

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

GÜNÜMÜZ SANATINDA DEĞİŞEN MEKÂNSAL ALGILAR
VE YENİ MALZEME ESTETİĞİ

Hazırlayan
İpek ŞENEL

Danışman
Prof. Mümtaz SAĞLAM

İzmir-2016

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Günümüz Sanatında Değişen Mekânsal Algılar ve Yeni Malzeme Estetiği” adlı çalışmamın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

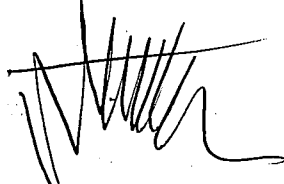
İpek ŞENEL

İzmir, Temmuz 2016

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 10.../08.../2016 tarih ve 15... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin ??... maddesine göre Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi, İpek ŞENEL'in "Günümüz Sanatında Değişen Mekânsal Algılar ve Yeni Malzeme Estetiği" konulu tezi incelenmiş ve aday 10.../08.../2016 tarihinde, saat 1400.. da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 90.. dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin BAŞARILI... olduğuna oybirliği... ile karar verildi.

**BAŞKAN**

Prof. Mümtaz Söptem


ÜYE
Prof. Gökay Söptem**ÜYE**
Doç. Servet Sayer


YÜKSEKÖĞRETİM KURULU YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ**TEZ VERİ FORMU**

Tez No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının**Soyadı:** ŞENEL**Adı:** İpek**Tezin Türkçe Adı**

: Günümüz Sanatında Değişen Mekânsal Algılar ve Yeni Malzeme Estetiği

Tezin Yabancı Dildeki Adı : Changing Spatial Perceptions and The New Material Aesthetic**Tezin Yapıldığı****Üniversite:** D.E.Ü.**Enstitü:** G. S. E.**Yıl:** 2016**Tezin Projenin Türü:****Yüksek Lisans:**☒**Doktora**☐**Dili:** Türkçe**Tıpta Uzmanlık**☐**Sayfa Sayısı:** 86**Sanatta Yeterlik**☐**Referans Sayısı:** 126**Tez Proje Danışmanlarım****Ünvanı:** Prof.**Adı:** Mümtaz**Soyadı:** SAĞLAM**Türkçe anahtar Kelimeler:**

- 1- Mekân
- 2- Mekânsal
- 3- Malzeme Estetiği
- 4- Sanatçı Yaklaşımları
- 5- Sergileme Pratikleri

İngilizce anahtar Kelimeler:

- 1- Space
- 2- Spatial
- 3- Aesthetic of Material
- 4- Approaches of Artists
- 5- Exhibition Practices

Tarih:**İmza:****Tezimin erişim sayfasında yayınlanmasını istiyorum: Evet :**☐**Hayır :**☒

ÖZET

Günümüz sanatında sürmekte olan mekân algısına yönelik tartışmalar, sanatçıların yeni malzeme üzerine arayışlarının, yeni yaklaşımlarının ve yapısal sorunları değerlendirme biçimlerinin de ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Bu çalışmanın birinci bölümünde fiziki mekânın deneyim alanı açması üzerinden sanatçı uygulamaları ele alınmış, yapıtın üretildiği yer olan atölye ve sergileme yeri bağlamında kavranmaya çalışılmıştır. İkinci bölümde mekân, sanatçının yapıtı nasıl bir yüzey / alan olarak vurgulayarak; gerçeklik arayışları sonucunda günlük nesne / malzemelerin sanatın alanına nasıl dahil olduğu incelenmiştir. Üçüncü bölümde ise, mekân ve malzeme problematiği, günümüz sanatçıların yöntemsel ve sanatsal öneri açısından seçilmiş yapıtları üzerinden irdelenmiş ve değerlendirilmiştir.

Bu çalışmamızda amaçlanan, günümüz sanatçıların yapıtlarını mekân-biçim-anlam ilişkileri açısından konumlandırmak ve ortaya şu tür problem cümleleri koymaktır:

“Kurt Schwitters ya da Daniel Buren’i yeni mekânsal deneylere yönlendiren etkenler neler olmuştur? Arayışları esnasında neleri deneyimlemişlerdir? Bu arayışlar hangi tarihsel süreçlerden geçerek oluşmuş, gelişmiş ve günümüze ulaşmıştır? Malzeme kullanımının ve mekânın sanata getirdiği yeni anlatım imkânları, etki ve sonuçları neler olmuştur?”

Tüm bunlara yanıt ararken, seçilen sanatçıların ve yapıtların üretiminde belirleyici olan sosyolojik ve psikolojik ya da kişisel etkenler değerlendirilerek, malzeme kullanımı ile mekânın günümüz sanatına getirdiği yeni anlatım imkânları ve sonuçları ortaya konulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Mekân, Malzeme Estetiği, Mekânsal, Sanatçı Yaklaşımları, Sergileme Pratikleri

ABSTRACT

The ongoing discussions intended for perception of space in the today's art have led to emergence of searches about new materials, new approaches and structural problems in the evaluation form.

In the first part of study deals with the physical space which opened an experimental field for the artist and the place where artwork is produced and the exhibition context is questioned. In the second part, space is examined through the results in search of reality in the context of how everyday objects / materials have been integrated by how the artist emphasizes the artwork as a surface / space into the field of art. In the third section, the problematic of the space of materials have been elaborated and evaluated on today's artist's methodological and artistic proposals.

In this study which is intended to position the relations between space / form / meaning in artworks of contemporary artists and to put forward these kinds of problems in terms of these sentences:

"What are factors that lead Kurt Schwitters or Daniel Buren to new spatial experiments? What have they experienced during these quests? Which historical process has been formed, developed and reached today? What are the effects, results and new possibilities of expression of using material and space within the artistic process?"

While in search for answers the sociological and psychological or personal factors which determine the selected artists and their works are being evaluated. The use of materials that bring today's art has introduced new narrative possibilities and consequences brought by new materials introduced to the spaces of contemporary art.

Key Words: Space, Aesthetic of Material, Spatial, Approaches of Artists, Exhibition works

ÖNSÖZ

Günümüz sanatında değişen mekânsal kurgular, algılar ve sanatçıların yeni malzeme arayışları, tercihleri doğrultusunda kavramsal bir boyutta araştırmayı hedefleyen “**Günümüz Sanatında Değişen Mekânsal Algılar ve Yeni Malzeme Estetiği**” başlıklı bu çalışmamdaki yardım ve desteklerinden dolayı başta Prof. Mümtaz SAĞLAM’a olmak üzere tüm değerli hocalarıma, iş arkadaşlarıma, aileme ve bu süreçte de hep yanımda olan Güneş ÖZAYTEN’e teşekkür ederim.

İpek ŞENEL

İzmir, Temmuz 2016

İÇİNDEKİLER

GÜNÜMÜZ SANATINDA DEĞİŞEN MEKÂNSAL ALGILAR VE YENİ MALZEME ESTETİĞİ

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	viii
RESİM LİSTESİ	x
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MEKÂN TANIMINA İLİŞKİN FARKLI YAKLAŞIMLAR

1.1. Mekânsal Deneyim	7
1.2. Arı Kovanı Metaforu Olan ‘La Ruche’ Örneğinden Günümüze Atölyenin İşlevi	13
1.3. Sergileme Pratikleri Bağlamında Mekânın Yok Oluşu	17

İKİNCİ BÖLÜM

MEKÂNSAL ALGIYA YÖNELİK TARTIŞMALAR VE YENİ MALZEME TERCİHLERİ

2.1. Merzbau’dan (Erotik Katedral’den) / Schwitters	29
2.2. Ready-Made (Hazır-Nesne) / Duchamp	34
2.3. Malzeme ve Mekân Bağlamında Yeni Gerçeklik Arayışları	38
2.4. Sosyal Heykel / Beuys	41
2.5. Kavram Olarak Malzeme / Kosuth	45

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MEKÂNSAL ALGI VE YENİ MALZEME KAVRAYIŞI BAĞLAMINDA SANATSAL ÖNERİLER / YORUMLAR, SANATÇI YAKLAŞIMLARI

3.1.	Malzemeyle Sürecin Araştırılmasına İki Örnek: Eva Hesse ve Antoni Tapies	52
3.2.	Kurumsal Eleştiri / Daniel Buren	59
3.3.	Günümüzde Disiplinlerarası Bir Ortamda Sanatçı Yaklaşımları ...	63
	3.3.1. Monika Gryzmala	64
	3.3.2. Rachel Whiteread	66
	3.3.3. John Von Bergen	68
	3.3.4. Olafur Eliasson	70
	3.3.5. Thomas Hirschhorn	72
	3.3.6. Franz Ackermann	75
	SONUÇ	77
	KAYNAKÇA	79
	ÖZGEÇMİŞ	

RESİMLER LİSTESİ

BİRİNCİ BÖLÜM

- Resim 1.1.** Claudio Parmiggiani, '*Delocazione*', (Yersizleşme), ahşap üstüne is, 50 x 70 cm Bortolami Gallery, New York, 2014 9
- Resim 1.2.** Maya Lin, '*Water Line*', (Su Çizgisi), alüminyum tel, 579 x 914 x 1059 cm Pace Gallery New York, 2006 11
- Resim 1.3.** Robert Irwin, '*Untitled*', (İsimsiz), sentetik kumaş, ahşap, florasana lamba, projektör, yaklaşık 96 x 564 cm, Walker Art Center, Minneapolis, 1971 12
- Resim 1.4.** Michael Heizer, '*Double Negative*', (Çifte Negatif), Nevada Çölü, 1969 12

İKİNCİ BÖLÜM

- Resim 2.1.** Frank Stella, '*Kingsbury Run*' (Kingburg Koşusu), 1960, 69 x 71 cm 24
- Resim 2.2.** Robert Morris, '*Mirrored Cubes*' (Aynalı Küpler), 1965 26
- Resim 2.3.** James Wines, '*Ghost Parking Lot*' (Hayalet Otopark), Hamden, 1978 27
- Resim 2.4.** Kurt Schwitters. *Merzbau*, Hannover, 1930 30
- Resim 2.5.** Kurt Schwitters, '*Merzbilde Med Regnbue*' (Gökkuşağılı Merz-Resim), 1936 31
- Resim 2.6.** Marcel Duchamp, '*1200 Bags of Coal*', (1200 Kömür Çuvalı), 1938 37
- Resim 2.7.** Yves Klein, '*Le Vide*' (Boşluk), Galerie Iris Clert, Paris, 1958 39
- Resim 2.8.** Arman, '*Le Plein*' (Doluluk), Galerie Iris Clert, Paris, 1960 39
- Resim 2.9.** Daniel Spoerri, '*La Repas Hongrois, Tableau-Piège*' (Macar Yemeği, Tuzak-Masa), Boyanmış Mukavva üzerine Asamblaj. 103 x 205 x 33 cm, Paris, 1963 40
- Resim 2.10.** Joseph Beuys, '*How to Explain Pictures to a Dead Hare?*' (Ölü Bir Tavşana İmgeler Nasıl Açıklanır? performansı boyunca), Schelma Gallery, Dusseldorf, 1960 43
- Resim 2.11.** Joseph Beuys, '*Honigpumpe am Arbeitsplatz*' (İşlikteki Bal Pompası) Documenta 6, Kassel, 1977 44

Resim 2.12. Joseph Kosuth, “ <i>One and Three Chairs</i> ”(Bir ve Üç Sandalye), MOMA, 1965	47
Resim 2.13. Joseph Kosuth, ‘ <i>Sıfır ve Değil</i> ’ (Zero & Not), yerleştirme, Haus Konstruktiv Zürih, 1986	48

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Resim 3.1. Eva Hesse, ‘ <i>Right After</i> ’ (Hemen Sonra), Fiberglas, yerleştirme, 152 × 548 × 122 cm Milwaukee Art Center, 1969	53
Resim 3.2. Eva Hesse, ‘ <i>Several</i> ’, (Birkaç), Lateks, kağıt hamuru, kauçuk, 84 x 11 x 7cm, New York, 1965	54
Resim 3.3. Eva Hesse, ‘ <i>Ishtar</i> ’, (İştar), Kağıt, ip, akrilik, 36 x 7.5 x 2.5 cm, New York, 1965	54
Resim 3.4. Eva Hesse, ‘ <i>Expanded Expansion</i> ’ (Genişleyen Genişleme), “Anti- İllüzyon: Süreçler/Materyaller” Sergisi Whitney Museum of American Art, New York, 1969	55
Resim 3.5. Antoni Tàpies, ‘ <i>Cos de Materia i Taques Taronges</i> ’ (Malzemenin Bedeni ve Turuncu İşaretler), 162 x 130 cm, tuval üzerine karışık teknik, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1968	56
Resim 3.6. Antoni Tàpies, ‘ <i>Impresión de Silla</i> ’ (Sandalye Baskısı), ahşap üstüne karışık teknik, 130x130 cm, 1980	58
Resim 3.7. Daniel Buren, “ <i>Untitled</i> ”, Altıncı Guggenheim Uluslararası Sergisi Açılışı, Guggenheim Müzesi, New York, 1971	60
Resim 3.8. Daniel Buren, “ <i>Within and Beyond the Frame</i> ” (Çerçevenin İçinde ve Ötesinde), John Weber Galerisi New York, 1973	61
Resim 3.9. Daniel Buren, “ <i>Within and Beyond the Frame</i> ” (Çerçevenin İçinde ve Ötesinde), John Weber Galerisi New York, 1973 (West Broadway Caddesinden görünüm)	61
Resim 3.10. Daniel Buren, ‘ <i>Buren’s Columns</i> ’ (Buren’in Kolonları) Palais Royal, Paris, 1986	62
Resim 3.11. Monika Gryzmala, ‘ <i>Raumzeichnung</i> ’ (Poyraz-Lodos), 3,6 km’lik kağıt bant, “Spaceliner” ARTER, İstanbul, 2015	64

Resim 3.12. Monika Gryzmala, ' <i>Raumzeichnung</i> ' (Yansıma) Fabrica,UK, 2014	65
Resim 3.13. Rachel Whiteread, ' <i>Ghost</i> ', (Hayalet), beton döküm, Chisenhale Gallery, Londra, 1990	66
Resim 3.14. Rachel Whiteread, ' <i>House</i> ', (Ev), beton döküm, Grove Road, Londra, 1993	67
Resim 3.15. . Rachel Whiteread, ' <i>Untitled (Amber Double Bed)</i> ', (İsimsiz, Çift Yatak), köpük, kauçuk, 106 x 136 x 121 cm, Saatchi Gallery, Londra, 1991	67
Resim 3.16. John Von Bergen, ' <i>Whip Lash</i> ', (Kamçı Ucu), polimer alçı, pas boya, duvar boyası, grafit, yak. 11 x 20 x 5 metre, Smack Mellon Gallery, Brooklyn, 2010	68
Resim 3.17. John Von Bergen, ' <i>Hang Nail</i> ', (Asılı Çivi), çelik çivi, ip, epoksi, grafit, 49 x 13 x 1.5 cm, Galerie Lena Brüning, Berlin, 2007	69
Resim 3.18. John Von Bergen, ' <i>Chase</i> ', (Takip), polimer alçı, çelik sürgü, duvar boyası, 352 x 195 x 132 cm, Mikesell Collection, Miami, 2012	69
Resim 3.19. Olafur Eliasson, ' <i>The Weather Project</i> ' (Hava Projesi), Tate Modern, Londra, 2003	70
Resim 3.20. Olafur Eliasson, ' <i>Your Spiral View</i> ', çelik, yerleştirme, Fondation Beyeler, Basel, 2002	71
Resim 3.21. Thomas Hirschhorn, ' <i>Flugplatz Welt</i> ', (Dünya Havaalanı), Collection Mudam Luxembourg, 1999	72
Resim 3.22. Thomas Hirschhorn, " <i>Crystal of Resistance</i> " (Kristalin Direnişi), 54. Venedik Bienali İsviçre Pavyonu, 2011	73
Resim 3.23. Franz Ackermann, ' <i>Mental Map: No.10 Public Parking Lots</i> ', (Zihinsel Haritalar, No.10 Umumi Otoparklar) kağıt üzerine karışık teknik, 13x19 cm, White Cube, UK, 1994	74
Resim 3.24. Franz Ackermann, ' <i>Gate away</i> ', Tate Trienali, 2009	75
Resim 3.25. Franz Ackermann, ' <i>Späte Ankunft</i> ' (Geç Varış), Berlin, 2014	76

GİRİŞ

Çağdaş sanat ortamının oluşumu, moderniteden günümüze gelen bir gelişime dayanmaktadır. Bu süreçte geleneksel sanatın tanımı, içeriği değişmeye başlamıştır. Sanayi Devrimi ile başlayan insan hayatındaki, günlük aktivitelerdeki, yaşam alanlarındaki yenilik arayışları sanatı da etkilemiştir. Bu arayışlar moderniteyle birlikte disiplinlerin kendi özerk alanlarının arayışına dönüşse de özellikle 1960'lardan sonra farklı disiplinlerin birbirleriyle etkileşimi fen bilimlerinde, sosyal bilimlerde ve sanat disiplinlerinde tartışılmaya başlanmıştır. Bu yeni arayışlarla beraber resim-heykel-mekân arasındaki sınırlar ortadan kalkmış, disiplinler birbirlerinin alanlarına müdahale etmişlerdir. Mimariyle olan etkileşimin yanı sıra; felsefe ve edebiyat, ışık, ses ve kinetik gibi teknolojik unsurlar da plastik sanatlarda giderek etkili olmuştur. Karışık teknik, kolaj, asamblaj, montaj ya da mekan düzenlemesi / yerleştirme gibi pek çok yeni tanım ortaya çıkmıştır. Günümüze gelindiğinde ise sanat üretiminde malzemenin ve tekniğin çeşitlilik içinde kullanıldığı görülmektedir.

Yapıtın oluşturulduğu ve sergilendiği mekân, sanat yapıtı bağlamında ele alındığı gibi; sosyo-ekonomik, politik bir değişim-ilerleyişi kapsayan mekânın kendisi de üreten, üretilebilir olan konumundadır. Günümüzde mekân; sanatçı, sanat nesnesi, izleyici ve zaman etkileşimine olanak sağlayan güçlü bir unsurdur. Mekânın kendi bilgisi ve tarihi kadar, alımlayıcı öznenin de o mekânda ne algıladığı ve ne kavradığı önemlidir. Mekâna dair algıların değişim sürecini anlamak için 20. yüzyıl sanat tavırlarındaki mekân yaklaşımlarına, tartışmalarına ve sanatçıların malzeme tercihlerine bakmak gerekir.

Bu dönemden itibaren sanatçılar, *gerçek* ve *gerçeklik*'e ilişkin tanımları ve onların imge oluşturma pratikleri ile olan ilişkisini tekrar ele almıştır. 'Yüksek sanat', 'şaheser' olarak nitelenen sanat eseri algısı, tuvale ilk hazır-nesnenin girişiyle değişmiştir. Örnek olarak Kübist sanatçılar, iki boyutlu ya da üç boyutlu yüzey oluşturmada ilk kez farklı bir biçim dili olarak gündelik nesne ve malzemeyi kullanmışlardır. Birinci Dünya Savaşı yıllarında ortaya çıkan Dada'yla birlikte sanatın

içeriği de değişmeye başlamıştır. Dadacılar, akımlara, sanatı kurumsallaştıran tüm kalıplara, mantığa karşı çıkmışlardır. Sanatı ironi ve geçicilik üzerinde doğaçlamayla birlikte ele almışlardır. 1950'lere gelindiğinde Pop-Art ve Neo-dada ile popüler kültür nesneleri sanat ortamına taşınmış, Duchamp'tan devralınan *anti-estetik* kavramı sıklıkla tartışılmaya başlanmıştır. Bu arada Konstrüktivizm akımına mensup sanatçılar da, makineleşmenin toplumdaki yerine odaklanarak gerçekliği algılama biçimine yeni bir bakış getirmişlerdir. Bu anlamda Maleviç'in yorumu dikkate değerdir: *“Tuval üzerine boya kullanıp bir hayal yaratmak yerine doğrudan ahşap, demir ve cam gibi malzemelerle çalışmışlardır. Çalışmaları doğrudan, malzeme ve biçime ilişkin yeni sorunların çözümüne yöneliktir. Eserleri faydacı arkitektonik yapılara geçişin temsilidir.”* (Maleviç, 2013: 8)

Daha sonra Yeni Gerçekçilik, Arte Povera ile ilk kez galeri mekânın kendisi sorgulanmış, mekânın işlevi, açmazları bir mesele olarak ele alınmıştır. 1960 sonrasında ise günümüz sanatını etkileyen fotoğraf, film gibi malzemelerle sanat yapıtı değişime uğrayarak bir kırılma meydana gelmiş, görme biçimleri değişmeye başlamıştır. Söz gelimi Fluxus sanatçısı Joseph Beuys, insanın ve yaşamın biçimlenebilir sosyal bir heykel olduğunu savunmuştur. Minimalizmle birlikte sanat nesnesi mekânla var olmaya ve etkileşime girmeye başlamıştır. Donald Judd *'spesifik nesne'*¹ ve Carl Andre *'yer heykeli'*² terimlerini ortaya atmış, böylece, sanatta yeni bir gerçekliği ve algılamayı beraberinde getirmişlerdir. Yapıt, bilinen, duyumsanan herhangi bir nesnenin ya da bir düşüncenin temsili olmaktan çıkarılmış, ona kendi özerkliğini kurması için fırsat tanınmıştır. Yapıt bulunduğu alana bakılarak anlamlandırılmıştır. Bu şekilde, mekânın sınırsızlığı sorgulanmış, doğada oluşturulan yapıtlar fotoğraf ya da videolarla kaydedilmiştir. Bu üretilere ticari galeriler kendi alanlarını açmıştır. Daniel Buren'in geliştirdiği *'yerindelik / in situ'* kavramı mekân tartışmalarına boyut kazandırmıştır. Söz

¹ Amerikalı heykeltıraş Donald Judd, 1950'lerde resme ilgi duymuş, 1960'larda heykele yönelerek renkli rölyefler yapmıştır. 1963'ten itibaren dizi mantığıyla duvara monte edilen 'spesifik nesne' adını verdiği ahşap üç boyutlu ya da endüstriyel olarak imal ettirdiği birimleri gerçekleştirmiştir.

² Amerikalı sanatçı Carl Andre, 1960'larda tuğla, metal gibi endüstriyel malzemelerden oluşturduğu 'yer heykelleri'nin başlıca özelliği yatay kompozisyon olmasıdır.

edilen bu sanatsal yaklaşımlarla birlikte yapıtın malzemesinin ve mekânının bağlamına ilişkin temel tartışmalar yoğunlaşmıştır.

Nancy Atakan'ın yaptığı sınıflandırmaya göre bu dönemde sanatçılar yapıtlarını gerçekleştirirken şu hedefleri belirlemişlerdir:

- otorite sayılan sanat kurumlarının varsayımlarını yıkmak,
- sanat nesnesinin önemini ve sanatın alınan-satılan bir mal olması düşüncesini azaltmak,
- algılama sınırlarını sorgulamak,
- imge ve dil arasındaki ilişkileri irdelemek,
- sanat kavramını estetikten ayırmak,
- süreç/ürün ilişkisini sorgulamak,
- galeri/müze/sanat dergisi sistemine bir alternatif geliştirerek, sanat yapıtlarını yaygınlaştırmak için yeni yollar bulmak,
- sanat yapıtı, sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkileri yeniden yapılandırmak. (Atakan, 2008: 11)

Sanatta alternatif arayış bilinciyle hareket eden sanatçılar, alışılmış olanın sınırlarından kurtulmaya yönelmişlerdir. Bu durum, günümüzde küreselleşmeyle birlikte teknoloji-çevre-insan ilişkilerinin, çok kültürlülüğün bir göstergesi olarak sanatta çoğulcu bir ortamın oluşmasına zemin hazırlamıştır. Dinamik bir yapıda varlığını sürdürmeye başlayan sanat nesnesi, artık sadece seyirlik değil, izleyicinin de katıldığı bir olguya dönüşmüştür. Günümüzde özne, nesne ve mekân hem üretici, hem de tüketici olabilmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

MEKÂN TANIMINA FARKLI YAKLAŞIMLAR

Heidegger, mekânın³ fiziki açıdan yaklaşımlarının yanı sıra düşünsel açıdan taşıdığı anlamı ve insan yaşamıyla kurduğu ilişkiyi incelemiştir. Adrian Forty'e göre koordinatları olan ve matematiksel akıl yürütmeyele oluşturulan fiziki mekân ile Heidegger'in sınırları olmayan özne-nesnelerle ilişki kurarak var olan mekân kavramları birbirine karşıt durmaktadır. (Forty, 2000) Bu sava göre modern dünya, var olan karşıtlıklar ve çelişkiler sonucunda sosyo-ekonomik, siyasal, düşünsel açıdan değişim ve ilerleme hali içindedir.

Henri Lefebvre'nin *Mekânın Üretimi* adlı kitabında işaret ettiği üzere, sanayileşmeyle birlikte kitlesel çapta üretim faaliyetlerinin yaygınlaşması, toplumlar kadar mekânları da ele geçirmiştir. Ona göre üretim, yalnızca para ve ekonomiyle ilgili olanı değil, ayrıca yaşam alanları, şehir merkezleri, meydanlar, bilim, aura ve dolayısıyla toplumu oluşturan her şeyi üretmeyi de kapsar. Çünkü *mekân canlıdır. Yaşar ve yaşatır. Üretir ve üretilir.* (Lefebvre'den akt. Kurtar) Bu da mekânın gündelik hayat içinde bir akış halinde, değişken, muğlak bir özü olduğuna işaret eder. Lefebvre'ye göre bu akışta meydana gelen çelişki, toplumun ürettiği mekânın en temel özelliğidir. Nitelik (üretim)-nicelik (tüketim), homojen-parçalı, merkez-periferi ve kullanım-değiş-tokuş çelişkileri olmadan gündelik hayatın anlaşılmayacağını savunmuştur. “*Mekân hem bütün ve kırık, hem de genel ve parçalıdır. (...) Aynı zamanda, tasarlanan, algılanan, yaşanan şeydir.*” (Lefebvre, 2015: 355-359)

³ Mekân, kelimesi, Türkçe'ye Arapça'dan geçmiş olup, *herhangi bir varlığın şu veya bu şekilde bir yerde var olması* anlamına gelen *Kevn* kökünden türemiştir. Felsefi bir terim olarak bakıldığında fiziksel bir anlamı vardır ve uzay deyiimiyle dile getirilir. (Hançerlioğlu, 1978: 117)

Lefebvre üretilen ve üreten mekânı üçe ayırmaktadır:

- **Algılanan mekân: (mekânsal pratik)** doğrudan, sorgulamadan ve kavramsallaştırılmadan yaşadığımız, gözlemlenebilir gündelik sosyal pratikleri kapsayan ve somut olan mekân (Örneğin: çalışma yerleri, banliyödeki toplu konutlar..)
- **Tasarlanan mekân: (mekân temsilleri)** zihinsel pratikleri, planlamayı, düzenlemeyi, soyut kavramları, biçimlendirmeyi kapsayan mekân, imgelemin ve sembolizmin nüfus ettiği mekân (Örneğin: delikler, koridorlar, labirentler..)
- **Yaşanan mekân: (temsil mekânları)** görülen ve tasarlanan mekânın bir kombinasyonu olan, aykırılığı, köktenciliği, akıldışılığı ve sanatı içine alan mekân. (Lefebvre, 2015: 68)

Bu sınıflandırmaya göre mekânın üretimini, modern kentin, bireysel varoluşun, toplumun ve yaşamın dönüşümü olarak ele almak mümkündür. Toplumun her bir üyesi, zamanı kullanarak çalışma yeri ve özel alanı birbirine bağlayan ağ içinde gündelik mekânsal pratiklerini gerçekleştirmektedir. Özetle, zaman, beden ve gündelik pratik, *algılanan mekânın* içinde birleşmektedir.

“Üç momentli toplumsal mekânı anlamak için bedene gönderme yapılabilir. Bir grubun ya da toplumun üyesi olan bir ‘özne’nin mekânla ilişkisi, kendi bedeniyle ilişkisini (ve de tersini) içerdiğinden bu mümkündür. Toptan bir şekilde ele alınan toplumsal pratik, bir beden kullanımı gerektirir: Ellerin, uzuvların, duyumsal organların, çalışma hareketlerinin ve çalışma dışı faaliyet hareketlerinin kullanımı. Bu *algılanandır*.” (Lefebvre, 2015: 69)

Mekânın üretimi ve yaşamsallığı, gündelik yaşantıyla ve dolayısıyla gündelik yaşamın bedenle kurduğu ilişkiyle sağlanmaktadır. Mekân, bedenin mevcudiyetini içine aldığına işaret etmektedir. Bunun yanı sıra başka bir düşünür Maurice Merleau Ponty, mekânın bedenle kurduğu etkileşime dikkat çekmiştir. Bedeni bir mekân olarak, *ruhla vücudun birliğini* varsayan bir görüş ontolojisi, görüş felsefesi geliştirmiştir. (Ponty, 2006) Beden çevremizdeki tüm varlıkları algılayarak ve mekânla iç içe geçerek bütünleşirken, mekân bedene dahil olmaktadır. Bu sayede biçim ve nesneler görülebilir, mekânın içindeki ve dışarıdan gelen etkileri hissedilebilmekte ve mekân yaşanılabilir. Bu bilgiler ışığında Lefebvre’yle karşılaştırıldığında, beden, soyut bir

genişlik içinde mekânsallaşarak yerleşme hareketini işin içine kattığı ve *yaşanan mekânı* oluşturduğu anlaşılmaktadır. Kelimeler ve semboller, fiziksel olan bedenin kendi dışına taşmasını, metaforlaşmasını sağlamaktadır. (Lefebvre, 2015: 217)

Gaston Bachelard'a göre ise *yaşanan mekânlar*, farklı şiirsel imgeler yaratma gücüne sahiptir. Görüntü, görsel etkiyle değil, mekân aracılığıyla doğrudan deneyimlenir. Şiir, içinde var olmaya izin veren, yaşanmış / *yaşanan mekânlar* anlatmaktadır. Mekânın katmanlığı bütünlüğü; şiir ve şiirsel imgeyle kavranabilmektedir. *Mekânın Poetikası* adlı kitabında şiirsel imgelem ve mekân ilişkisini ele alan Bachelard, mekânın açık / kapalı olmasına, boşlukta kaplamış olduğu alanın sınırlarına dair görüşlerini, Fransız şair Michaux'un "*Mekan, dışarıdaki içerdelik olan o korkunç şey, gerçek mekan işte budur ve siz onu kavrayamazsınız*" dizesiyle ele almıştır. Bachelard, dışarının / içerin diyalektiğini şöyle ifade etmiştir:

"Dışarıdaki ve içerideki, birer içtenlik; ikisi de oldukları şeyin tersine dönüşmeye, düşmanlıklarını birbirine aktarmaya hazır. Böyle bir içerdelik ile dışarıdalık arasında bir sınır yüzey varsa, bu yüzey her iki taraf için de acı verici. Henri Michaux'un metnini okurken, bir varlık ve hiçlik karışımını içimize çekiyoruz. "Oradaki-varlık"ın merkez noktası titreşiyor, sarsılıyor. İçtenlik mekânı tüm açık seçikliği yitiriyor. Dış mekân boşluğunu yitiriyor. Boşluk, var olma olabirliğinin maddesi! Olabilirlik dünyasından kovulmuş durumdayız. (...) Michaux'un bize varlığın önselliği olarak sunduğu şey, kaypak varlığın tüm mekân-zamanı. Bu kaypak mekân içinde zihin, geometrik vatanını yitirmiş, ruh da yüzer durumda. (...) Henri Michaux bu şiiriyle bizim içimizde, kapalı yer korkusu ile açık alan korkusunu yan yana koyuyor. İçteki ile dışakinin sınırını zorluyor. Ne var ki, bunu yapmakla, ruhsal açıdan, ruhbilimcinin içtenlik alanını istediği gibi yönlendirmesini sağlayan geometrik sezgilerin tembel kesinliklerini de yıkmış oluyor." (Bachelard, 1996: 231-233)

Bachelard'ın, Ponty'nin ve Lefebvre'nin mekân tanımlarına bakıldığında, mekânın imgelerle dolu, içkin niteliğe sahip, üretilebilir bir mekân olduğu söylenebilir. Bu gibi yaklaşımlardan sonra belki de mekânı Foucault'nun tasviriyle ele almak yerinde olacaktır: "*Ya hafif, uçucu, şeffaf bir mekândır ya da karanlık, pürüzlü, dolu bir mekândır: yukarıdan bir mekândır, dorukların mekânıdır ya da tersine, aşağıdan bir mekândır, çamur mekândır, su gibi akabilen bir mekândır ya da taş gibi, kristal gibi sabitlenen, dondurulabilen bir mekândır.*" (Foucault, 2016)

1.1. Mekânsal Deneyim

“(...) beyaz zeminle özdeş kılınan boşluk, aslında nesneyi mutlak, yalnız ve tuhaf kılan başlıca etkidir. Dolayısıyla bu boşluk duygusu, bir ifade tercihi olmaktan önce, imgesel olana tüm dikkati çekme, ayrıntıya odaklanma fikriyle alakalıdır. Böylece mekânsal durum, bizi içinde tutan yapının ironik bir şekilde yol açtığı iç mekâna evrilir.” (Sağlam, 2015: 50)

Mekânla ve nesnelerle etkileşim kurmak, ilk adımda algıyla oluşur. Basit görsel deneyim ile algılama, verilerle dolu dünyanın ayırdına varmak olduğu kadar; ilgi alanına, odak noktası aramaya ya da bir detaya yönelme eğilimindedir. Böylece izleyicinin algılaması; mekânı sınırlandırır. Bilinç düzeyinde parça / bütün ilişkilerini var etmesini ve kendi bilgisine dayanan çıkarım ve olgulara uygun düşecek şekilde yorumlayabilmesini sağlar. Boşluğu görmek, mekâna ait olan, ama orada olmayan bir şeyi algılamak, onun yokluğunu zamanın; ‘şimdi’nin bir özelliği olarak fark etmek anlamına gelir. (Arnheim, 2004: 107) Ponty’nin *varoluş mekânsaldır / mekân varoluşsaldır* anlayışına göre *mekânsallık* (ing. *spatialisation*); insanın deneyim sonucunda kazandığı, algıladığı mekân kavramı olduğu söylenebilir.

Kierkegaard ise mekânsallığı zamanla birlikte ele alır. Zamanı ikiye ayırır: ‘mekânsal zaman’ın nesnelere, ‘yaşamın zamanı’nın ise insanın varoluşuna doğru yöneldiğini savunur. Ona göre *yaşam zamanı*’nın konusu *kişi*’dir ve *kişi*’ye dair çalışmalara dayanır. *Mekânsallaşmış zaman*’ın konusu ise nesneleri incelemek, zaman ve mekânı tanımlamak, tasarlamaktır. Ancak burada bahsi geçen mekânsallık anlayışına göre insanın zamanla olan ilişkisi dışarıda kalmıştır. Zaman, nesnelerin çizgisel hareketleriyle ilintilidir ve hareketin niceliği ile ölçülebilir. (Akış, 2015: 100-103) Kierkegaard’ın mekân kavramına ilişkin şu sözleri mevcuttur:

“Gelecek ne getirecek? Bilmiyorum, hiçbir tahminim de yok. Bir örümcek sabit bir noktadan nedenlerden dolayı sonuçlara doğru düşerken önünde hep boş bir mekân vardır ve hiçbir yere tutunamaz, her ne kadar çırpınsa bile. Ben de kendimi öyle hissediyorum; önümde hep boş mekân; ileri doğru sonuçlara doğru yol almamı sağlayan arkamda kalmış nedenler var. Bu hayat korkunç, dayanılacak gibi değil.” (Akt. Yıldırım, 2005)

Yaşamı estetik bir şekilde yaşamaya çalışmanın adeta bir tür sahneymiş gibi başkalarının duygularıyla oynamanın; bütünleyici olan her tür deneyim anlayışının, dağılmaya ve melankoliye yol açabildiğini belirtmiştir. *“Bu bağlamda bir farkındalık için, kentsel yaşamı tekdüze, steril, tekinsiz kılan boşluk hissini yönelmişlik duygusuyla dengeleyen bir mekânsallık arayışı, Merleau-Ponty’de ‘deneyim’e geri dönüş projesi bağlamında tartışılabilir.”* (Artun, 2012: 260)

Ponty, mekânsallığı antropolojik açıdan ele alır ve geometrik mekândan ayırır. Bu ayırım, mekân formundaki ‘dışarıdalık’ deneyiminin fiziksel problematiklerine bağlıdır. Mekân ve mekânsalın ayrılmasından önce gelen şey, dünyayla kurulan ilişkidir; rüyalarda ve algıda deneyim gerektirir. Ona göre, varoluşumuz, ortamlarla kurulan ilişki ile konumlanır ve manzaranın mekânına taşınır. Bu açıdan bakıldığında başka deneyimler sunan pek çok mekânlar vardır ki bu perspektif, dünyadaki varoluş fenomolojisi tarafından belirlenir. Mekân; nesne ve bedenle; yani duyguyu, düşüncüyü; yaşamsallığını üreten özne / izleyiciyle ‘iz’ler aracılığıyla deneyimlenebilir. Oyunlarıyla uzamları biçimlendiren adımlara işaret eder.

“mekânlar arasında mekik dokur, yayalara özgüdür. Uzamı oluşturan, uzamsallaşan onlardır. (...) dolaşmak, bir yerden bir yere geçme etkinliği, bir plan üzerinde bütüncül ve geri dönüşlü bir çizgi oluşturan noktalara dönüştürülebilir. Geriye bu planın yansıtıldığı yüzeyin zamansızlığı içine bırakılan kalıntıyı kabullenmek kalır (...) Bırakılan iz, eylemi okunur kılma gücüne sahip, coğrafi sistemin aidiyetinin bir ifadesidir.” (Certeau, 2008: 192-193)

Bunun yanı sıra, Lefebvre, hiçbir mekânın tamamen yok olmadığını, iz bırakana kadar ortadan kalkmadığını savunur. *“Başkalaşım, aktarımlar, ikameler tarif edilir; nesne-doğa (şu toprak yığını, şu ağaç, şu tepe) kendi doğal bağlamı içinde algılanmaya devam ederken, civardaki toplumsal mekân nesnelerle dolar ve doğanın nesnelerine ve ürünlerine ortak bu ‘nesneselliğe’ uygun olarak kavranır.”* (Lefebvre, 2015: 182) Ona göre mekâna eklenen ‘her şey’ kendinden bir öncekini alır ve elden geçirir. Her dönem, oluşan her katman kendi koşullarının daha ileriye taşır.

İz'lerin, günümüz sanatçısının mekânı, deneyim alanına dönüştürmesi ve özel ya da toplumsal geçmişi / anıları yeniden canlandırıp izleyiciye düşünsel bir platform sunmak için bir araç olabildiği görülmektedir. Resimden yerleştirmeye, heykelden videoya uzanan pek çok sanatsal pratiğinin mekânın sınırlarını ve algısını genişlettiğine rastlanmaktadır. Bu noktada sanatçıların mekânsal deneyimlerini iz bağlamında incelemek, bu konunun daha iyi pekiştirilmesini sağlayacaktır.

Claudio Parmiggiani'nin 1970'ten günümüze dek seri olarak sürdürdüğü “*Delazioni*” (Yersizleşme) adlı işlerine bakıldığında iz'in bizzat kendisi yapıtlarının konusu olmaktadır. Parmiggiani kitap, perde, harita, ya da ölü organizmaları ateşe verip izlerini kül ve dumanla tuval yüzeyine yansıtmıştır. Meydana gelen ‘gölge kitaplar’ ile geçmişte yakılan kütüphanelere, savaşlarda atılan bombalara göndermeler yaptığını belirtmiştir. Sanatçı, bir çalışmasında boş odayı yakıp mekânda “*şiddetten sonra yalnızlık alegorisi*” gerçekleştirmiştir. (Artebrixia, 2015) Yitirilen / yok olanın karşısında düşünce üretir ve mekânsal deneyim gerçekleştirir.



Resim 1.1. Claudio Parmiggiani, ‘*Delocazione*’, (Yersizleşme), ahşap üstüne is
50 x 70 cm Bortolami Gallery, New York, 2014

‘İz’in kendisi ile deneyimleyeni arasındaki ilişkiye bir başka örnek olarak Richard Long’un performatif nitelikli çalışmaları verilebilir. Doğada kendi mekânını bizzat varlığının ‘iz’i üzerinden kurgulamış ve belirtileri işaretlemiştir. Çalışmalarındaki hareket unsuru, imgenin mekânsal varlığı ve mekânın içindeki gerçek deneyimi arasındaki gerilime ilişkin bir söylem oluşmasına olanak sağlamaktadır: *“Yürüyüş, toprak üzerine insanın ve coğrafi tarihin bıraktığı binlerce katman üzerine eklenen yeni bir katmandır. (...)Yürüyüş toprağın üzerinde iz bırakır, bir fikrin peşinden gider, gündüzü ve geceyi izler. Yol pek çok yolculuğun mekânıdır. Dolayısıyla bir yürüyüşün mekânı, yürüyüşün öncesi ve sonrasıdır.”* (Long’dan akt. Antmen, 2008: 260) Long, gerçekleştirdiği hem yürüme eylemini, hem de yürünen yolu bir mekân olarak ele almıştır. Buna ilişkin, Nancy Holt, izi, *“var olmayan bir şimdide yitip gitmiş bir izdüşümünün peşi sıra giden ikili bir geçmiş-gelecek perspektifi”* ile donanmış bir yolcunun izi olarak tanımlamıştır. (Holt, 1979: 56)

Michael Heizer ise başka bir coğrafyadan getirdiği kaya bloğuyla çölde yerleştirme yaparak, hendekler açarak ya da motorsiklet izleriyle yaptığı ‘çizimler’le manzaranın içinde doğa araştırmaları ve geçici çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmalar, uzamla manzaranın, jeolojik zamanın ve antik geçmişin deneyimi ile ilgilidir. İşleri izleyicinin dünya ve sanatla kurduğu ilişki üzerine temellenmiştir. *“Eğer bir yapıt, çeyrek mil uzunluğunda müzeye sığmayacak kadar geniş ölçekliyse, bu durum işin konumunu nasıl değiştirir ve izlenebilir kılar?”* (Cavetocanvas, 2016) Heizer bu tür soruları sorarak taşınabilir bir obje olan sanat düşüncesine saldırmıştır. Yapıt, galerilerden çıkıp hayatın içinde, insanla birebir ilişki halinde olmuştur. Thierry de Duve’un ‘Ex Situ’ makalesinde belirttiği gibi, *heykel, nereye yerleştirilirse yerleştirilsin hiçbir yere ait; yerinde / yurdunda değildir.* (Duve, 2002)

Smithson, yerinde olmayan yerleri; *“Bir diyalog... İçerisi ve dışarısı arasında... Mekân, bir anlamda, fiziksel ham gerçekliktir –içerideki bir odada bulunduğumuzda gerçekten pek farkında olmadığımız toprak ya da zemindir. Oysa yerleşim alanı olmayan yerler, soyut bir konteynerdir.”* şeklinde tanımlamış, yapıtlarda kullanılan malzemenin süreçselliğine dikkat çekmiştir. (Akt. Fineberg, 2014: 312)



Resim 2: Michael Heizer, ‘*Double Negative*’ (Çifte Negatif), Nevada Çölü, 1969

Başka bir sanatçı Robert Irwin’e göre tüm fikir ve değerlerin kökeni deneyime dayanır. Mekânda anlam ve odak noktasının ne olduğu bağlamında araştırıp sorguladığı ilk şey ‘iz’dir. Daha sonra sorguladığı şey ise kapsayan olarak çerçevedir ve ne gördüğünün başı / sonu olan ‘kenar’dır. Ona göre soyut düşünce önce akılda oluşur. Takiben fiziksel form tanınır, toplulukla iletişim kurar. Sonra nesnel karmaşa meydana gelir. Form, davranışsal ve sanatsal normları belirleyendir. Bu açıdan bakarak mekânı da algısal deneyimle ele alır. ‘*Being and Circumstance: Notes Toward a Conditional Art*’ (Koşullu Sanat Üzerine Notlar) adlı makalesinde sanattaki mekânsal durumu, üretilmiş yapıtlar üzerinden şöyle sınıflandırır: (Akt. Simms, 2011), (Akt. Özen, 2013)

- **Site-dominant (mekâna hakim):** aşkın ve tarihsel içerikli, anlam, amaç, temsil gibi klasik ilkeleri içinde barındıran anıt, büst, duvar resmi gibi kalıcı işlerdir. Henri Moore’un ‘*Mother and Child*’ (Anne ve Çocuk, 1983) ya da Robert Indiana’nın ‘*Love*’ (1970) adlı yapıtları örnek verilebilir.
- **Site-adjusted (mekâna ayarlı):** atölyede üretilip mekâna taşınan / monte edilen işlerdir: Marc di Suvero’nun ‘*Aurora*’ (1993) adlı heykeli gibi.

- **Site-specific (mekâna özgü):** heykelin çevresiyle bütünleştiği, sanatçının diğer işlerine gönderme yapan mekânsal durumu tanımlar. Sanat tarihçi Miwon Kwon, *'One Place After Another'* (Birbiri Ardına Mekânlar) adlı kitabında mekâna özgülüğü; temsili, kurumsal, yerel kimlik; coğrafi alanlar bağlamında açıklar. Richard Serra'nın *'Arc'* (Kavis, 1981) veya Maya Lin'in *'Water Line'* (Su Çizgisi, 2006) adlı yerleştirmeleri site-specific başlığında örneklendirilebilir.



Resim 3: Maya Lin, *'Water Line'* (Su Çizgisi)
alüminyum tel 579 x 914 x 1059 cm
Pace Gallery, New York 2006,



Resim 4: Robert Irwin, *'Untitled'* (İsimsiz)
sentetik kumaş, ahşap, florasana, projektör, 96 x 564 cm
Walker Art Center, Minneapolis 1971

- **Site-conditioned / determined (mekâna koşullu / mekânın belirlediği):** yapının var oluşu, form-yüzeyin belirlenmesi çevresinde bulunan mimariye, ölçeklere, doğal koşullara, ses, hareket, ışık gibi niteliklere bağlıdır. Robert Irwin'in çoğu işi bu sınıflandırma içinde ele alınabilir.

Sanatçıların tüm bu deneyimlerinde algılanan salt yapının kendisi değil, çevresindeki tüm mekânın izleyicinin konumuyla, hareketleriyle oluşan değişimdir. Serra'nın deyişiyle sanatçı, *"yönsüz bir mekâna yön vermektedir."* (Akt. Artun N., 2014) Görüldüğü gibi mekânsal deneyim, yeni bir deneyimi, bir üretim arayışını içinde barındırır. Bütün varlıklar, mekân içinde-dışında yer kaplar, durur ya da devinir, iz bırakır. Dolayısıyla varlık mekânla, konuştuğumuz dil gibi iletişim kurmaya ya da sadece orada kendi gücünü ortaya koymaya başlar. Mekân varlığı 'gösterilebilir' kılar.

1.2. Arı Kovanı Metaforu Olan ‘La Ruche’ Örneğinden Günümüze Atölyenin İşlevi

Sanatçı atölyeleri, Rönesans dönemiyle birlikte lonca düzenine bağlı sanatçı işletmeleri olmuştur. Zamanla, uygulamalı ve kuramsal (geometri / perspektif / oran..vb) bilgilerin de öğretildiği, deneyime dayanan, sanatçılarda kendine özgülük arayışlarını destekleyen bir kolektif eğitim alanına dönüşmüştür. 18. yüzyıldan itibaren atölyelerden açık pazara geçiş dönemi yaşanmış, sanatçılar arasında özgünlük, deha olma isteğiyle rekabet oluşmuştur. Bu durum, sanatta mutlak ve somut başarıdan ziyade sanatçının kişiliğini, isteğini-düşüncesini ve kişisel anlatım biçimini tinsel kılan önemli bir adımdır.

Atölyeler, sadece din ve inancın dünyasıyla ilgili sanat üretiminin yapıldığı kapalı bir mekân olmaktan çıkıp sanatçının imgelerinin, duygu-düşüncelerinin sanat alanında devindiği bir içkinliğe doğru evrilmiştir.

20. yüzyıl başlarında Paris’te arı kovanı biçiminden esinlenerek yaptırılan ‘*La Ruche*’ (arı kovanı), metaforik bir anlam taşır. (Ramirez, 2007: 74-79) Bu binada sanatçılar için atölyeler ve eserlerini satabilmeleri için bir sergi salonu yer almaktadır. Bu kompleksi yaptıran heykeltıraş Alfred Boucher, bir kurum olarak gelişmenin; dernek kurmanın ve sanatsal sendika oluşturmanın peşine düşmüştür. Genç sanatçıların çabalarını, düşlerini ve gereksinimlerini ortak bir çatı altında birleştirerek sanatsal üretimlerini bal ile ve onları da arılarla mecazî olarak özdeşleştirmiştir. Ona göre çalışmada yeryüzünde bulunan en güzel birlik örneği olan arılardan ilham alan sanatçı, bir nevi yaşamın çiçekleri arasında uçarak onların suyunu emer ve yaratının balını insanlara sunar.

I. Dünya Savaşı öncesi döneme dek Chagall, Modigliani, Léger, Matisse, Vlaminck, Braque gibi isimlerden oluşan akademi karşıtı sanat çevresi, La Ruche’un ekseninde toplanmıştır. Ancak savaş döneminde tüm bu sanatçılar o alanı terk etmiş,

sonrasında da La Ruche, Boucher'in düzenlediği gezici sergilerle ayakta kalmaya çalışmış, fakat o ütöpik ruhunu kaybetmiştir.

Böylelikle artık Avangard sanatçıların üretimlerini sürdürdükleri atölyeler, aynı zamanda eserlerini sergilemek için bir alternatif haline gelmişlerdir. Örneğin Brancusi'ye göre heykellerinin atölyesiyle kurduğu bağlantı çok büyük önemlidir. Onun heykelleri mekânsal ilişki bağlamında '*yer değiştirebilir gruplar*' (mobile groups) adını verdiği gruplar halinde düzenlenebilir olmuştur. Grubun çevresindeki her bir devinim olasılığı, işlerinin kendi aralarındaki ilişkinin önemine vurgu yapar. Atölyesinin sergileme alanına dönüşmesiyle birlikte eserleri; her biri birbiri için üretilmiş hücrelerden oluşan bir gövde gibi olmuştur ve kendi ait olduğu, doğru yerinde kalmıştır. Atölyede oluşan seyredilebilirlik deneyimi sayesinde yer değiştirebilen grupların mekânsal ilişki kurması, Brancusi'yi her gün onların konumlarını gözden geçirerek en uygun olabilecek birliği / bütünlüğü yakalama arayışına yöneltmiştir.

Bu tür arayışları olan başka bir sanatçı ise Paul Klee'dir. Klee'ye göre ise sanatçı atölyesi, aynı zamanda sosyal bir alana dönüşmelidir. Sıradan kişi ile sanatçı arasında karşılıklı bir yaklaşımı olanaklı kılmalıdır. Klee, atölyenin, sanatçının artık bütünüyle ayrı bir varlık olarak gözükmediği ortak bir yer / atölye olması gerektiği şeklinde savunmuştur. (Klee, 2013: 11)

Bu gibi yaklaşımlardan sonra artık sanatçının toplum içinde statü farkının kalmadığı, atölye-yaşam-sanat birlikteliği belirgin bir hale gelmiştir. Atölyeye ilişkin yeni mekânsal algılayışlar Andy Warhol'la sürmüştür. New York'ta bulunan 'Factory' (Fabrika) isimli atölyesinde baskı, tasarım ve sinema gibi alanlarda gündelik konular içeren çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Ayrıca ününü ve üretimini arttırmak için, Factory oyuncuların, drag queenlerin, sosyalistlerin, madde bağımlıların, müzisyenlerin, düşünürlerin uğrak yeri olmuştur. Factory'nin oluşum süreci, aynı zamanda eleştirel kuramın ve eleştirel eylemin yeniden belirlediği bir dönemdir. Kapitalizmin, hayatı bir gösteriye indirgemesi sorgulanmıştır. Bu durum, meydana gelen gösteri toplumunun yarattığı koşullara ve bürokratik yapılara karşı bilinçli örgütlenmeyi, 1968 devrimini ve

Neo-avangard, Sitüasyonist denilen grupların oluşumunu beraberinde getirmiştir. Sanat ile sanat yönetimi birbirine karışmış; sanatçılar kurumların düşmanı değil, sorumluları olmuşlardır. Happening’ler, Dadaist gösterilerin isyan değerine ulaşamamış, şoke etme etkisini kaybetmişlerdir. Neo-avangardizm, “*Seyyar happening satıcıları arasında veya avangardın soğumuş artıklarından değil, sokaklardan, duvarlardan ve sanatın hayata geçirilmesini bünyesinde barındıran*” özgürleşme hareketinden çıkmıştır. (Gallimard, 2013)

Bu noktada, Daniel Buren de sanat üretim ve sergileme alanlarını kurumsal bağlamda sorgulamaktadır. Foster’ın işaret ettiği gibi, Buren, çalışmalarını ‘atölyelerin ortadan kalkmalarının’ sonucu olarak görmüştür. Bu gelişme sadece sanat oyunuyla ‘*çelişmeyi*’ değil; sanat kurallarını tümünden ‘*yok etmeyi*’ vaat eder. (Foster, 2009: 52) Buren, atölyenin işlevini sınıflandırıp şöyle ele alır:

1. *İşin doğduğu yerdir.*
2. *Kişisel bir yerdir (örneklerin büyük çoğunluğunda).*
3. *Taşınabilir olmak zorunda olan nesnelerin yaratıldığı sabit yerdir.*

(Artun, 2005: 158)

Buren’e göre, atölye kişisel bir yer olarak, sadece orada üreten sanatçının yargıda bulunabileceği bir deneyim mekânı olmuştur. Eser sergilenmeden önce, sanatçının eleştirmenleri veya sanat tacirlerini davet ettiği, üretim, saklama ve dağıtım yeridir. Buren, eser atölyedeyken, sadece o anda ‘*kendi yerinde*’ olduğunu savunmuştur. Ancak, eserin amacı, sınıfsal çıkarlara ve egemen ideolojiye hizmet ettiği için kendi gerçekliğini / kökenini zedeleyebilen bir ‘*yer değişikliği*’ni zorunlu kılmaktadır. Bu durumda artık bir eseri kendi yerinde görmek olanaksızdır; öte yandan eseri atölyede izlemek, ticari kurumlardaki sergilenmesine göre, bizi daha fazla etkileyecektir. Buren’e göre eser ya kendi yerinde, atölyededir ve seyirci açısından *gerçeklik içinde yer almamıştır* veya kendi yeri olmayan bir mekânda, müzededir ve seyirci açısından *gerçeklik içinde yer almıştır*:

“Demek ki eser sanatçının dünyasından, kapalı bir mekân /çerçeveden başka bir yere – paradoksal bir şekilde daha da kapalı bir yere- yani sanat dünyasına geçer ve ancak bu şekilde var olabilir, çünkü doğduğu mekânda yediği damga onu buraya yönlendirmiştir. Müzelerde aynı hizaya sokulmuş eserlerin insanda mezarlıkta dolaşıyormuş izlenimi uyandırmasının nedeni de budur (daha kapalı bir yere geçmesidir) belki. Ne derlerse desinler, nereden gelirlerse gelsinler, ne anlama gelmek isterlerse istesinler, eserlerin vardıkları yer orasıdır, yok oldukları yer de.” (Artun, 2005: 162)

Bu noktada eser ve stüdyo ilişkisine deneyim alanı açısından Bruce Nauman’ın performansları başka bir örnek olarak verilebilir. Sanatında keşfi deneyimlemeye meyilli olmuş, atölyede herhangi bir aktiviteyle meşgul olmayı yapıt olarak var saymış ve bedenini bir tür malzeme olarak kullanmıştır. Atölyenin, sanatçının kendi duygu aktarımlarıyla yüzleşebildiği, sağaltıcı yönüne işaret etmiştir.

