



**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**YÜKSEK
LİSANS
TEZİ**

**ÇAĞDAŞ SANATTA MEKÂNSAL DÖNÜŞÜM
VE KURGUSAL YAKLAŞIMLAR**

BESTAMİ GEREKLİ

HEYKEL ANASANAT DALI

HAZİRAN 2018



**ÇAĞDAŞ SANATTA MEKÂNSAL DÖNÜŞÜM VE KURGUSAL
YAKLAŞIMLAR**

Bestami GEREKLİ
DANIŞMAN Öğr. Gör. Burçin ÜNAL

YÜKSEK LİSANS TEZİ
HEYKEL ANASANAT DALI

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

HAZİRAN 2018

Bestami GEREKLİ tarafından hazırlanan “ÇAĞDAŞ SANATTA MEKÂNSAL DÖNÜŞÜM VE KURGUSAL YAKLAŞIMLAR” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ / ~~OY ÇOKLUĞU~~ ile Gazi Üniversitesi Heykel Anasanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Öğr. Gör. Burçin ÜNAL

Heykel Anasanat Dalı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

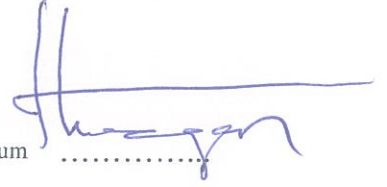
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum



Başkan : Prof. Dr. Tansel TÜRKDOĞAN

Resim Anasanat Dalı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

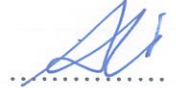
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum



Üye : Dr. Öğr. Üyesi Ali Asgar ÇAKMAKCI

Resim Anasanat Dalı, Bülent Ecevit Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum



Tez Savunma Tarihi: 28/06/2018

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.



Prof.Dr. Saliha AĞAÇ

Güzel Sanatlar Enstitü Müdürü

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.



Bestami GEREKLİ

28.06.2018

ÇAĞDAŞ SANATTA MEKÂNSAL DÖNÜŞÜM VE KURGUSAL
YAKLAŞIMLAR

(Yüksek Lisans Tezi)

Bestami GEREKLİ

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Haziran 2018

ÖZET

“Çağdaş Sanatta Mekânsal Dönüşüm ve Kurgusal Yaklaşımlar” konulu tezde, mekân kavramının sanat tarihi sürecinde -ağırlıklı olarak- 20. yüzyılın başlarında, resim sanatında, düzlem/derinlik ilişkisi sorgulamalarıyla başlayan alternatif açılımlar, günümüze ötelenen süreçte farklı kullanım olanakları taşıyan mekânsal çalışmalar çerçevesinde ele alınarak, irdelenmektedir. Bu bağlamda, düzlemin sınırlarını aşan ve resmin çerçevesinin dışına çıkan nesnenin, zamanla, mekânın bizatihi kendine ya da düşsel bir yer tanımlamasına refere etmesini sağlayan başkalaşımalar üzerinden değerlendirmesini de gerekli kılmaktadır. Araştırma verileri, resimdeki yüzeysel yanılsama mekânından, gerçek mekâna geçişi aşamalı olarak bazen analitik bazen de -sadece- içerik bakımından daha üst, ütopyik bir şekilde ortaya koymaktır. Çalışmanın birinci bölümünde, mekân ve mekân tanımlamalarının gerek fiziki gerekse kavramsal bakımdan irdelenmesi, konunun ana hattını açık edecek bir düzlem oluşturmakla birlikte; mekân kavramının diğer sanat disiplinlerindeki tanımlamaları ve ilişkilerine de açıklık getirilmektedir. İkinci bölümde mekân kavramının dönüşümüyle ortaya çıkan yeni yaklaşımlar; mekânın, kimi zaman değişen sanat formlarına dönüşmesinde, kimi zaman da özel alanlara işaret etmesine veya özel alanlar oluşturmasındaki yenilikler bağlamında kronolojik olarak ele alınarak, irdelenmektedir. Üçüncü bölümde ise mekânsal çalışmaların analizi, sanatta- sıradan ve buluntu nesnelere kullanımıyla başlayan mekânsal algıda değişim sürecini günümüze öteleyen süreçteki sanatçıların, mekânsal kurgulama/müdahalelerini içeren yaklaşımları ve çalışmaları çerçevesinde değerlendirilmektedir.

Bilim Kodu : 40406

Anahtar Kelimeler : Mekân, Yanılsama/Gerçek Mekân, Mekânsal Algı, Mekânsal Müdahale, Mekânsal Kurgulama

Sayfa Adedi : 63

Danışman : Öğr. Gör. Burçin ÜNAL

SPATIAL CONVERSION AND FICTIONAL APPROACHES IN
CONTEMPORARY ART

(Master Thesis)

Bestami GEREKLİ

GAZI UNIVERSITY
INSTITUTE OF FINE ARTS

June 2018

ABSTRACT

In the thesis entitled "Spatial Transformation and Fictional Approaches in Contemporary Art", the alternatives that started with the question of plane / depth relationship in the art history process - predominantly in the beginning of the 20th century, in the art of painting, are taken into consideration within the framework of spatial studies with different use possibilities, are examined. The purpose of this thesis is primarily to study spatial studies; the metamorphic process that transcends the boundaries of the plane and out of the frame of the picture, allowing the space to refine itself in time or in defining the imaginary space itself, through the superficial illusion of space in the picture, sometimes analytically, sometimes in a more utopian manner. In the first part of the work, together with the description of space and space, both physical and conceptual, form a plane which will open the main line of the subject; different perspectives on the concept of space as object of art, definitions in other artistic disciplines to which it is linked, and relations with art have been clarified. In the second part, as a result of the new approaches brought to the concept of space, spatial studies are sometimes taken out of the usual presentation forms and sometimes transformed into changing forms of art, sometimes pointing to special areas or innovating in creating special spaces chronologically. In the third chapter, the present approaches of the artists who transformed the spatial interventions of the art itself into the spatial interventions in the process of ordinary and found objects from the beginning of the 20th century in the context of the analysis of the spatial works created by ordinary objects, are evaluated in the framework of their studies.

Science Code : 40406
Key Words : Space, Art Object, Installation, Plane, Surface, Exhibition Practice, Spatial Intervention, Exhibition Space, Gallery.
Number of Pages : 63
Advisor : Lecturer. See. Burçin ÜNAL

TEŐEKKÖR

Bu alıŐma mekân olgusunun fiziksel ve teknik açıdan irdelenmesinin ötesinde, mekânın dönemlere göre nasıl yansıtıldığı, değişen tanımı ve akımlar arası etkileşim üzerine 20. Yüzyılın ortalarında oluşan mekân türlerinin (mekânın dönüşümü, mekânsal müdahale) modernizm üzerindeki etkileri araştırılmıştır. Sanat nesnesi olarak mekân ve izleyici ilişkisi üzerine kurulu çalışmaların bağlamı, mekânın disiplinlerarası tanımları da incelenmiş ve farklı bir yaklaŐımla deđerlendirilmiŐtir. “ađdaŐ Sanatta Mekânsal Dönüşüm ve Kurgusal Yaklaşımlar” başlıklı bu tezde, bilgi ve deneyimlerinin yanında tezin ilk oluŐumundaki sürecten itibaren yardım ve desteklerini esirgememiŐ Öğr. Gör. Burçin ÜNAL’a, lisans ve yüksek lisans hocalarıma ayrıca arkadaŐlarıma ve her zaman yanımda olan aileme teşekkür ederim.

Bestami GEREKLİ

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
TEŞEKKÜR.....	vii
İÇİNDEKİLER	viii
RESİMLERİN LİSTESİ.....	ix
1. GİRİŞ.....	1
2. ÇALIŞMADAKİ TEMEL TANIMLAR VE İLİŞKİLERİ	2
2.1. Mekân Kavramı	2
3. SANATTA MEKÂN ALGISI.....	7
3.1. Varoluşsal mekân.....	7
3.2. Yazında özne-mekân ilişkisi.....	8
3.3. Kurgu dünyasında mekân: “mobil mekân; sarı mercedes”	10
3.4. Mekân-Zaman-Nesne ilişkisi	12
3.5. Yanılsama Mekân Algısı	13
3.6. Değişen Mekân Algısında Gerçeklik Duygusu	18
4. UYGULAMALAR	42
5. SONUÇ	56
KAYNAKÇA.....	57
ÖZGEÇMİŞ	58

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim 2.1.	Henry Moore, “Üç Yollu Parça no. 2 (Okçu)”, Toronto Belediye Binası, 1966.....	5
Resim 2.2.	Mark Di Suvero, “Jambalaya”,.....	6
Resim 2.3.	Richard Serra, “Zaman Meselesi”, Sergisi, Guggenheim Müzesi, Bilbao, 2005.	7
Resim 3.1.	Cloude Monet, “Nilüferler”, Guggenheim Müzesi, 1915-26.	16
Resim 3.2.	Pablo Picasso, “The aficionado”, Basel, Kunstmuseum, 1912.	17
Resim 3.3.	Lucio Fontana, “Concetto Spaziale”, Bochum, Almanya, 1960.	19
Resim 3.4.	K. Schwitters, “Merzbau”, Hannover, 1923.....	21
Resim 3.5.	M. Duchamp, “1200 Kömür Çuvalı”, Fransa, 1938.	23
Resim 3.6.	M. Duchamp, “Bir Mil İp”, Fransa, 1938.....	24
Resim 3.7.	Y. Klein, “Boşluk 1”, Iris Clert, Paris, 1958.....	25
Resim 3.8.	Y. Klein, “Boşluk 2”, Iris Clert, Paris, 1958.....	25
Resim 3.9.	Arman, “Dolu”, Iris Clert Galerisi, Paris, 1960.	26
Resim 3.10.	Robert Morris, “Yedi Geometrik Kontrplak Yapı”, Green Gallery, New York, 1964.	28
Resim 3.11.	R. Serra, “Tilted Arc”, Federal Plaza, New York, 1981.....	29
Resim 3.12.	E. Kienholz, “VD Anısına Taşınabilir Savaş Anıtı”, Museum Ludwig, 1968.....	32
Resim 3.13.	B. Nauman, “Green Light Corridor”, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Gift, 1992.....	34
Resim 3.14.	B. Nauman, “Green Light Corridor”, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Gift, 1992.....	35
Resim 3.15.	J. Beuys, “Plight”, Anthony d’Offay gallery in London, 1985.....	36
Resim 3.16.	Gordon Matta-Clark, “Split”, New Jersey, 1974.....	38
Resim 3.17.	James Wines, “Hayalet Otopark”, Ghost Parking Lot: Hamden Mall, New Haven, 1977.	39
Resim 3.18.	D. Buren, “260 Çizgili Sütun”, Palais Royal, 1968.	40

Resim 3.19. R. Whiteread, “ <i>House</i> ”, Courtesy Gagosian galeri, 1993.	41
Resim 3.20. Olafur Eliasson, “ <i>The Weather Project</i> ”, Tate Modern, 2003-2004.	42
Resim 4.1. Bestami Gerekli, “ <i>Sonsuz Borular 1</i> ”, Akbank Sanat, İstanbul, 2014.	47
Resim 4.2. Bestami Gerekli, “ <i>Sonsuz Borular 2</i> ”, Akbank Sanat, İstanbul, 2014.	48
Resim 4.3. Bestami Gerekli, “ <i>Sonsuz Borular 3</i> ”, Akbank Sanat, İstanbul, 2014.	48
Resim 4.4. Bestami Gerekli, “ <i>Sonsuz Borular 4</i> ”, Akbank Sanat, İstanbul, 2014.	49
Resim 4.5. Bestami Gerekli, “ <i>Sonsuz Borular 5</i> ”, Akbank Sanat, İstanbul, 2014.	49
Resim 4.6. Bestami Gerekli, “ <i>Sonsuz Borular 6</i> ”, Akbank Sanat, İstanbul, 2014.	49
Resim 4.7. Bestami Gerekli, “ <i>Sonsuz Borular 7</i> ”, Akbank Sanat, İstanbul, 2014.	49
Resim 4.8. Bestami Gerekli, “ <i>Sonsuz Borular 8</i> ”, Akbank Sanat, İstanbul, 2014.	50
Resim 4.9. K. Schwitters, “ <i>Merzbau</i> ”, Hannover, 1923.	51
Resim 4.10. Bestami Gerekli, “ <i>Empati Bandı 1</i> ”, Cermodern, Ankara, 2015.	52
Resim 4.11. Bestami Gerekli, “ <i>Empati Bandı 2</i> ”, Cermodern, Ankara, 2015.	52
Resim 4.12. Bestami Gerekli, “ <i>Gecekondu 1</i> ”, Cermodern, Ankara, 2016.	54
Resim 4.13. Bestami Gerekli, “ <i>Gecekondu 2</i> ”, Cermodern, Ankara, 2016.	54
Resim 4.14. Bestami Gerekli, “ <i>Gecekondu 3</i> ”, Cermodern, Ankara, 2016.	55
Resim 4.15. Bestami Gerekli, “ <i>Ayna 1</i> ”, Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara, 2017.	56
Resim 4.16. Bestami Gerekli, “ <i>Ayna 2</i> ”, Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara, 2017.	57
Resim 4.17. Bestami Gerekli, “ <i>Ayna 3</i> ”, Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara, 2017.	57

1. GİRİŞ

Sanat nesnesinin değişimi, mekân ile sanat nesnesi arasındaki etkileşimin yanı sıra mekânın kendisinin sanata dönüşme sürecini de ele alır. Sanat nesnesi içinde bulunduğu bu yeni yüzyıla göre değişikliğe uğrar. “20. yy sanat açısından önemli bir dönem olup büyük değişimler bu dönemde yaşanmıştır. Büyük gelenekler temelden sarsılıyor, donmuş kalıplar yıkılıyor, büyük kültür birikimleri tasfiyeye uğruyor. Çağ değişiminin bunalımı içinde sanatçılar kendilerine bir çıkar yol arıyor” (İpşiroğlu, 2003, s. 16) ve 20.yy. sanatını gerek teknik açıdan gerekse içerik açısından çeşitli avangard oluşum/yaklaşımlarla bu denli zenginleştiren, çığır açıcı olmasını sağlayan da budur. Bu tarz yaklaşımların akretipine bakıldığında Duchamp’ın sanata ilişkin sorularıyla geri dönölmez bir sürecin başlangıcı olan referansları sanat tarihine kazandırdığı söylenebilir ki, 1960’lı yıllarda avangard tutumlarda yeniden görünür olacak bu referanslar, sonrasında da kavramsal sanat ve neo-avangard olarak nitelendirilen ifade biçimlerinde kendini hissettirir. Mekânın başlı başına sanat nesnesi ya da sanatsal tavır olarak yeniden yapılandırılmasındaki kökleri -salt-Duchamp’ın çalışmaları üzerinden okumanın yeterli bir yaklaşım olmadığını belirtmek gerekir. Öncesinde; Empresyonizm, Kübizm, Dada gibi hareket-akımlar ve bu akımların ön plana çıkardığı başkalaşimlardan hareketle, anlamlandırılmayı gerekli kılan bir yapılanmayı da içinde barındır. Bu anlamda; mekânsal kurgularda dönüşümü tetikleyen etkenler, sürecin gelişimi ve süreç içinde alternatif malzeme ve teknik çeşitlemelerin yarattığı arayışları ve sanat tarihinde örnek oluşturan sanatçıların mekânsal çalışmalarını incelemek önemli bir rota oluşturur. Bu yaklaşım ve çalışmaları öncelikle bulunduğu dönem (zamansallık) -sonrasında- ilerleyen süreçte ise etkileşim oluşturduğu, referans olarak temel alındığı kuram ve uygulamalar bağlamında değerlendirmeyi gerekli kılar.



2. ÇALIŞMADAKİ TEMEL TANIMLAR VE İLİŞKİLERİ

2.1. Mekân Kavramı

Mekân, yazılı tarih boyunca sanatta ve diğer alanlarda büyük bir endişe kaynağı olmuştur. Tüm disiplinler göz önünde bulundurulduğunda, mekânı tanımlayabileceğimiz alan sayısının fazlalığı nedeniyle kaygılar çoğalmaktadır. Mekân, gerçek varlığın belirlenmesinin biçimi olarak tüm boyutların özünü oluşturduğu bilinmekte ve algılanan olay ve olgular mekânın uzamları içinde yer alır.

İnsanoğlu kendi varlığının farkında olduğu andan itibaren fizyolojik ihtiyaçtan hemen sonra, ilk olarak yaptığı kendine korunma amaçlı bir mekân bulmak olmuştur. Bu mekânı Maslow bir ihtiyaç hiyerarşisi içinde ele alarak açıklar ve insanın temel ihtiyaçlarını öncelik durumuna göre sıralar; Fizyolojik, güvenlik, sevme-sevilme-ait olma, saygı ve kendini gerçekleştirme. “Özünde insanın kendisini fiziksel olarak güvende hissetme güdüsü olan temel ihtiyaçları; Kendini koruma; istikrar; güven duyma; korkudan, kaygıdan ve karmaşadan kaçınma; planlama, düzen, kural, limit gereksinimi ve koruyuculuğun devamlılığı gibi bir çok faktör olarak kategorize edilebilir” (Topaloğlu, t. y).

İnsan, fiziksel olarak kendini doğaya karşı koruma içgüdüsünden dolayı onbinlerce yıl doğa güçlerine karşı güvende bulunduğu ve koruduğu mağaraya gizler. Tarih öncesi dönemlerde insanın yaşam savaşımını sürdürmek için bu mekânlar çok önemlidir. İnsanoğlunun sanatla olan serüveninin ilk örnekleri de bu mağaralarda başlar.

Mekân sanatsal, tarihsel, kültürel, metaforik, felsefi ve dinsel ideallerden koparılamaz. Platon, “gerçekliği temsil eden” yanılsamalara ve “gerçek” i temsil etme biçimlerinin çarpıtılmasına neden olan yanılsamalara karşı çıktığı zaman, sanatın hayali mekân sunabileceği bir türden bahseder.

“Mekânsal dönüşüm” temsilcilerinden biri olan Foucault, zamansal mantığın kavramını reddederek mekânsal söylemlere yaklaşımı onun anahtar kavramını oluşturuyor ve kavramsal plan kritik öneme sahip oluyor. “Foucault için mekân, bir iktidarın alanı ya da kabı için bir mecazdır: genellikle kısıtlayan, bazen Oluş süreçlerini özgürleştiren bir alan” (Harvey, 1997, s. 239) olarak tariflenirken aynı

zamanda, Foucault'nun mekân kategorisi kavramının her türlü toplumsal yaşam, iktidar pratiği ve bilginin inşası için gerekli olduğu vurgulanır. Foucault'nun mekân kavramını iyileştirme çabası, toplumsal gerçekliğe gelecekteki yaklaşımlar için çok önemlidir.

Gaston Bachelard'ın fiziksel mekânı, bilinç ve şiir arasındaki etkileşimi üzerine, insanların ruhunu analiz etme aracı olarak yaşadıkları alanı araştıran bir yaklaşımı ile diğer mekan tanımlamaları arasından farklı bir yerde konumlanır.

“O dikkatimizi hayalgücünün mekânı, (şiirsel mekân) üzerinde odaklaştırır. “Hayalgücünün ele geçirdiği mekân, değişmemiş biçimde kadastrocunun ölçüm ve tahminlerine tabi kalan bir mekân" da olamaz, yalnızca psikologların "duygusal alan"ı olarak da temsil edilemez. “Kendi kendimizi zaman içinde tanıdığımızı sanırız,” der Bachelard; “aslında bütün bildiğimiz, varlığın istikrarının mekânlarında bir dizi sabitlenmedir.” Anılar “hareketsizdir, mekân içinde ne kadar sabitleşmiş iseler o kadar sağlamdırlar.” Burada Heidegger'den güçlü yankılar vardır. “Mekân sıkıştırılmış zaman içerir. Mekân bu işe yarar.” Ve de bellek için her şeyden daha önemli olan mekân, evdir: “insanlığın düşüncelerinin, anılarının ve düşlerinin en büyük bütünleştirme güçlerinden biri” olan ev. Çünkü düş görmeyi ve hayal etmeyi o mekânda öğrenmişizdir” (Harvey, 1997, s. 245).

Bachelard için “ev” özsel fenomenolojik nesnedir, yani kişisel deneyimin özüne, kimyasına ulaştığı yer anlamına gelir. Bachelard, evi bir tür ilk evren olarak görür ve tüm gerçek yerleşik mekânın, ev kavramının özünü taşıdığını iddia eder. Bu açıdan, Foucault'nun bilinçli olarak Bachelard'dan ayrıldığı yerdir. Bachelard'ın zamansız mekânın, zamansız bir şekilde yeniden gözden geçirilmesi yerine, Foucault mekânsal söylem ve kurumlarla ilgili olarak tarihselliği ve iktidarla ilgili soruları ele alan, insan yerleşimi fenomenolojisinde “sıkıntı katsayısı” ile yüzleşmeyi tercih eder.

Her iki filozofa hayranlık duyan Henri Lefebvre, onların şiirlerini çeken nostaljinin ortak aurasına işaret eden ilk kişiler arasındadır. Hem Bachelard hem de Heidegger'in ev fikriyle ilişkilendirdiği “özel, kutsal, yarı-dinsel ve aslında neredeyse mutlak alan”, “yirminci yüzyılın kurduğu korkunç kentsel gerçekliği” yansıtır.

Lefebvre için yer politik olarak tartışmalı bir alandır. Mekân her şeydir, insan olarak kim olduğumuzu belirler. Tüm sosyal ve mekânsal bu farklılıkların mekânın

toplumsal ürünü olduğu düşüncesi bize kontrolün bizim elimizde olduğunu, ama aslında tamamen düzenlenip tasarlanmış da olduğu sonsuz bir reproduksiyon dünyasına teslim edildiğini söyler.

Enstalasyon sanatçısı olan Robert İrwin'in 1985 yılında yazdığı "Notes Toward a Conditional Art" (koşullu sanat üzerine notlar) makalesinde mekânsal işleri dört maddeye toplamıştır. Mekânsal olarak adlandırdığımız bu tür çalışmaların okumalarına açıklık getirmek ve karmaşayı önlemek adına İrwin'in bu makalesini incelemek yerinde olacaktır.

"Mekâna hakim olan işler olarak, bu tür çalışmalarda, sanatçı klasik kalıcılığın sürekliliğini somutlaştırır ve tarihsel içerik, anlam, amaç; Sanat nesnesi ya "sıradan" koşullardan çıkıyor ya da ona vesile oluyor. Anıtlar, tarihi figürler, duvar resimleri, vb.

Bu "sanat eserleri", içeriğinin, amacının, yerleştirilmesinin, benzer formunun, materyallerinin, tekniklerinin, becerilerinden referans alınarak fark edilir, anlaşılır ve değerlendirilir. Mekâna Hakim Olan İşler'e Henry Moore'dan bir örnek çalışması verilebilir".



Resim 2.1. Henry Moore, "Üç Yollu Parça no. 2 (Okçu)", Toronto Belediye Binası, 1966.

"Mekâna ayarlı işler; çalışmalarda, yer-boyutlarına indirgenmiş, anlam-içerik düzeylerinin modern gelişimini telafi eder.

Burada, ölçek, uygunluk, yerleştirme vb. düzenlemelere dikkat edilmektedir. Ancak, “sanat eseri”, hala atölyede tasarlanmakta veya yapılmakta ve mekâna taşınarak monte edilmektedir.

Bu çalışmalar, bazen, “içerik ve yerleştirme” hakkında bilgi sahibi olmakla birlikte, bireysel olarak sanatçıların bütün eserleri üzerine gelişen bir vurgu var. Mark Di Suvero’nun mekâna ayarlı işlere örnek olabilir”.



Resim 2.2. Mark Di Suvero, “Jambalaya”,

Storm King Sanat Merkezi, Mountainville, New York, 2002–2006.

“Mekâna özgü işler; çalışmalar, mekân göz önünde tutularak tasarlanmıştır. Çalışma mekânın parametrelerini belirler ve kısmen, çalışmanın oluşturulma nedenidir.

Tarihine, kökenine, sanat amacına, üslubuna, malzemelerine, tekniklerine, aşına olmak; böylece, ilk önce ve en başta bir Richard Serra, bir Richard Serra olarak her zaman kabul edilir.

Bu süreç, heykelin çevresine entegre edilmesine yönelik ilk adımı atmaktadır. Ancak, bizim “sanat eseri” ni tanıma ve anlama sürecimiz, hala sanatçının tüm eserlerine atıfta bulunuyor”.



Resim 2.3. Richard Serra, “Zaman Meselesi”, Sergisi, Guggenheim Müzesi, Bilbao, 2005.

“Mekânın belirlediği işler, burada bize verilmek istenen heykelsel yanıt, tüm ipuçlarını (var olma nedenleri) çevresinden alır. Bu, süreç mekânın çok yakın ve uygulamalı bir okuması ile başlamasını gerektirir. Bu mekânın etrafındaki büyük şehirlere veya kırsal kesimde yer alan bölge boyunca oturmak, seyretmek ve yürümek anlamına gelir. Burada dikkate alınması gereken sayısız şeyler var; mekânın, mimari, kullanım, mesafe, ölçek duygusuyla uygulanan ve kastedilen düzen ve sistem şemasıyla ilişkisi nedir. Örneğin, biz New York'taki dikey veya büyük Montana gökyüzü ile mi uğraşıyoruz? Mekânı ne tür doğal olaylar etkiler - kar, rüzgar, güneş açıları, güneşin doğuşu, su vb. Fiziksel yoğunluk ve insan yoğunluğunun durumu nedir?... Ses ve görsel yoğunluk (sessiz, yan yana veya meşgul) nasıldır? Yüzey, ses, hareket, ışık, vb. özellikleri nelerdir? Detayın nitelikleri, bitiş seviyeleri, zanaatlar nelerdir? Tarihsel kullanımların bilgisi, sunulan istekler nelerdir? Analiz edilen ve doğrudan deneyimlenen mekânın, “heykelsel yanıtı”nın tüm yönlerini belirler”. (İrwin, 1985, s. 26,27)

İrwin makalesinde, geleneksel tarzdaki anıtsal nitelikli işleri soyut ve soyutlama bakımından değerlendirmiş; galeride yer alan çalışmalarla kamusal alana yapılan yerleştirmeleri ise müdahalenin tarzına göre öncesinde ve sonrasında yapılan düzenlemeler olarak sınıflandırmıştır. Bunu yaparken nesnenin süreçsel değişimi ve müdahalenin süreç içindeki deneysel dönüşümünü malzemenin niteliklerine göre ve özellikle mekan-nesne ilişkisini ön planda tutarak değerlendirir.



3. SANATTA MEKÂN ALGISI

3.1. Varoluşsal mekân

Mekan tanımlamasının varoluşsal bağlamda ele alımında, Heidegger eleştirinin dikkatini mekansallığa çevirerek, Dasein'in dünyada mekânsal olarak yaşadığını, ancak söz konusu uzamsallığın yani insanın varoluşsal mekânsallığını sadece fiziksel mekanda belirli bir yer almasının bir meselesi olamayacağını savunur. Heidegger'in varoluşsal alanın zamansallıktan kaynaklandığını ileri sürdüğü yerde, uzamda varlık ve zamanın yeniden ortaya çıktığını belirtir.

Heidegger için, “ var olan”, varlık, bir bütündür. Bu bütünün bir yanı “hiçlik”, öteki yanı “varolan”dır; onlar birbirinden ayrılmazlar. (*Mengüşoğlu, 2006, s. 147*) Sadece varlıktan değil hiçlikten de söz etmektedir. Hiçlikten söz etmek gerçekte zordur çünkü olmayan bir şeyi açıklama durumu vardır. Heidegger'in özne-nesne ayrımından yola çıkan felsefeyi ve geleneksel felsefe dilini topyekün olarak geride bırakmayı kendine söz verme nedenlerinden biri de bu hiçlik meselesidir.

“Heidegger'in diğer bir varoluş belirtmesi “dasein” yani insandır. İnsan diğer şeylerden pek çok yönüyle farklıdır ve ayrıcalıklıdır. “Dasein”in kendisiyle şu ya da bu şekilde bağ kurabildiği ve daima da herhangi bir şekilde ilişkide bulunduğu varlığa biz varoluş (Existenz) adını veriyoruz. Dasein kendisinin kendisi olup olmadığını kendi varoluşundan, olanaklarından hareket ederek anlar”. (*Mengüşoğlu, 2006, s. 148*)

İnsanın tanımı varlıktan ya da şeylerden değil merkezinde insan olan ve kendi kendisini tanımlayan, kendi varlığını ele alabilen, varlık sorusunu soran tek varlık olarak insandan yola çıkılarak ortaya konur.

Varoluş felsefesi bakımından durumu anlamak adına Rilke'nin ünlü “ Panter ” şiirini; bir kafeste kapalı tutulan panterin yer aldığını biliyoruz.

Panter

Bakışı, parmaklıkların geçişinden öylesine
yorgun düşmüş ki hiçbir şey tutamaz olmuş.

Binlerce parmaklık varmış gibi gelir ona,

ve arkalarında bir dünya yokmuş sanki.
Kudretli adımların yumuşak yürüyüşü,
hep küçücük bir çember çizer,
bir merkezin etrafında dönen güçten bir dans gibi,
ortasında büyük bir istenç duran.

Bazen göz bebeğinin perdesi açılır sessizce-
Ve bir imge düşer içeriye,
geçip uzuvların gergin sessizliğinden,
ve yitip gidiverir ta kalbin içinde (Zengin, Şahin, Yılmaz & Ülner, 2017, s. 18).

Kafese konulmuş ve doğası gereği korkunç olan fakat bunun hiçbir izi görülmeyen sadece tasvir edilmiş bir panterin varoluşunu görmüyoruz; aslında modern insanın varoluşudur. “Kafesteki panter göstereninin bir gerçekliğe değil de varoluşsal bir hakikate göndermede bulunduğu, insan varoluşunu gösterdiği denilebilir” Bu nedenden dolayı mekâna varoluşsal mekân dememiz gerekir”. (Zengin, Şahin, Yılmaz & Ülner, 2017, s. 19).

Rilke çağdaş insanın durumunu kavramlarla ele almıyor, kavramın yerini imge alıyor. İmge somut olandan soyuta doğru ilerler, şiirdeki Panter’i aklımızda somut olarak canlandırabiliriz ama simgesel yüklü anlamı olduğunu ve bir insanla bağlantılı olduğunu anlayabiliriz. Rilke’nin şiiri varoluş felsefesi içinde değerlendirir ve de burdan yola çıkarsak kafesi(mekân) düşünsel bir bağlam olarak, düşüncenin (parmaklıklar) kendini kapattığını kapalı bir mekân olarak görebiliriz.

3.2. Yazında özne-mekân ilişkisi

Mekân, bir edebi eserde zaman ve dil kadar çok önemlidir. Mekân unsuru, ister gerçek ister kurgusal olsun, okur okuduklarını gerçekçi bir düzlemde konumlandırması, anlamlandırması bakımından bir mekâna ihtiyaç duyar. Mekân, hem gerçek dünyayı hem de kurmaca dünyayı çevresel olarak kuşatır.

Olay ile mekân arasındaki kurgunun sağlamlığı mekânın ifade edildiği üslup önemli bir unsurdur. Mekânsal kurgu, betimlemeler sayesinde okuyucuyu gerçek dünya

çizgisine yaklaştıran önemli bir etmendir. Mekân sayesinde, kurgusal dünya görünürlük kazanmış olur. Okur, mekân üzerinden ifade edilen olaya veya duruma kendi bakışını yansıtmaya imkânı bulur. Yazarın oluşturduğu dünyayı kendine göre yorumlama ve zenginleştirme yoluna gider.

Mekân sadece yer olarak mekânın yapısı, konumu ve görüntüsü hakkında bilgi vermez aynı zamanda, olay örgüsünü ve dünya görüşünü belirler bunlara somutluk kazandırır; karaktere ise kişilik özelliklerini, hayat felsefesini, psikolojisini, saplantılarını, alışkanlıklarını ve birçok özelliğini ortaya koymada çok önemli bir etkindir.

“Gerhard Hoffmann’ın “mekânı deneyimleme biçimleri” kuramından referans alır. Tepebaşı’ya göre: Hoffmann yaşanan mekânı esas alır. Yaşanan mekân, öznenin kendisini, çevresini ve dünyayla ilişkilerini sergiler. “Hissetme-Eyleme-Bakma” kavramları kurucu ilkedir. Zira bunlar öznenin hareketle oluşturulmuş temel kurucu unsurlardır. Bunun için öncelikle dil dışı gerçekliğe ait yaşanan mekân ile anlatılan mekâna ait yaşanan mekânın yapısını birbirinden ayırır. Mekân biçimlendirme aracıdır, ancak görevini gerçekliğin yapısı ve biçimlendirme koşulları ışığında yürütebilir”. (Zengin, Şahin, Yılmaz & Ülner, 2017, s. 26,27)

İnsan-mekân ilişkisi, insanın mekâna karşı sorumlu bir birey olmasını da gerektirebilir. İnsanda var olan mekânla ilgili aidiyet duygusu, köklü ve güçlü bir kaynağı işaret eder.

Özne-mekân arasındaki ilişki Franz Kafka’nın “Dönüşüm” adlı uzun hikayesinde daha net görünür. Mekânlar Gregor Samsa’nın bilinçaltı dünyasını yansıtır ve onun ruh dünyasının yansıması olarak karşımıza çıkar. Olaylar zinciri eserde en baştan son cümleye kadar kesilmeden devam eder. Kafka öyküsünde eleştirel bir üslupla böcek metaforu üzerinden toplum çözümlemesi yapmıştır. Okur, Samsa’nın aniden bir sabah böcek-bedende uyanması şaşkınlığının yanında asıl sona doğru insan formuna dönüşmemesine şaşırır ve bir beklenti içindedir fakat beklentisi boşadır çünkü böcek beden içerisinde yaşamına veda edecektir. Eserdeki mekânlar somuttan uzak soyut olarak karşımıza çıkar ve bilinçaltının mekânlarıdır, psikanalitik açıdan ele alınmıştır. İç mekân olarak böcek-beden, oda ve yataktır. Dış mekân ise trendir.

Birinci mekân böcek-beden olan Gregor Samsa, bir böcek olması dolayısıyla eserde sadece kahverengi, karnı boğum boğum ve çok bacaklı bir hayvan olarak nitelendirilir. Böceğe dönüşmesinin ardından yeni bedenine adapte olmaya ve yeni hayatına ayak uydurmaya çalışır fakat ailesinden gitgide uzaklaşıp yalnızlaşır.

“Dönüşüm, bilinçli olmaktan ziyade gayri ihtiyari gerçekleşir; fakat Gregor Samsa, böcek-bedene giderek alışır ve memnuniyet hissetmeye bile başlar. Okurda eş zamanlı olarak böcek-bedene alışmaya ve hatta onunla empati kurmaya başlar. Böylece Fantastik Yazın'ın başat ögesi kararsızlığın sınırlarında gezinir” (Zengin, Şahin, Yılmaz & Ülner, 2017, s. 27).

İkinci ve üçüncü mekânın kullanımı olarak yine tam bir bilinçaltını veren mekân oda ve yataktır. Oda Samsa'nın iş hayatını yansıtan eşyaları içermektedir. İş hayatının sembolleri çok önemlidir: içinde insanlar yaşasın diye yapılmış olan odası onun sınırlı bilinçaltına gönderme yapar. Duvardaki kürk giymiş kadın resmi onun fantezi dünyasını yansıtır. Yatak ise ana rahmini imgelemekte, böcek-beden ile ana rahmini benzeterek ona dönüşü istemektedir. Son mekan ise trendir. Sık sık camdan bakan Samsa'yı dış dünya ile bağı kurar ve bununla birlikte Gregor'un gördüğü sokak ve binalar ile çokça vakit geçirir.

3.3. Kurgu dünyasında mekân: “mobil mekân; sarı mercedes”

“Edebi mekân, nesnelere ve karakterlerin yerleştirildiği, karakterlerin içinde yaşadığı ve hareket ettiği ortamlardır. Ama insan, zaman gibi mekânı da edebiyat eserine olduğu gibi aktarmaz, aktaramaz, bunu bir şekilde kendince yapılandırır. Çünkü kurmaca esas itibarıyla bir terkiptir ve diğer birçok eleman gibi mekân da bu terkipten meydana gelen önemli bir unsurdur. Yani kurguda mekân, kurmacadır, var olmayanların yerleştirildiği var olmayan –gerçekte varsa da var olduğu gibi olmayan– bir yerdir, ama var olan bir kitabın içindedir” (Ören, t. y).

Var olan gerçeklikle kurgusal gerçekliğin bir araya getirilişi, yan yana tutulmaya çalışılması kurguda meydana gelir. Bu kurgusal mekânlar, gerçekle gerçek olmayan arasındaki sınırlardır.

Kurgu dünyasında okur-kurgusal mekân birbirine fiziksel olarak yakın olabilir ve bunu hissedebilir fakat kurgu da gerçek dünyanın çok yakınında olabilir. Gerçekliğe çok benzeyebilir ama gerçek değildir.

“Kurgu dünyası içerisinde anlatılmak istenen olay örgüsünün işlendiği, karakterlerin hayat bulduğu ve kurgu içerisindeki yaşamlarını sürdürdüğü yerdir mekân. Tüm kavgaların, savaşların, aşkların, özlemlerin, ayrılıkların konu edildiği bu yerin yaratım süreci ise yazarın hayal dünyasında gerçekleşir” (Zengin, Şahin, Yılmaz & Ülner, 2017, s. 71).

Mekânın kurguda yani romanda kullanımına Adalet AĞAOĞLU'nun Fikrimin İnce Gülü romanıyla ve bunun yolda geçen bir roman olması sebebiyle mekâna çokça yer verilir. Romanın baş kahramanı Bayram ve büyük bir anlam yüklediği “Sarı Mercedes”i mobil mekân kavramı olarak kurgusal mekân içerisinde açıklanmaya çalışılır.

Mobil mekân sürekli hareket halinde olduğu için her zaman mekânları birbirine bağlayarak kültürel bir etkileşim yaratacaktır.

Bir Türk işçisi olarak Almanya'ya çalışmaya giden Bayram'ın, Kapıkule'den doğup büyüdüğü yer olan Ballıhisar'a kadar olan yolculuğu anlatılır.

Almanya'da çalışarak emeğinin karşılığını maddeye çeviren Bayram, kazandığı paralarla bal rengi bir mercedes alarak ve onunla birden fazla mekânla girdiği etkileşim gözler önündedir. Arabanın hareket halinde olması sebebiyle mobil mekân olan ve ona şahsiyet kazandırarak Balkız adını verdiği arabası, mekân olarak diğer mekânlardan daha ön plandadır çünkü hareketle diğerlerinden ayrılmaktadır ve kültürler arasında köprü görevi görmektedir.

“Arabasının üretim bandından hangi gün çıktığına bile dikkat edecek kadar içselleştirdiği mekânının başkaları tarafından kirletilmesi düşüncesi Bayram'ın korkusu haline gelmiştir. Öyle ki araca binen bir kişiye koltuklarda kılıfın olmadığını hatırlatır ve oturmasına dikkat etmesi gerektiğini söyler. Balkız, Bayram'ın dilsel dünyasında artık sadece evi, kişiliği ve mekânı değil aynı zamanda onun hayat arkadaşıdır”. (Zengin, Şahin, Yılmaz & Ülner, 2017, s. 75)

Evinden çıkan bayram sosyal olarak kopmasa da fiziksel olarak köyünden kopmuş farklı mekândan geçmiş en son arabasını kendi mekânı olarak evi gibi benimsemeye çalışmış, diğer mekânlar ise fon görevi görür. Bayramın arabasıyla olan ilişkisi özeldir onu içselleştirmiş, cinsiyet vererek kadın gibi davranmış, kişiselleştirerek önemini vurgulamış ve karşımıza çıkarmıştır.

Kurgu aslında gerçeğin sorgulanmasıdır ya da yaşadığımız gerçeğin kurgusal olabilme ihtimaline bir göndermedir. Çünkü kurguyu oluştururken gerçek hayattan fiziki ve sosyal gerçeklikten kurgulama yapar, bunlardan bir şeyler alır, kendi gerçeğini oluşturur, bu gerçeklik de kurgudur. Gerçeklikten izler taşır ama kurgu dünyanın kabullerine bulanmış bir gerçeklik çıkar.

3.4. Mekân-Zaman-Nesne ilişkisi

“Mekânın derinliği, zamanın derinliğinin alegorisidir”.

Charles Baudelaire

Zaman kavramı, sadece bilimsel araştırmaların konusu değil felsefenin de ilgi alanına girer. Zaman kavramını sadece fiziksel olarak algıladığımız mekânla birlikte değil ve aynı zamanda felsefe ile ortak bir şekilde düşünülür ve açıklanırsa zamanı anlamaya biraz daha yaklaşmış oluruz.

“Doğal varlık-alanı için zaman, tek boyutlu bir akıştır ve mekânla birlikte belli doğal olayların ölçülmesini sağlar. Tarihsel varlık-alanı, insanın meydana getirdiği bir varlık-alanı olduğuna göre, burada zaman, üç boyutlu bir niteliktedir. Bunlar da, şimdi, geçmiş, gelecektir. Bu üç boyutlu zaman, bütün insan olaylarını yönetir. Çünkü insanlar arasında olup biten bütün olaylar, insan başarıları, bu boyutlar içinde yer alırlar. İnsan eylemleri zamanın bu boyutları içinde olup biterler. İnsanlar, tek olarak da eylemlerini zamanın bu boyutlarında gerçekleştirir” (Mengüşoğlu, 2006, s. 163).

Bu şekilde bir zaman açıklamasını Aristoteles’in zamanı ve mekânı parçalarına ayırması gibi yani kategorilendirmesiyle anlayabiliriz. Aristoteles zamanı nicelik olarak ele alır ve sürekli devam eder asla kesilmediğini söyler. Zamanı hareketle birlikte açıklar, harekete bağlar, hareketin sayılma özelliğini zaman olarak tanımlar. Zaman sonsuzdur ve yaratılmamıştır, o hep vardır. Cansız yani hareketsiz varlıklar için zamanın bir etkisinin olmadığını söyler.

Aristoteles mekânı açıklarken onun bir cisim, madde ve form olup olmadığını sorgular. Mekânı cisim olarak kabul etmemiz doğru mudur? Mekân cisim değildir ama cisim olsaydı aynı yerde iki cismin bulunması gerekirdi bizatihi olarak bir

aradaki iki şey var olsaydı aynı yerde sonsuz yerler olurdu ki bu imkansız birşeydir ve cisimden ayrılabilir. Bu mekânı kuşatan cisimle hareket kazanan cismin sınırlandır.

Zaman noktası yanıyla olayları dünü yarına bağlamaktadır. İnsanların yapıp etmelerini ve başarılarını, zamanın üç boyutu, dün, şimdi ve yarın tarafından yönetilmektedir.

Heidegger insanı var edenin zaman olduğunu söylerken insanın, zamanla varlık kazanmasını vurgular. Heidegger zamanı bilinçte kurulan zaman anlayışından biraz farklı görür ve bilinç tarafından algılanan bir kavram olarak açıklar ve bunu netleştirmez. Daha çok yaşamda kazanılan tecrübe olarak deneyimleme ve bunun sonucunda varoluşa katkısı olmazsa zamanda anlamsızlaşır. Zamana öznel bir ifade olarak yaşayan zaman, zihinsel zamana göre insanla birlikte vardır.

Mekân, doğal-varlığın, hatta bütün real-varlığın bir determinasyon formu olarak, ölçülmenin, ölçülebilmenin, her türlü boyutların temelini oluşturur. Mekân, algı mekânı olarak üç boyutludur. Bütün doğal olaylar, doğal şeyler mekân denilen varlığın boyutları içinde yer alır ve onun içinde ölçülebilirler. Başka doğal olaylar da, zaman ve mekânın birbirine bağlanması, aralarında bir bağın kurulmasıyla, ölçülebilir bir duruma gelirler.

3.5. Yanılsama Mekân Algısı

Mekân anlayışı her yüzyılda farklı bir kurguyla karşımıza çıkar fakat rönesans dönemi ile ondokuzuncu yüzyıl sanatına kadar sınır oluşturan çerçeve insana güven duygusu vererek, etkisi günümüze kadar devam etmiştir. 19. yy sanatında resimde sıkça yer alan perspektifin kullanımı azalmış ve diğer öğelerin geri planında kalmıştır.

Gotik dönemde fark edilmeye başlanılan ve Rönesans döneminde hesaplanarak çok iyi kullanılan perspektif ile derinlik etkisi verme ve Barok dönemde biçimlerde realistik olağan şiddetiyle ele alınmıştır. Sanatçılar bazen perspektifi çekinmeden abartmış, perspektif uğruna resimin diğer öğelerini bozmada sakınca görmemiştir. Düzlem içinde derinlik bazen abartılır bazen de derinlikten yoksun bırakılmıştır..

Derinlikten yoksun olan resimler, gözü resmin içine doğru çekmeyecek ve kenarlara doğru bir baskıyla itecek, bunun sonucunda perspektifin haricinde resimdeki diğer öğelerin ön plana alınmasıyla göz çerçeveden çıkacaktır, bu sürece Monet'in "Nilüferler" resmi en iyi örnektir.



Resim 3.1. Claude Monet, "Nilüferler", Guggenheim Müzesi, 1915-26.

"William C. Seitz, Modern Sanatlar Müzesi'nde 1960 yılında açtığı Monet sergisinde resimleri çerçevesiz sergilemeye karar verince, ilk başta röprodüksiyon gibi görünen resimlerin çok geçmeden duvarı nasıl ele geçirdiğini gözler önüne sermiştir. İzlenimci resimleri bu çok farklı şekilde asmak, resimlerin duvarla ilişkisinin doğru okunması ve yeni yorumların yolunu açması açısından az rastlanan bir küratöryal cesaret gösterisidir. Seitz, ayrıca bazı resimleri, gerçekleştirdiği düzenlemeyle duvara sıfır sergilemiştir. Böylece resimler, küçük birer duvar resmi özelliği kazanmıştır. Resimler sanki duvarın bir parçasıymış gibi algılanırken, resim düzlemi de iyice "düzlem" haline gelmiştir. Tuvale yapılan resim ile duvar resmi arasındaki fark görünür kılınmıştır". (Antmen, 2013, s. 41)

Özenle seçilmemiş konu üzerine gelişigüzel kadraj içinde yer alan manzaranın anlık görünüşlerini, nesnelerin sınır çizgileri olmadan hareketin belirsizliği içinde perspektiften uzak, herşeyi sadece renkle (gölgeleri bile) vermeye çalışan bir anlayış görülür. Düzlem daha çok derinlikten arınmış, göz resmin merkezini değil kenarlarını zorlayarak ve resim çerçevelerinden sökülerek sergilendiği için gerçek düzlemin kendisine dönüşebilir ve başlı başına nesne olma yoluna girebilir.

20. yy'ın başlarında, perspektife bağlı kalınmadan; derinliği olmayan bir mekân, düzlem üzerine ve duyular dünyasına uzak bir şekilde oluşturulan nesnelere

yerleştirerek kurgulanan, sadece zihinle algılanabilen resimler ortaya çıkmıştır. Bu durum kavram ressamlığı olarak, yeni bir dili ve anlayışı meydana getirmiştir.



Resim 3.2. Pablo Picasso, “The aficionado”, Basel, Kunstmuseum, 1912.

“Kübizmin resim sanatında yarattığı bu devrim, dönemin bilimsel ve felsefi gelişmeleriyle de ilişkilendirilmiş; resimde yeni bir zaman-mekân ilişkisini görünür kılan akımın ortaya çıkışının, Einstein'ın 1905 tarihli “Görecelik Kuramı” yla ve atomun parçalanmasıyla ilişkisini gündeme getirenler de olmuştur. Picasso ise, Kübizmin resmin dışında bir ilgi alanı olmadığını belirtmiştir: “Kübizmi daha kolay yorumlayabilmek için matematikten trigonometriye, kimyadan psikanalize, müzikten bilmem neye kadar türlü türlü şeyle ilişkisi kuruldu bugüne kadar. Hadi saçmalık demeyim ama edebiyattır bunların hepsi, sonuçları da kötü olmuştur çünkü insanları kuramlara boğmuştur. Kübizm her zaman resim sanatının sınırları içinde kalmış, bunun ötesindeymiş gibi yapmamıştır”. (Antmen, 2013, s. 46)

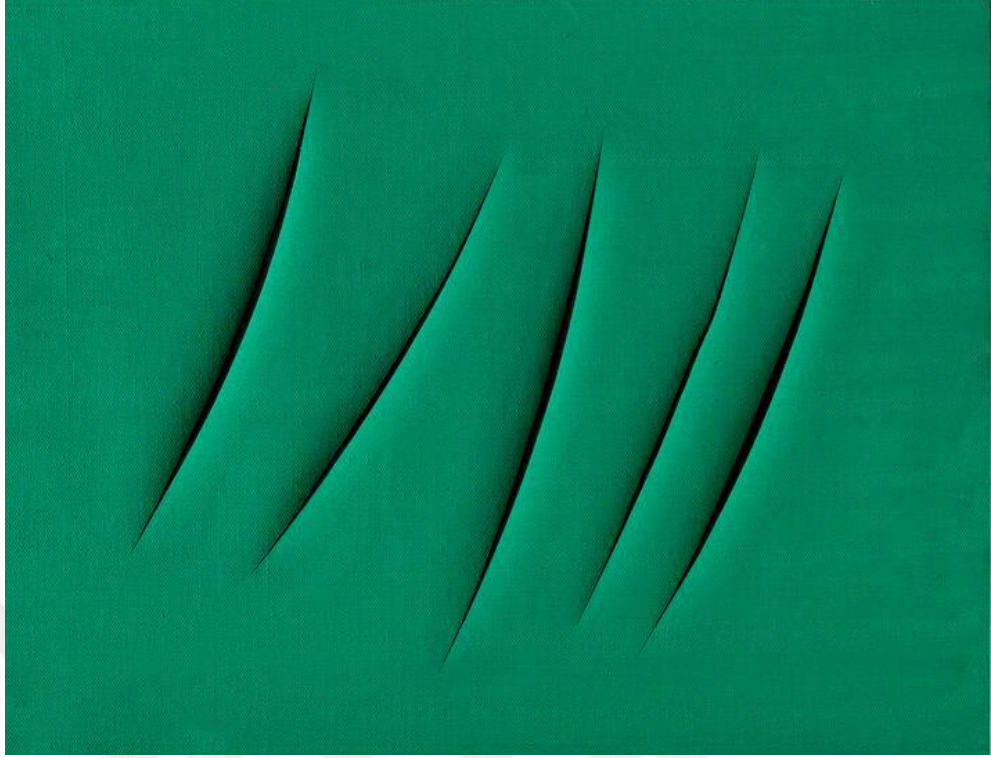
Yüzyıllar süren dönemler içinde, derinlik yanılması hakim olduğu doğayı kopyalama ve tek noktadan bakış yerine, kübizm ile nesnelerin dört bir tarafını gösteren dördüncü boyutu ve en başından beri mekânı ortadan kaldıran anlayış, sonunda düzlemi parçalarına ayırır.

Kübizm'in getirmiş olduğu bir diğer yenilik ise kolaj tekniğidir. Kübizm'in Sentetik dönem olarak adlandırdığı ikinci Kübizm'in süresi boyunca, tuval üzerine cam kırıkları, kumaş, tel, tahta, kum, ip gibi materyaller taşınarak, resim rölyef haline gelir ve yüzeyin dışına çıkar, sanatçıların giriştikleri bu arayışlar ile bazen heykelin ötesinde mekânın kendisine varan çözümlenmeler derecesine ulaşan düzenleme, yerleştirme sanat olgusunu gündeme getirir.

Düzlem sorunu öncesinde, perspektifle verilen derinlik etkisi düzlemle kaldırılmaya çalışılır böylelikle soyutlayıcı olma yolunda bir adım atılır. Geriye sadece renk veya aynı renklerin tonlarını birbirinden ayırmaya yarayan şekiller ve işaretler kalır.

Geriye kalan bu belirsizliği anlayanlar soyut sanatçılar olmuştur. Resimlerinde zıtlık oluşturmayan, dokusal çağrışım uyandırmayan, herhangi bir biçimi olmayan ya da biçimsel ifade de eklenmemiş güzel bir çerçeve içinde ve tuval üzerine sadece boyadan oluşan resimler yapan Lucio Fontana'dır.

1958'den beri Fontana mat, tek renkli yüzeyler yaratarak tablolarını artıyordu böylece izleyicinin dikkatini tuval derisini kesen dilimler üzerine odaklar. Şiddet tutumları, resimde yalnızca bir yüzey değil, bir nesnedir fikrini dayattığı bu resimler (kesimler, 1958-68) arasında Concetto spaziale resmi de vardır.



Resim 3.3. Lucio Fontana, “*Concetto Spaziale*”, Bochum, Almanya, 1960.

Fontana “Beyaz Manifesto” (Manifesto Blanco, 1946) ile başlayan bir dizi manifestoda, dördüncü boyutun bir ifadesini elde etmek için teknolojiyi kullanabilen "mekânsalcı" bir sanat için amaçlarını ilan etmiştir.

Resim düzlemine yönelik çözüm arayışlarının sonunda, geleneksel sanat görüşünü arkamda bırakıyorum diyerek (seramiklerinde olduğu gibi) oluşturduğu derinliklerle düzlemi yırtıp geçer. Sonrasında ise resmin kendisi ortadan kalkar ve doğrudan duvara müdahaleler başlar.

Buraya kadar sanatın geldiği nokta, düzlem ve yüzey bir yanılsama sorunu olmaktan çıkar, onu değiştirme ya da etkisini azaltma yerine, içinde yaşanılan ve deneyimleme yoluyla algılanabilen yeni sanat türleri ortaya çıkar.

3.6. Değişen Mekân Algısında Gerçeklik Duygusu

20. yy'ın ilk yarısında sanat yaşamı önceki yüzyıllara göre oldukça hareketli ve karmaşa içinde geçer. Birbirine karşı olan ya da birbirini tamamlayıp kaynaşan akımlar arasında çığır açan, sonrasında ortaya çıkan pek çok oluşumun bunun üzerine kurulduğunu bugün bile hala etkisi devam eden sanat türlerinden anlarız. Bu dönemde Kübizm, Fütürizm, Orfizm, Der Blue Reiter, Ekspresyonizm, Nabiler, Konstrüktivizm, Rayonizm, Destijl ve Dada gibi pekçok hareket ve sanat akımı ortaya çıkar. Sonraları Fütürizm, Kübizm'in ilkelerini benimsediği için Kübo-Fütürizm olarak adlandırılmış, Der Blue Reiter'e ise düpedüz Kübist tanımı konulur. Orfistler de aynı şekilde ilkeleri olmadığından dolayı Kübist sayılır.

Kübizm perspektifle verilen derinlik yanılışmasını, düzlemi parçalarına ayırarak yok etmeye çalışmasıyla başarılı olur. Kübizm'in Sentetik Kübizm diye adlandırdığı ikinci döneminde, ilkinde olduğu gibi doğadaki biçimlerin sadece uçlarını yontarak geometrik formlara sokmakla kalmıyor, nesnelere parçalayarak düzlemlere bölüyor, adeta onları resmin merkezine ya da kenarlarına doğru değil izleyiciye doğru iterek bir tür rölyef etkisi oluşturur.

Gerçek rölyef etkisi kolajla, resim yüzeyine yapıştırılan farklı materyallerle verilir. Böylelikle kolaj sanatı büyük bir gelişim gösteriyor aynı zamanda resim nesneye dönüşme yolunda ilerliyor. J.Miro, M.Ernst, M.Ray, B.Nicholson gibi sanatçılar kolajı kullanan sanatçılardır. Bu yıllarda kolajla en fazla uğraşan ve en ilgiç kolajlar orataya çıkaran Kurt Schwitters'tir.

Dada sanatçıları arasında yer alan Schwitters sanatının başlangıcında Kübizm ve Ekspresyonizm'den etkilenmesinden dolayı önceleri Dada hareketine asla kabul edilmez. Yıllar sonra Schwitters kendi Dada kolaj sanatını geliştirmeye devam eder, bunun sonucunda ortaya sıradışı olan "Merz" yapısı çıkar. Schwitters'e göre; "Dada salt bir anti-tezdir. Oysa Merz anti-tezi sanat eserinin her ögesine yüklediği görece değerlerle uzlaştırır. Saf Merz sanattır, saf Dada sanat olmayandır. Ve ikisi de yaklaşımlarında kasıtlıdır". (Artun, 2015, s. 155)



Resim 3.4. K. Schwitters, “Merzbau”, Hannover, 1923.

Schwitters sanat eserinin ortaya çıkışını, sanatsal öğelerin değerlendirmesiyle oluştuğunu ayrıca malzeme seçiminin önemsizliğini vurgular ve ne gerekirse kolajlarında onu kullanır. Farklı türden malzemeler bir araya gelerek resimden üstün bir durum yaratır. Nesnelere, çizgiler, biçimler akla gelen tüm öğeler yani malzeme üstüne malzeme gelebilir. Schwitters rastlantıların oluşturduğu bu öğelere “Merz” adını vermiştir. Merz kelimesi banka reklamında yer alan Kommerz kelimesinden türetilmiş, Dada gibi anlamı herhangi bir şey ifade etmemektedir. 1923’te Hannover’de oluşturmaya başladığı bu eser savaş sonrası ortadan kaldırılır.

Merzbau rastlantılardan oluşur ve gün geçtikçe büyüyen var olduğu mekânın dışına yani üst katlara oradan da çatıya kadar çıkar. İçerisinde büyük çukurlar, mağaralar, vadiler bulunur şekillenerek ve eklenerek dinsel amaçla kullanılan bir yapı gibi yükselmektedir.

Kurt Schwitters Merzbau'sunu açıklarken:

“Yaşamında rastladığı her şeyin, karşılaştığı, gördüğü, okuduğu, düşündüğü ne varsa, burada somut bir biçim aldığını söylüyor. Sütunun her yanına fotoğraflar, yazılar, resimler yapıştırmış, oyuklar ve dehlizler açmış bunları da adlandırmıştır. Goethe Mağarası adını verdiği oyukta “kutsal emanet” olarak Goethe'nin bacağı, Niebelungen Mağara'sında eski Cermen efsanelerinin hazineleri; Aşk Mağara'sında kafası ve kolları kopmuş sevgililer, tepelerinde aşk meleği Amor'u simgeleyen frengili çocuk.....Üç bacaklı fahişe, Persil sabunu ilanı” vb. gibi düzen oluşturmuş sürekli değişen sembollerle donatmıştır. (N. İpşiroğlu, M. İpşiroğlu, 2009, s. 77)

Sanatçı Merzbau'suyla dönemin sanat anlayışına karşı çıkmış, sanatla yaşam arasında kurduğu ilişkiyi sadece yaşayarak oluşturur.

Galerinin kendisi dönüştürücü bir özelliğe sahiptir, Merz yapısı oluşturulduğu mekânda sanata dönüşüp gerçeklik kazanmasıyla, var olan mekâna müdahalede bulunarak galeri fikrinin ilk örneği olarak sayılabilir.

Dada sanatçıları mevcut sanat anlayışına karşı çıkarak, sanatı değiştirmek değil yok etmek istediler. Yok etme tavrının bir ifadesi olarak Marcel Duchamp “Anti-Sanat” terimini kullanmıştır. Bu “Anti-Sanat” terimine dayanak sanatçı tarafından ilk kez kullanılan hazır nesnelere gösterebilir. Marcel Duchamp'ın ortaya koyduğu hazır nesnelere yıllar sonra oluşturduğu ve yerleştirme sanatına otuz-kırk yıl varken, o döneme kadar hiç düşünülmemiş, kullanılmayan, modernizm öncesinden itibaren bazen figürlerle bezenmiş bazen de sadece avizeden ibaret olan galeri mekânının tavanına kömür çuvalı asarak kullanır.

1938 yılında, Galerie Beaux-Arts'da yer alan “Uluslararası Gerçeküstüçülük Sergisi” inde yer alan Marcel Duchamp'ın “1200 Kömür Çuvalı” ile tavanı kullanarak izleyici üzerinde tuhaf bir his uyandırmaktan öte kafalarda pek çok soru işareti bırakır.



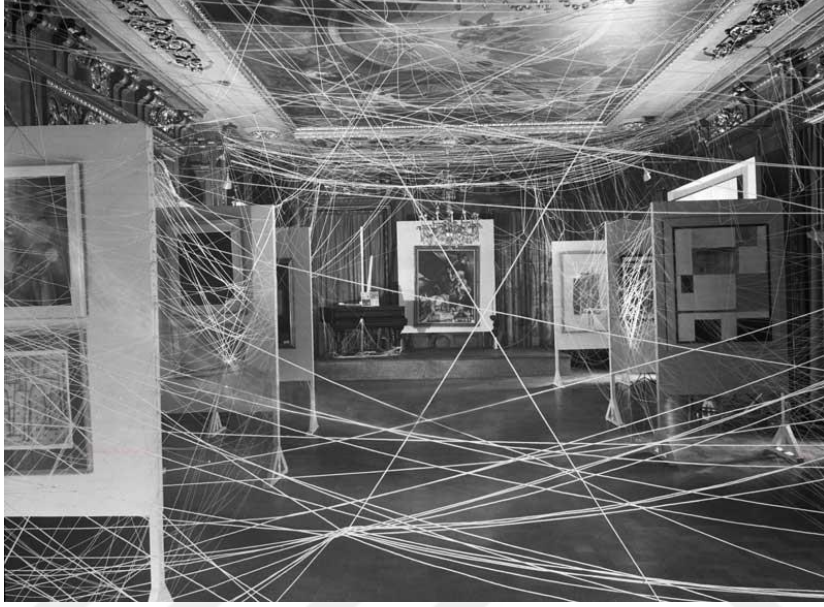
Resim 3.5. M. Duchamp, “1200 Kömür Çuvalı”, Fransa, 1938.

Enstalasyon sanatının ilk örneği olarak kabul edilen Duchamp’ın mekâna müdahalesi oldukça basit fakat radikaldir. Zarif bir şekilde döşenmiş aydınlık bir iç mekânı adeta karanlık bir mağaraya çevirir. Işıklar kapatılmış, ziyaretçilerin resimleri görebilmeleri için girişe el fenerleri konulur. Salonun her yerinde asılı olan resimlerin üzerindeki çuvallar kafa karıştırmış ve izleyicinin üzerine dökülen kömür tozu onları rahatsız eder. Sayıca fazla olan çuvalar, galeri mimarisinin huzursuzluğunu izleyicinin üzerinde hissettirerek ve sanatçılara ilham vererek, sanata farklı bir çıkış noktası getirdi.

Duchamp’ın mekân ile ilgili bir diğer çalışması, İkinci Dünya Savaşı sırasında Avrupa’dan birçok Sürrealist’in Amerika’ya göçünden sonra, ilk Uluslararası Sürrealist Sergisi’ni tekrar kurmak için Birleşik Devletler çağrıda bulundu.

“Gerçeküstücülüğün İlk Bildirileri” başlıklı sergi, 1942’de New Orleans’ta Fransız Rölyef Toplulukları için bir yardım meselesi olarak Whitelaw Reid konağında gerçekleşti.

Duchamp, iç mekânın yaldızlı pervazlarına, İtalyan tavan resimlerine, kristal avizelere ve diğer zengin mimari detaylara karşı çalışmak için basit ve ekonomik bir çözüm tasarlar. Kurulum için on altı milden fazla sıradan beyaz ip kullanan sanatçı, birkaç arkadaşının yardımıyla gerçekleştirdiği çapraz geçişli bu dokumayla mekânı donattı.



Resim 3.6. M. Duchamp, “Bir Mil İp”, Fransa, 1938.

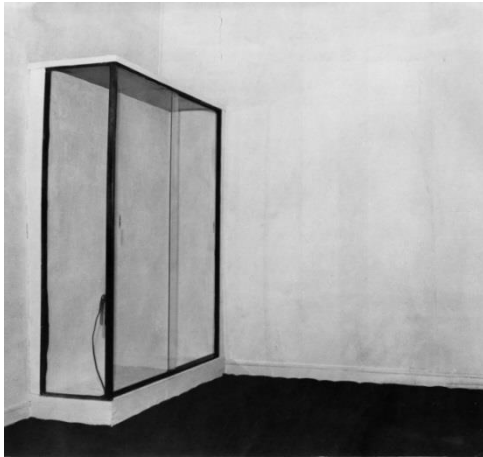
Bu karışık örgü, görüş açısını tamamen kesmemiş, sergilenen resimlerin birçoğu önündeki ve arasındaki seyirci ve sanat eserleri arasında kararlaştırılmış bir bariyer oluşturur. Seyircilerin birçoğu, sanatçı-katılımcıların sanat eserlerini düzgün göremeyerek ve hayal kırıklığına uğradı.

“İzleyiciye mi, tarihe mi, sanat eleştirisine mi, yoksa öteki sanatçılara mı yönelmektedir bu eylem? Yanıt, elbette ki hepsinedir ama yine de adres belirsizdir. Bu öylemin kime göndermede bulunduğu konusunda mutlaka bir tahmin yürütmek gerekirse, benim yanıtım, sergideki öteki sanatçılara yönelik olduğudur. Duchamp her iki sanatsal eyleminde de etrafındaki diğer yapıtları görmezlikten gelmiş, onları adeta duvar kağıdına dönüştürmüştür. İzleyiciyle sanat arasına bir mesafe koyan ip, sergiden hatırlanabilecek tek unsur haline gelmiştir. Dolayısıyla bu eylem bir müdahale olmaktan çıkmış, izleyici ile sanat arasında yeni bir tür sanat haline gelmiştir” (Antmen, 2013, s. 92).

Duchamp'ın müdahalesinin aslında bu imgenin baskınlığından çok geçirgen olduğu görülebilmektedir. Ne kadar engel oluştursa da mekânda dolaşılabilir, tablolar incebebilir durumdadır.

Çalışma yanlara adım atmayı ve etrafta eğilmeyi gerektiriyordu. Ancak, bizim görmemizi engellemek yerine, Duchamp'ın görüş süreçleriyle ilgili yeni bir farkındalık yaratma teşebbüsü olduğu açıktır. Duchamp bize görüşün, görsel değil fiziksel yaklaşımıyla mümkün kılmıştır çünkü izleyici ne gördüğünü ve nasıl görüldüğünü, ayrıca sanat kurumlarının kendi vizyon süreçlerini nasıl belirlediğini sorgulamaktadır.

Galeri mekânının boşluğunu konu edinen 1958'de Paris Galerie Iris Clert'teki Yves Klein sergisi, büyüleyici bir sergiydi. Çünkü tüm duvarlar beyaza boyanarak galeri boş olarak sergilenmiş, arındırılmış resim duyarlılığı Klein'e göre alanın bir güç alanıyla doldurulduğunu, görünmez sanatın tarihinde, belki de en görünür dönüm noktası; görünürlükten arındırılmış (varlık öncesi olmayan şey, boşluk) ve sınırları belirtilmeyen mekân.



Resim 3.7. Y. Klein, “Boşluk 1”, Iris Clert, Paris, 1958.

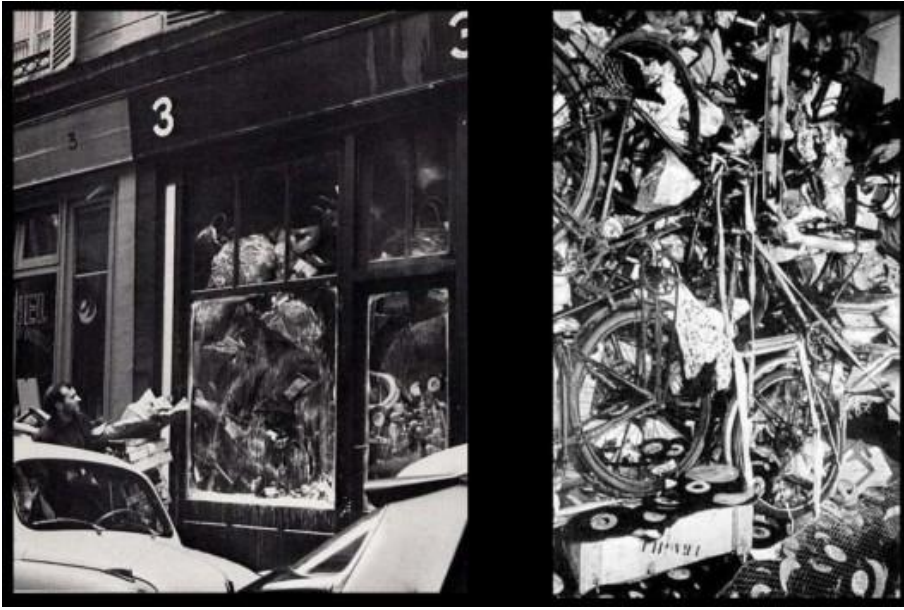


Resim 3.8. Y. Klein, “Boşluk 2”, Iris Clert, Paris, 1958.

Resimlerin artık görünmez olduğunu ve onlara bir sonraki Paris'de Iris Clert'in sergisinde açık ve olumlu şekilde gösterir. Tekvandocu olan Klein boş mekâna asma kattan atlayarak girer. Muhteşem basın açıklamasında, seyircinin boşlukta araması

gereken birşeye bakması gerekiyormuş gibi, sanki görünmez duvarları olan ve izleyicinin içeriye girmesini engelleyecekmiş gibi bir durum oluşturur.

Yves Klein galeriyi 1958 yılında boş olarak sergiledikten iki yıl sonra Arman aynı galeriyi dolu olarak sergiler. Klein'ın kavramsal sergisi 1957'de Clert Galerisi tarafından sahnelendi ve boş bir vitrinin bulunduğu boş bir galeriydi. Başlangıçta Klein'in kurulumundan hemen sonra gösterilmesi planlanan sergi, galerinin Klein'in sergisine verdiği yanıt üzerine iki yıl sonrasına ertelenir.



Resim 3.9. Arman, “Dolu”, Iris Clert Galerisi, Paris, 1960.

Ekim 1960'da çocukluğundan beri Klein'in yakın bir arkadaşı olan Arman'ın “Dolu” çalışması, Iris Clert Galerisi'nde sergilendi. Arman'ın sergisine Le Plein (Full-Up) adı verildi. Le Plein, Klein'in Boş'uyla doğrudan bir çelişkiydi; Kendisini Dadasit bulan Arman küçük galeri içini ağzına kadar atık nesnelere doldürmüştür.

“Mekânı tersten bir kolaj şeklinde dolduran bu birikinti, adım atacak yer bırakmayacak şekilde pencereye ve duvarlara dayanmıştı. Arman, galeriyi grotesk bir biçimde tıka basa çöple doldürüp dönüştürmüştür, sonra da mekândan o yığını *'hadi bakalım hazmet'*mesini beklemiştir. Galeriye görünmez kılıp, dışarda kalan izleyici salt vitrinden bakmaya mahkum eden Arman, böylece yalnızca boşanma işlemlerini başlatmakla kalmamış, ilişkide temel bir yarık açmıştır”. (Antmen, 2013, s. 112)

Galeri çok fazla çöple ve atık nesnelere tıka basa dolu bir şekilde, sergi sadece vitrin penceresinden izlenmiştir. Sergiyeye davetiyeler, “Le Plein - İris Clert” kelimesi küçük bir sardalya kutusunun içinden çekilmiştir. Klein’ın kendisi, arkadaşının geri dönüşünü desteklemiş ve bunu kendi boşluğum Arman’ın doluluğunu kazandıktan sonra diyerek sanatın evrensel hatırasını nihai olarak nicelleştirme mummyasından yoksundur şeklinde açıklamıştır.

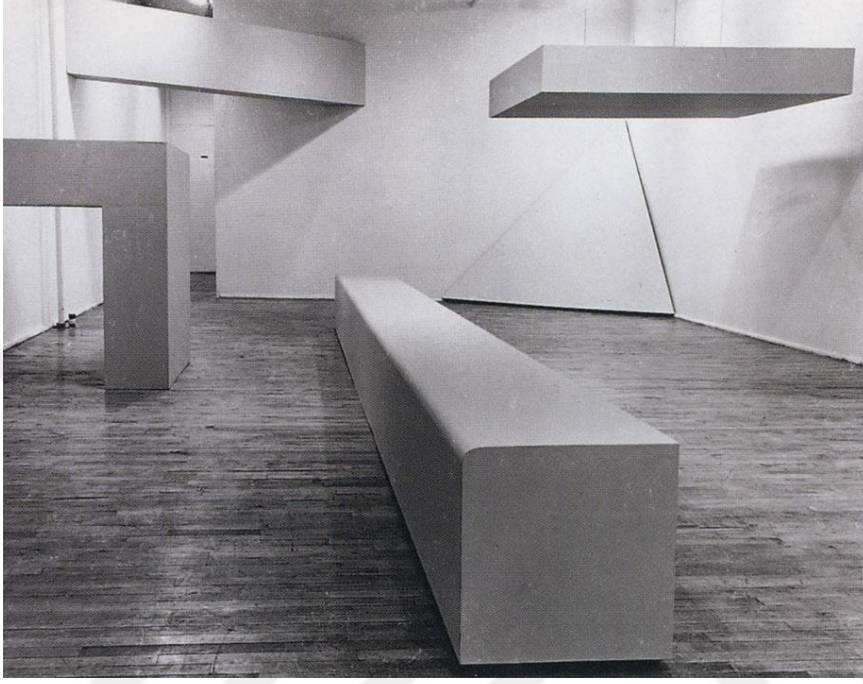
Galeri dolu ve boş sergilendikten sonra, galeri dışına yani kamusal alana çıkan Minimalistler, geleneksel sanat materyallerinden uzak durarak ve endüstriyel malzemeyi sanat nesnesi olarak seçerek, endüstri tekniklerini benimsemiştir. Minimalistler, sanatçının kişisel fikirlerini ve ifadelerini yansıtmaması gerektiği fikrini reddederek endüstriyel üretim tekniklerini mekânı betimlemek için kullanmış; duvar boyası, florasan, fiberglas vb. malzemeler kilden ve taştan daha değerli malzeme haline gelmiştir.

Minimalist sanatçıların amaçlarından biri, çevreyi meşgul eden (gerek galeri mekânı gerek kamusal alanı) işler üretmek olmuştur. Sanat her zaman gözetilmeye çalışılarak, ancak bu sanatçılar izleyicileri mekânda ilerledikçe değiştiklerini kabul ederek izleyicileri daha fiziksel bir şekilde çalışmaya dahil etmeye uğraşmıştır.

Minimalist sanatçı Donald Judd’un ve Robert Morris’in üretimleri genellikle üç boyutlu çalışmalara odaklanır. Her iki sanatçının estetiği, geometrik soyutlamanın prensiplerine, basit geometrik formların, illüzyon olmayan mekâna yerleştirmesine, objektif olmayan kompozisyonlarla birleştirilmesine dayanmaktadır. Morris, şimdiye kadar yapılan kompozisyon normlarının değerinden şüphe duyar ve ürettiklerinin mimari yönüne vurgu yapar. 1959’da New York’a taşınan Robert Morris, burada sanat tarihi eğitimi görür. Öncü heykel uygulamalarıyla aradığı gerçek bir algıdır ve bununla fazlasıyla ilgilenir. 1961’in başlarında, seyirci gerçek zamanlı ve gerçek mekânda ortaya çıkan heykelsi deneyimlere hiç de uzak değildir.

1962-1964 yılları arasında Morris, New York’taki Green Gallery’deki 1964 sergisi için tasarlanan yedi basit kontrplak heykelleri üretmiş. Galeriyeye duvarlarıyla ilgili olarak, çok yüzölçümü galeriyeye mimarisini daha önce yapmış olduğu bir heykel olarak

tanımlar ve izleyicilerin odağını galerinin mekânına yönlendirir. Bu çalışma, temelde heykeltıraş olan Morris tarafından, mekâna ve mekânın konturlarına dikkat çekmek için düzenlenir.



Resim 3.10. Robert Morris, “*Yedi Geometrik Kontrplak Yapı*”, Green Gallery, New York, 1964.

Morris, Minimalist eserlerin en azından insan bedeni kadar büyük olması gerektiğine ısrar eder. Sanatçının heykelleri doğrudan zeminde durur veya zemine uzanır, duvara yaslanır, tavandan asılır. Minimal heykelin özerk olduğunu belirten Morris, izleyicinin ve nesnenin özgüllüklerine eşdeğer olduğunu ima eder. Morris’in belirttiği nesne, ona göre öz önem haline gelir. Judd’un ısrar ettiği gibi, nesne kendisine özgü, başka hiçbir şeye hizmet etmeyen, kendinden başka bir şeye atıfta bulunmayan, spesifik bir hal alır. Stella’nın da dediği gibi “Gördüğünüz şey ne elde edeceğinizdir”.

Amerikalı Minimalist sanatçı Richard Serra 20. yy’ın en büyük sanatçılarından biri olarak değerlendirilir. Kamusal sanatın büyük ölçekli sac işleriyle tanınan Serra, eski Bauhaus eğitmeni Joseph Albers’in öğrencisiydi ve Prodüksiyon Sanatı olarak bilinen bir formda ağır malzemeler kullanarak soyut bir heykel oluşturmaya başlar.

Serra'nın ilk metal heykelleri doğadan tamamen soyuttur. 1970'lerin başında hava şartlarına dayanıklı özel Cor-ten çeliğinin yardımıyla yavaş yavaş büyük ölçekli çalışmalar oluşturmaya odaklanır. Çoğunlukla, izyeyiciyi gölgeleyen bir ölçekte inşa edilen ve o mekâna özgü çalışmalardır. En yenilikçi Minimal sanatçılardan biri olarak ününü koruduğu halde, kamusal alana yerleştirdiği bir çalışması tartışmalara yol açar.

1981'de Serra, 3,5 metre yüksekliğindeki "Tilted Arc"ı New York'taki Federal Plaza önüne yerleştirir. Çalışma, plaza boyunca insanların geçişlerini sınırlandırdığı konusunda çalışanların şikayetleri üzerine bir tartışma yarattı. Dört yıl sonra halka açık bir duruşmada, işin taşınması gerektiğine karar verildiğinde Serra, çalışmanın mekâna özel olduğunu ve "işin ortadan kaldırmanın, onu yok edeceğini" söyledi. Sonunda 1989 yılında iş söküldü, parçalarına ayrıldı ve hurda metal olarak hurdalığa kaldırıldı.



Resim 3.11. R. Serra, "Tilted Arc", Federal Plaza, New York, 1981.

"Yapıtlarındaki mekâna özgülük kavramının yanı sıra kamusal alan ve toplumla kurduğu ilişki entelektüel olarak oluşturmuş olduğu altyapıya zıt olarak sorunlu olmuştur. Kamusal alana yerleştirilen her yapıt izleyici olarak algılanan o alanın yaşayanları ile zorunlu bir ilişki kurar, beni görmek ve benimle yaşamak zorundasın mesajı verir. Bu yüzden bir galeri ya da müzedeki yapıtla kamusal

alana yerleştirilen iş arasında kamuyla buluşma açısından bir ilişkisel fark söz konusudur". (Yenianit, 2009)

Kamusal sanata yaklaşım, sanatçının rolü çalışmanın ortadan kalkmasından sonra değişti. "Tilted Arc" zıtlık yaratmış olmanın yanında ısrarcı ve belirsizdi, tıpkı Serra gibi. "Tilted Arc"dan sonra, hem koruyan hem de altüst olan kalıcı kamusal sanat fikri büyük lde ortadan kalktı.

Almanya'nın Munster kentinde, 1987 yazında, Richard Serra'nın da aralarında bulunduğu 60 civarında sanatçıdan oluşan ve uluslararası bir sergi olan Heykel Projesi, sanatın sosyal çatışmalara maruz kaldığını araştıran çok sayıda sanatçı yer aldı. Sergiye katılan Serra, tehdit edici derecede fakat dengeli görünen ağır çelikleri kullanırken, diğer sanatçılar ahşap, cam ve alüminyum gibi daha hafif malzemeleri tercih etti ve kamusal sanatı geçici bir müdahale olarak tasarlama eğiliminin başlangıcı oldu.

Minimalizm'in endüstriyel materyalleri kullanmasıyla izleyicinin sanat nesnesi etrafındaki (nesnenin kendisi kadar) deneyimlerine olan ilgisinden esinlenilmiş olsa da, Post-Minimalistler geleneksel heykelin bu yönünü terk etmeye çalıştı.

Post-Minimalist Smithson'un yaklaşımları alternatif mekanlara iyi bir örnektir; izleyicinin heykel anlayışını farklı ölçekler kullanarak, eserlerini sanat galerisinin dışındaki meknlarda üretmiş fakat sonrasında çalışmanın belge niteliğindeki fotoğraf ya da videosunu galeride sergileyerek yine galeriye bağımlı hale gelir.



Resim 3.12. R. Smithson, “*Sarmal İskele*”, Utah, Great Salt Lake, 1970.

Smithson’un mekânları, ilki galerinin dışında seçilmiş mekânlar, ikincisi ise galeri içindeki nesnelerin ve belgelerin yeri olarak Arazi Sanatı’nı çevreleyen fikirlerin gövdesini oluşturur.

“Sanatçı, 1970’te Utah’taki Büyük Tuz Gölü’nün ücra bir köşesinde yapmaya başladığı “Sarmal İskele” için 6.650 ton malzeme, taş ve toprak taşıyarak, göle doğru uzanan bir sarmal yaratmıştır. Sarmal, bu gölü okyanusa bağladığı söylenen mitolojik anafora gönderme yapmaktadır. Göl suyunun doğal hareketi ile bozulmadan önce birkaç kişinin görebiliği bu iş, anılarda fotoğraflar ve sanatçının yaratı sürecini betimlediği filmle yaşamıştır”. (Atakan, 1998, s. 61,62)

Smithson’un “Sarmal İskele”si, herhangi bir sistemin tükenmesini ve çökmesini öngören termodinamiğin bir kanunu olan “Entropi” kavramına olan ilgisiyle şekillenir. Jeolojiye ve mineralojiye olan ilgisi, bu yasayı doğrular niteliktedir. Çünkü kayalarda ve molozlarda dünyanın yavaş yavaş soğumuş olduğuna dair kanıtlar bulur.

Sanatçının oluşturduğu bu fikir, genel olarak kültür ve medeniyet üzerindeki görüşünü de belirtir. Ünlü kompozisyonu “*Entropy ve Yeni Anıtlar*” (1969), New Jersey’deki taş ocakları ve şerit, alışveriş merkezleri ile konut alanları arasındaki benzerlikleri çizer ve sonuçta daha sonraları da yok olup moloza dönüştürür.

Smithson'un, 1969'da, Spiral Jetty'yi galeri mekânının dışında yaratmasından hemen önce, Neil Armstrong aya ayak basan ilk insan olmuştu ve insanoğlu kozmos ile ilişkisini yeniden değerlendiriyordu. Sarmal İskelesi, gökdaya benzer bir şekildedir. Bununla birlikte izleyici, saat yönünün tersine doğru etrafında dolaşır ve bu nedenle sadece kozmolojiyi düşünmekle kalmaz, aynı zamanda izleyiciyi jeolojik zaman boyunca geriye doğru hareket etmesini de zorunlu kılar.

San Francisco'da 1968'de düzenlenen çağdaş sanatın en prestijli "Untitled" sergisinde Stella, Judd, Samara, Frankenthaler gibi isimlerin eserlerini içeren sergide yer alan Kienholz'un bir sanatçı olarak ezici gücünün ölçüsü, gerçekleştirdiği nispeten tahmin edilebilir enstalasyonudur: "VD Anısına Taşınabilir Savaş Anıtı".

Kienholz, Vietnam Savaşı sırasında ABD'nin uluslararası politikaları, askeri eylemlerin insani fedakarlığı ve Amerikan rüyasının tüketimciliği hakkında acı bir yorum olarak, bu devasa enstalasyonu gerçekleştirir.



Resim 3.12. E. Kienholz, "VD Anısına Taşınabilir Savaş Anıtı", Museum Ludwig, 1968.

Edward Kienholz tarafından hazırlanan enstalasyon adeta 1968 yılından kalma yaşam tarzı tablolarını betimler. Çevreyi yaratan ilk sanatçılardan biri olan Kienholz, çoğu zaman askeri şiddet ve Amerikan tüketimciliğini eleştirir. Daha geleneksel bir anıtın parodisi olan enstalasyon, sokaklara atılan malzemelerden ve gündelik hayatta kullanılmayan eşyalardan oluşur.

“Ed Kienholz'un Portatif Savaş Anıtı adlı yapıtı, genellikle üç boyutlu ve aşırı bir doğacılıkla gerçeküstücü sahne düzenlemesini birleştirerek yapılmış uluslararası pekçok yapıta bir örnek oluşturur. Kore savaşını gösteren bir fotoğraftan alınan, Zafer Kazanmış Askerler grubu, her caddede rastlanabilecek sıradan bir kafeyle yan yana yerleştirilmiştir. Bir CocaCola makinesi, âdeta seyirciyi önlerine serilmiş bu tablonun bir parçası olmaya çağırır. Bir yandan da, solda kutu biçiminde bir kadından, katlanması güç bir bencilliği dile getiren 'Tanrı Amerika'yı korusun'ezgisi yayılmaktadır” (Lynton, 2004, s. 299).

Kienholz, enstalasyonda çok basit bir ifade ile hiçbir gizli anlatım olmadan etki içerdiğini ifade eder. Bu etkiyi parçaya getiren izleyicidir. Parçanın gücü, çeşitli parçaların apaçık anlamlarının üst üste binmesi, karışması ve iç içe geçmesiyle, parçalarının toplamından daha büyük bir mesaj oluşturmasıdır, sadece savaşın yararsızlığı değil tüm karışıklığı, tüm varoluşları, geçmiş, şimdiki ve tüm göstergelerle geleceği kucaklayan yıkıcılığı olabilir.

Kienholz'un zaman içinde belirli bir anı donduran önceki çalışmalarının aksine, “Savaş Anıtı” geçmiş, şimdiki ve gelecek zamanı, spektral triptik montajında bir araya getirir. Tüm bu propaganda aygıtlarıyla geçmiş zaman var olarak, CocaCola makinesi (her zamanki gibi iş) ve eatery (yemeğimiz toplumumuzda büyük bir zorlamadır) ile birlikte geleceğin mesajını barındırır.

Mekânı, dili ve bedeni keşfeden kavramsal çalışmalarla bilinen Bruce Nauman, Video kurulum, heykel ve fotoğraf gibi bir dizi medyayı kullanmasının yanında sanatsal pratiğini, ironi ve mizahla besleyerek, çoğu kez rahatsız edici etkiyi sözel ve görsel olarak göstererek, izleyicilere meydan okur ve onları kendi fiziksel özelliklerinden haberdar eder.

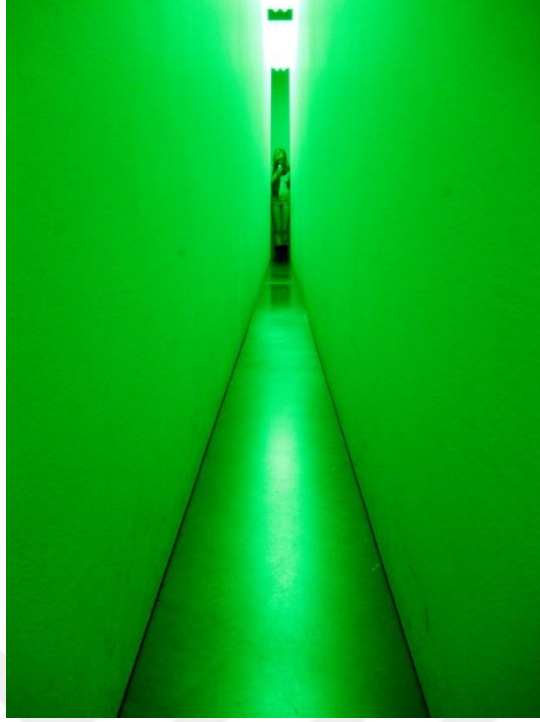
Uzun kariyeri boyunca Amerikalı sanatçı Bruce Nauman çeşitli materyalleri araştırmış. Çizim, fotoğraf ve heykel gibi alanlardan daha çok sanat pratiğini neon işlerine, enstalasyon sanatına ve performansa ayırır. Nauman'ın neon çalışmaları, korkudan kaçmak ya da eğlence gibi, birkaç harfin yeniden düzenlenmesiyle ortaya çıkan anlamsal ve mecazi olasılıkları keşfeder. İzleyiciyi, çalışmanın aktif bir parçası

olarak dahil eden Bruce Nauman, çağdaş sanat dalının gelişimine katkısı olan en önemli sanatçılardan biridir.

Bruce Nauman'ın sanatının ziyaretçisinin somut ya da kavramsal bir alanda meydan okuduğu bir mekân alanı olarak nasıl çalıştığını gösteriyor. İşle karşılaşma sırasında, ya ışın fiziksel yapısı ya da daha bilişsel bir dezavantaj ile kışkırtılan çeşitli uyaranlarla karşılaşmaktadır.



Resim 3.13. B. Nauman, “*Green Light Corridor*”, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Gift, 1992.



Resim 3.14. B. Nauman, “*Green Light Corridor*”, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Gift, 1992.

Nauman heykellerinde ve enstalasyonlarında mekânın, algısal ve fiziksel deneyimi arasındaki zıtlığı zorlar. Green Light Corridor’dan çıkan parlak renge bakmak, dar sınırlar boyunca manevra yapmaktan çok farklı bir fenomenolojik deneyim ister. Işıklı Performans Kutusu başka bir deneyimsel durumu kışkırtır. Dikdörtgen bir sütun olarak, özlü minimalist heykelleri andırır, ancak içinden geçen lamba tavandaki ışık kalıbının karesi, parçanın okunuşunu değiştirir: gizli, ulaşılamaz bir alan hissi, belki de yalnızca vicdani olarak deneyimlenebilir. Böylelikle, başlığında ima edilen performans, izleyicilerin kendi bedenlerini bu örtülü iç mekâna zihinsel olarak yansıtmaya çalıştıkları zaman başlatılan özel bir kavramsal eylemdir.

Nauman’ın estetik deneyimin asıl nesneyi önemsiz kıldığı ısrarıdır. Algının kendisi izleyicinin sanat nesnesi ile ilgili olarak bedeniyle ve zihniyle karşılaşması Nauman’ın çalışmasının konusu olarak yorumlanabilir.

Josephs Beuys’ın kuruluşu Plight (Kötü Durum), bir estetik deneyimi içinde barındırıp barındırmadığı düşündürücüdür. Keçe’nin bolluğu, piyano ile görsel

olarak gerginlik oluşturan, alanın yankılanan akustiğini boğsa da mekâna bir düzen içinde yerleştirilir. 20. yüzyılın ikinci yarısının en etkili sanatçılarından biri olarak kabul edilen Joseph Beuys, 1950'lerden başlayarak 1980'lere kadar Avrupa ve Amerika'da aktif bir sanatçıydı ve bu dönemdeki uluslararası Proto-Kavram sanat akımı olan Fluxus ile bir şekilde bağlantılıdır. Beuys farklı alanlarda da çalışmalar üretir; geleneksel olarak resim ve heykel, süreç odaklı veya zamana dayalı "eylem" sanatına kadar uzanır. Performans sanatı (hem sanatçı hem de izleyici) psikolojik, sosyal ve / veya politik konuları ele alırken iyileştirici bir etkiyle gerçekleştirilir.

Beuys, özellikle hayvansal yağ ve keçe, iki farklı malzemeyle, sanatın günlük yaşamla birbirinden ayrılamaz olduğunu öne sürmüştür. Joseph Beuys tarafından, ölümünden bir yıl önce çok geç oluşturulan, bağlamı oldukça paradoksal ve rahatsız edici olan bu enstalasyonun başlığı da oldukça kararsız olan: *Plight* (umutsuz durum, utanç, vb).



Resim 3.15. J. Beuys, "*Plight*", Anthony d'Offay gallery in London, 1985.

"Beuys'un düzenlediği galerideki iki ayrı mekân külrengi keçe tomarıyla kaplanmış ve üzerindeki bir karatahtayla bir termometre bulunan bir piyanodan

başka hiçbir eşyanın olmadığı bir yerdi. Keçe kaplı duvarlar mekâna belli bir ağırbaşlılık veriyor, ayrıca sıcaklık, korunmuşluk ve Londra'nın merkezindeki gürültüye karşı bir yalıtım kazandırıyor. Kapalı piyano, boş karatahta ve kimin için ne ölçtüğü bilinmeyen termometre de insanların özlemleriyle yeteneklerini ve bunların baskı altına alınışını dile getiriyordu. Beuys yapıtına Plight (Kötü Durum) adını vermişti". (Lynton, 2004, s. 344)

Malzemenin dokusal yüzeyi, ses emiciler olarak görev görür ve sesi hapseder. Bu kurulum bir zemin ile tavan arasında kalınlık ile doldurulmuş, piyano ve keçe arasında bir anlatı, hışırtı tonlarında ortaya çıkar. Rölyef olarak kurulum estetik nesnenin kutsal niteliklerini aydınlatır.

Beuys'un sanat pratikleriyle yakından ilgilenildiğinde farklı yönüyle karşılaşırız. Keçeyle kaplı bir galeri içerisinde piyano çalmak ya da ruhu sesle canlandırma özelliğine sahip enstrümanın sonsuza dek susturulması insana aykırı gelebilir. Beuys piyanoyu zamanın yıkımlarından korumaya çalıştığı düşünülebilir.

Kamusal alan sorunları ile kentsel çevre katılımını yansıtan Gordon Matta-Clark, aldığı mimarlık eğitimini devam ettirmez, bunun yerine sanat yapıtlarını mimari çevreyi analiz etmek için kullanır ve mimarlığını sadece konu olarak ele alır. En çok kamusal alanda binaların bölümlerini kesmek ve çıkarmak için uğraşır. Bu projeler, mimarlığın sağlamlığı hakkındaki varsayımlarımıza meydan okuyarak iç-dış, kamusal alan ve özel alan arasındaki bölünmenin zayıflığını da ortaya koyar.



Resim 3.16. Gordon Matta-Clark, “*Split*”, New Jersey, 1974.

Gordon Matta-Clark’ın yaptığı “Split” çalışması, sanatçılara benzer bir model önermektedir. Onun ünlü “bina kesimleri”, terk edilmiş bir yapının bir kısmı veya tamamı boyunca bazen de kısmi olarak zemin, tavan ve duvar bölümlerini keserek parçalara ayırmayı içerir. Kelimenin tam anlamıyla ikiye ayrıldığı evleri “tipik bir aile evi” olarak tanımlar. Ayrılma(Split) için, Matta-Clark New Jersey’deki tipik bir banliyö evinin çeşitli katlarını oyarak ikiye böler.

James Wines, 1970’lerin sonunda kamusal sanatta mekâna özgü çalışmalar yapan sanatçı olarak ün kazanır. Binalara ve kamusal alanlara dekoratif bir aksesuar olarak yaygın bir şekilde kullanılmasının aksine, tipik olarak otomobil taşıtlarının çevresel etkileşimiyle olan bu birleşimi, insanların alışveriş merkezi günlük ritüelleri ve Amerikan araba kültürünün fetişizmi ile bilinçaltı bağlantılarından yararlanır.



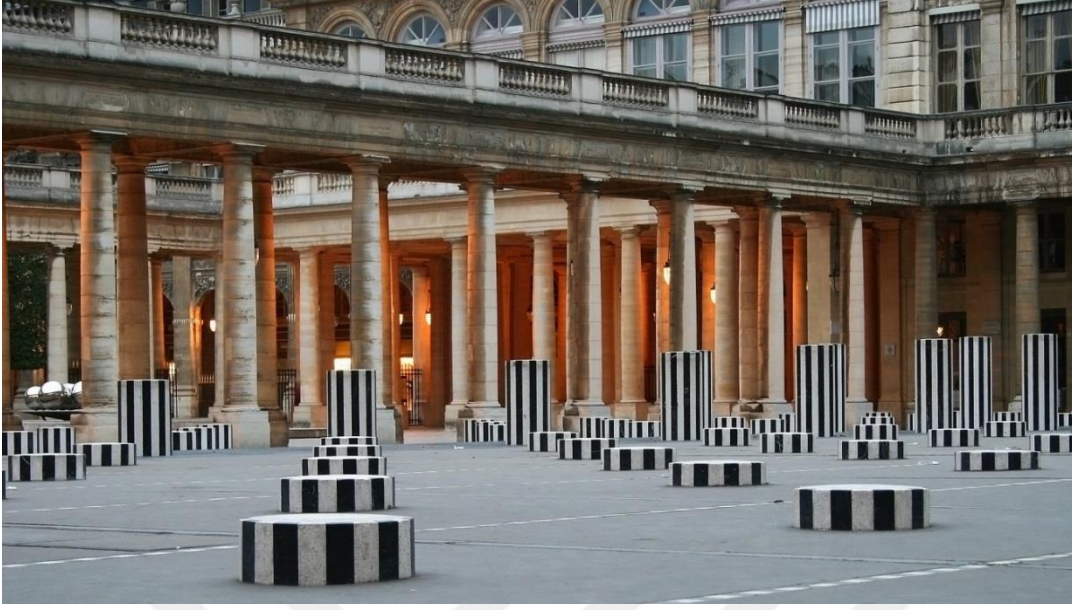
Resim 3.17. James Wines, “*Hayalet Otopark*”, Ghost Parking Lot: Hamden Mall, New Haven, 1977.

Yirmiye yakın otomobil çeşitli yüksekliklere kadar, gövdelerinin bir bölümü tam olarak, bir bölümü de kısmen asfaltla kaplanarak açık otoparka gömülür. Otoparkta farklı model araçlar yer alır; araçlar arasında sedanlar, istasyon vagonları, üstü açık araçlar ve spor arabaları bulunur.

Wines, bu konuda çok fazla duygusal bir ilginin var olduğunu söyler. Bütün arabalar bağışlanmış ve hepsinin ayrı ayrı hikayeleri vardır. Örneğin, oğlu ölmüş bir kadının, oğlunun neredeyse hayatının bir parçası olan arabasını vererek projeye destek verir.

Wines, bir sanat eseri olarak inşa edilen enstalasyonunun bir müzeye yerleştirilemeyeceğini, onun canlılığının bir otoparkta olmaktan geldiği ifade eder. Ayrıca, özel bir sanat perspektifinden yola çıkarak oluşturulan ve kamu sanatından farklı olarak, bu proje tamamen anlam kaybı olmaksızın, bağlamından ayrı olarak başka bir mekânda oluşturulamaz.

Kamusal alana müdahalede bulunan Daniel Buren’in soyut ve geometrik sütunları, Paris’te yaşayan insan çevresiyle olan ilişkisinden önce söylenecek daha önemli şeyler olarak; geometrik formlar mekânı tasvir etmemize ve içeri girdiğimiz alanı görmemize imkan veren bir şekle sahiptir.



Resim 3.18. D. Buren, “260 Çizgili Sütun”, Palais Royal, 1968.

Buren’in ilk daimi kamu projesi olan ve Paris’in 17. yüzyıldan kalma Palais Royal’in sıradan avlusunda canlanan eserler, siyah ve beyaz çizgili 260 sütundan olur. Tüm sütunlar bodrumda birleşir ve farklı yüksekliklerde açık bir şekilde ortaya çıkar, belirli bir ritmi yaratır ve çevredeki sarayın klasik mimarisi ile alışılmadık bir kontrast verir. Sütunlar ızgara şeklinde düzenlenmiş ve böylece boşluktaki bedenlerimiz için bir tür mekânsal yönelim olarak hareket etmektedir. Başka ilginç özellik ise, en azından bazı yerlerde, mekânın altından akan su kanallarına karşılık gelen sütunlar arasındaki yükseklik farkıdır.

“Önermenin iç yapısına gelince, çelişkilerden kurtarılmıştır; okuma yüzeyinde herhangi bir “trajedi” görünmez, sözgelimi, herhangi bir yatay çizgi dikey bir çizginin içinden geçmez. Sadece eserin sınırlamasının tepedeki ve dipteki imgesel yatay çizgisi “vardır”, ama aynı şekilde sadece zihinsel rekonstrüksiyon yoluyla “vardır”, anı zamanda zihinsel olarak, dışsal büyüklüğün keyfi olmasından da anlaşıldığı gibi, yıkılır.” (Harrison, 2011, s. 909)

Sütunlar eşit aralıktadır, ancak bazen yükseklik olarak değişir. Sütunların tabanı avlunun bodrum katına iner ve zeminden yükselir. Bu, yeraltı ve sokak seviyesiyle Paris arasındaki tarihsel ilişkiyi simgeleyerek geçmişin, bugünü ve geleceği birleştirmeyi gösterir.

Döneminin önde gelen sanatçılarından biri olan Rachel Whiteread, 1988'den bu yana, mekânı katılaştırın işler üretir. Günlük deneyimlerimizin bir parçası olan bu evlerin iç mekânlarını kalıplayarak bunların içini dışına çevirir ve görünmesini sağlar böylelikle mekânları nesneleştirir. Sanatsal yaklaşımı tutarlı olan Rachel Whiteread, nesnelere çevreleyen ve tanımlayan mekânlara ilgi duyar. Genellikle nesnenin kendisini doğrudan aktarmak yerine nesnelere temsilî gibi görünenlerinin olumsuz izlenimlerini kopyalar ve kütleli bir biçimde yerleştirir.

Yerleştirmelerine örnek olarak, dolap yapmak için sanatçının açıklaması şu şekildedir; Sadece bildiği ve hatırladığı kadarıyla çocukluğunda eski ve döküntü bir gardırop bulur, içini asgari düzeyde boşaltır, tersine çevirerek, delik açtıktan sonra taşana kadar alçıyla doldurur. Alçının sertleşme işleminden sonra kırılmış gardırobun görünen iç kısmının mükemmel bir kopyasıyla baş başa kalır.



Resim 3.19. R. Whiteread, "House", Courtesy Gagosian galeri, 1993.

Çalışma, binada yaşayanlara, sonsuza dek betondan inşa edilmiş olan odaların boş alanlarına bir anıt görevi görür. Çalışmayı negatifi olarak ortaya çıkaran sanatçı, kasten deforme olan ev, izleyiciyi tanıdık bir yaşanmışlık duygusuna bağlayarak zamanı adeta dondurur. Yirminci yüzyılın yaşam alışkanlıklarını, tersine çevirir ve nesne olarak prizler, ahşap eşyalar ve pencere çerçeveleri ile ilgili küçük ayrıntıları da negatifte yakalamayı başarır.

Whitread'ın ilgisinin insanların kullandığı nesnelere olduğu söylenebilir; yataklar, lavabolar, sandalyeler, dolaplar kısaca atılan nesnelere hepsi evler de dahil olmak üzere, bunların işlevleriyle psikolojik ve fiziksel bir ilişki içerisindedir. Whitread'ın çalışma için seçtiği nesnelere, tanıdık bir insan rezonansına sahiptir. Galerilerin içinde ve dışında, geniş kapsamlı bir ölçekte çalışmasına rağmen, onun sürekli referansı, insanların tutabileceği, kullandığı ve yaşadığı nesnelere ilişkilidir.

Olafur Eliasson, 2003 yılında Londra'daki Tate Modern'de kurduğu "Hava Durumu Projesi" isimli bu çalışmada sanatçı güneşi ve gökyüzünü ana salonu işgal ederek oluşturur. Bütün alan, oluşturulan yapay sisle tüm alana sızarak gibi kaplanır. Salonun en dip kısmında da 200 adet düşük-sodyum mono-frekans lambası vardır. Mono frekanslı lambalar daha çok sokak lambalarında kullanılır ve yayılan ışığın frekansı o kadar düşüktür ki, siyah ve sarı renklerin haricindeki diğer renkler görünmezdir. Lambalar bu nedenle etrafındaki nesnelere sadece iki renk tonuyla göstererek aydınlatır.



Resim 3.20. Olafur Eliasson, "The Weather Project", Tate Modern, 2003-2004.

"Ayna tavan -metaforik gökyüzü-güneş arkını yansıtarak daireyi tamamlarken, izleyicinin kamusal bir mekânda kendi varlığının bilincinde olma hissini kuvvetlendiriyordu. Alanı kaplayan ve gelip geçici, uçucu, bulutumsu görünüm

oluşturan sis de somut bir atmosferik havayı akla getiriyordu. Birçok izleyici bu görkemli elektronik solaryum manzarasını oturarak, uzanarak ya da kendinden geçerek izlemişti. Eliasson burada, doğal fenomenlerin aşkın karşılaşmalarına romantize bakış ile bilimsel nesnelliğin ve onunla ilintili teknolojik medyaların rasyonalize yöntemleri arasındaki gerilimle ustaca oynamaktadır. Kendisinin belirttiği gibi: “Çalıştığım araçların ortaya konmasının faydası... izleyicilerin deneyimin kendisini bir yapı olarak anlamalarını ve böylece, daha ileri boyutta, bu deneyimin kendilerindeki etkisini sorgulayıp değerlendirmelerini sağlamasıdır”. (Shanken, 2012, s. 76)

Eliasson’un etkileyici kurulumu, çevremizdeki dünyayı veya evreni algılamannın temel hareketine dikkat çekmektedir. “Hava Durumu Projesi” nin geçici unsurlarının bileşimindeki dinamik değişimler, dışarıdaki hava koşullarının tahmin edilemezliğine paraleldir; bu da insanlığın çabalarına ve müdahalesine rağmen hala kontrolümüzün dışında kaldığını gösterir. Eliasson’un çalışmaları, doğal dünyanın güvencesiz ve geçimsiz yönlerinden yararlanma biçimi olarak başlangıçta Romantik gelenekte bulunan doğaya olan ruhsal ve duygusal bağlılığı uyandırır.

Düzlem-derinlik ilişkisinin ve düzey kullanımının yarattığı, boyanın tuval yüzeyi üzerinde oluşturduğu yanılsama mekan yüzyıllar boyunca yine tuval yüzeyi üzerinde aynı türün farklı varyasyonları olarak karşımıza çıkar. Sanatçıların son yüzyılda öznelcilik yolundaki ilerlemelerinin ivme kazanması sonucunda tuval üzerinde sayısız denemeler yaparak var olan kalıpları kırmak için kendilerine çıkar yol aramış nihayetinde ise kırılmaz sanılan kalıplar ve yıkılmaz denilen başyapıtlar alaşağı edilerek içinde yaşadığımız mekanlar deneyimleme yoluyla algıladığımız birer sanat eserinin kendisine dönüşür.



4. UYGULAMALAR

Günümüzde sanat ve mekân arasındaki ilişki, modernizmin süresi boyunca desteklenen sanat anlayışlarıyla birlikte farklı alanlarda yeniden ele alınmaktadır. Öte yandan, engellenmemiş, kullanılmamış ve evrensel olanın tarafsız özelliklerine bağlı mekânlar artık “steril” veya “ölü” olarak eleştirilmesi esnasında bu nötr ilişkiden uzaklaşan alanlar genellikle sanat için fazlaca eleştirilir.

Sanat nesnesi olarak galeri mekânı fikri ortaya çıktığı zaman, sanat ile mekân arasında nötrleştirilen ilişki ideali, kendisini çağdaş olmaya ve yeniden düşünmeye eğilimli bulur, böylelikle sanat ve mekân arasındaki uygun ilişkinin doğası belirsizliğini korur.

1960’larda mekânın genişletilmiş kavramının ortaya çıkması ile birlikte tartışmalar başlar. Mekân, teorikleşmenin ve fiziksel etkilerinin ötesinde düşünölmüş; estetik, psikolojik ve deneyimsel etkileri araştırılmıştır. Sanat ile mekân hayati bir bağlantıya ve karşılıklı ilişkilerin ötesinde tarafsızlığın teorik ve estetik ideolojisi aracılığıyla etkili bir şekilde tanımının netleştğini gösterir.

Yirminci yüzyılda yayımlanan, Brian O’Doherty’nin Beyaz Küp içindeki doğruluğu etkili olan bir argümanı, beyaz duvarlı sanat galerisinin mekânsal bağlamı, modern sanat anlayışımızı şekillendirerek kavramsal çerçeve ile sergilenen nesne arasında kurulan ilişkideki değişiklikler etkili rol oynar.

Beyaz Küp galerisi ideali, izleyicileri serginin kavramsal çerçevesiyle onların gündelik bağlamlarının dışında, saf formlar olarak sergilenen sanat nesnelərini ilişkilendirebileceğimiz zamanın dışında bir mekân kurar.

Brian O’Doherty mekânını şu şekilde açıklar;

“Bir ortaçağ kilisesini inşa etmek için uygulanan kurallar ne kadar özenliyse, galeri mekânının inşası için uygulanan kuralların da aynı özene sahip olduğunu ve içerinin dış dünyadan soyutlanmış olması gerekir, dolayısıyla pencereler genellikle yok edilmiştir. Duvarlar beyaza boyanmıştır. Işık kaynağı tavadır... Sanat deyim yerindeyse, orada kendi dünyasındadır”. (O’Doherty, 2013, s. 23)

Seyirci O’Doherty için, beyaz küp; galeri mekânı ile bir sanat nesnesi olarak sanatçının kurgusal mekânı arasındaki farkı ayırt edemedikleri için, birbirini izleyen nesnelere ve izleyici arasındaki ilişkinin huzursuzluğu artar böylece galerinin kendisi fark edilir. Böyle bir konu, eğilimli duymalara ve izlenimlere ve bu tür deneyimler olarak sadece sanatın değil, kendi kendilik algısının kırılmış bir şey olarak algılanmasına neden olur.

O’Doherty’in nesne ve izleyici arasındaki değişen ilişkiyi, önerdiği kolajla ortaya koyar. Çünkü bakış açısının, günümüz sanat geçmişinin modern geçmişte oturtulduğu konu ve odak noktası olarak bakış açısının perspektifsel bir şekilde kurulmasını sorgular.

Modernizmde düzlemin kolajla parçalanması ve onun çevresi, parçalanmış bir deneyim biçimine sahip olan sanatçıdır. Ayrıca pek çok sanatçı o dönemde bu geçişi anlamamış, sanat nesnesi olarak galeri mekânına özel ilk uygulamalar üzerine, sanat galerisindeki deneyimin değişen karakterini tarihsel olarak tasvir etmekle ve son asırda değişen sanat ve sanatın teknikleriyle olan ilişkisi doğrudan olan bir deneyimi ilk olarak Schwittes’in 1923 yılında yapımına başladığı “Merzbau”su değiştirir.

“Sınırsızca oynanan bir yıkma/yapma, kurma/parçalama oyunudur. Başı sonu, girişi çıkışı, içerisi dışarısı, işlevi, amacı yoktur; anlamı ve bilgisi yoktur. Bilgiyle değil, şansla, rastlantıyla kurulur ve bozulur. Her defasında yeni bir hakikati anlamlandırır, değişik bir mit oluşturur. Sürekli bir düşünsemedir (reflection)... Sanatın kendi kendine içkin evrenini, dilini, bilgisini, davasını (ütopyasını), duyusallığını ve tinselliğini düşünmek (düşünsemek) bakımından Merzbau gerçekten eşsizdir”. (Artun, 2012, s. 66,69)

Yapı ortaya çıktığı dönemde çağdaş sanat üzerine kurulu tartışmalı alan olarak görülür. Mekân nesnelere, materyalleri ve süreçleri birbirine bağlayan, tutarlı bir koordinattır. Yapı, ayrıca materyaller ve süreçler arasındaki karşılaşmadır. Sanatçının projesi performatif olarak yeniden düşünmek ve bir dizi müdahalede bulunmaktadır.



Resim 4.1. Bestami Gerekli, “*Sonsuz Borular I*”, Akbank Sanat, İstanbul, 2014.

“Sonsuz Borular” mekânsal müdahalede, kurgusal yapı “sınırları olmayan kompozisyon” üzerinden kendini açıklar. Çalışma, var olan mekânları dönüştürme ve yeniden keşfetmenin müdahale sürecinde yaratılır. Yaratılış mutabakatını, muğlak olmayan nesnelere arasında oynama teknikleriyle bazen baştan çıkarıcı bazen de her yerde karşımıza çıkarak rahatsız edici olan ve fark edilen nesnenin izolasyonu, gizliliği ve özgünlüğü arasında kurgulanmış bir çatışma alanıdır.



Resim 4.2. Bestami Gerekli, "*Sonsuz Borular 2*", Akbank Sanat, İstanbul, 2014.



Resim 4.3. Bestami Gerekli, "*Sonsuz Borular 3*", Akbank Sanat, İstanbul, 2014.



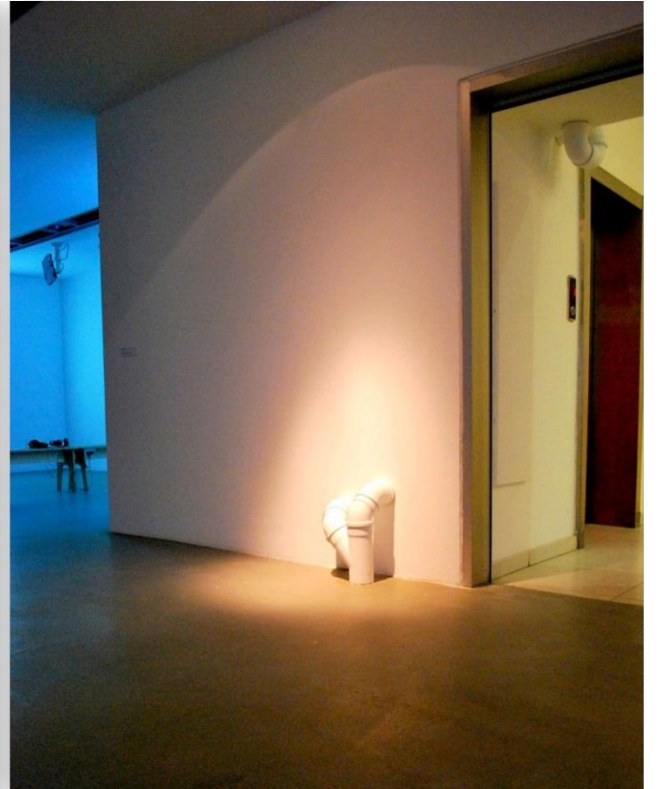
Resim 4.4. Bestami Gerekli, “*Sonsuz Borular 4*”, Akbank Sanat, İstanbul, 2014



Resim 4.5. Bestami Gerekli, “*Sonsuz Borular 5*”, Akbank Sanat, İstanbul, 2014.



Resim 4.6. Bestami Gerekli, “*Sonsuz Borular 6*”, Akbank Sanat, İstanbul, 2014.



Resim 4.7. Bestami Gerekli, “*Sonsuz Borular 7*”, Akbank Sanat, İstanbul, 2014.



Resim 4.8. Bestami Gerekli, “*Sonsuz Borular 8*”, Akbank Sanat, İstanbul, 2014.

Mekâna, yine mekanda işlevselliği olan bir nesneyi seçip uygulayan, onu çıkış noktası olarak kabul ederek, nesne ve mekân arasında günlük hayatta kullanılan bir objeyle ilişki kurar. Çalışmanın var olma nedeni binanın orta kısmında bulunan boşluğun kenar durvarından geçen borular genelde yağmur sularının tahliyesini sağlayarak tavanı zeminle bağlar hatta sessiz bir mekan içinde huzursuzluk yaratan sesiyle beraber yer altı sularına doğru mekansal yönelim hareketine yönlendirdiği düşünülebilir. Bu sayede borular, hem yaşadığımız alana hem de görünmeyen yerlere dikkatimizi çeker.

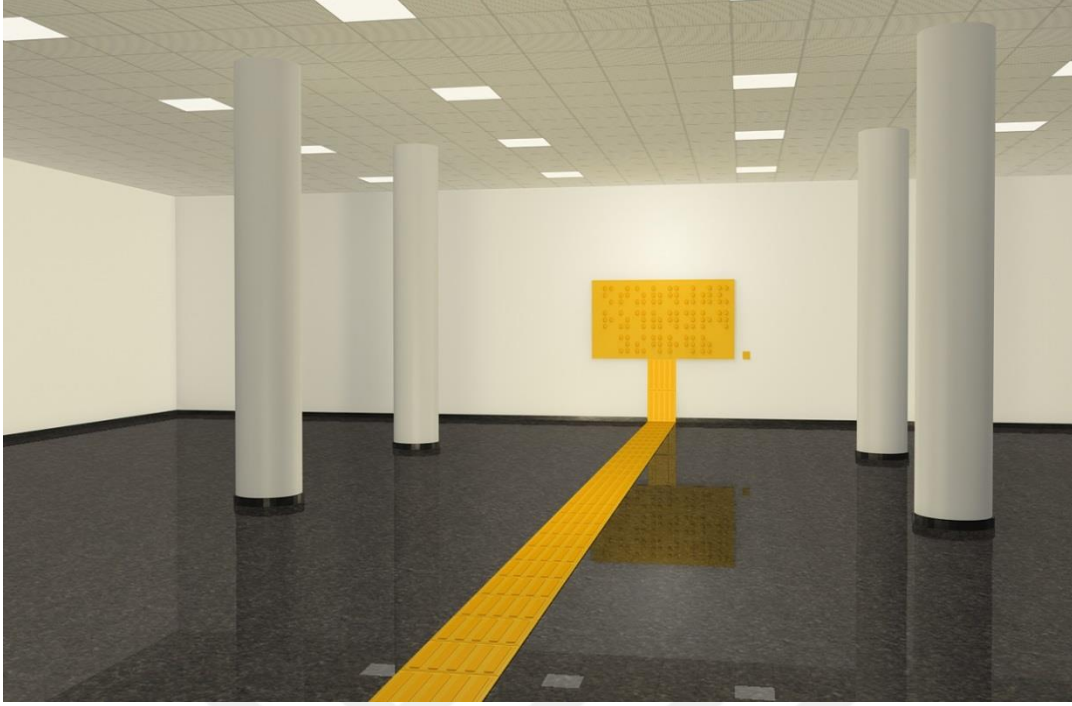
Mekândan mekâna gezinen ve aktarılan sıradan bir nesnenin oluşturduğu ya da bütünleştirdiği nesne-mekân olgusu, mekâna sonradan eklenmiş bir parça olmaktan çok mekânı sarmasıyla bir bütünlük sağlar, mekân ise ona kaide görevi görerek adeta beden olur. İşin alımlama noktasında sadece seçili mekânlara monte edilen

çalışmanın parçalarıyla karşılaşan izleyici, nesne – mekân ilişkisi üzerine yarattığı algısal farkındalık, onun sanatsal bir yerleştirme olup olmadığını izleyiciye sorgulatmayı amaçlamıştır.



Resim 4.9. K. Schwitters, “*Merzbau*”, Hannover, 1923.

Mimarlıkla aynı anda görünür bir mekân kullanımı, mekânsal müdahale bakımından düşünüldüğünde, bodrum ve tavan arasındaki topolojiler içinden ortaya çıktan Merzbau'nun doğası açıklandığında ve yakınsama olarak fiziksel ve psikolojik deneyimi, sayısız örneklerle tekrarlanır. Ortaya çıkan, geri dönüş izlerini bırakan buluntu nesnelere; hayatın geçmişini merak eden ve gizli tutulan kişisel şeyler, iletişimin reddi gibi bir kodun paylaşımı olarak düzenlenir.



Resim 4.10. Bestami Gerekli, “*Empati Bandı 1*”, Cermodern, Ankara, 2015.



Resim 4.11. Bestami Gerekli, “*Empati Bandı 2*”, Cermodern, Ankara, 2015.

Robert İrwin'in 1985 yılında yazdığı "Notes Toward a Conditional Art" (Koşullu sanat üzerine notlar) makalesi tezin birinci bölümünde değinildi fakat uygulamalar bölümünde belirli çalışmaları, makalenin mekâna özgü işler alt başlığında değerlendirebileceğimiz "Sarı Bantlar" galeri mekânı ve kamusal alan, yani insanların günlük yaşam çevrelerini içeren somut mekânlar göz önünde tutularak tasarlandı ve mekânın ölçülerine göre yerleştirilerek belirlendi. Mekâna ilk adım atıldıktan sonra çalışmanın tanımlanması ve anlam kazanması, mekânın izleyici tarafından deneyimlenmesi sürecinde gerçekleşir.

Günlük hayatta sıklıkla karşılaştığımız fakat sonrasında onun bir sanat eseri olduğunu anladığımız nesnelere, sanatçının yüklediği anlam kadar bulunduğu mekânın da etkisi vardır. "Sarı Bantlar" isimli çalışma hizmet ettiği amacın dışına çok da çıkmayarak, mekânları birbirine bağlamaktadır ve nesnenin bulunduğu yere göre tanımını mekân belirler. Kamusal alanı galeriyle bağlamasıyla işlevselliğinin korumasının ötesinde müdahalenin tarzına göre değil içinde bulunan mekânsalın durumuna göre boyut değiştirir.

"Mekânsalın, toplumsal nesnelere arasındaki ilişkilerden oluştuğuna yönelik vurgu, mekânlar arasında karşılıklı bağımlılıktan söz etmenin meşru olmadığı anlamını taşımaktadır. Mekânsal örüntülerin etkileştikleri söylenemez, sadece toplumsal nesnelere, bir ya da daha fazla bu tür mekânsal etkileşim içinde bulunurlar. Mekânsal olan, farklı bir genel yasalar dizisi kurabilecek biçimde toplumsal olandan ayrılamaz. Nedeni, tek başına genel etkiler taşımasıdır. Yalın "mekân" yoktur, sadece farklı türden mekânlar, mekânsal ilişkiler veya mekânsallaşmalar vardır." (Urry, 1999, s 96,97)

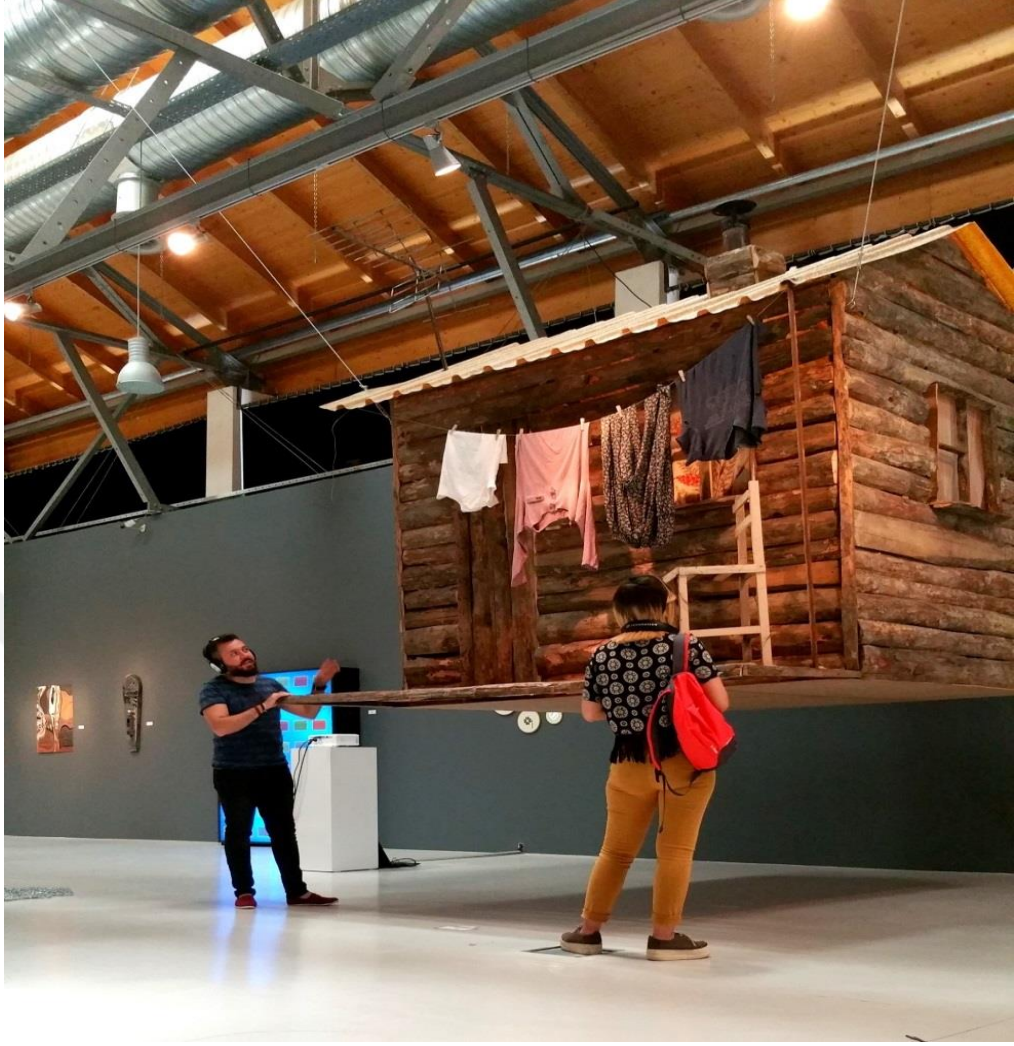
Mekân olgusunu deneyimleyen özne tarafından alımlanan "sarı bantlar" mekânın vermiş olduğu olanaklar dâhilinde sürdürülen yaşam rutiniyle ilişkili, iç mekân ile dış mekân arasında köprü kurar bu sayede ortaya çıkan algı, alımlayıcı tarafından yorumlanarak doğal işlevselliğinden yani kamusal alan ve galeri mekânı arasındaki ilişkisiyle mekânsal duyumları açığa çıkarır.



Resim 4.12. Bestami Gerekli, “*Gecekondu 1*”, Cermodern, Ankara, 2016.



Resim 4.13. Bestami Gerekli, “*Gecekondu 2*”, Cermodern, Ankara, 2016.



Resim 4.14. Bestami Gerekli, “Gecekondu 3”, Cermodern, Ankara, 2016.

“Gecekondu” isimli çalışma Robert İrwin’in makalesinde yer alan mekâna özgü ve mekâna ayarlı işler başlığı altında incelenmiş, bunun yanında ölçek, uygunluk, yerleştirme vb. düzenlemelere dikkat edilerek tasarlanmıştır. Çalışma, galeriye uygun olarak atölyede üretilmiş, mekânda monte edilerek sergilenmiştir.

İnsanlar ev imajı ile doğru bir psikolojik bütünleşme ilkesine sahiptir. Tanımlayıcı psikoloji, derinlik psikolojisi, psikanaliz ve fenomenoloji, ev ile topo-analiz adıyla belirlenen öğretilerin köprüsünü oluşturur.

Evi incelediğimizde, öncelikle evin imgesi samimi varlığımızın topografyası gibi görünür. “Ev, bizim dünyadaki köşemizdir, ilk evrenimizdir. Ev, gerçek bir

kozmozdur. Kendi içselliği içinde ele alındığında, en mütevazî ev bile güzel değil midir?” Fransız filozof Gaston Bachelard, “ev”i, fenomenolojik çalışma için özverili bir konu olarak ortaya koymaktadır. Elbette ki ev, mekânın içsel değerleri hakkındaki fenomenolojik bir çalışma için ayrıcalıklı bir varlıktır; tabi ki, hepimiz onun birliğini ve karmaşıklığını, değerini anladığımız sürece biliriz. (Bachelard, 2017, s. 34)

“Ev düşlemeyi barındırır, düşleyeni korur; ev, huzur içinde düş kurmamızı sağlar. İnsani değerleri yalnızca düşünceler ve deneyimler teyit etmez. İnsana derinlemesine işlenmiş değerler düşleme aittir. Hatta düşlemenin, kendi değerini arttırmak gibi bir ayrıcalığı da vardır. Düşleme, kendi varlığına doğrudan erişir. Dolayısıyla, *düşlemenin yaşandığı* yerler de, kendilerini yeni bir düşlemede yeniden kurar. Geçmişte oturduğumuz konutlar içimizde yıkılıp gitmediğinden, eski evlerin anılarını birer düşleme olarak yeniden yaşarız” (Bachelard, 2017, s. 36)

Genel olarak ev, anılar ve deneyimlerden oluşmaktadır ayrıca hem birliği hem de karmaşıklığı olduğuna inanılmaktadır. Her mekânın en mahrem yeri olan ev, hayal gücünün, gerçekliğin değerini arttırdığını ve bu nedenle evi anlamak, ruhu anlamının bir yolu olmuştur. Hayal gücünün metafiziğini açıklamak için objektifliğin yetersiz olduğunu hissettirir.



Resim 4.15. Bestami Gerekli, “Ayna I”, Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara, 2017.



Resim 4.16. Bestami Gerekli, “*Ayna 2*”, Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara, 2017.



Resim 4.17. Bestami Gerekli, “*Ayna 3*”, Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara, 2017.

“Ayna” isimli çalışmayı Lefebvre’nin mekânsal üçlemesi içinde ele aldığımızda, tasarlanan mekân sınıflamasına girer.

“Sanatçıların mekânı, bir toplumun (bir üretim tarzının) içindeki egemen mekândır. Zihinsel olarak düşünülmüş, “tasarlanmış”, sonradan nesneleşmiş planlardan, simgelerden vs. oluşan bu mekân soyutlama içerir, şöyle ki bu mekân zihinsel olarak düşünülmüş ve belirli bir mekânsal pratik aracılığıyla nesneleşmiştir. Bu nedenle temsil mekân aynı zamanda tasarlanan mekân olarak da tanımlanır. Fiziksel dokuya etki kapsamı ve öneminden dolayı mekân temsilleri, mekânsal pratiklerinden ve onunla ilişkili olan mekân deneyimlenmesinden ayrılmaz. Onunla sıkı bir ilişki içerisindedir.” (Ghulyan, t.y) (17.05.2017)

“Ayna” isimli çalışmayla bize verilmek istenen şey yani çalışmanın varolma nedenini kurgulanan mekânın kendisinden alır. Alımlayıcının süreç içinde mekâna çok yakın ve onu tatbik ederek okumasıyla başlamasını önerir. Önemli olan pek çok şey vardır çünkü mekân, mimari, mesafe, yanılsama ve ışık yanılsamasının verdiği

duyguyla oluşturulan yerleştirmenin ilişkisini sorgulatabilir. Aynı zamanda nesne(madde) - algı(düşünce) ilişkisi içinde değerlendirdiğimizde algılayanın varlığını sorgulatarak, madde ve düşünce nin var olma sorununun insan algısında yarattığı paradoksal ilişkiye şaşırtıcı ve düşündürücü bir yaklaşımda bulunur.



5. SONUÇ

20. yy'ın ilk çeyreğinde sosyal, kültürel, teknolojik ve endüstriyel devrimin sanata yansması ve onu değiştirmesi kaçınılmaz olmuş çünkü yüzyılın değişmekte olan düşünce yapısının bir gereği ve sonucu olarak, teknolojinin ve endüstriyel malzemenin sanatta kullanımını, sanat nesnesine yerleştirilen uzun soluklu vurgunun azalmasıyla, mekânın kendisi başlı başına sanat olarak ele alınması, o dönemde sanatta kafa karışıklığına sebep olur ve bununla birlikte sanat yol ayrımına girer. Tez'de sorgulanan, resmin düzlemindeki birçok değişimi ve o dönemi çok iyi anlayarak yorumlayan ve verimli bir kombinasyon sonucunda etkin bir ilkeyle kurgulanan “Merz” yapısıyla karışılaşırız; ne resim ne de heykel olarak kabul edilen bu yapı adeta nesnenin, resimdeki düzlemin içinden mekâna fırlaması ve yayılması olarak öngörülen, o dönemde yapılmak istenilen düşünceyi somutlaştırmış bir şekilde kanıtlar niteliktedir. Uygulandığı mekânı kaplayan yapı, eşsiz ve göze çarpan bir yaratımla 20.yy'ın ortalarından itibaren günümüze kadar süren, mekânsal dönüşüm ve yerleştirmelerin başlangıcı sayılır. Uygulamalar değerlendirilirken, galeri mekânı ya da kamusal alan ayrıt edilmeden—çevresel algı bilinci ile anlamlandırmaya çalışmak ve mekânın birey üzerinde oluşturduğu etkiyi hassasiyetle deneyimsel üretim sürecine alternatif bir seğenekle ve bir algısal etkinlik olmasının ötesinde gündelik nesnelere kurgulanmış veya dönüştürölmüş, insan-mekân arasında ve onun rutiniyle yani yaşamla doğrudan ilişkisinin yeniden görünür olması ve duyumsanmasını sağlar.



KAYNAKÇA

- Atakan, N. (1998). *Arayışlar- Resim ve Heykelde Alternatif Akımlar*, İstanbul: Yapı Kredi.
- Artun, Ali. (2015). *Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş*, İstanbul, İletişim.
- Antmen, Ahu. (2013). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla: 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul, Sel.
- Bachelard, G. (2017). *Mekânın Poetikası*, İstanbul, İthaki.
- Eroğlu, Ö. (2013). *Resim Sanatı Sözlüğü*, İstanbul, Tekne.
- Harrison, C. & WOOD, P. (2011). *Sanat ve Kuram, 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, İstanbul, Küre.
- Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu*, (S. Savran, Çev.). İstanbul, Metis.
- İpşiroğlu, N., İpşioğlu, M. (2009) *Sanatta Devrim*, İstanbul, Hayalbaz.
- İpşiroğlu, N., İpşioğlu, M. (2010) *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, İstanbul, Hayalbaz.
- Kuspit, D. (2014). *Sanatın Sonu* (Çev. Yasemin Tezgiden). İstanbul Metis.
- Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*, İstanbul, Remzi.
- Mengüşoğlu, T. (2006). *Felsefeye Giriş*, İstanbul:Remzi.
- Nietzsche, F (2005). *Putların Batışı*, (M. Tüzel, Çev.). İstanbul, İthaki.
- O'Doherty, B. (2013). *Beyaz Küp'ün İçinde: Galeri Mekânının İdeolojisi*, (A. Antmen, Çev.)İstanbul, Sel.
- Ojalvo, R. (2012). *Arzu Mimarlığı: Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek* (A. Artun, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Shanken, E. A. (2012). *Sanat ve Elektronik Medya*, İstanbul, Akbanksanat, Agora Kitaplığı.
- Urry, J. (1999). *Mekânları Tüketmek*, İstanbul, Ayrıntı.
- Yıldırım, C. (2004). *Ansiklopedik Çağdaş Felsefe Sözlüğü*, İstanbul, Doruk.

Zengin, E., Şahin, S., Yılmaz, O. & Ülner, N. (2017). Toplumbilim, Mimarlık ve Yazınbilimde Mekân Araştırmaları, Ankara, Detay.

İnternet Kaynakları

İnan, S. (2015). Schopenhauer'da Sanatın Anlamı.

Web: <https://www.neoldu.com/schopenhauerda-sanatin-anlami-3722h.htm> adresinden 25.01.2018'de alınmıştır.

Direk, Z. (2012). Heideggerin Sanat Anlayışı. Web:

<https://zeynepdirek.wordpress.com/2012/12/15/heideggerin-sanat-anlayisi-2/> adresinden 27.01.2018'de alınmıştır.

http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5a68fef617a59.88746716 adresinden 25.01.2018'de alınmıştır.

Topaloğlu, T. (2018). Maslow'un Gereksinimler Hiyerarşisi Kuramı. Web:

<http://www.e-motivasyon.net/Maslow-un-Gereksinimler-Hiyerarşisi-Kurami-Hierarchy-of-Needs.html> adresinden 27.03.2018'de alınmıştır.

Toplumsal Ürün Olarak Mekân- Ağdaş Kent Sostolojisi Kuramları. Web:

<http://sosyolojisi.com/henri-lefebvre-1901-1991-toplumsal-ueruen-olarak-mekân-cagdas-kent-sosyolojisi-kuramlari/1556.html> adresinden 19.04.2018'de alınmıştır.

İrwin, R. (1985). Being and Circumstance Notes Toward a Conditional Art.

Web:

<http://www.heathercarson.com/Teaching/Readings/being%20and%20circumstance.pdf> G. Bestami, Çev.) adresinden 20.04.2018'de alınmıştır.

A, Ören. (t.y). Edebiyatta Kurgusal Gerçeklik. Web:

<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/255197>) adresinden 25.02.2018'de alınmıştır.

Satıcı, F.K. (2009). Richard Serra'nın "Televizyon İnsanları Ulaştırır" isimli

video sanatı çalışmasından hareketle geliştirilmiş bir workshop uygulaması. Web: <http://yenianit.blogspot.com/2009/> adresinden 14.03.2018'de alınmıştır.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : GEREKLİ, Bestami.
Uyruğu : Türkiye Cumhuriyeti
Doğum tarihi ve yeri : 1985, ANTAKYA
Medeni hali : Bekar
Telefon :
Faks :
e-mail : bstm.grkl@gmail.com,bstm_grkl@hotmail.com



Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Gazi Üniv. GSE	Devam ediyor
Lisans	Marmara üniv. GSEB Resim-İş Öğrtm.	2010
Lise	Hatay/Belen Lisesi	2002

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
-----	-----	-------

Yabancı Dil

İngilizce, Almanca

Yayımlar

Hobiler



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR..

