



**MODERN SANATTA NESNE VE MEKÂN
İLİŞKİSİ**

TAYFUN SIRMA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Resim Ana Sanat Dalı

Doç. Dr. Muhammet TATAR

2019

Her Hakkı Saklıdır

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

TAYFUN SIRMA

MODERN SANATTA NESNE VE MEKÂN İLİŞKİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Dr. Muhammet TATAR**

ERZURUM / 2019



TEZ BEYAN FORMU
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "*MECAN... İLİŞKİSİ...*" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim. *

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun makale için altı ay, patent için iki yıl süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

01/07/2019

[Öğrencinin Adı Soyadı]

Tayfun GİRMA
Tayfun GİRMA






Atatürk Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü

TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Doç. Dr. Muhammet Tatar danışmanlığında, Tayfun Sırma tarafından hazırlanan bu çalışma 01/07/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Resim ~~Anabilim~~ / Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan	Prof. Mehmed Kavukcu	imza	: 
Jüri Üyesi	Doç. Dr. Muhammet An	imza	: 
Jüri Üyesi	Doç. Üyesi Fatih Karat	imza	: 

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 01/07 / 2019

Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT.....	IV
ÖNSÖZ	VI
RESİMLER DİZİNİ	VII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM**SANAT NESNESİ VE MEKÂNLA İLİŞKİSİ**

1.1. MEKÂN KAVRAMI	3
1.2. SANAT NESNESİ	5
1.3. SANAT NESNESİ VE MEKÂNLA İLİŞKİSİ	9
1.4. MODERN SANATTA MEKÂN	16

İKİNCİ BÖLÜM**1950 ÖNCESİ SANATINDA NESNE MEKÂN İLİŞKİSİ**

2.1. KONSTRÜKTİVİZİM	22
2.1.1. Tatlin Ve Köşe Rölyefleri	23
2.1.2. El Lissitzky ve Proun Odası	24
2.2. BAUHAUS	27
2.3. DADA ve CABARET VOLTAİRE	31
2.3.1 Duchamp ve 1200 Kömür Çuvalı.....	36
2.3.2 Schwitters ve Merzbau	38

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**1950 SONRASI SANATINDA NESNE MEKÂN İLİŞKİSİ**

3.1. MİNİMALİZM VE MEKÂN	41
3.2. KAVRAMSAL SANAT	46
3.3. ENSTALASYON.....	51
3.4. MEKÂN ve SANAT NESNESİ OLARAK DOĞA: LAND ART	66
SONUÇ.....	82
KAYNAKÇA	83

ÖZGEÇMİŞ.....88



ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MODERN SANATTA NESNE VE MEKÂN İLİŞKİSİ

Tayfun SIRMA

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Muhammet TATAR
2019, 88 sayfa

Jüri: Prof. Mehmed KAVUKÇU (Başkan)
Doç.Dr. Muhammet TATAR
Dr.Öğr.Üyesi.Fatih KARİP

Mekân kavramı geçmişten günümüze özellikle mimari disiplinin temel kavramlarından biri olmanın yanında, fizik, felsefe, sosyoloji ve sanat tarihi içerisinde sürekli olarak üzerine düşünülüp tartışılan bir kavram niteliğini taşımaktadır. Özellikle sanat alanında estetik bir sorunsallık taşıyan mekân kavramı tarih boyunca sanatsal disiplinlerde önemi giderek artan bir konu olmakla kalmamış aynı zamanda sanatçının eser üretiminde yeni bir anlatım dili olmuştur. Sanat tarihi içerisinde mekân kavramı kimi zaman odak noktası olmuş, kimi zaman ise döneminin referansları dışında kullanılmıştır. 21.yüzyılda ise Land art (Arazi Sanatı) Kavramsal Sanat, Enstalasyon (Yerleştirme) gibi sanat anlayışlarıyla birlikte sanat nesnesine dönüşmüştür.

Bu çalışmada mekân kavramı ve mekânın sanat nesnesiyle ilişkisi ortaya koyan sanat eserlerinin, bu eserler üzerine ortaya konan görüşler ve tartışmalar ışığında ele alınarak yorumlanması amaçlanmaktadır. Özellikle plastik sanatlarda 1960'lı yıllarda ortaya çıkan ve eş zamanlı olarak gerçekleşen farklı sanat hareketleri üzerinden günümüze dek süren eser-mekân ilişkisi sanat nesnesinin mekânla oluşturduğu bütünlük ve Mekân'ın sanat yapıtı üzerindeki etkisi üzerine yoğunlaşılacaktır. Yapıt mekân ilişkisi 20. yy ile birlikte sorgulanmaya başlanmış, sanat eserinin izleyicisiyle bütünleşmesini sağlamıştır. Bu çerçeveden bakıldığında geleneksel izleyici anlayışı, günümüzde yerini sorgulayan, deneyimleyen, mekân ve sanat nesnesinin bir parçası haline gelen izleyici profilini ortaya çıkarmıştır.

Çalışmanın ilk bölümünde, genel tanımlar ve örneklerle sanat nesnesi, mekân kavramı bununla birlikte geçmişten günümüze nesnenin mekânla ilişkisi incelenmeye çalışılmıştır. İkinci bölümde, modern sanat disiplinlerinde sanat yapıtının mekânla ilişkisi konusu, sanatçıların ürettiği eserler üzerinden örnekler verilerek açıklanmaya çalışılmıştır. Üçüncü bölümde ise mekânı bir sanat nesnesi haline dönüştüren, bu duruma izleyiciyi de dâhil eden Land Art, Kavramsal sanat ve Enstalasyon gibi modern sanat disiplinleri ele alınmıştır.

Anahtar sözcükler: Nesne, Mekân, Sanat Nesnesi, Modern Sanat

ABSTRACT

MASTER'S THESIS

OBJECT AND SPACE RELATIONS IN MODERN ART

Tayfun SIRMA

Thesis Advisor: Muhammet TATAR

2019, 88 sayfa

Jury: Prof. Mehmed KAVUKÇU (Advisor)

Doç. Dr. Muhammet TATAR

Dr. Öğr. Üyesi. Fatih KARİP

In addition to being one of the basic concepts of the architectural discipline, the concept of space has been a concept that is constantly considered and discussed in physics, philosophy, sociology, and art history. The concept of space, which has an aesthetic problematic especially in the field of art, has not only become an important issue in the artistic disciplines throughout history, but has also been a new language of expression in the production of the work of the artist.

In art history, the concept of space has sometimes been the focal point and the way it has been dealt with has been used out of the ordinary. Land art (Land Art) Conceptual art has gained new meanings with the understanding of art like installation.

The question of the concept of space as a fundamental question is not possible with this thesis, as well as in terms of the general framework of the concept of space and space in relation to the object of art itself in the light of art works, views and discussions are intended to be discussed in the light of examples.

In the plastic arts, especially in the 1960s, the art movements that took place simultaneously and the work-space relationship have continued until today. The effect of the art object on space and the space created by the object will be questioned.

The relationship of artwork with the 20th century started to be questioned and the artwork was integrated with the audience. From this perspective, the traditional view of the viewer has revealed the audience profile, which today is a part of the object and the object of questioning and experiencing its place.

In the first chapter of the thesis, with the general definitions and examples, the object of art, the concept of space, the relationship between the object and the place from the past to the present has been tried to be examined. In the second chapter, the relation of artwork with space in modern art disciplines is tried to be explained by giving examples on the works produced by the artists.

In the third chapter, Land art (land art), which transforms the space into an object of art, including the viewer, is dealt with modern art disciplines such as Conceptual art and installation.

Key words: Object, Space, Art Object, Modern Art.



ÖNSÖZ

Mekân kavramı, tarihi süreçte sanat içerisindeki neredeyse bütün kırılmaların odak noktası olmuştur. Sanat nesnesi üretiminden izleyiciyle buluşuncaya kadar neredeyse her aşamasında yer alan mekân kavramı sanat eserinin oluşumunun ayrılmaz bir parçasıdır. Özellikle Modern sanatla birlikte mekân, üzerinde yeniden düşünülüp, tartışılan bir kavram halini almıştır. Modern sanat içerisinde sanat nesnesinin mekânla olan ilişkisi üzerine yapmış olduğum bu çalışmam da danışmanlığımı yapan, Sayın Doç. Muhammet TATAR hocama vermiş olduğu desteklerden dolayı teşekkür ederim.

Erzurum 2019**Tayfun SIRMA**

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1: Pablo Picasso, 1912, Yağlıboya, linolyum ve yapıştırılmış kâğıt kolajıyla tuval üzerine hasır sandalye simülasyonu, 29 x 37 cm, Picasso Müzesi , Paris.....	8
Resim 2: Georges Braque, Keman ve Pipo,74x106 cm, Georges Pompidou Center, Paris, Fransa.	8
Resim 3: Masaccio,Kutsal Üçlü,fresko, 667 x 317 cm, Santa Maria Novella, Floransa 1427	10
Resim 4: Yves Klein, “Boşluk”,1958, Iris Clert Gallery, Paris,Fransa.....	15
Resim 5: Fernandez Arman, “Dolu”,1960, Iris Clert Gallery,Paris,Fransa	15
Resim 6: Vladimir Tatlin, Kontr-rölyef , (Köşe Kabartmaları) 71x118 cm,0.10 Sergisi 1915,Petrograd, Rusya	23
Resim 7: El Lissitzky, Proun 19D, 97.5 x 97.2 cm 1922, Moma, ABD	25
Resim 8: El Lissitzky, Proun Odası, 1923, Reconstruction 1971	26
Resim 9: Marcel Duchamp, Tavandan Sarkan 1200 Kömür Çuvalı, 1938	38
Resim 10: Kurt Schwitters, Merzbau, 1923_1937, Fotoğraf: Wilhelm Redemann, 1933, Hannover,Almanya	40
Resim 11: Frank Stella,The Marriage of Reason and Squalor II, 2,3 m x 3,37 m, (1959) Londra, İngiltere.....	45
Resim12: Dan Flavin,Tatlin için Anıt, 1966, Tate Müzesi,Londra, İngiltere	45
Resim 13: Donald Judd, İsimli, 1980, Tate Müzesi,Londra, İngiltere.....	46
Resim 14: Sol Lewitt, Five Open Geometric Structures, 1979, Tate Müzesi, İngiltere..	48
Resim 15: Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965	50
Resim 16: Yves Klein, Boşluk, 1960	55
Resim 17: Christo and Jeanne-Claude Pont Neuf Köprüsü, Paris, 1975-85	56
Resim 18: Maurizio Cattelan, La Nona Ora (Dokuzuncu Saat),1999	57
Resim 19: Richard Serra, “Eğik Kemer”, 1981,New York, ABD.	59
Resim 20: Eğik Kemer’in İmha Edilmesi, 1989, New York, ABD.	60
Resim 21: Anish Kapoor, Tate Modern, Marsyas, 2009, İngiltere	61

VIII

- Resim 22:** Anish Kapoor, Baltık Çağdaş Sanatlar Merkezi, Boru Sesi, 1999, Newcastle, İngiltere. 61
- Resim 23:** Anish Kapoor, Baltık Çağdaş Sanatlar Merkezi, Boru Sesi, 1999, Newcastle, İngiltere 62
- Resim 24:** Cai Guo-Qiang, “İnanmak İstiyorum”, 2008, Guggenheim Müzesi, New York, ABD 63
- Resim 25:** Cai Guo-Qiang, “İnanmak İstiyorum”, 2010, Sidney Bienali, Sidney, Avustralya 64
- Resim 26:** Cai Guo-Qiang, “Kafadan”, 2006, Berlin, Almanya 65
- Resim 27:** Cai Guo-Qiang, “Kafadan”, 2010, Singapur..... 65
- Resim 28:** Herbert Bayer, “Grass Mound”, 1955, Aspen Art Institute, Colorado, ABD 73
- Resim 29:** Herbert Bayer, Double Negative, 1969-1970 Nevada, ABD..... 73
- Resim 30:** Robert Smithson, “Spiral Hill” (Sarmal Tepe), 1971, Emmen, Hollanda. 74
- Resim 31:** Robert Smithson, “Spiral Jetty” (Sarmal Dalgakıran), 1970 Büyük Tuz Gölü, Utah, ABD..... 75
- Resim 32:** Walter De Maria, “The Lightning Field”, 1977, New Mexico 76
- Resim 33:** Walter De Maria, The New York Earth Room, 1977, Dia Center for the Arts, New York, ABD..... 77
- Resim 34:** Robert Morris, “Grand Rapids Projects”, 1974, Belknap Park, Michigan, ABD 78
- Resim 35:** Dennis Oppenheim, “Relocated Burial Ground”, 1978, El Mirage Dry Lake, California, ABD 78
- Resim 36:** Dennis Oppenheim, “Cancelled Crop”, 1969, Finisterworld, Hollanda 79
- Resim 37:** Jeanne Claude Christo, “Valley Curtain”, 1970-1972, Colorado, ABD..... 80
- Resim 38:** Jeanne Claude Christo, “ The Umbrellas” (Şemsiyeler) 1984-1981, Japonya, ABD 81

GİRİŞ

Sanat, tarihsel süreçte gerek toplumsal etkenler, gerekse kendi dönemi içerisindeki dinamiklerden, gelişmelerden ve yeniliklerden kaçınılmaz olarak sürekli etkilenmiş, bu etkileşim sanat içerisinde gelişimin yanı sıra birçok tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Sanatın ve sanat eserinin ne olduğu konusu sanat içerisinde geçmişten bu yana tartışma konusu olurken, özellikle 1950'lerden sonra ortaya çıkan sanat hareketleri tarafından mekân kavramı da bu tartışmalar içerisinde dâhil edilmiş sanat nesnesinin mekânla ilişkisi üzerine çok farklı yorumlar ortaya çıkmıştır.

Teknolojik, toplumsal, endüstriyel gelişmeler hayatın her alanında olduğu gibi sanat düşüncesinde de yeniliklere yol açmıştır. Bu süreçlerle birlikte sanat eserinin varlığı da dönüşüme uğramış eser kadar, mekân konusu da önem kazanmıştır.

Mekân kavramı sadece sanat içerisinde değil birçok farklı disiplin tarafından ele alınmış bir kavramdır. Sanatın bir temsil biçimi olduğunu düşünürsek, sanatçının bulunduğu dönemin temsili açısından sanat nesnesi ve nesnenin mekânla ilişkisi de ifade biçimini değiştirmektedir.

Bu çalışmanın amacı geçmişten gelen bilgiler ışığında sanat eseri ve mekân kavramının zamanla değişiminin yanı sıra birbiriyle olan ilişkisini incelemektir. Bir sanat eserinin oluşumu, sanatçısının hem zihinsel hem de fiziksel çabaların sonucu olarak ortaya çıkar. Sanatın bir ifade ve anlatım biçimi olması dolayısıyla, her sanatçı ürettiği eseri sergilemek ve izleyicisiyle buluşturmak ister. Sanatın sergileniş şekli ve bulunduğu mekân ise başlı başına bir problemdir. Bugün plastik sanatlar olarak adlandırdığımız ancak klasik dönemde sadece resim ve heykel olarak ele alınan sanat eseri, zamanla biçimsel yapısında ve içeriğinde evrimler geçirmiştir. Özellikle 1900 sonrasında kavramsal sanat, minimalizm gibi sanat düşünceleri sanat eserini salt görünür den ibaret bir yapı olmaktan çıkarmış, sanat eserini oluşturan temel yapının düşünce olduğu ve bu düşünceye hizmet eden malzemenin sıradan günlük kullanım ürünü olup olmasının önemsizliği vurgulanmıştır. Bu anlayışa göre saf görünür estetiğin, ifade edilmek istenen düşüncenin yanında bir değeri yoktur. Dolayısıyla bu düşünce sanat içerisindeki mekân anlayışını da değiştirmiştir. Geçmişte saray ve müzelerin içerisinde sergilenen sanat eserleri zamanla yerini sanat galerilerine bırakmış hatta kimi zaman mekânın kendisi sanat eseri halini almıştır. Enstalasyon sanatı ve Land

Art gibi sanat anlayışlarının ortaya çıkmasıyla birlikte kimi zaman gerçek bir bina tümüyle kaplanarak sanat eserine dönüştürülmüş, kimi zaman bir galeri mekânı tamamen çöple doldurularak sanat nesnesi olarak sergilenmiştir. Bu açıdan bakıldığında sanat nesnesi, mekân kavramı ve ikisi arasındaki ilişki de gelinen nokta, izleyici açısından bu kavramların algılanış şeklini de değiştirmiştir. İzleyici bu çalışmalarını kimi zaman şaşkınlıkla kimi zaman hayretle kimi zamanda eğlenerek karşılasa da bu yeni sanat formlarını benimsemiş, kabullenmişti.



BİRİNCİ BÖLÜM

SANAT NESNESİ VE MEKÂNLA İLİŞKİSİ

1.1. MEKÂN KAVRAMI

Mekân kavramı tarihsel süreç boyunca mimari, felsefe, sosyoloji alanlarında olduğu gibi sanat tarihi açısından da önemli bir yere sahiptir. Bu disiplinlerin her biri mekân kavramını temel bir konu olarak ele almış, mekân kavramıyla ilgili çok farklı görüş ve yorumlar ortaya atılmıştır. Mekân kavramı mimari bir disiplinle ele alındığında belli sınırları olan, içerisinde bulunan nesne ya da varlıkları çevreleyen üç boyutlu bir alan olarak tanımlanabilir. Mekân, aynı zamanda devamlılığa sahip bir kavram olmasının yanı sıra sadece sınırları ile içerisinde bulunan nesne veya varlıkları koruma, ayırma, çevreleme işlevinin dışında içerisinde boşluğu da barındıran bir kavramdır.

Mekân sürekliliğe sahip bir kavramdır, bir anda değil sınırları içinde hareket ettikçe algılanır. Mekânın sürekliliği algılayıcının hareketliliğiyle ve hareketin sürekliliğiyle ilgilidir” (Güler, 2014: 39-40-41). O, insanoğlunun düşünsel, fiziksel ve ruhsal durumuyla anlam kazanan bir yapıyı ifade eder. İlk çağlardan beri mekân kavramı insanı içinde barındıran ayrılmaz bir bütün oluşturmaktadır. “Mekân insan içindir, insanla ilgilidir, insan tarafından tanımlanmıştır, insanın bir uzantısıdır (Güler, 2014: 39-40-41).

Tarih boyunca insanoğlu tarafından mekânın nasıl algılandığı ve anlamlandırılması sürekli değişkenlikler göstermiş bu konuda farklı düşünce, görüş ve ifade biçimleri ortaya çıkmıştır. Birçok farklı disiplinde ele alınan mekân kavramının ilk söylemleri Platon ve Aristoteles tarafından ortaya atılmıştır. Mekân kavramını Aristoteles “şeylerin olduğu yer “kap” olarak tanımlamıştır (Morkoç, 2013:14) Aristoteles’in felsefi bir tabirle açıkladığı mekân kavramının farklı alanlarda tam olarak karşılığının bulunmadığına dair görüşler de ortaya atılmıştır.

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 mekânı kullanma gerekçesi farklı olduğundan sabit ve değişmez bir mekân kavramı bulmaya çalışmaktansa mekâna özgü bu çeşitliliği kabul etmek önemlidir (Menges, 2009:54).

Kant’ın tanımına göre ise: mekan ve zaman sıradan bir nesne ya da olgu gibi (fiziksel, ampirik) düşünülmemelidir. Çünkü mekân ve zaman nesnelere ve olaylar hakkındaki gözlemlerin düzene sokulması ve kaydedilmesi için gerekli bir yapı ve sistemlerdir. Mekan ve zaman ampirik dünya ya ait şeylerdir. Fakat her ikisi de gerçek

dünyayı yakalamak ve anlamlandırmak için geliştirilmiş zihinsel araçların bir parçasıdır (Nune, 1994:18).

“Leibniz ise mutlak mekânın varlığını reddedenlerdendir; mekân ve zamanı varlık olarak değil, nesnelere ve olaylar arasındaki ilişkilerin bütünü olarak görür. O’na göre mekân yalnızca görelidir”(Tokgöz Man, 2017:12).

Düşünür, bedenler olmadan gerçek ve mutlak olarak alınan mekânın, ebedi, geçilemez olduğuna karşı çıkar. İçinde madde olmayan mekân yoktur. Bundan dolayı da bu mekânın kendi içinde mutlak gerçek olmadığını söyler. “Mekân nesnelere yeridir ve onlar olmadan mekân hiçbir şeydir (Tokgöz Man, 2017:12).

Leibniz’e göre; her şey kendi zaman ve mekânına değil, kendi uzantı ve sürecine sahiptir. Mekânın, bu mekânda bulunan şeylere göre herhangi bir mantıksal önceliğinin olmadığını, dolayısıyla mekânın varlığının ikincil olduğunu savunan düşünür, mekânları belirli bir düzen ve birliktelik içinde üzerinde duran maddelerin referans noktaları olarak bireyselleştirir (Mualla, 2013:4).

Mekân mimari disiplinde her ne kadar belli sınırları olan bir ifadeyle tanımlansa da bağlam olarak mekânın sınırlandırılmaması gerektiği de düşünülmektedir.

Ahmet Cevizci’ye göre: “Mekân, var olanların içinde yer aldığı, tüm sınırlı büyüklükleri içine alan uçsuz, bucaksız büyüklük, boşluk, hiçlik durumudur”(Cevizci,1996: 359).

Mekânlar nesnel hacimlerken, duyar ve duygularla öznelleşir. Odun ateşiyle yanan sobalı mekânların çıra ve sobanın üzerinde kızartılan ekmekle anımsanan kokusu, ateşin ısı, odunun çitirtisi, mekânda o an yaşanmasa bile algısal göndermeler yoluyla çok yakında hissedilebilir. Algı mekanizması duyu organlarının gördükleri, işittikleri, tattıkları, kokladıkları, dokunduklarıyla uyarılırken, mekân, bu bileşenlerin birbirleriyle zihinde kurulan ilişkilerin anlamlı bütünlüğü ile algılanır. Mekândan alınan uyarıların özellikleri kişisel psikoloji ve deneyimlerle ilişkili olarak ayrılmakta, yorumlanmakta, anlamlandırılmaktadır. Bu bağlamda bütün duyarın hissettiği öğeler aracılığıyla yeni imgelerle mekânlar sürekli farklılaşmakta, duyu organları ve duyarlarla kurulan köprünün altından ne kadar çok su geçerse, algı deneyimlerimiz de o kadar gelişmekte, mekânlar bu yaşanmışlığın bilgisi desteğiyle daha fazla hissedilmektedir (Gezer, 2012:10).

Farklı birçok alanda temel konu olarak ele alınmış ve anlamlandırılmış olan mekân insan zihninde de farklı algı ve düşünce biçimiyle farklı anlamlar kazanmakta ve şekillenmektedir.

1.2. SANAT NESNESİ

Nesne, kelime anlamı olarak belli bir ağırlığı, kitlesi, oylumu, rengi, maddesi olan her türlü cansız varlık olarak tanımlanır. Felsefi bir terim olarak ise nesne kavramı, öznenin, kişinin dışında kalan, dış dünyanın bir parçası olarak bilincin karşısında duran her konu, her şey olarak tanım kazanır. Bu iki farklı tanımlamadan yola çıkarak nesne kavramının, salt olarak elle tutulup gözle görünen bir cisim olmasının dışında insan bilincinin nesne kavramına nasıl baktığı ve nasıl bir anlam yüklediği de önemlidir. İnsanoğlunun yaşam süresince ayrılmaz bir parça haline gelmiş olan nesne şüphe yoktur ki üzerine yüklenen anlam ve ne derece fayda sağladığıyla değerlendirilir. Adeta nesne insanoğlunun düşünce ve eylemleriyle arasında aracılık yapar adeta. Bir anlamda nesne insanın amacına ulaşmasında yardımcı bir araç görevi görür.

Heidegger bunu şöyle açıklar;

Nesne, bir takım özelliklerin taşıyıcısı, ikinci olarak bir takım duyguların birliği ve son olarak biçimlenmiş malzeme sayan yorumları zaman içinde birbirinin içine geçmiştir. Buna göre nesneden bahsedilmek amaçlanırken, farkında olunmadan araçtan bahsedilmektedir. Bu yüzden nesne biçimlenmiş malzeme olarak da görünür (Heidegger, 2011: 22)

Yaşam sürecinin her alanında olduğu gibi nesne kavramı sanatta da önemli bir rol kazanmıştır. Nesne kavramı her ne kadar Rönesans dönemine kadar arka planda bırakılsa da ilerleyen süreçte nesnenin ele alış biçimi değiştikçe sanatın tarihi süreci boyunca giderek daha anlamlı ve değerli bir hal almıştır. Özellikle geçmişe bağlı kalmayı reddeden, ideali yansıtmayı bırakıp yeniliği ve gelişimi savunan modernizm süreciyle birlikte nerdeyse tamamen bağımsız hale gelmiş olan nesne kavramı, sanatsal yapılara verilen ad olan “sanat eseri” tanımını değiştirerek “sanat nesnesi” olarak ifade edilmeye başlanmıştır. Özellikle bu döneme kadar geçen süreçte günlük yaşantıda kullanılan sıradan nesnelere, bundan sonra sıradanlığını yitirmiş neredeyse tek başına bir sanat nesnesi haline bürünmüştür.

Deniz Şengel günümüzde sanat yapıtı yerine sanat nesnesi ifadesi kullanmamızı şöyle açıklamıştır;

Bugün artık sanat yapıtı yerine sanat nesnesi ifadesini tartışıyorsak, bunun nedeni, sanat nesnesinin öteki nesnelere paylaştığı özellikleri olduğunu kavramamızdır. Tercihin bir başka boyutu da sanatsal şeylere nesne adını verdiğimiz anda o şeyler

kendiliğinden bir bilgi taşır ve bilinmeye direnir. Yapıt ifadesi ise, ucu bir yapana dayanan, kaynağını bir insanda bulan ve bilinmesi ancak o insan hakkındaki psikolojik ve tarihsel belgelerin yitik olduğu ölçüde sorun teşkil eden, temsili yete dayanan bir kavrayışa işaret eder. Nesne ise bizi, karşımızda duran, tekil ve tam da orada o durduğu için onu yapmış olanın yokluğunu bağırarak bir şeye yöneltir (Şengel, 1993:12).

Şüphe yok ki sanat içerisinde bulunduğu dönemden ayrı düşünülemez. Sanatçının içerisinde bulunduğu dönemin gerekliliğini ve çağın sunduğu olanakları göz ardı etmeden üretmiş olduğu esere anlam yüklemesi ve izleyiciye vermek istediği mesajı nesne aracılığıyla iletmesi söz konusudur. Sanat eserleri kimi zaman sanatçı tarafından üzerinde uzun süre düşünülüp, belli bir prensibe dayandırılarak üretilse de bazen de tesadüfi olarak ortaya çıkabilir.

“Resim Sanatında Nesne” adlı makalede Selda Mant şöyle ifade eder; “düşünme, algılama, sezme ve tasarlama aracılığıyla var olan ve varlığını gösteren her şey nesnedir. Sanatta ise insan ve insanla ilişkisi olan her şey nesne olabilmektedir”(Mant,2014:113).

20.yy sanatının en önemli akımlarından biri olan Kübizm akımının en önemli sanatçılarından olan Picasso ve Braque, sanatta kabul gören estetik değerlerin dışına çıkmışlardır. Bir nesneyi üç boyutlu haliyle tuval üzerine fırça ve boyayla resmetmek yerine nesnenin parçalarını ya da fotoğrafını eserlerinde kullanmayı tercih etmişler ve onu bir sanat nesnesi(eseri) haline getirmişlerdir.

“1912 Eylül’ünde Braque, resme önce harfleri ve ardından ilk yapıştırma kâğıtlarını eklemiş, daha sonra, aynı yolu Picasso izlemiştir” (Batur, 1997: 324).

Böylelikle sanatta ilk defa günlük kullanımdan nesnelere resme dâhil edilerek hem yeni bir işlev kazandırılmış hem de sanatta kullanılan malzeme çeşitliliği artarak neredeyse sınırsız hale gelmiştir. Kübizm açtığı, öncülüğünü yaptığı hazır nesne kullanımını daha sonraki sanat hareketlerinde daha da yaygınlaştırmış neredeyse tamamen düşünsel bir tavır halini almıştır. Dada, Minimalizm, Kavramsal sanat gibi akımların sanatçıları nesnenin görünen anlamının dışına çıkmasını, insan bilincinin sanat yapıtı üzerine kafa yorması, düşünmesi ve yorumlaması gerektiğinin düşünen bir tavır ortaya çıkmıştır. Minimalizm sanatının önemli isimlerinden Sol Lewitt “Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar” adlı yazısında şöyle ifade eder; “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).

1960lı yıllarda Kavramsal Sanat, sanata damgasını vurmasına rağmen 1900 lerin başında bu sanatın düşünsel temellerini oluşturan sanatçılardan biri olan Marcel Duchamp “sanatı yeniden zihnin hizmetine sunmak gerek” derken sanattaki bu büyük dönüşümün düşünsel temellerini atıyordu. Kavramsal sanatla birlikte düşüncenin nesnen ve eylemle birleştirilerek sunulması yeni ifade biçimlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Marcel Duchamp’ın nalburdan satın aldığı sıradan bir hazır nesne olan pisuarı R.Mutt imzasıyla 1917 yılında Çeşme adını vererek bir sergiye göndermesi sanatın ve sanat eserinin, ne olduğuna dair sorgulamaları alevlendirmiş, iş sergilenmese bile sanat eserin ne olup olmadığına izleyiciler tarafından irdelenmesi sağlanmıştır.

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

Joseph Kosuth ise 1965 yılında Bir ve Üç Sandalye ismini verdiği çalışmasıyla sanat yapmanın dille olan bağlantısını irdelenmiştir. Kosuth’a göre sanat anlam yaratmaktır. Sanatçı yapıtlarıyla izleyiciyi adeta felsefi bir düşünceye yöneltmiş, görsel algı, kavram, dil ve anlam arasında adeta bir köprü kurmuştur. Bir ve Üç Sandalye isimli eser, fotoğraf olarak sandalye, gerçek bir sandalye ve sandalyenin tanımı olmak üzere üç parçadan oluşmaktadır. Sanatçıya göre biçimler madde içinde donmaz, tasarlanma anındaki durumlarıyla betimlenir.

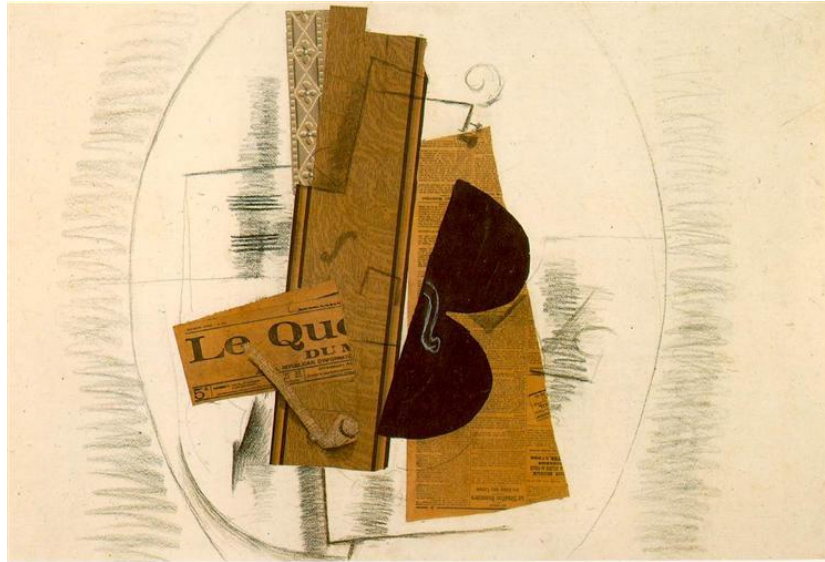
Burada da amaç; seyirciyi sanatın yapıtının oluşumuna katmak, her türlü üretim sürecinin basamaklarına şahit olmasını sağlamaktır. Kosuth; Manent’in, Cezanne’in ve Kübist sanatçıların resim dili aracılığıyla yeni bir şeyler söyleyerek sanatın işlevini sorguladıklarına inansa da sanatın doğasını gerçekten sorgulayan ilk sanatçının, hazır yapımlarıyla yeni bir dil konuşan Duchamp olduğunu söyler. Hazır yapımların yeni

dili, odak noktasını biçimden söylenene kaydırmıştır. Hazır-yapım kullanımı, vurguyu biçimbilimden işleve ve görünüşten kavrama yöneltmiştir (Atakan, 2008:55-56).

Sanat eserinin gösterge aracı olan nesne, kavramsal sanatla birlikte ifade ettiği anlamı daha çok düşünsel boyutlara taşımış eseri ortaya koyan düşünce nesnesinin önüne geçerek sanat yapıtı olmuştur. Nesne kavramı düşüncenin, fikrin, mantığın ve tekniğin kısacası izleyiciye verilmek istenen mesajın dili halini almıştır.



Resim 1: Pablo Picasso. 1912. Yağlıboya, linolyum ve yapıştırılmış kâğıt kolajıyla tuval üzerine hasır sandalye simülasyonu. 29 x 37 cm. Picasso Müzesi, Paris.



Resim 2: Georges Braque, "Keman ve Pipo", 74x106 cm, Georges Pompidou Center, Paris, Fransa.

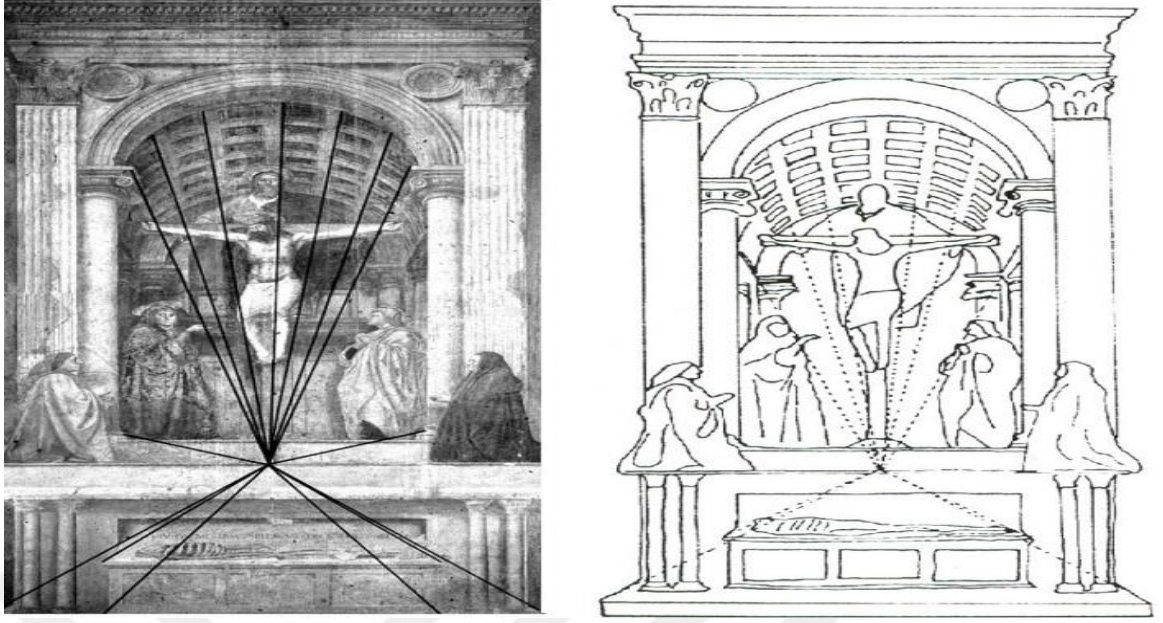
1.3. SANAT NESNESİ VE MEKÂNLA İLİŞKİSİ

Nesne, düşünme, kavrama, algılama ve tasarlama aracılığıyla var olan şeyken mekân ise nesnelere ve onlar arasında yer alan boşluğun olduğu kimi zaman sınırlı kimi zaman sınırsız alanın tümü olarak tanımlanmıştır.

Sanat oluşturulduğu dönemlerde siyasal, politik, kültürel, dini, teknolojik, bilimsel vb. değişimlerden, etkilenmiştir. Şüphesiz ki bu değişimler sanat eserinin kimliğini, içeriğini, özelliklerini değiştirdiği gibi izleyiciyle buluşacağı alanı ve sergileniş biçimini de değiştirmiştir. Rönesans döneminde resme perspektifin girmesi tıvalet resmi ve freskler de üç boyutlu mekân yanılsamasının sanatın içerisine girmesini sağlamıştır. Sanatta ilk kez mekân Rönesans dönemin iki boyutlu bir düzlem olmaktan çıkmış hacmi, derinliği olan bir kavram haline gelmiştir.

İtalyan mimar Filippo Brunelleschi tarafından matematiksel yasaları ortaya konan bilimsel perspektif ressamlar tarafından kabul görmüştür. Bunlardan biri olan Masaccio "Kutsal Üçlü" adlı resminde kullanıldığı perspektif ile mekân algısı üç boyutlu bir derinlik hissine kavuşmuş, sonrasında sıkça resim yüzeyinde kullanılan mimari mekânların yarattığı üç boyutlu derinlik hissi, gerçeklik algısının da değişmesine neden olmuştur. Dolayısıyla da nesnelere uzamsal ilişkisi, mekânı zaman boyutunda şekillendirirken resim yüzeyinin sınırları da bu doğrultuda değişikliğe uğramıştır. Bu değişiklik, resim sanatında açık ya da kapalı kompozisyon olarak algılanan mekânı, plastik çözümlerinin kurgusal yönüyle ilişkilendirmiştir (Karaalioğlu, 2013:12-13).

Mekânın resme katılımı, Rönesans'la birlikte başlamıştır. Ortaçağın altın çağı yüzeyinden Rönesans'ın kutulu sahnesine geçişte, resim yüzeyi, iki boyutluluktan kurtulup, üç boyutlu etkide derinlikli resim düşüncesine ulaşmıştır. İki boyutlu tıvalet yüzeyinde mekân, Barok dönemde daha derinlikli bir ilüzyon anlayışına ulaşırken, 20. yüzyılın sonlarına doğru sanatsal yaratıcılığın gelişmesine yardımcı olmuş, artık tıvalet düzleminin resme dâhil olabileceği fikri benimsenmiştir. Oysa 20. yüzyılın başına kadar tıvalet yüzeyi, gerçeğin ilüzyonunu yaratma yüzeyi olarak algılanmıştır. Günümüzde ise artık sanatçılar yanılsamaya kapılmak istemiyorlar (Semercioğlu, 1998:1).



Resim 3: Masaccio, Kutsal Üçlü, Fresko, 667 x 317 cm, Santa Maria Novella, Floransa 1427.

1900'lü yıllara kadar genel olarak saray ve kiliselerin duvarlarını, müzeleri ve galeri mekânlarını süsleyen sanat eserleri 1900'lerden sonra mekân düzenlemeleri, performans sanatı ve kavramsal işler sanatının sınırlarını zorlar hale gelmiş mekân, izleyici, eser ilişkisi farklı bir seviyeye taşınmıştır.

Sanatçılar, tuvalin sınırlarının dışına çıkmış, gerçek mekânla buluşmuştur. Artık sanat eseri sergilendiği alanla bütünleşip değerlendirilmekte ve o ölçüde anlam kazanmaktadır. Özellikle Dada Hareketi ile sanatın sorgulanışı, klasik estetik yargıların yerine anti estetik fikrinin doğması, sanatçıların nesnel alınıp satılabilen, müzelerde sergilene eserler yerine performansları koyması, galeri ve müze mekânlarının yerine eğlence mekânlarını, tiyatro sahnelerini ve hatta sokakları sanat mekânları haline getirmesi, sanat eserinin kendisi gibi sanat mekânlarının da sorgulanmasına yol açmıştır.

Resim sanatının mekânsal olarak sorgulanması Cezanne ile başlamıştır. Daha sonları Kübist sanatçılar tarafından hem kuramsal hem de biçimsel olarak zenginleştirilecek olan bu yeni düşünceye göre, nesnelere dair tek bakış açısı kırılıp onun yerine çoklu bakış açıları benimsenmeye başlamıştır. Böylece dondurulmuş anın karşısındaki izleyici, nesnenin etrafında dolaşan nesneyi saran mekânı deneyimleyen kişi konumuna evrilmiştir. İzleyici bir anlamda nesneyi izleyen değil yaşayan

konumundadır artık. Bu durum resim yüzeyindeki mekânın üç boyutu farklı mekân kurgularının ortaya çıkmasının da kapılarını aralamıştır.

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

Kübizmin bu bakış açısından ve birden çok anı ve açığı aynı yüzeyde göstermesiyle yeni zaman ve mekân algısı yaratmasından etkilenen ve benimseyen bir diğer akım ise fütürizmdir. Fütürizmin manifestosunda yeni bir dünya için, yeni bir sanat önermesi yer alır. Şu müzelere bir bakın: mezarlıklardan ne farkları var. Zaman ve Mekân 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).

Temelini hareketin ve dinamizmin oluşturduğu Fütürizm, yeni bir mekân anlayışını dile getirmiş zamanın hareket eden bir kavram olması gibi mekânında durağan değil hareketi içerisinde barındırması gerektiğini savunmuştur. Avrupa'da o dönemde devam eden mekân sorguları Rusya'da kendisini Konstrüktivizmle göstermiştir. Fütürist akımının savunduğu yenedünya için, yeni sanat görüşü Konstrüktivizmde temellerini oluşturur. Konstrüktivizmin temelini atan ve en önemli sanatçılarından biri olan Vladimir Tatlin, Paris'te Picasso'nun atölyesini ziyaret etmiş, kübist çalışmalardaki resimli düzlemleri gerçek mekânda gerçek malzemelerle oluşturmayı düşünmüştür. Bu düşünce konstrüktivizmin temelini atılmasını sağlamıştır. Tatlin ilk konstrüktivist, duvara monte edilen rölyef çalışmalarını ahşap, metal, tel, kâğıt, tutkal, gibi malzemelerle oluşturmuş geleneksel heykel ve resim tekniklerinin dışına çıkmıştır.

Tatlin'in seçtiği malzemelerle oluşturduğu bu yapı, geleneksel heykelin kitleliliğinin dışına çıkmış izleyici ve nesneyi mekânda baş başa bırakmıştır. Heykelimsi 3. Enternasyonal Anıtı Tatlin'in izleyicinin tıpkı El Lissitzky'nin ilerde değinilecek Proun Odasında olduğu gibi esere dâhil olabileceği onu deneyimleyebileceği bir sanat nesnesi olarak tasarlamıştı. Çalışma sanat nesnesi olmanın yanı sıra içinde dolaşılabilir izleyiciye mekân olan bir durumda sergilenmektedir. Maketini yaptığı anıt maliyetinin yüksek oluşundan dolayı yapımı gerçekleştirilemeyen bir proje olarak kaldı.

Vladimir Tatlin 'in Sovyet devrimine ve Komünizme olan, sonsuz inancın simgesi olarak tasarladığı 3. Enternasyonal Anıtı, resim, heykel ve mimarinin benzersiz bileşiminin hayali 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).

Bir başka Rus sanatçı El Lissitzky 1920 yılında soyut geometrik bir anlayışla oluşturduğu ve (Proun) adını verdiği bir dizi resmi temel alarak çalışmalar yapmış, daha sonra 1923 yılında "Proun Odası" adıyla üç boyutlu mekân düzenlemelerini oluşturmuştur. Berlin'de sergilenen çalışma mekânı bir sanat nesnesi olarak şekillendirmiş, izleyiciyi de içerisinde bulunduğu mekânın bir parçası haline getirmiştir. İzleyiciyi adeta sanat nesnesiyle bütünleştiren ve sanat eserinin bir parçası yapan, Proun Odası, sanat nesnesi ve mekân ilişkisi açısından önemli bir eser olarak görülmektedir. Mekâna yerleştirilen çalışma mekândan mekâna taşınılan bir çalışma olmanın ötesinde mekâna yapışık, mekânın bir parçası haline gelmiştir. Bu mekânın kendisinin sanat eseri olarak ele almanın ilk örneği olma özelliğini de taşımaktadır.

Sanat anlayışı ve yenilikçi fikirleriyle çağın öncü sanatçılarından Marcel Duchamp'ın Dadanın Sürrealizme evirildiği süreçte Sürrealist sergilerde yapmış olduğu "1200 Kömür Çuvalı" ve "1 Mil İplik gibi" çalışmaları tam anlamıyla mekânı dönüştüren enstalasyon çalışmalarıdır.

Paris'te 1938 yılında açtığı sergide galeri mekânının kendisini sanat yapıtı haline getirmiştir. Sanatçı 1200 adet kömür çuvalını galeri mekânının tavanına asmış, mekânın ortasına ise mangalimsi bir teneke yerleştirmiştir. Ateş yakılmasına izin verilmemesinden dolayı sanatçı tenekenin içerisine ışıklar koyarak yanan bir ateş yanılması yaratmıştır. Duchamp bu çalışmasıyla sıra dışı bir mekân yaratmış, daha sonra ortaya çıkacak olan yerleştirme sanatı' (Installation Art) nın oluşumunda da katkı sağlamıştır.

Duchamp, galerinin geleneksel aydınlatma sistemine meydan okuyarak galerinin tavanında bir pencere açmıştır. Burada kömür çuvalarıyla, 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).

Yerleştirme sanatı mekâna özgü, mekân algısını değiştiren ve dönüştüren üç boyutlu çalışmaları kapsayan sanatsal bir ifade şekli olarak tanımlanır. Yerleştirme sanatının genel uygulaması algı düzleminde mekânın içinde bulunduğu nesnelere bir arada sergilenmesini kapsar. Yerleştirme sanatı içerisinde mekân ve sanat nesnesi arasındaki ayrım yok olmuş, bu kavramlar iç içe geçerek, birlikte algılanır hale gelmiştir. Yerleştirme sanatının ilk örneklerinden biride yine bir Dada sanatçısı Kurt Schwitters'in 1919 ile 1937 yılları arasında Hannover'de kendi evinde inşa ettiği Merzbau Bulding'dir.

Ayrı ayrı sanatsal işlerin yaratamadığı psikolojik bir etkiye sahip bütün bir çevre oluşturmak isteyen Schwitters hayal gücü ürünü biçimlerin oluşturduğu bir yerleştirme kurgulamıştır. Bu çalışmada mekân-sanat nesnesi ilişkisine farklı bakışı, sanat nesnesinin izleyiciyi sarması ve izleyiciyle yüz yüze sanatçının hayal gücünü aktarması açısından hem erken dönem yerleştirme sanatı örnekleri arasında yerini almış hem de mekân-sanat nesnesi ilişkisi bağlamında önemli bir adım olmuştur (Güler, 2014: 43).

Schwitters Hannover, Norveç ve İngiltere Elterwater'da gerçekleştirdiği üç Merz Building çalışması birbirinden farklı olsa da ilk enstalasyon çalışmaları olmaları ve sanatçının bu noktada ki kararlılığı açısından oldukça dikkat çekicidir.

Sanatçı herhangi bir mekânda noktalanmış bir sanat eseri kurgulamayı değil kendi yaşadığı evleri ve sürekli olarak yeni şeyler eklemleyerek hiç bitmeyen bir süreci sunar izleyiciye. Bir anlamda sanatçının varlığıyla paralel sürekli yaşayan, hiçbir zaman tamamlanmayan, kendi içinde birimleri olan Merz Buildingler sanatçının daha çok kendisi için ürettiği onunla yaşayan birer yapı özelliği taşırlar.

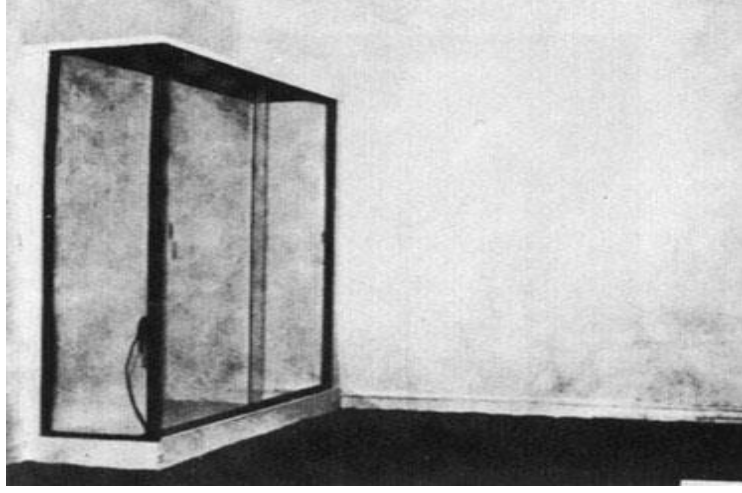
1960 sonrasında Minimalist sanatçılar yaptıkları üç boyutlu çalışmalarla mekâna bağlı ancak diğer örneklerle göre kendi başına da biçimin önemli olduğu işler üretmişlerdir. Carl Andre, Sol LeWitt, Robert Morris, Donald Judd, Dan Flavin, Ellsworth Kelly ve Frank Stella gibi akımın öncü sanatçılarından bazıları üç boyutlu işler üretirken Dan Flavin, florans ampullerle ışığı kullanarak mekânda farklı bir etki sağlamayı başarırken Frank Stella ve Ellsworth Kelly klasik tuval resimleriyle Minimalizme katkı sağlıyorlardı. Akımın önde gelen en önemli isimlerinden olan Carl Andre 120 adet ateş tuğlasını bir araya getirerek oluşturduğu "Eşdeğer VIII" (1966) adını verdiği çalışmada sıradan tuğlaları bir araya getirerek mekânda sıradan objelerle sıra dışı bir sunum ortaya koyuyordu. Bu eser 1972 yılında Tate müzesi

tarafından satın alınca müze birçok eleştiriye maruz kalmıştır. Bu eleştirileri Andre “tuğlayla sanat yapmak neden bu kadar eleştirildi anlamıyorum.” diyerek cevaplamıştır. Sanatçı yapmış olduğu eserle sanat eserinin algılama sürecinin, sergilendiği mekânın ve sergileme şekli üzerine düşünsel bir algı oluşturmuştur. Sıradan bir nesne olan tuğlaların neden sanat olduğu üzerine düşünülmesini sağlamış, eseri mekânın bir parçası haline getirmiştir.

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

Mekânı konu edinen bir diğer akımsa Kavramsal sanat olmuştur. Kavramsal sanatla birlikte sanatın nesneye olan ihtiyacı sorgulanır hale gelmiştir. Düşüncenin ve fikrin ön planda tutulduğu bir yapı ortaya çıkmış, sanat eserinin salt varlığı önemini yitirmiştir. Minimalist sanatçı Sol Lewitt kendi eserlerinin kavramsallığını vurgulamak için “Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar” adlı yazıyı kaleme almıştır.

Kavramsal sanat daha sonraları döneminin nerdeyse tüm ifade biçimlerini kapsayan genel bir terim halini almıştır. Kavramsal sanat düşüncesi, izleyiciyle buluşan eserin fiziksel yapısını ortadan kaldırarak, fikrin ön planda tutulması gerektiğini savunmuştur. Bir sanat nesnesinin fiziksel olarak üretilmesi önemini kaybetmiş, düşüncede yaratılan fikrin önemi vurgulanmıştır. Kavramsal sanatla birlikte birçok farklı ifade biçimi ortaya çıkmıştır. Mekânın, boşluk ve dolulukla alakalı bir şey olduğu düşüncesinin yanı sıra, mekânın bizzat kendisinin sanat için yeterli olabileceği fikrin ortaya çıkmıştır. Sanatçı Yves Klein 1958 yılında “Boşluk” adını verdiği işinde boş bir galeri mekânını izleyiciyle buluşturmuştur.



Resim 4: Yves Klein, “Boşluk”, 1958, Iris Clert Gallery, Paris, Fransa.

1960 yılında ise sanatçı Fernandez Arman aynı galeri vitrinini tika basa nesnelere doldurarak “Dolu” adını verdiği bir düzenleme oluşturmuştur. Arman, Klein’in sergilediği boş galeriyi tümüyle günlük eşyalarla tika basa doldurarak sergilemiştir. “İzleyici galeriye giremeyecek, vitrinden görünen o yığılmış nesnelere belki de kendi gelip geçici varlığının bir yansımasını bulacaktır”(Antmen, 2008: 177).



Resim 5: Fernandez Arman, “Dolu”, 1960, Iris Clert Gallery, Paris, Fransa.

Her iki sanatçının çalışması da kavram olarak mekânın varlığını dönüştürmüş, mekânın kendisini bir sanat nesnesi haline getirmişlerdir. Bir başka deyişle mekân

kavramı sanat eserini çevreleyip sınırları içine alan bir yapı olmaktan çıkmış, sınırları olmayan kendi başına sanatın kendisi haline gelmiştir bu çalışmalarla.

1960’larda ABD’de ortaya çıkan bir başka akım Arazi Sanatı (Land Art)’tır. Bu akımla birlikte geçmişte tuval resimlerinde karşımıza çıkan manzara tanımının genişleyip farklı bir şekilde ele alınması söz konusudur. Arazi Sanatıyla birlikte Manzara arazi sanatçıların müdahalesine uğramış, sanatçı tarafından biçimlendirilmiş gerçek bir mekâna dönüşmüştür. Enstalasyon temeline dayanan bu akım “Arazi, Yeryüzü, Çevre, Toprak sanatı” gibi terimlerle de anılmaktadır. Sanatçıların geleneksel galeri mekânlarına yönelik tepkilerinin yanı sıra bu dönemde başlayan çevreci hareketinde akımın ortaya çıkmasında büyük rolü vardır. Endüstriyel gelişmeler ve teknolojidaki hızlı ilerlemenin olumsuz etkileri 20.yüzyılın ikinci yarısında kendini hissettirmeye başlamış, Arazi Sanatı ise bu tehlikelere karşı, toplumu düşünmeye iten bir yaklaşım geliştirmiştir. Arazi Sanatı, doğayı görünür kılar, doğaya dair bilinç uyandırmayı amaçlar ve teknoloji karşısında doğayı kutsar (Antmen, 2014:251).

Arazi sanatı daha önce bahsettiğimiz sanat akımlarından farklı olarak, insan eliyle inşa edilen yapay binaları değil doğanın kendisini kullanır. Geniş alanlara yayılan çalışmalar ağırlıklı olarak yine doğadan seçilen taş gibi malzemelerle biçim dili oluşturduğu gibi bazen de doğa kazılarak biçim verilmiştir. Doğaya ait malzemelerle oluşturulan yapı bir anlamda nesneyi mekâna, mekânı nesneye çevirerek, araziye bir sanat eserine dönüştürmüştür.

Özellikle modern çağla değişim gösteren nesne ve mekân ilişkisine dair söylemler, günümüzde halen devam etmekte, yeni görüş ve ifade biçimleri ortaya çıkmaktadır. İnternet ve bilgisayar çağında yeni bir mekân olarak kurgulanan ve sanal ortam sanatçılara başka olanaklar sağlamaya başlamıştır.

1.4. MODERN SANATTA MEKÂN

Modernizm’le birlikte mekân kavramının ele alınış biçimi de değişmiştir. Modernizm’e kadar hiçbir dönemde mekân kavramı bu kadar önem kazanmamıştır. Modern kelimesinin Latince’ de günlük, gündelik anlamına gelen “modo”

sözcüğünden türemiş olduğunu varsayarsak zamanı ve mekânı hatta toplumu kapsayan bir anlam ifade etmektedir.

Mekân ve zaman düşüncesi modern dönemin en belirgin karakterini oluşturmaktadır. Modernizm'in temelini oluşturan yapının ilk adımları Rönesans'la birlikte atılmıştır. Gerek kültürel gerekse bilimsel olarak birçok yeni düşünce ve uygulamanın ortaya çıktığı Rönesans çağı Modernizm'de ki mekân kavramının temelini oluşmasında yenilikçi bir adım atmıştır.

Bu dönemde bulunan pusula ve haritacılık mekân kavramına yeni anlamlar kazandırmıştır. Bu yeni buluşlarla birlikte yer Yerküre yani Dünya coğrafi keşiflerle bir bütün olarak bilinen bir mekân haline dönüşmüş yine bununla birlikte toplumsal açıdan değişimlere neden olmuştur. Bu buluşlar mekân algısını değiştirmiştir. Merceğin bulunuşu Camera Obscura gibi icatlar mekânı zihnimize farklı açılarla yorumlamamızı sağlamış ardından fotoğraf makinesi ve sinema araçlarının ortaya çıkması Modern Sanat ve bunun mekâna yansımaları açısından önemli unsurlar olmuştur.

Modern çağın mekân ile olan ilişkisi düşünörlere ele aldığımızda, zaman fikrinin Antik Yunan düşüncesinden bu yana "vektör yel (doğrusal) algılanmasının devam etmesi ve hız ile zaman arasında ilişkilerin yeni davranışların kazanıldığı ortam olarak mekân vardır. Mekân hız ve zamana ayak uydurması gereken bir sorun olarak da algılanmaktadır. Mekân içinde modern olanın gerçekleştiği ortam olarak doğrudan etkilendi. Zaman parçalandığın bu soyut olanın gösterimi ancak mekân üzerinde oldu. Her sosyal katman ve ilişkisi mekânsal örgüde kendine göre tutum aldı ve mekânı ona göre düzenledi (Mert, 2007:51).

Foucault'nun bize söylediği tarihsel toplumsal mekânın bilgisidir ve mekânın politikası ile ilgilidir. Bu bilgi, bütün karşıtlıkları içinde, iktidarın, deneyiminin edinildiği bir süreçtir. Bu deneyimin bilgisi ve onun ifadelendirme ve eyleme dönüşme biçimleri de bir bilişsel üretimdir. (Lefebvre, 1991:3)

Jameson'ın Lynch'ten alarak geliştirdiği bilişsel haritalama (cognitive map-ping), Bakhtin'in kronotopu, sanatçının gören gözü kavramları, Brecht'in kompleks görme ve okuması, Chomsky'nin cogito'su ya da zihinsel mekânı (mental space) ile örtüştüğünü düşünö (lebilir). Bu mekân, politik ve toplumsal olarak üretilen mekânın bizdeki bilgisi ve insanın bu ilişkileri algılamasıyla kavraması, bir biliş düzeyinde yeniden ifadelendirilmesi ile ilgili olmalı (Tül Akbal Sualp, 2004:100).

Modern dünyanın hızlı değişimi farklı bilimsel alanlarda da kendini göstermeye başlamıştır. Einstein'ın bir fizik yasası olan izafiyet teorisiyle birlikte zaman ve mekân kavramı arasındaki ilişkinin göreliliği tartışılmaya başlanmıştır. Zaman hız olarak ivme kazandığında, mekânın algılanış şeklide değişmiş olacaktır. Oluşan her durum kendinden önce olan olaya bağlıdır. Özellikle 19 ve 20.yy' da mekânı etkisi altına alan ve bütünleştiren teknolojik gelişmeler yoğun şekilde ortaya çıkmıştır.

John Urry'nin Harvey'den alıntılarla açıkladığı sözler şöyledir;

... zaman-mekân sıkışmasının beş etkisine işaret etmektedir. Birincisi, gelip geçicilik önemszenmektedir ve ürünlerde, modalarda, fikirlerde, değerlerde, teknolojilerde ve benzerlerinde kısa ömürlülük vardır. Marx ve Engels'in yazdığı gibi, "katı olan her şey buharlaşır" (1964) ve bu, modern tüketiciliği ve onun zararlı çevresel sonuçlarını nitelendirir. İkincisi, anımsalılık ile kullanıp atma üzerinde durulmaktadır ya da Toffler'in adlandırdığı gibi "kullan-at toplumu" geçerlidir (1970). Sadece maddi şeyler değil; değerler, yaşam biçimleri, ilişkiler ve yere bağlanmalar, hepsi kolaylıkla gözden çıkarılabilir. Üçüncüsü, kısa vadeli yüreklendirilir ya da Lyotard'ın belirttiği gibi, geçici sözleşme her şeydir (Harvey, 1989: 291). Her şeyin bugünde ve bugüne göre değerlendirildiği durumda uzun vadeli koruma düşünülemez. Dördüncüsü, zaman-mekân sıkışmasını en iyi örnekleyen, göstergeler ve imajlardır. Dünya çapındaki bir endüstri, sadece ürünler için değil; insanlar, yönetimler, yerler, üniversiteler ve benzerleri için de imajlar üretir ve pazarlar. Olağanüstü bir geçicilik ve özellikle son yıllarda doğa ve doğal olanın imajlarını da kapsayan olağanüstü sayıda farklı imaj vardır. Beşincisi, zaman-mekân sıkışmasından kaynaklanan bu imajların bir kısmı, simulakrum üretimini kapsamaktadır: orijinalinden daha gerçek ya da hiper-gerçek orijinaler kopyalamak, mekânsal engellerin çöküşünün, mekânın öneminin azaldığı anlamına gelmediğini" ileri sürmektedir (1989: 293). Mekânsal engeller ne kadar az belirginse, kapitalist şirketlerin, yönetimlerin ve genel kamunun, çevrenin mekân boyunca çeşitlenmelerine yönelik duyarlılığı o kadar büyük olmaktadır. Harvey, "Mekânsal taşıyıcılar azalırken, dünya mekânlarının içerdiği şeye karşı çok daha duyarlı hale geliriz" demektedir (1989: 294). Mekânsal engeller çökerken, yerin ve işgücünün özgüllüğü, yere ilişkin yatırımcılığın, yönetimin, yapıların, tarihin, çevrenin ve benzerlerinin karakteri önemli hale gelmektedir (Urry, 1999:142).

Modern çağın gelişmesi ve zamanın bu derece hız kazanması görme pratiğinin de değişimine yol açmıştır. Başlangıçta bir fotoğraf makinesinin enstantanesinin zaman aralığı görme biçimi olarak şekillenirken, hızın devreye girmesiyle izlenime dönüşmüştür. Özellikle Empresyonizmle bu olay daha da önem kazanmış bir duyum halini almıştır. "Bilgi duyum değildir. Hakkında bilgi sahibi olacağımız şeyle duyumlar, izlenimler dünyasında karşılaşmayız. Tersini de söylemek mümkün: izlenimler bilgi taşımazlar"(Savaşır, 2007-58).

Newton'un ışık deneyleri üzerine çalışarak, rengin bir fizik yasasına dönüşmesi Modern dönem sanatının gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Newton'un deneylerinden önce renk mekânın bir unsuruyken, Modern dönemle birlikte mekân ışığın doldurduğu ve renk tayflarının nesnelere üzerinde oluşturduğu bir bileşen

haline dönüşmüştür. Modern sanat içerisinde ışığın fizik yasalarıyla ele alınması rengi mekân içerisinde fiziksel bir gerçekliğe dönüştürür. Mekânın içerisinde hareket eden ışığın aldığı yol nesnelerin üzerinden yansımaları, ışığın dalga yüksekliği ve dalga aralığı olarak gözde renk kavramı şeklinde algılanmasına ve mekânda derinlik olgusunun oluşmasına yol açar. Mekânın kendisi ve mekân algısı açısından saf renklerin içerisine aldığı “alanlar daima az ya da çok düz olarak görünür; saf birer renk olarak ayırt edici özelliklerini yitirmeden belirgin bir biçim kazanamaz, eğimli, yuvarlak ya da bir yüzeyin üzerine yayılmış olarak görünemezler. Işık altında nesne, nesnellliğini kazanır; renkse saf renk olmak ışığını kaybeder; nesnelliğe tabii olur (Savaşır, 2007:61).

Mekân içerisinde renk kendi saf halini yitirmeden nesnesin ya da gerçekleşen durum bir parçası haline dönüşmez. Bu durumda oluşan dönüşüm rengin mutlaka kendi kontrastıyla kendini nötrlemesini gerektirmektedir. Zıtlıklarla oluşan bu denge şekli diyalektik olarak sanatta karşıtlığı ve bilimsel olarak çakışma durumun karşılığı olarak oldukça önemlidir. Kübizm akımının oluşumuna öncülük eden Paul Cezanne’ in mekân algısı ve bütün mekânı kendi duygu durumunun yansımaları haline getiren Vincent Van Gogh bu düşünce bağlamı içerisinde kendine yer bulur. Cümle nereden alıntı?

Mekân, algılayışının en temel varlığı olan derinlik, algılarımızın dünyanın bizim algıladığımız kadar olmadığı bilgisini içeren boyuttur. Bizim göremediğimiz, ama görülebilecek görüşlerden haber verir; başkalarının gördüğü, yer değiştirdiğim takdirde benim de görebileceğim görüşler. Derinliği algılayabildiğimiz içindir ki, görüş ufkumuzda daima hem başka bakışların potansiyel varlığını, hem de bakanın hareket edebilmesi, yer değiştirebilmesi imkânını -dolayısıyla zamanı- içerir. Empresyonistler ışığı renge çevirmekle, derinliği düzleştirilmiş oluyorlardı. Resmetmeye çalıştıkları izlenim, algının derinlik boyutundan yalıtılmış, başka bakışların varlığından arındırılmış haliydi. Her şey, şu ya da bu ölçüde renklerin ve tonların hassasiyetine feda edilmiştir. Mekân, ölçüm, eylem(tarih), kimlik, hepsi ışığın oyunları içerisinde eriyip gider (Savaşır, 2007:62).

18. yy’dan günümüze sanat eseri sergileme anlayışı biçim ve anlam bakımından değişiklikler geçirmiştir. Sergi alanları yani galeri mekanları; dış dünya ile temasın

kesildiği, genellikle beyaz duvarların hakim olduğu, eserin ışık kaynağının tavan aydınlatmalarıyla sağlandığı mekan, beyaz, temiz bir duvar yüzeyi 20.yy'a dek o şaşalı tekliğini muhafaza etmeyi başarmıştır. Kökleri 1970'lere dayanan geleneksel sanat eserlerinden farklı çevreden bağımsız sanat nesnesi içermeyen, o mekân için tasarlanan bulunduğu mekânın niteliklerini kullanan, yerleştirme ve enstalasyon sanatlarının doğuşuyla galeri mekânlarından dışa aktarılmaya başlanmıştır. Marcel Duchamp'ın hazır nesnelere Kurt Schwitters'in yerleştirmeleri ve kavramsal sanatın hızla yayılması bu dışa aktarımın temellerini oluşturmaktadır.

Mekân ve sanat konusunda, modern sanatta mekânın kullanımı ve mekânın bir sanat objesi olması konusunda çok sayıda çalışma bilinmektedir. Özellikle modern sanatın doğuşundan günümüze; arazi sanatı, yerleştirme sanatı, performans sanatı ve video sanatı gibi sanat türlerinde açılımlar ve özellikle tüm bu alanlarda mekânın yoğun kullanımı ve ilişkisi vardır. 1960'lı yıllardan sonra sosyal, kültürel ve en önemlisi teknolojinin gelişimi gibi bazı faktörlerle beraber değişiklikler yaşadığı ve disiplinler arası bir durumun ortaya çıktığı söylenilebilir. Bazı sanatsal alanlarındaki değişimler, tüm disiplinlere yansımaktadır. Sanat yapıtı üretiminde birbirinden bağımsız düşünölemeyen bu alanlarda bir diğgerinin ögelerini farklı bir biçimde kullanma görölmektedir. Bu dönemlerde özellikle mekân ve sanat kavramları sıklıkla tartışılmaktadır. Çağdaş sanat kavramının oluşumu ile mekân algısı değişmekte ve sanatın tüm alanlarında mekân kullanımının artmasıyla mekân kullanımına yönelik yeni tavırlar da ortaya çıkmaya başlamıştır. Her hangi bir tasarımda bir sanat akımının konsept olarak problem çözümünde yer alması gibi sanatta da bir öge olarak mekânın kullanımı görölmektedir. Mekân ve Sanat arasındaki ilişki farklı ifade biçimleriyle birlikte farklı birçok çalışmada ele alınmıştır. Bu birbirinden farklı ifade biçimlerinden birer sanat anlayışına dönüşen ve günümüzde hala yaygın olarak kullanılan, arazi, yerleştirme, performans ve video sanatları mekân ve sanat konusunun merkezi haline gelmiştir. Önceki bölümde değinilen bir sanat objesi olarak mekânın kullanılma yöntemleri bu ifade biçimlerine örnek teşkil etmektedir. Söz konusu bu örneklerde mekânın artık bir öge olarak görölmesiyle birlikte eserin mekânla birlikte var olması hatta tüm mekânın bir esere dönüşmesi söz konusudur. İzleyiciye açık mekânlarda gerçekleştirilen sanat çalışmaları birey ile etkileşime girerek daha etkin bir yayılım sağladığı görölmektedir. Modern sanatın tarihsel süreci ve günümüzdeki sanat anlayışı

içerisinde mekân kavramı, halen üzerine tartışılan ve farklı yorumlar getirilen bir kavram özelliğini taşımaktadır. Mekânın algılanış biçimi ve bir sanat eseri halinde sunulması hem sanatçı hem de izleyici açısından yeni sanatsal ifadelerin ortaya çıkmasını sağlamakta, sanat içerisindeki gelişim ve dönüşüm sürecini ortaya çıkarmaktadır.



İKİNCİ BÖLÜM

1950 ÖNCESİ SANATINDA NESNE MEKÂN İLİŞKİSİ

2.1. KONSTRÜKTİVİZİM

20.yüzyıl ile birlikte, teknolojinin hızlı gelişimi ve yeni endüstri üretimi sonucunda o güne dek tanımlanan birçok nesne ve malzeme insan hayatına girdi. 20.yüzyılın ilk çeyreğinde bakalit, neon lambası, elektrik süpürgesi, uçak, televizyon gibi teknolojik ürünler ve endüstriyel seri üretim birçok ülkenin üretim kapasitesinin artmasına, böylece güçlenmesine ve zenginleşmesine zemin hazırlamıştır.

Bu gelişmeler sanatın içerisinde de değişimlere yol açmıştır. Rus Devrimi'nden sonra Rusya'da ortaya çıkan avangart sanat akımları, modern sanat, mimari ve tasarımın gelişimini etkilemiştir. Özellikle Süprematizm ve Konstrüktivizm, sanatta dış dünya nesnelere gönderme yapmayan, nesnel dünyanın temsiline başvurmayan ilk hareketler olarak anılır. Süprematizm, Yeni Plastisizm (De Stijl), Prodüktivizm, Konstrüktivizm gibi sanat hareketleri, makine çağının doğasına uygun gereçleri kullanarak geleneksel yapıyı sarsmış ve figürü sanattan çıkararak, sanatın içeriğine dair yeni duyarlılıklar getirdi. Kare, dikdörtgen, daire, üçgen gibi temel geometrik biçimlerle nesnel dünyanın ötesinde düşünceyle kavranan yeni, soyut bir dünyayı sanatsal içeriğin merkezine koyan Konstrüktivistler, yüzeyin yanı sıra selüloit, naylon, pleksiglas, teneke, mukavva, tel gibi hazır malzemeleri bir arada kullandıkları üç boyutlu çalışmalarla da soyut düşünceyi somut espasla birleştirmeyi başarmışlardır. Daha sonraları alüminyum, elektronik gereçler ve krom gibi sanayi malzemeleri sanatın doğayla ve doğallıkla olan ilişkisini de sorguluyordu. Bu form ve malzemelerle amaçladıkları, modern dünyanın ayrılmaz parçası olan makinenin üstünlüğünü kanıtlamak ve doğanın karşısında yeni estetiğin zaferini kutlamaktı. Gerek Süprematist, gerek Konstrüktivist sanatçıların geçmişleri Kübist bir geleneğe dayanmaktadır.

Konstrüktivizm Rusya'da iki farklı yönelim sergilemiştir. Bunlardan ilki Tatlin'in önderliğinde, sanatın endüstriyel tasarıma yönelik alanlarda topluma hizmet ederek, işlevsel olması gerektiğini savunan prodüktivist yaklaşım; diğeri ise özellikle Gabo'nun çizgisinde gelişerek Avrupa'da yayılan ve sanatın işlevselliğin dışında ayrı bir etkinlik

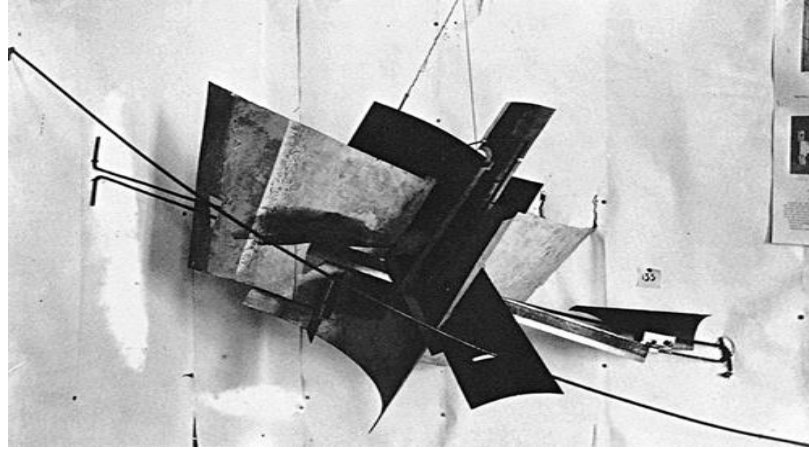
alanı olduğunu savunan bir yaklaşımdır. Konstrüktivist sanat anlayışı, De Stijl hareketi ve Bauhaus Okulu'nun sanat anlayışı ile de yakınlıklar taşır (Artun, 2015:1).

2.1.1. Tatlin Ve Köşe Rölyefleri

Konstrüktivist sanatçı Tatlin 1914_1915 yılları arasında heykelden farklı olarak resme daha yakın olan bir dizi alçak ve yüksek kabartmalar yapmıştır. Malzeme olarak metal tel ve levhalar kullanarak iki duvarın birleştiği noktada, havada asılı duran “Köşe Kabartmaları” adını verdiği bir dizi deneme yapmıştır.

Süprematizm gibi Kübizm, Fütürizm ve Neo-Plastisizm'den etkilenen Konstrüktivizm en çok Kübist heykelticilikten esinlenmiştir. 1913'te, Rusya'dan Paris'e giden Vladimir Tatlin, Picasso'yu ziyaret ettive onun deneysel üç boyutlu kolaj çalışmalarını(asamblaj) inceledi. Sanatın doğrudan modern endüstriyel dünyayı yansıtması gerektiğine inanan Tatlin, Rusya'ya döndükten sonra hurda malzemeler kullanarak tamamen soyut rölyef konstrüksiyonlar üretmeye başladı. İlk andan itibaren, nesnelerin arasındaki ve etrafındaki boşluğun (negatif alan), yapının kendisi kadar önemli olduğunu vurguladı. Tatlin, 1913 ve 1917 yılları arasında, tanımlanabilir herhangi bir obje ve temsili bir temaya atıfta bulunmayan renkli rölyefler ve bazı konstrüksiyonlar oluşturdu (Hodge, 2014:124).

Tatlin ilk olarak değişik malzemeleri bir araya getirerek natürmortları andıran kabartmalar üretmiştir. 1915 yılından sonra ise odaların köşelerine, duvarlara ya da tavana yerleştirilen, boşlukta sallanıyor duygusu veren tamamen soyut, metal heykeller üretmeye başlamıştır. (Lynton, 2004:102-103) “Karşıt Kabartmalar” adını verdiği malzemenin ön plana geçtiği bu yapıtlar, doğrudan sanat eserini, mekânın kendisi ile bütünleştiren bir niteliğe sahiptir. Konstrüktivist sanatçılardan Alexander Rodchenko da mekân boşluğunda, havada sergilenmek üzere çeşitli konstrüksiyonlar üretmiştir.



Resim6: Vladimir Tatlin, Kontr-rölyef , (Köşe Kabartmaları)71x118 cm,0.10 Sergisi 1915,Petrograd, Rusya.

2.1.2. El Lissitzky ve Proun Odası

Rus avangardı ve konstrüktivizmin en önemli isimlerinden biride El Lissitzky'dir. Asıl eğitimini mimarlık üzerine almış olan Lissitzky (1890_1941), daha sonra resim sanatıyla ilgilenmeye başlamıştır. Sanatını sınıfsız toplum idealine adayan sanatçı yenedünya düzeninin getirdiği yenilikleri benimsemiş, makinaların tıpkı doğanın kendisinde bulunan bir fosil gibi doğanın bizzat kendine ait olduğunu savunur.

Lissitzky bunu şöyle ifade eder; “Benim beşiğimi buhar makinesi sallamıştır. (...) Çağımızın artık içinde elektronik beynin bulunduğu dinamolu kafatasının çağıdır. Madde ve ruh hemen itici güç sağlayan krank mili ile dolaysız bağlantı halindedir. Yerçekimi ve devinimsizlik engelleri aşılmaktadır”(Lynton, 2004:112).

Lissitzky “Proun” dizisi adını verdiği bir dizi çalışma yapmış daha sonra Proun Odası adını verdiği üç boyutlu bir yapı tasarlamıştır. Proun kelimesi sanatçının “yeni sanat” anlamında kullandığı uydurma bir kelimedir. Proun kompozisyonları sanki modern teknolojiyle üretilen nesnelere benzerleri gibi duran geometrik yapılar, iki boyutlu bir yüzey düzleminde değil de uzayda süzülüyor hissi verir izleyiciye. Bu soyut kompozisyonlar mekânın belirginliğini yitirmesi, içerisinde bulunan yapıların daha fazla öne çıkmasını sağlamıştır. Daha önce de bahsettiğimiz gibi sanatçı bu kompozisyonlarını daha sonra “Proun Odası” adını verdiği izleyicinin içerisinde gezinebileceği bir mekâna dönüştürmüştür.

Lissitzky Proun Odası'nı şöyle açıklar: “Proun yüzeyde başlar, üç boyutlu hale gelir ve buradan da doğadaki bütün nesnelere inşasına doğru ilerler. Bu açıdan Proun bir yandan resmi ve ressamı, diğer yandan makine ve mühendisleri aşar, bütün boyutlarıyla mekânı hem kurar, hem parçalar ve nihayet doğaya yeni (düzenli ama esnek) bir biçim verir”(Yılmaz, 2013:71).

El Lissitzky gibi diğer Konstrüktivist sanatçılar da galeri mekânının sadece duvarlarını değil, tavanını ve boşluğunu da eserlerinin sergilenme şekline eklemiş ve mekânın sanat eserinin biçimine ve içeriğine katılmasını sağlamışlardır.



Resim7: El Lissitzky, Proun 19D, 97,5 x 97,2 cm 1922, Moma, ABD.



Resim8: El Lissitzky, “Proun Odası”, 1923, Reconstruction 1971.

El Lissitzky sergi mekânını, izleyiciyi kışkırtarak pasifliğinden kurtaracak şekilde tasarlamıştı. Oda kendi başına, izleyici kışkırtacak şekilde düzenlenmelidir diye yazıyordu. Daha önceleri izleyici resimli duvarların önünden geçerken belirli bir edilginliğe sürüklenerek, resimler tarafından hareketsizleştiriliyor ve rehavete kapılıyordu. Artık tasarımlarımız insanı aktif hale getirmeli. Odanın amacı bu olmalı diye ekliyordu.

2.2.BAUHAUS

Bauhaus, 20. yüzyılın en etkili ve modernist sanat okulu idi. Sanat, toplum ve teknoloji arasındaki ilişkiye yaklaşımı ile ön plana çıkmaktaydı. 1933'te Nazi baskısı altında kaldıktan uzun süre sonra, hem Avrupa'da hem de Amerika'da önemli bir etkiye sahipti. Bauhaus, 19 ve 20' yüzyılın başlarından itibaren Art Nouveau, Jugendstil ve Viyana Secession gibi pek çok uluslararası sanat hareketini ön plana çıkarmaktaydı. Bütün bu hareketler, güzel sanatlar ile uygulamalı sanatlar arasındaki ayrımı dengelemek, yaratıcılığı ve üretimi bir araya getirmeyi amaçlamaktaydı.1920'lerin ortalarına gelindiğinde bu vizyon sanat ve endüstri tasarımını birleştirmeye vurgu yaptı ve Bauhaus'un en özgün ve önemli başarılarını destekleyen de bu bakış açısıydı. Bauhaus okulu, daha sonra Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde modern sanatın ve modern düşüncenin gelişmesine öncülük eden olağanüstü sanat okulu olarak ün kazanmıştı.

Bauhaus, sanat ve zanaatı harmanlayıp güzel sanatlarla işlevsel tasarımı yeniden bir araya getirmeyi ve sanat eserleri ruhuyla pratik nesnelere yaratmayı hedefliyordu. Bauhaus, geleneksel güzel sanatlar eğitiminin birçok yönünden vazgeçmesine rağmen, konuyla ilgili entelektüel ve teorik yaklaşımlarla derinden ilgiliydi. Sanatsal ve tasarım pedagojisinin çeşitli yönleri bir araya getirilmişti.

Güzel sanatlar ve işlevsel sanat üzerine verdiği eğitimlere bakıldığında, Bauhaus'un en etkili ve kalıcı başarılarının çoğunun resim ve heykel dışındaki alanlarda olması şaşırtıcı değildir. Marcel Breuer, Marianne Brandt ve diğerlerinin mobilya ve mutfak eşyaları tasarımları, 1950'lerin 60'larının şık minimalizminin yolunu açarken, Walter Gropius ve Ludwig Mies Van der Rohe gibi mimarlar da aynı şekilde kaygan Uluslararası Stilin öncüleri olarak kabul edildi.

Bauhaus'un öğretim yaklaşımını karakterize eden deney ve problem çözme üzerindeki düşünce biçimi, çağdaş sanat eğitiminde son derece etkili olduğunu kanıtladı. "Güzel sanatların" "görsel sanatlar" olarak yeniden düşünülmesine ve sanatsal sürecin bir araştırma bilimine benzer şekilde yeniden algılanmasına yol açmıştır.19. yüzyılın ortalarından itibaren, İngiliz tasarımcı William Morris liderliğindeki reformcular, amacına uygun tasarımla birlikte yüksek kaliteli el sanatlarını vurgulayarak

aynı bölümü oluşturmaya çalıştılar. Bu yüzyılın son on yılında, bu çabalar Sanat ve El Sanatları hareketine yol açmıştı.

Sanat ve El Sanatlarının dikkatini, günlük yaşamın her yönü için iyi bir tasarım yapmak olarak genişletirken, ileriye dönük olarak Bauhaus, Sanat ve El Sanatlarının bireysel olarak yürütülen lüks objelere vurgu yapmasını reddetti. 20. yüzyılda bu çabanın herhangi bir etkisi olması durumunda makine üretiminin tasarımın ön koşulu olması gerektiğinin farkında olan Gropius, okulun tasarım çabalarını seri üretime yöneltti. Gropius'un ideal örneğinde, modern tasarımcılar o zamandan beri zengin seçkinler için bireysel öğelerden ziyade kitle toplumu için işlevsel ve estetik açıdan hoş nesnelere üretim düşüncesi taşıyorlardı.

Atölyelere kabul edilmeden önce, Bauhaus'taki öğrencilerden Johannes Itten, Josef Albers ve László Moholy-Nagy tarafından çeşitli şekilde verilen altı aylık bir ön hazırlık kursu almaları istendi. Atölye çalışmaları - marangozluk, metal, seramik, vitray, duvar resmi, dokuma, grafik, tipografi ve stagecraft - genellikle iki kişi tarafından öğretilirdi: teoriye vurgu yapan bir sanatçı ve vurgulayan bir usta teknikler ve teknik süreçler. Üç yıllık atölye eğitiminden sonra, öğrenciye diploması veriliyordu. Bauhaus, okullarına 20. yüzyılın önde gelen sanatçıları dâhil etti. Yukarıda belirtilenlere ek olarak, öğretmenlerinden bazıları Paul Klee (vitray ve resim), Wassily Kandinsky (duvar resmi), Lyonel Feininger (grafik sanatlar), Oskar Schlemmer (stagecraft ve ayrıca heykel), Marcel Breuer (iç mekân) idi. , Herbert Bayer (tipografi ve reklamcılık), Gerhard Marcks (seramik) ve Georg Muche (dokuma). Üretilen işler oldukça zengin olmasına rağmen, büyük araç ekonomisi ile gerçekleştirilen ciddi ama zarif bir geometrik tarz Bauhaus'un özelliği olarak kabul edilmiştir (Gürcüm, Kartal,17-70).

Bauhaus üyeleri, 1919'dan beri (özellikle Gropius tarafından tasarlanan idari, eğitim ve konut alanlarının Dessau'sundaki inşaat işleri için mimari çalışmalarda yer alsalar da, Gropius'un bu eşsiz okulu kurmasında ki asıl amaç programın merkezinde bulunan mimarlık bölümünü kurmaktı. Bölüme 1927' de İsviçre'li bir mimar olan Hannes Meyer, başkan olarak atanmış, Gropius'un ertesi yıl istifası üzerine Meyer, 1930'a kadar Bauhaus'un yöneticisi olmuştu. Daha sonraları solcu siyasi görüşlerinden dolayı istifa etmesi istendi ve bu da Meyer' i Dessau yetkilileriyle çatışmaya soktu.

Ludwig Mies Van Der Rohe, Nazi rejimi okulu 1933'te kapanmaya zorlayana kadar yeni müdür oldu.

Bauhaus' un sanatsal üretim ve tasarıma geniş kapsamlı bir etkisi oldu. Atölye ürünlerinin geniş çapta çoğalması ve günlük kullanım objeleri için işlenmemiş tasarımların yaygın olarak kabul görmesi, Bauhaus öncülüne ve örneğine çok şey borçludur. Bauhaus öğretim yöntemleri ve idealleri tüm dünyada öğretim üyeleri ve öğrenciler tarafından uygulanmış halen günümüzde de etkisi devam etmektedir. Bugün, hemen hemen her sanat müfredatı, Bauhaus modelinde öğrencilerin tasarımın temel unsurları hakkında bilgi edindiği temel dersleri içermektedir (Gürcüm, Kartal,17-70).

Temel tasarım dersi fikri ilk olarak Bauhaus Sanat Akımı Okulunda oluşmuştur. Günümüzde de birçok mimarlık okulu tarafından bu fikir benimsenmiştir. Nesnel yaklaşımı kendine temel alan Bauhaus, okula gelen öğrencilerin, öğretmenleri ile beraber bir başkasını taklit etmemelerini söylemektedir. Bunun yerine ise kendi yollarını bularak en uygun yöntemlerini geliştirmelerini söylüyordu. Bauhaus Sanat Akımı Okulu kapatıldıktan sonra, öğretmenlerin geneli de Amerika'ya gitmiştir. Burada Bauhaus Sanat Akımını tüm dünyaya yaymayı başarmışlardır (Gürcüm, Kartal,17-81).

Bauhaus'ta üç temel eğitim esas alınmıştır. Bunlardan ilki ve en önemlisi "El İşi" eğitimidir. Atölyelerde sürdürülecek olan bu eğitimde; heykeltıraşlar, taş duvarcılar, alçı ve seramik işçileri, ahşap oymacıları, çilingirler, metal dökümcüler, demirci ve nalbantlar, marangozlar, mozaik işçileri, cam nakkaşları, sırcılar, dekor ressamaları, taşbasmacılar, kabartmacılar, ahşap gravürcüler, oymacılar ve dokumacılar çirak olurlar ve eğitmen olan ustalarına tabidirler. Her öğrenci bir el işi öğrenmek zorundadır (Gürcüm, Kartal,17-81).

Çömlek Atölyesi: Weimar'da bir çömlek atölyesi kurmak amacıyla J. F. Schmidt firmasıyla anlaşmayı düşünen W. Gropius ve G. Marcks, bu zanaatta geçmişi daha zengin olan Krehan kardeşlerle 1920'de anlaşılır. Bu atölye 1920'de Dornburg yakınındaki Saale'de, biçim ustası olarak Gerhard Marcks, zanaat ustası olarak Max Krehan'ın liderlikleri altında kurulur. Thurngia eyaletinin kendilerine Dornburg Şatosunun eski ahırlarında tesis ettiği Krehan atölyesi, 1925'te en yaratıcı ve üretken Bauhaus atölyesi haline gelir. Çömlek atölyesinin eğitmeni olan heykeltıraş Gerhard Marcks, seramik alanına ilgisi ile bilinir. Öğrencilerine seramik tarihi dersi de veren Marcks, özellikle çanak ve demlik tasarımlarının üretimiyle ilgili dış kaynaklarla Bauhaus Okulu'nu ilişkilendiren isim olmuştur (Şahinkaya, 2009: 22).

Dokuma Atölyesi: Bauhaus atölyeleri arasında en başarılı atölyelerden birisi olan dokuma atölyesi, çalışmalarında kadınların etkin rol oynadığı, geleneksel desen ve motif öğretilerine bağlı olarak geliştirilmiş halı dokuma, tekstil dokuma, hasır dokuma gibi alanlarda etkinlik göstermiştir. Geleneksel dokuma teknikleri ile endüstriyel dokuma tekniklerini deneyimleyen bu atölyede renk teorisi olarak Paul

Klee'nin etkin olduğu söylenebilir. İki boyutlu geometrik kompozisyonları sayısal değerlerle ifade ederek dokuyan öğrenciler, endüstriyel dokuma tekniklerine tasarım ögesini sokarak örnek teşkil eder nitelikteki soyut çalışmaları ile dikkat çekmiştir (Gürcüm, Kartal,17-81).

Marangozluk ve Mobilya Atölyesi: Bauhaus mobilya atölyesi Bauhaus'un dünya genelindeki ününe haklı bir ün katan atölye olarak kabul edilmektedir. Walter Gropius, Marcel Breuer ve Josef Albers'in yönetiminde tasarlanan pekçok prototip günümüzde tasarım klasiklerinden sayılmaktadır. Mobilya atölyesinin basında ise Marcel Breuer vardır. 1919'dan 1922' ye kadar Itten bu atölyenin biçim ustası olarak atölyede ders vermiş. Bu tarihten sonra Walter Gropius atölyede biçim ustası olarak etkin olmuştur. İlk dönemlerde yapılan tasarımlarda Itten'in öğretileri ve geleneksellik etkin olmuştur.

Metal Atölyesi: Bauhaus'un atölyelerinde keşfedilen çelik ve krom boru, kontrplak, alüminyum bant vb gibi pek çok yeni malzeme günümüzde kullandığımız endüstriyel ürünlerin şekillenmesini hızlandırmıştır. Bu atölyelerde tasarlanmış süslemeden uzak, yalın, işlevine ve seri üretime uygun, gündelik olan eşyaların halk tarafından kabul görmesi zor olmamıştır (Gönülkırılmaz, 2012: 84).

Vitray Atölyesi: Cam boyama ve vitray atölyesi Bauhaus için yeni ve heyecan verici bir deneysel atölye olarak kurulmuştur. Vitray ve duvar boyama gibi yapısal ince işlerin uygulamalarının yapıldığı atölye dersinde etkin olan sanatçılar Johannes Itten, Paul Klee, Josef Albers, Alfred Arndt, Oskar Schlemmer, Wassily Kandinsky ve Hinnerk Scheper olmuştur. Bu atölyenin en bilinen ürünü 1930 yılında tasarlanan Bauhaus duvar kâğıdıdır.

Tiyatro Atölyesi: Bauhaus tiyatro atölyesi 1921'den 1923'e kadar Lothar Schreyer yönetiminde çalışmalar yapmış, Schreyer'in istifasından sonra ise Alman ressam, heykeltıraş, tasarımcı ve Bauhaus okulu koreografi. Oscar Schlemmer ile devam etmiştir. İki farklı sahne anlayışı sonucu kuramsal tiyatro ve plastik uygulamalara dayanan tiyatro ortaya çıkmıştır (Alpar, 2006:73).

Modernizm her şeyde olduğu gibi sanatsal üretimi bireysel bir yorumla ortaya koyan modern sanatçı tipini oluşturmuştur. 19. yüzyıl uygulamalı ve dekoratif sanatlarla güzel sanatlar dallarını da birbirlerinden ayırmıştır. Sanat ve Zanaat Hareketi tam bu anlayışla endüstriyel üretimin yarattığı olumsuzluklar karşısında yeniden Ortaçağın zanaatçı ruhunu canlandırmak istemiş ancak pekçok zorlukla karşılaşmıştır. Ürünlerin tasarıma ihtiyacı olduğu ve iyi tasarlanmış bir ürünün hem göze hoş görüneceği hem de ekonomik olacağı savunulmuştur. Bauhaus Tasarım Okulu, uluslararası rekabete karşı Alman endüstrisini öne geçirmek, bir stil yaratmak amacıyla el sanatlarının incelik, form ve güzelliğini endüstriyel ürünlerde aramaya çalışmış, ilk defa endüstrinin gereksinimlerini karşılamak amacıyla tasarımlar hazırlanarak, tekstil, cam, metal,

mobilya, baskı ve seramik atölyelerinde prototipler yapılmış, fabrikalarda ü retimler gerçekleştirilmiştir (Gürcüm, Kartal,17-81).

2.3. DADA ve CABARET VOLTAİRE

20.yüzyılda Dünya'nın çehresini değiştiren en önemli olay savaşlardı. Dünya üzerindeki en yıkıcı savaşlardan biri olan Birinci Dünya savaşının patlak vermesi özellikle Avrupa'da çok büyük yıkımlara sebep olmuş, birçok insanın ülkesini terk etmesine yol açmıştır. Savaşın ulusal olarak toplumsal düzeni sağlayacağını düşünen ve savaşın gerekliliğine inanan toplumların yanı sıra, milyonlarca insanın kıyıma uğramasına neden olan bu savaşı kendi savaşı olarak görmeyen ve kapitalist düzenin dayatmaları sonucu ortaya çıktığına inanan toplulukların sayısı da gün geçtikçe çoğalmaktaydı. I. Dünya Savaşı'nda yaşanan katliamlar, şoka uğrayan insanların öfkeli bir şekilde savaşın nedeni olarak gördükleri toplumsal değerleri reddetmesini beraberinde getirmiştir.

1914 yılında patlak veren ve 4 yıl süren savaş, başlarda destek verenlerde dâhil olmak üzere ölümler, felaketler ve yıkımlar getirmişti. Dünya üzerinde özellikle Avrupa'da savaşın gerekliliğini savunan sözde temelleri ahlak, gelenek ve akla dayanan ikiyüzlü toplumsal yapı, medeniyet adına kitleleri parçalıyor, yok ediyor bunu insanlık adına yaptığını söylüyor, insanlığı maddi ve manevi açıdan buhrana sürüklüyordu. . Kapitalist düzenin getirdiği tutucu ve ikiyüzlü yozlaşmış olan bu tavra karşı yenilikçi, kapitalizmi reddeden genç kuşaklarda bu dönemde ortaya çıkmışlardı. Bu karşı tutum yalnızca gelenek, görenek ve akıl yapısına değil aynı zamanda dönemin sanatına da yapılan bir başkaldırı durumuydu. Dada hareketi, tamda bu karmaşa ve toplumsal çöküntü yaşanan dönemde bu reddedişin sonuçlarından biri olarak sanatsal ve kültürel değerleri hedef alan bir anlayış olarak ortaya çıkmıştır. Savaşın acımasız gerçekleri, Dadaistler tarafından toplumun ve kültürün baskıcı katılığının sonucu olarak algılanmıştır.

“Dadaistler, insanın insana yaptığı zalimlik yüzünden sanatı ve toplumu ikiyüzlü ve sığ bulduklarını ifade ettiler” (Hodge, 2011:116).

Dada'nın kendisini tamamıyla bir sanat akımı olarak değil, devrimsel bir yapı olarak tanımlaması bu yüzdendir. Bir olayın büyüklüğü veya boyutu olay karşısında verilen tepkiyle ölçülmektedir. Karşı çıkma durumunun en etkili yöntemlerinden biri

olan olayları ciddiye almayarak komik duruma getirmek eleştiri şeklinin oldukça etkili bir yöntemidir. Dönemin sanatçıları da bu yöntemi kullanarak yaşanan şiddet ve karmaşa durumuna bir eleştiri olarak şiirsel saçmalıklarla cevap vermiş, bu yıkıma sebep olan yozlaşmış anlayışa karşı ve savundukları sözde düzene karşı düzensizliği, akla karşı akılsızlığı savunarak mizahi bir tavırla cevap vermişlerdir.

Sanattaki geleneksel değerleri, özellikle de ideal olarak görülen önceki sanat anlayışlarını yok ederek, savaşın mantıksızlığını vurgulamak amacındaydılar. Bu amaçla, önceki sanatsal standartları yok sayarak, izleyicide güçlü bir tepki yaratmak için, özellikle mantık dışı olarak görülecek eserler ürettiler. Bu harekete dahil olan sanatçılar tarafından bir “anti-sanat hareketi” olarak tanımlanan Dada, I. Dünya Savaşı sırasında tarafsız olan Zürih’te bir araya gelen sanatçılar arasında ortaya çıkmıştır. Bu sanatçılardan Hugo Ball 1916’da Cabaret Voltaire adlı gece kulübünü açtı ve kendisi gibi savaş karşıtı çeşitli sanatçılarla bir araya gelerek, izleyiciyi tahrik etme amacıyla aşağılayıcı davranışların gösterildiği çeşitli dans ve müzik gösterileri, performanslar düzenlemiştir. Ball, aynı zamanda, ilk Dada dergisini de yayınlamıştır (Hodge, 2011:116-11).

Dadaistler eski sanat anlayışını yıkma arayışlarında çeşitli sanatsal türleri ve malzemeleri de birlikte kullanmışlardır. Bu anlamda, Marcel Duchamp hazır-nesne olarak adlandırdığı, gündelik nesnelere sanat eseri olarak önermiş, Hans Arp, rastlantısallıktan yola çıkarak kâğıt parçalarını yere atarak, yere düştükleri şekilde yapıştırdığı kolajlarını üretirken, Schwitters, Almanca “ticaret” anlamına gelen “kommerz” kelimesinden türettiği “Merz” adını verdiği sokaklardan topladığı çöplerle yaptığı ambalajlarla öne çıkmıştır.

Dadaizm’in öncülerinden biri olan Hans Arp “Sosyal Estetik’ten zamanla daha fazla uzaklaştım” isimli yazısında Dada hareketini şöyle özetliyor; Dada insanın akla uygun aldanişlarını ortadan kaldırmayı ve de doğal ve mantıksız düzene yeniden kavuşmayı amaçlamıştır. Dada insanın mantıklı anlamsızlıklarını, mantıksız saçmalıklarla değiştirmeyi istemektedir. İşte bu yüzden biz Dada ‘nın büyük davulunu bütün gücümüzle çalıyoruz ve mantıksızlığın övgülerini tüm nefesimizle üflüyoruz. ...Dada için felsefeler bırakılmış eski bir diş fırçasından daha az değerlidir, Dada onları büyük dünya liderlerine bırakır. Dada erdemini resmi sözlüğünün iğrenç entrikalarını kınamaktadır. Dada saçma olan için vardır ki bu saçmalık anlamsızlık anlamına gelmez. Dada doğa gibi saçma ve akla aykırıdır. Dada doğadan yana ve Sanat’ın karşısındadır... (Saritaş, 2012:2).

Bu sanat akımı 20. yy sanat anlayışında önemli etkiler yaratmıştır. Yeni olan hiçcilik yaklaşımları, farklı toplumsal eleştiriler ve sanat geleneklerine karşı geliştirdikleri bu yeni tutum doğrudan hiçbir akımı etkilememiş olsa da, garip ve hayali nesnelere olan ilgileri gerçeküstçülük (sürrealizm) akımında yeniden kendini göstermiştir. Her ne kadar var olan sanata karşı olduklarını, geleneği reddettiklerini ve sadece yozlaşmış bir toplumla alay edip aşağıladıklarını ifade etmiş olsalar da ortaya koydukları eserlerle fütürizmi zenginleştirmişlerdir. Yapı ve biçim kalıplardan kurtulmak dadacı sanatçıları kendi gerçeğine daha çok yaklaştırmıştır.

Şans eseri olarak bilinçsizce yapılanın etkinliği anlaşılınca, Dadaistler kendiliğinden olanı planlı davranışlarla birleştirmenin yollarını aramışlar; bu sentez sayesinde tipografi geleneksel kısıtlamalardan kurtulmuştur. Dada aynı zamanda, harf biçimlerini Kübizm kavramına uyan-fonetik semboller olarak değil-görsel biçimler olarak kullanmıştır.

Bu yeni anlayışın; hemen hemen her şeyi hiçe sayması ve inkar etmesi, var olandan daha yeni iletişim yöntemleri yaratmış; görsel iletişimde kolaj ve fotomontaj gibi teknikler olarak ortaya çıkmıştır. Resimli dergilerden, eski mektuplardan, ilanı ve etiketlerden kesilen görseller rasgele yapıştırılmıştır. Birbiriyle ilgisi olmayan bu resim yeni anlamlar yaratan bağlantıların kurulduğu, genellikle kışkırtıcı nitelikte düzenlemeler oluşturulmuştur. Alaycı ve aşağılayıcı tavrıyla toplumsal değerleri yerinden sarsan Dadaizm, 1912-1922 yılları arasında resim, edebiyat, tiyatro ve müziği içine alan sanat dallarına olduğu kadar grafik tasarımın da görsel diline devrimci nitelikler getirmiş ve kendine yer bulmuştur.

Dünya üzerinde savaşın uğramadığı nadir yerlerden biri olan İsviçre savaştan kaçıp kurtulan birçok göçmen için adeta sığınılacak bir limandı. Özellikle Zürih mülteciler için mülteci kampı haline gelmişti.

Bu mültecilerden biriside Alman düşünür, şair, yazar ve aynı zamanda tiyatro yönetmenliği yapan Hugo Ball'dı.

1916 yılında eşi Emmy Hennings ile birlikte Zürih'te "Spielgasse" (oyun sokağı) no.1' de "Cabaret Voltaire "adında bir kabare açtı. Hugo Ball Cabaret Voltaire adlı makalesinde amacını şöyle açıklar:

Cabaret Voltaire'i kurduğumda, İsviçre'de yalnızca benim gibi kendi bağımsızlıkları adına değil aynı zamanda ona katılmak da isteyecek birkaç gencin bulunabileceğine inanmıştım. Bunun üzerine Meirei'nin sahibi Bay Ephraim'e başvurarak : 'Bana salonu vermenizi rica ediyorum Bay Ephraim bir sanat kabaresi kurmak istiyorum dedim' sonunda anlaştık ve Bay Ephraim bana salonu verdi. Ardından bazı tanıdıklara giderek 'Sizden rica ediyorum bana bir tablo, bir desen, bir gravür verin. Kabaremden küçük bir sergi düzenlemek istiyorum' dedim. Zürih'in en sevimli basınına da 'Bana yardım edin, Uluslararası bir kabare yapmak istiyorum: güzel şeyler üreteceğiz' önerisinde bulundum. Bana tablolar verdiler, gazetelerde kısa yazılar yayımlandılar ve sonunda 5 Şubat' ta bir kabaremiz oldu (Ercan, 1997: 45).

Önceleri adeta bir edebiyat gösterisi olan Cabaret Voltaire daha sonraları içerisinde sanatsal birçok faaliyetin gerçekleştiği bir salon haline gelmiştir. Bayan Hennings ve Bayan Lacomte açılış gecesinde şarkı söylemiş, Rus balalaykası kendine has danslarını sergileyip halk şarkıları çalmışlardır. Wedekind, Ball ve Voltaire'den okumalar yapılırken, Saint-Seans'dan ve Rahmaninov'dan müzikler seslendirilmiştir. Picasso, Hans Arp, Artur Segal gibi ünlü sanatçıların yanı sıra o dönemde çok tanınmamış birçok sanatçının tabloları kabarenin duvarlarını süslemiştir. Hugo Ball bir ara piyanosunun başına geçerek klasik müzik ardından dans müzikleri çalmışlardır. Kabare git gide şaşalı bir hal alırken sanat eserlerinin üstün veya basit olmalarının niteliğinin önemsenmediği, ayrımın ortadan kaldığı bir durum söz konusudur. Farklı türde afişler, resimler, müzik, dans, içki ve entelektüel söylemlerin dile geldiği oldukça şaşalı ve renkli bir ortam oluşmuştur.

Cabaret Voltaire'i uluslararası bir kabare haline getirmek isteyen Ball bir gazete ilanı vererek özellikle genç sanatçıları Zürih'e davet etmişti. İlanı gören birçok sanatçı talebe karşılık vererek Cabaret Voltaire'e katıldı. Bu sanatçıların başında Romanyalı şair Tristan Tzara gelmekteydi. Ardından Georges Janjo, Jean Arp, Alman şair Richard Huelsenbeck gibi sanatla uğraşan birçok kişi de Cabaret Voltaire'e katıldılar. Voltaire grubuna katılan Tzara ateşli bir genç şair olmasının yanı sıra oldukça girişken ve hareketli düşünce yapısına sahiptir

26 Şubat' ta Berlin'den gelen Richard Huelsenbeck kabareye katıldı. Richard'ın kabareye katılımıyla Voltaire' deki gösteriler daha saldırgan bir hal almıştır. Kabare'nin önde gelenleri savaşı Almaya' nın çıkardığını düşünüyor fakat asıl nedenin ise Batı kapitalizmi olduğuna inanıyorlardı. Kapitalist sistemin bir getirisi olan eşitsizlik ve sömürü düzeni ne yaparsa yapsın, savaş kaçınılmazdı. Bu nedenle Dada gösterileri içerik olarak yalnızca İtalya ve Almanya karşıtı olmakla kalmamış, Batı uygarlığının top yekûn yadsınmasına neden olmuştur. Doğal olarak sanatta bundan nasibini almıştır. O

dönemlerde nerdeyse aralıksız günlük tutan Ball, sanat eseri üretme düşüncesine karşı çıkıyor, dilin tahrip edilmesini savunuyor ayrıca sanatsal haz denen şeyi reddediyordu. Ball'ın bu yaklaşımı Duchamp'ın sanat anlayışına çok benziyordu.

Haziran 1916 da Voltaire Cabaret grubu, kurucusu Ball'ın karşı çıkmasına rağmen Voltaire'in isminden ve mekânından vazgeçip, kendilerine Dada adında bir dergi çıkarmış, kendilerine Dadacı demeye başlamışlardır. Dergi diğer adı ise Sanat ve Edebiyat seçkisiydi. Hugo Ball'ın aşırı saldırganlık yanlısı olmaması bu duruma muhalif olmasına karşı çıkmasına neden olmuştur. Romen şair Tzara bu derginin yayınlanması ve oluşumunda oldukça etkin konumdadır. Galeri Dada adında bir sanat galerisi açan grup burada açılan Picabia, Picasso gibi sanatçıların sergileri, sanatçılarla kurulan iyi ilişkiler ve çıkarmış oldukları dergiyle uluslararası üne kavuşmuşlardır. Dada grubunun ün kazanmasıyla birlikte ilerleyen süreçte Modigliani, Klee, Kandinsky ve Ernst gibi ünlü ve dadacı olmayan sanatçılarla iyi ilişkiler kuran grup Galerilerinde bu sanatçıların sergilerinde yer vermişlerdir. Öncesinde Dada dergisinin üçüncü sayısı ve hemen sonrasında önemli bir belge niteliği taşıyan "1918 Dada Bildirisi" 23 Mart'ta yayınlanmıştır. Bildirinin yayınlanmasıyla birlikte derginin üç sayısı Fransa Paris'e ulaştı ve dadacı virüs Andre Breton'uda içerisine çekmiş ve giderek daha da yayılmaya başlamıştı. Daha sonraki yayınlarda Breton'un kaleme almış olduğu bildirilerde dergide yayınlanmaya başladı.

Picabia'nın mektuplarındaki söylemleri Tzarayı ateşlemiştir. Picabia'nın görüşleri ile Tzara'nın görüşleri birbirine yakındır. Tzarabaşından beri Dada kelimesinin ne anlama geldiğiyle ilgilenmemiş, Dada'nın kullanılmaya başladığı günden beri ona yüklenen anlamla ilgiliydi. Buradaki anlam ise Batıda ki uygarlığın anlamsızlığıydı. "Ailenin yadsınması durumuna gelmeye elverişli olan her tiksinti ürünü Dada'dır". Tzara'ya göre yaratıklar arasından güçsüzlerin dansı olan mantığın ortadan kaldırılması Dada'dır, her hiyerarşinin ve uşaklarımız tarafından, değerler için kurulan her toplumsal denklemin ortadan kaldırılması Dada'dır; arkeolojinin ortadan kaldırılması Dada'dır, yalvaçların ortadan kaldırılması Dada'dır; doğallığın dolaysız ürünü olan her tanrıdaki tartışmasız mutlak inanç Dada'dır

Gazete ilanı, 2 Şubat 1916

Cabaret Voltaire, Genç sanatçı ve edebiyatçılardan oluşan ve bir sanatsal eğlence merkezi olma amacını taşıyan bir dernek Cabaret Voltaire adıyla kuruldu. Kabarenin ilkesi, günlük toplantılarda değişen misafir sanatçıların müziksel ve şiirsel gösterilerde bulunan Zürih' in genç sanatçıları özel bir yönelimde olmaları gerekmeden, önerilerini ve katkılarını sunmaya davet ediliyordu (Batur, 1997:317-318).

Ball'ın 5 Şubat1916'daki yazısı

Lokal dopdoluydu; birçok kişi yer bulamamıştı. Akşam altıya doğru, hala harıl harıl çalışır ve fütürist afişler asılırken doğulu görünümündeki dört erkek geldi. Elleri dosyalar vardı, sık sık mütevazı referanslar yapıyorlardı. Kendilerini tanıttılar; Marcel Janco, ressam Tristan Tzara, Georges Janco tesadüfen Arp' da oradaydı ve çok konuşmadan anlaştılar. Çok geçmeden, Janco'nun "Baş melekleri" güzel şeylerin üstüne asıldılar ve Tzara aynı akşam eski stilde dizeler okudu, onları hiçte antipatik olmayan bir şekilde cebinde arıyordu (Batur, 1997: 317-318).

2.3.1 Duchamp ve 1200 Kömür Çuvalı

20.yy sanatında Picasso ile yaşanan kırılma noktası Dada akımıyla birlikte adeta zirveye çıkmıştır. Sanatın ve sanat nesnesinin ne olduğu konusu yeniden tartışmaya açılmış, gerçeklik dışı bir gerçekliğin varlığı boy göstermiştir. Sanat içerisinde hız kazanan hareket ve ivme, sanatçılar tarafından sanat nesnesinin sergileniş biçimi üzerine düşünülmesine yol açmış, müze ve galeri mekânlarının da bu sorgulamadan payını alması kaçınılmaz hale gelmiştir.

İlk dönem resimlerinde kübist ve fütürist eserler üreten Duchamp ilerleyen zamanlarda dada hareketine dahil olmuştur. Bu süreçte 'Ready- made' olarak bilinen hazır nesnelere sanatın ne olduğuna dair bütün görüşleri alt üst etmeye başlamıştır. 1913'te hazır yapıt olarak isimlendirdiği tabure üstünde bisiklet çalışması, 1914'te sıradan nesnelere kendi değimi ile 'görsel aldırma' anlayışı ile bir şişenin üzerine yazı yazarak hazır nesnelere sanatın kendisi konumuna getirme çabası içerisinde olduğu söylenilebilir. Duchamp'ın hazır nesnelere seçimi estetiğin yada üstün bir zevkin etkisinde değil tamamen rastlantısal olarak seçilmiş fakat üzerlerine yazılan yazılar, nesne üzerinde düşünülmesi gereken objeler konumuna yükseltmiştir. Bu hazır yapıtların en önemli özelliklerinden biride benzersiz olmayışlarıdır. Dadaizm'le birlikte, hazır nesnenin sanata dâhil olması sanat dünyasında tartışmalara yol açmış bununla birlikte sergileme alanı üzerine de farklı görüşler ortaya çıkmıştır. Sanatın ve sanat eserinin ne olduğu, alışlagelmişin dışında sergileme biçimleri sanatta ki değişim sürecini hızlandırmıştır.

Müzelerden sonra galeri mekânlarıyla izleyiciyle yeniden bir arada olan sanatçının, yeniçağın getirdiği yenilik ve gelişimlere de kısa sürede ayak uydurmasını sağlamıştır. Mekân kavramı açısından ilk olarak müzelere konulan tepki galeri mekânının alt üst edilmesiyle devam etmiş, ardından galeri Mekanı'nın varlığı reddedilmiştir. Marcel Duchamp'ın 1938 yılında Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi'nde sergilenen çalışması "1200 Kömür Çuvalı" ve Kurt Schwitters'in 1923'te oluşturduğu "Merzbau" galerinin alt üst edilmesinin en çarpıcı örnekleridir. Her iki çalışmayla sanat ve mekân iç içe geçmektedir. Duchamp'ın "1200 Kömür Çuvalı" adlı eseri, galeri mekânının tavanına asılı duran 1200 kömür çuvalı ve zeminin ortasında içerisine ışık konularak yanan ateş hissi verilen bir kömür sobasından ibaret çalışmadır. Duchamp'ın mekân tavanını keşfetmesi ile başlayan bu düzenleme, sanat yapıtının sergileme sürecinde izleyicisinde o güne dek farkına varmadığı iç mekân ve tavanında ilgi konusu olmasını sağlamıştır.

Sanatçı galeri mekânını alt üst etmiştir. Elbette ki mekân tavanını ilk kullanan sanatçı Duchamp değildir. Sanat tarihi içerisinde Rönesans' ta boyalı figürleri içine hapseden, Barok döneminde yukarı doğru bakana daha ötesini gösteren gökyüzü ve kubbe, Rokoko 'da adeta dantel gibi işlenen bir yüzey olan tavan, sonraki süreçlerde üzerinde süslü avize ve işlemleri barındıran bir düzlemdir. Duchamp ise yaptığı çalışmayla zemini tavan, tavanı zemin yapmıştır. Çalışma aynı zamanda mekânın sanat eserinin kendisi olması ve bir sanatçının eser, mekân ve izleyiciyi bir çerçeve içine alması bakımından çok önemlidir.

İzleyici esere bakarken tavandan yere değil, yerden tavana doğru itilmekte ve şaşırtılmaktadır. Duchamp yapının içi kadar dış mekânı da önemsemiş galerinin dış kapılarını dönen kapılar olarak tasarlamıştır. Bununla birlikte neresinin içeri, neresinin dışarı olduğu konusunda da bir karmaşa yaratmak istemiştir. Duchamp mekânı eylemin ta kendisi haline getirmiştir (O'Doherty, 2010:86-90).

Marcel Duchamp bu çalışmayla mekân içerisinde yeni bir mekân yaratmış, üç boyutlu mekân içerisinde bir başka üçüncü boyut algılanmasını sağlamıştır. Duchamp'ın "1200 Kömür Çuvalı" sonraki dönemlerde Enstalasyon sanatı için de öncülük yapmaktadır.



Resim 9: Marcel Duchamp, “Tavandan Sarkan 1200 Kömür  uvalı”, 1938.

2.3.2 Schwitters ve Merzbau

1887’de Hannover’de doğan Schwitters, Kunstgewerbeschule’de eğitim almaya başlamış ve buradan Dresden’deki Kunsakademie’ye geçmiştir. Schwitters 1918 yılında kübist denemeler yapmış ardından tüm ilgisini kolaj çalışmalarına yönlendirmiştir. Hannover’de Berlin Dada grubuna katılmak isteyen sanatçı hem fazla zengin oluşu hemde politik dışı bulunduğundan kabul edilmemişti. Gerçekte Schwitters kabul görmemesine rağmen sanatçının anlamsızlık veya anlam karşıtı bir sanat görüşünün olması temelde onu dadacı yapan bir niteliktedir. Sanatçı anlamsız, karmaşık yâda özel anlam taşıyan kelimeleri bir araya getirerek ilginç kavramlar oluşmasını seviyor, bu kavramları kendi imk nlarıyla çıkardığı ‘‘Merz’’ adındaki dergisinde yayınlıyordu. Schwitters, Merz kelimesini, bir kolaj çalışması sırasında yapıştırdığı kağıtlardan

birinin üzerinde Almanca Ticaret Bankası anlamına gelen Kommerzbank kelimesinin açığta kalan dört harfinden almış ve sanatçıda başka çağrışımlar uyandırdığı için bu kelimeyi işlerinde de kullanmıştır.

Schwitters nesnelere ilgi duyması ve atık malzemeleri toplamasının yansira, onları biriktirme gibi bir huyuda vardır.Kapı pencere parçaları, teneke, muşamba, renkli kâğıt ilginç fotoğraflar, otobüs biletleri tel örgü, boş makaralar gibi kullanılmış nesne sanatçının yaratıcı fikrini kamçılıyordu. Bu malzemelerden oluşan kolajlar, şans eseri ortaya çıkmış gibi görünüyordu. Schwitters' göre eserin bu şekilde ortaya çıkması yaşamın rastlantısallığı gibi bir şeydir. Merz adı altında topladığı kolajları yaşamın parçalardan oluşmuş bir bütün olduğu düşüncesine bir göndermedir. Schwitters göre sanat eseri, doğan, büyüyen ve yok olan bir varlıktır. Sanatçı kolajlarıyla oluşturduğu kompozisyonlarının yanında mekânı ele geçiren çalışmalarda yapmıştır. Bu çalışmalarında mekân, sanat yapıtının ta kendisidir.

Hannover'deki evinin bodrum katında, toplayıp biriktirdiği malzemelerden yerleştirmeler yapmış, ardından gelen süreç bu yerleştirme bodrumla sınırlı kalmamış üç katlı binanın tamamına yayılmıştır. Sanatçıya göre iş eve, evde işe dönüşmüştür. Sanatçı bu çalışmaya "Merz Binası "adını vermiştir. Merz Binaları, sanatçının daha sonra yaşadığı Norveç ve İngiltere'deki malikânelerinde de devam etti. Yerleştirmeler yaşam gibi sürekli farklılık gösteriyordu (Yılmaz,2013).

Schwitters Merz' in önemini şöyle ifade etmiştir; "Merz", sanatsal bir yaratıcılık adına, tüm zorunluluklardan kurtulmayı simgeliyor" diyen Schwitters; "Bu sıkı bir sanatsal disiplinin ürünüdür" diyerek Merz 'in öneminden bahsetmiştir (Thompson,2014:166).



Resim 10: Kurt Schwitters, "Merzbau", 1923_1937, Fotoğraf: Wilhelm Redemann, 1933, Hannover, Almanya.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1950 SONRASI SANATINDA NESNE MEKÂN İLİŞKİSİ

3.1. MİNİMALİZM VE MEKÂN

1965'te İngiliz filozof Richard Wollheim'in yazdığı "Minimal Sanat" başlıklı makalede o dönemde New York'ta ortaya çıkan bir soyut sanat eğilimini tanımlamak için ilk kez "Minimalizm" terimini kullanmasıyla ortaya çıkan Minimal Sanat, Soyut Ekspresyonizm'in duygusal ve öznel tavrına karşıt bir sanatsal anlayıştır. Minimalizm, sanatın doğadan herhangi bir şeyin taklidi olmaması gerektiği anlayışını bir adım daha ileri götürmüştür. Ve boyanın duygusal bir tepkiyle sıçratılmasının karşısına matematiksel bir titizliği koymuştur. Minimalistler, geleneksel sanattan ayrılmak için, endüstriyel malzemeleri en temel geometrik biçimler vererek kullanmışlar ve kullandıkları renk ve dokularda kişisel ifadeden kaçınmışlardır. Çoğunlukla üç boyutlu eserlerin üretildiği Minimalist anlayışta üretilen eserlerin sergilendiği mekânlarda da düz çizgiler ve boşluğa vurgu ön plana çıkmıştır (Hodge, 2014:176-177).

Minimalist sanatçılardan Donald Judd, 1960'ların başında eser, izleyici ve sergileme ortamının birbirleriyle olan ilişkisi üzerinde duran üç boyutlu eserler üretmiş ve bunlara "spesifik objeler" adını vermiştir. Diğer bir Minimalist sanatçı Carl Andre ise tuğla, sac, levha sert plastik gibi malzemeleri aritmetik düzenlerde kullanarak galeri mekânında yerde sergilenen "yer heykellerini" üretmiştir. Floresan lambalarla çalışan Dan Flavin ise, renkli ve beyaz ışık tüplerini galerinin beyaz duvarlarına karşı yerleştirerek ışığın yayılıp sergi alanını aydınlatmasını sağlamıştır (Hodge, 2014:178).

Rus sanatçı Kaimi Maleviç 1913 yılında beyaz bir zemin üzerine yerleştirdiği siyah kareyle resmin nesnelere gösterme ve temsil etme uğraşına sırtını dönerek kendi anlamını oluşturan bir sanatsal ifade biçiminin öncülüğünü yapmıştır. Maleviç bu sanatsal yaklaşımıyla Tatlin ve Rodeçenko gibi Rus konstruktivistlerin biçimle işlevi özdeşleştiren ideolojik yaklaşımdan ayrılmıştır. Amerikalı minimalist sanatçı Dan Flavin "Tatlin için Anıt"adlı yapıtıyla Tatlin'e olduğu kadar Maleviç'e de gönderme yapmıştır. Floresan ışıklarla düzenleme oluşturan Flavin, nesnelere herhangi bir müdahalede bulunmamış yalnızca düzenli bir şekilde bir araya getirerek sergilemiştir.

Bu eser görünüş itibariyle bir şeyi temsil etmek veya anlatmak çabasında değildir. Yalnızcavardır. Flavin' in bu örnek çalışması Minimalist sanatın bir şey anlatma çabasında olmadığını “yalnızca görünen şeyin” sanat olduğunu, ötesinin olmadığını ifade etmektedir. Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun aksine Minimalist sanat nesnel bir sessizliği benimsemiş, Dışavurumcuların doğaçlama olarak fırça darbelerine yüklenen varoluş simgeleyen anlamların yerine rasyonel olarak simetriyi ve düzeni ortaya atmıştır (Antmen, 2016:181).

Minimalist sanat 1960'lı yıllarda ortaya çıktığında “ABC Sanat”, “Retçi Sanat”, “Soğuk Sanat”, “Dizi sel Sanat” gibi birçok isimle anılmış, Amerika'da Pop Sanatın en gösterişli döneminde kitle kültürünü sanatın başka bir yüzüyle karşılaştırmıştır. Minimalizmde kullanılan hazır nesne yani endüstriyel malzemeler Dan Flavin 'in Floresanlarıyla sınırlı kalmamıştır. Minimalist sanatta kullanılan çoğu yapı endüstrisi ürünü olan malzemelere sunta, tuğla, çelik, fiberglas, kontrplak gibi malzemeler minimalist sanat üretiminde kullanılmaya başlanmıştır. Minimalist sanatçılar kendinden önce sadelik ve estetiği ön planda tutan sanatçıların aksine, endüstriyel malzemelere yönelimleri ve resim ve heykel gibi belli kategori içinde kalmamalarıyla ayrılmaktadırlar. Minimalizm başlıca temsilcileri olan Frank Stella, Donald Judd, Dan Flavin, Carl Andre, Sol Le Witt, Richard Serra ve Robert Morris gibi sanatçıların hepsi çalışmalarını üç boyutlu nesnelere üzerine kurgulamış heykel ve resim gibi alışılmış olan ifade şekillerinin aksine bunların ötesinde bir ifade biçimini ön plana çıkarmışlardır. Bununla neticesinde Minimalist eserler klasik resim ve heykelden ayrılmıştır (Antmen, 2016:182).

Minimalist sanatçı Donald Judd 1965 yılında yayınlamış olduğu makalede resim veya heykel olmayan üç boyutlu eserleri spesifik nesne olarak tanımlamıştır. Duvara asılan resmin dikdörtgen veya kare bir yüzey olduğunu ve bu şeklin sanatsal ifadeyi sınırlandırdığını düşünen Judd, 1950'den önceki dönemde sanatçıların dikdörtgen yüzeyi sınır olarak düşündüğünü, yapacakları eserleri uygulanacak kompozisyonu bu sınırları gözleterek oluşturduğunu ve buradaki dengeyi renk ve biçimle ilişkisinin dikkate almaktadır. Mark Rothko, Jackson Pollock, Barnett Newman gibi Amerika'nın önde gelen Soyut Dışavurumcu sanatçıların eserlerinde dikdörtgen yüzeyin oluşturduğu

şekil ön plana çıkmış, eser farklı öğelerden oluşan dengeli bir kompozisyonla değil, bir bütün olarak izleyicide uyandırdığı etkiyle ön plana çıkmıştır. Donald Judd'a göre sanat yapıtı resimin geleneksel sınırlarından kurtulmuş olması, ona gerçek espasın kapılarını açmıştır. Minimalist anlayışa göre resmin üzerinde boyayla oluşturulan yapay bir mekanın yerine gerçek mekanın kullanımıyla oluşturulan sanat yapıtı daha heyecan verici bir harekettir. Minimalist sanatçılar genel olarak yapıtlarını oluştururken nesnelere arasındaki uyumla sağlanan kompozisyon kaygısını bir kenara atmış bunun yerine kullanılan nesnelere simetrik bir şekilde tekrarlanana dizilimleriyle sağlanan bir bütünlüğü ön plana çıkarmışlardır. Bu özellik Minimalist sanatçıları Avrupalı Soyut Dışavurumcu sanatçılardan ayırmıştır.

Frank Stella bu ayrımı şöyle vurgulamıştır:

Avrupa'da geometrik çalışan ressamlar, benim 'ilişkisel resim' olarak adlandırdığım bir anlayışın peşindedirler. Onlar için en önemli mesele bir denge kurabilmektir. Bir köşeye bir şey konduğunda, onu öteki köşede başka bir şeyle hemen dengelemeye çalışırlar. (...) Bizim resmimizde o ilişkisellik yok. Bizde denge meselesi o kadar önemli değil. "Bu açıklamalardan yola çıkarak Minimalizm'in tanım olarak güncel endüstriyel malzemeleri yöntem kullanımıyla birlikte ilişkisel olmayan kompozisyon anlayışını, geriye kalan tüm aşırılıklardan arındırılmış biçimsel sadelik ve nesnelere tekrarını tanımladığını düşünebiliriz (Antmen, 2016:183).

Amerika'da 1959 yılında New York Modern Sanatlar Müzesinde açılan "16 Amerikalı Sanatçı" sergisi Minimalist sanat anlayışını ön plana çıkmasında başlıca etken olmuştur. Sergiye katılan Frank Stella'nın simetrik siyah şeritli çalışmaları a olmayan bir resim tasarlama çabası, renk ve boyasallığı reddetmesi, kendi deneyselliğiyle ressamın değil bir 'boyacının araçlarını ve yöntemlerini benimsetir. Stella'nın bu anlayış ve tavrı Minimalizm akımının temel ilkelerinin oluşmasında oldukça büyük bir etkidir. Sanatçının resim çerçevesinin yapısına müdahalede bulunarak oluşturduğu çalışmaları 'Şekilli Tuvalleri' resmin üç boyutlu bağımsız bir nesne olarak algılanmasına yol açmış, Minimalizm anlayışının ne resim nede heykel olan fakat her iki sininde bir arada gündeme getirdiği geleneksel sorunlara çözüm aranmasıyla şekillenen ' spesifik nesne' kavramına varılmasında önemli bir araçtır(Antmen, 2016:183).

Minimalizimin sanat anlayışı mekânsallık bağlamına da yeni açılımlar kazandırmıştır. Her ne kadar 1960'larda sanat izleyicisi bu sanat anlayışına pek ısınmamış olsa da 1970'lere gelindiğinde sanat ortamına damgasını vuran bir akım

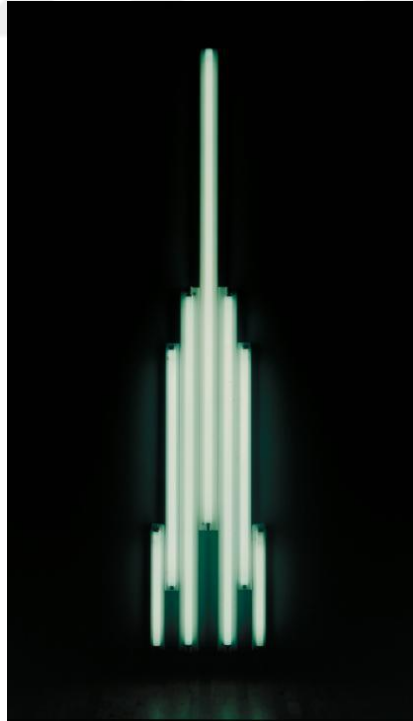
olarak öne çıkmıştır. Minimal izimin sade, geometrik biçimsel anlayışı, modern mimaride de uluslararası bir yankı uyandırmıştır. İngiltere’ de Tate Müzesi’nin minimalist sanatçı Carl Andre’ nin ‘ateş tuğlaları’ adını verdiği 120 adet ateş tuğlasından oluşan yapıtı 4000 sterlin karşılığında satın alınması İngiliz kamuoyunun ayaklanması neden olmuş sanatın ne olduğu konusu yeniden tartışılmaya başlanmıştır. Diğer minimalist sanatçıların aksine eserlerine heykel demeyi ısrarla sürdüren Andre yerde sergilediği izleyicinin çoğu zaman fark etmekte güçlük çektiği eserlerini “Biçim olarak heykel, Yapı olarak heykel, Mekân olarak heykel” anlayışıyla oluşturmuştur. Carl Andre heykelin sergilendiği mekânın yeniden tanımlanmasını önermiş, tarihsel olarak modern heykelin bir uzantısı olarak görülmüştür.

Bir diğer Minimalist sanatçı Dan Flavin floresan ışıklarla oluşturduğu mekân düzenlemeleriyle ön plana çıkmıştır. Endüstriyel bir ürün olan gündelik hayatta rastladığımız bir hazır nesneyi müdahalede bulunmadan salt halde simetrik bir düzen içerisinde bir araya getirerek mekâna yerleştirmiş eser ve mekânı bir bütün olarak sanat eserine dönüştürmüştür. Kendini tekrar eden geometrik biçimlerin mekânla bütünlük oluşturmasını savunan Donald Judd, büyük metal levhaları mekânın kendisini yeniden tanımlamak ve mekânın içerisindeki izleyiciye kendi fiziksel varlığını hissettirme çabasını güden Richard Serra, sanatın biçimsel olarak sadeliğini indirgeyen ve zihinsel tasarım sürecine tabi tutulan geometri olgunu mekânla bütünleştiren Sol Lewitt, malzemeyi mekânı yontmak için kullanan, mekânın değişmesiyle eserleride dönüşen Robert Morris gibi sanatçılar Minimalizm’ in önde gelen kendi başına felsefesi ve anlayışı olan bir akım haline gelmesini sağlamışlardır.

Minimalizm’ le birlikte mekân kavramı yeni bir anlam kazanmış başlı başına bir sanat eserinin oluşmasında etkili bir rol oynamıştır. Minimalizm akımı kendinden sonra gelen 1960’lardan sonra ortaya çıkacak olan Enstalasyon gibi sanatsal yönelimlere de ilham kaynağı olmuştur (Antmen, 2016:184-185).



Resim 11: Frank Stella, The Marriage of Reason and Squalor II 2,3 m x 3,37 m, (1959), Londra, İngiltere.



Resim12: Dan Flavin "Tatlin için Anıt", 1966, Tate Müzesi, Londra, İngiltere.



Resim 13: Donald Judd, “İsimsiz”, 1980, Tate Müzesi,Londra, İngiltere.

3.2. KAVRAMSAL SANAT

1960’lı yıllarda sanatta yaşanan belki de en önemli değişim sanat eseri üretmek için nesneye duyulan ihtiyacın sorgulanmasıdır. Sanat içerisinde düşünceğin ön planda tutulduğu bir yapının ortaya çıkması, sanat içerisinde madde ve biçimin etkisini büyük oranda yitirmesini sağlamıştır. Dolayısıyla bu yaklaşım sanat içerisinde düşünceğin ön planda tutulduğu bir sanat pratiğinin oluşmasını yol açmıştır.Kavramsal Sanat terimi ilk olarak ‘‘Kavram Sanatı’’ başlığı altında 1960’lı yılların başında Clement Greenberg tarafından bir Fluxus yayınında kullanılmıştır. Kavramsal Sanat temel prensip olarak klasik sanat yapıtına farklı bir pencereden bakan bir yaklaşımın ürünüdür. Kavram sanatıyla ilgilenen sanatçıların amacı, resim ve heykel gibi sanat eserlerinin üretimi için

oturup fikir üretmek değil aksine düşünceye uygun materyalleri kullanarak sanat eseri üretip izleyiciyle buluşturmadır.

Özayten' e göre: Kavramsal Sanat gösterme biçiminin her tür imge ve nesneden kurtarılmasını bir kabuk, bir kılıf gibi düşünceyi saran ve onu görünür kılan gösterenin ortadan kaybolmasıyla asıl gösterilmek istenenin, içeriğin, düşüncenin, özün, kavramın ortaya çıkartılmasını amaçlamaktadır. Dolayısıyla, bu yanıyla Kavramsal Sanat'ın merkezinde kavramlar, fikirler ve üretime dair düşünceler bulunmaktadır (Özayten, 1994:24).

1961 yılında Henry Flynt 'in kaleme aldığı "Kavramsal Sanat" başlıklı makalede terimi ön plana çıkarmasına rağmen, minimalist sanatçı Sol Lewitt 1969 yılında Art forum dergisinde yayınlanan "Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar" adlı yazısıyla terime tam anlamıyla açıklık getirmiştir.

Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar

Sol Lewitt

(Bu yazı 1980 yılında Sanat Tanımı Topluluğu tarafından yayınlanan "Sanat Olarak Betik" de yer almıştır.)

Benim de yaptığımı söylediğim, Kavramsal Sanat olarak adlandırılan sanat türüne değineceğim. Kavramsal Sanat 'da düşünüy (kavram) çalışmanın asal bölümüdür. Sanatçının, sanatın kavramsal biçimini kullanması, tüm taslak ve kararların önceden belirlendiği, uygulamanın mekanik olarak gerçekleştirildiği anlamına gelir. Düşünüm sanat üreten makine olmuştur. Bu tür sanat, kuramların kuramı ya da betimlemesi olmamakla birlikte; tüm anlksal süreç tipleriyle ilişkilidir. Kavramsal Sanat, yapıtını izleyiciye anlksal olarak ilgi çekici kılmak isteyen, sanatçının yaklaşımıdır. Bu nedenle, genellikle, çalışmanın duygusal yönden kuru olması istenecektir. İzleyeni Kavramsal Sanat'a yaklaşımdan alıkoyacak dışavurumcu sanata koşullanma duygusallığına bir tepki söz konusudur.

Kavramsal Sanat'ın mantıksal (totolojik) olması gerekmez. Bir çalışmada veya çalışma dizisinde mantıksallık zaman zaman başvuru bir şeydir. ÇözümSELLİK bir çelişkiyi ortaya koymak için kullanılabilir. Bazı düşünüler mantıksal olmakla birlikte, çözümlenmeden önce mantık dışı gibi gelebilmektedir. Düşünülerin karmaşık olması gerekmez. Yapıtın nasıl görüldüğü pek önemli değildir; bir kılığı varsa bir şey gibi görünecektir. Ancak, sonuçta hangi biçimi alırsa alsın, çalışma bir düşünüyü başlatmalıdır. Çalışma kavramsal bir süreçtir; fiziksel gerçekliğini kazandığında, sanatçısı da içinde olmak üzere, herkesin algısına açıktır. (Algılama sözcüğünü, duyu verilerinin kavranması, düşününün nesnel değerlendirilmesi ve her ikisinin eşzamanlı öznel yorumu anlamında kullanıyorum). Bir sanat yapıtı ancak tamamlandıktan sonra algılanabilir. Öncelikle görme duygusu için anlamlandırılan sanat, anlamına gelecektir. Sanatçılar için kavramsal sanat biçimle önermiyorum. Kavramsal Sanat, sanat yapmanın bir yoludur. Başka yollar başka sanatçılara uygundur. Kavramsal Sanat ancak düşünüyü iyi olduğunda iyidir (Aysan, 1980:1).



Resim 14: Sol Lewitt, Five Open Geometric Structures, 1979, Tate Müzesi, İngiltere.

Kavramsal sanat pratiğinin en önemli sanatçılarından biri olan Joseph Kosuth, Art Language (Sanat ve Dil) adıyla yayınlanan derginin editörlüğünü yaptığı esnada kendisi gibi kavramsal sanat düşüncesini benimseyen sanatçılarla birlikte dergide çok sayıda makale ve yazı kaleme alarak kavramsal sanat düşüncesini ön plana çıkarmışlardır. Kavramsal sanatın bugün geldiği nokta yani olgunluk dönemi ise 1970' li yıllara dayanmaktadır. Art Language Grubu' nu oluşturan büyük çoğunluğu Amerikalı ve İngiliz asıllı olan sanatçılar, Michael Baldwin, Tery Atkinson, David Bainbridge, Charles Harrison ve Hardol Hurrel gibi sanatçıların görüşleri Kavramsal Sanat görüşünün gelişmesinde büyük rol oynamıştır. 1966' da Londra' da düzenlenen "Sanatta Yıkım" sempozyumundan sonra Kavramsal Sanat, Avrupa ve ABD' de hızlı bir şekilde yayılmaya başlamıştır. Ancak asıl başlangıç tarihini 05-31 Ocak 1969 tarihleri arasında düzenlenen "January Show" adlı serginin oluşturduğunu söylenebilir. Joseph Kosuth' la birlikte Art Language grubunun içinde yer alan sanatçıların genel olarak amacı sadece göze hitap eden, estetik değerlerin ön plana çıktığı klasik anlamda sanat eserleri üretmek değil, dilsel bir anlatım biçiminin ön plana çıktığı sanat düşüncesinin temel ve teorik altyapısını hazırlamaktır. Bu sanatçılara göre sanat, sadece estetik bir kurgu olarak sınırlandırılmaz aksine sanat yapıtı içerisinde düşüncenin ve izleyicide uyandırdığı duygunun eserin önüne geçmesi amaçlanmaktadır. Doğru şekil ve

malzeme bulunana dek sanatın düşünce boyutunda kalması kavramsal sanat pratiği için gerekli bir kuraldır.

Lewitt bu düşünceyi oluşturan görüşü şöyle açıklar “ ... Kavramsal sanatta fikir yada 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).

Bu düşüncenin temelini oluşturduğu Kavramsal Sanat “Fikir Sanatı” olarak ta adlandırılmakta, sanat ’ta kullanılan malzemeden (tuval, boya, granit, vs.) ziyade sanat yapmak için en önemli şeyin fikir düşüncesi ön planda tutulmaktadır. Özellikle ABD ve İngiltere sanat ortamında modernist düşüncenin formal eğilimine karşı nesnesizliği ön plana çıkaran Kavramsal Sanat sanatçıları, heykel ve resim tarzı eserlerin ticari amaçlarla üretilip meta’ ya dönüşmesi durumunu eleştirmiş kendi sınırlarını dabu çerçevenin dışında tutmuşlardır (Oskay, 2018:42).

Kavramsal sanat formu geri planda tutarak kavram sanatını ön planda tutmak istemiş bunun için yeni yönelimler girişmişlerdir. Bu yönelimlerin en başında ise “metin” gelmektedir. Buradan yola çıkarak kavramsal sanatın kendisini her biçim ve malzemeyle kendini gösterebilme durumu ön plana çıkmıştır.

Bu duruma en iyi örnek Joseph Kosuth’ un 1965 yılında oluşturduğu “Bir ve Üç Sandalye” adlı çalışması gösterilebilir. New York’ta ilk conceptual art (kavramsal sanat) sergisi 1966’da açılmıştır. Bu sergi, Joseph Kousth, Lawrence Weiner, Robert Barry ve Douglas Huebler’i bir araya getirmiştir. Sergide, fotoğrafı ve bir sözlükten aktarılan tanımıyla bir sandalye, galerinin duvarları üstüne yapıştırılmış kelimeler, kelimelerin görüldüğü diyapozitifler (saydam resimler), uçaktan çekilmiş bir dizi fotoğraf yer alır. Kavramsal sanatın öncüsü olan Joseph Kosuth ’un sergideki ‘‘Bir ve Üç Sandalye’’ isimli eseri, fotoğraf olarak sandalye, gerçek bir sandalye ve sandalyenin tanımı olmak üzere üç parçadan oluşmaktadır.

Kavramsal sanat, izleyiciye sadece görsel olarak bir şeyler sunmayı değil izleyicide zihinsel bir hareketlilik uyandırmayı amaçlar. Kavramsal sanat içerisinde formun hiçbir önemi yoktur. Düşünce ve fikir kelime, fotoğraf, sayı ya da bunlardan farklı olarak daha birçok şekilde anlatılabilir. Dolayısıyla biçim veya formun bu denli yok olmasıyla düşünce sanat yapmak için adeta bir nesne görevi alır.



Resim 15: Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye”, 1965.

Joseph Kosuth’a göre Kavramsal Sanatın en ‘arı’ tanımı, ‘sanat’ kavramının, temellerinin irdelenmesi idi. Kosuth ‘Felsefeden Sonra Sanat’ adlı makalesinde estetiği sanattan ayırmış ve nesnelerin fiziksel niteliklerini biçimbilimsel bağlamda çözümlene eğiliminde olan Biçimcileri eleştirmiştir. Ona göre, Duchamp’ın hazır nesnelere sonra, sanatın odak noktası biçimbilim sorunu olmaktan çıkarak işlev sorununa dönüşmüş, bir başka deyişle vurgu görüntüden kavrama kaymıştır(...) “Duchamp ’tan sonra doğası gereği yapılan her türlü sanat kavramsal sanattır. Çünkü sanat sadece kavramsal olarak var olur” der (...)Kosuth sanat yapıtlarını, geçerliliği içerdikleri göstergelerin tanımına bağlı çözümsel önermeler olarak tanımlamıştır (Atakan,1997: 36).

Kavramsal sanatın üzerinde durduğu ve değiştirmek istediği kavramlardan biriside hiç şüphesiz ki sergi mekânı ve galeri düzeni de bulunmaktadır. Kavramsal Sanat içerisinde mekân, nesne ve nesnenin olanakları ile sınırlandırılmaz. Sanat eserinin oluşum sürecinde mekânın kendisi de esere hizmet eden bir araçtır. Böylece nesne ve

fiziksel mekânın Kavramsal Sanat eserlerinde kullanımını ikinci plana atılmış merkezi olarak nitelik kazanmamıştır.

LeWitt (1967)'e göre, yapıtın nasıl görüldüğünün çok da önemi yoktur. Çünkü fiziksel bir biçimi varsa, illâ ki yapıt bir şeye benzeyecektir. Ancak düşünce yani kavramsal çerçeveyi oluşturmak buradaki ilk basamaktır. Biçim sadece düşüncelerin aracılığını yapmaktadır. Kosuth Kavramsal Sanat'ın 1975 tarihinde bittiğini söylemektedir.

Kavramsal sanatın bitme nedenleri arasında, Kavramsal Sanat ürünlerinin müzeler ve galeriler tarafından kabul edilmesi ve sanat dergilerinde Kavramsal Sanat'a yönelik yanlış yorumları göstermektedir. Bu durumlardan birincisi zaten Kavramsal Sanat'ın kendi kendini yalanlıyor olması anlamına gelmektedir. Böylece Kavramsal Sanat da bir meta fetişizmine maruz kalmış olur. Öte yandan Kavramsal Sanatın mirası günümüze dek olan tüm sanatsal akımlarda, sanat kavramının tanımına getirdiği açılımlar nedeniyle kendini bir şekilde hissettirecektir (Oskay, 2018).

3.3. ENSTALASYON

1960'lı yıllar içerisinde sanat alanında gerçekleşen değişim ve dönüşüm Enstalasyon Sanatı için bir yol gösterici olmuş, özellikle Kavramsal sanatla birlikte sanatçının sergi mekânı ve kullanımını farklı bir boyuta taşımıştır. Bu durum, geleneksel resim ve heykel sanatının sınırlarını zorlamakla kalmamış mekân ve izleyicinin iç içe geçtiği bir sanat olayının ortaya çıkmasını sağlamıştır. 1950'li yıllarda sanatta yeni ifade biçimlerinin ortaya çıkması (mekân düzenlemesi, asamblaj, performans vs.) Enstalasyon Sanatında kökenini oluşturmaktadır. 1960'lara gelindiğinde bu ifade biçimleri gelişerek devam etmiş, birçok farklı sanatçı bu disiplinleri farklı yollar ve ifade biçimleriyle geliştirmişlerdir. Bu duruma Stuart Sim şöyle değinir;

Marcel Broodthaers, Hans Hacke, Daniel Buren ve Michael Asher ile ilişkilendirilen "enstalasyon sanatı", 1960'ların sonlarında ortaya çıkan bir eleştirel pratikler dizisine atfedilen bir terimdi. Sanatın içinde sergilendiği koşullarla ilgilenen bu sanatçılar, sanat dünyasını kuşatan mekânsal, toplumsal ve politik ağları araştırdılar. Çoğu kez sergilendikleri mekânların yapısal/mimari ayrıntılarıyla biçimlenen Buren'in

eserlerinin çerçeveleyici sistemlerine dikkat çekti. Tersine, Hacke'in imge ve metin eserleri, galeri finansörlerinin, müze vekillerinin ve şirket patronlarının politik çıkarlarını açığa çıkararak, sanatın ve ideolojinin sınırlarını haritalandırmayla ilgilenmeyi sürdürür (Stuart Sim, 2006:254).

Enstalasyon Sanatının öncülüğünü yapan, Allan Kaprow, Cleas Oldenburg, Edward Kienholz 'un mekân içerisinde yayılıp genişleyen ve daha çok izleyiciyle iç içe geçen yapıtlarıyla başladığını söyleyen Brain O'Dorethy kitabında şöyle yazar:

Enstalasyon sanatı elbette ki beyaz Küp'ün çözülümündeki en etkili sanatsal ifade biçimi olmuştur. Aslında 1980'li yıllara kadar yaygın olarak kullanılmayan bir terim olarak 'enstalasyon' bu süreçte daha çok 'mekan düzenlemesi' ve 'oluşum' olarak anılmakta, asamblaj ya da performans da olsa alternatif sanat türleri olarak aynı potada eritilmektedir. Yine de bu dönemde hissedilen genel eğilim, Daniel Buren'in "Atölyenin İşleri" adlı makalesinde de işaret ettiği gibi, sanatsal pratikte giderek 'sergi' den 'yerleştirme 'ye (enstalasyona) yönelen bir yaklaşımdır. Bu dönüşüm 'beyaz küp' içinde izleyicinin yapıtla karşılaşma koşullarını da değiştirmiş, Julie H.Reiss'in altını çizdiği gibi "izleyici ile yapıt, yapıt ile mekân, mekân ile izleyici" arasındaki karşılıklı ilişkinin belirlediği yeni bir izleme pratiği doğmuştur (O'Dorethy, 2010:75).

Enstalasyon Sanatı izleyicinin mekânla bütünleşerek ve mekânı bir sanat yapıtı olarak algılamasıyla oluşur. Merleau Ponty mekân algısıyla ilgili mekân algısı üzerine şöyle söyler:

Mekân algısı entellektüalist anlaşmazlıkların ayrıcalıklı bir yeridir: örneğin bir nesnenin uzaklığı, görünür büyüklük ya da retinal imgeler arası fark gibi göstergelere dayanan ve bunlardan nesneye dokunmak için atmamız gereken adım sayısını çıkaran anlık bir yargıya bağlanır. Mekân artık görmenin değil düşüncenin nesnesidir. Oysa imgeler arası farkın derin bir eleştirisi bizi bu farkın, derinlik algısının zorunlu bir koşulu olmasına rağmen bir yargının değil, derinlik izlenimi biçimindeki bilinçli sonucundan başka bir şeyin, bilmediğimiz sinirsel bir sürecin nedeni olduğunu kabul etmeye yönelir. Aslında derinlik algısı, az önce dikkat çektiklerimize benzer yapı fenomenidir. Bunu özellikle kanıtlayan şey daha yakın bir nesne üzerinden başka bir nesnenin saydamlıkla görüldüğü bir durumda çevre alanının rengini değiştirerek derinlik görüşünü istediğimiz gibi oluşturabilir ya da ortadan kaldırabilir oluşumuzdur (Ponty, 2006:26-27).

Enstalasyon Sanatı içerisinde kendinden önce ki birçok sanat disiplinine üye olan önde gelen sanatçıların mekân düzenlemeleri yer almaktadır. Dadaist sanatçı Kurt Schwitters'in Merzbau' su, Yeni Gerçeklik Sanatından Yves Klein' in Le Vide (Boşluk) adlı eseri, yine bu çalışmaya bir gönderme yapan, galeri mekânını tıka basa çöple doldurarak sergileyen Arman'ın Le Plein (Dolu) adlı çalışması ve Lucia Fontana' nın 1940'lı yıllarda floresan ve neon ışıklı ortamı, başlıca örnek gösterilebilir. Bu çalışmalara ek olarak Marcel Duchamp'ın New York'taki sürrealist sergide resimlerini yerleştirdiği alanın etrafını tellerle çevirerek bir labirent oluşturması izleyicinin aktif şekilde eserine dahil olmasını amaçladığı çalışması, Christo'nun Rideu

de Fer (Demir Perde) adını verdiği, 1961 yılında Berlin duvarının örülmesine bir tepki olarak 240 bidonun Rue Visconti'yi kapatacak şekilde bir barikata dönüştürüldüğü çalışması yine Amerikalı Minimalist sanatçı Carl Andre' nin heykel kavramını farklı boyutlara taşıyan çalışmaları Enstalasyon Sanatın gelişmesinde başlıca rol oynayan unsurlardır.

Carl Andre' nin heykel kavramı üzerine O' Doherty şöyle yazar;

Heykellerimi kalıba dökerek ya da yontarak yapmıyorum. Aksine, heykelin kendisini mekânın yontulması olarak görüyorum, mekânı şekillendirmek için kullanıyorum” sözlerini, mekâna yönelik bu algısal dönüşümün bir işareti saymak mümkündür. Ancak Minimalist yapıtların ‘mekâna özgülüğü’, yalnızca sanatçıların genişleyen mekân algısının bir yansıması değildir. İzleyicinin de mekânı algılamasına, dolayısıyla mekân içinde kendi varlığının bilincine pencere açmasına olanak tanıyan bu tür yapıtların fenomenolojik boyutu, minimalizimin belki de en önemli özelliğidir (O'Dorethy, 2010:77).

Enstalasyon Sanatı temelini oluşturan 1960'lardan buyana sanatın içerisinde önemli yer tutmuş giderek gelişmekte olan dinamik bir sanat anlayışı haline gelmiştir. Enstalasyon sanatı günümüzde de farklı disiplinlerle uğraşan sanatçıların ortak sanat anlayışı konumundadır. Enstalasyon 21.yy sanatında oldukça önemli bir yer tutmakta ve giderek farklı sanatçılar tarafından geliştirilmektedir. Enstalasyon anlayışının gelişmesiyle birlikte kavram, kendine özgül bir terim olmaktan çıkmış neredeyse tüm sanat için sanatçıların kullandığı genel kapsayıcı bir tavır halini almıştır. Enstalasyon kelimesini sözlük anlamı olarak irdelediğimizde karşılık olarak bir alana yerleştirme, tanzim etme, düzenleme anlamlarını kapsamaktadır. Sanat içerisinde ise düzenleme, yerleştirme anlamları ön plana çıkmaktadır. Bu anlamlardan yola çıkarak, temelde bir nesnenin veya nesne topluluğunun bir araya getirilip toplanması yada tam tersine bir alanda bulunan nesne grubuna müdahale edilip düzenlenmesi söz konusudur.

Daha belirgin bir tanım yapacak olursak, genel olarak görsel sanatlarda herhangi bir algı düzleminde ve anlam olarak birbiriyle ve buldukları mekânla bağlantılı olan nesne grubunun bir araya getirilip sergilenmesi olarak tanımlanabilir. Enstalasyon çalışmasında mekân, mekânın fiziki konumu, yapısı çalışmada izleyiciye verilmek istenen mesaj da önemli bir konuma sahiptir.

Enstalasyon sanat içerisinde geleneksel olanın aksine belli bir mekân için oluşturulan, kendi çevresinden bağımsız bir sanat nesnesi içermeyen, mekânın kendine

has özelliklerini kullanarak bunu çözümleyen ve buna izleyiciyi dâhil eden bir kavram olarak ön plana çıkmaktadır.

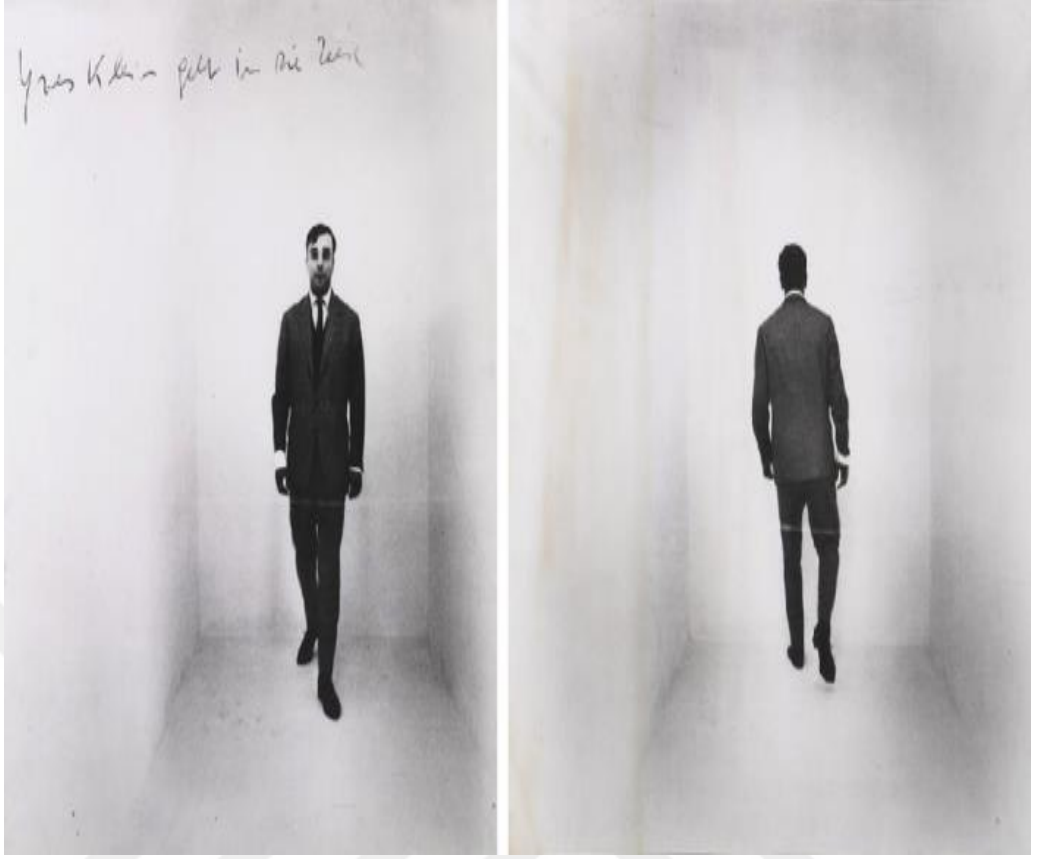
Mekân düzenlemesinde seçilen nesnenin mekân içerisinde sergilenmesinin dışında, nesnenin ve mekânın hangi kaygılarla bir araya getirildiği ve mekânın adeta yaşayan bir alan haline dönüştürülmesi temel amaçtır.

Burada hedeflenen şey, mekân içerisinde oluşturulan yapının izleyiciye görsel bir algı olarak yansıtılmasının dışında, izleyiciyi düşünmeye itmek ve görsel algının ötesine taşımaktır. Enstalasyon düzenlemeleri içerisinde nesne, mekân ve izleyici bir bütün oluşturacak şekilde sunulmaktadır. Yani biri diğerinden bağımsız olamazken bunun dışında bazen de mekânın kendisi salt olarak bir sanat nesnesi hali oluşturmaktadır. Bir nevi sergi halini almaktadır.

Buna örnek olarak Yves Klein 1960 yılında bir galeri mekânını boş halde sergilemiştir. Özellikle Land Art da mekânın kendisinin sanat eserine dönüştüğü uygulamalar sıkça ortaya çıkmaktadır.

Enstalasyon sanatının yapı alanı genel olarak galeriler olurken 1970'ler den itibaren doğaya, geniş coğrafyaya yayılmış ve arazi sanatı adını almıştır. Enstalasyon sanatının kapalı alanlardan ayrılarak açık alanlarda yapılması ve bir yere alana bağlı olması mekân sorgusunu da beraberinde getirmektedir.

Özellikle doğada gerçekleşen bu enstalasyon türünün asıl amacı ekoloji ve arkaik dönem kültürüyle ilgilidir. Estetik bir kaygı ile gerçekleştirilmekten ziyade sembolik olarak yaşamın anlamı üzerine yeni bir düşünme biçimi oluşturmaktır.



Resim 16: Yves Klein, Boşluk, 1960.

Örneğin Carl Andre' nin ormanının zeminine yerleştirdiği bir seri ağaç parçasından oluşan yerleştirmesi, Bernard Borgeud tarafından yapılan tuval, bakır ve gerilmiş iplerden oluşan bir düzeneği deniz kenarına yerleştirerek deniz tarafından yutulmasını beklemesi, Marius Boezem' in gökyüzüne uçağın çıkardığı dumanla yazı yazması ve sonrasında bunu fotoğraflarla sergilemesi, Christo-Jeanne Claude' nin Reichstag ve Pont Neuf köprüsünü kumaşlarla kaplaması, Walter De Maria' nın Mojave çölü üzerine kireç ile çizdiği bir mil uzunluğundaki paralel çizgiler yeryüzü sanatı içerisindeki enstalasyonlara örnek olarak gösterebiliriz.



Resim 17:Christo and Jeanne-Claude,“Pont Neuf Köprüsü”, Paris, 1975-85.

Dünya’ nın her yerinden ünlü ve ticari galeriler özellikle 1970’lerden itibaren Enstalasyon sanatına oldukça yoğun ilgi göstermişlerdir.

New York Modern Sanat Müzesi, Montreal’deki Messe d Art Contemporain, San Diego’daki Çağdaş Sanat Müzesi, Londra Royal Academy of Art ve bunlar gibi dünyadaki birçok büyük galeri ve müze Enstalasyon sanatına çok kez ev sahipliği yapmış, sergiler düzenlemişlerdir. Bunun yanı sıra 1990 yılında Londra’ da bir Enstalasyon müzesi kurulmuştur.

Daha öncede bahsettiğimiz gibi Enstalasyon sanatı, müze ve galerilere belli bir yere bağlı kalmanın yanında zaman içerisinde giderek farklı mekânlar içinde düşünülüp kurgulanmaktaydı.

Örneğin Maurizio Cattelan’ın La Nona Ora’sı (dokuzuncu saat) adlı Enstalasyon çalışması Basel’ de bir müze için tasarlanmışken, sonraki yıl “Apocalypse” Londra

Royal Academy of Art' ta gerçekleştirilmiş yeniden kurgulanan bu çalışma aynı ölçüde ilgiyle karşılanmıştır.



Resim 18: Maurizio Cattelan, “La Nona Ora”, (Dokuzuncu Saat), 1999.

21. yy' da Enstalasyon sanatı, sanat dünyası içerisindeki yerini sağlamlaştırmış yeni bir sanat disiplini olarak kabul görmüştür. Enstalasyonun kapsadığı çalışma alanı geliştikçe çeşitliliği artmış, esnekliğinden dolayı sanatın nerdeyse her alanında kullanılmaya başlanmıştır. Enstalasyon terimi özgün bir tanım olmaktan çıkarak genel bir tanım halini almıştır.

Amerika' nın önde gelen heykeltıraşlarından biri olan Richard Serra' nın yapıtları özellikle 1960'ların sonrasından günümüze kadar yapmış olduğu eserler minimalizimin ardından soyut heykel kavramının gelişiminde çok önemli roller oynamıştır.

Richard Serra' nın heykel sanatı üzerine kaygısı uluslararası bir söylemin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu söylem modern sanatta ve modern toplumda Serra'nın heykellerinin katılımcı bir yaklaşımı olduğunu ifade eder. Gündelik hayatın içerisine fiziksel olarak dâhil edilen sanat bir müze ya da galeri mekânıyla sınırlı kalmayıp, başka bir yapı olması gerektiğini dile getirmektedir.

Serra 1970'lerde en başarılı yapıtlarını üretmiştir. Eserlerinde çelik kullanmaya başlayan Serra duvar görüntüsü veren çelikten ürettiği eserleri, etrafında ve içerisinde hareket edilen yolları gösteren, zaman kavramını izleyiciye zorunlu şekilde yaşatan eserler yine izleyici üzerinde bir baskının kurulmasını sağlamaktadır. Serra' nın eserlerinin temel problemi yarattığı bu olguydu. Eserlerin boyutları oldukça büyük olduğundan izleyicide korku duygusunun oluşmasına sebep olurken bu durum rahatsız edici boyutlara ulaşabilmekteydi. Sanatçının Eğik Kemer adlı eseri bu durumun gözlemlendiği büyük ölçekli yapıtlarından biridir. General Services Administration tarafından parçalara ayrılarak kaldırılan yapıt sanatçıyı hiç de hoş olmayan bir durumla karşı karşıya getirmiştir (Known, 2002: 14).

1981 yılında New York Federal Plaza hükümet binasının önüne dikilen kamu heykelinin kaldırılma gerekçesi toplumsal yaşamı zorlaştırmasıydı. 12 feet yüksekliği 120 feet uzunluğu olan bir tarafı hafif eğimli boylu boyunca bir yayı anımsatan eser çelikten yapılmış bir duvar görüntüsü vermekteydi. Serra yapıtının uzun süreli ve kalıcı olacağını düşündüğünden eserin sadece planlama süreci iki yıl sürmüş ve kendisine uzman bir komisyon tarafından onur nişanı verilmiştir. Fakat eserin planlama sürecinde konulacağı çevrenin ulaşımı ve düzenlemesi konusunda bir çalışma olmadığından eserin yerleştirilmesinde çalışan işçiler eseri oldukça çirkin, sıkıcı, bunaltıcı bir eser olarak bulmuşlardı. Aslında yapıtın kaldırılması için verilen iki dilekçe kısa sürede bin üç yüz imzalık büyük bir talep oluşturdu. General Services Administration 1300 imzayı binada 10000 çalışan olduğu ve imza çoğunluğunun azınlık oluşturduğu gerekçesiyle talebi reddetti. Fakat sürpriz şekilde 1984 yılında GSA' nın yönetimi el değiştirmiştir (Known, 2002).

Yeni yönetici William Diamond, Serra' nın Eğik Kemer' nin yer değiştirilmesi konusunun tartışılıp bir karar bağlanması için uzman bir komisyon oluşturulmasını sağlamış Serra'da komisyonun başına getirmişti. Serra eserinin bu alan için yapıldığını

farklı bir mekânda sanatsal işlevini yitireceğini savunduğu bir halk görüşmesi yapıldı. Yaklaşık 180 kişi ve Serra' nın katılımıyla gerçekleşen görüşme de aralarında sanatçılarındaki olduğu 122 kişi eserin yerinde kalması gerektiğini savunmuş bunun için lehte oy kullanmışlardı. Fakat heyet aleyhte karar vererek eser sahibinin GSA olduğunu bildirmiş bu yüzden ne isterse onu yapabileceğine karar vermişti. Böylelikle eser 1989 yılın parçalara ayrılarak kaldırılmış, parçalar bir depoya konulmuştur.

Miwon Know'a göre; "Richard Serra, 'Eğik Kemer' heykeli ile site- özgüllüğün bir kontra (karşı koyma) modelini önermiş ti. Onun medium-differential" approach ki verilen mimariye bağdaş maktan (uyum sağlamaktan) ziyade sorgulamak için heykelin dilini kullanması New York City'nin Federal Plaza'sında sanat yapıtının sitesinin mekânsal durumunu sekteye uğrattı ve site-özgüllüğün en çok tutulan 'siteye yönelik' tanımlamasıyla boy ölçüştü (Kwon, 2002:12).

Daha önce dikkat çektiğimiz gibi, 'Eğik Kemer', başlangıcında site-özgül heykel olarak düşünülmüştü ve 'site-ayarlı' ya da 'yeniden yerleştirilmiş' olmayı kastetmiyordu. Site-özgül yapıtlar belirlenmiş yerlerin çevresel tamamlayıcıları olmakla ilgilidir. Boyut, ölçü ve site-özgül yapıtların başka bir yerde iskânı, kentsel ya da mimari duvar olup olmayacağı sitenin topoğrafyası tarafından saptanır. Yapıtlar sitenin parçası olurlar ve sitenin organizasyonunu hem kavramsal olarak, hem de algısal olarak yeniden yapılandırır (Serra, 1989:34-47).



Resim 19: Richard Serra, "Eğik Kemer", 1981, New York, ABD.



Resim 20: Eğik Kemer'in İmha Edilmesi, 1989, New York, ABD.

Günümüzün en tanınmış Enstalasyon sanatçılarından biri de Hint kökenli sanatçı Anish Kapoor 'dur. 1954 yılında Bombay' da doğan sanatçı özellikle çok kültürlü bir toplum yapısında yetişmiş olması çalışmalarının daha özgür ve özgün olmasında etkisi büyüktür. 1970'lerden beri İngiltere'de hayatını sürdüren sanatçı aynı zamanda Kraliyet Akademisi üyesidir. Günümüz Enstalasyon sanatı içerisinde en pahalı sanatçı konumundadır. Sanatçı doğduğu yer olan Hindistan'ı ziyareti esnasında etkilendiği boya pigmentlerinden etkilenecek pigment heykeller adlı eserlerini üretmiştir. Kapoor 90'lı yıllardan itibaren çalışmalarındaki malzeme çeşitliliğini artırarak oldukça büyük ölçeklerde çalışmalar üretmiştir. Kapoor' un bu özel çalışmalarına örnek olarak Tate Modern' de oluşturduğu Mars yas 2009 ve Paris Grand Palais' de gerçekleştirdiği Su Canavarı 2011'ni örnek olarak gösterebiliriz (Serra, 1989:34-47).

Bu çalışmaların dışında sanatçının en büyük çalışmalarından birisi de 1999 yılında Gateshead'da Baltic Çağdaş Sanatlar Merkezinde izleyiciyle buluşan Tarantara (Boru Sesi) adlı yapıtıdır. Eser 35 metre yükseklikte, parlak kırmızı renge sahip bir yapıdır. 1950'li yıllarda inşa edilmiş olan Baltık Un Değirmeni 1981 yılında kapatılmış, sonrasında hangar sanat merkezine dönüştürülmüştür. Kapoor hangarın yıkıntılarında kalan mekâna site-özgül bir Enstalasyon çalışması yapmıştır. PVC mebranla çalışılan eser 52 metrelik gösterişli bir yapı oluşturulmak amacıyla ince bir kabuk içerisine gerilmiştir (Serra, 1989:34-47).

“Yapıt mekân olmadan var olmuyor, önceden var olmamıştır ve çoğu kez sonradan da var olmayacaktır! Her yerin bende bıraktığı izlenim ve tepki farklı, bazen bir yerin mekân görüntüsünü değiştirebilirim. Yapılan şey mekânı çeşitli biçimlerde göstermeye yöneliktir, kimi zaman mekânı türdeşleştiririm, kimi zaman görünmeyen bir şeyi görünür kılarım” (Madra,1989:66)



Resim 21: Anish Kapoor, Tate Modern, Marsyas, 2009, İngiltere.



Resim22:Anish Kapoor, Baltık Çağdaş Sanatlar Merkezi, Boru Sesi, 1999, Newcastle, İngiltere.

Bir boşluk içerisinde izleyiciyi içerisine çekmesi amaçlanan yapı, içerden kavisli olan yapının uzanan kısmı çatısız mekân içerisine yerleştirilmiş, yapının iç kısmı izleyicide iç kısımda boyutlu boyunca uzanmaktadır. Özellikle yapının iç kısmı izleyicide ürpertici bir algı oluşmasına neden olmuştur. Eserin tasarım sürecinden İngiltere’de yerleştirileceği alana ve üretimine kadar sanatçıya nezaret eden Marc Thomas, eserin sergilenmek üzere Napoli’ ye gönderilmesinde de yardımcı olmuştur.



Resim 23: Anish Kapoor, Baltık Çağdaş Sanatlar Merkezi, Boru Sesi, 1999, Newcastle, İngiltere.

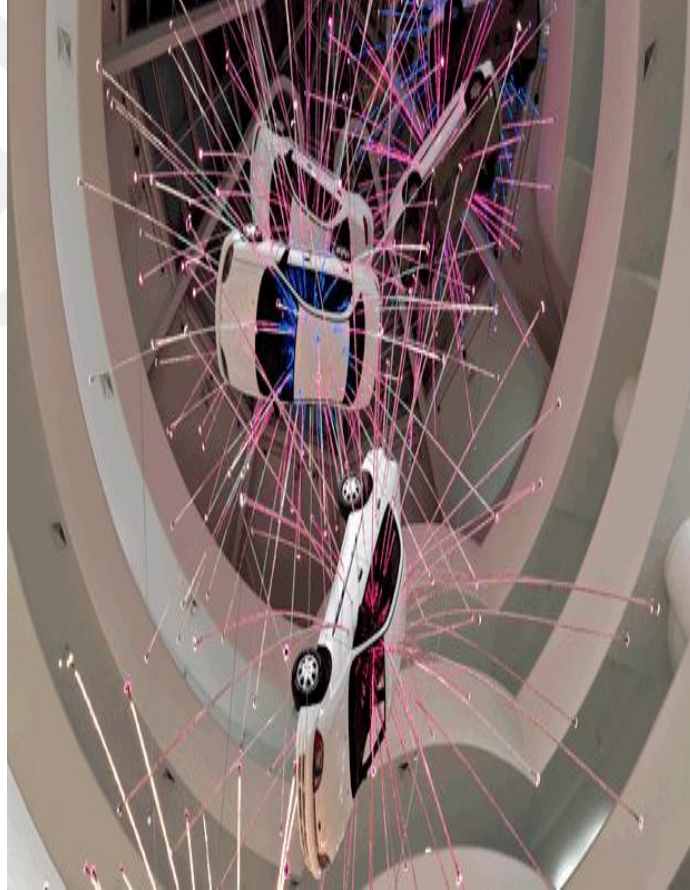
Günümüzde, özellikle son 20 yılda Enstalasyon çalışmalarıyla ön plana çıkan sanatçılardan birisi de Çin kökenli sanatçı Cai Guo Qiang’ dır. 1967 yılında Quanzhou doğumlu sanatçı dünya çapında sergiler, bienaller ve kamu kutlamalarında yer alan sanatçı, çok büyük boyutlardaki organizasyonlarında küratörlüğünü yapmıştır.

Sanatçı barut kullanarak oluşturmuş olduğu dev boyutlardaki barut çizimleri ve aynı zamanda site özgül organizasyonlarıyla sanattaki yeni biçimlerin yaratıcısı olarak değerlendirilmektedir. Sanatçının çalışmaları 1990’lardan beri doğa, kültür,

küreselleşme, yerelleşme ve sanatın söylemlerini açığa çıkarmaktadır. Çin'e ait sembolleri kullandığı Enstalasyonları giderek çoğalmaktadır.

Sanatçının (I Want to Believe) İnanmak İstiyorum adlı Enstalasyon çalışması tavandan asılı olarak sarkıtılan altı arabadan oluşmaktadır. Renkleri beyaz olan araçların içerisinden taşan, yanıp sönen neon ışıklar izleyicide neşeli bir hava oluşturmaktadır.

Cai' nin vermek istediği mesaj dünyada neredeyse her an tanık olunana araç bombalama olaylarına bir gönderme yapmaktı. Sanatçının bu eseri 2004-2005 yılları arasında Mass Moca Massachussetts' de 2008 yılında Guggenheim New York' da 2010 yılında ise Sidney Bienali'nde gösterime çıkmıştır.



Resim 24: Cai Guo-Qiang, “İnanmak İstiyorum”, 2008, Guggenheim Müzesi, New York, ABD.



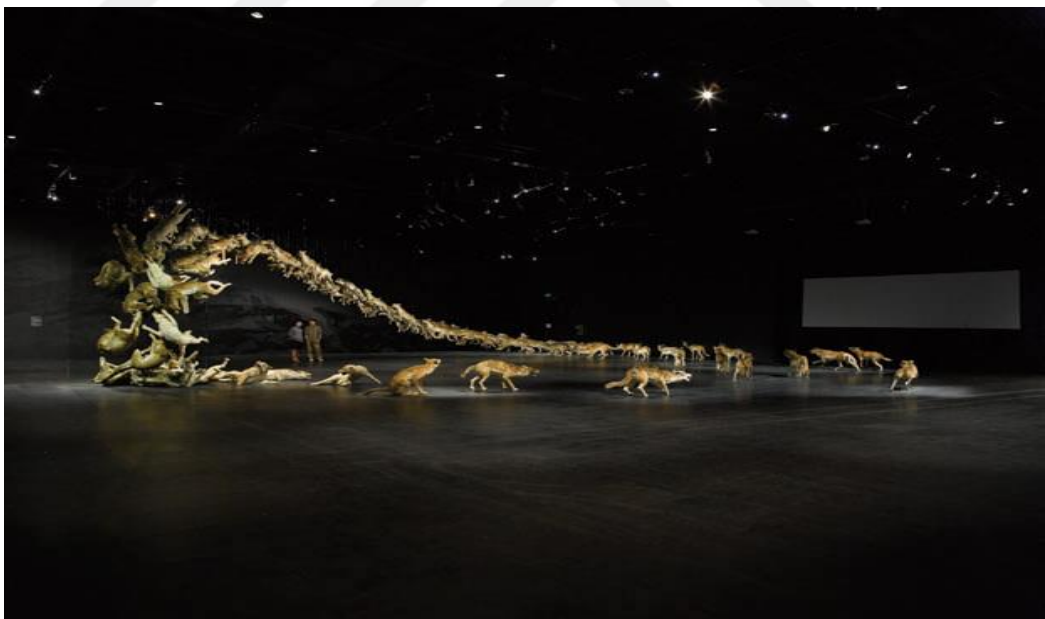
Resim 25: Cai Guo-Qiang, “İnanmak İstiyorum”,2010, Sidney Bienali,Sidney, Avustralya.

Sanatçının Kafadan (Head On) adlı yapıtı, 99 replika kurdun bir cam duvarın üzerinde çarpışmayla sonlanan, bir yayın içinden sıçramalarıyla oluşan görüntünün çeşitli sahnelerde düzenlenmesi ve asılmasıdır. Bir paket olarak kurtlar görünmez bir bariyere doğru beklenmedik bir şekilde henüz hız kazanmış olarak, kolektif bir şekilde ambalajlanmış gibi sunulmuştur. Kolektiflikten daha ziyade bireysel körlüğü kastetmektedir. Duvarda çarpışan kurtlar olduğu gibi, yere yuvarlanan ve yerle çarpışan kurtlar da vardır. Kurtlar paketi, güvenlik önerisi yerine; birbirlerine yakınlıkları dolayısıyla oluşan rahatsızlığın kaosunu ve yapılandırılmış şeffaf duvarın karşısındaki şaşkınlığı yansıtmaktadır. Doğrudan 'da gösterilen şey, izleyici önünde gelişen kurtların beklenmedik duyarlılığıdır. Kurtlar kendinden emin ve ileri doğru sıçradığı sırada, katı bir duvarla karşılaşmaktadırlar (Bayer, 2015:225).

Cai 'nin site-özgül olarak adlandırılan bu Enstalasyonunun sunumunu beş ayrı mekânda gerçekleştirmiştir. Şangay Tiyatro Akademisi'nden (Shanghai Theater Academy) mezun olan Cai' deki bir sahne olarak mekân düşüncesi ve onun sanat yapımında üretimlerinin üzerine karanlık çökmesi, yapıtlarındaki teatrallik sahne tasarımı arka planına sahip oluşu ile ilişkilidir. Muhtemelen izleyicilerin gözünü nasıl kandıracağını bildiği için, nesnelere gerçekçi bir şekilde işleme yeteneğine sahiptir (Bayer, 2015:225).



Resim 26: Cai Guo-Qiang, “Kafadan”, 2006, Berlin, Almanya.



Resim 27: Cai Guo-Qiang, “Kafadan”, 2010, Singapur.

3.4. MEKÂN ve SANAT NESNESİ OLARAK DOĞA: LAND ART

Land Art Amerika' da 1960'lı yılların sonlarına doğru ortaya çıkmış, 1970'ler de ise Avrupa' ya hızla yayılmış bir sanat akımıdır. Arazi sanatının çıkış noktası toplumların doğa bilincini uyandırmak, teknolojiye karşı doğayı ön plana çıkarmak, sanatı, müze ve galerilerin dışına taşımaktır. Doğanın salt ve kendine has güzelliklerini belirli müdahalelerle sanat eseri haline getiren Arazi sanatı, toprak, kaya parçaları ve doğaya ait birçok nesneyi kullanarak sanatsal bir kurgu yaratma çabasına girişmiş, izleyiciyi de bu sanat eserine dâhil etmiştir. Doğada gerçekleşen bu sanatsal yapılar müze ve galerilerdeki sanatsal ürünler gibi alınıp satılabilir olmadığından kapitalist sömürge düzenine de adeta bir tepki niteliğini taşımaktadır.

20.yy sonlarına doğru uzanan süreçte etkili olan Land Art'ın, beslendiği ABD de hızla gelişme gösteren sosyolojik ve endüstriyel faaliyetlerden ayrı tutmak neredeyse imkânsızdır. Eşitlik, özgürlük, ırkçılık ve cinsiyet ayrımı gibi birçok sosyal gelişim talebinde bulunan halka karşı sanat çevresi kayıtsız kalmamış ve onlarda tepkilerini dile getirmişlerdir. Şimdiye kadar temsil edilen ve temsil edilenlere bir mekân olarak ele alınan ve bunun için her zaman ikinci planda kalan yeryüzü, Land Art sanatçıları için temsil eden ve edilenin kendisi durumuna gelmiştir. Sanatçının asıl amacının yeryüzünde herhangi bir noktada ağaçlarla ya da kayalıklarla gerçekleştirdiği iş ile asıl vurgu yapmak istenilen yeryüzünün tamamına sahip çıkma önerisidir (Akyüz, 2008).

Bu hareketin Amerikalı üyeleri statükonun yönlendirdiği sanat dünyası ve kültürel tüketici ligin baskılarından rahatsızlık duyduklarını dile getiriyorlar ve onlar içine en ideal yerin, daha önceden insanın bozmadığı, izleyicinin doğal dünyayı doğrudan tecrübe etmelerini sağlayacak ve anıtsal heykellerini üretebilecekleri uzak diyarlar olduğunu söylüyorlardı. Doğa ve doğal çevreye olan bu yeni kültürel farkındalık ve gezegenle ilgili ekolojik kaygıların artışı, kısmen uzay keşifleriyle ve Temmuz 1969'da insanoğlunun aya ilk ayak basması etkilemişti. Onlarda göre uzayın karanlığından gelen fotoğraflar güzel ama kırılğan ürkütücü bir gezegen izlenimi uyandırmıştır. O dönemin popüler olan Minimalist ve Kavramsal Sanatından esinlenen

Sanatçılar, doğrudan Yerküreyi korumayı planladıkları ve ona zarar vermekten kaçınılması gerektiğini, sanatsal çalışmalarıyla insanın gezegenle olan ilişkisini yeniden düşünüp ifade etmeye başladılar (Danabaş, 1998: 85).

Arazi sanatı genel olarak çöl, kumsal, deniz, dağ, maden ocakları gibi doğa oluşumları üzerinde gerçekleştiğinden, yine doğal koşullara bağlı olarak kısa ya da uzun vade de bozulmaları, deforme olmaları söz konusudur. Bu nedenle sanatçılar yapılan çalışmaları fotoğraf ve video çekimleriyle kayda almakta ve kalıcılığını sağlamaktadırlar.

Arazi sanatının kamusal alanlarda gerçekleşiyor olması müze ve galerilerin aksine kendine daha fazla izleyici çekmiştir. Sanat içerisinde bir akım ya da izim olarak tanımlanmayan arazi sanatının belirli bir amacı, üyeleri ve manifestosu da yoktur.

Üretilen eserlerde malzeme, görsellik, üretimin çeşitliliği ve farklı disiplinlerin müdahalesiyle arazi sanatı çok geniş bir skalaya sahiptir.

Arazi Sanatı, sade, geometrik şekillerin açık alanlara uygulanması açısından Minimalizm ile taş/torak gibi doğal malzeme kullanımı ve süreç selliği açısından Arte Povera ile yapıtların genellikle gelip geçici doğası nedeni ile Happening ile hatta bezen sanatçının doğaya bizzat müdahale sürecine odaklanması açısından Performans Sanatıyla ve projelerin zaman zaman salt belge, fotoğraf, harita ve benzeri ‘artakalan’ malzemeye sergilenmesi dolayısıyla Kavramsal Sanat ile yakınlık taşıyan bir akım olarak nitelendirilmiştir (Antmen, 2014:253).

20. yüzyılın ikinci yarısında olumsuz etkileri daha çok hissedilmeye başlanan endüstriyel gelişmenin ve teknolojik hızın tehlikeli boyutlarını düşünmeye çağırان “Arazi Sanatı”, doğayı görünür kılan, doğaya dair bilinç uyandırmaya amaçlayan, teknoloji karşısında doğayı kutsayan bir yaklaşımın ürünüdür (Antmen, 2014:251).

Arazi sanatı içerisinde özellikle Arazi sanatının doğum yeri olan Amerika’ da üretilen bazı işler devasa boyutlara ulaşmaktadır. Bu durum arazi sanatıyla uğraşan bazı sanatçıların yoğun eleştirisine maruz kalmıştır. Doğaya karşı bilinçli olmayı ve doğayla ilişkiyi savunan bu sanatçılar bedenleri üzerine yoğunlaşan çalışmalarda bulunmuşlardır. Bunlardan bazıları ise doğayı salt olarak ele almak yerine, doğayı bir metafor ögesi olarak şekillendirmiş ve kullanmışlardır.

Arazi sanatı içerisinde yaptıkları çalışmalarla Dünya çapında uluslararası üne sahip birçok sanatçı vardır. Bunlardan bazıları, Amerikalı Michael Heizer, Alice Aycock, Christo, Walter De Maria, Dennis Openheim, Mel Chin ve James Turrel’dir.

Amerika’ da ortaya çıkan arazi sanatı başlangıcının aslında aslın da net olarak hangi tarihte başladığı bilinmemekle birlikte sanatçı Michael Heizer’ in 1968 yılında

çalışmaları için yeryüzünü araştırma çabasına girişimlerine dayandırılmaktadır. Amerikalı sanatçı genel olarak maliyeti oldukça yüksek, çok büyük ölçütlerde, pazarlanabilir veya satılabilir hatta büyük bütçelerinden dolayı destekleyici gerektirebilecek birçok çalışmaya imza atmıştır. Heizer' in kalıcılığa sahip olan çalışmaları ve projeleri o dönemde yoğun ilgi görmüştür. Sanatçının çalışmalarını galeri ya da müzelerin aksine açık alanda doğada gerçekleştiriyor olmasının etkisi de oldukça büyüktür.

Amerikalı bir başka Arazi sanatçısı Robert Smithson ise tıpkı Heizer gibi çok büyük arazilerde iş makinelerinin ve çalışanların gerektiği devasa çalışmalara imza atmıştır. Doğayı ve yeryüzü nü adeta tuval üzerine yapılan bir resim olarak gören sanatçının çalışmaları ancak yüksekte kuş bakışıyla kavranabilecek niteliktedir. Arazi sanatının tahrip olan çevrenin, endüstriyel çalışmaların madenler, taş ocakları vs. gibi tahribata uğrayan alanların kurtarılmasını sağladığını düşünen sanatçı, en büyük çalışmalarından biri olan sarmal dalga kıranı petrol çıkarmak için kullanılan bir bölgede gerçekleştirmiş, insan ve doğa arasındaki bağı vurgulamıştır (Danabaş, 1998:107).

Richard Long ise genel olarak daha küçük ölçekte, kalıcılığı olmayan fotoğraf veya video çekimleriyle belgelenen çalışmalara imza atmıştır. Zaman, mekan ve malzeme uyumunu çalışmalarında ön planda tutmuştur. O dönemde Amerika'da devasa ve anıtsal çalışmalar üretilirken sanatçının çalışmaları kendine has bir mütevazılık taşımaktadır. Sanatı bir serüven, yolculuk olarak gören sanatçı için yürüme eylemi yol almak için önemlidir. Sanatçı birçok ülkeyi dolaşmış bu gezileri esnasında doğada gördüğü taş, ağaç vs. gibi doğal nesnelere heykel vari çalışmalar üretmiştir. Sanatçı doğanın yanı sıra galeri mekânların da sergilenen çalışmalara da imza atmıştır.

Walter De Maria ise sanatsal çalışmalarını sürdürmek için genel olarak çölü mekân olarak kullanmıştır. Sanatçının temel aldığı konu görünmezlik kavramını görünür kılma düşüncesi olmuştur. Bu nedenle sanatçı oldukça farklı çalışmalara imza atmıştır. Sanatçı'nın Meksika'da gerçekleştirdiği "Lightning Field" adlı çalışması bu çalışmaların en iyi örneklerden biridir. Sanatçı'nın aynı zamanda galerileri süsleyen çalışmaları da bulunmaktadır. Arazi sanatında üretilen çalışmaların kalıcılığını sağlamak için yapılan görüntü kaydına karşı çıkan sanatçı kalıcılık için izleyici tarafından gidilip görülmesini yeterli olacağı düşüncesini savunmuştur (Akyüz, 2008).

Arazi sanatının ilk sergileri Amerika’ da gerçekleşmiştir.1968 yılında sanatçı Virginia Dwan New York galerisinde Earthworks sergisini açmıştır. Sergiye seçilen isim Robert Smithson’ un yağdığı metinlerden seçilmiş olması oldukça yüksek bir olasılıktır. Robert Smithson Earthworks terimini yayınlanmış olan bir makalesinde kullanmıştır. Sanatçının sergisinde temel yapısını taş ve toprağın oluşturduğu enstalasyonlar yer almaktaydı. Sergide bunun yanı sıra Dennis Openheim ve Smithson’ un geniş çaptaki çalışmalarının fotoğrafları yer almıştır.

Robert Morris toprak, yosun, donmuş makine yağı keçe ve borulardan oluşan çalışması sergilenirken, Oldenburg, Wurm Erd- Stick adını verdiği eseri toprak ve küçük kurtçuklarla dolu plastik bir küpten oluşmaktadır. Amerikan time dergisi bu serginin üzerine mizahi bir dille – kürek, fırçadan daha güçlü, diye yazmıştır.

Arazi sanatı başlangıcından günümüze dek geçen zaman içerisinde de sanatçılar tarafından üretilen eserler dâhilinde toplumların çevre bilinci üzerine düşünmesinin yanı sıra aynı zamanda sanatsal olarak ta doğanın bir sanat eseri olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda Arazi sanatı değişen, gelişen, evrilen çevre düşüncesi bilincini ekosistem yapısını kısaca çevresel sorunları temel alan birçok sanatsal oluşumun ortaya çıkışına öncülük etmektedir. Green Art, Eco Art, Art in Nature, Restoration Art gibi sanatsal oluşumlar bunlardan bazılarıdır.

Yeryüzünün insanın emrine verilmesi” ile “insanın yeryüzünün efendisi olması” arasında (yeryüzü açısından) hiçbir farkın olmadığını söyleyebiliriz. Her ne kadar birinci önerme Tanrı, ikincisi insan merkezliyse de, sonuç itibariyle kullanılan yeryüzü, kullanan ise insandır. ‘İşte yeryüzü, tepe tepe kullan’ şeklinde özetlenebilecek bu yaklaşımların yeryüzünün aleyhine olduğuysa bugün artık iyice gün yüzüne çıkmış durumda. Denizlere akıtılan fabrika atıkları, araziler üzerinde yükselen çöp dağları ve yapay ürünler yüzünden, üzerinde yaşadığımız gezegen artık açık açık tehlike sinyalleri vermektedir. 1960’larda bazı sanatçıların, ‘sanat ve doğa ayrı şeylerdir; birbirine karıştırılmamalıdır’ gibi kibir ve ayrımlara gerek olmadığını söylemeye başlamaları bu yüzdendir (Yılmaz, 2013:309).

İnsan, doğa, sanat ve sanatçı arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlayan bu yeni anlayış, söylem tarzıyla plastik sanatların geleneksel malzeme ve metotların ötesine geçmiştir. Land art açık alanda uyanması ve geometrik formların kullanılması ile Minimalizm, kullanılan malzeme ve süreç selliği ile Arte Povera, eserin gelip geçici olması ile Happenining, doğaya sanatçının yaptığı doğrudan müdahale ile Performans ve bu işlerden artakalan malzeme ve dokümanların sergilenmesi ile de Kavramsal sanatla ilişkilendirilmiştir. Land Art’ı diğer sanat akımlarından ayırt eden en belirgin özelliği ise, yapının mekâna özgü olması ve geniş doğa alanlarına uygulanmasıdır.

Öncesinde belirtildiği gibi, asıl olan söz konusu dönemde sanatı galeri mekânı ve müzelerin tekelden kurtarma düşüncesidir. Yeryüzü öğelerin giderek daha fazlaca yapıta dâhil olduğu daha kapsamlı bir anlatım ile Çevresel Sanat başlığı altında, Earth Art (Toprak/Yeryüzü Sanatı), Environments (Çevre Yaratma), ve Land Art (Arazi Sanatı) gibi birçok yeni sanatsal anlayış ortaya çıkmıştır. Temel olarak bütün bu oluşumların “Land Art” başlığı altında toplanması uygun bulunmuştur. Çoğu sanatçı da kendi çalışmalarını “Land Art” olarak tanımlar. Lakin bu tanımlama daha çok Amerika dışında daha yaygın bir tanımlama kullanımı gibi gözükmemektedir. Ancak Kaster ve Wallis’in “Land and Environmental Art” isimli kitabında olduğu gibi farklı bazı kaynaklar da bu sanatın zamanla “Environmental Art” içinde geliştiğini anlatırlar. Land Art bir terim olarak dış mekânda, toprak üzerinde yapılan sanatı akla getiren yaygın bir kullanım olarak kalmıştır (Akyüz, 2008).

Bu arada, 1955 yılında Herbert Bayer tarafından Colorado’daki Aspen Art Institute’de gerçekleştirilen “Grass Mound” adlı bir açık alan çalışmasının, en erken dönem “Earthwork” çalışması olarak değerlendirildiğini belirtmek gerekir. Yine de, “Earthworks” teriminin popüler hale gelmesi, 1969 yılında New York’ta Dwan Gallery’de açılan bir sergi ile olmuştur. Ancak estetik yöntemlerle bir araziye şekillendirme düşüncesi daha önce de belirtildiği gibi insanlık tarihi kadar eskidir (Anker, 2007:47).

Robert Smithson, Non-sites’in yaratılış süreci ile ilgili benzer noktalar üzerinde durmuştur. Smithson form kavramını baştan sorgulayarak, objelerin ve mekânın ilişkilerine yönelmiştir. Non-sites minimalist çelik muhafazalar içindeki taş çakıl tuz gibi uzak yerlerden toplanmış çeşitli objeler ve daha heykelsi çerçevelerle sergilenen haritalardan oluşmaktadır. Bu haritalar, izleyicilerin mekânlarından ayrılmış bu objeler ve orijinal mekânlar arasında diyalektik bir bağ oluşturmaları açısından çok büyük önem taşırlar. Bu bağlantı ve arada kalmışlık sadece mekânı hareketli hale getirmemiş, aynı zamanda süreç ve performansın kavramlarının öne çıkmasını sağlamıştır. Non-site kavramının anahtarı yer değiştiren objenin anlamının değişimidir. Non-site ’da obje orijinal yeri ile arasındaki bağı koparmaz ve çevresiyle, ayrılma ve yeniden bağlamayı da içeren bir diyalog kurar. Smithson “Site” ı dağınık kavramların kaynağı olarak görür zira o mekâna giden yolculuğu da içerir, oysa “Non-site” odaklanmış kavramlar içerir. Bunun nedeni objeyi soyut bir koruyucunun içinde incelemesidir.

Smithson için Non-site'ı sadece bir metafor olarak gören kültürel tutsaklık üzerinde çalışmak çok önemli olmakla birlikte, onun "Site"a bakış açısı çok kapsamlı ve değişkendi. Bu nedenle onun Spiral jetty adlı eseri bu akımın en bilinen eserlerinden biridir. Bu çalışmanın gücü formun katı minimalizmi ile mekândaki hayali yansımalarının karmaşık çekiciliğinden gelmektedir. Bu eserin yapılması için 6500 tonluk malzemenin nakledilmesi gerekmiştir. Bu malzemelerle 450 metre uzunluğunda spiral sarmal formda bir dalgakıran kurulmuştur. Smithson bu eserin mevki olarak madencilerin ve altın arayan maceracıların topraktan sürekli bir şeyler koparmaya çalıştıkları bir bölgeyi seçmiş ve böylece insan yapımı umutların nasıl terk edildiklerine bir atıfta bulunmuştu.

Robert Smithson, 1970 yılının Nisan ayında, 6650 ton taş, toprak, tuz kristallerinden oluşan malzemeyi, Utah 'daki Büyük Tuz Gölü'nde oluşturduğu Spiral Dalgakıran isimli yapıtını oluşturmak için, spiralin başlangıcı olan yerden göle 625 iş saatinde taşıtarak, göle doğru uzanan bir sarmal oluşturmuştur. Spiral Dalgakıran, bu gölü denize bağladığı söylenen mitolojik hikâyeye gönderme yapmaktadır. Yapım aşamasını Robert Smithson, helikopterle filme almış, yapımı bittikten sonra anca birkaç kişinin gördüğü bu eser hem film hem de fotoğraflarla belgelenmiştir. Daha sonra kaderine terk edilmiş, gölün yükselmesi ile bozulmuş ama öncesinde spiralin içinde kalan suları kırmızıya boyayan bir tür yosunla kaplanmıştı (Akyüz, 2008:51).

Christo&Jeanne Claude, ilk çalışmalarına küçük objeleri paketleyerek başlayan Christo, Jeanne- Claude ile 1969 yılında Avustralya'da bir kıyıyı kaplayarak Wrapped Coast adlı eserlerini gerçekleştirdiler. Colorado'daki Curtain Vadisini çelik ve naylon kumaştan oluşan malzemeyle 12.780m²'lik alanı ise 1970-72 tarihlerinde kapladılar. Bu eserlerini, California'da bir bölgeyi 5.5mx 39 km uzunluğundaki naylon kumaş ve çeliklerle paketleyerek oluşturdukları Running fence, isimli eserleri 1972-76 tarihlerinde takip etmiştir. Gerçek boyutlar söz konusu olduğunda, en hırslı ve iddialı Land Art projesi, 1935 doğumlu Bulgar sanatçı Christo'nun çalışmalarıdır. Christo ilk çıkışını 1950'lerin sonlarında Paris'te yaptığı "Wrapped Objects" Sarmalanmış Objeler adlı eseri ile olmuştur. Bu eser başarısını açıkça Duchamp'ın Ready-Maddelerle fizyolojik açıdan kurulmuş bağa borçludur.

Dennis Oppenheim, jeopolitik sınırların ve sınırların geçilmesinin algılanması; çalışmalarında milliyetçilik, kimlik ve yer değiştirmeye açık bir atıfta bulunmamalarına rağmen; ilk dönem Land Art sanatçılarının düşüncelerinin merkezinde yer almaktadır. Örneğin Dennis Oppenheim'in Annual Rings adlı çalışmasında ABD ile Kanada sınırı, medyan çizgisi olarak kullanılmıştır. Bu şekilde toprağın ayrılmaz parçası olan sınır çizgisi soyut ve kavramsal bir öge haline gelerek esere politik bir tını katmıştır. Amerikalı gençlerin Vietnam savaşına çağırılmamak için Kanada sınırından kaçtıkları dönemde yaş halkaları, genç yaşların ve yıkım potansiyelinin sembolü haline gelmiştir. Oppenheim'in Kanada sınırında keşfetmeye çalıştığı sosyal tanımlı mekâna ait projeler Site Markers adlı bir projede öne sürülmüştür. Bunlar aslında sanatçı tarafından seçilerek işaretlenen yâda sahiplenilen mekânlardan ibarettir. Oppenheim'in Site Marker'inde seyahat ve mekân kavramları eşleşmiştir. Mekân objenin yerini almıştır. Mekânın işaret edilmesi yerinin belirlenmesi ve fotoğraflanması yeterli görülmüştür. Formun taklit edilmesi, çoğaltılması ya da değiştirtmesi artık söz konusu değildir.

Doğanın kendisinin eserlerde, malzeme olarak kullanımı ile birçok yeni tartışma alanları oluşturmuştur. Doğa içinde üretilen eserler, doğaya bir müdahale mi yoksa bir kısmının zarar mı verdiği gibi tartışmalara neden olmuştur. Bununla birlikte malzeme olarak kullanılan doğa parçaları, ömürleri olduğundan, ya da zaman içinde zamanla doğaya yenilmeleri sonucunda eserlerde geçicilik fikrini oluşturmuş ve insan hayatı ile bağdaştırılmıştır. Bu düşünceler sebebiyle, sanatçılar eserlerini belgelemek zorunda kalmışlar ve bu belgeler mi yoksa yapılan eser mi sanat eseri sorusunu oluşturmuştur. Sanat eserinin ederi tartışmaya açılmış, sanat galerileri sorgulanmıştır. Mekân, form, malzeme başlıkları tartışmaya açılmış, eser ile mekân arasındaki bağ sorgulanmıştır. Bütün bunların yanında 1960 sonrası heykel sanatındaki değişimler tartışma konusu olmuştur (Akyüz, 2008).



Resim 28: Herbert Bayer, "Grass Mound", 1955, Aspen Art Institute, Colorado, ABD.



Resim 29: Herbert Bayer, Double Negative, 1969-1970 Nevada, ABD.

Çalışma 244.800 ton toprak kazılarak ve kum taşı, Riyolit kullanılarak yapılmıştır. 457 X 15 X 9 m ölçülerindedir. Çalışmada sanatçı malzemeyle bir eser oluşturmanın aksine malzemeyi kaldırarak eser üretmiştir.



Resim 30: Robert Smithson, “Spiral Hill” (Sarmal Tepe),1971,Emmen, Hollanda.

Hollanda Emmen’ de bulunan yapı yerden 23 metre yüksekliğindedir. Smithson’un bu eserinin bulunduğu yer aynı zamanda sanatçının düzenlediği ilk mekândır. Eser Babil kulesine bir gönderme olarak yapılmıştır. Topraktan oluşan eserin yüzeyine humus serilerek, spiral şeklinde oluşan patika üzerine beyaz kum serpilmiştir. Zaman içinde deforme olması düşünülen yapı halkın isteğiyle orjinallliğini korumuştur (Akyüz, 2008:56).



Resim 31: Roberth Smithson, “Spiral Jetty” (Sarmal Dalgakıran), 1970 Büyük Tuz Gölü, Utah, ABD.

1.450 metre uzunluğa 450 cm. çapına sahip olan yapı iş makineleri, kamyonlar ve çalışanlarla birlikte yaklaşık olarak bin saatlik bir çalışmanın sonucu olarak ortaya çıkmıştır. İş makineleri başlangıç olarak toprağı kazarak Bazalt ve toprağı bir araya yığımlar ve taşlarla çevresi desteklenmiştir. Çalışmadaki spiral yapı ise birçok etkenden dolayı ortaya çıkmıştır. Gölünde ortasında mit olarak atıfta bulunulan yapı günümüzde suyla kaplıdır (Akyüz, 2008:55).



Resim 32: Walter De Maria, “The Lightning Field”, 1977, New Mexico.

1.6 x 1 km’ lik ölçülerdeki çalışmada paslanmaz çelik direkler kullanılmıştır. 2.195 metre deniz seviyesinden yükseklikte, özel bir alana tam 400 civarında direğin belli aralıklarla enine ve boyuna dikilmesiyle yapılmıştır. Çalışmanın amacına ulaşması için bir doğa olayına ihtiyaç duyması izleyiciyi merak uyandırmıştır.



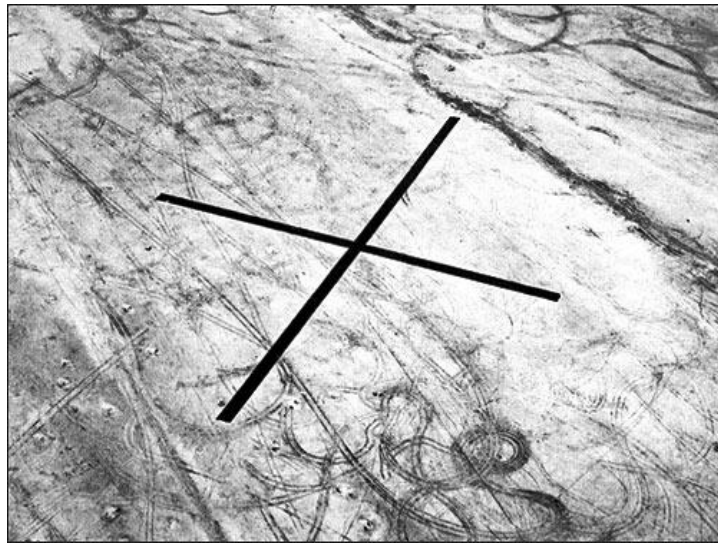
Resim 33: Walter De Maria, The New York Earth Room, 1977, Dia Center for the Arts, New York, ABD.

Malzemeleri toprak, ağaç kabukları ve kömürsü bitki kalıntılarıdır. Uzunluğu 56 cm iken kaplamış olduğu mekân 335 metrekareyi bulmaktadır. Yaklaşık 330 kilo toprak kullanılmıştır. Sanatçı şehirdeki yaşama bir ölçüde doğa taşımaya hedeflediği çalışması için Manhattan' da bir daireyi doğal malzemelerle doldurmuştur. Kullanılan malzemenin kokusu, görüntüsüyle tamamen kaplamışı izleyicinin çalışmaya sadece dışardan bakmasını gerektirmesi çalışmayı ön plana çıkaran unsurlardır (Akyüz, 2008:65).



Resim 34: Robert Morris, “Grand Rapids Projects”, 1974, Belknap Park, Michigan, ABD.

146 metrelik iki rampadan oluşan yapı çim topraktan oluşan bir tepe üzerinde oluşturulmuştur. Çalışma aynı zamanda ABD hükümet fonuyla açık havada oluşturulan ilk Land art çalışması özelliğini taşımaktadır. Hükümet bu çalışma sonrasında bu tarz çalışmaların çoğalması için teşvikleri artırmıştır.



Resim 35: Dennis Oppenheim, “Relocated Burial Ground”, 1978, El Mirage Dry Lake, California, ABD.

Çalışmada 610 metrekairelik alan üzerine asfalt astarı kullanılmıştır. Sanatçı endüstriyel bir madde kullanarak kurumuş göl üzerini işaretlemiştir.



Resim 36: Dennis Oppenheim, “Cancelled Crop”, 1969, Finisterworlde, Hollanda.

267 x 154 metre ölçülerinde Buğday tarlası üzerine biçerdöver kullanılarak oluşturulmuştur. Sanatçı çalışmasında tarlada yetiştirmiş oldu buğdayı biçerdöver yardımıyla X şeklinde hasat etmiştir. Sanatçının çalışmasında kullanacağı malzemeyi kendinin yetiştirmesi sanatçıyı etkilemiştir. X işareti sembolik olarak vazgeçmeyi anlatmaktadır. Sanatçı çalışmalarında bu işareti yoğun şekilde kullanmıştır.



Resim 37: Jeanne ClaudeChristo,“Valley Curtain”, 1970-1972, Colorado, ABD.

Yapımında naylon ve çelik kullanılmıştır. 12.780 metrekarelik bir alanı kaplamaktadır. 111 metre yüksekliğe 381 metre genişliğe sahiptir. 12.780 metrekare turuncu renkte naylon kullanılan çalışmada öğrencilerden, inşaat işçilerine kadar birçok alandan insanın yardımıyla gerçekleştirilmiştir. Çalışma kuvvetli esen rüzgârlar nedeniyle çok uzun süreli bir yapı olmamış, yapımdan yaklaşık 28 saat sonrasında sökmek zorunda kalmıştır (Akyüz, 2008: 92).



Resim 38: Jeanne Claude Christo, “The Umbrellas” (Şemsiyeler) 1984-1981, Japonya, ABD.

ABD’de Kaliforniya’ya 1760 sarı şemsiye Japonya’da İbaraki vadisine 1340 adet şemsiye yerleştirilmiştir. Çelik, kumaş, alüminyum ve ahşap kullanılarak yapılmıştır. 6 metre yükseklikte, 9 metre çapında 3100 adet şemsiyeden oluşmaktadır. Şemsiyeler ABD, Almanya, Kanada ve Japonya’da üretilmiştir. Kaliforniya’ da ise monte edilmiştir. Şemsiyeleri belirlenen alanlara yerleştirmek yaklaşık 19 gün sürmüş, 4 Ekim 1991’ de 1880 çalışan aynı anda şemsiyeleri açmaya başlamıştır (Akyüz, 2008:93).

SONUÇ

Mekân kavramı, sanat tarihi boyunca sürekli olarak tartışma konusu olan ve sürekli olarak dönüşüm sergileyen bir kavram halini almıştır. Mekân kavramının bu dönüşümü, sanat ve yaşam içerisindeki ayrılmaz bağın giderek daha sağlam hale gelmesini sağlamış, geleneğe bağlı sergileme biçimleri aşarak müze ve galerilerin dışına taşmıştır.

Sanatçılar, özellikle 20. yy ile birlikte sanat eserinin mekânla olan ilişkisini göz önüne alarak, mekânı sanat eserinin bir parçası haline getirmişlerdir. Bu izleyiciyi sanat içerisindeki edilgen konumundan çıkararak esere katkıda bulunan ve hatta zaman zaman müdahale eden bir konuma gelmiştir. Bu durum 20.yüzyıl başlarında sanatın ve sanat eserinin sorgulanmaya başlanması, sanata dair köklü reddedişlerin ve sanat sanat içindir fikrinin ortaya çıkmasıyla paraleldir. Sanat içerisinde hazır nesnenin sanat nesnesi olarak kullanımıyla başlayan süreçle tartışılmaya başlanan durum günümüze kadar devam etmiştir. Bu tartışmaların sonucu olarak gelinen noktada, geçmişte üretilen sanat eserleri izleyici tarafından yalnızca görsel olarak seyirlik yapıtlar olurken, sanat nesnesi ve mekân tartışmalarıyla birlikte gelen dönüşüm sonrasında dokunulup, deneyimlenebileni içine girilip çıkılabilen ve hatta müdahale edilebilen bir yapı haline gelmiştir. Geleneksel sergileme biçimlerinin yerini alan sergileme şekli 1960'lı yıllardan sonra mekân içinde Enstalasyon (yerleştirme) olarak tanım kazanmıştır.

Bu gün gelinen noktada ise yerleştirme tanımı, geleneksel sergi biçiminin dışındaki tüm sergi şekillerini kapsayan bir tanımdır. Zaman içerisinde sanatçı için sınırların ortadan kalma durumu sanatçıyı daha özgür bir hale getirmiş, sınırsız malzeme seçeneği ve özgürlük anlayışı çalışmalarına yansımış, mekânı sanat nesnesi haline getirerek izleyiciye farklı deneyimler sunmuşlardır. Günümüzde halen bu durum devam etmekte, mekânın sanat nesnesiyle olan ilişkisini deneyimleyebildiğimiz birçok sanat yapıtı sanatçılar tarafından gerçekleştirilmektedir. 20.yüzyıl başında sıradan nesnelere sanat objesine dönüşürken 1960 sonrasında sıradan mekanlar sanat objesine dönüşmeye başlamıştır. Galeri mekanları sanat nesnelerini koruyan, sunan, izleyici ile buluşturan korunaklı mekanlar durumundan çıkarak tıpkı hazır nesnelere gibi sanat nesnesi halini almışlardır.

KAYNAKÇA

- Akat, B. (30 Kasım 2017). *Masaccio, Kutsal Üçlü Freski (Holy Trinity Fresco)*, tarihlisanat.com, <https://www.tarihlisanat.com/masaccio-kutsal-uclu-freski/>, (06.09.2018), 17:47.
- Akyüz, D. (2008). *Land Art' ın Gelişimi ve Yerleşik Sanata Dönüşümü*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Alpar, S. (2006). *Bauhaus'un Sahne Tasarımına Etkileri*. İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Antmen, A. (2014). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. (6. Baskı)İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artan Oskay, B. (2018). *1960 Sonrası Kavramsal Sanatının Günümüz Resim Sanatına Etkileri*, İdil Sanat Dergisi, Cilt,7,Sayı,47.
- Artun, A. Aliçavuşoğlu, E.(2009). *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (25 Aralık 2015). *Formların Siyaseti ve Tatlin Kulesi*, e-skop.com, <http://www.e-skop.com/skopbulten/rus-avangardi-formlarin-siyaseti-ve-tatlin-kulesi/2748>, (12.11.2018). 17:31
- Artun, A. , Altınyıldız, N. (2018). *Dada Klavuz 1913- 1923*. 1. Basım, İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Atakan, N. (2007). *Arayışlar- Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. (1.Baskı). İzmir: Karakalem Kitabevi Basım Yayınları.
- Aysan, Ş. (1980). *Kavramsal Sanat*, sanattanimitoplulugu.org, https://www.sanattanimitoplulugu.org/Kavramsal_Sanat.htm, (15.12.2018). 22:32.
- Baktır, Ö. (2006). *Bauhaus Felsefesi ve Endüstriyel Tasarımdaki İşlevsellik Boyut*. Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Antalya.
- Barthes, R. (2012). *Gösterge Bilimsel Serüven*. (Çeviren: Sema Rifat) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Batur, E. (1997). *Modernizmin Serüveni*. (1.Baskı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cevizci, A. (1996) *Felsefe Sözlüğü*. Ankara: Ekin Yayınları.
- Danabaş, T.N. (1998). *Geçmişten Günümüze Land Art Sanat Akımı ve Diğer Disiplinler ile İlişkisi*. Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (1997). *Kübizm, Mekân*. (1.Baskı). İstanbul:Yem Yayınları.
- Ercan, M. (1997). *Dada ve Günümüze Etkileri*, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- Erenay, A. (07 Temmuz 2015). *Kavramsal Sanat*, sanatkaravani.com, <https://sanatkaravani.com/kavramsal-sanat/>, (06.09.2018), 17:32.
- Erkmen, N. (2009). *Modernleşmenin Tasarımı, Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Erzen, J.N. (1991). *Modernizm Sonrası Sanat*. a+A Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, Çağdaş Düşünce ve Sanat; Haz: İpek Aksüğür Duben, Deniz Şengel, İstanbul.
- Farthing, S. , Cork, R. (2014). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (2. Baskı), Çev: Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu, Hayalperest Yayınevi Çin de Basılmıştır.
- Fitzpatrick, M.D. (2004). *The Interrelation Of Art And Space: An Investigation Of Late NineteenthAnd Early TwentiethCentury European Painting And Interior Space*’,Washington State University Department Of Interior Design, Washington, 2, İngilizce Çeviri.
- Foucault, M. (2001). *Bu Bir Pipo Değildir*. (Çev: Selahattin Hilav) 3. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Germaner, S. (1997). *1960 Sonrası*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Gezer, H. (2011). *Mekânı Kavrama Sürecinde Algılama Bileşenleri*. Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı 21/ sf 1-10. İstanbul.
- Gombrich, E.H. (2004). *Sanatın Öyküsü* (Çevirenler: Erol- Ömer Erduran).İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Güler, Ö.K. (2014) *Çağdaş Sanata Mekân Bağlamında Bir Bakış*, tasarimkuram.msgsu.edu.tr,<http://tasarimkuram.msgsu.edu.tr/index.php/tasarimkuram/article/view/263>, Cilt:10, Sayı:17, (22.04.2019). 16:42.

- Güner, E. , Ataman, G. (2016). *Bir Ritüel Olarak Sanat: Richard Long*. Akdeniz Sanat Dergisi, Cilt 9, Sayı 19. Antalya.
- Gönülkırılmaz, Y.İ. (2012). *Bauhaus'un Türkiye'deki İç Mekân Tasarımına Yansımaları*. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Gürcüm,B. , Kartal,B. (2017). *Bauhaus ile Tasarıma Dönüşen Zanaat*. İdil Sanat Dergisi, cilt,6,Sayı,34.
- Hans, R. (1993). *Dada 1916-1966, Bir Sanat ve Anti Sanat Hareketi*. (Çev. Mustafa Tüzel) İstanbul: Birey Yayınları.
- Hodge, S. (2011). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 sanat Fikri*. (Çeviren: Emre Gözgül) Ankara: Domingo Yayınevi.
- İskender, S. (2000). *Modernliğin Vicdanı*. İstanbul: Kanat Kitap Yayınları.
- John, U. (1999). *Mekânları Tüketmek*. (Türkçesi, Rahmi G. Ögdül) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Jones, J. (18 November 2015). *Robert Smithson: the epic life of an American enigma*, theguardian.com, 16.20 GMT
<https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2015/nov/18/robert-smithson-american-enigma-spiral-jetty-pop-new-york>, (12.10.2018). 14:20.
- Karaaliğlu, O. (2013). *Figür- Mekân İlişkisi Bağlamında Foto gerçekçilik*. Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- Keyvanklı, D. (04 Ocak 2017). *Konstrüktivizm ve Türk Heykel Sanatına Yansımaları*,e-skop.com,
<http://www.e-skop.com/skopbulten/konstruktivizm%E2%80%A8-ve-turk-heykel-sanatina-yansimalari/3222>, (16.10.2018). 16:48.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi*. (Çeviren: Işık Ergüden). İstanbul. Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Lewitt, S.(1967). *Paragraphs on Conceptual Art*. Artforum, yaz sayısı.
- Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev: C. Çapan, S. Öziş) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Man, T.S. (2017). *Plastik Sanatlarda Sanat Nesnesi ve Mekânla İlişkisi*. Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Antalya.

- Mant, S. (2014) *Resim Sanatında Nesne*, dergipark.org.tr, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/275485>, Akdeniz Sanat Dergisi, Cilt:7, Sayı:13, (22.04.2019). 19:42.
- Mert, V. (2007). *Rönesans' tan Günümüze Resim Sanatında Mekân, Mekân Algılayışı ve Bakış*. Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Morkoç, M. (2013). *Sanat Nesnesi ve Mekân Üzerine Uygulamalar*. Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Mualla, G. (2013). *Yersizleştirme* Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- O'Doherty. (2013). *Beyaz Küpün İçinde*. (Çeviren: Ahu Antmen) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Oskay, B.A. (2018) *1960 Sonrası Kavramsal Sanatının Günümüz Resim Sanatına Etkileri*, idildergisi.com, <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1531904640.pdf>, Cilt:7, Sayı:47, (24.04.2019). 17:00.
- Öner, S. (29 Aralık 2016). *Hem Sanat Hem Değil: Çeşme*, vesaire.org, <https://vesaire.org/hem-sanat-hem-degil-cesme/>, (06.09.2018), 17:00.
- Özayten, N. (1994). *Canan Baykal ve Odaları*. Hürriyet Gösteri. Sayı: 163. Haziran, (sf: 26-27).
- Ponty, M.M. (2006). *Algının Önceliği*. (Türkçesi: Yusuf Yıldırım) İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Punin, N. Çev. Nur Altınyıldız Artun, (01 Ocak 2016). *Üçüncü Enternasyonal Anıtı*, e-skop.com, <http://www.e-skop.com/skopbulten/rus-avangardi-ucuncu-enternasyonal-aniti/2756>, (08.09.2018). 18:17.
- Sarıtaş, G. (2012). *Dadaizm*, gulsahsaritas.blogcu.com, <http://gulsahsaritas.blogcu.com/dada/11749323>, (16. 03.2019). 16:30.
- Semercioğlu, G. (1998) *1950_2000 Yılları Arasında Plastik Sanatlarda Mekân Anlayışı*. Yüksek Lisans Eser Metni, İstanbul.

- Sım, S. (2006). *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*. (Türkçesi: Mukadder Erkan, Ali Utku) Ankara: Ebabil Yayıncılık.
- Skopbülten, Çev. Artun, A.N. , Artun, A. (05 Şubat 2016). *Kabare Voltaire*, e-skop.com, <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-kabare-voltaire/2803>, (12.12.2018). 11:13.
- Skopbülten, Çev. Artun, A.N. (11 Mart 2016). *Galeri Dada*, e-skop.com, <http://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-galeri-dada/2855>, (14.01.2019). 12:27.
- Tandoğan, O. , Erdi, B. (2018). *Dünyada ve Türkiye de Arazi Sanatı (Land Art)*. İdil Sanat Dergisi, Cilt 7, Sayı 51.
- The Art History – Bauhaus, (28 Mart 2018). *Bauhaus Sanat Akımı*, tasarimakademi.org, <http://www.tasarimakademi.org/bauhaus-sanat-akimi.html>, (24.03.2018). 23:55.
- Thompson, J. (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur*. (1. Baskı) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Tunalı, İ. (2008). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2010). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tül, Z. , Akbal, S. (2004). *Zaman, Mekân, Kuram ve Sinema*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Uve, M.S. Çev. Mustafa Tüzel, (21 Mayıs 2014). *Exposition Internationale du Surréalisme, Paris 1938*, e-skop.com, <http://www.e-skop.com/skopdergi/exposition-internationale-du-surr%C3%A9alisme-paris-1938/1941>, (10.09.2018). 12:19.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. (2. Baskı) Ankara: Ütopya Yayınevi.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Tayfun SIRMA
TC. Kimlik No	12893144372
Doğum Yeri ve Tarihi	Erzurum 27/06/1986
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü-2014
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
İletişim	
E-Posta Adresi:	tayfunsr@gmail.com