“(…) malzeme, aracıya dönüşerek analistin yerini alır; böylece sanat eserini yaratmak sanatçı için bir tür kendini analiz etme süreci haline gelecektir. Her bir sanat eseri deyim yerindeyse sanatçının kendi kendisiyle karşılaşmasını, yani sanatçının malzemesi aracılığıyla duygularını yeniden yaşayıp, yeniden düzenlediği analitik bir seansı temsil eder. Her ne kadar sonuçta ortaya çıkacak şey sanat kılıfı altında kendini ifade etmekten, kendine ayna tutmaktan ibaret kalabilecek de olsa, atölye, sanatçının kendi kendini tedavi etmeye çalıştığı bir kliniğe dönüşür.” (Kuspit, 2010, s.31)

Nauman, atölyede gerçekleştirdiği direnci sorgulayarak eylemi bir çeşit ‘terapi’ye benzetmiştir ve sanatçının, aşkın olma halinin ancak atölyede, kendi üretim süreci içinde ortaya çıkabileceğini savunmuştur.

Bu anlamda yakın bir örnek ise, Hüseyin Bahri Alptekin’dir. Alptekin, “*Ben bir stüdyo sanatçısı değilim*” diyerek kendini göçebe, gezgin sanatçı olarak konumlandırmış ve mekâna özel çalışmıştır. ‘Loft’⁴ adını verdiği stüdyosu asla tipik bir atölye gibi değildir; daha ziyade tartışmalara, öğrenmeye açık bir mekândır. Loft; onun deposu, arşivi, kütüphanesi, farklı kültürlerden, farklı meslek sahibi insanlar ve sanatçılarla görüştüğü misafir evi, aynı zamanda yerel sanat dergisi ‘art-ist’in faaliyetlerini yürüttüğü ofis olmuştur. Atölyesinde kendi üretim sürecinden şöyle bahsetmiştir: “*Yaratırken çok acı çeker, iş bitince kendimi bomboş hissederim. Bitmiş işten ziyade, üretim sürecini severim. Asıl iş, önceki işin izini, olayın sonrasını taşır.*”

⁴ Buren, loft’u hangardan bozma mekân şeklinde tanımlar. (Artun, 2005: 158)

(Alptekin, 1996) Atölyenin mekânsal ortamı sanatçıya, duygu ve düşüncelerini dışavurabileceği bir deneyim alanı açmaktadır.

Tüm bu örnekleri inceledikten sonra varılabilecek nokta; Atölyenin, sanatçının kendisini dünyadan soyutlayabildiği bir mekân olmasıdır. Ayrıca sanatçıların bitmiş ya da devam edilmemiş çalışmalarının kalıntıları, malzemeleri, aletleri ve biriktirdiği nesneler, yaşamın akışı içinde bu mekânda geçmiş zamana dair bir ipucu vermektedir. Atölye, bir evreni dönüştürebilen; başka dünyaların kurulmasına izin verebilen üretim aşamasının tanığı, deneyim / keşif ve aynı zamanda sergileme mekânı olabilmektedir. Sanatçıların tüm birikimleri, atölyenin her bir milimetresinde hayat bulabilmektedir.

Ancak günümüzde pek çok sanatçı, çalışmalarını ‘proje’ temelinde yürütmektedir. Bu da oluşturduğu çalışmanın bağlamına göre çoğunlukla atölye dışı mekânlarda disiplin pratiği gerektirmektedir. Örneğin ‘mekâna özgü’ nitelikte çalışmalar üreten bir sanatçının işinin malzemesi de o mekân olduğu için o belirli yerleri (galeri mekanı, kamusal alan, arazi..vb) deneyimlemesi gerekmektedir. Bu noktada o verili yerde geçici ‘atölye’sini kurmakta ve o mekânı işlemektedir. Sanatçı bu şekilde başarılı olduğunda serbest çalışan biri gibi durmadan seyahat etmektedir. Kwon’un belirttiği gibi sanatçı, “*genellikle birden fazla yer-odaklı proje üzerinde çalışır ve bir misafir, turist, maceraperest, geçici kurum-içi eleştirmen olarak, ya da bir nevi etnograf olarak bütün yeryüzünü katetmektedir.*” (Akt. Oliveira, vd, 2005: 107) Sanatçının atölyeden çıkıp, iletişim teknolojilerini kullanarak seyyar iş üretme ve sergileme pratiği düşünüldüğünde yapının sınır / çerçeveden çıkıp uçsuz bucaksız bir alana yayıldığı görülmektedir.

1.3. Sergileme Pratikleri Bağlamında Mekânın Yok Oluşu

Mekânın yok oluş evrimini, sergileme pratikleri bağlamında nasıl bir paralellik gösterdiğine baktığımızda, bunu tarihi açıdan ele almak uygun düşmektedir. Galerıcilik olgusu kurumsallaşmadan önce sanatçı yapısının sergilenmesi, kiliselerin ve sarayların denetimi altındadır. 18. yüzyılda ilk kez Paris’te salon sergileri açılmış, akademilerin

düzenledikleri yıllık sergilerle sanat piyasasının oluşumuna zemin hazırlamıştır. Akademilerin bu yıllık sergileri, sanatçıların topluma kendisini tanıtabilmesinin tek yolu olmuştur. Aydınlanma ve Endüstrileşme ile değişen toplumsal dinamiklerin de etkisiyle; “*sanat faaliyetleri, gittikçe içlerinde kuralların ve derslerin daha az yer aldığı, daha ziyade bağımsız, bireysel faaliyetler olarak görülmeye başlanmış; ve akademi sisteminin önemi gittikçe azalmaya başlamıştır.*” (Barnard, 2002: 94) Burjuvaziyi, klasizmi içinde barındıran akademinin değer yargılarına aykırı işler üreten, sanat ile hayatı birleştiren deneysel yaklaşımlardan yana olan sanatçılar, *Avangard* gruplar kurmuşlardır. Bahsi geçen salon sergilerine alternatif olabilecek mekânlarda sergi düzenlemişlerdir.

20. yüzyıl ve sonrasında galeri; duvar, tavan ve yerden oluşan bir satış mekânı dışında algılanmaya başlamış, böylece bir nevi forma dönüşmüştür. Mekân, sadece yapıtın teşhir edildiği bir alan olmaktan çıkıp, sergileme alanı olarak sanatı etkileyen bir unsura dönüşmüştür. Brian O'Doherty, galeri mekânının sanatsal bir otoriteyi nasıl kazandığını tarihsel bir kronolojiyle incelemiştir. Onun ‘Beyaz Küp’ olarak adlandırdığı galeri mekânı, bir tapınak, labratuvar gibi dış dünyadan soyutlanılan bir yerdir. Herşeyden yalıtılmış bu mekânda tüm nesneler özel bir statü kazanmaktadır. İzleyicinin sadece yapıta yoğunlaşmasının amaçlandığı, beyaz ve boş olup aura yaratan bir mekân olan Beyaz Küp, 20. yüzyılın ortalarından bugüne dek en yaygın sergileme biçimlerindendir.

Bugün, yaşadığımız ortamda; kapitalizm ve tüketim kültürünün yarattığı ‘hız ve haz çağı’nın etkileri görülmektedir. Mekân ve zamanın sınırları sıkışmış, David Harvey’in deyişiyle ‘mekânın zaman aracılığıyla ölümü’ söz konusu olmuştur. Kapitalizmin etkisiyle sosyo-ekonomik ve politik koşulların değişmesi, ulaşım teknolojilerinin ilerleyişi, ortaya çıkan fırsatları değerlendirme hareketleri, süregelen ‘bir yere / mekâna ait olma’ fikrini çürüten etkenler olmuştur. Bu durum coğrafi sınırların ortadan kalkmasına, küreselleşmenin oluşumuna zemin hazırlamıştır. Küresel sermayenin örgütleyip ortaya koyduğu yeni tip mekânlar, süreklilikten yoksun, geçici, bir yere ait olamama, yersizlik, kimliksizlik duygusu uyandırmaktadır. Günümüzde

insan, hızın, şimdiliğin ve anlık erişimin etkisiyle geçici hazlarla yetinmektedir. İnsanın mekânsal deneyim yaşaması için olanakların kısıtlandığı hatta yok olduğu söylenebilir.

Marcus Graf'ın 'Uzay İstilacıları: Çağdaş Görsel Sanatlarda Mekanın Yok oluşu' adlı makalesini, ele aldığı bilgiler ışığında incelediğimizde sergileme mekânının dönemler arası ilerleyişini görürüz. Duchamp, *translocation* (mekân alışverişi) kavramını öne sürerek mekânın yapıt üretimindeki etkisinin önemini vurgulamıştır. Sanatın her yerde ulaşabilir olması fikriyle yola çıkan Happening, Fluxus, performans sanatçıları; kamusal alanlarda, sokaklarda oynadıkları hareketlerle *off space* (sergileme noktasında sanatla ilgisi olmayabilen dış mekân) kavramını ortaya koymuş ve mekâna özgü eleştirileri-fikir ayrılıklarını ele almıştır. 70'lerde Kavramsal Sanat, yapıtın fiziksel varlığını ortadan kaldırmış ve düşünce, yapıtın yerine geçmiştir. Bu durum sanatı bitiş noktasına getirmiştir. Artık bu süreçten sonra mekânın da yok oluşuna tanık olunmuştur. 80'lerde post-modernizmin patlak verdiği kentleşme olgusunun etkileri sanat üretim ve sergileme alanlarına yansımıştır. 90'larda, Off space'lerin yarattığı alternatif mekânlarda '*gerilla grupları*' oluşmuş, Marc Bijl, Space Invader gibi sanatçılar, Yaya Sergileri gibi sergi projeleri üreterek faaliyet göstermiştir.

Günümüzde sergileme pratikleri bağlamında mekâna bakıldığında sanatta küreselleşmenin etkileri görülmektedir. Mekân alışverişi ile oluşan bu global ağ ortamında neyin yerel olup, neyin olmadığı sorgulanmaktadır. Sanatçı ve teorisyen Tetsuo Kogawa "*Yerel düşün, global hareket et!*" mottosuyla günümüz mekân anlayışına bir öneri sunmuştur. Buna göre farklı coğrafyalardan gelen sanatçılar, mekân anlayışının sürekli değiştiği uluslararası ve disiplinler arası projelerde birlikte çalışmaktadır. Çoğulcu sanat üretiminin, dijital teknolojilerle oluşmasıyla birlikte, gerçek ve sanal / siber olan akışkan bir mekân anlayışı sunar. Graf'ın da belirttiği gibi; "*sonuçta kaotik bir yok ediş ve yeniden inşa etme hali ortaya çıkmakta, sanatçı ise bir uzay istilacısını andırmaktadır.*" (Graf, 2007)

İKİNCİ BÖLÜM

MEKÂNSAL ALGIYA YÖNELİK TARTIŞMALAR VE YENİ MALZEME TERCİHLERİ

Modernizm hareketinin en önemli yönünü, sanatın zorunlu evrimi oluşturmuştur. Bu dönemden sonra sanatın gelişim süreci başlıca üç madde çerçevesinde incelenebilir:

1. Gerçeklik / temsil tartışmaları ve yeni malzeme / teknik arayışlar
2. Sunulamayanın sunulması ve soyutlama
3. Anti-estetik ve sunumun reddi (Kavrakoğlu, 2014)

Fotoğraf makinesinin ve kameranın gelişimiyle sanatta gerçeklik ve temsil tartışmaları başlamıştır. Bu süreçte, sanatçı, eserin konusundan, biricikliğinden ziyade anlamına, biçimine ve formuna odaklanmış, tekniğe önem vermiştir. Soyutlamaya karşın gerçekliği de içinde barındıran Kübist eserlerle biçime dair yeni malzeme estetiği deneyimlenmiştir. Boya resminin gelişimine katkı sağlandığı, sanatta kalıplaşmış biçimlendirme, ifadelendirme ve anlamlandırma kaygılarından uzaklaşıldığı görülmüştür. Bu bağlamda oluşturulan kuralları yadsıyarak ortaya çıkan bir teknik olan kolaj, kitle kültürüne özgü gündelik malzemelerin sanat eserinin ögesi haline gelmesinde önemli bir yer kaplamıştır.

Diğer bir teknik, üç boyutlu birleştirme olan asamblajdır. Asamblaj, kolaj ya da hazır nesne olarak gösterilen nesne, nesnenin eşzamanlılığı ve yerini değiştirmesi ile ilgilidir. Bu özelliği ile de resimden ayrılırken, yüzeyden dışarı uzanan hareketi ve izleyicinin alanına müdahil olması nedeniyle aynı zamanda kolajdan da ayrılır. (Waldman, 1992: 244) Asamblaj ile birlikte, “*‘nesne’nin düşünce, teknik ve belge olduğu* söylenebilir. *Sanat nesnesi ise üretim-tüketim esasına dayalı bir çağda işleve sahip olmaktadır.*” (Kaplanoğlu, 2008) Nesneye dair düşünce üretmek, o nesneyi temsil etmek veya betimlemekten daha önemli olmuş, plastik sanatlar formu mimetik bir

şekilde ele almaktan ziyade yorumlamaya başlanmıştır. Gerçeklik bu noktada aranmıştır.

Sanat, dış dünyanın taklidi olmadığı gibi duygulara gönderme yapan bir ifadecilikten arındırılmıştır. Özne ve nesne arasındaki ayrışma başka deneyim alanları açmıştır. Sanatçılar resmin üzerinde kullanmaya başladıkları nesneyi ait olduğu yerinden koparıp sökmüş, ayrıca onu, kendi içinde parçalara ayırmışlardır. “*Çelişkilerini ressamın ortaya serdiği ve gösterdiği parçalanmış mekândan yola çıkarak bir başka (ayrımsal) mekânın doğuşudur bu. Bu çelişkiler, onun içinde, yapıtlarında –söylenmiş ve söylenmemiş olarak- barınır.*” (Lefebvre, 2015: 307-309) Başka bir deyişle, sanatçı, resmin tüm yüzeyini, resmedilen figürlerin yüzeyi ile onların etrafındakilerinin yüzeyi şeklinde parçalayıp güçlü bir şekilde yapılandırmıştır. Asamblaj ve kolajda uygulanan parçalama, sıkıştırma, tekrarlama hareketleri, sanatçıya, kolektif imgeyi kendine mal etme ve üretimlerinde bilinçli anlamlar ortaya çıkarma imkânları sunmuştur.

Bu noktada, O’Doherty’nin dediği gibi kolajla bağlamın belirsizliği sorgulanmış, yeni denemelerin ortaya çıkmasına olanak sağlanmıştır: Adeta rahimsel bir mekân yaratılmıştır. (O’Doherty, 2013: 68) Nesnelerin kolaj mantığıyla algılanmaya başlamasıyla, tiyatroya özgü olmayan mekânlarda *Happening’ler* gerçekleştirilerek avangard tiyatro ile kolaj arasında bir köprü kurulmuştur. Böylece izleyici, mekânın kendisini ters-düz edebilmiştir. Yapıtın oluş sürecinde, nesnesi, malzemesi veya yöntemine dair sorgulamayı gündeme getiren bu yaklaşımlar, günümüze kadar uzanan dijital kolajlara (montaj) temel oluşturmaktadırlar.

Gerçeklik-temsil tartışmaları ve yeni malzeme / teknik arayışlarından sonra ‘sunulamayanın sunulması ve soyutlama’ diye ayrılan husus incelendiğinde, soyutlamanın Hollanda’da kurulan De Stijl grubu sanatçıları tarafından daha çok benimsendiği görülür. Oluşturdukları soyutlamalarla sanatı, kişisel bir ifade aracı olmaktan çıkarıp, hayatın içine almak istemişlerdir. Onlara göre resmin yönünü belirleyen onun felsefesi olmuştur. De Stijl sanatçılarından Mondrian, yaptığı resimlerle, bireysel ifadeyi reddetmiştir. Yeni bir gerçeklik, evrensel ‘uyum’

yakalamanın peşine düşmüştür. Çünkü ona göre “*Evrensellik ancak ve ancak bireyin aradan çekilmesiyle sağlanabilir. Rengin ve boyutun (daha kesin bir dille oran ve denge) ilişkisindeki ritm, zamanın ve uzayın göreceliği ekseninde, mutlak olanın belirmesine olanak sağlar.*” (Akt: Butler, 2013: 39)

Bu durum yeni bir estetik arayışı (Neo-plastisizm) daha beraberinde getirmiştir. Bu arayışlarda sanatçıların hedefi; hayat ve sanatın aynı düzlemde buluşmalarını sağlamaktır. Buna göre heykel, resim ve mimari birbirinden ayrıştırılmamalıdır. Bu bağlamda mesele şu şekilde değerlendirilmektedir: “*Toplumsal ilgilere ve ortak ihtiyaçlara uygun yapılar, kent bölümleri; kentsel yaşamın bütünselliklerini yaratmak görevini üstlenir. Ancak resim, heykel, mimarlık birlikli bir biçim yapısını ortak olarak oluşturursa, sanatçının büyük rüyası, insanın resmin içine sokmak gerçekleşebilir. Bundan sonra ancak sanat ve yaşam bir ve aynı olur.*” (Haftmann’dan aktaran: Kaçar, 2016)

Almanya’da oluşan bazı avangard gruplar, Dada ve Bauhaus’un programlarında teknolojinin-makineleşmenin toplumdaki etkisine odaklanmış, mimaride, eşya tasarımı ve baskı tekniklerinde gelişim göstermişlerdir. Rus tasarımcı, mimar El Lissitzky sergi mekânları ile ilgili bir metninde şöyle demiştir:

“Büyük uluslararası resim sergileri, ziyaretçilerin aynı anda kendilerine kükreyen binlerce hayvanla karşı karşıya kaldığı bir hayvanat bahçesini andırıyor. Benim salonumda nesneler öyle hep birden izleyene saldırmayacak. Daha önceki sergi deneyimlerinde duvarların önünden geçerken resimler onu bir tür uyuşukluğun, edilginliğin içine sürüklemiş olabilir; ama bizim tasarımıımız izleyeni etkin kılmalı. Salonun amacı bu olmalı.” (Lissitzky, 1968: 366)

Böylece ilk kez sergileme mekânındaki boşlukta izleyicinin de bu iç mekâna dahil olduğu gerçeği ele alınmıştır. Sanatçılar, resim yüzeyinde konuyu-nesneyi seçmek ve onu perspektif kurallarına göre temsil etmek yerine boş tuval yüzeyinin kendi dikdörtgen sınırlarını, renk, biçim ve denge ilişkilerini gözetererek kompozisyon oluşturmuşlardır. Böylece, resim yüzeyinde yüzyıllardır süregelen derinlik yanılsaması oluşturma fikri etkisini yitirmiştir. Greenberg’e göre “*resim ve heykel, sosyo-ekonomik*

ya da politik gerçeklere göndermeler yapmadan kendi biçimsel güçlerini irdelemeliydi. Doğrudan malzemedan, mekândan, yüzeyden, biçimden, renkten esinlenilmiş düzenlenmelerden oluşmalıydı.” (Greenberg, 1939) Aslında resim düzleminin kendi gerçekliğine kavuşması başlı başına bir mesele olmuştur. Yüzeyi ve kenarları çerçeveden çıkarıp, resmi duvara iğneleyerek, kağıt ya da tuvalle duvarı kaplayarak duvarın düzlemselliği iyice vurgulanmıştır. Böylece “duvar, çekişen ideolojilerin merkezi haline gelmiş ve her yeni gelişmenin de ona karşı tavrını belirlemesi gerekmiştir.” (O’Doherty, 2013: 43-44) Resmin düzlemi, giderek genişleyip duvara dönüştükçe kompozisyon, konu, anlam..vb unsurlar çerçevenin sınırlarını aşmış ve resim, mekânsal bir nitelik göstermeye başlamıştır.

“(…)beyaz duvar, (...) kaskatı bir gerçekliğin de mekânsal olarak kurulduğu iddiasındadır. (...) Beyaz duvar bizlere bir taraftan metafiziksel bir şimdiliğin, tamamlanmış bir bütünlüğün ‘evini’ kurarken, diğer taraftan bizleri evsiz barksız, yersiz-yurtsuz bırakır; evinde oturmamıza izin verdiği, bizleri içeri aldığı durumlarda bile ‘mekân’ına iz bırakmayalım diye elinden geleni yapar; bizleri bu bütünlüğün bütüne tutunamayan birer seyircisinden ibaret kılar. Başka türlü söylersek, beyaz duvar yüzeyinde zarflanmış saflık miti, kendi içinde tamamlanmışlığı, bütünselliğiyle beraber sadece bakışın ikamet ettiği, bakışla sahip olunan bir mekân niteliğindedir. Ve bu tip mekânın ‘mekân-oluş’a ayıracak hiçbir mekânı yoktur.” (Artun, 2012: 164-167)

Beyaz duvar ve ‘beyaz küp’ mekânsal deneyimlere alan açarken, Soyut Dışavurumcular da resim yüzeyini Boyasal Alan’a doğru taşımıştır.

“Tual üzerindeki izler, ona çeşitli açılardan yaklaşan, kolunu çeşitli yönlerde sallayarak, elini tual yüzeyinde dolaştırarak boyayı saçan ressamın hareketlerini kaydetmiş oluyordu. Beyin, ruh, göz ve el, boya ve resim yapılan yüzey birbirleriyle âdeta candan bir kaynaşma halindeydi. Resim, doğrudan doğruya ya da simgesel bir biçimde ‘temsil eden şey’ olmaktan çıkmış; ressamın hareketlerini bir film karesi gibi dondurarak veren bir alan olmuştu.” (Lynton, 2004: 205)

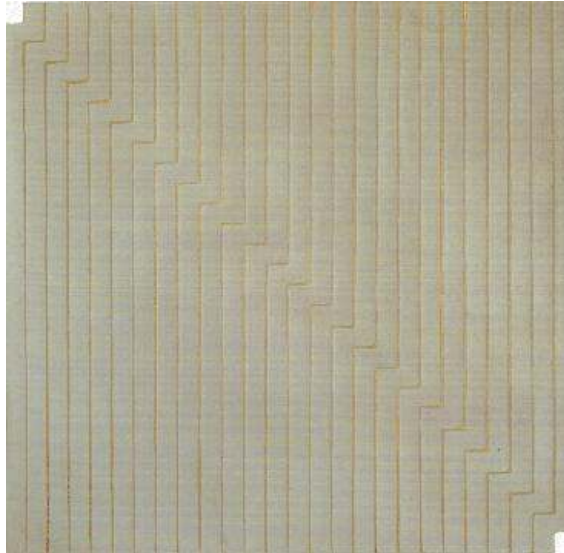
Soyut Dışavurumcular resmin yüzeyini bir mekân olarak ele almışlardır. Sanatçılar, gerçeküstücülerin kullandıkları yöntem olan ruhani bir otomatizmle⁵ resim

⁵ Gerçeküstücüler, sanatın temelde ruhsal bir etkinlik olduğunu ve doğaçlamaya dayanan yaratı sürecinin üstünlüğünü savunmuşlardır. İlk manifestoya göre gerçeküstücülük, “Düşüncenin gerçekte nasıl işlev gördüğünü sözle ya da yazıyla ifade edebilecek saf, ruhani bir otomatizm; bir mantık çerçevesinde belli bir estetik ya da ahlaki önyargının kontrolü olmadan düşüncenin aktarımı” olarak tanımlanıyordu. (Akt. Antmen, 2009: 136)

yüzeyini bir tür sahneye: ‘mekân’a dönüştürmüşlerdir. Resim yüzeyi, belli bir nesneyi göstermek yerine belli bir eylemi taşıyan yüzey haline gelmiştir. Artık ressam yüzeye, zihninde belli bir imgenin varlığıyla yaklaşıyor; tuvalle giriştiği mücadele sonucunda bir imge yaratmıştır ve bu imge, herhangi bir dış gerçekliğe göndermede bulunmayan ve ancak resimle ifade bulan bir dışavurumun göstergesi olmuştur. (Rosenberg, 1952) Örneğin Frank Stella, resmin yüzeyinde çizgilerle mantık bilmecesini andıran mekânsal bir durum yaratmış, hatta resmin yüzeyselliğinden de çıkıp galeri mekânı ve duvarla diyaloga girmesini sağlamıştır. Böylece duvarı ve resimleri asma biçimini başka bir bağlama sokmuş, galeriyi, mekânsal bir uygulama / deneyim alanı haline getirmiştir.

“Stella’nın resmi için geçerli olan, yontu söylemine son vermek ister gibi görünen üç boyutlu minimalist yapılar için de geçerlidir. Stella, resim eserlerinin doğal sergilenme mekânlarının –galeri veya müze- ellerinden de her türden sonradan var etme sebeplerini çekip almıştır ki Smithson’a göre, bu çıkmazdan kurtulmanın yegâne yolu dış uzamdaki sınırların yok edilmesidir.” (Gintz, 2010: 29)

Bu açıdan bakıldığında, resimde ele alınan mekân, hem sanatçının düşüncelerinde, hem resmin kendi yüzeyinde, hem de resmin çevresini kaplayan boşluktur. Artık resim, kendi söylemine son vererek nesnelerden arınmıştır.



Resim 2.1. Frank Stella, ‘*Kingsbury Run*’ (Kingburg Koşusu), metal boya, 69 x 71 cm, 1960

‘Anti-estetik ve sunumun reddi’ diye adlandırılan madde ise; 20. yüzyıl ortalarından başlayıp günümüze kadar gelen süreci kapsamaktadır. Sanatçıların deneyim ve farkındalık oluşturma, kavramsallaştırma arzusu, sanatta alternatif arayışlara sebep olmuş, üretim-sergileme mekânına ve malzemesine egemen olmuştur. Konuya, mekâna ve malzemeye daha kavramsal, eleştirel bir şekilde yaklaştıkları görülmüştür. Bazı sanatçılar gündelik hayatla uyum içindeki insan etkinliğini araştırmış, bu gözlem ve deneyimlerini doğaçlama performatif hareketlerle resmin plastik alanına yansıtmıştır.

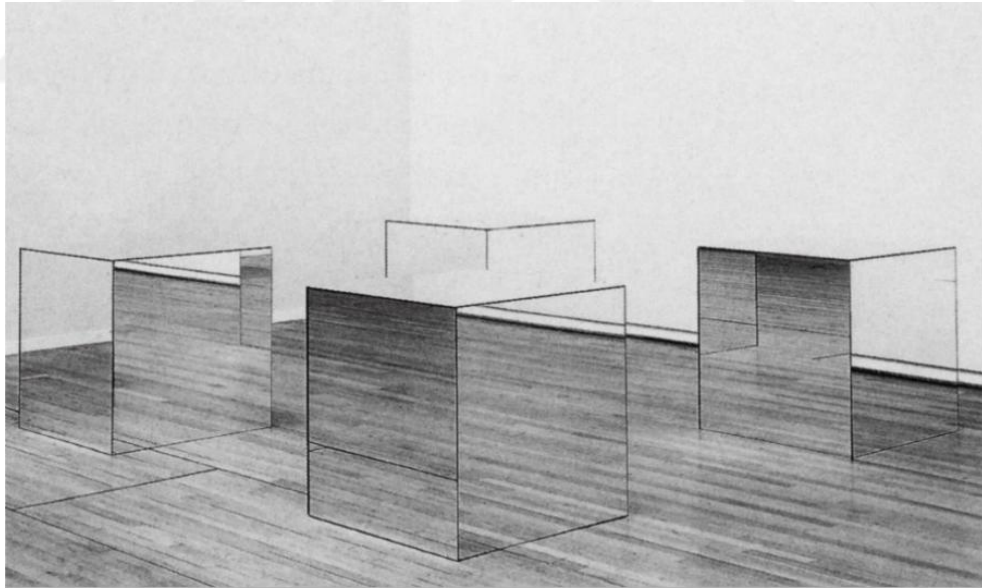
Bu sanatçılardan biri, asamblaj resimler yapan Allan Kaprow’dur. “*Etkinlikler*” adlı çalışmalarıyla Happening, Fluxus ve Yerleştirme Sanatının gelişmesine katkı sağlamıştır. Kaprow’un resmin çerçeve / sınırlarını aşıp mekânsallaşmasında büyük bir rolü olmuştur. Foster’a göre, Kaprow, sanat ve yaşam arasında bağ kursa da sanat biçimlerinin ‘*geleneksel kimlikleri*’ni çözmeyi değil, belirli bir zaman ve mekânda tanımlanan estetik deneyimlerin ‘*çerçeve ve / veya genel düzenleri*’ni sınamayı amaçlamıştır. Kaprow’a göre, “*çerçeve veya genel düzenin sınanması yeni avangard çağdaş dönemlere sevk eder ve bu hareket önceden kestirilemeyecek yönlerde doğru gelişir.*” (Akt. Foster, 2009: 43) Böylece yapıt, ‘kültürel nesne’ olmaktan çıkıp bir seyredilebilir / sergilenebilir bir gerçeklik değeri edinmiştir. Fotoğraf, happening, enstalasyon / yerleştirme, sinema ve medya (reklam, magazin yayınları ve televizyon) resmin mekânını genişletmiştir. Resim sanatının eskiden üstlendiği rolü ve işlevi yürüten bir yansıma oluşturmuştur.

