



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Seramik Anasanat Dalı

SANAT NESNESİ VE MEKAN İLİŞKİSİ ÜZERİNE UYGULAMALAR

Mehtap MORKOÇ

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2013

SANAT NESNESİ VE MEKAN İLİŞKİSİ ÜZERİNE
UYGULAMALAR

Mehtap Morkoç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Seramik Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2013

KABUL VE ONAY

Mehtap Morkoç tarafından hazırlanan "Sanat Nesnesi Ve Mekan İlişkisi Üzerine Uygulamalar" başlıklı bu çalışma, 12.07.2013 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.

Prof. Refa Emrali (Başkan)

Prof.Dr. Candan Terviel (Danışman)

Prof. Nazan Sönmez

Doç.T. Emre Feyzoğlu

Yrd. Doç. U. Tolga Savaş

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

Prof.Dr. Türev Berki

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 Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

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

12.07.2013

Mehtap Morkoç

TEŞEKKÜR

Araştırmam süresince bana destek olan Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü hocalarıma, arkadaşlarıma ve elemanlarına, desteği ve sabrı için danışmanım sayın Prof. Dr. Candan Terviel'e, değerli yorumları için sevgili hocam, Öğr. Gör. Funda Susamoğlu'na, çalışma süresince fikirleri, eleştirileri ve her konuda olduğu gibi bu raporun hazırlanmasında da baştan sona bütün desteği benimle paylaşan arkadaşım Işıl Tüfekci'ye, çevirisiyle bu çalışmadaki ve her zamanki katkıları için arkadaşım Esin Aykanat'a, her zaman her alanda yanımda olan arkadaşım Melda Genç'e, ayrıca tıkandığım noktada zihinsel ve fiziksel yardımına koşan tüm arkadaşlarıma, son olarak her zaman gösterdikleri sabır ve anlayışın yanında, çalışmalarımın verimli geçmesi için ellerinden geleni yapan, maddi ve manevi desteklerini hep hissettiğim ailem Mehmet, Serap, İsmihan ve Tacim Morkoç'a en içten teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

MORKOÇ, Mehtap. *Sanat Nesnesi ve Mekan İlişkisi Üzerine Uygulamalar*. Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışması Raporu, Ankara, 2013.

Mekan kavramı; mimarlık disiplininin temel kavramlarından olmakla birlikte diğer pek çok alanda üzerine tartışılır. Felsefeden, sosyolojiye, fizikten, estetiğe temel sorunsallardan biri olan mekan, farklı disiplinlerde gösterdiği anlam çeşitliliğini tarih boyunca sanat alanında da göstermiştir.

Mekanın ifade alanının sorgusu bu tezle mümkün olmamakla beraber, tez kapsamında mekan ve mekanın sanat nesnesiyle ilişkisi sanat tarihi alanında üretilen ve tartışılan eserler çerçevesinde ele almak amaçlanmıştır.

Sanat tarihi süresince kimi zaman temel konu olan mekan kimi zaman da alışılanın aksine ele alınmış, arazi sanatı döneminde olduğu gibi kullanımına yeni anlamlar getirilmiştir.

1960'lar plastik sanatlarda eşzamanlı ve art arda gelen sanat hareketlerine sahne olmuştur. Bu çalışmada o tarihlerden günümüze sanatta mekan ve nesne ilişkisi tartışılacaktır. Mekanın sanat nesnesi üzerindeki etkisi çevresinde, sanat nesnesinin mekanla bütünlüğü irdelenecektir. 20.yy'la birlikte yapıt-mekan ilişkisi de sorgulanmaya başlanmıştır ve bu dönem, sanat yapıtının çevresiyle kaynaşmasını sağlamıştır. Bu anlamda geleneksel olan "izleyici" anlayışı da, yerini deneyimleyen ve sanat yapıtının bir parçası olan izleyici modeline bırakmıştır.

Tezin birinci bölümünde mekan kavramı sözlük anlamları ve genel anlamıyla açıklanmaya çalışılmış, mekanın sanat tarihindeki yeri ve sanat nesnesiyle olan ilişkisi üzerinde durulmuş konunun tarihsel gelişimi ve değişimiyle incelenmiştir. Bu bölümde sanat nesnesi başlığı altında, günlük nesnelerin sanatta varolma süreci ele alınmıştır. İkinci bölümde çalışmalarında farklı açılardan sanat ve mekan ilişkisini ele alan sanatçılar tartışılmıştır. Üçüncü bölümde kişisel uygulamalar açıklanmıştır.

Anahtar Sözcükler

Mekan, Nesne, Sanat Nesnesi, Sergi Mekanı.

ABSTRACT

MORKOÇ, Mehtap. *Art Works On The Relation of Space and Art Objects*, Master of Arts Thesis, Ankara, 2013.

Along with being one of the basic concepts of architecture discipline, the concept of space has been debated on in many other fields. Being one of the fundamental problems from philosophy to sociology, physics to aesthetics, space has this diversity of meaning in the field of arts as well as in other disciplines throughout the history.

Although it has not been possible to question the whole field of the expression of space in this paper, it has been intended to discuss space and the relation of space with art object in the frame of the art works created within the art history and the art works that have been commented on.

Throughout the art history, space, which sometimes has been the primary concern, has sometimes been dealt with off the charts and its usage has gained different meanings as it had during the period of land art.

1960s witnessed some art movements that came simultaneously and one after another. In this paper, the relationship of space and object will be discussed from that time to present. Around the influence of space on the art object, the unity of art object with space will be examined. The relationship of art work and space has been being questioned since the beginning of the 20th century and this period provided art work to unite with its environment. In this sense, the traditional conception of “the viewer” has also left its place to the kind of viewer who is a part of the art work and experiencing it.

Throughout the first section of this paper, the concept of space has been tried to be explained through its lexical and general meanings, the relationship of space with art object and its place in art history has been emphasized and examined along with its development and evolution throughout the history. In this section, under the title of art object, the existence process of everyday objects in the field of arts has been covered. In the second section, the artists who handle the art and space relation from different aspects have been discussed. In the third section, personal art works have been indicated.

Key Words

Space, Object, Art Object, Exhibition Space.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
TEŞEKKÜR	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
RESİM DİZİNİ	viii
GİRİŞ	1
I.BÖLÜM :SANAT NESNESİ VE MEKAN İLİŞKİSİ	3
1.1. Mekan Kavramı	3
1.2. Nesne ve Mekan İlişkisi.....	6
1.3. Sanat Nesnesi.....	9
1.3.1. Sanatta Mekan ve Sanat Nesnesiyle İlişkilendirilmesi.....	15
1.4. Galeri, Müze ve İzleyici Açısından Mekan.....	26
II.BÖLÜM: MEKAN, SANAT İLİŞKİSİ VE SEÇİLMİŞ SANATÇILARDAN	
ÖRNEKLER	31
2.1. Kurt Schwitters.....	31
2.2. Gordon Matta-Clar.....	33
2.3. Rachel Whiteread.....	35
2.4. Sarkis.....	39
2.5. Tokujin Yoshioka.....	41

2.6. Ai Weiwei.....	44
III.BÖLÜM: KİŞİSEL UYGULAMALAR.....	47
3.1. Uygulamalar İçin Önsöz.....	47
SONUÇ	66
KAYNAKÇA.....	69

RESİM DİZİNİ

- Resim 1:** Joseph Kosuth, "Bir ve Üç Sandalye", 1965,
 <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Kosuth_OneAndThreeChairs.jpg>.....10
- Resim 2:** Marcel Duchamp, "Çeşme", 1917,
 <<http://www.marcel Duchamp.net/Fountain.php>>11
- Resim 3:** Piero Manzoni, "Artis's Shit", 1961,
 < <http://www.pieromanzoni.org/EN/works.htm>>.....13
- Resim 4:** Gilbert and George, "Şarkı Söyleyen Heykeller", 1970,
 <<http://www.artnet.com/artwork/424914327/139120/gilbert-and-george-the-singing-sculpture-dvd.html>>.....14
- Resim 5:** Viladimir Tatlin, "3. Enternasyonal Anıtı", 1919-1921, ahşap maket,
 < <http://kdigital.tumblr.com/post/576318843/model-for-the-monument-to-the-third-International>>.....17
- Resim 6:** El Lissitzky, "Proun Room", 1923,
 <<http://openfileblog.blogspot.com/2011/12/el-lissitzky-proun-room.html>>18
- Resim 7:** Marcel Duchamp, "Exposition Internationale du Surréalisme", Paris, 1938,
 <<http://www.e-skop.com/skopbulten/surrealizm-yasiyor-surrealizm-ve-mimarlik-yeniden/420>>.....19
- Resim 8:** Yves Klein, "Boşluk", Ires Clert Gallery, Paris, 1958,
 <http://www.yveskleinarchives.org/works/works13_us.html>.....21
- Resim 9-10:** Arman, "Dolu", Ires Clert Gallery, Paris, 1960,
 < <http://search.it.online.fr/covers/?p=1188>>.....22
- Resim 11:** Robert Smithson, "Sarmal Dalgakıran", ABD, 1970,

- <http://www.robertsmithson.com/earthworks/spiral_jetty.htm >.....24
- Resim 12:** Kurt Schwitters, "Merzbau", 1920-36,
 <<http://itwonlast.tumblr.com/post/1594481251/merzbau-the-cathedral-of-erotic-misery-kurt>>.....32
- Resim 13:** Gordon Matta-Clark, "Split: Four Corners", 1974,
 <<http://www.artnet.com/magazine/features/smyth/smyth6-4-2.asp>>.....34
- Resim 14:** Gordon Matta-Clark, "Split:Four Courners", Detay,
 <<http://www.artnet.com/magazine/features/smyth/smyth6-4-3.asp>>.....34
- Resim 15:** Rachel Whiteread, "Ghost", 1990,
 < http://www.damonart.com/myth_uncanny.html rachel whiteread >.....36
- Resim 16:** Rachel Whiteread, "House", Londra, 1993,
 <<http://continuousprojectaltereddaily.wordpress.com/tag/rachel-whiteread/>>..37
- Resim 17:** Rachel Whiteread, "House", Londra, 1993,
 <http://www.image-identity.eu/artists_images_folder/england/rachel-whiteread>.....37
- Resim 18:** Sarkis, "Çaylak Sokak", İstanbul, 1986, <<http://www.sarkis.fr/expographie-visuels?start=30>>.....40
- Resim 19:** Sarkis, "İkiz", Galeri Mana, 2013,
 < <http://galerimana.com/exhibitions.asp?EID=85>>.....41
- Resim 20:** Tokujin Yoshioka, "Tornado", Design Miami, 2007,
 <<http://www.tokujin.com/art/exhibition/#gallery-designmiami%E2%80%82%E2%80%82tornadodesigneroftheyear2007%E2%80%82%E2%80%822007>>.....42

- Resim 21:** Tokujin Yoshioka, "Tornado", Design Miami, 2007,
 <<http://www.tokujin.com/art/exhibition/#gallery-designmiami%E2%80%82%E2%80%82tornadodesigneroftheyear2007%E2%80%82%E2%80%822007>>.....42
- Resim 22:** Tokujin Yoshioka, "Tornado", Design Miami, 2007,
 <<http://www.tokujin.com/art/exhibition/#gallery-designmiami%E2%80%82%E2%80%82tornadodesigneroftheyear2007%E2%80%82%E2%80%822007>>.....42
- Resim 23:** Tokujin Yoshioka, "Moroso için Panna Chair ve Enstalasyon", Moroso, 2007, < <http://www.tokujin.com/art/exhibition/#gallery-moroso%E2%80%82%E2%80%82tokujinxmoroso%E2%80%82%E2%80%822007>>.....43
- Resim 24:** Tokujin Yoshioka, "Moroso için Panna Chair ve Enstalasyon" Detay, 2007,
 <<http://acommonblog.com/tag/space-design/>>.....44
- Resim 25:** Ai Weiwei, "Sunflower Sedds", 2010, <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds>,45
- Resim 26:** Ai Weiwei, "Sunflower Sedds", 2010, <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds>.....46
- Resim 27:** Ai Weiwei, "Sunflower Sedds", 2010, <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds>.....46
- Resim 28:** "Uygulama 1", Elle Şekillendirme, 2011, Mehtap Morkoç Fotoğraf Arşivi...49
- Resim 29:** "Uygulama 1", Detay, Mehtap Morkoç Fotoğraf Arşivi.....50
- Resim 30:** "Uygulama 2", Karışık Teknik, 2011, Mehtap Morkoç Fotoğraf Arşivi.....50
- Resim 31:** "Uygulama 2", Karışık Teknik, 2011, Mehtap Morkoç Fotoğraf Arşivi.....51
- Resim 32:** "Uygulama 2", Detay, 2011, Mehtap Morkoç Fotoğraf Arşivi.....52

Resim 33: "Uygulama 3", 2012, Elle Şekillendirme, Karışık Malzeme, Mehtap Morkoç Fotoğraf Arşivi.....	52
Resim 34: "Uygulama 3", 2012, Elle Şekillendirme, Karışık Malzeme, Mehtap Morkoç Fotoğraf Arşivi.....	53
Resim 35: "Uygulama 3", 2011, Elle Şekillendirme, Mehtap Morkoç Fotoğraf Arşivi..	53
Resim 36: "Uygulama 4", 2011, Elle Şekillendirme, Mehtap Morkoç Fotoğraf Arşivi..	54
Resim 37: "Uygulama 4", 2011, Elle Şekillendirme, Mehtap Morkoç Fotoğraf Arşivi..	55
Resim 38: "Uygulama 4", 2011, Detay, Mehtap Morkoç Fotoğraf Arşivi.....	56
Resim 39: "Uygulama 5", 2013, Elle Şekillendirme, Mehtap Morkoç Fotoğraf Arşivi..	57
Resim 40: "Uygulama 5", 2013, Detay, Mehtap Morkoç Fotoğraf Arşivi.....	57
Resim 41: "Uygulama 6 ", 2013, Karışık Teknik, Mehtap Morkoç Fotoğraf Arşivi.....	58
Resim 42: "Uygulama 6", 2013, Mehtap Morkoç Fotoğraf Arşivi	59
Resim 43: "Uygulama 7", 2013, Kalıpla Şekillendirme, Kara Kalem Çizim, Mehtap Morkoç Fotoğraf Arşivi.....	60
Resim 44: "Uygulama 7", 2013, Detay, Mehtap Morkoç Fotoğraf Arşivi.....	60
Resim 45: "Uygulama 7", 2013, Detay, Mehtap Morkoç Fotoğraf Arşivi.....	61
Resim 46: "Uygulama 7", 2013, Detay, Mehtap Morkoç Fotoğraf Arşivi.....	61
Resim 47: "Uygulama 8", 2013, Karışık Teknik, Mehtap Morkoç Fotoğraf Arşivi.....	62
Resim 48: "Uygulama 8", 2013, Mehtap Morkoç Fotoğraf Arşivi.....	62
Resim 49: "Uygulama 8", 2013, Detay, Mehtap Morkoç Fotoğraf Arşivi.....	63
Resim 50: "Uygulama 9", 2013, Mehtap Morkoç Fotoğraf Arşivi.....	64
Resim 51: "Uygulama 9", 2013, Detay, Mehtap Morkoç Fotoğraf Arşivi.....	64
Resim 52: "Uygulama 9", 2013, Detay, Mehtap Morkoç Fotoğraf Arşivi.....	65

GİRİŞ

“Sanat Nesnesi ve Mekan İlişkisi Üzerine Uygulamalar” başlıklı bu raporda, mekan üzerinden, sanat eserinin mekandaki yeri ve mekan üzerindeki etkisi tartışılmaktadır. Sanat nesnesi açısından, sergilemedeki mekansal etki ve bunların sanattaki yeri tanımlanmaya çalışılmıştır. Bu tanımlama ile mekan ve sanat nesnesi arasında olduğu düşünülen ilişki, sanat tarihi açısından sorgulanmıştır.

Mekanın ifade alanının sorgusu bu tezle mümkün olmamakla beraber, tez kapsamında mekan ve mekanın sanat nesnesiyle ilişkisini sanat tarihi alanında üretilen ve tartışılan eserler çerçevesinde ele almak amaçlanmıştır. Bu nedenle mekan kavramı yaşam ve bulunma alanı gibi pek çok disiplini etkileyen anlamından sıyrılıp, sanat tarihinde olduğu gibi, sanat eseri sergileme alanı bazında düşünülmüştür.

Değişen toplum şartları ve bu şartların sanata etkisiyle sanat eseri ve mekan karşılıklı olarak birbirini etkilemiştir. Bu raporda sanat eserinin mekanda sergilenmesi kadar mekanın da eserle öne çıkması, hatta kimi zaman mekanın salt kendi başına bir esere dönüşmesi süreci anlatılmaktadır.

Sanat eseri, üzerinde zaman harcanıp düşünsel fikirlerin ortaya çıkmasıyla oluşur. Her eserin sergilenmek için de yapısıyla uyumlu bir alana ihtiyacı vardır. Sergileme başlı başına bir uzmanlık alanıdır ve bu noktada eser - mekan ilişkisi ağırlıklı olarak ortaya çıkar. Öncelikle mekanın amaca göre planlanması gerekir.

Bu çalışmanın amacı da sanat tarihinden edinilen bilgiler ışığında değişen yapıt-mekan ilişkisini ve bu ikisi arasındaki biraradılığı sanatın formu ele alış biçimiyle incelemek olacaktır.

1960’lardan sonra ortaya çıkan akımlar ve oluşumlar, sanatın üretim tekniklerini, kurumsal yapısını ve tüketim modellerini değiştirmekle kalmamış, sanat ve sanat eserinin toplum tarafından algılanışı, kullanılan malzeme ve tekniklerin çeşitliliği, mekan tanımının aşkınlığı gibi eskiden alışkın olunmadık, yaygın, kimi zaman sıradan olanın sanatçıyı çevrelediği yepyeni düzenler, mekanlar, sanatın kapsamında yeni anlamlarla yeşermiş, sıradan gerçekliğin yeni anlamları sanat yoluyla varlık bulabilmiştir.

Bütün bu gelişmeler şu noktayı açıkça ortaya çıkarmıştır. Sanat nesnesi artık, hacim, yüzey, ışık-gölge, renk gibi öğelerle desteklenen bir kütleden başka bir şey olarak görülmeye başlanmıştır. Minimalistler, değişen anlayışı şu sözlerle ifadelendirmişlerdir; “Artık kütleyi değil, sergilenen nesnelere boşluğu yontuyoruz”(Krauss, 2002:103-110)

Boşluğun belirginleşmesinde eser, bir detay niteliği ya da sadece zihinde bir kavram olarak varlık bulabilmektedir. Bu anlayış ve düşünceleri destekleyecek çalışmalar, yüksek pişirim ve en az renkle seramik malzeme ve teknikleri kullanılarak bu araştırmanın temellerini oluşturmaktadır.

1. BÖLÜM: SANAT NESNESİ VE MEKAN İLİŞKİSİ

1.1. Mekan Kavramı

“ Mekan; var olanların içinde yer aldığı, tüm sınırlı büyüklükleri içine alan uçsuz bucaksız büyüklük, boşluk, hiçlik durumudur.”(Cevizci, 1996:359)

Mekan kelimesinin etimolojik kökeni farklı noktalara çıkmakla birlikte, kavramsal kökenleri Antik Yunan Felsefesi'nde birleşmektedir. Fakat o zamanlardaki mekanın “uzay” olarak algılanmasıyla ilgili ifadeler, bugün yaptığımız mekan-yer ayrımını birebir karşılamamaktadır. Van de Ven(1978)'e göre 19.yüzyıl'da Almanya'da Alman felsefesine dayalı iki düşünce okuluna dayanan mekân fikri, mimari bir düşünce olarak ilk kez 1890 başlarında bu okullardaki estetik teorilerinde ortaya çıkmıştır.

'Mekan' kelimesinin ilk anlamıyla mimari disiplin çerçevesinde algılanır. Fakat günümüzde zihnin niteliği olarak felsefi ve fiziksel olarak somut bir kategoride beraber değerlendirilmektedir.

Mekan kelimesinin anlamı oldukça çeşitlidir. Raporun başlangıcında bu konuda farklı tanımlara yer verilerek, kavramın çerçevesini çıkarmak amaçlanmıştır. İlk olarak TDK'nın Büyük Türkçe Sözlük'ünde 'Mekân' başlığı altında *Güncel Türkçe Sözlük* içerisinde 3 madde görülmektedir:

1. Yer, bulunulan yer. 2. Ev, yurt. 3. gök b. esk. Uzay.

Mimari terimler sözlüğünde mekan, “insanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluk, boşun” olarak tanımlanmıştır. “Mimari bir mekan oluşturmak, geniş anlamdaki doğadan veya peyzaj mekanından insanın kavrayabileceği bir bölümü sınırlamaktır.” (Hasol, 2005)

Şengül Öymen Gür'e göre mekan “en basit tanımıyla bir kişi veya grubun yeri”dir.” Mekan, insanın, insan ilişkilerinin ve bu ilişkilerin gerektirdiği donatıların içinde yer aldığı, sınırları kapsadığı örgütlenmenin yapı ve karakterlerine göre belirlenen bir boşundur. Bu anlamda çevre, yer, egemenlik alanı ve konumdan farklıdır.” (Gür, 1996)

İlk anlamı daha çok 'bulunulan, fiziki yer' olarak algılayabileceğimiz mekana farklı açılardan bakılarak, değişik boyut katılabilir.

Mimari olarak tanımı ilk kez 19. yy'da yapılmış olmasına karşın mekan düşünsel anlamlarıyla, Antik Yunan döneminden beridir tartışılır. Aristoteles mekanı, şeylerin olduğu yer, 'kap' olarak ele almıştır.

Felsefede genellikle üç boyutlu, homojen bir yapı olarak kabul edilen mekan, nesnelerin birbiriyle olan ilişkilerinden ortaya çıkmıştır.

"...Kant'a göre mekan ve zaman sıradan bir nesne ya da olgu gibi (fiziksel, ampirik) düşünülmemelidir. Çünkü mekan ve zaman nesnelere ve olaylar hakkındaki gözlemlerin düzene sokulması ve kaydedilmesi için gerekli bir yapı ve sistemlerdir. Mekan ve zaman ampirik dünyaya ait değildir. Fakat her ikisi de gerçek dünyayı yakalamak ve anlamlandırmak için geliştirilmiş zihinsel araçların bir parçasıdır..."(Nune, 1994: 18)

Gür'ün tanımına göre mekan, "insanın insanla, insanın nesneyle ve nesnenin nesneyle olan aralıklarının, uzaklıklarının ve ilişkilerinin, kısacası bizi saran boşunun üç boyutlu bir anlatımıdır. Mekan, üç boyutlu ölçülebilir objektif bir gerçeklik olarak vardır. Aynı anda ölçülemeyen boyutları ile varsayılabilir; duyularla kavranabilir ve subjektif olarak gerçekte var veya yoktur." (Gür, 1996)

Geçtiğimiz yüzyıldaki etkin olan mekan arayışı, sosyal kültürel ve ekonomik ilişkilerin algılanışındaki etkiyle değişime uğramıştır. Gerek bilimde, gerekse sanatın ortaya koyduğu değerlerle yeni boyutlar kazanmıştır. Henri Lefebvre, Michel Foucault, David Harvey gibi düşünürlerin mekanı sorunsallaştırmaları bu etkinin göstergesi olmuştur. Bu düşünürlerin ortak yanı mekanı toplumsal etkileşimlerin odağında tutup, zamanla sürekliliği olması gerektiği üzerinde durmuşlardır.

Kuban, tanımında fiziksel alanın dışında boşluktan da bahseder. Kuban mekânın hareketle belirlendiğini söyler. Mekan boşluğunun mimarının ayırıcı ögesi olması, onun en gerçek yaşam değerlerinin ifadesi olmasındadır. Canlı varlık hareketleridir. Hareket ise ancak boşlukta olabilir. Böylece mekan, içindeki potansiyel hareket olanaklarına göre tanımlanacaktır. Bu hareket yalnızca yapı içerisinde bir yerden bir yere gitmek şeklinde değil, aynı zamanda içerideki insanın baskısıyla yapı sınırlarına doğru uzanan görsel bir harekettir. (Kuban, 2002).

Norberg-Schultz'un tanımı da algısal boyutu katmasıyla Kuban'ı destekler niteliktedir. Mekanın yapısını "bir yer oluşturan elemanların üç boyutlu organizasyonu gösterir"

şekilde açıklamıştır. Mekanın mimari için yeni bir terim olmadığını; fakat mekanın pek çok anlama gelebileceğinden de bahsetmiştir. Güncel kaynaklarda bulunan iki farklı kullanım arasında seçim yapabileceğimizi söylemiştir, bu iki kullanım; “üç boyutlu mekan” ve “algısal alan olarak mekan”dır (Norberg-Schultz, 1980)

Gür ve Kuban’ın aksine Frank Ching ise mekanın, ” tahta veya taş gibi maddesel bir gerçeklik ”olduğunu söyler(Ching, 2006).

Nalbantoğlu’na göre mekân, “modern zamanlar”a özgü içi boş bir kavramsal kalıp, soyut bir kategori / kavram” (2008)dır.

Tanyeli’ye göre tümel mekân kavramı mimari evrimin sonuç noktası olarak görülmemelidir. Buna örnek olarak da Modernist mekân kavramını güçlü bir biçimde sorgulamayı deneyen 1970 sonrası Post-Modern eğilimleri vermektedir. Gerek Forty ve Lefebvre, gerekse Nalbantoğlu’nun görüşlerinin aksine Tanyeli’nin mimari mekânı, ne modern zamanlara özgü soyut bir kavramdır, ne de kapitalist homojenleştirici düzenin bir aracıdır. Tanyeli’ye göre mekân “hacimsel ve estetik bir olgu”dur.(Tanyeli, 1992)

Lefebvre “Mimarlığın herhangi bir tanımı, öncelikle mekân kavramının analizini ve izahını gerektirmektedir.” demiştir.(Lefebvre, 1974). Fakat, bütün bu tanımların yanı sıra mekanın anlamının tam olarak verilemeyeceği de belirtilmelidir. Mekanın anlamı farklı disiplin ve kişilerde farklı kullanımlar göstermiştir. Bu yüzden tam olarak anlamının açıklanamayacağı, tam olarak bir tanımının yapılamayacağı da kimi yorumlarda vurgulanmıştır.

‘Her ne kadar doğa bilimleri, sosyal bilimler ve sanat içerisinde geçen mekân kavramları birbirlerine referans verseler de bu disiplinlerin mekân anlayışları birbirlerinin yerini tutamaz ve çoğunlukla da karşıt dururlar. Her disiplinin ‘mekân’ı kullanma gerekçesi farklı olduğundan sabit ve değişmez bir mekân kavramı bulmaya çalışmaktansa mekâna özgü bu çeşitliliği kabul etmek önemlidir.’(Hensel, Menges, 2009)

Erdem Üngür(2011)’ün yüksek lisans tezinde değindiği üzere (Malpas, 2004), mekân ve yer kavramlarının ve aralarındaki ilişkinin felsefi analizini yaptığı eserinin ‘mekânın belirsizliği’ adlı bölümünde benzer şekilde farklı disiplinler arasında veya aynı disiplinlerdeki farklı araştırmacılar arasında farklı mekân ve yer kullanımları olduğunu ve bu kavramların belirsizliğini dile getirmiştir. (Madanipour, 1996) da mekân kavramının

problem ve çelişkiler içerdiğini, buna rağmen ortak kabul gören bir tanım varmışçasına rahatlıkla kullanıldığını dikkat çekmektedir.

Gerek üç boyutlu gerekse soyut anlamdaki mekan kavramı özünde nesneyle ilişkisine dayanır. Süregelen tanımlar, nesnenin zihindeki algı şekli çerçevesinde değişmiştir.

1.2. Nesne ve Mekan İlişkisi

“Mekan; Uzayın sınırlanmış parçası... Aynı zamanda, mekan, bir mimari ürünün tek vazgeçilmez niteliği, bir mimari ürünü var eden temel koşuldur.”(Tanyeli-Sözen, 1992:157) sözleri ile ifade edilen mekan; iç mekan, dış mekan, kentsel mekan gibi çeşitlere ayrılabilir ve kültür, alt-kültür sosyo-ekonomik düzey, sahiplenme, zaman, mimari akımlar veya moda gibi çok sayıda faktörden etkilenecek şekilde şekillenir.”(İmamoğlu, 2003: 77)

Şekillenmenin yanında, bir iletişim biçimi de olan mekan, salt bir mimari kavram olmanın dışındadır. Mekanı mekan olarak anlamamızı sağlayan boş yapılardan çok, insan ve nesneyle olan ilişkisidir.

Nalbantoğlu (2008)'na göre Aristoteles'de mekân, herhangi bir şeyin (örneğin bir cisim) deviniminde doğal olarak tuttuğu yer olup (eğer bir şey oradaysa o yer onun doğal yeridir), onun dış yüzeyi bir başka şeyin dış yüzeyiyle temastadır. Bu durumda, bir şeyin 'bulunduğu yer' o şeyi (cismi) kucaklamakta, sarmaktadır; yoksa onun içine giren ya da bizim anladığımız anlamda o şeyin içini işgal ettiği mekân değildir.(Nalbantoğlu, 2008: 88-105)

Aristoteles'in bu görüş temel alınarak, Orta Çağ'da boş mekanın olmayacağı savunulmuştur. Aristoteles'in bu düşüncesi üzerinden, cismin bulunduğu herhangi bir alanı mekan olarak tanımlayabiliriz. Nesnenin mekanla olan bu etkileşimi, bir iletişim yaratır. Bu iletişim, evrilerek, değişerek ama hep bir anlam kazanarak sorgulanmaya neden olur.

İnsan çevresindeki alana baktığında, boşluğu değil orada bulunan nesnelere bakar ve inceler. Bu görme ve inceleme eylemi nesnenin görünürlüğünden ziyade kişinin bakma eylemiyle de ilgilidir.

“Bakmak bir seçme edimidir. Bu edimin sonucu olarak gördüğümüz nesne, her zaman elimizle dokunabileceğimiz bir nesne anlamında olmasa da ulaşabileceğimiz bir alana getirilmiş olur. İnsanın bir şeye dokunması demek, kendisini o şeyle ilişkili bir duruma sokması demektir. (Gözlerinizi kapayın, odada dolaşın, dokunma duygusunun, durağan sınırlı bir görme biçimine dönüştüğüne dikkat edin.) tek bir nesneye değil, nesnelere aramızdaki ilişkiye bakarız her zaman. Görüşümüz sürekli olarak canlıdır, hareketlidir; her şeyi çevresindeki bir çember içinde tutar; bulunduğumuz durumda bizim için orada var olabilecek her şeyi gösterir bize.”(Berger, 1986: 8)

Nesnelerle olan bu iletişimimizle, tıpkı ev gibi bulunduğumuz mekanları kendimize ait, bize yakın gelecek alanlara çeviririz. Zamanla nesnenin mekanla, mekanın nesneyle ve bu ikisinin izleyiciyle olan ilişkisi bir dil oluşmasını sağlar.

Platon’cu yaklaşıma göre:

“Bir şeyi algıladığımızda, ya da tanımladığımızda ya da anladığımızda, sadece orada olanı almayız, ancak eyleme dayanarak, orada olana yeni bir şey getirerek, orada olanı değiştiririz; bu deneyime doku ve anlamını veren, obje ve zihin arasındaki aktif etkilenmedir. Bu fenomenolojinin nesnelere ve hermeneutiğin metinlerinde geçerlidir.”(Cazeaux, 2000: 66)

Zamanla her şeyin evrimleşmesi gibi mekan da yapı elemanı olarak duvarla çevrili alan kavramından çıkmış günümüzde hala tartışmalı olan geniş bir nitelik kazanmıştır. Bu çalışmanın amacı olarak, mekan kavramını bu geniş anlamları içerisinde sınırlı sanat alanındaki yeri ve nesneyle-sanat nesnesiyle ilişkisi özelinde bakılacaktır.

“ Joseph Beuys’a göre, nesnelere barındırdığı tüm izler ve değişebilirlik nitelikleriyle, zaman ve uzam arasındaki geçişken süreçleri yansıtmaktadır. Böylece nesnelere, güncel yaşamdaki sıradanlıklardan öte, yaşamsal olanın izini barındırdıkları için bir düşünsel önerme de sunarlar.” (Şahiner, 2001: 65)

Nesne bulunduğu yer itibarıyla mekana sahipken, mekan da “uzam” anlamı içerisinde nesneyle “bulunulan yer” anlamına indirgenir. Sanatta bu ilişki daha baskın ve üzerinde düşünülen temel konudur. Bir nesneyi sanat yapıtı tanımına alan mekan, o nesne üzerinden okumalar sunabilir.

“ Nesne kendi öyküsünü, geçmişini, içinde var ve yok olduğu çevreyi de beraberinde taşımaktadır. O nedenle nesneyle başlayan sanatçının yeni gerçekliğine kaçınılmaz biçimde çevrenin kendisinde katılmaktaydı.”(Beykal, 2004: 44-47)

Bu durumda sanat yapıtı mekanla dolayimli ve direkt bir ilişkiye girerek bir mübadele alanı oluştururlar. Yani “yapıt mekan ile yeni bir bağ kurarken mekan yapıta, yapıt mekana bir anlam yüklemektedir.”(Bulduk, 2007: 6)

Mekan ile yapıt algılanırken biçimler ve boşluk birbirini tamamlar. Yapıtın varlığıyla mekan, mekanın varlığıyla yapıt sınırlanmış olur. Sanat yapıtının algılanmasında fiziksel ve biçimsel çevrenin önemini vurgulayan Daniel Buren; “Müzedede gözler önünde apaçık olan eser sokakta göze görünmez, daha doğrusu, bir yanıyla kendi değerleri arasından sıyrılırken diğer yanıyla ötekilerden ayırt edilemez.”(Buren, 2000:137)

20yy. başlarından itibaren gerek toplumsal gerekse yaşam koşullarındaki değişimler sanata da yansımıştır. Nesne dediğimiz kavram, bilinen anlamlarının dışında başka kimliklere bürünerek sanat alanında, sanat nesnesi üzerinden sorgulanmaya başlanmıştır. Geleneksel üç boyutlu sanat eseri yeni bir anlayışta boy göstermiş ve zamana uyum sağlayarak eski ifadesini yitirmeye başlamıştır. Sadece dışarıdan izlenen-bakılabilen yapısı değişmiş ve alışılmış mekan anlayışı dışında mekanla farklı bir bağ kurmaya başlamıştır.

“Bunda özellikle nesneyi parçalayan “Kübizm”in ve ardından “Fütürizm”le birlikte ortaya çıkan hareket, hız, enerji, zaman, uzay, kavramlarının önemli bir payı olduğu açıktır. Böylece, Platon’cu yaklaşıma göre dokunulmaz, irdelenemez, parçalanamaz nesne anlayışının sona ermesi, nesnelerin bütün görünüşleriyle sergilenmesine olanak tanımış ve sanat yapıtının çevresiyle kaynaşmasını sağlamıştır.” (Kedik, 1997: 50)

Minimalistler ve Fütüristler malzeme alanında yeni kapılar açmışlardır. Mekanı bir heykel gibi düşünüp biçimlendirmişlerdir. Hatta zamanla mekanın kendisi yaratma alanından çıkıp nesnesinin kendisi haline gelmiştir.

1.3.Sanat Nesnesi

"Dünya az ya da çok bir sürü nesneyle dolu; ben dünyaya yeni nesnelere eklemek istemiyorum."Douglas Huebler.(Atkins,1997)

Sanatın devingen süreci incelendiğinde, estetik bir olgudan ziyade zihinsel bir algıya bağlanması ortaya çıkmıştır. Bu aşamada 'sanat yapıtı' ifadesi yerine 'sanat nesnesi' ifadesi tartışılmaktadır.

"Bugün artık "sanat yapıtı" yerine "sanat nesnesi" ifadesini tartışıyorsak, bunun nedeni, sanat nesnesinin öteki nesnelere paylaştığı özellikleri olduğunu kavramamızdır. Tercihin bir başka boyutu da sanatsal şeylere "nesne" adını verdiğimiz anda o şeyleri kendiliğinden bir bilgi taşıyor ve bilinmeye direnir. "Yapıt" ifadesi ise, ucu bir yapana dayanan, kaynağını bir insanda bulan ve bilinmesi ancak o insan hakkındaki psikolojik ve tarihsel belgelerin yitip olduğu ölçüde sorun teşkil eden, temsiliyete dayanan bir kavrayışa işaret eder. Nesne ise bizi, karşımızda duran, tekil ve tam da orada o durduğu için onu yapmış olanın yokluğunu bağırarak bir şeye yönelir." (Şengel, 1993)

1960'lı yılların sanat yapılan durum ve nesnenin sürekli bir tartışmaya açık olmasından sonra sanat ortamındaki belki de en büyük dönüşüm, sanatın, nesneye olan gereksiniminin tartışılmaya başlanmasıdır. Nesnelere görülen anlamlarından sıyrılıp, yeni ifade biçimleri kazanmasıyla ortaya çıkan ifadeler minimalist sanatçı Sol Lewitt'in dergisinde yayımladığı "Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar" yazısından sonra "Kavramsal Sanat" başlığı altında toplanmıştır. Kavramsal sanatta öncelik kavramda yani düşüncede olduğundan anlatıyla yakından ilgilidir ve bu sanat üretim şekli kendini her biçim ve malzemede gösterebilmiştir.

"Kavramsal sanatta fikir veya kavram, sanat eserinin en önemli kısmıdır. Tüm planlamalar ve karar almalar önceden yapılır ve fikrin uygulamaya geçirilmesi ikinci planda kalır. Fikir, sanat yapan bir makine haline gelir."(Lewitt, 1967)

Düşünceyi ifade anlamında yeni bir alanın açıldığı bu dönem, her türlü günlük nesne sanatın malzemesi olmuş, çok çeşitli ifade aşamalarında kullanılmıştır. Nesnelere ilk anlamlarından sıyrılmış çoğu zaman ilk bakışta algılanmayan, bir isme ya da metne ihtiyaç duyan eserler olmuşlardır.

"...Duyularımızı boyayla ifade etmek bize yetmeyeceğine göre, görüşümüz, duyumuz, hareketlerimiz, insanlarla etkileşimimiz, kokladıklarımız ve dokunduklarımızı ifade eden başka malzemeleri kullanmamız söz konusu olabilir. Her türlü malzeme yeni sanatın nesnesi olabilir: boya, sandalyeler, yiyecek,

elektrik, neon lambalar, duman, su, eski çoraplar, bir köpek, filmler- ve yeni kuşak sanatçıların keşfedecekleri bin bir başka şey. Bu gözü pek yaratıcılar bize etrafımızdaki dünyayı sanki ilk kez görüyormuşuz gibi gösterecek, çöp kutularında, polis dosyalarında, otel lobilerinde, mağaza vitrinlerinde ve sokaklarda, rüyalarda ve korkunç kazalarda görüp de görmediklerimizi gözlerimizin önüne getirecekler...”Allan Kaprow.(Atkins, 1997)



Resim 1: Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye”, 1965

Farklı nesnelere gerçekleştirdiği ‘Bir ve Üç Sandalye’ adlı yapıtında nesnenin kendisini, tanımını ve imgesini bir araya getiren Kosuth, görsel algıdan dile, dilden kavrama uzanan zihinsel süreçlerin ardındaki dinamikleri irdelemiş, izleyiciyi felsefi bir sürece ortak etmiştir.

Bu dönemde düşüncenin etkisi yoğun bir biçimde hissedilmeye başlayınca, klasik resim ve heykel tarzı nesnelere maddi varlığı ve etkisini büyük ölçüde yitirmiştir.

“ 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 vb. ‘taşıyıcı araçlar’ kullanarak sanatın geleneksel tanımını ve biçimini sorgulayan bir devrim gerçekleştirmişleridir.”(ANTMEN, 2008:193)

Ancak dönemin öncüsü Marcel Duchamp'dır. Geleneksel ve kabul gören sanat üretim yöntemlerini ironi ve yergi eşiğinde yıkmayı ana fikri haline getiren sanatçı, "sanatı yeniden zihnin hizmetine sunmak gerektiğini" söylemiştir. 1960'lı yıllarda sanat ortamına damgasını vuran kavramsal sanatın düşünsel temelleri, Duchamp'ın 1910'larda ortaya attığı 'hazır nesne' olgusuna ve 1917 tarihli en ünlü eseri "Çeşme"ye dayandırılabilir. "Çeşme" bir dükkandan satın aldığı sıradan bir pisuardır. Duchamp bu hazır nesneyi bir sergide sergileyerek sıradan bir nesnenin sanat olarak nitelendirilmesindeki kriterleri sorgulayarak, bu kriterlerin oluşumunda eleştirmenlerin ve izleyicilerin beklentilerini irdelemiştir.



Resim 2: Marcel Duchamp, "Çeşme", 1917

Kavramsal sanatla düşünsel deneyimin ortaya çıkmasıyla birlikte, herhangi bir nesneyi ya da eylemi sanat olarak sunan yeni ifade biçimleri de ortaya çıkmıştır. Sanatçının bedenini kullanarak gerçekleştirdiği 'Performans' ya da 'Happening' türünde gösteriler, daha çok hazır nesne kullanılarak yapılan 'Enstalasyon' türünde düzenlemeler, nesnesi alanlar ve doğa olan 'Arazi', 'Toprak', 'Çevre sanatı' türünde sanatsal ifadeler,

estetikten önce zihinsel bir algılama sürecine çağırması bakımından kavramsalcılığın içinde değerlendirilebilir.

“Performans”la birlikte, o güne dek sadece resimlerde ve heykellerde bir figür olarak yer alan beden başlı başına sergilenen bir sanatsal nesneye dönüşmüştür. Bu sanatçılara, sanatlarını galeri ve müze dışında da sergileme olanağı sunmuştur.

“Happening” ise “oluşum” olarak adlandırılan ve tiyatro dışında sahnelenen bu türün yaklaşımlarının ilk örnekleri, ABD’de besteci, yazar ve eğitimci John Cage tarafından verilmiştir. Cage’in Black Mountain College’de düzenlediği 4’33” (1952) başlıklı performansında sanatçı, 4 dakika 33 saniye boyunca piyanosunun başında hiçbir şey yapmadan oturmuştur. Bu süre boyunca oluşan sessizlik ve dışarıdan (izleyicilerden ve çevreden) gelen her ses eserin kendisini oluşturmuştur. Burada sessizlik sanatın nesnesi haline gelmiştir.

Jiro Yoshihara Gutai Manifestosunda (1956) dönemin değişimleri için söyle söylemiştir:

“..malzeme ruhun süzgecinden geçmez, ruh malzemeyi boyun eğmeye zorlamaz. Malzemeyi kendi halinde bırakmak, malzemenin etkili bir biçimde kendi kendisini ifade edebilmesine olanak tanımaktır. Malzemeye hayat vermek, malzemenin ruhuna ulaşmaktır. Malzemeyi ruhsal anlamda yüceltmek, ruha hayat vermektir.”(Yoshihara, 1996: 695-698)

Marcia Pointon’ a göre de “mobilyadan seramiğe, binalardan resimlere, fotoğraftan kitap resimlerine, tekstil ürünlerinden çaydanlığa kadar her ‘insan yapısı’ nesne ya da ürün, sanat tarihçisinin bilgi alanına girer”(Pointon, 1994:28-29)

Malcolm Barnard’a göre Pointon’un tanımı sorunludur. Barnard eğer tanım birebir alınırsa o zaman bedenin ve bedensel ürünlerin de sayılması ve görsel kültür olarak açıklanması gerektiğini söylemektedir. Sorunun, herkesin insan bedeninin doğal ürünlerinin sanat olarak sunulması konusunda hemfikir olmamasından kaynaklandığını dile getirmiştir. Ancak modern sanatlar, bedenin ürünlerine dikkat çekmeye ve onları sanat olarak sunmaya teşebbüs etmiştir. Örneğin, onların da sanat eserleri olduğu düşünülerek, düşürülmüş ceninlerden küpe yapıp galerilerde sergilenmiştir. 1950’li yıllarda Manzoni, konserve yapılmış dışkıyı sanat adına sunmuştur. Andres Serrato’nun (1987) Piss Christ (Çiş İsa) adlı, idrar dolu bir plastik kutuda çarmıha gerilmiş İsa modelini gösteren fotoğrafı, sanat olarak sunulmuş ve o da galerilerde

sergilenmiştir. Gilbert and George, kendilerini yaşayan heykeller olarak ortaya koymuşlardır; ve aynı zamanda çeşitli bedensel ürünlerinin fotoğraflarını çekip bunları sanat ürünleri olarak sunmaktadırlar.(Barnard, 2010: 28)



Resim 3: Piero Manzoni, 'Artist's Shit', 1961



Resim 4: Gilbert and George, “Şarkı Söyleyen Heykeller”, 1970

“Bu örneklerde, sanat olarak sunulan ‘doğal’ ürün değil, bu ürüne yapılan muamele onu sanat ya da görsel kültür haline getirmiştir.” (Barnard, 2010: 30)

Güzel olan ya da estetik değere sahip olabilecek şeyler, farklı toplum, sınıf ve zamana göre farklılık gösterdiği söylenebilir. Gerçekleştirildiği dönemden bağımsız düşünülemez olan sanat, çağın sunduğu olanaklarla meydana gelen tartışmaların bir ürünüdür. Jean Baudrillard tarafından öne sürüldüğü şekliyle, “güzellik, tarihsel olarak süregelen farklılık ilişkilerinin ürünüdür; ve sanat olarak görülen de sadece bu farklılıkların sonucudur. Yani, güzel olan nesnelerin kendilerinde tatmin edici ya da önemli bir şey yoktur; güzellikleri, sadece diğer şeylerden farklı olmalarından kaynaklanır.”(Baudrillard, 1981: 79)

Mekanı daha çok mimarlık tanımları üzerinden ele alıp tanımlandırmak ilk anlamı gereği ilk başlık altında inceledikten sonra, bu bölümde genel olarak mekan ve sanat nesnesine yer verilirken bir sonraki bölümde mekanın artık salt bir alan olarak değil sanat eserine dahil edilmesi tartışılacaktır.

1.3.1. Sanatta Mekan ve Sanat Nesnesiyle İlişkilendirilmesi

Sanat algıyla başlayan bir mekân kurgusudur. Gördüğümüz ölçüde değil, algıladığımız kadarıyla mekanı duyumsarız. Nesnelerin etki alanı bizim algımız ölçüsünde belirlenir. Bu algı ve tanım sorunları yıllardır tartışılmaktadır. Çalışmanın bu bölümünde sanat yapıtı ve mekan arasındaki ilişki tarihsel örnekleri üzerinden açıklanacaktır.

Mekan ve mekan anlayışı, başta mimarlık olmak üzere, plastik sanatların, felsefenin, psikolojinin, fiziğin en temel konularından olmuştur. Forty'e göre 1890'lara kadar kelime olarak mimarlık disiplinde bulunmayan mekan, Alman yazarlar tarafından estetik arayışlar çerçevesinde yerini almıştır.(Forty, 2000).

Erdem Üngür'ün tezinde değindiği (Uğur Tanyeli, 1997) 'Mimarlık Ve Mekan' başlığı altında Rönesans, 'merkezi iç mekân' kavramının belirmesiyle mekân yaratma sorununa yaklaşımı açısından bir dönüm noktası teşkil etmektedir.

"Rönesans'la ivme kazanan bilimsel gelişmeler, 'yer' odaklı ve sınırlanmış bir mekân düşüncesinin yerini, sonsuz ve homojen bir mekân anlayışına bırakmasına sebep olmuştur. Antik yunan felsefesi özellikle Platon ve Aristoteles teorileri Rönesansı da etkilemiştir."(Jammer, 1993)

Sanat alanında mekan, mimariden sonra ilk Rönesans döneminde iki boyutluluktan çıkıp, derinlik ve hacim anlamında önem kazanmıştır. Sanat yapıtı ve bulunduğu mekan arasındaki ilişkiyi ilk sorgulayan kişi Marcel Duchamp olmuştur. Günlük kullanım nesnelerini galeri, müze gibi mekanlarda sergileyerek nesnenin olduğu kadar, bu mekanların da otoriter tavırlarını eleştirmiş ve mekanların yapıt üzerindeki etkisini tartışmaya açmıştır. Mekan tartışmaları, daha sonra Kübistler, Fütüristler ve Rus Konstrüktivistler tarafından sorgulanmış ve üretim sürecine dahil edilmiştir. Bu dönemden başlayan ve özellikle 1960'lardan sonra mekansal algı sorgulamalarının ortaya çıkmasından sonra, mekan üzerine önemli bir tartışma alanı yaratılmıştır.

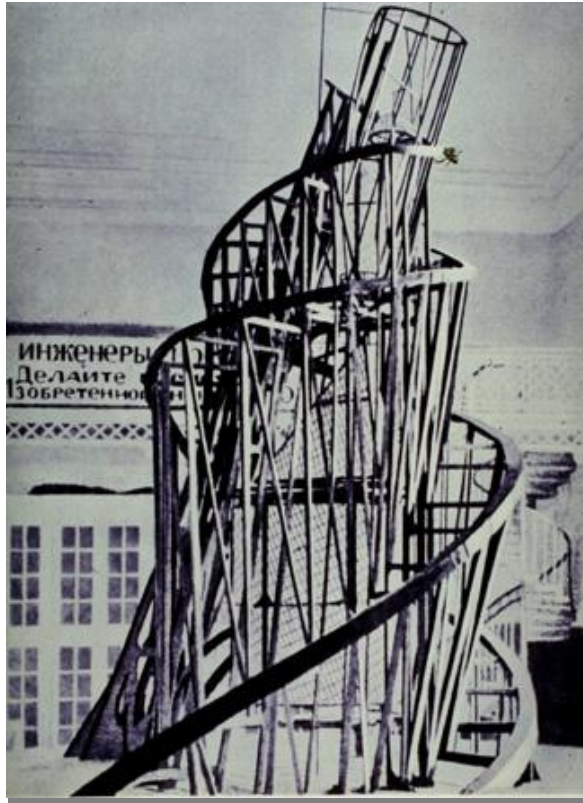
Kübizmin birden çok anı ve açıyı aynı yüzeyde gösterebilmesinden kaynaklanan yeni zaman ve mekan algısı Fütüristlerin dikkatini çeken akımlar arasında önemli bir yer tutmuştur. Fütürizmin sanat manifestolarında, yeni bir dünya için, yeni bir sanat önermesi yer alır.

"Şu müzelere bir bakın: mezarlıklardan ne farkları var. Zaman ve Mekan dün ölmüştür. Sonsuz ve her yerde mevcut hızı yaratan bizler, çoktan mutlakta yaşamaya başladık bile!" diye bağırın, bağırıldıkça esip gürleyen, etrafına saçtığı tükürükler ve öfke arasında müzeleri yıkmaktan, kütüphaneleri yakmaktan söz

eden heyecan dolu genç bir şair, Filippo Tommaso Marinetti, yüzyıl başında Milano, Paris, Londra gibi Avrupa kentlerinde verdiği konferanslarda "Fütürizm" denen bir şeyden söz ediyordu. (Antmen, 2008: 65)

1920'li yıllarda Avrupa'daki mekan sorguları Rusya'da Konstrüktivizm'le, farklı koşullarda tartışılmış ve üretilmiş olsalar da, süreçleri ve eleştirileriyle ortak noktalarını bulmak söz konusudur. Temel ortak noktaları yeni bir dünya inşasını bir gereklilik olarak görmeleridir. Bu süreç zarfında sanatın alışılmalı işlevi dışında, toplumsal bir zemin ifade etmesi gerektiğini savunmuşlardır.

Rus Konstrüktivizminin gelişim sürecinde gündeme gelen ilk sanatçı, Viladimir Tatlin'dir. 1913-14 yıllarında Paris'e yaptığı bir ziyaret sonrası ilk konstrüksiyonlarını, ya da köşe rölyeflerini üretmiştir. Bu çalışmalarında Tatlin, ahşap, metal, tel, kağıt, tutkal gibi malzemeler kullanmış ve geleneksel resim ya da heykelle ilişkilendirilebilecek teknikleri terk etmiştir. Birçok kaynak, Tatlin'in geliştirdiği alternatifi Picasso'nun çeşitli atık malzemelerle gerçekleştirdiği assemblajlarına ya da Boccioni'nin heykeltıraşlara alternatif malzemeler öneren Fütürist heykel manifestosuna bağlamaktadır. Çıkış noktası ne olursa olsun Tatlin'in atık malzemelerle gerçekleştirdiği konstrüktif yapıtların en önemli özelliği, heykel sanatının kütleselliğinden uzaklaşarak izleyiciyi gerçek mekanda, gerçek malzemeyle baş başa bırakmasıdır.



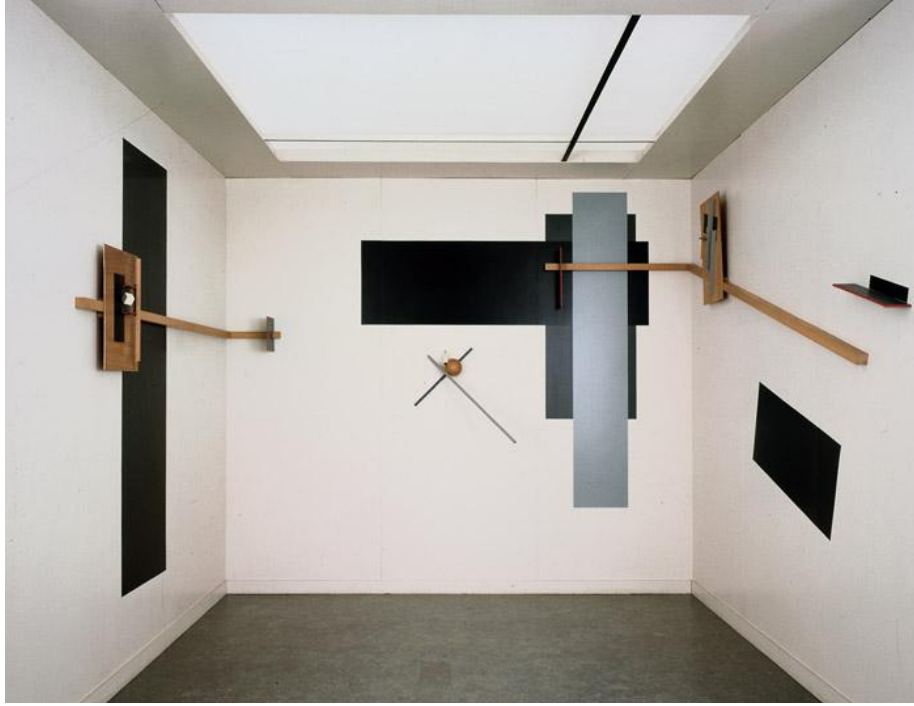
Resim 5: Vladimir Tatlin, "3.Enternasyonal Anıtı", 1919-1921, ahşap maket

Viladimir Tatlin'in Sovyet devrimine ve Komünizme olan, sonsuz inancın simgesi olarak tasarladığı 3. Enternasyonal Anıtı, resim, heykel ve mimarinin benzersiz bileşiminin ütopyik bir ifadesidir. Gelecekteki uzay çağının dinamizmini yansıtmak adına dev spiral yapının içimdeki silindir, küp ve küçük küreyi rotasyonla hareket ettirmeyi hayal eden Tatlin, böylece kinetik heykel ve mimari fikrinin öncülüğünü yapmış, ancak Rusya'da dönemin maddi koşulları Eiffel Kulesi'nin rakibi olan bu iddialı yapının gerçekleştirilmesine engel olmuştur. Tatlin'in 1917-1920 yılları arasında projesi üzerinde çalışarak ahşap bir modelini yaptığı anıt, Sovyet devriminin hemen ertesinde yeni bir toplumun inşa sürecinde Rus sanatçıların nasıl bir gelecek tasarladığına ilişkin önemli bir ipucudur.(Antmen, 2008:102)

Gerçekleştirilememesine karşın maketiyle de olsa tarihe malolan bu anıt, resim, heykel ve mimarinin bileşimini öngören dev bir propaganda merkezi olarak tasarlanmıştır.

Rus Konstrüktivistler, devrim ideolojisi için propaganda amaçlı afişler, dergiler ve resimler tasarlamışlardır. Yapıtları daha çok mimari ve kurgu üzerinedir. Konstrüktivistler için malzeme bir içerik ya da konu olabilir. Ayrıca, zaman, mekan, hacim, yüzey, renk, çizgi ve ışık da Konstrüktivistler için malzemedir ve onlar olmaksızın maddi yapılar kurgulanamaz.

Diğer bir Rus Konstrüktivist El Lissitzky, bu çalışmalarının yanı sıra 1920'lerde saf soyut bir geometrik arayışın peşinde 'yeni sanat nesnesi' (*proun*) olarak adlandırdığı bir dizi resmi esas alarak üç-boyutlu mekan düzenlemeleri yapmıştır. 1923 yılında Berlin'de sergilediği 'Proun Room' adlı eseri mekanın heykel gibi ele alınıp düzenlenmesi açısından önemli eserlerden biri sayılmıştır.



Resim 6: El Lissitzky, "Proun Room", 1923 (reconstructed 1971)

Bu yapıt kurgulanmış bir odadan oluşmaktadır. Mekanı yapıtın kendisi olarak ele almanın yanında, mekana müdahale edilerek yapılan çalışmalar da vardır. Sürrealistler de mekanla çalışma uğraşında olmuş, galeri mekanlarını adeta baştan yaratmışlardır. Çağının öncüsü ve her döneme yönelik çalışmaların sahibi olan Marcel Duchamp, 1938 yılında Paris'te "Exposition international du surréalisme" adında bir sergi açmıştır. Bu sergisi sürrealist olarak görüldüğü gibi, enstalasyon sanatının köklerini oluşturan sergilerden biri olarak kabul edilmektedir. Sanatçı bu sergisinde 1200 adet kömür çuvalını galerinin tavanına asarak sergilemiş, bu çalışmasıyla fantastik bir mekan yaratarak, 'nötr' olmayan galeri mekanını eleştirmiştir.



Resim 7: Marcel Duchamp, "Exposition Internationale du Surréalisme", Paris 1938

"Duchamp, galerinin geleneksel aydınlatma sistemine meydan okuyarak galerinin tavanında bir pencere açmıştır. Burada kömür çuvallarıyla, farklı bir atmosfer yaratmıştır. İzleyicilere bu karanlık mekânda eserleri görebilmeleri için ellerine ışıldaklar verilmiştir. Tüm bunlar galerideki mekânsal ve davranışsal öğelerin incelenmesinin sonucu olarak ortaya çıkan bir meydan okumadır." (Fitzpatrick, 2004: 24-26)

Asıl mekan anlayışının bir akım olarak ifade edilmeye başlanması, 1946'da Buenos Aires'te yayınlanmasıyla başlamıştır. Daha sonra "Mekansalcılık" adını alacak olan akımla, Fontana ve arkadaşları artık düz yüzeylerden kurtulmanın vaktinin geldiğini belirtmişlerdir.

Manifestolarında Fütüristlerin dinamikliğinden açıkça etkilendiklerini ifade eden Mekansalcılar, yarattıkları yeni sanat akımında televizyon, neon ışığı gibi teknolojinin yeniliklerini kullanacaklarını belirtmişlerdir.

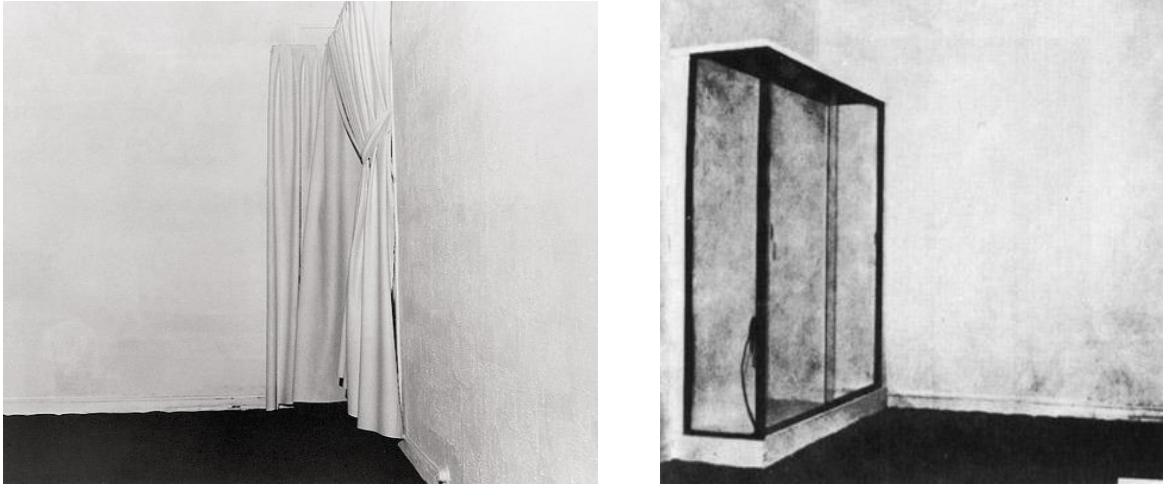
Onlara göre; “Renk, mekân, ses, zaman; zamanda ve mekânda var olan hareket; varoluşun dördüncü boyutu olan zaman ve mekânı içinde bulunduran yeni sanat akımının temel formlarıdır” (Crispoliti, 1999: 29).

Genel olarak, 1960'lardan sonra mekan odaklı bir eleştiri dönemine girildiği söylenebilir. Bu dönemde mekan kavramı, toplumsal mekan kavramını izleyerek genişlemiştir. Bunun yanında Kavramsal sanat, yapıtın fiziksel varlığını ortadan kaldırarak sanatı bir bitiş noktasına getirmiştir. Bir nesnenin gerçekten üretilmesi artık önemli değildir. Doğal olarak, sanat nesnesinin ortadan kaldırılması, mekanın da ortadan kaldırılması anlamına gelmektedir. Düşünce gözden önemli olmuştur.

1960'larda ortaya çıkan ve Optik Sanat olarak adlandırılan akımın içinde yer alan sanatçılar mekânı kendilerine özgü tavırlarıyla değerlendirmişler ve insanın algısı ile oynayarak yeni mekânlar yaratmanın yollarını aramışlardır. Hareket yanılması, ışık ve optik mekân bu akımda yeni değerler olarak sunulmuştur.(Germaner, 1996)

Kavramsal sanatın ortaya çıkmasıyla ise pek çok disiplin türü meydana gelmiş, ifade yöntemleri değişmiştir. Böylelikle mekan pek çok değişim geçirmiştir ve zamanla nesneyle bütünleşmesi açısından önem kazanmıştır.

Boşluk ve doluluk, mekanı mekan yapan hatta bazı kişi ve disiplinlere(dönemlere) göre mekanın kendisini oluşturan kavramlardır. Paris'teki Iris Clert Galerisi, 1950'lerden 60'lara uzanan süreçte iki ilginç enstalasyona sahne olmuştur. Bunlardan ilki Yves Klein'in boş galeriyi sergilediği 'Boşluk(1958)', ikincisi de galerinin Arman tarafından buluntu nesnelere tıka basa doldurulmasıyla yapılan 'Dolu'(1960)ydü.



Resim 8: Yves Klein, "Boşluk", Iris Clert Gallery, Paris, 1958.

Sanatçı, mekanı sanatın ta kendisi olarak ele almaktadır. Bu bağlamda galeri varlık nedenini değiştirerek kendisi bir yapıta dönüşür.

Iris Clert'deki eylemiyle ilgili olarak, Pierre Descargues'ın Yahudi Müzesi kataloğunda yazdığına göre "galerinin dış duvarlarını maviye boyayan" Klein, ayrıca sergiyi izlemeye gelenlere "mavi kokteyller ikram etmiş, Concorde Meydanı'ndaki Luksor dikilitaşını aydınlatmaya çalışmış ve galerinin girişinde nöbet tutması için üniformalı bir Fransız Ulusal Muhafızı tutmuştur. Galerinin içindeyse bütün mobilyaları dışarı çıkartmış, duvarları ve içinde herhangi bir nesne bulunmayan bir vitrini beyaza boyamıştır." Serginin adı "Boşluk"tur ama bir önceki yıl Collette Alendy Galerisi'ndeki sergisinin ana fikrinin geliştirildiği alt başlık daha açıklayıcıdır.: "Duyarlılığın madde haline gelişinin resimsel olarak sabitlenmesi." (O'Doherty, 2010: 110)



Resim 9-10: Arman, "Dolu", Iris Clert Gallery, Paris, 1960.

Arman, Klein'in sergilediği boş galeriyi tümüyle günlük eşyalarla tıka basa doldurarak sergilemiştir."İzleyici galeriye giremeyecek, vitrinden görünen o yığılmış nesnelere belki de kendi gelip geçici varlığının bir yansımasını bulacaktır."(Antmen, 2008: 177)

Artık mekanlar sanat yapının çevresiyle sınırlı kalmamıştır. Sanat yapıtı bir yerde kendisini sınırlayan bu 'beyaz kutu'yu dışlamaya başlamıştır. Zamanla galerinin kendisi izlenebilecek yapıta dönüşmüştür.

Bu dönemlerde mekan ve sanat zihinde algılanabilecek hale gelmiştir. Mekanı kavramadaki bu tür algı oyunları 1960'lı yılların bir özelliğine dönüşmüştür. 20. Yüzyılın ikinci yarısında bu yaklaşım Minimalistleri de etkilemiş, dört duvar arasında resimsel bir mekanla yetinmek istemeyen sanatçılara yeni bir yol açmıştır.

Minimalistler seri üretilmiş nesnelere yer verirken, mekan algısında bir değişim yaratmadan gerçek mekanı görünür kılmışlar ve bunu yaparken de üç boyutlu bir nesne yaratmak için kullanılan her türlü yöntemi(yontmak, yapıştırmak,vs.) reddederek malzemeyi kullanmanın yeni yollarını aramışlardır.

Minimalizmin en önemli temsilcilerinden Carl Andre, eserlerinde olduğu kadar sergileme biçimiyle de farklılık göstermiştir. 'Biçim olarak heykel, yapı olarak heykel, mekan olarak heykel' anlayışından yola çıkan ve eserlerini genelde yer düzenlemeleriyle sergileyen sanatçı yapıtlarıyla yalnızca heykel sanatının değil, heykellerin sergilendiği mekanların da yeniden tanımlanmasını sağlamıştır.

Mehmet Ali Uysal(2009) sanatta yeterlik tezinde belirttiği üzere 1970'li yıllar heykel sanatının kendisini yeniden sorguladığı yıllar olmuştur. Heykele ilişkin temel kaygıların değiştiği bu süreçte, farklı tanımlamaları da beraberinde getirmiştir. 1968 yılında yapmış oldukları bir söyleşide Donald Judd ve Frank Stella, ne resim ne de heykel olan ama ikisinden de öğeler barındıran yapıtlarını tanımlamak için 'spesifik nesne' terimini kullanmışlardır(Antmen, 2002: 201-214) Rober Smithson, Michael Heizer, Nancy Holt gibi sanatçılar heykel sanatının çeşitli sorunlarını göz önünde bulundurarak doğada ürettikleri yapıtları 'çevresel sanat' diye adlandırmışlardır. Beuys ise yapmış olduğu işleri 'sosyal heykel' olarak tanımlamıştır. Üretimleri mimari ile paralellik taşıyan Mary Miss, Alice Aycock gibi sanatçıların yapıtları, mimari heykel olarak adlandırılmıştır.

1960'lardan itibaren pek çok şeyin yeni tanımlar kazanmasıyla birlikte 'manzara' nın geniş arazilerden ibaret yapısı da, çeşitli sanatçılar tarafından anstalasyon temelli sanat projelerine konu olmasıyla değişmiştir. Sanatçılar, doğayı resim ve heykelde, sanatın geleneksel türleri olarak sunarken, bu tarihlerden itibaren 'manzara' gerçek bir mekana dönüşerek arazi sanatçılarının müdahalesine uğramaya başlamıştır.

Akımın öncü sanatçılarından Robert Smithson'ın ifade ettiği üzere " fırça yerine buldozer" kullanan bu sanatçılar, doğanın kendi seyri içinde zamanla değişen, yok olan bir çok ilginç enstalasyona imza atmışlardır.(Smithson, 1998: 251)

"Arazi Sanatı", "Yeryüzü Sanatı", "Çevre Sanatı", "Toprak Sanatı" gibi çeşitli terimlerle anılan bu akımın temelinde sanatçıların geleneksel galeri, müze mekanlarına yönelik tepkisinin yanında dikkat çekilmeye çalışılan çevreci hareket de vardır.(Germaner, 1996) Sanatçılar geniş, olabildiğine özgür arazilerde, galerilerin kısıtlayan kurallarına karşın kendilerini daha rahat ifade edebilmişlerdir.

Diğer akımlarda olduğu gibi 'Arazi Sanatı' da pek çok akımla ilişkilendirilmiştir. 'Minimalizm', 'Arte Povera', 'Happening', 'Performans Sanat' ve 'Kavramsal Sanat'la etkileşim içindedir. Arazi sanatının bu akımlardan mekan kullanımı olarak farkı, doğada geniş alanlarda o mekana özgü olarak gerçekleştirilmesidir. Sanatçı direk doğaya ait kum, taş, toprak, vs. gibi malzemelerle buldukları mekanı kullanarak bir anlamda doğayı hem malzeme hem mekan olarak kullanmışlardır. Arazi bağlam olarak nesneyi yutmuş, bizzat nesnenin kendisi olmuştur.

Arazi Sanatı'nın önde gelen sanatçılarından Robert Smithson'un(1938-73) gerçekleştirdiği "Sarmal Dalgakıran" (1970), bu alandaki en önemli örneklerden biridir. ABD'nin Utah eyaletindeki Büyük Tuz Gölü'nde gerçekleştirilen yapıt için 7000 ton toprak, kaya ve tuz kristalleri kullanılmıştır. 'Dalgakıran'ın sarmal biçimi, gölün merkezinde bulunduğu söylenen efsanevi burgaca göndermede bulunur. Yapıtlarında doğa-ölüm konularını işleyen bu nedenle spiral biçimi sık kullanan Smithson'ın bu yapıtı doğal değişimlere bağlı olarak bir zaman sonra sular altında kalmıştır.

" Arazi sanatı örneklerini "mekan ve mekan-dışı" olarak ikiye ayıran Smithson, böylece arazide gerçekleştirilen projelerden arta kalan malzemelerle gerçekleştirilen enstalasyonları birbirinden ayırmıştır."(Antmen, 2008:254)



Resim 11: Robert Smithson, "Sarmal Dalgakıran", Büyük Tuz Gölü, Utah, ABD, 1970.

“...Yeryüzü dününden bugüne insanoğlunun marifetlerine sahne olan en büyük sergileme mekânı olagelmıştır. İnsanoğlu onun üzerine tapınaklar inşa etmiş, heykeller dikmiş, bir uçtan bir uca yollar ve kanallar açmış, delmiş, parçalamış; kısaca, tepe tepe kullanmıştır – kullanmaktadır. İnsanın yeryüzüne diktiği, ilave ettiği her şey marifetlerinin simgesidir, işaretidir – tıpkı, hayvanların kendi sahalarını belirlemek için bıraktıkları kokular, izler gibi...”(Yılmaz, 2005)

1960'ların politik ve toplumsal misyona sahip sanat eğilimleri, modern avant-garde'ların sanat ile yaşam arasındaki duvarı yıkma hedeflerini izledi. Bu yüzden, sanatçıların işlerini sergilemek ve farklı izleyicilere ulaşmak için galerinin dışına çıkmaları gerekiyordu. Bu nedenle birçok performans, Happening ve Fluxus aksiyonu sokaklarda, tiyatrolarda ya da diğer kamusal alanlarda gerçekleştirilmiştir. Bu akımların getirdiği kurumsal eleştiri, sanat ve kültürün her yerde ve herkesin ulaşabileceği biçimde üretilmesi gerekliliğiydi. Geleneksel galeri mekanının yok sayılması ve "Translocation" kavramının kullanılması ile, bu sanatçılar "Off Spaces" adı verilen, normalde sanatla ilgisi olmayabilen alternatif mekanlarda çalışan ve işlerini sergileyenlerin öncüleri oldular.

Rosalind Krauss 'Mekâna Yayılan Heykel' makalesinde; 19.yy sonunda anıt mantığının terk edilmesi, kaideyi içselleştirerek yersiz yurtsuzlaşan modernist heykelin 1950'li yıllarda tükeniş ve heykel denen olgunun ne mekân ne mimariyken, hem mekân hem mimariyi kapsayacak biçimde bir dönüşüm süreci yaşamakta olduğu görüşünü savunmuştur.(Krauss, 2002:103-110)

1980'lerden 2000'lere uzanan süreçte ise kategorik olarak 'heykel' başlığı altında ele alabileceğimiz yapıtlar, gerçekte son derece sınırlıdır. Disiplinlerarası ilişkilerin ve kavramsal içeriğin ön plana geçmesi, ifade biçimlerinin çeşitlenmesine ve alışagelmış sınırların ortadan kalkmasına yol açmış, üç boyutlu üretimlerde heykel üretiminden çok, hazır-nesne kullanımı ve mekana yayılan assemblaj ya da enstalasyon türünde üretimler ağırlık kazanmıştır.“Kavramsallığın ön planda olması, hangi alanda uzmanlaşmış olursa olsun sanatçıların, gerektiğinde heykel, resim, fotoğraf, video gibi farklı ifade biçimlerine yönelmelerine enden olmuştur.”(Antmen, 2008: 292)

Allan Kaprow, Jackson Pollock hakkında şöyle söylemiştir; Pollock'un dev boyutlu tuvaler kullanmasının bir çok nedeni vardır, bunlar açısından bizim için en önemlisi, duvar resmi büyüklüğünde olan bu resimlerin resim olmaktan çıkıp adeta birer çevre oluşturmasıdır. Pollock'un büyük boyutlu tuvaleri, izleyicinin adeta önünü keser, ona saldırır, onu içine alır..resim esas olarak odanın içindeki dünyaya girer. Ve işte bu,

benim değinmek istediğim son noktaya gelmemizi sağlamaktadır: Mekan. Bu yaratıların mekanı açıkça hissedilen, elle tutulur bir mekan değildir. Bu ağın içine kendimizi kaybederek çizgilerle akıtmalar arasında bir tür mekansal uzam deneyimi yaşamamız mümkündür.”(Robert,1997)

Modernizimle birlikte ise sanat yapıtı aracılığıyla ifade edilen mekan kavramıyla içinde bulunduğumuz mekanlar arasındaki enerji gelgiti, en temel ama en az anlaşılmiş noktalarından birisi haline gelmiştir. Artık mekan bir takım şeylerin olup bittiği bir yer olmaktan çıkmış; aksine bir takım olgular, mekanı mekan kılmaya başlamıştır.

“Adorno, kendi “sanatın sonu” tezini bu tür sanat tarihinin de en az sanat kadar tükenmiş olduğu, iddialarının çok sık öne sürüldüğü bir dönemde ortaya atmıştır. Hatta ideolojinin ve felsefenin sonu da ilan ediliyordu. Sözelimi 1965’te minimalist sanatçı Donald Judd,” çizgisel tarihin bir ölçüde çözüldüğü”nü öne sürmüş, kısa süre sonra kavramsal sanatçı Joseph Kosuth, modernist resim ile heykelin sona erdiğini ilan etmişti. Kosuth, bu ifadelere bambaşka bir anlam kazandıran “diyalektik” bir hamleyle şunu ekliyordu: Bu özgül mecralar, artık genel Sanat fikri içinde içerilerek aşılmıştı, bu büyük harfli Sanat da bundan böyle ileri sanatçıların nesne-mecrası olacaktı...”(Foster, 2004: 166)

1.4.Galeri, Müze ve İzleyici Açısından Mekan

“ Müzenin sanatı hayattan mahrum ettiği fikri; müzenin tarihi boyunca yinelenir durur. Saint Simon’cu sosyalistler de, 19. Yüzyıl sonu estetikçileri de, zamanımızın çok kültürlülük yandaşı küratörleri de hep bu fikri savunur.”D.J.Sherman (Artun, 2006)

Galeri ve müzelerin oluşmasından önce sanatçı, kilise ve sarayın himayesi altında çalışmaktaydılar. ilk kez 19.yüzyıl’da kapitalist ülkelerde özel sanat galerileri ortaya çıkmaya başlamıştır. Paris Salon sergilerinin 1832 de yapılmaya başlandığı alan ilk sanat galerisi olarak kabul edilmiştir.

Galeriler ve müzeler toplumun özelliklerini yansıtır. Toplumun sanatsal belleğini, depolar ve yayarlar. Bir toplum üzerine müzelerinden okuma yapılabilir.

1950'ler ve 60'larda soyut dışavurumcular ve ressamalar, resimlerini sergilemek için farklı bir mekana gereksinim duymaya başladılar. Bu mekanda, izleyicinin resimle arasındaki zihinsel ve bireysel etkileşimini engelleyecek hiçbir şey bulunmamalıydı. Bu nedenle gündelik olanla, sıradan yaşamla tüm bağlar koparılmalıydı. Bu gereksinimden, ideal sanat mekanı olan "Beyaz Küp" doğdu.

Brian O'Doherty'nin 1970'lerde tartışmaya açtığı "Beyaz Küp" olgusu, zaman içinde çağdaş sanat tarihinde en çok rastladığımız kavramlardan biri olarak kaynağını bile unutturacak kadar yaygınlaşan bir terim haline gelmiştir. "beyaz küp", günümüzde, çağımızın 'modern sanat galerisi'nin başlıca simgesidir.

Beyaz Küp, yapıt ve mimari arasındaki ilişkiye yoğunlaşan, düşüncenin deneyimlenebileceği bir mekan olmuştur. Fakat zamanla yaşamla tüm bağların koparıldığı bir mekan olarak, sanat ve toplum arasında yıkılmaya çalışılan surları aksine daha da güçlendirmiştir.

Bu dönemlerde popüler olmaya başlayan hazır nesne olgusu farklı akımlarda kendine yer bulmuş ve akımlar arasında etkileşime neden olmuştur. Geleneksel heykel ve resim hem kavram hem malzeme olarak yerini 'günlük nesne'ye bırakmıştır. Bu nesnelerin arasında çalışmanın "sanat nesnesi" kısmında açıklandığı üzere 'insan ürünleri' dahi bulunmaktadır. Sanatçı, hem sergileme mekanına, hem de geleneksel olarak sanat kabul edilen nesne ya da gösterilere meydan okumuştur. Bu süreç sanat nesnesinin özgürlüğü kadar, galeri ve müze gibi mekanların da sorgulanmasına neden olmuştur. Yapıtlar doğada sergilendiği gibi, direk doğada da oluşturulmuştur. Bu durumda, "sanat galerisi"ni gösteren göstergeler olmasa da, yapılanlar 'sanat' tanımında yer almıştır.

Galerilerin ve müzelerin yapıta müdahale eden, onu sınırlayan yapısının yanı sıra toplumun belli bir kesimine hitap eden tavrı da sanatçılar için eleştiri konusu olmuştur.

Arazi sanatçısı Richard Long mekanların özgür olmasını savunarak, müzeciliğin tekelliğini eleştirmiştir; " Açık alan heykellerimi ve yürüyüş yerlerimi satın almak, onlara sahip olmak mümkün değildir. Yolların ve dağların kimseye ait olmaması, herkese ait olması düşüncesi hoşuma gidiyor."(Kedik, 1999:36-41)

Galerinin ve müzenin hem fiziksel, hem ideolojik sınırlarını aşmak adına gerçekleştirilen performans ve arazi sanatı türünde proje ve benzeri sanatsal ifadeler olmuştur. Bu yönde tutum sergileyen sanatçılar her ne kadar müze ve galeri gibi

mekanları eleştirmişseler de, kaydedilen videoların ve fotoğrafların sonrasında galerilerde sergilenmesi hatta satılması bir anlamda ironi yaratmadığıdır.

Modernizmin tarihi, galeri mekanıyla iç içedir; hatta öyle ki sanatın tarihini o mekanlardaki değişimlerle okumak mümkündür. Toplumu etkileyen her türlü değişim sanat alanına da yansıdığından, gerek sanatçılar bazında, gerekse izleyicinin değişimleri algılaması bakımından bu yenilikler sağlanabilir. Tüm değişimlerde bu yenilikleri izler

“Bugün geldiğimiz noktada, önce sanatı değil *mekanı* gördüğümüz açıktır. Gözlerimizin önünde canlanan o beyaz, ideal mekanın, aslında aslında her görüntüden daha etkili bir biçimde yirminci yüzyıl sanatının arketipik simgesi haline geldiği iddia edilebilir; genellikle içinde sergilenen sanatla bağlantılı olarak tarihsel süreçte kaçınılmaz bir meşruiyet kazanmıştır.”(O’Doherty, 2010: 30)

Bu nedendir ki dönemin sanatçıları mekanı direk sanat yapıtı olarak sergilemişlerdir. 1958 yılında Yves Klein Paris’teki Iris Clert Galerisi’ni boş sergileyerek bu işine ‘Boşluk’ adını vermiştir.

O’Doherty’nin kitabında tartıştığı üzere ideal galeri mekanı, sanat yapıtının “sanat” olarak algılanışına engel oluşturan her türlü öğeyi dışlayan mekandır. Yapıt, yapıt olarak değerlendirilmesi sürecinde kendi dışındaki herhangi bir şeye dikkat çekecek her türlü etkenden soyutlanmıştır. Bu mekandaki güç algısı o kadar yoğundur ki yapıtları mekanın dışına çıkarmak onları yeniden seküler bir statüye düşürebilir. Buna karşılık sanatla ilgili düşünsel varsayımların odağı haline geldikleri böyle bir mekanda nesnelere sanat statüsü kazanır. Modernizm eskidikçe, bağlam içerik halini almaya başlar. Tersinden söyleyecek olursak. Galeriye ve galerinin yasalarını kendi “çerçevesi” içine alır.(2010: 31)

Louise Lawler bu yorumu destekler nitelikte Jackson Pollock, Kenneth Noland, Andy Warhol gibi ünlü Amerikalı sanatçıların yapıtlarının satış ortamlarında ve koleksiyoncu evlerinde çekilmiş fotoğraflarıyla gündeme gelerek, sanatın ticari dolaşıma girdikten sonra macerasını gözler önüne sermiş, sanat yapıtlarının modernist galerilerin kapsayıcı aurasından yoksun haldeyken, etkilerini yitirdiklerini iddia etmiştir.

“Lawler’in yaklaşımı, postmodern Yeni Kavramsalcılığın başlıca ilgi alanlarından birini oluşturan kurumsal eleştiriye yönelmiştir. Kurumsal eleştiri, müze mekanlarından tarihsel ve toplumsal anlatıların nasıl kurgulandığını araştıran, beğeni ölçütlerinin nasıl ve hangi ideolojik nedenlerle şekillendirildiğini irdeleyen,

müze ve galeri gibi mekanların otoritesini sorgulayan bir sanatsal pratik biçimidir.”(Antmen, 2008:281)

O’Doherty ‘Beyaz Küpün İçinde’ adlı kitabında galerilerin mekanda sonsuzluk hissi sağlamaya çalıştıklarından söz etmektedir. Bu sonsuzluk hissini kiliselerdeki, eski mısır mezar odalarındaki ya da duvarlarına resim yapılan mağara duvarlarındaki hisse benzetir. Çağrıştıran bu sonsuzluk duygusu, başyapıtların sanatsal kalıcılığının ve tükenmez güzelliğinin görüntüsüdür.(2010)

Maleviç ise galeri ve müzeleri ve bu mekanlardaki bu sanatsal kalıcılığı eleştirmiştir:

“.. Müzelerde gördüğümüz her obje, tek bir şeyin bile yararlı olmadığı, kullanışlı olmadığı düşüncesini destekler: yoksa bütün bu objelerin müzelerde ne işi vardır? Bu objelerin bir zamanlar kullanışlı olması ise, o dönemde daha kullanışlı gelen şeylerin yarın tamamen işlevini yitirmeyeceğini söylememiz mümkün müdür?..Dolayısıyla en eski sanat yapıtlarının binlerce yıl sonrasında, yani bugün bile tüm güzelliği ve doğallığıyla etkileyici gelmesi biraz olsun düşündürmez mi?” (Antmen, 2008:93)

Bu tür galeri ve müze üzerinden yapılan destekleyen ve olumsuzlayan eleştiriler galerinin tarihi boyunca olağandır. Kimisi sınırlarına, kimisi toplumsal yapıya kattıklarına karşı eleştirirken kimileri onun eseri koruyucu niteliğindeki yapısına saygı duymuştur. Nesne galeri mekanına girdiği için mi sanat nesnesi haline gelir, yoksa galeriye giren nesne bu alana hükmeder mi?

Adorno’nun, 1953 yılında kaleme aldığı “Valéry, Proust ve Müze” makalesinde Adorno’ya göre Valéry müzenin,”geçmişin sanatını ölüme yolladığımız yer “olduğu düşüncesini temsil etmektedir. Buna göre “”müze ile mozole arasında, salt fonetik olmanın ötesine geçen bir bağ vardır. Müzeler, sanat eserlerinin özel aile mezarlıkları gibidir. Kültürün nötralizasyonuna şahitlik ederler. Proust ise Valéry’nin durduğu yerden “eserin ölümünden sonraki hayatı”yla işe başlar. Onun hareket noktası, atölyedeki sanat üreticisi değil, müzedeki izleyicidir. Proust’un idealist izleyicisi için müze, atölyenin mükemmelliğe ulaşmış hali, sanat üretiminin dağınıklığının damıtılıp süzüldüğü tinsel bir yerdir. Müze, çıplaklığıyla her tür özellikten yoksun oluşuyla, sanatçının eserini yaratmak için kendini soyutladığı iç mekanları çok daha iyi simgeler.(Adorno, 1981: 177)

Sanatı toplumla buluşturmak için oluşturulan galeriler, zamanla bu iletişimi kendi lehlerine çevirmişlerdir. Sanatçılar eleştiri için müzeyi reddeden çalışmalar yapmış, fakat yapılan çalışmaların görselleri yine galerilerde sergilenmiştir. Maddiyat ve sanat arasındaki süregelen tartışma burada galeri için de yapılabilir. Sanatçının halka ulaşmak için galerilere ihtiyacı vardır, ama diğer yandan ulaşımındaki paradigmlar göz ardı edilemez. Birbirlerinden çıkar sağlayan eser, sanatçı ve izleyici temelindeki bu sirkülasyon yapısı üretim olduğu sürece ve bu üretimden maddi manevi katkısı olacak alıcı olduğu sürece devam edecektir.

II. BÖLÜM: MEKAN, SANAT İLİŞKİSİ ve SEÇİLMİŞ SANATÇILARDAN

ÖRNEKLER

Bu bölümde çalışmalarında nesne-mekan ilişkisini ele alan ve mekanı öne çıkaran sanatçıların yapıtları incelenerek, o çalışmaların ışığında mekânın sanattaki kullanımı ve önemi vurgulanmak istenmiştir. Sanatçıların örnek olarak sunulan yapıtları, direk mekânın kendisi üzerinden kurgulanarak gerçekleştirilmiştir. Sanatçıların yapıtlarında, mekâna odaklılık ortak nokta olmanın yanı sıra, geçmiş ve günümüz üretimlerini sanat yapıtının geçirdiği dönüşüm çerçevesinde ele almak gerekmektedir.

1960'larda başlayan sanat nesnesi sorgusu bu bölümde çalışmalar üzerinden tekrar ele alınabilir. Kavramsal sanatla birlikte, gelenekselden ayrılan resim ve heykel başta olmak üzere, sanat akımları, farklı disiplinler ve projeler olagelmiş, nesnelere zihne dayalı bakış açıları kazanmıştır. Bu açıdan bu bölümde değerlendirilen sanatçıların yapıtları bu arayışlar çerçevesinde ortak bir noktadadır.

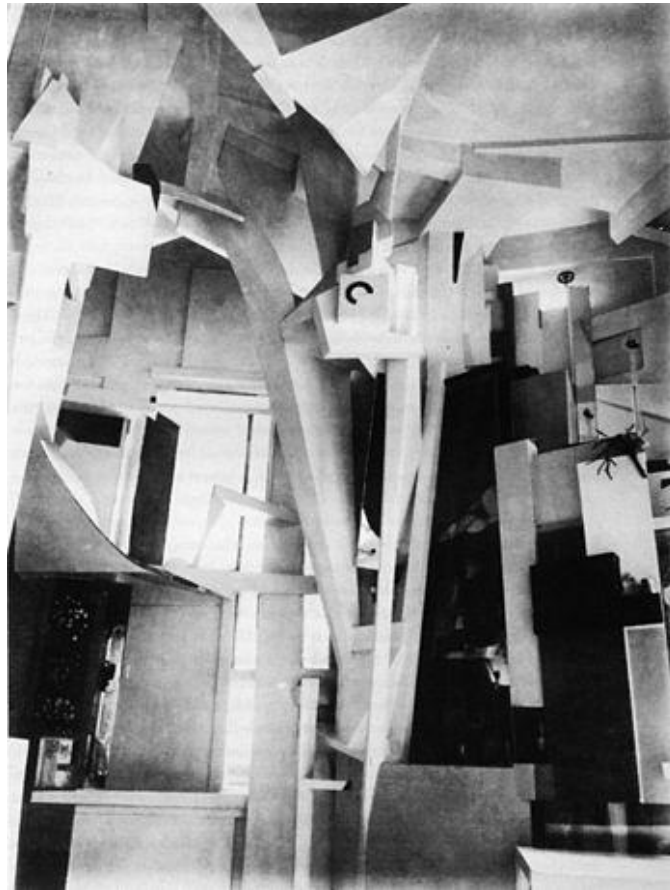
Mekânı duyumsayan sanatçı örneklerinde ev yaşanmışlığı, geçmişe dönüklüğü açısından ortak noktadır. Kurt Schwitters yaşadığı evi zamanla bir sanat nesnesi haline getirirken, diğerleri form açısından evi kullanmış, mekâna bu yönde bir ifade katmışlardır.

2.1. Kurt Schwitters

Resim, heykel, tipografi ve edebiyatla uğraşan sanatçı Dadaizmin en önemli temsilcilerinden olan sanatçı, gerek yapıtları gerek görüşleri açısından döneminin öncüsü sayılır. Sanat dünyasına etkisi ve kolaj tarzında ürettiği yapıtların popülerliği hem Avrupa'da hem de Birleşik Devletlerde büyük olmuştur. En ünlü yapıtı, 1923'te Hannover'daki evinin bir odasında başladığı ve zamanla tüm evi kaplayan 'Merzbau'dur. Buluntu nesnelere ve yapılan parçalardan oluşan çalışmanın, bütün bir sanat yapıtı ya da kapsamlı bir kolaj olduğu düşünülebilir. Belli bir projesi olmayan, zamanla büyüyen dahası tamamlanmak gibi bir amacı olmayan bir yapıtıdır. Schwitters 'Merzbau' için şöyle yazmıştır:

"Büyük bir kent nasıl büyüyorsa *Merzbau* da öyle büyür. Örneğin yeni bir bina yapıldığında, imar bürosu kentin genel görünümünü bozup bozmayacağını denetler. Bana gelince, ben KdeE'ye (Erotik Sefalet Katedrali) yakışır diye düşündüğüm bir şeyle

karşılaştığımda onu alırım, eve götürürüm, oraya yapıştırıp üstünü boyarım ama bütünün ritmini hiçbir zaman göz ardı etmem. Derken gün delir bakarım elimde bir ceset var- artık etkisi geçmiş bir sanata akımının kutsal kalıntılarını saklamışım duygusuna kapılırım. O zaman onları kendi haline bırakırım ama önce üstlerini bütün olarak ya da kısmen başka şeylerle kaplarım ve bunu, artık bir önemlerinin kalmadığını özellikle gösterecek şekilde yaparım. Yapı büyüdükçe vadiler, çukurlar, mağaralar ortaya çıkmaya, genel yapı içinde kendiliğinden şekillenmeye başlar. İç içe geçmiş yüzeyler her bir yana kıvrılan, yukarı doğru uzanan yeni biçimler yaratırlar. Kıvrılmış, bükülmüş bu şekillerin üzerindeki geometrik yapı, kendi içinde katı bir düzen oluşturur.”(Kurt Schwitters)(O’Doherty, 2010: 62)



Resim 12: Kurt Schwitters, “Merzbau”, 1923-1943

Merzbau sanatçının kendine inşa ettiği bir yaşam alanıdır. Schwitters, çıktığı gezilerden topladığı nesnelere, hurdaları, döküntüleri, arkadaşlarının hediyelerini, kendi oluşturduğu alçıdan ve diğer malzemelerden nesnelere yerleştirerek mekanı bir mağbede

dönüştürmüştür. Dolayısıyla zaman geçtikçe mekan da genişlemiştir. 1923'te başlanan Merzbau 1943'te savaş sırasındaki bombalamalar nedeniyle yıkılmıştır. Yani bu bir mekan, malzeme ve süreç işidir. Belli bir tasarımı olmayan yapıt zaman içinde konstrüktif bir tarzda oluşmuştur. Bu anlamda yapıt hem heykel hem de bir mimaridir. Bir tür resim düzleminin mekana açılması da düşünülebilir. Bu yapıtta kullanılan tüm disiplinler farklı akımların başlangıcı olarak kabul edilmektedir.

"Merzbau'nun yapıldığı dönemde enstalasyon sanatına daha kırk yıl vardır, mekanı deneyimlemek fikri henüz ortaya çıkmamıştır. Herkes mekanın işgal edildiğinin farkına varmıştır. Merzbau için kent, malzemeleri, süreçleri ve bunları ilkel bir biçimde bir araya getiren – gereksinmelerle araçların iç içe geçtiği- estetik modeli sağlamıştır. Kent hem kolajın hem galeri mekanının olmazsa başlamıdır...Eser saatlerle dönüşen, çeşitli konular, işlevler, mekan ve sanat kavramları içeren çok sesli, değişken bir kurgudur. Dada ile Konstrüktivizm, yapı ile deneyim, organik ile arkeolojik, dışarıdaki ile içerdeki mekan arasında gidip gelen diyalektiği, aslında tek bir yapıt etrafında döner: bu, dönüşümdür.(O'Doherty, 2010: 65)

2.2. Gordon Matta-Clark

Clark annesi, babası ve kardeşi de sanatçı olan bir ailede büyüyen bir sanatçıdır. Mimarlık eğitimi almış olmasına rağmen, genel mimarlık işleriyle uğraşmamıştır. Anarchitecture adını verdiği Anarşimimarlık (anarşizm + mimarlık) olarak tanımladığı tasarımları üzerinde çalışmıştır.

Çalışmalarında pek çok medya dökümanı, film, video, fotoğraf ve geri dönüşüm nesnelere kullanmıştır. Performans sanatı, mekan ve doku çalışmalarına dahildir. Fakat en yoğunlaştığı alan " building cuts" denen eski binaları kesmesinden oluşan Clark'ın da bir mimar olarak mekanı ele alışı farklılık göstermektedir. Sanatçının bu bölümde göreceğimiz diğer sanatçılardan farklı olarak bütün bir parçayı ifade etme amacından çok, mekanları (evleri) bölmek, parçalamak, değiştirmek amacıyla mekanlara yaklaşır. 1971 yılından ölümüne kadar bina parçaları/kesikleri ve terk edilmiş binaların bazı katlarını, tavanlarını ve duvarlarını çıkarmak suretiyle oluşturduğu tasarımlar ile tanınmıştır. Clark'ın yapıtlarında mekan-nesne ilişkisinin yanında biçim de öne çıkmaktadır.



Resim 13: Gordon Matta Clark, "Split: Four Corners", 1974



Resim 14: "Split: Four Corners"(Detay)

Clark'ın çalışmaları 1960'larda süregelen kullanım nesneleri-sanat nesnesi ilişkisinin ne boyutlara geldiğini gözler önüne serebilir. Sanatçı bu yapıtlarında mekan olarak 'ev'i

sadece heykel olarak kullanmakla kalmamış, mekanı, ışığı, heykeli ve politikayı birleştirmiştir.

1973'te New York'ta yaşayan bir grup sanatçı- Laurie Anderson, Tina Giruard, Suzanne Harris, Jene Highstein, Bernard Kirschenbaum, Richard Landry, Gordon Matta-Klark, 'Anarchitecture' kavramı çevresinde projeler geliştirmiştir. Matta-Clark yazmış olduğu makalede 'Anarchitecture' kavramını şu şekilde açıklamıştır.

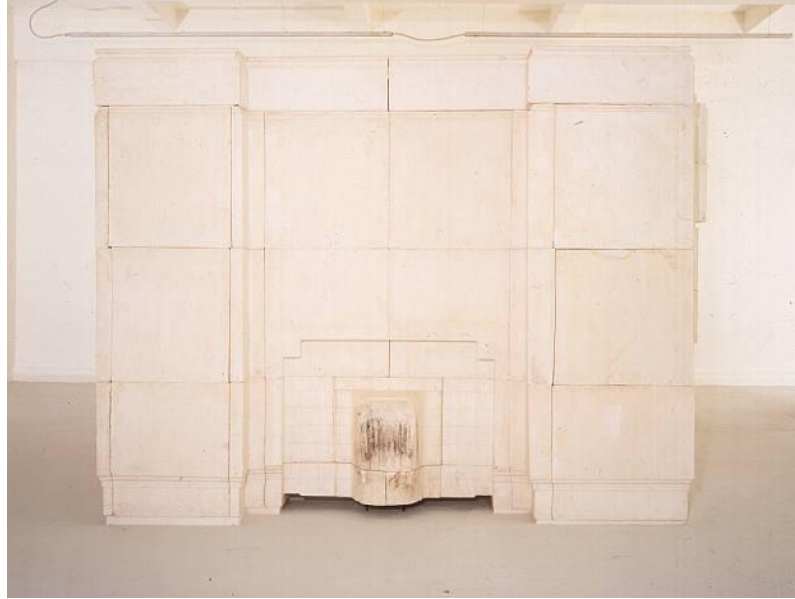
“...‘Anarchitecture’ hakkındaki düşüncemiz binalara alternatif olarak gösterilebilecek parçalar yapmak ya da kullanılabilir mekânların içindekilere karar vermek değildi. Daha metaforik boşluklar, hacimler, bırakılmış mekânlar, gelismemiş yerler üzerine düşünüyorduk... Örneğin, ayakkabı bağlamak için durduğunuz yerler, günlük hareketlerinizin kesildiği yerler...”(Deserens, 1993:87)

'Anarchitecture' grubu mimarlığı politik bir hareket olarak kullanmıştır. Matta-Clark'ın işleri sadece heykel ve mimari değil aynı zamanda politik olmuştur.

2.3. Rachel Whiteread

1980'lerin ikinci yarısında Whiteread, kauçuk ve reçine, alçı ve beton gibi malzemelerle küvet, şilte, dolap ve oda gibi günlük hayatta rastlanan nesnelerin dökümünü yapmaya başlar. Nesnelere kalıp olarak kullanıldığından, dökümler bu nesnelerin negatif mekanıdır; bu nedenle hem üretimleri itibarıyla aşık, hem de göndermeleri itibarıyla müphemdirler. Çünkü Whiteread'in heykelleri kullanım nesnelere ve gündelik mekanlara dayanmasına rağmen, işlevi olumsuzlar ve mekanı kütle haline getirir; bütünlüklü ve cisimsel görünmelerine rağmen, aynı zamanda fragmanlara ayrılmış ve hayaletleri de görünürler. Daha da müphem olanı, bu gerçek izler, simgesel izleri akla getirir – çocukluk, aile, cemaat anıları gibi: Sonlarla bastırılmış bir başlangıçlar yeri, mevcudiyetsizliğin kol gezdiği bir yer olarak “evin kültürel mekanı”ni çağrıştırırlar. Bu nedenle Whiteread'in çalışmaları çoğunlukla tekinsiz, olanla, yani bir zamanlar aşına olsak da bastırılmayla yabancı hale gelen şeylerle ilişkilendirilir. Aile evine ait nesnelere ya da annelikle ilgili mekanlara giydirdiği ölüm maskesi, gerçekten de evdeki *unheimlich*'e(Freud, gizli, töredışı anlamına gelen “heimlich” kelimesinden yola çıkarak, “tekinsiz” şeklinde çevrilen “unheimlich”i bastırılmış olanın geri dönmesi şeklinde tanımlar) işaret eder. Ama nihayetinde bunlar, bastırılmış olanın geri dönüşünden ziyade, yitirilmiş olanın mevcudiyetini hatırlatır: Unheimlich'ten ziyade,

evsizdirler. Yalnızca psikolojik boyuta sahip olmakla kalmayan bu dökümler, “toplumsal beden üzerine işlenmiş tarihin damgasını taşır.” Bu açıdan hem minimalist nesnelere hem de pop göstergeleri akla getirirler, ama ikisini de hayaletsi bir tarzda ele alırlar- toplumsal ruhların geçmişi olarak. (Bird, 1995)



Resim 15: Rachel Whiteread, “Ghost”, 1990

Alçı ve çelikten yapılan “Ghost” Whiteread’in en önemli yapıtlarından birisidir ve kendisini dünyaya tanıtan en önemli eserlerinden biridir. Sanatçı küçük nesnelere kalıplarını alarak başladığı işlerine devasa yapıların örneğinin merdivenler ya da bir evin tek parça dökümlerini alarak devam etmiştir. “Hayalet” sanatçının bu alandaki ilk işidir ve bu çalışmasıyla ‘yaşam alanına’ eleştiri getirmiştir.



Resim 16: Rachel Whiteread, "House", Londra,1993.(yan görünüm)



Resim 17: Rachel Whiteread, "House", Londra, 1993

1993'te Londra'nın işçi sınıfı mahallelerinden birinde sergilediği "House" (ev) isimli iş en çok bilinen eserlerinden biridir. Viktorian dönemden kalan yıkılmak üzere bekleyen bir evin beton dökümüdür bu. Evin içinin kalıbını alarak evin daha önce bulunduğu '193

grove caddesi üzerinde sergileyen sanatçı bu eseri yüzünden çokça eleştirilmiştir. boşluğu çevreleyen duvarları ve mobilyaları değil, boşluğun kendisini ve o boşluğun içinde artık varılmayan yaşamı gündeme getiren whiteread'ın eseri, mekandan silinmiş olan bir mimarinin çerçevelediği hacmi yeniden görünür kılıyor. sanatçı bu eseriyle 1993 yılında Turner Prize kazanmıştır. Belediye yapımına önce izin verdiği yapıtı, 11 Ocak 1994'te yıkmıştır. Böylece whiteread'ın evi, hayaleti olarak karşımıza dikildiği ev ile aynı akıbeti paylaşmıştır. Aslında eserin, yokluğu sayesinde gerçek anlamını kazandığını söylemek de mümkündür.

"Whiteread, yalnızca pervazların, kapı çerçevelerinin ve tesisat hatlarının çizgileriyle değil, bir zamanlar bu odalarda yaşamış insanların izleriyle de yok olan odalara dair negatif bir etki yaratır. Ev bir süreliğine bir parkın ortasında, geri dönememiş bir hayalet misali dikili kaldı. En kışkırtıcı yanı, ruhsal olan ile toplumsal olanı bu şekilde bağlantılandırması; her ikisi de amansız gelişmenin tehdidi altında olan, "çocukluğun yitik mekanları" ile Doğu Londra'nın kaybolan işçi sınıfı kültürü arasında bağ kurması.(Foster, 2004: 180)

Whiteread' in bir röportajında söylediğine göre;

"Yapmış olduğum eserler pek mimari üzerindeki yorumum sayılmaz. Sanırım yaptığım ilk mimari eser, Viktoryan bir evin küçük bir odasının kalıbı olan 'Ghost' idi ve bu eserin bir bakıma bazı çocukluk anılarıyla, evden ayrılışla ve buna benzer şeylerle yakından ilgisi vardı. Bildiğiniz gibi ilk işlerimin büyük bir kısmı kendi geçmişimle alakalıydı. Fakat, sanırım bu durum aynı zamanda politik bir söylem de içermekte olan 'House' ve sonra son zamanlarda yapmış olduğum, çoğunluğu şu an içinde bulunduğumuz binanın iç kısmının kalıpları olan mimari eserler ile değişti ve bu daha çok, binaların bir anlamda dairelerin yapılış şekli bakımından nasıl anonim olduğu fikriydi. Bu yüzden bu binanın içerisinde kalıbı alınan bu iki daire işi, burada bulunan gerçek dairelerinin, biraz kurum dairelerine benzeyen, biraz bu türden uluslararası unutulmuş mimariye benzeyen küçük odaların fiziksel olarak kalıbı alınarak oluşturulmuştur. Bunlar yalnızca boşluklardır. Bilirsiniz, kimse onları pek önemsemez. Yalnızca pencereleri ve bir kapıları vardır ve hiçbir güzel yanları yoktur, orada öylece dururlar. Sadece işleve yönelik alanlardır. Aslında bu işlerin kalıbını alırken en çok ilgimi çeken şey duvarlar arasındaki boşluktu, sonuçta da kalıpta duvarlar hiç yokmuş gibi oldu, öyleyse duvarlar yalnızca boşluktu ve bu durum on yıl önce yapılan 'House' adlı eserde ortaya çıkmıştır. 'House' ile ilgili beni hayal kırıklığına uğratan birçok şey vardı tabii ama beni

onun görüntüsü ile ilgili hayal kırıklığına uğratan tek şey, asıl heykelde duvarların yine heykele dahil olmuş olmasıydı."(Rachel Whiteread) (Tusa, 2004)

2.4. Sarkis

Sarkis adıyla tanınan Sarkis Zabunyan adlı çağdaş sanatçı, mekan ve nesne ilişkisini yerleştirmelerle sunuyor. Sanatçının ilk çalışmaları resim alanında olmasına rağmen daha sonra çalışmalarını heykele ve hem işitsel unsurları hem de video çekimlerini kullandığı enstalasyonlara doğru kaydırmıştır.

"Mekân heykeltraşiyım" diye tanımladığı sanat kimliği "gerçek" mekânlarda hayat buluyor. Sarkis'in çalışmalarında sanatçının kişisel tarihinin yansımaları olduğu gibi bazen de mekanın tarihine odaklanır. Bu yapıtlarında kişisel bir okumaya olanak sağlarken yapıtlarında da bir bütünlük ve devamlılık sağlar.

1964 yılında gittiği Paris'i yaşama alanı seçen sanatçının, yaşanılan yer, mekana ait olma gibi kavramlar yapıtlarında sıklıkla yer bulmuştur. Türkiye'de "Çaylak Sokağı" adıyla ses bantları ve nesne enstalasyonuna dayalı olarak 1986 yılında sergilediği işlerinde, geriye dönüşümlü bir estetik geliştirmiş olmasıyla tanınmıştır. Sanatçı bu sergisinde geçmişinde kullandığı nesnelere yerleştirmesini yapmıştır.

"Yaptığım işlerin hepsi soyut bir mekânda yaptığım işler değil, somut bir mekânda konuşan işler ve somut mekân derken onun mimarisi var, o mimarinin bir belleği var, o yerin de o yere bağlılığı var ve yere bağlılıkta bir kültür olayı var. Yani sizin kalkıp kültürle konuşacak bir yere gelmeniz gerekiyor. Bir tür konuşma bu...Çalışmalarım hep ilk'e dönme eğilimi var. Tabii bunlar geçmişimdeki bir takım olaylara bağlı. Yani bunda ilk yerleştirmeyi yaptığım zaman çoğu kişi bu adam Batı'ya gitmiştir, burayla ilişkisini kesmiştir diye düşünebilir. Halbuki ben hiçbir zaman ilişkiyi kesmedim. Kestiğiniz zaman nefessiz kalırsınız, nefessiz kaldığınız zaman da donarsınız. Yahut da kafanızı, ruhunuzu başka bir yere sattığınız zaman siz olamazsınız. Ben de bütün bu çalışma nosyonunun oluşturduğu objeleri buldum."(Sarkis)(Özsoy, 2009)



Resim 18: Sarkis, "Çaylak Sokak", İstanbul, 1986

"İki yıl sonra aynı düzenlemeyi Paris'te bu kez evin birebir planı ölçeğinde bir platformda, bir tür sahne olarak düzenlemiştir. Sanatçı bellek ve yaşayan bir yer olarak atölye mekanını da, pek çok farklı sergisinde malzeme olarak yeniden kurgulamıştır."(Susamoğlu, 2010)

"Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nin Mimar Yunus Aran'ın anısına düzenlediği, Sarkis'in "İşlerimde Mimari Mekan" adlı konferansı 2009 yılında İstanbul Modern Müzesi'nde gerçekleştirildi. Konferans başında konuşma yapan İstanbul Modern küratörü Levent Çalıkoğlu, Sarkis için "Yara almış mekanlardan beslenen bir sanatçı... Kültürel, sosyal, politik açıdan yara alan mekanlarla uğraşan ve bunu çok hızlı bir şekilde yapan bir sanatçı." diye bahsetti.

Sanatçı, mekanı, "ifade yaratma yeri" olarak tanımlıyor. Yapıtların doğduğu yerle ilişkisini şiddetle vurgulayan sanatçı, hayatı boyunca da bunun etkisinde kalmış... Bundan sonra yaptığı farklı disiplinlerdeki işlerinde, her zaman mekanın kullanımı, insan üzerindeki etkisi ile ilgili sorular sordu. Konferansta yapıtları ve mimari ile ilişkisini kendi hayatı üzerinden giderek anlattı... Sanat üretimi ve mekanın insan üzerindeki etkisinin birbiriyle direkt ilişki içinde olduğunu Sarkis'in işlerinden ve kendi ağzıyla anlattığı hikayesinden rahatça algılayabiliyoruz."(Öztürk, 2009)

Sanatçı son olarak 23 Mayıs 2013'te Galeri Mana'da "İkiz" adlı kişisel sergisinde, çok katmanlı bir ikilikler evreni yaratmıştır. Sanatçı, galeri mekanının her katını, diğerinin özgün bir ikizine dönüştürmüştür. Galeri mekanının her iki katında aslında birbirinin ikizi sergileri geziyormuş hissi hakimdir.



Resim 19: Sarkis, "İkiz", Galeri Mana, 2013

"Galeri Mana'nın iki katı vücudun sağ ve sol kolu gibi, iki parçası. Be onun üzerinden gittim bu sergide. Bu iki mekan birbirine benziyor. İşte "İkiz"lik oradan geliyor... Yukarı çıktığında diyorsun ki bu aynı aşağıdaki sergiye benziyor. Ama birbirine benzeyen, aynı hiçbir eleman yok aslına bakarsan. Dünya kadar rastlantılar var iki kat arasında ama tekrar yok."(Sarkis)(Atabilen, 2013)

2.5. Tokujin Yoshioka

1967 doğumlu Japon sanatçı Tokujin Yoshioka, bu bölümdeki diğer sanatçılardan farklı olarak çeşitli disiplinleri bir arada kullanarak daha çok markalara da hizmet veren bir tasarımcıdır da aynı zamanda. Dizayn, mimari ve enstalasyon arasındaki sınırları kaldırdığı tasarımları, aynı zamanda sanat eserleri olarak da kabul görmektedir. En

önemli tasarımları arasında, 2002 yılında gerçekleştirdiği camdan boru biçimindeki tipik kanepe tasarımı olan "Water block" Paris'te bulunan Orsay Müzesi'nde halen

sergilenmektedir. Diğer önemli projeleri arasında, pek çok marka ve birçok önemli firma bulunmaktadır. Sanatçı, ' Miami 2007'de "Tornado" adlı yapıtıyla yılın tasarımcısı seçilmiştir.



Resim 20-21: Tokujin Yoshioka, "Tornado", Design Miami, (Yapım aşaması),2007



Resim 22: Tokujin Yoshioka, "Tornado", Design Miami, 2007

Yapıtlarında mekanı kullanan sanatçı, bu işinde de yüz binlerce plastik kamış kullanmıştır. Bu kamışları binanın bir katındaki bütün alana kıvrıp, bükerek, hareket sağlayarak yerleştiren sanatçı işin ismindeki gibi 'Tornado/Kasırga' efekti vermiştir. Mekanı saran hazır nesne kullanımındaki günümüz sanatçılarından en önemlilerinden olan Yoshioka'nın 'Tornado'su oldukça naif ve bir o kadar da etkileyicidir.

Bir başka sanatsal tasarımı İtalyan mobilya mağazası Moroso için 2007 yılında yaptığı yerleştirmedir. Bu marka için yaptığı mobilya tasarımlarını, mekana yaptığı yerleştirme ile sergilemiştir.



Resim 23: Tokujin Yoshioka, "Panna Chair" ve enstalasyon, Moroso, 2007

"Tornado" adlı yapıtında kullandığı gibi yine plastik kamışlar kullanmış, farklı olarak bu çalışmasında kamışları, zeminde değil birbirine ekleyerek ve buzul efekti vererek duvarda sergilemiştir.



Resim 24: Tokujin Yoshioka, Moroso, İtalya, 2007

Sanatçının mekana yayılan işlerinde hafif, transparan, cam, kristal gibi nesnelere tercih eder. Bu nesnelere mekandaki sonsuzluk hissini arttırmaktadır. Kullanılan mekanlarda ise kullanılan ışık yapının önemli bir kısmını oluşturur. Transparan materyal kullanması hakkında bir röportajında sanatçı şöyle demiştir:

"İnsanlarda duygusal etki bırakan fakat formu olmayan şeyler çiziyorum. Transparan materyal kullanıyorum. Bir bakışta, böyle bir malzeme görünmez ve varlığı silinir. Ancak ışık ile etkileşimi sayesinde, form aniden ortaya çıkar. Sadece bir çeşit fenomenden değil, aynı zamanda elementlerin hayal gücümüzü canlandırıp uyarabilmesinden de etkileniyorum. Ve tasarım formunun kendisi olan ışık fikrini de seviyorum"(Tara, 2010)

Tasarımcı Marc Thorpe'a göre "İşlerini bu kadar büyüleyici kılan yönü ise, Tokujin'in zaman algısı. Sergilenen eserler, yavaş da olsa, her an değişip gelişiyor olması. Ortaya çıkan objeler birebir fiziksel temasla değil, bizim tasarım algımızla oluşuyor." (Thorpe, 2012)

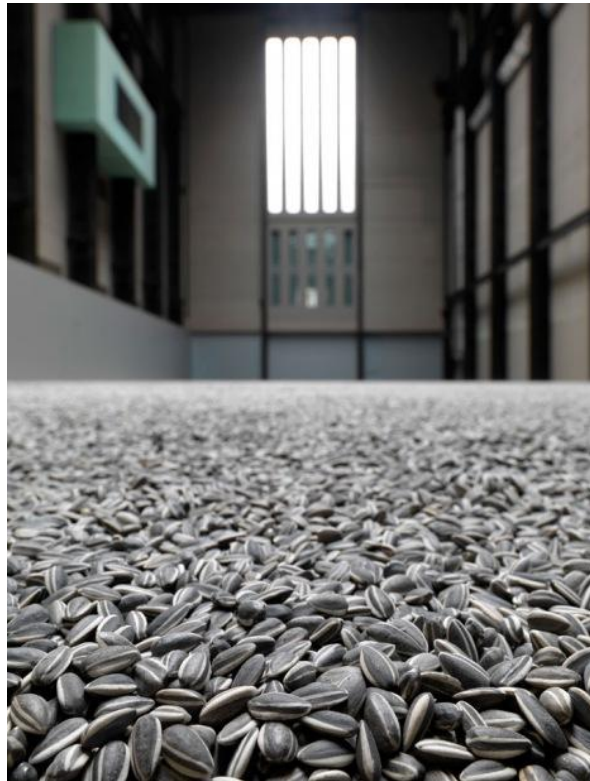
2.6. Ai Weiwei

Heykel, enstalasyon, küratörlük, fotoğraf ve film gibi pek çok alanda aktif olmasının yanı sıra sanatçı, sosyal, siyasal ve kültürel bir eleştirmendir.

1997'de kurulan ve ortağı olduğu China Art Archives & Warehouse (CAAW) da sanat yönetmenliği yapmaktadır. Pekin'de bulunan bu çağdaş sanat arşivi ve deneysel galeri,

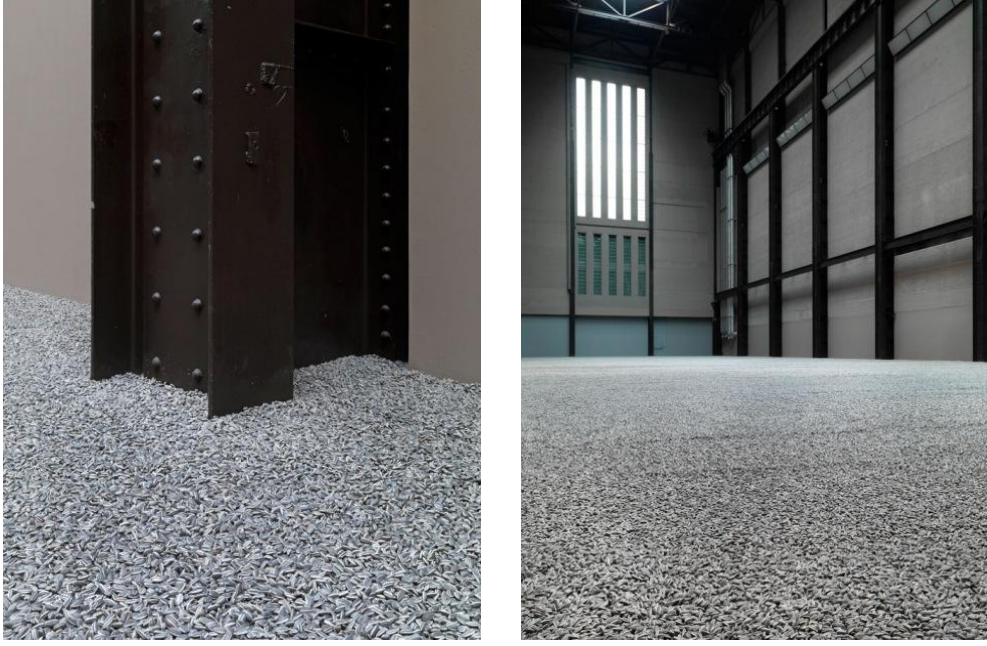
Çin Halk Cumhuriyeti'nde üretilen deneysel sanat formlarının üretimi, sergilenmeleri, ülke içinde ve dışında tanıtılmasına çalışmaktadır. İçinde bulunduğu bina 2000 yılında Ai Weiwei tarafından tasarlanmıştır.

Çin hükümetinin demokrasi ve insan hakları konularında duruşlarını her daim açık bir dille eleştirir, işlerine taşır. 2008 Siçuan Depremi'nde yıkılan ve çok sayıda ölüme sebebiyet veren devlet okullarının inşaatı ve kullanılan yetersiz malzemeleri kamuoyu ile paylaşmıştır. Sanatçının en önemli yapıtlarından "Ayçiçeği Çekirdekleri" sosyal ve politik bir ifade taşır.



Resim 25: Ai Weiwei, "Sunflower Seeds", 2010

Çin'deki çocuk işçi ve ucuz iş gücünü vurgulamak için yapılan bu çalışmada milyonlarca küçük ayçiçeği şeklinde birimler bulunmaktadır. Çin'de düzenlenen workshopda yüzlerce kişi tarafından yapılan çalışmada, porselen kili kullanılarak tek tek hepsi elle şekillendirilmiş ve oluşturulan çekirdekler daha sonra asıllarına uygun olarak tek tek boyanmıştır.



Resim 26: Ai Weiwei, "Sunflower Seeds", 2010

Çin'in bir zamanlar porseleniyle ünlü Jingdezhen bölgesinde yapılan çalışma, Çin'deki ucuz üretime ve "Made Of China" fenomenine bir eleştiri niteliği taşır. İlk olarak 2010 yılında Tate Modern'de sergilenen ve bir katın tamamına yayılan çekirdek yığınlarına ziyaretçiler dokunabilmiş hatta üzerinde yürüyebilmiştir.



Resim 27: Ai Weiwei, "Sunflower Seeds", 2010

III.BÖLÜM: KİŞİSEL UYGULAMALAR

3.1.Uygulamalar İçin Önsöz

Sanat mekansal kurguyla başlar. Mekan kurgusu ise, sanatçı, sanat nesnesi ve izleyici üzerinden oluşur. Sergileme mekanı algılama biçimimizi ve dolayısıyla izleyicideki mekansal imgeyi oluşturur. Bu açıdan sanat nesnesi ve mekan ayrı düşünülemez.

“Sanat Nesnesi ve Mekan İlişkisini” konu alan bu çalışma yapıtların sergilenmesi üzerindedir. Yapılan uygulamalarda mekan kullanımı temel alınarak, yapıtı mekanın olağandışı alanlarında sergileyip bu farkın nesne ve mekan etkileşimi üzerinden düşünülmesi amaçlanmıştır.

Sergilemedeki mimari elemanların özellikleri, çalışmaların çıkış noktasını oluşturmuştur. Sanat alanındaki mekan konusunun, imgelemde yeniden oluşumu konusu temel alınmıştır. Mekan kimi zaman sanat eseri için sınırlayıcıdır. Camları olmayan, beyaz duvarları ve sütunlarıyla galerilerde eserlerin sunulacak yerleri belli ve birbirlerinin aynısıdır. Bu çalışmanın amacı tam da bu noktada önem kazanmaktadır. Mekanın bu sınırlayıcılığına karşılık gelen öğelerine ve mekan elemanlarına dikkat çekerek, onların sınırlayıcılıklarına karşılık gelen noktaya işaret etmek.

Norberg-Schultz, çevrilmiş herhangi bir yerin sınırlarla anlatıldığını Heidegger'den alıntı yaparak açıklamıştır, “Sınır, herhangi bir şeyi durduran değil, Yunanlıların da farkına vardıkları gibi, sınır herhangi bir şeyin varlığına başladığı noktadır.”(Norberg-Schultz, 1980)

Daniel Buren bunu şöyle ifade ediyor; “Müze/galeriye ilk ulaşan eser orada belirsizlik içinde bulunur; hem “yerinde”dir, hem de asla kendisine ait olmayan “bir yer”dedir. “Yerinde”dir, çünkü daha yapılırken hedef olarak bu yer seçilmiştir; ama yer asla “ona ait” değildir, çünkü ne bu yer orada bulunan eser tarafından tanımlanmıştır, ne de eser kendisi açısından somutça ve fiilen a priori meçhul olan bir yere göre yapılmıştır.”

Çalışmaların ‘kendilerine ait’, ‘sahip oldukları alan’ı işaret etmesi, tasarım ve yapım sürecinde düşünülmüş her çalışmanın mekanda sergilenirken bu düşünceyi ifade etmesi hedef alınmıştır. Bulunduğu alan seçilirken de, mekanın normal sunum alanlarının dışına çıkılması amaçlanmıştır.

Uygulamalar günlük hayata işaret eden özellikle güncel olayları da yansıtan, hayata dair form, nesne ve dokuları içerir. Çalışmaların hepsinde kilin yapısının, en doğal şekliyle görünmesi amaçlanmıştır. Bu sebeple parmak izleri ve çalışma sırasında oluşan küçük deformasyonlar olduğu gibi bırakılmış, düzeltilmemiştir. Çalışmalarda bir naiflik ve doğallık istendiğinden kilin doğal görünümüne ve rengine müdahale edilmemiş, sır kullanılmamıştır. Mekan ve işlerin ortak birleşimi amaçlandığından, çalışmalar tek renk ve olabildiğine minimal bırakılarak, mekanın önüne geçmesi engellenmeye çalışılmıştır. Uygulamaların her biri birbiriyle bağlantılı şekil ve dokuları içermektedir.

Çalışmalarda “bulunma yeri” esas alınmıştır. Bazı çalışmaların, sergilenirken kullanılmayacak köşelerde ve açılarda olması sağlanarak, sergileme düzeninde dikkat çekici bir düzensizlik oluşturmak istenmiştir. Kimi çalışmalarda kendilerine ait bir çerçeveleri (işaretili alanları) vardır.

Çalışmalar boyut açısından da değerlendirildiğinde, büyük formlar kasıtlı olarak yapılmamış alışmalardaki amaç olarak mekanın kullanılmayan nokta ve açılarna uygun boyutta işler çalışılmıştır.

“Postmodernizmle birlikte galeri mekanı “nötr” bir mekan olmaktan çıkmıştır. Duvar, estetik ve ticari değerlerin geçişimsel bir biçimde yer değiştirdiği bir zar halini almıştır. Beyaz duvarlardaki bu moleküler ürperti algılanabilir olduğundan, bağlam iyice içerikleşir. Duvarlar özümser; sanat dışarı atar...”(O’Doherty, 2010: 100)

3.2.Uygulamalar

Uygulama 1:



Resim 28: Uygulama 1, 2011

Bu çalışma malzemenin yapısı üzerine denenmiştir. Kil yapısı gereği çalışma esnasında yumuşak ve plastik, seramiğin gereği olarak, fırımlandığında katı, sert bir hal alır. Bu seri çalışmada kile sıvı hal formları verilerek seramiğin sert, kırılğan ve hareketsiz yapısıyla, sıvının akışkan halindeki zıtlık yakalanmak istenmiş bu anlamda bir ironi oluşturulmuştur.

Genel olarak küçük, kendi içinde irili ufaklı formlar tek tek elle şekillendirilmiştir, sıvının sıçrarkenki aldığı şekil sağlanmaya çalışılmıştır. Gerek boyutundan, gerekse formun yapısıyla ilgili olarak parçalar tek başlarına değil, bir yoğunluk olarak bir araya geldiklerinde bir hareketlilik sağlamaktadır.



Resim 29: Uygulama 1, Detay, 2011

Uygulamaların sunumunda genel olarak mekana karşı bir düzensizlik hedef alınmıştır. Raporun amacı olarak uygulamalar mekanın beklenmedik yerlerinde sergilenerek hem uygulamanın yapısına hem de mekanın yapısına dikkat çekilmek istenmiştir.

Bu çalışmada form, anımsattığı üzere zeminde çarparak yukarı sıçrayan sıvı birimlerini andırmasına rağmen duvarda izleyiciye bakacak şekilde sergilenmektedir. Duvarda geniş bir alanda dağınık olarak sergilenen iş geniş yüzeyi kaplayan küçük birimlerle dikkat çekmektedir. Çalışmanın kendisi hareketli olduğundan düz duvarda sergilenmesi uygun görülmüştür.



Resim 30: Uygulama 1, Detay, 2011

Uygulama 2:



Resim 31: Uygulama 2, 2011

Bu çalışma üç parçadan oluşmaktadır. Çalışmada günlük kullanım objeleri ve bu objelerle ilgili yine dökülen, akan, sıçrayan sıvı formları bulunmaktadır. Hayata dair nesnelere kullanılarak hem izleyiciye hem de nesnelere birbirine karşı uyumu istenmiştir. Çalışmalar kalıp yardımıyla ve sonrasında elle şekillendirmeyeyle oluşturulmuştur. Diğer çalışmalardaki gibi seramik çalışmalarının uygulanırken yüzeyinde oluşan izler kurgudaki doğallığı bozmamak adına olduğu gibi bırakılmıştır.

Bu uygulama yine ahşabın doğallığı korunarak yapılmış masa üzerinde sergilenmektedir. Uygulamaların doğal yapısıyla bütünleşen masa aynı zamanda bu nesnelere için bir alan(mekan) oluşturmaktadır. Mekan 'masa'dır ve nesnelere bu anlamda da bir arada tutan yapıdır. Birimlerin ait oldukları yer masa düzlemidir ve formlar sınırlandıkları mekandan hareket etmek, çıkmak eğilimindedirler. Tam bu aşamadaki dondurulmuş an etkisi sanat ve mekan arasındaki bu çalışmanın konusu olan tartışmalara işaret eder.



Resim 32: Uygulama 2, 2011



Resim 33: Uygulama 2. Detay

Uygulama 3:



Resim 34: Uygulama 3, 2012.

Bu çalışmada ahşap ve seramik beraber kullanılarak, diğer çalışmalarla bütünsel bir nitelik sağlanmaya çalışılmıştır. Küçük ahşap form üzerine seramikten yine ahşap dokusu verilmeye çalışılarak bir parça yapılmıştır. Bu parça Uygulama 2'deki gibi hareket halinde ve mekanından bulunduğu alandan çıkmak üzeredir. Üstte oturan insan formu yine hareket eden bir sıvı formunu andırarak alttaki seramik parçayla uyum sağlamaktadır. Çalışma elle şekillendirilmiştir.



Resim 35: Uygulama 3, 2012

Uygulama 4:**Resim 36:** Uygulama 4, 2011

Bir sanat galerisindeki harici gösterge sistemleri, açılış zamanlarının duyurulması; duvarlarda resimlerin ya da kaideler üzerinde heykellerin sunulması; odaların ve koridorların dizilişleri ve iplerle diğer sınırlayıcı araçların düzenlenişlerinden oluşur. Bu tür elemanlar, kişiye sanatın içinde olduğunu gösterir; belirlenen bir sırada ilerlemesi gerektiğini; ve çalışmalara çok yaklaşmaması gerektiğini ifade ederler.(Barnard, 2010:176)

Belirli yapılara sahip ve çoğu birbirinin aynı olan galeriler Barnard'ın belirttiği düzenin yanı sıra, dört duvar arasındaki sınırlayıcılıklarıyla da sık sık eleştiri konusu olmuştur. Bu düzen ve disiplin eserlere yaklaşılamamasındaki kurallar, galerileri aslında amacı olan halktan uzak duran, kapısından belli bir kesimin girdiği, çekinilen yapılar haline getirir.



Resim 37: Uygulama 4, 2011

Bu çalışmada bir tabanca ve görünümünün aksine onu bir su tabancası gibi ifade eden, içinden fışkıran bir parça sıvı formu bulunmaktadır. Tabanca hem seramik olması hem de su tabancası ifadesiyle yine bir zıtlık yaratmaktadır.

Bu çalışma 2011 yılında seramikten su tabancası yaparak seramik ve su gibi iki karşıt malzemeye zıtlık yaratmak istenmiştir. Uygulama raslantı olarak tezin son çalışmalarının yapıldığı şu günlerde yaşanan 'gezi olayları'na ithaf edilmiştir. Çalışma toplumsal olarak bir direnişin gerçekleştiği olaylar çerçevesinde bugün yeniden bu konular üzerine yorumlanabilir. Çalışmayı oluşturan 'işlemez' tabanca, halka karşı uygulanan, şiddete karşı, soğukkanlı kalma başarısı ve yüksek mizah gücü gösteren tarafın üstünlüğünü simgeler. Olaylarda halka karşı yoğun şekilde gaz bombası ve toma denilen araçlarla su kullanılmıştır. Olayları protesto etmek için Taksim Meydanı'nda su savaşı yapmak için toplanan gruba yapılan müdahaleye, tesadüfi olarak yapılan bu çalışmadaki su tabancasıyla gönderme yapılabilir. Bugün yaşadığımız 'gezi olayları'nı simgeleyen bu tabanca yıllar sonra bugüne gönderme yapabilecek bir çalışma olmuştur.



Resim 38: Uygulama 4, Detay, 2011

Çalışmanın sergileme alanı olarak avludaki rögar kapağının seçilmesi olağan dışı bir duruma yol açmaktadır. Hem bir eserin zeminde sergilenmesi, hem de rögar kapağı gibi mekandaki bu konuyla son derece ilgisiz bir alanda olması, tezin amacı doğrultusunda sergilenen mekana dikkat çekmektedir. Bulunma alanı olarak kapağın üzerine yerleştirilmesi, çalışmanın dairesel bir çevrede yer almasını da sağlamaktadır. Bu daire uygulamanın ait olduğu yeri belli etmektedir.

Uygulama 5:

Bu çalışma Uygulama 4'ün devamı niteliğindedir. Yaşamda yeri olması istenmeyen tabancaları seramikten yaparak çalışmayan 'taştan silahlar' Aynı tabanca formu birbirini sıra takip edecek şekilde yerleştirilmiştir.

Ching, bir mekansal alanı tamamen çevreleyen dört dikey düzlemin, mimarlıktaki en tipik, en güçlü mekansal tanımlama biçimi olduğunu belirtmiştir.(Ching, 2007)

Ching'in yorumundaki gibi sergi mekanlarındaki dört duvar, düzlem üzerinde sergilenecek her yapıt için en uygun sunum alanıdır. Bir yapıt sergilenecekken onun en uygun sunumunun yapılacağı alan, en iyi ışık alan, en iyi farkedilecek mekandır. Bu çalışma, mekandaki sütunun etrafına yerleştirilerek sunulmuştur. Bundaki amaç mekandaki mimari eleman olan sütunların genelde kullanılmayan yapılar olmalarıdır.



Resim 39: Uygulama 5, 2013

Mekanın genişliğini ve istenen görünümü engelledikleri düşünülür ve özellikle sütunun çevresine dizilen çalışma için, dikkati köşelere çekmek istenmiştir.

Kullanımı olmayan bu noktalar için yapılan, yapılırken kıvrılan ve 'L' şekli verilerek köşelere oturacak şekilde yerleştirilmesi, kullanımı olmayan bu noktaların bu çalışmadaki diğer sunum alanları gibi öne çıkmasını hedeflemiştir.



Resim 40: Uygulama 5. Detay

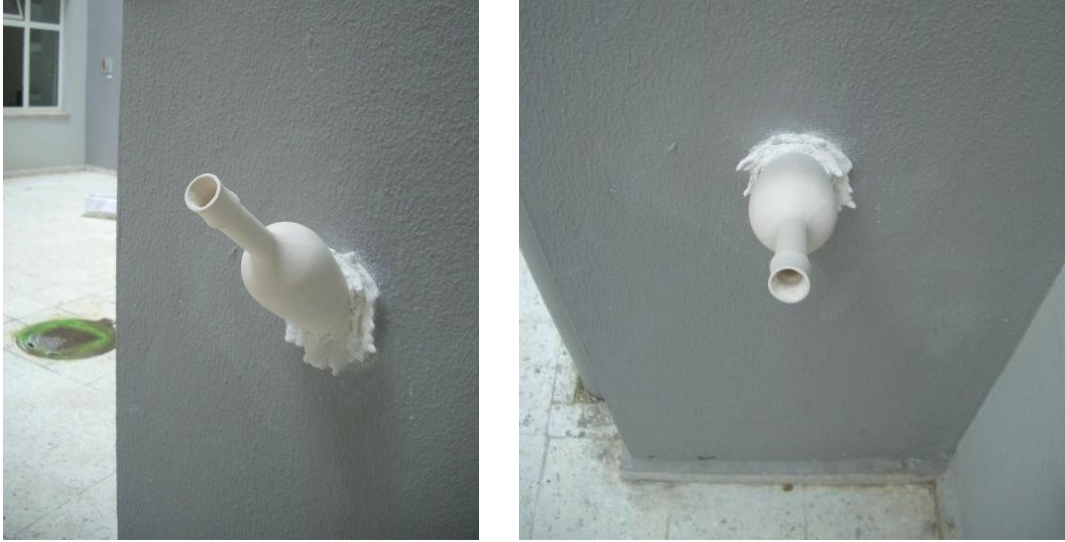
Çalışma sekiz adet birbirinin model olarak aynısı tabancadan oluşmaktadır. Çalışma plaka üzerine çizilip kesilerek şekillendirilmiştir. Şekillendirme esnasında oluşan deformasyon ve birimlerin birbiriyle olan küçük farkları olduğu gibi bırakılmıştır. Bu görünüş çalışmanın içeriğine de yansıtılmak istenmiştir. Tabanca şiddetin sembolü olmasına karşın, bu birimler beyaz, naif olabildiğine doğal görünmeleri istenerek bu anlamda bir karşıtlık yaratılmak istenmiştir.

Uygulama 6:



Resim 41: Uygulama 6, 2013

Bu çalışma, sıvının hareket formlarının nesnelere buluştuğu bu serideki son uygulamadır. Duvarın hem koruma hem de boşluğu kaplama özelliği temel alınarak yapılmıştır. Şişenin bir kısmını içinde tutan duvar algısı oluşturulmaya çalışılmış, sıçrama efektleriyle duvardaki boşluğun plastik bir malzeme olduğu ve şişenin sanki duvara gömüldüğü hissi uyandırılmaya çalışılmıştır. Kalıp kullanılarak yapılan şişeye daha sonra alçı yardımıyla ve elle şekillendirme yapılarak duvara sabitlenmiştir.



Resim 42: Uygulama 6, 2013

Düz duvar üzerinde, açılı olarak ve tam duvara oturacak şekilde uygulanan çalışma, aynı zamanda duvar gibi sert bir yapının, yapısından oldukça farklı algılanmasıyla yine bir zıtlık oluşturmuştur.

Çalışmada izleyicinin yansıtılmak istenen bu değişimi iç-dış sorgulaması yaparak algılaması amaçlanmıştır.

Uygulama 7:



Resim 43: Uygulama 7, 2013

Bu uygulama, parçalarla bütüne giden bir diğer çalışmadır. Çalışma otuz parça seramik karodan oluşmaktadır. Çalışmadaki parçaların her birinin üzerinde kara kalem çizimler yapılmıştır. Bu çizimler diğer çalışmalardaki sıvı hareketlerinden oluşan formlardan esinlenilmiştir. Bu uygulamada düz yüzeyli ve tek sıralı dizilen karolara, yüzeylerine yapılan çizimlerle hareket verilmiştir.



Resim 44: Uygulama 7, Detay



Resim 45: Uygulama 7. Detay, 2013.

Çalışmalar duvar boyunca tek sıra halinde ve yine duvarın köşesine uygulanacak şekilde yerleştirilmiştir. Tek sıra halinde yan yana dizilmesi, duvarın genişliği ve düz zeminini işaret etmesinin yanında, parçaların kolon yapısı üzerine doğru ilerlemesi yine mekandaki mimari elemana işaret eder. Böylece form, yüzey ve mimari yapı sorgulanmıştır.



Resim 46: Uygulama 7, Detay

Uygulama 8:**Resim 47:** Uygulama 8, 2013.

Bu çalışmadaki uygulamaların genel amacı gibi, bu uygulama da mekanın sergi aşamasında kullanılması uygunsuz olan alanında sunulması için tasarlanmıştır. Çalışmanın başından beri birimler, mekandaki 'olmayacak' noktaları hedef almış, bu alanlar için tasarlanmıştır.

**Resim 48:** Uygulama 8, 2013.

Çalışmada tıpkı işlerin sergilendiği alanın bir eser için uygun nitelikte olmaması gibi, birimler de sergilenmeye uygun olmayan kırık, dökük, kesik, deforme olmuş parçalardan oluşmaktadır. Birimlerin buldukları yerle aralarındaki bu ilişkinin desteklenmesi için bu yol izlenmiş, birimler istenerek deforme edilmiştir. Camın önünde bulunmaları, adeta görünmezliklerinin camın çerçevesiyle çevrilerek ve işaretlenerek görülmesi istenmiştir.

Bir şeyin resmini yapmak, onu bir tür mekansal yanılsamanın içine yerleştirmektir. Çerçeve yok edilince, çerçeveleme işlevini galeri mekanının kendisi görmeye başlamıştır.(O'Doherty, 2010: 94)

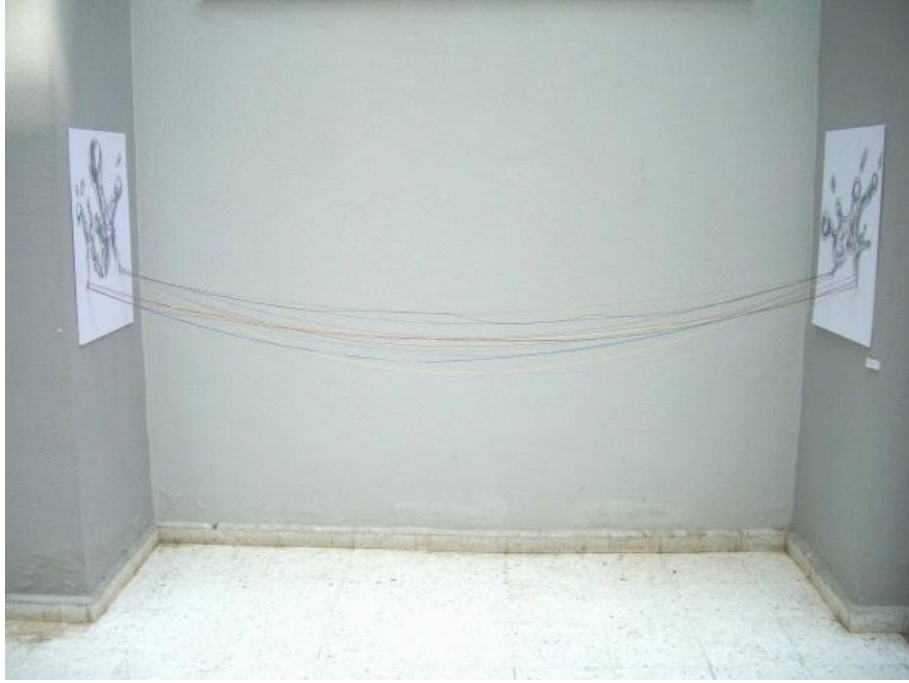


Resim 49: Uygulama 8, Detay.

Bu çalışmadaki birimler ve diğer uygulamalardaki parçalar hazırlanırken oluşan 'defolu' parçalar da süreç sonunda bu çalışmaya dahil edilerek, aslında sunulurken reddedilecek olan parçaların bir şekilde sergiye dahil olması tezatlığı yansıtılmak istenmiştir.

Bu çalışmada ayrı ayrı bir çalışma eseri olamayacak olan parçaların, bir araya gelerek bir bütüne dönüşme çabası görülmektedir.

Uygulama 9:

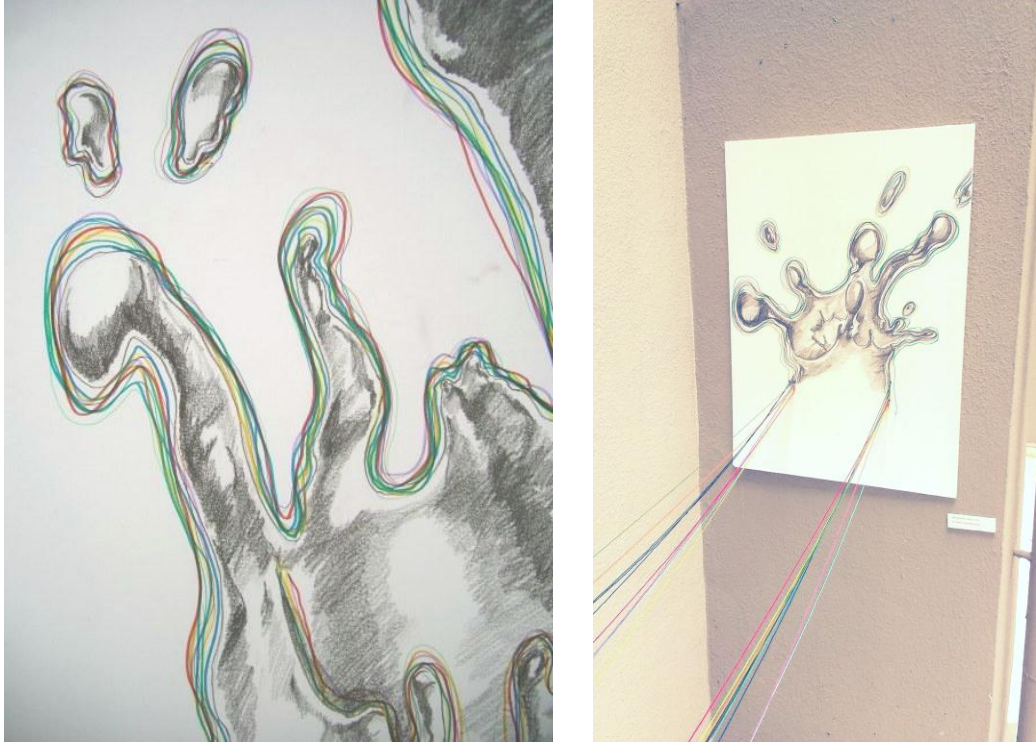


Resim 50: Uygulama 9, 2013.

Bu çalışma iki adet 50x70 resimden oluşmaktadır. Siyah ve renkli kalemler kullanılarak yapılan resimlerde, uygulamalardaki sıvının hareket halleri resimlenmiştir. Resimler bir duvardan diğerine asılarak mekanın alanına işaret eder ve aradaki renkli ipler resimleri birbirine bağlayarak, resimlerdeki renkli çizgilerin devamı niteliği taşır.



Resim 51: Uygulama 9, Detay, 2013.



Resim 52: Uygulama 9, Detay.

Uygulamada kullanılan ipler, resimlerdeki renkli çizgilerin devamını ifade eder. Böylece resimler iki boyutluluktan üç boyutlu hale gelerek, hem kendi aralarındaki ilişkiye hem de sunuldukları alana işaret eder.

SONUÇ

Sanat tarihinde mekan konusu tartışılarak, yenilenerek, karşı çıkılarak, araştırılarak ama hep bir varoluş sorunu halini alarak dile getirilmiştir.

Sanatçının yaşadığı, çalıştığı, eserin üretildiği mekan ve eserin kendisi doğrudan sanatçının ifade etme yolunu ve şeklini belirler. Bu anlamda sanat nesnesinin bulunduğu çevre algılanma şeklini de değiştirmektedir. Bu mekanların araştırılma ve sanatın konusu olma kısmı, farklı disiplinleri etkilemiştir. Örnek olarak bahsedecek olursak süreç sanatı, yapıtın atölyedeki hazırlanma aşamasından başlar, sanatçısının elinden çıktığı galeride son bulur. Bu aşamada galeri önemini yitirir, çünkü artık orada sergilenen sanat değil Joseph Beuys'un dediği gibi "sanatın tortusu"dur. Sanat yapıtı sanatçının eyleminin kendisidir, sergilenebilecek nesnelere ise sadece tortudur. Yani asıl önem teşkil eden üretildiği, düşünüldüğü mekandır. Tam bu aşamada süreç sanatıyla bağlantılı olan akımlarda da mekan konusu önem kazanmış ve bu anlamda mekan ve nesne arasındaki ilişki hep sanatı, sanatçıyı ve izleyiciyi etkileyen bir unsur olmuştur.

"1960'lı yılların kültürel dönüşümü içinde sanatsal pratikler yoğun bir değişim geçirirken, sanatın sergilendiği mekanların yapısı, kuralları, sınırları da yavaş yavaş zorlanarak, sanatçıların yarattığı basınca uyum sağlamaya çalışmıştır.... Geleneksel kategorilerin sınırlarını zorlamak bir yana, mekanla ve izleyiciyle daha yakın, daha içli dışlı, daha karşılıklı bir ilişkiye dayalı yeni bir anlayış getirmiştir. Bu dönüşümün bir ucunda sanatı anlamak çabası varsa, diğer ucunda dönemin toplumsal dönüşüm taleplerinin yansımaları vardır. Bir yanda sanatın biçimi irdelenirken, öte yanda sanatın işlevi sorgulanmaktadır. Galeri mekanı, 1960'larda bu tür bir sorgulama sürecini kilit noktası olan bir tür sahneye dönüşmüştür."(O'Doherty Kitabı Önsözü, Ahu Antmen, 2010:16)

Kimi dönemlerde sanat yapıtı izlendiği anda meydana geliyorken (happening, performans sanatı..)kimi dönemlerde de, yapıtın yer alacağı mekan tartışma konusu olmuştur. Nesne-biçim ilişkisinin tartışıldığı yıllar boyunca mekan da önemini kazanmış ya da kaybetmiştir. Çünkü zamanla geleneksel üslup bozulmuş değişen yapıt beyaz küpün dışında da var olmaya-sergilenmeye başlamıştır.

Mekan arayışları 20. yy'ın ikinci yarısındaki uyanışın ardından ortaya çıkmaktadır. Pek çok disiplin eleştirel açıdan ortaya çıktığı gibi, pek çok hareket de bu değişim ve araştırmanın sonucu olarak doğmuştur. Mekan konusunun ortaya çıkmasında,

modernist anlayışın tetiklediği galeri eleştirisi ve sanatçı eserinin kişisel özgürlükçü yaklaşımı etkili olmuştur. Bu rapor kapsamında da, mekan kavramı, algısı ve sanattaki yeri sanat nesnesi ile olan bağı üzerinden tartışılmıştır. “Mekan” ve “nesne” kavramlarının ortaklığı üzerine bir yol izlenmiştir. Hem uzlaşmaya hem de zaman zaman çatışmaya dayalı olan bu ilişkinin sergi bütünlüğünde ve çalışmalar arasında görülebilmesi amaçlanmıştır. Böylelikle oluşturulan çalışmalarla parçaların mekanda sergilenmesi kadar mekanın da uygulanan çalışmalarla öne çıkması amaçlanmıştır.

Mekan kavramı ilk bölümde genel tanımlarıyla ele alınmış, ilerleyen bölümlerde sanat tarihindeki rolü irdelenmiştir. Sanat nesnesi ayrı bir başlık altında çerçeveli resimden geldiği aşamalara kadarki haliyle açıklanmıştır. Sanat konusunda nesne ve mekan ayrı düşünülemez, bir sonraki bölümde bu iki kavram üzerine devam edilmiş, son olarak da galeri ve müzeler üzerine bir bölüm yazılmıştır.

Galeri ve müze mekanlarına övgü kadar yergi de olmuştur. Çalışmalar bu eleştirilerden yola çıkılarak oluşturulmuştur ve mekanın sınırlayıcılığı üzerinedir. Sonsuzluk hissiyle, pürüzsüz hatlarıyla galerinin duvarını süsleyecek bir eser, galerinin dışında sergilenerek neler kaybeder, ya da kazanır?

‘Minimalistlere göre gerçek mekanı kullanmak, başka bir deyişle espasın(espas: aralık, boşluk) kendi içinde olmak, boyanın yüzey üzerinde yarattığı mekan yanılsamasından yani espas duygusundan çok daha heyecan vericidir.(Antmen, 2008:182)

Bu çalışmada sunulan sanatçıların çalışmalarındaki yöntem ve tarzları, yorumlanmak istenen alanları açıklamak konusunda önemli bir unsurdur. Sanatçıların ortak konusu, bulunulan “yer”, “mekan” alanıdır. Mekan olarak ortak noktalarını çoğunlukla “ev” oluşturmaktadır. Kimisi dış yüzeyine müdahale, kimisi kalıbını alarak ve kimisi parçalayarak kimisi de evin içinde yaşadığı zamanları tekrar canlandırarak sunmuştur. Aralarındaki dönem farkı her olayı çağına göre incelemeyi, her bağlamı gününe göre yorumlamayı gerektirse de tüm sanatçılar mekanı kullanım konusunda ortak paydada buluşmuştur.

Sanat nesnesi, mekan konusu ele alınırken ve dönemin özelliklerine değinirken söz edilmesi gereken başka bir başlık olmuştur. Günlük hayattaki nesnenin, sanat nesnesi olarak anılmasıyla nesne yüceltilmiştir. Fakat nesnelerin sanat statüsü kazanmalarındaki süreç karşıtlıkları beraberinde getirmiş; olağanüstü olanın sıradanlaşması, farklı olanın aynılaştırılması anlamını da taşımıştır. Sanatta nesne-

mekan ilişkisi bu raporda nesne kavramıyla sanattaki etkisi ele alınmış ve bunun estetik sorunları mekan içerisinde incelenmiştir.

Mekan ve sanat nesnesi arasındaki ilişkiyi vurgulamak için işlerin öne çıkması engellenmiştir. Bu sır kullanmayarak, işlerin tek tip ve renksiz görünmelerini sağlayarak, isim koymayarak, işlerin üzerindeki uygulama esnasındaki izleri koruyarak sağlanmaya çalışılmıştır. Bu noktada çalışmaların sergilenmesinde, normal bir sergideki görünümünden ziyade, sıra dışı alanlarda sunulmasına önem verilmiştir.

Yapıt düşünceyi ifade etmek için araca dönüşürken mekan da kavramsal bir önem taşımaya, böylece sanat nesnesi ile birlikte var olan mekan da aynı ölçüde değer kazanmaya başlamaktadır. Çeşitli sanat akımlarında da bu değer önem kazanmakta, nesne ve mekan hem birbirleriyle, hem de algılayıcı açısından önem taşımaktadır.

İşler genel olarak mekana işaret edip mekanı kullandığı için mekan da çalışmanın bir parçası haline gelmiştir.

Günümüzde, sanat ve üretim konusunda artık malzeme ve yer konusu tartışmaya açık kalamayacak şekilde kapanmıştır. Birbirlerine olan ihtiyaçları doğrultusunda beraber gelişen bu iki kavram, sanatçıya ve izleyiciye de kendilerini kabul ettirmişlerdir. Yalnız bulduğumuz zamanda büyük ölçüde değer kazanan teknoloji, eserlerin bile bilgisayar yoluyla yapılması, galeri ve müzelere olan bağımlılıktan kurtulup, dünyanın diğer ucundaki toplumsal algıyı okumamızı sağlamaktadır. Sanatın, belirli ve çevrili sınırların içinde dönüp duran algı sistemlerinin artık değiştiği zamanlardayız ve kabul edilmesi gerekir ki her dönem kendi mekanını kendisi kurgular.

Şimdi kullanılan mekanlar aynı anda network yoluyla algılarımızın alabileceği en geniş düşünce sistemini birkaç saniye gibi kısa bir sürede kavramamıza ve hemen daha başka oluşuma taşımamıza olanak tanımaktadır. Zaman ve mekan nesnel gerçekliğin ileri teknolojileri sayesinde büyük bir hıza ve beyinlerde yeni aydınlık alanlara yol açabilmektedir.

KAYNAKÇA

- ADORNO W., Thedor, Prisms, çev. Samuel ve Shierry Weber (Cambridge: MIT Press, 1981) s.177. ("*Valéry, Proust ve Müze*", çev. Tanıl Bora, "*Tarih Sahneleri: Sanat Müzeleri*", 1. cilt içinde, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2005)
- ANTMEN, Ahu. "*Yerleştirme: Heykelin Dönüşümü mü?*", *Sanat Dünyamız*, sayı 82, İstanbul: YKY,2002:201-214
- ANTMEN, Ahu. "*20 Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*", Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008.
- ARTUN, Ali."Sanat Müzeleri 1", İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.
- ATABİLEN, Ezgi, "*Bu Bir Sanat Yapıtı Değil Benim Hayatım*", Hürriyet Gazetesi, 29 Mayıs 2013.
- ATKİNS, Robert, "*Artspeak-A Guide to Modern Ideas, Movements and Buzzwords 1945 to the Present*", New York&Londra:Abbeville Press Publishers, 1997.
- BAUDRİLLARD, Jean, "*For a Critique of the Political Economy of the Sign*", St Louis, Telos Press, 1981.
- BERGER, JOHN (1986), "*Görme Biçimleri*", Metis Yayınları, İstanbul.
- BARNARD. Malcolm, "*Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*", Ütopya Yayınları, Ankara, 2010

- BEYKAL, Canan. "Çevre ve Olay Sanatı", *Artist Dergisi*, Sayı:4/18, İstanbul, Nisan 2004, s.44-47.
- BİRD, John. ed. James Lingwood, " *House*", Londra: Phaidon Press and Artangel Trust, 1995
- BULDUK, Bülent. " *Minimal Sanatta Form ve Mekan İlişkisi*", Marmara Üniversitesi / Güzel Sanatlar Enstitüsü / Resim Anabilim Dalı yüksek lisans tezi, 2007.
- BUREN, Daniel, " *Kente yerleşmek*", *Sanat Dünyamız*, Sayı:78, İstanbul, YKY, 2000.
- CAZEAUX, Clive, " *The Continental Aesthetics Reader*". London and New York: Routledge, 2000.
- CEVİZCİ, Ahmet, " *Felsefe Sözlüğü*", Ankara, Ekin Yayınları, 1996.
- CHING, F.D.K. , " *İç Mekan Tasarımı-Biçim, Mekan ve Düzen*", çev; Belgin Elçioğlu, İstanbul, Yapı Yayın, 2006.
- CRISPOLTI, Enrico. " *Fontana*", Milan:Corso Monforte, 1998.
- DESERENS, Corinne. " *Gordon Matta-Clark*", Valencia:IVAM Centre Julio Gonzales, 1993:87.
- FİTZPATRICK, M., D., " *The Interrelation Of Art And Space: An Investigation Of Late Nineteenth And Early Twentieth Century European Painting And Interior Space*", Washington State University Department Of Interior Design, Washington, 2, 2004.
- FLECKNER, Uwe. " *Bellek ve Sonsuz Sarkis Külliyesi Üzerine*". İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2005.

- FORTY, A.,” *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*”,
Thames & Hudson Ltd, London, (2000)
- FOSTER, HAL, ”*Tasarım ve Suç*”, çev. Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.
- GERMANER, Semra, ”*1960 Sonrası Sanat*”, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1996.
- GRAF, Marcus, ”*Uzay İstilacıları: Çağdaş Görsel Sanatlarda Mekanın Yok Oluşu*”,
<http://www.izinsizgosteri.net/asalsayı157/marcus_157.html>, Kasım, 2007
- GÜR, Şengül. Ö. ”*Mekan Örgütlenmesi*”, Trabzon, Gür Yayıncılık, 1996.
- HENSEL, M.; MENGES, A.; HIGHT, C. (2009), ”*En route: Towards a Discourse on
Heterogeneous Space beyond Modernist Space-Time and Post-Modernist Social
Geography*”, Space Reader: Heterogeneous Space in Architecture içinde, der.
Hensel, M.; Menges, A.; Hight, C., Wiley-Academy.
- İMAMOĞLU, Vaci. ”*Mekan ve İnsan Psikolojisi*”, Kayseri, *Mimarlık Dergisi*, Mimarlar
Odası , 2003, s .77-82
- JAMMER, M. ,” *Concepts of Space: The History of Theories of Space in Physics*”,
Dover Publications, NY,1993.
- KEDİK, Ayşe,S. ”*Heykelin Teslimiyeti ve Mekanla Olan İlişkisi Açısından Değişen
Özne-Nesne İlişkisi Bağlamında “Minimal Heykel”e Bir Bakış*” Türkiye’de 1997,
s.50
- KEDİK, Ayşe,S. ”*Sanat ve İzleyici İlişkisinin Değişen Görünümü ve zaman
Kavramı Bağlamında Land-Art*” Türkiye’de Sanat, Sayı:38,1999:36-41.

KRAUSS, Rosalind. "Mekâna Yayılan Heykel", *Sanat Dünyamız*, sayı 82,
İstanbul:YKY,2002:103-110

KUBAN,D.(2002), "*Mimarlık Kavramları*", Yapı Endüstri Merkezi Yayınları İstanbul.

LEFEBVRE, H. (1974), "*La production de l'espace*", Editions Anthropos, Paris. İng.çev.
Donald Nicholson-Smith (1991), *The Production of Space*, Blackwell,
Cambridge.

LEWİTT, Sol ,"*Paragraphs on Conceptual Art*" ; *Artforum*, yaz sayısı, 1967.

MADANIPOUR, A., "*Design of Urban Space: An Inquiry into a Socio-spatial Process*",
John Wiley & Sons Ltd, 1996.

MALPAS, J. E. (2004), "*Place & Experience : A Philosophical Topography*",
Cambridge University Press.

NALBANTOĞLU, H. Ü. (2008), " *Nedir Mekân Dedikleri ?*", *Zaman-Mekân*, YEM
Yayın-138, _stanbul, s.88-105.

NORBERG-SCHULTZ, C. "*Genious Loci, Tpwards a Phenomenology o*
Architecture", New York:Rizzoli İnternational Publications.

O'DOHERTY, Brian, "*Beyaz Küpün İçinde; Galeri Mekanının İdeolojisi*", Sel
Yayıncılık, İstanbul, 2010.

ÖZSOY, Handan. "Sarkis ile Sanat ve Mekan Üzerine".(04.07.2013)

<<http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/171685.asp?cp1=1>>

ÖZTÜRK, Dilek. "Yara Almış Mekanlardan Beslenen Sanatçı: Sarkis"

<http://v3.arkitera.com/news.php?action=displayNewsItem&ID=45881>

SMITHSON, Robert, "Untitled (Across the Country...)", Land and

Environmental Art, Londra: Phaidon, 1998:251.

SUSAMOĞLU, Funda. "Sanat Yapma Eyleminde Sürece Odaklanan

Yaklaşım". Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu, Hacettepe

Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2010.

ŞAHİNER, Rifat. "1960 Sonrası Sanatın Göstergesel Karakteri." Türkiye'de

Plastik Sanatlar Dergisi, sayı50, 2001:56-65.

ŞENGEL, Deniz, Önsöz, "Bilgi Olarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı: Yeni

Ontoloji", Unesco / AIAP Türkiye Ulusal Komitesi Plastik Sanatlar

Derneği Yayını, İstanbul, 1993.

TANYELİ, Uğur - SÖZEN, Metin, "Sanat Kavram ve Terimler Sözlüğü",

İstanbul, Remzi Kitabevi, 1992.

TARA, Shan, "Snowflake" Installation for Kartel Gallery by Tokujin

Yoshioka", 19 Nisan 2010.

<<http://cubeme.com/blog/?s=Tokujin+Yoshioka>>

THORPE, Marc, "*Kristal Resimler: Tokujin Yoshioka - Yılın Yaratıcısı*"

<<http://www.thewildsclub.com/2012/02/kristal-resimler-tokujin-yoshioka-yln.html>>

TUSA, John, <<http://www.bbc.co.uk/archive/sculptors/12824.shtml>>, 2004.

UYSA, Mehmet.A., "*Sanatta Mekan Algısı:Mekanla Oynamak*", Hacettepe Üniversitesi, Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu, 2009.

ÜNGÜR, Erdem, "*Mekan Kavramının Disiplinler Arası Tarihsel Değişimi Üzerinden Mimarlık & Mekan İlişkileri*", İstanbul Teknik Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2011.

YILMAZ, Mehmet. "*Modernizmden Posrmodernizme Sanat*", Ankara:Ütopya Yayınevi, 2005.

YOSHİHARA, Jiro, "*The Gutai Manifesto*", *Theories and Documents of Contemporary Art-A Sourcebook of Artists' Writings*", s.695-698, Londra: University of California Press, 1996.

VAN DE VEN, C. , "*Space in Architecture: The Evolution of a New Idea in the Theory and History of the Modern Movements*", Van Gorcum Assen, Amsterdam, (1978).

WEINER, Lawrence,

<<http://www.lissongallery.com/#/artists/lawrence-weiner/press/>>