnesi olduğu söylenebilir. Sahip olunan nitelikler, ürünün sanatsal veya mimari özelliklerine bağlı değildir. Taşıdığı değerler ne olursa olsun, her mimarlık ürünü bir simge olarak çevre ve kültür birikimi içerisinde yer alır.

Sanat alanının hemen her dalındaki ürünlerin bireylerle olan ilişkileri insanın isteğine bağlı iken, mimarlık ürünlerinin insanlarla olan ilişkileri iç içe ve kaçınılmazdır. Başka bir deyişle mimari ürünün görülmesi, algılanması insan isteğine bağlı değildir. Çevreyi kullananlar bu çevre bünyesinde yer alan mimari ürünleri, isteseler de istemeseler de görmek ve onlarla iç içe yaşamak gibi bir zorunluluğa sahiptirler. İşlevi, konumu, insan, çevre ve yaşamla olan sürekli etkileşimi nedeniyle pek çok faktörün bir arada ele alınarak çözümlenmesi gereken her mimarlık ürünü sonuçta kalıcı bir nesne olarak ortaya çıkarak, kitlesel ve mekânsal formlara sahip olurlar. Mimari formlar kullanım için gerekli koşullarla beraber, toplumsal ve fiziksel çevreye, yaşamın fiziksel, tinsel ve simgesel yönlerine ait düşüncelerin de nesnelleşmiş birer modelidir. (ONAT, 2010:1)

Boşluğun ilk olarak duyumsal daha sonra ise zihinsel olarak algılandığı söylenebilir. “Boşluk etkisi, çevredeki şekiller ve konturların söz konusu yüzey üzerinde bir strüktürel sistem oluşturmadığı zaman meydana gelir. Gözlemcinin bakışı nereye

takılırsa takılsın, bir yer ötekine benzediği için kişi kendisini aynı yerde bulur. Bu durum mesafelerin belirlenmesi için gerekli mekansal koordinatların yokluğunu hissettirir. Bir obje, kendi ortamından dolayı tanımsızlaşabilir. Bu olay, obje konumunun çevresiyle tanınabilir bir ilişki içinde olmadığı zaman meydana gelir.”

(ARNHEIM,1977:2)



2. BÖLÜM

GÜNÜMÜZ SANATI PRATİKLERİNDE BOŞLUK VE MEKAN

Modern sanatın figürden soyutlamaya giden serüveninden sonra Duchamp'ın çeşme(1917) adlı işi ile değişen estetik algıyla birlikte, sanatta farklı bir döneme girilmiştir. 1950'lere kadar olan dönemin modern sanat olarak adlandırılmasından sonra, 1950 sonrası postmodern ya da çağdaş sanat olarak kabul edilmektedir. Türkiye'de ise 1980'lere kadar çağdaş olanı ya da bugüne ait olanı betimlemek üzere modern sözcüğünün yanı sıra İngilizcedeki contemporary sözcüğünün karşılığı kullanılmaktaydı ve her iki sözcükte modern kelimesinin karşılığı olarak görülürdü. Bu çeviri karışıklığı gidermek için modern kelimesi çevrilmeden modern sanat olarak; contemporary sözcüğü ise, contemporary art, çağdaş sanat ya da güncel sanat olarak çevrilmiştir. Dönemsel olarak incelendiğinde, bir dönem, parametrelere göre estetik olanın; güzel, göze hoş gelen gibi kavramlar olduğu söylenebilir. Modernist anlayışın estetik olgusunda belirli kalıplar ve normlar bulunmaktadır. 1940'lar ve 1950'ler sonrası postmodernist dönemde değişen estetik anlayışla beraber, estetik kavramı daha farklı bir anlam kazanmıştır. Postmodernist dönemde, modernist anlayışa uygun bir "estetik" kavramı bulunmamaktadır, fakat bu estetik algı postmodernizmle birlikte daha normsuz ve kalıpları olmayan bir kavram haline gelmiştir. (TÜRKDOĞAN,2014:129,130)

1960'lı yılların kültürel dönüşümü içinde sanatsal pratikler yoğun bir değişim geçirirken, sanatın sergilendiği mekanların yapısı kuralları, sınırları da yavaş yavaş zorlanarak, sanatçıların yarattığı basınca uyum sağlamaya başlamıştır. 1950'li yıllardan itibaren mekan düzenlemeleri, izleyici ile yakın temas içerisinde bulunup, karşılıklı bir ilişkiyi baz alan yeni bir anlayış ortaya koymuştur. Bu dönüşüm sürecinde sanatın geleneksel anlatım çabasını aşmak, bir yandan da toplumun bu değişim sürecindeki yansımalarını gözlemlemek amaçlanabilir. Bu süreç kapsamında sanatın işlev ve boyutları irdelenebilir. Modernist biçimci anlayışların bir devamı gibi görünen, öte yandan mekana ve izleyiciye göre farklı tavrı ile modernist anlayışı tersyüz eden

Minimalizm akımı, mekanın kendisini sahneleştiren örnekler ile 1960'lı yılların galeri savını yıktığı düşünülen en önemli etkenler arasındadır. (O'Doherty, 2010:10)

Minimalizmin mekan ve izleyici algısına getirdiği açılım, Hal Foster'ın da belirttiği üzere, bir sanat yapıtının algılanma sürecinin diğerk koşullarını da dile getirerek; sanatın sergilendiği mekanlara (Michael Asher), sanatın sergilenme biçimlerine (Daniel Buren) ve sanatın bir meta olarak statüsüne (Hans Haacke) yönelik eleştirel yaklaşımların yolunu açmıştır.(O'Doherty, 2010:11)

Değişen algı ve sanatta yönelimlerle beraber sanatın sunumundaki alanlarda değişmeye başlamıştır. Daha önce sadece müzelerde ya da özel alanlarda sergilenen sanat yapıtları artık başka alanlarda da sunulmaya başlanmıştır. Sanat gibi öne çıkma durumunun oldukça zor olduğu dar bir alanda sanatçılar çalışmalarıyla galeriler ve güncel medyanın da yardımıyla kendilerine sanat arenasında yer açmaya çalışmaktadırlar. Bu yönelme izleyiciye cazip gelebilmektedir. Zaman zaman yapılan eserlere anlam verilemese de böylesine bir alana dâhil olmak ilgi çekici gelebilmektedir. Günümüzde teknolojinin ve dijital ortamın gelişmesi, uygulamaların çoğaltılabilir hale gelmesi, tüketim kültüründe kendine yer edinmiştir. (TÜRKDOĞAN,2014:134)

2.1. Boşluğun Algılanması ve Mekan Algısı

Birey ve çevre etkileşimi göz önünde bulundurulduğunda insanların ilk olarak boşluğa odaklandığı söylenebilir. Boşluk insan algısında nötrdür, imgeleri kapsayan bir bütündür. Sanatın algı yolu ile kavranmaya başlayan bir süreç ya da bir mekân kurgusu olduğu söylenebilir. Mekân kurgusu ile vurgulanmak istenen, dış dünyanın gerçekleri ya da nesnelere tarafından sınırları çizilen bir hacimden çok, algıya dayalı tinsel bir oluşum alanıdır. Bünyesinde bir eylemi kapsayan, kendisini sonsuz boşluktan ayıran, insanlık tarihindeki birikime dayanan algılar bütünüdür.(UYSAL,2009, s.4.)

İlk olarak boşluğu algılayan bireyin daha sonrasında boşluğun içerisindeki objeler üzerine yoğunlaştığı söylenebilir. Boşluk öncelikli olarak tanımsızdır. Daha sonrasında imgeler ile birleşerek anlam kazanır.

Genel olarak algıladıklarımızın görülen nesnelere olmasına rağmen; mekânın algılanması söz konusu olduğunda, onu oluşturan elemanların özellikleri ile doğrudan ilişki kuran, mekânı duyarlar yardımı ile bir bütün olarak algılanmasına neden olan bakış açısı ile oluşmuştur. Bir mekânın fiziksel boyutta algılanmasının, mekânın akustiği, kokusu, dokusu, sıcaklığı ve boyutları ile ilişkili olduğu söylenebilir. Bunun yanı sıra, algısı açık bir birey için, mimari bir yapıyı deneyimlemenin görsel ve kinestetik bir durum olması muhtemeldir. Bazı durumlarda seçilen malzemelerin algılanması, duyulması, koklanması ve dokunulması, görme duyusundan çok daha fazla önem kazanabilir. Algı, çağdaş psikolojik ve epistemolojik bağlamda; duysal olarak uyarılma sonucunda, evler, arabalar, ağaçlar türünden, sıradan nesnelere ilgili kavrayışa verilen ad olarak tanımlanmaktadır. Dış dünyayı duyarlarla, iç dünyayı ise; içe bakışla kavramak olarak tanımlanan algı kavramının en temel anlamı ise; insana duyu yolu ile gelen malzemeye uyum ve birlik kazandıran; fiziki, fizyolojik, nörolojik, duysal ve bilişsel bileşenleri olan süreç şeklinde ifade edilmektedir. Bu bağlamda algı, bu sürecin farkında ya da ayırımında olma anlamına geldiği gibi, duysal verilerin sentezi anlamına da gelmektedir. Başka bir açıdan bakıldığında ise algı, idrak veya sezgisel kavrama şeklinde bir şeyin doğruluğunu özümsemeyi de ifade etmektedir. Algı bilinç temelli olduğu göz

önünde bulundurulursa, imgenin oluşumunun algılamaya bağlı olduğu söylenebilir. Filozof John Locke'un tanımıyla imge, fiziksel algıyla oluşan duyumun zihinde yeniden üretimidir (Mitchell 1994: 55). Locke'un empirist görüşüne göre mekân kavramını dokunma ve görme duyusu aracılığıyla algılanır fakat Descartes'a göre mekân kavramına rasyonel bir analizle ulaşılır. Descartes mekânı madde ile özdeşleştirir ve bir mekânın gerçekte, o mekânı işgal eden cisimden ayrılmadığını belirtir. Başka bir deyişle boş mekânın var olmadığını savunan Descartes'a göre, mekân maddi tözden ya da maddeden başka bir şey değildir. Çünkü mekân işgal eden bir şey, yer kaplayan bir şeydir, yer kaplama ise mekândır. Uyarıların nesnel dünyadan geldiği fakat öznel bir süreçle kişiselleştikleridir. Mekânı algılamak algı psikolojisi ile ilgili olduğu kadar, bireyin görsel algı yöntemi ile de ilgilidir ve bu iki süreç ön plana çıkmaktadır. Mekân, ilk olarak duyumsal, daha sonra kişi mekân içerisinde süre geçirdikçe zihinsel olarak algılanmaktadır. Mekân algısı, kişinin mekân içerisinde ya da çevresinde belirli bir süre zarfında deneyim kazanarak, mekânı zihnine yerleştirmesidir.

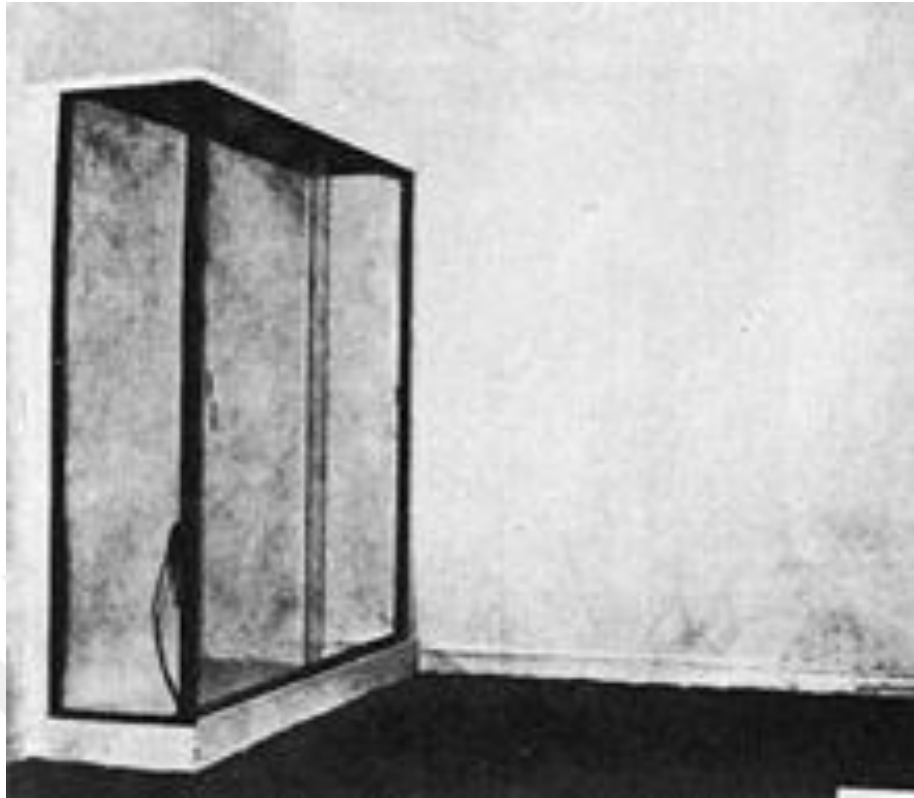
Mekansal imge; mekân bünyesindeki fiziksel görünümün, zihinde yeniden üretilmesi şeklinde tanımlanabilir. Görülenler, kokular, sesler ve bu gibi tüm duyumsal ve fiziksel algıların zihne yansımaları mekansal imgenin ortaya çıkması ve değişmesinde büyük önem içerir. Mekansal imgenin oluşabilmesi için en önemli unsurun mekânın deneyimlenmesi olduğu söylenebilir. (UYSAL,2009 , s. 11)

1960'lı yıllarda mekân ve sanat adeta bir algı oyunu haline gelmiştir. 20. Yüzyılın ikinci yarısında bu yaklaşım Minimalistleri de etkilemiştir. Minimalistler seri üretilmiş nesnelere yer verirken, mekân algısında bir değişim yaratmadan gerçek mekânı görünür kılmışlar ve bunu yaparken de üç boyutlu bir nesne yaratmak için kullanılan her türlü yöntemi (yontmak, yapıştırmak,vs.) reddederek malzemeyi kullanmanın yeni yollarını aramışlardır.

2.2. Örnekler

Henri Lefebvre'nin Mekanın Üretimi adlı kitabında bahsettiği gibi, mekan hem öznel (bireyin işgal ettiği ve deneyimlediği) hem de nesnel (bireyin başka bireylerle karşılaşması ve öteki ile etkileşim içinde deneyimlediği) mekan olarak anlaşılabilir. (ARTUN ALTUNYILDIZ, Nur, Sürrealizm Mimarlık Mekan Sanatı) Bu örneklenen anlam bağlamından yola çıkılarak bu bölümde sınırlı boşluklar olan mekanların özellikle sürrealist, yeni gerçekçi ve minimalist sanatçılar tarafından farklı şekillerde sergileme amaçlı kullandığı ve izleyicinin de aktif olarak sergileme mekanı içerisinde rol alarak, mekanı deneyimlediği ve bunun yanı sıra boşluk kavramını sergileme açısından ve kavramsal bağlamda farklı anlamlarda irdeleyen sanatçıların örnekleri incelenecektir.

Fransız yeni gerçekçi sanatçılardan Yves Klein 1958 yılında Paris'te Iris Clair galerisinde o döneme kadar yapılmamış bir ilke imza atarak "Boşluk" adını verdiği sergisinde galeri mekanının kendisini sergilemiştir. "Boyutları olmayan, adı konulamayan, içine nasıl girileceği bilinmese de insanı kuşatan, fakat sınırlarından yoksun." şeklinde tanımlanan mekan tasarımı, galeri mekanının ilerleyen süreçteki yeri için etkili sonuçlar oluşturmuştur. Sanatçı mistik bir imge yarattığı bu eylemi ile boşluğu avucunun içerisine alarak, şaşırtıcı bir etkinlik yaratmıştır. Klein'in yarattığı avangard şekilde tanımlanan bu tarz eylemlerin iki çeşit izleyici grubu vardır. Orada olanlar ve orada olmayanlar. Orada olan izleyici tam olarak algılayamadığı ama zorunlu bir şekilde tanık olduğu anın içinde olmaktan genel olarak rahatsızdır ve yapıtı deneyimlerken hissettiği sıkıntıyı anımsar. Modernizm tarafından hoşgörülen sık sık geçmişi unutarak geleceği hatırlamaya çalışan bellek yıllar sonra işini tamamlar. Bundan dolayı, orada olan izleyici kendi belleğinden ön plandadır. Belirli bir mesafeden bakan izleyicilerdense, orada olmayan izleyiciler daha çok bilgi sahibidir. Sonuç olarak anlık algılar çerçevesinde yapılan deneyim çok etkileyicidir.



Fotoğraf 1 - Yves Klein "*Le Vide*" (*The Void*) (BOŞLUK) 1958

https://en.wikipedia.org/wiki/Yves_Klein#/media/File:Le_Vide.jpg

1958 yılında Yves Klein'in Paris'teki Iris Clert Galerisi'ni boş olarak sergilemesinden sonra 1960 yılında Armand Pierre Arman buluntu nesleler ile mekanda farklı bir deneyim yaşatmıştır. Mekanı çöp ve atıklarla adeta tersten bir kolajmış gibi tamamen dolduran sanatçı, mekan içerisinde boş hiç bir alan bırakmamıştır. Sanatçı, galeriyi metaforik bir araç olarak kullanmıştır. İzleyiciyi galerinin tamamen dışarısında bırakan sanatçı, galeri ve izleyici arasındaki sarsılmaz bütünlüğü bozmuştur. Sanatçının bu uygulamasında mekan eseri bünyesinde bulunduran bir araç halinden çıkmış, eserin kendisine dönüşmüştür. (O'Doherty,2010:113)

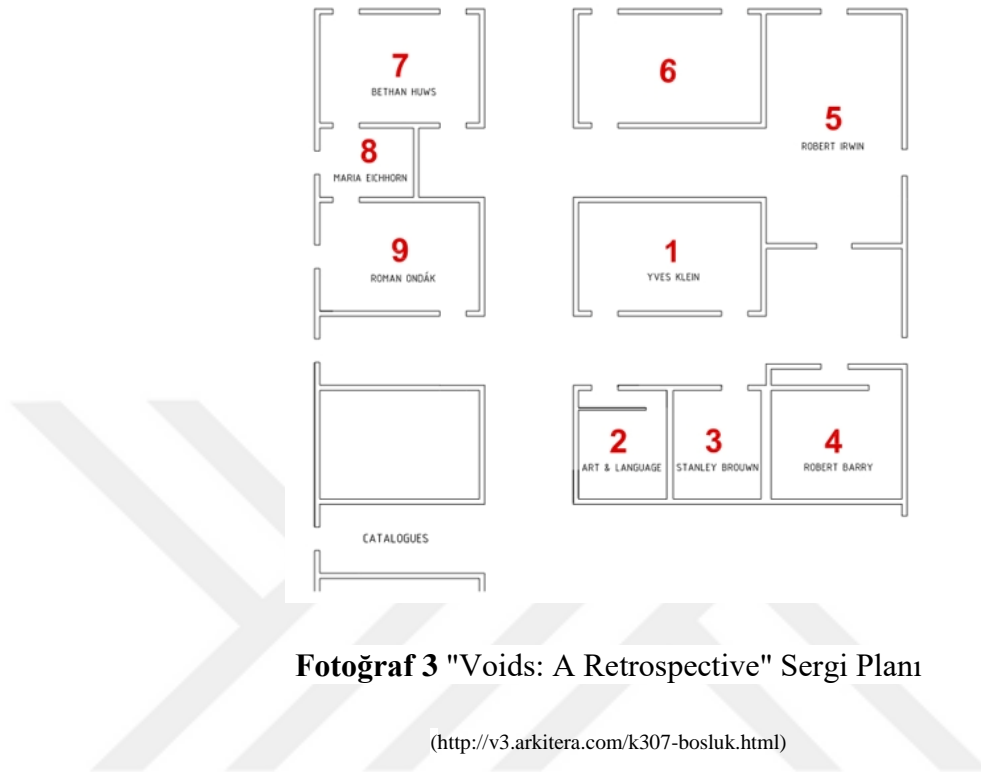


Fotoğraf 2- Armand P. ARMAN-"Dolu"1960

(https://en.wikipedia.org/wiki/Iris_Clerf_Gallery)

İçi dolu olan mekanların boşaltılıp, mimari mekanı öne çıkaran sanatsal çalışmalara güncel bir örnek olarak 2009 yılında Paris Centre Pompidou'da gerçekleştirilen "Boşluk: Retrospektif" ("VOIDS: A Retrospective) Sergisi gösterilebilir. Sadece işlevi olan ya da dolu olan şeyler hakkında fikir üretmek yanlış olur. Belirgin bir işlevi olan ya da bir amaca hizmet eden her şey, herkes tarafından vurgulanabilir. Fakat belirgin bir biçimde işlevsiz olana dikkat çekildiğinde esas farkındalık yaratılabilir. "Boşluk" kavramı, sanatta, özellikle kavramsal sanatçılar tarafından defalarca irdelenen bir konu haline gelmiştir. "Boşluk: Retrospektif" adlı sergide, geçmişte boş mekanları sanat eseri olarak sergilemiş dokuz sanatçının "boş sergileri" bulunmaktadır. Centre Pompidou'nun dördüncü katında bulunan sergi alanındaki dokuz adet salonda görülecek hiçbir şey bulunmamaktadır. Bakılan "hiçbir şey"dir. İzleyicilerin genelinde bir kafa karışıklığı yaratan bu sergide; sergilenmesi amaçlanan boşluğun kendisidir. Bu sergi bünyesinde boşluğun özgün anlamının başka bir yerde, yeni baştan yaratılmasının kolay

olmadığının gösterilmesi amaçlanmıştır ve bu sergi Yves Klein'ın Paris'teki sergisinde boşluğu sergilemesinden elli yıl sonra büyük çapta bir farkındalık yaratmıştır.



Fotoğraf 3 "Voids: A Retrospective" Sergi Planı

(<http://v3.arkitera.com/k307-bosluk.html>)

Sergide dokuz sanatçı bulunmaktadır. Bunlardan Robert Irwin 1970 yılında yaptığı "Experimental Situation" adlı işi için bir ay süresince Los Angeles'taki Ace Galerisi'ni boş bıraktırmıştır. Amaçlanan bu süreçte, zamanının çoğunu mekan içerisinde geçeceği ve mekan için olan sanat eseri üzerinde düşünülecek mekanın kendisinin sergilenmesidir. Bu sergi sanatçının kariyerinde bir dönüm noktası olmuştur ve daha sonraki işleri için bir zemin oluşturmuştur. Sergideki bir başka sanatçı Bethan Huws ise "Haus Esters Piece" (1993) isimli sergisinde davet edildiği mekandan öylesine etkilenir ki, sergisinde kullanacağı mekanı tamamen boş bırakır. Sanatçı için mekan kavramı çok önemlidir. Bunu şu sözü ile dile getirmiştir:

"Hiç kimse göremese de her birimiz için en somut olan şey mekandır."

(<http://v3.arkitera.com/k307-bosluk.html>)

Sürrealist sanatçılar da mekan ile ilgili çalışmalar yapmışlardır. Galeri mekanlarını baştan yaratma çabasında olan sürrealistlerin en önde gelen örneklerinden biri de Marcel Duchamp'tir. Duchamp, 1938 yılında Paris'te gerçekleştirdiği "Exposition International du Surréalisme" Uluslararası Sürrealizm Sergisi'nde enstalasyon sanatının köklerini oluşturmuştur. Sergide 1200 adet kömür çuvalını galerinin tavanına asarak sergilemiştir. Galerinin tavanına ise bir pencere açarak mekan atmosferini değiştirmiştir. Karanlık olan mekanda izleyicilerin görebilmesi için ellerine fenerler verilmiştir. İzleyici ise sergide aktif bir katılımcı haline gelmiştir. (Fitzpatrick, 2004: 24-26)

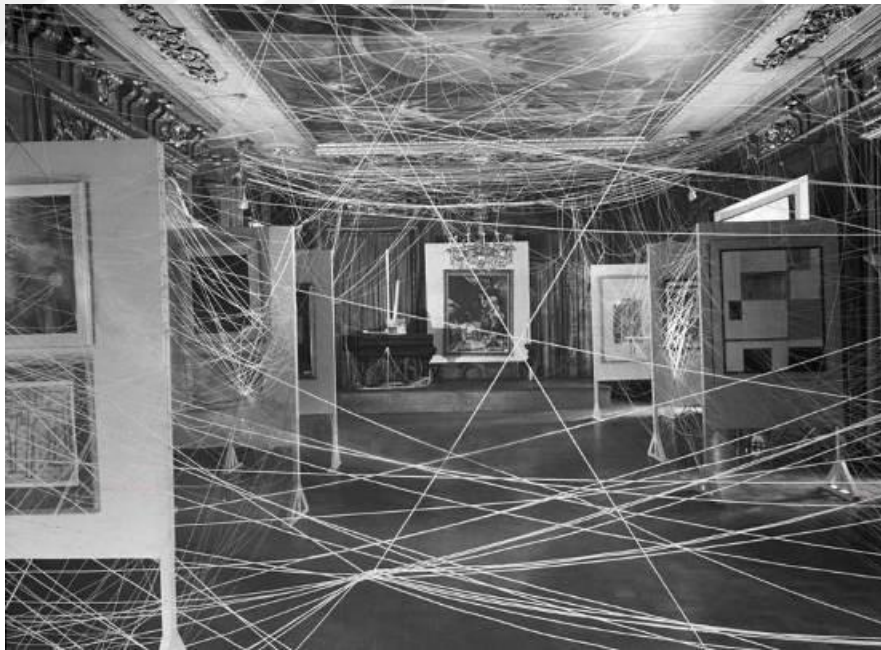


Fotoğraf 4 "Exposition International du Surréalisme" 1938

<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942>

Duchamp'ın en çarpıcı enstalasyonlarından biri ise "Labirent" tir. Bir düzen ya da sistem olmaksızın galeri mekanını her açıdan saran ipler, yuva hissini engelleyen bir mekan oluşturmuştur. Duchamp enstalasyonun çevresini güçlü bir biçimde yeniden kurgulamış ve teşhirdeki resimlerin görsellerine erişimi zorlaştırmıştır. Bu şekilde de izleyici ile nesne arasında kaçınılmaz bir bağlantının varlığını gözler önüne sermiştir. Sürrealist sanatın tüketilmesini kolaylaştıran bir rol üstlenmek bu tasarımının genel

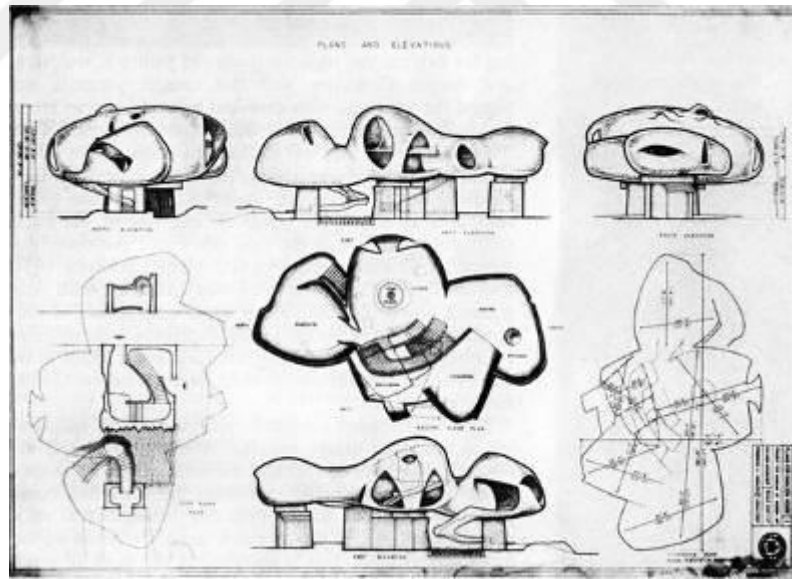
işlevidir. İzleyici ile sanat nesnesini birbiriyle kaynaştıracak kadar birebir ilişki içine sokmak yerine, Duchamp ip vasıtası ile izleyici, nesne ve mekan arasında aşılmaz bir engel oluşturmuştur. Duchamp'ın enstalasyonu sürrealizmin kurumsallaşmasına ve sürrealist praktikteki resim sanatının öteden beri oynadığı problemleri role saldırı niteliği taşımaktadır. 1942 yılında Gerçeküstücülüğün İlk Belgeleri (First Papers of Surrealism) sergisi devam ederken; Duchamp resmi ne kadar hor gördüğünü her zamankinden çok daha güçlü biçimde dile getirmiştir. Resmi duyulan yarı dinsel saygıyı eleştirerek, ip enstalasyonunun amacının arka plan ile savaşmak olduğunu belirtmiştir. Duchamp belirtmese de burada arka plan olarak kastedilen, hem serginin düzenlendiği Ried Malikanesinin gösterişli hiç mekanı, hem de ip kullanılarak görülmesi zorlaştırılan sürrealist resimlerin arka planıdır. Enstalasyonun karmaşık mekanında ve mekanda yer alan nesnelere sersemletici etkisinde izleyicinin mekanı doğrudan deneyimlemesi zorlaşmıştır. Duchamp'ın enstalasyonu yanılsamalı bir çevre oluşturarak sürrealist evciliği bozguna uğratmıştır. Bu çerçeve ile izleyicilerle sanat nesnelere arasında dolaylı bir birlik hedefleyen her türlü girişimin engellendiği söylenebilir. (ARTUN ALTINYILDIZ, 2014: 345,346,347,348)



Fotoğraf 5 “Duchamp’ın Labirenti”

1890 yılında Avusturya’da doğan Frederick Kiesler, mimar ve sahne tasarımcısıdır. 20. Yüzyılda New York’ta modernizmin şekillenmesinde önemli bir role sahiptir. Yapmış olduğu heykeller ile postmodernizmin ilham kaynaklarından biri olmuştur. Kiesler’in en önemli tutkusunun “sonsuz mekan” ile ilgili olduğunu söyleyebiliriz. Özellikle sahne tasarımlarında ön plana çıkan sürrealist uygulamaları dikkat çekicidir.(ARTUN ALTINYILDIZ, 2014:403)

Sonsuz mekana olan ilgisi, onun bilim karşısında büyülenen bir sanatçı olarak ortaya çıkmasını destekler. Kiesler’in en ön plana çıkan uygulamalarından biri ise “Sonsuz Ev” adlı projesidir. Tohum hücresi adını verdiği “Sonsuz Ev” bireylerin doğal ve teknolojik çevresi ile süren etkileşimin dinamiğini ifade etmektedir. Bu projedeki amacı ele geçirilemeyen sonsuzluğu, en küçük birim olan hücreye indirgemektir. Mutlak dünyanın özünde yalın olduğu savından hareket ettiği söylenebilir. (ARTUN ALTINYILDIZ, 2014:405)



Fotoğraf 6-Frederick Kiesler “Sonsuz Ev” çizimi

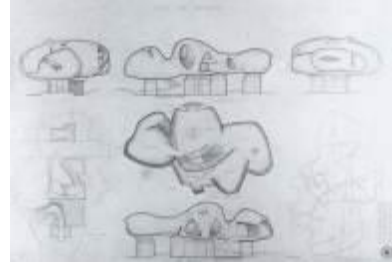
(<https://tr.pinterest.com/pin/90986854948333881/>)

Sonsuz ev çizimi matematikteki kümeler kuramına dayanmaktadır. Birbiriyle örtüşen alanları sembolize etmektedir. İçeri ve dışarı bağlantısı, ışık ve enerji, yaşamsal alanları, tohum-hücre olarak adlandırılan Sonsuz Ev’de bütünleşmiştir. (ARTUN

ALTINYILDIZ, 2014:406) 1958 yılında New York’da Modern Sanat Müzesi’nin bahçesine koymak üzere Kiesler’in Sonsuz Ev uygulamasını genişletmesi istenmiştir.



Fotoğraf 7 Sonsuz ev maket



Fotoğraf 8 Sonsuz ev, maket, plan, proje(MOMA 1959)

(<http://www.e-skop.com/skopdergi/sonsuzluk-ve-indirgeme-frederick-kieslerin-sonsuz-evi/1956>)

İzleyici ve eser bütünlüğü bağlamında boşluğun tasarımını, Frederick John Kiesler adlı sanatçının; Sürrealist Salon adlı enstalasyonu üzerinden örneklendirilecek olunursa; sanatçının resim ile izleyici arasındaki ya da sanat nesnelere ile onları çevreleyen ortam arasındaki her türlü aracıyı ortadan kaldırdığı ve ideal bütünlüğü sağlamaya çalıştığı söylenebilir. Sergilenen resimlerdeki çerçeveleri kaldırarak ve destek olarak ip kullanmıştır; böylece sanat nesnelere, izleyicinin kendi fiziksel alanına dahil edilip duvardan uzaklaştırılmış ve izleyici ile sanat nesnesi arasında sıkı bir bağ kurulmuştur. Bunun dışında, mekân tasarımları, teşhir edilen eserlerin genel estetiğiyle uyum içerisinde tutularak, nesnelere ile bağlam uzaklaştırılmıştır. Sürrealist Salon’un duvarlarında, birçok resimdeki kompozisyonların biyomorfik şekline uygun oyuklar açılmış; geometrik soyutlamalardan oluşan Soyut Eserler Salonu’ndaki resimler ise geometrik biçimli kordonlarla tutturulmuştur. Benzer şekilde seyir alanı, biyomorfik tasarımlı mobilyalarla seyirciyi içine almıştır. Resimler ise dinamik görüş açılarına uygun düşecek tarzda, farklı yüksekliklere asılmıştır.

Kiesler’in enstalasyonunun amacı, “insanları birlikte yaşadıkları sanattan koparan fiziksel ve zihinsel engelleri yok etmek, ilkel çağlarda olduğu gibi hayal-gerçeklik birliğini sağlamaktır”.(Kiesler, “Design Correlation”, s. 76.) Sonuç olarak; Kiesler’in resimdeki çerçeveyi eritmesi ve estetik yollarla farklı çözümler üretmesi, izleyici ve eser bütünlüğünü pekiştirmiştir. (<http://www.e-skop.com/skopdergi/duchampin-labirenti-first-papers-of-surrealism-1942/1939>)

Frederick Kiesler, Sürrealist Salon adlı enstalasyonundaki düşüncelerini şu şekilde dile getirmiştir;

“Günümüzde, duvardaki çerçeveli resim ruhsuz ve anlamsız bir dekoratif sembole dönüşmüş durumda... Çerçeve, “hayal” ile “gerçeklik” ya da “imge” ile “çevresi” arasındaki yapay ikiliğin hem sembolü hem de müsebbidir: insanın, yaşadığı dünyadan sanat eserinin varlık kazandığı dünyaya bakmak için aşması gereken plastik bir engeldir. İşte bu engelin mutlaka yıkılması gerekiyor: Bugün hiçbir gerekçesi olmayan kaskatı bir engele indirgenmiş olan çerçeve, mimari, mekânsal anlamına yeniden kavuşturulmalıdır.” (Kiesler, “Notes on Designing the Gallery”, s. 42.)



Fotoğraf 9

Frederick Kiesler, Soyut Eserler Salonu, Art of This Century Gallery, New York, 1942
(<http://www.e-skop.com/skopdergi/duchampin-labirenti-first-papers-of-surrealism-1942/1939>)

Avustralya’lı Hiper Gerçekçi heykel sanatçısı Ron Mueck, eser ve mekan ilişkisini etkin bir biçimde kullanarak yaptığı eserleri mekanın etkisiyle çok daha ön plana çıkarmaktadır. Ron Mueck’in “In Bed” adlı eserinde, mekan sanat eserini ön plana çıkarmak amacıyla renksiz ve sessiz bırakılmıştır. Sanatçının bu uygulaması ile eseri içinde bulunduran mekanın yok oluşu gözlemlenebilir. Sanatçı herhangi bir insanı devasal boyuta getirerek, yaşanan anın daha yakından ve derinlemesine gözlemlenmesine yardımcı olur. Bu uygulamada mekanın ölçek bakımından oldukça bir etkisi vardır. İnsan ölçeği ile kıyaslanmasında olduğu kadar, mekan ölçeği ile de kıyaslandığında bu eser olduğundan çok daha büyük boyutlarda algılanabilmektedir. Ron Mueck’in heykellerini bu derece çarpıcı olmasının en önemli sebebinin; mekan ve eser arasındaki bütünlük ve hiper gerçekçiliğin devasal boyutlarda sunulması olduğu söylenebilir. (TAŞÇIOĞLU, 2013:71,72)



Fotoğraf 10

Ron Mueck “In Bed” – Karışık Medya

<http://www.nytimes.com/2006/11/10/arts/design/10muec.html>

Amerikalı minimalist heykeltıraş ve video sanatçısı olan Richard Serra, genel olarak büyük boyutlu metal saç enstalasyonlar üzerine çalışmaktadır. Sanatçının heykel ve enstalasyonları, yüksek metal levhaların eğimli formlarının oluşturduğu destek ile

kendi bünyesinde dengeyi sağlayarak dizilmekte ve yıkılacakmış gibi bir izlenim göstermektedirler. Büyük metal levhaları mekanın kendisini yeniden tanımlamak ve mekan içerisinde insana kendi varlığını yeniden hissettirmek için kullanmıştır. (ANTMEN,2008:185) Sanatçı işlerinde; 300 tona yakın ağırlık ve 3-4 metre genişlikte çelik levhalar vasıtası ile adeta iskambil kağıtlarının üst üste konularak bir denge sağlaması gibi bir etki sağlamaktadır. Yaptığı işler ile yeni duvar ve labirentler yaratmaktadır. Sanatçının işlerinin içerisinde ve etrafında gezmek izleyiciyi için oldukça etkileyici bir deneyimdir. Sanatçının çalışmaları adeta kendi mekanını yaratır. Sanatçının işleri genel olarak ürkütücü ya da tedirgin edici olarak adlandırılrsa da izleyicinin üzerinde etkin bir farkındalık oluşturduğu yadsınamaz. (TAŞÇIOĞLU, 2013: 73,75)

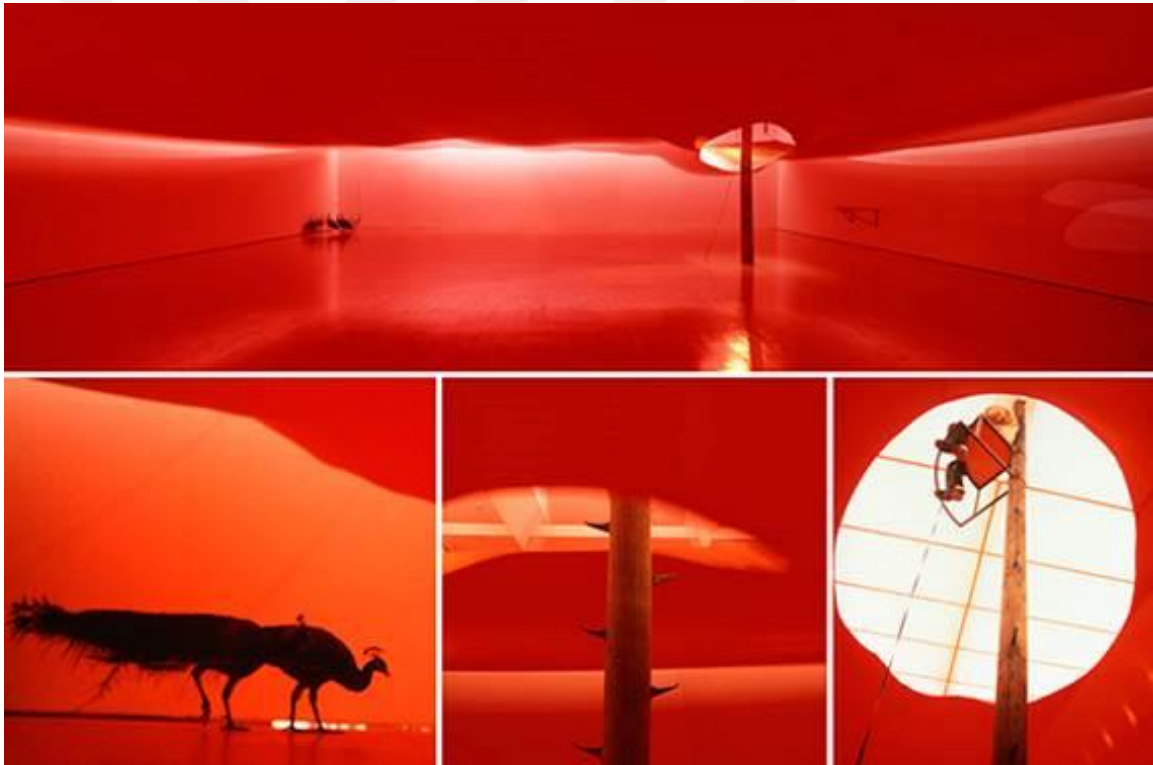


Fotoğraf 11

Richard Serra “The Matter of Time”

<https://artsedge.kennedy-center.org/multimedia/series/AEMicrosites/richard-serra>

Büyük boyutlu multimedya enstalasyonları çalışan Amerikalı sanatçı Ann Hamilton, kendini mekanın, objelerin, enstalasyonun ve videoların betimleyicisi ve yansıtıcısı olarak tanımlamaktadır. Sanatçı yaptığı enstalasyonlar ile mekana bambaşka bir kimlik kazandırır. Hamilton' ın "Mattering" adlı enstalasyonunda; dalgalanarak, alçalan ve yükselen kırmızı renkli ipek kumaş mekanı yatay olarak bölmüştür. Mekanda konumlandırılan telefon direği ve üzerinde performans sergileyen bir sanatçı ile beraberinde yer alan beş adet tavus kuşunun izleyicilerle birlikte ses kaydı alınmaktadır. Oluşturulan organik görünümlü hareketli tavan, tavus kuşlarının da etkisi ile birlikte izleyiciye bambaşka bir deneyim yaşatarak, mekan algısını soyut bir boyuta taşımıştır. (TAŞÇIOĞLU, 2013:75)



Fotoğraf 12

Ann Hamilton, "Mattering" İsimli Enstalasyon 1997-98

<http://www.annhamiltonstudio.com/images/projects/mattering/>

Amerikalı minimalist sanatçı Donald Judd, tekrarlanan simetrik öğelerin yarattığı bütüncül algı dışında mekânın fiziksel varlığını farklı şekillerde kullanmanın da mümkün olduğunu, işleri ile ortaya koyar. Robert Morris birimlerini dağınık bir şekilde mekâna yerleştirip, bu birimlerinin mekân ve izleyici ile ilişkilerini gözlemlemektedir. (KEYVANKLI, 2009:46)

Amerikalı sanatçı Michael Asher 1960'larda ve 1970'lerde galeri mekânlarını duvarlarla böldüğü ve 'beyaz küp' etkisini tersyüz etmek için mekânların boyasını kazıdığı enstalasyonlarının yanı sıra bazen de galeri duvarlarını yıkarak büro ya da sistemi görünür kıldığı enstalasyonlar gerçekleştirmiştir. (O'Doherty,2010:13)

Fransız sanatçı Daniel Buren, kavramsal sanat ve minimalizm alanlarında çalışmalarını yürütmüştür. İlk kez kapalı bir galeri mekânını sergileyerek galeri mekânının kendisini yapıtlaştırmış ve üslup ideolojisi üzerinden işleyen sanat sisteminin eleştirisini günümüze kadar sürdürmüştür. Buren, boş bir müze ya da galeri hiçbir anlama gelmediğini, sonuçta her an bir jimnastik salonuna ya da bir fırına dönüştürülebileceğini ve bu dönüşümün, orada olacaktan ya da orada satılacaktan etkilenmediğini, bir zamanlar orada sanat yapıtlar vardı diye o mekânların sosyal statüsünün değişmeyeceğini vurgular. Bir diğer yargısında ise Buren;

“Sanat yapıtı, bir galerinin hem kültürel hem mimari koşullarının yansıttığı rolü görmezlikten gelse ve önceden tanımlı olmakta dirense de sonuçta her yer, "biçimsel, mimari, sosyolojik ve politik olarak kendi anlamını, içinde gösterilen nesneye aşılar".”

düşüncesini savunur. (O'Doherty,2010:12)

Alman sanatçı Hans Haacke, 1960'lı yıllardan başlayarak toprak ve çim gibi malzemeler kullandığı süreçsel eserlerinden sonra, sanat kurumlarının arka planındaki ideolojik yapının yol açtığı sistematığı ön plana çıkaran enstalasyonları ile beyaz küp mekanizmasının döngüsünü zedelemiştir. Bu tip eleştirel yaklaşımlar, enstalasyon sanatının alternatif bir uygulama olarak algılanmasında etkili olmuş, fakat enstalasyonun

zaman içindeki kurumsallaşmasına ve zaman içindeki sanatsal pratiklerden biri haline gelmesine engel olmamıştır. (O'Doherty,2010:14)

Minimalist sanatın en önemli temsilcilerinden olan Carl Andre, eserleri ile olduğu kadar sergileme biçimleriyle de farklılıklar yaratmıştır. Genel olarak yer düzenlemeleri yapan sanatçı biçim, yapı ve mekan olarak heykel savı ile hareket etmektedir. Eserleri ile mekanların yeniden anlam kazanmasını sağlamıştır.

Carl Andre'nin 120 adet tuğlayı istiflenmesinden oluşan "Eşdeğer VIII" (1966) adlı yapıtı, sanatsallaşma sürecinde bir nesnenin sergilendiği mekân, sergilenme biçimi ve bir meta olarak statüsünün belirlediği bağlamın etkisi de iyice hissedilmeye başlandığını göstermektedir. Tuğlalar karşısında izleyici etrafındaki bağlamı (metaforik olarak 'beyaz küp'ü) ister istemez, görmekte, sanatın sanat olma koşullarına ilişkin bir düşünsel pratiğe girmektedir. (O'Doherty,2010:12)

Tate Müzesi bu yapıtı 1972 yılında satın alması İngiltere'de vergi mükelleflerinin parası çarçur ediliyor gerekçesiyle ufak çaplı bir sanat krizini meydana getirmiştir. Andre bu krizi; "Tuğlayla sanat yapmak neden bu kadar eleştirildi anlamıyorum!" şeklinde nitelendirmiştir. 20. yüzyıl sanatının malzeme dağarcığını düşündüğümüzde (insan, canlı ve ölü hayvanlar, yiyecek malzemeleri, dışkı, toprak...) tuğlanın kullanılması oldukça sıradandır. Burada tartışılması gereken, tuğlaların neden sanat olduğudur. (O'Doherty, 2010:11)

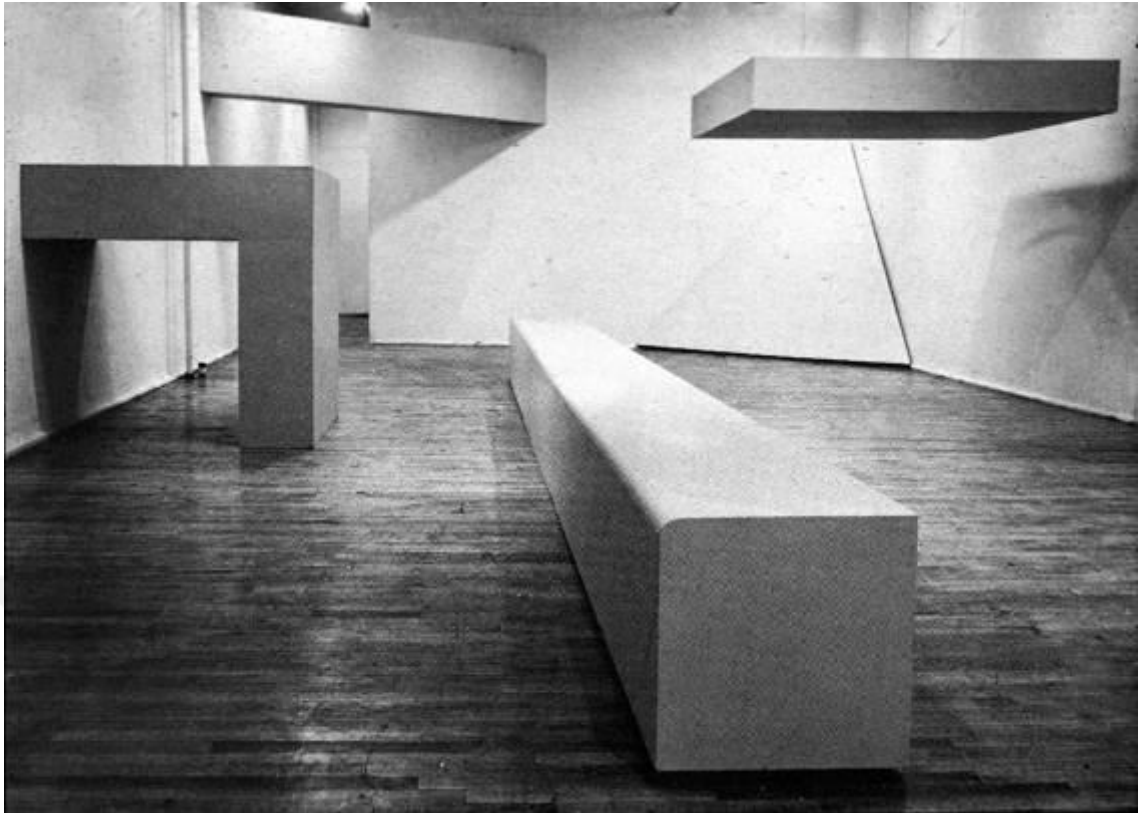


Fotoğraf 13

Carl Andre “Eşdeğer VIII” adlı çalışma
<http://www.tate.org.uk/art/artists/carl-andre-648>

Mekânın fiziksel varlığını sanat yapıtının bir ögesi olarak ele almak Yirminci Yüzyıl’ın ikinci yarısında ortaya çıkan bir eğilimdir. Bu eğilimin ortaya çıkışında Minimalizm’in önemli bir payı olduğu söylenebilir. Minimalistler ürettiği nesnelere ile mekânın fiziksel varlığını bir bütün olarak algılamışlardır. Bu Konstrüktivist yaklaşım içerisinde uzamsal bir tavırla inşa edilmiş bir heykelin bileşenlerini (tel, demir çubuk, pleksiglas), boşluğu gözeterek kurmasına benzer.

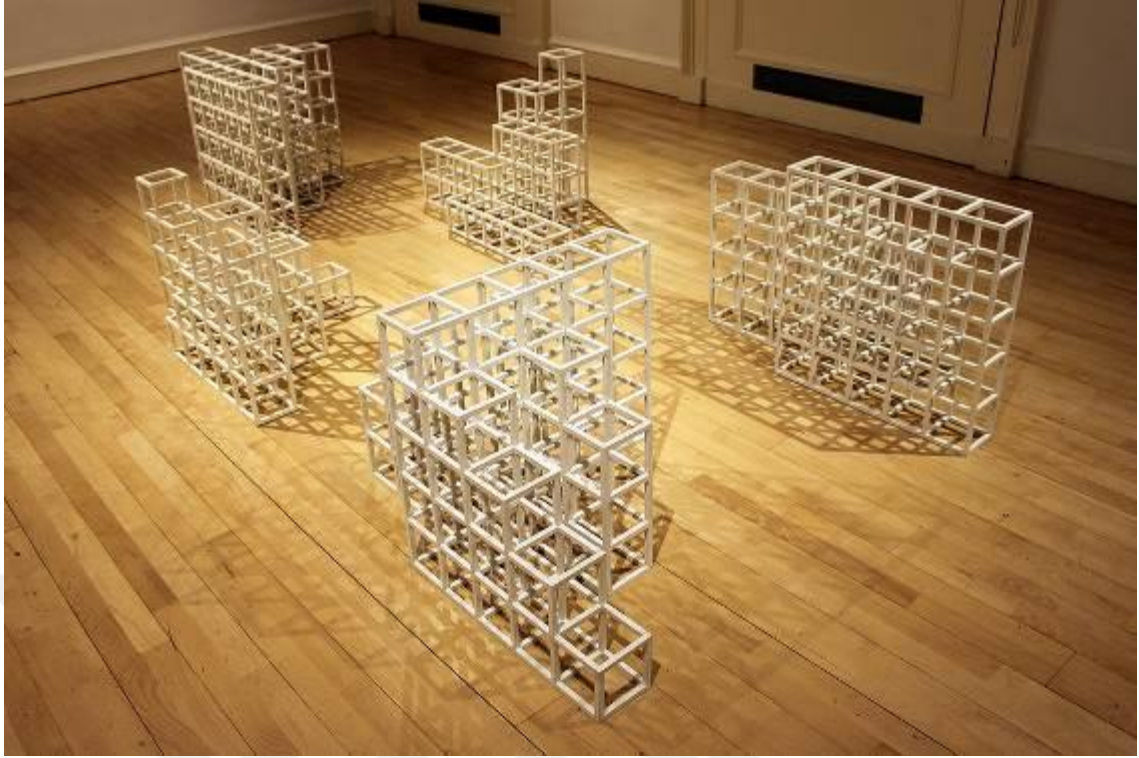
Georges Vantongerloo (1886-1965) yapıtı sadece kendi inşasının yer aldığı boşlukta konumlandırmıştır. Mekânı kapsamaz, seyirciyle arasında belli bir mesafeyi korur. Sanatçı Robert Morris birimlerini mekânın içersine dağılmış olarak konumlandırır. Mekân içerisinde seyirci kendi fiziksel varlığı ile yer alabilir, böylece yapıt izleyicinin algısıyla bütünleşebilir. (KEYVANKLI,2011: 41)



Fotoğraf 14

Robert Morris “Green Gallery Yerleştirmesi” 1964

Kavramsal ve minimal sanatla özdeşleştirilmiş Amerikalı Sanatçı Sol LeWitt çalışmalarında izleyiciyi zihinsel bir sürece tabi tutmaktadır. Eserleri kavramsal temeller üzerine kuruludur. 1967 yılında Artform dergisinde Kavramsal Sanat zerine Paragraflar adlı yazısı yayımlandıktan sonra yazısında kullandığı kavramsal sözcüğü kısa bir süre sonra sanatsal bir ifadenin adı haline gelmiştir. LeWitt biçimi düşünceyi ileten bir veri olarak görür. Eserlerindeki genel amacı izleyiciye verileri izleterek temelde yatan düşünceye ulaşmasını sağlamaktır. (KEYVANKLI,2011: 54)



Fotoğraf 15

Sol LeWitt "Beş Modüler Yapı"1972

Sol LeWitt için biçim, renk ya da mekân belirleyici değildir.

"Renk, doku, yüzey ve biçim ürünün yalnızca fiziksel yanını güçlendirir.
İki boyutta görselleştirilebilen bir düşünüyü için üçüncü boyut gereksizdir."

Sol LeWitt.

Sanatçı düşüncesini en iyi hangi şekilde verecekse uygulama olarak onu seçmektedir. Kavram neyi gerektiriyorsa tasarımını ona göre yapar. Kimi zaman modülerden bir küp, kimi zaman da iki boyutlu bir çalışma ya da bir duvar çizimi olabilmektedir. (KEYVANKLI, 2011:55)

2001 yılındaki Venedik Bienali'nde yer alan Çinli Sanatçı Yang Maoyuan'ın “Herşey Görünür”, adlı enstalasyonunda porselen kaplar kullanarak, içlerini Çin'de yazlık rahatsızlıklar için yaygın olarak kullanılan “fengyoujing” ve “huoxiang zhengqi shui” adlı bitkisel ilaçlarla doldurmuş ve bir farkındalık yaratmaya çalışmıştır.



Fotoğraf 16

Yang Maoyuan, “Herşey Görünür”, Venedik Bienali, 2001.

(<http://www.huma3-archive.com/huma3-eng-reviews-id-602.html>)

New York'da yaşayan Yunan Sanatçı Philip Tsiras, 1974 yılından günümüze kadar seksenden fazla kişisel sergi açmıştır. Tsiras'ın çalışmaları medya, resim, enstalasyon, fotoğraf, cam, seramik ve bronzu kapsayacak şekilde geniş kapsamlıdır. Sanatçı üç defa Venedik Bienali'nde eserleri ile yer almıştır. Sanatçının seramik malzemedan yaptığı ayakkabılar ve ışık kombinasyonunu bir araya getirdiği enstalasyonu Bienalde büyük ilgi toplamıştır. (<http://www.tsiras.com/bio/>)



Fotoğraf 17

Philip Tsiras Top-Taki Seramik Enstalasyonu

Top-Taki-Seramik ayakkabılar-mavi ışık,Enstalasyon,Venedik Bienali 2003

(<http://www.tsiaras.com/installations/>)



Fotoğraf 18

Philip Tsiaras, Sex Seramik Enstalasyonu

Sex-Seramik ayakkabılar,Enstalasyon,San Carpoforo,Milan 2002

(<http://www.tsiaras.com/installations/>)



Fotoğraf 19

Philip Tsiaras, Seramik Enstalasyonu

Seramik ayakkabılar,Enstalasyon,San Carpoforo,Milan 2002

(<http://www.tsiaras.com/installations/>)

2017 yılı Venedik Bienali'nde Fransız Sanatçı Loris Gréaud, Venedik'in ünlü cam üretim merkezi Murano Adasında bulunan metruk bir fabrikayı, yaptığı enstalasyon çalışması ile yeniden hayata geçirmiştir. Fabrikada eskiden fırınların bulunduğu alanda üfleme camdan yapılan 1000 adet cam modül fabrika çatısından sarkıtılarak bir enstalasyon hazırlanmıştır. Sanatçı, "Gerçekleştirilmemiş Notlar Fabrikası" başlıklı kapsamlı sergiyi "gerçek bir tablo vivanti (yaşamı)" olarak tanımlamaktadır. (<https://www.dezeen.com/2017/05/16/venice-art-biennale-2017-top-picks-highlights-pavilions-exhibitions-installations/>)

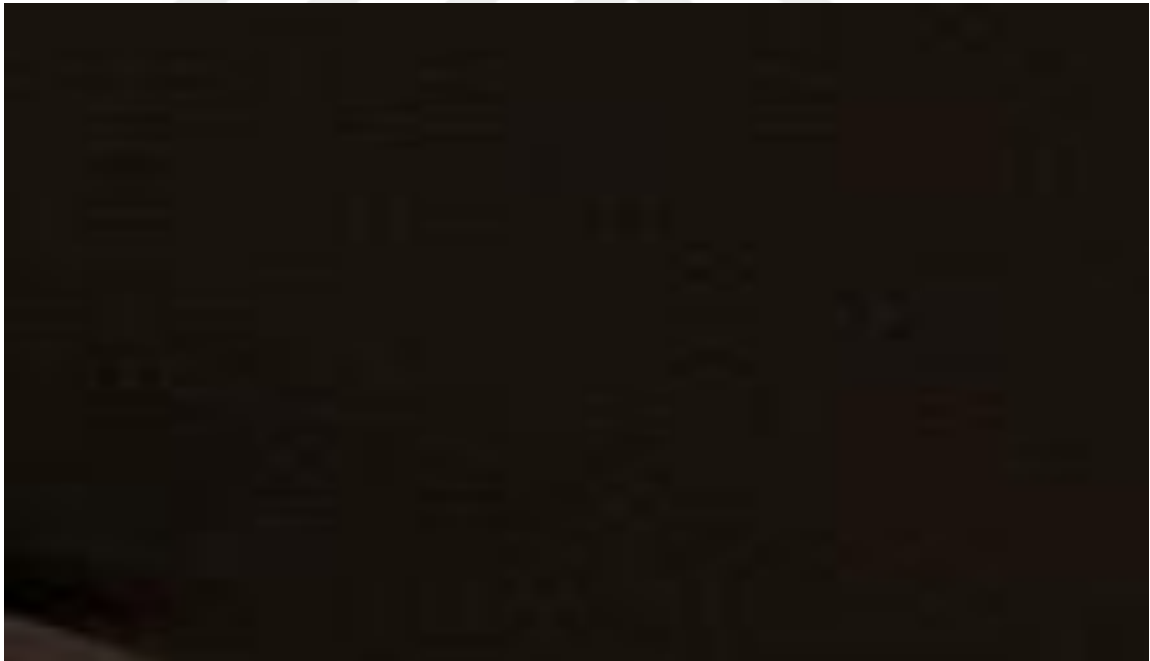


Fotoğraf 20

"Gerçekleştirilmemiş Notlar Fabrikası", Loris Gréaud, Venedik Bienali, 2017

(<https://www.dezeen.com/2017/05/16/venice-art-biennale-2017-top-picks-highlights-pavilions-exhibitions-installations/>)

Fransız sanatçı Eve Ariza, Mırıldanma (Murmuri / Murmur) isimli enstalasyonu ile 2017 Venedik Bienali'nde önemli bir uygulamaya imzasını atmıştır. Sergi alanını 9500'den fazla seramik kase ile doldurmuştur . Kilin farklı tonalitelerinde kullandığı kaseler ile insanların farklı cilt renklerini yansıtmaya çalışmıştır . Sergi alanını çevreleyen, birden fazla fısıltıyla, ırkların karışımı ve nüfus dalgalanmalarından oluşan bir fısıltıyı yansıtmaya çalışmıştır. Kurulumda her kase kendi doğal rezonansını açığa çıkardığı için enstalasyon aynı zamanda duyuşal bir deneyim haline de gelmektedir. Herhangi bir açık anlatı içeriğinin yükünden kurtulmuş olan eser, önce izleyiciyle yoğun bir fiziksel diyaloga kışkırtmaktadır; ancak bu mırıltılar, tüm insan iletişimini başlatan ilk şiişsel titreşimin hatırlandığını hatırlatmaktadır. Sanatçıya göre bu çalışmadaki ana fikir gürültüyü ve çevredeki konuşmaları şiişsel bir ritme dönüştürmektir. Mırıldanma isimli çalışma herkesin sesinin olduğu iletişim ve izolasyon üzerine bir çalışmadır. İzleyiciyi ayırmaya değil bütünleştirmeye çalıştığı düşünülmektedir.(<http://www.chromart.org/the-venice-art-biennale-2017-national-pavilions/>)



Fotoğraf 21

(<http://www.chromart.org/the-venice-art-biennale-2017-national-pavilions/>)

Mırıldanma, Eve Ariza,57. Venedik Bienali ,2017



Fotoğraf 22

(<http://www.chromart.org/the-venice-art-biennale-2017-national-pavilions/>)

Mırıldanma, Eve Ariza, 57. Venedik Bienali, 2017

Mimar ve ses tasarımcısı olan ve birçok bienal ve sergide yer alan yerleştirme ve performans sanatçısı Cevdet Erek 2017 Venedik Bienali için hazırladığı “ÇİN” adlı eserinde mekâna özgü olarak oluşturulacak, süreç içerisinde gelişerek, mekânla birlikte şekillenecek bir tasarıma imza atmıştır. Türkçe’de kulak çınlaması ve bir zil sesi anlamına gelen “ÇİN” adlı eserinde Cevdet Erek, mimari ve ses çalışmalarıyla, kulak çınlaması yaratmaya, rezonans, acı ve belirsizlik kavramlarına vurgu yapmaya çalışmıştır. İzleyiciye gürültülü ve rahatsız edici bir deneyim kazandırmayı hedefleyen Erek, eseri ile ilgili şunları dile getirmiştir:

“Yerinde deneyimlenmesi için yapılan bir mekân işini halen oluşum aşamasındayken burada tarif etmeye çalışmak yerine, bir hazırlık egzersizi olarak şöyle bir hayali beraber kurmayı öneriyorum: Uzakta etrafı çitle çevrili bir harabe, içindeyse oradan gün boyu ayrılmaması gereken bir görevli var. Görevli, sessizlik içinde dolanırken, etrafı dikkatlice süzen bir ziyaretçiyi ve onun sayesinde binlerce

cırcır böceğinin konserini fark ediyor. Uzaktan, birbirleriyle konuşmaya çalışan bu ikili, bir anda meydana gelen şiddetli bir sesin verdiği kulak acısından aynı anda kısacık haykırıyorlar. Sonra, görevli, geceleyin, başka bir yerde, pencereyi iki parmak, gürültüyü bir tık açık bırakarak kulak çınlamasını bastırmaya çalışırken bir alarm sesi giriyor içeri: ‘viyuyuyuyuyuyuy’. Sonra bu hayalin başına dönüp aynı sırayla bir daha hayal etmeyi deniyor”. (<http://www.iksv.org/tr/arsiv/p/1/1472>)



Fotoğraf 23

(<http://www.chromart.org/the-venice-art-biennale-2017-national-pavilions/>)

Cevdet EREK, “ÇİN”, Mekan Kurgusu, Venedik Bienali, 2017

Amerikalı ışık ve enstalasyon sanatçısı James Turrell genel olarak çalışmalarını ışık ve boşlukla ilişkilendirmektedir. Sanatçının çalışmaları ile ilgili yorumunu şu şekilde dile getirmiştir :

“Tüm her şey boşlukla ışığı nasıl bir araya getirip derine indirmekle alakalıdır. Ve bu da sizlerin bakış açılarıyla bağlantılıdır. Bu çalışmalar için özne ve materyal aynıdır ‘Işık ve Boşluk’. Işık güçlü bir cisimdir ve biz ışıkla temel bir bağlantı içersindeyiz. Fakat daha güçlü bir şeyler oluşturmak için ışığın yapısı oldukça kırılmalıdır. Materyali izin verdiği ölçüde şekillendiriyorum. Işıkla çalışmayı seviyorum, böylece onu fiziksel olarak hissediyor ve boşlukla olan varoluşunu da kavrayabiliyorum. Yalnızca gözle görülmeyen, hissedilebilir varoluşunu hissetmeyi seviyorum. Doğadan deneyimlenerek oluşturulmuş bir şeyi sanata dönüştürmede her zaman bir şüphe söz konusudur. Benim arzum sizi içine aldığım ve görmenizi sağladığım durumu sizin deneyiminize dönüştürmektir.” (Andrews, 1992:10)

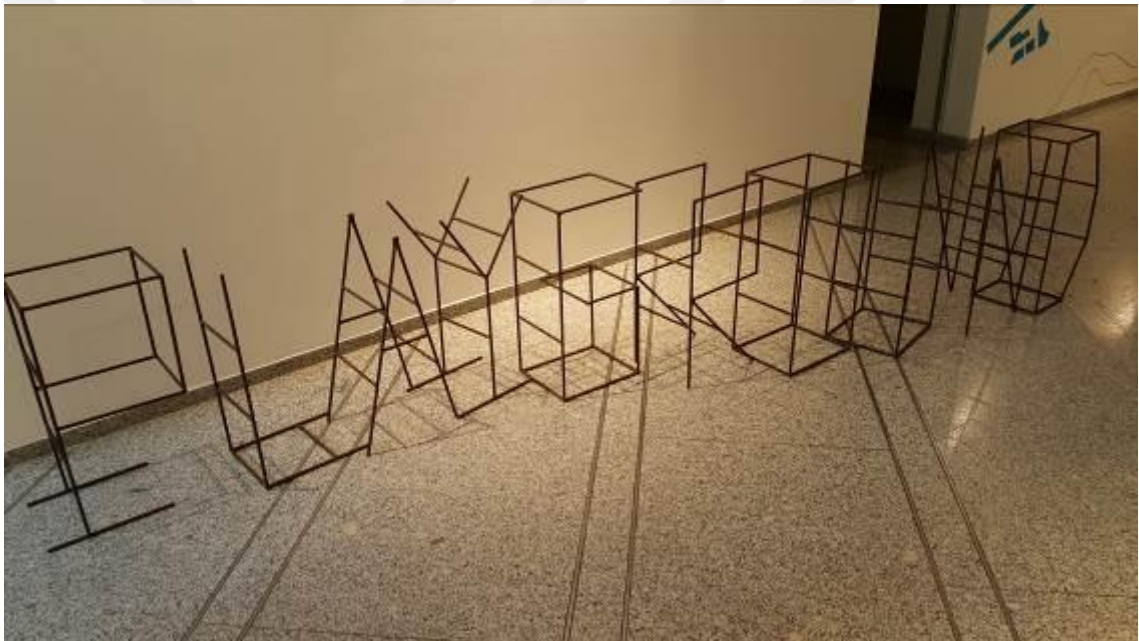


Fotoğraf 24

James Turrell, The Light Inside, 1999.

(<http://bluestreak.moxleycarmichael.com/2014/12/19/houston-we-dont-have-a-problem/>)

Çağdaş bir uygulama modeli olan Playground sergisi, 04.09.2015-24.10.2015 tarihleri arasında İstanbul Macar Kültür Merkezinde sekiz Macar sanatçının tarafından gerçekleştirilmiştir. “Playground” kelime anlamı olarak oyun alanı, açık havada bulunan oyun ve rekreasyon alanı ya da belirli bir etkinlik için mevcut olan alan anlamına gelmektedir. Bu sergide sanatçılar şehir ortamının güncel sanat üzerindeki Macar yansımalarını göz önüne sermeyi amaçlamışlardır. Şehir imgelerinin ve yansımalarının, şehir sakinlerinin ortak deneyimlerinin farklı bir algı yaratacak biçimde ifade edildiği bu sergi izleyiciye görsel ve düşünsel bir deneyim yaşatmaktadır. Sergide yerleştirme ve üç boyutlu projeksiyon uygulamaları bulunmaktadır.



Fotoğraf 25

Metal birimlerden oluşan yerleştirme,2015



Fotoğraf 26

Enstalasyon Detay Görünüm,2015



Fotoğraf 27

Sergi bünyesinde yapılan enstalasyonun dış mekan kurguları ve bunların fotoğraf sunumları,2015



Fotoğraf 28

Sergi kapsamında yapılan üç boyutlu projeksiyon gösterisi, İstanbul, 2015

Sonuç olarak örnekleri verilen sanatçılar ve eserlerinin genel olarak gösterdiği bir tek nokta vardır; boşluğun imgesinin ifadesinin değiştiği gerçeği. Boşluk yapıttaki ya da mekandaki boşluktan ibaret değildir, boşluk ve mekan ile bağlantılı bir üretim süreci başlamıştır. Boşluk ve mekana dair bu yaklaşımın, Minimalizm'in ve kavramsal sanatın resim, heykel ve seramiğe ait olan soru ve sorunlarını kendi bünyesinde eritip, yeni bir plastik dil bütünlüğü oluşturduğu söylenebilir. (KEYVANKLI, 2011:44)

3. BÖLÜM

MEKAN ÜZERİNE SERAMİK FORM İLE TASARLANAN BİR UYGULAMA

“Bir sanat yapıtının anlam ve değerinin belirlenmesinde, nesnenin kendisi kadar sergilendiği mekanın etkisi göz önüne alındığında, sanat yapıtı – mimari mekan birlikteliği kaçınılmazdır.”

Frank Llyod Wright

Her sanat eseri bir jestin, bir imgenin, bir portrenin, bir çağın, bir tarihin, bir fikrin izini örtük veya açık bir biçimde muhafaza eder. Daha sonrasında mekan bünyesinde muhafaza edildiğinde ya da sergilendiğinde kendisine gelir. Sanat nesneleri ancak onu kuşatan mekan bağlamında var olabilir ve sergilenebilir. Sanat nesneleri mekana özel üretildiğinde ise; başka bir yere taşınamaz ve sergilenme süreci sona erdiğinde ortadan kaldırılmak zorundadır. Sergileme alanı eserin ayrılmaz parçasıdır. Mekan biçimsel, mimari ve sosyolojik olarak bünyesinde sergilenen esere kökten temas eder. Eserin sergilemesinde alışlageldik galeri mekanlarının yanı sıra alternatif mekan kullanımı, galerilerin yarattığı kültürel ve mimari düzlemdeki zorlayıcı rolü yadsır. Eserin içine yerleştirildiği mimari sınırlar her zaman sorgulanmalıdır. Sergilenen nesne ve onun çerçeve mekanı diyalektik bir biçimde birbirlerini bütünlemelidirler. (ARTUN, 2014:152,171,173)

Sanatçı Andy Warhol’un belirttiği gibi “Sanat her zaman kurgudur, icraattır, kökeni ya da niyeti ne olursa olsun açıktan açığa ya da gizlice takiptedir. Bu noktada kimse büyük tartışmalara girmiyor. İster ejderha, melek, yıkık binalar, ister savaşta ölen insanlar olsun, kimse bir sanatçıdan o konudan dürüstlük ya da gerçeklik sertifikası talep etmiyor. Sanatçının gerçeklerine inanmak yeterli oluyor.” Bu durumdan yola çıkılarak,

her bir sanat merkezi, gerçeğin çeliştiği mekanlar olarak tanımlanabilir. Artık sanatçılar, ana merkezlerden uzakta, dünyanın herhangi bir yerine kazıyarak da olsa kendilerini ifade edebilmektedirler.(HICKS, 2015:41)

Bireylerin zihnine yerleşmiş olan değişken kalıplardan arınmak, kavram kargaşalarından uzaklaşarak boşluğa karşı bakış açılarını mekan bünyesinden arındırarak bir farkındalık yaratmak, bireysel uygulama kapsamında yapılmaya çalışılmıştır.

Bu uygulamada geometrik bir seramik form kullanılarak bir enstalasyon hazırlanmıştır. Formlar belirli açılarda ve yüksekliklerde tavandan aşağı sarkıtılarak bir perspektif oluşturacak şekilde konumlandırılmış, genel olarak izleyicinin içerisinde dolaşacağı bir labirent oluşturulmuştur. Doğal olarak izleyici uygulama bünyesinde aktif bir katılımcıya dönüşmüştür. Formların yerleştirilmesi yapılırken izleyicinin belirli açılardan bakarak odaklanacağı şekilde, çalışmanın konusunu oluşturan “**BOŞLUK**” kelimesi yazılmıştır. Kurgulanan enstalasyon üzerine, çalışma süreci boyunca denemeleri yapılan video çekimleri ve ışık enstalasyonları projeksiyon ile yansıtılmıştır. Yansıtılan görseller ses enstalasyonları ile desteklenerek mekan ve nesnel arasındaki bütünlük mekan atmosferi bünyesinde sağlanmıştır. İzleyici mekanı deneyimlemiş ve yapılan bütün uygulamalar kapsamında mekan izleyiciye bir mesaj taşımıştır.

“Galeri mekânının içinde durup, bizi boşluk duygusundan koruyan o donuk resim düzlemine bakarken, garip bir tersyüz olmuşluk haliyle kendimizi resmin içinde bulmaz mıyız? O mekân içinde duvarlara bakarak, yerdeki şeylere çarpmamaya çalışarak dolaştıkça avangard raporlarda sık sık adı geçen gezgin bir hayaletin de bizimle birlikte orada olduğunu fark ederiz.O hayaletin adı; İzleyici'dir. Kimdir bu İzleyici, bazen Seyirci, bazen Gözlemci, nadiren de alımlayıcı denen o kişi? Genelde yüzü görünmeyen, arkadan görünen bir sırttır. Başını uzatıp etrafına bakınan, hafif hantal görünümlü bir tiptir. Sorgulayan bir tavrı vardır, şaşkınlıklarını ise gizlemeye çalışır.”(O’Doherty,2013:57)

Mekânın yapısı, içerdiği mesaja oranla daha uzun ömürlüdür. Çoğunlukla beton ya da benzeri sağlam ve dayanıklı malzemeler kullanılarak inşa edilen ve yıllara meydan okuyan yapılar, zaman içinde farklı insan gruplarına ev sahipliği yapar. Bu insan gruplarının mekânı farklı biçimlerde değerlendirmelerinin veya gereksinimlerine yanıt verecek yeni mekânlara yerleşmelerinin sonucu olarak bir yapı, zamanla amaçlandığı işlevin dışında kullanılmaya başlanabilir. Bu durumda yapının kendisi büyük ölçüde sabittir ancak içerik ve büyük bir olasılıkla mesajı farklılaşır. Örneğin Londra'daki Tate Modern, 1940'larda elektrik santrali olarak inşa edilmiş, 2000 yılında ise çağdaş sanat müzesi olarak hizmete açılmış bir yapıdır. Müzenin 3.400 metrekarelik türbin salonu adlı zemin katı, eskiden elektrik jeneratörlerini barındırırken, bugün müzeyi ziyaret eden binlerce sanatsevere ve bu katta sergilenen geçici sergilere ev sahipliği yapmaktadır. Bu arayışların artışıyla paralel olarak mekânda yapılabileceklerin farkına varan diğer kurum ve bireyler mekâna ilişkin sıra dışı denemeler yapmaya başlamış, mekânı mesaj barındıran bir alan olarak yeniden ele almışlardır. Bu konuda oldukça çarpıcı örnekler sunanlar arasında sanatçı ve tasarımcılar önde gelmektedir. Duygu ve düşüncelerini mekânla ve mekânın içinde mesaja dönüştüren sanatçılar, gün geçtikçe müze ve galerilerin yapılarına müdahale eden, geleneksel yapıların ve sergi düzeninin içine sığamayarak mekânın yaratıcı kullanımında sınırların giderek genişlemesine dikkat çeken öncüler olmuşlardır. (TAŞÇIOĞLU, 2013: 64,65)

Mekân sanat içerdiğinde, gündelik mekânlara oranla, yaratıcı açılımlara daha fazla olanak vermektedir. Çağdaş sanat örneklerinin sergilendiği mekânlar, genellikle mekâna ilişkin farklı arayışların yer aldığı, sıra dışı bakış açılarının deneyimlendiği alanlara dönüşür. Sanatı sunma ve barındırma kavramları birleştiğinde müzeler akla gelir. Müzeler, sanatı ve sanat eserini saklar, sınıflandırır ve sunar. Sanatı sunma amacı güden başka bir kurum da sanat galerileridir. Galeriler kapılarını çeşitli sanat eserlerine açmakta, onların izleyiciyle buluşmasına olanak vermektedir. Sanatın algılanışı, büyük ölçüde, sanat eserinin sergileniş biçimine bağlıdır. Müzeler bunun en doğru biçimde yapılabilmesi için tasarlanmış düzenlere sahiptir. Klasik sanat eserleri, müzelerde özenle saklanır, gerekli iklim koşulları, saklama düzenleri, sunuş ve sergileme güvenliği gibi unsurlar müzelerin özen gösterdiği konular arasındadır. Ancak çağdaş sanat aktarımında ve sunumunda, müze ve galeriler kimi zaman yetersiz kalabilmektedir. Bazı müzeler,

çağdaş sanata ev sahipliği yapmak üzere özel olarak tasarlanırken, inşa edilen bazı yeni müzeler bile çoğu zaman çağdaş sanat formunu yansıtmaya uygun olarak inşa edilememekte, eski sergileme anlayışının devamı olmaktan öteye gidememektedir.

(TAŞÇIOĞLU, 2013: 65)

Günümüz modern sanat çalışmaları bağlamında; sanatın mekana kattığı değeri algılayabilmek için mekanın ön plana çıktığı çağdaş sanat uygulamalarının yapılması önem kazanmıştır. Boşluğun mekan içerisinde ön plana çıktığı enstalasyonlar, izleyici ve mekan arasında önemli bir iletişim ve etkileşim sağlamaktadır.

Duyumsal ve fiziksel olarak algılanan boşluk; bireyde kendini ifade etme isteği doğurur. Boşluğun belirli kalıplarla sınırlandırılmasının mekanı ortaya çıkardığı söylenebilir. Mekan hiçbir zaman kendi başına var olmaz, bireyler tarafından keşfedilen boşluklara müdahale ile mekan haline getirilir. Bundan yola çıkarak her boşluğun keşfedilmeyi bekleyen bir mekan olduğu söylenebilir.

Sergileme ve sergi kültürü tarih süresince her zaman değişkenlik göstermiş ve büyük bir önem teşkil etmiştir. Sergileme tasarımı konusunu incelerken, modern sanatın mekâna bakışı ve sergilenen sanat eserlerinin mekâna ilişkin sınırları aşmada etkilerinden söz etmek ve sonrasında mekâna ilişkin deneyimlerin ve tasarımların postmodern açılımlarını görmek, mekân, mekânın barındırdığı öğeler ve bunların sergilenme ve sunum biçimlerini araştırabilmek bakımından önem taşımaktadır. (TAŞÇIOĞLU, 2013:71) İnsanlar uzun zamanlardan beri teşhir etme, aydınlatma, kutlama, açığa çıkarma, satma ve kendi deneyimlerine ait bakış açılarını aktarma gibi bilinçaltından gelen dürtüleri tatmin etmek üzere, nesnelere ve onları kapsayan çevrelerini kullanmışlardır. Sergileme ve sergi tasarlama kavramı, tarih boyunca değişik biçimlerde karşımıza çıkmıştır. Keskin kurallara bağlı olmaması nedeniyle de ilk örnekleri tarihin çok eski zamanlarına kadar uzanabilmektedir. Sergileme biçimlerinin yanı sıra sergiler hakkında şu unsurun da zamanla farklılaştığı söylenebilir: Sergi tasarımı giderek demokratikleşmiştir, 17. yüzyılda karşımıza çıkan *Cabinet of Curiosities* adı verilen özel sergileme odalarında dünyanın her yanından pek çok nesnenin sınıflandırılarak bir arada

sergilendiği özel koleksiyonlar, yerini, dil, ırk, yaş ve beden engellerini aşan evrensel tasarım anlayışıyla tasarlanmış sergileme sistemlerine bırakmıştır.

(TAŐCIOĐLU, 2013: 67)

Uygulamada öncelikli olarak mekan seşilmiştir, daha sonrasında mekan atmosferine ve konuya odaklı olarak seramik form tasarımı yapılmıştır. Sonrasında hedeflenen, seşili alana uygun olan enstalasyonun hazırlanmasıdır. Çağdaş sanat bağlamında yapılacak olan bu uygulama, eser ve eserin barındığı mekanın bir bütün olarak tasarlanması ile birlikte ortaya çıkan **alana özgü sanat “site specific art”** olarak da adlandırılabilir. Bu bağlamda belirli bir mekan ele alınarak, seçilen mekana ait tasarımlar üretilmektedir. (TAŐCIOĐLU, 2013:75)

Sanat ve sanatı barındıran yapının uyumazlığının nedeni, sanatın dinamik olması, yapının ise statik oluşudur. Mekânın mimari yapısı, sanatçının eserini sergileyebileceği alanı çerçeve içerisine alır. Sanatçı, mekâna ilişkin sanatsal performansını bu sınırlar içerisinde gerçekleştirir. Bu konuda özümsemesi gereken esas konu “alana özgü sanat” ile sanatın alana konumlandırılmasının farkıdır. Plastik sanatlarla uğraşan bir sanatçı, eserini tasarlarken eserinin boyutunu, malzemesini, konumunu da göz önünde bulundurarak tasarımını yapmalıdır. Tasarım ilkeleri belirlenirken, eserin sergileneceği mekân kesin olarak belirli olmasa bile, alışıl gelmiş mekân düzenleri ve oranları üzerinden eseri yönlendirip ve sınırlamaktadır. Alana özgü sanatta ise sanatçı ele almak istediği konuya uygun bir mekân seçerek ve bu mekânın kendi sınırlarına uygun ve mekânı eserin içinde barındıran bir eser ortaya koymaktadır. Boşluğun yaratıcı zihinler tarafından yorumlanmasını deneyimlemede incelenmesi gereken alanlar olan müze ve sanat galerileri, mekâna sıradışı yaklaşımda ve mekâna ilişkin yaratıcı tasarım anlayışında yol gösterecek diller barındırmaktadırlar. Sergileme kültürünün başlangıç sürecinden günümüze kadar geldiği noktanın incelenmesi gereken önemli bir konu oluşu söylenebilir.

“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.” (TAŞÇIOĞLU,2013:61)

İnsanlar süregelen hayatlarında genel olarak hep bir mekânın sınırları içerisinde yaşamaktadırlar. Söz edilen mekanlar iç mekân, dış mekân, sosyal veya bireysel olabilirler. Mekanlar, işlev ve fikirlerine ait alanlar yaratırlar. Bu alanlarla nüfus eden ve bu alanda zaman geçiren bireylerin duygu, düşünce ve hareketleri mekanın atmosferinden oldukça etkilenirler.

Bu çalışmada alışlageldik sınırları olan alanların dışına çıkılarak sergileme mekanı olarak atıl durumda olan bir tuğla fabrikası seçilerek, tasarımın yaratıcı ve farklılaştırıcı rolünün, mekan bünyesinde ortaya koyulması hedeflenmiştir.



Fotoğraf 29

Uygulama için seçilen Tuğla Fabrikası, Mühye Köyü, 2015, Ankara

Tuğla fabrikası seramiğin ham halinin üretilerek bir yapı malzemesine dönüştürüldüğü bir alan olduğu için bir seramik sergisinin ruhunu sonuna kadar

yansıtılabileceği düşünülerek öncelikli olarak bu mekan seçilmiştir. Fabrikanın atıl durumda olması ve amacı dışında ticari olarak bir oyun sahası olarak çalıştırılması da mekan seçiminde etkili olmuştur. Bu mekanı özü olan seramik ile buluşturarak disiplinler arası bir uygulama kapsamında ön plana çıkarmak hedeflenmiştir.



Fotoğraf 30

Tuğla Fabrikası dış mekan, Mühye Köyü, 2015, Ankara



Fotoğraf 31

Tuğla Fabrikası iç mekan, Mühye Köyü, 2015, Ankara



Fotoğraf 32

Tuğla Fabrikası iç mekan, Mühye Köyü, 2015, Ankara













Mekan seçimi yapıldıktan sonra, mekana uygun olan formun oluşturulması süreci başlamıştır. Mekanın bir tuğla fabrikası olması seramik form seçiminde önemli bir rol oynamıştır diğer sebepler belirtilecek olunursa; seramiğin yapısı gereği bünyesinde boşluğu bulundurmasıdır. Seramik formlar şekillendirilirken genel olarak formun içi boş kalacak şekilde çalışmalar yapılır. Dolu olarak çalışılan formlar teknik olarak şekillendirme ve pişirim sürecine aykırıdır. Bütün bunlara dayanarak; seramiğin adeta boşluğu hapsettiği söylenebilir. Her yapının bir özü vardır. Bu özün nitelikleri değiştirildiğinde yeni formlar ortaya çıkabilir. (Galatalı, 1985:97)

Boşluk kelimesinin ilk olarak uzay kavramı ile zihinde çağrışımlar yaptığı çalışmanın tanımlamalar kısmında belirtilmiştir. Uygulamada kullanılacak olan seramik form ise biçimsel özellikleri bakımından bu kavramdan etkilenilerek tasarlanmıştır.

Form kavramı bir nesnenin genel biçimini belirleyen sınırların sürekliliği ile oluşan biçimsel düzeni ifade eder. Mimaride ve sanat alanında önemli bir yere sahip olan form, nesnenin veya boşluğun sahip olduğu biçimin bütünsel genel düzenini yansıtmaktadır. Mimari form göz önünde bulundurulduğunda ise; biçimlerin genel düzenini etkileyen forma genel biçimini veren biçimsel ilkeler, tutumlar, formu oluşturan parçalar, onların bir araya gelişleri ve ilişkileri, boyutlar, oranlar, konum ve yönlenmeler

ve hareket gibi kalıcı unsurları kapsamaktadır. Formun ortaya çıkışı dış faktörler (mekan), tasarlanmayı etkileyen kriterler ve kısıtlılıklara bağlıdır. Formu oluşturacak bireyin; tasarımı kısıtlayan veya etkileyen faktörleri göz önünde bulundurması gereklidir.(ONAT, 2010:2,3)

Genel anlamda bütün formların, geometrik asal formlardan yola çıkarak meydana geldiği söylenebilir. Herkes tarafından bilinen, sade, asal geometrik formlar bütün formların temelini oluşturmaktadır. Uzay geometrisinin asal formları; uzay veya üç boyutlu geometri, üç boyutla tanımlanabilen dolayısı ile belirli bir hacme sahip olan ve katı cisimler olarak adlandırılan nesnelere dir. Asal sözcüğü ise; ötekilerin ondan üretildiği asıl unsur anlamına gelmektedir. Üç boyutlu bütün geometrik formların asal formlardan meydana geldiğini söyleyebiliriz. Kare, üçgen ve çokgen gibi geometrik yüzeylerin birbirlerini bütünleyerek kapanacak biçimde bir araya gelmesi ile çeşitli geometrik formlar, çok yüzlü cisimler (polyhedron) meydana gelmiştir. Kısaca uzay geometrisinin asal formlarını; küp, prizmalar, piramitler, silindir, koni ve küre olarak sıralayabiliriz. (ONAT, 2010:4)

	KÜP/CUBE	PRİZMA/PRISM	PIRAMİT/PYRAMID	SİLİNDİR/CYLINDER	KONİ/CONE	KÜRE/SPHERE
ÜÇGEN TRIANGLE						
KARE SQUARE						
DİKDÖRTGEN RECTANGLE						
ÇOKGEN-DAİRE POLYGON-CIRCLE						

Fotoğraf 33- Uzay Geometrisinin Asal Formları

Temel geometrik biçimlerin farklı kullanımları insanı dünya ile farklı bir şekilde ilişkilendiren yaşantılara olanak sağlar ve bu ilişkinin biçimi de farklı kültürel değerlerle, dünya ve evren hakkındaki farklı kavramlarla oluşurlar. (ERZEN, 2015:207)

“Geometrik asal formların mimari formlara dönüştürülmesinde, genellikle asal formların, az veya çok işlenmesi söz konusudur, "işleme"den amaç mimarın, tasarlamayı ve kitlesel düzeni etkileyen faktörlere bağlı olarak form açısından sağlamak istediği görsel veya anlamsal etkilere göre, asal formu bir heykeltıraş gibi işleyip değiştirerek ona özel bir biçim kazandırmasıdır. Bu amaçla doluluğa sahip olan asal formda bazı yontmalara, boşaltmalara yönelmek veya ona bazı parçalar eklemek, asal formu iki veya daha çok parçaya ayırmak, çevirmek, yatırmak, deforme etmek, asal formları bütünleştirmek gibi kararlara yönelmek gereklidir. Daha önce de belirtildiği gibi, bu kararlar, heykel sanatında olduğu gibi, yalnızca dışa dönük ve sanatçının vermek istediği mesaja yönelik olmayıp, mimarlığın işleve, yere, çevreye, strüktürel, üretimsel ve benzeri koşullara bağımlılığı çerçevesinde ele alınmak zorundadır. Asal formların, genellikle işlenerek ve bir arada kullanılmalarına karşın, zaman zaman tek başlarına, işlenmeden ya da küçük, ihmal edilebilir işlemlerle saf olarak kullanıldıkları görülür. Saf olarak kullanılan asal formlardan en yaygın olanları prizmatik formlardır.” (ONAT,2010:6)

Bütün bu belirtilenler göz önünde bulundurularak uzay geometrisinin asal formlarından olan bir “**kare prizma**” model olarak seçilmiştir. Gerçekte küp prizmatik bir formdur (kare prizmanın özel bir durumu). Diğer geometrik şekillerden olan silindiri taban kenar sayısı sonsuz olan bir prizma, koniyi ise taban kenar sayısı sonsuz olan bir piramit olarak değerlendirmek olasıdır. Ancak bu formlar kendilerine özgü kavranışları ve aldıkları farklı isimler nedeniyle ötekilerden ayrılmışlardır. (ONAT,2010:4)

Öncelikli olarak form alçı malzemedan modellenerek tasarlanmış daha sonra kalıbı alınmış ve döküm çamuru kullanılarak kalıp ile seri üretim yapılmıştır.



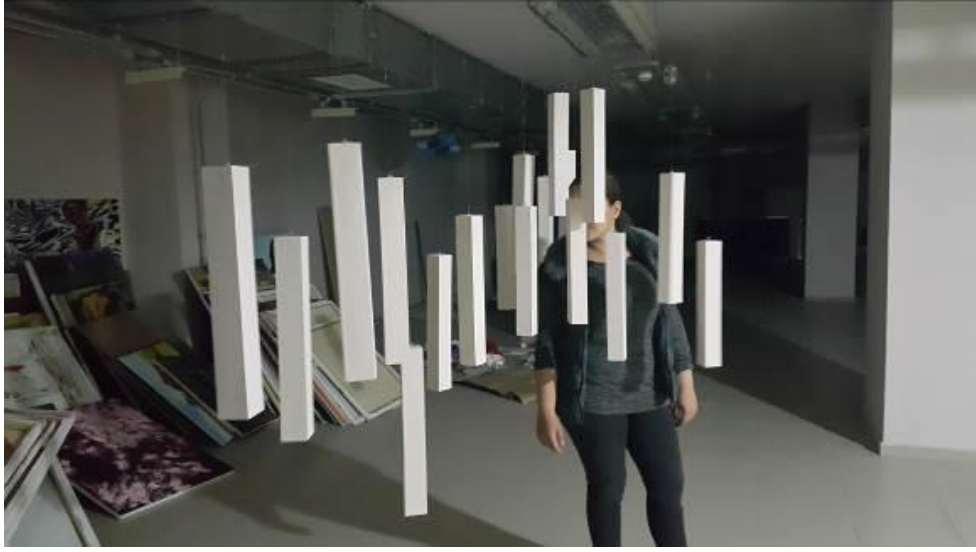
Fotoğraf 34

Farklı düzlemlerde, doğal ışık ve gölge kullanılarak konumlandırılmış, uzay geometrisinin asal formlarından yola çıkılarak tasarlanan seramik formlar



Fotoğraf 35

Farklı düzlemlerde konumlandırılmış, uzay geometrisinin asal formlarından yola çıkılarak tasarlanan seramik formlar



Fotoğraf 36

Tavandan sarkıtılan seramik birimler ile denemeler



Fotoğraf 37

Tavandan sarkıtılan seramik birimler ile denemeler

Genel olarak sanatçıların dış dünyada gözlemlediklerini algı yolu ile imgeleştirdiğini söyleyebiliriz. İmgelerin etkileşimi ile imgelem üzerinde kurgulananı ise sanatçı olarak yorumlayabiliriz. Sanatın gerçeklik algısı ile başlayan sürecin, sanatçının imgelemindekilerin sanat nesnesine dönüşmesi ile sonuçlandığını söyleyebiliriz. Sonuç olarak ortaya çıkan sanat nesnesini, imgenin yorumu olarak adlandırabiliriz.(UYSAL,2009:1)

Zihindeki imgeler algı ile bütünleşerek görsel imgeyi etkilemektedir. Görsel imgeler gördüğümüz bütün nesnelere kadar somut olabilmektedir. İmgeler, zihnin iradesine bağlı olarak geçici olarak varsayılırken, görsel imgeler nesnel olarak varlığını sürdürebilmektedir. (ARNHEIM, 1993:17) Sonuç olarak, görsel algı ve zihinsel imgelem birbiri ile etkileşim içerisindedir. Görsel algılarımız ile algılayabildiğimiz nesnelere, mekan imgelemine ile desteklenerek algıda farklı yönde bir seçicilik yaratabilirler. (DOĞAN, 2009:4)

Bu çalışmada ön plana çıkan mekan bünyesinde minimal tarzda tasarlanan labirent biçiminde kurgulanan enstalasyondur. Resim, heykel, seramik ve enstalasyon; sanatın toplumun kültürüne ve insanın yaşadığı çevreye ilişkin en çarpıcı örneklerin yansıtıldığı alanlardır. Günümüz enstalasyon uygulamalarında, günlük ve doğal malzemelerin yanı sıra video, ses, ışık, performans, bilgisayar ve internet gibi olgular da yoğun olarak yer almaktadır. Enstalasyon Sanatının, ilk ortaya çıktığı dönemlerde radikal bir sanat uygulama biçimi olduğu görülürken; 1980 yılı itibari ile müzeler ve galeriler tarafından tamamen kabul edildiği söylenebilir.

Enstalasyonun mekan ile olan birlikteliği üzerine Amerikalı teorisyen Hal Foster, sanatçıların uluslararası düzlemde sürekli yer değiştirmelerini etnografik faaliyetlere benzetmiştir. Foster'a göre; bir alan seçilerek o yerin kültürüne girilip dili öğrenilir. Daha sonra orada bir proje tasarlanıp sunulur ve ondan sonra da aynı döngü tekrar edilmek üzere başka bir yere gidilir. İsviçreli sanatçı Thomas Hirschhorn ise mekan sorunsalına farklı bir yaklaşım getirmektedir. Ona göre eserin sergilendiği yer geçici bir mahaldir, çünkü sergi bitiminde inşa edilmiş olan kurgu sökülecektir. (KALAY,2013:49)

Sanatçılar, çevresinde gördüklerini ve algıladıklarını yaratıcı bir biçimde ortaya koyarak izleyicinin duygu ve düşüncelerine hitap ederler. Bu bağlamda ortaya koyma ve gösterme eyleminde her zaman bir mekânın varlığı söz konusudur. Görsel sanatlar, belirli mekânlarda, mekân aracılığıyla sergilenirler. Video ve dijital sanatlar ise sayısal ortamda veya internette sergilenebildiği gibi, mekânla bağdaşık olarak da kendilerini gösterebilirler. Resim, heykel ve fotoğraf gibi plastik sanat alanlarında ise eserler, her zaman bir mekân aracılığı ile izleyicisiyle buluşur. Enstalasyon bir sanat kavramı olarak 1970’li yıllarda kullanılmaya başlanmıştır. Enstalasyon sanatı, belirli bir alanda heykel benzeri nesnelere ve çeşitli medyalar aracılığı ile algılama deneyimi üzerinde değişiklikler yapmaktadır. Genel bağlamda incelenecek olunursa, enstalasyon sanatı etkileşimli bir sanattır. İzleyici ile ya da enstalasyonun yapıldığı mekan ve bu mekan bünyesindeki bireyler ile etkileşim içerisindedir. Mekana ait sınırları zorlayan, kimi zaman da yeniden betimleyen enstalasyon sanatının, geçici mimari tablolar oluşturduğu söylenebilir. Bu şekilde mekan ve mekânın sanat ile ilişkisi değerlendirilebilir. Bazı enstalasyon uygulamalarında mekan içerisinde yeni mekan oluşumları, yeni arayışlar ya da değişik algılama biçimleri ortaya çıkarılabilir.

Enstalasyon sanatının görsel sanatlardaki genel kullanımı, anlam ve algı düzleminde birbirleriyle ve içinde buldukları mekânla ilişkili nesnelere bir arada sergilenmesi üzerinedir. (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 3. Cilt,1997:1939) 1970’li yıllarda bu alanda çalışan sanatçıların geneli minimalist kökenli değildir. Pop sanatı başlığı altında toplanan çalışmalar genel anlamda enstalasyon niteliği taşımaktadır. Bu bağlamda mekânın kullanımı farklılıklar içermektedir. Minimalist anlamda, mekânın fiziksel gerçekliği ve bu gerçekliğin eser üzerindeki biçimsel ve kurgusal etkisi incelenmektedir. Pop kaynaklı uygulamalarda ise mekân, iletinin aktarıldığı bir zemin olarak işlev görüyor ve fiziksel olarak değil, çevre oluşturmasıyla varlığını sürdürüyordu. Minimalizm ve Pop çıkışlı yerleştirmelerin dışında mekân bağlantılı farklı çalışmalar da bulunmaktadır. Bu uygulamalar; Minimalizm’in başlattığı süreç önderliğinde, Minimalizm’in salt biçimciliğine tepki olarak gelişmiştir.

Genel olarak bakıldığında mekân sınırsızdır, her yerdir, dünyadır. Sanatçılar ise düşüncelerini gerçekleştirebilmek için her türlü nesneyi, mekânı, hatta dünyayı, doğayı bu bağlamda kullanabilmektedir. (KEYVANKLI, 2009:40)

Boşluk kavramı bünyesinde yoğun olarak kinetiği barındırır. Bu öngörüden yola çıkılarak yapılan minimal enstalasyonda seramik birimler tavandan sarkıtılarak belli bir kaideye ihtiyaç duyulmaksızın boşlukta asılı kalmakta ve izleyicinin de aktif katılımı ile belirli seviyede bir kinetik oluşmaktadır. Kinetik Sanat dördüncü boyut olarak zamanı yapıta katmasıyla birlikte modern sanatın en radikal ifade şekillerinden biri haline gelmiştir. Kinetik Sanat tamamlanmamış, bitmiş bir sistem yerine, sürekli değişkenliğin estetiğini sunmaktadır. Bu durum geleneksel sanat prensiplerinin terk edilmesi anlamına gelebilir. (ERDİNÇ,2001,s:35) “ Sanat yapıtı bitmiş bir yaratım değildir. Mümkün olduğunca kendi hayatını yaşar. Yaşadığı sürece de ses çıkartır, farklı görünümler sunar. Yapıt, statik formların hareketli formlar ile uyumudur. Statik formlar taşıyıcı, yönlendirici, iletken unsurlardır.” (HULTEN, 1987:28)

Uygulama yapılmadan iki gün önce mekana kurulumlar yapılmaya başlanmıştır. Mekanın açık alanda bulunması, seramiğin kırılğan bir yapıya sahip olması ve teknolojik cihazların korunması nedeni ile uygulama mekanda daha uzun sürede tutulmayacaktır. Kırk iki metre uzunluğunda olan sağ koridor mekandaki atıl lastikler ile bir duvar oluşturacak şekilde bölünmüştür.



Fotoğraf 38

Atıl lastiklerden mekana duvar örülmesi

Öncelikli olarak enstalasyonun kurulacağı sağ zemin koridora seramik modüllerin asılabilmesi için tavana, galvaniz elektrik tavaları belirli açılarda, hilti yardımı ile çelik dübellerle uygulanmıştır. Modül uçlarında misina ile birlikte bağlı bulunan kapalı ağız pitonlar ile çeşitli uzunluklarda, tavalara vizör destekli asılmıştır. Uygulamada kullanılan 5000K LED aydınlatmalı pleksi modüller için uygulama noktalarına ayrıca 220V enerji hatları çekilmiş ve her biri adaptörler ile 12V'a düşürülmüştür. Yine ses sistemi bağlantılarında da tava üstleri kullanılmış, enerji hattına ilaveten AUX hat çekilmiştir. İç ortam aydınlatma değeri için ortam lümen değeri kontrol edilerek led projektörler kullanılmıştır. Bütün bu teknik hazırlık süreci çok yoğun ve yorucu geçmiştir. Kurulum için toplamda on iki kişi çalışmıştır. Mekana yoğun bir şekilde müdahale edilmiştir. Mekan adeta yeni baştan kurgulanmıştır.



Fotoğraf 39

Tavanın hilti ile delinmesi ve çelik dübellerin asılması



Fotoğraf 40

Galvaniz elektrik tavalarının bölünmesi



Fotoğraf 41

Tavana galvaniz elektrik tavelarının asılması



Fotoğraf 42

Galvaniz elektrik tavaalarına seramik modüllerin asılması

Uygulama bünyesinde tavandan sarkıtılacak olan birimler, mekanın sahip olduğu perspektif bünyesinde bir labirent oluşturacak şekilde yerleştirilmiştir. Her bir birim farklı açılarda birbiri ile aynı boyutta olmayacak ve keşişmeyecek şekilde konumlandırılmıştır. Modüllerden sadece belirli açılarda ve derinliklerde bulunanlar, bir vizör kullanılarak “**BOşLUK**” yazacak şekilde yerleştirilerek, izleyici üzerinde bir algı oyunu oluşturulmuştur.



Fotoğraf 43

Vizörün hazırlanma ve seramik modüllerin açılarının ayarlanma süreci



Fotoğraf 44

Hazırlanan vizörden boşluk yazısının görünmesi

Modüller gerçek bir mekan içerisinde izleyici ile aynı düzlemi paylaşmıştır. Enstalasyonun birimleri arasında herhangi bir hiyerarşi bulunmamaktadır. Birimler simetrik ve aynı öğelerin devamı niteliğindedir. Genel olarak tek bir noktaya odaklanmaksızın ardışık birimlerle mekan bir bütün olacak şekilde algılanmıştır. Tuğla fabrikasının eskimiş tuğla duvarlarından yine aynı malzemede oluşan seramik formlar izleyiciyi içerisine almıştır. Spesifik olan bu nesnelere duvardan aşağıya doğru sallanarak labirent şeklinde bütün mekana yayılmıştır.



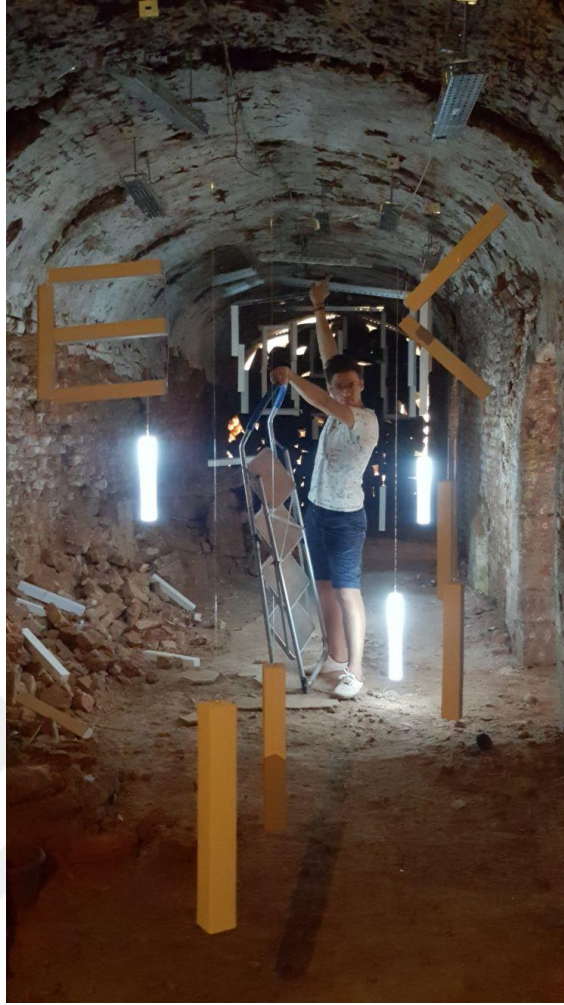
Fotoğraf 45

Labirent içerisindeki izleyicinin mekanı deneyimleme süreci



Fotoğraf 46

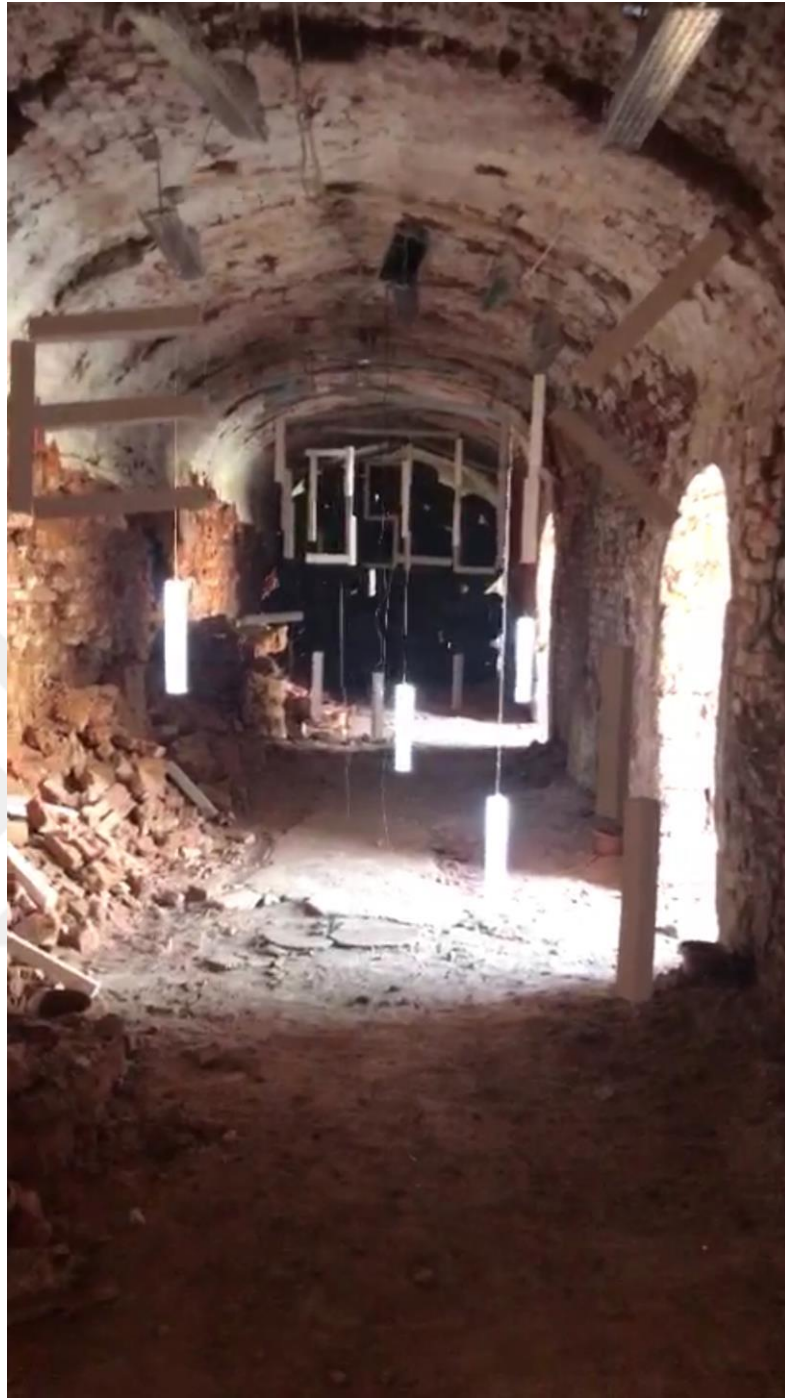
Labirent içerisindeki izleyicinin mekanı deneyimleme süreci



Fotoğraf 47

Labirent içerisindeki izleyicinin mekanı deneyimleme süreci

Uygulamada; ışığın mekandaki kullanımı, dağılışı ve ışık enstalasyonu önemli bir yere sahiptir. Mekanın sahip olduğu doğal ışık yer yer kullanılmıştır; fakat bazı alanlarda doğal ışığa müdahale edilerek ışık alan bölgeler siyah brandalar ile kapatılmıştır. Enstalasyon üzerine doğal ve yapay ışık ile yansıtma yapılmıştır.



Fotoğraf 48

Mekanın doğal ve yapay ışık ile bütünleşmiş son hali

Görsel etkilerin bütününün genel olarak ışığa bağımlı olduğu söylenebilir. Işığın varlığını kavramak çok önemlidir. Bilimsel boyutların ışığında, uygulamada doğru hedefe ulaşmak için önemli olan, tüm teknik kuramları kullanarak aydınlatma ile görsel bir boyut yakalamaktır. Işığı ve ışık enstalasyonunu sadece aydınlatmak amacı ile

gerçekleştirmenin yanı sıra, ışığı üçüncü boyut olarak görmek ve hissetmek çok önemlidir. Karanlık mekanlarda güven duygusu eksiktir ve algılar hiç olmadığı kadar açıktır. Her şey belirsizdir fakat düşünceye açıktır. Hareket kabiliyeti mekan üzerinde hakimiyet kurmamızı sağlamaktadır.

Mekanlar, aydınlatma sistemleri ve doğal ışık kaynakları ile yaşanır hale gelmektedir. İnsanların algılama esnasında kullandığı en önemli duyu organının öncelikle göz olduğu söylenebilir. Göz, ışığın algılanmasında, başka alternatifi bulunmayan, birey ile algı arasındaki tek aracı elemandır. Doğal ve yapay ışık kaynaklarından çevreye, doğal ortama yayılan ışığın algılanması göz aracılığı ile gerçekleşmektedir. Işığın iç mekanda görsel olarak algılanmasındaki en önemli unsur; bireylerin ışığın biçimler ve malzemeler üzerinde yarattığı özel gölge ve renk efektlerini, nasıl algıladıklarıdır. (GÖLER,2009:207)

Japon Mimar Tadao Ando kendisi ile yapılan bir söyleşide; bedeninin ışığı, ruhun ise karanlığı arzuladığını belirtmiştir. Bundan yola çıkarak; ışık ve karanlığın basit fiziksel olgular olmadığını ve yaşama ait en önemli gereksinim ve anlamlar olduğunu belirtmektedir. Louis I. Kahn “ Mimarlık: Sessizlik ve Işık” adlı yazısında şunu belirtir; “ Ben ışığı her şeye varlık veren bir öz, maddeyi ise tüketilen ışık olarak anlıyorum”. Işığın değeri hem maddi hem de ruhsaldır. Var olan her şey arasında ilişki kuran ilk olgu ışıktır. Mimarlıkta mekanı ve sınırları, ölçek ve mesafeyi, bunların ışığa verdiği tepki ile anlarız. Bu yüzden ışığın mimarlığın dili olduğunu söyleyebiliriz. Işık olmadan mimarinin anlam bütünlüğü bozulur.

Aldıkları ışığa göre yapıların nasıl kimlik değiştirdiğini, Claude Monet ve Joseph Mallord William Turner üzerinden örnekleyebiliriz. Turner ya da Monet yapıtlarının ve kentlerin fizikselliğinin onlara yansıyan ışık ile nasıl değiştiğini resimlerinin ana konusu olarak işlemişlerdir. Birçok önemli yapı ışığın nasıl yansıtacağına göre tasarlanmıştır. Örneğin; Bilbao'daki Frank Gehry Müzesinde eğrisel yüzeylerden oluşan hareketli kütledeki metal duvarlarında ışık oyunları ile süslenen teatral bir atmosfer sağlanmaktadır. Başka bir çarpıcı örnek ise Versailles Sarayı'dır. Buradaki avizelerin, altın ve gümüşlerin yansımalarını yoğunlaştırmak için aynalar tasarlanmıştır. İslam

mimarisinde ise ışık özel tinsel bir anlam taşımaktadır ve bunun vurgulanması için su ve aynalar kullanılmaktadır. (ERZEN, 2015:210-211)

Bir yapı içindeki ışık ve iç mekanların ne şekilde, hangi açıdan, günün hangi saatinde ışık aldıkları o mekanın biçimi ne olursa olsun, birinci derecede mekanın nasıl algılandığını, dolaşımı, yönlendirmeleri ve insan ile mekandaki nesnelere arasındaki ilişkiyi şartlandıran unsur olacaktır. İşleve göre gereken ışık yönü değişir.

Işık kalitesi, cisimlerin görünürlüğü ve mekan kalitesi ışığın tek bir kaynaktan mı, yoksa genel olarak bütün çevreden mi geldiği, yukarıdan aşağı doğru mu yönlendiği yoksa aşağıdan yukarı doğru mu olduğu gibi şartlara bağlıdır. Çok yoğun bir ışık bütün mekanı ve cisimleri, kütleli ve biçimsel özelliklerini kaybettireceğinden tümüyle olumsuzdur. Çok yoğun ve tek yönden gelen bir ışık hem derin gölgeler yaratacak hem de görmeye yardım etmeksizin körleştirecektir. İç mekana giren ya da yapıların dış yüzeylerini yalayan ışıklar aynı zamanda malzeme tarafından etkilenirler.

Günümüzde yaygın bir şekilde kullanılan cam, seramik, granit gibi parlayan yüzeyler ışığı olduğu gibi geri yansıtarak, suni bir atmosfer yaratmaktadır. Bu anlatımlar göz önünde bulundurularak hazırlanan seramik modüller yüzeylerinde ışık kullanılacağı için sır kullanılmadan ham halde hazırlanmıştır; çünkü bilindiği üzere sır seramiğin parlak yüzeyini oluşturur ve parlak yüzeyler de ışığı geri yansıtarak tasarımı sunileştirir. Seramiğin en doğal hali olan pişmiş ham yüzeyi kullanılmıştır. Görülüyor ki; malzemenin kendi nitelikleri açısından kullanılmasından çok, kullanıldığı mekan ve yüzeylerdeki etkisi açısından detaylı bir şekilde düşünülmesi gerekmektedir.

Uygulamanın yapıldığı mekanın izleyici ile etkileşim içerisine girebilmesi için mekanın atmosferi çok önemlidir. Bir yapıya girerken, seslerin ya da sessizliğin her zaman bedene nüfuz ederek hisleri uyandırdığı söylenebilir. Bütün yapıların kendilerine ait kokuları olduğu gibi, kendilerine ait sesleri de vardır. Yapıların bu atmosferik nitelikleri bir yeri tasvir ederken büyük önem taşımaktadır. Çevreye kapalı bir iç mekanda, ses, ışık, ya da koku gibi tüm duyuşsal nitelikler, insanı açık alanda

olduğundan çok daha fazla etkiler. Her yapı sessiz bir kutudur fakat sessizliğin kullanılan malzemelere göre kendi sesi vardır. (ERZEN, 2015:215)

Mekan atmosferini sağlayan diğer önemli bir unsur da sestir. Dünyayı çevreleyen sonsuz boşluk izleyiciye enstalasyon bünyesinde hissettirilmek istendiği için, bir ses enstalasyonu yapılarak dünyanın kendi yörünge sesi ve seramiğin sesi harmanlanarak, ses ve seramik aynı enstalasyonda bütünleştirilmiştir. Bu sesin izleyici üzerinde bir boşluk duygusu uyandırması amaçlanmaktadır. Bireylerin ses ile olan ilişkisi çoğu zaman bilinçsiz olarak ortaya çıkmıştır. Çevrede duyulan sesler, dinlenen müzikler, hormonlar ve psikoloji üzerinde güçlü etkilere sahiptir. Hormonlar çoğu zaman seslerden etkilenmektedir. Nefes alış verişimiz, kalp ritimlerimiz, beyin dalgalarımız, çevremizde duyduğumuz sesler tarafından uyarılmaktadırlar. Duyduğumuz her sesin bilinçaltımızda ve fizyolojik olarak vücudumuzda değişiklikler yapabilecek güce sahip olduğu söylenebilir.

(http://hypnotistanbul.com/muzigin_ve_seslerin_etikileri/)

Boşluk içerisine konulan, bünyesinde yapılandırılan birçok şey için adeta bir barınak görevi görür ve bunlara anlam kazandırır. Müzeler resim ve heykelleri sergilemek ve bunlarının değerini ortaya koymak için tasarlanmışlardır; fakat genel olarak herhangi bir oda, içine yerleştirilen sanat eserlerinin niteliklerini ve görsel değerini göz önüne çıkararak vurgular. Bir oda insana ait ve toplumsal bir alan olduğu için sanat eserlerinin niteliklerini bilhassa algılanabilir kılar. Bir oda ne denli mahrem olursa olsun, her zaman toplumsal bir özellik taşır ve bir eserin anlamını harekete geçiren toplumsal bir referanstır.

Herhangi bir malzeme, mimari mekan içerisinde hem biçimlenme açısından hem de ışık nitelikleri açısından çok daha iyi algılanacaktır. Seramik ahşap ya da metal malzemeler ışığı emme, doku ve ısı nitelikleri ile konumlandıkları alanlarda estetik bir görünüm hissettirirler ve etkileyici bir şekilde algılanırlar. İçerisinde bulunduğumuz boşluklarda tanımlı biçimselliği ve yoğun yaşantısal atmosfer içerisinde bedenimiz malzeme, form ve nitelikleri daha iyi algılamaya şartlanmaktadır.

Açık bir alanda duyuşsal nitelikler serbest bir şekilde yayılırlar, dikkatimizi odaklayacak şekilde belirginleşmiş değillerdir; ama sınırları belirlenmiş bir alanda bireylerdeki algı, seçicilik ve odaklanma çok daha belirgin düzeyde seyretmektedir. Uygulama kapsamında enstalasyon ve mekan üzerinde ışık kullanımı ile amaçlanan mekanın çizgileri ve kütlesini kimi zaman sertleştirerek, kimi zaman da yok edip yumuşatarak izleyici üzerinde bir algı yanılması oluşturmaktadır.

Mekana biçim vermek ve yönlendirme öncelikle yer tayini ve hareket ile ilgilidir. Bedenin yeryüzüne ve evrendeki pozisyonuna göre yerini tayin etme ya da yönlendirme ışık ve karanlık, hava, ses ve sükunet, günün farklı zamanları ve mevsimlerle ilgilidir. Tüm bu farklı ilişkiler öncelikle harekete bağımlıdır. Yeryüzü ve evrenle ilgili yerimizi tayin eden hareket bizim mekan ile ilk temasımızı oluşturur. Bu sebeple mimari yapı bir yer belirlediği ve buna biçim verdiği vakit, insanın hareketini gündeme getirir. Bu hareket öncelikle görsel ya da sanal olabilir. Bir başka şekilde söylersek, mimari bir mekanı algıladığımızda onun içinde biçimine göre sanal olarak aşağı yukarı, çevresinde hareket etmeye başlarız. Mimari mekanın en önemli niteliklerden biri de farklı mekansal yönlendirmeler sağlamasıdır. Bir resimde gözün aşağı yukarı, sağa sola hareketi ve resmin iki boyutlu yüzeyinin üç boyutlu bir şekilde algılanması nasıl önemli ise, mimari de mekanın mümkün olduğunca çok şekilde algılanması önemlidir. Bazı yaşantılar sadece görsel olabilir, ama fiziksel bir yaşantı insanın daha çok katılımını sağlamaktadır. Labirent içerisinde hareket eden insanın; mekan ve atmosferi daha iyi algılayacağı düşünülebilir. Mekanın içerisinde hızla geçilemez, sürekli ilerleyerek içerisindeki her nokta algılanarak özümşenir. (ERZEN, 2015:207-209)

Uygulama kapsamında mekanın daha iyi özümşenebilmesi için ses, ışık gibi öğelerin dışında kuru buz ile uygulama yapılarak zemine sis efekti verilmiştir. Bu efekt ile uzayın sonsuz boşluğunun yansıtılması hedeflenmiştir. Uygulama için kuru buz mekanın çeşitli noktalarına kapların içerisine yerleştirilmiş ve izleyicinin mekanı deneyimleyeceği aşamada buzların üzerine sıcak su eklenmiştir. Sıcak suyun etkisi ile tepkimeye giren kuru buz yoğun bir sis efekti göstermiştir.



Fotoğraf 49

Mekan zeminine kuru buz ile uygulanan sis efekti

Mekanın coğrafi konumu, yarı atıl durumda olması ve açık alanda bulunması sebebi ile birçok hayvana ev sahipliği yapmaktadır. Hayvanların mekan içerisine nüfus

ederek yuva yapması ve doğal ihtiyaçlarını mekan bünyesinde karşılamaları sonucunda mekana yoğun bir şekilde koku hakim olmuştur. Mekanın deneyimlenmesi sürecinde ise bu koku yoğun ses efektinin yanı sıra izleyici üzerinde bir tepkime oluşturmuştur. Bu bağlamda enstalasyonun algılanma sürecine koku da dahil olmuştur.

Enstalasyon bünyesinde tekrarlanan simetrik öğelerin yarattığı bütüncül algı dışında, tuğla fabrikasının fiziksel yapısı iki farklı uygulama için daha kullanılmıştır. İkinci uygulama olarak mekanın farklı bir alanı karartılarak doğal ışıktan arındırılmış ve enstalasyonun bazı parçalarından farklı bir kurgu oluşturularak “**3d projection mapping**” yani “**üç boyutlu projeksiyon gösterisi**” yapılmıştır. Bu konu plastik sanatlar bağlamında yeni bir uygulama olup çok fazla kullanılmamıştır. Uygulama için tuğla fabrikasının zemininde bulunan giriş koridoru kullanılmıştır. Öncelikli olarak projeksiyon gösterisinin uygulanabilmesi için mekanın karartılması gerekmektedir. Bunun için ışığı geçirmeyen siyah brandalar kullanılmış ve bu brandalar kapılara uygun ölçülerde kesilerek ve duvarlara çivi çakılarak sabitlenmiştir. Mekanın uzunluğu kırk iki metre olduğundan ve projeksiyon alanı için daha minimal bir alan gerektiği için mekanın koridoru atıl durumda olan araba lastikleri ile bir duvar oluşturacak şekilde ikiye bölünmüştür. Projeksiyon gösterisinde görüntü kayması ya da dış koşullardan etkilenme gibi bir unsur olmaması için seramik birimler bir kaide üzerine sıcak silikon yardımı ile sabitlenmiştir. Sırsız seramik formların ön plana çıkması için siyah bir kaide kullanılmıştır. Uygulamayı mekan ile bütünleştirmek için kurgunun kurulduğu koridorun zeminine seramik birimler düzensiz bir şekilde yerleştirilmiştir.



Fotoğraf 50

Koridorun önceki hali



Fotoğraf 51

Giriş koridorunun kurgulandıktan sonraki hali

Üç boyutlu projeksiyon gösterisi için düzenek kurulduktan sonra mekana öncelikli olarak elektrik bağlanmış daha sonrasında da uygulama bünyesinde kullanılacak olan ses için hoparlörler kurulmuştur. Bütün kurulumlar yapıldıktan sonra izleyiciye dört buçuk dakikalık bir gösteri yapılmıştır. Hazırlanan gösteri ile birlikte sanatçının boşluk kavramı bünyesinde şekillenen süreci farklı videolar ile birlikte, seramik birimler üzerine yansıtılarak uygulama tamamlanmıştır.

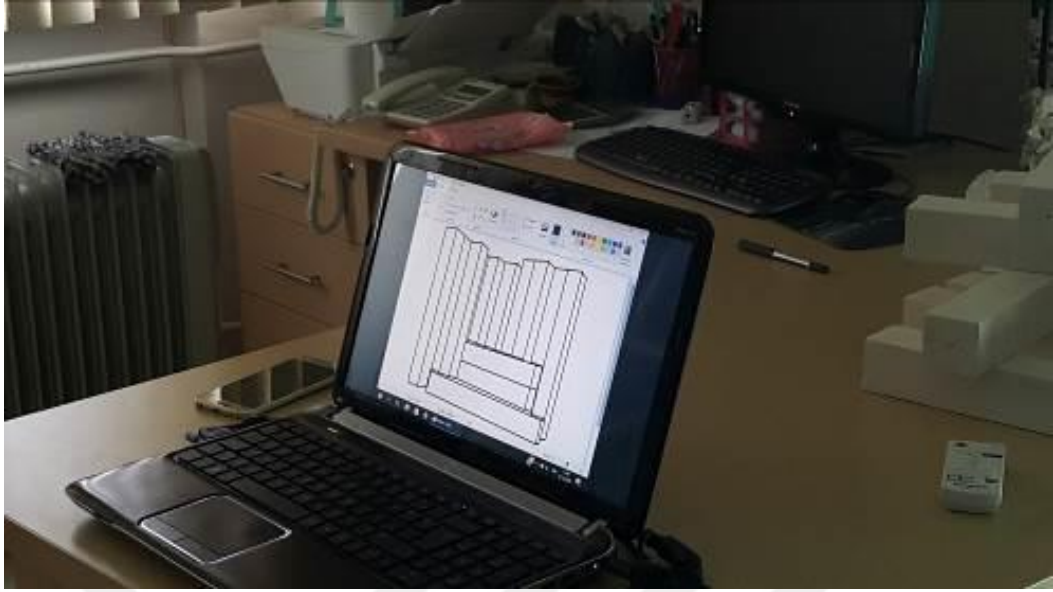
Üç boyutlu projeksiyon gösterisi hazırlayabilmek için uzun bir süreç gerekmektedir. Uygulama için olan hazırlık aşamasından kısaca bahsetmek gerekirse; öncelikli olarak yapılması gereken, görsel uygulama için gerekli olan üç boyutlu zemini oluşturmaktır. Malzeme olarak genelde parlak yüzeyli olmayan fon kartonu ile hazırlanan üç boyutlu maketler kullanılmaktadır. Bu uygulamada malzeme olarak geometrik şekilde biçimlendirilmiş seramik birimler kullanılmıştır.



Fotoğraf 52

Kullanılacak olan seramik birimlerden kompozisyon oluşturulması

Daha sonra Paint Programı kullanılarak modüllerin yerleşim planına göre projeksiyon yansımaları üzerinden formların bütün kenarlarına kontürler çizilerek videoların genel sınırları belirlenmiştir.



Fotoğraf 53

Bilgisayarda Paint Programı ile modüllerin kontür çizgilerinin çizilerek oluşturulması



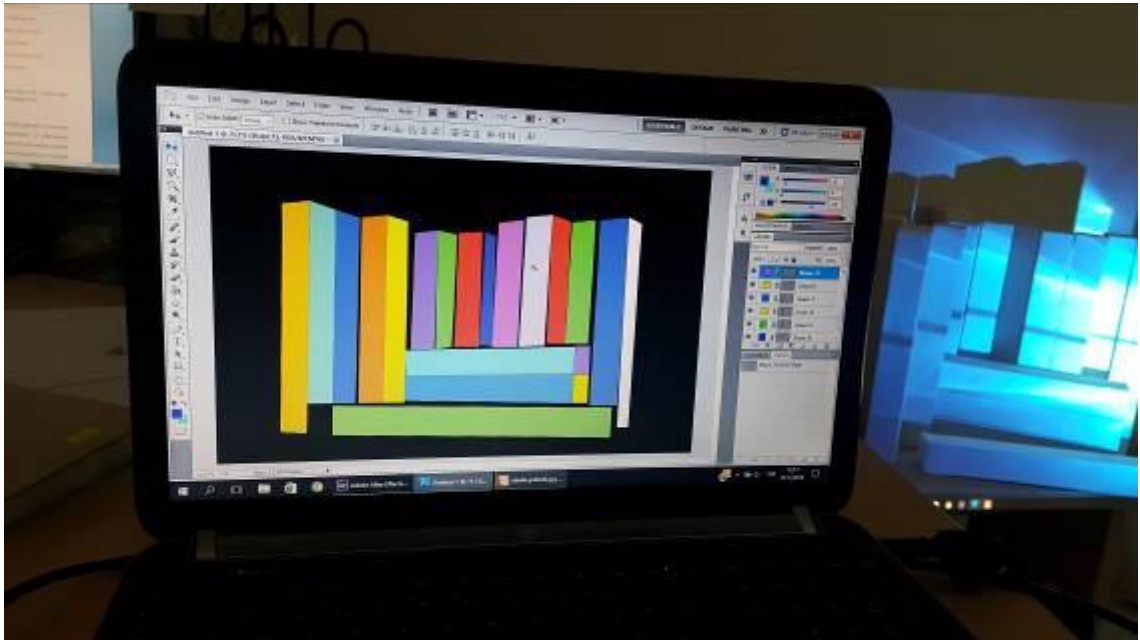
Fotoğraf 54

Seramik modüller üzerine projeksiyon ile kontür çizgilerinin yansıtılması



Fotoğraf 55

Seramik modüller üzerine projeksiyon ile kontür çizgilerinin yansıtılması detay görünüm



Fotoğraf 56

Adobe Photoshop Programı ile bilgisayarda birim çizimlerin renklendirilmesi

Paint programında referans çizgileri belirlendikten sonra çizim Adobe Photoshop Programına aktarılmıştır. Her bir çizili birim farklı katmanlar açılarak farklı renk opsiyonları ile 17 katman oluşacak şekilde kayıt edilmiştir. Daha sonra Adobe After Effects Programı ile yapılan çizimler bir videoya dönüşecek şekilde kurgulanmıştır.

Video kurgusu hazırlandıktan sonra projeksiyon kullanılarak seramik birimlerden oluşturulmuş düzeneğin üzerine yansıtma yapılmıştır. Sonuç olarak üç boyutlu bir seramik birim ile video gösterisi bütünleşerek “3d projection mapping” yani üç boyutlu projeksiyon uygulaması nihai sonucuna ulaşmıştır.



Fotoğraf 57

Seramik modüller üzerine projeksiyon ile yansıtma

Uygulama kapsamında yapılacak olan son çalışma bir video sanatı örneklemdir. Boşluğun seramik malzeme ile tasarımı ile ilgili olan bütün uygulama süreci kısa bir video gösterisi şeklinde izleyici ile buluşmuştur. Uygulamanın yapıldığı mekanın üst katına bir projeksiyon perdesi kurularak bu çalışma kapsamındaki bütün uygulama sürecini izleyici deneyimlemiştir.



Fotoğraf 58

Tuğla Fabrikası iç mekan üst kat, uygulamadan önceki hali



Fotoğraf 59

Tuğla Fabrikası iç mekan üst kat, uygulama sırasındaki son sonraki hali

Uygulama kapsamında öncelikli olarak video sanatı ve tarihçesi özümsemelidir. 1960'larda taşınabilir video kamera ve kayıt aygıtlarının bulunması ve piyasaya sürülmesiyle birlikte video televizyon endüstrisinin egemenliğinden kurtulma, sanatın ortamına ilk adımını atma şansını bulmuştur. Bu vesile ile video ortamı, kişilerin bireysel kullanımına sunulmuştur. Nam June Paik ve Dara Birmhaum, elektronik görüntüyü sanatın ortamına sokan öncü sanatçılardandır. Elektronik görüntü üzerinde 1960'lı yıllarda yapılan ilk denemeler, Nam June Paik'in ekrandaki elektronik görüntüyü bir miknatısın yardımıyla bozmasından, kayıt edilmiş bir video bantını oynatırken görüntünün zaman hızına elle yapılan müdahalelerden oluşmaktadır. Elektronik görüntünün oluşum süreci ya da çıktısı üzerindeki çalışmalar sonucunda ortaya çıkan bu sürrealist görüntülerin ve ses kuşağındaki kayıtların ne özü ne de sonucu açısından televizyonla bir ilişkisi vardır. İlk video sanatçıları taşınabilir video kamera ve kayıt aygıtları kullanarak ve elektronik görüntü oluşturma sisteminin yapısal özelliklerinden kaynaklanan deneysel çalışmalarla uygulamaya başlamışlardır. (KILIÇ,1995:10,11)

1952 yılındaki Emie Kovac'ın televizyon sinyallerini bozarak yaptığı denemelerden sonra video sanatıyla ilgili ilk süreklilik izleyen çalışmalar 1963 yılında başlamıştır. Nam June Paik ve Wolf Vostel'in Wuppertal'daki Gallery Pamasse'de sergilenen çalışmaları ve genç bir yapımcı Fred Barzyk'm Boston'da WGBH adlı bir yerel televizyon kanalında 1964'den 1966 kadar süren Jazz Images adlı programda yayınlanan video ile ilgili deneysel çalışmalar video sanatının ilkleri olarak kabul edilmektedir. Boston'daki WGBH televizyonunda yapılan çalışmalar, televizyon yayın teknolojisinin sanatın ortamına girmesidir. Jazz Images adlı televizyon programı elektronik görüntüye yeni boyutların arandığı bir çalışmadır. Bu çalışmalar video teknolojisini irdeleyerek görüntü ve ses olarak ekranı estetize etmeye yönelmiştir. Bu süreç içinde Nam June Paik elektronik kamerayı sadece bir kayıt aracı olmasının ötesinde sanatsal ifade biçimi olarak düşünmüştür. Paik, video kameranın görüntü oluşturma sistemini yönlendirerek, kameranın kayıt ettiği görüntüyü yeniden düzenleyerek kayıt etmiştir. Bunlar elektronik görüntüyle ilgili soyut çalışmalardır.

Video sanatının öncüleri videonun teknolojisini araştırmışlardır, onlar için video televizyon teknolojisinin çok ötesinde idi. Sanatçılar videoyu sanatın ortamına farklı biçimlerde sokmuşlardır. Bu ilk çalışmalar sonucunda; ikiboyutlu ve üçboyutlu sürrealist betimlemelerin ses ve hareketle yönlendirilmesinden oluşan elektronik betimlemeler, videonun renk oluşturma sistemiyle üretilen ve sesle birlikte yönlendirilen renkli ya da siyah-beyaz çizimler ve boyamalar, elektronik görüntüyü ışık olarak yansıtarak ses eşliğinde oluşturulan video heykel gibi çalışmalar ortaya çıkmıştır.

Elektronik görüntüyü sanatın ortamına taşıyan bu yeni akım ve öncü sanatçılar, teknolojinin belirli noktalan üzerinde yoğunlaşmışlardır. Fotoğraf ve filmin teknolojisinde olduğu gibi videoda da önce kamera vardır. Video kamera, elektronik olarak görüntü oluşturma aşamasında sayısız düzenleme ve yönlendirme olanağı sağlamaktadır. Video kamera sadece gerçeği kayıt etmez, gerçeği yeniden yaratır. Televizyon alıcıları ve monitörler, video sanatının icra edildiği yüzey olmanın ötesinde sanatçıya yeniden görüntü üretim ve yansıtma ortamları olarak hizmet etmektedir. Video aygıtları, video sistemi içinde yer alan çeşitli görüntü ve ses aygıtları görüntü ve ses boyutunda sayısız olanaklar sunmaktadır. Görüntü ve sesi kayıt ederek anında sunabilen ve defalarca yeniden kayıt olanağı sağlayan video kayıt aygıtları; ayrıca video sistemleriyle birlikte çalışan ileri teknolojiler özellikle bilgisayar teknolojisi sanatçıya yepyeni ortamlar sunmakta. Bütün bunlar sanatçılara çizgi, şekil, form gibi görsel ve estetik öğeleri video ortamında yeniden keşfetme olanağını sağlamıştır.

Video teknolojisini kullanan sanatçılar doğal olarak farklı anlatım biçimlerine yönelmişlerdir. Amerikalı sanat eleştirmeni Rosalind Krauss, video sanatının özünde üç ana yaklaşımdan söz etmektedir. (KILIÇ,1995,s.11) Birincisi, eleştirmek için aracı sömüren yapımlar. İkincisi, kendi psikolojik etkisini yok etmek için mekanizmasına fiziksel bir saldırıyı temsil eden yapımlar. Üçüncü olarak ise resim ya da heykel sanatının bir alt türü olarak videonun kullanılmasıdır.

Fransız sanat tarihçisi Frank Popper ise daha geniş bir sınıflandırma yaparak video sanatı örneklerini uygulamada altı farklı başlık altında toplamaktadır: 1) plastik öğelerle

görsel betimlemeler ortaya çıkarmak için teknoloji kullanan çalışmalar; 2) çoğunlukla sanatçının kendi vücudu üstünde yoğunlaştığı Kavramsal Sanat hareketleri ya da doğaçlama kayıtlarından oluşan çalışmalar; 3) sokaktaki yaşamın taşınabilir video aygıtlarıyla kayıt edildiği Gerilla Video çalışmaları; 4) video kameraları, video heykellerini meydana getiren monitörleri, video ortamları ve video düzenlemelerin birlikteliğinden meydana gelen çalışmalar; 5) videonun kullanıldığı canlı gösteriler ve iletişim çalışmaları; 6) son olarak, çoğu kez video ile bilgisayar dahil ileri teknolojik araştırmaların birleştirildiği çalışmalar. (KILIÇ,1995,s.12)

1970'li yıllardan itibaren videonun giderek gelişmesi videoyu çeşitli, şekillerde, özellikle de gösteri ortamı olarak güzel sanatların alanına sokmuştur. Günümüz video, sanatçıları; bir ilgi odağı ya da bir yansıma olarak eserlerini ortaya koyarken elektronik görüntünün görüntü, ses, hareket ve zaman boyutlarıyla oynamaktadırlar. (KILIÇ,1995,s.12) Teknoloji dünyasına, sanala olan etkilerini açıklayıcı şekilde bakarken elektronik kitle iletişim araçlarındaki (bilgisayar ve video kayıt aracı) yeni gelişmelerin sanatçılara tasavvur edilmeyecek anlatım biçimleri geliştirme olanağı sağladığı görülür. Konuya bu şekilde yaklaşmak iyimser teknoloji yaklaşımıdır. Bu iyimserlik belki de en açık şekilde Nam June Paik'in çalışmalarında görülür, onun video sanatının babası sayılması bu iddiayı mantıklı kılmaktadır. Paik'in Lake Placid 80 adlı çalışmasına Ulusal Güzel Sanatlar Komitesi 1980 Kış Olimpiyatlarında sunum olanağı sağlamış ve Nam June Paik, video ile gerçekleştirdiği bir dizi yapılabilir şeyi sergilemiştir. (KILIÇ,1995:65)

Görülüyor ki video ile kayıt altına alınan veriler sanatçılar açısından büyük kolaylık sağlamıştır. Eserlerin, performansların, enstalasyonların ve benzeri bir çok sanatsal uygulamanın kitleler arası iletiminde ve sergilenmesinde video teknolojisi çok önemlidir.

Yeni sanatın genel olarak düşünülmesinden çok yeni teknolojinin etkisi değerlendirilirken süzülüp gelen etkiler unutulmamalıdır. Yeni düşüncelere açıklığın bir göstergesi olmasının ötesinde video sanatı, yeni teknolojinin etkisiyle insan olarak bizim görüşümüzün nasıl genişlediği ile ilgili düşünceler ortaya koymaktadır. (KILIÇ,1995:65)

Sanatçıların teknoloji ile gelişen bakış açıları güncel sanat bağlamında çok önemlidir. Modern çağda ortaya çıkan imaj üretme teknolojileri ve bunun sanat ile birleşimi adeta bir devrim niteliğinde sayılabilir.

Günümüz sanatında görülen etnografik dönüşüm, sanatın minimalist soy kütüğünde son otuz beş yıllık gelişimler tarafından yönlendirilmektedir. Bu gelişmeler; ilk olarak sanat ortamının maddi bileşenleriyle, daha sonra algının mekânsal koşullarıyla daha sonrasında da algının bedensel temelleri ile ilgili araştırmalar şeklinde sıralanabilir. Bütün bunlar 1960'ların başında minimal sanat ile başlayan, daha sonra kavramsal sanat, performans sanatı, beden sanatı ve video sanatı ve 1970'lerin başında ortam odaklı sanatla ifade edilen dönüşümlerdir. (TÜRKDOĞAN,2014:232)

Film ve videonun tekrar edilebilme özelliği, özellikle de videonun bu olanağı sanatçıları etkilemektedir. Film ve video daha önce kayıt edilmesi mümkün olmayan verilerin kayıt edilip saklanmasını sağlamaktadır. Kavram olarak, sanata karşı bir teknoloji düşünülemez. Çağdaş sanat bağlamında, sanat ve teknolojinin bir bütün olduğu söylenebilir. (KILIÇ,1995:73)

Sonuç olarak bu çalışma kapsamında üç farklı, birbirini destekleyen uygulama yapılmıştır. Bünyesinde boşluğu barındıran seramik, dijital sanat uygulamaları ile harmanlanarak izleyici karşısına çıkmıştır. Sonsuz bir boşluk olan dünyanın çevresindeki boşluk, uzay kavramları, dünyanın kendi etrafındaki dönüş sesi ve seramiğin kendi sesi ile bütünleşerek seramik enstalasyon bünyesinde izleyiciye yansıtılarak eser ve izleyici arasında kavramsal bir bütünlük sağlanmaya çalışılmıştır. Adeta bir labirent gibi kurgulanan seramik enstalasyon izleyiciye mekanı deneyimleme olanağı sağlamıştır. Daha sonra seramik birimlerden farklı bir kurgu yapılarak üç boyutlu projeksiyon uygulaması yapılmış ve eser sahibinin neden boşluk konusunu seçtiği, yaşantısından örnek videolar seçilerek seramik birimler üzerine yansıtılarak izleyiciye aktarılmıştır. Son uygulamada ise izleyicinin şahit olmadığı, bu çalışma bünyesinde arka planda yapılan bütün çalışma ve uygulama sürecine izleyiciyi de dahil etmek amacı ile bir video sanatı uygulaması yapılmıştır. Bütün bu süreç kapsamında izleyici ve içerisinde bulunduğu

mekan bütünlüştürilmeye, çalışmanın kavramsal boyutu da izleyiciye aktarılmaya çalışılmıştır.



SONUÇ

“Günümüz Sanatı Pratiklerinde Mekan Üzerine Bir Uygulama” başlıklı Sanatta Yeterlik Çalışması üç ana bölümden oluşmaktadır. Günümüz sanatı pratikleri bağlamında boşluk kavramının ele alındığı birinci bölüm, literatür ve sanatın boşlukla ilişkisinin kurulduğu; mimarlık, seramik gibi disiplinlerin ışığında irdelenmiştir. Çalışmanın içeriğine ışık tutacak ve öznel uygulamanın çağdaş sanat anlamında yerini sorgulamaya ve açıklamaya yönelik örneklerin yer aldığı ikinci bölüm; boşluk, algı ve mekan kavramları çerçevesinde sorgulanmaya çalışılmıştır. Çalışmanın tüm mesajını ve kurgusunu oluşturan boşluk kavramının özgün ve öznel düşüncelerle hazırlanarak gerçekleştirildiği, seramik, mekan, boşluk ve algıyı öznelenştiren uygulama son bölümü oluşturmuştur. Öznel tek bir uygulama olan bu çalışma kendi içinde seçilmiş mekan, tasarlanmış seramik birimler, ses, ışık ve kokuyu da içerecek şekilde başlıbaşına tek bir performans ve bu performans sürecinin de kayıt altına alınması ile sonuçlandırılmıştır.

Bu çalışma ile hazırlanan ortam ve kurgulanan süreç başlı başına boşluk, mekan ve seramik ilişkisi üzerinedir. Çalışmanın planlanması, araştırılması ve gerçekleştirilmesi aşamaları disiplinlerarası sanat çalışmasını ve bu alanların birbiri ile kombinasyonunu gerekli kılmıştır. Seramik başlıbaşına bir planlama, tasarım ve oluşturma sürecine sahipken, dijital verilerin kurgusu ise bambaşka bir oluşum süreci gerektirmektedir. Mekan seçimi, mekanın yeniden ve çalışma amacı ile kurgulanması, farklı bilgi birikimi ve teknolojiyi gerektirmektedir.

Evrensel bir kavram olan boşluk farklı disiplinler ve farklı bakış açıları bünyesinde incelenerek boşluğun seramik form ile tasarlanması amaçlanmıştır. Boşluk kavramı, seramik malzeme ile bütünleştirilerek farklı bir bakış açısı yaratılmaya çalışılmıştır. Seramiğin bünyesinde boşluğun yer alması ve boşluğun kavramsal anlamlarının çeşitliliği ve seramik ile özdeşimi bu çalışmada yol gösterici olmuştur. Boşluk ve mekan kavramları arasındaki bağdaşmalar ve farklılıklar teorik planda incelenerek belirtilmeye çalışılmış, boşluk kavramının sanat ve sanatçılar açısından örneklemeleri seçilen belirli uygulamalar ile yansıtılmak istenmiştir. Kavramsal bir imge olan boşluk minimal bir seramik form

kullanılarak, aynı form üzerinden üç farklı uygulama bünyesinde; enstalasyon, video sanatı ve üç boyutlu projeksiyon gösterisi olacak şekilde desteklenerek izleyiciye yansıtılmaya çalışılmıştır. İlk olarak seramik malzeme kullanılarak enstalasyon sanatı (yerleştirme sanatı) bağlamında bir uygulama yapılarak seramik birimlerden bir labirent oluşturulup belirli bir nokta hedef alınarak boşluk yazılarak ufak bir algı yanılsaması yaratılmıştır. Enstalasyonun kurgusu sınırlı bir boşluk olan tuğla fabrikasında yapılarak seramik malzemenin ruhu, galeri aracılığı ile değil, alternatif bir mekan kullanılarak yansıtılmaya çalışılmıştır. Yıkıntı tuğlaların arasında konumlanan seramik birimler mekan ile bütünleşmiştir. Enstalasyon bünyesinde yoğun olarak kullanılan dünyanın kendi yörüngesi etrafındaki dönüş sesi ve seramiğin kendi sesi, dünyanın çevresindeki sonsuz boşluğu ve seramiğin kendi bünyesindeki boşluğu izleyici ile bütünleştirmeye çalışmıştır. Işık ve ses efektleri kullanılarak hem mekan yaşayan bir hale gelmiş hem de günümüz teknolojisinin imkanları kullanılarak sanatsal bağlamda bir çeşitlilik sergilenmiştir.

İkinci olarak sanatçının bu çalışmayı nelerden etkilenerek yaptığı kendi hayatından örnek videolar kullanılarak, enstalasyonun parçası olan bazı birimler üzerine yansıtılarak üç boyutlu projeksiyon uygulaması yapılarak izleyiciye yansıtılmaya çalışılmıştır.

Üçüncü yani son uygulamada ise kısa bir video gösterisi ile bu çalışma süreci boyunca yapılan uygulamalar izleyiciye sunulmuş, çalışmadaki anlam bütünlüğü tamamlanmış, boşluk kavramı ve seramik sentezi kavramsal ve uygulama kapsamında sonuçlanmıştır.

Toplum ile birlikte yaşayan boşluklar, sürekli bir devinim içerisinde bulunmaktadır. Boşluklar sınırlanıp mekanlara dönüştükçe mekanlar ve mekanın barındırdıkları öğeler de kullanılmaya başlanır ve süregelen bir değişimin parçası haline gelirler. Bu değişim bu çalışma kapsamında yapılan uygulama ile desteklenmiştir. Tuğla fabrikasının zamanla dökülen duvarlarının yarattığı görsel farklılık ile mekansal değişim süreci başlamış, bir paintball sahasına dönüşümü ile de yeni bir kimlik kazanmıştır. Bunun yanı sıra, yapının fiziksel kimliği aynı kaldığından bir sanatsal sergiye ev sahipliği yaparak uygulamanın taşıdığı kavramsal iletiyi izleyiciye taşımıştır.

Mekan bünyesinde konumlandırılmış olan enstalasyonun taşıdığı bir düşünce daha vardır ki bu da David Batchelor'un belirttiği gibi “ Modül düşüncesinde örtük olan, değişken yapılandırma olasılığıdır.” (BATCHELOR, 1997:24)

Görsel ve plastik sanatların yoğun bir şekilde hayatımızın içinde yer aldığı günümüzün dinamik, hareketli ortamında, zihnimiz durağan bir işleyişin içerisinde bulunmamaktadır. İnsanların içerisinde bulunduğu dünyayı nasıl algıladıkları ve zihinlerinde nasıl inşa ettikleri ile doğrudan ilişki içerisinde.

Zihnin ulaştığı gerçeklik olgusu içerisinde bulunan üretim sürecini gelişime ve dönüşüme uğratar. Çevreden özümşenen veriler duyu organları ile toplanan bilgiler ışığında zihnimizde kavram ve imgeleri biçimlendirirler. Bu bağlamda algı çok önemlidir. Görsel veriler tarafından kuşatıldığımız düşünüldüğünde, duyu organları ile algılanan ve farkındalık yaratan bütün öğeler algıda seçiciliğe sebep olmaktadır. Bu çalışma kapsamında yoğun olarak kullanılan ses, ışık, video gibi görsel uygulamalar ile amaçlanan izleyicide algıda seçicilik yaratarak eser, mekan ve izleyiciyi birbiriyle bütünleştirmektir ve bu sonuca ulaşılmıştır.

Fabrikanın tuğla duvarları seramik malzeme ile özdeşleşmiş ve mekana tamamen sanatsal bir duyarlılık hakim olmuştur. Galeri dışındaki bir mekana sanat aşlamak sanatı vurgulamak anlamına gelmektedir. Sanatı yapay bir dünya içerisinde sahte bir olguya dönüştürmek bir butik ürünü yerine koymaktansa, gerçeklik olgusunu ön plana çıkarmak çok daha önemlidir. Sanatçının içsel duygularının kavramlar aracılığı ile esere yansımaları, izleyicinin bu duyguları eser ve mekan bünyesinde deneyimleyerek algılaması bu çalışma kapsamında amaçlanmıştır. Alternatif bir mekan sanat ile buluşturarak izleyiciye mekanı deneyimleme konusunda farklı bir deneyim yaşatmak ve bu konu ile ilgili diğer araştırmalara farklı bir kaynak oluşturmak hedeflenmiştir.

Çalışma kapsamındaki biçimsel bölümlerde vurgulanmaya ve oluşturulmaya çalışılan ana konu “boşluk” kavramı ve bu boşluğun birey ile ilişkili ve öznel olan, kayıplar, hiçlik, doğa-evren ve içerisinde yaşadığımız dünyanın, koca bir evrende insanın hiçbir zaman algılayamayacağı döngüsü ve insan kulağının algılayacağı boyutta, teknoloji yoluyla

getirilen “dünyanın sesi” olmuştur. Kendi küçük yaşamlarımızdaki derin boşluklar ve karşılaştığımızda evren içerisinde yer alan dünyanın boşluğu, aslında birbirine ne kadar da paraleldir.

Sonuç olarak bu çalışmada, sanatsal olarak disiplinlerarası bir performansın uygulaması ve sanatçının öz yaşamının bu uygulama ile sanatsal olarak biçimlenişi görülebilir.



KAYNAKÇA

ANTMEN, Ahu. *“20 Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar”*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008.

AKAY, Ali, *“Sanatın Gramları”* Bağlam Yayıncılık, 2010

AKARSU, Pınar, *“Sürrealizm ve Rüya”*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2010

ANDREWS, R. Turrell, J. Bruce, James Turrell: *Sensing Space*. Seattle; Henry Art Gallery, 1992

ARIĞ, Tanzer, *“Günümüz Sanatında Boşluk ve Yeni İfade Olanakları”* Sanatta Yeterlik

Sanat Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi, 2015

ARNHEIM, Rudolf, *“The Dynamics of Architectural Form”*, University of California

Press, USA, 1977

ARTUN, Ali, *“Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri 1 - Müze ve Modernlik”*- İletişim

Yayıncılık, Sanat Hayat Dizisi

ARTUN, Ali, *“Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri 2 - Müze ve Eleştirel Düşünce”* - İletişim

Yayıncılık, Sanat Hayat Dizisi, 2014

ARTUN, Ali, ÖRGE, Nursu, *“Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat”*

İletişim Yayıncılık, 2013

ARTUN ALTUNYILDIZ, Nur, *“Sürrealizm Mimarlık Mekan Sanatı”* İletişim Yayınevi,

2014

ATALAR, ÖZAYCAN, Burcu, "Mekanın Deneyimlenmesi: Yerleştirme (Enstalasyon)

Çalışmaları" Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, 2006

BARRETT, Terry, "Neden Bu Sanat, Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri" Hayalperest

Yayınevi, 2015

BERGER, John, "Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar" Metis Yayınevi, 2014

BERGER, John (1986), "*Görme Biçimleri*", Metis Yayınları, İstanbul. 2016

BATCHELOR, David, Movement in Modern Art- Minimalism, London Tate Gallery

Publishing, 1997

"Boşluk",

(http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.578f527d673105.44869445) Erişim: 12.08.2015

"Boşluk Duygusu" (https://tr.wikipedia.org/wiki/Bo%C5%9Fluk_duygusu) Erişim:

12.08.2015

BROOKER, Graeme, STONE, Sally, "İç Mimarlık Temelleri 01- İç Mimarlıkta

Biçim+Yapı" Literatür Yayıncılık, 2016

CHING, D.K. Francis, "Architecture Form, Space, Order" John Wiley&Sons,Inc., 2.

Basım,1996

CHING, D.K. Francis, "İç Mekan Tasarımı", Yem Yayınları, Yayın-96, 2011

COLES, John, HOUSE, Naomi, "İç Mimarlığın Temelleri" Literatür Yayıncılık, 2012

DODSWORTH, Simon, "İç Mekan Tasarımının Temelleri" Literatür Yayınları:616,

Akademik Temeller Dizisi:02, 2012

DOĞAN, Fehmi, "Dosya 17", TMMOB Dergisi, 2009

"Duchamp'ın Labirenti: "First Papers of Surrealism, 1942""

"[http://www.e-skop.com/skopdergi/duchampin-labirenti-first-papers-of-surrealism-](http://www.e-skop.com/skopdergi/duchampin-labirenti-first-papers-of-surrealism-1942/1939)

1942/1939, Erişim:26.03.2016

"Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi", Cilt 3, 1997

EDMAN, Irvin, "Sanat ve İnsan" MEB Yayınları, 1991

"Enstalasyon", https://tr.wikipedia.org/wiki/Yerle%C5%9Firme_sanat%C4%B1

Erişim: 26.05.2015

ERDEMİR,Elif, "Culture-Space Relationship: Japanese Traditional Residential Interiors"

Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi,1993

ERDİNÇ, Zekeriya, "Heykelde Kinetik Yaratım, Araştırma ve Uygulamalar", Yüksek

Lisans Sanat Eseri Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi, 2001

ERİNÇ, Sıtkı M., "Sanatın Boyutları", Ütopya Yayınevi, 2004

ERİNÇ, Sıtkı M., "Sanat Psikolojisi'ne Giriş", Ütopya Yayınevi, 2011

ERZEN, N. Jale, “Üç Habitus, Yeryüzü, Kent, Yapı”, Yapı Kredi Yayınları, 2015

'Equivalent VIII', Carl Andre, 1966 | Tate,

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/andre-equivalent-viii-t01534>, Erişim;
20.12.2016

FARRELLY, Lorraine, “Mimarlığın Temelleri”, Literatür Yayınları:615, Akademik

Temeller Dizisi:01, 2011

FITZPATRICK, M., D., “*The Interrelation Of Art And Space: An Investigation Of Late*

Nineteenth And Early Twentieth Century European Painting And Interior Space”,

Washington State University Department Of Interior Design, Washington, 2, 2004.

FOCILLON, Henri, “Biçimlerin Yaşamı” Janus Yayıncılık, 2015

GALATALI, Atilla, “Eleştirim”, Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarını, H.Ü. GSF.

Yay.,Ankara,1985

GINZT, Claude, “Başka Yerde & Başka Biçimde” Dost Kitabevi Yayınları, 1991

“Giant Baby, Dead Dad and Others, Realer Than Real”

<http://www.nytimes.com/2006/11/10/arts/design/10muec.html>, Erişim:

GOMBRICH, E.H. , “İmge ve Göz” Yapı Kredi Yayınları, 2015

GÖLER, Serpil, “Biçim, Renk, Malzeme, Doku ve Işığın Mekan Algısına Etkisi”, Mimar

Sinan Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2009

GÜRCAN, A. Gökür, “Performans Sanatı” Tekhne Yayınları, 2015

GÜLMEZ, F. Gülşen, "Boşluk Kavramı ve Mimari Tasarımdaki Yeri", Doktora Tezi, Mimar

Sinan Üniversitesi,1996

HICKS, Alistair, "Küresel Sanat Pusulası, 21. Yüzyıl Sanatında Yeni Yönelimler", Yapı

Kredi Yayınları,2015

HILLER, Bill, HANSON, Julienne, "The Social Logic of Space" Cambridge University

Press,1984

HULTEN, Pontus, Jean Tinguely: Une Magie Plus Forte Que La Mort, Paris, Le Chemin

Vert, 1987

KALAY, Leman, "Seramik Sanatında Minimalist Düzenlemeler" Sanatta Yeterlik Eseri

Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi, 2013

KEYVANKLI, DEMET DENİZ, " 20. Yüzyıldan Günümüze Sanatta Boşluk Kavramı ve Üç

Boyut İlişkisi", Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi, 2011

KILIÇ, LEVEND, "Video Sanatı" Eleştirel Bir Bakış, Hil Yayın, 1995

Kiesler, "Notes on Designing the Gallery", s. 42

KUBAN, Doğan, "Mimarlık Kavramları" ,Yem Yayınları,1990

KUSPIT, Donald, "Sanatın Sonu" Metis Yayıncılık, 2014

LEFEBVRE, Henri (1974), *“La production de l’espace”*, Editions Anthropos, Paris.

İng.çev. Donald Nicholson-Smith (1991), *The Production of Space*, Blackwell,
Cambridge.

MERCAN, İŞIKSAL, Aslı , “Değişen Sergi Modellerinden Bir Kesit” Araştırma Makalesi,

Hacettepe Üniversitesi Sanat Yazıları, 2015;(33):289-308

“Mimari ve Boşluk”,

(http://www.academia.edu/9767900/FORMDAK%C4%B0_BO%C5%9ELU%C4%9EU_TASARLAMA_S%C3%9CREC%C4%B0NDE_KAVRAMLAR_) Erişim: 03.04.2016

“Müziğin ses ve etkileri” (http://hypnotistanbul.com/muzigin_ve_seslerin_etikileri/)

Erişim:10.03.2017

O'DOHERTY, Brian, *“Beyaz Küpün İçinde; Galeri Mekanının İdeolojisi”*, Sel Yayıncılık,

İstanbul, 2010.

“Odtü Mimarlık Fakültesi Dergisi”, Cilt 28 Sayı 1, 2011

“Odtü Mimarlık Fakültesi Dergisi”, Cilt 18 Sayı 1-2, 1998

“Odtü Mimarlık Fakültesi Dergisi”, Cilt 25 Sayı 1, 2008

“Odtü Mimarlık Fakültesi Dergisi”, Cilt 23 Sayı 1, 2006

Oliveira, N. D. Petry, M. Oxley, *“Installation Art”* Londra; Thames and

Hudson Ltd. ,1994

Oliveira, N. D. Petry, M. Oxley, “*Yeni Milenyumda Enstalasyon*”

Sanatı. İstanbul; Akbank, 2005

ONAT, Esen, “Mimarlık, Form ve Geometri”,Efil Yayınevi Yayınları,2012

PASSERON, Rene. “Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi”, Remzi Kitabevi, 1996

RASMUSSEN, Eiler Steen, “Yaşanan Mimari” Remzi Kitabevi, 2016

SAEHRENDT, Christian & KITTI, Steen, T. , “Bunu Ben de Yaparım”, Modern Sanat

Kullanma Kılavuzu, Ayrıntı Yayınları, Sanat ve Kuram Dizisi:33, 2009

“Sculpture With Richard Serra”

<https://artsedge.kennedy-center.org/multimedia/series/AEMicrosites/richard-serra>, Erişim:19.07.2016

SÖNMEZALP, Hatice Suna, “Görsel Sanat Alanında Sanat Yapıtı- Mimari Mekan

Birlikteliği Üzerine” Araştırma Makalesi, Hacettepe Üniversitesi Sanat Yazıları,

2015;(33):335-358

ŞAHİNER, Rifat, “ Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi” Ütopya Sanat Dizisi, 2015

“Tarih Boyunca Sanat, Dünya Sanat Tarihinde Üsluplar ve Akımlar”, YKY

TAŞÇIOĞLU, Melike, “Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Mekan” Yapı Endüstri

Merkezi Yayınları, 2013

THOMSON, Laura, “Sürrealistler- Ayrıntıda Sanat” İş Bankası Kültür Yayınları, 2015

TURANİ, Adnan, "Çağdaş Sanat Felsefesi" Remzi Kitabevi, 2015

TÜRKDOĞAN, Tansel, "Sanat Kültür Politika Modernizm Sonrası Tartışmalar" Nobel

Akademik Yayıncılık, 2014

"Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını" (Tebliğler), Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar

Fakültesi I. Ulusal Sanat Sempozyumu, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, No:1-

2, 1985

UYSAL, Mehmet.A., "*Sanatta Mekan Algısı:Mekanla Oynamak*", Hacettepe Üniversitesi,

Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu, 2009.

UZAY, (<http://www.enfal.de/sosyalbilimler/u/009.htm>) Erişim: 04.02.2016

"Venice Biennial" ([https://www.dezeen.com/2017/05/16/venice-art-biennale-2017-top-](https://www.dezeen.com/2017/05/16/venice-art-biennale-2017-top-picks-highlights-pavilions-exhibitions-installations/)

[picks-highlights-pavilions-exhibitions-installations/](https://www.dezeen.com/2017/05/16/venice-art-biennale-2017-top-picks-highlights-pavilions-exhibitions-installations/)) Erişim: 12.04.2017

"Vitamin 3-D New Perspectives in Sculpture and Installation", Phaidon Yayınları, 2009

Waal, E. D. "*20th Century Ceramics*", Thames&Hudson, Londra, 2003

"Yerleştirme Sanatı",

(https://tr.wikipedia.org/wiki/Yerle%C5%9Firme_sanat%C4%B1) Erişim: 09.02.2017

ZEVI, Bruno, Editör: BARRY, Joseph A. , "Architecture As Space, How to Look at

Architecture" ,Horizon Press,1974

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı :Hatice Aybike KARAKURT

Doğum Yeri ve Tarihi :23/08/1985 ANKARA

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi :Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi Seramik ve Cam Bölümü

Yüksek Lisans Öğrenimi :Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi Seramik Bölümü

Bildiği Yabancı Diller :İngilizce, Almanca

Bilimsel Faaliyetleri :

İş Deneyimi

Stajlar :Toprak Seramik Fabrikası- Eskişehir

Nüans Seramik- Ankara

Projeler :

Çalıştığı Kurumlar :Türk Standartları Enstitüsü - "Raportör"

Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi –
"Araştırma Görevlisi"

İletişim

E-Posta Adresi :aybikeak@gmail.com

Tarih : 29.06.2017



GÜNÜMÜZ SANATI PRATİKLERİNDE MEKAN ÜZERİNE BİR UYGULAMA

Yazar Hatice Aybike Karakurt

DOSYA	AYBIKE_KARAKURT_TEZ_20170822.DOCX (13.51M)		
GÖNDERİLDİĞİ ZAMAN	11-TEM-2017 04:10PM	KELİME SAYISI	17095
GÖNDERİM NUMARASI	830217 153	KARAKTER SAYISI	126757

GÜNÜMÜZ SANATI PRATİKLERİNDE MEKAN ÜZERİNE BİR UYGULAMA

ORJİNALLİK RAPORU

% 13 BENZERLİK ENDEKSİ	% 10 İNTERNET KAYNAKLARI	% 1 YAYINLAR	% 6 ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ
----------------------------------	------------------------------------	------------------------	--------------------------------

B RİNCİL KAYNAKLAR

1	www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080 İnternet Kaynağı	% 2
2	www.e-skop.com İnternet Kaynağı	% 2
3	www.serefkocaman.com İnternet Kaynağı	% 1
4	Submitted to Ondokuz Mayıs Üniversitesi Öğrenci Ödevi	% 1
5	gsf.sakarya.edu.tr İnternet Kaynağı	% 1
6	Submitted to TechKnowledge Turkey Öğrenci Ödevi	% 1
7	Submitted to Konya Necmettin Erbakan University Öğrenci Ödevi	% 1
8	Submitted to Marmara University Öğrenci Ödevi	<% 1