Altmışlı yıllarda sanatçılar, mekânın kapladığı boşluğun sanat yapıtından ayrılmaz bir parça olmasıyla birlikte boşluktaki nesnelerin, beden, formların ve biçimlerin birbirlerine göre ilişkilerini tekrar ele almıştır. Nesnelerin dönüşümünün, resim yüzeyinin dönüşümü gibi yer değiştirmeyeyle ilgili olduğunu söylemek mümkündür. Sanatçılar, kentin üç boyutlu devasa öğelerini, yaşamın kendisini çevreleyen ve hapseden boşluğa odaklanmıştır. Resmin mekânı, geleneksel anlamda içinde bulunduğu mimari mekândan başka hiçbir şeyi içermeyen, yalıtımayan boş bir kabuk haline gelmiştir. Bunun nedeni sürekli değişim halinde olan bir dünyada, yaşamın

ürkütücü gelişmelerine karşı zamanın durmasıdır. (Batur, 2000: 355) Artık resim, kendi söylemine son vererek nesnelerden arınmıştır.

Sanatçı Robert Morris: “Benim yapıtlarım öyle herhangi bir yere uyum sağlamaz. Onları içine alan yapı nesnenin soluk almasında kesin bir rol oynar” demiştir. (Akt. Duve, 2002) Bu sözüyle yapıtlarının ‘özgün / asıl / uygun yerinde’ anlamına gelen *in situ* ve bunun tam tersini gösteren *ex situ* olması dikkati çekmiştir. Bu tanımları, Thierry De Duve ‘*Ex Situ*’ adlı makalesinde şöyle açıklamıştır:

“Delphoi’de dağ eteğine kurulmuş olan tiyatro bir sitti, buna karşılık Nevada çölü değildir; Roma’daki Capitolium bir sitti ama Hollanda Tüneli girişindeki alt-üst geçit değildir. Demek ki, Apollon ve Marcus Aurelius heykelleri *in situ* sanat yapıtlarıdır. Michael Heizer’ın Double Negative’i ile Richard Serra’nın St John’s Rotary Arc’ı değildir; ama sonuç olarak, *in situ* deyişi de, var olduğu yerle bağlantısı olan sanat izleği de bu tür yapıtlara bağlı olarak yaratılmıştır. (...) *in situ* sanatın siti ‘sit-olmayan’dır.” (Duve, 2002)



Resim 2.2. Robert Morris, ‘*Mirrored Cubes*’ (Aynalı Küpler), New York, 1965

Morris’in yapıtlarında görülen aynaların kullanılmasıyla mimarinin gerçek mekânına bir tür müdahale söz konusu olmuştur. Bu durum dikkate alındığında mekândaki formların, espasın, ışık ve ses gibi teknolojik yansımaların ya da hareketin

çevreyle olan ilişkisini gözeterek bir araya getirmek; bir nevi mekânı, resim yapar gibi düşünmek anlamına gelebilmektedir.

Yetmişli yıllardan itibaren galeri ve müze gibi kurumsal mekânlar, sanatçılar tarafından sergileme pratikleri açısından tartışılmıştır. Bunun sonucunda alternatif çözüm yollarının üretildiğine tanık olunmuştur. Gordon Matta Clark'ın '*Splitting*' (Yarılma, 1974), James Wines'in çevresel heykeli '*Ghost Parking Lot*' (Hayalet Otopark, 1978) örneklerinde görüldüğü gibi sanatçılar kentte gündelik ortamlarda ve yapılarda yer alan projelerini geliştirmişlerdir.



Resim 2.3. James Wines, '*Ghost Parking Lot*' (Hayalet Otopark), Hamden, 1978

Seksenli yıllarda sanat malzemesi tercihlerinde medya araçlarının çeşitlilik gösterdiği bir ortam söz konusudur. Postmodernizm, çeşitlilikten oluşan karmaşadan şekillenmiştir. Krauss'a göre, postmodernizmin genişlemiş alanını meydana getiren kopuşlar, kültürel açıdan belirleyici yapısı olan sanat tarihinin sürecine ve birbirine karşıt oldukları düşünülen terimler etrafında düzenlenmesine bağlı olmaktadır. Krauss, bu durumu '*Mekâna Yayılan Heykel*' adlı makalesinde şöyle ifade etmiştir:

“Postmodernist mekânın mantığı artık, verili bir aracın malzeme hatta malzeme algısı zemininde tanımlanması etrafında düzenlenmez. Bunun yerine, bir kültürel durum içinde birbirine karşıt oldukları düşünülen terimler evreni etrafında düzenlenir. Postmodernist resim mekânı da, tabii ki, mimari/manzara çiftinden farklı bir terimler kümesi –büyük olasılıkla biriciklik/yeniden üretebilirlik karşıtlığı üzerinde dönen bir küme- etrafında benzer bir genişleme yaşayacaktır. O halde bundan, verili mantıksal mekânın yarattığı konumlardan herhangi biri içinde birçok farklı araca başvurulabileceği sonucu çıkar.” (Krauss, 2002)

Biriciklik / yeniden üretebilirlik karşıtlığı üzerinden kurulan ilişki; sanatçıların, nesneyi ‘kendine mal etme’yi, yeni bir söylem dili olarak geliştirmesiyle kurulabilmiştir. ‘*Kendine mal etme*’ ya da Joseph Kosuth’un tanımladığı diğer bir adıyla ‘*benimsemek*’ hakkında Foster, “*sanatçının sanat objelerinin üreticisinden çok işaretlerin manipülatörü haline geldiğinin ve izleyicinin de görünür olanın tüketicisi ya da estetiğin pasif seyircisi olmak yerine mesajların aktif okuyucusu olduğunun*” altını çizmiştir. (Akt. Barrett, 2015: 302) Beliren çoğulcu kültürün yansımaları, reklam veya kitle iletişim araçlarından görüntü almak ve bu imaja anlam yüklemek olmuştur. Toplumdaki çeşitli politik hareketlere, eğilimlere ve düşüncelere karşı küresel sermayenin yönetimdeki etkisinin zamanla kabul edilmesiyle karmaşık bir kültürel bütünlük yaratmıştır.

Özetle, tüketim kültürünün dinamikleri olan teknolojik gelişmeler ve makineleşme sonucu, hazır-nesne ve post-produksiyon ile sanatta mekânsal algının değişimi söz konusu olmuştur. Schwitters’in ‘Merz’inden, Beuys’un ‘Sosyal Heykel’ine, Kosuth’un ‘Antropolojik Sanat’ından, Buren’in ‘Çerçeve İçi ve Ötesi’ne değin tüm bu çalışmalar, kavramsal / çevresel düzenlemeler yoluyla mekânı ve malzemeyi tartışılan, yeni önerilerin getirildiği bir ortama taşımıştır.

2.1. Merzbau'dan (Erotik Katedral'den) / Schwitters

“Kurt Schwitters’in Merzbau’su dönüşmüş gözün sömürgeleştirdiği bir dünyadan süzölmüş bir dönüşüm mekânı olarak “galeri” fikrinin ilk örneği sayılabilir. ...Geriyeye dönüp baktığımızda, tıpkı Merzbau gibi göremeyeceğimiz ancak zihnimizde kurgulayabileceğimiz o mekân, Schwitters’in yaşam ve sanat arasındaki karşılıklı ilişkiyi ne kadar sağlam bir biçimde kurduğunu gösterir.” (O’Doherty, 2013: 64)

Pek çok Alman Dada sanatçısı gibi önce Dışavurumculuk ve Kübizm etkisinde olan Kurt Schwitters, diğer Dada yaklaşımına mensup sanatçılarla fikir ayrılığına düşmüş, 1919’da Hannover’daki evinde kendi Dada düşüncesini ve sanatını geliştirmeye koyulmuştur. Schwitters, 1920’lerde başlayıp 1936’ya kadar Merzbau adını verdiği evini, kolaj ve asamblajın özgürlüğünde bir hayali eve, bir şiire, bir dergiye ve bir yaşam alanı oluşturma çabasıyla benzersiz bir mekânsal ortama çevirmiştir.

Ancak savaş sırasında bombalamalar sonucu yok olan bu mimari yapı, Avrupa Modernizmi’nin en büyük kayıplarından biri olarak görölmüştür. Kolajlarla, şiirle oluşturduğu bu mekân projesiyle buluntu atık nesnelerin toplamından avangard bir yapıt yaratmış, kendisine ‘şimdinin arkeoloğu’ demiştir. Ahşap, mukavva, hurda, demir levhalar, kırık mobilya parçaları, tablo çerçeveleri gibi atıkların, çöplerin bir asamblajı olan Merzbau, bu malzemelerden yapılmış De Stijl Odası, Luther Köşesi, Ruhr Bölgesi... gibi adlardan ve sekiz odadan oluşan, hatta içinde kendisinin de yaşadığı babasından kalma bir evdir. Norbert Lynton’a göre “*Schwitters bütün bu kırık dökük parçaları, hayatın saldırılarına karşı bir dayanak olarak bir araya getiriyordu.*” (Lynton, 2004: 128) Sanatçı, kendine özgü, salt biçimci tavrıyla bu evin bazı bölümlerini yıkarak onu merzlemiştir. Ona göre Merz⁶, bağımsız, anti-dada hareketi olmuş, eserlerini Merz-sütunu, Merz-resmi, Merz-mimarlığı, Merz-şiiri, Merz-sahnesi, olarak sınıflandırmıştır.

⁶ Merzbau: Schwitters, Hanover’da yaptığı yerleştirmelere “Merz Yapısı” (Merzbau) adını verir. “Merz” adı, Almanca’da ticaret anlamına gelen “Kommerz” sözcüğünden gelir. Ancak, sanatçının ikilem ve belirsizlik dolu eserleri gibi, bu ad da çeşitli anlamlarla yüklüdür. Bir yerde ticaretle kurduğu ilişkiden ötürü akla banal ve gündelik nesneleri getirirken, öte yandan “acı” anlamına gelen “Schmerz” sözcüğüyle kurduğu çağrışımdan ötürü duygusal bir nitelik de taşır. (Erzen, s.1624-1625)

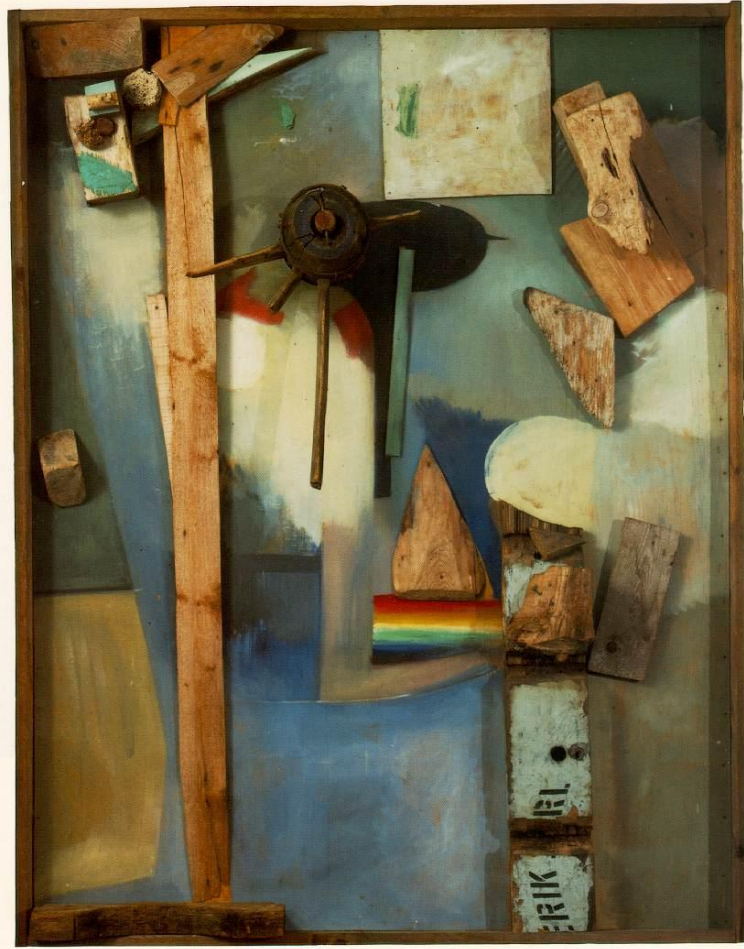


Resim 2.4. Kurt Schwitters. ‘Merzbau’, (Erotik Katedral), Hannover, 1930

Sanat eleştirmeni Pierre Cabanne’nin Kolajlar adlı yazısında Schwitters’in bu malzeme yaklaşımını: “günlük yaşamın çoğunlukla aşağılanan kırılğan kalıntısı olan çöpün dökümünü sabır ve coşkuyla çıkarır” şeklinde ifade etmiştir. (Akt. Batur, 2000: 327) “Daha sonra çeşitli “mağaralar” ve “yeraltı odaları” geliştirdi, bunların bazılarının önüne cam yerleştirip içerisini görünür kıldı, bazılarının içiyse tamamen görünmezdi. Merzbau adını verdiği bu ev, kırk yeraltı odasından oluşuyordu; bunlar ya insanları, ya simgesel ya da topoğrafik konuları ele alıyordu.” (Artun, 2005: 14)

Schwitters, Merzbau’yu veya diğer adıyla Erotik Katedral’i oluşturmaya, Merz-sütunu dediği heykelleriyle başlamıştır. ‘İstirap’, (Leiden, 1917) Merzbau’nun çekirdeğini oluşturan heykellerden ilki olmuştur. Sözlük anlamı olmayan Merz’i de kurumlaşmış her şeye karşı çıkan ve karşı koyucu bir estetiği ifade eden bir kavrama dönüştürmüştür.

“Schwitters’in hedefi, tüm sanat türlerini sanatsal bir bütünde birleştirecek bir Merz yapıtı ortaya koymaktır. Zihinde kurguladığı mekân, yaşam ve sanat arasındaki ilişkinin temeline oturur. Hannover’deki evini mekânsal deneyleri için bir araç olarak kullanmıştır, bu ev daha sonra Schwitters’in sanat pratiğinin mikrokosmosu haline gelmiştir.” (Artun, 2005: 13)



Resim 2.5. Kurt Schwitters, ‘*Merzbilde Med Regnbue*’ (Gökkuşağlı Merz-Resim), 1936

Merz-resimleri üst üste tutturulmuş tuval, çivilenmiş tahta, kağıt, metal, ağaç, bilet, oyuncak, tel parçalarından oluşur. Kendini “*Ben Kurt Schwitters, resimleri birbirine çivilerim*” diyerek tanıtmış, “*Malzemelerin her birine eşit önem veriyorum. Boya veya bir tren bileti benim için eşit önemde malzemedir*” demiştir. Çivilemek için tuval gibi geleneksel resim aracını kullanarak hem sanat tarihiyle bağını, hem de bu bağı nasıl koparttığını ima etmiştir. Malzemelerini olduğu gibi sergileyerek ya da yeniden

tasarlayarak sanat yapmanın geleneksel sınır ve çağrışımlarını sorgulayan ‘*tarihsel avangard*’ pratiğinden etkilenmiştir. (Pooke, Whitham, 2013: 170) Yapıtta bir şeyi ifade etme çabasını eleştirmiş, ne içinden ziyade nasıl, hangi malzemeyle yaptığına dikkat çekmiştir. Ona göre sanat aslî bir kavram olmuş: tanrı ya da hayat gibi bir açıklama, tanım, amaç bildirmediğini savunmuştur:

“Malzemenin ne olduğu aslî değildir, ben kendim nasıl aslî değilsem öyle. Aslî olan yalnızca biçim vermedir. Malzeme önemsiz olduğundan, resim hangi malzemeyi gerektirirse onu kullanırım. Farklı türden malzemeleri kendi aralarında uyumlu kılarak, sırf yağlıboyayla resim yapmaya göre daha üstün bir durum elde ederim; zira renk üzerine renk uygulamanın yanı sıra, çizgi üzerine çizgi, biçim üzerine biçim vs. hatta malzeme üzerine malzeme uygulayım – örneğin çuvalbezi üzerine ahşap. Bu sanatsal yaratma tarzını doğuran dünya görüşüne “Merz” adını veriyorum.” (Artun, 2013: 157)

Schwitters, farklı sanat dallarını Merzbau’da birleştirirken aslında onları fragmanlara ayırarak parçalamış, sonra da arzuladığı şekilde onlardan kolajlar, asamblajlar çıkarmıştır. Bu yeni malzeme estetiğinin doğuşunda asıl etkili olan nokta; insanın ruhu kadar bedenini de parçalayan şey; endüstrileşme, kent hayatı, savaş olmuştur. Savaş ve endüstri makineleri insanın hayatını; hareketini, zaman ve mekânını parçalamıştır. Merz’in hedeflediği; bu parçaların kalıntılarını tekrar yaşayan organizma inşa etmek üzere bir araya getirmek ve bu dünyaya ait bir ritmle gelişimini sağlamaktır. Amaç, ses ve cisimleri, ilk formuna yani medeniyet öncesi haline döndürüp insanı ifadeden, kayıttan, bilgiden koparıp mutlak bir özerklik arayışına işaret etmektedir.

Merz-mimarisinin ana özelliği ise mimariye dair tüm geleneksel-çağdaş ilkeleri ve çöpleri, artıkları (dolayısıyla kenti) parçalamak ve onu yeniden kurmak olmuştur. Savaştan sonra Merzbau zarar gördüğü için Schwitters, Almanya’dan İngiltere’ye taşınıp Merz-Barn’ı inşa etmiştir. Bu durum aynı zamanda Merz-mimarisinin mekâna özgü olmadığını göstermiştir. (Bragg, 2014) İnşası hep içinde sonsuzluğu barındırmıştır. Merz-şiirde ise sözcüklerden oluşturduğu ritmik düzenlemelerle gitgide genişleyerek yüzeyleşen bir çizim etkisi yaratmıştır. Schwitters sözcük dizimlerinin düzenini tersine çevirerek ‘Anna Blume’ adlı lirik şiiri kolajla yeniden oluşturmuştur. Ayrıca “*resmin rölyef etkisiyle yazılamaz, okunamaz, dinlenemez, sadece tiyatrodan*

deneyimlenebilir bir Merz sahnesi oluşturmuş, yalnızca bütün kısımların bütünsel yapıtta kaynaşmasını kabul etmiştir.” (Artun, 2013: 160-161) Schwitters’ın oluşturduğu bu sahneyle daha sonra galerinin bir sahneye-teatral mekâna benzetilerek izleyicinin bu çalışmaya neden ve nasıl dahil edildiği sorusunun çıkması mümkün olacaktır.

“Teatral gelenekler galeride ölürler. Schwitters, iki tiyatroyu birbirinden ayırdığına göre, bunun farkına varmıştır: bunlardan birisi, kaotik ve katmanlı bir duyumsallık içinde gerçekleştirilen ve izleyici içine alan Merzbau’dur; diğeri Konstruktivizm aracılığıyla netlik kazanan geleneksel sahnedir. Bunların ikisi de aslında galeri mekânına zorla girmeye çalışan unsurlar değildir ama ideal bir galeride de aslında Konstruktivist bir temizlik yapıldığı söylenebilir. Galeri de gerçekleştirilen performans ise sahne performanslarından tamamen farklı gelenekler üzerine kuruludur.” (O’Doherty, 2013: 65)

“Sanatın kendi kendine içkin evrenini, dilini, bilgisini, davasını (ütopyasını), duyusallığını ve tinselliğini düşünmek bakımından Merzbau gerçekten eşsizdir.” (Artun, 2012: 69) Schwitters, zaman-yaşam-mekâna ilişkin katı yapıya karşı sınırsızca oynanan bir yıkma-yapma, kurma-parçalama oyununun peşinde olmuştur. Ancak bu eylem bilgidan ziyade rastlantıyla kurulup bozulmuştur. Her defasında yeni bir gerçeğe işaret etmiş ve onu anlamlı kılmıştır. Böylece insan yaşamını sanata dönüştürmek; Schwitters’a göre sürekli oynanan bir oyuna çevirmek, herkesi sanatçılığa, katedral ustalığına çağırmak olmuştur: *“Merzbau’da katedrali görüyorum. Bu bir kilise yapısı değil, ama bizi sonsuzluğa yükselten şeyin ruhsal tasarımı olan yapı; yani mutlak sanat”* demiştir. Ayrıca din ve sanat kadar erotizmi de Merzbau’yla ilişkilendirmiştir. Bunu anlayabilmek için evrenin yaradılışının-ölümünün ve mitolojinin (Eros ve Thanos) pek çok uygarlığa göre cinsel birleşme ile canlandırıldığına dikkat etmek gerekmektedir. Dolayısıyla, cinsellik; aşk ve arzunun kaynağı olduğu kadar, şiddetin ve ıstırapın da bir kaynağıdır. Nitekim Schwitters’ın Katedralinde de erotizm ve ıstırap yan yanadır, içiçedir. (Artun, 2012: 48-70)

2.2. Ready-made (Hazır-nesne) / Duchamp

20. yüzyıldan sonra nesne; sanatta sadece insana bağlı bir gerçeklik olmaktan çıkmış, Soyutlamayla parçalanmıştır. Dada ve Gerçeküstücülükte rastlantı faktörüne dayanan ‘buluntu nesne’ye (fr. *objets trouvés*) dönüşmüştür. Pop-Art’la birlikte ise, tüketim nesnesi; sanatın hem konusu hem de sanatın kendisi haline gelmiştir. Sanatçılarda yeniden gerçeklik arayışları meydana gelmiş, nesnenin ve ifadenin insan merkezli olduğunun altı çizilmiştir.

Arayışlar bu noktada dikkate alındığında Duchamp, ‘*ready-made*’leri ve aykırı malzeme tercihleriyle sanatın geleneksel yaratma yöntemlerine bir eleştiri getirmiş, sanatın ne olduğuna ilişkin felsefi sorgulamalar yapmıştır. Bir endüstri ürününe yeni müdahaleler yaparak veya yapmadan sanat yapıtı olarak ortaya koyduğunda bu durum bir sansasyon yaratmıştır. Sanatta temsil etmeyi yapı bozumuna uğratmış, gerçekliğin bir temsiliyet olduğunu ortaya koymak için özgünlük, yaratıcılık, mülkiyet gibi değerlere olan inancın sorgulanmasını sağlamıştır. (Foster, 2009: 152) Duchamp, yorumlama, süregelen sergileme / sunum ve üretim alışkanlıklarını değiştirerek sanatı ‘yapma’ eyleminden ‘seçme’ ve ‘fikir üretme’ eylemine dönüştürmüştür. Resim ve heykelin yerini alabilen bu nesne seçimi tavrıyla Duchamp, “*sanatçının yaratıcı edim sırasında ilkel duygularını malzemesine transfer ettiğini söyler; böylece malzeme, bu duyguların izleyiciye aktarılmasını sağlayan bir aracıya dönüşür.*” (Kuspit, 2010: 31)

Aslında Duchamp’ın *ready-made*leri, kübist kolajların bir uzantısı gibi olmuştur. Çünkü kolaj aracılığıyla yaşamın içinden alınan bir kesit, yapıtın içinde bir aykırılık yaratmıştır. Nesneyi, bağlamının dışına çıkarıp sanatla olan ilişkisini sorgulatmıştır. Seri üretilmiş, sıradan hazır nesneleri yerinden ve bağlamından koparmıştır. İşlevinden soyutlayarak başka bir mecrada yeni bir bakış açısı ve başlıkla nesnenin anlamını düşündürmüştür. Duchamp, *ready-made* algısını, kavramı ve aykırı malzeme tercihlerini, ironi ve görsel bir kayıtsızlık tepkisi üstünde temellendirmiştir. Onun *ready-made* seçimleri bu bağlamda dört maddede incelenebilir:

- “1. *Unaltered (Değişmemiş) Ready-made’ler*
2. *Assisted (Fonksiyonlu) Ready-made’ler*
3. *Reciprocal (Çift Yönlü) Ready-made’ler*
4. *Rectified (Düzeltilmiş) Ready-made’ler”* (Hicks vd, 2010)

Sanatçı, sanat ile ready-made arasında oluşan çatışmayı belirgin kılmak için reciprocal (çift yönlü) *ready-made’ler* tasarlamıştır. Buna göre tasarımın, Rembrandt’ın bir tablosunu bir ütü masası olarak kullanmak olduğuna işaret etmiştir. Duchamp, ayrıca sanatçının kullandığı boya tüplerinin dahi hazır olduğu ve seri üretildiği bir gerçeklikte bütün tuvallerin de “*hazır nesne destekli*” (*ready-made aided*) olduğunu belirtmiştir. (Akt. Batur, 2000: 323)

Duchamp, sanat eserinin anlamını toplum için yorumlanmaktansa, sanat eserini yaratan edimin kendisiyle ilgilenmiştir. Sergilediği hazır nesnelerin hem toplumsal bir işlevi olduğunu, hem de kendi yaratıcı edimi sonucu bir yapıta dönüştüğünü vurgulamıştır. Duchamp, seyircinin yaratıcı edimle kurduğu bağlantıya şöyle işaret etmiştir:

Seyirci, dönüşüm fenomenini deneyimlediğinde, yaratıcı edim başka bir yön kazanır: Atıl maddeden sanat yapıtına olan değişimde, gerçek bir başkalaşım meydana gelmiştir. Ve seyircinin rolü, estetiğin terazisinde yapıtın ağırlığını belirlemektir. Bir bütün olarak ele alındığında, yaratıcı edim yalnızca sanatçı tarafından ortaya konulmaz; seyirci, onun içsel niteliklerini deşifre ederek ve yorumlayarak, yapıtı dış dünyayla temasa geçirir ve böylece yaratıcı edime katkısını ilave eder. (Duchamp, 2012)

Duchamp’ın, *unaltered ready-made* sınıfına giren sahte Richard Mutt imzalı ünlü pisuarının ahlaksızca bulunup sergilenmesinin reddedilmesi üzerine şunları demiştir: “*Bay Mutt’ın pisuarını ahlaksız bulmak son derece saçma, yani bir küvet de ahlaksız bir nesnedir o zaman. Sonuçta bu nesne, tesisatçıların vitrininde görebileceğiniz bir şeydir.*” (Akt. Antmen, 2008:127) Duchamp, bu sayede sıradan bir nesneye sanat statüsünü vererek, bir nevi alt sınıftakinin en üst sınıfa atladığına dikkat çekmiştir. Böylece el emeğinden ziyade zihinsel bir çabayla üretilen hazır nesnenin, geleneksel sanatın biricikliğine karşı gelen, değerler arası farkı azaltan bir niteliği

oluşturmuştur. *Ready-made*'in izleyicinin değer yargılarına ilişkin beklentilerini kırıp, yeni bir toplumsal yapı önermesi içeren, sanatçının yaratıcı edimini yücelten bir çizgisi vardır.

1962'de Duchamp, Hans Richter'e bir mektubunda: “*Ready-made*'leri keşfettiğimde, estetiği yıldırmaı düşündüm. (...) Şişe askılığı ve pisuarı meydan okumak için suratlarına fırlattım; ama şimdi de bunların estetik güzelliğini takdir ediyorlar” diye yazmıştır. (Akt. Danto, 2010: 113) Duchamp sanatın estetik açıdan değerlendirilmesine, yargıda bulunulmasına karşı çıkmıştır. ‘*A l'état brut*’ olan kişisel sanat ifadesini arındırmadan, sanatçının amacı ile gerçekleştirdiği şey arasındaki farkı anlamak istemiştir. (Kuspit, 2010: 35)

Duchamp, geleneksel sanat üretim pratiklerinin ve onları izleyicinin yorumlamasına karşı çıkmasının yanı sıra, müze ve sergi salonu kurumlarını da eleştirmeyi hedefleyen eylemlerde bulunmuştur. Örnek vermek gerekirse, “...galerinin geleneksel aydınlatma sistemine meydan okuyarak galerinin tavanında bir pencere açmıştır. (...) Tüm bunlar galerideki mekânsal ve davranışsal öğelerin incelenmesinin sonucu olarak ortaya çıkan bir meydan okumadır.” (Fitzpatrick, 2004: 24-26) “1200 Kömür Çuvalı” (1938) adlı yapıtında da galeri mekânının algılanmasına öncelik vermiştir. Salonun ortasına seri üretilmiş kömür sobasını ve tavana kömür çuvallarını asmıştır. O'Doherty'e göre “*Duchamp, 1838 yılında ayak basana kadar tavan, sanatçılardan korunmuş bir yerdir.*” (O'Doherty, 2013: 86) Duchamp burada sanki sobanın bir avize, çuvalların kapladığı alanın ise galerinin zeminiymiş gibi izleyicinin algısıyla oynamıştır.



Resim 2.6. Marcel Duchamp, '*1200 Bags of Coal*', (1200 Kömür   uvalı), Güzel Sanatlar Galerisi Uluslararası Sürrealizm Sergisi Paris, 1938

Duchamp, hazır nesne ve mekânın kullanım olanaklarını değerlendirerek mekânı yerleştirme pratiğiyle sanat tarihinde ilk kez hazır nesne ve mekân ilişkisini ele almıştır. Nesne ile fiziksel mekân arasındaki ilişki, sanatının yönlendirmesiyle mekâna da form vermektedir. Nesneyi içine alan fiziksel mekân yapıtın kendisi olmuştur. Böylece galeri mekânının kendisi, duvarında asılı duran tablo ya da kaideye yerleştirilmiş heykel kadar önemli bir hale gelmiştir.

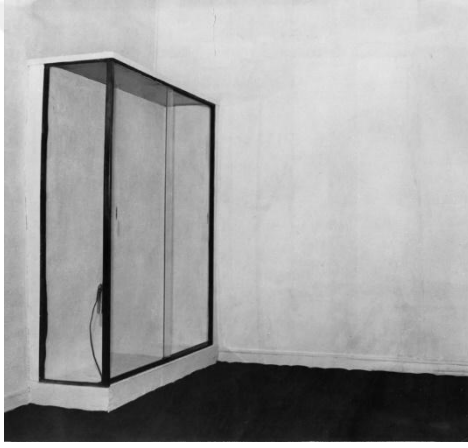
2.3. Malzeme ve Mekân Bağlamında Yeni Gerçekçilik Arayışları

1960'lı yıllar toplumsal gelişmelerin ve hareketlenmelerin yaşandığı, kurumların tükendiği, 'birleştirici kentçilik' siyasetinin temellerinin atıldığı bir dönem olmuştur. Sanatçı Constant Nieuwenhuys'un önerdiği '*Yeni Babil*' adını verdiği bu projede yeni, birleştirici kent, ancak hayali bir çevreyle yaratıcı bir oyun oynama girişimiyle mümkün olabilmektedir. Böylece işin yerini deneysel düşünce ve oyun modeli almış, gündelik hayat ile sanat arasında ayırım kalmamıştır. (Artun, 2013: 308-309)

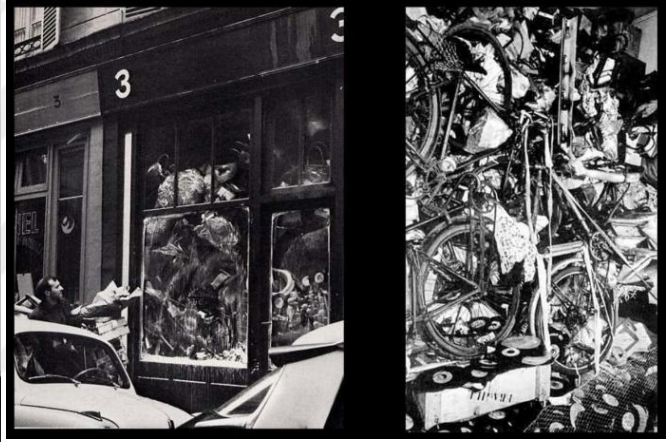
Bu dönemde sanatçılar, çevrede yaşanan gündelik hayatı eleştirerek tavır koymayı, gerçekliğin algılanmasını hedeflemişlerdir. Sanatçılar, tüketim toplumu ve endüstriyel genişleme karşısında sanat anlayışlarını tekrar sorgulamış, insanın ideallerini nasıl gerçekleştirebileceğini gözden geçirmiştir. Sıradan nesneleri, mekânları sanat malzemesi olarak kullanmışlardır. Sanatçılar, bunları sergileme fonksiyonu olmayan yerlerde; mesela sokakta yeni sunum pratikleri olarak keşfedip kullanmıştır. Böylece galeriler yapıtı sergilemek için zorunlu alanlar olmaktan çıkmıştır. Diğer bir deyişle, nesne / obje bağlamından kopup mekânda dolaşmaya başladığı an fiziksellik ve kendine özgülük kazanmış; bu noktada bir vücut, mevcudiyet sahibi olmuştur. İmge, mekân ve algı arasındaki sınır yok olmuştur.

Fransa'da sanat eleştirmeni Pierre Restany, dünyanın kendisini bir tür resim gibi gördüklerini, '*evrensel anlamda önem taşıyan kesitlerini*' kendilerine mal ettiklerini açıklamıştır. "*Kavramsal ya da düşsel süreçlerin prizmasından yansıyan gerçeği değil, gerçeğin kendi tutku dolu macerasını*" önermiştir. (Akt. Antmen, 2008: 179) Bu doğrultuda yapıt, sanatçının gerçeği kendisine nasıl mal ettiğini, taşıdığı anlamla kayıt altına aldığını göstermiştir. "*...Yapıt, sınırların belirsizce (görünüp kaybolarak) izlenmesini kendi içinde başlatarak, dünyaya dışarıda bağlanır. İnsanoğlunun yanlış tanıma süreci üzerinden 'kendini keşfetmesi'nin nasıl olduğuna dair biçimsel bir model sağlar.*" (Bersani, Dutoit, 2006: 14)

Yves Klein, sergi açmak için Restany'e ulaşmış ve ona “*enerjinin uzayda yayılmasını ve onun saf renk tarafından dengelenmesini*” açıklamıştır.” (Akt. Fineberg, 2014: 209) ‘Yves Klein Mavisi’ adını verdiği mavi rengin yaydığı enerjiye ve mekânsallığına dikkat çeken sanatçı, tek bu renge boyalı insan bedenlerinin izdüşümlerini kağıtlara aktarıp ‘*Antropometrik*’ seri üretmiştir. Monokrom resmin metafizik bir özellik taşıdığını savunmuştur. Ona göre, “*resmin otantik niteliği, gerçek varoluşu, görünenin ötesinde, birincil sorun durumundaki resimsel duyarlılıktadır.*” (Akt. Fineberg, 2014: 209)



Resim 2.7. Yves Klein, ‘*Le Vide*’ (Boşluk), Galerie Iris Clert, Paris, 1958.



Resim 2.8. Arman, ‘*Le Plein*’ (Doluluk), Galerie Iris Clert, Paris, 1960

Klein’in 1958 yılında Iris Clert Galerisi’ndeki ‘*Le Vide*’ (Boşluk) adlı eylemi, boş ve beyaz galerinin kendisini sergilemek olmuştur. Orayı “*boyutları olmayan, adı konamayan, içine nasıl girileceği bilinmese de insanı kuşatan, ama sınırlardan yoksun*” bir mekân olarak tasarlamıştır. Klein’e göre, ‘*resimsel duyarlılığın varlığı*’ dediği şey aslında boş galerinin içeriğidir. Bu boşlukla, saf cisimsizliği; “*henüz madde haline gelmemiş resimsel duyarlılığın varlığını görünür kılmak*” istemiştir. (O’Doherty, 2013: 110-111)

İki yıl aradan sonra aynı galeriyi başka bir sanatçı Arman dönüştürmüştür. Bu sefer galeri mekânını içeri girilemeyecek şekilde günlük atık nesnelerle doldurmuştur. Arman’ın bu çalışması ‘*Le Plein*’ (Doluluk) adıyla *Boşluk*’a doğrudan bir karşılık

olmuştur. Böylece galeri mekânının kendisi sanatsal bir değer taşımıştır. Sanatçı Arman'ın camın arkasına tikiştirdiği gündelik nesnelerle vitrini “*dünyamızın çöp ve işe yaramayan artık nesnelerle dolup taşması*” olarak görmüş, izleyiciye belki de bu nesneler gibi kendisinin de gelip geçiciliği üzerine düşündürmüştür. Bu doğrultuda Arman, kendisini endüstriyel güçleri kayıt altına alan bilimsel bir gözlemci olarak tanıtmıştır. Aynı zamanda da, kitle üretim nesneleriyle ‘ilişkili’ bir tüketici olarak konumlandırmıştır. (Hamilton, 2012)



Resim 2.9. Daniel Spoerri, “*La Repas Hongrois, Tableau-Piège*” (Macar Yemeği, Tuzak-Masa), Boyanmış Mukavva üzerine Asamblaj, 103 x 205 x 33 cm, Paris, 1963

Benzer şekilde gündelik yaşamdaki nesnelerin peşine düşen ve bunu özgün biçimde dönüştüren sanatçılar da vardır. Örneğin, Rotella, Dufrene ve Villeglé gibi sanatçılar sokaktaki üst üste asılmış afişlerin tabakalarını yırtarak toplumda oluşan aşırı bilgi yüklenmesine gönderme yapmışlardır. Ayrıca, Deschamps, Hains ve Spoerri de çalışmalarında ‘*buluntu nesne*’leri kullanmışlardır. Özellikle Daniel Spoerri, sanat nesnesini farklı bir mekânda ve bu mekâna ait araçlarla deneyimlemeye teşvik eden tavrıyla öne çıkmaktadır. 1963’te Paris’te ‘*Restaurant de la Galerie J.*’ (Restoran Galerisi J.) adlı performansında akşam yemeği hazırlamıştır. Sanat eleştirmenleri ise garson olarak rol alarak sanatı tabakta müşterilere getirerek eleştiri sunmuş ve onlardan

anlamlandırmalarını istemişlerdir. Daha sonra Düsseldorf'ta Yiyecek Sanatı Galerisi'nde (Eat Art Gallery) hem kendisinin yiyecek / içeceklerin resim yüzeyine yapıştırarak oluşturduğu yapıtları hem de yine bu malzemelerle başka sanatçılar tarafından üretilmiş yapıtlar sergilenmiştir. Bu, yapıtın hem performans, hem de *mekâna özgü* bir nitelik taşıması dikkat çekmektedir.

Zaman, boşluk, ışık ve mekâna odaklanan 'Zero' grubu da, bu bağlamda güçlü örneklerden biridir. Heinz Mack ve Otto Piene tarafından Almanya'da kurulan grubun yaklaşımı hakkında sanat tarihçisi Norman Rosenthal şöyle demiştir: "*Zero grubuna göre mesele, resmin sanatçıyı daha ziyade ateş, ışık, duman, su, kum ve toprak, gökyüzü gibi doğa güçlerine, hatta alüminyum, cam, ayna, elektrik ışığı gibi endüstriyel malzemeye götürmesi ve bunların hepsi güzellik arayışında anonimliğin açığa vurulmasıydı.*" (Koçal, 2016) Sanatçılar zaman, boşluk, ışık ve mekâna odaklanıp ampül, motor, cam, ayna, gibi malzemelerle ay ya da güneş ışığını çağrıştıran ışıklı çalışmalara; devinimli yapıtlara dönüştürmüşlerdir. Bu ve benzer *neo-avangard* gruplar, II. Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan küresel bir eğilimin parçaları olmuştur.

2.4. Sosyal Heykel / Beuys

Politik konuşmaları Happening'lerle birleştirerek, çalışmalarını sürdürmüş olan Alman sanatçı Joseph Beuys, pek çok Fluxus sanatçısı gibi, herhangi bir sanat disiplininde çalışmanın gerici olduğunu savunmuştur. Bu açıdan Beuys'a geçmeden önce Fluxus'un malzeme ve mekân yaklaşımını açmak sanatçının çalışmalarındaki derinliği tartışmak adına önemli olacaktır. Akış anlamına gelen Fluxus, neo-avangard bir çıkış olduğu gibi, kalıcılık, durağanlık, içinde birtakım ideolojik yönler içeren 'sanat akım'larından ayrılmıştır. Tek yaratıcının sanatçı olmasına karşı duran bir 'hareket'; deneysel müziği, somut şiiri (*ing. concrete poetry*), kavramsallığı, performansı, metafiziği içinde barındıran ortamlararası (*ing. intermedia*) etkinlikler olmuştur. İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı travmalardan beslenen Fluxus, malzemeye, düzenlenen çok sayıda konserle, gösteriyle, bildirgeyle, yayınlara ve toplumsal grupların reaksiyonuyla

şekillenmiştir. Bu doğrultuda Fluxus. “...sanatçının tek yaratıcı olmasına, bir kahraman gibi algılanmasına, müzik, resim, edebiyat arasındaki geleneksel sınırlara, hatta öznel bir başkaldırıya dayanan sanat anlayışına karşı çıkıyordu. Yanı sıra ‘derin anlam’ ve yorumun bir öğrenime dayanılarak gerçekleştirilmesi gene Fluxus’un tepki gösterdiği yaklaşımlar arasındaydı.” (Kahraman, 2005: 168) Kitle iletişim araçlarının ve ulaşım teknolojisinin yaygınlaşması sanatçıların sınırları aşarak kıtalararası eylemlerini gerçekleştirmelerine olanak sağlamış, Fluxus sanatçıları Afrikalı, Asyalı, Amerikalı, Avrupalı olmuştur.

Aslında Beuys, Fluxus’ta metafizik bir yön izlemiştir. Onun doğaya, pedagojiye, antropolojiye, mit üretmeye olan yatkınlığı ve sembolik, ruhani bir yalıtım çalışmalarının ana konusunu oluşturmuştur. ‘Eylem’in kendisi, sanat pratiğini gerçekleştirmesinde aracılık yapmıştır. Beuys, gösterilerindeki hareketlerle ve kullandığı malzemelere ilişkilendiği kendi ikonografisini, bir kurtuluş öyküsüne dayandırmış, kendisini kurtaranların sardıkları keçe, “büyük dönüşüm gerçekleştirirken henüz olgunlaşmamış böceği koruyan zırh ya da kılıf olarak simgeselleşmiştir. (...) Bu, bizi, arı kovanındaki kurtçukların olgunlaştığı petek gözündeki bulunan balmumuyla bu maddeyi kıyaslamaya götürür.” (Ramirez, 2007: 85) Beuys’un çalışmalarında önemli olan, bu kurguyu ya da ütopyasını, tüm işlerine yayabilmiş olmasıdır. Öte dünyayla doğrudan bir ilişkiyi sembolize ettiklerinden dolayı çalışmalarında hayvanların ve özellikle de arının, ürettiği sıvılar; balın ve balmumunun ayrı bir önemi olmuştur. Yağ ve balmumu sıcaklığı sembolize ederek, diğer materyallerin içine doğru sızabilmektedir. Onun tercih edip kullandığı malzemeler her zaman düşüncesini, tavrını yansıtan anlamlar taşımıştır. 1965 yılında ‘Ölü Bir Tavşana İmgeler Nasıl Açıklanır?’ adlı performansını Düsseldorf’ta düzenleyen Beuys, düşünme organı olan başını, canlılığı / evreni simgeleyen bal ve altın varakla kaplayarak ‘fikir üretme eylemi’ni yüceltmış, ölü bir tavşana sanatsal yaratının anlamını açıklamıştır. Bu performansını; sanatta açıklama yapmak; mantıksız olduğu kadar sanatın alanını da daraltmakta ve ölü bir organizmaya anlatmak kadar yersiz olmaktadır, şeklinde yorumlamak mümkündür.



Resim 2.10. Joseph Beuys, “How to Explain Pictures to a Dead Hare?” (Ölü Bir Tavşana İmgeler Nasıl Açıklanır?) Schelma Gallery, Dusseldorf, 1965

Beuys’un kozmolojisinde bal, hayat enerjisini; yaratmayı ve üretmeyi simgeler. “Arıların gizemli bal üretme süreci doğurganlık ve dönüşüm düşüncesini akla getirir ve sanatçının obje üreticisi değil ama bir ezoterik bilgi aracı olarak yaratıcı gizemiyle paralellik ortaya koyar.” (Fineberg, 2014: 222) Beuys’un esinlendiği antroposofist Rudolf Steiner’a göre bal, evrenin sıvı halden katı bir maddeye dönüşmesine ait bir metafordur, değersiz maddeleri altına çeviren bir hayat iksiridir. (Veltheim’den akt. Artun, 2015) Beuys’un arılarla ve yaşam biçimleriyle ilgilenme sebebi, organizmadaki birbirini bütünleyen sıcaklıkla (balmumu) oluşan düzen ve bunu belirleyen plastik biçimler olmuştur. Onları idealize ederek kendi teorisini oluşturmuş ve geliştirmiştir. Sanat eleştirmeni Lamarche-Vadel’e göre;

“bal, bitkiselden hayvansala, hayvansaldan cansız maddeye, cansız maddeden insana gıda biçiminde geçen ve değişik sistemler arasında bir çeşit transfer yapabilen bir üründür. Bunun sonucu olarak, bal, yapısı mutlak bir düzen örneği sergileyen bir toplumun görüntüsüdür ve son olarak, biçimsel mükemmelliği ve madde ile biçim arasındaki tamamlayıcı sıkı ilişkiyi simgeleyen petek gözlerinden çıkartılır.” (Vadel’den akt. Ramirez, 2007: 86)

Beuys’un arılarla ve yaşam biçimleriyle ilgilenme sebebi, organizmadaki birbirini bütünleyen sıcaklıkla (balmumu) oluşan düzen ve bunu belirleyen plastik

biçimler olmuştur. Onları idealize ederek kendi teorisini oluşturmuş ve geliştirmiştir. Sanatçı, sanatı toplumsal dönüşüme yönelik bir araç olarak kullanmıştır. Beuys'a göre her türlü yaratıcı düşünce sanattır; düşünmek ve söylemek birer formdur. Başka bir deyişle, 'Sosyal Heykel' teorisinde savunduğu ve geliştirdiği şey; düşünerek yaşanan dünyanın, tıpkı bir heykel gibi şekil almaya başladığıdır. "Bu bağlamda heykel, sosyal bir yapı olarak bir tür evrimsel süreçtir ve herkes de sanatçıdır. (...) Özgürlüğünü hisseden, özgürlük durumunda olan ve bütün diğer koşulları geleceğin sosyal düzeninin total sanat yapısını yaratmayı öğrenen her insan bir sanatçıdır" demiştir. (Akt. Antmen, 2008:207-211)

1977 tarihinde Documenta VI, Kassel'deki Fridericianum Müzesi'nde 'Honigpumpe am Arbeitsplatz' (İşlikteki Bal Pompası) adlı yerleştirmesini gerçekleştirmiştir. Merdiven boşluğuna koyduğu motorun içini balla doldurmuş ve bal binanın katlarına döşediği şeffaf borulardan pompalanmıştır. İşlikteki Bal Pompası'yla, kurduğu Uluslararası Özgür Üniversite, toplumun kan dolaşımını temsil etmiştir. Borulardan geçen bal, damarlardan geçen kana işaret etmiştir. "Her şey, sadece, balın ana damardan aktığı yerin çevresinde insanlarla bir bütün olmaktan ibaretti" (Cook, 2016) diyen Beuys'a göre bu bina bir arı kovanı, tek bir 'toplumsal beden' olmuştur.



Resim 2.11. Joseph Beuys, 'Honigpumpe am Arbeitsplatz' (İşlikteki Bal Pompası), Documenta VI, Kassel, 1977

Bu fikre göre, izleyici, yapıt ile arasındaki sınır ve mesafenin erimesi için beğeni ve estetik haz peşinde olmaktan kurtulup sanat üretimindeki yaratıcı sürece katılmalıdır. Bu ancak izleyicinin de kendisine düşen rolü yerine getirmesinden ibaretti. ‘*Toplumsal beden*’e dönüşen okul ve kovan metaforu, bu yerleştirmesiyle, Beuys’un sanat anlayışında heykelin ne olduğunu sorgulatmaktadır. Herkes tarafından kullanılan bal, boru, pompa, keçe, motor... gibi malzemelerin kışkırtıcılığıyla izleyicinin, –ona göre diğer bir adıyla yaratıcı sürece katılan insanların,- düşünceleri nasıl plastisize edip yayabileceğine dair bu fikir, dikkat çekicidir. Beuys, sanatı, sosyal düşünce içinde yaşadığımız dünyayı biçimlendiren anlamına gelen yeni bağlama oturtmuş, sanat kavramını, toplumsal ve fiziki mekânı kapsayacak şekilde genişletmiştir

2.5. Kavram Olarak Malzeme / Kosuth

Duchamp’ın hazır nesnelerle ortaya koyduğu ‘fikir olarak sanat’ 1960’tan sonra Henry Flynt’in söz ettiği ‘malzemesi kavram olan bir sanat’a zemin hazırlamıştır.

“Bir kavramın sanatın konusu haline gelmesi ile sanatta kavramsallaştırma olgusunun, sanatın hayat ile bütünleşmeyi istemesinden bağımsız olmadığı görülür. Sanatçılar, sanatın kendisini, tanımını, kurumsallaşmasını, sanat-toplum ilişkisini vs. zihinsel bir uğraş olarak ele almışlardır. Dada, Kavramsal Sanat, Fluxus gibi akım ve tavırlar düşüncenin sanat yapıtına dönüşmesi meselesinde öne çıkmışlardır.” (Bunulday, 2010)

Kavramsal sanat, galerilerde heykel ya da resim sergilemek yerine, bilimsel paradigmaların kullanıldığı bir fikir önerisi olarak sunulmuştur. (Germaner, 1997: 48) Bu noktada görünen, sanat nesnesinden çok, düşünsel bağlamda bir araca dönüşmüştür. Kavramsal Sanatçılar, soyut düşünceye yönelmekle birlikte nesnenin neden sanat olarak kabul edilmediğini sorgulamıştır. Sanatı en iyi aktarma biçiminin sözel dil olduğunu savunmuş, analitik felsefenin yöntemlerini kullanmıştır. Bu nedenle sanatta imge-dil-düşünce ilişkisine odaklanılmıştır. Kavramsal sanat pratiklerinde, kuramsal ve kökten eğilimler görülmüş, görsel deneyim ve estetik haz ikinci planda kalmıştır.

Antropoloji ve felsefe eğitimi almış ve Amerikalı sanatçı Joseph Kosuth, çözümsel öneri olarak tanımladığı ‘Art After Philosophy’ (Felsefeden Sonra Sanat) adlı kitabında; *“bugün sanatçı olmak sanatın doğasını sorgulamaktır. İnsan resmin doğasını sorguladığında, sanatın doğasını sorgulamış olmaz... Bu nedenle sanat sözcüğü genel, resim sözcüğü de özeldir. Resim bir tür sanattır. Resim yaparsanız sanatın doğasını sorgulamış olmaz, kabul etmiş olursunuz”* demiştir. (Akt. Madra, 2012) Kosuth kendisiyle yapılan bir röportajda sanat yapmanın yolunun, aracın Kant’çı manada sınırlarını koyarak bulmaktan farklı, yani resim, heykel ya da modernist diğer pratiklerin formlarından, sınırlarından bağımsız olarak yapmaktan geçtiğini savunmuştur.⁷

Ona göre sanatta fikir, çok daha önemli olmuş, Duchamp’tan sonra doğası gereği yapılan her türlü sanat kavramsal sanat olmuştur. Çünkü bu fikre göre sanat sadece kavramsal olarak var olabilmektedir. (Kosuth, 1969) Duchamp’ın ‘ready-made’ ve ‘mal etme’ yaklaşımına ilişkin: *“Önemli olan bir sanatsal aracı toplumsal ve kültürel öğeleri geride bırakarak, pratiğinden, bağlamından çıkarmaktır. Benim niyetim ise mal etmeyi, işlerimi daha geniş bir bağlama yerleştirmek yoluyla devreye sokmaktır.”* demiştir. (Açık radyo, 2012) Kosuth, sanatın dille olan bağlantısını, sözel varsayım ve tanımlar üzerinden araştırmıştır.

“Kosuth’e göre Kavramsal Sanatın en saf tanımı, kavram, “sanat”ın temelini irdeleme olmalıdır. Kosuth sanatı bir eğilim ya da bir üslup olarak görmenin, sanat yapıtının yalnızca biçim bilimsel niteliklerini görme anlamına geldiğini ve sonuç bir nesne olsa bile sanatçının niyetinin göz ardı edilmiş olacağını belirtmiştir. Sanatla ilgili irdelemeler için nesne kullanılsa bile, durumu saptamak için nesne gerekli değildir. (...) insanın estetiği sanattan ayırması gerektiğini görmüştür.” (Atakan, 2008: 55)

Bu noktada, sözcükler ve kavramlar üzerine yaptığı çalışmalarında sanatı farklı önermeler ve sorgulamalara götürmüştür. 1965’te ‘Bir ve Üç Sandalye’ adlı çalışmasında gerçek sandalyeyi, fotoğrafı ve tanımını sergilemiştir. Tanımında kullandığı referanslı ve alegorik dilin amacı, okuyucuları düşünsel bağlamda harekete geçirmek olmuş, hangisinin sandalyenin temsili olduğuna dair soruları gündeme

⁷ 20 Kasım 2012 tarihinde Açık Radyo’da İlksen Mavituna’nın Joseph Kosuth’le yaptığı röportajdan yorumlanmıştır.

taşımıştır. Kosuth, “*sanat kavram yapmaktır*” diyerek alternatif bir temsille, sandalyeyi sorgulanan bir nesneye dönüştürmüş, izleyiciye / okuyucuya yeni anlamlar keşfetme platformu oluşturmuştur. (MOMA, 2016)

açıklayıcı metin ve görsel, sanat pratiğinde kullandığı malzemeler olmuştur. Dili malzeme olarak kullanması, yer yer sözcükleri anlamlandırma ve yorumlama biçimi olan sözdizimi (sentaks) ile oynamaktadır.

'Zero & Not' (Sıfır ve Değil) adlı yerleştirmesinde Freud'un *'Günlük Yaşamın Psikopatolojisi'* adlı kitabında yer alan sözcükleri çıkarıp bağlamından soyutlayarak bunlarla mekânın duvarlarını kaplamıştır. Seçtiği sözcükleri, üstünü çizerek sıralamış, metin okunamaz ya da zorlukla okunur haldedir. Amacı sanatçı ve yapıt arasında oluşan süreci yansıtmak, izleyiciye oluşabilecek önyargılarını göstermektir. Sözcüklerin üzeri çizildiği için mekânın yüzeyi, köşeleri daha net görünür hale gelmiştir. İzleyici galeriye girdiğinde, ilk bakışta yapıta yönelmekten ziyade mekânı algılamının önem kazandığı söylenebilmektedir.

Kosuth'un kendi üretim problemlerine ilişkin varsayımlar üzerine sorgulamalar yaparken bu pratiği bir proje olarak dönüştürmektedir: *"Benim kavramsal dediğim, sanatın temeli. ...tüm sanat girişimlerinin dilbilimsel doğasının anlaşılmasıdır"* demiştir. (Akt. Fineberg, 2014: 325)



Resim 2.13. Joseph Kosuth, *'Sıfır ve Değil'* (Zero & Not), yerleştirme, Haus Konstruktiv Zürich, 1986

Ona göre sanatçı siyasal bilince sahip olmalıdır; tıpkı bir antropolog gibi sanatın kültürel ve fiziki oluşumunu, gelişimini, koşullarını, farklılıklarını tasvir etme ve yorumlama amacını taşımalıdır. Kosuth, öncülük ettiği dil ve yerleştirmeyi kullanarak “*resimsel sanatın, yaşamı nesnel bağlamda betimlediğini söylemiş, antropolojileşmiş sanatın ise, toplumsal bilinci ortaya çıkartması*” gerektiğini savunmuştur. (Atakan, 2008: 84)

Ayrıca sanatçı, 1990’larda müze ve galeri mekânlarında bir eleştiri niteliği taşıyan projeler geliştirmiştir. 1992 yılında Brooklyn Müzesi’nde sanatsal sansürün toplum üzerindeki yıkıcı etkisini dile getirebilmek için, bu müzenin kalıcı koleksiyonuna alınmış eserleri, hazır-nesneleri ve dili kullanarak ‘*The Play of the Unmentionable*’ (Söz Edilemeyen Oyunu) adlı yerleştirmesini, düzenlemiştir. Kosuth, sanatsal değer ve sansür hakkında toplumsal / kurumsal düşüncelerin siyasi açıdan nasıl değiştiğine dair bir grafik oluşturmuştur. Bu çalışmasında da görüldüğü gibi sanatçının düşünceleri ve ortaya koyduğu kavramlar dünyanın gidişatını sorgulamak için bir dayanak noktasıdır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MEKÂNSAL ALGI VE YENİ MALZEME KAVRAYIŞI BAĞLAMINDA SANATSAL ÖNERİLER / YORUMLAR, SANATÇI YAKLAŞIMLARI

1960’lardan sonra sanatın, disiplinler arası geçişkenlik fikriyle Post-modern pratiklerin birlikte tartışıldığı bir sürecin içinde olduğu görülmektedir. Özellikle bilgisayar-iletişim teknolojilerinin gelişmesi ve yayılması sonucu, bilgiye hızla erişim olanakları çeşitlilik içinde sağlanmıştır. Ancak, medya araçlarıyla sağlanan sanal bir yapıda, gerçek olan, istikrarsız tanımlarla gösterilmektedir. Kurgu; doğa-insan-kültür, geçmiş ve gelecek arasındaki sınırları eritirken, görüntü manipülasyonuna maruz kalan gerçekliğin yerini almaya başlamıştır. Bu durum, belirsizliğin içinde, insanların, gerçekle kurduğu temasın zedelenmesine, şiddet ve karmaşanın yaygınlaşmasına neden olmuştur.

Sanatçılar, mekâna özgü deneyimleri, malzeme kullanımı ve sanatsal öneri sunma bağlamında kimi zaman önyargılarla sansürlendiği, kimi zamansa, izleyiciyle diyalog kurabildiği, tartışmalara açık bir ortamda, kendi yörüngesini çizmektedir. Bu anlayışa göre geleneksel sanat pratiklerinde görülen eski mekân algısı, yeni mekân algısına karşılık gelmemektedir. Sanatçılar, geleneksel olmayan malzeme yaklaşımıyla oluşan ve izleyiciye ‘çerçeve’yle sınırlı olmayan somut bir mekân algısı sunmaktadır. *Malzeme resminin cephesel bir yüzeyden (resmin alanı) taşıp yer düzleminde mekânsal bir konumlama safhasına taşınması* ilk Arte Povera’yla gerçekleşerek sanat yapıtının yerine geçen su, ağaç, kumaş, saç gibi malzemeler, buharlaşma, küflenme..gibi fiziksel etkenler seçilen sunum mekânında kavramsal bir bütünlüğe karşılık gelmiş, yeni bir *enstalasyon* pratiğini gündeme getirilmiştir. (İnatçı, 2012)

O dönemden bu yana zaman ve mekân yapıtın bir parçası haline dönüşmüştür. Zaman ve mekânın algılanmasında farklı ve yeni düşünme biçimleri oluşmaya devam etmekte, ele aldıkları kavramı irdelleyip gündelik hayat ve sanat arasındaki geçişi

dengelemektedir. Hasan Bülent Kahraman, bu geçişi yıllara göre ayırarak şöyle ifade eder:

“1960-1980 arasında gerçekleştirilen etkinlikler daha çok post-modernin sonuçlarına dönüktür diye kabul edilebilir. (...) 1990’larda gelişen damar ise postmodernizmi aşmış ve özellikle modernizmin ‘kırılma’ hatlarından hareket ederek bunu sağlayan küreselleşmeden güç almaya başlamıştır. (...) çağdaş sanatın, (...) özü itibarıyla ‘başka’ bir oluşumun sonuçlarını kullanan ve onları görselleştiren bir edim olduğu iddia edilebilir.” (Kahraman, 2005: 191-192)

Bunun bir yansıması olarak, sanatçıların, mekânsal deneyimler, yeni malzemeler, beden, fotoğraf, video, fotografik imgeler aracılığıyla mesele edilen kavramları açığa çıkarması önem kazanmıştır. Sanat yapıtı, *genişleyen alanında* sadece çerçevelenip duvara asılabilen, taş veya ahşap ile oyulabilen ya da kalıba bronz dökülerek oluşturulan bu tür el işçiliğiyle yüceleştirilen bir sanat nesnesinden çok, düşün formuyla şekil alabildiği, resim, heykel, fotoğraf gibi sanatsal formlarla mutlak sınıflandırmanın olmadığı, melez bir alandır. Rosalind Krauss, sanatın bu *genişleyen alanını* şöyle tarif etmiştir: “*Dar koridorlar ve koridorların sonunda TV ekranları; kır gezintilerini belgeleyen büyük fotoğraflar; normal odalara olağandışı açılarla yerleştirilen aynalar; çölün zeminine çizilen geçici çizgiler.*” (Akt. Pooke-Whitham, 2013: 170) Sanatçılar üç boyutlu parçaları film, video, enstalasyon..vb gibi deneysel platformlarda birleştirerek izleyiciyi de aktif hale getirmişlerdir. Tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi, sanatçı ve izleyicinin eksenleriyle algılanan bir mekân algısı söz konusudur.

Günümüz sanatı, küreselleşmenin öngörüldüğü, yerel kültürün, kişisel belleğin veya farklı kültürel / politik kimliklerin keşfedildiği, endişelerin ve çatışmaların yaşandığı bir alana işaret etmektedir. Bu yeni tema ve meseleler, gerçek olanla yüzleşme, melezleştirme ya da kendine mal etme niteliği taşıyan bir kavramsallaştırmaya doğru yönelmektedir. Bu doğrultuda sanatçının, mekân ve malzemeyle kurduğu ilişkinin dönüşüme uğraması, üzerinde durulması gereken noktadır.

3.1. Malzemeyle Sürecin Araştırılmasına İki Örnek: Eva Hesse ve Antoni Tapies

“Malzeme ile hesaplaşma sürecinin görünür dünyadan kopuşu, sürecin giderek kendini sorgulamaya yönelmesi için de fırsat yaratmıştır. (...) Şekilsizlik, 1940’lardan itibaren, oluş’un odak noktasına doğrudan resim yapmak eylemini almanın eşliğindedir.” (Ergüven, 1997: 231)

Heinz Mack’ın açıklamalarına göre, İkinci Dünya Savaşı’nın kaosu, sonrasında yarattığı travmalar, akademilerin, kütüphanelerin yıkılması hatta yağlıboya, tuval geleneksel sanat malzemelerinin temin edilememesi 1950’li yıllardan sonra sanatçıları farklı malzeme arayışlarına yönelten sebeplerden biri olmuştur. (Koçal, 2016) Bu kuşağın sanatçıları; Eva Hesse ve Antoni Tapies’in yaklaşımları, çalışmalarında oluşturdukları teknik, kullandıkları malzemenin süreçleri ve kavramsal dizgesi bağlamında bu başlık altında incelenecektir.

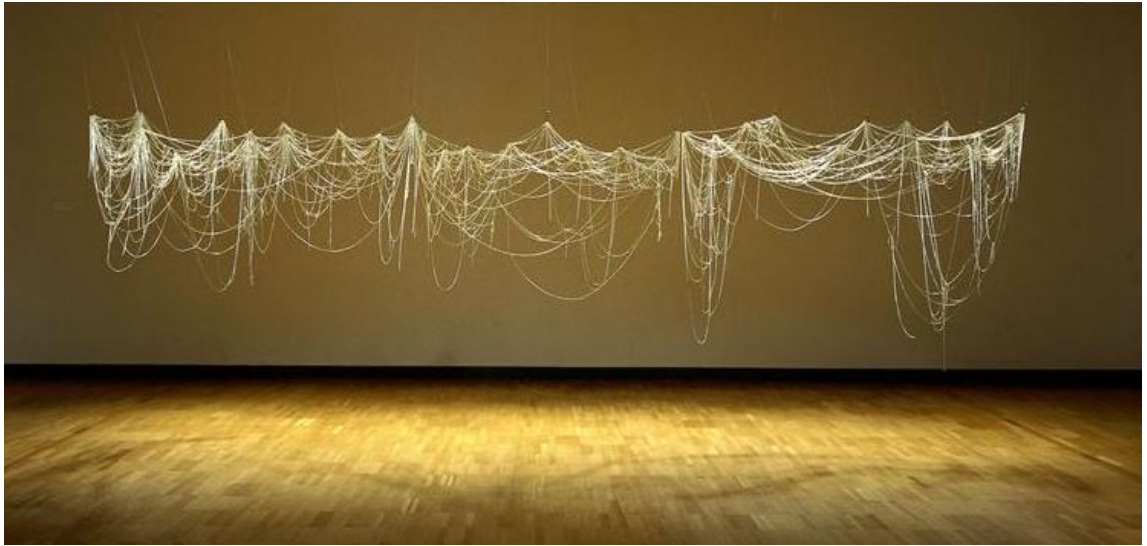
Eva Hesse’nin çalışmalarını incelemeyi önce kendi kimliği ve yapıtları arasında kurduğu bağlantıya dikkat etmek gerekir. Sanat tarihçi Jonathan Harris, “*Yeni Sanat Tarihi Eleştirel Bir Giriş*” adlı kitabında Anne Middleton Wagner’in Hesse hakkında yazdıklarına yer vermiştir. (Wagner, 1996) Wagner’e göre, Hesse bir ‘kadın’ ve ‘sanatçı’ olarak kimliğini sorgulamış, yapıtlarının ‘*bir kadının sanatı*’ olarak daha iyi anlaşılabilirliğini, bununla beraber *Hesse’nin kimliği modern zamanlardaki başka herhangi bir kimsenin gibi olduğunu* savunmuştur. Hesse, ilişkilerini günlükleri, yapıtları, görüşmeleri ve mektupları yoluyla kaydetmiştir. Wagner’e göre, onun işleri;

“(...) insanın kendi benliği ile toplumsal olan arasında bir ilişki, ‘nispeten dengesiz bir yapı’dır. (...) Bedenin dışında ya da içinde bir dünya veya bir ütopya tasarlamayı yahut ‘mevcudiyet veya yokluğu, sesi ya da sessizliği’ ifade etmeyi denemiştir. (...) Onun çalışması düzen içerisinde bir düzensizlik deneyimi sağlar; hiçbir tutarlılık, erk ve tamamlanmışlık kurgusunu dayatmaz... Ne de, kanımca herhangi bir dışı kurgusu sunar...” (Wagner’den akt. Harris, 2013: 137-140)

Eva Hesse’nin erken dönem işleri (1960) dışavurumcu desen ve resimlerden oluşmuştur. “*Çizim, onun eserlerinin bir sergilemesinin taslağı gibi görünmüştür.*”

(Harris, 2013: 138) Fiberglas, elyaf, balmumu, lateks gibi endüstriyel malzemeler kullanarak oluşturduğu son dönem (1965-1970) heykellerine bir zemin hazırlamıştır. Desenlerinde beden parçalarını ayırıştırarak bir arada çizildiği görülmüştür. Kendi çizimlerini, “*Onlar ilişkiler çünkü onlar benim fakat, aynı zamanda birbirlerini tamamlarken ilişkili değiller*” diye belirtmiştir. (Akt. Corby, 2010: 16) Bu durumu plastisize etmek için lateksi, döküm amaçlı kullanmıştır. Lateksten etkilenme sebepleri; deneyimini doğrudan bilinç ve sezgi yoluyla izleyiciye aktarabilmesi, gerçeklik ve dokunma duygusunu sunması ve kişiselleştirilebilir bir stil yaratması olmuştur.

Ayrıca tercihlerinde materyalin kattığı anlam önemli olmuştur. Düzenlemelerinde ve formu oluştururken fiberglas ve lateksin narinliği ona doğrudan bedensel duyarlılığı çağrıştırmış, buna karşı cam ve elyafın dayanıklılığının çelişkisini kullanarak gelip-geçiciliği inşa etmiştir. Sanatçı, fikir çatışmaların ve çelişki uyandıran formların üzerinde çalıştığını dile getirmiştir. (Encyclopedia of Sculpture, 2016)

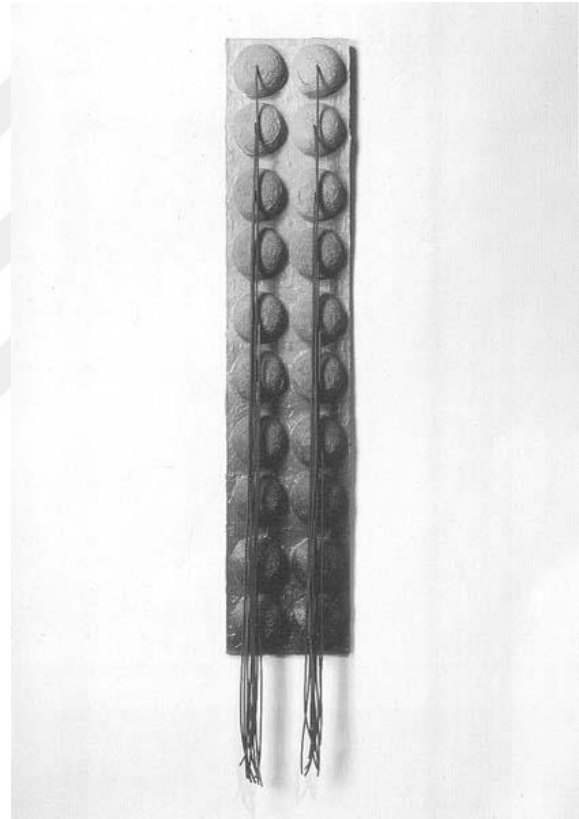


Resim 3.1. Eva Hesse, ‘*Right After*’ (Hemen Sonra), Fiberglas, yerleştirme, 152 × 548 × 122 cm
Milwaukee Art Center, 1969

Heykelleri mahrem bedensel deneyimleriyle bağlantısını açıkça işaret ederken, mekân içinde sonsuz genişleme fikrini araştırmış, “*tek biçimciliğe karşı anti-biçim anlayışını*” geliştirmiştir. (Danto, 2006: 30-33) Hesse, materyalin kendiliğinden şekil bulmasına izin vermiş, fiziksel yapısı düşünsel, duygusal ve şiirsel temaslara dayanmıştır. Onun bu doğal ve organik heykel formları, anlatımcı içeriği minimalizmin geometrik yapısına karşı olmuştur. Çünkü o, malzemeyi kişiselleştirerek kendine mal etmiş, cinsiyet teması hakkında ipucu veren fallik şekilli işler üretmiştir.



Resim 3.2. Eva Hesse, ‘*Several*’ (Birkaç), Lateks, kağıt hamuru, kauçuk 84 x 11 x 7cm, New York, 1965



Resim 3.3. Eva Hesse, ‘*Ishtar*’, (İhtar), Kağıt, ip, akrilik 36 x 7.5 x 2.5 cm, New York, 1965

İhtar’da (Ishtar, 1965) yirmi kadın göğsü çağrışımı yapan alçılanmış mukavvadan yarım küre formlar elde etmiş, ortasından sicimler geçirmiştir. Oluşturduğu bu formlarla, süt ya da kan gibi bedensel sıvılara, organizmaların canlılığına işaret etmiş, kullandığı materyallerin süreç aşamalarını yapıtında görünür

kılmıştır. Anneliğe ait bu imajla bedensel, kırılğan bir bağ oluşmuş, formu tekrarlayarak fetiş bir hale sokmuştur. Aynı zamanda aşk, bereket ve savaş tanrıçası Efes Artemisi'ne gönderme yapmıştır.



Resim 3.4. Eva Hesse, '*Expanded Expansion*' (Genişleyen Genişleme), "Anti-Illüzyon: Süreçler / Materyaller" Whitney Museum of American Art, New York, 1969

'*Expanded Expansion*' (Genişleyen Genişleme, 1969), '*Contingent*' (Birlik, 1969) adlı organikliğe gönderme yapan çalışmalarında sonsuz genişleme fikrini malzemenin yanı sıra ışık ve formla da araştırmıştır. Krauss'un belirttiği gibi, Hesse'nin bu çalışmaları, *sanat dünyasına, resmin yerini alan malzemenin dışavurumcu etkisini* ifşa etmiştir. (Akt. Nixon, 2002: 30) Malzeme, özellikle Hesse'den sonra yapıt üretme sürecinde tıpkı resimde kullanılan renk, biçim, doku, ışık gibi görsel öğeleri, gelip geçiciliği kendi içinde barındıran başlı başına bir sanat pratiği olarak uygulanmaya başlanmıştır.

Malzemenin, resmin yerini almasına değindikten sonra incelenecek diğer bir sanatçı Antoni Tàpies'tir. Çalışmalarında malzeme ile soyutlama tavrını oluşturmuştur. Katalan sanatçı, savaşın travmasını ve atom bombasının etkilerini, yapıtlarındaki duvara benzeyen bir yüzeyde kullandığı. toz, toprak, boya, macun, kum..vs ile birikmiş kalın materyal çalışmalarında, kazıma tekniğini kullanmıştır. Maddenin renk-biçim değişimiyle zamanın geçişini vurgulamıştır.



Resim 3.5. Antoni Tapies, 'Cos de Materia i Taques Taronges'

(Malzemenin Bedeni ve Turuncu İşaretler), 162x130 cm,
tuval üzerine karışık teknik, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1968

Bu noktada Tapies'in malzemeyle oluşturduğu soyutlama tavrını daha anlaşılır kılmak için *biçimciliğin soyutun icadıyla da eş zamanlı* (Akt. Artun, 2013) olduğunu varsayan sanat tarihçi Henri Focillon'un *Biçimlerin Yaşamı* adlı kitabını incelemek uygun düşmektedir. Bu kitabında Focillon, yaşamı, sanat eserini, malzemesini biçim olarak ele alır, değişken ve plastik malzeme olan mekânı tanımlayan şeyin, ihtiyaçlarına göre işleyen sanat nesnesinin kendisi olduğunu savunur. Biçimler araç yoluyla insan eliyle malzemede bedenlendiğini, maddenin malzemeye dönüşmesi için başkalaşıma uğradığını belirtmiştir. Ona göre; *mekân sanat eserinin yeridir, ama sanat eserinin mekânda yer aldığını söylemek yetmez; sanat eseri mekânı kendi ihtiyaçlarına*

göre işler, sanat eseri mekânı tanımlar hatta kendisine gerektiği gibi yaratır. (Focillon, 2015: 65) Bu anlayışa göre, sanatta malzeme, yaşamın ihtiyaçlarına iyi hizmet ettiğinden değil; kendi akışlarına göre serbest bırakıldıkları ve işlenebildiği için seçilmiştir. Malzeme ile doğadaki madde -diğer bir deyişle malzemenin ham hali- biçim olarak uygun düşseler de birbirlerinden ayrı düşmektedir.

“(...) heykelde kullanılan ahşap ağacın ahşabı değildir artık; yontulan mermer ocaktaki mermer değildir artık; eritilen, çekiçle dövülen altın görülmedik bir metaldir; pişirilen ve bina haline getirilen tuğlanın ocaktan çekilen kille hiçbir ilgisi yoktur artık. Görselliği etkileyen renk, doku ve bütün değerler değişmiştir. Kabuk arkasına saklanan, dağa gömülü olan, çekirdeğe tıkalı olan, çamura saplanmış olan yüzeyden yoksun şeyler kaostan ayrılmıştır; bir dış deri sahibi olmuş, mekâna dahil olmuş, ışık tarafından kabul edilmiş ve bu ışık tarafından işlenmeye başlanmıştır. Uygulanan işlem bölümler arasındaki dengeyi ve doğal ilişkiyi bozmamışsa da maddenin görünürdeki yaşamı başkalaşıma uğramıştır.” (Focillon, 2015: 65-66)

Tapies’in sanat yaklaşımına bu bilgiler ışığında tekrar bakıldığında, onun biçim olarak gördüğü malzemenin; kıvamı, rengi, dokusu olduğundan ötürü içinde *belirli bir yazgıyı, biçimsel bir yatkınlığı* barındırmış, sanattaki biçimlerin yaşamını üzerine çekmiş, sınırlamış ve geliştirmiştir. Çünkü ona göre sanatçının kendisiyle ilgili yaşadıkları, kendisine mal ettiği malzemeyi deneyimleyerek ve çevresindeki toplumla açığa çıkıştır. *“Malzemeler kendi başlarına cansızdır. Bir sanat eserinin sahip olduğu heyecanlandırma yeteneği yalnızca malzemeye bağlı değildir ve sanatçı da yaratısının etkinlik derecesinin, eserin dolaşımında olduğu toplumun psikolojik halinin bir fonksiyonu olduğunu unutmamalıdır.”* (Tapies, 2014: 32)

Bu bağlamda Tapies’in işleri, malzemeyle soyutlama ve özellikle *“Seksenlerden sonra kavramsal dizge oluşturma”* arasında gidip gelmiştir. (Sönmez, 2006: 88) Kendisinin duvar olarak tanımladığı tabloları, taşıdığı anlamdan ve baskın gelen tek imajdan oluşmuştur. Duvar ona göre, *“kendisini evinde hissetmeye alıştığı şehirde, halkın çarmıha gerilişinin, ona uygulanan insanlık-dışı cezanın tanığıdır.”* (Tapies, 2014: 106) Ona göre gerçeklik hiçbir zaman resimde değil, bakanın zihninde ve gözümüzle gördüğümüz ancak gerçeğin gölgesi olabilmektedir. Görünenin arkasında neyin var olduğunu bilmek ve onu malzeme aracılığıyla deneyimlemekle ilgilenmiştir.

“En sade nesneye bakın. Örneğin eski bir sandalyeyi ele alalım. Hiçbir şeye benzemiyor. Fakat içine aldığı tüm evreni düşünün: yüksek dağlardaki yeşil ormanda bir zamanlar ağaç olan o tahtayı kesen eller, onu meydana getiren uzun süre, onu satın aldıran heves, yaşanan üzüntüler ve sevinçler, belki uzun koridorlarda ya da yoksul evlerde. (...) bunların hepsi cama hepsi kendi önemine sahiptir. En eski sandalye bile içinde ormandan, topraktan gelen öz suyun gücünü taşır ve kesilip ateşte yandığı gün dahi hala ısı vermek için hizmet eder.” (Tapiés’den akt. Tüzün, 2010: 34-37)



Resim 3.6. Antoni Tapiés, ‘*Impresión de Silla*’ (Sandalye Baskısı), ahşap üstüne karışık teknik, 130x130 cm, 1980

Bununla birlikte Tapiés’te Fontana’nın kesik tuvallerinde görülen mekânsallık anlayışına rastlanmıştır. (Lynton, 2004: 262) Malzeme kavramını çeşitli açılardan anlaşılır kılmış, kendi deneysel alanında duygunun, ruhsallığın, birtakım mistik sembollerin malzemeye verdiği biçimle ilgilenmiştir.

Tapiés, malzeme resimlerindeki üçüncü boyut ilişkisi arayışları heykellerinde yerini malzeme ve renk tercihlerine bırakmıştır. “*İzleyicinin yorumuna yer vermek ve kendi imgeleminin önünü açabilmek için*” yapıtın içeriğine yoğunlaşmıştır. (Morel, 2010) Giderek çürüyen, yok olan malzemeleri sanatsal ortama taşıyarak insanın rolünü, dünyanın gidişatını ve yaşamın gelip geçiciliğini sorgulamıştır.

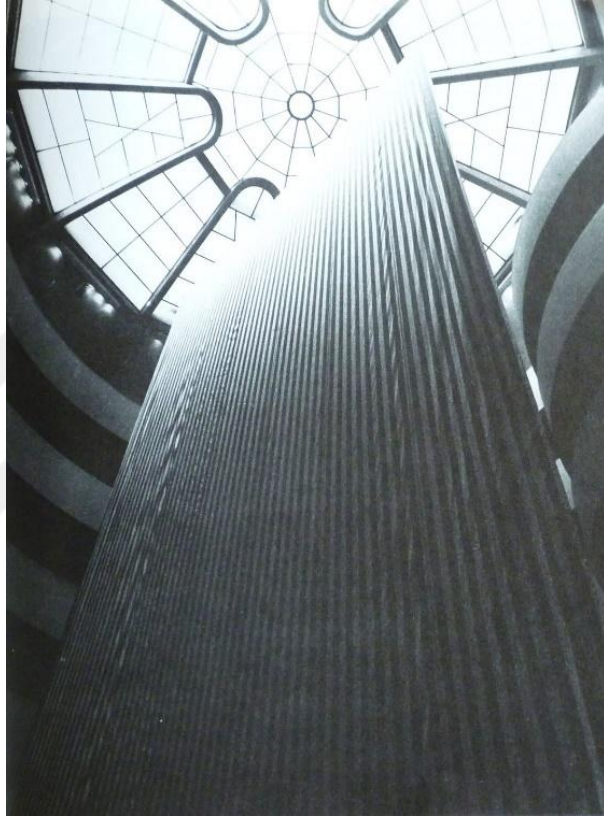
3.2. Kurumsal Eleştri / Daniel Buren

Nesnenin algılanmasında özellikle fiziksel çevredeki biçimlerin ve boşluğun önemli olduğunun üzerinde duran Fransız Kavramsal sanatçı Daniel Buren, 1960'tan itibaren mekâna özgü pek çok kalıcı yerleştirmeler tasarlamıştır. Sanat ve onu çevreleyen yapılar arasındaki karmaşık ilişkiyi irdelemiştir. Kavramsal sanatın radikal formu olarak varsaydığı ve '*derecesi sıfır resim*' (degree zero of painting) adını verdiği sanat yaklaşımı benimsemiştir. (Lisson, 2016) 8,7 cm genişliğindeki dikey şeritleri birleştirerek meydana getirdiği bayrakları sokaklara, galerilere, müze duvarlarına asarak sanatın işlevinin ne olduğunu, nasıl sergilendiğini sorgulamıştır. Bu daha geniş, fiziksel ve sosyal bir çevrenin içinde, sanatın içerik, kompozisyon gibi tüm değerlerini bir kenara itmiş, yalnızca oluşan 'yüzeye' dikkati çekmiştir.

Buren'in işlerinde kullandığı şeritler, malzeme ve mekân arasındaki ilişkiye işaret etmesi dışında çalışmalarının konusu haline dönüşmüştür. Bu şeritlerin hangi malzemeyle mekânda nasıl kurgulanıp sunulduğu ve izleyicini algısını nasıl etkilediğine dair bir takım sorular sanatçının üretim sürecini şekillendirmiştir. Mekânı sosyal, kamusal ve eylem alanı olarak göstermiştir. Oluşturduğu formlarla sanat ile mekân arasında yeni bağlantılar kurmuş, izleyiciye alışılmamış bir mekânsal deneyim sunmuştur. Buren, "*bir nesnenin ya da işaretin fiziksel ve kavramsal sınırları kat ederken geçirdiği dönüşümleri incelemiştir.*" (Fraser, 2016)

Buren, "*müzedede gözler önünde apaçık olan eser sokakta göze gözükmez, daha doğrusu, bir yanıyla tüm değerleri arasından sıyrılırken diğer yanıyla ötekilerden ayırt edilemez.*" diyerek mekânı algılamada çevrenin önemini vurgulamıştır. (Buren, 2000) Miwon Kwon'un "*One Place After Another*" adlı kitabında yer verdiği Buren'in beyanına göre bir iş, çerçevenin etkisini, mekânın iz-işaretini kendisinde barındırıyor ve deneyim alanı açıyorsa, o iş, müzede sergilemek üzere sınırlandırılmaz. (Kwon, 2004: 14) Buna göre mekân; sadece müzeden de ziyade, birbiriyle ilişkili fakat farklı alanları ve ekonomileri (atölye, galeri, müze, sanat eleştirisi, sanat tarihi, sanat pazarı..vb) içeren, bir yandan da politik ve sosyal baskılara açık pratiklerin yerini alabilen bir

kapsama içindedir. Mekâna özgü olmak ise, sırayla, kurumsal kimliği çözmek ya da yeniden kodlamak için gizlenen işlemleri açığa çıkarmaktır –bu yol, sanatın kalıplaşmış anlamını genişletmek; kültürel ve ekonomik değerlerle ilişkilendirmek ve kurumların otoritesine son vermekten geçmektedir.



Resim 3.7. Daniel Buren, ‘Untitled’, (İsimsiz), Altıncı Guggenheim Uluslararası Sergisi Açılışı, Guggenheim Müzesi, New York, 1971

Bu anlayışla hareket eden Buren, çalışmalarında şeritlerle oluşturduğu panelleri veya bayrakları kullanarak kurumsal sanat gösterimini belirleyen sosyal ve kültürel koşullara dikkat çekmiştir. Galerî mekânının ideolojik yapısına karşı eleştirel anlayışla yaklaşmıştır. Bunun sonucunda, 1971 yılında New York’taki Guggenheim Müzesi’nde farklı gerekçelerle iki sanatçı, Daniel Buren ve Hans Haacke sansürlenmiştir. Bu yaşanan durum ileride neyin sanat neyin siyaset olarak görüleceğini belirleme meselesinin altını çizmiştir. “...Guggenheim’da Altıncı Uluslararası Sergisi’ne katılan sanatçılar, Daniel Buren’in dev çizgili bayrağının kendi eserlerini görünmesini

engellediğinden şikâyet edince o da sergiden çekilmeye zorlandı. Buren'in niyeti müzelerin tarafsız izleme koşulları sundukları varsayımını çürütmek, müzelerin ideolojik yapılarını açığa vurmaktı.” (Fortenberry, _Melick; 2015: 52)



Resim 3.8.-3.9. Daniel Buren, *'Within and Beyond the Frame'* (Çerçevenin İçinde ve Ötesinde), John Weber Galerisi New York, 1973

Buren, *"Within and Beyond the Frame"* (Çerçevenin İçinde ve Ötesinde, 1973) adlı çalışmasında New York John Weber Galerisi'nin penceresinden dışarıya uzanan ipe dikey şeritlerle çift taraflı oluşturduğu on dokuz adet bayrağı asmıştır. Dokuz bayrak galerinin içinde, diğerleri de West Broadway Caddesinden karşıya uzanan ipe asılarak yeni bir sergileme pratiğiyle sunulmuştur. Bu çalışmanın iki duruma işaret ettiği söylenebilmektedir. Biri aynı objelere farklı bir çevre sağlama fikridir, diğeri ise kültürel bağlamda galeri ve New York şehrinin kentsel çerçevesinin gösterilmesidir. (Uoregon, 2015) Aslında Buren, bu işiyle sergileme alanlarının fiziksel şartlarını bir kez daha hatırlatmış, öncelikle mekânı açığa çıkarma, çalışmalarının başlangıç noktasını oluşturmuştur.

1986'da Paris'te Palais Royal'ın büyük avlusunda üç bin metrekarelik 'Buren'in Sütunları' olarak bilinen dev sütunlar oluşturmuştur. Provokatif olarak değerlendirilmiş bu çalışması, çağdaş sanat ve tarihi binaların bütünleşmesi üzerine yoğun tartışmalara yol açmıştır. Buren, geleneksel sanat anlayışına gönderme yaparak sarayı metaforlaştırmıştır. Saray, avlusu ve sütunlar ile mekânı işinin bir malzemesi gibi

kullanmış, sınırlarını belirlemiş ve artık yaşamayan Palais Royal'ı yeniden hayatın içine çekmiştir.



Resim 3.10. Daniel Buren, ‘*Buren’s Columns*’ (Buren’in Kolonları) Palais Royal, Paris, 1986

Buren, 1990’lardan bu yana daha çok mimari alanda işler gerçekleştirmiş ve bir yerde ya da müze / galeride sunulan nesneye dair gözlemleri, tespitleri ve eleştirileri olmuştur. Mimarının işlevine dair yazdığı bir yazıda; her yerin, mimari, sosyolojik ve siyasal açıdan orada sergilenen sanat yapıtına kökten nüfus etmesinden bahsetmektedir. (Akt. Artun, 2005: 173) Ona göre her yer, mekânsal deneyimden de önce, müze / galerinin dayattığı kültürel ve mimari baskın rolü inkâr etmektedir. Bu sava göre sergilenen yapıt, onun çerçevesi ve mekânını içermelidir.

‘*Bir Dilim Ekmek*’ başlıklı yazısında ise bir dilim ekmeğin fırında sergilendiğinde diğer ekmek dilimlerinden ayırt etmek zor iken, müze / galeriye koyup orada sergilemek, ekmek dilimini sanat yapıtına dönüştürdüğünü beyan eder. (Akt. Artun, 2005: 173). Buren’in dediği gibi, “*sanat yapıtı, bir galerinin hem kültürel hem mimari koşullarının yansıttığı rolü görmezlikten gelse ve önceden tanımlı olmakta dirense de sonuçta her yer, “biçimsel, mimari, sosyolojik ve politik olarak kendi anlamını, içinde gösterilen nesneye (yapıt/yaratı) aşılar.”* (Akt. O’Doherty, 2010: 12)

Buren'in çalışmaları, görülen ve algılanan mekânın sosyal-fiziksel ortamına özgü olanları açığa çıkmasını sağlayan bir eleştiri aracı olmuş, sanat yapıtının sergileme pratikleri bağlamında alanını genişletmiştir. Buren, çalışmalarına biricik ve dominant bir rol biçmektense, işiyle birlikte tasarladığı mekâna birincil önemi atfetmektedir. Gerekirse çalışmasının boyutlarını, malzemesini yerleştireceği mekânın özelliklerine göre belirlemektedir. Bu da gerçekliği sorgulayan anlayışının bir getirisi olmakta ve yanılısma yaratan tavrı ile algı psikolojisine dair bir takım araştırma / uygulamalarda bulunmasına zemin oluşturmaktadır.

3.3. Günümüzde Disiplinlerarası Bir Ortamda Sanatçı Yaklaşımları

Günümüzde sanatın, değişim halinde sınıflandırılmayan yapısından ve sanatçı-izleyici-yapıtın etkileşim içinde olduğundan söz etmek mümkündür. Ayrıca bu yapı, sanat yapıtının hangi kavramla, hangi malzemeyle, nasıl konumlandığına; sergileme mekânının seçimine-tasarımına, işlevlerini değiştirmeye varıncaya kadar pek çok pratiği de içinde barındırmaktadır. Sergi düzenleyen kişinin kurduğu yönlendirme sistemiyle izleyicinin, birebir işle birlikte etkin olması amaçlanmaktadır.

Bu durum, sanatçının mekânda yeni malzemelerle ve sunum pratikleriyle izleyiciye göstermesinin yanı sıra onların dokunma, koklama, dinleme gibi duyularını da harekete geçirmektedir. İzleyiciyi, psikolojik etki alanı içine alma ve mekânsallaştırma / mekânı deneyimleme olgusunu beraberinde getirmektedir. Çoğu sanatçının, mekân algısını dönüştürerek mekânı da işlerinin bir parçası haline getirmesi büyük önem taşımaktadır. Bunun en kapsamlı uygulama örneği olan enstalasyon, birçok farklı sanatsal üretimi ve metotları içinde barındırmaktadır. “*Enstalasyon sanatçısı espasa üç boyutlu kolaj yaratmaktadır.*” Çalışmanın bütün değişkenleri, üç boyutlu olduğu için yerleştirme de mekândaki espasa göre ayarlanmalıdır. (Graf, 2009)

Wittgenstein'in “*dünya nesnelerin bütünü değil, olguların bütünüdür*” (Akt. Hadot, 2016) sözünden yola çıkarak düşünüldüğünde; sanat, yaşamın temsilinden

ziyade ta kendisi olmaktadır. Bir proje gibi sunulan pratikler içinde sanat, bulunduğu çevrede tek başına sanat nesnesi olmaktan öte bir mecradadır. Enstalasyon veya kamusal alanda sanat gibi daha kapsamlı, düşünsel ve kavramsal bir mekânın içinde yer almaktadır. Gerek sunum / sergileme mekânlarının değişmesi; gerek resim, heykel, yerleştirme..vb pratiklerin içiçe /etkileşim halinde sunulabildiği bir ortamda sanat, çevre / mekân algısına doğru evrimini sürdürmektedir. Sanatın mekânsal bir şey olarak algılanmasını sağlayan sanatçı çalışmalarından örneklere bu kısımda yer verilecektir. Mekândaki görünüm ile sanatçının ele aldığı tema; biçimsel amaçları, renk uygulamaları ve malzeme tercihleri arasındaki diyalogla birlikte incelenecektir.

3.3.1. Monika Gryzmala

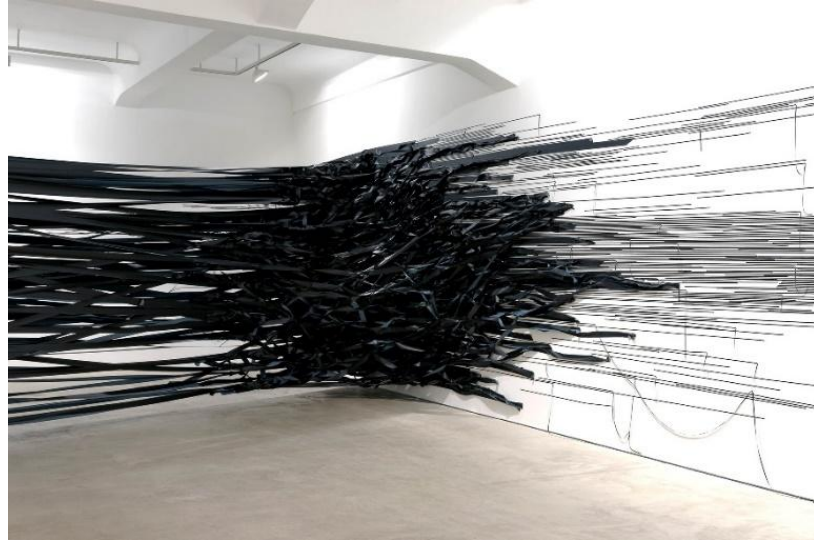


Resim 3.11. Monika Gryzmala, ‘*Raumzeichnung*’ (Poyraz-Lodos), 3,6 km’lik kağıt bant, “*Spaceliner*”, ARTER, İstanbul, 2015

İstanbul Arter’de çizimlerin yüzeyden kopup mekânsallaşmasına ilişkin farklı yöntem ve yaklaşımları örneklendiren bir sergi olan ‘*Spaceliner*’da (2015) yer alan Alman sanatçı Monika Gryzmala’nın “*Raumzeichnung*” (Poyraz / Lodos) adlı işi, içinde çalıştığı mekânla ilişkili olarak kurulmuştur. Serginin küratörü Barbara Heinrich, Gryzmala’nın İstanbul’da esen poyraz ve lodos rüzgârlarının hareketinden ilham aldığını ve bu hareketi sergi mekânına bedeni ve seçtiği malzeme aracılığıyla yansıttığını belirtmiştir. (Arter, 2015) Sanatçı, önce mekâna gelip fiziksel / mimari

özelliklerini incelemiş, ilgili desenler çizerek yapıtın temelini oluşturmuş ve sonra desenlerini maskeleme bantlarıyla mekâna ağ örerek aktarmıştır. İlk bakışta izleyiciye sanat yapıtının nasıl konumlandığı sorusuna odaklayan Gryzmala, geçici özellikler taşıyan yerleştirmelerini, izleyiciye oluşturduğu manzaranın psikolojik ve estetik ilişkisini keşfetmesi için bir seçenek sunarak “mekâna özgü” olarak çevrelemiştir.

Raumzeichnung ile mekânda çizimin en genişletilmiş biçimini kullanarak, değişken manzara temasıyla yanıt vermektedir. (Fabrica, 2014) Sanatçı, kendi deyişiyile ‘mekânsal çizimler’ yapmakta, bantı, çizgiye referans veren bir malzeme niteliği taşıması nedeniyle kullanmaktadır. Gryzmala, kâğıt üzerine çizgiyle desen ya da monokrom resim yapar gibi keşfettiği mekânın içinde bedeni aracılığıyla kendi dışavurumunu ve dönüşümünü gerçekleştirmektedir. Mekânda rölyef çizimlerini yaparken aynı zamanda, kullandığı enerji bir nevi performatif eyleme dönüşmekte ve hareketlerini görünür kılmaktadır. Oluşturduğu bu çizgiler, gerçek mekânsal çevre arasında bir geçiş sağlamakta ve bu yönüyle mekânı algılamamızda önemli bir yer teşkil etmektedir.



Resim 3.12. Monika Gryzmala, ‘*Raumzeichnung*’ (Yansıma) Fabrica, UK, 2014

3.3.2. Rachel Whiteread

Rachel Whiteread yapıtlarındaki kendi mekânsal deneyimini negatif alandan katı forma dönüştürdüğü alanla oluşturmaktadır. Belirlediği günlük objelerin ya da alanların/mimari yapıların içinden aldığı kalıba kauçuk, alçı ve reçine gibi malzemeleri dökmetedir. 1990 yılında Londra'daki Chisenhale Gallery'de sergilenen “*Ghost*” (Hayalet, 1990) adlı çalışmasında ahşap bir kulübenin boş iç kısmını dökümle betona dönüştürmüştür. Kendisiyle yapılan bir röportajda bu kulübenin, kendi yetiştiği eve benzediğini söylemiştir. Bu evin kalıbını alırken duvarların arasındaki boşluğun kalıpta hiç yokmuş gibi olması, diğer bir deyişle duvarların yalnızca bir boşluk olması, işlerinin fiziksel boyutunun yanı sıra kavramsal içeriğini de beslemiştir. Whiteread “*odanın içindeki havayı mumyalamıştır*”. (Tusa, 2004)⁸



Resim 3.13. Rachel Whiteread, ‘*Ghost*’, (Hayalet), beton döküm, Chisenhale Gallery, Londra, 1990

Meydana getirdiği kütleyle evin fiziksel açıdan görünebilen kısımlarına değil, bir zamanlar bu evde yaşayan insanların bıraktıkları izlere, kaybolan anılara temas etmektedir. *Ghost*, galeriye nakledilen, anılarla dolu bir oda olmuştur. Whiteread, içeriye doğru yürünebilen ve algılanan boş oda düzenini ters çevirmiştir. Mekânı

⁸ 4 Ocak 2004'te John Tusa'nın *BBC Radio 3*'te Rachel Whiteread ile yaptığı röportajdan alıntı cümledir.

çevreleyen duvarları ve nesneleri değil, mekânın içindeki boşluğun kendisini gündeme getirmiştir. *Ghost*, konumu itibarıyla geniş beyaz duvarlı galeri mekânı, yüce sanat nesnesinin sergilendiği mekânın durumuna işaret etmiştir. İzleyicide alışılmış mekân algısını dönüştüren ve boşluğu tanımlayan bu yapıt, odanın içindeki yaşanan zamanı, eşyaları, kişileri kısaca ‘her şey’i kapsamıştır. (Chisenhale, 2016) Bu şekilde yer / yersizlik temalarına değinen Whiteread’ın işleri, John Bird’e göre kişisel bir izi yansıtmaktan da öte duvardan yere doğru eğimli, kauçuktan dökümle oluşturduğu bir yatağı caddede evsizlere sunar gibi toplumsal bir duruma da öneri getirir. (Akt. Foster, vd, 2012: 681)

Foster, Whiteread’ın işleri ile ilgili düşüncelerini şöyle açıklamıştır: “*ev bir süreliğine bir parkın ortasında, geri dönememiş bir hayalet misali dikili kaldı en kışkırtıcı yanı, ruhsal olan ile toplumsal olanı bu şekilde bağlantılanması; her ikisi de amansız gelişmenin tehdidi altında olan, ‘çocukluğun yitik mekanları’ ile doğu Londra’nın kaybolan işçi sınıfı kültürü arasında bağ kurması.*” (Foster, 2004: 180) Bu açıdan bakıldığında Whiteread’ın işleri sadece psikolojik etki yaratmanın yanı sıra toplumsal beden üzerine yazılan tarihin işaretlerini de içinde taşımaktadır. Boşluğun içinde artık var olmayan yaşamı ve mekândan silinmiş olan bir mimarinin sınırladığı hacmi yeniden görünür kılmıştır.



Resim 3.14. Rachel Whiteread, ‘House’, (Ev), beton döküm, Grove Road, Londra, 1993



Resim 3.15. Rachel Whiteread, ‘Untitled (Amber Double Bed)’, (İsimsiz, Çift Yatak), köpük, kauçuk 106 x 136 x 121 cm, Saatchi Gallery, Londra, 1991

3.3.3. John Von Bergen

Amerikalı sanatçı John Von Bergen mekânı heykel, yerleştirme ve desenleriyle bir bütün halinde ele almaktadır. Bergen, poliüretan, çelik, kauçuk gibi endüstriyel malzemeleri kullanarak sergileme alanının duvarlarına döküm, köpük kaplama, oyma gibi tekniklerle form vermekte, işleri mekâna özgü nitelikler taşımaktadır. Sanatçı, yerleştirmelerini uyguladığı galeri mekânının duvarını kaplayarak, içinde ‘bir şeyler’ saklayarak ya da geçici yüzeyini sıyırarak müphem olanın, estetikle olan ilişkisi üzerine işlerini temellendirmektedir. Oluşturduğu formları dünyayla ilişkili / tanıdık olanı parçalarcasına ve duvarının içinde gizleneni ortaya çıkaran bir etkiyle dönüştürmektedir. Enstalasyonlarına bakıldığında, zaman içinde donmuş bir an’a işaret etmekte, ‘*bilim-kurgu filmlerindeki sahneleri andırdığı*’ söylenebilmektedir. (Hutchens, 2011) Bergen tüm projelerinde; travmanın yeniden keşfine ışık tutabilen ‘buluntu nesne’yi irdelemekte ve bu dünyanın akışında nesnel algının oluşabilmesinin imkânsızlığına dair sorular sormaktadır. (Fountainhead, 2016)



Resim 3.16. John Von Bergen, ‘Whip Lash’ (Kamçı Ucu), polimer alçı, pas boya, duvar boyası, grafit, yak. 11 x 20 x 5 metre, Smack Mellon Gallery, Brooklyn, 2010

Bergen, 2010'da Brooklyn'deki Smack Mellon Galerisi'nde '*Whiplash*' (Kamçı ucu) adlı mekâna özgü yerleştirmesini gerçekleştirmiştir. Mekânın duvarına, içinden yatay bir şekilde hızla çıkan sütuna gönderme yapan bir formu yerleştirmiştir. Herhangi bir mekânda yerleştirme yaparken ona uygun düşen yaklaşım, -Smack Mellon'da görüldüğü gibi- galeri duvarından yapısal mantıkla söktüğü sütunu, enstatif bütünlük içinde yeniden göstermek olmuştur. Bergen, kendi deyişiyle absürd karşılaşmalar veya yabancı durumlar üzerine deneyim alanı açmaktadır. Örneğin '*Whiplash*', ona göre metro gibi yeraltı işleyişinin kıyamet duygusunu çağrıştırdığına temas etmekte ve şiddetin temsilinde rol oynamaktadır. (Jablon, 2011)⁹

Bergen'in çalışmaları, 'Beyaz Küp'ün estetiği ile herhangi bir 'yer' arasında bağlantı işlevi görüp, mekânın yapısal özelliklerine dikkat çekmektedir. İzleyicinin sanatsal üretime dair algılarını sorgulayabilecekleri bir deneyim alanı sunmaktadır.



Resim 3.17. John Von Bergen,
'Hang Nail' (Asılı Çivi)
çelik çivi, ip, epoksi, grafit,
49 x 13 x 1.5 cm
Mikesell Collection, Miami, 2012



Resim 3.18. John Von Bergen, 'Chase' (Takip)
polimer alçı, çelik sürgü, duvar boyası
352 x 195 x 132 cm
Galerie Lena Brüning,
Berlin, 2007

⁹ Samuel Jablon'un John Von Bergen'le yaptığı bir röportajdan yorum yapılmıştır. (11.04.2011)

3.3.4. Olafur Eliasson

Danimarkalı sanatçı Olafur Eliasson, 2003 yılında Turbine Hall Londra Tate Modern’de “*The Weather Project*” (Hava Projesi) adlı ışık ve mekân yerleştirmesini gerçekleştirmiştir. Teknolojik ve ekonomik imkânları kullanarak monokromatik ışıklarla güneşe benzeyen dev daire bir ekran oluşturmuş ve müzenin tavanında aynalı panellerle bir yansıma mekân yaratarak, salonun hacmini iki katına çıkartmıştır. Böylece doğal ortam / manzara etkisini galeri mekânında buluşturmuştur. Müzenin farklı noktalardan bakıldığında, ışığın kırılma gücü ve ölçeğin oyunlarını vurgulayarak her bir izleyiciye benzersiz mekânsal deneyim yaşatmayı amaçlamıştır. (TED, 2009) Eliasson’a göre, durumların nasıl olduğuna dair fikirler ve nesnelerin aracı olması ya da temsil edilmesi, çoğunlukla ışık ve mekân düzenlemesinden oluşan sanat pratiğinde çok büyük önem taşımıştır. Ona göre ‘*aracılık*’ı ve ‘*temsil*’i kısaca açıklamak gerekirse; nesnenin temsil edildiği mekânda, akış sabit duruma geçmekte ve farklı faktörler bu duruma aracılık ederken uyum içinde çeşitlenmektedir. (May, 2003: 133)



Resim 3.19. Olafur Eliasson, ‘*The Weather Project*’ (Hava Projesi), Tate Modern, Londra, 2003

Eliasson öncelikle, Hava Projesi kapsamında, sergiye hazırlık için Tate Modern çalışanlarına: “*Bir hava durumu hiç önemli ölçüde hayatınızın seyrini değiştirdi mi?, Diğer bireylere karşı da havayla aynı oranda toleranslı olduğunuzu düşünüyor musunuz?*” gibi sorular sormuş ve hava, zaman ve mekân hakkında yazılan makalelerin ışığında toplantılar düzenlenmiştir. Daha sonra da tüm bu veriler serginin kataloğunda ve kartvizitlerde yayınlanmış ve Londra’nın kamusal alanlarına asılan afişlerde yer almıştır. Böylece Eliasson sanatı; istatistik, meteorolojik raporların da incelenip tartışıldığı disiplinlerarası bir platforma taşımıştır. (Eliasson. 2016)



Resim 3.20. Olafur Eliasson, ‘*Your Spiral View*’, (Spiral Bakışın) çelik, yerleştirme, Fondation Beyeler, Basel, 2002

‘*Your Spiral View*’ adlı yerleştirmesinde yaklaşık sekiz metre uzunluğunda çelik plakaları monte ederek oluşturduğu tünelle izleyiciye fiziksel ve ruhsal atmosfer deneyimi sunmuş, doğa-kültür arasındaki farklılıkları ve benzerlikleri sorgulatmıştır. “*Ağırlıkla doğal fenomenlerin sanat olarak simülasyonuna ilgi duyan*” sanatçının amacı, mekânda yanılısma tekniğini kullanarak gerçeklik algımızı sorgulayan bir atmosfer oluşturmaktadır. (Oliveira vd, 2005: 72)

3.3.5. Thomas Hirschhorn

İsviçreli sanatçı Thomas Hirschhorn'un mekâna özgü işleri, geleneksel beyaz küpün ortamını, eleştiri teorisi, küresel siyaset ve tüketicilik gibi konuları ele alarak genişletmekte ve 'geçici bir mahal'e dönüştürmektedir. İzleyiciye çokluğun olduğu bir alanda mekânsal deneyim kurmasını sağlamaktadır. Buluntu görselleri, yazıları, karton, folyo ve koli bandı gibi sıradan günlük nesneleri kombine ederek oluşturduğu saldırı niteliği taşıyan imgelere, günlük yaşamdaki bilgilerin fazlalığına ve bu yüklemenin algılara olan etkisine dikkati çekmektedir. Adalet-adaletsizlik, güç-güçsüzlük, ahlaki sorumluluklar, kaos işlerinin temasını oluşturmaktadır. Kaos'u bir form olarak ele almaya çalıştığını savunan sanatçıya göre kaos; kendi deyişiyle; *"karmaşadır, hiçbir şeyle karşılaştırılamayandır, açıklıktır, abartıdır, hassasiyettir. Kaotik dünyayla yüzleşmek için araç ve silahtır."*¹⁰ (Cruzvillegas, 2010)



Resim 3.21. Thomas Hirschhorn, *'Flugplatz Welt'*, (Dünya Havaalanı), Collection Mudam Luxembourg, 1999

¹⁰Abraham Cruzvillegas'ın 2010'da Hirschhorn'la yaptığı bir röportajdan yorum yapılmıştır.

Bourriaud ise Hirschhorn'un çalışmalarının; havaalanı, şirketlerin merkez bürolarına yani “*değiş-tokuşun yapıldığı mekânlara değil, bireylerin sosyal olanla ilişkilerini yitirdikleri ve soyut bir arka plan önüne yerleştirildikleri mekânlara dayandığını*” belirtmiştir. Onun oluşturduğu çevreyi “*huzursuz biçimde soyut, müphem ve kaotik bir organizma*” olarak tanımlamaktadır. (Bourriaud, 2004: 50) Siyasi konulara, iktidara, müzeciliğe karşı bir eleştiri niteliği taşıyan Hirschhorn'un çalışmalarında, ortamlar birbirine kaba malzemelerle bir ‘göbek bağı’ gibi bağlanmıştır. (Oliveira vd, 2005: 92) İktidar meselesine bu şekilde ironiyle yaklaşmıştır.



Resim 3.22. Thomas Hirschhorn, ‘*Crystal of Resistance*’ (Kristalin Direnişi), 54. Venedik Bienali İsviçre Pavyonu, 2011

Hirschhorn, 2011 yılında 54. Venedik Bienali İsviçre Pavyonunda yer alan “*Crystal of Resistance*” (Kristalin Direnişi) adlı geniş ölçekli yerleştirmesi gerçekleştirmiştir. Bilgi, medya ve teknolojinin çevrelediği günümüzde modern kapitalizmin kötülüklerine karşı direndiğini belirten sanatçı, sergileme alanının tavanını, duvarlarını gündelik nesnelerle kaplayacak şekilde yığınlar oluşturmuştur. Oluşturduğu

bu çevresel çalışma, bilimkurgu film setini, ucuz ürünlerle dolu bir işporta aracını ya da bir labrotuvanı andırmaktadır.¹¹ (Lewis, 2011)

Hirschhorn, temalarıyla örtüştüğü ve bütünlük sağladığı için, pratiklerinde görülen malzeme tekniğini kolaj olarak sınıflandırmaktadır. Çalışmalarında hedeflediği şeyi şöyle belirtmiştir: “*Hiçbir zaman bir araya gelemeyenleri getirmek istiyorum. Bence kolajın amacı ve benim sanatçı olarak görevim budur.*” (Arndt, 2016) Ona göre kolaj, ‘bir şey’leri yeniden oluşturabileceği yorumlama yöntemi olmakta ve kolaj yapmak ise bu dünyanın var olan elementleriyle yeni bir dünya yaratmak anlamına gelmektedir. Hirschhorn, kolajlar her türlü malzemeyi kapsasa bile tüketime direnmekte, moda olana ve gösterişe karşı durduğunu vurgulamıştır. Yarattığı bu ironik durumda görüldüğü gibi gündelik tüketim malzemelerini *mekâna özgü* bir kavrayışla kurgulaması, onları sanat aracılığıyla yeniden yüceltme isteğinin bir yansıması olarak görülebilir. Bu bağlamda malzemeye ve hazır-nesneye olan yaklaşımına bakıldığında, Schwitters’ı, Arman’ı ya da Beuys’u akla getirmek mümkündür.



Resim 3.23. Thomas Hirschhorn, ‘Too too-Much much’, (Çok çok-Daha daha), Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle, 2010

¹¹ Ben Lewis’in 2011’de Hirschhorn’la yapılan röportajdan yorum yapılmıştır.

3.3.6. Franz Ackermann

Alman sanatçı Franz Ackermann büyük ebatlarda tablolarının yanı sıra, fotoğraf, duvar resmi ve billboard gibi pek çok pratiği bir arada sergilediği; resmin sınırlarını aşan üç boyutlu yerleştirmeleri ile tanınmaktadır. Kendisiyle yapılan bir söyleşide “mekânda resmi nasıl yerleştirdiğime yakından bakıldığında, diğer bölümleri televizyon, video klipler gibi olan tutarlılıkla oluşmaktadır, malzeme enstalasyonunun kurulumu, resmin zayıf olduğunu düşündüğüm yerde gereklilik içermektedir” demiştir. (Res, 2010)



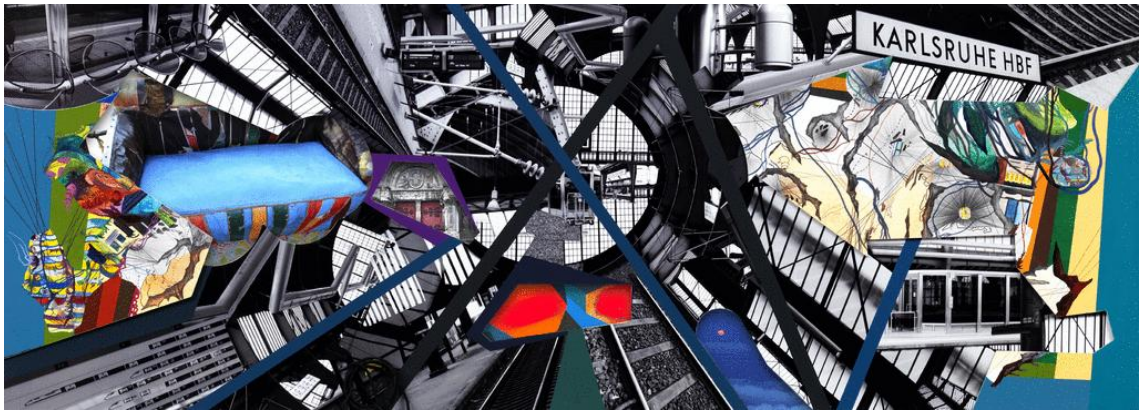
Resim 3.24. Franz Ackermann, ‘Gate away’, Tate Triennial, 2009

Ackermann çalışmaları; karmaşık / kaotik kompozisyonlar kurarak, kartografik çizgilerle oluşturduğu labirentleri, peyzajları ve mimari yapıları çağrıştıran resim, heykel, enstalasyon ve kamusal alanda sanat pratiklerinden oluşmuştur. Çürümüş / aşınmış inşaat imgeleri distopik kurgularla tasarladığı mekânda vücut bulmuştur. Altgeçit, istasyon, köprü gibi kamusal alanlarda da *mekâna özgü* uygulamalar gerçekleştiren Ackermann, işlerinin ‘küresel karmaşa’ nın ve kıyamet tasavvurunun bir temsili olduğunu varsaymakta, işlerindeki küresel ve yerel arasındaki diyalog dikkati çekmektedir. Yeniden yapılandırdıklarını organik formlara dönüşmüş, yarattığı yanılsamalı ortamda, dünyaya kaotik bir algıyla yaklaşmayı mümkün kılmıştır.

Çalışmalarında doğal olaylara ve organizmalara göndermeler yapmakta, onların form ve biçimlerini soyutlayarak şablonlar tasarlamakta ve onları daha sonra yerleştirdiği mekâna hakîm kılmaktadır. (Saatchi, 2016) Gezdiği mega kentlerin imajlarını kullanarak, akrilik boyamayla oluşturduğu üç boyutlu resimlerinde, boşluk ve rölyef etkisini yaratmıştır. Kullandığı kent görselleri bir nevi kentin ‘fotoğraf albümü’ gibi geçmiş anlara işaret etmesine rağmen aslında kavramsal bağlamda ‘olmayan yer’ler inşa etmekte ve göstermektedir. (Kunsthalle Karlsruhe, 2014)

Sergilediği mekâna yayılan resimlerinin, aslında ‘olmayan yer’i temsil ederek mekânı etkileşime açık bir yer haline getirmektedir. Aynı zamanda seyyar ve köksüz oldukları kuşkusuz onların muğlak olmalarının da altını çizmektedir. Ackermann’ın çalışmalarında yerleştirme, sanat pratiğinin önüne geçmekte, beraberinde spesifik hareketliliği sağlamakta ve izleyicinin mekânı deneyimlemesine olanak sağlamaktadır. Bu ucu açık etkileşimde amaçladığı kendisinin de belirttiği gibi;

“İdeal bir toplumun formu olarak şehir ve kentsel bir yaşam, herkesin çok egoist ve bireysel olduğu bir çatışmayla yüzleşmektedir. Bu yüzden bu iki kutupta, bizler gelecek problemlerle yüzleşiriz. Bana göre, bu şeylerin iki boyutlu seviyede olması ve onları kolay anlaşılır bir seviyeye geri getirmeyi istememin nedeni, öncelikle bu çatışmaları görünür kılmaktadır.” (Res, 2010)



Resim 3.25. Franz Ackermann, ‘Späte Ankunft’ (Geç Varış), Berlin, 2014

SONUÇ

Bu tez çalışmasında, günümüz sanat ortamında değişen mekânsal algıya yönelik tartışmalar, sanatçıların yeni malzeme kavrayışları, uygulamaları ve tercihleri araştırılmıştır. Çağdaş sanat formlarının birbiriyle olan etkileşimi disiplinlerarası bir ortamda sanatçı önerileriyle / yaklaşımlarıyla, yapıt örnekleriyle ele alınarak incelenmiş ve bu bağlamda değerlendirmeler yapılmıştır. Bu çalışma, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren günümüze gelen süreci kapsamaktadır. Modernitenin yarattığı fikir ayrılıkları, karmaşanın meydana getirdiği problematikler ve bu çelişkilerin bütünlüğü Postmodern denilen bu dönemin sanat ortamını etkilemiştir. Tezde irdelenen sanatçıların malzeme yaklaşımı, mekâna dair algılarda görülen değişimler ve bunun yansımaları bir deneyim olarak karşımıza çıkmaktadır.

Mekânın zaman ve algıya göre değişebilen tanımına, durumuna -‘var olma-yok olma hali’ne- sanatçı ve izleyici ile olan ilişkisi esas alınarak yer verilmektedir. Çağdaş sanatta mekânın özerklik, sosyo-kültürel, işlevsel, eleştirel, fiziksel..vb gibi çeşitli bağlamlarda gerçekleşen değişimi araştırılmış, sanatçıların yaklaşımları, malzeme tercihleri ve mekânsal deneyimleri ile örneklendirilmiştir. Bu durumu iki yaklaşımla şöyle açıklayabiliriz:

Bugünün sanatçısı öncelikle bulunduğu mekânla ilgili bilgiler toplamakta, sorular sorarak onun problematiklerini incelemekte ve deneyim aracılığıyla kendisiyle ilişki kurmaktadır. Söz edilen bu mekân; sanatçının atölyesi, sergileme mekânı, ürettiği düşünce / kavram, bedeni, kamusal / kentsel alanlar, araziler, sanatsal pratiklerini gerçekleştirdiği aracı/malzemesi -mesela deneyimlerini aktarabileceği tuvali- olarak ele alabildiği ‘yer’ler ve hatta sanal ortamlar olabilmektedir. Sanatçı, mekâna kavramsal yaklaşıp o mekânı yeniden üretmeye; kurgulamaya yönelik fikir ve proje geliştirmektedir. Artık mesele edilen şey, anlatılmak istenen ‘duygu’dur, ‘düşünce’dir. Bu fikre uygun düşen malzeme / hazır-nesne tercihi, ve kullanılan teknik sadece araç konumundadır. Sanatçının duygu ve düşüncelerini dışavurma / aktarma aracıdır.

Diğer yaklaşımda ise sanatçı, mekânsal deneyimini galeri, sokak, kamusal alan..vb yerlerde sunup, izleyici tarafından görülüp algılanmasını sağlamaktadır. Bu sayede izleyicinin bu yeni mekânda ne düşündüğü, mekâna dair sorular sorması gibi bir takım zihinsel pratikleri de beraberinde gelmekte ve oluşturulan bu mekânı benzersiz bir şekilde deneyimlemesi mümkün olmaktadır. Böylece bilgiyle, deneyimle ve nesneyle bütünleşen mekânın, sanatçı ve izleyici algısında nasıl şekillendiği vurgulanmaktadır. Buradan hareketle sanatta her yeni düşüncenin, mekânsal deneyimin ve malzeme estetiğinin gündeme gelebileceği bir zeminin varlığından söz edilmektedir.



KAYNAKÇA

- AKIŞ, Y. (2015) Søren Kierkegaard'da Kaygı Kavramı, Ayrıntı Yay. İstanbul
- ANTMEN, A. (2008) 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yay. İstanbul
- ARNHEIM, R. (2004) Görsel Düşünme, Çev.Rahmi Ögdül, Metis Yay. İstanbul
- ARTUN, A. (2005) Sanatçı Müzeleri, İletişim Yay. İstanbul
- ARTUN, A. (2013) Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş, İletişim Yay. İstanbul
- ARTUN, N. OJALVO, R. (2012) Arzu Mimarlığı, İletişim Yay. İstanbul
- ATAKAN, N. (2008) Sanatta Alternatif Arayışlar, , Karakalem Kitabevi Yay. İzmir
- BACHELARD, G. (1996) Mekanın Poetikası, Çev. Aykut Derman, Kesit Yay. İstanbul
- BARRETT, T. (2015) Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri, Çev. Esra Ermert, Hayalperest Yay. İstanbul
- BARNARD, M. (2002) Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür, Çev. Güliz Korkmaz, Ütopya Yay. Ankara
- BATUR, E. (2000) Modernizmin Serüveni, Yapı Kredi Yay. İstanbul
- BERGER, J. (2004) Görme Biçimleri, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yay. İstanbul
- BERNARD V. (1994) Joseph Beuys, Siruela, Madrid
- BERSANI, L. DUTOIT, U. (2006) Fakir Sanat, Çev.Suat Kemal Angı, Dost Kitabevi, Ankara
- BOURRIAUD, N. (2004) Postprodüksiyon, Çev.Nermin Saybaşıllı, Bağlam Yay. İstanbul
- BUTLER, C. (2013) Modernizm, Çev.Nursu Öрге, Dost Kitabevi, Ankara
- CERTEAU, M. (2008) Gündelik Hayatın Keşfi-I, Çev. Lale Arslan Özcan, Dost Kitabevi, Ankara
- CORBY, V. (2010) New Encounters: Arts, Cultures, Concepts : Eva Hesse: Longing, Belonging, and Displacement. London: Tauris
- DANTO, A. (2006) "All About Eva". *The Nation* 24 (July): 30–33.
- DANTO, A. (2010) Sanatın Sonundan Sonra, Çev.Zeynep Demirsü, Ayrıntı Yay. İstanbul
- DESCOMBES, V. (1979) Le Même et l'Autre, Ed. De Minuit

- DUCHAMP, M. (1966)'Letter to Hans Richter, 1962', Hans Richter, Dada: Art and Anti-Art, Londra: Thames and Hudson
- ELDEN S. (2004) "Between Marx and Heidegger: Politics, Philosophy and Lefebvre's The Production of Space
- ERGÜVEN, M. (1997) Görmece, İstanbul, Metis Yayınları
- ERZEN, J. (1997) Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 3. Cilt
- FINEBERG, J. (2014) 1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri, Çev.Simber Atay Eskier, Göral Erinç Yılmaz, Karakalem Kitabevi Yay. İzmir
- FITZPATRICK, M. D., (2004) The Interrelation Of Art And Space: An Investigation Of Late NineteenthAnd Early TwentiethCentury European Painting And Interior Space, Washington State University Departmant Of Interior Design, Washington
- FOSTER, H. (2009) Gerçeğin Geri Dönüşü, Çev.Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yay. İstanbul
- FOSTER, H. (2009) Tasarım ve Suç, Çev. Elçin Gen, İletişim Yay. İstanbul
- FOSTER, H. vd. (2012) Art Since 1900, Thames & Hudson, London
- FOCILLON. H. (2015) Biçimlerin Yaşamı, Çev.Alp Tümertekin, Janus Yay. İstanbul
- FORTENBERRY, D. _MELICK T. (2015) Tarih Boyunca Sanat, Çev. Dilek Şendil, Süreyya Evren, Yapı Kredi Yay. İstanbul
- FOUCAULT, M. (2002) Bu Bir Pipo Değildir, Çev.Selahattin Hilav, Yapı Kredi Yay. İstanbul
- FOUCAULT, M. (2015) Kelimeler ve Şeyler, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, İstanbul
- GERMANER, S. (1997) 1960 sonrası Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar, Kabalcı Yay. İstanbul
- GINTZ, C. (2010) Başka Yerde & Başka Biçimde, Çev. Muna Cedden, Dost Kitabevi, Ankara
- HAFTMANN, W. (1954) Malerei im 20. Jahrhundert, München,
- HANÇERLİOĞLU, O. (1978) Felsefe Ansiklopedisi, Remzi Kitabevi, İstanbul
- HARRIS, J. (2013) Yeni Sanat Tarihi Eleştirel Bir Giriş, Çev. Evren Yılmaz, Sel Yay. İstanbul
- İNATÇI, Ü. (2012) Sanat ve Direniş, Söylem Matbaacılık, Lefkoşa

- KAHRAMAN, H. (2005) Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri, Agora Kitaplığı, İstanbul
- KLEE, P. (2013), Modern Sanat Üzerine, Çev. Kaan Çaydamalı,
- KAPROW, A. (1966) Assemblages, Enviroments and Happenings NY: Abrams
- KUSPIT, D. (2010) Sanatın Sonu, Çev: Yasemin Tezgiden, Metis Yay. İstanbul
- KWON, M. (2004) One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity, Massachusetts
- LEFEBVRE, H. (2015) Mekanın Üretimi, Çev. Işık Ergüden, Sel Yay., İstanbul
- LEPPERT, R. (2002) Sanatta Anlamın Görüntüsü, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- LISSITZKY, E. (1968) "Exhibition Rooms": Life-Letters-Texts, Londra: Thames and Hudson
- LYNTON, N. (2004) Modern Sanatın Öyküsü, Çev. Cevat Çapan, Şadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul
- MAY, S. (2003) Museums Are Radical By Olafur Eliasson From The Weather Project, London
- O'DOHERTY, B. (2013) Beyaz Küpün İçinde, Çev. Ahu Antmen, Sel Yay. İstanbul
- OLIVEIRA, N. OXLEY, N. PETRY, M. (2005) Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı, Çev. Osman Akınhay, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi S.73
- ÖZEN, S. (2013) 'Günümüz Sanatında Mekana Özgü (Site-Specific) Kavrayışlar Bağlamında Yeni Mekan Stratejileri', Dokuz Eylül Üniversitesi, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi
- PONTY, M. (2014) Algılanan Dünya, Çev. Ömer Aygün, Metis Yay. İstanbul
- PONTY, M., (2006) Göz ve Tin, Çev: Ahmet Soysal, Metis Yay. İstanbul
- POOKE, G., WHITHAM, G. (2013) Çağdaş Sanatı Anlamak, Çev. Tufan Göbekçin, Optimist Yay. İstanbul
- RAMIREZ, A. (2007) Gaudi'den Le Corbusier'ye Arı Kovanı Metaforu, Dost Kitabevi, Ankara
- RESTANY, P. KLEIN Y. (1982) Trans. John Shepley NY: Harry N. Abrams
- SAĞLAM, M. (2015) Tahayyül ve Mesafe, Mas Matbaacılık, İstanbul
- SÖNMEZ, N. (2006) Sanat Hayatı İçerir mi?, Yapı Kredi Yay., İstanbul

- TAPIES, A. (2014) Sanat Pratiği Çev.İsmet Birkan, Dost Kitabevi, Ankara
- TAPIES, A. (1971) La Pratica de l'Art Barcelona, Edicions Ariel, Barcelona
- VELTHEIM, E. (2010) Shifting Sounds. Music as a Ritual Transformation (Thesis submitted to Victoria University)
- WAGNER, A. M. (1996) Three Artists (three women): Modernism and the Art of Hesse, Krasner and O'Keffe, Berkeley: University of California Press
- WALDMAN, D. (1992) Collage, Assemblage and the Found Object. New York: Harry N. Abrams,

Makale Kaynakça

- BARETTE, B. (1989) As Noted: Eva Hesse Sculpture, Catalogue Raisonné, NY: Timken Publishers, s.62
- BUNULDAY S. (2010) 1975-2005 Yılları Arası Türkiye Sanat Üretiminde “Toplu Sergiler” ve “Kavramsallaştırma”, 51 Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, ilkbahar, S.1 s.51
- BUREN, D. (2000) “Kente yerleşmek”, Sanat Dünyamız, Yapı Kredi Yay. S:78, İstanbul, s.137
- DUVE, T. (2002) ‘Ex Situ’ Çev. Kemal Atakay, Sanat Dünyamız, S.82, s.101-121
- GREENBERG, C. (1939) Avan-garde and Kitsch, Partisan Review, Cilt VI, S.5
- HAMILTON J. (2012) Arman’s System of Objects Çev: Ayşe Önuçak Bozdurgut, art-e kasım-aralık S.10, s.3
- HOLT, N. (1979) The Writings of Robert Smithson, New York University Press, NY
- KAPLANOĞLU, L. (2008) ‘XX. Yüzyılın Başında Sanatçı, Sanat Yapıtı ve Sanat Nesnesinin Başkalaşımı’ Artist Modern Sanat Dergisi S.03 / 87, s.44-48
- KRAUSS R. (2002) Mekana Yayılan Heykel, Çev. Tuncay Birkan, Sanat Dünyamız, S.82, s.108-110
- MADRA, B. (2012) Joseph Kosuth’un “Uyanma” başlıklı sergisi hakkında Beral Madra’nın kaleme aldığı metin

MOREL, G. (2010) Antoni Tapies'in. Atölyesinde. Çev. Kaya Özsezgin, rh+art magazine S.9. s.68

NAUMAN, B. (1970) in Willoughby Sharp "Nauman Interview" Art Magazin 44: 5 March s.27

RES Art World / World Art, (2010) Şehirler, Yolculuklar ve "*Mental Maps*" (Akıl Haritaları); Franz Ackermann ile Bir Söyleşi, Kasım, No:6 s.2-17

ÖNER, M. (1988) H. Avni Öztöpcü'nün "Uzam Yolu", Sanat Çevresi, Kasım İstanbul S.121

SIMMS M. (2011) Robert Irwin Notes Toward a Conditional Art, , Los Angeles

TÜZÜN, M. (2010) Antoni Tapies ve V. Uluslararası Douro Gravür Bienali, Artist Sanat Dergisi, Kasım s. 34-37

Resmi Web Sitesi Kaynakça

AÇIK RADYO, (2012) Açık Dergi'de Joseph Kosuth'la Söyleşi, <http://acikradyo.com.tr/arsiv-icerigi/acik-dergide-joseph-kosuthla-soylesi> (30.05.2016)

ALPTEKİN, H. (1996) "Ben Bir Stüdyo Sanatçısı Değilim" Yorumlama Rehberi, <http://www.saltonline.org/media/files/191.pdf> (14.04.2016)

ARNDT, Thomas Hirschhorn, http://www.arndtfineart.com/website/artist_1030 (30.06.2016)

ARTEBRIXIA, (2015) Claudio Parmiggiani, <http://www.fianzaonline.com/forum/investimenti-in-arte-e-collezionismo/1702326-claudio-parmigiani.html> (13.03.2016)

ARTER (2015) Barbara Heinrich, "Spaceliner" Üzerine, <https://vimeo.com/130759633> (25.05.2016)

ARTUN, A. (2015) Joseph Beuys: Şaman mı, Şarlata mı?, <http://www.e-skop.com/skopbulten/joseph-beuys-saman-mi-sarlata-mi/2677> (10.06.2016)

ARTUN, A. (2013) Panofsky'nin Perspektifi, <http://www.e-skop.com/skopbulten/panofskynin-perspektifi/1550> (11.02.2016)

- ARTUN N. (2014) Katar'ın Rakipsiz Çağdaş Sanat Bütçesinden Kendi Sanatçılarına Pay Yok, <http://www.e-skop.com/skopbulten/katarin-rakipsiz-cagdas-sanat-butcesinden-kendi-sanatcilarina-pay-yok/2017> (01.07.2016)
- BRAGG, L. (2014) Kurt Schwitters' Last Merzbau: The Elterwater Merzbarn, <https://merzbarnlangdale.wordpress.com> (11.05.2016)
- CAVE to CANVAS (2011) Double Negative - Michael Heizer, <http://www.cavetocanvas.com/post/5644767952/double-negative-michael-heizer-1969-70-located> (01.07.2016)
- CHISENHALE Rachel Whiteread, <http://chisenhale.org.uk/archive/exhibitions/index.php?id=104> (01.07.2016)
- COOK, K. (2016) Honey Pump in the Workplace Joseph Beuys: Social Sculpture, <https://neveryday.wordpress.com/tag/honey-pump-in-the-workplace/> (11.06.2016)
- CRUZVILLEGAS, A. (2010) Thomas Hirschhorn by Abraham Cruzvillegas, <http://bombmagazine.org/article/3621/> (30.06.2016)
- DUCHAMP, M. (2012) Yaratıcı Edim, Çev. Kemal İz, <http://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-yaratici-edim/944> (01.07.2016)
- ELIASSON O. <http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101003/the-weather-project#slideshow> (26.06.2016)
- ENCYCLOPEDIA OF SCULPTURE, Eva Hesse, <http://www.visual-arts-cork.com/sculpture/eva-hesse.htm> (03.04.2016)
- FABRICA, (2014) Raumzeichnung, <http://fabrica.org.uk/exhibitions/monika-grzymala-raumzeichnung-2014/> (29.06.2016)
- FORTY, A, (2000) Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture, http://www.kth.se/polopoly_fs/1.190870!/Menu/general/column-content/attachment/Ark%20%C3%84mn%201.pdf (17.10. 2015)
- FOUCAULT, M. (2009) “Özne ve İktidar”dan alıntı metin <http://nina.bencoya.com/182/baska-mekanlara-dair-michel-foucault/> (18.06.2016)
- FOUNTAINHEAD <http://www.fountainheadresidency.com/john-von-bergen> (01.07.2016)

- FRASER A. (2016) Kurumların Eleştirisinden Eleştiri Kurumuna, Çev. Ayşe Boren, <http://www.e-skop.com/skopbulten/kurumlarin-elestirisinden-elestiri-kurumuna/2926> (22.06.2016)
- GALLIMARD (2013) 1968 Devrimi ve Sitüasyonistler, Çev.Elçin Gen, [http://www.e - skop.com/skopbulten/1968-devrimi-ve-situasyonistler/1426](http://www.e-skop.com/skopbulten/1968-devrimi-ve-situasyonistler/1426) (10.06.2016)
- GRAF M. (2007) Uzay İstilacıları: Çağdaş Görsel Sanatlarda Mekanın Yok Oluşu, Haziran-, Asal_Sayı_263 <http://www.izinsizgosteri.net/new/?issue=48&page=1&content=385> (13.03.2016)
- HADOT, P. (2016) Wittgenstein ve Dilin Sınırları, <https://kitapokublog.wordpress.com/2016/02/05/wittgenstein-ve-dilin-sinirlari/> (27.06.2016)
- HICKS, V., SPENCER, E., PIETILA, A., HURLEY, R. (2010) Fountain and Other Readymades by Marcel Duchamp, <https://readymades-duchamp.wikispaces.com> (29.06.2016)
- HUTCHENS J. (2011) John Von Bergen, <http://www.berlinartlink.com/2011/04/14/john-von-bergen/> (28.06.2016)
- JABLON, S. (2011) John von Bergen by Samuel Jablon, <http://bombmagazine.org/article/5002/john-von-bergen> (01.07.2016)
- KAÇAR, T.-D. Resmin içine Girmek: Mekansal Değerlendirmede 'De Stijl' Örneği, <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/899/352316.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (06.02.2016)
- KAVRAKOĞLU, F. (2014) Çağdaş Sanata Varış 73, Soyut Sanat, <http://blog.kavrakoglu.com/tag/soyutlama/> (12.03.2016)
- KOÇAL, E. (2016) 60 Yıldır Sanata Adanan Bir Hayat: Heinz Mack, <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/60-yildir-sanata-adanan-bir-hayat-heinz-mack-i-5364> (04.06.2016)
- KUNSTHALLE-KARLSRUHE (2014) Franz Ackermann Mental Maps – Eikones, <http://www.kunsthalle-karlsruhe.de/en/exhibitions/review/review-2014/franz-ackermannmental-maps-eikones.html> (29.06.2016)
- KURTAR, S. Mekânı Yaşamak: Lefebvre ve Mekânın Diyalektik Oluşumu,

http://tucaum.ankara.edu.tr/wp-content/uploads/sites/280/2015/08/sem7_41.pdf
(04.01.2016)

LEWIS, B. (2011) TateShots at the Venice Biennale 2011: Thomas Hirschhorn at the Swiss Pavilion, <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/tateshots-venice-biennale-2011-thomas-hirschhorn-swiss-pavilion> (01.07.2016)

LISSON, Daniel Buren, <http://www.lissongallery.com/artists/daniel-buren>
(15.06.2015)

NIXON, M. (2002) October Files: Eva Hesse, The Mit Press, Cambridge
https://books.google.com.tr/books?id=_8wK9C5g-2gC&pg=PA27&lpg=PA27&dq=Contingent+hesse&source=bl&ots=3qWkjMtRnf&sig=sm7bjutXbR6yFJXZfZ2h1rFGYpY&hl=tr&sa=X&ved=0ahUKEwjCq9DkicbNAhWDSHQKHQ7XC8QQ6AEIUDAH#v=onepage&q=Contingent%20hesse&f=false (14.06.2016)

MOMA Learning, One and Three Chairs, http://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965 (14.06.2016)

KOSUTH, J. (1969) Art After Philosophy, http://www.lot.at/sfu_sabine_bitter/Art_After_Philosophy.pdf (13.06.2016)

QUIGLEY, T. (2010) Summary: Rosenberg, The American Action Painters, http://timothyquigley.net/vcs/rosenberg-ap_sum.pdf (22.05.2016)

ROSENBERG, H. (1952) American Action Painters, <http://art310-f11hoy.wikispaces.umb.edu/file/view/Rosenberg%20American%20Action%20Painters.pdf/250531188/Rosenberg%20American%20Action%20Painters.pdf> (21.05.2016)

SAATCHI, Franz Ackermann Exhibited at the Saatchi Gallery
http://www.saatchigallery.com/artists/franz_ackermann.htm (29.06.2016)

TED (2009) https://www.ted.com/speakers/olafur_eliasson (26.06.2016)

TUSA J. (2004) Rachel Whiteread, <http://www.bbc.co.uk/programmes/p00ncxzw>
(07.01. 2015)

UOREGON (2015) Within and Beyond the Frame Exhibition, <http://blogs.uoregon.edu/danielburen/2015/02/16/within-and-beyond-the-frame-exhibition-john-weber-gallery-1973/> (25.06.2016)

YILDIRIM, Ö. (2005) Aabye Kierkegaard Kimdir? http://www.felsefe.gen.tr/soren_aabye_kierkegaard_kimdir.asp (25.06.2016)

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: İpek ŞENEL

Doğum Yeri: Üsküdar, 19/03/1987

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim: Lisans

Lisans: 2009, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Anasanat Dalı

2010, Avusturya Linz Güzel Sanatlar Akademisi (Erasmus Programı)

2011, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Anasanat Dalı (Çift Anadal Programı)

Lise: 2005, Kocaeli Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi

İş Tecrübesi: 2012 – 2013 Arş. Gör., Kafkas Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
2013- halen Arş. Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi