

**T.C.**  
**DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**RESİM ANASANAT DALI**  
**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**1980 DEN GÜNÜMÜZE ÇAĞDAŞ SANAT ÇALIŞMALARINDA**  
**DEĞİŞEN MEKÂN ALGISI**

**Hazırlayan**  
**Yaprak OĞUZ**

**Danışman**  
**Yrd. Doç. Ramazan BAYRAKOĞLU**

**İZMİR-2013**

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “**1980 den Günümüze Çağdaş Sanat Çalışmalarında Değişen Mekân Algısı**” adlı çalışmamın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir onurumla doğrularım.

Tarih

...../...../2013

Yaprak OĞUZ

### **TUTANAK**

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün ...../...../..... tarih ve .....sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin .....maddesine göre Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Yaprak Oğuz'un **“1980 den Günümüze Çağdaş Sanat Çalışmalarında Değişen Mekân Algısı”** konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday ...../...../ 2013 tarihinde, saat .....’ da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projenin .....olduğuna oy.....ile karar verildi.

### **BAŞKAN**

**ÜYE**

**ÜYE**

## YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

### TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

#### Tez/Proje Yazarının

Soyadı: OĞUZ Adı: Yaprak

Tezin/Projenin Türkçe Adı: 1980 den Günümüze Çağdaş Sanat

Çalışmalarında Değişen Mekân Algısı

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: The Changing Space Perception In Contemporary Art Works Since 1980 Until Today

#### Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü.

Enstitü: G.S.E.

Yıl: 2013

#### Diğer Kuruluşlar

#### Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

☒

Dili: Türkçe

Doktora:

☐

Sayfa Sayısı: 105

Tıpta Uzmanlık:

☐

Referans Sayısı: 63

Sanatta Yeterlilik:

☐

#### Tez/Proje Danışmanlarım

Ünvanı: Yrd. Doç.

Adı: Ramazan

Soyadı: BAYRAKOĞLU

#### Türkçe Anahtar Kelimeler:

#### İngilizce Anahtar Kelimeler:

1- Mekân

1- Space

2- Postmodernizm

2- Postmodernism

3- Enstalâsyon

3- Enstalâsyon

4- Çağdaş

4- Contemporary

5- Algı

5- Perception

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum. Evet: ☐ Hayır: ☒

## ÖZET

1980 öncesi, Modernizmle birlikte resim sanatı daha önce bağlı olduğu dış nedenselliklerden uzaklaşarak kendi araçlarının doğası ve özniteliklerini yansıtacak yeni bir görsel estetik dil oluşturdu. Buna bağlı olarak resimde mekân kavramı da dış dünyaya ait bir yanılsama olmaktan çıkarak resim elemanları arasındaki ilişkiden kaynaklanan bir biçim/form ilişkisi ve derinlik etkisine dönüştü.

Postmodernist sanat, sanat nesnesi ile izleyici arasındaki ilişkiyi yeniden anlamlandırmıştır. Yeni Dışavurumculuk; hem modernist sanatın hem kavramsalcı eğilimlerin dışladığı, gözden düşürdüğü birçok geleneksel unsuru bir dizi “geri dönüş” mantığında yeniden sahiplenmiştir. Buna karşılık Yeni Gerçekçilik akımının ürünleri de genellikle, dönemin popüler kültürünün içinden seçilmiş nesne ve mekânları anlatan imgelerle ele alınmıştır.

1980 sonrası dönem, galeri mekânı içinde sınırlandırılmış ideal bir anlatım diline karşılık; farklı anlatım dilleri, katmanlar ve disiplinlerin bir arada kullanıldığı ve mekânın sınırlarını taşıyan, zorlayan çalışmaların yoğunluk kazanmaya başladığı dönemdir. Günümüz sanatında gerçek mekân sanatçının eylem alanı ve gerçek nesne onun aracı [amacı] olarak görülür. Yine bu bakış doğrultusunda kamusal mekânlarda sunulan sosyo-politik projeler ise izleyici etkileşimlidir. Hatta izleyici zaman zaman yapıtın merkezindedir. Üretimin temelinde, bilince etki edecek oluşumlar vasıtasıyla izleyicinin farkındalığını uyarmak vardır. Böylelikle gerçek mekân izleyiciler tarafından sorgulanırken, zaman zaman onlar tarafından oluşturulabilmesi de mümkün kılınır. Bu açık tavır, kitle iletişim araçlarıyla körleşen ve kendi güvenli alanına veya kimliğine hapsolan izleyiciyi bulunduğu mekânla ve diğer bedenlerle iletişime geçmeye iterek yeni bir estetik anlayışı da gündeme taşır.

Sonuç olarak, modern anlayışla birlikte ortaya çıkan öznel estetik anlayışı yerini, sanat yapıtının mekânsallaşması ve izleyicinin de bir figür olarak görülebildiği dinamik bir yapıya bırakmaktadır.

## **ABSTRACT**

**Before 1980, the art of painting, along with Modernism, deviating from the external determinism previously it belonged to, formed a new visual aesthetical language reflecting nature of its own tools and self-characteristics. Based on this, the concept of space in the art of painting, free of being an illusion belonging to the external world, turned into a figure/form association between elements of art and the impression of depth.**

**Postmodernist art re-explained the meaning of association between the art object and the audience. New Expressionism re-owned, in a series of “return” logic, many traditional elements both the modernist art and the conceptual trends ignored and discredited. On the other hand, the products of Neorealism current were often examined through images depicting objects and spaces selected from within the popular culture of the time.**

**Post 1980 is a period when, contrary to an ideal language of expression limited to a gallery, works with different expression languages, layers, and disciplines used together, off the gallery limits, began to multiply. In today’s art, real space is considered the artist’s space of action and real object is regarded the artist’s tool [objective]. Again in this perspective, socio-political projects presented at public spaces interact with the audience. Sometimes the audience is even in the center of the work. Raising audience’s awareness through developments influencing the consciousness is basis to production. Thus, real space is questioned by the audience and sometimes it becomes possible for the audience to form the spaces. This clear attitude, forcing the audience blinded by the mass media and contained his/her own comfort zone and identity, puts forward a new aesthetics perception.**

**In conclusion, the subjective aesthetics perception coming in sight with modern understanding is replaced with a dynamic structure where the art work is localized and the audience can be visualized as a figure.**

## ÖNSÖZ

Sanatın salt nesnelere olan ilgisi günümüzde giderek yaşantıya doğru kaymıştır. Sanatın ilgisindeki odak değişimi yeni arayışları, yeni formları, yeni oluşumları ve yeni yaşantı olanaklarını sorgulamayı beraberinde getirmiştir. Günümüzde sanat kendini bu etkileşim mekânı içindeki ilişkiler bütünü olarak koyuyorsa bu ilişkinin karakteristiğidir çünkü zaten sanatın mecrası incelendiğinde sorun başta mekânın varlığıydı. Mekân, tanınması, aşılması, ötelenmesi gereken en büyük engeldi. Bu tez çalışmasında, 1980’den günümüze çağdaş sanat çalışmalarında değişen mekân algısı üzerine araştırmalar yapılmıştır. Mekân kavramı ve resim-mekân ilişkisi üzerinde durulmuş, daha sonra da günümüz sanatını anlayabilmek için 1980 öncesi Modern sanat akımları ve bu akımlarla birlikte değişen mekân algısı incelenmiştir. 1980 sonrası Postmodernizmle birlikte sanatta ki kavramsallığın, sanat nesnesinde mekân kavramının algılanışını nasıl değiştirdiği, sanatın ifade araçlarının değişmesi ve çeşitlenmesiyle mekânın da sanat nesnesi olarak sunulması, çeşitli sanatçıların işleri üzerinden vurgulanmıştır. Türkiye’de ki sanat ortamı ve 1980 sonrasındaki dönem de gerçekleştirilen çağdaş sanat etkinlikleri ayrı bir bölümde ele alınmıştır. Bu tezi hazırlamamda emeği geçen herkese, özellikle danışmanım Doç Ramazan Bayrakoğlu’na teşekkür ederim.

Yaprak OĞUZ

## İÇİNDEKİLER

### 1980 DEN GÜNÜMÜZE ÇAĞDAŞ SANAT ÇALIŞMALARINDA DEĞİŞEN MEKÂN ALGISI

|                                          |      |
|------------------------------------------|------|
| YEMİN METNİ                              | II   |
| TUTANAK                                  | III  |
| YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU | IV   |
| ÖZET                                     | V    |
| ABSTRACT                                 | VI   |
| ÖNSÖZ                                    | VII  |
| İÇİNDEKİLER                              | VIII |
| RESİMLİSTESİ                             | X    |
| GİRİŞ .....                              | I    |

#### 1. BÖLÜM

##### RESİM ve MEKÂN

|                                                   |   |
|---------------------------------------------------|---|
| 1. Mekânın Kavramının Tanımlamaları .....         | 4 |
| 2. Resim ve Mekân .....                           | 6 |
| 3. Mekân ve Resim Öğeleri Arasındaki İlişki ..... | 9 |

#### 2. BÖLÜM

##### 1980 ÖNCESİ MODERN RESİM SANATINDA MEKÂN ALGISI

|                                                                          |    |
|--------------------------------------------------------------------------|----|
| 1. 1980 Öncesi Modern Resim Sanatında Mekân Algısı .....                 | 12 |
| 1.1. Mekân Kavramı İle İlgili Geleneksel Bakışın Kırılması: Kübizm ..... | 16 |
| 1.2. Dışavurumculukta Deformasyona Uğrayan Mekân .....                   | 18 |



|                                                                                                                  |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1.3. İktidar Örgütlenmesine Karşın, Toplumsal Pratiklerin Yer Aldığı Kamusal Mekânı Öne Çıkaran Dada Akımı ..... | 19 |
| 1.4. Mekân İçinde Mekân, Sonsuz Mekânlar: Gerçeküstücülük .....                                                  | 21 |
| 2. 1980 Öncesi Modernizmden Postmodernizme Geçiş Sürecinde Resim Sanatında Mekân Algısı .....                    | 23 |
| 2.1. Minimalizmin Mekân ve İzleyici Algısına Getirdiği Açılım .....                                              | 29 |
| 2.2. Kinetik Sanat ve Optik sanatta Üç Boyutlu Mekân Algısı .....                                                | 31 |
| 2.3. Pop Sanatta Çoklu Görme Konileri ve Geniş Açı Perspektifiyle Mekan Algısı .....                             | 32 |

### 3. BÖLÜM

#### 1980 SONRASI POSTMODERNİZM SÜRECİNDE ÇAĞDAŞ SANAT ÇALIŞMALARINDA DEĞİŞEN MEKÂN ALGISI

|                                                                                                |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1. Postmodernizmin Kavramsal Dili ve Çağdaş Sanat Çalışmalarında Mekân Algısına Etkileri ..... | 37 |
| 2. Postmodern İmge Üretiminde Yeni Sanat Arayışları ve Mekân Algısı .....                      | 42 |
| 2.1. Yeni Dışavurumculukta Mekan Algısı .....                                                  | 44 |
| 2.2. Yeni Gerçekçilik Akımında Mekan Algısı .....                                              | 49 |
| 3. 1980 Sonrası Dünyada Çağdaş Sanat Çalışmalarında Değişen Mekân Algısına Örnekler .....      | 54 |
| 3.1.Janny Holzer ve Barbara Kruger'ın İşlerinde ki Mekân İlişkisi .....                        | 57 |
| 3.2.Tomâs Saraceno'nun Yerçekimine Meydan Okuyan Ütopik Mekânları ..                           | 61 |

### 4. BÖLÜM

#### MEKÂNIN SANAT NESNESİ OLARAK SUNUMU

|                                                                       |    |
|-----------------------------------------------------------------------|----|
| 1. Enstalâsyon .....                                                  | 65 |
| 2. Video Sanatında Mekân Algısı ( Sanallığı İçeren Enstalâsyon) ..... | 68 |
| 3. Değişen Sanat Yapıtlarında Figür (İzleyici) – Mekân İlişkisi ..... | 72 |

**5. BÖLÜM**  
**1980 DEN GÜNÜMÜZE TÜRKİYE’DE ÇAĞDAŞ SANAT**  
**ÇALIŞMALARINDA DEĞİŞEN MEKÂN ALGISI**

1. 1980 Den Günümüze Türkiye’de Çağdaş Sanat Çalışmalarında Değişen Mekân Algısı ..... 81
2. Füsun Onur’un Heykelden Enstalâsyona Dönüşen Çalışmalarında Mekân Algısı ..... 85
3. Çalışmalarında Toplumsal Mimari Mekânları Referans Gösteren Sarkis ..... 91
4. Mekânın Fark Edilmeyen Özelliklerini Görünür Kılan Ayşe Erkmen ... 94

SONUÇ ..... 99

KAYNAKÇA ..... 101

ÖZGEÇMİŞ

## RESİM LİSTESİ

- Resim 1.** Matisse, "**Hindu Duruşu**", Tuval üzerine yağlı boya, 1923
- Resim 2.** Kurt Schwitters, "**Undbild**", Karışık teknik, 1919
- Resim 3.** René Magritte, "**İnsanlık halleri**", Tuval üzerine yağlıboya, 100 x 81 cm, 1933
- Resim 4.** Lucio Fontana, "**Mekân Kavramı**", Tuvale üzerine yağlıboya, 1960
- Resim 5.** Frank Stella, "**Talladega**", Alkid ve kazınmış magna, 108x125 cm, 1980
- Resim 6.** Sandro Chia, "**Mavi Mağara**", Tuval üzerine yağlı boya, 1980
- Resim 7.** Josef Albers, "**Kareye saygı**", Serigrafi, 1964
- Resim 8.** Bridget Rilet's, "**Arrest 3**", 1965
- Resim 9.** Richard Hamilton, "**Bugün evlerimizi böylesine farklı ve çekici kılan nedir?**", Kâğıt Üzerine Kolâj, 25x22,5 cm, 1956
- Resim 10.** David Hockney, "**İkinci evlilik**", Tuval Üzerine Yağlı Boya, Guaj ve Kolâj, 1963
- Resim 11.** David Hockney, "**Yanılsamacı Üslupta Bir Çay Resmi**", 1961
- Resim 12.** Andy Warhol, "**Boxes**", Sentetik üzerine serigrafi mürekkebi, ahşap üzerine polimer boya, 17 x 17 x 14 cm, 1964
- Resim 13.** Robert Rauschenberg, "**Charlene**", Birleştirme, 226 x 284 x 9 cm, 1954
- Resim 14.** Eric Fishl, "**Doğumgünü Çocuğu**", 1983
- Resim 15.** Jean- Michel Basquiat, "**İsimsiz**", 1984

**Resim 16.** Luciean Freud, **“Uyuyan ıplak”**, Tuval zerine Yağlı boya, 66,5 x 54,5 cm, 1988-89

**Resim 17.** Luciean Freud, **“Beyaz Köpekli Kız”** 1950-51

**Resim 18.** Richard Estes, **“34th Cadde, Manhattan”**, 1982

**Resim 19.** Robert Cottingham, **“Roxy”**, 1982

**Resim 20.** Sarah Morris, **“Andalay Bay (Las Vegas)”**, Tuval zerine parlak boya, 1999

**Resim 21.** Anton Henning, **“İsimsiz”**, Tuval zerine yağlı boya, 2001

**Resim 22.** Claude Lvque, **“Le Grand Soir”**, Enstalâsyon, 2009

**Resim 23.** Claude Lvque, **“Le Grand Sommeil”**, Enstalâsyon, 2007

**Resim 24.** Barbara Kruger, **“Past/Present/Future”**, 2010-11

**Resim 25.** Barbara Kruger, **“Past/Present/Future”**, 2010-11

**Resim 26.** Janny Holzer, **“ I Want-Den Ne Truism Serisinden Beni Koruyun”**, Işıık Kurulumu, New York Times Square LED, 1982

**Resim 27.** Janny Holzer, **“eşitli Sitelerde Londra İin”**, Projeksiyonlar, Londra 2006

**Resim 28.** Toms Saraceno, **“Uçan Bahçe”**, Enstalâsyon, 2007

**Resim 29.** Toms Saraceno, **“Bulutlu Ev”**, Enstalâsyon, Berlin, 2009

**Resim 30.** Tomas Saraceno , **“Biospheres”** , 2009

**Resim 31.** Tomas Saraceno, **“Biospheres”** , 2009

**Resim 32.** Joseph Kousth, **“Sıfır/Sıfır değil, Zero& Non”**, 1985

**Resim 33.** Barbara Kruger, **“İsimsiz”**, New York, 1991

- Resim 34.** Nam June Paik, “L’Olymp’ d Gouest in La pee electronique”, 1989
- Resim 35.** Dan Graham, “Kamusal Alan /İki İzleyici”, 1976
- Resim 36.** Anish Kapoor, “Gök Ayna (Sky Mirror)”, 2006, Kensington Bahçeleri, 2010-2011.
- Resim 37.** Joseph Beuys, “Aktion Filz-TV”, 1968
- Resim 38.** Jens Haaning, “Turkish Jokes”, 1994
- Resim 39.** Rirkrit Tiravanija, "Cooked and Raw“ , 2002
- Resim 40.** Olafur Eliasson, “Take your time”, 2008
- Resim 41.** Olafur Eliasson, “Frost activity”, 2003
- Resim 42.**Fusun Onur, “Dıştan içe içten dışa”, Taksim Sanat Galerisi, 1978
- Resim 43.** Fusun Onur, “Sabah Jimnastiği”, tahta, kumaş, 1980
- Resim 44.** Fusun Onur, “Çiçekli Kontrpuan”, kişisel sergi, Taksim Sanat Galerisi, İstanbul, 1982
- Resim 45.** Fusun Onur, “Görsel ve Kavramsal İmgeler”, Karışık Gereç, 1983
- Resim 46.** Fusun Onur, “Eski Eşyaların Düşü”, eski eşya, tül, boncuk, kumaş, kitap, 1985
- Resim 47.** Sarkis, “Opus II, Fantasia”, Enstalâsyon, 2001
- Resim 48.** Sarkis, “Avize”, 2.İstanbul Bienali, 1989
- Resim 49.** Sarkis, “Altın iskele”, 2009
- Resim 50.** Sarkis, “Opus”, Kâğıt üzerine suluboya, neon, 114 x 147,5 cm, 2008
- Resim 51.** Ayşe Erkmen, “Uyumlu Çizgiler”, 1985

**Resim 52.** Ayşe Erkmen, “**Ev**”, 1993

**Resim 53.** Ayşe Erkmen, “**Her birinin yarısı**”, 2005

**Resim 54.** Ayşe Erkmen, “**Taşınana gemiler**”, 2001

**Resim 55.** Ayşe Erkmen, “**Mavimsi**”, Enstalâsyon, 2009

## GİRİŞ

Sanatın salt nesnelere olan ilgisi günümüzde giderek yaşantıya doğru kaymıştır. Sanatın ilgisindeki odak değişimi yeni arayışları, yeni formları, yeni oluşumları ve yeni yaşantı olanaklarını sorgulamayı beraberinde getirmiştir. Günümüzde sanat kendini bu etkileşim mekânı içindeki ilişkiler bütünü olarak koyuyorsa bu ilişkinin karakteristiğidir çünkü zaten sanatın mecrası incelendiğinde sorun başta mekânın varlığıydı. Mekân, tanınması, aşılması, ötelenmesi gereken en büyük engeldi.

Kavramsal sanat, yüzyılın başlarında Marcel Duchamp'ın eseriyle tanımladığı biçimiyle ilk ortaya çıktığında sadece bir sanat uygulamasıyken, 1980'lerin sonlarında sanatın en baskın deyimi haline geldi. 1980'lerin sonunda sanat, biçime olan ilgisini yitirmiş; sanatçılar kavramsal fikirlerini, yeni ortaya çıkan yerleştirme, gösteri sanatı, video sanatı, elektronik/dijital sanat gibi ortamlara yöneltmişlerdi. Bu dönüşümün kökleri pek çok sosyal etkende yatıyor. Popüler kültür ve medyanın, Andy Warhol'den beri gelen sanatçılar ve Pop art üzerindeki etkisi, günlük hayatta teknoloji ve elektroniğin giderek yaygınlaşması, küreselleşme ve tüketici kapitalizminin hegemonyası, sanat üretimini etkileyen faktörlerden sadece bir kaçıdır.

1980' li yıllarda, bir taraftan eski kuşak sanatçılar geleneksel üretme biçimlerini sürdürürken, diğer tarafta tüm disiplinlerde bir biçim farklılaşması gözlenmektedir. Bu gözlem, postmodernizmde tür ayrımı gözetmeksizin birçok biçimsel öğenin birlikte kullanılmasıdır. Bu bir tür derleme yöntemine dayanır. Çünkü her şeyin söylenmiş, bütün yöntemlerin denenmiş olduğu düşüncesi egemendir. Yapılabilecek tek şey, var olanı kullanarak yeni çeşitlemeler denemektir. Öncelikle mimaride kendini göstermiş olan postmodern sanat anlayışı, başka yapıtlardan alınan öğelerle eklektik bir sanat yapıtının ortaya çıkması sonucunu doğurur. Tarihsel dönemlerden birebir alıntılar söz konusudur. Postmodernizm' in "öteki" olarak adlandırdığı bireylerin belirginleşmesiyle bütünlüğün kaybolması, bunun sonucu olarak da sınıfsal ve karakteristik belirsizliğin artması postmodern yapının ekletik parçalarının temel sebeplerindendir. Kuralları reddetme, anti-sanat

tavırlar sergileme, aynı zamanda geçerli olan sanat anlayışı ve sanat yapıtlarının da sorgulanması anlamına gelir.

1980' lerde postmodern politika altında tartışılan toplumsal cinsiyet, ırk, kimlik ve etnik konular ön plana çıkar. Bu çıkış sonucunda tüm parçalar kendi özgürlüklerini ve haklarını savunmak amacıyla bir bütün oluşturarak, kavramsal bağlamda 'farklılık politikası' ve 'kimlik politikası' postmodern politika altında toplanmaya başlar. Ancak bu birleşim sadece teoride gerçekleşmektedir. Postmodernizm oluşan birlikteliğe etkin bir çözüm yolu sunamamakta, sadece ütopyik denebilecek çözümler üretmektedir.<sup>1</sup>

Postmodernist süreçte karşımıza, Modernizmin alışılmış biçimlerine, kurallarına göndermeler yaparak yeni anlamlar üretmek amacı çıkmaktadır. Bu anlayışta, sanatçının eserini oluşturan kavramı anlatırken hangi tekniği kullandığı önemini yitirmekte ve böylece modernizmin yansıması olan 'sanatta disiplinleşme' anlayışı, postmodernist süreçte 'disiplinlerarası geçişe yönelmektedir. Modernizm işçilerinin parça üretimine yönelerek; bütünü kavramayı engellemesi ile gerçekleştirdikleri disiplinleşme; günümüz sanatında yerini, Dadaist hareketin de savunduğu disiplinlerarası geçişle birlikte, sanatın katı tanımlarının ve kategorilerinin kırılmasına bırakmıştır. Modernizm ile birlikte gelişen teknoloji ve iletişim dünyasını kabul etmeyen postmodernist hareket, sanat ve toplumu birleştirirken, tamamlanmış bir nesne yerine, düşünce, süreç, eylem ve kavram arasındaki ilişkiye alternatif arayışlar arama yolunu seçmiştir.

*"Postmodern kuram çağdaş toplumdaki indirgenemez çoğulculuk ve çeşitliliği yadsımaz. Çağdaş toplum gelenekselin karşıtı olarak modern kılan da bu çoğulculuk ve çeşitliliktir. Ama bu çoğulculuk ve çeşitliliğe şekil ve anlam kazandıracak herhangi bir denetleyici ve yönlendirici güç yoktur ya da hiç değilse bundan böyle yoktur –ne Marksistlerin savunduğu gibi ekonomide, ne liberallerin düşündüğü gibi politik birimde, hatta ne de muhafazakârların ısrarla üzerinde*

---

<sup>1</sup> Bkz. CONNOR, Steven; "POSTMODERNİST KÜLTÜR", Çev: Doğan Şahiner, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998, s. 248



*durdukları gibi tarihte ve gelenekte. Toplumun tüm kesimlerinde yalnızca az veya çok tesadüfî, yönsüz bir bakış söz konusudur. Alanlar ya da kesimler arasındaki sınırlar çözülüp dağılmış, ne var ki bu çözülme bir yeni-ilkelci bütünlüğe değil; bir postmodern parçalanma durumuna yol açmıştır.”<sup>2</sup>*

Eskinin ve yenin tartışıldığı bir alanda ödünç alınan imgeler, 1980 sonrası sanatın postmodernizm ekseninde belirmesiyle, artık her yerdedir. Disiplinlerarası bir alanda vücut bulan imge, sadece görüntüdür, bunun ötesinde bir gerçeklik aranmamalıdır. Eskinin el değmemiş sanat eserleri ve gündelik hayata yerleşememiş sanat anlayışı, alıntı imgenin modernizmden ödünç alınmasıyla alanını genişleterek birçok yerde kullanılmaktadır.

Postmodern imgenin dolaşım süreci, imgenin eşzamanlı bir anlayışla çift kodlama ögesi olarak algılanması gerektiğine vurgu yapmaktadır. Burada varılan sonuç, geçmişin imgesiyle bugün imgesinin aynı mekân ve zaman içerisinde, gerçeklikten koparılarak tamamen düşsel bir düzlemde yeniden varolduğu konumudur. Bu bağlamda incelenen sanat eserlerinin, ödünç alınan imgelerle, birbirilerine gönderme yaparak başka bir adlandırma sürecine girdiklerini söyleyebiliriz. Sanat eserinin artık bir tek kişiye ait özgün konumundan bahsetmek mümkün değildir. Duchamp’ ın Mona Lisa adlı eser üzerine kalemle müdahale ederek oluşturduğu eklenti öğeler, eserin o aşamadan sonra Da Vinci’ yle beraber adlandırılması gerektiğine yönelik bir uygulama olduğu söylenebilir.

---

<sup>2</sup> KUMAR, Krishan; “SANAYİ SONRASI TOPLUM’ DAN POSTMODERN TOPLUM’ A ÇAĞDAŞ DÜNYANIN YENİ KURAMLARI”, Çev: Mehmet Küçük, 1. Baskı, Dost Yayınları, Ankara, 1999, s. 128

## 1- BÖLÜM

### RESİM VE MEKÂN

#### 1- Mekân Kavramının Tanımlamaları

Günümüzde sanatı yorumlarken, bilim ve felsefe arasındaki bağları dikkate almalıyız. Kullandığımız teknolojinin her çağda olduğu gibi bu çağa getirdiği yeni kavramları tartışmaya soktuğunu görüyoruz. Bu gün mekân kavramı içinde Simülasyon ve Siberuzay'ı da tartışmaktayız. Sanatta ise çoğulcu eğilimler doğrultusunda "kavramlar", sanatın içinde her zaman olduğundan daha fazla yer almakta. Kavramsal sanatın ağırlıkta olan metinsel bölümü de zaten felsefe ve sosyoloji dilini sıklıkla kullanmakta. Bu nedenle plastik sanatların bir dalı olan resmin penceresinden bakarken soyut, matematiksel ya da felsefedeki mekân anlayışlarını dikkate almak gerekmektedir

Öncelikle mekân, Türkçe bir kelime değildir, Arapça "kevn"den (oluş, varoluş, olmak) türetilmiştir. Kök anlamı "olayın geçtiği yer"dir.<sup>3</sup> Türkçe sözlüklerde "uzam" ve "yer" mekân ile eşanlamlı verilmektedir.<sup>4</sup> "Uzam" özellikle matematik terminolojisinde yer alan bir kelime olarak "algılanan nesnelerin temel niteliği" (felsefede) ve "bir nesnenin uzayda kapladığı yer" (matematikte) anlamına gelmektedir.<sup>5</sup>

*"Uzam" nesnenin uzayda kapladığı yer demek, "uzay"a bakarsak" tüm var olanları içinde barındıran sınırsız yer, gök cisimlerinin tümünü içine alan sonsuz boşluk" ; felsefede "bir nesnenin kendinden zorunlu olarak büyük ve ölçülebilir bir uzam, belli bir hacim kaplamasını sağlayan ayırt edici özelliği" karşılıklarını bulmaktayız.<sup>6</sup>*

---

<sup>3</sup> EYÜBOĞLU, İsmet Zeki ; "TÜRK DİLİNİN ETİMOLOJİ SÖZLÜĞÜ", 4. Basım, İstanbul, 2004, s. 479

<sup>4</sup> EYÜBOĞLU, İsmet Zeki ; "TÜRK DİLİNİN ETİMOLOJİ SÖZLÜĞÜ", 4. Basım, İstanbul, 2004, s. 751

<sup>5</sup> HANÇERLİOĞLU, Orhan; "TÜRK DİLİ SÖZLÜĞÜ", 2. Basım, İstanbul, 1995, s. 500

<sup>6</sup> Meydan Larousse, s. 557

Felsefe de mekân başlangıcından bu yana, duyu verilerinden ayrı düşünülmesi gereken bir sorun olarak ele alınmıştır. Fransız matematikçi, bilim adamı ve filozof Descartes'e (31 Mart 1596- 11 Şubat 1650) göre; "boş mekân yoktur; çünkü mekân ve madde aynı şeydirler. Bunun içindir ki, boş mekân olamaz; zira bu, bir madde olmadan mekân olması demektir ki, bu da mümkün değildir."<sup>7</sup> Descartes'in "Felsefenin İlkeleri" adlı yapıtında, mekân ile ilgili en önemli görüşleri yer almaktadır. Descartes mekân ve nesnenin birbirlerinden ayıramayacağını savunmaktadır. Kitabın ikinci bölümünün onuncu maddesinde (Yer- Mekân- ya da İç Yer nedir?) mekân ile nesne arasındaki ilişkiyi şöyle açıklıyor: "Yer ya da iç yer, bu yerde bulunan cisim, ancak düşlerimizde birbirinden ayrılır çünkü gerçekte, yeri oluşturan uzunluk, enlilik ve derinlikçe uzam, cismi de oluşturur. Yerle cisim arasındaki ayırım, yalnızca şudur: İlk cisme özel bir uzam yüklüyoruz, sonra aktarıldığı her defasında da yerle birlikte hareket ettiğim düşünüyoruz ki, her hangi bir yerde onu kaplayan cismi çıkardığımız zaman, bu yerin uzamını da birlikte taşıdığımızı sanmıyoruz. Çünkü cisim aynı büyüklük ve şekilde kaldığı ve dış cisimlere göre (aslında biz onu bunlara göre belirliyoruz) durumunu değiştirmedığı sürece aynı uzamda her zaman orada kaldığım sanıyoruz."<sup>8</sup> Yine "Felsefenin İlkeleri" kitabının ondördüncü bölümde, yer ile mekân arasındaki ayrımı anlatıyor: "Yer ve mekân kavramlarının içerdiği anlam birbirinden ayrıdır. Yer, büyüklük ve şekilden çok daha kesin olarak durumu gösterir; hâlbuki mekân deyince, tam tersine daha çok büyüklük ve şekli düşünürüz."<sup>9</sup>

Fransız Filozof Michel Foucault (15 Ekim 1926-1984); zamanın zenginlik, verimlilik, yaşam ve diyalektik olarak kavranmasına karşın mekânın ölü, sabit ve diyalektik olmayan olarak kavrandığını düşünür.

---

<sup>7</sup> ERGÜVEN, Mehmet; "YORUMA DOĞRU", Y.K.Y, İstanbul, 2009, s. 65

<sup>8</sup> DESCARTES, René; "FELSEFENİN İLKELERİ", Çev: Mesut Akın, 12.Baskı, Say Yayınları, İstanbul, 2010, s.107

<sup>9</sup> DESCARTES, René; "FELSEFENİN İLKELERİ", Çev: Mesut Akın, 12.Baskı, Say Yayınları, İstanbul, 2010, s. 110

Alman sosyolog, filozof ve eleştirmen Georg Simmel (1 Mart 1858- 28 Eylül 1918) de mekânın beş temel özelliğinden söz ederken, bunlardan ilkinin, mekânın müstesnalığı olduğunu dile getirir ve her ne kadar tek genel bir mekândan bahsedebilirsek de, onu oluşturan tek tek farklı mekânların özgül toplumsal formasyonları içeren, kendilerine has öznelliğe sahip olduğunu ifade eder. Simmel, mekân kavramını "kapı" ve "köprü" gibi metaforlar aracılığıyla da değerlendirir. Gerek kapı gerekse köprü, iki ayrı mekânı birbirine bağlar. Burada sadece bir bağlantı gerçekleşmez; ama aynı zamanda içerisi ve dışarı da inşa edilmiş olur. Kapı da, insanların mekânıyla onun dışında kalan her şey arasındaki bağlantıyı biçimlendirmesiyle önem taşır. Öyle ki, dış ve iç arasındaki ayrımı dahi aşan bir yere sahiptir. Kapı, duvardan açılabilirdiği ve kapanabilirdiği için daha güçlü bir izolasyon duygusu yaratır. Duvar dilsizdir ama kapı konuşur. Kapı, hem sınır ve özgürlük duygularını oluşturabilme hem de onları yok etme yetisine sahiptir.<sup>10</sup>

Mekânların zihnimize kuruluşunun, gerçek ya da hayali kurgulanışlarının karmaşıklığının en somut örneklerini sanatta görürüz. Sanatçıların kurguladıkları yerler bir yandan bizi yeni ufuklara taşıırken diğer yandan mekânları algılamamıza da yeni boyutlar katarlar. Mekân yaratma sorunu, sanat dallarının her birinde farklı nitelik ve ağırlıkta yer tutmaktadır. İçeriği sanat dallarına göre değişen farklı mekân kavramlarının tarihsel evrimlerini belirlemek gerekmektedir çünkü bazen koşutluklar gösterse de, örneğin bir resim yapıtı için mekândan söz etmekle bir yapıtın iç mekânı üzerine konuşmak, birbiriyle bağlantısızdır. Sonuç olarak: Resim sanatı tarihinde mekân kavramını incelemeyden önce bilim ve düşünce alanında mekâna kısaca değindik

## **2- Resim ve Mekân**

Mekân, ne içinde yer alan nesnelerin basit toplamından oluşan bir boşluk ne de günlük dilde hava dediğimiz, nesnelerin dışında kalan bölümdür; en azından resimsel mekânda tartışma konusu olan nokta bundan farklı bir şeydir. Bu bağlamda

---

<sup>10</sup> Bkz, IŞIK, Emre; “MEKÂN VE TOPLUM, Özneler, Durumlar ve Mekânlar”, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2009, s. 13 – 24

mekân, nesneyi görme biçimidir; dikkati, sadece nesne üzerinde yoğunlaşsa bile, zihinsel bir yeti olarak görme alışkanlığı, nesneden önce mekânla hesaplaşmak üzere programlanmıştır; çünkü her figür, öncelikle içinde yer aldığı mekânın ürünüdür. Ancak, böyle bir belirleme, mekânı figürde gördüğümüz olgusunu değiştirmez; mekân figürü algılama ve doğal olarak temsil etme biçimine eklenmiş olup, figürde mekânın parçalanmış kopyasıdır sonuçta.

“Resim sanatında mekân kompozisyon oluşturan betilerin (varlıkların biçimi) hep birlikte üçüncü boyut yanılması yaratacak nitelikte oluşturulup konumlandırılmaları anlamına gelir. Mekân sorunu ancak üç boyutlu olan gerçeklikleri iki boyutlu yüzey üstünde üçüncü boyut yanılması yaratacak biçimde yeniden üretmek istendiği zaman gündeme gelmektedir. Bazı dönem ve uygarlıkların sanatlarında görülebilir bazılarındaysa hiç yer tutmaz. Örneğin; tarih öncesi dönemin resimlerinde, anlatılan olay yâda konunun içinde gerçekleştiği çevre betimlenmez.”<sup>11</sup>

Mekân tanımını, mekânsal etkileri veren özelliklerde aramaya başlayınca, gündelik hayatta adlandırmadığımız bazı olguların resimde önem kazandığını görmekteyiz. Örneğin nesneler arasındaki mesafeye dayalı optik küçülme oranı ya da iki nesne arasında yer alan boşluğun biçimi (form-fon ilişkisi), bunlar bir yüzey üzerine çizildikleri anda, görsel açıdan önem kazanmaktadır. Aynı zamanda resim sanatının kurgusal özelliklerden biri olan, biçimler arasındaki konum ilişkisi, mekân etkisinin elde edilmesinde de büyük önem taşır. Bunların en temel iki çeşidi biçimlerin "yan yana" ve "üst üste" gelecek biçimde betimlenmeleridir.

Düşünsel alanda da mekân kavramı tartışılırken önce somut bir çıkış noktası olarak mekânın nesne ile ilişkisi üzerinde durulmuştu. Dolu olanın aynı zamanda kendine ait uzama sahip olduğu düşüncesinden (Demokritos) yola çıkarsak, resimde üç boyutlu mekânı oluşturan şeyin, öncelikle, nesnenin kütle hissi yaratacak şekilde betimlenmesi olduğunu söyleyebiliriz. Bunu biraz daha ileri götürürsek şöyle bir sonuç çıkartılabilir: nesnenin mekânı, sözel anlamlar taşımadan önce, kütlesi ve bu kütlenin bulunduğu yer ile ilişkisini bize gösteren ilk referans noktalarıdır. Çünkü bir

---

<sup>11</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayınları, 2. Cilt, Hürriyet Ofset, 1997, s.1193

nesnenin görüntüsü hem kendi strüktürü hem de bulunduğu yer hakkında bilgi vermektedir. Örnek vermek gerekirse, sandalyeye oturmakta olan bir insan figürü çizileceği zaman, bedenin, sandalyenin taşıdığı ve serbest kalan kısımları arasında, yer çekiminin yarattığı etkilerden kaynaklanan form değişimleri (sarkma ve yayılma), plastik açıdan, sandalyenin betimlenmesinden daha fazla önem taşır. Ya da strüktürü yer çekiminden etkilenmeyen bir nesnenin havada mı, yerde mi olduğu, bir yere temas edip etmediğine bağlı olarak ortaya çıkacak ilk çevresel özelliklerden, kontur, gölge, yansımadan anlaşılabilir.

İngiliz sanat eleştirmeni Herberth Read (1893-1968) sanat eserini oluşturan elemanlar arasında saydığı "mekân"ı "kütlenin tersi" olarak tanımlar. Bu tarif, mekânın "sözel" anlamından "plastik" anlamına geçmemizi kolaylaştırması bakımından çok yararlıdır. Read şöyle açıklar: "Biçim yığılması, mekân, ışık-gölge birlikte incelenmelidir. Hepsi sanatçının mekân duygusunun çeşitli yönleridir. Kütle somut mekândır, ışık-gölge, kütle-mekân münasebetinin sonucudur. Mekân sadece kütlenin tersidir. Bu bilhassa mimaride açıkça fark edilir, mesela bir katedral içten, duvarların sınırladığı bir mekân, dıştan ise yüzeylerin belirttiği bir kütle olarak görülür. Bir Yunan mabedi sonuncunun, bir Gotik katedral ise ilkinin açık örnekleridir. Yunan mimar daima boşluk etkisinden kurtulmaya, Gotik mimar ise maddeden sıyrılmış bir mekân ve hafiflik vermeye çalışırdı. Her ikisinin düşüncesi de mekân-kütle, ışık-gölge idi. Tuval üzerine yapılan resimde de manzara detayları ve figür grupları gösterilirken aynı meseleler ortaya çıkar."<sup>12</sup>

Kütleler kapladıkları yer, yani sahip oldukları uzam ile kendi mekânlarını yaratmaktadır. Birden fazla nesne arasındaki konum, oran, açık-koyu ve renk ilişkileri, sınırsız bir boşluk/uzayda mekân olgusunu kavramamıza olanak verir.

Resimsel mekân kuruluşları ve gerçek mekân içerisinde oluşturulan enstalasyonlar dışında günümüz sanatında gerçek mekân sanatçının eylem alanı ve gerçek nesne onun aracı [amacı] olarak görülür.

---

<sup>12</sup> READ, Herbert; "SANATIN ANLAM", Çev: Güner İnal, Nuşin Asgari, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara, 1960, s. 38

### 3- Mekân ve Resim Öğeleri Arasında ki İlişki

Resim tarihinde mekân ile renk, ışık, gölge, perspektif vb. öğeler arasında işlevsel bir bağ vardır. Bu öğeler değiştikçe sanat eserlerinde ki mekân temsili de değişmiştir. Mekânın görünmeyen varlığı onun, resmedilmesini sorun haline getirmiştir. Mutlak boşluğun görünür kılınması ile mekânın varlığı söz konusudur. Mekân sanat eserlerinde ki nesnelerin birbiriyle olan ilişkilerini belirlerken, sanatçının bu süreçte ki her türlü düşünce, tavır, yöntem ve ideolojik yapısı hakkında seyirciyi bilgilendirir.

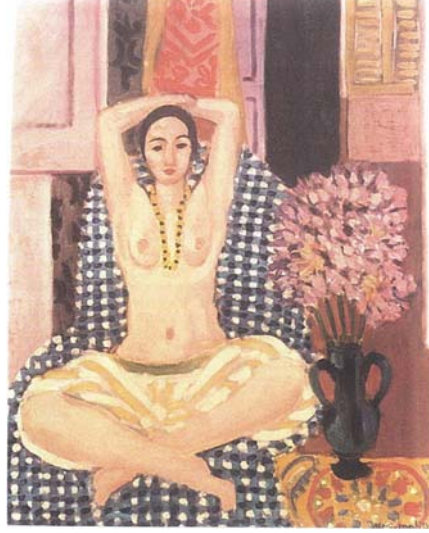
Resim düzleminin kendi gerçekliğine kavuşması başlı başına bir meseledir. Belli bir konuyu aktaran o düzlem giderek yassılaştıkça, kompozisyon, konu, metafizik her neyse, hepsi kenarlardan dışarı taşmaya başlar. Gertrude Stein, bu iç boşalmanın Picasso'yla doruğuna ulaştığını söyler. Fakat dışarı atılan bütün o öğeler - resmin hiyerarşileri, yanılama, gözle seçilebilir mekân ve resme dair bir sürü başka mit - yeni mitolojiler aracılığıyla kılık değiştirerek başka bir çare kalmadığı için bu sefer de gerçek yüzeylere yapışmaya başlamıştır. Edebî mitlerin gerçek mitlere dönüşmesi - resmin nesne olma durumu, resim düzleminin hakikati, mekânla birlikte algılanması, yapıtın kendi kendine işaret etmesi, saf biçim düşüncesi - tüm bunlar, o zaman henüz girilmemiş topraklardı. Bu değişim olmasaydı, sanatın da belki anlamı kalmayacaktı. Gerçekten de sanattaki değişimler etkisini yitirmeden hemen önce bile, en yeni şeymiş gibi görünür, bu anlamda işleyiş, modanın kurallarından pek de farklı değildir.<sup>13</sup>

Resim sanatında dekoratif elemanlar ile mekân arasında kurulabilecek ilişkilere de kısaca değinmemiz yararlı olacaktır. Öncelikle kompozisyonda biçimsel karşıtlıklar yaratmak amacıyla ton, renk ve kütle özellikleri dışında farklı yapı, doku ve motifsel elemanların kullanımı da sanat tarihinde oldukça yaygındır. Yanılsamacı etkilerin öne çıktığı resimlerde bu farklılıkların gösterilmesi daha da önem kazanmıştır. Ancak bunlar plastik yapıdan bağımsız olarak ele alındıklarında dekoratif, grafik ya da kavramsal betimleyici unsurlara dönüşmektedir. Bu anlamda

---

<sup>13</sup> O'DOHERTY, Brian; "BEYAZ KÜPÜN İÇİNDE, Galeri Mekânının İdeolojisi", Sel Yayıncılık, İstanbul, Ocak 2010, S. 39

da, birincisi resim yüzeyindeki biçimleri, ikincisi ise resmin mekânını oluşturan planları ayırmak gibi başlıca iki işleve sahip olmaktadır. Dekoratif unsurların form ve fonu ayıran bir özellik olarak kullanımına Gotik resimden, Japon baskılarına, Art Nouveau akımından (özellikle Klimt) Matisse'e kadar rastlamaktayız.



Resim 1: Matisse, "Hindu Duruşu", 1923

Bu konuda Matisse 20.yy. resmi için ayrı bir öneme sahiptir, Matisse, dekoratif unsurları çeşitli dönemlerinde ele almıştır. 1920'lerde yaptığı Delacroix esinli "Odalık"ların bazılarında güçlü plastik çözümlemelerle dekoratif süslemeler karşıt öğeler olarak kullanılmış, bazılarında ise ( Örnek "Hindu Duruşu" 1923) tüm formlar farklı karakterlerde iki boyutlu ya da çok az küteselleştirilmiş yüzeylere dönüştürülmüştür. Mekân bu biçimlerin birbirlerini örterek oluşturduğu katmanlar ile kurulmuştur, Matisse daha sonraları bu sadeleştirmeyi üst noktasına getirerek, tamamen iki boyutlu biçimlere yönelecektir.

Modern dönemde ışığın fizik yasalarıyla ele alınmasıyla, renkler bir fiziki gerçeğe dönüşür ve bu durumun resim düzlemindeki karşılığı duyumlar ve izlenimlerin kaynağının gerçekte bir ışık bileşenleri olduğunu açığa çıkarır. Mekanın içinde ışığın katettiği bu yol, nesnenin üzerinde yansıtma ve yutma skalasına göre bir dalga yüksekliği ve dalga aralığı olarak gözde renk olarak algılanmasına ve derinlik etkisine neden olacaktır. Mekân ve mekân algılayışı açısından saf renklerin kapladığı “alanlar daima az ya da çok düz olarak görünür; saf birer renk olarak ayırt edici



özelliklerini yitirmeden belirgin bir biçim kazanamaz, eğimli, yuvarlak ya da bir yüzeyin üzerine yayılmış olarak görünemezler. Işık altında nesne, nesneliliğini kazanır; renkse saf renk olanaklılığını kaybeder; nesnelliğe tabii olur.”<sup>14</sup> Renk, kendi karakterini yitirmeden bir nesnenin ya da bir mekânın içinde gerçekleşen sürekliliğin bir parçasına dönüşemez. Bu dönüşüm mutlak anlamda kendi kontrastının kendisini nötrlemesiyle mümkündür. Karşıtlıkların kurduğu bu denge diyalektik olanın sanattaki karşılığı ile bilimdeki üst üste çıkışması açısından çok önemlidir.

Mekân-Zaman-Bellek ilişkisi yönünden ise, modern çağın mekân ile olan ilişkisi bağlamını düşünürlerle ele aldığımızda, zaman fikrinin Antik Yunan düşüncesinden bu yana “vektöryel (doğrusal)” algılanmasının devam etmesi ve hız ile zaman arasında ilişkilerin yeni davranışların kazanıldığı ortam olarak mekân vardır. Mekân hız ve zamana ayak uydurması gereken bir sorun olarak da algılanmaktadır. Mekân içinde modern olanın gerçekleştiği ortam olarak doğrudan etkilendi. Zamanın parçalandığı bu soyut olanın gösterimi ancak mekân üzerinde oldu. Her sosyal katman ve ilişkisi mekânsal örgüde kendine göre tutum aldı ve mekânı ona göre düzenledi. “Foucault'nun bize söylediği tarihsel toplumsal mekânın bilgisidir ve mekânın politikası ile ilgilidir. Bu bilgi, bütün karşıtlıkları içinde, iktidarın, deneyiminin edinildiği bir süreçtir. Bu deneyimin bilgisi ve onun ifadelendirme ve eyleme dönüşme biçimleri de bir bilişsel üretilerdir. Lefebvre'in tam anlamıyla söylemediği, mekanda bırakılan izler ve işaretler olarak sunduğu; zaman ve mekânın iç içe ilişkisini açıklarken anılar, unutilanlar, geçirtilenler, yanlış anlamalar, kanaat ve inanışlarla dolu olduğunu belirttiği deneyim, algı ve kavrama ile ilgili olan zihinsel mekânın (Lefebvre, 1991:3) Jameson'ın Lynch'ten alarak geliştirdiği bilişsel haritalama, Bakhtin'in kronotopu, sanatçının gören gözü kavramları, Brecht'in kompleks görme ve okuması, Chomsky'nin cogito'su ya da zihinsel mekân ile örtüştüğünü düşünür (lebilir). Bu mekân, politik ve toplumsal olarak üretilen mekânın bizdeki bilgisi ve insanın bu ilişkileri algılamasıyla kavraması, bir biliş düzeyinde yeniden ifadelendirmesi ile ilgili olmalı.”<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> SAVAŞIR, İskender ; “MODERNLİĞİN VİCDANI”, Kanat Kitap, İstanbul, 2007, S.61

<sup>15</sup> SÜALP, Z. Tül Akbal; “ZAMAN MEKÂN KURAM VE SINEMA”, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004, s.100

## 2- BÖLÜM

### 1980 ÖNCESİ MODERN RESİM SANATINDA MEKÂN ALGISI

#### 1- 1980 Öncesi Modern Resim Sanatında Mekân Algısı

20.yy.ın yalnızca ilk çeyreğinde ortaya çıkmış, neredeyse bir düzine sanatsal hareketten söz etmek mümkündür. 20. yüzyıl başında resim sanatı daha önce bağlı olduğu dış nedenselliklerden uzaklaşarak kendi araçlarının doğası ve özneliliklerini yansıtacak yeni bir görsel estetik dil oluşturdu. Buna bağlı olarak resimde mekân kavramı da dış dünyaya ait bir yanılsama olmaktan çıkarak resim elemanları arasındaki ilişkiden kaynaklanan bir biçim/form ilişkisi ve derinlik etkisine dönüştü.

20.yy.a doğru, resim mekânındaki en büyük değişim derinlik yanılsamasının yavaş yavaş azalarak, resim yüzeyinin belirginleşmesiydi. Bu olgu İzlenimcilik ile beraber form-fon ilişkisi açısından, fonda oluşan biçimlerin belirgin yüzey biçimleri olarak vurgulanmasıyla önem kazanmaya başladı. Bu, teknik anlamda, resimde derinliğe doğru istiflenen planların, geriden öne doğru boyanarak oluşturulması ilkesinin de artık genelinde bağlı olması anlamına geliyordu. ( ancak bunun İzlenimci resim için bir genelleme olmadığını da belirtmek gerekir)

*“İzlenimcilik sonrası dönem ressamlarından Cézanne ve Van Gogh 20.yy. resmine en çok etki eden sanatçılar olarak anılmaktadır. Van Gogh’un resminde, mekân kurgusu açısından, her ne kadar perspektif yöntemler egemen olsa da, fırça izleri ve doku, derinliğe bağlı oransal hiyerarşiden bağımsız bir şekilde kullanılabilirdi. Cézanne’ın ise yapı ile ilgili çözümlemeleri boyayı kullanımında ortaya çıkacaktı. Ritmik fırça vuruşlarını, renk blokları oluşturacak şekilde yan yana getirerek yapıyı oluşturan elemanlar olarak kullanılmaktaydı. Bu özelliği ile de önce Kübist, sonra da Soyut Resim gramerine öncü olacaktı. Cezanne ile büyük ivme kazanan modern resim düşüncesi, izlenimcilerle başlayan yüzeysel etkideki mekân*

*algılamasını resim düzlemindeki parçalanma eğilimi ile sonraki büyük dönüşümlere hazırlamıştır.”<sup>16</sup>*

Cézanne, özellikle manzara ve natürmortlarında perspektif ile bilinçli bir şekilde oynayarak farklı noktalardan görünüşleri bir arada resmediyordu. Bunun nedeni sabit bir bakış noktası düşünülerek uygulanan merkezi perspektifin mekân için ancak teorik bir çözümleme yolu olduğu ve gerçekliğin çok daha farklı bir biçimde algılandığını anlamasıydı. Bu konuda "görüngübilim" ekolü filozoflarından Merleau-Ponty'nin yorumuna bakarsak, perspektifin ufukta sabit bir noktayı hedef alan, yalnızca bir gözün görebileceği, sabit bir birim belirlenerek diğer nesnelerin sürekli bununla kıyaslanmasına dayalı ve daha resme başlamadan karar verilmiş uzlaşım sal bir yansıma olduğunu belirtir. Sonra şöyle devam etmektedir: "İyi ama algı ile temas ettiğimiz dünya kendini öyle sunmuyor ki! Bakışımız görüntüyü tararken her an belli bir bakış açısının boyunduruğu altına giriyoruz ve manzaranın belli bir parçasından art arda gelen bu anlık görüntüleri üst üste koymak da olanaklı değil. Ressam bu görsel izlenimler dizisini alt edip ondan tek bir sonsuz manzara çıkartmayı başarırken görmenin doğallığını da sekteye uğratar. Arada sırada bir gözünü yumar, bir ayrıntının görünüşteki büyüklüğünü kalem ile ölçer, ölçünce de o ayrıntıyı değiştirir ve bütün ayrıntıları bu çözümleyici bakışa bağlayarak tuval üzerinde manzaranın o serbest görsel izlenimlerinden hiç birine tam olarak uymayan bir temsilini oluşturur. İzlenimlerin aksak akışını zapteder ama bu arada titreşimlerini ve canlılıklarını da ortadan kaldırır. Cézanne'dan beri birçok ressamın geometrik perspektif yasasına başkaldırmasının nedeni, manzaranın gözlerimizin dibinde nasıl doğduğunu yakalayıp yansıtmak istemeleri, çözümleyici bir yaklaşımın ötesinde görsel algı deneyiminin verdiği duyguya ayak uydurmak istemeleridir.”<sup>17</sup>

İzlenimcilik sonrası dönemden itibaren, resim sanatında gerçekleştirilen, dil ve plastik kurgu ile ilgili arayışların 20.yy. getireceği en önemli yenilik, biçim ve renk gibi temel resim elemanlarının dış gerçekliği taklit etme zorunluluğunun

---

16 SAĞLAM, Mümtaz; "RESİMDE "MEKÂN VE DERİNLİK SORUNLARI ÜZERİNE", Türkiye'de Sanat Dergisi, sayı: 19, 1995, s. 57

17 MARLEAU- PONTY, Maurice; "ALGILANAN DÜNYA", Çeviren: Ömer AYGÜN, Metis Yayınları, İstanbul, Aralık 2005, s. 23

ortadan kalkması olmuştur. Fovistlerde ve Dışavurumcularda renk kullanımı öznelleşmiş, biçim, duygu ve ifade paralelinde değişime uğramaya başlamıştı, Kübizmde ise biçim parçalanmıştı ve resim dış gerçekliğin görünüşten çok kavramsal yönlerine yönelmeye başlamıştı. Tüm bu yaklaşımlar, biçim ve rengin yalnızca kendi varlık nedenleri ile kullanılacağı Soyut Resim düşüncesinin alt yapısını hazırlayacaktı. Bu nedenle soyut sanat dünyanın pek çok yerinde birbirine yakın zamanlarda ortaya çıkmaya başlayacaktı.

Bu gelişmeler paralelinde, Modern dönemde bazı sanat akımların da mekân olgusunun nasıl ifade edildiğini inceleyerek devam edelim. 20. yüzyılda Hollanda'nın en önemli sanat hareketi De Stijl akımının, sanata mekân kavramı açısından iki getirisi olmuştur. Birincisi resim sanatında içselleşen biçimin kendine has mekânı olması; bu Greenberg'in tanımladığı gibi "tamamen resimsel, tamamen görsel bir üçüncü boyuttu."<sup>18</sup> Diğeri ise biçim ve rengin, mimari, dekorasyon ve tasarım gibi alanlara sanatsal anlamda girerek, yaşadığımız üç boyutlu mekânı görsel anlamda yeniden üreten elemanlara dönüşmesiydi. Bu anlamda Van Doesburg'un Strasbourg'daki bir salon için (Cabarett PAubette, 1927) gerçekleştirdiği dekor ya da Riet ve İd'in ünlü tasarımı "Kırmızı ve Mavi Koltuk" (1917) iyi birer örnektir.

1920'lerde Rusya'da ortaya çıkan Avrupa Sanatı'nda da yansımaları görülen Konstrüktivizm'de ise temelde, sanatı yaşam mekânı içerisinde gerçekleştirme, aktif kılma ve sanatçının toplumsal görevi dünyayı değiştirmeye katkıda bulunmak olan bir mühendis kimliği ile ele alınması gibi kavramlar Konstrüktivist sanatın düşünsel içeriğini oluşturmaktaydı. Bu bağlamdaki sanatsal etkinlik resim, heykel, grafik sanatlar ve fotoğraftan, obje-tasarımı, dekorasyon ve sahne-dekor tasarımına uzanan bir yelpazede gerçekleştirilecekti. Konstrüktivizmin resim sanatındaki uygulamalarında en önemli özellik, "uzaysal" olarak adlandırılabilir bir mekân kurgusunun elde edilmesiydi. Bu özellik kurgusal anlamda biçimlerin sonsuz bir fon üzerinde üst üste ve yan yana gelerek strüktürler oluşturmaları ile sağlanıyordu. Konstrüktivizm resimler kuramsal yakınlıklarına rağmen De Stijl grubunun

---

<sup>18</sup> Bkz. GREENBERG, Clement; "MODERNİST RESİM, MODERNİZMİN SERÜVENİ", Çev: Doğan Şahiner, YKY, İstanbul, 1997, s.361

resimleriyle kıyaslandığında mekânsal anlamda ortaya şöyle bir farklılık çıkmaktaydı: " Mondrian ve De Stijlcilerin statik resimleri, hacim uzam ve zamandan arınmış olan düşün-formları veriyordu, Rus Konstrüktivistlerinde ve onların çizgisinde gidenlerdeyse, düşün formları, dinamik uzay kompozisyonlarına dönüşüyor."<sup>19</sup>

1910'larda İtalya'da ortaya çıkan Metafizik resimde, içerik olarak mekân, bir takım bilinçaltı çağrışımlar ve tuhaf hisler uyandıran bir etki yaratmaktaydı. Böyle bir etkiye aslında geçmişin sanatında da rastlamak mümkündür (örneğin bazı Ön-Rönesans resimlerinde). Ancak bu resimlerdeki tuhaflik henüz yeterince doğalcı olmamalarından kaynaklanmaktadır. Aşırı keskin açılarda kaçışlar meydana getirecek şekilde kurgulanmış olan perspektifler yeterince inandırıcı betimlenmediğinde ya da doğa ve mimari elemanlar tutarsız bir şekilde bir araya geldiklerinde benzer tuhafliklar ortaya çıkmaktaydı. Metafizik resimde ise bu tip tuhafliklar özellikle kullanılacaktı. Metafizik ressamalar mekân kurgusu açısından perspektif ve açık-koyu gibi geleneksel yöntemleri kullanıyorlardı. Ancak sonsuz boşluklar ya da bir kutunun içi gibi görünen iç mekânlar ve burada yer alan nesneler farklı noktalara kaçış yapabilmekteydi. Geometrik nesneler kimi zaman eğik paralel, kimi zaman da ters perspektif oluşturacak şekilde betimlenebiliyordu.

I.Dünya Savaşı'ndan sonra ise Almanya'da, sanatın işlev ve amacının yeniden gözden geçirilmesi gerektiğini savunan Walter Gropius 1919'da Bauhaus'u kurdu. Bauhaus'un en önemli sanatçılarından Paul Klee, "Temel Sanat Eğitimi" kapsamında verdiği 'Biçimin doğuşu ve evrimi' gibi derslerinde biçimin iki boyutlu ve uzamsal özellikleri irdeleniyor, böylece mekân, temel biçimsel elemanların nitelikleri ve bunların organize edilmesi ile ilintili bir kavram olarak ele alınıyordu. Klee'nin resimlerinde amaç doğadaki belirli bir biçimin taklit edilmesi değil, çizim araçları ile kâğıt üzerinde oluşturulacak, henüz hiçbir anlam taşımayan ilk izi bir hareket noktası olarak alıp geliştirerek bir biçim ve yapıya ulaşmaktı. Mekân kâğıdın düz yüzeyini bozan bu ilk resimsel eleman ile başlayan ve gelişen bir kavramdı. Bu

---

<sup>19</sup> İPŞİROĞRU, Nazarı, Mazhar İpşiroğlu; "SANATTA DEVRİM", Remzi Kitapevi, İstanbul, 1993, s.77

yaklaşım Klee'nin resimlerinin de temel ilkesini oluşturmaktaydı ve bu nedenle mekânı oluşturan elemanlar bizi şiddetli bir istekle tek bir algılama biçimine zorlamaya çalışmıyor, tersine farklı yönlerden gelişebilen (aynı zaman da görülebilen)ve çok anlamlı bir yapı, Gombrich'in nitelendirmesiyle "boşluktaki bir dengesizlik izlenimi"<sup>20</sup>olarak ortaya çıkıyordu.

### **1.1- Mekân Kavramı İle İlgili Geleneksel Bakışın Kırılması: Kübizm**

Modern resim sanatındaki en çarpıcı atılım şüphesiz Kübizm ile gerçekleşmişti. Çünkü Kübizm ile öncelikle nesne ve mekân kavramları açısından Batı sanatında Rönesans'tan bu yana süregelen geleneksel bakış kırılmaktaydı. Kübizmdeki kavramsallık, perspektif gibi kavramsal yöntemden farklıydı çünkü burada artık optik yasaları geçerli değildi ve nesnenin zihinsel olarak kavranışı ile ilgiliydi. Bu nedenle hacimler açılarak parçalanmaya başlıyor nesneler farklı açılardan görünüşleri bir araya getirilerek betimleniyordu. Kübizm ile mekânsal tasarım ve yüzey ilişkisi açısından ortaya çıkan en önemli olgu, resimde derinlik yanılsamasının terk edilip yüzeyin vurgulanması olmuştu.

Kübizmin önemli sanatçılarında Matisse, çağımızın nesne ve mekân ile ilişkisinde, kübizmin nesne üzerinde yaptığı bir başka karşılığını arar. Kübistler bir mekân içerisinden yer alan nesnenin farklı yönlerindeki yüzeylerini, mekân ilişkisinden yani bağlamından kopararak iki boyutlu tek bir mekânsallıkta bir yüzeyde gösterdiler. Yani nesneyi görsel olanın (algının) karşılığı değil; akılsal olanın (zihnin) kavrayabileceği bir olgu olarak gördüler. Kübizm, daha sonra Merleau-Ponty'nin tanımladığı üzere “düşüncenin nesnesi olan mekân”<sup>21</sup> içerisine algının referanslarını öne çıkararak çoklu görme pratiklerine uygun perspektifler yerleştirmiştir. Kübizm ile Matisse'in yaptığı bize çoklu görme pratikleri kazandırmaktır. Bunlar nesnenin yarattığı mekânsallaştırma yâda mekânın yarattığı nesnelleştirme olarak özetlenebilir.

---

<sup>20</sup> E.H. Gombrich; “SANAT VE YANILSAMA”, Çev: Ahmet CEMAL, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1992, s. 257

<sup>21</sup> MERLEAU PONTY, Maurice; “ALGININ ÖNCELİĞİ”, Çev: Ahmet Soysal, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2006, s.27

1930 ve 40'lı yıllarda Matisse, resimlerinde mekânı iyice yüzeye çekecek ve açık-koyu ve kütesellik yerine formları mümkün olduğunca iki boyutlu biçimlere dönüştürecek. Ayrıca kompozisyon yerleşiminde mekânsal sınırları iyice ortadan kaldırmak için figürleri çerçeve dışına taşırmaya başlamıştı. Yüzeyler ve bunlar üzerindeki motifler ögelerde perspektifin meydana getirdiği değişimleri göstermeyerek yüzey biçimleri haline getirmekteydi. Daha sonraları bozulan sağlığının da etkisiyle kâğıt kesme tekniğine geçti ( Kâğıt Dekupajları). Bu dönemde, oluşturduğu stilize biçimleri her hangi bir çizgisel derinlik unsurunun yer almadığı iki boyutlu düzlemler üzerinde yan yana ya da üst üste kurgulamaktaydı. Bu şekilde farklı ton değerleri ve renklerdeki biçimlerin oluşturduğu katmanlar resme mekânsal bir anlam kazandırmaktaydı.

Matisse'in resimleri, "sanki topolojik bir ikilem içindeymiş de derinlik yüzeysel bir analoğa çevriliyormuş gibi giderek büyümüştür. Resimsel mekân, yukarı/aşağı, sol/sağ yönlerinde renklerle, konturları belli belirsiz çizimlerle ve resim düzleminin her bir yanına neşeli bir şekilde aynı yoğunlukta sürülmüş boyayla oluşturulmuştur. Matisse'in büyük resimlerinde çerçeveyi neredeyse fark etmeyiz bile. Matisse, yataya doğru genişleme ve yüzeyin içerilmesi sorununu büyük bir ustalıklı çözmüştür." <sup>22</sup>

20. yüzyılın en önemli sanatçıları Picasso'da, eski ustaların eserlerini yorumladığı resim dizileri gerçekleştirdi. Bu resim dizilerinin ( "Delacroix'e göre Cezayirli Kadınlar", "Manet'ye göre Kırdaki Yemek" v.b.) pek çoğunda ve özellikle Velazquez'in "Las Meninas" üzerine yaptığı 58 çeşitlemede Batı sanatının geleneksel mekân anlayışıyla modern resmin ( ve özellikle Kübizmin) biçim dilinin bir anlamda karşılaştırması yapılmıştır.

*"Kübizmin yapı kavramı tuvale yapılan resmin statükosunu korumuştur; merkez odaklı olan Kübist resimler, resmin kenarlarına doğru solmaya başlar.*

---

<sup>22</sup> O'DOHERTY, Brian; "BEYAZ KÜPÜN İÇİNDE, Galeri Mekânının İdeolojisi", Sel Yayıncılık, İstanbul, Ocak 2010, S. 40

*Resmin kenarlarının belirsizleşmeye başladığı bir süreçte klasik bir kavrayışın sınırlarının nasıl belirleneceğini, Seurat Kübistlerden çok daha iyi anlamıştır. Renkli noktalardan oluşan bir bordür kullanmış, böylece konuyu içeren bir çerçeve oluşturmuştur. Bu bordür, resmin içindeki yapının hareketlerini yavaş yavaş içine almıştır. Kenarların birden kesilmesini engellemek için Seurat bazen çerçevenin üzerini de boyamış ve böylece gözün, hiç kesintiye uğramadan resmin içine girebilmesine ve dışına çıkabilmesine olanak tanımıştır.*”<sup>23</sup>

## **1.2- Dışavurumculukta Deformasyona Uğrayan Mekân**

Dışavurumcu sanatın temelinde, dış gerçekliğin doğalcı bir yaklaşım ile betimlenmesi yerine sanatçının iç dünyası ile bağlantılı bir yorumunun yansıtılma düşüncesi vardı.

Dışavurumculukta, kendi ifade olanakları belli bir içerik bağlamında olmakla beraber özgürleşmiş olan biçimsel elemanların temel algısı ve biçim psikolojisi genel etki açısından özel bir önem kazanmıştı. Biçim ve ifade arasında 19.yy. sonunda başlayan Deneysel Psikoloji araştırmalarının ve daha sonra Gestaltçıların da ortaya koyduğu gibi önemli bir ilişki vardı. Biçim ve rengin kullanımındaki özellikler bazı duygusal etkilere neden olabiliyordu. Deformasyon kavramının temelinde de böyle etkiler yaratma düşüncesi yatmaktaydı. Bu bir ölçüde, sanatçı için görüntünün ardında yatan duygu ve psikolojinin dışlaştırılması ve izleyicide paralel bir duygulanım yaratma yoluydu. Bu olgu dışavurumcu resmin mekân kurgusunda da ortaya çıkıyordu. Kompozisyonda Klasik anlamda denge unsurlarının ortadan kalkması, figürlerdeki deformasyon ve tuval kenarına gelen kesilmelerin uygulanma biçimi, diyagonal hatların yoğunluğu ve elbette öznel renk anlayışı, mekânın yüzey biçimleri ile oluşturulması ve geniş fırça sürüşleri hep aynı amaca hizmet etmekteydi. Ayrıca bir izdüşümü yöntemi olarak daha önce değindiğimiz "eğik paralel'i mekân kurgusunda sıkça kullanmaktaydılar.

---

<sup>23</sup> O'DOHERTY, Brian; "BEYAZ KÜPÜN İÇİNDE, Galeri Mekânının İdeolojisi", Sel Yayıncılık, İstanbul, Ocak 2010, S. 40



Dışavurumcu resmi incelemeye, bu akımdan etkilenen sanatçıların üslup özelliklerinin mekân kavramı açısından yansımalarına değinerek devam edelim. Gustav Klimt, süslemeci bir zenginlikte düzenlediği iki boyutlu yüzeyler ile insan figürü arasında karşıtlıkları temel kompozisyon elemanları olarak kullanıyor ve bu şekilde yanılsamacı resim mekânını terk ediyordu. Art Nouveau üslubundan gelen bir anlayışla Egon Schiele'de figür kompozisyonlarında üç boyutlu mekân yerine düz fonlar kullanmayı tercih ediyordu. Alman sanatçı Otto Dix'in resimlerinde ise mekân genel anlamda perspektif yöntemler ile kurgulanıyor ancak bu çoğunlukla çarpıtılmış bir perspektifin grafik bir üsluba dönüştürülmesi olarak karşımıza çıkıyordu.

### **1.3- İktidar Örgütlenmesine Karşın, Toplumsal Pratiklerin Yer Aldığı Kamusal Mekânı Öne Çıkaran Dada Akımı**

Dada kelimesi ilk defa 1916 yılında Zürih'te, sanatçıların buluşma noktası olan Cabaret Voltaire'de kullanıldı. Özünde ideolojik ve estetik sınırlamaların reddedilmesi düşüncesi vardı. Dada hareketinin en önemli getirisi sanatta yerleşik kavramlar dışında bir takım ifade yolları, dil ve estetik sonuçlar elde edilebileceğini ortaya koyması olmuştu. Kolâjlar içerik ve biçim açısından farklı kavramlar ile ilgili olan ve farklı mekân referanslarına sahip imajları bir araya getirmekteydi. Bunlar mekân kurgusu açısından değerlendirildiğinde, kendi bağlamlarından koparılan imajların, mekânsal tutarlılık olarak adlandırabileceğimiz her türlü dizgenin dışında yer alabilmeleri olgusunu ortaya çıkartmışlardı.

Dada'nın mekân ile ilişkisi bağlamında en temel sorun, toplumsal pratiklerin yer aldığı kamusal mekânda bir iktidarın tüm kodlarıyla bir dünya örgütlenmesine neden olan bağlamının sorgulanmasıdır. Bu sorgulamayı, iktidarın başta dil ve sanatı bu duruma araç kıldığını deşifre etmeyi amaçlayarak yapar. Dada, sanatın yüce kıldığı her şeye saldırır. Başta Benjamin tarafından saptandığı üzere, çoğaltılması nedeniyle zaten aurasını kaybetmiş olan sanat nesnesinin “ne’liğinin” işlediği mecrayı hedef alır. Bunu Marcel Duchamp, çeşme adlı (pisuvar) hazır nesne (ready-made) ile gerçekleştirir. Pisuvar sanatın gerek tecimsel gerek bilgi-rejim (epistemoloji) olarak sunum alanlarını yani sanatın bağlamlarını oluşturan mekânı

başkalaştırmasına neden olacaktır. Hazır nesne, salt sanat nesnesinin kimliğine bir saldırı değil; aynı zamanda bu sanat nesnesini diğer nesneler dünyasından ayıran anlam katmanı olarak onu bir bağlam olana kaynaklık/yuvalık eden ve aşkınsal bir boyut kazandıran mekâna da saldırıdır. Bu yeni mekân algılayışı mutlak töz anlayışının mecrasından tamamen kurtulmuş, mekanik hareket ve ışık konusunda yeni fizik yasalarının açtığı tasarımların, yeni bir dünyanın oluşumunda, yeni olanaklara izin veren esnek bir mekân anlayışının doğmasına ortam hazırlamıştır.

Dada hareketi içinde yer alan Kurt Schwitters ise rastlantısal kolajlarını, mekâna uyarlayarak ilk alan düzenleme veya enstalasyon örneklerini meydana getirerek, mekanı akışkan bir yapıya dönüştürmüştür. Schwitters'in amorf biçimlerden ve parçalardan oluşan düzenlemeleri, bilinen herhangi bir biçimin temsili veya herhangi bir düşünceye hizmet eden bir ifade aracı olmaktan çıkarılarak, duyumun yansıması olmaktan uzak, özerk alanını kurmuştur. Modern idealizmden uzaklaşan bir tavırla özne ve nesne arasında kurulan estetik ilişki de sorgulanmıştır. Diğer taraftan mekân ve nesne tasarımları özü açısından yine özne (sanatçı) tarafından inşa edilen bir hal alırken, aynı zamanda öznenin (sanatçı/izleyici) algısına etki etmekte ve bildiği şeyin, zihninde yaratmış olduğu önyargıları değiştirmektedir. Aynı zamanda mekân ve beraberinde barındırdığı nesnenin varlığı da izafileşmiştir.



Resim 2. Kurt Schwitters, “Undbild”, Karışık teknik, 1919

#### 1.4- Mekân İçinde Mekân, Sonsuz Mekânlar: Gerçeküstücülük

1922’li yıllarda ortaya çıkan Gerçeküstücülük akımının en çok tanınan ressamı Salvador Dali’nin resimlerindeki düşsel ve sonsuz mekânlar perspektif ve açık-koyu ile kurgulanmaktaydı. Dali bunlara tonal atmosfer etkisi ve Gerçeküstücü ressamların özellikle çok kullandığı yerçekimsizlik gibi özellikler de katmıştır. Yine Gerçeküstücü sanatçılar arasında olan René Magritte’nin resimleri ise imgenin gerçeklikle ilişkisi ve resmin yanılsamaca mekânının sorgulaması açısından ilginç bir çift anlamlılık getirmektedir. Model hem gerçek ressamın yani Magritte’in yaptığı resmin bir parçası, hem de resimdeki (yine Magritte’in yarattığı) ressamın yaptığı bir resim, ama ondan da öte onun dünyasından eğer kendisi de bir gerçeklik ise bir gerçekliktir. Onun önceliğinde, bizden ve tuvalin gerçekliğinden uzaktır.



Resim 3. René Magritte, “İnsanlık halleri”, Tuval üzerine yağlıboya, 100 x 81 cm,1933

Belçikalı Ressam Rene Magritte’in La condition humaine (İnsan halleri) adını verdiği resim, konumuz olan mekân açısından önemli bir örnektir. İç mekânın penceresinden bir manzara ve bu manzaranın önünde yine aynı manzaranın bir kesitini ortaya koyan resim söz konusu. Resmin epistemolojisi açısından olaya yaklaştığımızda bir enteryör yani iç mekân resmi ve onun içinde pencere önünde manzaranın bir bölümünü gösteren resimdir. Manzara olarak yer alan görüntü onu meydana getiren maddi dünyanın bir parçası halinde duruyor. Resmin mekânının bir

nesnesi durumunda yer alıyor. Pencere önündeki resim, dış dünyaya açılan pencere etkisini bırakmasını isteyen İtalyan sanat kuramcısı Leon Battista Alberti'nin (1404-1472) resim ile pencere arasında kurduğu benzerliği hatırlatır: "Pencere olarak metaforu burada, bir pencerenin önünde duran bir şövale, resmi imgesiyle somut bir anlatım verilmiştir; aynen yap-boz parçalarında olduğu gibi, resim ile pencere "görülecek" manzarayı tamamlar.(...) Pencere olarak resim metaforunun ve tablonun adının ima ettiği gibi, insan durumun gerçeküstücü potansiyelinin bir yönüne işaret ediyor."<sup>24</sup>

"Bu resim mekânda her şeyi görerek denetleyen ve bunu bir iktidar meselesi haline getirenin aslında görmeyle ilişkili öz güvenini sarsar. Burada iç-mekândan dışarıya bakışta, pencereden bir peyzaj görülmektedir. Resim de görülen, zamana bağlı sabitlenmiş mekân açısından süreci dondurduğumuzda oluşan birinci katman; pencerede görünen sehpadaki resim ile manzaranın birlikteliğidir. "Görmek", eşzamanlı olarak nesneye ve onun bulunduğu yere ilişkin bir varsayımı da içerir; Ames, bunu 'o arada olma ve o şey olma yaşantısı' diye adlandırmaktadır"<sup>25</sup>

O'Doherty'nin "Beyaz Küp" kitabında pencereli resimler için değerlendirmesi şöyledir: *"Sonuçta tuvale yapılan resim, duvara asılmış taşınabilir bir pencere gibidir ve duvara asılır asılmaz arkasındaki düzleme derinlik duygusu kazandırır. Kuzey Avrupa sanatında sürekli olarak tekrar edilen bu temayı, pencereli resimlerde özellikle fark ederiz: Resmin içindeki bir pencere daha uzak bir mesafeyi çerçevelemekle kalmaz, çerçevenin de pencerevari sınırlarını çizmekte kullanılır. Bazı küçük tuvalerin adeta büyümlü bir küçük kutu izlenimi uyandırmaları, yakından bakıldığında bile büyük mesafeler içeren görüntülerdeki keskin ayrıntıcılıktandır. Tuvalin sınırları, sanatçıyı çevreleyen psikolojik bir çerçevedir adeta: izleyicinin bir mekâna girdiğinde hissettiği içerde olmak duygusu gibidir. Perspektif, resmin içindeki her öğeyi bir koninin boşluğuna sırayla konumlandırırken, çerçeve de bir ızgara gibi, ön, orta ve arka plandaki mesafeleri gözler önüne serer. İnsan adeta*

---

<sup>24</sup> LEPPERT, Richard; "SANATTA ANLAMIN GÖRÜNTÜSÜ", Çev: İsmail TÜRKMEN, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002, s. 37

<sup>25</sup> E.H. Gombrich; "SANAT VE YANILSAMA", Çev: Ahmet CEMAL, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1992, s.292

*“adımını attığı” böyle bir resmin içinde, tonuna ve rengine bağlı olarak rahatça gezinir. Derinlik yanılsaması ne kadar yoğunsa, izleyicinin gözüne yönelen davet o kadar karşı konulmazdır. Göz, yere demir atmış bedenden adeta ayrılarak onun minyatür bir vekili olarak, görünür hale getirilmiş bir mekânın içinde gezinmeye bağlar.”*<sup>26</sup>

## **2- 1980 Öncesi Modernizmden Postmodernizme Geçiş Sürecinde Resim Sanatında Mekân Algısı**

Yenidünya düzenine kendini açan ve hatta onu şekillendirmeye başlayan sanat, aynı şekilde yeni görüş tarafından şekillenecek ve sınırlarını yıkacaktır. Ancak yeni gelişimler, II. Dünya Savaşı’nın başlamasıyla, Amerika ve Avrupa’da gerçekleşebilecektir. “Yanılsama yaratmak arzusu, altmışlı yılların sanatının bir işareti, hatta alâmet-i farikası olmuştur. Üç boyutlu tablolarla birlikte galeri, başka mekânları taklit etmeye başlar. Bazen bir bar (Kienholz), bazen bir hastane odası (Kienholz), bazen bir benzin istasyonu (Segal), bazen bir yatak odası (Oldenburg), bir oturma odası (Segal) ya da “gerçek” bir atölye (Samaras) olur. Galerî mekânı sunulan tabloyu “tırnak içine” alır ve onu sanatsallaştırır. Bu tıpkı bir imgenin temsilinin, geleneksel resmin yanılsamalı mekânı içinde sanatsallaşmasına benzer.”<sup>27</sup>

1960 sonrası Amerika’da galerî mekânını sorgulayan Minimalist akım ve kapalı mekânı tamamen reddeden Land Art ile başlayan sanatsal gelişime karşı kıta Avrupa’sı Sokağı kendine dâhil eden kent merkezli oluşumlar ortaya çıkarmıştır. Almanya merkezli Fluxus ve İtalya’da oluşan Arte Povera hareketi bu süreçte en belirgin olanlarıdır. “Sanat, 1960’larda ki hatta 50’lerde ki Amerikan sanatından, Amerikan sanatının doğuşundan sonra, kendi içinde evrilerek büsbütün bir bilgi nesnesi haline dönüşmüştür.”<sup>28</sup>

<sup>26</sup> O’DOHERTY, Brian; “BEYAZ KÜPÜN İÇİNDE, Galerî Mekânının İdeolojisi”, Sel Yayıncılık, İstanbul, Ocak 2010, S. 34

<sup>27</sup> O’DOHERTY, Brian; “BEYAZ KÜPÜN İÇİNDE, Galerî Mekânının İdeolojisi”, Sel Yayıncılık, İstanbul, Ocak 2010, S. 71

<sup>28</sup> ÇALIKOĞLU, Levent; “ÇAĞDAŞ SANAT KONUŞMALARI 3 ‘90’lı Yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat”, Y.K.Y, İstanbul, Ağustos 2008, s. 95

1960’larda, Fluxus sanatçıları, yapıtlarının güncel olaylarla bağlantılı ve geçici olmasını istiyorlardı. Artistik beceri, yetenek v.b. kavramları reddederek estetik değerleri yıkmak isteyen bir mizah yarattılar. Yine 1960’larda Performance Art, "Eylem Sanatı”nda da çoğu kez yapıtın ana elemanı olan sanatçının kendisi tarafından gerçekleştirilen bir "eylem" ortaya konulmaktadır. Çoğu zaman önceden saptanmamış gelişmeler ve sonuç, olayın gerçekleştiği anda sanatçı tarafından üretilmektedir. Sanatın uygulanma ve izlenmesi gibi kavramlara yeni bir boyut getirmeyi amaçlayan bu yöntemler, çoğunlukla resim sanatının dışında kalan araçları kullanmakla beraber, gerçekleştirilen aksiyonlar sırasında, içinde yaşanılan mekânın algılanma ve tanımlanmasına yönelik bir takım olguları da açığa çıkartmaktadırlar ve özellikle bu konuya yönelen sanatçılar da bulunmaktadır.

*“Yüzyılımız tuvale karşı girişilen hamlelerle doludur. Tuvalin içeriğinin boşaltılması, tuvalin çerçevesinin bile resim yapılarak boyanması, tuvalin parçalarına ayrılması, üzerine basılarak, boyalar damlatılıp fişkırtılması, tuval gövdesinin bir bıçakla yarılması, çöplerle ve atıklarla bir tutulması, sıradan bir tüketim nesnesine dönüştürülmesi, bir tuvalet kapısı gibi yazılıp çizilmesi, hırpalanması, sanatçısının öznelliğinden koparılması, küfürlü, pornografik yazılar ve resimlerle doldurulması onu yalnızca gözden düşürmek değil, kadavra gibi üzerinde çalışmış gibi bir tutumla araştırmasıyla ilişkilidir.”<sup>29</sup>*

Soyut dışavurumculukta özellikle Avrupa kanadında tuvalin sınırları irdelenmiştir. Yeni anlatımda resim bir şeyi direkt ya da simgesel temsil etme amacından çıkmış ve sanatçının anlık tepkileriyle oluşturduğu izleri gösteren bir yüzey olmuştur. Ressamın duygularıyla elindeki malzeme arasındaki tüm sınırlar yok edilmiştir. Böylelikle soyut dışavurumculuk başlamıştır. Jackson Pollock’un Action Painting’iyle yeni ifade yöntemini özetlediğini söyleyebiliriz. Pollock’un tuvali sadece bir yüzeydir ve burada boya, hiçbir kompozisyon kaygısı olmadan, sadece akıntılar oluşturulacak şekilde kullanılmıştır. Rothko ise, tuvallerini alışılmış olandan daha kalın kasnaklarda kurar ve böylelikle resmin tüm yüzeyini duvarda bir kabartma haline getirir. Yüzey boyamalarını kasnağın yan yüzeyinde devam ettirmesi de, tuvali başlı başına bir obje konumuna sokar. Artık sanatçının tuvalle

<sup>29</sup> GİDERER, Engin Hakkı; “RESMİN SONU”, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2003, s. 123-124

ilişkisinde her tür aşırılık ve yoğunluk görülecektir. Yeni dışavurumcu tavır, kısa zamanda boyaya, malzemeye tüm yabancı yöntemlere açılır. Fransa’da Jean Dubuffet’in, tuvallerini dolgu malzemeleriyle yapılandırması ve düzensiz zeminde çocuksu kaba çizimlerini oyarak oluşturması; onu resim geleneğinde uç noktalara götürür.

Bir diğer İtalyan sanatçı Lucio Fontana resme açıkça saldırmıştır. Fontana sanatın iki ve üç boyut ayrımlarına karşı saldırısının önemli bir aşamasını gerçekleştirerek, tuvallerinin yüzeyini yaralar. İlk dönem boya lekeleri, delikler ve camdan taşlarla hareketlendirdiği tuval yüzeyine daha sonra boydan boya yarıklar açar. Resme gerçek boşluğun estetik değerler göz ardı edilmeden sokulması, yeni bir sanat formu oluşturma yolunda önemli bir adımdır. Fontana’da boşluk, resmin her zaman bir parçasıdır. Fontana en çok mekân kavramıyla ilgilendi. Tuvali keserek gerginliğini bozdu; böylece izleyicinin bu yüzeyin arkasını görebilmesini sağladı.



Resim 4. Lucio Fontana, “Mekân “Kavramı”, Tuval üzerine yağlıboya, 1960

Daha sonra Stella’nın “heykelvari özellikleri nedeniyle maksimalist olarak isimlendirdiği eserleri” ortaya çıkacaktır. Stella alışılmamış büyüklükteki, mekâna bir heykel gibi taşan, çok renkli metal rölyef konstrüksiyonlar yapmıştır. Resim, Stella’yla tek başına bir nesne olmanın ötesine geçer; Tüm malzeme ve boyut sınırlarını yıkar. Stella’nın eserlerinin mekânla ilişkisi döneminde yoğun bir ilgiyi ve karışık malzeme denemelerini getirir. Stella’ya göre, “Modern sanat “Modern

Başlangıçlar” sergisi ile ciddiliğini kaybeder, çünkü artık sanat ile sanat olmayan birbirinden ayırt edilemez hale gelmiştir.”<sup>30</sup>



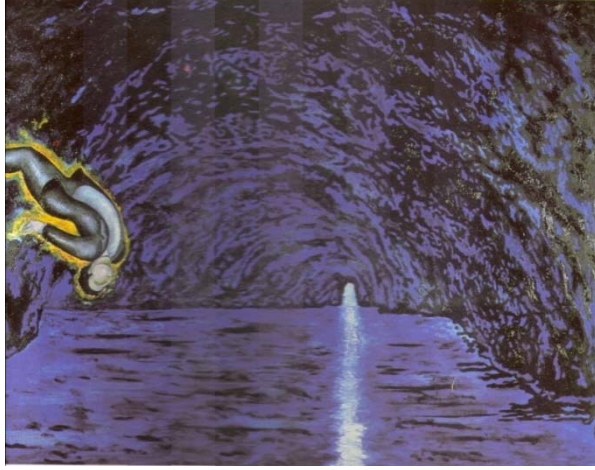
Resim 5. Frank Stella, “Talladega”, Alkid ve kazınmış magna, 108x125 cm.1980

20.YY İkinci Yarısında Figüratif resimde mekân olgusuna bakacak olursak, Bu dönemin önemli sanatçılarındaki İngiliz ressam Francis Bacon'ın resimlerindeki temel kurgusal yaklaşım, alanlar arasındaki yapı organizasyonları ve dokusal özelliklerle, mekânı oluşturan planları birbirlerinden ayırmaktaydı. Bunu da düz alanlar üzerinde çok daha yoğun bir görsel etki yaratan, strüktürler (çeşitli nesneler, figürler v.b ) aracılığıyla gerçekleştirmekteydi. Resimlerindeki iç-mekânlar çoğunlukla daireseldi ve kullandığı elemanların denge unsurları çoğunlukla diyagonal karşıtlıklar üzerine kuruluydu. Her zaman olmamakla beraber, pek çok resmini eğik paralel perspektife göre kurgulamıştır. Ayrıca pek çok resminde figürlerini kafesi andıran çizgilerden oluşan bir yapı içinde göstermekteydi. Bu kafes etkili bir kompozisyon elemanı olmanın yanında mekânsal bir çarpıtma ve referans kaynağıdır.

---

<sup>30</sup> KUSPİT, Donald; “SANATIN SONU”, Çeviren: Yasemin TEZGİDEN, 2. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul, Ekim 2006, s. 24





Resim 6. Sandro Chia, “Mavi Mağara”, Tuval üzerine yağlı boya, 1980

İtalyan "Transavantgarde"lerinin mekân anlayışı da içerik ve plastik dil açısından kendine has bazı üslupsal özellikler göstermektedir. Sanatında mistik anlamlar üzerinde duran Sandro Chia 1980'li yıllarda yaptığı figüratif resimlerinde bazı Gerçeküstücü öğeleri, grafik ve resimsel olgularla birleştirmekteydi. Örnek olarak "Mavi Mağara" adlı yapıtında dünyevi varlığından ayrılmış, mekân içinde uçan bir insan figürü, içindeki suyun yüzeyi ve duvarlarında mor ve mavi arası tonlarda ışık yansımaları bulunan bir dehliz içinde yer almaktadır. Figür üzerinde yer alan ve uzakta, dehlizin ucunda görülen ışık arasındaki anlam bağıntısı mekânsal boyut ve derinliği tanımlamaktadır. Geleneksel sanattan alınan bu yöntem burada belli stilize öğelerden yararlanılarak grafik bir uygulamaya dönüştürülmüştür.

Savaş Sonrası Amerika ve Avrupa’da Soyut resimde ise; Amerika’nın 1940’larda, dünya çapında gerçekleştirdiği sanatsal çıkış, soyut resim hareketiyle oluşmuştu. Öncelikle hem Kübizm hem de Gerçeküstücülüğün bazı yönlerini kullanan New York’lu “Eylem Resmi” (Action Painting) sanatçıları karşımıza çıkmaktadır. Akımın bu şekilde adlandırılmasının en önemli nedeni, resmin belli -kurgusal- hazırlık ve uygulama aşamaları yerine, bir eylem esnasında, ortaya çıkacak spontane olgularla beraber oluşturulmasıdır. Ancak bu, sanatçının belli estetik tercihler ve programa dayalı üretiminin bir parçası olduğu için gelişigüzel bir tutum da değildir. Sözünü ettiğimiz "eylem" sanat araç ve gereçlerinin kullanımında da yeni yaklaşımlar getirerek kendini göstermektedir. Tuvali yere yatırmak ya da şaseye germeden çalışmak, inceltilmiş boyanın akmasına izin vermek ya da damlatarak

yüzeye uygulamak ve tuvale fırlatmak gibi çalışma yöntemleri bu eylemin bir parçası olabiliyordu. Kurgusal açıdan ise bütün öğelerin her hangi bir merkeze yönelmeden yerleştirildiği bir kompozisyon anlayışını kullanan sanatçılar vardı.

Bu dönem sanatçılarından Mark Rothko, resimlerinde kullandığı biçimlerin herhangi bir şekilde gerçeklikle ilintili bir mekânsal referans taşımasını istemiyordu. Resimlerinde, mekânın doğrudan doğruya renk aracılığıyla duyumsanmasını istiyordu. Rothko, yalın resimlerini oluşturan renk alanlarının şeffaf ve sisli görüntüsünde optik etkiyi yaratmak istemişti. Yapıtlarında mistik ve metafizik bir içerik taşıyan Rothko, mekânsal etkileri artırmak için sergi salonunda ışıkları azaltarak, renksel blokların havada uçuyor gibi görülmelerini sağlıyordu. Bunun dışında rengin temel özellik olarak önem taşıdığı "Color Field Painting" ve geometrik kesinliğe dayalı, düz renk alanlarından oluşan bir biçimsel kuruluş içeren "Hard Edge" akımları da 50'li yıllardaki soyut hareket içinde yer almaktaydı. Bu akımların her ikisinin de temel yaklaşımı resmin saf görsel bir nesne olmasını amaçlamalarıdır. Yanılsamaya dayanmayan, renklerin etkileşimi ile elde edilmiş bir mekân anlayışı getirirler.

II. Dünya Savaşı sonrasında Soyut sanat'ta ki hareketlenme Avrupa'da da yeni bir Soyut Sanat dalgası ile kendini göstermiştir. Bu dönemde Avrupa'da Soyut Resim yapan bazı ressamalar genellikle sonsuz bir fon, bir başka deyişle sınırlanmamış resim mekânı üzerinde lekesel ton alanları ve kaligrafik fırça sürüşünden kaynaklanan derinlik ilişkileri elde etmekteydiler. Kompozisyon da aynı ilkelere dayanarak fırça sürüşüyle elde edilen desen elemanlarının dinamik-ritmik bir şekilde kurgulanmasına dayanıyordu.

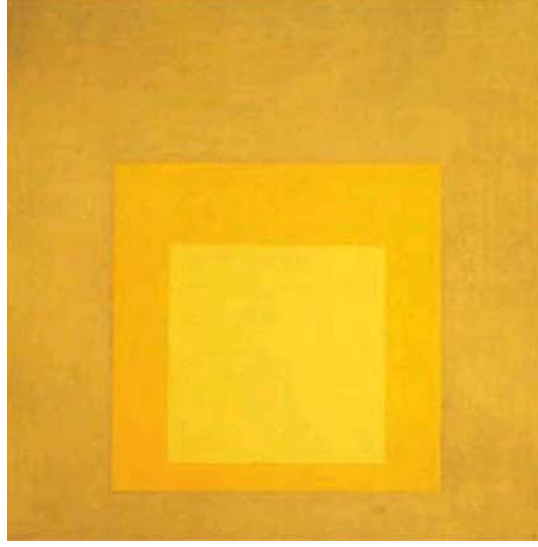
Düşünceyi sanat yapıtının maddesel gerçekliğinden üstün tutan Kavramsal Sanat 1960'lı yılların sonunda Minimal Sanatın bir anlamda mantıksal devamı olarak ortaya çıkmıştır. Daha sonra ayrı bir başlıkla değineceğimiz Minimal Sanatta biçimlerin aşırı biçimde yalınlaşması ve bazı kavramlar ile bağlantılandırılması olguları ortaya çıkmıştı. Kavramsal sanatta düşüncenin görselleştirilmesi için çeşitli yöntemler geliştirildi. Bu yöntemler arasında basılı bildiriler, grafikler, büyütülmüş

fotoğraflar v.b. gibi saf ve yalın araçlar olabildiği gibi "yerleştirmelerde kullanılan bir takım nesnelerle lirik özelliklere yönelen sanatçıların üretimleri de bulunmaktaydı.

Hipergerçekçilik de ( Fotogerçekçilik) 1960'ların sonunda, daha sonra ayrı bir başlıkta değineceğimiz Pop sanatı'nın devamında ortaya çıkan bir akımdır. Hipergerçekçilik akımının mekân anlayışı, tamamen fotoğraf ile elde edilen kurgusal özellikler, ışık, renk-atmosfer ilişkileri, perspektif ve alan derinliği gibi kavramlara dayanmaktaydı. Bu fotoğraflar son derece ilginç kadraj ve kompozisyon araştırmalarının ürünleri olmakla beraber, her hangi bir bilinçli çarpıtma ya da gerçeklik etkisini bozacak teknik olgudan uzaktır, durağan ve kesindirler. Bu akım resimden çok fotoğrafın özelliklerine bağlı bir mekân algılamasını yansıtmaktadır, bununla beraber Richard Estes ve Don Eddy gibi sanatçıların çalışmalarında fotoğraf makinesinin vizöründen bakan bir ressamın mekâna bakışında ise ilginç yaklaşımlar dikkat çekmektedir. Vitrin ya da araba camı gibi bazı ışık durumlarında hem yansıtıcı hem de geçirgen görülebilen yüzeylere ilgilenen Don Eddy bazı resimlerinde üst üste görülen birçok yansıma ve saydamlık içindeki mekânsal olguları ele almaktadır.

## **2.1- Minimalizmin Mekân ve İzleyici Algısına Getirdiği Açılım**

Minimal Sanat, Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'nun elde ettiği başarının ardından New York sanat piyasasında yaşanan soyut resim bolluğuna tepki olarak gelişen bir harekettir. Minimal Sanatta Biçim ve renkleri" köktenci bir tutumla yalınlaştırmak ve temel bir nesne olarak ortaya konan yapıtın bulunduğu mekân ile ilişkili biçimde algılanmasını sağlamak amaçlanmaktaydı. Bu anlamda bazı sanatçılar resim ve heykel arasındaki geleneksel sınırın da kaldırılabilceğini öne sürmüşlerdir.



Resim 7. Josef Albers, "Kareye saygı", Serigrafi, 1964

Minimal resim alanında belirttiğimiz özellikler, Albers, Newman ve Reinhardt gibi ressamlar tarafından uygulanmaya başlanarak bir ölçüde bu akımın grameri oluşturuldu. Albers, Maleviç" in yapıtıyla bağlantılı olarak 1950'lerden sonra gerçekleştireceği "Kareye Saygı" adlı dizisinde bu tema üzerine bini aşkın çeşitleme gerçekleştirecekti. Burada değişmeyen geometrik bir motifin (iç içe geçmiş renk alanları) renk etkileşimleri ile farklı mekânsal değerler kazanması söz konusuydu, özellikle geç dönem yapıtlarında bir birlerine daha yakın olan renk tonları ile gizli bir atmosferik etki ortaya çıkmıştı.

Barnett Newman'ın 1950'lerin sonunda gerçekleştirdiği "Kesişme Noktaları" adlı serisinde, tablolara yaklaşan izleyici kendini bu renk alanının içinde hissederek, renksel mekânda hem bedensel hem de ruhsal olarak kendi bilincine varmıştır. Renk alanları ile ilgili niceliksel özelliklerin optik mekân efektinin yanında, duygusal ve méditatif bir anlam taşıyan mekânsal etkiler de uyandırabileceği sonucu ortaya çıkmaktadır.

"Minimalizmin mekân ve izleyici algısına getirdiği açılım, Hal Fostler'ın da işaret ettiği gibi bir sanat yapıtını algılama sürecinin daha başka koşullarını da gündeme getirmiş; sanatın sergilendiği mekânlara (Michael Asher), sanatın

sergilenme biçimlerine (Daniel Buren) ve sanatın bir meta olarak statüsüne (Hans Haacke) yönelik eleştirel yaklaşımların yolunu açmıştır.”<sup>31</sup>

## **2.2- Kinetik sanat ve Optik sanatta Üç Boyutlu Mekân Algısı**

Hareket ile ilgili olguların sanata girmesi ilk kez yüzyıl başında endüstri toplumunu yücelten ve teknolojinin sanata girmesinden yana olan Konstrüktivist sanatta kendini göstermişti. Mekân ve zamanı devinim aracılığıyla sanatta bütünleştirme düşüncesi Gabo, Pevsner, Moholy-Nagy, Rodçenko, ve Duchamp gibi sanatçıların yapıtlarında ortaya çıkmaktaydı.

"Optik Sanat"çılar resimlerinde görsel yanılsama yaratmak için geleneksel sanattan kaynaklanan yöntemler olan çizgisel mekân elemanları (perspektif ilkeleri), açık-koyu ile kütle etkisini ve rengin tonal ve mekânsal özelliklerini kullanmaktaydılar. Ancak bu resimlerde elde edilen yanılsama ve gizli kinetik etki için kullanılan yöntemler bununla sınırlı değildi, görsel algılamayla ilgili başka faktörler de önem taşımaktaydı. Optik efekt (özellikle renksel, oransal ve tram tekniği ) ve görsel aldatmaca olarak adlandırılabilen olgular, çift görüşlü biçimler, negatif alanlar ve pozitif alanların sürekli birbirlerine dönüşmesini sağlayan kurgulamalar ve benzer tekniklerle hareketlilik efekti oluşturmak gibi yöntemler de geliştirilmişti ( İngiliz sanatçı Briget Riley'nin "Arrest" isimli çalışması buna iyi bir örnektir). Bazı sanatçılar ise üç boyutlu elemanlar ile oluşturdukları yapıtlarında optik- algısal olgular ve "katman efektleri" elde etmekteydiler. Bu yapıtlar bakıldığı noktaya göre farklı görülmektedir. Benzer bir mantıkla hareket edilen bazı yapıtlarda Anamorfik Perspektif ilkeleri de kullanılabilmekteydi.

---

<sup>31</sup> O'DOHERTY, Brian; "BEYAZ KÜPÜN İÇİNDE, Galeri Mekânının İdeolojisi", Sel Yayıncılık, İstanbul, Ocak 2010, s.17

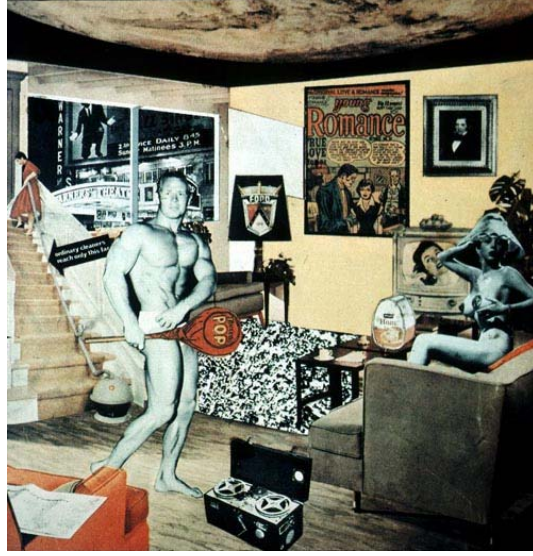


Resim 8. Bridget Riley's, "Arrest 3" , 1965

Optik Sanatta üç boyutlu mekân ile en fazla ilgili olan sanatçılardan bir diğeri ise Victor Vasarely idi. Vasarely'nin resim düzleminden dışarı fırlıyor ya da içeri doğru çekiliyor gibi görünen temel geometrik motifleri, matematiksel şekilde hesaplanmış konstrüksiyon formüllerine uyularak, sonsuz kombinasyonlara olanak sağlayan bir biçim ve renkleri kullanıyordu.

### **2.3- Pop Sanatta Çoklu Görme Konileri ve Geniş Açı Perspektifiyle Mekân Algısı**

1956'da Londra'da düzenlenen, "İşte Yarın" (This Is Tomorrow) adlı sergi ile İngiliz "Pop Art"ın doğuşu kabul edilmektedir. Sergide yer alan yapıtlar arasında Hamilton'ın, bir evin içindeki yaşamı, dergilerden alınmış reklâm fotoğraflarını kullanarak oluşturduğu kolaj ile betimlediği "Günümüz evlerini bu denli değişik, bu denli çekici kılan şey nedir?" adlı çalışması da bulunmaktaydı. Bu yapıtında, kullandığı yapay rol klişeleri ve reklam imgeleriyle Hamilton, çağdaş yaşam-meta ilişkisini ve satılık mal kavramını alaycı bir şekilde ele almaktaydı.



Resim 9. Richard Hamilton, “Bugün evlerimizi böylesine farklı ve çekici kılan nedir?”, Kâğıt Üzerine Kolâj, 25x22,5 cm, 1956

Richard Hamilton 1960'larda gerçekleştireceği "İç Mekan" serisinde kolaj tekniğinin yanı sıra, metal rölyef, ayna ve ahşap gibi malzemeleri resminde Sentetik Kübizmin kavram-madde buluşması mantığı ile kullanmıştı. Bu yapıtlarında perspektif ve bir biri üzerine kademelenen planlarla kurgulanarak derinlik etkisi elde edilmekte ancak mekânda yer alan nesneler resmin parçalarına ait bağımsız öğeleri olarak sunulmaktadır. Tom Wassermann ise biçimleri çoğunlukla düz yüzeyler olarak boyadığı serbest ve yalın üsluptaki çalışmalarının bazılarında resimsel mekân ile gerçek nesneleri bir araya getirmekteydi.

Aynı dönemde Amerika'da da Robert Rauschenberg ve Jasper Johns gibi sanatçılar, sıradan kullanım eşyalarını sanat yapıtlarına dönüştürmeye başlayacaklardı. Rauschenberg "Konbine Resimler" adlı dizisinde kolajlar ve soyut resim ile gündelik tüketim nesnelerini birleştirecek, Johns ise Amerikan bayrağı ve haritası ya da hedef tahtası gibi simge motifleri kullandığı bir dizi resim ve gündelik eşyaların imitasyonları olan heykeller yapacaktı.

Resim ve gerçek nesnelerin bir arada kullanılmasına farklı bir anlamda Rauschenberg'te de rastlanmaktadır. Buradaki farklılık Rauschenberg'in resmindeki mekânın yanılsamacı olmayışından kaynaklanmaktadır. Sanatçının "Kombine

Resimler" adlı serisinde bir takım üç boyutlu nesneler resmin tamamlayıcı unsurları olarak kullanılmıştır. Burada amaç, resme eklenen elemanın, kendisini çevreleyen diğer elemanlardan kavramsal ve biçimsel (renk, yapı, doku, karakter, içerik v.b.) olarak zıt ya da aykırı bir özellik taşıması yoluyla biçimleri bir birinden kopararak, resimsel mekânda derinlik etkisi yaratmasıdır.

Pop Sanatı ressamlarının mekân konusunda ki yaklaşımları çeşitlilik göstermektedir. Bunlardan bazılarına değinmek gerekirse, öncelikle Pop Sanatı içinde yer alan sanatçıların bir bölümünün grafik, reklâmcılık ve tasarım gibi alanlar ile ilişkili olmaları, resimlerine bu branşların teknik araçlarının ve anlatım dilinin kullanımını getirdi. Ayrıca bunların birer teknik çoğaltım aracı olması da bu yapıtların, eski sanat eserleri için var olan, sanatçının elinden çıkmış, biricik nesneler olma özelliğini ortadan kaldırdığı için akımın düşünsel yanına da bire bir uyuyordu. Bu anlamda birincisi fotoğrafın yansıttığı mekân, sanatsal ve endüstriyel baskı yöntemleri ile yeniden üretilmekte ikincisi de bu tekniklerin getirdiği bazı görsel olgular ortaya çıkmaktaydı. Örneğin bunlar tıpkı Dadaist ve Gerçeküstücü Kolaj ve Foto-Kolajlardaki gibi nesneleri mekansal bağlamları dışında bir araya getirebiliyor, ya da Hamilton'ın 1960'larda gerçekleştirdiği bazı çalışmalarında olduğu gibi, endüstriyel baskı yöntemleri ile elde edilmiş foto-imajların dokuları iyice büyültülerek, biçimlerin ancak belli bir mesafeden bütünlük kazanacak denli çözülmesi sağlanabiliyordu.



Resim 10. David Hockney, “İkinci evlilik”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Guaj ve Kolâj, 1963



Grafik betimleme ve illüstrasyon tekniklerini kullanan David Hockney bazı resimlerini çeşitli izdüşümü tekniklerine göre kurgulamaktaydı. Örneğin, "İkinci Evlilik" adlı resmi eğik paralel izdüşümüne göre tasarlanmıştı. "Yanılsamacı Bir Üslupta Çay Resmi" adlı yapıtı ise bir çay kutusunun, yine eğik paralel izdüşümüne göre elde edilecek görünümünü, kutunun her bir yüzeyi ve üzerindeki kapağını, izdüşümünde elde edilecek biçimlere uygun şekilde hazırlanmış, dört adet tuvalin birleşmesi ile oluşturulmuştu. Kutu üzerinde yer alan figürün mekânı çift anlamlılık yaratmaktaydı, birincisi tüm bu boyutsal ifadelerin tersine tuval yüzeyinde görünmekteydi, ikincisi ise kutunun içindeymiş gibi algılanmasıydı. Bazı yapıtlarında ise Hockney, orthografik ve eğik paraleli beraber kullanacaktı. Bu sanatçı ayrıca 1970'lerde gerçekleştirdiği bir dizi fotoğraf çalışmasında, her kompozisyon için belli bir noktadan çektiği 100'ü aşkın fotoğrafı bir araya getirerek, çoklu görme konileri ve geniş açı perspektifine göre mekân görünimleri elde edecekti.



Resim 11. David Hockney, “Yanılsamacı Üslupta Bir Çay Resmi”, 1961

Pop Art'ta Duchamp'tan farklı bir bakış açısıyla ortaya çıkan enstalasyon olgusu yine galeri mekanının resmin de içinde olduğu bir anlayışla düzenlendiğini gösterir. Buna Warhol'un 'Brillo Kutuları' örnek verilebilir. Özellikle Rauschenberg'in asamblajları üçüncü boyuta varır. Bu nedenledir ki Raushenberg pop art sınırlarını aşarak Neo Dada akımı içerisine varmıştır. Sanatçıdaki Dadada

olduğu gibi resmin sınırlarını aşma isteği Pop ile bir bakıma Soyut Dışavurumculuğu ve Dadayı birleştirmiştir.



Resim 12. Andy Warhol, “Boxes”, Sentetik üzerine serigrafi m¼reккеbi, ahşap ¼zerine polimer boya, 17 x 17 x 14 cm, 1964



Resim 13. Robert Rauschenberg, “Charlene”, Birleştirme, 226 x 284 x 9 cm, 1954

### 3. BÖLÜM

#### 1980 SONRASI POSMODERNİZM SÜRECİNDE ÇAĞDAŞ SANAT ÇALIŞMALARINDA DEĞİŞEN MEKÂN ALGISI

##### 1. Postmodernizmin Kavramsal Dili ve Çağdaş Sanat Çalışmalarında Mekân Algısına Etkileri

Postmodernizm, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gelişmeye başlayıp, ilk oluşumunu Fütürizm ve Dadaizm gibi düşünce ve sanat akımlarından alırken postmodernist sanat da, modern sanatın temelini oluşturan ‘iki boyutlu yüzey ve biçimciliğin ön plana çıkarılması anlayışı’ni eleştiren bir hareket olmuş ve sanat nesnesi ile izleyici arasındaki ilişkiyi de yeniden anlamlandırmıştır. Bu yeni anlayış, sanat nesnesinin tasarlanmış bir süreç içerisinde gerçekleştirildiğini belirterek düşünceyi ve kavramı biçim bilimden üstün tutmuştur. Bu bağlamda Marcel Duchamp’ın ismi, sanat tarihi sayfalarına yazılmaktadır; çünkü Duchamp, sanat dışı bir ortamda üretilerek, sanat içi bir ortama-sergi salonuna-yerleştirilen hazır nesneleri (ready made) ele alarak, sanatın üzerinde durduğu konunun, biçim bilim olmaktan çıkıp kavrama yönelmesine öncülük etmiştir. Günümüz sanatçıların, sanatlarını icra ederlerken, iki boyutlu yüzey ya da heykel dışında fotoğraf, gazete, duvar yüzeyi, tanım, dil bilgisi, yerleştirme, gösteri, oyun, rastlantı, provakasyon (kışkırtma), gibi tüm ifade araçlarına başvurması, Dadaist hareketin etkisiyle sanat eylemlerini belgelediklerini göstermektedir. Bu ifade biçim ve araçlarını kimi zaman tek başına, kimi zaman da birlikte kullanan sanatçılar, bu etkinlikleriyle izleyicilerin ilgisini çekerek, algılarını sarsmaya çalışmaktadırlar. Böylece sanatçılar, sanatın yöneldiği konunun yalnızca biçim arama anlayışı değil; anlam derin ve kimi zaman silik olsa da, ‘kavram’ı ortaya koyma süreci olarak görmektedirler.

Baudrillard' a göre sanat ilk krizini geçen yüzyılın ortalarında sanayi nesnesi "salt eşya" karşısında yaşamıştır. Sanayi makinelerinde sonsuz sayıda üretilmesi nedeniyle ilk kez "kullanım" ve "değişim" değerleri dışında yeni bir değer kazanan "eşya" böylece büyüleyici, şaşırtıcı ve şok edici bir nitelik kazanmıştır. Sanayi

nesnesinin sahip olduğu bu yeni değer, yani "gösterge" değeri ona bir "aura" kazandırmıştır. Oysa insanoğlu binlerce yıl büyülenme, bakma, seyretme, arınma gibi psiko-fizyolojik etkileşimleri ve ritüelleri sanat yapıtları karşısında yaşamıştır. Bu durumda yeni sanayi nesnesi sanat yapıtının en önemli özelliği olan "gösterge" değerini eline geçirmiştir. Bu da, sanatın yokoluğu demektir. Bu kritik ortamda sanatçılar sanayi nesnesini yadsımak yerine tam tersini yaparak, sanayi nesnesinin taşıdığı gücöl enerjileri, şaşırtma, şok etme, ayartma gibi nitelikleri sanat yapıtına taşımışlardır. Sanat ve estetik' e ait her türlü kural ve biçimin yadsındığı, sanatçı izlenimlerinin, soyutlamalarının, dünya görüşlerinin özgürce dışa vurulduğu bu dönemde sanat yapıtları, sanayi nesneleri gibi sergilenmeye başlamıştır.

Genel bir değerlendirme sonucunda oluşan günümüz sanatında, yeniden üretim ve disiplinlerarası alıntılama sürecinden sonra sınırsız bir üretim alanına sahip olan sanat imgesi ve gerçeklik, Baudrillard' a göre smülakr düzeyinde bir algılama sürecine girmektedir. Bu düzeyden sonra her şey kopyanın kopyası konumundadır. Yani imgenin bu konumda tamamen nesnesizleştirildiği söylenebilir. Çünkü sanal gerçeklik içerisinde üretilen imgelerin gerçek görünüm ve durumla ne kadar bağlantılı olduğu tamamen belirsiz bir konudur. İmge bu düzeyde hiper bir gerçeklik göstergesi olarak algılanmalıdır. Nitekim gündelik hayat içerisinde, enformasyon çağının sınırlarının belirsiz bir aę oluşturması sonucunda artık gerçekte varolan ya da sanal mekânda varmış gibi gösterilen, tamamen düşsel bir gerçeklik düzleminde yaratılan imgeleri görmek mümkündür. Bu durumla, yolda yürürken reklam afişlerinde, internette gezinirken açılan pencere sayfalarında ya da sinema filmi izlerken uygulanan sanal reklamlarda farkında olmaksızın nesnesinden arındırılmış imgelerle karşılaşmaktayız. Bu bağlamda her şey belirsizleşmektedir. O yüzden sanatsal olguların ve akımların varlığından da söz etmek mümkün değildir. Çünkü sanatsal yaratım sürecinin gündelik hayat içerisindeki yansımaları sanatın neler olabileceği konusunda belirsizlik yaratmaktadır. Ancak her şeyin artık düşsel olarak tasarlanıp, düşsel duygularla benimsendiği bu dönemde Baudrillard' ın belirttiği gibi, asıl amacı gerçeği yansıtmak olan sanattan söz etmek mümkün değildir. Bu bağlamda imgenin, ilk üretiminde tek bir gerçekliğin temsiliyken, son üretim

şeklinde hiçbir gerçekliğe gönderme yapmayan bir temsil niteliğine bürünüp sadece görüntüleştirilen bir uzamda varlığına devam ettiği söylenebilir.

Sanat eseri artık yeniden üretilmiş olan üzerinden aura yıkarak yaptırma veya yasak etme hakkı ve gücü kazanıyorsa, sanatçının üretmesi gerekmeyen bir ortamdan bahsetmek mümkündür. Bu bağlamda sanat sonsuz bir yeniden üretim süreci içerisine girerek, kendi kendinin yansımasına dönüşebilen her sanata dönüşerek, sanatın trans-estetik bir boyuta ulaşmasına sebep olmaktadır. İçinde yaşanan bu uzamsal evrede üretim her türlü içerik ve ereğe son vererek bir tür soyut non-figüratif bir evrede görünüme sunulmuştur. Bu bağlamda üretimin saf biçimini dışavurduğu ve sanat gibi sonu gelmeyecek bir ereklilik değerine sahip olduğu söylenebilir. Yani sanat ve sanayi göstergelerinin değiş tokuş edilebilmektedir. Sanat bir yandan bir makineye (Andy Warhol) dönüşerek göstergeden başka bir niteliğin ötesine geçememektedir. Böylelikle gündelik hayat içerisindeki her şey sanatsal bir nitelik kazanmaktadır. Çünkü hüner, sanat, ustalık gerçekliğin tam merkezindedir. Bu bağlamda gerçeklik ve imgesi birbirine karıştırılmaktadır. Sanatın artık bir gerçeklik etkisi yaratabilecek kadar zamanı yoktur. Çünkü üretimin son hıza ulaşabildiği bu dönemde beceri ya da hüner gerektiren özellikler dönemin hızına yetişememektedir. İşte bu noktada sanatın gerekliliği içsel durum yansımalarından dışsal etkinliklere kolaylıkla dönüşmüştür. Her şey anlamsızlaşmış ve sanat düşsel olanın ötesine geçemeyeceği için simüle edilmiş toplum içerisinde varlığını koruyamayarak ölmüştür.<sup>32</sup> Bu aşamadan sonra yapılan ve yapılacak olan bütün kategorizeler uçuşup sonsuz bir evrende birbirine karışarak tanımlanamamaktadır. Bu durum ise, imgenin değişim sürecindeki son konumunu belirtir nitelikte anlamsızlaşarak, sürekliliğin devamının ancak başa sarılarak sağlanabileceği bir tartışma alanına dönüşmektedir. Sanatın sonunun gelmesi birleştirilecek metinlerinde sonunun geldiğini gösterir ve imge algısal düzeyde bulanık bir halde varlığına devam eder.

1980 sonrası gündeme oturtulan postmodernizmin öngördüğü değişimler ki bu değişimler kimi düşünürlerce modernizmden tamamen koparılarak

---

<sup>32</sup> BAUDRILLARD, Jean; “SİMGESEL DEĞİŞ TOKUŞ VE ÖLÜM”, Çev. Oğuz Adanır, 1. Baskı, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2002, s.121

gerçekleştirilmesi mümkün olmayan değişimlerdir, Habermas'ın belirttiği gibi, modernlik tamamlanmamış bir projedir. Bu tanımlama doğrultusunda gidildiğinde, bugün bazı düşünürlerce modernizmin eleştirisi olarak ortaya atılan postmodernizm, modernizmin içinde ve dışında, yeniyi tanımlaması ile belirsiz bir konumdadır. Çünkü modernizm, içinde yaşanan zamanda gerçekleşen yeniliği temsil eder. Bu açıklama sonucuyla postmodernizm amacı konusunda zamansal uzamda kaygan bir zemin oluşturulmaktadır.<sup>33</sup>

Modernizm' in homojen yapısı postmodernizmde yerini heterojen bir yapıya bırakmaktadır. “Her şey heterojendir. Eklemlerle çalışır ve akımların daima bir üretken makinesi vardır. Diğeri ise onu yakalar onunla kesişir ve keser onu, akıma bir set çeker... Birbiriyle kesişen ve çiftleşen bu makineler direk olarak çizgiseldir; her yöne doğru gidebilir.”<sup>34</sup> Oluşmaya başlayan heterojen toplumdur. Bu heterojenlik sonucu her şey parça bölük, süreksiz ve yüzeyseldir. Parçalanmışlık içerisinde en çok önem kazanan kavram ‘ötekiler’ kavramıdır. Artık hiçbir şey tek değildir ve birörneklik oluşturmaz. ‘Ötekiler’ kavramını David Harvey ele alırken Huyssens’ e dayandırarak açıklamaktadır; “başkaları (sömürgeleştirilmiş halklar, siyahlar ve azınlıklar, dinsel gruplar, kadınlar, işçi sınıfı) tekleştirilmiş bir sesle konuşma cüretini gösteren bir modernitenin emperyalizmini yerden yere vurur.”<sup>35</sup> Nitekim Jameson postmodernizmi, “bir üslup olarak değil de bir dizi çok farklı ama tabi özelliğin mevcudiyetine ve bir arada yaşamasına olanak tanıyan bir kavramla, kültürel bir başat öge olarak”<sup>36</sup> tanımlarken, Michel Foucault oluşan yüzeyselliği ve parçalanmayı bir dünya olarak tanımlar ve bu dünyayı heterotopia olarak tanımlar.<sup>37</sup> Postmodernizm, Baudelaire’ in modernite anlayışının diğer yarısını oluşturan gelip geçicilik, parçalanma, süreksizlik ve karmaşayı bütünüyle benimser. Ama bu durum, “sonsuz ve değişmez unsurları tanımlamaya çabalayarak özgül bir yaklaşımla

---

<sup>33</sup> Bkz. ZEKA, Necmi; “POSTMODERNİZM”, İstanbul, Kıyı Yayınları, 1990, s. 22

<sup>34</sup> Bkz. AKAY, Ali; “POSTMODERN GÖRÜNTÜ”, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2002, s. 26

<sup>35</sup> HARVEY, David; “ POSTMODERNLİĞİN DURUMU”, Çev: Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul, 2003, s.64

<sup>36</sup> ZEKA, Necmi; “POSTMODERNİZM”, İstanbul, Kıyı Yayınları, 1990, s.62

<sup>37</sup> Bkz. FOUCAULT, Michel; “BU BİR PİPO DEĞİLDİR”, Çev: Selahattin Hilav, 4. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004, s. 10

değişime girer. Bu değişimde postmodernizm, parçalanmış ve kaotik akıntılar içinde yüzer hatta çamur içinde debelenir.”<sup>38</sup>

Önceden değinilen ‘öteki’ kavramı doğrultusunda ortaya çıkan sorunlardan biri kimlik karmaşasıdır. Kimlik, bireyin diğerlerinden keskin ayrımına yol açarak bireyin toplumdaki yerini belirlemektedir. ‘kendisi’ ve ‘diğerleri’ altında kategorize edilmiş birey, aynı şekilde tersten okunduğunda insan kollektivitesi içindedir. Postmodernizmle belirginleşen öteki grupların kimlik arayışları gündeme gelerek tartışılmaktadır. Modern dönemde mimari ayırmadan gelen kısıtlanmış/sıkıştırılmış ghettolar postmodern dönemin belirsizliği sonucu oluşan heterojenlikle artık her yerde kimlik arayışındadır. Toplumsal birliğin sorgulandığı bu dönemde kimlik, “esas olarak bir inşadır ve farklılaşmayı belirler. Bir başka deyişle dünyayı ve insanın dünyadaki yerini algılamasını sağlayan bir mekanizma olarak değerlendirilebilmektedir.”<sup>39</sup> Farklı oluşumların ortaya çıkmasıyla sürekli güncellenen postmodern zamanda kimlik sorunu kimliksizleşmeye doğru giden bir süreç içerisinde. Bu durumu Ali Akay postmodern zaman karmaşası üzerinden, kimlik/ kimliksizleşme diyalektiği bağlamında inceler. Postmodern düşünce; “Eklektik olanı ve eskinin yeniden güncellenmesini sağlamakla kalmaz, aynı zamanda şimdiki zamanı ön plana çıkarır ve tarihten çok coğrafya ile ilgilenir. Neticede, şimdiki zamanda gönderme yerine özerkliği ve bireysellik süreçlerini hızlandırır. Bu konumda artık önemli olan kimlik değil, ama kimliksizleşmek, yersizyurtsuzlaşmaktır. Kimliğe yabancılaşmaktır (böylece, bilinçle ilgili “yabancılaşma” yerini bilinçdışının şimdiki zamanda ortaya blok halinde çıkmasına bırakır).”<sup>40</sup>

Postmodern anlatım toparlanması gerektiğinde, modernizmle oluşan genel niteliğine uymayan yaklaşımların postmodernizmle ön plana çıktığı ve eklektik bir yapıyla birleştiği görülmüştür. Bu bağlamda belirginleşen azınlıklar (ötekiler) bir araya gelerek, farklı bir yaklaşımın ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Nitekim

---

<sup>38</sup> HARVEY, David; “ POSTMODERNLİĞİN DURUMU”, Çev: Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul, 2003, s.60

<sup>39</sup> ŞAYLAN, Gencay; “POSTMODERNİZM”, İmge Kitabevi, Ankara, 1999, s.254

<sup>40</sup> AKAY, Ali; “POSTMODERN GÖRÜNTÜ”, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2002, s.20

postmodern kentin bu yönelimler sonucunda inşa edildiği görülmüştür. Postmodernizmde belirgin olan nokta, küçük parçaların varlığını etkin bir şekilde koruduğu ve farklı farklı hiyerarşilerin oluşturduğu bir bütünlüğün olduğu gerçeğidir. Bu durumun sanatsal düzleme yansıtılması süreci ilerleyen bölümlerde ele alınmaktadır.

## 2. Postmodern İmge Üretiminde Yeni Sanat Arayışları ve Mekân Algısı

1980 sonrası dönemde yaygınlık kazanan postmodern kuramlar, sanatın modernizmden gelen avangard tutumun ve muhalif bir taraf oluşturarak modern sanatın yok sayılmasının tersine postmodern sanat pratikleri üzerinden çözümlemelere ve yeniden kullanımlara yönelir. Buna paralel olarak, “tek-değerliliğin karşısına çok-değerliliği, saflığın karşısına katışıklığı, yapıtın tekliğinin karşısına metinlerarasılığı koyar”<sup>41</sup>

Postmodern sanat anlayışı, modernizmin seçkin, dokunulmaz ve her yönüyle sanatçı inisiyatifinde bir sanat anlayışının tersine, sanat ve hayatın iç içe geçtiği, yani sanatın gündelik hayat içerisinde sorgulandığı bir dönem anlayışına sahiptir. Berger’ e göre, “tarihte ilk kez sanat imgeleri gelip geçici, her yere taşınabilen, değeri maddesine bağlı olmayan kolayca bulunabilen, değersiz bedava şeyler oldular ”<sup>42</sup> Sanat eseri her şekilde üretilebilir ve her yerde sergilenebilir bir pratik haline gelmiştir. Bir pratik olarak yapıt üretmek, sınırsız bir alanda farklı malzemelerin birleştirilerek, farklı disiplinlerde dolayısıyla disiplinlerarası alanda, bir arada kullanımıdır. İngiliz eleştirmen Adair; “bir zamanlar birbirilerini geçersiz bırakan sanat dalları (çizgi romanlar, Alman dışavurumcu filmleri, Edward Hooper’ ın tabloları) bir filmde artık uyum içinde beraber var olabiliyorlar.”<sup>43</sup> Yamaner şeklinde açıkladığı postmodern sanat anlayışı üzerinden alıntılanan imgeleri vurgulamaktadır.

<sup>41</sup> ANTMEN, Ahu; “20. YÜZYIL BATI SANATINDA AKIMLAR”, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008, s.277

<sup>42</sup> BERGER, John; “GÖRME BİÇİMLERİ”, Çev: Yurdanur Salman, 7. Baskı, Metis Yayınlar, İstanbul, 1999, s.32

<sup>43</sup> YAMANER, Güzin; “POSTMODERNİZM VE SANAT: MİMARLIK, SİNEMA, EDEBİYAT, TİYATRO”, 1. Basım, Algı Yayınları, İstanbul, 2007, s.44



Tüm kavramların eklektik bir şekilde alış veriş içerisinde olduğu bu durum, sanatın gündelik hayat içerisinde saydamlaşarak tamamen silikleştiğini vurgular.

“Postmodern, modernin içerisinde sunulamayanı, sunumlananın kendisinde öne çıkarmakta ve beğeniyi reddetmektedir. Postmodern bir sanatçının ürettiği yapıt, prensip olarak önceden yerleşmiş kurallar tarafından yönetilmemektedir.”<sup>44</sup> Postmodernizmde önceden (modern dönemde) yapılmamış olanı verebilmek önemlidir. Ancak bu durum avangard üretim yerine, varolanın tekrar kullanımı üzerinden ele alınmaktadır. Sanatçı, görüntü üzerinde eskinin hegemonik gücü yerine, kendisini tamamen anlatı serbestliğine bırakmaktadır. Sanatçı kuralsız çalışmakta ve gerçekliği sağlamaktan ziyade gösterilemeye özen vermektedir. Bu nedenle, postmodernizm içerik değil görüntü olarak kabul edilmektedir. Gerçek, günümüzde doğayla olan ilişkiden değil daha önceden üretilmiş nesnelerden hareket edilerek üretilmektedir.

Postmodernizmle dikkat çeken Yeni Kavramsalılık, “toplumsal zeminde yaygınlık kazanmış stereotiplerin, klişelerin, alışkanlıkların, değer yargılarının gizlediği alt anlamları adeta ‘okumaya’ yönelen postmodern sanatçılar, toplumsal düzeni belirleyen gösterge sistemiyle oynamayı, onları sahiplenerek, kendine mal ederek dönüştürmeyi, bildik imgelerden yeni anlamlar yaratarak bir sorgulama sürecinin kapılarını aralamayı amaçlamışlardır”<sup>45</sup>

Postmodern sanat anlayışı, bir toplumsal kritik iddiası taşımadan estetik ölçütlerini popülizm ve eklektizm üzerine kurmaktadır. Belli bir inanca sahip olmadan, farklı fikirler ve üsluplar içerisinde kendine en uygun geleni seçmek. Bunu yaparken de zamanı öne çıkarmadan, tarihsellik boyutunu dışlayarak mekânsallık ya da yerelliğin ön planda olduğu bir anlayışın kabul edilmesi gerekmektedir.

---

<sup>44</sup> LYOTARD, J. F.; “POSTMODERN DURUM”, Çev: Ahmet Çiğdem, 2. Baskı, Vadi Yayınları, Ankara, 2000, s.158

<sup>45</sup> ANTMEN, Ahi; “20. YÜZYIL BATI SANATINDA AKIMLAR”, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008, s. 277

Postmodern parçalanmışlığın ortaya çıkardığı düşsel alan olarak tanımlanan heterotopia, Michel Foucault' ya göre "çok sayıda bölük pörçük olanaklı dünyanın 'olanaksız bir mekan' da bir arada varolması ya da daha basit biçimde ortak olarak ölçülemeyeceği halde birbiriyle üst üste ya da yan yana getirilmiş mekanları anlatır". Kavram olarak heterotopia bulunduğu durumdan çıkmış olmak ve bu durumdaki farklılıklardır.<sup>46</sup>

Postmodern kent, tüm parçalanmışlığı ve yüzeyselliğiyle bir kolaj kent görünümündedir. Kolaj kent gelenekselliğe karşıt, çoğulculuk ve çeşitliliğe açık bir tavidir. Tüm alternatif çıkışları, modernliğin 'tek'liğine tamamen karşıt bir olumlamayla karşılar. Bu çeşitlilik ve gelişim hiçbir şekilde kontrol edilemez. Çünkü postmodernizm tüm bunların nasıl bir arada tutulacağına dair hiçbir totaliter tavırda bulunmamaktadır (bu durum kimi düşünürlere göre postmodernizm' in kendi sonunun kendi içerisinde var olduğunu gösteren noktalardan bir tanesidir). Bugüne kadar toplum üzerinde denetleyici bir tavırda hakim olmaya çalışan toplumsal kuramlar veya bireyler herhangi bir çözümle postmodernizmin parçalanmışlığına müdahale edememektedir. Çünkü böyle bir müdahalenin, bireyci bir yaklaşımdan dolayı, olmaması gerektiğini öne süren postmodernizm belirli bir rota çizmemek konusunda belirgindir. Postmodern mimarinin eklektik yapısı estetik ve sanatta belirgin bir yol oluşmasına sebep olur. Hiçbir ideoloji söz konusu değildir. Her şey sanata dâhil olabilme niteliğine sahiptir. Farklı materyallerin birlikteliğini sağlayan postmodernizm tüm geçirgenliğini kullanmak çabasıyla herhangi bir kıstas belirlememektedir.

## **2.1- Yeni Dışavurumculukta Mekân Algısı**

1970'lerin sonunda ortaya çıkan Yeni Dışavurumculuk, çağdaş temalar ile dışavurumculukta yeni bir dönemi temsil etmektedir. 1980'lerde Alman ve İtalyan sanatını tanımlamak için kullanılmıştır. Bu dönem sanatçıların resimlerinde mekân kavramının ele alınışı da herhangi bir tutarlı üslupsal bütünlük taşımaz, ancak belki

---

<sup>46</sup> FOUCAULT, Michel; "BU BİR PİPO DEĞİLDİR", Çev: Selahattin Hilav, 4. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004, s.10

genel eğilimlerden söz edilebilir. 20. yüzyılın ilk yarısına damgasını vurmuş Dışavurumculuğun mirasçısı olarak Yeni Dışavurumculuk; yeniden resim, yeniden boya, yeniden figür, yeniden anlatı, yeniden tarih gibi hem modernist sanatın hem kavramsalcı eğilimlerin dışladığı, gözden düşürdüğü birçok geleneksel unsuru bir dizi “geri dönüş” mantığında yeniden sahiplenmiştir.

İlk adımın soyut resim incelenmesi sırasında, soyutlama olgusunun deformasyona uğradığını belirtmek amacıyla, atıldığı Yeni Dışavurumculuk postmodern dönemde imgenin değişim sürecine örnek teşkil etmektedir. Yeni Dışavurumculukta imge yüzey üzerine yansıtılırken abartı denebilecek yaklaşımlarla karşılaşmaktadır. Çünkü dönemi yansıtan tüm özellikler birleşerek aynı konumda ele alınmıştır. Yani imge, sınırsız bir yaratım sürecinde, sanatçıların dışavurumsal süreci doğrultusunda, tamamen özgürleşmiştir. İmge bu aşamada, nesnesinden, gerçeklikten, sanat yapıtı misyonundan bugüne kadar gelmiş yaklaşımların geliştirilmesiyle oluşan gündelik hayat imgelerinin ele alınış biçimlerinden ve benzer birçok durumdan tamamen bağımsız bir şekilde ele alınmaktadır. Bu bağlamda Yeni Dışavurumculuk imgenin değişim sürecinde, sanatsal tüm olguların silikleştiği açısından önemli bir yere sahiptir. Eserler incelendiğinde bu durumun görsel düzlemde kolaylıkla görüldüğü söylenebilir.

Modernist resme hâkim olan biçimsel kaygılar Yeni Dışavurumculukla beraber arka plana itilmiş, üslupsal özgürlükler ve öznel anlatı imgeleri ön plana yerleşmiştir. Bireysellik ve öznelliğe yaptıkları vurgularla dikkat çeken Yeni Dışavurumcu ressamların temel ortak noktası, hepsinin figüratif geleneğe olan eğilimidir. Bu bağlamda, soyuta yönelmiş eğilimlerin oluşturduğu modern sanat içerisinde, figüratif resimleriyle bir türlü yer bulamayan Polonya asıllı ressam Balthus ya da İngiliz Ressam Lucian Freud gibi sanatçıların Yeni Dışavurumculukla beraber adeta yeniden keşfedildiğinden bahsedilebilir.

Yeni Dışavurumcu sanatçıların bilinçlerinde yer eden, ölüm, şiddet ve iktidar kavramları Alman Yeni Dışavurumcuların sanat eserlerinde çok daha belirgindir. Özünde yatan temel neden, günümüz Alman sanatını oluşturan sanatçıların II. Dünya

Savaşı sırasında ya da sonrasında doğmuş olmalarıdır. Çocukluk ve gençlik yılları savaş sonrasına denk gelen Alman sanatçıların bilinçlerinde oluşan karamsar yaklaşımlar, dönem sanatına kaynaklık etmiş olan kavramsal sanatçı Beuys' un yaklaşımları doğrultusunda, resimsel imgelerle anlatılan bir dışavurumdur. Bu yaklaşımlar bütünü, “ulus birliğine dayanan bir kültürel anlayıştan, ulusal bir üsluptan söz etmek mümkün olabilir mi?” gibi soruların gündeme gelmesine yol açmış; biçimci modernizmin evrensellik idealinden farklı bir anlayışı ortaya koymuştur.<sup>47</sup>

Genel bir yaklaşımla Yeni Dışavurumcu çalışmalarda seçilen konular sıklıkla geçmişle, kolektif tarihle ya da kişisel bellekle derin bir ilişki kurmaya yarayan, alegori ve sembolizm aracılığıyla işlenen sorunlardır. Yeni Dışavurumcu sanatçı duygu yoğunluğunu yeterince verebilmek için biçimlerde abartı ve deformasyona başvurmuştur. Figürlerde görülen aşırı deformasyona uğramış imgeler, postmodern dönemde yaşanan sınıfsal farklılıkların silikleştiğini vurgulamak içindir. Sanat onlar için güzelleştirmek, çirkinliği gizlemek değil, aksine yozlaşmış, köhnemiş bütün çirkinlikleri göstermek için vardır.

Almanya’da Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz; İtalya’ da “Transavanguardia” akımıyla anılan Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi; ABD’ de ise; Julian Schnabel , Eric Fishl, David Salle gibi ressamaların 1980’ lere uzanan bu süreçte Yeni Dışavurumcu anlayışla ürettikleri yapıtlarla sanat çevresinde dikkat çekmeye başlaması, “ölü sanat” olarak adlandırılan resmin geri dönüşünün işareti sayılmıştır. Antmen’ e göre “Yeni Dışavurumcu resim, sanatçıların öznel fantezi dünyasını, anı kırıntılarını ve korkularını, tarihsel olguların bireysel algısını ve yorumunu içeren bir resimdir”.<sup>48</sup>

Yeni Dışavurumculuk, Avrupa’ da olduğu gibi Amerika’ da da 1980’ li yılların hâkim sanatsal üslubu olarak döneme damgasını vurmuştur. Aynı süreç

<sup>47</sup> Bkz. ANTMEN, Ahu; “20. YÜZYIL BATI SANATINDA AKIMLAR”, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008, s.266

<sup>48</sup> ANTMEN, Ahu; “20. YÜZYIL BATI SANATINDA AKIMLAR”, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008, s. 265

Amerika’ da endüstriyel çağın bunalımlarının en çok hissedildiği dönem olmakla beraber, “modernist baskıların insan benliğini unutturması” olgusu Amerika’da etkisini kısa zamanda hissettirmiştir. Amerikan Yeni Dışavurumculuğu’nun kuşkusuz en çok dikkat çeken isimleri arasında Julian Schnabel ve David Salle’ den bahsedilebilir. Schnabel gündelik hayattan malzemeler kullanarak öznel bir belleğin yansımalarını imgeye dönüştürmüştür. Salle ise genelde fotoğraftan çalıştığı resimlerinde şiddet, cinsellik ve erotizm konularıyla ön plana çıkmıştır. Salle ve Schnabel’ in resimleri her ne kadar birbirinden farklı dışavurumcu tavırlar gibi görünse de, iki sanatçı çalışmalarını oluşturma sürecinde ortak bir çatı altında buluşur; eklektik öge. Salle ve Schnabel, resimlerinde sanat tarihinden öğelerle popüler kültür öğelerini harmanlamış, tarihsel-kültürel kaynaklar arasında herhangi bir hiyerarşi gözetmeden resimlerini birbirinden kopuk öğelerin birleştirilmesi sonucunda bir araya gelen imgelerle yaratmışlardır.

Amerika’ nın Yeni Dışavurumcuları olarak gündeme gelen sanatçıların ortak noktası, her türlü kültürel kaynağı genel bir potada eriten kitle kültürünün bir yansımalarını oluşturmalarıdır.<sup>49</sup> Salle ve Schnabel ile birlikte Amerikan sanat ortamının dikkat çeken sanatçıları arasında olan Eric Fishl, Amerikan banliyö yaşamını konu aldığı resimlerinde Pop Sanat’ ın renkli imgelerle yansıttığı Amerikan tüketim kültürünün öteki yüzünü yani “Amerikan rüyası” nın gerçek görüntüsünü sergilemeye yönelik çalışmalar yapmıştır. Fotografik bir üslupla özneliği ve erotizmi son derece kışkırtıcı bir şekilde kullandığı figüratif resimlerinde ensest, röntgencilik ve ilk gençlik döneminde cinsellik gibi konular göze çarpar.

---

<sup>49</sup> ANTMEN, Ahu; “20. YÜZYIL BATI SANATINDA AKIMLAR”, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008, s.268



Resim 14. Eric Fishl, “Doğumgünü Çocuğu”, 1983

Dünyanın içinde bulunduğu kaotik durum; teknoloji, iktidar, erk yarışı, şiddet ve yabancılaşma bireyin yadsınması olgusunu beraberinde getirmiştir. 1960-70’ lerde yaşanan sosyo-politik ortam ve küreselleşme sonucu oluşan ayrımcılık, ırkçılık gibi sorunsalların imgeleri Amerikan Yeni Dışavurumcularıyla beraber gündelik hayatın mekanı olan sokaklara taşınmıştır. Kent kültürünün yansımaları olarak değerlendirebileceğimiz bu yaklaşım daha sonra sanat tarihine Graffiti Sanatı adıyla geçecektir. Sokak duvarları, metrolar, otobüs durakları, asansörler, alt ve üst geçitler gibi kent yaşamının yoğun olarak tüketildiği mekânlarda karşımıza çıkan Grafiti, genel olarak yasadışı uygulamadır. Sanatçı tarafından seçilen herhangi bir yerin, rasgele boyanarak grafiti zemini kabul edilip uygulama yapılması, graffitiye bakış açısının ağırlıklı vandalizm olarak kabul edilmesinde rol oynamıştır.



Resim 15. Jean- Michel Basquiat, “İsimsiz”, 1984

Sanat ortamına New York sokaklarına yaptığı graffitilerle elde ettiği ün aracılığıyla giren Jean Michel Basquiat, Yeni Dışavurumcu sanatçılar içerisinde, bireysel ifade bağlamında öne çıkan isimlerden biridir. Basquiat'nin resimlerinin temaları çeşitlilik gösterir. Yapıtları, otomobiller, silahlar, ajanlar, kurukafalar vb. gibi dışavurumcu, ilkel ve çocuksu imgelerle sanat tarihindeki ünlü yapıtları anımsatan sözcüklerle doludur.

## 2.2- Yeni Gerçekçilik Akımında Mekân Algısı

Hem dönemin hem dönem öncesi akımların gerçeklik ve nesne üzerine sorgulamalarının geldiği son nokta olan Yeni Gerçekçilik ilk olarak 1969 yılında galerilerde görülmeye başlanmış, 1970' te New York, Whitney Museum of Art önemli bir sergi düzenleyerek “22 Gerçekçi” sanatçıyı tanıtmıştır. ABD’de Sidney Janis galerisinin düzenlediği “Realism Sharp Focus” sergisinde ve Avrupa’da Kassel Dokumenta’ da önemli örnekleri tanıtılan akım 1970 sonrasında yaygınlaşmıştır.

Yeni Gerçekçi akımın önde gelen isimleri; John Baeder, Richard Estes, John Kacere, Jack Mendenhall, David Parish, Davis Cone, Audrey Flack, Franz Gertsch ve Malcolm Morley olarak sıralanabilir. Bu akımın ressamlarının yapmaya çalıştıkları, aslında, prensip olarak klasik realizm ressamlarının amaçladıklarına çok benzemektedir. Ancak bu kez üretilecek olan temsiller fotoğrafla tanışık sanatçı ve izleyicilerle buluşacağından hedeflenen benzerlik düzeyi oldukça yükselmiştir.

Yeni Gerçekçiler, görüntünün dijital imaja dönüştüğü çağda gerçeklik olgusuna yaklaşımlarını Pierre Restany' nin kaleme aldığı 1960' ta yayınlanan Yeni Gerçekçilik Manifestosu başlıklı bildirilerinde şu şekilde açıklamışlardır. Biz, gerçeğin kendisini öneriyoruz: kavramsal ya da düşsel süreçlerin prizmasından yansıyan gerçeği değil, gerçeğin kendi tutkulu macerasını öneriyoruz. Nedir bunun işareti? İletişimin temel evresinin sosyolojik sürekliliğinin devreye sokulmasıdır. Sosyoloji, nesneler seçmek ya da afişleri yırtmak, çöplerin ya da yemek masasının artıkları olsun nesnelerin cazibesine kapılmak, mekanik hassasiyetleri salıvermek, duyarlılığın algılanabileninde ötesinde yayılmasını sağlamak gibi farklı şekillerde bilincin ve rastlantının yardımına koşacaktır.<sup>50</sup>

1960'da Paris'te kurulan Yeni Gerçekçilik gurubu çalışmalarında özellikle kentsel çevreden alınan ve bir sanat içeriğine dönüştürmek suretiyle, başlı başına yeni bir anlam yüklenen öğelerle değişik uygulama tekniklerini de kullanmışlardı. Raymond Hains ve Jack de La Villegle gibi sanatçılar şehir duvarlarına asılmış afiş parçalarını sökerek yapıtlarında kullanıyorlardı. César Baldaccini 1962 tarihli yapıtında bir otomobili hurdalıklarda kullanılan presler ile sıkıştırdıktan sonra sergilemişti. Arman ise her türlü gündelik nesneyi istifleyerek, montaj yoluyla ya da 70'lerin sonunda betona gömerek bir araya getirdiği yapıtlarında bunları Dadaist bir mantıkta bir resim ve heykel malzemesi gibi kullanmaktaydı. Mekânsal anlamda bunlar hem bir strüktür oluşturmaları bakımından üç boyutlu bir mekânı hem de tamamıyla biçimsel anlamda kavranabilecek mekân unsurlarını oluşturmaktaydılar.

---

<sup>50</sup> ANTMEN, Ahu; "20. YÜZYIL BATI SANATINDA AKIMLAR", Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008, s.179



Bulgar sanatçı Christo ise bir takım sıradan nesneleri ( bir sandalye gibi) paketlemekteydi. Ancak daha sonra bu nesneler gittikçe büyüyerek anıtlar, binalar, köprüler ve hatta doğa parçalarına dönüşmeye başladı. Bunun gibi çalışmalar aynı zamanda yeni bir sanatsal olguyu da doğuracak ve bu "Dünya Sanatı" ya da "Çevresel Sanat" olarak adlandırılacaktı. Bu akım ile mekânsal olgular sanat eserinin dış dünyaya öykünerek ya da tamamen bundan bağımsız biçimsel ve kavramsal ilişkilerle oluşturduğu bir olgu olmaktan çıkıp, şekillendirilen insanların içinde yaşadıkları mekânın kendisi olacaktı.

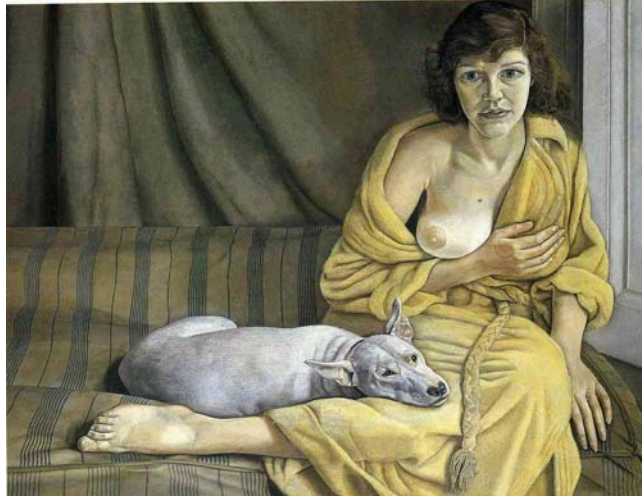
Yeni Gerçekçiler arasında öne çıkan ressamlardan Luciean Freud'un resimlerinde, kurgusal açıdan farklı yapı, ton, doku ya da ritmik özellikler taşıyan birkaç elemanın düzenlenmekten çok özel olarak seçilmiş sıradan olmayan bir bakış noktasından çerçevelenmesi ilkesine sıklıkla rastlanır. Bu özelliği sanatçının modelden çalışmalar yapmaya başladığı ilk dönemi ve daha sonraki resimlerini kıyaslayarak görebiliriz.



Resim 16. Luciean Freud, "Uyuyan Çıplak", Tuval Üzerine Yağlı boya, 66,5 x 54,5 cm, 1988-89

Sanatçının 1950'lerde yaptığı "Uyuyan Çıplak" ya da "Beyaz Köpekli Kız" gibi resimlerinde Klasisist bir mantıkta yatay-dikey dengesi kullanılmış. Özellikle ikinci resimde yer alan figüre tuvalin yatay ve dikey kenarlarına paralel hatlar

meydana getirecek şekilde bir poz verdirilmiştir.1960'lardan sonra ise mekân çoğunlukla diyagonal açıdan ve yukarıda yer alan bir bakış noktasından gösterilmeye başlanacaktır. Böyle bir "özel" bakış durumunu 1968 tarihli "Geniş İç-mekân" adlı yapıtında ve pek çok nü çalışmasında rahatlıkla görebiliriz. Ayrıca bu tip kurgulamalarda bir tane ana dikey hat da kullanarak kompozisyonu son derece sağlam bir yapıya kavuşturmaktadır



Resim 17. Luciean Freud, “Beyaz Köpekli Kız” 1950-51

Yeni Gerçekçilik imgenin görüntüye dönüşümü açısından önemli bir yere sahiptir. İmge değişimi sürecinde ele alınan akım gerçekliği birebir kopya ederek aslında klasik sanat anlayışı imgelerine benzemektedir. Ancak bu yansıtma sürecinde, Klasizmin yaratma dürtüsünün ötesinde bir yaklaşımla karşılaşılmaktadır. İmgenin yansıttığı gerçekliğin belirlenemediği bu dönemde sanatsal yaratımların, klasik anlayışa paralel bir yaklaşımla, gerçekliğin göstergeleri olarak kabul etmek mümkün değildir. Bu bağlamda imge nesnenin görüntüsüne sadık kalarak resmedilmekte ancak görünen nesneye gönderme de bulunmamaktadır. Çünkü artık sanal ortamda kolaylıkla üretilen nesne görüntülerine ulaşmak mümkündür. Bu aşamada Yeni Gerçekliğin sanatsal yaklaşımları benzerlik ilkesi üzerinden ele alınmalıdır.

Yeni Gerçekçi ressamların seçtikleri konularda bir benzerlik gözlemlenmektedir. Pop-Art akımının bir uzantısı olarak değerlendirilebilecek Yeni

Gerçekçilik akımının ürünleri, genellikle, dönemin popüler kültürünün içinden seçilmiş nesne ve mekânları anlatan imgelerle ele alınmaktadır. Amerikan yaşam tarzının izlerini taşıyan Yeni Gerçekçilik resimlerde, dönemin popüler kültürünün ikonaları sayılabilecek Amerikan restoranları, otomobiller, motosikletler, neon ışıklı tabelalar, gece kulüplerinin girişleri ve o dönemin insanları işlenmiştir. Yeni Gerçekçilikte seçilen konu olabildiğince gündeliktir ve bir fotoğrafçının gündelik yaşamı içerisinde karşılaşp fotoğraflayacağı haliyle resmedilmiştir. Fotoğrafik imgelerin kolay üretilir ve kolay tüketilir olmasından dolayı alışlagelen önemsiz ve değersiz görüntüler, çok fazla uğraş gerektiren Yeni Gerçekçi resimlerde ortaya çıkmaktadır.

Pop Sanat reklâm dünyasının şiddeti ve saldırganlığı ile ön plana çıkan nesnel değerlerini vurgulayarak insanlara tanıtmayı amaçlar. Bir başka deyişle çevreyi, kentleri ve insanları ezen ve kirleten reklâm dünyasına açılan bir penceredir. Fotogerçekçilik de büyük bir hızla insanı nesnelleştiren tüketim ekonomisini en gerçek görünümüleriyle sunar. Bu yolla otomobilleri, evleri, turizm tanıtım afişleri, eşyaları ve sex dürtüsü oluşturan sunuşlarıyla reklâmları kapsamına alan tüketim ekonomisine açıkça saldırır. John Salt hurda otomobilleri, Ralph Goings Amerikan yaşamının vazgeçilmez nesneleri, Churck Close portreleri, Malcom Morley kartpostalları, Richard Estes kent yaşamı ve kent görünümünü yansıtan yapıtlarıyla bu akıma değer kazandırdıkları görülür.

Yeni gerçekçiler kendi çektikleri fotoğraflarla değil, başkaları tarafından önceden görüntülenmiş (kartpostal, dergi, gazete, afiş vb.) karelerle resmetmektedirler. Yeni gerçekçilerde bir ressam için fotoğraftan yararlanmak, gerçeğin kopyalanarak kopyasını üretmektir. İmgeyi iki boyutlu bir yüzeyden, başka iki boyutlu bir yüzeye taşımaya ve fotoğrafta yer alan nesne ile yansıttığı imgeyi en aza indirgeyerek fotoğrafı birebir yapmaya çalışmışlardır.

Richard Estes çalışmalarında daha gündelik hayat içerisindeki vitrin görünümünden yararlanmaktadır. Sanatın Yeni Gerçeklik' le postmodern dönemde değersizleşerek sanata konu olduğu görülmektedir. Sokak nesneleri önce

fotoğraflanarak sonra da kopya edilerek gerçekliklerinden arındırılmaktadır. Baudrillard' ın belirttiği gibi sanat artık yüce değildir. Fotoğrafın işlevsel ve resimsel açıdan birleştirildiği bu çalışmada nesneler gerçekte oldukları haliyle yeniden canlandırılmıştır.



Resim 18. Richard Estes, “34th Cadde, Manhattan”, 1982



Resim 19. Robert Cottingham, “Roxy”, 1982

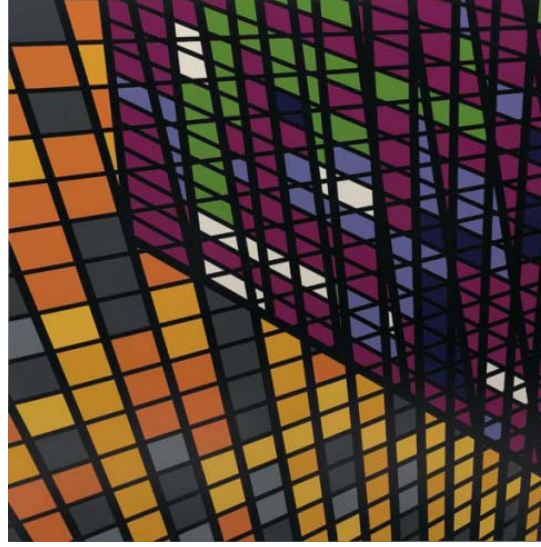
Yeniden üretim imgeleri, dönemlere göre kavramsal ve alıntılama şekli ile farklılık göstermektedir. Ancak eserler incelendiğinde kesin bir ayrıma gitmek mümkün değildir. Tıpkı postmodernizmin modernizmden kesin çizgilere ayrıştırılamaması gibi, nitekim Kumar' ın belirttiği gibi post-modernizm geçmişi ne reddeder ne de taklit eder; bugünü zenginleştirmek için geçmişi tekrar kazanır ve genişletir. Bu yüzden metnin ilerleyişi dönemsel olarak değil sanat eserine yönelik bir ilerleme göstermektedir. Modern dönemde, kolaj ve montaj tekniklerinin rastlantı düzleminde dolaysız alıntılar yerini, dolayimli anlatılara bırakır.<sup>51</sup>

### **3. 1980 Sonrası Dünya’da Çağdaş Sanat Çalışmalarında Değişen Mekân Algısına Örnekler**

Sarah Morris; 90'ların ortalarından bu yana filmleri ve resimleri ile yepyeni bir form kazandırdığı Amerikan metropollerinin panoramik görüntülerini işlerinde kullanan Morris; kentsel alanların yüklü psikolojisi ve özellikle mimaride görsel olarak kodlanmış tarih ve hiyerarşi üzerine odaklı işler üretmektedir. Kentsel dokunun mimarisi, tasarımı ve psikolojisi ile oynayan soyut geometrik resimler yapmakta ve yine aynı alanda filmler çekmektedir. Gerek filmlerinde gerekse resimlerinde modern şehirlerin psikolojisini ve mimari olarak kodlanmış politikalarını araştırır. Morris'in resimlerindeki kendini devamlı parçalara ayıran, kendi kendini üreten ve çözünürlüğü olmayan formlar burada da kapitalist düzen sonrası ve yeni kontrol sistemleri öncesi görüntüler yaratır.

---

<sup>51</sup> KUMAR, Krishan; “SANAYİ SONRASI TOPLUM’ DAN POSTMODERN TOPLUM’ A ÇAĞDAŞ DÜNYANIN YENİ KURAMLARI”, Çev. Mehmet Küçük, 1. Baskı, Dost Yayınları, Ankara, 1999, s.13



Resim 20. Sarah Morris, “Andalay Bay (Las Vegas)” ,Tuval üzerine parlak boya, 1999

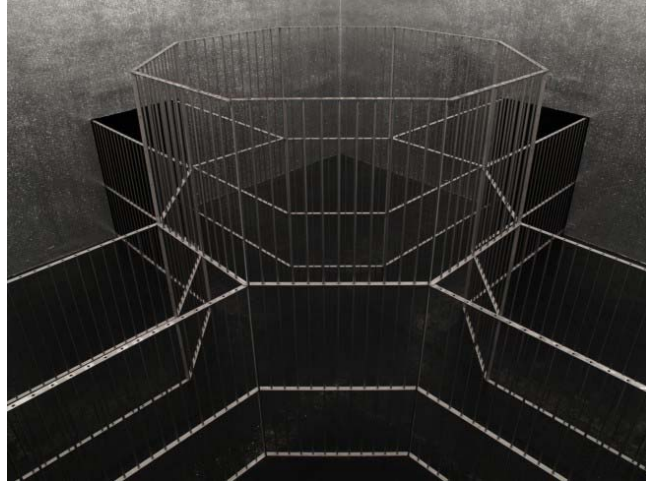
Anton Henning’in mekân tasarımlarında, hem birbirinden bağımsız hem de birbirine gönderme yapan ve ilişki kuran eserler görüyoruz. Mekân, Henning’in işleriyle hem modern hem de klasik bir atmosfere sahip oluyor. Kimi zaman mekânı, Gotik katedralleri anımsatan vitray camları süslüyor, minimal koltuklar salonun ortasında yer alıyor, salon sergilerinde olduğu gibi figüratif resimler üst üste sergileniyor. Kimi zaman da klasik bir müze sergilemesi gibi, kendisinin çerçevelediği ve aydınlattığı resimleri ve heykelleri yalın bir anlatımla sunuyor. “Henning’in tasarladığı bu mekânların genel özelliği ise, özel bir ruhu, ambiyansı olması. Sanatçının mekânlarında bazen yoğun bir estetik, bazen de alt kültüre hitap eden yaklaşım söz konusu. Henning’in yarattığı hiçbir mekân birbirine benzemiyor.”<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> ÜNSAL, Özlem; “ANTON HENNING”, Urtunlimited, sayı: 7, Kasım 2010, s. 10







Resim 22. Claude L  v  que, “Le Grand Soir”, Enstalasyon, 2009



Resim 23. Claude L  v  que, “Le Grand Sommeil”, Enstalasyon, 2007

### 3.1- Janny Holzer ve Barbara Kruger’ın İşlerinde ki Mekân İlişkisi

Mekânı ele alış açısından günümüz sanatının diğ  r dönemlerden en büyük farkı; sanatın içinde işlediği bağlam ile pratik yaşama ait olan mekânlar arasındaki doğrudanlık/geişliliklerdir. İçinde yer alınan bir mekân bir sanat nesnesi bilinciyle bambaşka bir mecra olmakta ya da sanat nesnesinin mekânı gündelik yaşamın sınırları içerisine   yle akmakta; bu sürecin durdurulması, ona sınır çizilmesi mümkün gözükmemektedir. Bu kendi mecrasını yaşamda yer alana doğru hareket kazanan bu bağlam sosyal katmanlar arasında sanat nesnesinin yaşamın en k   k paraıklarının gizlediği bellek-mekâna varıncaya kadar nüfuz etmektedir. Dolayısıyla bu nüfuzun



ortadan kalması mümkün gözükmemektedir. Janny Holzer bu bağlam için en tipik örnek sayılabilir.

Janny Holzer ve Barbara Kruger’ın işlerini karşılaştırdığımız da şunları görmekteyiz. Barbara Kruger’in çalışmalarında, mekânda her yer mesaj alanına dönüşmüştür. Hatta mekân mesajla birleşerek öyle güçlü hale gelmiştir ki “dört boyutlu mesaj ya da mesajın mekânsallığından” söz açmak abartı sınırlarına yaklaşıp da mekânın alımlayıcı ile karşılıklı ilişkisinde, nesne-özne bileşeninde yer değiştirme kapasitesine kavuşmuştur. Ama Holzer’ın işi ile karşılaştırdığımızda, onun işi, galeri mekânının dışına çıkması, onun salt bir mimari unsurla ilişkinin çok ötesine kamusal alanın içinde işlediği sosyo-politik bağlamların mekânlarına taşıdığını görürüz. Bu tutum, yeni bir mekân algılayışının açılımı olarak karşımıza çıkar. Sanat nesnesinin yaşam içindeki uzaklığı, anlamı ve diğer sıfat ve fiillerin çok uzağında olma özelliğinin artık sona erdiğini, özgünlük ve özgüllük normlarının yeni açılımlara izin vererek, aynı zaman da eklemlenebilen özelliklere haiz olma durumunu yaratabilen bir platform (özellikle mekân kavramı kullanılmamıştır) oluşturur. Bu saptamanın mekânı ve mekânsallığının tanımı, bu kadar çeşitten bağlamları barındıracak cinsten olmak zorundadır. O halde bu, Kruger’ın işindeki gibi salt galeri mekânları olmayacağı kesindir. Holzer’ın mesajları halkla bir ilişki kurulması gereğine yöneliktir ve mümkün olan en geniş izleyici kitlesiyle elde edilebilecek en büyük katılımı sağlamayı amaçlar. İşlerindeki mesaj sınıflamaları, özel ya da halka açık yerlerde konuşulanlara ve halkın yaşamına bir gönderme oluşturur.



Resim 24. Barbara Kruger, “Past/Present/Future”, 2010-11



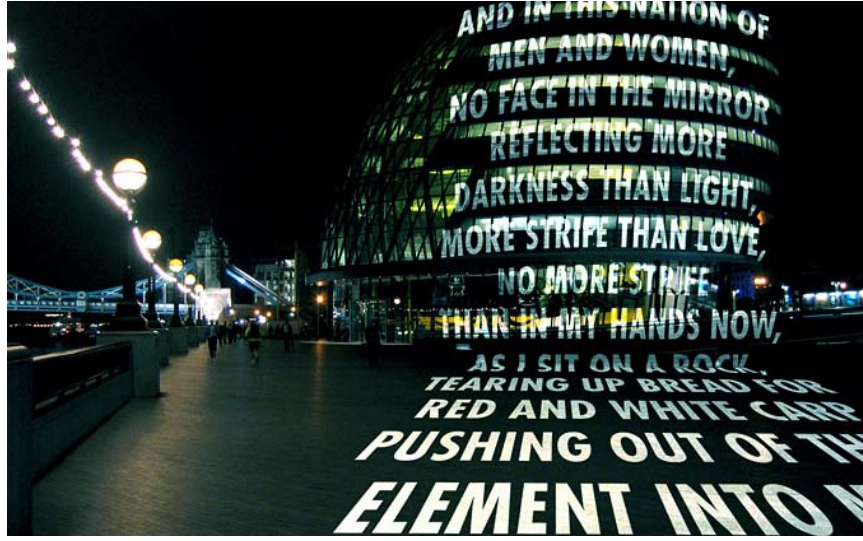
panodur. Panoda “PRIVATE PROPERTY CREATED CRIME” (suçu, özel mülkiyet yarattı.) mesajı yer alıyordu. Holzer’ın 1977’lerden bu yana TRUISM’ler adı altında ürettiği 300’den fazla yapıtı, yalnızca sanat dünyasında değil, yaşamın her kesiminden bir izleyici kitlesi oluşturmuştur. TRUISM’LER, 1979’DA “ İnflammatory Essays”, 1981’de “hiving”, 1983’de New York’lu sanatçı Peter Nadin ile “Survival Series’ye en son olarak “Under a Rock” yapıtlarıyla daha da genişledi.



Resim 26. Janny Holzer, “ I Want-Den Ne Truisms Serisinden Beni Koruyun”, Işık Kurulumu, New York Times Square LED, 1982

Jenny Holzer, dört boyutlu mekân ve kavram bağlamında işler üretti. Holzer’ın mekân algılayışındaki farklılıkları, Kosuth ve Barbara Kruger ile ilişkilendirilerek anlatmak sanırım, daha anlaşılır olacaktır. Holzer’ın işlerinde, mekân tarifi, mimari içinde çeşitli birimlerce kuşatılmış bir alan olarak düşünmemektedir. Mekân; toplumsallığın mekânıdır. Bu açıdan Holzer, Rönesans’ta perspektifin bulunmasıyla başlayan mekânsallık ve Barbara Kruger’ın yaptığı işinde daha net olarak görselleşen, mekânın kendisinin sanatın nesnesi olması sürecinin ötesinde yer alan bir sanatçı olarak düşünülebilir. Bu süreç, bireyin tekli evren algılayışı içinde yer aldığı, geçmiş dönemleri anlatmaktadır. Tekli evren algılayışının, mekân algılayışı da tek bir mekân içinde yer alışı tanımlar. Günümüzde ise “tikel ile çoğul arasında kolektif bir yere sahiptir (birey). Her bir insan, (gerçekte

bir) çokluk(tur).”<sup>55</sup> Bireyin algılanması, konumlandırılması, özellikle varsayılan toplumsallığın yarattığı bir mekân açısından daha bir önem kazanmaktadır. Ali Akay’ın Tarde’den yaptığı alıntıyla devam edersek: “tekil olan birey değil onun çokluğudur; her bir bireyleşme eğilimi kolektif olmaya devam etmektedir. Herkes bir toplumdur. Toplum insanların içinde oldukları alan olmaktan çok, toplumlar insanın içindedir.”<sup>56</sup>



Resim 27. Janny Holzer, “Çeşitli Sitelerde Londra İçin”, Projeksiyonlar, Londra 2006

### 3.2- Tomâs Saraceno’nun Yerçekimine Meydan Okuyan Ütopik Mekânları

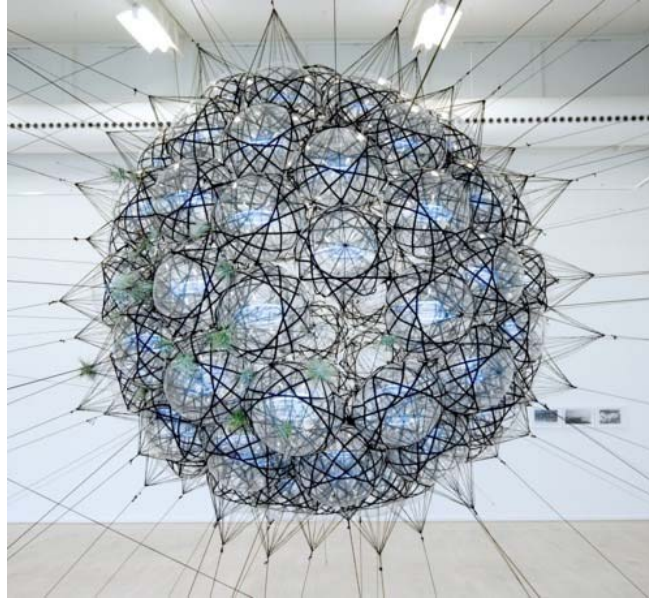
Tomâs Saraceno'nun yerçekimine karşı koyan bulut şehirleri kent yaşamının sürekli devinimine uygun esneklikte, fantastik olduğu kadar bilimsel bir mimari ütopya modelidir. Ütopya fikrini ilk teorize eden kişi olan Marxist filozof Ernst Bloch'un deyiimiyle ütopya her şeyin üzerindeki 'en yüce iyi'dir. Herkesin varoluşunun en derinliklerinde hasretini çektiği özgürlük ve mutluluktur. Ve bunun izlerini her yerde, sanattan mimariye gündelik fenomenlerin hepsinde sürebiliriz. Öte yandan ütopya daha iyi bir geleceğin mümkünatı olarak vardır. Sanatçı ütopyayı bugün gerçekleşmesi mümkün olmasa da gelecekte gerçekleşebilecek bir ideal olarak

<sup>55</sup> AKAY, Ali; “TEKİL DÜŞÜNCE”, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2005, s.8

<sup>56</sup> AKAY, Ali; “TEKİL DÜŞÜNCE”, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2005, s.8



ele alan düşünürlerin tarafında yer alıyor. Kurulu düzeni yıkıp yeniden yapmak ya da modernizm eleştirisinde bulunmak gibi bir derdi yok. Bu nedenle de yapıtlarının mimari bir model olarak müze mekânında sergilenmeleri ters bir durum teşkil etmiyor. Hatta sergilendikleri mekânın Almanya'daki ilk tren istasyonlarından biriyken ulaşım müzesine dönüşüp ardından da 60'lar sonrası çağdaş sanatın sözcülüğüne soyunan bir yer olarak tarih içinde uğradığı değişim, değişken koşullara uygun değişken mekânlar fikrine uygun bir tarihi arka plan.<sup>57</sup>



Resim 28. Tomàs Saraceno, “Uçan Bahçe”, Enstalasyon, 2007

"Cloud Cities"de yerçekimine meydan okurcasına yerin üstünde kurulmuş bir şehir var mekânda Arjantinli sanatçı, burada çeşitli projelerinin sonucu olan yaklaşık 20 adet balonu ya da bulutu sergilemiştir. Yere sabitlenmiş iplerin desteğiyle havada asılı duran irili ufaklı çeşitli balonları birbiriyle ilişkisiz yaşam formları ya da 'işler' olarak görmek mümkün değil. Hem birbirleriyle hem de içinde bulundukları sergi mekânının fiziksel koşullarıyla karşılıklı etkileşim halindeler. Büyüyüp küçülüyor, baktığınız açıya göre ayrılıp birleşiyor birbirleriyle, nefes alıyorlar. Su, nem, elektrik, hava ve tüm diğer faktörler doğadan kopuk bembeyaz bir alanın içinde insan eliyle üretilmiş bir habitat çıkarıyor ortaya.

---

<sup>57</sup> NİĞBOLU, Seda; “HAVADA SÜZÜLEN YAŞAM ALANLARI”, Urtunlimited, sayı:13, Kasım 2011, s. 78

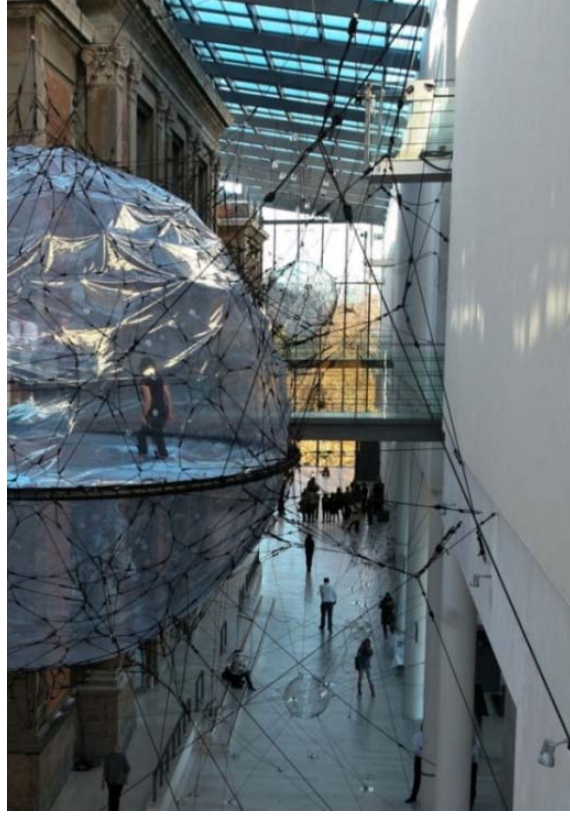


Resim 29. Tomàs Saraceno, “Bulutlu Ev”, Enstalasyon, Berlin, 2009



Resim 30. Tomas Saraceno , “Biospheres” , 2009

Plastikten bulutlar birbirlerine benzeseler de hiçbir evin, iklimin ve coğrafyanın diğerinin aynısı olamayacağı gibi onlar da özdeş değiller. Birinin içinde örümcek ağı şeklinde örülü iplikler var, diğeri sabun köpüğü benzeri kabarcıkların renkleriyle gözü alıyor. Kimi içi su dolu torbalarla yere bağlı, kimi elektrik ve hava akımının etkisiyle salınıyor havada. Bazı balonların içi tillandsia isimli ağaç ve kaktüs gibi başka bitkilerin üzerinde yaşayan bir bitkiyle kaplı.



Resim 31. Tomas Saraceno “Biospheres” , 2009

Saraceno'nun mimari modelleri de tüm fantastik ve imkânsız görünümlerine rağmen uygulanabilir modeller. Saraceno alabildiği kadar çok insanı kutucuklara hapseden distopik modeller yerine daha çok masallardan bildiğimiz uçan mekânları düşünüyor. Farklı bir açıdan bakacak olursak Hal Foster, Çağdaş sanatta mimariyle (Müzeler, Sanat galerileri) sanat eseri arasında ki ilişkiyi şöyle açıklamaktadır: “Bu binalar sadece dev birer ikon olmakla kalmıyor, insana bir tür tehdit altında olduğunu hissettiren, yüce ve gerilimli mekânlar da üretiyorlar. Günümüz mimarlığı büyük ölçüde insanı mekânda bir beden olarak ezmeyi, insanı ezmek için mekânı kullanmayı istiyor. Hem çağdaş sanatta hem mimarîde, atmosfer ve etki yaratma yönünde güçlü bir eğilim söz konusu. Mekânın yüceliğinin, bugün pek çok kişi için başlı başına bir estetik deneyim haline geldiğini” ifade ediyor.”<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> WARD, Ossian; “Mekân Patlaması: Çağdaş Sanat ve Mimarinin Eğlence Endüstrisiyle Suç Ortaklığı”, Çev: Elçin GEN, <http://www.e-skop.com/skopbülten>, 14.05.2012/

## 4- BÖLÜM

### MEKÂNIN SANAT NESNESİ OLARAK SUNUMU

#### 1. Enstalâsyon

1970'lerden itibaren etkinliği artan Yerleştirme Sanatının ( Enstalâsyon) temelinde Duchamp ve özellikle Kavramsal Sanat vardır. Yerleştirme, çağdaş sanat içinde hem araştırmayı hem de uygulamayı içeren geniş anlamli bir terimdir. Mimariyi, performans sanatını ve çağdaş sanatların içinde barındırdığı tüm eğilimlerden yararlanır. Yerleştirme, farklı disiplinler arasındaki sınırlardan geçerken her birinin kendine özgü özelliklerini, daha geniş bir anlamda tarihi geçmişlerini ve çağdaş bağlamda kurdukları tüm ilişkileri sorgular. Yerleştirme sanatının dünya çapında yaygınlaşarak evrenselleşme eğilimi, olanaklandığı malzeme çeşitliliğinin sanatçıya açtığı ifade imkânlarına da bağlanabilir. Bu sanat türü için söz konusu olan iki parametreden biri mekân, diğeri ise zamandır. İzleyiciden yapıtı incelerken hayata dair olguları keşfetmesi beklenir, zaman ve mekân içinde bilinçlenerek yolunu bulması sağlanmaya çalışılırken yapıt ve mekân da eriyerek kaynaşır. Fransız sanatçı Daniel Buren, Brian ilk kez 'kapalı' bir galeri mekânı sergileyerek galeri mekânının kendisini 'yapıt'laştırmıştır.

"Enstalâsyon Sanatı (Yerleştirme) 1950'li yıllardan itibaren Allan Kaprow, Edward Kienholz, Claes Oldenburg gibi sanatçıların mekâna yayılan ve genellikle izleyici katılımına açık bir şekilde gerçekleştirilen yapıtlarıyla başlamıştır. 'Enstalâsyon', bu süreçte daha çok 'mekân düzenlemesi' ve 'oluşum' olarak anılmakta, asamblaj ya da performans da olsa alternatif sanat türleri olarak aynı potada eritilmektedir."<sup>59</sup>

Alman sanatçı Hans Haacke, 1960'lardan başlayarak toprak, çim gibi malzemeler kullandığı süreçsel yapıtlarının ardından, sanat kurumlarının ardındaki ideolojik yapının yarattığı sistemleri görünür kılan enstalasyonlarıyla beyaz küp mekanizmasının çarklarına çomak sokmuştur. Bu gibi eleştirel örnekler, Enstalasyon

---

<sup>59</sup> O'DOHERTY, Brian; "BEYAZ KÜPÜN İÇİNDE, GALERİ MEKÂNININ İDEOLOJİSİ", Sel Yayıncılık, İstanbul, Ocak 2010, s.21



sanatının alternatif bir tür olarak algılanmasında etkili olmuş, ancak enstalasyonun zaman içinde kurumsallaşmasına, hatta zaman içinde en yerleşik sanatsal pratiklerden biri haline gelmesine engel oluşturmamıştır.<sup>60</sup>

Anlam, neden ve ilişkiler bütünü olan Enstalasyon sanatı, özne ve nesne birlikteliği içinde algılanmalıdır. Önceleri radikal bir sanat yaratım biçimi olarak çıkan Enstalasyon sanatı, 1980'lerden itibaren müzeler ve galeriler tarafından tamamen kabul görmüş, 20. yüzyıl sonlarında yaygın bir sanat türü olmuş ve dijital teknolojilerin gelişmesiyle birlikte daha da yaygınlaşmıştır. Enstalasyon sanatı, Fütürizm ve Dadaizm hareketlerinden oldukça beslenmiş bir tarz olarak görülmekte, Fütürizm sanatçılarının bilime yakınlığı dijital Enstalasyon sanatının oluşmasında etken olduğu kabul edilmektedir.

Joseph Kousth, Freud'un The Psychopathology of Everyday Life (Günlük Yaşamın Psikopatolojisi) adlı kitabından aldığı bir paragrafın bir ilan panosu şirketince büyütülerek basılan 31 kopyasıyla (ki, serginin yapıldığı ülkenin dilindeki çevrilerle) Galerî duvarlarının yüzeylerini kaplamıştır. “Metnin her satırı, kuyruklu harflerin alt ve üstlerini açıkta bırakacak gibi kalın siyah bir çizgiyle çizilmiştir. Kişi, kuyruklu harflerin açıkta kalan bölümlerinden yararlanarak ve tamamen karalanmış olan harfleri akıldan tamamlayarak satırları güçlkle okuyabilmektedir.”<sup>61</sup>



Resim 32. Joseph Kousth, “Sıfır/Sıfır değil, Zero& Non”, 1985

<sup>60</sup> O'DOHERTY, Brian; “BEYAZ KÜPÜN İÇİNDE, GALERİ MEKÂNININ İDEOLOJİSİ”, Sel Yayıncılık, İstanbul, Ocak 2010, s.20

<sup>61</sup> ATAKAN, Nancy ; “ARAYIŞLAR RESİMDE VE HEYKELDE ALTERNATİF AKIMLAR”, İstanbul, YKY, 1998, S.87

Mekânı sanat yapıtı olarak kullanan Barbara Kruger'ın işlerinde mekân algılayışımızı tam olarak örten bir mekân ile karşı karşıya kalırız. Galeri duvarlarına, kırmızı zemin üzerine beyaz karakterde yazılar ve çeşitli resimler transfer etmiştir. Gerçekte ise basit bir form olarak; sanki içinde yer alınan, büyük bir kutudur. Zeminde, tavanda oluşturulan metinler, mekânın bir özne gerçekliği kuran, reel bir mekân olan; büyük kutu, bir öznedir. Tepkiler verir; metinler ile aklımıza, imajlarla duygusal yanımıza vurur. İzleyicide kaynayan psişik yapıya, tepkilerine eşlik eder; aynı zamanda, eşik olan reflekse dönüşür. Bu bağlamda, teşhis koyan, aynı zamanda iyileştiren bir uzamdır. “Dış dünyadan gelen veriler iç dünyanın algıları ile birleşince, bellek, içinde yaşadığı mekânı şekillendirir.”<sup>62</sup> Daha doğrusu Kruger'ın mekân olarak sunduğu, ancak bir özne tarafından yaşandığında, “özne-mekân” haline dönüşüyor. Özne-mekân karşılıklı, ikili etkileşimle bir sürecin başlangıcı gibi durur. Özne-mekân bir kimliği yakalamış olay gibi durmaktadır.



Resim 33. Barbara Kruger, “İsimsiz”, New York, 1991

### 1- Video Sanatında Mekân Algısı ( Sanallığı İçeren Enstalâsyon)

Sanal olanın yaşantı içeriğine dönüşümü ilk modellerini nüve olarak, geçmiş tüm sanatlarında görmemiz mümkündür. Bu karşılıklı ilişki sanatın dönüşümlerini

<sup>62</sup> GÜNSÜR, Zeynep; “POSTMODERN DANSTA BEDEN VE MEKÂN KULLANIMI”, Makale, İstanbul, Sanat Dünyamız, Sayı:85, 2002, s.179

ortaya koyar. Sanat yapıtı ile bu ilişkiye Nicolas Bourriaud, “geçişlilik” demektedir. Bourriaud, bu geçişliliğe ilişkin Delacroix’nın günlüklerine yazdıklarından alıntılanarak “başarılı bir tablonun, seyircinin bakışını diriltmek ve geliştirmek zorunda olduğu bir heyecanı bir an için ‘yoğunlaştırdığını’ örnek göstermektedir. Bu geçişlilik kavramında sanatın mekânla olan ilişkisi bağlamını açılar; “estetik alanına, diyalogun özünde varolan biçimsel düzensizliği sokar; özel bir ‘sanat mekanı’nın varlığını yadsır bunun yerine hiçbir zaman tamamlanmayan bir akıl yürütmeyi ve dağınıklığa bir türlü doymayan bir arzuyu koyar”<sup>63</sup> Burada Kurulmaya çalışılan, mekânın içinde bakışı belli bir ‘mesafeyi mühürleyen’ sanatçıların, tabloyu meydana getirenler olmadığını “onlara bakanlardır” diyen Marcel Duchamp’nın saptaması doğrultusunda ilerlendiğinde ise, sadece mekânda izleyici ile sanat nesnesi arasında bakışın bir çizgi gibi duran boyutu değil; aynı zamanda iki“taraf arasındaki bir tartışmanın geometrik noktası gibi tanımlanabilir”<sup>64</sup> belki tartışmanın yarattığı boyutun bizatihi tartışmanın kendisinin mekânından söz açılabilir.

Video tekniğinin ve resmin de mekânla kurduğu ilişkisi birbirine benzer. Video sanatı, sunumla veya sunumun gerçekleştiği mekânla ilişkiye girmeden kendi başına sanat nesnesi olabilir. Video, sunumun bir parçasına dönüşebilir veya video gösteriminin kendisi, bir video mekâna dönüşebilir. “Video optik gerçekliği hileli hale getirmez, çalıştığı alan başkadır, anında gerçekleşen el işi, daha doğrusu "parmak işi "dir, "dijital"dir. Görüntü, anında, sonsuzca bölünebilir; figüratif olmayan bir işleme neredeyse doğal biçimde bağlanır. Görüntünün bir örnek grenleri yoktur; noktalardan oluşur ve bu noktaların her birinden yola çıkarak sayısal işlem, Squeeze Zoom ya da Quantefo sayesinde onu bozmak, anamorfoza uğratmak ve başkalaştırmak mümkündür.”<sup>65</sup>

Video sanatının uzayı saf bir yüzeydir. Video’nun mekânsal etkisi derinlik ve ağırlıktan kurtulmuş gibi bir sayfa düzeni gibi tekrarlar oluşturur. Sinemanın

---

<sup>63</sup> BOURRIAUD, Nicolas; “İLİŞKİSEL ESTETİK”, Çeviren: Saadet ÖZEN, Bağlam Yayınları, İstanbul, Nisan 2005, s.42

<sup>64</sup> BOURRIAUD, Nicolas; “İLİŞKİSEL ESTETİK”, Çeviren: Saadet ÖZEN, Bağlam Yayınları, İstanbul, Nisan 2005, s.43

<sup>65</sup> BONİTZER, Pascal; “ KÖR ALAN VE DEKADRAJLAR”, Çev: İzzet Yaşar, İstanbul, Metis Yayınları, 2006 s.34

mekânsallığı, planlar skalasının katmanlaşmış bir derinliği olarak yer alır. Video sanatının mekânı ele alışı, sinemanın mekânı ile arasındaki farkla daha iyi incelenebilir. Video sanatında yakın ve uzak arasındaki bağlam, her şey aynı anda hem yakın hem de çok uzak iken, sinema yakın ve uzağın ve bunların anlamlandırdığı duygulanımların oluşturduğu bir mekân oluşturmaya çalışır, üstelik video da her şey aynı anda hem yakın hem ölçsüz ve sınırsızdır. Video sanatında görüntü, kendi içinde perspektiften kurtulmuştur. Bonitzer, “sinemada perde beliren bir delik dramatiktir” diyerek yüzey ile derinlik arasındaki ilişkide sinema ile videoyu kıyaslar. “Video yüzeyinde hiçbir boşluk yoktur”.<sup>66</sup> Dolayısıyla Video sanatının mekân algılayışı, noktalardan oluşan bir mekân etkisidir. Çünkü Video sanatında yüzey, sayısal olan noktacıklardan meydana gelmiştir. İlk etapta bu arayüzey üzerindeki etkinin kendisi ile yeni bir dil oluşturulmaya çalışılmış, daha sonra Video’nun özne niteliğine kavuşması ve mekânın kendisiyle kimlikleşmesi, çoğul okumaları gerekli kılmıştır.

Alımlayıcı kendi gerçekliğini, gösteri ile gösterinin sunulduğu mekân arasında daima bir iç içe geçen süreklilikte kurar. İç içe geçişkenlikte kurulan seyreden özne, bu bileşenler içinde ve yine bu bileşenler aracılığıyla oluşturulur. Bu birbirine geçişken yapı o dönem sinemasının karakteristiğidir. Bunu özellikle, Deleuze’nün “hareket imgesi olan sinema”<sup>67</sup> dediği II. Dünya Savaşı öncesindeki sinema yapmaktadır. Hatta bu konuda Christian Metz şöyle der: “seyircinin,...şimdi bakmakta olduğu şeye önce bakmış olan ve durduğu yerle...birleşme noktasını belirleyen...kamerayla özdeşleşmekten başka yapacak hiçbir şeyi yoktur”.<sup>68</sup> Bu özdeşleşme, alımlayıcının şimdisini unutturarak ve sinemanın kurgusu içinde kurulu “zamanın mekânlaşması”<sup>69</sup>nı sağlar. Ancak “eski görme modeli ile hâkimiyet ve bilgiye ulaşma özlemini böylesine eşit saydığı için, insan gözünün güçlerini

---

<sup>66</sup> BONİTZER, Pascal; “KÖR ALAN VE DEKADRAJLAR”, Çev: İzzet Yaşar, İstanbul, Metis Yayınları, 2006 s.35

<sup>67</sup>SÜTÇÜ, Özcan Yılmaz; “GİLLES DELEUZE’DE İMGE HAREKETİ OLARAK SİNEMANIN FELSEFESİ”, Es Yayınları, İstanbul, 2005, s.69

<sup>68</sup> SİLVERMAN, Kaja; “GÖRÜNÜR DÜNYANIN EŞİĞİ”, Çeviren: Aylin ONACAK, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006, s.118

\* “Bir araç olarak filmin beni büyüleyen tarafı, zamanla oynama konusunda sunduğu olanaklar ve sinemacının zamanı uzaya dönüştürmesidir”.Mançevski, Alıntı: (Özcan Yılmaz Sütçü, “Gilles Deleuze’de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi”, s.137)

azaltacağı kesindir. İnsan gözünün güçleri azalır, çünkü artık görüşün eyleyeninden çok, nesnesi olarak konumlanmıştır; görünürde gidip dayandığı yer bile bize gösterilemez.”<sup>69</sup>

Alımlayıcının bir göz olarak bağlamı terk edişi Video’da ancak Kant’ın söylemiyle “amaca uygun olma koşuluyla” mümkündür. Yani Video Sanatında da bunu kullanabilirisiniz ancak sinema bu durumu zorunlu olarak yapar. Andre Bazin, resmin çerçevesi ile sinemanın perdenin sınırları arasındaki ayrımları açıklarken; “resim çerçevesi, bize uzayı bir açıdan gösterir. Doğal uzayın tersine, bize aktif deneyimlerimiz ve onun dış sınırlarını sunar. Teknik bir olgu olarak ele aldığımızda, ekranın dış kenarlarının, film görüntüsünün çerçevesi niteliğinde olmadığını anlarız. Onlar, gerçekliğin sadece bir bölümünü içine alan kenarlarıdır. Resim çerçevesi uzayı içe doğru kutuplaştırır. Tersine olarak, ekran bize evrenin içine uzatılan belirsizliğin bir parçasını sunar. Çerçeve merkezci, ekran ise merkezkaçtır. Eğer resimsel oluşumu tersine çevirirsek ve ekranı, resim çerçevesinin içine yerleştirirsek, böylece resmin bir bölümünü, ekranın üzerinde göstermiş oluruz. Bu durumda resmin uzayı çıkış noktasını ve sınırlarını kaybetmemesi durumunda sinemanın uzamsal oluşumu içinde yer alır ve “resmedilebilir” dünyanın bir parçası haline gelir.”<sup>70</sup>

Elbette burada kurulmaya çalışılan mesafe, aralık, alımlayıcı ile sanat nesnesi arasındaki temsilin gerçekleştiği mekândır. Temsilin mekânı eğer temsil mekândan kendini izole ediyorsa yaşadığımız ve eylemlerde bulunduğumuz mekândır. “Langer’e göre “yaşadığımız ve eylemlerde bulunduğumuz mekân, kesinlikle sanatta işlediğimiz mekân değildir”; çünkü fiziksel varlığımızın içinde bulunduğu mekân bir ilişkiler düzenidir, hâlbuki sanatın mekânı biçimler, renkler ve benzerleriyle inşa edilmiş, yaratılmış bir mekândır. Bu yüzden bir resim tarafından tanımlanan mekân temelde bir yanılsamadır... “tıpkı bir aynanın ‘arkasındaki’ mekân gibi bu da, fizikçilerin ‘sanal mekân’ dedikleri şeydir - fiziksel varlığı olmayan bir

---

<sup>69</sup> SİLVERMAN, Kaja; “GÖRÜNÜR DÜNYANIN EŞİĞİ”, Çeviren: Aylin ONACAK, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006, s.208

<sup>70</sup>BAZİN, Andre; “SİNEMASI NEDİR?”, Çev: İbrahim Şener, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2000, s.157

görüntü. Bu sanal mekân, bütün plastik sanatların birincil yanılsamasıdır.”<sup>71</sup> Resmin yarattığı temsilin yanılsaması olan gerçekliği ile kendi kuruluşu sanal olan Video sanatında ise temsilin hiçbir şekilde yer alamayacağı bir mekân gerçekliği söz konusudur. Bu nedenle yanılsamayı hiçbir şekilde gizlemeksizin doğrudan ortaya koyar. Daha doğrusu Video sanatının tümcesinde oluşan her unsur, zaten yanılsamanın bir doğal dili olduğundan, iki yanılsamaya (doğanın ve resmin yanılsamasına) ihtiyaç duymaz. Video sanatı dünya ile arasına bir mesafe bir mekân koymaktan çekinmez. Hatta süreci tam da bağlam varlığında oluşturur. Videoda hiçbir şey geri döndürülemez değildir, çünkü her şey dairevi, her şey geçicidir; cismani olmayan cisimler sayfa düzeninin keyfine göre havaya uçurulur ve yeniden oluşturulur.”<sup>72</sup> Çünkü ekrandaki odak olarak içinde bulunduğu mekânın konumuna göre, daha doğrusu alımlayıcının görme açısına göre “odak merkezkaç”tır.



Resim 34. Nam June Paik, “L’Olymp’d Gouest in La pee electronique”, 1989

Mekân ile video sanatı ilişkisi ele alındığında ilk akla gelen isim Koreli Sanatçı Nam June Paik’tir. Bu evreler açısından Paik’in işleri bu üç evreyi de içinde barındırır. Video sanatının uygulama alanı olarak arayüzeylerden yararlanan Paik, bunları işin bağlamına uygun olarak konumlandırır. 1960’lar da Paik, TV ile sanatın birleşeceğini söylerken, “kolaj tekniği nasıl yağlıboyanın yerini alabildiyse, katot ışın

<sup>71</sup> HARVEY, David; “SOSYAL ADALET VE ŞEHİR”, Çev: Mehmet Moralı, İstanbul, Metis Yayınları, 2003, s.92

<sup>72</sup> BONİTZER, Pascal; “ KÖR ALAN VE DEKADRAJLAR”, Çev: İzzet Yaşar, İstanbul, Metis Yayınları, 2006, s.35

tüpü de tuvalin yerini alacaktır.... Çocuklar bir gün elektronikle resim yapacaklar, bugün suluboya kullandıkları gibi”<sup>73</sup> diye vurgulamaktadır.

## **2- Değişen Sanat Yapıtlarında Figür (İzleyici) - Mekân İlişkisi**

Klasik anlamda kurallara ve ilkelere bağlanan mekân kuruluşları, Modern dönemden itibaren hem teknik anlamda hem de düşünsel ve bilimsel sorgulamalar sonucunda parçalanmaya ve sanatçının gözüyle yeniden inşa edilmeye başlanmıştı. Bu süreç tuvalin bir yanılısma alanı olmaktan çıkarılıp bir yüzey olarak algılanması, zamanla “varlıkların biçimi olarak” kimi sanatçılarca figürün resimden çıkarılmasıyla sonuçlanmıştı. Modern idealizmden uzaklaşan bir tavırla özne ve nesne arasında kurulan estetik ilişki de sorgulanmıştır. Diğer taraftan mekân ve nesne tasarımları özü açısından yine özne (sanatçı) tarafından inşa edilen bir hal alırken, aynı zamanda öznenin (sanatçı/izleyici) algısına etki etmekte ve bildiği şeyin, zihninde yaratmış olduğu önyargıları değiştirmektedir. Aynı zamanda mekân ve beraberinde barındırdığı nesnenin varlığı da izafilemiştir.

Bu süreçte teknolojik gelişmelerin, daha açık ifadeyle reklam araçlarının ve yeni medyumların sunduğu geniş olanaklar yelpazesinin de etkisi büyüktür. Çağın çoğulcu anlayışının dile geldiği yeni araçlar, modern dönemde önceden belirlenmiş olan sanat eseri ve izleyici arasındaki hududu ve mesafeyi de ortadan kaldırır. Bu araçlar vasıtasıyla ve hatta yöntemleri itibariyle, mekân yaratma veya onu dönüştürme amacı güden sanat yapıtı, izleyicinin algısına doğrudan etki etmeyi, farkındalığı tetiklemeyi ve mekânı sorgulatmayı hedeflemektedir. Sanat yapıtının kurduğu mekânın sınırlarının muğlâklığı davetkârdır. Böyle bir deneyim izleyici açısından, yapıt/izleyici diyalektiği ve diyalogu vasıtasıyla gerçekleşen, mekâna dair yeni bir oluşum süreci olarak da görülebilir.

Baudelaire’e göre “dış gerçekliğe boyun eğen sanat, kendisine saygısını her geçen gün daha da” yitirmektedir. Yani bir pozitivist olan ve “kendisini teorisyen gibi gören postsanatçı”, “sanki [kendisi] yokmuşçasına, şeyleri oldukları gibi ya da

---

<sup>73</sup> ÖGEL, Semra; “ÇEVRESEL SANAT”, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul, 1977, s.85

olacakları gibi temsil etmeye”<sup>74</sup> başlamıştır. Modernite sonrası sanatçıların bir kısmı Baudelaire’in endişelerini doğrulayacak şekilde indirgemeci ve nesnelleştirmeci bir tavır sergilerken, buna karşıt olarak sanatçıların elinde mekân ve nesne, yeniden fakat farklı bir biçimde estetik bir değer kazanır. Sadece modernist idealizasyondan uzaklaşmış ve “sanat bir karşılaşma haline” dönüşmüştür. Sanat bir uzmanlık alanı olarak değerlendirilmekten ve sadece nesnellik problemi olmaktan çıkarılarak, bireyler ve hayatla ilgili bir şey haline dönüşmüştür. Mekân açık bir sanat yapıtına dönüşürken, mekânı deneyimleyen özne olarak izleyici (alımlayıcı) paradoksal olarak mekân içerisindeki figürlerden birine dönüşmüştür. Sanat yapıtının amacı artık “var olan gerçekliğin içinde varoluş şekilleri ya da davranış modelleri kurmaktır.”<sup>75</sup>

Modernist idealizmle bağlantılı olarak sunulan statik öznellik (gelişme ilerleme göstermeyen, hareketli olmayan belirli bir süre değişmeyen) ve bir anlamda kapalı bir estetik tavır yerini, açık ve öznel arası etkileşimle kurulan bir anlayışa bırakmıştır. Bu anlayışın temelinde yatan sorunsalsa yine mekândır. Mekânsallaşan sanat yapıtı, bir nesnenin veya öznel bir tavrın sunumundan çok, bir imkân alanı olarak sunulur. Kimliğinden arındırılmış mekânlar, zaman zaman bireyleri alışılmışın dışında tecrübelerle davet ederken, bireylerin kimliklerini ve güvenli bir alan olarak öznelliklerini de deneyimlemelerini sağlar.

Günümüz sanatında gerçek mekân sanatçının eylem alanı ve gerçek nesne onun aracı [amacı] olarak görülür. Yine bu bakış doğrultusunda kamusal mekânlarda sunulan sosyo-politik projeler ise izleyici etkileşimlidir. Hatta izleyici zaman zaman yapıtın merkezindedir. 1960’lı yılların kitle üretimi odaklı anlayışı, sanatçıları da aynı yolu -tam tersi amaçlarla- izlemeye itmiştir. Üretimlerinin temelinde, bilince etki edecek oluşumlar vasıtasıyla izleyicinin farkındalığını uyarmak vardır. Başka bir deyişle didaktik ve mesafeli olmak yerine, tasarlanan proje vasıtasıyla izleyicinin mutlak algısında bir kırılma yaratılır. Böylelikle gerçek mekân izleyiciler tarafından

---

<sup>74</sup> KUSPIT, Donald; “SANATIN SONU”, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, s. 111

<sup>75</sup> BOURRIAUD, Nicolas; “İLİŞKİSEL ESTETİK”, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2005, s. 21



sorgulanırken, zaman zaman onlar tarafından oluşturulabilmesi de mümkün kılınır. Bu açık tavır, kitle iletişim araçlarıyla körleşen ve kendi güvenli alanına veya kimliğine hapsolan izleyiciyi bulunduğu mekânla ve diğer bedenlerle iletişime geçmeye iterek yeni bir estetik anlayışı da gündeme taşır.



Resim 35. Dan Graham, “Kamusal Alan /İki İzleyici”, 1976

Yine bu bakış doğrultusunda kamusal mekânlarda sunulan sosyo-politik projeler ise izleyici etkileşimlidir. Hatta izleyici zaman zaman yapıtın merkezindedir. 1960’lı yılların kitle üretimi odaklı anlayışı, sanatçıları da aynı yolu -tam tersi amaçlarla- izlemeye itmiştir. Üretimlerinin temelinde, bilince etki edecek oluşumlar vasıtasıyla izleyicinin farkındalığını uyarmak vardır. Böylelikle gerçek mekân izleyiciler tarafından sorgulanırken, zaman zaman onlar tarafından da oluşturulabilmesi de mümkün kılınır. Bu açık tavır, kitle iletişim araçlarıyla körleşen ve kendi güvenli alanına veya kimliğine hapsolan izleyiciyi bulunduğu mekânla ve diğer bedenlerle iletişime geçmeye iterek yeni bir estetik anlayışı da gündeme taşır.



Resim 36. Anish Kapoor, “Gök Ayna (Sky Mirror)”, 2006, Kensington Bahçeleri, 2010-2011.

Sanat Eserindeki Yansımalarıyla Özne Açısından Mekânın Tanımlanması

Öznenin kendisini bir kurucu ve bilen olarak nesneden ayırt etmesi ve hem kendi varlığını hem de dış dünyayı yani kendisi dışındaki nesneler dünyasını kurması moderniteyle birlikte ortaya çıkan bir sorunsaldır. Diğer taraftan öznenin, nesneler dünyası karşısında bilinç aracılığıyla kuruluşunda algı, bellek, duyum gibi araçlar etkindir. Bu, öznenin kendi kimliğini kurarken, içinde var olduğu mekânı da zihninde biçimlendirmesini sağlar. Diğer taraftan nesnel dünyanın zihinde oluşturduğu izler bütünü, yani bellek vasıtasıyla ortaya konan nesneler dünyasına ilişkin algı, nesnenin ve aynı zamanda mekânın kavranışını belirli önyargılara dayandırır. Şu halde karşımıza zihinde tasarlanan nesne veya başka bir deyişle nesnel dünyanın zihindeki izlerinin toplamı olan bir gerçeklik ve ondan ayrı bir dış gerçeklik kabulü çıkar. Dolayısıyla karşımızdaki mekân probleminin iç ve dış ayrımına dayandığı görülür.

1960 sonrasında politik ve ekonomik değişim süreçleri, bakışları çoğulcu bir anlayışta, toplumsalın ürettiği mekânlara ve sanatçının eylem alanı olarak da kamusal mekâna veya algıyı biçimlendirmekte olan öznenin içinde var olduğu mekânın

dönüştürülmesi çabasına çevirmiştir. Sanatçının ilgisi öznel olandan nesnel olana çevrilirken, öznelerin içinde bulunduğu mekân oluşturularak, öznenin algısına yön verilir. Kitle iletişim araçları sayesinde; afiş, poster ve billboardlar şehrin yüzünü oluştururken, bireyler sürekli bir imaj bombardımanı altındadır.

Bu imajlar evrensel, ortak bir bilinç kurma çabasının araçlarıdır. Nesnelerin kamusal alanlardaki apaçık dolaşımı, bu sefer öznenin algısına hükmetmeye başlar. Reklam ve pazarlama sektörünün esas amacı da alıcının zihninde yer etmek ve gösterdiği şeyi şiddetle arzulamasını sağlamaktır. Reklamın başarısı, ürünün satışıyla ölçülür. Diğer taraftan aynı düşünceyi sanat yapıtına uygularsak, sanat yapıtının başarısı izleyicinin yapıta katılımıyla ilişkilidir.



Resim 37. Joseph Beuys, “Aktion Filz-TV”, 1968

Sanatçılar da reklam sektörünün pazarlama tekniklerini, bu sektör tarafından oluşturulan ortak belleği, mekânı sorgulatmak ve bir anlamda insanları uyandırmak, iyileştirmek amacıyla kullanır. Ayrıca ortak bellek tarafından kurulan ve kimliğiyle bir iktidar alanı olarak düşünülen mekân, merkezin tersine çevrildiği, merkez-dışı olanın merkeze dönüştürüldüğü kitleleri hedef alan çalışmaların da ana malzemesi olmuştur.

Jens Haaning Kopenhag'da bir meydana yerleştirdiği hoparlörden Törkçe fıkralar yayınlarken, sanat yapıtını dil aracılığıyla mekânsallaştırmıştır. Ortak dilde bir yarık oluşturarak, ötekini sunduğu yapının merkezi olarak konumlandırımtır. Haaning egemen kitlenin içinde bir “mikro topluluk” oluştururken, merkez dışı olanı da merkeze yerleştirmekte ve bireyleri yapıtın ana malzemesi haline getirmektedir. Mekânın kendisi, bireylerin rol aldığı bir kurguya dönüştürölmüştür.



Resim 38. Jens Haaning, “Turkish Jokes”, 1994

Buenos Aires doğumlu Rirkrit Tiravanija galeri içinde oluşturduğu erken dönem performatif enstalasyonlarında, izleyiciler için yemek pişirmektedir. Tiravanija'nın, sanatçının sosyal rolünü araştırdığı sanatı, Nicolas Bourriaud tarafından “İlişkisel Estetik” kapsamında ele alınmıştır. Enstalasyonların çoğu kez yemeklerin yendiği ve pişirildiği, kitap okunan, müzik dinlenen odalar biçimindedir. Tiravanija'nın çalışmalarında mimari, yaşam ve sosyalleşme mekânları çekirdek elemanlardır. Dışarıda mekânsallaşan sanat yapıtına katılan izleyiciler, yapıt üzerinden ortak bir deneyim yaşarlar. Bu mekâna kendi iç deneyimleri, bellekleri ve ön yargılarıyla girer ve bu ön yargıları paylaşmaya itilirler. Tiravanija ise performatif yerleştirmelerinin içinde adeta görünmez olur. Tiravanija'nın yenilebilir ve hazırlanabilir performatif yerleştirmeleri, katılımcıları alıştıkları mekânın dışında, başka bir mekâna sokmaktadır. Bu mekânda, onların alıştıkları yemekler veya hiyerarşik, kurallı bir oturma düzeni yoktur.



Resim 39. Rirkrit Tiravanija, "Cooked and Raw", 2002

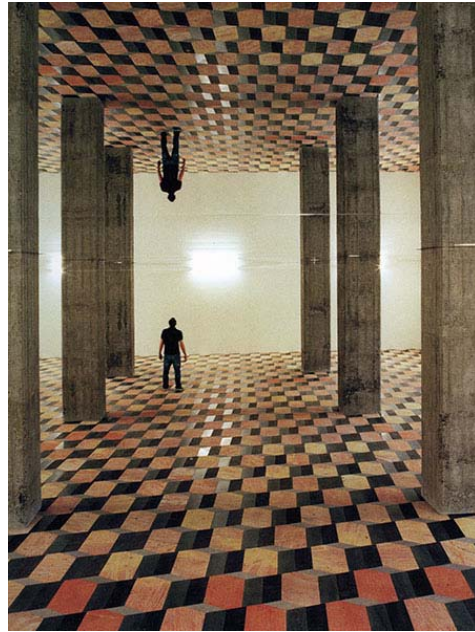
Tiravanija'nın çalışmaları nesne merkezli değildir. Lyon Biennal'i için yaptığı bir yolculuk yine bu tutumunu vurgularken, izleyiciye pas atar. Yolculuk, bu yolculuğun bilgisine sahip olmayan kişiler olan izleyicilerin hayal gücü vasıtasıyla anlamlandırılacaktır. Fluxus'a karşı olumlayıcı bir tavır sergileyen 60'ların kavramsal sanatçıları gibi Tiravanija da, Budizm düşüncesindeki bağlanmama halini benimseyerek, eskiden kalma nesneyi, gerçek zamanlı deneyimler için göz ardı etmektedir. Gerçek zamanlı deneyimlerin oluşturulması, ilişkisel estetiğin ana eksenini kurar. İç ve dış ayrımı da gerçek zamanlı deneyimler vasıtasıyla ortadan kalkarken, mekân kendi başına muğlak bir hal alır. Mekânı biçimlendiren, izleyicilerin gerçek zamanlı deneyimleridir.

Olafur Eliasson da H. Bergson'un Yaratıcı Tekâmül'ünden yaptığı "kendisi bir gerçeklik olan hareket" alıntısıyla, "hareketin kendisi bir gerçeklik ise, o zaman mekân olarak düşündüğümüz şey bitirilmemiş hikayelerin eşzamanlılığıdır" şeklindeki düşüncesini destekler.



Resim 40. Olafur Eliasson, “Take your time”, 2008

Olafur Eliasson’un bahsettiği nesnellik, özne merkezli bir nesnellik veya görece nesnellik değildir. Öznenin mekânla kurduğu ilişki sonucunda açığa çıkan bir sürelik farkındalık halidir. Gerçeklik bu ilişki sonucunda açığa çıkmaktadır. Bir sonraki temasta ise mekânın içinden geçen zaman, daha önce karşılaşmış olan her iki unsuru da değiştirmiş olacaktır. Dolayısıyla hem mekân hem de mekân içinde var olan hareket halinde ve stabil değil ise –tıpkı haritanın arazi olmaması gibi- mekân burada ve şimdidir. Algılanmakta olduğu gibidir.



Resim 41. Olafur Eliasson, “Frost activity”, 2003

Sonuç olarak, modern anlayışla birlikte ortaya çıkan öznel estetik anlayışı yerini, sanat yapısının mekânsallaşması ve izleyicinin de bir figür olarak görülebildiği dinamik bir yapıya bırakmaktadır. Modern estetiğin, kendi içine kapalı, sorgulanmaz ve nesneyi bir fetiş haline getiren tavrı, yerini ilişkisel estetiğin açık, gerçek zamanlı deneyimlerine bırakmıştır.

## 5- BÖLÜM

### 1980 DEN GÜNÜMÜZE TÜRKİYE’DE ÇAĞDAŞ SANAT ÇALIŞMALARINDA DEĞİŞEN MEKÂN ALGISI

#### 1. 1980 Den Günümüze Türkiye’de Çağdaş Sanat Çalışmalarında Değişen Mekân Algısı

Kavramsal Sanat, Pop Sanat, Minimal Sanat vb. oluşumların dünya ile eş zamanlı yaşanmadığı Türkiye’de, 1980’li yıllar, modern ve postmodern sanat pratiklerinin birlikte var olduğu bir dönemdir. 1980’lerdeki politik dönemi yaşayan sanatçı, topluma olan sorumluluğu ile bireyselliği arasına sıkışmıştır. Sanatçı, bu siyasal, ekonomik sıkıntıların neden olduğu toplumsal bunalımların etkisini, kendisi ve toplumla hesaplaşma adına seçtiği dışavurumcu tavır ile yapıtlarına aktarmıştır. Ayrıca 1980’li yıllardan günümüze doğru baktığımızda, öncelikle temel iki sanatsal eğilim olarak figüratif ve soyut sanat alanındaki ekollerin sürdüğünü görüyoruz. Ancak bu, son yıllarda daha çok figüratif resim ile kavramsal sanat kategorilerine dönüşmüştür.

1980’lerin sonlarına doğru beliren, 1990’larda iyiden iyiye kesinlik kazanan, sanat-kültür-politika sahnesinde yaşanan dönüşüm, üçlü bir sarmal hareket olarak kendini doğurmakta ve bugüne akmaktadır. Bugün pek çok sanatçının düşünce yapısını ve üretim biçimini bu süreçte beliren düşünce ikliminin değiştirdiğini söylemek mümkündür. Türkiye sınırları içerisinde üretimde bulunan sanatçılar, toplum, gelenek, yerellik, otorite gibi değerlere karşı, biçimsel ve içeriksel “yenilik” anlayışını ve anarşist bir niyetle gerçek anlamda bir reddediş ilişkisini, 1980’li yılların sonunda belirgin bir şekilde yaşamaya başlamıştır.<sup>76</sup>

Küreselleşme olgusu ile birlikte özellikle metropollerde kendini gösteren insanın yalnızlığı ve çaresizliği postmodernistlerin sık sık öne sürdüğü bir husustur. Ancak bu sorun modern sanatçılarca da işlenilen bir konudur. Bu anlayışlar

---

<sup>76</sup> ÇALIKOĞLU, Levent; “ÇAĞDAŞ SANAT KONUŞMALARI 3, 90’lı Yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Ağustos 2008, s. 8



arasındaki temel farklılık kullanılan teknik ve uygulama ya da aktarma şekliinden kaynaklanmaktadır. Bir diğer ayrım da postmodernistlerin modernizmin seçkinciliğini eleştirerek, sanatın estetik popülist bir çerçeveye oturtulması gerektiğini, sanatçının tam bir özgürlük içinde herhangi bir misyonu olmaksızın kitlenin beğenisinin sanatsal üretim için yeterli olduğu inancını taşımasıdır. Yani postmodern sanat herhangi bir toplumsal eleştiri iddiası taşımadan estetik ölçütlerini popülizm ve eklektizim üzerine kurmaktadır. Özellikle Türkiye’de çağdaş sanat içinde alternatif, güncel gibi kavramların yapılan sanat etkinliğinin modern, çağdaş, güncel, alternatif bir yaklaşım olup olmadığına dönük değerlendirilmesinde tedirginlik yarattığı düşünülmektedir. Daha çok kavrama dönük gerçekleştirilen sanatsal etkinlik ve uygulamaların güncel olanın gelip geçiciliğinden yola çıkılarak ortaya konuluşunda, geçmişi sorgulama yerine geçmiştekine öykünmekten kaynaklı olması yönüyle, içselleştirilmeden, kavramsal açıdan derin bir düşünce ürünü olmaktan uzak olması nedeniyle eleştirilmektedir. Ayrıca çoğu güncel çalışmanın, sponsorlukların büyük destekleri ile gerçekleştirilmesi de güncel sanatın bağımsızlığını ne şekilde etkilediği tartışılan konular arasındadır.

Postmodernizm 1980’lere damgasını vurmuş ve 1990’larda da etkisini sürdürmeye devam etmiştir. Postmodernizm, bir çözüm üretmiyor ya da dayatmıyor, ama ‘karsı duran’ bir tavır benimsiyordu. 90’lı yıllar, galeri mekânı içinde sınırlandırılmış ideal bir anlatım diline karşılık; farklı anlatım dilleri, katmanlar ve disiplinlerin bir arada kullanıldığı ve mekânın sınırlarını taştan, zorlayan çalışmaların yoğunluk kazanmaya başladığı dönemdir. Yaşamın içinde olanı, popüler kültürün anlatım olanakları ve disiplinlerarası bir yaklaşım ile aktaran sanatçılar için şu an ve burada olmanın farkındalığının yansıtılması oldukça önemlidir. Ayrıca 90’lı yıllar kimlik, etnik köken, farklılık gibi sosyal yapının siyasal platformdaki çözümlenemeyen sorunlarının sorgulandığı ve tartışıldığı yıllardır. Sanatçıların, demokratik söylemler adı altında ötekinin varlığının oluşturulması sırasında; devletin ve iktidar yapısının denetleyici, bağlayıcı, kontrolcü ve sınırlayıcı etkisinin, özne-iktidar ilişkisini nasıl belirlediğini ve iktidarın bireyi nasıl biçimlendirdiğini eleştirel bir şekilde göstermeye çalıştıkları görülebilir.

Baudrillard'ın 1990'lardaki "güncel" sanat hakkındaki yorumuna bakacak olursak, 1990'larda "Sanat Komplosu" başlığıyla derlenen yazılarında Güncel Sanatı şöyle değerlendirmektedir: "Günümüz sanatı uzak ya da yakın geçmişe, hatta bugüne ait tüm formları ve eserleri az çok oyuncu, az çok kitsch bir yolla temellük etmeye başlamıştır. Elbette, bütün bu tekrar yapımların ve geri dönüşümlerin ironik olması amaçlanıyor, ama onların ironisi eprimiş bir kumaşın atkıları gibi, sadece şeylerin yanılısına kaybindan kaynaklanıyor – fosilleşmiş ironi. Günümüzde reklamlara damgasını vuran mizah, ironi ve göz boyayan eleştiriler sanat dünyasını da istila etmiştir. Bu, insanın kendi kültürü karşısında duyduğu pişmanlığın ve hıncın ironisidir."<sup>77</sup>

1990'larda, yapıtın tartışılmaz saflığı yerine örgensel bir katışıklık, farklı gösterimlerden güç alan disiplinlerarasılık yerleşir. Yapıt ile göndergesi arasında ki çelişkinin farkında olarak, mantık hatalarının, eğretilmelerin, yapıtı meydana getiren materyalin sürekli bir değişkenlik taşıması gerektiğini düşünen çalışmalar ortaya çıkar. Dolayısıyla sahibinin imzasına dönüşen modernist belirleyici üslup yadsınır, "yüksek" ve "aşağı" kültür, "seçkin" sanat ve "kitle" sanatı arasında ki modernist ayrımlar yıkılmaya çalışılır. Beğeni kültürlerinin çeşitliliği, kitsch ve abartılı görsellik her an karşılaşılabilecek bir özellik olarak ortaya çıkar. 1980'li yıllarda modernizmin çözümlemeci, karşı konulmaz şekilde değerli ve üstün özelliklerine sahip yapıtları, 1990 sonlarına doğru yerini, düzenlemeye yönelik, kurulduktan sonra kaldırılıp atılabilecek, provakatif ve kimi zaman anti-estetik bir yapıya devreder. Gerçekçi ve temsili sanatın yâda geç soyut resmin sunduğu rahatlık ve avuntunun yadsınması bu dönemin belki de en belirgin özelliğidir.<sup>78</sup>

90'lı ve 2000'li yıllar sanatçıların bir araya gelerek kolektif sergi ve projelere imza attıkları bir dönemdir. Bireysel ya da kolektif olarak sivil inisiyatiflerin çevre, toplum, kurallar, iktidar gibi kavramlarla; içinde yer aldıkları mekân, kentsel ve toplumsal doku üzerine alternatif olanakları kullanarak üretimlerini gerçekleştirirler.

<sup>77</sup> BAUDRİLLARD, Jean; " SANAT KOMPLOSU, Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1", Çevirenler: Elçin GEN - Işık ERGÜDEN, 3. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, s. 27-28

<sup>78</sup> Bkz. ÇALIKOĞLU, Levent; "ÇAĞDAŞ SANAT KONUŞMALARI 3 '90'LI YILLARDA TÜRKİYE'DE ÇAĞDAŞ SANAT", Y.K.Y, İstanbul, Ağustos 2008, s.11

Sanatın kendi sınırları içinde kalan yapısı karşısında toplumla bir olarak ve onlarla yaşayarak, birlikte üreterek, bulundukları bölge ile ilişkili projeler üretmişlerdir. “90’ların başında çok tipik bir tartışma vardı bu coğrafyada: yani “resim öldü, yaşasın enstalasyon”. Sonuçta 90’larda resim ölmedi, resim bir şekilde devam etti. Onun yerine farklı ifade alanları daha öne çıkmış gibi durdu.”<sup>79</sup>

90’lı ve 2000’li yılların sanatı çok çeşitli alanlar ve kavramlar etrafında biçimlenmiştir. Sanatçı inisayatiflerinin yanında, değişik kaynaklardan beslenerek çalışmalar üreten Gülsün Karamustafa, Hale Tenger, Halil Altındere, Şener Özmen, İnci Eviner, Bülent Şangar, Aydan Mürtezaoglu, Haluk Akakçe, Canan Şenol, Canan Tolon, Murat Morova gibi pek çok sanatçı ismi de sayılabilir. Bu noktada 1990’lı ve 2000’li yıllarda adından sıkça söz edilen sanatçılara genel bir yaklaşım ile bakılacak olursa; “kitchi öne çıkaran yaklaşımı, yerleştirmeleri ve videolarıyla Gülsün Karamustafa; cinsiyet ayrımcılığını göstermek için yaptığı performansları, videoları ve enstelasyonları ile Şükran Moral; Türkiye ya da başka bir ülkedeki toplumsal yapının çapraşık ilişkilerini ve saplantılı değerlerini uzun metrajlı filmleri ve videolarıyla gösteren Kutluğ Ataman; yerel ve küresel bağlamdan yola çıkarak ulusal ve azınlık politikaları üzerine gerçekleştirdiği çalışmaları ile Esra Ersen; genelde kendini model olarak kullandığı fotoğraflarında ve düzenlemelerinde kamusal-özel, kişisel toplumsal, iç-dış vb. kavramları ve kentsel dönüşüm içinde oluşan göç kültürünün değerlerini göstermeye çalışan Bülent Şangar; mekânı kendisine sorun edinen Ayşe Erkmen; kendisini feminist bir sanatçı olarak tanımlayan, kadının cinselliğine ve cinsel kimliklere, cinsellikle olana dair çalışmalar üreten Canan Şenol ve pek çok sanatçı Türkiye’de sanatın değişimi ve gelişimine katkıda bulunmuştur. Daha yakın dönemdeki genç isimlerden bazılarına değinilecek olursa, bu sanatçılardan Ekin Saçlıoğlu; tuval üzerinde imgelere, sembollere yer vererek, hikâyeci bir anlatımı görsel alana kaydırarak; rüya-gerçek, kurmaca gerçek arasında izleyen için bol çağrışımlı okumalara olanak tanır. Haluk Akakçe, soyut biçimleri hareketli imajlarla izleyene sunmaktadır. Bilgisayar animasyonu ve video görüntülerinin birleşiminden oluşan ilk çalışmaları, zamanla yerini soyut formlara

---

<sup>79</sup> ÇALIKOĞLU, Levent; “ÇAĞDAŞ SANAT KONUŞMALARI 3 ‘90’LI YILLARDA TÜRKİYE’DE ÇAĞDAŞ SANAT”, Y.K.Y, İstanbul, Ağustos 2008, s.201

bırakmıştır. Genelde siyah, beyaz ve gri renklerini kullanarak oluşturduğu çalışmalarında; bazen kozmik yaratık hissini veren üç boyutlu formlara, bazen de sadece kare, dikdörtgen vb. geometrik formların birbirleri arasında ki geçişi göstererek çalışmalarını gerçekleştirmektedir. Böylece hem soyut sanatın Maleviç, Fontana gibi önemli isimlerine hem de minimalist bir anlayış ile yaptığı geometrik formlar ile de modernist mimari ve geleceğin kentlerine gönderme yapmaktadır.”<sup>80</sup>

## **2. Füsün Onur’un Heykelden Enstalâsyona Dönüşen Çalışmalarında Mekân Algısı**

Füsün Onur söz konusu olduğunda sık sık yapılan vurgulardan biri de Türk heykelinde "yerleştirme" anlayışının yaygınlaşmasına olan katkısıdır. Bu döneme kadar heykelde kullanılan malzemeye odaklanılmışken, ilk kez Füsün Onur’un heykelin sergilenme biçimine dikkat etmesi ve dikkat çekmesi altı çizilmesi gereken bir noktadır. Yerleştirme çabası, mekânsal kapsamla birlikte yeni bir anlamın inşa edilmesine olanak sağlar. Sergilerinde parçalar arasında kozmojenik ilişkilerle kurduğu bütünlüğün, mekânın yaşamsal niteliğine bir gönderme yaptığı düşünülebilir. Bu şekilde çevre içindeki çevre yaratılmış, doğadan yeni bir doğa üretilmiştir.

1950’lerde, Füsün Onur, Plastik sanatlar bireşimi düşüncesinden hareketle, yapıtla birlikte içinde bulunduğu mekânı da sorgulamıştır. Bu sorgulama sırasında kimi zaman alçı gibi heykelin klasik malzemelerini biçimlendirdiği gibi, kimi zaman da çevresinde bulduğu hazır nesneleri yapıta dâhil etmiştir.

Füsün Onur, 1960’ların sonu ve 1970’lerin başında minimal formlarla heykel yaparken kütlenin, mekân ve boşlukla ilişkisini öne çıkartarak işlerini mekân içinde, çizgisellik, dikeylik, yataylık, üç boyutluluk gibi formlara dayandırmaktaydı. Onur, üç boyutlu fiziksel mekânda yeni mekânlar yaratarak hayat pratiğinin sanatlaşabilme

---

<sup>80</sup>Bkz. KOZLU, Duriye; “TÜRKİYE’NİN 1990 VE 2000’Lİ YILLARDAKİ ÇAĞDAŞ SANAT ORTAMINA GENEL BİR BAKIŞ”, Türk Sanatları Araştırmaları Dergisi, Sayı 2 / Cilt 1, Isparta, 2011, s. 147 - 160

potansiyelini göz önünde bulundurarak evrensel mekân ve zaman deneyimlerini kendine özgü objelerle, geleneksel deneyimden uzaklaştırıp yeni mekân ve zaman algısı yaratmaktaydı.



Resim 42. Füsun Onur, “Dıştan içe içten dışa”, Taksim Sanat Galerisi, 1978

1970 yılında ise İstanbul, Taksim Sanat Galerisi'nde ilk kişisel sergisinde, sünger ve tuvalden büyük soyut heykelleri bulunmaktadır, hem geometrik hem de organik bir bütünlük içindedirler; mimariye yaklaşan ve izleyiciye "içeride neler olduğunu" merak ettiren daha hacimli bir yapı egemendir. Sanki paralel bir dünyanın "ev"leri gibidir bu heykeller. Oyun oynarken kendi oyun mekânlarını inşa etmiştir sanki. Onur'un bu sergideki malzeme seçimi, ışığı kullanması, yapıtları mekâna yerleştirmesi sonraki çalışmalarına dair ipuçları vermektedir. Sergiden hemen sonra, seyircinin dikkatini yönelttiği boşluk, bundan sonra, tam bir ziyaret alanına dönüşecektir. Çizgi ve boşluk ilişkisine yöneldiği bu yeni çalışmalarını, açık birer kompozisyon olarak kurgulamıştır.

Füsun Onur'un 1970'li yıllarındaki çalışmaları; mekânda tek boyuttan iki boyut türetme, mekânı sınırlara ve aralıklarla bölme yoluyla “zaman” kavramını oluşturma, mekânı tanımlayan çizgi ve düzlemlerin yer değiştirmesi ile onu kendi içinde katlama, üst üste getirme gibi sorunlarla da ilgilidir. Füsun Onur, 1980'li yıllardan itibaren mekân kavramıyla farklı bir açıdan ilgilenmeye, işlerini mekâna

taşımanın yanı sıra mekânı da işlerine taşımaya başlamıştır. Yapıtının sergilendiği mekânın mimari programını, çalışmasının galeri ile ilişkisini irdelemeye çalışmıştır.

1980'lerle birlikte Onur'un sanat yapıtları için yeni bir yönelim devreye girer. Resmin, boya dışında kalan, malzemeleri bu yönelimin odağındadır. Tuval bezi (kumaş), şase ve çerçeve ile bu malzemeler kullanılarak yaratılan mekân yanılsaması, resim ve heykel arasında bir karşılaştırmayı akla getirir. "Resmin sağlayamayacağı hareket ve gezinti olanakları heykele özgüdür" demeye getirir Füsun Onur.

Sabah Jimnastiği (1980), Çiçekli Kontrpuan (1982), Eski eşyaların Düşü (1985), Dolmabahçe Hatırası (1992), Kadans (1995), Kapris (1998), Opus (1999), Prelude (2000), Opus II: Fantasia (2001) işlerinde merkezde olan hazır yapım nesneler sanatçının müdahalesiyle orijinal fonksiyonlarından uzaklaştırılıp diğer nesneler ya da kendi eklemeleriyle yeni algılamalar ve anlamlar kazanmıştır. Nesnelerin birbirleri ile ilişkilerinden yeni bir sanat nesnesinin doğması daha sonra bunların mekân içinde birbirleri ile ilişkilerinden yeni mekânlar doğmasına doğru evirilecektir.



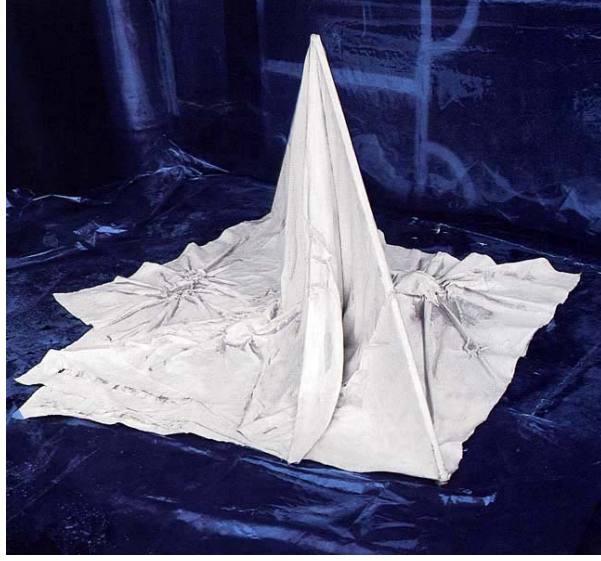
Resim 43. Füsun Onur, “Sabah Jimnastiği”, tahta, kumaş, 1980

Onur'un mekânla ilgili çalışmalarının “uç noktası” sayılabilecek eser, “Resimde Üçüncü Boyut içeri Gel” adlı yerleştirmesidir. Tahta, boyalı ip ve karışık

gerecin kullanıldığı çalışma 200 x 183 x 140 cm. yani içine girilebilecek boyutlardadır. Sergide resim ve heykel arasındaki sınır değişime uğramıştır. “Çiçekli Kontrpuan” Mavi malzemeden büyük bir çadırı andıran, içine gerçek-yapay müdahale edilmiş bitkilerin yerleştirildiği ve yandan giriş yerleri bulunan bir yapıttır. Onur, çalışmalarında temel problematiklerden biri olarak koyduğu uzam-zaman kavramını, bu çalışmasıyla daha somut kılmıştır, çünkü “Çiçekli Kontrpuan”, sergi alanının kendisi olmuştur. Çiçekli Kontrpuan duvarları mavi naylon ile kaplanmış, içinde teller, bantlar, dallar ile çiçek düzenlemelerinin olduğu bir mekân oluşturur. Bu mekânda çiçeklerin birer eleman olarak kullanıldığı, birbirleri ile ilişkileri düşünülerek yerleştirildiği ve bir iç gerilim yaratıldığı söylenebilir. Taksim Galerisi'nde yapılan Çiçekli Kontrpuan-Mavi adlı sergide Galerinin iç kısmı, zemin hariç, mavi plastikten bir örtü ile kaplanır ve izleyiciye işin içine girmekten başka seçenek kalmaz. Galeriye giren kimse kendisini masmavi, huzurlu bir deniz dibi manzarasının içinde bulur. Bundan sonraki kişisel sergilerinde bu mekân kurma ve mekânda izleyiciyi dolaştırma kaygısını sürekli taşıyacaktır.



Resim 44. Füsün Onur, “Çiçekli Kontrpuan”, kişisel sergi, Taksim Sanat Galerisi, İstanbul, 1982



Resim 45. Füsün Onur, “Görsel ve Kavramsal İmgeler”, Karışık Gereç, 1983

“Yasam, Sanat, Kurgu, Terk edilmiş Eşyaların Düşü”, Onur’un 1985’teki sergisinin adıdır. Sanatçı bu sergide, başkalarından kendisine “kalan” eski birtakım malzemeleri sergilemiştir. Ev eşyaları, eski bir koltuk, mobilya parçaları, bir tül perde, plastik bir bebeğin ayakları, eski kitaplar, fotoğraflar ve benzeri eşyaların yer aldığı on bir düzenleme vardır sergide. Sanatçı, eski eşyaların izleyicinin anılarıyla olan ilişkisini ve çağrışım gücünü vurgulamak istemiştir. Gereçlerin çağrışım gücünden yararlanarak “uzam zaman” kavramlarını, yapay ve geçici düzenlemelerle irdlemiştir.



Resim 46. Füsün Onur, “Eski Eşyaların Düşü”, eski eşya, tül, boncuk, kumaş, kitap, 1985



1987 yılında ilki gerçekleştirilen 1.Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri kapsamında sergilenen “Gölge Oyunu” adlı çalışma, Füsun Onur’un mekâna özgü çalışmalarına önemli bir örnektir. Sanatçının sergi mekânı olan Harbiye Askeri Müze’lerinin bir salonunda gerçekleştirdiği bu çalışma, dönemin politik ve toplumsal yapısına eleştirel bir gönderme yapma amacındadır. Mekânda bulunan pencere ve radyatörü kullanan sanatçı, radyatörün önüne gölge gibi, elektrik tellerinden bir düzenek yerleştirmiştir. Pencereye uyguladığı perdede de üç figür yer almaktadır. Figürler, dönemin üç büyük ülkesi Rusya, Çin ve ABD’yi temsil ederken ellerinde bulunan iplerle yerde “yuvarlanan adamlar”ı tutmaktadırlar.



Resim 47. Sarkis, “Opus II, Fantasia”, Enstalâsyon, 2001

Füsun Onur’un minimalist ya da kavramsal gibi akımlar içerisinde değerlendirilen yapıtları, kimi zaman kaidesiz tek başına ayakta duran soyut heykeller şeklinde ortaya çıkmış, kimi zaman başlangıçtan beri ilgilendiği mekân problemini galerinin her bir noktasına taşıyarak çevresel işler yapmıştır. Sanatçı, ilhamını gündelik yaşamda karşılaştığı sorunlardan ve bu sorunların çözümü için çevresinde bulunan eşyalardan almıştır.

Opus II-Fantasia, 2002 yılında Yerleştirme, tek bir müzik aletinin kullanıldığı bir beste gibi düşünülmüştür. Her bir nesne, sırası geldiğinde, yalnız başına ya da diğerleriyle belirli ilişkiler kurarak kendi payına düşen görevi yerine getirir. Zaman

zaman (düzenli bir) karmaşa, zaman zaman sessizlikler (boşluklar) vardır parçada. Notaların tutkulu beraberliği, nesneler arası bir ilişkide yeniden canlandırılmıştır.

### **3. Çalışmalarında Toplumsal Mimari Mekânları Referans Gösteren Sarkis**

Mekânlarla uğraşmayı ve onlarla hesaplaşmayı seven sanatçı, mimari yapılara ve sanat mekânlarına birbiri ardına sorular soruyor. Mekânlardaki en ufak ayrıntılarla konuşarak ve mekânın enerjisini değişime sokarak bu süreçte kendi enerjisiyle seyircinin enerjisini mimari mekânda toplamayı amaçlıyor. Farklı bağlamlara, farklı kültürlerle ait öğeleri kendi yapıtına "davet etme" Sarkis'in üretiminin ana damarlarından biridir. Davet edilenlerin söyleşmesi, hem birbirleriyle, hem de katıldıkları bütünle kurdukları ilişki ve yan yana gelme durumunun yeni bir bağlam oluşturması Sarkis'in çalışmasının belirleyici özelliklerinin başında gelir.

1987'de, Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri'nin ilki olan "Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat Sergisi"nde Sarkis'in Mimar Sinan Hamamı'nda Raks işi, hamamın erkekler bölümünde yer almış, sanatçı soğukluktaki havuzu, sıcaklıktaki göbek taşını ve erkekler kısmına geçiş olarak açılmış eyvanı kullanmıştır. Sanatçı bu düzenlemeyle hamamın kendi içinde taşıdığı tınıyı, temizlenme arınma duygusunu görselleştirmeye çalışmıştır. Geleneksel müzik aletleri davul ve tef, mekânın geleneksel niteliğiyle bütünleşir ve hamam eğlencesine gönderme yapar. Soğuklukta asılı duran palto soyunmayı çağrıştırırken, diğer kısma geçildiğinde karşılaşılan beyaz kadın elbisesi kadın ve erkekler için ikiye ayrılmış hamam mekânını birleştirmeye çalışır. Alman Sanatçı Domenika'nın Sarkis'in konseptinden yola çıkarak diktiği, doğu memleketlerine özgü bir gelinlik ya da ayin giysisini andıran bu elbise, rengi ve bulunduğu mekânın işlevsel özelliği nedeniyle "arınmayı çağrıştırmaktadır. Sütundan sarkan bantta Ercüment Batanay'ın 1960'ta yaptığı bir doğaçlama kayıtlıdır. Bu bant da sesin görselleştirilmesine hizmet etmektedir. Bu işiyle Sarkis, geleneksel bir mekân aracılığıyla toplumsal yapıya da gönderme yapar. Hamamın bir toplu temizlenme mekânı olması nedeniyle, insanları birliğe ve temizliğe çağırır gibidir. Mekânın gelenekselliği, kullandığı kıyafetler, çalgı aletleri ve ses bantları bu birlikteliğin temelini yine ortak geçmişe bağlar.



Resim 48. Sarkis, “Avize”, 2.İstanbul Bienali, 1989

"2. İstanbul Bienali"nde Sarkis, Ayasofya Hazine Dairesinde Avize çalışmasında, hazine binasının mimarî unsurlarını demirden bir kafes olarak 1/10 ölçeğinde küçültmüş, kırmızı neonla aydınlatmıştır. Sanatçı, bu işinde bire bir mekânın kendisine ve mekân içinde de tekrarlanan küçültme temasına gönderme yapmaktadır. Birçok işinde olduğu gibi geçmişle ilişki içinde, işini kurduğu mekânın tarihinden bir şeyler alıp ona bir şeyler katarak o özel tarihi devam ettirmeye çalışmıştır.



Resim 49. Sarkis, “Altın iskele”, 2009

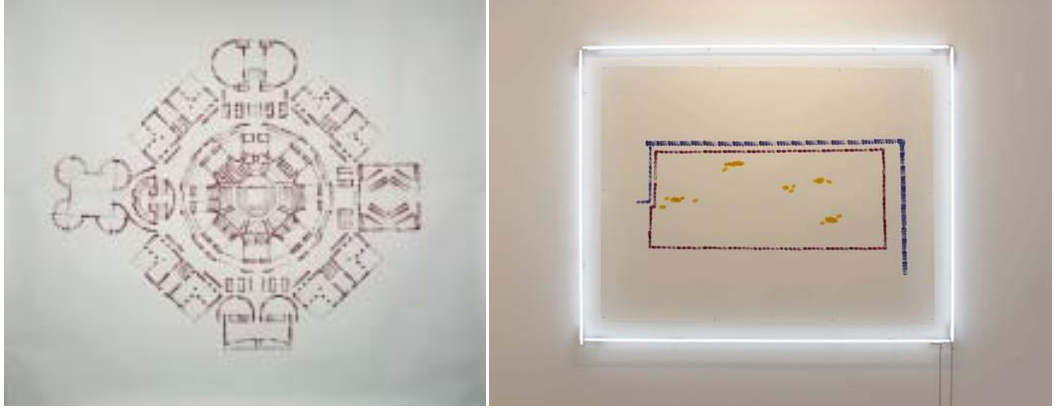
Son yıllarda Sarkis'in İstanbul'da yapmış olduğu sergilerde sanatçının mekâna müdahalesine ve mekânla girdiği ilişkiye tanık oluyoruz. Akbank Sanat'ın tüm mekânını kullandığı Bir Kilometre Taşı' sergisi, İstanbul Modern müzesindeki 'Site' sergisi ve son olarak da Mimar Sinan'ın son yapıtlarından Atik Valide Külliyesi'ne kurduğu altın varaklı inşaat iskelesi sanatçının mekânla kurduğu çok boyutlu ilişkilerin birer örneğidir. "Altın İskele". Sarkis çalışmasını, külliye odalarından birindeki insitu iskeleyi 24 ayar altın varakla kaplayarak gerçekleştirmişti.

Sarkis, modern dünyanın geliştirdiği temsil araçlarıyla ilgilenmiyor ve yapıların yalnızca plan çizimlerini yeniden üretiyor. Kullandığı mekânın tarihini kendi tarihiyle bütünleştirme kaygısıyla sergilerini kurmuştur. Sergi fikirlerinin oluştuğu mekânın atmosferini, kendisi ve dış dünya arasında ki sınırı belirleyen alanı izleyiciye sunmak ister. Sarkis kendi ilerini şöyle yorumlamaktadır: “Yerleştirmeye esas gelişim objelerden kaynaklanıyor. Mekânın içerisine ben ne yerleştirebilirim sorusundan kaynaklanmıyor. O obje tutkusu konuşmaya başladı, ardından da tını meselesi çıktı. Hangi mekânın içine ben o işlerin sesini ne kadar açacağım sorusu belirdi. Küçük bir mekânda koskocaman bir ses duyduğun zaman orada başka bir ilişki doğuruyorsun. O mekânda ses ne zaman yükselsin sorusunu sorduğun zaman mekânı da devreye sokmaya başlıyorsun.”<sup>81</sup>

Opus sergisinde Sarkis kâğıt düzlemi üzerinde, Selimiye Cami'sine ve Atik Valide Külliye'sine, Bizans mimarisinin önemli yapılarından Aya Sofya'ya, Rumeli Hisarı ve Ulu Camii gibi Osmanlı mimarisinin önemli yapıtlarına bu yapıları betimlemek -görüntülerini yeniden üretmek- yerine planlarını yorumlamayı seçiyor. Bir inşai (ve mekânsal) gerçeklik olarak mimari yapının "görünen" planı, üzerinde konumlandığı yer düzlemiyle arakesitidir. Bu yüzden -yine gerçeklik düzeyinde- bir planın görülebilmesi ya inşai sürecin başlangıç noktasında, ya da o yapı harabeye dönüşüp de yer düzlemiyle arakesiti ortaya çıktığında olasıdır.

---

<sup>81</sup> Bkz. ÇALIKOĞLU, Levent; “SARKİS”, Sanat Dünyamız, Sayı 96, Güz 2005, s.98-119

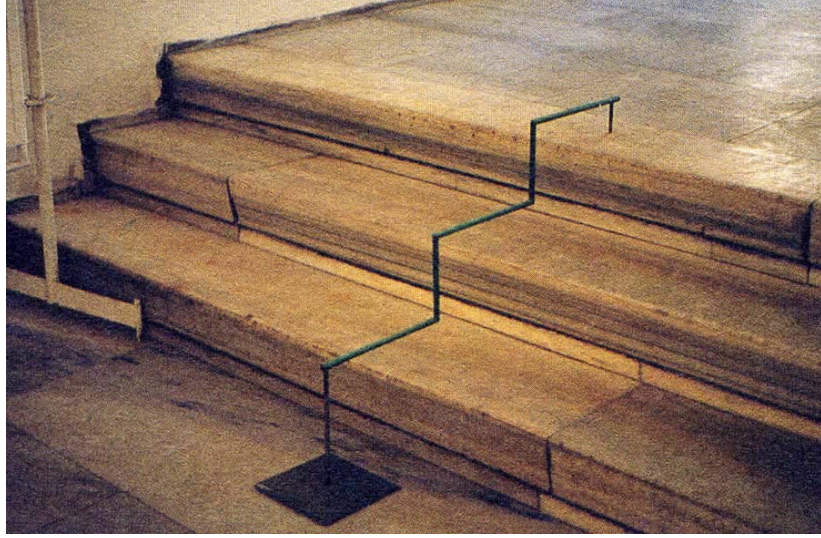


Resim 50. Sarkis, “Opus” kağıt üzerine suluboya, neon, 114 x 147,5 cm, 2008

Yorumlanan plan çizimlerinin "mimari dili" göz önüne alındığında, Sarkis'in yapının plan görüntüsüyle ilgilenmediği, bize yapıya ilişkin gözün algıladığı görsel referanslar vermek niyetinde olmadığı saptanacaktır. Sarkis yapının plan kesitteki görselliğiyle değil, mimari çizimin sunduğu soyut gerçeklikle ilgilenir. Böylece soyut temsili bilgiyi, kendi "yorumuyla" görsel sonucuna ulaştırma olanağına sahip olur. Sarkis'in bu planlara hangi anlamı yüklediği, "mimari plan"ın ne anlam ifade ettiğiyle de doğrudan ilgili. Öncelikle plan, mimari yapıya ilişkin "kodlanmış" bir bilginin taşıyıcısıdır. Bu kodlanmış bilgi sadece plan düzeyini değil, üçüncü boyuttaki gerçekliği ve mekânsal olanı ifade eder. Bu yüzden "mimari plan" yapıya ilişkin ana düşünceyi taşıyan temsili gerçekliği oluşturur.

#### 4. Mekânın Fark Edilemeyen Özelliklerini Görünür Kılan Ayşe Erkmen

Erkmen mekân ile yapıt arasında ilişki kurarken mekâna müdahalede bulunur, yapıtı çevresiyle birlikte irdeler. Müdahale ettiği mekânın fark edilmeyen özelliklerine odaklanarak fark edilmelerini sağlar, görünmeyeni görünür kılmakla ilgilenir. Yerleştirmelerinde kullandığı malzemeler buluntu nesneleri, kendi tasarladığı ya da müdahale ettiği nesneleri kullanır. İşler olağan nesnelerin zihinsel bir süreçten geçerek sanat nesnesine dönüşebileceğini göstermektedir. Erkmen, seksenlerden bugüne uzanan işlerinin tümünde seçtiği malzeme ile kavram arasında güçlü bir ilişki kurar, minimal formlar yaratarak dinginlik hissi verir, izleyiciyi mekânı dönüştürdüğü anlam üzerinde farkına varmaya, bilinçlenmeye davet eder.



Resim 51. Ayşe Erkmen, “Uyumlu Çizgiler”, 1985

Ayşe Erkmen, 1985 yılında katıldığı “5. Yeni Eğilimler Sergisi”nde Uyumlu Çizgiler adlı çalışmasını, sergi mekânının bölümlerinden yararlanarak gerçekleştirmiştir. Bu işinde, mekânı tanımlayan merdiven, sütun, köşe gibi mimari öğelerin renkli çelik borulardan çizgisel taklitlerini yaparak iç mimari ile bire bir ilişki kurmuştur



Resim 52. Ayşe Erkmen, “Ev”, 1993

Erkmen, 1993 yılında Berlin’de gerçekleştirdiği “Ev” sergisinde, daha önce sinemacı Hennry Porten’in evi olan DAAD’nin galerisinde ki iç mekânda bir dikdörtgen oluşturan floresan ışıkları odayı kaplayacak ve içeriye girişi engelleyecek



şekilde yere indirmiş, ışık sisteminin köşelerine yerleştirdiği hoparlörlerle binanın alt katındaki Cafe Einstein'dan gelen sesleri işine katmıştır.



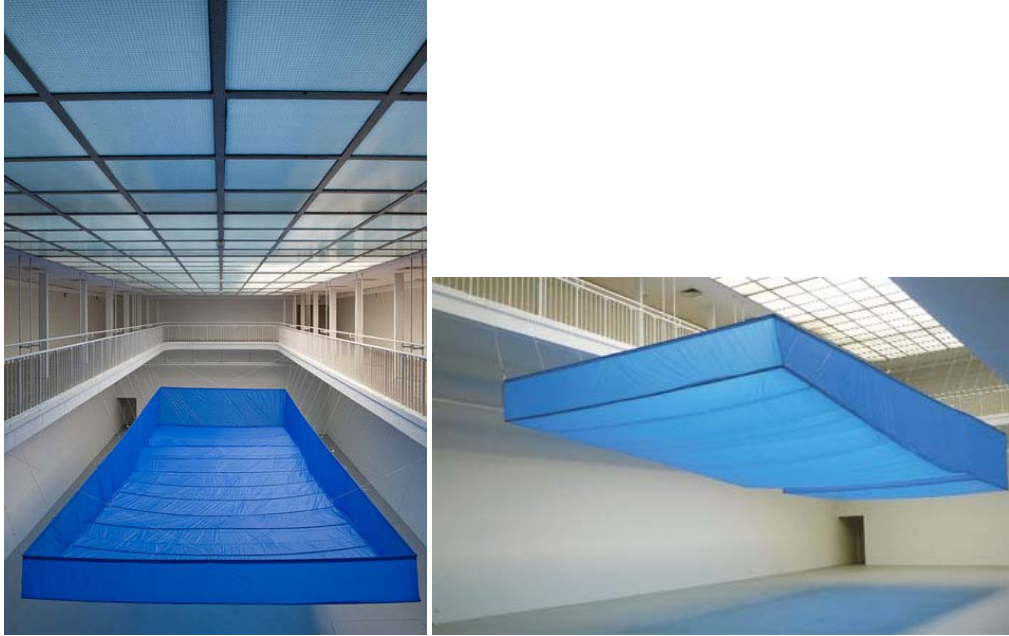
Resim 53. Ayşe Erkmen, “Her birinin yarısı”, 2005

Erkmen 2005 yılında, Berlin Sanat Akademisi'nde düzenlenen açılış sergisine “Her Birinin Yarısı” adını verdiği yerleştirme ile katılmıştır. Kendisi için ayrılan büyük bir oda da sanatçı, mekânın büyüklüğünden faydalanarak diğer sanatçılara ayrılan her bir odayı burada yeniden kurarak kendi mekânını dönüştürmüştür. Kendi odası dâhil her odanın yarısının bir kopyasını Japon kâğıtlarla oluşturur. Bu konstrüksiyon odanın tavanını da kaplayacak şekilde yerleştirilmiştir. Erkmen'in bu yerleştirmesi yine mekânı kendi içinde dönüştüren ve yeniden kuran bir anlatımı içerir.



Resim 54. Ayşe Erkmen, “Taşınana gemiler”, 2001

Ayşe Erkmen 'Taşınan Gemiler' sergisinde; Gemi, kendi mekânı olan bir oda ve başka bir ülkeye, başka bir coğrafyaya taşınmış, içindekilerle birlikte hareket eden bir mekân izlenimi yaratmıştır. Ayşe Erkmen, kendi sergisini şöyle değerlendiriyor ; “Taşınan Gemiler’de benim için önemli olan gemilerin taşınma süreci. Bu yüzden işin ismi 'Taşınan Gemiler', gemilerin daha büyük gemilerde başka bir ülkeye taşındığına işaret etmek için. Bu onlar için bir yolculuk gibi. Ben bunu görsel açıdan çok çekici buluyorum: küçük vapurların öteki büyük gemilerin içinde nasıl göründükleri, diğer kolilerin arasında nasıl uyurmuş/oturmuş gibi seyahat ettikleri.”<sup>82</sup>



Resim 55. Ayşe Erkmen, “Mavimsi”, Enstalasyon, 2009

Erkmen’in bir diğer sergisindeyse, Credac’ta da sergiyi gezenlerin mekân algısını yükselten, mimari öğelerin kullanımıyla izleyicinin uzamsal hissini 'çeşitlendiren' ahşap ve çelik merdivenler yerleştirmiş. Mekânın eğimini görünür hale getirmeleriyle hiç bu amaçla kullanılmamış olsa da sinema salonu olarak tasarlanmış olan Credac binasının geçmişine işaret eden bu merdivenler aynı zamanda izleyicilerin galerileri farklı bir şekilde tecrübe etmesi için bir davet niteliği taşımıştır. Erkmen, Almanya’nın Freiburg kentindeki Freiburg Kunstverein’da düzenlenen Bluish/Mavimtrak isimli solo sergisinde binanın yüzme havuzu olarak

<sup>82</sup> ÖZGÜVEN, Fatih; “AYŞE ERKMEN”, Urtunlimited, Sayı: 5, Haziran 2007, s. 8



inşa edilmesine gönderme yapan "Masmavi" isimli, havada asılı bir havuzu andıran, cam tavandan aldığı ışığı içinden geçirerek ve yansıtarak mekânı maviye boyayan yerleştirmesinde de benzer bir stratejiyi kullanmış, mekânın hem tarihçesine gönderme yapmış hem de içinde barındırdığı mimari öğeleri görünür kılmıştır.

## SONUÇ

1980 öncesi Modern Dönem, pek çok yenilik ve geçmişe kıyasla çok hızlı meydana gelen gelişmelerin de etkisiyle, sanat alanında devrimlerin yapıldığı bir dönemdir. Bu devrimlerin en önemlisi de yüzyıl başındaki Kübizm, Dışavurumculuk ve Minimalizm, Dada, Pop Art gibi öncü sanat hareketleri ile resim mekânının farklı nedenselliklere dayalı bakış açılarını ortaya koyacak şekilde yeniden ele alınışıdır. Bu temel yaklaşım hem figüratif ve hem de soyut sanat bağlamında tüm 20. Yüzyıl resmi üzerinde etkili olmuştur. Ayrıca bu çağda Kavramsal Sanat, Enstalasyon, Çevresel Sanat, Video Sanatı, Performans Sanatı gibi tamamen yeni sanat formları da ortaya çıkmıştır.

II. Dünya savaşı sonrası sanatın, kamusal alanda sorgulamaya açılmasıyla, gerçek zamanlı mekân, yapıtın zeminini kurar ve izleyici de bu mekân içerisinde mekânla birlikte yeniden yaratılan nesneye dönüşür. Mekân sanat yapıtının zeminini ve bağlamını oluştururken izleyici yapıtın nesnesi olur. Çağdaş sanatta mekânın dönüştürülmesi ve mekânın dönüşümüyle birlikte hâkim algının veya otoritenin de değiştirilmesi bir ifade biçimi olmuştur. Kamusal alan haricinde modern süreçte kurulan galeri yapılarının içinde de mekânın dönüştürülmesi ile birlikte izleyicinin kavrayışının farklılaştırıldığı yapıtlar vardır. Sonuç olarak II. Dünya savaşından sonra hâkim sistem olarak kapitalizmin güçlenmesi ve sanatın aksının Amerika'ya kaymasıyla birlikte izleyici, tüketici sanatçıların, tasarımcıların, reklamcılarının, iktidarın asıl hedefi olmuştur. Sistem araçları tarafından sistemin bekasına hizmet etmek üzere körleştirilen ve üretim, tüketim çarkının içine sokulan alımlayıcı, bu çark ve tekrarları tarafından körleştirilmiştir. Sanatçılar, sistemin dilini kullanarak benzer bir şekilde alımlayıcıyı çalışmanın merkezine çekerek ve onların sistem tarafından öğretilmiş, ezberletilmiş algılarında yarıklar açmaya çalışmaktadırlar. Bu yapıtlar içerisinde sanat yapıtının mekânı, günlük gerçek mekân ve oluşturduğu nesnesi ise alımlayıcının kendisidir. Böylelikle alımlayıcı sanat yapıtı tarafından kapsanmıştır. Artık o bir yaratıcı olmaktan öte yapıt tarafından yeniden yaratılandır. Bu yaratının temel argümanı ise algı ve yapıtın algıya etkisi olmuştur.

Yaşadığımız çağın en son noktasında, medya kavramının hareketli bir ilişkisel olanların toplamının meydana getirdiği ortam olarak anlaşılması bile mekân olgusunun başkalaşmakla birlikte hala pratik yaşamda çok şey kaybetmediğini gösterir. Başkalaşan mekân yaşantıda dönüşmüş olan yaşam formunun geçirdiği evrelere koşutluk içerir. Teknolojik olanın sınırladığı kuşattığı bir yaşam içeriğinin yer aldığı bağlam olarak ele aldığımız mekân da, bu aralık içerisinde kendine bulabildiği oranda bir derinlik elde edecektir. Teknoloji bir nesneyi bir simülakr olarak ortaya çıkardığı anda bu nesnenin gerek üretim ortamı gerekse yer aldığı tüm nesneler dünyasının gerçekliğindeki mekânını ister istemez yaratacaktır. Yaratırken yaşantıdaki tüm anlam dizgelerinin de yeniden kurulmasına neden olacaktır. Simülakrların oluşturduğu uzamda mekân algılayışı da bu sürekli tekrarın yankısını taşıyacaktır. Simülakr yansımali mekân kendini bir bütün olarak kurabilmesi onun sayı cinsinden oluşmuş dijital bir gerçeklik yansıması, dönüşülebilirliğinin gerçekliği haline gelmesine yol açar.

Geldiğimiz noktadan mekân üzerine söylenecek olan şu olabilir; yaşadığımız çağda, düşünsel bunalım ile mekân arasında duyulan gerilim nedeniyle mekân algılayışı çok değişti. Artık sinema sonrası bir çağda yaşamaktayız. Sinemanın ardından herkesin ulaşabildiği ve aktif olarak katılabildiği bir Sanal Ortam oluştu. Buradaki reel mekân-ötesi ancak metafizik bir mekân değildir. Sanat; “sanat nedir?” sorusu kadar, “ne sanat değildir?” Sorusunu da kendi içine dâhil ettiği aşamada; mekân algılayışını; tıpkı heykelin gerçekte boşluğu kendine dâhil etmesi gibi kendi mekânın dışında olanı; mekân olmayanı: mekânsallığı, bir mekân algılayış halini varsayan anlayışı, daha fazla öne çıkardı.

## KAYNAKÇA

- AKAY, Ali; “**Tekil Düşünce**”, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2005
- AKAY, Ali; “**Postmodern Görüntü**”, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2002
- ARTUN, Ali; “**Sanat Manifestoları Avangard Kuram Ve Direniş**”, 2. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, 377 S.
- ANTMEN, Ahu; “**20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**”, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008
- ATAKAN, Nancy ; “**Arayışlar Resimde Ve Heykelde Alternatif Akımlar**”, İstanbul, YKY, 1998
- “**Ayşe Erkmen**”, Dizi Editörü: René BLOCK, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Mayıs 2008
- BAĞCIOĞLU, Neylan; “**Déviation (Sapma)**”, Urtunlimited, Sayı: 13, Kasım 2011, s. 16
- BAUDRILLARD, Jean; “**Simülakrlar ve Simülasyon**”, Çev. Oğuz Adanır, 3. Baskı, Doğu Batı Yayınları, İstanbul, 2005
- BAUDRILLARD, Jean; “**Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**”, Çev: Oğuz Adanır, 1. Baskı, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2002
- BAUDRILLARD, Jean; “**Sanat Komplosu, Yeni Sanat Düzeni Ve Çağdaş Estetik 1**”, Çevirenler: Elçin GEN - Işık ERGÜDEN, 3. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, 98 S.
- BAZİN, Andre; “**Sineması Nedir?**”, Çev: İbrahim Şener, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2000
- BERGER, John; “**Görme Biçimleri**”, Çev: Yurdanur Salman, 7. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul, 1999
- BERGER, John; “**Şiirin Saati**”, Çev: Gönül Sipahi ÇAPAN, Adam Yayınları, İstanbul, 1998
- BOURRIAUD, Nicolas; “**İlişkisel Estetik**”, Çeviren: Saadet ÖZEN, Bağlam Yayınları, İstanbul, Nisan 2005, 179 S.
- BONİTZER, Pascal; “**Kör Alan Ve Dekadrajlar**”, Çev: İzzet Yaşar, İstanbul, Metis Yayınları, 2006
- BUCHLOH, Benjamin, “**Janny Holzer/ İlgilere Duyurulur**”, Çev: Uran APAK, Sanat Dünyamız, Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 110, s. 97-98

- CAN, N. Aslı; **“René Block Ve 1990 Sonrası Türkiye Çağdaş Sanat Ortamında Otorite Ve Dil Kurguları”**, E-Skop Dergi, Sanat Tarihi Eleştiri, Sayı 1, Ekim 2011
- CLEMENT, Greenberg; **“Modernist Resim”**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- CONNOR, Steven; **“Postmodernist Kültür”**, Çev: Doğan Şahiner, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001
- ÇALIKOĞLU, Levent; **“Çağdaş Sanat Konuşmaları 3, 90’lı Yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat”**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Ağustos 2008, 312 S.
- ÇALIKOĞLU, Levent; **“Çağdaş Sanat Konuşmaları 2, Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar Ve İnisiyatifler”**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Ocak 2007, 200 S.
- ÇALIKOĞLU, Levent; **“Sarkis”**, Sanat Dünyamız, Sayı 96, Güz 2005, s. 98-119
- FOSTER, Hal; **“Tasarım ve Suç”**, Çev: Elçin Gen, 1. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004
- FOUCAULT, Michel; **“Bu Bir Pipo Değildir”**, Çev: Selahattin Hilav, 4. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004
- DESCARTES, René; **“Felsefenin İlkeleri”**, Çev: Mesut Akın, 12. Baskı, Say Yayınları, İstanbul, 2010
- DUBEN, İpek Ve Esra YILDIZ; **“Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar”**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, Mart 2008, 332 S.
- **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Yem Yayınları, 2. Cilt, Hürriyet Ofset, 1997, s.1193
- ERGÜVEN, Mehmet; **“Yoruma Doğru”**, Y.K.Y, İstanbul, 2009, S. 65
- E.H. Gombrich; **“Sanat Ve Yanılsama”**, Çev: Ahmet CEMAL, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1992
- EYÜBOĞLU, İsmet Zeki ; **“Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü”**, 4. Basım, İstanbul, 2004
- GİDERER, Engin Hakkı; **“Resmin Sonu”**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2003

- GİRAY, Kıymet; **“Modern Ve Ötesi”**, Sergi Katalogu, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, Temmuz 2008
- GREENBERG, Clement; **“Modernist Resim, Modernizmin Serüveni”**, Çev: Doğan Şahiner, YKY, İstanbul, 1997
- GÜNSÜR, Zeynep; **“Postmodern Dansta Beden Ve Mekân Kullanımı”**, Makale, İstanbul, Sanat Dünyamız, Sayı:85, 2002
- HANÇERLİOĞLU, Orhan; **“Türk Dili Sözlüğü”**, 2. Basım, İstanbul, 1995
- HARVEY, David; **“Sosyal Adalet Ve Şehir”**, Çev: Mehmet Moralı, İstanbul, Metis Yayınları, 2003
- HARVEY, David; **“Postmodernliğin Durumu”**, Çev: Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul, 2003
- IŞIK, Emre; **“Mekân Ve Toplum, Özneler, Durumlar Ve Mekânlar”**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2009, S. 13 – 24
- İPŞİROĞRU, Nazarı, Mazhar İpşiroğlu; **“Sanatta Devrim”**, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1993
- KUSPİT, Donald; **“Sanatın Sonu”**, Çeviren: Yasemin TEZGİDEN, 2. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul, Ekim 2006, 222 S.
- KUMAR, Krishan; **“Sanayi Sonrası Toplum’ dan Postmodern Toplum’ a Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları”**, Çev: Mehmet Küçük, Dost Yayınları, Ankara, 1995
- KOZLU, Duriye; **“Türkiye’nin 1990 Ve 2000’li Yıllardaki Çağdaş Sanat Ortamına Genel Bir Bakış”**, Türk Sanatları Araştırmaları Dergisi, Sayı 2 / Cilt 1, Isparta, 2011, S. 147 – 160
- LEPPERT, Richard; **“Sanatta Anlamların Görüntüsü”**, Çev: İsmail TÜRKMEN, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002
- LYOTARD, J. F.; **“Postmodern Durum”**, Çev: Ahmet Çiğdem, 2. Baskı, Vadi Yayınları, Ankara, 2000
- MARLEAU- PONTY, Maurice; **“Algılanan Dünya”**, Çeviren: Ömer AYGÜN, Metis Yayınları, İstanbul, Aralık 2005, 77 S.
- NİGBOLU, Seda; **“Havada Süzülen Yaşam Alanları”**, Urtunlimited, sayı:13, Kasım 2011, s. 78

- O'DOHERTY, Brian; **“Beyaz Küpün İçinde, Galeri Mekânının İdeolojisi”**, Sel Yayıncılık, İstanbul, Ocak 2010, 136 S.
-   EL, Semra; **“ evresel Sanat”**, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul, 1977
-     VEN, Fatih; **“Ayşe Erkmen”**, Urtunlimited, Sayı: 5, Haziran 2007, s. 8
- READ, Herbert; **“Sanatın Anlamı”**,  ev: Güner İnal, Nu ın Asgari, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara, 1960
- SAĞLAM, Mümtaz; **“Resimde “Mekân Ve Derinlik Sorunları  zerine”**, Türkiye’de Sanat Dergisi, Sayı: 19, 1995, S. 57
- SAVAŞIR, İskender ; **“Modernliğin Vicdanı”**, Kanat Kitap, İstanbul, 2007
- S LVERMAN, Kaja; **“Görünür Dünyanın Eşiği”**,  eviren: Aylin ONACAK, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006, 333 S.
- S T  ,  zcan Yılmaz; **“Gilles Deleuze’de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi”**, Es Yayınları, İstanbul, 2005
- SÜALP, Z. T l Akbal; **“Zaman Mekân Kuram Ve Sinema”**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004
-  AH NER, Rıfat; **“Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu”**, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul, 2008
-  AYLAN, Gencay; **“ Postmodernizm”**, İmge Kitapevi, Ankara, 1999
- TURAN , Adnan; **“ Dünya Sanat Tarihi”**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999
- URRY, John; **“Mekânları Tüketmek”**,  ev: Rahmi G. Ödül, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999
- ÜNSAL,  zlem; **“Anton Henning”**, Urtunlimited, sayı: 7, Kasım 2010, s. 10
- YAMANER, Güzin; **“Postmodernizm Ve Sanat: Mimarlık, Sinema, Edebiyat, Tiyatro”**, 1. Basım, Alçı Yayınları, İstanbul, 2007, s.44
- ZEKA, Necmi; **“Postmodernizm”**, İstanbul, Kıyı Yayınları, 1990, s. 22
- WARD, Ossian; **“Mekân Patlaması: Çağdaş Sanat ve Mimarinin Eğlence Endüstrisiyle Su  Ortaklığı”**,  ev: Elçin GEN, <http://www.e-skop.com/skopb lten>, 14.05.2012/

## **ÖZGEÇMİŞ**

**Ad, Soyadı:** Yaprak OĞUZ

**Doğum yeri ve yılı:** KAĞIZMAN, 1983

**Yabancı dil:** İngilizce

### **Eğitim**

**Lisans:** Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü

**Lise:** Göztepe Anadolu Meslek Lisesi

### **Sergiler:**

**2007 Bahattin Tatış Resim Yarışması sergisi, İZMİR**

**2008 Turgut Pura Vakfı Resim Ödülü, İZMİR**

**2008 68. Devlet Resim- Heykel Yarışma Sergisi, İZMİR**

**2008 “Artist 2008 Sanat Fuarı”, İSTANBUL**

**2009 “Hassas Histeri”, Soyer Kültür ve Sanat Fabrikası, İZMİR**

**2009 “Hayalet Beton, Dargın Ağaç, Dikbaş Tepe”, Fransız Kültür Merkezi, İZMİR**

**2009 “Bakış, İz, Bellek”, Grup sergi, Ahmet Adnan Saygun Sanat Merkezi, İZMİR**

**2010 70. Devlet Resim-Heykel Yarışması Sergisi, İSTANBUL**