



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Ana Sanat Dalı

YERSİZLEŞTİRME

Gözde MULLA

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2013

YERSİZLEŞTİRME

Gözde MULLA

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Resim Ana Sanat Dalı

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2013

KABUL VE ONAY

Gözde MULLA tarafından hazırlanan "Yersizleştirme" başlıklı bu çalışma, 08.07.2013 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.

[İ m z a]

Prof. Şeniz AKSOY (Başkan)

[İ m z a]

Prof. Hüsnü DOKAK (Danışman)

[İ m z a]

Doç. Necla RÜZGAR KAYIRAN

[İ m z a]

Doç. Ayşe Sibel KEDİK

[İ m z a]

Yrd. Doç. Zuhâl BAYSAR BOREUSCU

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Prof. Dr. Türev BERKİ

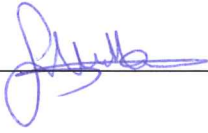
Enstitü Müdürü

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 1 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

08.07.2013



Gözde MULLA

ÖZET

MULLA, Gözde. *Yersizleştirme*, Yükek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Ankara, 2013

Bedenin kendi var oluşu ile ilk insandan beri mekanı yönlendirdiği, mekanın oluş biçimini etkilediği, mekan ile ilişki içerisinde olduğu söylenebilir. Rönesans dönemi, mimarlığı mekansal birimlerle uğraşan bir matematik bilimi olarak kabul eder. Mekan, iki boyutlu insan hareketlerinin oranı ile beden ve hareketin sınırlarını belirler. Rönesans'ın 20. yüzyılın ilk yarısına kadar beden-mekan arasındaki etkileşimin değişik biçimlerde ele alındığını ve mekan tasarımlarında bu düşünsel yapıların etkili olduğunu görmekteyiz.

Beden ve içinde olunan mekan arasında göz ardı edilemeyecek açık bir ilişki vardır. Modernizm sürecinde bu ilişkiyi zaman-mekan-beden olarak ilişkilendirmek daha doğru olacaktır. Mekan, sanatçının kendini tanımladığı, zaman kavramıyla ilintili, bilincin ve yaratının kendini gerçekleştirme kılavuzu haline dönüşmektedir. 1960 sonrasında müze ve galeri kurumlarının ve mekanlarının sorgulanması devamında bu mekanlardan ayrılma isteği oluşmuştur. Böylece sanatın, basit anlamda, sokağa çıkması farklı mekan ilişkilerini gündeme getirmiştir. Açık alanlarda, meydanlarda kimi zaman sokaklarda gerçekleştirilen bu çalışmalar, buldukları çevrenin estetik anlayışını sorgulamakla kalmamış, anlamını da tartışmaya açmışlardır. Fiziksel bir mekan olarak kentin, sosyal aktiviteler ile insanların o yer içindeki hareketleriyle somutlaşması mümkündür ve bu somutlaşma yollarından birisi, kamusal alanda yer alan sanat olgusudur. Kamusal alan toplum içindeki insanların birbiriyle karşılaştıkları, etkileştikleri, iletişim kurdukları kısacası yaşadıkları mekanlar olarak düşünülebilir. Sanayi devrimi ile gerçekleşen teknolojik ilerlemelerle, insan yaşamı, aktiviteleri ve buna bağlı olarak yapı çevre, küçük ve büyük ölçekte, değişim içine girmiştir. Kentsel yapı oluşumlarında bilinen mekanlar yüklendikleri anlamlar bakımından değişime uğramıştır

1980'lerden 2000'lere uzanan süreçte kategorik olarak disiplinler arası ilişkilerin ve kavramsal içeriğin ön plana geçmesi, ifade biçimlerinin çeşitlenmesine ve alışlagelmiş sınırların ortadan kalkmasına yol açmıştır. Hazır-nesne kullanımı ve mekana yayılan asamblaj ya da enstalasyon türünde üretimler ağırlık kazanmıştır. Kavramsallığın ön planda olması, hangi alanda uzmanlaşmış olursa olsun sanatçıların, gerektiğinde heykel, resim, fotoğraf, video gibi farklı ifade biçimlerine yönelmelerine yol açmıştır. 1960'lı yıllardan itibaren süre gelen avangard eğilimler 1980 sonrası sanat ortamında 1 bir rol oynamıştır. Bienaller'in ve önemli bir sanat etkinliği olan Documenta sergilerinin günümüze kadar etkisini arttırarak devam ettirdiği görülmektedir. 1980 sonrasında toplumsal yapıdaki değişimlerle birlikte, özel galerilerin sayıca

artması ve bunun sonucunda sanat piyasası durumu ortaya çıkmıştır. Bu dönem, aynı zamanda çağdaş sanatın ağırlıklı olarak “yer” ettiği yeni sergi hareketlerine ve dolayısıyla yeni oluşumlara işaret etmektedir.

Anahtar Sözcükler:

Sanatta Mekan, Yersizlik, Mekan, Yok-mekan,

ABSTRACT

MULLA, Gözde. *Made Art Placeless*, Master of Arts Thesis, Ankara, 2013

From the first human it can be said that the body itself remotes the place, affects the being style of place and is in connect with the place. The period of Renaissance is observes the architect as a mathematic science. Place is that points the ratio of two dimensional human movings and also the limit of body and movings. We see that the attraction between body-place have been interested in on different ways and these mind structures are effective on the arrangement of places from Renaissance till the middle of 20 century.

There is a certain relation between the body and the place been in. In the modernism period, it is better to relate this connection as time-place-body. Place turns to a guide that artist explains himself, related to time, where the sure and the creation makes real themselves. After 1960's following the argument on the museums, art galleries and other art places, emotion of leaving these places was occured. As a result, basicly the art's going out to street take out different relations between places. These artistry, which have done at outdoor areas, not only questionnare their environments's esthetic but also the meaning of them. A city, as a physical place, can concrete by the human beings in it and the social activities. And one way to concrete is art in the common areas. Common area is where people meet, contact, interact, shortly the places where they live. By the technological growth due to industrial revolution, the human life, activities and up to these the environment also have changed in a small or large range. In the building of city structures well known places have changed the meaning they have.

In the time from 1980's until 2000's interdicplinar relations and conceptual contents took over and this caused the varification of expressions and disappear of the limits that are well known to day. Using prepared objects and asemblaj or installation kind production took more place. Taking over of the conceptual approach, made the artists been interested in different type of expressions like painting, sculpture, photograph, video, etc. whatever they specialized in. The avangard educations come from 1960's took affective roles on the art area after 1980. It can be seen that biennial and an important art organization Documenta exhibitions have continued to day by increasing their importance. After 1980's by the changes in social structure, increase in number of special galleries and because of that an art market situation have occured. This period also signs to new exhibition activities where modern art take more place and so new occurances in art.

Key Words:

Space, Spaceless, Place, No Place

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	
BİLDİRİM.....	
ÖZET	1
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	v
RESİMLER DİZİNİ.....	vi
GİRİŞ.....	1
1.BÖLÜM : MEKAN.....	3
1.1. MEKAN: KAP, KÜP.....	3
2. BÖLÜM : SANAT MEKANI	8
2.1. RİTÜEL MEKANI: MÜZE	8
2.1.1. Modern’de Teşhir: Müze, Galeri	11
2.1.2. Bir Mekan Deneyimi: Bienaller	19
3. BÖLÜM: SANAT TARİHİNDE MEKAN KAVRAYIŞI	23
3.1. SANAT TARİHİ MEKANLARI	23
3.1.1. Sarkis Mekanı	36
4. BÖLÜM: YOK-MEKAN	42
4.1. NON-LIEU (YOK-YER) KAVRAMI	42
RİTÜEL SÜRECİ.....	49
KAYNAKÇA.....	60

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1: Ellsworth Kelly, Yerleştirme, 2001.....	12
Resim 2: Picasso, (Lez Demoiselles d'Avignon) Avignon'lu Kadınlar, 1907.....	23
Resim 3: Lucio Fontana, Düzenleme, 1959.....	25
Resim 4: Yves Klein, Performans, 1958.....	25
Resim 5: Mondrian, Composition with Red, Yellow and Blue, 1921.....	26
Resim 6: Ad Reinhardt, Red and Blue Composition, 1941.....	27
Resim 7: Daniel Buren, Yerleştirme, 1986.....	29
Resim 8: Frank Stella, Yerleştirme, 1999.....	30
Resim 9: Robert Mangold, Yerleştirme, 2007.....	31
Resim 10: Robert Morris, Yerleştirme, 1964.....	31
Resim 11: Donald Judd, Yerleştirme, Londra, 1970.....	32
Resim 12: "Tatlin için Anıt", Yerleştirme, 1970.....	33
Resim 13: Sarkis Zabunyan, Kağıt üzerine Suluboya, 1993.....	37
Resim 14: Sarki Zabunyan, Kağıt Üzerine Suluboya, Sigara Kağıdı Üzerine Baskı, 1989.....	37
Resim 15: Sarkis Zabunyan, Kağıt Üzerine Suluboya, 1999.....	37
Resim 16: Sarkis Zabunyan, "Dünyanın Büyücüleri" sergisinden, Pompidou, 1989...38	
Resim 17: Sarkis Zabunyan, "Bir Kilometre Taşı" sergisinden, İstanbul, 2005.....39	
Resim 18: Gözde Mulla, "TL", Yerleştirme, 50x70 cm, 2013.....	50
Resim 19: Gözde Mulla, "İsim-Şehir", Dijital Baskı, 90x120 cm, 2013.....	51
Resim 20: Gözde Mulla, "Küp Gibi", Yerleştirme, 10x10x10 cm, 2013.....	52
Resim 21: Gözde Mulla, "Küp Gibi" (detay), Yerleştirme, 10x10x10 cm, 2013.....	53
Resim 22: Gözde Mulla, "Zeka Küpü", Yerleştirme, 2013.....	54
Resim 23: Gözde Mulla, "Zeka Küpü" (detay), Yerleştirme, 2013.....	55

Resim 24: Gözde Mulla, “Zeka Küpü” (detay), Yerleştirme, 2013.....	56
Resim 25: Gözde Mulla, “Şeker”, Yerleştirme, 2013.....	57
Resim 26: Gözde Mulla, “Şeker” (detay), Yerleştirme, 2013.....	58
Resim 27: Gözde Mulla, “Şeker” (detay), Yerleştirme, 2013.....	59

GİRİŞ

İnsan gereksinimlerini barındırmak üzere fiziksel çevrenin düzenlenmesi olarak tanımlanabilen mekan, insanın varoluşundan bu yana onunla birlikte gelişip farklılaşarak günümüze dek ulaşmıştır. İlkel insanın barındığı mağaralardan ve yerleşik uygarlığa geçtiğinde oluşturduğu ahşap kulübelere günümüzün çelik ve cam gökdelenlerine dek uzanan bu serüven, tarihöncesi dönemden günümüze kadar olan geniş bir gelişim sürecini kapsamaktadır. Bu süreç, her türlü toplumsal değişimden etkilenir. Bazen değişim önce mekanın kendisinde gözlenir, oradan topluma yayılır ve toplumu etkileyip değiştirebilir; bazen de bunun tam tersi olur. Toplumsal, teknolojik ya da ekonomik gelişmeler mekanı etkileyip değiştirebilir. Bu doğal ve sürekli etkileşim tarihin hemen her döneminde gözlenebilir. Sözelimi, Ortaçağda skolastik düşünce biçiminin yüceltilmesi ve dinin toplum üzerindeki yoğun etkileri; Gotik katedrallerin ortaya çıkışında, Rönesans'ın getirdiği Aydınlanma; sanatın ve mimarinin yüceltilmesinde, Descartes'in getirdiği rasyonalist düşünce biçimi; 17. yüzyılda pozitif düşüncenin ve teknolojik gelişmelerin başlamasında ve modernleşmenin temellerinin atılmasında, buharlı makinelerin bulunması; tarım toplumunun endüstri toplumuna dönüşmesinde ve bu gelişmenin sanatı dönüştürmesinde etkili olmuştur.

Bedenin kendi var oluşu ile ilk insandan beri mekânı yönlendirdiği, mekânın oluş biçimini etkilediği, mekân ile ilişki içerisinde olduğu söylenebilir. Beden ile mekânın ilişkisinin sorgulanmaya başlaması ise özellikle Rönesans dönemi ile ilişkilendirilir. Rönesans dönemi mekânı sayı ile tanımlar ve mimarlığı mekânsal birimlerle uğraşan bir matematik bilimi olarak kabul eder. Bu noktadan hareketle güzel mimari için insan bedeninin kendi içindeki oranlarına başvurur. Mekân iki boyutlu insan hareketlerinin oranı ile beden ve hareketin sınırlarını belirler.

17.yy' da kartezyen düşüncenin kendine yer edinmesi ile mekân-beden ilişkisi salt beden nesnel oranları olarak ele alınmayı bırakmış, beden görsel algı ile birlikte ele alınmıştır. Gözün "aynı anda ve aynı bakış açısıyla her üç boyutu da tamamıyla" görmesinin olanaksızlığı sonucu mekânı farklı algıladığını savunan yeni görüş, mekân-beden arası etkileşime yeni bir perspektif kazandırmıştır. Mekânlar insan hareketi ve hareketin akışkanlığı ile birlikte yeni formlara bürünmüş, yönlendirme, algılarla oynama ve esnek olma kavramları çerçevesinde yeni anlamlar bulmaya başlamıştır.

“Şehirler ve binalar günlük yaşam hareketlerimizi bize sunarlar. Onlarla birlikte yaşar, çalışır ve memnun oluruz; şehirler bizim uzamsal dünyamızdır. Ama

çoğunlukla bizler bu günlük mekânlar ve strüktürlerin sadece pasif kullanıcılarıyızdır. Hareketlerimizi ve aktivitelerimizi henüz tasarlanmış bu oluşumlara uydururuz. Dolaysız bilgiler şehrin kuralları diyebileceğimiz oluşumun getirdiği hareketlerin yerlerinin belirlenmiş durumu- ve dolaylı kurallar –mekânların eyleme göre ayrışması, tanımlanması durumu- boyunca hangi mekânda hangi eylemelerin var olabileceği konusunda bilgilendirilmişizdir. Ve genellikle bize ne söylendiyse direkt onu yaparız.” (Uysal, 2001)

Oluşturulan mekânlar bedeni nesne konumuna sokmuş, kendisine itaat eden, mekâna bağlı hareket eden, mekânın sundukları ile yetinen durumunu oluşturmuştur. Bu noktada Ponty'nin 1948 yılında ve De Landa'nın 1990'larda değindiği gibi yapılı çevreler, kentler, binalar, mekânlar kuruldukları kurallarla var oluşları çerçevesinde kurucularına sorunsal olmaya başlamışlardır. Artık beden özne durumunu geri kazanmak istemektedir. Sınırsızlığını deneyimlemek, çevresini biçimlendirmek... Başka bir deyişle özgürlüğünü yeniden kazanma çabasıdır. Bedenin kendi doğasının sınırlarını kendisinin belirlemesine özlemi durumu günümüzün tartışma platformlarında kendisine yeniden yer edinmiştir.

20.yy' ın ilk yarısı, beden-mekân ilişkisi üzerinden incelendiğinde ilk göze çarpan Le Corbusier' in Le Modular adamıdır ki, burada Rönesans'ın ideal oranına bir geri dönüş söz konusudur ve insanın çevresini göz hizasından gördüğü düşüncesidir. Bu noktada kartezyen düşüncenin etkisi göze çarpar. Bunun yanında işlevsel mimarlık olarak anılan insana ve dolayısıyla insan hareketine bağlı sistemlerin kurulması da yine beden-mekân ilişkisi üzerine bir yaklaşım olarak ele alınabilir. Le Corbusier bu üç beden-mekân etkileşim durumunu kütle, yüzey ve plan olarak ele almıştır. Hemen hemen aynı dönemlerde diyebileceğimiz diğer bir mekân-beden ilişkisi sorgulanması ise Schlemmer' in çalışmalarında gözlemlenebilir. Bauhaus' da tiyatro bölümü ile ilgilenen Schlemmer beden hareketlerini mekân içerisinde çok boyutlu olarak ele almış; beden-mekân birlikteliğini, bedenin salt biçim ve hareket haricinde çevresini saran uzamla var olan, ona boyun eğen olarak kabul edilmesi ile mekânla bir bütün oluşturan olarak tanımlamıştır.

1. BÖLÜM: MEKAN

1.1. MEKAN: KAP, KÜP

Var olanların içinde yer aldığı, tüm sınırlı büyüklükleri içine alan uçsuz bucaksız büyüklük. Boşluk, hiçlik durumu. Sınırsız ortam, sonsuz, büyük kap ya da hazne. Üç boyutu, eni, boyu, derinliği olan hacim. Nesnelerin var olma ve bilinmelerinin koşulu olarak ortaya çıkan mekan, bizi çevrelemekte ve karşımızda durmaktadır. Mekan, insanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli, alan boşluk ve sınırları birey tarafından algılanabilen uzay parçası. Bireyin, mekanı tanımlayabilmesi için, mekanın birey tarafından algılanabilir olması ve sınırlarının bulunması gereklidir. İnsan beyni tarafından kolaylıkla algılanabilen bu sınırlar her zaman net ve kesin değildir. Bu sınırlar, mekanı tam kapalı bir hacim olarak kapatmasa da çoğu zaman mekanı tam olarak tanımlamaya yetebilmektedir.

Mekan, genellikle kütleler arasındaki boşluk olarak ele alınır. Fakat gerçekte mekan kendi olanaklarıyla mimari biçimlemeye sahip kütlelerin arasındaki bir biçimdir. İçeri ve dışarının değişkenliği mekânın özünü oluşturur. Tüm duyularına farklı oranlarda etkiyen sınırlar ve vurgu elemanları ile bir gözlemci bulunduğu mekanı bir bütün olarak algılamaktadır. Sınırlayıcı öğeler mekân oluşumunda en önemli göreve sahiptirler. Sınırlamada var olan ya da kullanılan engeller sınırladıkları bölgenin mahremiyetinden kamusalılığına kadar bir dizi anlam yüklenirler. Dış mekânlar da, siyasi ve yapısal sınırlarla var olurlar ya da işlevsel kargaşanın önlenmesi için, bir işlevin diğerini rahatsız etmeden gerçekleşmesi amacıyla bir dünya görüşü ve bilimsel bilgi doğrultusunda planlanırlar. İç mekânların sınırlanmasının amacı ise, insan konforunun sağlanması kadar mahremiyetin de ağırlanmasına yöneliktir. Anıtlar, kentsel ölçekte sayılabilecek vurgu ve odak noktalarıdır. Binalarda ise girişler, düğüm noktaları, bu odak noktalarından sayılabilir.

İnsan için vazgeçilmez bir olgu olan mekân, insanların toplu halde yaşadığı ilk çağlardan günümüze farklı görevler üstlenmiştir. Mekân denildiğinde ilk olarak sınırları çizili ve diğer nesnelere kesin çizgilerle ayrılmış bir yer boyutu düşünülmektedir. Üzerinde bazı olguların, eylemlerin gerçekleştiği, çarpıştığı, düştüğü ve kalktığı bir zemindir. Oysaki bu sadece onun varlık biçimidir. Temelinde bir sınırlandırmayı içeren mekân kavramı gündelik kullanım ve teknik gibi çeşitli alanların anlam bağlamında terimsel olarak kullanılır. İnsan, öncelikle ayağının altındakini “yer”i olarak, başının üzerindeki ise “gökyüzü”, uzay alanı olarak

görmüştür. Bu konumlandırma biçimi, gündelik hayatın içine yerleşmiş ve kök salmıştır. İnsanoğlu gündelik hayatın rutini içinde mekanlar arasında ve üzerinde hareket ede dururken, bilimciler ve felsefeciler çok hararetle bir biçimde, bu kavramın neye delalet ettiğini tartışmışlardır. Bazılarına göre mekan, şeylerle ilişkisinden bağımsız, saltık bir kütesellik olarak vardır ve şeyler bu kütenin içinde, üstünde yer alırlar. Yani onlara göre hiçbir şey olmasa da mekan vardır. Bazı düşünürlerse mekanı “şey”le ilişkisi bağlamında ele alır. Onlara göre mekan denilen, şeyler dünyası olmadan var olmaz, şeyler dünyasının var olmasıyla birlikte mekan da onların arasında olarak var olur. Bu tartışmalar bağlamında, “mekan”ı fiziksel gerçeklik düzleminde var sayanlar, varsaydıkları bu mekanın “ne”liği ve “nasıl”lığı konusunda anlaşamamaktadırlar. İlk mekansal düşünürler daha çok mekanın toplumsal olanla olan ilişkisi üzerinde odaklanmıştır. Antik çağda mekan, özellikle Demokritos ve Epikuros gibi düşünürlerde durağan, her zaman ve her yerde aynı olan bir boşluk olarak sanılıyordu. Ancak, zaman içinde mekanın bağımlı, hareketli, hiçbir yerde aynı olmayan maddi bir doluluk olduğu anlayışı gelişti.

En genel anlamıyla mekan, tüm var olanları içinde bulunduran sınırsız yerdir. Tüm var olanların içinde birbirlerinin yerini alarak zincirlendikleri sonsuz süreyi dile getiren zaman kavramıyla sıkıca bağımlı olarak maddenin var olma biçimlerinden başlıcasını dile getirir. Bundan dolayı da mekan, zaman, hareket ve madde birbirlerinden ayrılmazcasına bağlıdırlar. Zaman ve mekan idealist felsefeye göre bizim dışımızda mevcut değildir ve zihnin basit formlarından ibarettir. Bundan dolayı Berkeley, Hume, Mach gibi idealist düşünürler mekanı bireysel bilince kadar indirmiştir. Zamanın ve mekanın öz bakımından bilinemez oluşu, bu konuda realistlerle idealistler arasındaki tartışmanın sürüp gitmesine neden olmuştur.

Mekanı ve zamanı varlık olarak değil, cisimler ve olaylar arasındaki topolojik bağıntıların bütünü olarak gören Leibniz’e göre mekan, yalnızca görelidir. Düşünür, bedenler olmadan gerçek ve mutlak olarak alınan mekanın, ebedi, geçilemez olduğuna karşı çıkar. İçinde madde olmayan mekan yoktur. Bundan dolayı da bu mekanın kendi içinde mutlak gerçek olmadığını söyler. “Mekan nesnelerin yeridir ve onlar olmadan mekan hiçbir şeydir.” Leibniz’e göre her şey kendi zaman ve mekanına değil, kendi uzantı ve sürecine sahiptir. Mekanın, bu mekanda bulunan şeylere göre herhangi bir mantıksal önceliğinin olmadığını, dolayısıyla mekanın varlığının ikincil olduğunu savunan düşünür mekanları belirli bir düzen ve birliktelik içinde üzerinde duran maddelerin referans noktaları olarak bireyselleştirir.

Zaman ve yere öncelik tanır görünmesine karşın, modern çağda yaşayan bir düşünür olarak mekanı tümüyle göz ardı etmeyen Heidegger; “Mekan, mekanlaşır, andır. Bedenlerin dahil

olmadığı, onunla teşkil edilmeyen, içinde oynanacak rollerin olmadığı bir dünya var olamaz. Eğer insanlar dünyaya salt izleyiciler olarak bakabilseydi, kayıtsız olmaları gerekirdi ve dolayısıyla onu göremezlerdi.” der. (Blackham, 2005) “Yer” olgusunu ikamet etmek olarak açıklayan düşünür, nesnenin olduğu yerin onun doğasını, işlevinin koşullarını belirlediğini öne sürer. “Tekerleğin üzerinde olmadığı sürece fren, bir fren değildir.” der. Mekan bağlamında sınır dedikleri, bir şeyin dışında gidip dayanıp durduğu nokta değil, tam tersine bir şeyin olagelişinin başladığı çevren çizgisidir. Mekanın tam da böyle bir şey olduğunu savunan Heidegger’e göre mekanların varlığı yerlerin varlığıyla mümkün olur.

Mekan sosyolojisine en önemli katkıyı yapan George Simmel, toplumsalın mı mekanı, mekanın mı toplumsalı etkilediği ile ilgili ilk öne çıkan düşünürdür. Boş bir mekana anlam kazandıran toplumsal etkileşimlerdeki mekânsal biçimlerin temel özelliklerini çözümlenmiştir. Bir mekanın eşsiz veya biricik niteliği, bir mekanın mekânsal olarak “çerçevelenmiş” parça ve etkinliklere bölünebilme biçimleri, toplumsal etkileşimlerin mekan içine yerleştirilebilme düzeyi, özellikle kentteki yakınlık/uzaklık derecesi ve görme duyusunun rolü, konumların değişme olanağı ve özellikle “yabancı” gelişimin sonuçları Simmel’in çözümlenmesine dayanır. Mekanı, toplumsal örgütlenmenin mekandan koparılması nedeniyle giderek önemini yitiriyor olarak görme eğilimindedir.

Mekanın tüketilmesi bağlamında önemli incelemeleri olan John Urry, mekanı toplumsal olandan ayırmaz. Mekanın tek başına genel etkiler taşımadığını öne sürer. Ona göre yalnız mekan yoktur. Sadece farklı türden mekanlar vardır. Buna bağlı mekânsal ilişkiler veya mekansallaşmalar vardır. Mekanın tüketilmesini üç sava dayandırır. İlki, mekanın tüketim merkezleri olarak yeniden yapılandırıldığıdır. İkincisi, mekanın özellikle görsel açıdan tüketildiğidir. Üçüncüsü ise mekanın sadece tüketim merkezleri veya görsel açıdan tüketilmesinin yanında fiili olarak da tüketildiğidir. Aslında bir mekan biliminin yanlışlığını öne süren Urry, daha çok günümüz mekânını anlamaya yönelik incelemelerde bulunmuştur. Mekânsal olanın farklı bir genel yasalar dizisi kurulabilecek biçimde toplumsal olandan ayıramayacağını vurgulamaktadır. Bunun nedeni, mekanın tek başına genel etkiler taşınamamasıdır. Mekânsal ilişkilerin önemi, söz konusu toplumsal nesnelerin özel karakterine bağlıdır. Böylelikle mekânsal ilişki genel bir etkiyle sınırlandırılmaz, sadece söz konusu toplumsal nesnelerin belirli ayırt edici özellikler ya da güçler taşımaları nedeniyle etkide bulunur. “Yer”in anlaşılmasının kuramsal çaba olmaksızın gerçekleşmeyeceğini söyleyen Urry, yere ait toplumsal ilişkiler ve yerin tüketilmesi gibi, görünürde yalnız olanı bilmenin, gelişkin bir toplumsal kuramlaştırma gerektirdiğini öne sürer. Urry’ye göre yerler artan bir biçimde, malların ve hizmetlerin karşılaştırıldığı, değerlendirildiği, satın alındığı ve kullanıldığı tüketim

merkezleri olarak yeniden yapılandırılmaktadır. Yerlerin kendileri bir anlamda, özellikle görsel açıdan tüketilmektedir. Aynı zamanda yerler kelimenin gerçek anlamında tüketilmektedir. Bu bağlamda yerelliklerin bazı kimlikleri tüketmesi de olasıdır.

1970'lerin sonu ve 1980'lerde ekonomik açıdan her yerin olağanüstü dönüşümü ve toplumbilimleri içindeki ekonomi politik yaklaşımlarının, yerin hızlı biçimde değişen ekonomik temelini kuramlaştırma ve araştırma gereğini beraberinde getiren canlanışı yeniden yapılanma anlamında yer anlayışında 1970'lerde gerçekleşen değişime yol açmıştır. Bergson'un çözümlemesinde zaman niteliksel, mekan soyut ve niceliksel açıdan ele alınır. Bir "çekmece" olarak mekansallaştırılmış bellek kavramının eleştirisinde, Bergson mekan karşısında zamana ayrıcalık tanır ve mekanı soyut olarak ele alır.

Sosyoloji klasikleri, mekanı anlaşılması güç biçimde ve işlenmemiş haliyle ele almışlardır. Marx ve Engels açık biçimde, kapitalist sanayileşmenin nasıl endüstriyel kasaba ve kentlerin aşırı hızlı büyümesine yol açtığıyla ilgilenmişlerdir. Mekan konusunda bir toplumsal kuram oluşturan Durkheim, belirli bir toplumda herkesin, mekanı benzer biçimde temsil etmesinden dolayı, bu tür nosyonların kaynağının toplumsal olduğunu ifade etmektedir. En azından bazı durumlarda mekânsal temsiliyetler, gerçekten de toplumsal örgütlenmenin egemen örüntülerini yansıtmaktadır. Sosyoloji, mekan anlayışını kentsel/kırsal ayrımı çevresinde örgütlerken, coğrafyanın özel mekânsal odağı "bölge" olmuştur. Fakat bu 1970'lerin sonunda Massey tarafından benzer biçimde eleştirilmiştir. Ona göre mekan, süreçlerin mekan üzerinde oluşması olgusu, uzaklıklar ve yakınlıklar olgusu, alanlar arasındaki coğrafi çeşitlilik olgusu, özgül yerlerin bireysel karakteri ve anlamı olgusudur. Mekansallık Massey tarafından kapitalist üretim süreçlerinin bütünlüyci ve etkin bir özelliği olarak ele alınmaktadır. "Bölge"nininkinden ayrı olarak uzaklık, hareket, yakınlık, özgüllük, algılama, simgecilik ve anlamı da kapsayan çeşitli yönler taşımaktadır. Mekan, gerçekçi terminoloji kullanılırsa (sınıf, devlet, kapitalist ilişkiler gibi) toplumsal kendiliklere ilişkin nedensel güçlerin gerçekleştirilmesi düzeyinde açık bir farklılık yaratmaktadır.

Mekan ve zamanın görsel tüketiminin, endüstriyel üretim mantığından hareketle hem hız kazanmış hem de ondan soyutlanmış olduğunu ileri süren Zukin, müteahhitlerin; tüketimin içine yerleştirdiği sahne dekorları olan bu yeni iktidar peyzajlarını bilinçli olarak nasıl kurmaya çalıştıklarını gösterir. Bu düşsel peyzajlar, yer üzerine insanların ait oldukları ya da taşındıkları yer üzerine kurulmuş olan kimliğe ilişkin önemli sorunlar ortaya çıkarır. Fakat postmodern peyzajlar Euro-Disney deki fuarlar gibi bütünüyle yere ilişkindirler. Bunlar tüketim için vardır. Bunlar insanların artık ait olmadığı ya da yaşamadığı, toplumsal kimlik duygusu

sunmayan yerlerdir. Bir dereceye kadar Richard Sennett de benzer biçimde, çağdaş kentte farklı yapıların artık ahlaki bir işlev taşımadığını, en anlamlı mekanların tüketim ve turizm çevresinde kurulmuş olduğunu öne sürmektedir.

Postmodernizm, zaman ve mekan sıkışmasının yarattığı yön duygusu yitiminin ve parçalanmanın sonucudur. Postmodernizm, bazı kuramcıların görüşüne göre, toplumsal yaşamın maddileşmiş ve hissedilir boyutları olarak zaman ve mekanın ortadan kalkmasıyla oluşan bir kabusu neden olur. Fakat Harvey, postmodernle ilgili şeylerin bu kadarla kalmadığını ileri sürer. Çoğu mekânsal sınırların çöküşü, mekanın öneminin azaldığı anlamına gelmez. Mekânsal engeller küçülürken bizler de dünyadaki farklı yerlerin içerdiği şeylere karşı duyarlı oluruz. Harvey, “Mekânsal engellerin önemi ne kadar azalırsa, mekan içindeki yer çeşitlemelerine sermayenin duyarlılığı da o kadar büyük olur ve sermaye açısından çekici biçimlerde farklılaştırılmış yerlerin özendiriciliği de o kadar büyür.” paradoksu üzerinde durur. (Blackham, 2005)

2. BÖLÜM: SANAT MEKANLARI

2.1. RİTÜEL MEKANI: MÜZE

İnsanların sanat eserlerine bakmak için özel olarak geldikleri, teşhire ayrılmış mekan, müze. Günlük hayattan tamamen ayrı bir kategori olarak sanatın sıra dışılığını destekleme işlevini görür. Yaratıldığı dönemde sanatın iktidarsızlığının bir göstergesi olan “müze”, tıpkı hafta sonu ibadetiyle sınırlanan din gibi sanatın toplumsal yapıdan nihai olarak kopması anlamında araç olmuştur. Eskiden aristokratlar, burjuvalar gibi ayrıcalıklı azınlığın elinde olan kültürel kudret müzeyle birlikte artık herkese sunulmuştur. Müze, başlangıçta yüksek düzeyde bir kültürel bütünleştirme aracıdır. Birincil işlevi ideolojik olan müzede amaç, müzeden yararlananlara ya da müzeyi ziyaret edenlere toplumun en yüce inanç ve değerlerini aşılmasıdır. Kuramsal olarak kamunun devlet aracılığıyla sahibi olduğu manevi zenginliği teşhir eden müzede ziyaretçi devletin kendisiyle değil, en üst değerleriyle özdeşleşmeye davet edilir. Müze, birey ile devlet arasında simgesel bir mübadelenin gerçekleştiği yerdir. Hemen hemen bütün müzelerde, sanat eserlerinin her şeyden önce tarih dışı bir ortamda tek tek seyredilmesi gerektiği fikri geçerlidir. Hakim inançlara göre, barındırdığı nesnelere bir yana ayrıldığında müze mekanı boştur.

Geçmişin törensel mimarisini bilinçli olarak anımsatan müzelerde seçilen formlar tapınakları, sarayları ve mezarları çağrıştırıyordu. Bu mekanlar aynı zamanda birer tapınak, saray, hazine ve mezarıdır. Müze mimarisi sıklıkla anıt mezarların ve kraliyet tapınaklarının mimari geleneğini anımsatır. Bu anlamda, kadim tören anıtları gibi müzeler de devlet fikrini cisimleştirir. Bunu kısmen Roma’dan devralınan bir mimari tavır aracılığıyla yaparlar. Bu tavır, devlet otoritesini simgelemek üzere Rönesans’tan beri kamu binalarında kullanılmaktadır. Diğer kamu binaları gibi müze de, Yunan-Roma tapınaklarının cephesi, Pantheon’un kubbesi gibi mimari formları kullanarak, kökeninin İmparatorluk Roması’nın ideolojik, tarihsel ve siyasi gerçekliğine dayandığını gösterir. Mimari, bir veridir ve herkese temelde yatan aynı yapıyı dayatır. Ziyaretçi, mimari senaryoyu izleyerek, en uygun terimle ritüel diye tanımlanabilecek bir faaliyete girer. Bu anlamda, müze deneyimi hem form hem içerik açısından dinsel ritüellerle çarpıcı bir benzerlik gösterir. Dresden Müzesi’ni bir mabet olarak betimleyen Goethe; “Müze, görkemi ve zenginliğiyle insanda kiliseye ayak bastığında hissettiklerine benzeyen bir vakar duygusu uyandırıyor. Ama yalnızca sanatın kutsal amaçları uğruna inşa edilmiştir.” der. (Artun, 2006) Sanat ile mimari formun bütünlüğü, tıpkı bir senaryonun bir icrayı örgütlemesi gibi, ziyaretçinin deneyimini örgütler.

Sanat müzesi teriminin akıllara getirdiği müze tipi, Louvre, Londra ve Washington'daki National Gallery ve New York'taki Metropolitan Müzesi gibi evrensel müze tipidir. Bunlar her büyük kentin olmazsa olmaz ziynetleridir. Kentsel ve kültürel açıdan öne çıkma iddiasındaki küçük kentlerin bile kendilerine özgü bir evrensel müzeye sahip olması gerekir. Tarihsel açıdan ilk ortaya çıkan Evrensel Müze, önem bakımından da ilk sıradadır ve başlangıcından itibaren kamu müzesi fikriyle özdeşleştirilmiştir. Kamu müzesi, 18. Yy. da pek çok bakımdan kendisine benzeyen bir başka koleksiyon türü olan saray galerisinden doğup gelişti. Avrupa'nın dört bir köşesindeki kraliyet koleksiyonları bu dönemde kamuya açık hale getirildi. 1853'te kamuya açık bir müze olarak kurulmasına rağmen, Ermitaj Müzesi büyük ölçüde saray galerisi özelliği taşıyordu. Fransız sanat tarihçi Germain Bazin müze için şöyle der;

“Ermitaj Müzesi gece resepsiyonları ve gösterilerden sonra verilen yemek davetleri için kullanıldığından, sarayla tamamen bütünleşmişti. Çar, halkın müzeye girmesine bazı koşullarla izin vermişti. Orada ziyaret edilen müze değil imparatordu. Kıyafet zorunluluğu vardı ve ziyaretçilerin isimleri yüksek sesle okunuyordu.” (Artun, 2006)

18. yy. sonu ile 19. yy.'ın başında Avrupa'nın dört bir yanında sanat müzelerinin aniden boy göstermesi, burjuvazinin artan toplumsal ve siyasi gücünün de bir kanıtıdır. Saray koleksiyonlarında, sanat eserleri dekoratif amaçlarla, çoğunlukla karmaşık mimari bütünlerin unsurları olarak kullanılıyordu. Bazen dar ve dikkat çekmeyen çerçevelere yerleştirilen resimler, duvar halısına benzer bir etki yaratmak için duvarın tamamını örtmekte kullanılıyordu. Bununla birlikte müzedeki sanat tarihine dayalı sınıflandırma sistemi sanat deneyimini değiştirdi. Müze olmasa, son iki yüz yıl içinde geliştiği şekliyle sanat tarihi disiplini de tasavvur edilemezdi. Aynı şekilde sanat tarihi, müze deneyimini biçimlendirmede önemli rol oynamıştır. Tarihsel açıdan bakıldığında, sanat tarihi kamu müzesinin zorunlu ve kaçınılmaz bir bileşeni olarak görünmektedir. Müzede, bir sanat eserinin özgün bağlamından getirdiği bütün anlamlar yok oluyordu. Artık eser, müze programının bir parçası oluyordu ve sadece sanat tarihinin bir uğrağı olarak görülebilirdi. Sanat sadece müzede sanat tarihi olarak görünüyordu ve sadece sanat tarihi sanatın manevi hakikatini görünür kılıyordu. Bu yüzden sanat için tek uygun mahzen müzeydi. 18. yy. gravür sanatçısı Christian von Mechel de müzeyi, sanat tarihinin gözle görülür hale geldiği bir mahzen olarak tanımlar.

Realist, empresyonist ve post-empresyonist avangardın pek çok üyesi, müzeyi bir eğitim ve esin kaynağı, hatta Güzel Sanatlar Okulu'nun tek geçerli alternatifi olarak görüyordu. Ama bu bakış açısını paylaşan bazıların gözünde Louvre, Amerikalı akademisyen Theodore Reff'in sözleriyle, “halkı da sanatçıları da günün gerekleri konusunda körleştiren ve ancak radikal bir hareketle toptan ateşe verilerek üstesinden gelinebilecek olan geçmişin mutlak hakimiyetinin

simgelerinden biriydi. Realist eleştirmen Duranty 1856'daki Sanat Üzerine Başlıklar adlı yazısında Louvre için şöyle der; "Louvre'dan daha yeni geldim. Yanımda kibrit olsaydı, geleceğin sanatı davasına hizmet etmekte olduğuma içtenlikle inanarak bu yer altı mezarını ateşe verirdim." (Artun, 2006)

Kamusal müze anlayışındaki Louvre'a karşı en anlamlı hamle, sadık bir Cumhuriyetçi olan Monet'den gelmiştir. Sanatçı, 1866-1867 yıllarında müzeyi birkaç kez ziyaret etmiştir. Fakat sanat eserlerini değil pencereden dışarıyı seyretmek için gitmiştir. Monet, geçmişin dört duvar arasına kapatılmış hazinelerine kasten sırtını dönerek, Louvre'un doğu balkonundan üç adet modern Paris manzarası çizmiştir. O dönem kentinin açık hava kayıtları olan bu resimler saldırgan rastgelelikleriyle, olaydan ya da geleneksel resim yapısından yoksun oluşlarıyla, bu adeta küf kokulu müzeye ve temsil ettiği tüm değerlere güçlü bir meydan okuma olmuştur.

İngiltere'de yüksek sanat karşıtlarının piri radikal eylemci William Morris'in yazıları kültürel değişim rüzgarları estirir. Morris'e göre müze fikri, sanat ile hayat, düşünme ile uygulama, hissetme ile yapma arasındaki sağlıksız ayrılığı vurgulaması ölçüsünde, dönemin kapitalist sanayi toplumlarının genel manevi, toplumsal ve estetik zayıflığını arttıran, tamamen kuşkulu bir fikirdir. Morris, bencilliğin ve zenginliğin hakim olduğu yerde sanatın hastalıklı olacağına inanmaktadır. O'na göre sanat, çoğunluktan yalıtılmış, azınlığın tekelinde bir hayat süremez. Morris'in tasvirinde geleceğin ütopyik İngilteresi'nde yüksek sanat; sanat gereksinimi ve sanatın günlük deneyimden uzak bir mertebeye yükseltilme gereği ortadan kalkmış, müzeler de tıpkı okullar ya da hapisaneler gibi yok olmuştur. Geleceğin bu ütopyik İngilteresi'nin sakinlerinden biri, resmi bir binayla ilgili olarak "20. yy.ın ortalarından önce yapılmış, görüldüğü üzere öyle fevkalade güzel olmayan, tuhaf fantastik bir üslupta inşa edilmiş bir bina, ama içinde bazılarının çok eski olduğu birçok resim var. Buraya National Galery denir; zaman zaman bu adın anlamını çözmeye çalışmışızdır. Şimdilerde ne zaman ilginç olduğu düşünülen resimlerin sürekli muhafaza edileceği bir yer açılacak olsa adını National Galery koyuyorlar." (Artun,2006) diye bir söylemde bulunabilecektir. Morris'in ütopyasının yurttaşlarının algısında, sanat olarak adlandırılan şeyin adı yoktur. Zira sanat, "üreten her insanın günlük işinin bir parçası" haline gelmiştir. Morris'e göre sınırlayıcı olmayan, müzeye bağlı olmayan böyle bir sanat kavramının ancak sosyalizm koşullarında ve kâr dürtüsünün yok edilmesinden sonra doğacağı aşikardır.

2.1.1. MODERN'DE TEŞHİR: MÜZE, GALERİ

Avangard sanatçıların kültürel miraslarıyla, dolayısıyla geçerli, aktarılabilir, canlı bir geleneğin muhafaza edildiği müzelerle ilişkisi sorunlu bir hal almıştır. Radikal sanatçılar arasındaki müze karşıtı tavır, ancak 20. yy.da, İtalyan fütüristlerinin ve Rus devrimcilerinin öğretisiyle siyasi-estetik bir program şeklini almıştır. Marinetti 1908 tarihli Fütürist Manifesto'da "Müzeleri, kütüphaneleri yıkacağız. İtalya'yı üzerini sayısız mezarlıkla örten, saymakla bitmeyen müzelerden kurtaracağız... Müzeler, mezarlıklar." (Artun, 2006) diye ilan ediyordu. "Birbiriyle hiçbir ilgisi olmayan onca nesneyi gelişi güzel bir şekilde yan yana yığmaları bakımından hepsi de birbirinin aynı." (Artun,2006) Öyle kolayca kapatılmayacak gibi görünen müzelerin modernleştirilme sürecinde bir yandan Tatlin'in konstrüktivist anıtı yükselirken, öte yandan Maleviç ülkenin dört bir yanında modern sanat müzeleri kurulması, yeni sanatın en son ürünlerini göstermek için Moskova'da bir merkez müze açılması gerektiğini öne sürer. Müzelerdeki, 19. yy.'ın ortalarından sonra avangard tarafından bilinçli olarak yaratılmış olan sanat, çoğunlukla geniş kitlelerin zevk alması gibi bir amaç gütmeyerek seçme bir sanat erbabını, estetik meraklılarını hedef kitle olarak seçmiştir. Modern kentin merkezine, açık bir foruma bakan bir tapınak gibi yerleştirilmiş olan ya da ABD'de olduğu gibi büyük bir park kompleksinin parçasını oluşturan müze, devletin bir simgesi olarak durur ve kapıdan içeri girenler devlet otoritesini uygarlık fikriyle özdeşleştiren bir ritüeli icra ederler. Bu anlamda, diğer tören anıtları gibi müze de sanat eserlerini seçip ayıran ve bir mekan sırası içinde düzenleyen karmaşık bir mimari fenomendir.

Modern sanat müzesi denildiğinde insanın aklına beyaz ideal bir mekan geliyor diyen Brian O'Doherty, bunun 20. yy. sanatının imgesi olmaya herhangi bir resimden daha uygun olduğunu ileri sürer. O'Doherty'nin sözünü ettiği galeri tipi beyaz duvarlı, zemini gri halı veya parke kaplı, dekorsuz bir mekandır. Tablolar geniş aralıklarla, tek sıra halinde asılır. Bazen her duvarda tek bir büyük eser olur. Heykeller, çevrelerinde geniş bir boşluk bırakılarak, galerinin ortasına yerleştirilir. Eserler genellikle spot ışıklarla eşit düzeyde aydınlatılır. Bu özel seyir koşullarında, sıradan nesnelere bile, en azından bir an için, sanat eseri sayılabilir. Bu anlamda O'Doherty; "Modern bir müzedeki yangın hortumu, bir yangın hortumuna değil, estetik bir bilmeceye benzer." (Artun, 2006) söylemiyle mekanın idealliğinin nesnelere vurgusunu öne çıkarır.

Beyaz renk, 20. yy.'da çağdaş sanatın sunumunda tercih edilen fon olmuştur. Modern müzede beyaz duvar çelişkili bir konumdadır. Varlığını güçlü bir şekilde dayatmakla tam bir görünmezlik arasında gidip gelir. Sanat eserlerinin biçimsel özelliklerini ortaya çıkardığı gibi,

bazı eserler için nötr bir bağlam olarak kalır. Genel olarak sanat müzesi, özel olarak da beyaz küp; insanların müdahalesiyle bozulmamış, sakin bir ortamda sanatı sunmak üzere tasarlanmış, saf mekanlardır.



Resim 1: Ellsworth Kelly, Yerleştirme, 2001

Amerikalı sanatçı Ellsworth Kelly'nin şekil verilmiş tualleri, arka planda beyaz duvar olmadan anlaşılabilir. 20. yy. sanatının büyük bölümü; modern müzelerin ve galerilerin beyaz duvarları, boş mekanları göz önünde bulundurularak üretilmiştir. Modern mimarinin beyaz duvarları basit yapıları; sanatçıların eserlerindeki somutlaşan ilkeleri yansıtan ortamlardır. Bu mekan deneyimi, araçların yalınlığını, ifade niteliğini, ideallerin saflığını vurgulayan bir sanatın teşhiri için uygun bir bağlam oluşturmuştur. Mimar Theovan Doesburg; “Ressamın kendisi de beyaz olmalıdır, yani trajedisiz ve kedersiz... Modern ressamın atölyesi, tepesinde hiç erimeyen karlarla, üç bin metrelik dağların havasını yansıtmalıdır. Orada soğuk, mikroplar öldürür.” der. (Artun, 2006)

Salt form alanının ötesindeki dünyaya her türlü referansı açıkça dışarıda bırakan modern müze ve soyut sanat, geleneksel olarak müzenin gerçekleştirdiği bağımsızlaştırma olgusunu güçlendirir. Ortaçağ'a ait bir sunak, müzede estetik bir beğeni nesnesine dönüştüğünde, bir ibadet nesnesi olarak başlangıçta sahip olduğu işlevi kaybeder. Müzede doğal ortamını bulan soyut sanat bu süreci öngörür. Yazar Philip Fischer; “Özgül dinsel, siyasi ya da kişisel simgesel özelliklerin silinmesinden kaynaklanan soyutluk müze açısından kilit nitelik taşıyan bir özelliktir. Bu süreç, fabrikaların dünyasında sahil arayana müze kültürünün, uzun vadede kaçınılmaz olarak, 20. yy.'ın ürettiği soyut, imgesiz sanata bağlandığı anlamına gelir.” der.

(Artun, 2006). Beyaz küpün başarısının altında sözü edilen bu silme ve kendini olumsuzlama durumu vardır. Beyaz küp, bir yandan kendini adeta görünmez kılarak silme sürecini gözlerden saklarken, bir yandan da eserin kökensel bağlamını ve içeriğini nötr hale getirerek, biçimsel niteliklerini vurgular.

1939 yılında tamamlanan MOMA binasının kamusal kimliğini, şehirde bulunduğu mekan belirlemiştir. Bina, kurumun modernist ilkelerini ve enternasyonalist görünümünü gözler önüne sermiştir. MOMA binası, II. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar ABD'de hakim olan tapınak benzeri müze mimarisinden radikal bir kopuşu temsil etmiştir. Anıtsal merdivenler yerine, sokak seviyesinden giriş, gösterişli sütunlar yerine sokağa taşma yapmayan, düz ve yalın bir cephe vardır. Ziyaretçileri müzeye çekmek için her türlü yöntem vardır. MOMA büyük bir mağaza izlenimi yaratır. MOMA'nın galerileri seyir mekanlarıdır, günlük hayatın kargaşasından uzak bir kilisenin ulvi atmosferini anımsatan yerlerdir. Bütün sanat müzeleri için bir ölçüde geçerli olan bu durumun, modernist teşhir söz konusu olduğunda özellikle ön plana çıktığı ileri sürülebilir. Bu durumda yerleştirmeler, nesnelere, ne kadar az duvarlar ne kadar boşsa müze mekanı o kadar kutsiyet kazanır. Şimdiye kadar müzenin sanatı, sanatçıyı ve izleyiciyi nasıl yuttuğunu açıkça gördükten sonra şimdi sanatın kendine yer araması daha doğrusu kendisine ayrılan yerlerdeki ürkek tavır dikkat çekicidir. Walter Benjamin müze ile meta teşhiri arasındaki yakınlığa dikkat çekerek, "Sanat eserlerinin müzede toplanması, bu eserlerin metalara benzemesine neden olur; metalar, yığınlar halinde sunuldukları yerlerden geçmekte olan kişide, kendisinin de bundan pay alması gerektiği düşüncesini uyandırır." der. (Artun, 2006)

Modernist teşhir olgusuna karşı çıkanlar arasında beyaz küpün otoritesine meydan okuyan sanatçılar da vardır. Bu itirazlardan biri, beyaz küpün saflaştırılmış ve özerk sanat eserlerini desteklediği öte yandan daha az biçimsel bütünlük taşıyan ifadelerin aleyhine işlev gördüğüdür. Buna karşılık Pop Art sanatçısı Claes Oldenburg, ilk kez 1960'ta New York'taki Judson Galerisi'nde sergilenen "Sokak" başlıklı yerleştirmesinde, tozlu kent ortamını yücelten bir mekan yaratmıştır. Oldenburg, mekanı duvarları kaplayan, tavandan sarkan, zemine saçılmış, siyaha boyalı, büyük ve biçimsiz karton şekillerle doldurmuştur. Sonuçta, modern sanat müzesinin tam zıddı bir mekan çıkmıştır; kirli, kaotik, fragmanlara ayrılmış, soyut güzellik kavramlarından ya da yüce ideallerden ziyade günlük hayatın derinliği ve heyecanı ile ilgili bir mekan olmuştur. Oldenburg, müze ve eser ilişkisini; "Ben, müzede oturmaktan başka bir şey yapan bir sanattan yanayım. Ben sanat olduğunun farkında bile olmadan gelişen bir sanattan, sıfırdan başlama şansı tanınmış bir sanattan yanayım. Ben, gerektiğinde günün pisliğine bulaşan, yine de üste çıkan bir sanattan yanayım." sözleriyle özetler. (Artun, 2006)

Bu müze karşıtı gelişmelere tepkisiz kalamayan müze yöneticileri, çağdaş sanatçıları müzenin kutsal mekanlarına davet etmişlerdir. 1962’de Amsterdam Stedelijk Müzesi müdürü Willem Sandberg, “Dinamik Labirent” başlıklı bir sergi düzenlemiştir. Bu sergi sanatçı ve müze arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlamanın yanı sıra izleyiciyi de mesafeleri ortadan kaldırarak etkinleştirmiştir. Sanatçıların tamamen özgür bırakıldığı sergide, Spoerri’nin doksan derece yan yatmış galerisi ziyaretçilerin labirentteki deneyimlerine işaret ediyordu. Bu eser, müze ziyaretinin, sanat ile günlük hayat arasındaki uçurumu kapatacak, bireyi düşünmeye sevk edecek, esinleyici ve zevkli bir deneyim olması gerektiğini anlatıyordu. Müzelerdeki “yeme! içme! dokunma!” gibi tüm geleneksel kurallar askıya alınıyordu. İzleyici eserlere dokunabiliyordu. Sonraki 20 yıl içinde müzeleri tanımlayacak olan bu adımlar toplum ve sanat arasındaki ilişkiyi belirginleştiriyordu. Sanatçıların bu eleştirel tavırları kurum eleştirisi olarak anılır oldu. Bu bağlamda “kurum” terimi sadece müzeler, galeriler gibi dağıtım kuruluşlarını değil, sanat eserlerinin biçimsel öğeleri ve düzenlenme ilkeleri de dahil olmak üzere “estetik kurumları” da kapsamaktadır.

Avusturyalı mimar Hans Hollein tarafından tasarlanan, Frankfurt Modern Sanat Müzesi, postmodern müze olarak en başarılı sayılabilecek örneklerden biridir. Hollein, en önemli özelliği görünmezlik olan, sanat eserlerinin rahatsız edilmeden seyredilmesine imkan sağlamak için tasarlanmış nötr bir ortam yerine hemen hemen her odanın farklı bir büyüklüğe, plana ve yüksekliğe sahip olduğu bir bina yaratmıştır. Hollein; “Nötr bir mekan yoktur, sadece sanat eserinin karşılıklı bir yoğunlaşma içinde diyaloga girdiği farklı büyüklükte karakteristik mekanlar söz konusudur.” der. (Artun, 2006) Hollein’in tasarladığı müzede tavsiye edilen gezi güzergahı yoktur. Tamamen mekan deneyimine dayalı bir durum söz konusudur. İzleyici aynı mekandan iki kez geçebilir ya da kaybolabilir. Bu da izleyicinin tamamen mekana ve eserlere dahil olmasıdır. Birey ve mekan arasındaki mesafenin kalktığını gösterir. Resim ve heykelin sınırlarını aşip karışık tekniğe, yerleştirmelere, performanslara yer veren sanatçılar, 1960’lardan itibaren post modern müze mimarisinin bir alternatifini geliştirmişlerdir. Bunlar genellikle sanayi tesisi olarak kullanılan mevcut binalardır. Sergi mekanı olarak dönüştürülen bu binalar, minimalist nesne ve yerleştirmelerde cisimleşen anonimlik, serisellik ve sanayi üretimi idealleriyle uyum içindedir. İzleyenlerin dikkatinin, bu nesnelerin zor fark edilen maddi nitelikleri üzerinde yoğunlaşmasını sağlarlar. Bunlar beyaz küpün erken tezahürlerinde olduğu gibi, sanatı dış dünyanın dikkat dağıtıcı unsurlarından koruyup yalıtarak, eserlerin saf sanat nesnesi statüsünde olduğu anlayışını pekiştirirler. Bir sunum tarzı olarak beyaz küp, çağdaş sanattaki en son gelişmelere ve en son müze tasavvurlarına uyum sağlamak üzere sürekli olarak yeniden icat edilip dönüştürülmüştür.

20. yy.' da modern sanat müzesinin tarihi, devrim ile muhafaza, katılım ile koruma, deneme ile yalıtma arasındaki bir mücadele olarak görülebilir. Yüksek sanat ile popüler cazibe, ciddi amaçlar ile ticarileşme, eğitim ile eğlence arasındaki uçurumu kapatma uğraşında yalnız olmasalar da, modern sanat müzelerinin çetin bir ikileme yüz yüze olduğuna kuşku yoktur. Kilisedekinden daha yüksek, günlük hayattakinden daha alçak sesle konuşulan müzeyi yorgunlukla barbarlığın bulunduğu yer olarak tanımlar 20. yy.'ın sembolik yazarı Valery. Ona göre, birbiriyle tamamen ilişkisiz bunca şeyi çatısı altında toplayan böyle bir evi ne bir şehvet kültürü ne de bir akıl kültürü kurabilirdi. "Müzedeki geçmişin sanatını ölüme yollarız." diyen Valery, sanat eserlerinin ölümünü bir tarih felsefesi anlayışıyla idrak eder. (Artun, 2006) Valery'ye göre sanat, dolaysız hayat içindeki yerini kaybettiği, işlev gördüğü bağlamdan çıktığı, kullanılabilme imkanıyla ilişkisi koptuğu anda bitmiş demektir. Dolayısıyla sanat eseri, artık ticari bir süs parçasına dönüşerek yozlaşır, onuru yağmalanır. Saf eser, şeyleşmenin ve nötrleşmenin tehdidi altındadır. Müzede onu tesirine alan, bunun idrakidir. "Müzeler, sanat eserlerinin özel aile mezarlıkları gibidir." der Valery. (Artun, 2006)

"Resim ve heykel terkedilmiş çocuklardır. Anneleri ölmüştür onların. Anneleri, yani mimarlık... Yaşadığı sürece onların yerini tayin etmiş, sınırlarını çizmişti. Yollarını şaşırma özgürlüğü yasaklanmıştı onlara. Kendi mekanları vardı. Aralarında doğru rabitalar hakimdi. Anneleri hayattayken biliyorlardı ne istediklerini. Uğurlar olsun diyor düşüncem bana, daha fazla gitmek istemiyorum." (Artun, 2006)

"Sanat müzeleri, uzmanlaşmış, belirgin biçimde estetik bakış tarzlarını teşvik ederek sanat dininde hasredilmiş ritüel mekanları işlevi görür." der Carol Duncan. (Artun, 2006)

Duncan'a göre sanata atfedilen kült statüsü, müzeyi sorunlu hale getirir. Fakat, teşhir de sanat kadar sorunlu bir olgudur. Teşhir, bir sunuş tarzı olmanın yanı sıra bir temsil biçimidir. Her zaman küratörler, tasarımcılar tarafından üretilir. Geçtiğimiz yüzyıl boyunca, galeri mekanında teşhir edilen sanat eserlerinin yarattığı görsel etkiye yönelik ilginin giderek artması, küratörün sanatçılığının ön plana çıkmasına neden oldu. Teşhirin kendisinin, sanat eserinkine benzer bir statüye sahip olduğu anlayışı, "yerleştirme" sözcüğünün ikili anlamından kaynaklanır. Bu sözcük bir yandan nesnelere asılışını, düzenlenişini ifade ederken öte yandan da 1960'lardan bu yana gelişen, mekana özgü olabilen ve taşınması için demonte edilmesi gereken sanat türünü anlatmak için kullanılır. Küratör Germano Celant durumu şöyle ifade eder; "Sergi yerleştirmesi artık orijinallik iddiası taşıyor. Sergi yerleştirmesi başlı başına bir modern sanat formudur." (Artun, 2006)

Postmodern çağda müze, yeniden geleneksel kültürel yetke konumuna getirilmekle kalmamıştır. Bu süreç kendi sınırlı ve özgül biçimiyle geleneksel müze/modernlik diyalektiğinin sonunu

gösteriyor olabilir. Artık müze, seçkin bir uzmanlar ve meraklılar grubu için en uygun biçimde sergilenen, geçmişe ait hazinelerin ve nesnelerin bekçisi değildir; ne fırtınadan korunaklı bir yerdedir ne de duvarları dış dünyaya karşı bir engel işlevi görmektedir artık. Bir yandan yeni kültür politikası müzeyi açıkça bir şehrin ya da şirketin imgesini daha iyi hale getirmek üzere kullanıyor. Müze, şehir ekonomisine sağladığı yararlarla turizm sektörüne hizmet etmeye, hatta parti politikalarına saygınlık kazandırmaya da zorlanıyor. Öte yandan, bu yeni müze politikası, müzenin dışlayıcı ve elit doğasını koruyan geleneksel stratejileri de ortadan kaldırıyor. Müze ya da akademi gibi kültürel kurumların hem içinde hem dışında, yeni kültürel ve örgütsel ağlar yaratıldı. Walter Benjamin'in sıkça alıntılanan, "tarihin havını tersine tarama" ve "geleneği konformizmin elinden çekip alma" talebini, müzenin kendisinin kapitalist seyirlik gösteri kültürünün içinde yer aldığı bir zamanda önemsenmesi büyük bir ironidir.

İronik bir biçimde, müzenin duvarlarının yıkılmasına önemli ölçüde katkıda bulunan, belki de avangard hareketin sanat ile hayat, yüksek kültür ile öteki kültür biçimleri arasındaki sınırları buldurması olmuştur. Fransız yazar Malraux'un "Duvarları olmayan Müze" ifadesi "Hayali Müze" adlı eserinin serbest tercümesinden doğmuştur. Sanat eserlerinin foto grafik röprodüksiyon aracılığıyla müzelerin dışına yayılmasını ifade eden bir simge haline geldi. Fakat Malraux, duvarları olmayan müze ifadesiyle, sanatın 19. yy. müzelerinde egemen olan klasik beğeni kanonlarını aşmasını kastediyordu. Yazara göre, fotoğraf aracılığıyla oluşmakta olan duvarları olmayan bir müze söz konusuydu. Bu müze, gerçek müzelerin duvarları arasında zorunlu olarak sınırlı bir biçimde gün yüzüne çıkarılan sanat dünyasını sınırsızca genişletecekti. Yazara göre bu kavram, gerçek müzeyle başlayan "metamorfoz" sürecinin ulaştığı en son aşamadır. Onun savına göre, bir nesnenin; örneğin 14. yy.' a ait bir altar panosunun; hangi mekan için yapılmış olduğuna ya da bir zamanlar nasıl bir işlev gördüğüne bakılmaksızın sadece biçimsel nitelikleri bakımından takdir edilmesini sağlayan, böylece o nesneyi bir sanat eserine dönüştüren, müzedir. Duvarları olmayan müze, müze çatısı altındaki sanat eserlerinin mimari karşılığı olarak anlaşılabilir. Malraux, sergileri; duvarları olmayan müzenin göz alıcı, ele avuca sığmaz uyduları olarak niteler.

Son yılların müze ve sergi çılgınlığını anlamlandırmaya çalışan modellerden biri; Jean Baudrillard ve Henri Pierre Jeudy'nin dile getirdiği, müzeleştirmeyi yüzyıl sonunun ölümcül kanseri olarak gören post-yapısalcı ve gizliden gizliye kıyametçi kuram vardır. Muhafazakarlar, hiçbir biçimde medya sorununu gündeme getirmeksizin tuhaf ama hoş, antika bir müze resmi çizerken, Jeudy ile Baudrillard müzeyi bir başka simülasyon makinesi olarak görürler. Kitle iletişim aracı olarak müzenin artık televizyonlardan ayırt edilmesi olanaksızdır. Baudrillard ve Jeudy müzesel olanın çağdaş dünyada görünürde sınırsızca yayıldığını gözlemler. Baudrillard'a

göre müzeleştirme, patolojik bir girişimdir. Televizyon gibi müze de gerçek olanın simülasyonunu yaratır, bunu yapmakla da onun can çekişmesine katkıda bulunur. Müzeleştirme tam olarak korumanın karşıtıdır. Müzeleştirme, öldürücü, dondurucu ve kısıtlayıcıdır; tarihsizleştirir ve bağlamından koparır. Bunlar, müzeyi bir mezar odası olarak bir yana iten eski eleştirinin sloganlarıdır. Arşiveci tarihin bu Nietzscheci eleştirisi, nükleer silahların denetimsiz bir biçimde çoğaldığı çağda ve 1980'lerin başlarındaki silahlanma tartışmalarıyla birlikte postmodern bir ivme kazanır. Dünyanın bir müze, bir anılar tiyatrosu olarak kavranması, yaklaşmakta olduğu düşünülen nükleer toplu kıyımla, yok olma korkusuyla başa çıkma çabasıdır. Bu şemada, müzeleştirme bir nötron bombası işlevi görür; gezegende tüm hayat sona erecek, ancak müze bir kalıntı olarak değil, bir anıt olarak ayakta kalacaktır. Jeudy'ye göre müzeleştirme son buzul çağının bir belirtisi olarak; kendini korumadan yola çıkıp, kendine ve ötekine egemen olmaktan geçerek herhangi bir benin ve herhangi bir hayatın ötesindeki kolektif ölü belleğin totalitorizmine doğru giden aydınlanma diyalektiği mantığının son aşaması olarak ortaya çıkmaktadır.

Jeudy ve Baudrillard'da ağır basan, o eski kemikleşme eleştirisidir. (Muhafazakarlar müzenin modernleşmenin zararlarını telafi edebileceği görüşündeydiler.) Müze salt biriktirmeden, mizansene ve simülasyona doğru ilerliyordu. Postmodern dünyada saygıdeğer müze tekniği artık yeni amaçlara uyarlandı, gösterisel mizansenle zenginleştirildi ve kuşkusuz büyük bir kamusal başarı yakaladı. Bir nesne ne kadar çok mumyalaşmışsa, deneyim aktarma, bir sahiçilik duygusu aktarma yetisi de o kadar yoğun olur. Müze nesnesi ile belgelediği gerçeklik arasındaki ilişki ne kadar kırılğan ya da belirsiz olursa olsun, sergilenme tarzında ve seyircinin zihninde, nesne olarak, canlı televizyon yayınının bile boy ölçüşemeyeceği bir gerçeklik izi taşır.

Müzenin popülerliği, Batı'nın her derde deva olarak gördüğü modernleşme inancındaki krizin önemli bir kültürel belirtisidir. Müzenin etkinliklerini yargılamanın bir yolu, bir kültürün mekan ile zamandaki bütün öteki kültürlere üstünlüğü şeklindeki sinsi ideolojiyi alt etmeye ne ölçüde yardımcı olduğunu, kendini ne ölçüde ve hangi yollarla öteki temsillere açtığını, tasarımları ve sergileri yoluyla temsil, anlatı ve bellek sorunlarını öne çıkarmayı nasıl başarabileceğini belirlemek olmalıdır. Müze kavramının geçirdiği köklü değişim anlamında artık müzeye, estetik pratiklerin dolaşımında söz konusu olan çok sayıda mekandan biri olarak bakılabilir. Kurum olarak hala çok itibarlı, yüksek mali kaynağa sahip, kültürel sermaye, iktidar ve itibar birikimiyle hala yoğun bağları olan bir mekan olduğu inkar edilemez. Fakat toplumda sanat pratiklerinin hızla çoğaldığı göz önüne alındığında müze o mekanlardan sadece biridir ve tarihte sahip olduğu ayrıcalıklı konumu yitirmiştir. Modern sanat müzesi bir tarihe, bir mekana, bir mali kaynağa, bir geleneğe sahip; belli bir dili konuşmaktadır, ama artık bu dilin dünyadaki tek

dil olmadığını da bilmek gerekir. Müzeler, iktidar ve itibar sistemlerinin parçasıdır. Giderek yok olan son derece dar sanat dolaşımı ağları içinde kurumsallaşmış zihniyetlerin içine hapsedilmişlerdir.

2.1.2. BİR MEKAN DENEYİMİ: İSTANBUL BİENALLERİ

Sanat dünyası, müze, galeri, medya, sanatçılar, eleştirmenler, küratörler, koleksiyonerler ve izleyiciler çevresinde şekillenen bir sanat piyasasına, bienal ve festivaller ise büyük turistik etkinliklere dönüşmüştür. Kültür artık hem siyaset hem de sermaye tarafından tam anlamıyla araçsallaştırılmıştır. Plastik sanatlar sergileme geleneğinde 1970'lere damgasını vuran gelişme, özel kişiler ve özellikle de bankalar olmak üzere şirketlerin sanat alanına yatırım yapmaya başlamaları olmuştur. Özel galerilerin artması ve piyasadaki canlanmayla birlikte, sanatta yeni yöntem işlev arayışları başlar, sanatçılar geleneksel arayışın dışına çıkarak kavramsal sanatı ve hazır nesne kullanımını gündeme getirmişlerdir. 1987'den sonra özellikle bankalara bağlı galerilerin açılmasıyla birlikte, tek seferlik sergilerin sayısında önemli bir artış olmuştur.

İstanbul bienali ilk olarak düzenlendiği 1987 yılından beri farklı açılardan eleştirilmiştir. Tarihi mekanların kullanılmasıyla ilgili sorunlar, özellikle mekan ve eserler arasındaki uyumsuzluk, altyapı eksikliği, bu eksiklikler giderilirken çıkan maddi sorunlar vardır. En eski bienal 1895'te düzenlenen Venedik Bienali'dir. Bienaller dünya sergileriyle aynı zamanlarda başlar. Bu dönem, Avrupa'da demiryolu ağlarının inşa edildiği, ticaretin geliştiği, teşhir değerlerinin öne çıktığı, yeni sergileme ve görme biçimlerinin olduğu bir zaman dilimidir. Ayrıca, Avrupa'nın beşeri bilimlerin de desteğini alarak, uygar Batı'nın zirvede olduğu ilerlemeci bir ulusal sınıflandırma sistemi geliştirdiği ve bu sistemi sömürgeci girişimlerini meşrulaştırmak için kullandığı bir dönemdir. Dünya sergilerinde kullanılan teşhir biçimini belirleyen de bu sınıflandırma sistemidir. Aynı teşhir biçimi, Venedik Bienali sergilerinde kullanılmaya devam etmektedir.

Documenta, Venedik Bienali'nden farklı olarak ulusal pavyonlar biçiminde düzenlenmez. Bu iki etkinlik de Batı sanatının kendisine değil ama Batı'da sergilenen sanata dikkat çekmeleri açısından Avrupa-merkezci bakışı tekrarlarlar. Avrupa ve Asya'da düzenlenen bienaller, Documenta, kısmen müzelerin, fakat daha çok galerilerin tahtına oturmuş; zamanla, müze ve galerilerin ardındaki himaye ilişkilerini bir sponsorluk şeması içinde yaygınlaştırıp sistemleştirmişlerdir. Bienaller çağdaş sanatın nasıl kavramsallaştırılabileceği, sınıflandırılabileceği ve sergilenebileceği konularında günümüzün en belirleyici modellerinden birini oluşturur. İstanbul Bienali de bu küresel yapılanma içinde yer alır. Fakat sanat tarihçisi Thomas McEvilley'e göre, İstanbul Bienali'nin kavramsal çerçevesi diğer bienallerden farklıdır. Diğerlerinde hüküm süren klasik modernizmin aksine, İstanbul Bienali daha post modern bir yaklaşım sergiler. Ticaret fuarları, olimpiyatlar gibi bienaller de Maurice Roche'a göre, küresel

yoğunlaşma anları yaratırlar. Bu etkinlikler küreselleşmeyi hem kurmak hem de göstermek, yansıtmak gibi ayrıcalıklı bir konuma sahiptirler. Birbirleriyle rekabet edebilmek için benzer şekilde kendilerini pazarlayan kentler gibi, bu uğurda araçsallaşırken aynı kanonu temel alan bienaller ve festivaller de bir örnekleşir. Maurice Roche bu gibi etkinliklerin kendilerine özgü, yerel boyutları olduğunu kaydeder:

Bir 'akış'lar dünyasında sembolik ve gerçek mecralar, kavşaklar ve varış noktaları yaratırlar. Mekan-zamanın gittikçe sıkıştığı bir dünyada takvimleri ve dönemsellikleri mekanı yeniden kurar, mesafeyi yeniden tesis eder. kültürel olarak bir örnekleşen ve mekanların birbirleriyle değiş tokuş edilebilir hale geldiği bir dünyada, bu etkinlikler gelip geçici bir özgünlük, bir farklılık, mekan ve zamanda bir yerellik yaratırlar. (Artun, 2006)

Roche'a göre bu özgünlüğün kaynağı izleyicide vücut bulan katılımdır. Festival ve bienallere katılan izleyici, hem içinde bulunduğu mekanı dönüştürme hem de kendisine sunulan gösteriyi, yapıtı okuma, bu okuma üzerinden farklı anlamlar üretme, dayatılan anlama karşı çıkma olanağına sahiptir. Bu nedenle festival ve bienaller, bir yandan tabakalaşmayı kültürel sermaye ekseninde yeniden üretir ve var olan toplumsal yapıyı dönüştürme potansiyelini taşırlar. Diğer uluslararası sanat etkinlikleri gibi İstanbul Bienali'nin de önemi burada yatar; hem yıl içerisinde dağılmış etkinler zinciri olarak, hem de gün geçtikçe profesyonelleşen etkili bir kurum olarak Bienal, kamusalılığı gittikçe tüketime endekslenen kent mekanında eleştirel akıl yürütmeyi yeniden canlandırabilme olanağını barındırır. Göz alıcı müzelerin, devasa sergilerin, bienal ve festivallerin son 20-30 yılda ciddi bir biçimde artması, kentsel dönüşüm süreçlerinden bağımsız değildir. İkinci İstanbul Bienali sergi sorumlusu Beral Madra; "Siyasetçiler, kültürü bir aracı gibi; özel sektör bir billboard gibi, medyalar bir sansasyon malzemesi gibi kullanma sürecine girerler." der. (Artun, 2006)

Kentin kendisi tüketime sunulan bir metaya dönüşürken, sanatsal etkinlikler de bu metayı pazarlamanın ve satmanın araçları olarak önerilir. Bienal sanatçısı Utku Varlık, çok uluslu şirketler ve kültür bakanlıklarının ekonomik desteğini çok iyi kullanan bienal sisteminin giderek kapitalist dünyanın ışıklı bir panosu haline geldiğini söyler. Kültür bu şekilde araçsallaşırken kent mekanı da sokakları, alanları, kiliseleri ve sarayları ile Debord'un gösteri toplumunun en önemli metası olarak nitelendirdiği kültürün ve her türden sanatın sergilendiği bir sahneye dönüşür. İkinci İstanbul Bienali sorumlusu Doğan Kuban, "Çağdaş kent mekanları bir sanat yapıtı olarak değerlendirilmeyi bekler." der. (Artun, 2006) Rene Block ise "Bienal sırasında, İstanbul bütünüyle bir yer ve kavram olarak bir sanatçı atölyesine dönüşecektir." diyerek sanat eserinin yersizleştiğini vurgulamıştır. (Artun, 2006)

İstanbul Bienalinde etkinliklerin bir araya toplanması ve dar bir alanda yapılması tercih edilir. İzleyicinin eserleri bir arada kolayca görebilmesi de göz önünde bulundurulur. Bu anlamda, bütün Bienal etkinliğinin kentle etkileşiminden çok, sanat yapıtlarının, içinde sergilendikleri mekanla etkileşimlerine öncelik verilmektedir. 5. Bienal küratörü Roza Martinez, havaalanı ve gar gibi mekanların kullanılmasını, bunların yalnızca birer bina değil, yolcu tarafından kat edilen rastlantısal karşılaşmaların ve çok katmanlı alışverişlerin yer aldığı küçük virtüel kentler olmalarıyla açıklar. 6,7 ve 8. Bienallerde dış mekanlarda birçok yerleştirme yapılmıştır. Aslında ne bu mekanların anlamı veya izleyicide oluşturduğu tarihsellik duygusu, ne de sanat eserinin veya sanatçının iletmiş mesaj önceden belirlenmiş değildir. Ahmet Soysal, okumanın yapıtla çoğul uzaysal ilişkiler içinde gerçekleştiğini, bu anlamda da seyircinin devingenliğini içerdiğini vurgular. Tarihi mekanlarda sergilenen sanat eserlerinin yüklendiği anlamlar, sonsuz bir pazarlığın ürünüdür. Yapının mimarisi, estetik mirası, sanatçının aktarmaya çalıştığı duygu ve düşünceler, sanat eserinin teşhir edilme biçimi, izleyicinin anlamlandırma pratikleri ve bir mekanda topluca bulunmaktan doğan etkileşimler arasında süren sonsuz bir pazarlıktır bu. Bunlara ek olarak, düzenleyen veya destekleyen kurumların beklentileri doğrultusunda yapılan mekan düzenlemelerinin de etkisi vardır.

Geç 20. yy.' da mekan tartışmalarının ağırlık noktasını Foucault'nun çarpıcı saptamalarla irdelediği "heterotopya" hazırlar. Foucault farklı kategorilerde topladığı heterotopik oluşumları irdelerken aslında farklı gerçekliklerin üst üste binışinden söz açmaktadır. Bu, gerçekliğin algılanış biçimini de derinden etkileyen bir süreçtir. Çünkü Foucault, mezarlıkların, bahçelerin, müzelerin, kütüphanelerin kendilerindeki gerçekliğin zaman içindeki dönüşümünü vurgulamaktadır. O anlamda da mekan olgusu durağan değildir. Kaldı ki, son dönemlerin ortaya çıkardığı en önemli kavramlardan birisi "mekansızlaşma" (de-territorialisation) ve akışkan coğrafyadır. Gene Foucault'nun da vurguladığı bir noktadan hareket edilecek olursa, bu iki kavram bize Galileo'nun başlattığı serüvenin sonul noktasını işaret etmektedir: Açık mekan! Bu yerlere Foucault'nun heterotopya kavramıyla bakılabilir. Foucault, heterotopyaları karşı-mevkiler olarak tanımlar. Karşı mevkilerin içinde bir kültürde rastlanabilecek bütün gerçek mevkiler hem temsil edilir, hem de tersine çevrilir. Bu da heterotopyaların birbirinden çok farklı toplumsal mekanların bir araya geldiği ve iletişim kurduğu alanlar olduğu anlamına gelir. Foucault'ya göre, müzeler ve kütüphaneler biriken zaman heterotopyalarına örnek teşkil eder, çünkü sabit bir yerde, zamanın bir tür kalıcı ve sonsuz birikimini örgütleme projesinin bir parçasıdır. Bunların tersine, şenlik tipindeki heterotopyalar (panayırlar) en önemsiz, en geçici, en eğreti olan şeylerde karşımıza çıkarlar. Bienalin sergi mahalleri, binanın mimarisi, serginin toplumsal mekanı, sergilenen yapıtın kendi uzamı gibi farklı mekan düzenlemelerinin

birbirini kestiği yerlerdir. Bu sergi mahalleri, zamanla olan ilişkileri açısından da biriken zaman heterotopyaları ve şenlik tipindeki heterotopyalar arasında bir yerde dururlar. Bir yandan tarihi mekanın biriken zamanı deneyimlenir, bir yandan Bienal'in gelip geçici doğası. Bu yüzden bienal mekanlarının zaman-mekan-anlatı birliğinin kırıldığı heterotopyalar olduğu söylenebilir.

Sanat yapıtının yüklendiği ve iletildiği anlamların oluşmasında, hem sanatçı ve eserinin hem düzenleyen ve destekleyen kurumların hem de izleyicilerin içinde buldukları ortak toplumsal koşulların önemli bir etkisi vardır. Ve bu etki seyirci/okurun devingenliğini sınırlamasa bile hareket alanını belirler (etkiler). Beral Madra: “Tarihsel miras ve geleneklerin turizm uğruna gerçek anlam, görüntü ve değerlerinden saptırılarak, içeriksiz başıboş, yüzeysel kalıplara dönüşmesinden yakındır. Madra'ya göre çağdaş sanat-tarihsel anıt evliliği bu anlam kaybına karşı çıkar. Fakat Madra tarihi mekanların sanat etkinliklerinde kullanılmasının da aslında bu yerlerin turizm endüstrisi aracılığıyla araçsallaştırılmasından farklı olmadığını gözden geçirir. Örn; geniş kitlelerin katılımını mümkün kılan işlerden; Alberto Garutti, 7. Bienalde sokak lambaları projesinde, boğaz köprüsünün iki tarafına yerleştirilen on iki lambayı Zeynep Kamil Hastanesi'nin doğum kliniğindeki bir düğmeye bağlar. Her bebek doğduğunda, bebeğin babası düğmeye basarak lambaların yanmasını sağlar. Köprü aydınlanır. Garutti'nin bu projesi köprünün üzerinden geçen herkesi bienal izleyicisine dönüştürür. Örneğin Cambalache Collective grubunun “sokak müzesi” projesi ise izleyicileri doğrudan yapıtın parçası haline getirir. Proje kapsamında üzerinde “sokak müzesi İstanbul'da” yazan bir minibüs İstanbul'u dolaşarak izleyicileri diledikleri yere götürür. Bu hizmetin karşılığında ise para yerine özel bir eşyalarını vermeleri veya yeteneklerini göstermeleri istenir. Toplanan eşyalar ve videoya çekilen görüntüler daha sonra Darphane-i Amire'de sergilenir. Estetik ilkelerin mekanları sınırlamak ve görünmez engeller yaratmak için kullanıldığı durumların aksine bu durumlarda sahne kente yayılır. Reklam panosu olarak kent, bienalin medya sponsorlarının pompaladığı reklamların, tanıtımların, röportaj ve yorumların istilasına uğrar.

Girişleri sınırlamalara tabi olan, iç mekanı yapay olarak düzenlenmiş, ziyaretçilerinin akışı yönlendirilmiş, renkli metaların veya heyecan verici deneyimlerin tüketimine adanmış mekanlardır dünya sergilerinin mekanları. Haritaların mekanın öyküsünü silmesi gibi, bu sergileme biçimi de kişilerin ve nesnelerin hikayelerindeki zenginliği, farklılığı ve rengi yok eder; onları hiç de masum olmayan bir takım ilkelere göre sınıflandırıp sıralar.

3. BÖLÜM: SANAT TARİHİNDE MEKAN KAVRAYIŞI

3.1. SANAT TARİHİ MEKANLARI

Resim tarihinde mekan kullanımı perspektif ile başlar diyebiliriz. Rönesans'ta kullanılan perspektif ile birlikte resimde derinlik algısıyla mekanlar yaratılmaya başlanmıştır. Rönesans'taki denge kavramına, matematiksel bir tepki olarak Barok'ta hareketlilik esastır. Bunu ışık-gölge oyunları ile, dairesel kompozisyonlarla sağlarlar. Rönesans'ta merkezi bir kompozisyon vardır, her şey matematiksel bir düzen içinde, sıkı kurallar içinde yapılır. Sadelik, denge, ölçü önemlidir. Barokla birlikte resimde yeni bir mekan görüntüsü yakalanır. Süreç içinde eserlerdeki mekan, renk ve kompozisyonlar sanatçıları bir takım arayışlara itmiştir. Fovların renk ve kompozisyonu temelden dönüştürmesi gibi Kübizm de çizgiye ve biçime odaklanmış, yeni bir görsel dil yaratmıştır. Üç boyutlu mekan anlayışının ortadan kalktığı dönemde Kübistler doğayı resimlerken geleneksel mekan anlayışına karşı çıkarlar. 20. yy.'ın en radikal sanat hareketlerinden biri olan Kübizm, geleneksel perspektif kurallarına başvurmadan nasıl bir resimsel kurgu yapılabileceği sorusundan hareketle Batı sanatının yüzlerce yıllık görsel temsil sistemini yerle bir eder. Kübizmle birlikte parçalanmış mekan, tualden taşmıştır. Doğanın betimlemeci değil kavramsal bir yorumunu yansıtan Kübistler, resimsel yüzeyde üç boyutluluk yanılması yaratmak yerine resim yüzeyinin iki boyutluluğunu vurgulamıştır. Eş zamanlı olarak bir nesneyi bir değil birçok açıdan göstererek bir tür dördüncü boyut kavrayışı getirmiştir.

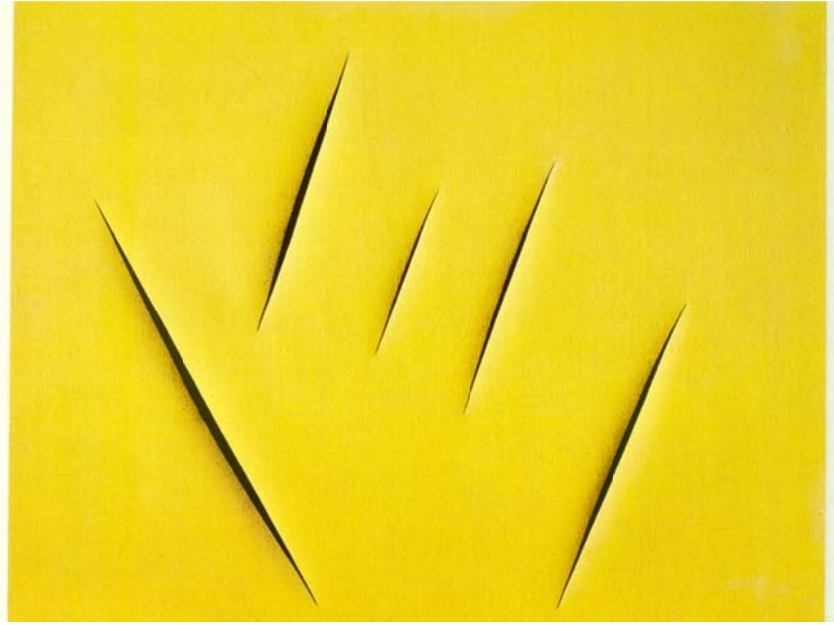


Resim 2: Picasso (Les Demoiselles d'Avignon) Avignonlu Kadınlar – 1907

Rönesans'tan beri tek odaklı perspektif anlayışına alışık olan gözlere yeni bir görme biçimi öneren bu görsel tavır modern sanatta Avignonlu Kadınlar'a atfedilen önemi açıklar. Picasso resmindeki her bir figürün tek başına birer heykel gibi düşünülebileceğini söylerken izleyicinin optik olarak tek yüzeyde; resim yüzeyinin kendisinde; algıladığı nesnelere ve figürleri üç boyutlulukları içinde kavramış ve yansıtmıştır. İzleyicinin önünde açılan bir pencere varmış gibi kurgulanan geleneksel resimlerdeki perspektif derinliğini dışlamıştır. Resim, artık izleyicinin önünde açılan bir pencere değil, adeta optik olarak dokunulabilecek yassı bir yüzeydir. Resmin gerçeği, gerçekçi temsiline ötesine geçmiştir. Picasso, resimlerinde üçüncü boyutu geleneksel perspektif ve gölgelendirmeye değil, renk tonalitesiyle elde eder. Bu görsel önermeleri 20. yy.'a taşımıştır. Braque perspektif ve mekan yaratımı üzerine şöyle söyler:

“Geleneksel perspektif beni tatmin etmiyordu. Sonuçta mekanik bir süreç olan bu perspektif biçimi, her şeyi bütün olarak göstermeye yetmiyordu. Bir açıdan başlıyor, o tek bir açıdan asla kurtulamıyordu. Bu durum, insanın sanki hayatı boyunca bir görüntüyü profilden çizmesi gibi bir şeydi ve bu, sanki insanın tek bir gözü varmış gibi bir yanılgı yaratıyordu. Benim özellikle ilgimi çeken –ki Kübizmin ana gelişme hattını oluşturan da budur- bu yeterince bilmediğim yeni mekana somut bir ifade kazandırabilmektir. Dolayısıyla yalnızca manzara ve natürlere yapmaya başladım. Çünkü doğada dokunsal, adeta elle şekillendirilebilir bir mekan vardır sanki. Bir şeye yalnızca bakmakla tatmin olmayıp dokunarak da hissetmekle ilgili arzusun ifadesidir bu. Beni kendine güçlü bir biçimde çeken de işte bu mekan arayıştı ki zaten bu arayışlar en erken Kübist resimlerimin konusuydu. Renk o kadar önemli değildi. Renkle ilgili ilgimizi çeken tek şey ışıktı. Işık ve mekan birbiriyle bağlantılıdır.” (Antmen, 2008)

Modernizmle birlikte başlayan soyutlamacı eğilimlerde de tuale yerleştirilen imgeler yavaş yavaş dışarıya atılmaya başlamıştır. 20. yüzyılda plastik sanatlarda başlayan saflaşma eğilimleri mekanı resme değil artık resmi mekana dahil etmeye başlamıştır.



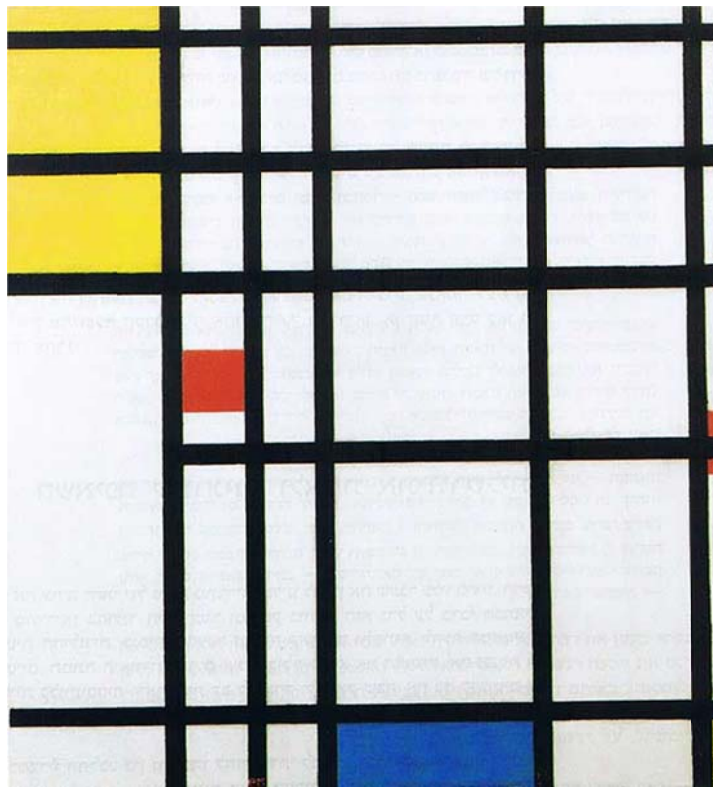
Resim 3: Lucio Fontana, 1959

Lucio Fontana canlı parlak renklerle boyadığı tuallerinde ince yarıklar açarak dış mekanla ilişki kurmak istemiştir. Yeni sanatın temel formlarını renk-mekan, ses-zaman, zaman-mekandan oluşan harekettir diye tanımlar. Yves Klein ise Maleviç ve Fontana'dan farklı olarak ressamın maddi yaklaşımını; elini, hünerini resimden çıkarmıştır. Vücutları maviye boyalı modeller tuallerin üzerine yatmaktadır.



Resim 4: Yves Klein, Performans, 1958

Vasili Kandinsky resmine zararlı olduğu gerekçesiyle doğal görüntüleri ilk eleyen ressamdır. Aynı şekilde Maleviç de sanatın artık dine ve devlete hizmet etmek, yaşam biçimi tarihini resimlemek istemediğini söyler. Bu dönemde sanat artık nesnelere ilgili bir şey yapmak istemiyordur. Dolayısıyla ortaya çıkan nesnesiz, soyut sanat, sanatın kendisi için vardır. Mondrian ise daha farklı bir yaklaşımla resmin yapıldığı alanın zaten bir düzlem olduğunu ve bundan dolayı derinlik yanılmasına gerek olmadığını öne sürer.



Resim 5: Mondrian, Composition with Red, Yellow and Blue 1921

Minimalizmin babası olarak görülen, soyut ekspresyonist olarak da bilinen Clement Greenberg'in Kandinsky, Maleviç, Mondrian gibi sanatçılardan farkı resmin saflaşma eğiliminin kendini betimsel ve edebi şeylerden arındırmak istemesi değil, öncelikle heykelsilikten kurtulma içgüdüğü olduğu düşüncesidir. Çünkü Greenberg'e göre üç boyutluluk heykelin, iki boyutluluk resmin alanıdır. Modernlerin resimlerinde bir derinlik görülsede bu eskilerde olduğu gibi içinde yürünebilecek bir derinlik değil, ancak gözün içinde dolaşabileceği

bir derinlikti, bir yanılsamaydı. Bu bağlamda ilk insan bir sanatçıydı diyen Barnett Newman insanlığın ilk ifade biçimini, içinde buldukları trajik durumu, kendi varlıklarının bilincini, boşluk karşısındaki çaresizliklerini duyuran dehşet ve öfke dolu şiirsel bir haykırış olarak niteler. Amacı resminden tüm artistik anlamı yok etmek olan ve bu anlayışı minimal sanata referans olacak olan Ad Reinhardt soyut ekspresyonizm yoluyla son derece seçkin bir geometrik soyutlamaya geçmiştir.



Resim 6: Ad Reinhardt, Red and Blue Composition, 1941

Minimalizmde sanatçı resimdeki tüm nesnelere kurtulmak ister. Güncel endüstriyel malzeme/yöntem kullanımının yanı sıra ilişkisel olmayan bir kompozisyon anlayışını, tüm fazlalıklardan arındırılmış biçimsel bir sadeliği ve birimsel öğelerin tekrarını içeren Minimal Sanat'ın çıkış noktasını gerçek mekan ve gerçek materyal anlayışı temsil eder. Sembollere önem vermeyen minimal sanat sanatsızlığa doğru yönelen nötr bir zevki temsil eder. Madde ve renk olgusunun önemi göze çarpar. Mekan ve yapıt algılanırken biçim ve boşluk birbirini tamamlar. Minimal sanat, sanat yapıtını parçadan ziyade bir bütün olarak tanımlar. Yapıtın mekanla oluşturduğu algısallığı bozmamayı amaçlayan minimal sanat gerçek malzeme, renk ve boşluk gibi elemanlarla yeni ve etkili bir akım olmuştur. Minimalistlerde, resmin her şeyden önce akılda halledilmesi gerektiği fikri vardır. Form ve mekandan plastik sanatları ilgilendiren hemen her öğe Minimal Sanat'ta değişime uğramıştır. Çünkü maksimumu içeren her şey absürd

sayılmıştır. Minimalizm ile birlikte sanatçının, yapıtın içeriğinden çok biçimiyle özdeş bir fikri ve mesajı vardır. Sanatçı, bir yapıt üretmekten çok yapıt yaratacak düşünceler tasarlamaktadır. Bu yönüyle minimal sanat kavramsal sanatla benzeşen ve bazen de iç içe geçen bir tavır sergilemektedir. Minimalizmle beraber temsile dayalı içerik kaybolur. Eser yaratıcısının eser üzerindeki izi belirsizleşir. Yapıtın doğrudan algılanması için geleneksel kültürün yanıltıcılığına ve yoruma karşı bir mücadele söz konusudur. Minimal sanat, bir bakıma modern resmin ve heykelin yerine geçmeyi hedeflemektedir. Resim ve heykel bu dönemde birbirlerinin alanına müdahale eder. Hem resim hem de heykelle ilgili olmayı isteyen minimal sanat ancak bu şekilde kendini yenileyebilmekte ve kendi dışında olanı yadsıyabilmektedir. Minimalizmle birlikte sanat felsefeyle daha çok örtüşmüştür. Bu süreçte sanat yapıtı kavram ya da kavramları oluşturmaya başlamıştır. Minimalizm ile birlikte anlam ve dilin önemi kaybolur. İlerleyen sürecin sonunda gizlice ortaya çıkar. Minimalistler Kantçı anlamda kavramsallaşır ve kavrayışın ön kabul kavramlarının fark edilmesine yol açar. Minimalizm mekanın fiziksel boşluğunu sanat yapıtından ayrılmaz bir öge haline getirerek ne resim ne heykel olan yeni bir sanatsal pratiği gündeme getirir. Konstrüktivizmin mirasını değerlendirerek, yapıtın biçim ve yapısını geometrik olarak son derece basitleştiren, madde ve renk açısından temel öğelerine indirgeyen bir akım olmuştur. Temel amaçları malzemeyi araç olarak kabul ettirecek bir biçim yaratmak ve biçimi bozmayacak bir malzeme kullanmak olan minimalist sanatçılar yapıtı, çevresindeki mekana bağlı olarak, varlığını belirli bir konuda ve durumda ortaya koyan bir nesne gibi algılayan bir heykelcilik anlayışının öncüleriydiler. Nesnenin kendi özüyle ilgili plastik kaygının olmayışı, işlevinin çözümlenmesine ve kavramsal yönelimlerinin doğmasına yol açmıştır. 20. yy.'da başlayan devingen ve yaratıcı süreç, 1960'larda devam etmiş, her malzeme, her mekan esneklik kazanmıştır. Artık düşünce ve kavramlar sanat yapıtını şekillendiren bir unsur olmuştur.

Minimal sanat, görsel tepkilerimize dayalı olarak oluşturduğumuz algılarımız ve tecrübelerimizle mümkün olduğunca dolaysız bir ilişki kurar. Herhangi bir nesnenin temsiline dayanan çizgiler, renkler, düzlemler ve formların yerine nesnelere doğrudan algılanmaları ile ilgili duyular üzerine odaklanırlar. Minimalizmin en köktenci çıkışlarından birisi, daha başlangıçta sanayi üretimi teknolojisi içine oturmuş olmasıdır. Minimalizmde kavramlar planların yerine geçer. Mekan boş dayanak değildir. 1960'lardan 1970'lere kadar çok etkili bir dil olan minimal sanatta ilk defa üç boyutlu çalışmalar resimden daha etkili bir dil olmuştur. Aktif, kendini fark edebilen, yapıtla bir an'ı paylaşabilen, düşünebilen bir izleyiciye sahip olma isteği Minimal Sanat'ın en önemli özelliğidir.

Minimalistlere göre gerçek mekanı kullanmak, espasın kendi içinde olmak, boyanın yüzey üzerinde yarattığı mekan yanılsamasından, espas duygusundan çok daha heyecan vericidir. Minimalistler, yapıtlarını tasarlarken öğeler arasındaki dengeyle sağlanan kompozisyon kaygısından vazgeçmişler, öğelerin dizisel tekrarına dayalı simetrik bir düzenle sağlanan bütünlüğe önem vermişlerdir. Bu tam da Gestaltvari bir parça-bütün ilişkisini akla getirmektedir. Minimalistler, seri üretilmiş nesnelere yer verirken kişisel dışavurumdan soyutlanmış bir biçimselliğe önem vermişler, mekansal yanılsamalar yaratmaksızın gerçek mekanı görünür kılmışlardır. Üç boyutluluk söz konusu olduğu için heykelle ilişkilendirilen her türlü geleneksel yöntemi; yontma, modle etme, yapıştırma; reddederek malzemeyi kullanmanın yeni yollarını aramışlardır. Daniel Buren, sanat yapıtının algılanmasında fiziksel ve biçimsel çevrenin önemini vurgular.



Resim 7: Daniel Buren, Yerleştirme, 1986

Sanatçı, esere değil, mekana başrolü verir. Eserin boyutlarını ve malzemesini içinde bulunacağı yapının özelliklerine göre belirler.



Resim 8: Frank Stella, Yerleştirme, 1999

Minimalizmde çığır açan Frank Stella ise resim olmayan bir resim tasarlama çabasındadır. İlk çalışmalarında yalın biçimler kullanan sanatçı sonrasında tuallerin dikdörtgen durağanlığından, aynılığından sıkılarak resimlerin ortalarında delikler açar. Tualdeki çizgilerin çevrelerindeki boş alanları kesmeye başlar. Böylece biçimlendirilmiş ilk tual örneklerini vermiş olur. Bu eserlerinde, tıpkı heykel sanatında olduğu gibi üçüncü boyut ön plandadır. Anıtsal özelliğe sahip heykel resimleri vardır. Sanatçının bu eserleri parlak renkli yalın parçalardan oluşur. Nesne mekanı, mekan da nesneyi tamamlar. Mekan içinde birer işaret gibi oluşan bu resimler artık bir nesnedir. Özgürce birleştirilmiş bu parçalar aynı zamanda boşluğun da kullanılmasıyla geleneksel resim düzlemine bir meydan okumadır. Boyasallığı, renkselliği reddeden sanatçı, kendi deyimiyle ressamın değil boyacının araçlarını ve yöntemlerini benimser. Stella'nın tavrı minimalizm akımının şekillenmesinde rol oynamıştır. Minimalizmin 'spesifik nesne'sine; ne resim ne heykel olan ama her ikisini de gündeme getirdiği geleneksel sorunlara yeni çözümlerin aranmasıyla şekillenen spesifik nesneye; varılmasında Stella'nın şekilli tualleri önemli bir aşama olmuştur.

Sade, mekana yönelik işer üreten Robert Mangold, yapıtlarında mimaride görülen duvar, çerçeve ve köşelerden esinlenmiştir. Bu mimari unsurları yapıtlarında kullanır.



Resim 9: Robert Mangold, Yerleştirme, 2007

Malzemeyi mekanı yontmak için kullanan, mekan değıştikçe eserleri dönüşen bir başka minimalist sanatçı, heykeltıraş Robert Morris'in eserlerini sergilediği mekanlar nesnenin soluk almasında rol oynar. Sanatçının eserleri, içine girdiği mekanları dönüştürmektedir.



Resim 10: Robert Morris, Yerleştirme, 1964

İlk başlarda resim yapan sonradan üç boyutlu işlere ağırlık veren Donald Judd'a göre uzayda yer kaplayan nesnelere, doğası gereği düz bir yüzey üzerine vurulan boyadan daha etkilidir. Judd,

sanatını resim ve heykelin değil, yeni tanımlamalar getirdiği üç boyutlu çalışmaların temsil ettiğini öne sürer. Bu çalışmaları, resim ve heykelden büyük olmaya yatkın, gerçek bir mekanı doldurmaya uygun, duvar, yer ve tavanla her türlü ilişkiye açık herhangi bir malzemeden yapılabilen bütün olarak ilginç ve kalıtsal bir biçimle zayıflatılmayan biçimlerdir. Tekrar edilen geometrik biçimlerin mekandaki bütüncül algısına odaklanan sanatçı, yaptıklarının tamamen Amerika'ya özgü çalışmalar olduğunu düşünür ve minimalizmin de Amerikan sanatının doruk noktası olduğunu ileri sürer. Avrupa sanatıyla ilgilenmeyen sanatçı, onun tümüyle bittiğini düşündüğünü söyler.



Resim 11: Donald Judd, Yerleştirme, Londra, 1970

Kullandığı neon ışıklarla mekanı resimsel bir havaya sokan Dan Flavin, ışıklı nesnelere kolay ve ucuz olduğu için seçer. Işığı algılayışımızın mekanı algımızı da değiştirdiğinin farkına varan sanatçının çalışmalarında üzerinde durduğu asıl temel budur. "Tatlin için Anıt" adlı yapıtını sergilediğinde, Tatlin'e olduğu kadar Maleviç'e de selam göndermiştir. Florasan ışıklarıyla yaptığı bu eser, herhangi bir şeyi temsil etmemekte, bir şey anlatmamaktadır. Yalnızca vardır. Flavin'in yapıtının örneklediği gibi, minimalistler için sanat görüldür. 1940'lardan 1960'lara kadar uzanan süreçte etkinliğini sürdüren Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımının bireysel dışavurumu ve derin öznelliği yücelten tavrının aksine Minimalizm nesnel bir sessizliği benimsemiştir.



Resim 12: Dan Flavin, “Tatlin için Anıt”, Düzenleme, 1970

1960’lı yıllar sonrasında sanat ortamında yaşanan belki de en büyük dönüşüm, sanatın nesneye olan gereksiniminin tartışılmaya başlanmasıdır. Düşüncenin ön plana geçtiği bir sanat pratiğinin etkileri yoğun bir biçimde hissedilmeye başlayınca, yapıtın maddi varlığı ve biçimi etkisini büyük ölçüde yitirmiştir. Sanatçının bedenini kullanarak gerçekleştirdiği performans ya da happening (oluşum) türünde gösteriler; resim ve heykel gibi geleneksel türlerin ötesine uzanan enstalasyon ya da environment (çevre) türünden düzenlemeler, galerinin ve müzenin hem fiziksel hem ideolojik sınırlarını aşmak adına açık alanlarda ve doğada gerçekleştirilen arazi, toprak, çevre sanatı türünde projeler ve benzeri sanatsal ifadeler, izleyiciyi estetikten önce zihinsel bir algılama sürecine çağırması bakımından, kavramsalcılığın sınırları içindedir. Bu tavrın özünde geleneksel anlamda sanat nesnesinin tekil, kalıcı ve maddi değer oluşturan, metasal yönüne, yani piyasa olgusuna bir tepki bulunmaktadır. Tekil nesneyi dışlayarak yerine düşüncüyü koyan kavramsal sanatçılar belgeler, fotoğraflar, haritalar, taslaklar, videolar gibi ‘taşıyıcı araçlar’ kullanarak sanatın geleneksel tanımını ve biçimini sorgulayan bir devrim gerçekleştirmişlerdir. Sanatın ne olduğuna dair soru işaretleriyle izleyiciyi kuramsal bir düşünce pratiğine ortak eden, sanatın işlevine dair yeni önermeler getiren ve yetenek yerine sınırsız yaratıcılık düşüncesini savunur. Çok çeşitli akımlar, eğilimler ve oluşumlar halinde günümüze

kadar uzanmış, günümüzde resim heykel gibi geleneksel türlerin de kavramsallaşmasında rol oynamıştır.

Mekan, modernizmde gerçeğin içinde üretildiği ve içinden algılandığı bir bağlamdır. Yalnızca boşluğuyla değil, daha çok kavramsal yapısıyla algılanır ve tanımlanır. Bu nedenle modernizm, mekanı hem bir plastik olarak benimser, dönüştürülebilirliğinin sürekli olarak altını çizer, hem de mekânın tahrip edilebilecek ve hızla ortadan kaldırılabilir bir kurmaca olduğunu bilir. Bu nedenle de modernizmin bir dizge kurma çabası içindeyken attığı ilk adımın daima mekana dönük olması mutlaka izlenmesi gereken bir oluşumdur. Mekan, modernizmde bir gerçeklik ve somutluk aşaması olduğu kadar bir soyutlama ve ancak bilinçle tanınabilecek ve tanımlanabilecek bir olgudur. Modernizm, bilincin keskinleştiği mekân içinde üretileceğini ve mekândan doğrudan etkileneceğini savunur. O nedenle de mekanı, bilincin kategorik bir disipline sokulması isteğinin uzantısı olacak biçimde kurar. Rastlantıya, matematiğin koşullandırıcılığı içinde son vermiş olan modernizm, ona mekân bağlamında da yer vermez. Bu, mekânın geriye dönüşlü olmasını istemeye engel değildir. Gerçi modernist mekân daima ütöpiktir ama geriye dönüşlülük de ihmal edilmez. Çünkü, geride bırakılmış gerçeğin vurgulanmasıyla geleceğin, hiç değilse şimdinin önemi ve ayrıcalığı da dile getirilmiş olur. Modernizm, mekanı zaman zaman bir yanılısma olarak değerlendirir. Bu, aykırı ve şaşırtıcı bir şey değildir; çünkü gerçeğin eksikliğinin bir yansıması olarak okunmaktadır. Kaldı ki, yanılısma hemen her zaman kurmacanın bir yan kapısıdır. Ayrıca, mekân müdahalelerinin modernizmde hiçbir zaman kurmacanın büyük ufku dışında kalmamış olması bu gerçeğin altını çizer. 19. yy. sonunda ortaya çıkan ilk dizgeli modern yaklaşımın kurmacayı daima bir zaman-mekân sorunsalı olarak görmesi de bu yaklaşımın bir uzantısı ve sonucudur. Zamanın, mekânın bir türevi gibi algılandığı modernist bilincin bu tutkusu elbette bilincin nesneye kurduğu ilişkiden kaynaklanır. Nesnenin ya da bilincin 'önde'liği sorusu modernizmin asıl gerçeğini ortaya çıkaran tek olgudur. Nesneyi bilincin önüne yerleştiren Marx'la, onu neredeyse mutlaklaştırılmış bir dil bilincinin uzantısı olarak gören Wittgenstein arasındaki çelişki, aslında zaman kavramının elde edilmesini de örtülü bir biçimde gündeme getirmektedir. Çünkü, her 'ön-art' arasında bir zaman salınımı söz konusudur. Bu aşamada, eğer dil nesneyi belirleyen bir mutlaksa, zaman elbette bilincin gerisine oturacaktır. Oysa, Marx'ın bu konudaki kestirimi son derecede seçiktir: Zaman bilincin önündedir ve bilinç ancak o gerçekliğin içinde yoğrulur. Marx, bu çıkışıyla süreç kavramını gündeme getirmektedir. Yoğurmak, hangi yönden hangi yöne bir gerçeği taşırsa taşırsın sonuçta bir süreç olgusudur ve süreç diyalektik anlayışın ilk adımını oluşturur. Oysa, yüzyılın ikinci yarısında ortaya koyulan hemen her modernist çıkış bu gerçeği ortadan kaldırmaya durmuştur. Diyalektiğin zamanla yaşadığı serüven unutulmuş

rastlantısalın, anlık olanın gündeme getirilmesi, öne çıkarılması söz konusudur. Çünkü, belli bir idealizasyona ancak o saptamadan, ancak o öncülden sonra geçilebilecektir. Metnin, gitgide içe doğru derinleşen yapısı, sözcüğün tekilleşmesi, dizgenin mutlaklaştırılması da bu yoldan sağlanmıştır. Öyleyse zaman da bir büyük unutuş uçurumuna doğru yuvarlanmaktadır. Sanal gerçeğin başladığı noktada zaman da bir kurmaca sorununa dönüşebilecektir. Bu durumda mekanın gerçekliği, onun kurmaca boyutu da yavaş yavaş yitmeye başlamıştır. Bundan böyle mekan ancak sanal bir evrendir. Öylelikle, mutlak mekan olgusu ortadan kalkmakta, toplumsal mekan o güne değin tanımlandığından çok daha farklı bir içerik kazanmaktadır. Çünkü artık bir doğallıktan söz açılabilirdi kadar bir de doğal ötesi mekandan söz açabilme olanağı çıkmıştır ortaya.

Modernizm, sinemanın bir külte dönüşmesine kadar geçen dönemde bilinci her şeye rağmen, bir doğallığın içinde tutabilmiştir. Bu, çevrenin doğallığı olduğu kadar biraz da ortamın doğallığından kaynaklanır. Bu anlamdaki ortam kavramı bilincin kendisini de kapsayabilir. Çünkü, modernizm henüz bilincin kendisini sorgulama aşamasında değildir. Kimlik sorunu yeterince ortaya çıkmamıştır. Tersine, aidiyet kavramı her şeyin üstünü örtmüş gibidir. Nesneyle bilinç, bilinçle zaman-mekan etkileşimi, bu etkileşimin gerçekle kurduğu ilişki bir sıçrama noktasına taşınmamıştır. Gerçek, ancak kurmacanın dolaylarındadır.

Oysa kültleşmiş görselliğin egemenleşmesinden sonra dizgenin önemli kırılmaları yaşanmaya başlar. Gerçek artık kendisi olarak değil en fazla imgesiyle ele alınır. Sözcüğün, tüm sancısına karşın bilinçle kurduğu ilişkinin doğrudanlığı görselliğin işletilmeye başlandığı her noktada birkaç aşamalı olarak ortaya çıkmaya başlar. İlk, gerçeğin sözcükler aracılığıyla kavranması, sonra kavranmış gerçekliğin bir başka gerçekliğe (görselliğe) dönüştürülmesi, onun tekrar sözcüklere dayanarak okunması bu aşamaları oluşturur. Böylelikle gerçekle imgesi, gerçekle yansılması, gerçekle yeniden sunumu, gerçekle yansılması arasındaki sorunsuz ya da özgül sorunlu ilişkiler ağı paramparça olmuştur. Yerine, yeniden sunumun yeniden sunumu, taklidin taklidi, imgeselin imgeselleşmesi gibi üst aşamaları geçmeye başlamıştır. Bu evre, gerçeğin yalnızca ötelenmesi değil, gerçeğin kendisine de yabancılaşmasıdır. Öylelikle, modernizmin kuruluş hattında, gerçeğe karşı oluşturulmuş ilk büyük cephe parçalanmıştır ve belki de modernizm sonrası bir dönemin başladığı ancak bu değerlendirmeden kalkılarak öne sürülebilir.

Postmodern dönemle birlikte artık soyut ve ülküsel bir ütopya bitmiştir. Çünkü, ütopya artık yaşanmaktadır. Postmodern dönemin belirleyicileri arasında sayılabilecek olan sanal gerçeklik, cyborg bir ütopya düşünüyü ortadan kaldırmış, onu hem gündelikleştirilmiş hem de bireyi onun içine taşımıştır. Böylesi bir koşulda mekanın durağanlığından, tekilliğinden ya da yalnızca

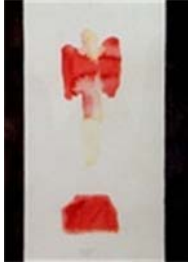
dışsal olabileceğinden söz açmak kesinlikle olanaksızdır. Gerçeğin imgeler üstüne oturmuş simgeler aracılığıyla üretilmesi biriciklik düşüncesinin yanı sıra edilginlik düşüncesini de ortadan kaldırmıştır. Birey, artık görsel simgenin çeşitli medyalar aracılığıyla kullanılması sonucunda kendi gerçeğini kendisi üretebilecek bir konuma gelmiştir. Bu, mekandan medyaya geçilmesi demektir.

Modernizmin mekana yüklediği tüm kavramların, tüm olguların artık postmodern dönemde medyaya yüklendiği rahatlıkla öne sürülebilir. Medya, artık gerçeğin içinde üretildiği tüm bir bağlamdır. Teknolojiyle bütünleşme, biçimine göre çeşitli anlamlar ve boyutlar kazanabilir. Başka şekilde söylemek gerekirse; mekânın sürekli olarak yok edilip yeniden kurulmasına karşın modernizmin içine yerleşmiş bulunan ‘sürekli sürekliliği’, artık medyanın ‘sürekli süreksizliği’ ile değiştirilmektedir. Bu oluşum beraberinde çok önemli bir oluşumu ve sorunu getirmektedir: bilinç ve gerçeklik.

Modernizm kendisini daha çok alçak kültür-yüksek kültür ayrımında ifade etmiştir. Kitleyle temasa yalnızca bu kavramlar çerçevesinde geçmiştir. Oysa postmodern dönemin böyle bir kaygısı yoktur. Bunun nedenlerinden birisi ise hiyerarşi ve cemaat kavramlarıdır. Postmodern dönem yüksek kültürü tümüyle bırakmakta, hızla bir alçak kültürün içinde soluk alıp vermeye başlamaktadır. Bundan hareketle de postmodern dönemin kültürünün tümüyle tüketime dayalı olduğu ve kitle kültürü mantığı üstüne oturduğu söylenebilir. Bu değerlendirmenin sonucunda, postmodernist medyanın modernizmin yitirdiği mekânın yerini aldığı, o boşluğu doldurduğu söylenebilir. Çünkü, mekânın bir plastik olarak kabul edilmesiyle başlayan ve sonunda ‘şiddet’le bütünleşen, zaman kavramını yeniden kuran tüm mekân özellikleri ve bileşenleri bu kez medyada aynen temellendirilmiştir. Bu tanımlamanın önemli bir açılımı, modernizmde mekânın yitimine bağlı olarak yitirilen belleğin medyayla birlikte geri kazanımıdır.

3.1.1. SARKİS MEKANI

Sanat üretimi ve mekânın insan üzerindeki etkisinin birbiriyle direkt ilişki içinde olduğunu savunan Sarkis Zabunyan, üretimlerinin yanı sıra kendi yaşantısıyla da bunu deneyimlemiş bir sanatçıdır. Doğduğu ve büyüdüğü evin yaptığı çalışmalara büyük etkisi olan, kişisel ve sanatsal gelişimine yaşadığı mekânların büyük etkisi olduğuna inanan sanatçı, gençlik döneminden günümüze kadar, gezdiği, kaldığı, yaşadığı şehirler, evler ve sokaklardan hem etkilenmiş, hem esinlenmiş hem de bu mekânlar onun çalışmalarında bir kıstas olmuştur.



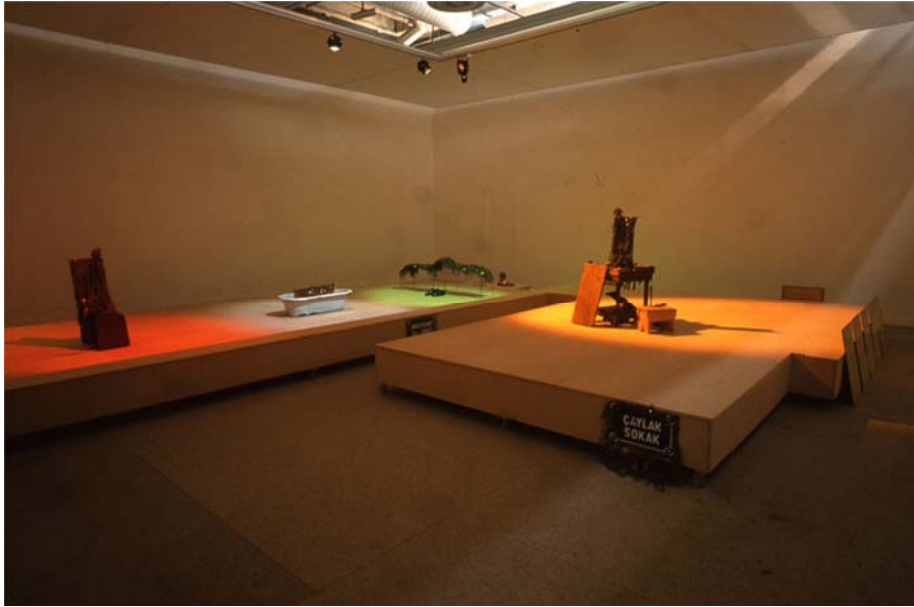
Resim 13: Sarkis Zabunyan, Kağıt üzerine suluboya, 1993

Resim 14: Sarkis Zabunyan, Kağıt üzerine suluboya, sigara kağıdı üzerine baskı, 1989

Resim 15: Sarkis Zabunyan, Kağıt üzerine suluboya, 1999

Bu mekanları anlatırken mimari bir ölçekten bahseden Sarkis, çalışma arzusunun bir yere oturması lazım derken, çalışmalarını yaptığı odalar, stüdyolar ve atölyelerin, işlerinin ölçeğine direk etkisinden söz eder. Sadece bir penceresi ve kapısı olan, ebatları son derece küçük odasında, kağıt üzerine yaptığı çalışmalardan bahsederken, “Böyle bir mekanda ne üretebilirsiniz?” i ‘ufak mekanda sıkışmış resimler’ diye cevaplar. Bir süre sonra gittiği Ankara’da kendine öncekinden biraz daha büyük ebatlarda oda kiralayan Sarkis, çalışma mekanı daha büyük ve aydınlık olduğundan daha büyük işler üretebilir. Yatağın altını depo, pencere önünü boyaların konacağı yer olarak düzenleyerek kendi mekanını yaratır. Daha sonra Paris’e gittiğinde öncekiyle hemen hemen aynı ebatlarda olan otel odasında gizlice resim yapan sanatçının resimleri sokağa atılır. Mekan deneyimlerine bir apartmanın bodrum katında devam eden Sarkis, üretimlerinin büyük bir kısmını hapisaneye benzettiği bu mekanda gizlice yapar. Mekanı çalışmalarıyla birlikte deneyimleyen ve yaşayan sanatçı, bodrum katında, toprak altında yaptığı işlerini yerin üzerinde sergileme endişesinden dolayı onları yine toprak altında sergileme fikrini benimser.

"Yaptığım işler toprak altında doğmuş ve burada hapsolmuştu. 71'de buradan çıkmaya karar verdim." (Sanat Dünyamız, Sayı:100)



Resim 16: Sarkis Zabunyan, “Dünyanın Büyücüleri” sergisinden, Pompidou, Paris, 1989

Yapıtlarında mimari kavramının önemini vurgulayan Sarkis, 1989'da Paris'te Pompidou Galerisi'nde, "Dünyanın Büyücüleri" sergisi için yaptığı yerleştirmede ilk kez mimari ölçek kullanır. Gençken ailesiyle yaşadığı evi, sergi alanına göre ölçeklendiren ve planı, kabartarak platformalara dönüştüren sanatçı, bu işinde mimari elemanlar kullanmaya başlar. Bundan sonra yaptığı farklı disiplinlerdeki işlerinde, her zaman mekan kullanımı ve insan üzerindeki etkisi ile ilgili sorular sorar.



Resim 17: Sarkis Zabunyan, “Bir Kilometre Taşı” sergisinden, İstanbul, 2005

Sarkis, bir sanatçı olarak bir yer yarattığına inanır. Bir kitabı rahat bir şekilde, zorlanmadan okumak için oturulan yerin önemiyle sergilerdeki yerleştirme durumunu aynı oranda önemli görür. İstanbul’da Aksanattaki sergisinde mekandaki rahatsızlıklara müdahale eden sanatçı, mekanda ürkütücü olarak nitelendirdiği nesnelere kaldırıp, ürkütücü olmayan bir ortamda seyir olanağı sağlar. Meseleleri daha rahat algılayabileceği bir mimari kurmaktan yanadır Sarkis. Sergi hazırlığı süresince mekana gidip oradaki güvenlik görevlilerinin sergiyi nasıl yaşadıklarını incelediğinden, neyin niçin işlediği, işlemediği üzerine düşündüğünden söz eder. Bu sergisinde de diğerlerinde olduğu gibi mekanı iliklerine kadar inceleyip irdeleyen sanatçı, mekanın dışından geçen insan kalabalığı ve bu kalabalığın sergilere tepkisi üzerine düşünmüştür. Mekandaki merdiven ve asansörleri dahi irdeleyen sanatçı, mekanın bireyleri yönlendirdiğinden bahseder. Sergisini düzenlediği galeri ile ilgili olarak;

“Buradaki bütün elemanları bir düşünme ve insana kendini hissettirme durumuna çevirmek istedim.” der. (Sanat Dünyamız, Sayı:100)

Sarkis, İstanbul’da açtığı “Bir Kilometre Taşı” sergisinde Paris’ten evine dönüyormuş hissiyle geldiğini ve işlerinde de böyle bir his uyandırmak istediğini ifade eder. Paris’teki atölyesinin, kendisini iyi hissedip rahat düşünebileceği bir yer olduğunu, orada hiçbir dökümanın olmadığını, sadece yapıtların olduğunu söyleyen Sarkis, o yapıtların yerleşimiyle bu sergideki yapıtların yerleşiminin benzer durumundan bahseder.

“Ben her gün onları ziyaret ederim, aralarındaki konuşmalara dikkat ederim. Ben yokken nasıl yaşıyorlar? Ben dışardayken ailemin nasıl yaşadığını merak ettiğim gibi. Bu niteliğin sanatın bir parçası olduğuna inanıyorum.” (Sanat Dünyamız, Sayı:100)

Sanatçı, bir yandan mekanların ifade biçimlerinden bahsederken diğer yandan da konuşmayan yerlerin olduğunu söylemektedir. Sanatçı, Levent Çalıkoglu ile söyleşisinde bunu şöyle açıklar;

“Mesela ben çok müzik dinlediğim ve çok kitap okuduğum için bu sanatlarda geçerli olan zaman meselesi üzerine çok düşünürüm. Bu zaman sanatları içinde kalkıp baştan sona kadar meseleyi elinde tutman gerekiyor. Bu sergilemede de böyle bir durum var. Bu bakımdan ben karma sergilerden çok çekinirim, çünkü olabileceklere hakim olamam. Bütün bu bakış aslında dikiş atmaya benzetilebilir. Ben bu dikişi, verili bir mimarinin içine atıyorum. Bu mimariyi unutmuyorum, fakat bu mimarinin içinde bir atmosfer kuruyorum.” (Sanat Dünyamız, Sayı:100)

Sarkis’in mekanlarında yol alma mekanları ve ara mekanlar vardır. Her katın, her odanın kendi karakteri vardır. Birbirlerine dokunan bu mekanlar bir ilişki halindedir. Bu durum değişik karakterlerin bir vücutta buluşması halidir. Sarkis, sergi vücudunu tam da buradan yakalamaktadır. Sanatçı, mekanlarında hem kendinin hem gelenin varlıklarının beraberce hissedilmesini sağlamaktadır. Kendi gövdesini yanında taşıyan yerleştirmelerde nereye gidilirse gidilsin ‘ben buradayım’ hissedilirken, Sarkis’in yerleştirmelerinde ise ‘burası’ hissedilir. Bu duruma ‘davetle buluşmak’ diyen sanatçı, bunu Polonyalı ressam ve aynı zamanda tiyatro yönetmeni olan Tadeusz Kantor’un tiyatrosuna benzetir. Kantor’un oyunlarının öldükten sonra oynanmamasının sebebi, sanatçının her oyununda rolü olmasıdır. Her gösteride yeni bir icrayı hayal ettirir seyirciye. Tıpkı Kantor’un oyunlarında olduğu gibi sergilerin de vücudu içine, sanatçıların kendi vücutlarını koyma durumundan bahseden Sarkis, üzerinde çok az durulan bu olayın Beuys’ta var olduğunu söyler. Sanki orası her an bir gelişmeye hazırmiş hissini, yani sanatçının orada olma hissini sürekli canlı tutan durumun varlığını dile getirirken kendi sergileri için de şöyle der;

“Benim bu sergideki durumum da Kantor’un piyesleri gibi oldu. Sergilerimde son 30 yıldır durum böyle. Bu benim varlığımı hissettirebileceğim mekanlarda oluyor. Onun için ben daha çok müzelerde, yahut kültür ekilen yerlerde çalışıyorum. Kültürün meta olarak işlediği yerlerde ben çok zayıfım mesela, biliyorum” (Sanat Dünyamız, Sayı:100)

Sarkis, Düsseldorf’taki Kunst Palas müzesinin bir yok-mekan olduğundan bahseder. Müze, 19. yy. Alman mimarinsin örneklerindedir. İkonalarını sergilemek için oradan davet alan sanatçı, mekanın kendisini davet etmesi gerektiğini söyler. Mekanı iliklerine kadar inceledikten sonra müzenin deposunda bulunduğu 12. yy sonundan 16. yy başına tarihlenen, depoda kutsallıktan kovulmuş Madonna heykellerini sergisine dahil ederek mekanı yaşar.

“Benim sergiye koyacağım yapıtlarımın bir şeyle konuşması lazım. Bu konuşma meselesi bende 1970’lerden beri var. İşlerin birbiriyle konuşması, benim mekanla konuşmam, mekanın bana cevabı ve işlerin bu cevabın içinde yeşermesi...” (Sanat Dünyamız, Sayı:100)

Atölyesindeki işlerin kendi vücutlarını hissederek bekleyen işler olduğundan bahseden sanatçı, bu işlerin, aynı zamanda etrafındaki işlerle birlikte bekleyen ama her an gidebilecek bir ilişki içerisinde olduğunu söyler. Aslında bütün işlerin atölyede doğmadığından da bahseder sanatçı. Başka yerlerde doğup, o yerlerde çalıştıktan sonra kalkıp atölyeye gelen işlerdir bunlar. Yerleştirmelerin yaşayabilmesi için sadece bunların icralanması gerektiği üzerinde durur. İcrayı yapan kişinin sağ olduğu müddetçe sanatçı olduğunu, ondan sonra kalkıp bir icracının doğması gerektiğini ifade eder. Bu bakımdan az önce bahsettiğimiz Kantor, yarattığı şeyin direk icracısı olan bir sanatçıdır. Asıl konu, icracının, eseri konserve etmesi ya da saklaması değil, onun eseri yaşatmasıdır. Dolayısıyla bu durum, sürekli bir ilişkinin doğmasını sağlar. İşler arasındaki ilişki durumudur bu. Sarkis, bu durumla ilgili şöyle söyler;

“Bunlar kedi veya köpek değil diyebilirsiniz., fakat bir işin bir banka kasasında yahut bir müzenin deposunda atılı beklemesi benim için bir acıdır. Bu acıdan kurtulma arzusuyla yahut da inancıyla diyeyim, onları, sürekli bir kan verme, bir su verme, bir hava verme durumuyla yaşatıyorum. Bu nedenle sürekli işlerimin içindeyim.” (Sanat Dünyamız, Sayı:100)

Mekanları yaşayarak dönüştüren sanatçı her boşluğun yaşadığından da bahseder. Atölyedeki işlerinin her zaman ve durum için bir yere ait olduklarından söz eder. Bir yerlerde doğup gelen ve gelişip bir yerlere giden işleri için ‘harp ganimetleri’ tanımlamasını yapar. Dondurulmaya karşı bir savaş veren işleri, 30 senedir dolaşımdadır. Bu dondurulma durumunun yok olmasıyla birlikte sergilerin yaşadığını söylüyor Sarkis. Bu da sanatçının açıkça dondurulmuş müzecilik kavramına karşı olduğunu göstermektedir.

4. BÖLÜM: YOK MEKAN

4.1. NON-LIEU (YOK-YER) KAVRAMI

Yok-yer veya yer olmayan anlamında kullanılan ve toplum bilimler alanında üretilen bu kavram aslında mimarlıkta karşılığını bulmuştur. Bir olguyu kavramsal düzeyde anlatmanın en etkin yollarından birisi, o kavramın zıddına başvurmaktır. Bu yüzden de yok-yer, yok- mekan fenomenini anlamak için yer duygusunu kavramak etkin bir yoldur. Non-lieu; bir mahremiyet, psiko-sosyal alan ve “savunulan mekan” yoksunluğudur. Mekana sahip olma hakkı, bir alanın işaretlenmesi veya kişiselleştirilmesi, temel fizyolojik ihtiyaçlardan estetik hoşnutluğa kadar pek çok isteğe cevap vermeden, yoksunluk yersiz-yurtsuz olma halini doğurmaktadır. Yazın dilinde mekan ve yer kavramı birbirinin yerine kullanılmaktadır. Norberg Schulz’a göre insanoğlu, var olduğu günden beri “varlığın özünü gösteren” yerler yaratma eğilimindedir. Mekan ile yerin organik bağı yerin ruhundan kaynaklanmaktadır. Yer olgusunu “ikamet etmek” üzerinden açıklayan Heidegger, insanın yaşamı boyunca gökyüzü ve yeryüzü arasındaki mesafeyi kullanarak, güvenli bir şekilde ikamet edebileceği yerler oluşturduğunu ifade etmektedir. Yer kavramının ölçeği bazen bir binayı anlatırken, bazen de bir iç mekan veya bir kent meydanı olmaktadır. İnsanoğlu evrensel kaos içinde bir yer tariflemek ve kaosa kendi aklının alabileceği düzeni getirmek bu düzen içinde kendini belirlemek zorundadır. Aidiyet duygusu beraberinde güven ve tanınma duygusunu getirecektir. Yersizlik karşıtı yer duygusu, insanın yaşam alanı ile fizikselin ötesinde duygularla yaşamını anlamlandıracaktır. Bu sayede insan ihtiyaçlarını sağlıklı bir şekilde karşılayabilecek, ilişkilerini süreklileştirecek ve kendi alanını çeşitli müdahalelerle diğerlerinden farklı bir yere dönüştürecek, dolayısıyla üretme ihtiyacını tatmin edecektir. Semra Aydınlı Schulz açısından geliştirdiği bakış açısını şöyle ifade eder.

Norberg Schulz’a göre; yerin ruhu, mekan ve karakter kavramlarına bağlı olarak analiz edilen bir olgudur. Analizde mekan bir yeri oluşturan elemanların üç boyutlu organizasyonuyken, karakter o yerin atmosferidir. Yer, barındırdığı ruh ile fizik ve matematik bilimlerinin soyut yönleriyle ele aldığı mekanın ötesinde, farklı boyutlar içermektedir. Mekan fiziksel özelliklerine bağlı olarak tanımlanabilirken, yer tek ve özeldir. Kullanıcının tüm gereksinmelerine ve özel duyumsamalarına cevap verebilen her yaşam çevresi, aura ya da atmosfer denilen bir ortamı tarif etmekte ve yer duygusu yaratmaktadır.

Sezgisel kavrayışı gerektiren ve aslında yaşanan mekan olan ‘yer’de sezgisel olarak yakalanan nesnel veriler sürekli değişmekte ve dönüşmektedir. Kısaca, yer kavramı mekan kavramını içinde barındırmaktadır ve aslında yer, mekanın sahip olduğu enerjidir. Bu enerji, çevreye ait her türlü veriyi; fiziksel, kültürel, bireysel, tarihi girdileri üzerinde taşımaktadır. Mekanlar düzenlenmeleriyle birbirlerine benzeseler de, yerler taşıdıkları enerjileriyle tekildirler.

Fransız Antropolog Marc Augé, süpermodernite çağına özgü mekan tipolojilerini irdelerken, havaalanı, otoban, süpermarket, alışveriş merkezi, otel odası gibi mekanların non-lieu, yok-yer içerdiğini ya da tanımladığını ileri sürmektedir. Yer-olmayanların ekspres yollar, bankamatikler, havaalanları gibi insanların ve malların hızlandırılmış dolaşımı için yapılmış yerler veya büyük alışveriş merkezleri olduğunu ileri sürer. Yok-mekan, alışageldiğimiz mekan kategorilerine benzememekle birlikte buralarda anılar biriktirilemez. Dolayısıyla tarihsellikten söz etmek olası değildir. Bir yok-mekana ilişkin iki temel özellik bulunmaktadır;

1. Bu mekanlarda bulunmak her zaman belli bir amaca yönelik olarak gündeme gelmektedir.
2. Bu mekanların kullanılması, mekana ilişkin özgül kullanım talimatnamesini gerekli kılmaktadır.

Schulz’a göre mekanlar topolojik ilişkilerle, yerler isimlerin anlamlarıyla ön plandadır. Mekan ile yerin organik bağı yerin ruhundan kaynaklanmaktadır. Yer kavramının ölçeği, kimi zaman bir binayı anlatmakta, kimi zaman bir iç mekan veya bir kent meydanı olmaktadır. İnsan evrensel kaos içinde bir yer tariflemek ve kaosa kendi aklının alabileceği düzeni getirmek ve bu düzen içinde kendi yerini belirlemek zorundadır. Bunu başaramadığı takdirde insanın yüzleşeceği tarifsiz bir korkudur. Bu korku öylesine güçlüdür ki insanoğlu bu korku karşısında en temel ihtiyaçlarını dahi karşılamayı ertelemeyi göze alabilir. Aidiyet duygusu beraberinde tanıma ve güven duygusunu getirecek, korkuyu ortadan kaldıracaktır.

Ibelings, mekânsal sınırların ve işlevin belirsiz gibi görüldüğü, yansız bir ifadeye sahip olan ve formun en yalın haliyle kullanıldığı mimarlık yaklaşımını “süpermodernizm” olarak tanımlar. Ibelings’e göre küreselleşen dünyadaki bilgi ve insan hareketliliğinin artması, mimarlık ve kent planlamasını etkilemiş, zaman ve mekân arasındaki ilişkileri yeniden düzenlemiştir. Kendi bulunduğu çevrenin ve zamanın özellikleri yerine, referansını kendi iç dinamiklerinden alan, mekânın kullanımının an ve an önceden belirlenmiş olduğu yeni bir mimarlık anlayışı ortaya çıkmıştır. Bu anlayış özellikle küresel sermayenin dünya üzerindeki akışında etkili olan alışveriş merkezleri, temalı tatil köyleri, oteller, havaalanları gibi bina tipolojilerinde kendini

göstermektedir. Bu mekânlar genellikle içlerinden geçilen ancak benimsenmeyen, dünyanın herhangi bir yerinde, herhangi bir zaman diliminde tasarlanmış bütünler olarak karşımıza çıkarlar. Kendi iç dünyalarında oluşturdukları mekân kimliği sürekli değişkenlik gösterebildiği için, bu mekânlar hakkında zihinlerde anlamlı bir bütün ya da tanımlayıcı bir kimlik oluşturabilmek genellikle pek mümkün olmaz. Sözü geçen mekânlar, her yerde karşılaşılabilecek, buldukları coğrafi yerler ile sosyal, kültürel ve fiziksel bağları kopmuş mekânlardır; Auge'nin deyimiyile “yok mekânlar” dır.

Non-lieu olgusunu olumlu veya olumsuz bulmak farklı tasarım görüşlerinin uzantısı olmakla beraber, Terminal filminde yersiz-yurtsuzluk teması mekansal deneyimlerle çarpıcı bir şekilde işlenmiştir. Mekana dair deneyimler içeren Terminal filmi yersizlik olgusunu tartışmak için ortam sunmaktadır. Bize ait olmayan deneyimlerin, şimdiye ait olmayan bir zamanda ve alışık olduğumuz mekan duygusuna alternatif bir mekan algısında izlenmesi yeni bir bağlamdır. Bu bağlam içinde mekan yerçekimsizliğiyle mesafe duygumuzu sarsmakta ve her yer hiçbir yer olmaktadır. Görüntüde olmakla başlayıp biten bir mekan duygusunun yersiz-yurtsuzlukla örtüştüğü açıktır. Terminal filminin senaryosu ve içinde geçtiği mekan göz önünde bulundurulduğunda, genel kabullerle non-lieu mekan olan bir hacmin, insan faktörüyle birlikte savunulan bir psiko-sosyal alana dönüşümünü izlemek olasıdır. Terminal, mekan olarak, Augé'nin tanımladığı süpermodernite çağına özgü mekan tipolojilerindedir. Film New York'ta terminalde pasaport kontrolü esnasında sorun yaşayan bir adamın öyküsüyle başlar. Film boyunca New York kentine dair hiçbir ipucu verilmemiştir. Bir iki karede havaalanının geniş cam yüzeylerinden, kapıya yaklaşan taksileriyle New York aktarılır. Bunun dışında tüm film bu izole, yalıtılmış iç mekanda geçer.

Terminalin kamusal mekanı, Viktor için eve dönüşmüştür. İşlev, mimarının hiç beklemediği ve tasarlamadığı bir şekilde yeniden yorumlanmıştır. Bu nesnel yorumun dışında, Viktor Navorski sezgileriyle, özde yersiz-mekan olan terminali bir “yer”e dönüştürmüştür. Yer duygusu veren mekânlarda bireyin sezgilerinin kaynağı ve onu yönlendiren şey olgunun kendisidir. Yerin deneyimi, duygu ve düşünce birliğini harekete geçiren ortamın yaratılması sonucu gerçekleşmektedir. Karşılıklı olarak birbirine dönüşen ve ayrılmaz şekilde birbiri yerine geçen algılama ve hayal kurma edimini de deneyimsel pratiği güçlendirmektedir.

Terminal filmindeki mekânlar, belli bir amaca yönelik inşa edilmeleri ve mekânların kullanımına ilişkin katı talimatnamelerin bulunmasıyla da tipik bir yok-yer özelliğindedir. Viktor Navorski, JFK havaalanına sadece gezmek veya ziyaret etmek amacıyla gelmemiştir. Terminal binasını kullanan yolcular misafirdir, gelirler ve giderler. Ama bu durum Viktor için

tezatlık oluşturmaktadır. Filmde gelen yolcular, giden yolcular, bir yere yetişmesi gerekenler, alışveriş yapanlar, hızla değişen bir grafik gibi aktif öğeler göze çarpmaktadır. Terminal binalarının üstlendiği fonksiyonu tam anlamıyla tanımlayan öğelerdir bunlar. Burada tek durağan olan şey binanın kendisidir. Terminal binasında yer alan insanlar yolcudur. İnsanlar amaçlarına göre hareket ederken, etraflarında olup bitenleri göremeyecek kadar meşguldür. Bu karmaşa içerisinde, vatansız kaldığı için uluslararası transit yolcu salonunda yaşamak durumunda kalan Viktor çaresiz ve durağandır. Öyle ki dilini bilmediği bir ülkede tek bir mekana sıkışıp kalmıştır.

Mekanın, katı ve değişmeyen değerler üzerinde kurgulanmasına karşın, esnek ve göreceli değerler içerdiği ifade edilmiştir. Augé'nin "yersiz" olarak tanımladığı mekanlardan olan terminal binası, Terminal filminde görüldüğü gibi, bireyin sezgilerinden kaynaklanan bir yönelmeyle, yer duygusu uyandıran bir mekana dönüşmüştür. Yer duygusu uyandıran bir mekan, düşünsel ve algısal boyutlarda hissedilen "iyi olma hali" nin egemen olduğu mekanlardır. Viktor Navorski, yok-mekan olan terminali eve dönüştürerek, önemli olanın, mimarının "nesnel" boyutu olan işlevden ziyade, sezgisel ve algısal boyutu olduğunu göstermiştir. Yer duygusu, algısal deneyimi yapılandıran bir diyalektikle ortaya çıkmaktadır; tümüyle deneyimseldir. Yer duygusunun insanı tutuculuğa ittiği yersizliğin, yeniliklere açık olmaya zemin hazırladığı iddia edilmektedir.

Perez-Gomez, Semra Aydın'ın aktarımıyla, mimarlıkta işlevin ve ekonomik unsurların öncelik kazanması sonucu "verimlilik" kavramının boyut değiştirdiğini ifade etmektedir. Materyalist modern yaşantı, simgesel gerçeklerin yaşanmasını mimarlığın dışında bırakarak, verimliliği düşürmektedir. Bireyi benimsemediği, ilişki kurmadığı mekanlar içinde yaşamaya zorlamaktadır. Modern insanın beton bloklara ve kentsel yaşama mahkumiyeti ile terminal binasına hapsedilmek içerik olarak aynıdır.

Auge, günümüz mimarisine yeni eklenen birçok yapı tipolojisinin yok-mekân olgusu ile karakterize edildiğini belirtmektedir. Geçmişten geleceğe, bulunduğu coğrafyanın sahip olduğu kültürel, sosyal ve fiziksel koşulları ile bir ilişki kurmayan bu mekânları Ritzer, anlamları boşaltılmış birer bütünlük olarak nitelendirmektedir. Auge, mekânın anlamlandırılabilmesi için mekânla kurulan üç tür bağdan söz eder: Bir "yer", kişiler ve toplum tarafından kimlikleyici/özdeşleyici, ilişki ve tarihsel olarak tanımlanabilirse "mekân" olarak benimsenecektir; aksi takdirde bireylerin ve toplumların "mekân"la ortak bir bağ kurmasına imkân sağlayacak kimliksel, ilişki ve tarihsel bir bağ ve yaşanmışlık mevcut değilse, bu mekânlar "yok-mekân"lar olarak algılanacaktır. Mekânla kurulan ilişkinin ana unsurlarından biri olarak

tanımlanan “kimliksel bağ”, bireyin kendi geçmişi ve gelişimiyle birlikte bir mekânla kurmuş olduğu bağıdır. Bir diğer unsur olan “ilişkisel bağ”, birey ve çevresindekilerin geliştirdikleri ortak kültür ve ritüeller aracılığıyla bir mekânla kurdukları bağıdır. “Tarihsel bağ” olarak tanımlanan ise, bireyin ve çevresindekilerin mensup oldukları ortak kültürün geçmişten geleceğe sürekliliği içinde mekânla kurulan ilişkidir.

Ibelings’e göre, alışveriş merkezleri gibi kendi bağlamını kendisi oluşturan mekânlarda kendinden referanslı bir anlayış söz konusudur. Mekânın kendi referansını kendisinin oluşturması ise onu bir gösteri mekânı haline dönüşmesine sebep olur. Alışveriş merkezlerinde oluşturulan bu gösteri ortamlarında Baudrillard’ın deyimiyile gerçek estetikleştirilmektedir. Bir başka deyişle, bu mekânlarda bir gerçeklik sanrısı oluşturulmakta, gerçekten daha gerçek gibi görünen yeni bir gerçeklik yaratılmaktadır. Örneğin, kent dışı alışveriş merkezleri bir yandan kent merkezlerindeki geleneksel alışveriş dokusuna birer alternatif oluşturup onları yok ederken, diğer yandan kendi içlerinde bu dokuya benzer mekânlar kurgulamaktadırlar. Bununla birlikte, bu alışveriş merkezlerinin içinde oluşturulmaya çalışılan her türlü güvenliğin, iklimsel konfor koşullarının sağlanmış olduğu, bir kent mekânı gerçekte tarihin hiçbir döneminde bu kurgu atmosferlerdeki gibi steril bir şekilde var olmamıştır.

Bütün bu gösteri ortamı içinde neyin gerçek, neyin sahte olduğunu anlamak neredeyse imkânsızdır. Yaratılan bu yeni gerçeklik, aslında taklit edilen şeyin kendisinin de özünde barındırmadığı bir durumdur. Baudrillard bu durumu hipergerçeklik olarak nitelendirir ve bu kavramı “bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesi” olarak tanımlar. Gerçeklik ve düşsel gerilimine dayanılarak üretilen bu mekânlar Debord’a göre kullanıcılar üzerinde bir çeşit afyon etkisi bırakırlar. Metropol yaşamının ve çalışma hayatının aşırı akılcılaştırılmış ortamından kurtulmak isteyen bireyler için bu gösteri ortamlarında sunulan her türlü olumsuzluktan arındırılmış yeni gerçeklik, gündelik yaşamın sıkıcılıklarını unutturan bir tür rahatlatıcı etkiye sahiptirler. Baudrillard’a göre ise bu gösteri ortamlarının görevi insanları baştan çıkartmaktır. Ritzer ise bu durumu “büyüsü bozulmuş dünyayı yeniden büyülemek” olarak niteler.

Yok-mekânlar, ister alışveriş merkezleri, ister temalı tatil köyleri tezahüründe olsun, içinde yaşadığımız çağın mimari bir gerçekliğidir. Yok-mekânlar içinden geçilen, deneyimlenen, ancak benimsenmeyen; mekânı organize eden kişilerin belirlediği yazılı ve yazılı olmayan kurallara uyulan, ancak ziyaretçilerin kendi kişisel kimliklerini tarifleyecek, orada yaşayanlar tarafından bilinen o yere özgü olan yaşanmışlık ve ritüellerin oluşmadığı mekânlardır. Bu mekânlar tüketim toplumunu en temel gereksinimi olan tüketim etkinliğinin yüceltilmesi amacıyla

kurgulanır, kullanılır ve işlerliğini yitirdiği zaman değiştirilir ya da tamamen ortadan kaldırılırlar. Dolayısıyla kentsel bellek ve yok-mekânlar arasında geçmişten geleceğe sürekli bir ilişki kurabilmek neredeyse olanaksızdır.

Yok-mekânların kurgu ortamlarında oluşturulan seyirlik gösteriler, bu mekânların kullanıcılarına yeni bir gerçeklik olarak sunulmuştur. Bu yeni gerçeklik, Debord ve Baudrillard'ın da belirttiği üzere, her anı rasyonel bir şekilde planlanmış olan gündelik hayatın içinde bunalan bireyleri uyuşturacak bir afyon olarak sunulur. Bu cezbetme, baştan çıkartma mekanizması etkisini kaybettiğçe yerini yeni gösteriler alır. Kendi bağlamından, tarihsel ve ilişki niteliğinden bağımsız olarak oluşturulan gösteri mekânlarında özgün bir kimlikten söz edebilmek mümkün değildir. Dolayısıyla, anlamını sosyal, kültürel ve coğrafi koşullardan ya da tarihsel yaşamışlıklardan almamanın getirdiği kimliksizlik, beraberinde sonsuz miktarda üretilebilecek çoklu bir kimliğe sahip olma durumunu getirmektedir. Tüketim toplumunun değişen beklentileri ile şekillenen bu çoklu kimliğe sahip olma durumu ise, mimari ürünün kendisini kullanılıp, modası geçince atılan bir tüketim ürününe dönüştürmektedir.

Bu tüketim durumunu göz önünde bulundurduğumuzda günümüzde sanat, tıpkı herhangi bir ticari işletme gibi, kariyer fırsatları, karlı yatırımlar ve yüceltilen tüketim nesnelere sunuyor. Oya Eczacıbaşı'na göre sanat işletmesinin herhangi bir işletmeden farkı yok aslında. Ürün olarak sanat yapıtları var. Kültürün özelleştirilmesi süreciyle birlikte bütün sanat kurumları işletmeleşmeye başlar. Bu dönüşümün ortamları olan bienaller, sanatın ihale edildiği metropoller arası bir ağ oluşturur. Ulus aşırı, metropoller arası bir ağ oluşturan korporasyonlar, üretimlerini, hizmetlerini ve yönetimlerini bir takım yerel kuruluşlara ihale ederler. Simulakrlar ve Simulasyon'da Disneyland'ın tek işlevinin tüm Amerika'nın dev bir temalı park olduğu gerçeğini gizlemek olduğunu söyleyen Baudrillard, sanatın da aynı şekilde, tüm toplumun trans-estetik evresine geçmiş olduğunu gizlemeye yarayan bir ön cepheye, vitrine, caydırma mekanizmasına dönüşmüş olduğunu ileri sürer.

“Sanat sahip olduğu ayrıcalığı tümüyle yitirdiği için onu her yerde bulabiliyoruz. Sürrealizm, ele avuca gelmez oyunlarını moda, reklam ve medya aracılığıyla heba etmiştir. Böylece tüketicinin bilinçdışını kitsche çevirmiştir. Artık sanat girdiği her yerin şeklini değiştirmekte, metastaslaştırmakta serbesttir. Ürünler, sanatsal olan her şeyin nihayetinde gittiği yeri boylayacaktır. Ya çöplüğü ya da galeriyi.” (Baudrillard, 2010)

Baudrillard, sanatın doğal bir dürtünün değil, hesaplı hilelerin ürünü olduğunu, dolayısıyla da sanatın statüsünü, hatta varlığını sorgulamanın her zaman mümkün olduğunu söyler.

“Öyle iyi ehlileştirildik ki sanatı kısmen dini bir saygıyla kabul edebiliyoruz, ona tutkusuz bir gözle bakmamıza imkan yok, nerde kaldı meşruiyetini sorgulamak.

İnsanın önce sanatı hükümsüzleştirmesi gerekir ki, onu gerçekte olduğu gibi görsün.” (Baudrillard, 2010)

Marcel Duchamp ile Andy Warhol’un kendi tarzlarında yaptıkları tam da buydu. Baudrillard, insanlar arasındaki örtük anlaşmaya ‘komplo’ derken aslında sanatın aynı yolda sebat göstermesi gerektiğini veya kendine verdiği formlar altında idame etmesi gerektiğini kanıtlayan hiçbir şey olmamasına rağmen örtük bir anlaşma var gibi. Herkes hiçbir şey olmamış gibi davranıyor. Baudrillard’a göre bir sanat galerisinde bir pisuar sergilemek eşi görülmemiş bir fikirdi ve gerçekliği alt üst etmişti. Muhtemelen Duchamp’ın niyeti, Dada tarzında, sadece sanat kurumunu sarsmaktı. Ama olan sanata oldu; bu darbe Duchamp’ın cüretkar resim denemeleri de dahil olmak üzere sanat tarihinin çöküşünü hızlandırdı. Artık sanat realist mi, empresyonist mi, yoksa fütürist mi olmalı, fovist, soyut, pop, minimal mi olmalı diye düşünmenin, ışığı resmetsin mi diye sormanın anlamı kalmamıştı. Her şey zihindeydi. Duchamp’ın retinal olmayan sanat, terimlerde çelişkiydi, bir patlayıcı aletti. ‘Kültüre’ yani sanat işletmesine bir meydan okumaydı. Madem gerçeklik her yerde satılığa çıkarılıyordu, galeride neden çıkarılmasındı? Hazır nesne bir kalkış noktası değil, geri dönüşsüzlük noktasıydı. Sanat ile gerçeklik toplandığında sıfır toplamlı bir denklem ortaya çıkıyordu. Toplamın sonucu hiçti. Duchamp, sanatı sermayenin şifre çözücülüğünden koruyan duvarları yıktı ve geride hiçbir şey bırakmadı. Sanat, bu kadar ani bir yersiz-yurtsuzlaşmayla yüz yüze kaldı. Ortada hiçbir zemin kalmasa da her şeye yeniden yer yurt kazandırabilirsiniz. Sanat komplosu da gerçekte bundan ibarettir.

Umulanın aksine, gerçeklik ile sanat arasındaki gediğin kapanması ne gerçekliğin ne de sanatın canlanmasını sağlamış, yaratıcı yanılsama imkanını tümünden ortadan kaldırmıştır. Andy Warhol, sanatın yerine mekanik çoğaltmayı geçirmiş. Böylece bu döngüyü tamamlamayı başarmış, böylece bayağılığı, iflah olmaz muammasına geri döndürmüştü. Ondan sonra yapılan her şey, bayağılığı yeniden sıradanlaştırmaktan ibaret olmuştu. Hiçbir yere gitmeyen sanat, sonunda hiçliğe ve her şeye vardı.

RİTÜEL SÜRECİ

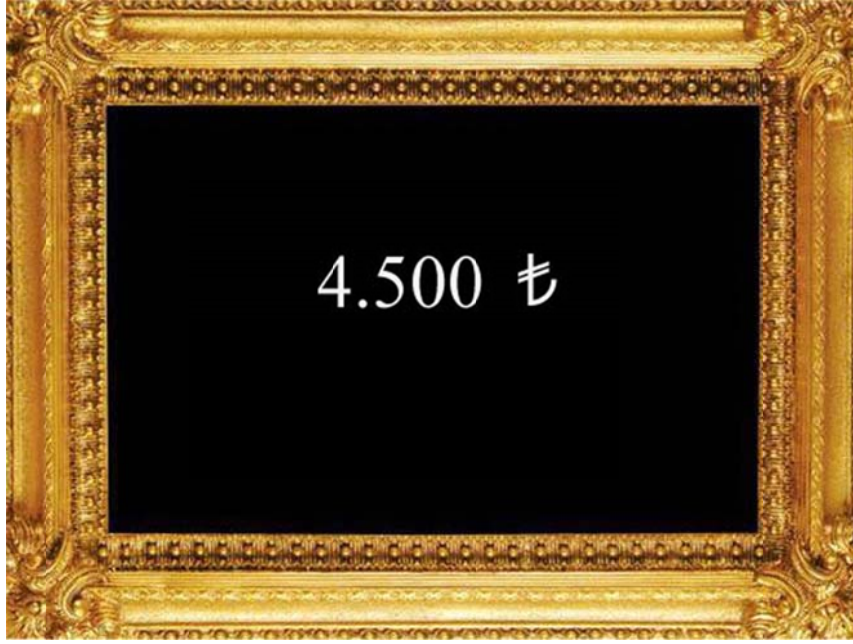
Yer olgusu, her birimiz için, içinde bulunduğumuz durum, koşullar ve amaçlarımız doğrultusunda farklı biçimler ve anlamlar yüklenebilen bir yapıya sahiptir. Başka bir deyişle, nesnel bir kavrayış olmaktan uzaktır. John Urry'nin de ifadesiyle, “yerlerin apaçık kendilikler olmamaları” ndan dolayı “yer” e dair sorulacak hiçbir soru genel geçer bir cevaba sahip değildir. Yer olgusu, mekan kavramı içindeki gelişmelerden etkilendiği gibi, kendisi de çevresine etkide bulunur. Bu durum sosyal ilişkilerin mekanı, mekanın da sosyal ilişkileri etkilemesi ile yakından ilişkilidir.

Yer, öznenin bakışına göre mekansal farklılığa işaret eder. Moles'a göre mekan, “her şeyden önce az ya da çok sahip olunan bir nicelik, az ya da çok tüketilen bir miktardır. Her davranışımız belirli bir mekan kullanımı gerektirdiği için insan eylemlerinin ve etkinliklerinin zorunlu hammaddesidir. Kullandığımız eşyaların, araç gereçlerin ve benzeri çeşitli varlıkların tükettiği bir hacimdir.” Bu bağlamda galeriler, müzeler, sanat mekanları, sanat eserlerinin ihtiyaç duyduğu yerlerdir. Sanat eserlerinin tükettiği hacim ve bu hacmin içine aldığı sanat eserleri.

Bu raporda asıl olarak sanatın yersizleşmesine mekansal olarak yaklaşmaya çalıştım, özellikle de kamusal bağlamında sanatın yer bulduğu müze, galeri mekanları üzerinden. Mekanlarda kaybedilen sanat olarak bakmaya çalıştım diyebiliriz. Bir "yer"e ait edilmeye çalışılan ve bu aidiyetle sanatlaştırılan bir sanattan söz ettik bir dönem, müzelerle birlikte. Sonrasında galeriler bu görevi üstlendi. Bienallerde ise mekanlardan sıyrılan sanat sokağa taşı. Beyaz küpün dışındaki sanat bir nevi yersiz yurtsuzdu.

Öncelikle kendi varlığını, bu gezegene aidiyetini sorgulayarak başlamalı, yaşamsal kaygılarla oluşturulan bir süreçten söz etmeli. Yaşam alanım ile aramdaki bağdan belki de. Alanlarımı kendim yaratana kadar uzunca bir süre hazır ve nazır düzenlenmiş mekanlarda yaşadığımdan söz etmeliyim. “Düzen” in kamusal tanımlaması (karşılık gelmesi) gerekir mi bilemediğim ve bence aksine tanımlamamalı diye düşündüğüm içindir ki yaşadığım mekanlar kamusalı. Düzene tabi tutulmaya çalışan bireylerin tam bir düzensizlikte karşılığını buluyordu bu mekanlar. “Yer” edindirme çabasının getirdiği mekansallaşma sürecine dahil olmalı. Fakat yer edinme durumunu ait olmakla yan yana, iç içe düşününce düzensizlik öne çıktı benim için. Yaşamsal kaygıdan bahsederken aidiyet hissi tam da buna uygun düşer. Bireyin ait olması tam da bir gereksinimi işaret eder. Yerin getirdiği kaygı hali (götürdüğü demeli belki de) yer edinmeye ittiği bireyleri bir “yer”lere yerleştirir.

Süreci içinde kendine, ait olabileceği bir “yer” edinen birey, mekanı (yerleştiği yeri) dönüştürmeye başlar. Kendine ait bir yer bulmak mıdır yoksa bir yeri kendine ait kılmak mı? Yer edinme veya ait olma sürecinde, kendime ait çok küçük yaşam alanları yarattım. Bu alanlar, kamusal mekanlardı. Sınırlarım ve sınırları çok net olan alanlar. Sınırlandırılmış mekanlarda ben ve çalışmalarım vardı. Tam da bu kaygı merkezinden çıkan çalışmalar vardı sınırlarımda. Ve bu işlerin de kendi sınırları.



Resim 18: Gözde MULLA, “TL”, Yerleştirme, 50x70 cm, 2013

Sanat eseri ve fiyat arasındaki bağı vurgulamak adına yaptığım çalışmalardan bir tanesi olan “TL ”de eserin, daha doğrusu fiyatın durduğu yer sorgulanmaktadır. Bu çalışma aslında, özerkliği sermaye tarafından imha edilmiş bir sistemin ürünüdür. Sanat, 19. yy. başında galeri, müze gibi mekanlarda özerkliğini örgütlerken aslında bu mekanların geçirdiği değişimle birlikte yersizleşmiştir. Sergi mekanı ekonomik ve kültürel sermayenin birbirine dönüştüğü bir eşiktir. Herkesin geçemeyeceği bu kapı, galerileri sergi mekanlarını adeta kendilerine bağımlı kılan bazı şirketlerce açılmaktadır. Bu bağlamda üretilen bu çalışma, bazı kişi veya kurumların üzerinde öncelikli olarak durduğu durumlardan, finans üzerine bir sorgulama içermektedir. Sermayenin sermayesi olan varaklı çerçeve, sınırları belli bir mekanı temsil etmektedir.

İsim	Şehir	Galeri	Küratör	Malzeme	Fiyat

Resim 19: Gözde MULLA, “İsim-Şehir”, Dijital Baskı, 90x120 cm, 2013

Kendi yaşam alanımı dönüştürdüğüm işler, ayağımı bastığı yer ve sınırlarıyla birlikte hareket eden yer(siz)leştirmelerdir. Bedenin yarattığı mekanlarda var olan sanata serdiğim kırmızı halıda yürüyen, sanat ve sanatçılardan çok mekanlar, bu mekanların vitrinleri ve mekan sahipleridir. Kentsel dönüşüm süreciyle birlikte müzelerin, galerilerin sayısı hızla artmıştır. Bu artışın, sanat eserlerine yansması ise bir nevi “pazar” mantığındadır. İzleyiciyle bütünleşen sergileme modeli, izleyicinin katılımıyla dönüşecek olan “İsim-Şehir” çalışması üzerinden farklı bir boyuta taşınmaktadır. Valery, kalıcılığın ölçütünü şimdi ve burada olmak olarak belirler. Bu anlamda sanat eserinin kalıcılık ölçütünü; eserin bir galeriye veya bir müzeye aidiyetiyle sorgulamak pek de yanlış olmayacaktır. Bu sorgulama sürecine bakış açısı getiren çalışma, dolaşıma açık bir halde izleyicisini beklemektedir. 5. İstanbul Bienali panelinde sanat eleştirmeni ve küratör Barbara Vanderlinden’in söylediği gibi “Bir serginin belli bir yerde düzenleniyor olmasının nedeni önemli ölçüde politiktir. Uluslararası bir serginin nerede düzenleneceği, ona sponsorluk eden şehir ve ülke açısından yeni bir harita oluşturur. Bu mekanların adları, sergilerin isimlerinde yer alırken bu durum şehre, ülkeye kültürel ve politik bir statü sağlar.” (Artun, 2006) Marka haline gelen kültür, bu çalışmayla birlikte serginin yer aldığı galeri, şehir, ülke isimleri ile dolaşıma çıkmıştır.

Kapıların arkasında dönen sanat bir süre sonra dışarıya taşıdığına yerini bulmak adına yersizleşir, yersizleştirilir. Emre Zeytinoğlu'nun da söylediği gibi “Yer, kimin yeridir?”. Bu durumdan yola çıkarak herkes yersizdir, dolayısıyla sanat da yersizdir. Aslında sanat, kendi yersizliğini mekanda aramaya çıkmış, kendinden habersiz kendisiyle yolu çakıştığında anlamıştır. Ait olma içgüdüyle hareket etmek zorunda bırakılan sanatın vitrindeki yeri sorgulanmaya başladığında yerinden olmuştur artık. Aidiyet sorgulamasında sanatın ve sanat ‘sahibi’ nin yeri üzerine ne kadar konuşulmalı, neler sorulmalı? Soru işareti belki de cümlenin başına konulmalı. “Sanatın sahibi” sorgusu üzerinden gidildiğinde varılan yer, hiçbir yerdir.



Resim 20: Gözde MULLA, “Küp Gibi”, Yerleştirme, 10x10x10 cm, 2013



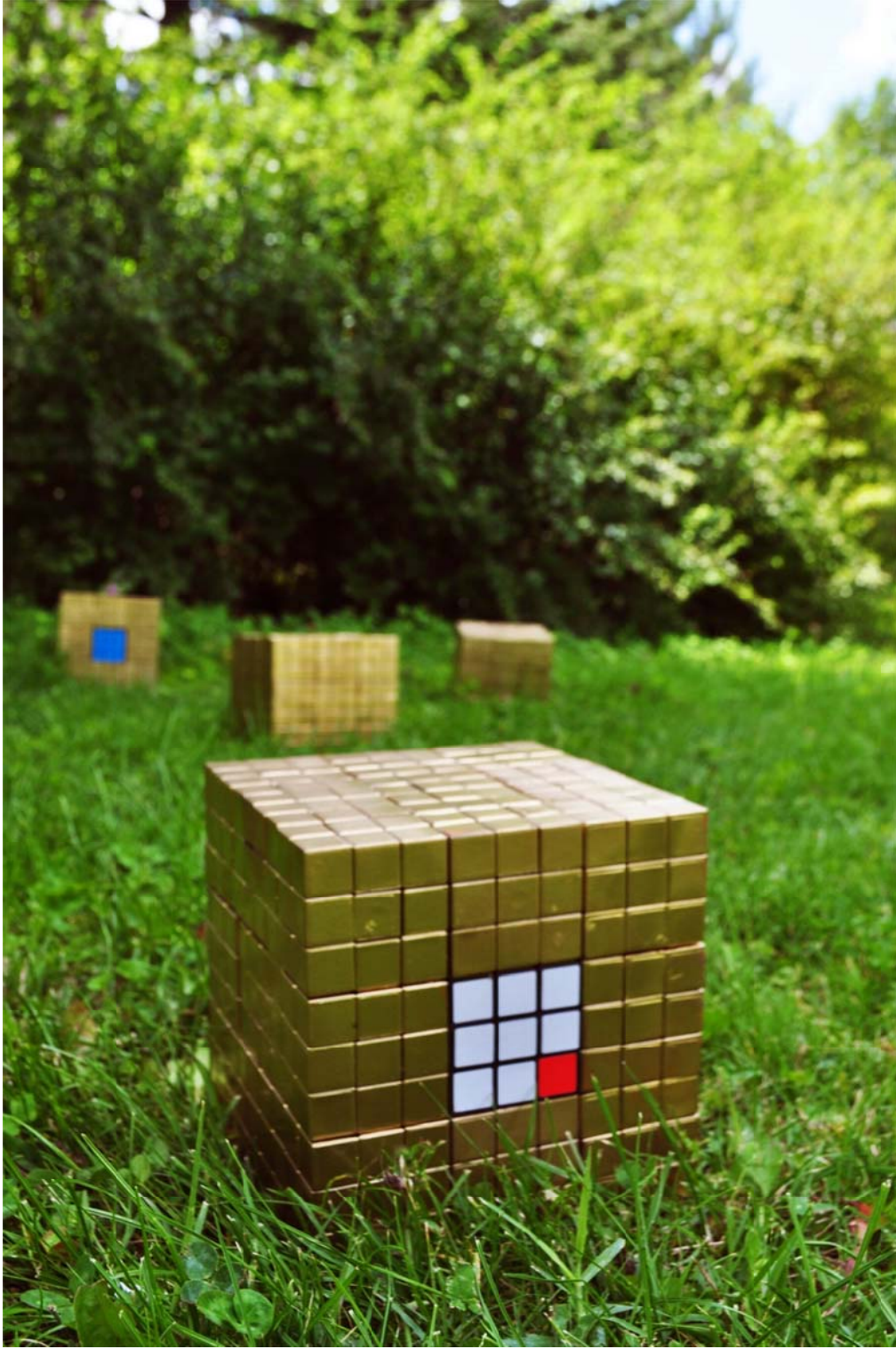
Resim 21: Gözde MULLA, “Küp Gibi” (detay), Yerleştirme, 10x10x10 cm, 2013

Kamusal mekan beni (bireyi), ben işleri sınırladım. “Küp gibi” isimli çalışma hem benim sınırlarımı hem de kendi sınırlarını belirleyen, süreci açıkça ortaya koyan bir çalışmadır. Taşınabilir olmasından kaynaklı benimle hareket edip, gittiğim yerlere giden bu çalışma mekan temsilidir. Bu, Sarkis’in yaşadığı odaların küçük olmasının işleriyle girdiği etkileşimle aynıdır. Yaşam alanını belirleyen sınırlar içinde nefes alabilmeyi öğrendiği anda ait olma hissi yerini ait kılmaya bırakır. Ben bir yere ait değilim. İşlerim, evet bana aitler ama bir yerleri yok. Kendi alanlarında, kendi mekanlarında sürüp giden süreçlerdir. Kendi alanı içinde dolaşıma giren hayatlar, anlar, üretimler, süreçler. Kendi dolaşımı içinde yer bulan ve yerinden olan sanat. Her yerde ve hiçbir yerde olan sanat.

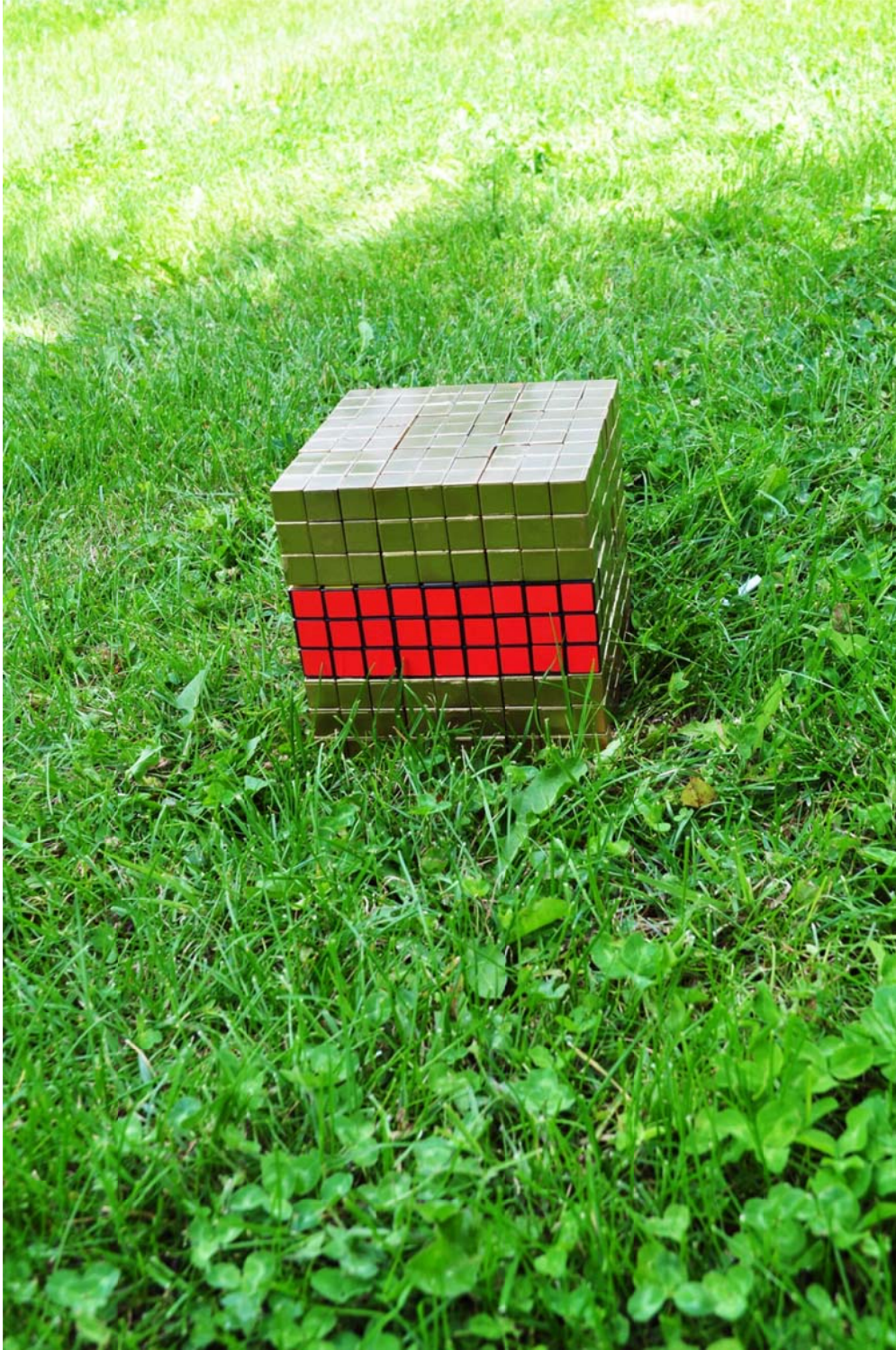
Birey, kendi varlığı süresince bitmek bilmeyen mekanlar ve boşluklarını yaratmıştır. Bu mekanlar ve bedenler zamanla orantılı olarak birbirlerini etkilemiştir. Mekan ve beden kendi süreciyle kaldığında her beden farklı mekanlarda farklı zamanlar yaratmaktadır. Her sanat da aynı mekanlarda farklılıklar yaratmaya çalışmaktadır. Sanatın varlığı ayağını bastığı yer ve oradan devam eden yolla mümkün olmaktadır.



Resim 22: Gözde MULLA, “Zeka Küpü”, Yerleştime, 2013



Resim 23: Gözde MULLA “Zeka Küpü” (detay), Yerleştirme, 2013



Resim 24: Gözde MULLA, "Zeka Küpü" (detay), Yerleşirme, 2013

Bir ritüel mekanı olarak tanımladığımız, mimari deneyim odaklı bir müze geleneğinden söz ettikten sonra galerilerle dönüşen, modern sanat müzeleriyle, postmodern yapılarla değişen bu sürece “Zeka Küpü” üzerinden değinmek istedim. Zeka, diğer bir adıyla sabır küpü belli bir strateji gerektiren bir oyundur. Aynı renklerin bir araya gelmesi durumu, galeriler üzerinde okunabilmektedir. Küplerin her biri sanat mekanları (müze, galeri, vs.) temsilleridir.

Çağın hızıyla orantılı olarak düşünülmeden yapılan işler ve düşünülmeden açılan mekanlar, sergiler var. Bu zeka küpünün renkleri kendiliğinden bir arada. Fakat eksik bir taraf her zaman var. Bu küpü herkes eline alıp değiştiremeyeceği için kendi yerini bulmuş, yerini kendisi belirlemiş haldedir. Alana yerleştirilmiş olan küpler mekan temsilleri olarak karşımızdadırlar. Her biri kendi alanına sahip bu küpler kullanılan malzeme gereği algıyı zorlamaktadırlar.



Resim 25: Gözde MULLA, “Şeker”, Yerleştirme, 2013



Resim 26: Gözde MULLA, “Şeker” (detay), Yerleşirme, 2013



Resim 27: Gözde MULLA, “Şeker” (detay), Yerleştirme, 2013

Herkesin geçemediği o eşikten geçenleri karşılayan sanat eseri, sınırlardan arınmak adına tualden ve galeriden dışarıya taşmıştır. İşlenmesi son derece güç bir malzeme olmasından kaynakla, dikenli teller sanatı ve sınırlarını temsil etmektedir. Baudrillard’ın “Sanat doğal bir dürtünün değil, hesaplı hilelerin ürünüdür.” söylemi gün geçtikçe yerini bulacak gibi görünmektedir. (Baudrillard, 2010) Küresel bir sergi camiası ve bu camianın cemaatleri (galerici, küratör, vs.) sergi mekanının girişinde durmuş, tıpkı bir seramoni gibi misafirlere şeker ikram etmektedirler. Bu şekerler, hiçbir zaman açılmayan keselerin içinde yıllarca bekleyen nesnelere. Bu mutlu gününde sanat camiası beraber olmaktan mutluluk duyar.

KAYNAKÇA

- ALKAN, Ayten. Cins Cins Mekan, İstanbul: Varlık Yayınları, 2009
- ANTMEN, Ahu. 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008
- ARTUN, Ali. Sanat Müzeleri 2 Müze ve Eleştirel Düşünce, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006
- ARTUN, Ali. Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011
- BAUDRILLARD, Jean. Sanat Komplosu, (Çev. Elçin Gen-Işık Ergüden), İstanbul: İletişim Yayınları, 2010
- BLACKHAM, H. J. Altı Varoluşçu Düşünür, (Çev. Ekin Uşşaklı), Ankara: Dost Yayınevi, 2005
- BOTTON, Alain De. Mutluluğun Mimarisi, (Çev. Banu Tellioglu Altuğ), İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010
- BOTTON, Alain de. Havaalanında Bir Hafta, (Çev. Tülin Er), İstanbul: Sel Yayıncılık, 2009
- CARROLL, Noel. Sanat Felsefesi, (Çev. Güliz Korkmaz Tirkeş), Ankara: Ütopya Yayınevi, 2012
- DACHEUX, Eric. Kamusal Alan, (Çev. Hüseyin Köse), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012
- GINTZ, Claude. Başka Yerde & Başka Biçimde, (Çev. Muna Cedden), Ankara: Dost Yayınevi, 2010
- GÖKGÜR, Pelin. Kentsel Mekanda Kamusal Alanın Yeri, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2008
- İPŞİROĞLU, Nazan-Mazhar. Sanatta Devrim, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2009

- KAHRAMAN, Hasan Bülent. Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri, İstanbul: Agora Kitaplığı, 1995
- O'DOHERTY, Brian. Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekanının İdeolojisi, (Çev. Ahu Antmen), İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010
- PEREC, Georges. Bir Paris Semtinin Tüketilme Denemesi, (Çev. Ayşe Ece), İstanbul: Sel Yayıncılık, 2011
- PONTY, Maurice Merleau. Algılanan Dünya, (Çev. Ömer Aygün), İstanbul: Metis Yayınları, 2005
- PORTZAMPARAC, Christian de.- SOLLERS, Philippe. (Çev. Cem İleri), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010
- SAEHRENDT, Christianv & KITTL, Steen T. Bunu Ben de Yaparım, (Çev. Zehra Aksu Yılmaz), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012
- STALLABRASS, Julian. Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller, (Çev. Esin Soğancılar), İstanbul: İletişim Yayınları, 2009
- URRY, John. Mekanları Tüketmek, (Çev. Rahmi G. Ögdül), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999
- UYSAL, Ş., 2001; Bodies and spaces in contact: A study on the dancing body as means of understanding body-space relationship in an architectural context; Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
- YARDIMCI, Sibel. Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005
- ZEYTİNOĞLU, Emre. Sanat Üzerine Yersiz Yorumlar, Ankara: Bağlam Yayıncılık, 2008

DERGİLER

HAYDAROĞLU, Mine. Sanat Dünyamız, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Felsefe Ekibi Dergisi

KOLLEKTİF, Cogito, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları