

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ

GÜNÜMÜZ SANATINDA MEKANA ÖZGÜ (SITE-SPECIFIC)
KAVRAYIŞLAR BAĞLAMINDA YENİ MEKAN STRATEJİLERİ

Hazırlayan
SEDA ÖZEN

Danışman
YRD. DOÇ. RAMAZAN BAYRAKOĞLU

İZMİR-2013

YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik tezi olarak sunduğum “**Günümüz Sanatında Mekana Özgü (Site-Specific) Kavrayışlar Bağlamında Yeni Mekan Stratejileri**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve onurumla doğrularım.

.../.../...

Seda ÖZEN

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre **Resim** Anasanat Dalı **Sanatta Yeterlik** öğrencisi **Seda ÖZEN**'in **Günümüz Sanatında Mekana Özgü (Site-Specific) Kavrayışlar Bağlamında Yeni Mekan Stratejileri** konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat ' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

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

BAŞKAN

(ÜYE)

(ÜYE)

(ÜYE)

(ÜYE)

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: ÖZEN Adı: Seda

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Günümüz Sanatında Mekana Özgü (Site-Specific)
Kavrayışlar Bağlamında Yeni Mekan Stratejileri

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: New Strategies of Space in terms of Site-Specific Perception in Today's Art

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü. Enstitü: G.S.E. Yıl: 2013

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans : ☐
Doktora : ☐
Tıpta Uzmanlık : ☐
Sanatta Yeterlilik : ☒

Dili : Türkçe
Sayfa Sayısı : 141
Referans Sayısı : 45

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Yrd. Doç. Adı: Ramazan Soyadı: BAYRAKOĞLU

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Güncel Sanat
- 2- Mekana Özgü
- 3- Beyaz Küp
- 4- Müze
- 5- Enstalasyon

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Contemporary Art
- 2- Site-Specific
- 3- White Cube
- 4- Museum
- 5- Installation

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum ☐ Evet ☒ Hayır

ÖZET

Günümüzde mekana özgü enstalasyonlar, çağdaş sanat içerisinde önemli bir yer tutmaktadır. Sergi mekanına yapılan net ve basit, yapısal “işgaller” ve mekanın kendisini temel alarak kurgulanmış çalışmalar, günümüz sanatçıları tarafından sıkça kullanılır hale gelmiştir. Bu noktada, sanatçılar “mekan” kavramına, hem ideolojik hem de biçimsel anlamda yeni açılımlar sağlamaktadırlar.

Yeni materyaller ve teknolojik gelişmelerle birlikte, bir sanat yapıtının varlığı ve bulunduğu mekanın, nasıl ve hangi bağlamda bir kavramın odak noktası olabileceği sorusu yepyeni bir boyut kazanmıştır. Sanatçılar, disiplinler arası etkileşimlerden (teknoloji, politika, kurumsallaşma, medya, mimari, tasarım, bilim...) yaralanarak, gerek kamusal alanı, gerekse galeri mekanını, kendi sanatsal kavrayışlarının merkezine yerleştirmekte, ayrıca, mekanı, sanat yapıtı ile izleyicinin aktif olarak bir aradalığını sağlayan bir iletişim aracı olarak kullanmaktadırlar. Böylece, mekana dair yeni kavramların tartışılır hale geldiği platformlar oluşmakta, ayrıca farklı bakış açıları ve yaklaşımların doğmasına olanak sağlanmaktadır.

“Günümüz Sanatında Mekan Özgü (Site-Specific) Kavrayışlar Bağlamında Yeni Mekan Stratejileri” başlıklı bu tezin amacı, güncel sanat dahilinde, sanatsal alanın kullanımına yönelik yeni mekansal kurgular ve sergileme biçimlerini incelemek, ayrıca bu yeni alternatiflerin gerek biçimsel, gerekse kavramsal boyutta günümüz sanat anlayışına olan katkılarını ortaya çıkarmaktır.

ABSTRACT

In today's world site-specific installations hold a major place in contemporary art. Specific and simple "invasions" inside the structure of the exhibition space as well as works that have been built over the base of the space itself are being created frequently by the artists. In this sense, artists are providing an expansion for the concept of "space" both in terms of ideology and form.

Together with new materials and technological advancement, the existence of an artwork and the space surrounding the artwork as well as the question how these subjects could in which sense become the focus of a concept have taken on a new dimension. Artists, benefiting from interdisciplinary exchanges (technology, politics, institutionalization, media, architecture, design, science etc) have placed both the public space and the exhibition space in the center of their artistic perception, furthermore, started using the space as a medium to provide an active communication between the artwork and the audience. Thus, as new platforms emerge where one can discuss new concepts about space, it has become also possible to welcome different perspectives and approaches in this matter.

This thesis, titled *"New Strategies of Space in terms of Site-Specific Perception in Today's Art"* therefore aims at exploring new uses of space and forms of exhibition in the contemporary art world, and at the same time revealing the contribution of these new alternatives to the artistic perception both in a morphological and conceptual dimension.

ÖNSÖZ

Güncel sanat dahilinde, yeni mekansal kurgular ve sergileme biçimlerini incelemeyi, ayrıca bu yeni alternatiflerin gerek biçimsel, gerekse kavramsal boyutta günümüz sanat anlayışına olan katkılarını araştırmayı hedefleyen “Günümüz Sanatında Mekana Özgü (Site-Specific) Kavrayışlar Bağlamında Yeni Mekan Stratejileri” başlıklı bu çalışmamın ortaya çıkış sürecindeki destekleri ve yardımlarından dolayı öncelikle danışmanım Yrd. Doç. Ramazan BAYRAKOĞLU’na, daha sonra yine bu süreçte hep yanımda olarak ilgi ve hassasiyetini esirgemeyen Barış TANYILDIZI’na teşekkür ederim.

SEDA ÖZEN
İzmir-Haziran 2013

İÇİNDEKİLER

GÜNÜMÜZ SANATINDA MEKANA ÖZGÜ (SITE-SPECIFIC) KAVRAYIŞLAR BAĞLAMINDA YENİ MEKAN STRATEJİLERİ

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

1. BÖLÜM

MEKANA ÖZGÜ SANATA İLİŞKİN KAVRAMLAR

1.1. Galeri Mekanının Dönüşümü.....	4
1.2. Mekana Özgü (Site Specific) Kavramı.....	9
1.2.1. Koşullu Sanat Üzerine Notlar.....	14
1.2.2. Yerleştirme (Enstalasyon).....	17
1.2.3. Sosyal Eleştiri Alanı Olarak Çevreye Doğru Yayılan Heykel.....	25
1.2.4. Mekana Yayılan Resimler.....	27

2. BÖLÜM

MELEZ ALANLAR: SANAT, TASARIM VE MİMARİ

2.1. Sanat ve Mimari.....	32
2.2. Ortak Stratejiler.....	35
2.2.1. Mimari ve Sanat Bağlamında Kolaj.....	38
2.2.2. Mimari Parçalanma.....	43
2.2.3. Tersine Döndürme.....	47
2.2.4. Heykelin Mimari Alana Dönüşümü / Guggenheim Müzesi- Ibirapuera Oditoryumu.....	49
2.3. Kamusal Alanda Konumlara Özgü Müdahaleler.....	55

3. BÖLÜM

YENİ MEKAN STRATEJİLERİ

3.1. Zaman ve Mekan / <i>Mekana İçkin</i> Kavramı: Ayşe Erkmen.....	61
3.2. Monica Bonvicini / Mekan, Cinsiyet ve Güç.....	68
3.3. James Turrell –Robert Irwin / Görsel Yanılsama.....	73
3.4. Teknoloji ve Mekan / Olafur Eliasson.....	79
3.5. Ev İçinde Ev / Do Ho Suh.....	84

4. BÖLÜM:

KURUMSAL DESTEKLİ / SPONSORLU MEKANA ÖZGÜ PROJELER

4.1. Finansal Destek ve Ismarlama Sistemi.....	89
4.2. New York Kamu Sanat Fonu.....	91
4.3. Kaliforniya Üniversitesi / Stuart Koleksiyonu.....	98
SONUÇ.....	105
EKLER.....	108

EK 1 Söyleşi Çevirisi: Sanat ve Mimarinin İç içe Geçtiği Noktada Olafur Eliasson ile Bir Söyleşi.....	108
EK 2 Söyleşi Çevirisi: Anish Kapoor ve Richard Serra Söyleşisi.....	115
EK 3 Söyleşi Çevirisi: James Turrell.....	121
KAYNAKÇA.....	138

ÖZGEÇMİŞ

RESİM LİSTESİ

- Resim 1 Yves Klein, '**Le Vide**', Iris Clert Galeri, Fransa, 1958
- Resim 2 Michael Asher, Claire Copley Galerisi, Los Angeles, ABD, 1974
- Resim 3 Daniel Buren, '**Leaning Walls Installation**', Ace Galeri', Los Angeles, ABD, 1989
- Resim 4 Michael Elmgreen & Ingar Dragset, '**Social Mobility**', TBA21, Viyana, 2005
- Resim 5-6 Liam Gillick, '**Driving Practice Parts 1-30**', Milwaukee Art Museum, Michigan, ABD, 2005
- Resim 7 '**Large Arch**', Columbus Halk Kütüphanesi, ABD, 1971
- Resim 8 Mark di Suvero, '**Iroquois**', Benjamin Franklin Parkway, Philadelphia, ABD, 1983
- Resim 9 Richard Serra, '**Promenade**', Grand Palais, Paris, 2008
- Resim 10 Ayşe Erkmen, '**Wow**', Manifesta 1, Rotterdam, 1996
- Resim 11 Blinky Palermo, '**A room by Palermo**', Heiner-Friedrich Galeri, Münih, 1971
- Resim 12 Imi Knoebel, '**Genter Raum**', Mary Boone Gallery, New York, 1980
- Resim 13 Mariella Mosler, '**Ohne Titel**', MartaHertford Galeri, Almanya, 2010
- Resim 14 Gregor Schneider, '**HAUS u r**', Venedik Bienali, 2001
- Resim 15 Wolfgang Laib, '**Unlimited Ocean**', School of the Art Institute of Chicago, 2011
- Resim 16 Franz Ackermann, '**Getaway**', Tate Trienali, 2009
- Resim 17 Nadja Schöllhammer, '**Zyklop**', Akademie Schloss Solitude, Almanya, 2009
- Resim 18 Heike Weber, '**Utopia**', Kunstraum München, Almanya, 2009
- Resim 19 Tobias Rehberger, '**Bar Caffetteria**', 53. Venedik Bienali, 2009
- Resim 20 Pablo Picasso, '**Still Life with With Chair Caning**', 1912
- Resim 21 Krzysztof Wodiczko, '**Public Projections**', Hirshhorn Museum, 1988
- Resim 22 Matej Andraz Vogrincic, '**Clothed House**', Venedik, İtalya, 1999
- Resim 23 Jeff Koons, '**Train**', Los Angeles Sanat Müzesi

- Resim 24 Claes Oldenburg/ Coosje van Bruggen **Binoculars**', Frank Gehry, Chiat/Day Binası, Kaliforniya, 1991
- Resim 25 Lew Kerbel, **'Karl Marx Anıtı'**, Almanya, 1971
- Resim 26 Claude Monet, **'Water Lilies: Morning'** *Metal Panel üzerine kopya /* Tadao Ando, **'Güzel Sanatlar Bahçesi'**, Kyoto, 1994
- Resim 27 Richard Meier, **'Arp Müzesi'**, Almanya / Barbara Trautmann, **'Kaa'**, 2007
- Resim 28 Hans Haacke, **'Germania – Bottomless'**, 45. Venedik Bienali, 1993
- Resim 29 Peter Eisenman, **'Avrupa'da Öldürülen Yahudiler için Anıt'**, Berlin, 2005
- Resim 30 James Turrell **'The Light Inside'**, Güzel Sanatlar Müzesi, Houston, Texas, 2000
- Resim 31 Keith Sonnier, **'RedBueYellow'**, Münih Havaalanı, Almanya, 2002
- Resim 32 Olafur Eliasson, **'The other wall'**, Oslo Milli Opera Binası, 2008
- Resim 33 Pae White, Oslo Milli Opera Binası, 2010
- Resim 34-35 Thomas Ruff /Herzog & de Meuron, Uygulamalı Bilimler Üniversitesi Kütüphanesi, Almanya, 2004
- Resim 36 Keith Sonnier, **'Aziz Francis için Gözyaşları'**, Avusturya St. Franziskus Kilisesi, 2002
- Resim 37 Frank Gehry, **'Guggenheim Müzesi'** *Bilbao*, İspanya
- Resim 38 Claes Oldenburg ve Coosje van Bruggen, **'Soft Shuttlecock'**, Guggenheim Müzesi Bilbao, İspanya, 1994
- Resim 39-40 Richard Serra, **'Snake'**, Guggenheim Müzesi Bilbao, İspanya, 2005
- Resim 41 Oscar Niemeyer, **'Flame'**, Ibirapuera Park Oditoryumu, Brezilya, 1955/2003
- Resim 42 Tomie Ohtake, **'Untitled'**, Ibirapuera Park Oditoryumu, Brezilya, 2003
- Resim 43 Thomas Demand, **'Clearing'**, Venedik Bienali, 2005
- Resim 44 Thomas Demand, **'Image'**, Lufthansa Havaalanı, Almanya, 2007
- Resim 45 Michael Elmgreen ve Ingar Dragset, **'Kapılar'**, Lufthansa Havaalanı, Almanya, 2007
- Resim 46 Anish Kapoor, **'ArcelorMittal Orbit'**, Londra Olimpiyat Parkı, 2012

- Resim 47-48 Ayşe Erkmen, '**İyiye İşaret Değil**', Secession, Viyana, 2002
- Resim 49-50 Ayşe Erkmen, '**Az Çok**', Zeitenwende Kunstmuseum, Bonn, 1999
- Resim 51 Ayşe Erkmen, '**Hamarat Renkler**', Sculpture Center, New York, 2005
- Resim 52 Ayşe Erkmen, '**Stoned**', Galerie Taxispalace, Innsbruck, 2003
- Resim 53-54 Ayşe Erkmen, '**Yarısı**', Galerie Deux, Tokyo, 2000
- Resim 55-56 Ayşe Erkmen, '**Plan B**', 54. Venedik Bienali, 2011
- Resim 57-58 Monica Bonvicini, '**Stairway to Hell**', İstanbul Modern Koleksiyonu, 2003
- Resim 59 Monica Bonvicini, '**Plastered**', Secession ,Viyana,1998
- Resim 60 Monica Bonvicini, '**Satisfy Me**', The Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2010
- Resim 61 Monica Bonvicini, '**Built for Crime**', Galleria Emi Fontana Milano, 2006
- Resim 62-63 Monica Bonvicini, '**Don't Miss a Sec.**', Art Basel, 2004
- Resim 64 Monica Bonvicini, '**She Lies**', Oslo Limanı, 2010
- Resim 65 Caspar David Friedrich, '**The Sea of Ice**', 1824
- Resim 66 James Turrell, '**The Light Inside**', Kulturforum Järna, İsveç, 2012
- Resim 67 James Turrell, '**The Light Inside**', Houston Güzel Sanatlar Müzesi, A.B.D., 1999
- Resim 68 James Turrell, '**Within Without**', National Gallery of Australia, 2010
- Resim 69 Robert Irwin, '**Black Line Volume**', MOMA, New York, 1975
- Resim 70 Olafur Eliasson, '**The Weather Project**', Tate Modern, Londra, 2003
- Resim 71 Olafur Eliasson, '**360° room for all colours**', MOMA, New York, 2002
- Resim 72 Do Ho Suh, '**Seoul Home**', Seattle Asian Art Museum, 2002
- Resim 73 Do Ho Suh, '**348 West 22nd Street, New York**', Art Gallery of Ontario, Kanada, 2000
- Resim 74 Olafur Eliasson, '**The New York City Waterfalls**', New York, 2008
- Resim 75 Anish Kapoor, '**Sky Mirror**', New York, 2006
- Resim 76 Chris Burden, '**What my dad gave me**', New York, 2008

- Resim 77 Julian Opie, '**Animals, Buildings, Cars, and People**', New York, 2005
- Resim 78 Takashi Murakami, '**Reversed Double Helix**', New York, 2003
- Resim 79 San Diego Kaliforniya Üniversitesi Kampüsü, Kaliforniya
- Resim 80 Robert Irwin, '**Two Running Violet V Forms**', Kaliforniya, 1983
- Resim 81 Barbara Kruger, '**Another**', San Diego Kaliforniya Üniversitesi, 2008
- Resim 82 Bruce Nauman, '**Vices and Virtues**', San Diego Kaliforniya Üniversitesi, 1988
- Resim 83-84 Do Ho Suh, '**Fallen Star**', Jacobs Mühendislik Okulu, San Diego Kaliforniya Üniversitesi, 2012
- Resim 85 Do Ho Suh, '**Fallen Star**', Jacobs Mühendislik Okulu, San Diego Kaliforniya Üniversitesi, 2012
- Resim 86 Olafur Eliasson, Harpa Konser Salonu ve Conference Merkezi, Reykjavik, İzlanda, 2011
- Resim 87-88 Olafur Eliasson, Harpa Konser Salonu ve Conference Merkezi, Reykjavik, İzlanda, 2011
- Resim 89 Richard Serra, '**Open Ended**', Gagosian Galeri, ABD, 2007-2008
- Resim 90 James Turrell, '**Meeting**', MOMA P.S.1, 1986

GİRİŞ

“Elli yılı aşkın bir süredir birçok sanatçı resmi, heykeli ve filmi, onları çevreleyen mimari ile ilişkiye soktu; aynı süre zarfında birçok mimar, görsel sanatlarla uğraşmaya başladı. Bazen işbirliği, bazense rekabet biçimini alan bu karşılaşma, kültürel ekonomimizde, imge oluşturma ve mekânı şekillendirmenin ana ortamı haline geldi. Bu birleşmenin önemini sanat müzelerinin etkisinin artmasına bağlama, konuyu kısmi olarak değerlendirmemiz anlamına gelir. Oysa bu birleşme, birçok başka kurumun kimliğini de etkiliyor; çünkü şirketler ve hükümetler, sanat merkezleri, festival ve benzeri etkinlikler aracılığıyla şehirleri markalaştırmak ve iş dünyasının yatırımlarını çekmek için gözlerini sanat-mimarlık ilişkisine çevirdiler. Sanat ve mimarlığın birbirlerine yaklaştıkları noktada, aynı zamanda yeni malzemelerle, teknolojilerle ve mecralarla ilgili sorular ortaya çıkıyor; bu durum da, sanat-mimarlık ilişkisinin acil olarak sorgulanmasını gündeme getiriyor.”¹

HAL FOSTER

20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmış olan Mekana Özgü Sanat anlayışı günümüzde de artan bir biçimde pek çok sanatçının üretim pratiği olarak etkisini sürdürmektedir. Tıpkı Hal Foster’ın yukarıda belirtilen söyleminde de olduğu gibi, mekana özgü çalışmaların güncel sanat dahilinde böylesi önemli bir alana ve etkiye sahip oluşu, bu yaklaşıma ilişkin kavramların ve üretim biçimlerinin tanımlanmasını zorunlu hale getirmiştir. Her ne kadar bu çalışmanın başlığı Mekana Özgü Sanat ile sınırlandırılmış olsa da, bu türden bir kavrayışı benimsemiş olan pek çok sanatçı kaçınılmaz bir biçimde melez sonuçların ortaya çıktığı, disiplinler arası bir alana yayılmaktadır. Tezin kapsamında yer verilen sanatçılar için, işin yerleştirildiği mekân bir çıkış noktası oluştururken, aynı zamanda mimari, coğrafya ve sosyal çevre gibi pek çok farklı unsur da bu sanatçılar tarafından etkin bir biçimde kullanılmaktadır.

Geleneksel anlamda resim ve heykel alanında çoğunlukla sanat eserinin yalnızca kendisine ait fiziksel özellikler bir sorunsal oluştururken, mekana özgü iş üreten sanatçılar için bahsi geçen tüm bu alanlar, işin bütününe oluşturan bileşenler olarak ele alınmaktadır. Bir diğer önemli bileşen de mekânın fiziksel işlevini sağlayan izleyicidir. İş, çoğu zaman etrafında gezinerek ya da içerisinden geçerek

¹ Hal Foster, **Sanat Mimarlık Kompleksi: Küreselleşme Çağında Sanat, Mimarlık ve Tasarımın Birliği**, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 2013, 7 s., çeviri: Serpil Özaloğlu

deneyimleyen izleyiciler bu sanat biçimiyle direkt bir ilişki kurmaktadır. Bu sebeple tez içerisinde hem işlerin izleyici üzerindeki etkisine, hem de izleyicinin işlere olan katkısına yer verilmiştir.

Mekana Özgü Sanat genel olarak 1950’lerde beyaz küp biçimindeki steril sergi mekanlarının ve müzelerin kar amacı güden kurumsal yapılarına karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Ancak günümüze kadar geçirdiği süreç içerisinde, bu sanat biçimi evrilerek sanatçılar tarafından farklı amaçlar doğrultusunda kullanılır hale gelmiştir. Kısacası sanatın mekanla kurduğu ilişki biçimsel ve kavramsal açılardan dönüşüme uğramıştır. Bu dönüşümle birlikte, daha önceleri eleştirilen ve tepki gösterilen galeri ve müzeler, bugün mekan çıkışlı işler üreten sanatçılar için yeni platformlar halini almıştır. Galeri ve müzelerin yanı sıra, kamusal alanda gerçekleştirilen pek çok proje de, mekana özgü sanatın önemli bir bölümü oluşturmaktadır. Bahsedilen bütün bu farklı disiplinler, üretim biçimleri ve kullanılan mekanların çeşitliliği, mekana özgü sanatın tarihini sınıflandırma ve ona ait kavramları açıklama konusunda oldukça karmaşık bir yapı sunmaktadır. Bu nedenle, tezin içerisinde yer alan pek çok örneği, farklı sınıflandırmalar ya da başlıklar altında değerlendirmek de pek tabi mümkündür. Ancak, bu melez yapıyı ayırıştırmak adına, kullanılan örneklerin sayısı fazla tutularak, benzer özelliklere sahip olanları ortak bir başlık altında toplanmaya çalışılmıştır.

Tezin ilk bölümünde konuya ilişkin kavramlar bir takım kategoriler kullanılarak açıklanırken, galeri mekanının 1950’lerden günümüze dek geçirdiği dönüşüm de özetlenmiştir. Bu bölümde aynı zamanda, yerleştirme, resim ve heykel gibi farklı üretim biçimlerinin mekana özgü sanata doğru ilerleyişi değerlendirilmeye çalışılmıştır.

İkinci bölümde birbirinden farklı alanlar olan Sanat, Mimari ve Tasarım kesişiminde yer alan örneklere yer verilmiş, özellikle sanat ve mimarinin ortak stratejileri ele alınmıştır. Ayrıca heykelin mimari alana dönüşümü iki farklı örnek üzerinden yorumlanmıştır.

Üçüncü bölüm günümüzün parametrelerini kullanarak farklı mekan stratejileri üreten sanatçılardan oluşan bir seçki özelliğindedir. Her ne kadar “mekan” sözcüğü aynı başlık altında bir araya getirilmiş olan bu sanatçıların ortak noktasını oluşturuyor olsa da, her biri zaman, cinsiyet, güç, teknoloji, yanılısama, kurumsal eleştiri gibi farklı kavramlar üzerine yoğunlaşmaktadır.

Son bölüm olan dördüncü bölümde ise, müze ve kamu kurumlarının finansal destek sağladıkları daha geniş kapsamlı ve büyük ölçekli projelerden bahsedilmektedir. Kurumsal destek, ısmarlama sistemi ve sponsorluk gibi terimlerin ele alındığı bu bölümde, New York Kamu Sanat Fonu ve Kaliforniya Üniversitesi Stuart Koleksiyonu kapsamında gerçekleştirilmiş olan kamu sanatı örneklerine yer verilmiştir.

Tezin kapsamında yer alan sanatçılardan bir kısmına ait söyleşilerin çevirileri de çalışmanın son kısmındaki ekler bölümünde yer almaktadır. Birinci elden sanatçılara ait söylemleri içeren bu söyleşilerin, tezdeki bazı noktaların daha iyi kavranmasına destek olacağı düşünülmüştür.

1. BÖLÜM

MEKANA ÖZGÜ SANATA İLİŞKİN KAVRAMLAR

1.1. Galeri Mekanının Dönüşümü

1950 ve 60'lı yıllarda galeriler ve müzeler ticari kaygılar sebebiyle, mekanı kullanan deneysel çalışmalar veya performanslar gibi satışa yönelik olmayan çalışmalara destek vermemektedir. Bu dönemde ortaya çıkan mekanın algısı ve yorumlanmasına yönelik değişimler, galeri ve müzelerin kurumsal yapısına bir tepki olarak sanat yapıtının işlevi ile ilgili bir kırılma noktası olmuştur. Bu kırılmayla birlikte galeri mekanına alternatif yeni sanatsal uygulamalar yapılmaya başlanmış ve mekanın, sanatsal pratiğin fonu olması yerine, sanat için bir çıkış noktası olması fikri benimsenir hale gelmiştir.

Mekana özgü tanımı da ilk olarak 1960'ların sonunda birbiri ardına ortaya çıkan kurumsal galerilere eleştirel bir tepki olarak çıkmıştır. Bu tepki, sanat çalışmalarını idealist “beyaz küp” içerisinde yüzen mobil eşyalara indirgeyen pazar güçlerine karşı bir duruş olarak tanımlanabilir.

Chin Tao Wu, *Kültürün Özelleştirilmesi* isimli kitabında bu meseleyi kısaca şu şekilde özetlemektedir:

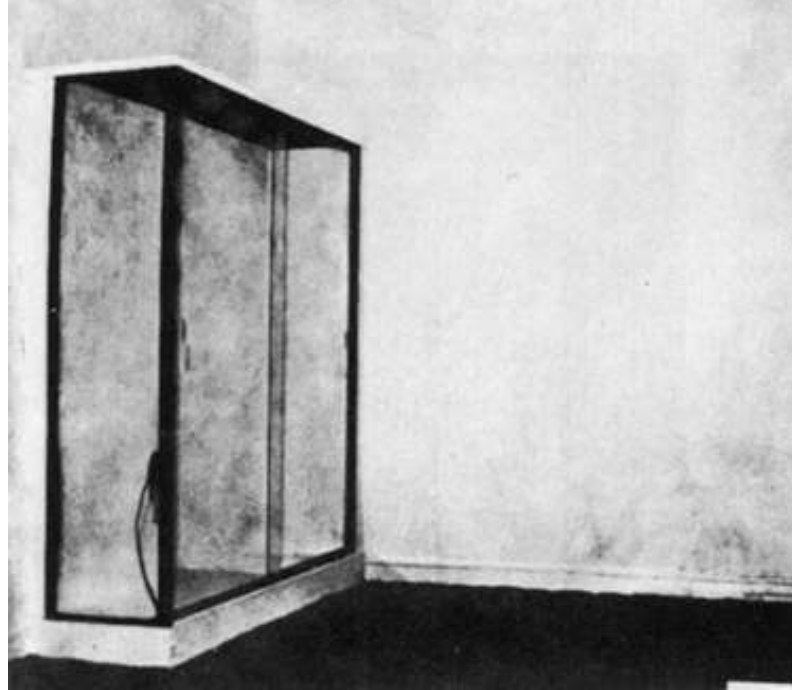
“...Bu hareket müzelerin ve ticari galerilerin uyguladığı destekleme sistemine tepki olarak Amerika’da doğdu; çoğu sanatçı, bu sistemden çok az sayıda sanatçının yararlanabildiğini savunuyordu. O dönemde müzelerin ve ticari galerilerin hiçbiri, geniş bir yelpazede uzanan yeni deneysel eserlere, özellikle performans sanatı ve kavramsal sanat örneklerine yer vermeye yanaşmıyordu. ...oysa alternatif mekânların asıl derdi satış değildi. Washington Sanat Projesi’nin yöneticisi Jack Beynolds şöyle söylüyor. “Bizim işimiz kariyer yönetimi değil.” Aksine bu alternatif mekânlar, bazen satılamayacak eserleri sergilediler; böylece sanat eserinin bir meta olduğu varsayımına da meydan okudular.”²

1960’lardan günümüze uzanan süreçte galeri sözcüğü yerine mekan sözcüğünün kullanılması da bilinçli bir tercih olarak yorumlanabilir. Sandy Nairne

² Chin Tao Wu, *Kültürün Özelleştirilmesi, 1980 Sonrası Kültürün Özelleştirilmesi*, 1. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, 70 s.

mekan sözcüğünün kurumsal ya da ticari bir ortamı anımsatmaması ve bu sayede seyircinin herhangi bir önyargıya kapılmasına neden olmamasını bu sözcüğün kullanımının yaygınlaşmasının başlıca nedeni olduğunu ifade etmiştir.³

Bu tepkinin ilk örneklerinden birisi olarak Yves Klein'ın 1958 yılında Iris Clert Galeri'deki '*Le Vide*' ('Boşluk') çalışmasını kabul edebiliriz. Burada sanatçı ziyaretçileri boş bir sergi salonu ile karşılamaktadır. Beyaza boyalı bu salonda boş bir camekan bulunmakta ve bu şekilde "sanat" görme hevesi ile gelenler hayal kırıklığına uğratılmaktadır. Mekanın içindeki boş camekan ile, "beyaz küp" içinde başka bir "beyaz küp" oluşturulmuştur. Bu çalışmayla beraber minimalistler de Yves Klein'ın işine kademe kademe yaklaşmışlar; önce zemini, duvarları, tavanı ve köşeleri oluşturmuş ve üç boyutlu nesnelerini böylesi bir mekanda sunmuşlar, sonunda ise sanat nesnesi ile sanat mekanının uyumuna odaklanıp "yeri belli işler" gerçekleştirmişlerdir.



Resim 1: Yves Klein, '*Le Vide*', Iris Clert Galeri, Fransa, 1958

³ Bknz. Reesa Greenberg, Bruce W.Ferguson and Sandy Nairne, **Thinking About Exhibitions/ The Institutionalization of Dissent**, Routledge, Londra-New York, 2005, 271-287 s.

Brian O'Doherty *Gösterge Olarak Galeri* isimli yazısında boş galerinin sanat yapıtının kendisi haline gelişine ilişkin şunları belirtmektedir:

“Artık sanat yapıtının etrafındaki alanla sınırlı olamayan ve sanatın anısıyla dolu olan bu yeni mekan, onu sınırlayan kutuyu itmeye başlamıştır. Zaman içinde galeri bilinçle dolmuştur. Duvarları yere, yerleri kaideye, köşeleri girdaplara, tavanı donuk bir gökyüzüne dönüştürmüştür. Beyaz küp potansiyel sanat haline gelmiş, kapalı mekanı simyasal bir biçimde, bir mecraya dönüştürmüştür. Sanat dışarı atılan, kaldırılan ve yerine başka bir şey konan bir şey haline gelmiştir. O halde boş galeri, Akıl’la ilişkilendirebileceğimiz o esnek mekanla dolu olan yer, modernizmin en büyük keşfidir diyebilir miyiz?”⁴

Galeri mekanının işlevini sorgulayan başka bir önemli örnek olarak, Michael Asher’ın Los Angeles Claire Copley Galeri’deki sergisini gösterebiliriz. Asher burada sergi salonu ile eserlerin satışlarının idari edildiği kısım arasındaki duvarları kaldırarak, “sanat işinin” kendisini serginin objesi olarak kullanmıştır.



Resim 2: Michael Asher, Claire Copley Galerisi, Los Angeles, ABD, 1974

Lawrence Weiner *‘When Attitudes Become Form’* (*Tavırlar Form Haline Geline*) sergisinde, alçısı çekiçle kırılıp tuğlalar halinde çıplak bırakılmış bir duvarı sergilemiştir. Sanatçı burada sanat mekanının “korunan bir alan” oluşuna eleştirel bir yorum getirmektedir.

⁴ Brian O'Doherty, **Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekanının İdeolojisi**, çev: Ahu Antmen, 1. Basım, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010, 109 s.

Heimo Zobernig'in Neue Galerie, Kassel'de Documenta IX için üretmiş olduğu çalışma da izleyici tarafından ilk anda "görünür" bir müdahale olarak algılanmamaktadır. Zobernig'in işindeki ilginç nokta bu müdahalenin belirsizliğindedir. Onun duvarları sadece galeriyi kapatmak ve içerideki geleneksel gösteriye bir yorum yapmakla kalmaz, aynı zamanda izleyenleri geçmek zorunda bıraktığı yeni bir mekan, dar bir koridor oluşturur. Burada görececek hiçbir şey yoktur. Bu çalışma, tanımsal olarak yapısından ötürü görünmeyen / algılanamayan bir nesneyi sanata dönüştürür.

Bir diğer önemli isim olan William Anastasie, neredeyse galeri duvarları büyüklüğünde tuvaler kullanarak duvarların indirgenmiş bir halini sergilemiştir. Sanatçı her duvarın tüm ayrıntılarını fotoğraflamış (havalandırma delikleri, prizler vb) ve bu görüntüleri tuval üzerine ipek baskı ile oranlı bir şekilde aktarmıştır. Bilgi değeri açısından, hem duvarlar hem de resimler birbirinin aynısıdır. Brian O'Doherty'nin de '*Galeri Mekanı Üzerine Notlar*' isimli yazısında da dediği gibi duvarları kendi görüntüleri ile kaplamak, duvardaki resim ve duvarın kendisini tam o noktada diyaloga sokmak anlamına gelmektedir.⁵

"...Duvar bir kez estetik bir güç halini alınca, üzerinde gösterilen her şeye bir nitelik kazandırmaya başlamıştır. Sanatın bağlamı olarak ve zengin bir içerik oluşturarak sanatın kendisine katkıda bulunmaya başlamıştır. Bugün artık bir mekanı adeta bir sağlık görevlisi gibi incelemenden sergi açmak olanaksız hale gelmiştir; yapıtı kaçınılmaz olarak "sanatsallaştıran", yapıtın amacını görünür kılan duvarın estetiğini göz önünde bulundurmak zorunludur."⁶

1980'li yıllarla birlikte '*mimaride sanat*' konusu dahilinde sanat bu işlevini özel sermaye aracı olarak yerine getirmeye başlamış ve bu durum yeniden tartışma konusu haline gelmiştir.

"Reagan ve Thatcher hükümetleri döneminde Amerika'da ve Britanya'da şirketler yüksek kültür üzerinde oldukça hakim bir duruma gelmiştir, o zamana dek iş dünyasının yüksek kültüre müdahalesi uygunsuz karşılanırdı. Her ne kadar şirketler sanat müzelerine ve diğer kültür kurumlarına katkıda bulunuyor olsa da bu katkı kendilerinden talep edilmekteydi; bu

⁵ Bknz, .a.g.e., 29-51 s.

⁶ a.g.e., 44 s.

anlamda edilgin bir konumdaydılar. 1980’li yıllarda bunun yerine “serbest piyasa ekonomisi” olarak adlandırılan sistem savunulmaya başlandı.”⁷

Chin Tao Wu’nun özetle tanımladığı bu serbest piyasa ekonomisi ile birlikte 80’li yıllardan günümüze uzanan süreçte, kamu mekanları ya da özel mekanlarda, müzelerde ve sanat galerilerinde “mekana özgü”, “mekan çıkışlı” ya da “mekana referans veren” çalışmalar, 60’lı yılların politik söyleminden uzaklaşmaya başlamıştır. Pek çok sanatçı o dönemin tepkisel anlayışından bağımsız bu kavrayışı kendi sanatsal üretimlerinin merkezine yerleştirmiştir. Bu dönüşümle beraber yeniden bir kurumsallaşma süreci de başlamıştır.

Reesa Greenberg *Yeniden Dağıtılan Sergi: mekanın yeniden değerlendirilmesi* isimli makalesinde 60’lardan günümüze uzanan süreci kısaca şu şekilde özetlemektedir:

“Bu yeni tutumun yayılmasındaki temel faktör sanat nesnesi ile ilk kamusal karşılaşmanın yer değiştirmesiydi. Sergi alanındaki bu değişim bazı sanatçıların sanat nesnesini potansiyel bir varlık olarak sunan sanat sergi biçimini sorgulama ihtiyacının bir sembolüydü. Sergilemeye ait şartların değişimiyle, sanatın çok daha geniş sosyal bağlamlar içinde var olduğu ve salt parasal olmak dışında farklı anlamlar ifade ettiği gösterilmiş oldu. Bu ve diğer dönemlerde sergi uygulamalarında görülen birçok değişimde olduğu gibi, sergi mekan yeri ve türündeki değişimler sanatçılar tarafından başlatıldı, ticari galerilerce takip edildi ve en sonunda sanat müzelerince kurumsallaştırıldı.”⁸

Günümüzde böylesi bir kavrayışla iş üreten sanatçılar farklı kavramları bir araya getirirken, elde etmek istedikleri sonuca ulaşmak için mekanı içerikten bağlama taşımışlardır. Sanatçılar, mekanı yalnızca taşıdığı fiziksel özellikleri sebebiyle değil, ele aldıkları kavramların irdelenmesi için uygun bir araç teşkil etmesi sebebiyle kullanmaya başlamışlardır. Böylece mekana yönelik çalışmalar, beyaz küp biçimindeki galeri mekanında sergilenen bir resmi kavramaktan çok daha karmaşık hale gelmiştir. Bu sebeple sorulabilecek sorulardan birisi de, mekana özgü herhangi bir çalışmanın ne türden veriler ya da kriterlerle kavranabileceği sorusu olabilir. Çünkü burada işin nasıl tecrübe edileceği ile ilgili olarak alışlageldik

⁷ Chin Tao Wu, **Kültürün Özelleştirilmesi, 1980 Sonrası Kültürün Özelleştirilmesi**, 1. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, 16 s.

⁸ Reesa Greenberg, Bruce W.Ferguson and Sandy Nairne, **Thinking About Exhibitions/ The Exhibited Redistributed: A case for reassessing space**, Routledge, Londra-New York, 2005, 246 s.

kurallar geçerliliğini yitirmekte, sanat deneyimi farklı zamansal ve mekansal ilişkiler vasıtasıyla başka bir nitelik kazanmaktadır.

1.2. Mekana Özgü (Site Specific) Kavramı

Mekana Özgü (Site specific) kavramı genel anlamda sanat eserleri ile sanat eserinin içinde bulunduğu ve anlamının tanımlandığı mekanlar arasındaki alışverişi kapsamaktadır. Aslında mekana-özgülüğün tanımına en basit biçimde, bu bahsi geçen karşılıklı değiş-tokuşun temelini tasvir ederek başlanabilir. Eğer ifadelerin, eylemlerin ve olayların anlamlarının kendilerine ait konumdan veya içinde bulundukları durumdan etkilendiği kabul edilirse, o zaman bir sanat eseri de mekan ve konumu ile ilişkili bir biçimde tanımlanacaktır. Mekana özgü sanat ve performans sanatı alanındaki çalışmalarıyla tanınan Prof. Nick Kaye bu fikri gösterge bilimsel ilişki içerisinde şu şekilde değerlendirmektedir:

“Göstergeyi okumak, gösterenin konumunu belirlemiş olmak, onun gösterge bilimsel sistem içerisindeki yerini tanımlamış olmak demektir. Buradan yola çıkarak, bir görüntü, obje ya da olaya ait konum ile bunlara ait yerleşimin siyasi, estetik, coğrafi, kurumsal ya da diğer söylemlerle olan bağlantısının “o şeyin” ne olduğunun söylenebileceğine ait bir bilgi verdiğini ileri sürebiliriz.”⁹

O halde, “mekana özgü bir iş” içinde bulunduğu alan ile çevresindeki nesneler ve olaylarla olan ilişkisi sonucunda ortaya çıkan anlamlarla ifade edilip tanımlanabilir. Bu durum Richard Serra’nın 1981 tarihli ‘*Arc*’ (‘*Kavis*’) adlı yere özgü işinin kaldırılmasıyla ilgili olarak kamuoyundaki tartışmalara dair verdiği tepkiyi hatırlatır. Serra yere özgü işe ait anahtar bir tanımlama sunarken en yalın ve samimi biçimde “*işi taşımak onu yok etmektedir*” demiştir. Ona göre yere özgü bir işi başka bir yere taşımak onu yeniden konumlandırmak, onu bambaşka bir şey yapmaktır.¹⁰

⁹ Nick Kaye, *Site Specific Art Performance Place and Documentation*, 1. Basım, Routledge, Londra 2000, 1s.

¹⁰ Richard Serra, *Richard Serra Writings Interviews*, Chicago University Press, 1994, 194s.

Hal Foster *'Sanat Mimarlık Kompleksi'* adlı kitabında Serra ve onun dönemindeki sanatçıların heykelden uzaklaşıp mekana özgü çalışmalara yönelişlerini şu sözleri ile ifade etmiştir:

“...Serra ve kuşağı, heykeli kaidesinden kopmasından sonra ortaya çıkan durumsal yönüne ağırlık verdiler; öyle ki, 1913'te hazır-nesne ve konstrüksiyonla yalnızca ilan edilmiş olan bu kopuş, 1970'te , yeni yere özgü uygulamalarla yerleşik hale geldi.”¹¹

Sanatçı Daniel Buren de *'Function of Architecture'* (*'Mimarinin İşlevi'*) isimli makalesinde bu konuyla ilgili görüşlerini şu şekilde ifade etmektedir:

“İçerisinde gösterilmekte / sergilenmekte olduğu mekanı göz önünde bulunduran bir iş, başka bir yere taşınamaz ve sergi sona erdiğinde de ortadan kalkmak zorunda kalır. Bu ortadan kalkma fikri, her durumda müzenin içerisinde duran iş açısından işin ölümsüzlüğünü arzulayan baskın sanatsal ideolojiyi ihlal etmektedir. Bu durum korunma yerine kendine özgü var oluş şeklini bireysel ve sürekli yıkımından almakta olan tüm sanat eserlerinin karşılaştığı zorluklardan birisidir. Dahası işin bir parçası olarak sergi mekanının dahil edilmesi, bahsedilen işi kullanılmakta olan mekanlar kadar çok sayıda ortama parçalamaktadır.”¹²

Daniel Buren'in birçok çalışması, başlıklarının yanı sıra *'in situ'* tanımını da beraberinde taşır. Bu terim *'orijinal yerinde, o zaman ve orada'* anlamını taşımaktadır. Buren, işlerini onlara direkt referans veren mekan üzerinde oluşturmaktadır. Bu bağlamda, 1965 yılından bu yana, sanat üretimini etkileyen müzeler, sanat galerileri gibi onu kesin bir biçimde belirleyen kurumlara karşı eleştirel bir yaklaşım geliştirmiştir.

Yine aynı metninde sanatçı şunları eklemektedir: *“Bir işin, bir sergiden diğerine, işin teşhir edildiği mekana ait mimariden bağımsız biçimde taşınabilir olması bahanesi altında yatan sözde özgürlük, mimarinin görmezden gelindiğini varsaymak anlamına gelmektedir.”*¹³

Sanatçının 1989 yılında gerçekleştirdiği bir çalışması yirmi derecelik bir eğimle içeri bakan üç adet ham kontrplakla elde edilmiş yapay duvarlardan oluşmaktadır. Buren'e ait beyaz bantların oluşturduğu çizgiler mekansal belirsizliği

¹¹ Hal Foster, **Sanat Mimarlık Kompleksi: Küreselleşme Çağında Sanat, Mimarlıkve Tasarımın Birliği**, iletişim Yayıncılık, İstanbul, 2013, 216 s., çeviri: Serpil Özaloğlu

¹² Daniel Buren, **Thinking About Exhibitions/ Function of Architecture**, ed.Reesa Greenberg, Bruce W.Ferguson and Sandy Nairne Routledge, Londra-New York, 2005, 223 s.

¹³ a.g.e, 223 s.

yok etmekte, galerinin içinde bulunduğu halde, galeriyi içine almaktadır. *Art in America* dergisinde bu çalışma hakkında yayımlanan bir makalede “*Bu çarpık mekandan geçerken, insan galerinin katılığını ve dümdüz dikdörtgenliğini mimari içinde fark ediyor.*”¹⁴ şeklinde bir ifade yer almaktadır.



Resim 3: Daniel Buren , ‘*Leaning Walls Installation*’, Ace Galeri’, Los Angeles, ABD, 1989

Sanat ve mimari üzerine araştırmalarıyla tanınan Miwon Kwon*, ‘*mekana özgü*’ terimini post-minimalist ve neo-kavramsal sanat uygulamaları ile kamu sanatı içerisindeki işleyişini ele alarak açıklamaya çalışmıştır. Kwon, modern sanat tartışmalarında sıkça karşılaşılan ancak belirgin bir tanımı verilemeyen ‘*mekana özgü*’ terimindeki mekanın tam olarak neyi karşıladığı üzerinde durarak, mekanın coğrafi bir alan, o alanın bir temsili ya da kurumsal bir alan ve konular arasında dolaşan bir ağ ya da bir topluluk oluşumu olup olmadığı sorularına yanıt aramıştır. Ayrıca son yıllarda farklı sergileme biçimlerinin ne şekilde ilerlediği ve bugünkü sanat içerisinde nasıl tasvir edilir hale geldiğini araştırmıştır. Kwon’un oluşturduğu

¹⁴Frances Colpitt, “Space Commanders”, *Art in America*, 1990, 67 s.

* Lisans eğitimini Mimarlık, yüksek lisans eğitimini ise fotoğraf alanlarında tamamlamış olan Miwon Kwon, 1990’lı yıllarda Amerika Whitney Müzesi’nde küratör olarak çalışmıştır. 1998 yılında Princeton Üniversitesi’nde Mimarlık Tarihi ve Teorisi alanında doktorasını tamamlayan Kwon, Çağdaş Sanat Tarihi dersleri vermek üzere Kaliforniya Üniversitesi’nde öğretim üyesi olarak çalışmaya başlamıştır. Kwon’un araştırmaları ve makaleleri çağdaş sanat, mimarlık, kentsel çalışmalar gibi konuları içermektedir. *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (MIT Press, 2002) isimli kitabın yazarı olan Miwon Kwon, Francis Alÿs, Michael Asher, Cai Guo-Qiang, Jimmie Durham, Felix Gonzalez-Torres, Barbara Kruger, Christian Marclay, Ana Mendieta, Josiah McElheny, Christian Philipp Müller, Gabriel Orozco, Jorge Pardo, Richard Serra, James Turrell ve Do Ho Suh gibi pek çok sanatçının çalışmaları üzerine yazmış olduğu makaleleri ile de tanınmaktadır.

mercek yoluyla, son dönemdeki uygulamalar üzerine de bir eleştirel kazanım elde ederiz ki; bunlar hem zengin çözümlemeler içermekte, hem de günümüz sanatına ait bir takım öneriler sunmaktadır. Kwon'un kitabının başlığı olan '*One Place after Another*'* ('*Birbiri Ardına Mekanlar*') cümlesi kapitalist genişlemenin belirlediği bir süreç olan 'küresel boyutta büyüyen bir homojenleşmeye' şahit olduğumuz şehir yaşamı ve onun inşa edilmiş mekânlarının yarattığı deneyimi ima etmektedir.

"Mekana özgülük", Kwon'un açıkladığı gibi, kurumsallığa olan güvensizlikten ortaya çıkmıştır. Ancak günümüzde bu yaklaşım "dış dünya ve günlük yaşama" ilişkin kavramlarla şekillenen bir sanat biçimine dönüşmektedir. Mekana dair bağlam, artık sosyo-politik konuları da içermektedir. Çevresel etkenler, ırkçılık, cinsiyet ayrımcılığı ve homofobi gibi konuların pek çok sanatçının işlerinde çeşitli biçimlerde konumlandığı görülmektedir.

Richard Serra gibi birçok minimalist sanatçı da, Kwon'un '*mekana özgü*' kavramı üzerine oluşturduğu çalışmasında tanımladığı gibi, heykelsi nesneyi geri döndürülemez biçimde bulunduğu yere ait bir temel üzerine oturtmuştur. Bu sanatçılar, ilgiyi öncelikli olarak mekanın fiziksel özelliklerine çekerek nesneyi bağlamsal hale getirmişlerdir. Bir diğer minimalist sanatçı olan Carl Andre de heykellerini mekanın yontulması olarak görmekte ve onları mekanı şekillendirmek için kullandığını ifade etmektedir. Carl Andre'nin bu ifadesinden yola çıkarak, mekanın ve onu oluşturan elemanların (duvarlar, zemin, tavan, pencereler, kapılar vs.) bir çalışmaya dair verileri önceden hali hazırda barındırdığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Yukarıda da belirtildiği gibi minimalist sanatçılar daha çok mekanın fiziksel özellikleri üzerinden bir söylem geliştirmiş, çalışmalarında kullandıkları nesnelerin mekanla olan ilişkilerini araştırmışlardır. Ancak güncel örneklerle bakıldığında sanatçıların mekanın fiziksel özelliklerini kendi öznel söylemlerini iletmede bir araç olarak kullandıkları söylenebilir. Örneğin tematik olarak, işleri sanat, tasarım, mimari ve çevre planlaması ile arasındaki yakın ilişkiye dayanan Michael Elmgreen

* Bknz. Miwon Kwon, *One Place after Another*, The MIT Press, 2004

ve Ingar Dragset ikilisi büyük boyutlu mekan düzenlemeleriyle tanınmaktadır. Bu iki sanatçı mantık, moda, eşcinsellik, modern mimari ve modernizm gibi birbirinden farklı konuları birbirine bağlayan ideolojik ağ içerisindeki somut uygulamaları ve sembolik işlevleri kullanmaktadırlar. “Powerless Structures (Güçsüz Yapılar)” isimli çalışmalarında ikili, ürettikleri birçok beyaz küple, geleneksel galeri mekanı üzerine eleştirel bir şekilde odaklanmışlardır.



Resim 4: Michael Elmgreen & Ingar Dragset, ‘**Social Mobility**’, TBA21, Viyana, 2005

Farklı konuları mekan paydasında birleştiren bir diğer sanatçı Liam Gillick ise son on yıldır, sosyal yapılarla ilgilenmektedir. Sanatçının enstalasyonları, sosyal alanı oluşturan sanatsal pratikler ile network sistemleri arasındaki ilişkileri araştırır: yazılı dil, ikonografi, ekonomi, mimari, tasarım ve özellikle kolay tanımlanamayan mekan kavramı... Gillick’in çalışmaları çoğu zaman yalnızca mekana yapılan müdahalelerden oluşur. Sanatçı bazen, mimari tasarımı, renkli bir biçimcilik ile birleştirerek mekanın tamamını kaplar. Bu büyük boyutlu işleri ele aldığımızda, Gillick’in çalışmalarının bir sanat galerisi içerisinde başka bir mekan izlenimi yarattığını ve daha çok bir tasarım ürünü görünümüne sahip olduğunu düşünebiliriz



Resim 5-6: Liam Gillick, ‘Driving Practice Parts 1-30’, Milwaukee Art Museum, Michigan, ABD, 2005

Bu örneklerden yola çıkarak günümüzde mekana özgü sanatın, temsil ile arasındaki geleneksel bağlantıdan kaçınmaya çalıştığını söylemek mümkündür. Günümüzde sanatçılar daha çok mekanı yeniden yorumlama, canlandırma ya da mekana yeni bir kimlik kazandırmaya yönelik uygulamalarla iletişimsel bir yaklaşım oluşturmaktadır.

1.2.1. Koşullu Sanat Üzerine Notlar

Sanatçı Robert Irwin’in ‘*Notes on Conditional Art*’ (*Koşullu Sanat Üzerine Notlar*) isimli makalesinde sanat ve mekan ilişkini dört ana madde halinde sınıflandırmıştır. Bu noktada diğer başlıklara geçmeden önce, tezin ilerleyen bölümlerinde bahsi geçen örnekleri farklı kategorilere yerleştirmek adına Irwin’in bu sınıflandırmasını özetlemek faydalı olacaktır:

1. Mekana Hakim İşler (Site Dominant): Bu tür işler kalıcılık ve tarihsel içerik gibi klasik ilkeleri bünyesinde barındırır; sanat nesnesi “sıradan” koşullardan doğmakta veya bu sıradan koşullar için fırsat oluşturmaktadır. anıtlar, büstler, duvar resimleri de bu kategori içerisine dahil edilebilir. Bu “sanat yapıtları” içerik, amaç, yerleşim, tanıdık form, malzeme, teknik ve becerilere gönderme yapılarak tanınır, anlaşılır ve değerlendirilir. Henry Moore’a ait işler mekana hakim sanat için örnek teşkil edebilir.



Resim 7: Henry Moore, ‘**Large Arch**’, Columbus Halk Kütüphanesi, ABD, 1971

2. Mekana Ayarlı İşler (Site Adjusted): Bu tür işler de ölçek, uygunluk, yerleşim gibi ayarlamalar ele alınır. Ancak “sanat yapıtı” yine de atölyede üretilmekte veya yaratılmakta ve mekana taşınmakta veya mekan üzerinde monte edilmektedir. Bu açıdan Mark di Suvero bu türden işler üreten sanatçılara örnek gösterilebilir.



Resim 8: Mark di Suvero, ‘**Iroquois**’, Benjamin Franklin Parkway, Philadelphia, ABD, 1983

3. Mekana Özgü İşler (Site Specific): Bu noktada “heykel” mekan hesaba katılarak yaratılır; mekan parametreleri belirlerken, aynı zamanda heykelin de, kısmen, sebebini teşkil eder. Bu süreç dahilinde ilk adım heykelin çevresi ile bütünleşmesine doğru atılır. Ancak “sanat yapıtını” tanımamız ve anlamamız yine de sanatçının eserlerine gönderme yapma biçimindedir. Sanatçının tarihi, geldiği nesil, sanat yaklaşımı, stili, malzemeleri ve teknikleri ile aşinalık bir tür ön koşul teşkil eder, bu açıdan, Richard Serra’ya ait bir iş her zaman için öncelikle bir *Richard Serra* olarak tanınır.



Resim 9: Richard Serra, 'Promenade', Grand Palais, Paris, 2008

4. Mekana koşullandırılmış / Mekanın belirlediği işler (Site conditioned / determined): Bu noktada ortaya konulan heykelsel yanıt tüm var oluşunu (var olma sebebini) çevresinde bulunanlardan almaktadır. Bu açıdan süreç mekanın son derece yakından, uygulamalı biçimde okunmasını gerektirmektedir. Bu noktada ele alınması gereken çok sayıda öge bulunmaktadır; Mekanın, mimari, kullanım, mesafe ve ölçek algılarıyla nasıl bir ilişkisi var? Mekanı ne tür doğal koşullar etkisi altına alıyor – kar, rüzgar, güneş açısı, gün doğumu, deniz vb.? Fiziksel yoğunluk nasıl, insan yoğunluğu ne durumda? Peki ya ses ve görsel yoğunluk (sessiz, neredeyse sessiz veya gürültülü) nasıl? Yüzey, ses, hareket, ışık ve benzeri nitelikler hakkında neler söylenebilir? Geçmiş ve mevcut kullanım ne şekilde? Mekanı doğrudan tecrübe ederken tüm bunların sakin biçimde incelenmesi “heykelsel yanıtın” tüm yüzlerinin belirlenmesini sağlayacaktır.¹⁵

Tezin üçüncü bölümünde ele almış olduğum Ayşe Erkmen'in çalışmalarını, mekanların tarihi, coğrafi koşulları ve fiziksel özellikleri ile kurmuş olduğu bağlantılardan ötürü bu kategoriye yerleştirmek mümkündür.



Resim 10: Ayşe Erkmen, 'Wow', Manifesta 1, Rotterdam, 1996

¹⁵ Robert Irwin, **Being and Circumstance Notes Toward a Conditional Art**, Lapis Pr, Amerika Birleşik Devletleri, 1985, 26-27 s., özet çeviri: Onur Ilter

1.2.1. Yerleştirme (Enstalasyon)

Yerleştirme sanatı' izleyenin içerisine fiziksel olarak girebildiği ve genellikle üç boyutlu veya deneysel olarak tanımlanan türdeki sanat biçimini ifade etmektedir. “Yerleştirme” kelimesi genişleme göstererek günümüzde herhangi bir mekan içerisinde gerçekleştirilen her türlü nesne düzenlemesini kapsar hale gelmiştir. Bu türden çalışmalar galeri mekanları ile sınırlandırılmadığı gibi gündelik yaşamda kamusal veya özel mekanlar içerisinde gerçekleştirilen her türlü maddesel (malzemesel) müdahaleyi kapsamaktadır. Bu sanat biçimi belirli bir mekanın tecrübe edilme biçimini değiştirmek üzere heykelsel malzemeler ve diğer ortamlardan faydalanmaktadır. Çağdaş yerleştirme sanatı içerisinde kullanılan malzemeler gündelik nesnelerden doğal malzemelere, video, ses, performans veya sanal gerçeklikten internete kadar yoğun bir çeşitlilik gösterir. Bazı yerleştirmeler yalnızca bulundukları mekan içerisinde tecrübe edilmeye yönelik yani mekana özgü bir yapı gösterir.

Yerleştirme kavramı sanat tarihine ait bir kategori olarak 1960'lı yıllarda ortaya çıkmıştır. Sanatçı Dan Flavin yerleştirme kavramını tarafsız biçimde, mekana özgü, çeşitli parça ve araçlardan oluşan bir yapıtı tasvir etmek amacıyla kullanmıştır. Bu dönemde ‘yerleştirme’ kavramı, sanatçıların yarattıkları yanılısma oluşturan iç mekanların tasvirinde kullanılan ‘çevre’ teriminin yerini almıştır.

Claire Bishop ‘Installation Art’ isimli kitabında 60'lı yıllarda bu terimin ortaya çıkışını şu şekilde ifade etmektedir:

“...yerleştirme sanatı ile sanatın yerleştirilmesi arasında ince bir çizgi bulunmaktadır. Bu belirsizlik terimin ilk kez 1960'larda kullanılmaya başlaması ile kendisini göstermiştir. 1960'lar boyunca “yerleştirme” kelimesi sanat dergilerince bir serginin düzenlenme biçimini tasvir etmek üzere kullanılmıştır. Bu düzenlemenin fotoğraf biçiminde belgelenmesi “yerleştirme fotoğrafı” şeklinde terimleşirken, bu durum tüm mekanı kullanan işleri tanımlamak için “yerleştirme sanatı” denmesine yol açmıştır. Bu zamandan beridir de sanat eserlerinin yerleştirilmesi ile “yerleştirme sanatı” arasındaki farklılık gittikçe daha belirsiz bir şekle bürünmüştür. Her iki terimin amacı da izleyenin mekan içerisinde konumlandırılan (yerleştirilen) nesnelere bakışının ve bedeninin bunlarla oluşturduğu ilişki yapısının fark edilmesini sağlamaktır. Ancak bunun yanı sıra bazı önemli farklılıklar da mevcuttur. Sanat eserlerinin yerleştirilmesi sırasında yerleştirme içerisinde yer alan eserler açısından

yerleştirmenin kendisi ikinci derecede önem taşırken “yerleştirme sanatı” için mekan ve bu mekan içerisinde yer alan tüm öğeler tek bir kişilik biçiminde ele alınmaktadır. Yerleştirme sanatı izleyenin fiziksel olarak içerisinde girebildiği bir durum oluşturur ve bunun tek bir bütünsellik biçiminde algılanmasını talep eder. Yerleştirme sanatı işte bu yönüyle izleyene mekan içerisinde gerçek bir varlık biçiminde hitap eden geleneksel ortamlardan (heykel, resim, fotoğraf, video) daha farklı bir yapı sergilemektedir. İzleyeni tüm bedeninden ayrı olarak belirli bir mesafeden işlere bakan bir çift göz biçiminde değerlendirmek yerine dokunma, koku alma ve duyma hislerinin görme duyusu kadar değerli bir hale geldiği maddesel bir beden biçiminde kabul eder. İzleyenin gerçek varlığına dair gösterilen bu ısrarcı tavır yerleştirme sanatının belki de en önemli özelliğidir.”¹⁶

Yerleştirmelerin son dönemdeki gelişimi de bir bütün olarak sanatın gelişmesinde görüldüğü gibi, gitgide artan biçimde ortamlar arası bir eğilim göstermekte ve bu yüzden de bu sanatsal olguların kavramsal ve yapısal olarak sınıflanmasını zor kılmaktadır. Bu durumu kavramak için 60’lı yıllardan günümüze, gelişim ve farklılıkların izlerini takip etmek gerekmektedir.

1960’ların başında Pop Art, Fluxus, ve Arazi Sanatı gibi sanat akımları, sanat eserinin kavramını genişletip çevreye ve peyzaja dahil ederek eser ile izleyen arasındaki sınırları bulanıklaştırmıştır. 80’ler ve 90’larda da farklı alanlarda çalışmalar üreten sanatçılar aktif biçimde çalışmalarını işi çevreleyen mekan ile birbirine karıştırmaya uğraşmıştır.

Bishop 60’lardan günümüze uzanan süreci kısaca özetlemektedir:

“Yerleştirme sanatının tarihi artan biçimde geleneklere uygun bir yapı sergilemektedir: Yirminci yüzyılı etkileyen ve kapsayan yapısı ile Batıya ait bir yapı gösteren bu tarih her zamanki gibi El Lissitzky, Kurt Schwitters ve Marcel Duchamp ile başlayıp 1950’lerin sonuna ait Environment ve Happening’leri ele alarak ilerler, 1960’ların minimalist heykelleri önünde itaatle başını eğerken nihayetinde 1970 ve 80’lerin sonunda yerleştirme sanatının yükselişini savunur. Bu hikaye geleneksel biçimde 1990’lar sonunda kurumsal olarak onay almış sanat biçimi olarak yüceltilmesiyle son bulur ki bu durum en açık biçimde New York’ta yer alan Guggenheim ve Tate Modern’in Turbine Hall’unu dolduran devasa yerleştirmeler üzerinden görülebilir.”¹⁷

Yerleştirme Sanatının en önemli bileşenlerinden birisi de izleyicidir. *İzleyici* kelimesi çoğu zaman *deneyim* kelimesi ile birlikte kullanılmaktadır. Burada bahsettiğimiz deneyimin öznesi, çalışmalara katılım gösteren izleyiciye referans

¹⁶ Claire Bishop, **Installation Art**, Tate Publishing, Londra, 2005, 6 s.

¹⁷ a.g.e., 8 s.

etmektedir. Özellikle etkileşimli yerleştirmelerde izleyen işin bir parçası olarak işle etkileşime girer veya işin kendisi kullanıcının hareketlerine yanıt verir. Bu tür yerleştirmeler genellikle 1990'lara ait olarak değerlendirilmektedir, çünkü bu dönemde sanatçılar oluşturulan yerleştirmenin anlamına ilişkin olarak izleyen katılımına önem vermiştir.

Hal Foster '*Sanat Mimarlık Kompleksi*' isimli kitabında mekana özgü bir iş ile beden arasında doğrudan bir ilişki olduğundan bahsetmektedir:

“...Kuşkusuz tüm bu çalışmalar için yer esastır; ama Rosalind Krauss’un öne sürdüğü gibi, yere özgülük, bu çalışmaların amacından ziyade mecrasıdır; daha doğrusu, heykelin mecrası, özel bir sahada “menzildeki bedendir” ve bu açıdan bakıldığında, beden de en az yer kadar esastır. Böylece heykelle ilgili yeni bir formülasyon ortaya çıkar: aktarım olarak heykel-özgöl bir seyircinin motivasyonuna bağlı olarak özgöl bir yerin topolojisini (yeniden) tanımlayan, yer ile özne arasındaki bir aktarım”¹⁸

Foster bu durumu Richard Serra’nın çalışmalarını üç temel ilke üzerinden açıklayarak daha belirgin hale getirmektedir:

“...Bu “yapma”, Serra’yı kurşun ve çelik gibi malzemeleri ön plana almaya sevk etti; bu malzemelerin biçimlerini uygun yöntemlerle değiştirip, bakını harekete geçiren yapılara dönüştürüyordu. Bu Serra için heykelin birinci ilkesini oluşturdu;...“Fenomenolojik” diye adlandırılabilir ikinci ilkeye göre, heykel bedenle temel bir ilişkiye sahiptir, onun temsili değil etkinleştirilmesidir-yani ağırlığa ve büyüklüğe, boyuta ve ölçeğe dair tüm algılarıyla, tüm duyularıyla beden hareketi geçirilmesi. “Durumsal” ilke diye adlandırılabilir üçüncü ilke, heykelin mekanın soyutlanmış haliyle değil, yerin özellikleriyle ilişkiye girmesidir; böylece yeri aşkın biçimde temsil etmek yerine, içkin biçimde yeniden tanımlar. Serra’nın heykeli, bedeni harekete geçirmek ve yerin sınırlarını çizmek için malzemeyi yapılandırmak olarak kavramasından sonra, bu ilkelerin tümü ona rehberlik etmiştir.”¹⁹

Claire Bishop da '*Installation Art And Experience*' ('*Enstalasyon Sanatı ve Deneyim*') başlıklı yazısında yine izleyici ve yerleştirme ilişkisine dair “*Bu yerleştirme sanatının izleyeni kimdir? İşe ilişkin olarak ne tür bir katkı sağlamaktadır? Yerleştirme ne diye doğrudan (aracısız) bir deneyim sunmak üzere bu denli çaba sarf etmekte ve nihayetinde ne türden bir deneyim sunmaktadır?*”²⁰ gibi bir takım sorular yöneltmekte ve “*Total Installation*” ('*Tam Yerleştirme*')

¹⁸ Hal Foster, **Sanat Mimarlık Kompleksi: Küreselleşme Çağında Sanat, Mimarlık ve Tasarımın Birliği**, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 2013, 210 s., çeviri: Serpil Özaloğlu

¹⁹ a.g.e., 210 s.

²⁰ Claire Bishop, **Installation Art**, Tate Publishing, Londra, 2005, 6 s.

kavramı üzerinden bu soruların araştırmasını yapmaktadır. Bishop ‘Tam Yerleştirme’ kavramını Ilya Kabakov örneğiyle çözümlenmiştir:

“*The Man Who Flew into Space from his Apartment* adlı çalışmasında 1933 doğumlu Rus sanatçı Ilya Kabakov izleyenlerin önüne çözmeleri için anlatıya dayalı bir sahne koymaktadır. Pek kalabalık olmayan koridor paltolar ve duvarda asılı bir şapka ile izleyeni karşılamakta, diğer duvar üzerinde yer alan rafta bir dizi doküman durmaktadır. Bir olaya – evinden uzaya doğru uçan bir adama – dair bir rapor oluşturmakta olan bu belgeler “kaçak” ile aynı evi paylaşan üç adam tarafından polise teslim edilmiştir. Koridor boyunca ilerlerken giriş kapısının ahşaplarla örtülmeye çalışıldığı göze çarpar; açık alanlardan içeri doğru bakıldığında çöplerle dolu ufak bir oda, duvarlarda posterler, şemalar ve etrafta yığıntılar, oturağı bulunan ev yapımı bir mancınık ve tavanda açılmış devasa bir delik göze çarpmaktadır. Odanın bir köşesinde mahallenin ufak bir maketi üzerinde çatılardan birisinden dışarı doğru süzülen ince gri bir tel vardır. Kabakov bunu “tam yerleştirme” olarak tanımlar zira izleyenin içine girdiği bir tür üç boyutlu sahne oluşturmaktadır: Bu tam yerleştirmenin başrolünde yerleştirme içindeki her şeyin hitap ettiği merkez nokta biçiminde ‘izleyen’ yer alır... tüm yerleştirme yalnızca izleyenin algısına doğru konumlanmış, yerleştirmenin her noktası, her bir yapı parçası yalnızca izleyen üzerinde bırakılacak etki amacıyla yerleştirilmiş, yalnızca ondan gelecek tepkiler beklenmektedir.

Kabakov’un izleyene bir oyuncu (aktör) gibi yaklaştığını söylemek mümkün zira oluşturduğu işler genellikle ‘teatral’ olarak değerlendirilmekte, bu ifadeyle yerleştirmelerinin bir tür tiyatro veya film setini andırdığı ima edilmektedir. Kabakov da şahsen işlerini tiyatro ile karşılaştıran bir sanatçıdır: yerleştirme sanatçısı, onun sözleriyle, ‘iyi şekilde yapılandırılmış bir oyunun’ ‘yönetmenidir’ ve bu mekanda yer alan tüm öğelerin ‘senaryo’ içerisinde bir işlevi vardır: ışık, örneğin, tıpkı ses ve okunabilen öğeler gibi, izleyeni mekanın bir parçasından diğerine doğru itmede önemli bir rol oynamaktadır.

... “tam yerleştirme” fikri izleyenin yaşadığı deneyime ait son derece belirgin bir model sunar; bu deneyimde izleyen yalnızca üç boyutlu mekan içerisine fiziksel biçimde girmez aynı zamanda yaşanan deneyimin psikolojik bir yanı da vardır. Kabakov “tam yerleştirme” kavramından bahsederken oluşturulan etkiyi bir tür “girdaba kapılma” olarak ele alır: izleyenin etrafı yalnızca fiziksel senaryo ile sarılı değil aynı zamanda iş tarafından içeri çekilmekte, ışın içine batmaktadır; izleyen ışın içine “dalar” ve tıpkı kitap okurken, film izlerken veya rüya görürken olduğu gibi “kapılıp gider”.²¹

‘Yerleştirme’ kavramıyla birlikte ‘*Mekana Özgü Yerleştirme*’nin de moda haline gelmesinin nedeni, günlük hayatın gitgide artan biçimde araçsallaşması bakımından alternatifler sunuyor oluşudur. Yerleştirmeler, ‘burası ve şimdi’ açısından farkındalığımızı arttırmaktadır. Bir yerleştirme içerisinden geçen birey, mekanın gerçek zamanlı atmosferini sadece bilişsel olarak değil, aynı zamanda tüm duyularıyla fiziksel olarak da tecrübe etmektedir.

Günümüze kadar uzanan süreçte klasik türler, yani hem resim hem de heykel, çevrelerini içlerine alacak biçimde genişleyerek yerleştirmenin bağımsız bir tür olarak ortaya çıkmasına yardımcı olmuştur. Geleneksel sanatın araçları tuval, boya,

²¹ a.g.e., 14 s.

taş, metal gibi belirli bir materyal desteği biçiminde tanımlanırken yerleştirmeye ait materyal desteği ise mekanın kendisidir. Yerleştirme boş, nötr ve kamusal olan alanı bireysel bir sanat eserine dönüştürmekte ve izleyeni sanat eserine ait bu bütünleyici mekanı tecrübe etmeye davet etmektedir. Bu türden bir mekan içerisinde yer alan her şey yalnızca bu mekan içerisinde olmasından ötürü sanat eserinin bir parçası haline gelmektedir. Sanat nesnesi ile sıradan nesne arasındaki ayırım da bu noktada belirsiz bir hal almaktadır. Bu duruma ilişkin olarak Marcel Broodthaers'ın Dusseldorf Kunsthalle'de 1970 yılında sergilediği Musée d'Art Moderne, Département des Aigles yerleştirmesini örnek gösterebiliriz. Bu çalışmasında sanatçı sergilenen her şeyin köşesine "Bu bir sanat eseri değildir." yazılı bir etiket yapıştırmıştır. Ancak sanatçının kullanmış olduğu sloganla birlikte hedeflediği durumun aksine bu yerleştirme yine bir sanat eseri olarak ele alınmıştır.

Sanatçı Blinky Palermo 70'lerin başında mekana özgü duvar resimleri yapmaya başlamış ve 80'ler jenerasyonu üzerinde çığır açıcı bir etki bırakmıştır. Palermo, Münih Heiner-Friedrich galerisinde mekanın bir duvarını beyaz bir çerçeve kalacak şekilde sarıya boyamış, karşı duvarı ise aynı renkleri tam tersi bir şekilde kullanarak renklendirmiştir. Böylece izleyenin mekan algısı üzerinde akıl karıştıran bir etki oluşturmuştur.



resim 11: Blinky Palermo, 'A room by Palermo', Heiner-Friedrich Galeri, Münih, 1971

Duvar resminde benzer atılımlar gerçekleştirmiş sanatçılardan birisi de Günther Förg'dür. Sanatçı 1980'lerde çevresel mimarinin analizine dayanan biçimde monokrom, duvar boyunda renkli alanlar oluşturmuş ve bu alanlar üzerinde birçoğu sanat tarihine göndermeler içeren siyah beyaz fotoğraflar sergilemiştir.

Palermo'nun çağdaşlarından birisi olan Imi Knoebel ise 80'li yıllarda resmi daha heykelsel biçimde rölyefe taşımıştır. Bu çalışmasında sanatçı yalnızca duvara renkli kapılar asarak değil, aynı zamanda bunları oda içerisinde üst üste yığarak duvarı odanın içerisine taşımıştır. Sanatçı kendisini bu konuya ilişkin *“Duvarda asılı resmin ardında kalan alan benim için resmin kendisi kadar önemlidir”* sözleriyle ifade etmektedir.²²



Resim 12: Imi Knoebel, *‘Genter Raum’*, Mary Boone Gallery, New York, 1980

Bir diğer sanatçı Karin Sander ise bu fikri on yıl sonra pratiğe dökmektedir. Sanatçı *‘Wandstücke’* (*‘Duvar Parçaları’*) adlı çalışmasında duvarın kendisinden kimi zaman kesip çıkarma kimi zaman da parlatma biçiminde panel benzeri parçalar kullanmıştır. Bu sayede resim, ekleme biçiminde değil aksine çıkarma biçiminde oluşturulurken, mekanın kendisi ile eş süreli bir hale dönüşmektedir.

Daha öncede bahsi geçen sanatçı Carl Andre 1960'lı yılların ortasında, yere monte ettiği ünlü metal çalışmalarıyla heykel kavramını zemini de kapsayacak

²² Bknz. <http://www.jca-online.com/knoebel.html>

biçimde genişletmiştir. Andre'nin bu yaklaşımından hareketle pek çok sanatçı da günümüzde mekanın zemini kullanan enstalasyon çalışmaları üretmektedir.

Mariella Mosler zemine monte yerleştirmeler kullanarak süslü yapıları gündelik malzemelerle daha da geliştirmiştir: süslemenin semantiğiyle çalışan sanatçı ilk kez 1997'de Kassel'de düzenlenen DocumentaX sırasında dikkatleri üzerine çekmiş; burada Fridericianum Müzesi'nin zeminine kumdan yapılmış bir yerleştirme oluşturmuştur. Yaratım süreci uzun vakitler alan bu heykeller kısa ömürlüdür; sadece ilgili sergi süresince varlıklarını sürdürürler.



Resim 13: Mariella Mosler, 'Ohne Titel', MartaHertford Galerisi, Almanya, 2010

Thomas Rentmeister'in mekana özgü yerleştirmeleri ise duyularımız üzerinde yoğun biçimde etkilidir. Sanatçı, galeri zeminini çikolata ile kapladığında veya sergi salonlarını fındık veya patates cipsiyle doldurduğunda, mekan sadece maddi değil, aynı zamanda odayı saran koku ile manevi bir varlığa bürünmektedir. Ayrıca gündelik maddelerin ve gıdaların kokuları bunlara ait özel durumlara ve ortamlara dair kolektif hatıraları canlandırmaktadır.

Karsten Bott ve Florian Slotawa ise minimalizm geleneğinden çok yerleştirme kelimesinin esas anlamı etrafında işler üretmektedir. Florian Slotawa yerleştirme oluşturmada kendine özgü efektleri kullanma biçimiyle tanınmaktadır. Çoğunlukla sergi mekanında karşılaştığı katı bağlam ile tepkimeye girerek işler

üretmiştir. Müzelerin, kurumların veya koleksiyonların envanterini heykel malzemesi olarak kullanıp bunları az çok şekillendirerek bir araya getirmektedir.

Karsten Bott ise kendini yaşadığımız modern dünyayı arşivlemeye adanmış bir sanatçıdır. 1988 yılından bu yana, çağdaş sanat arşivi için elden çıkarılan nesneler toplayan sanatçı bunları '*Kanıt Toplama*' geleneğine dayanan biçimlerde büyük yüzeyli bir zemin yerleştirmesi olarak sergilemektedir. İzleyici açısından uygarlığın çöpünden oluşan alanlar meydana getirirken; bu alanlar izleyiciyi sadece görsel olarak hayran bırakırken, aynı zamanda nesnelerin kullanımına dair düşünmeye de teşvik etmektedir.

Gregor Schneider'in ürettiği yerleştirme çalışmaları kapsamlı, bütüncül bir mekan deneyimi biçimindedir. Çalışmalarının merkezinde kendisinin de 1985'ten bu yana yaşadığı ve sürekli yeni baştan değiştirdiği evi yer almaktadır. Bu ev ziyaretçisine yaşanmakta olan bir hayatın atmosferini aktarır. 2001'den bu yana evin odaları Venedik bienalinde ve çeşitli müzelerde sergilenmektedir.



Resim 14: Gregor Schneider, '*HAUS u r*', Venedik Bienali, 2001

Gregor Schneider 2007 yılına ait "*Beyaz İşkence*" isimli çalışmasında Küba'daki Guantanamo Körfezinde bulunan bir kampa ait fotoğrafa dayanarak, Düsseldorf'taki K21'in müze alanında yeniden inşa ettiği steril hapisane hücrelerini sahnelemektedir. Müzede tabu olan veya erişilemez olan mekanları – örneğin bir işkence merkezi – yeniden inşa eden Gregor Schneider, izleyiciden fiziksel olarak bu

mekanlara girmesini ve kendi vücudunun bu ortamlardaki deneyimini bilinçli olarak yaşamasını beklemektedir.

Görüldüğü gibi yerleştirmeler mimari, sinema, arşiv, heykel, tiyatro, set tasarımı gibi pek çok farklı alandan beslenmekte ve aynı zamanda gerçekleştirildiği mekanının rolünü ve işlevini radikal bir biçimde değiştirmektedir.

1.2.2. Sosyal Eleştiri Alanı Olarak Mekana Doğru Yayılan Heykel

1980’lerde birçok heykeltıraş tek başına var olan heykel anlayışını sürdürürken, diğer taraftan yeni sanatçılar jenerasyonu mekana özgü yerleştirmeler tasarlamaya girişmiştir. Modernizmin bir eleştirisi olarak 1960’larda ortaya çıkan kavramsal sanat, minimal sanat ve beden sanatı post-modernizm adını verdiğimiz yeni bir süreci başlatmıştır. Hal Foster Tasarım ve Suç isimli kitabında modernizmden postmodernizme geçiş sürecini Rosalind Krauss’un ‘Genişlemiş Alanda Heykel’ isimli makalesi üzerinden değerlendirmektedir:

“Modernizm ile Postmodernizm arasındaki bu ilişki, mekana özgü sanata ilişkin temel bir değerlendirmeye bakarak anlaşılabilir. Rosalind Krauss, “Genişlemiş Alanda Heykel başlıklı yazısında bu tür dair yapısalcı bir yorum ortaya koyar: Ne modernist resim ne de modernist heykel tanımına giren bu sanat, bu kategorilerin olumsuzlanması şeklinde ortaya çıkmış, kısa süre içerisinde “mimari”, “peyzaj”, “mimari olmayan” ve peyzaj olmayan” gibi başka kategorilerin önünü açmıştır. Bu terimler, Krauss’un “işaretlenmiş mekanlar” (Robert Smithson), “mekan konstrüksiyonları” (Mary Miss), “aksiyomatik yapılar” (Sol Lewitt) gibi pratikleri tanımlamasına imkan veren referans noktalarını sağlamıştır... Resimsel olan ile heykelsi olanın, sanat ile mimarinin birleşiminde oluşan pek çok örnekte, ya da günümüzün yerleştirme sanatında olduğu gibi bugün hakim hale gelen tasarım-teşhir kültürüne çok uyan bir sanat türünde. Bu, modernist kategorilerin mecazlaştırılması olan postmodernist sanatın da artık aşıldığına işaret eden göstergelerden yalnızca biri.”²³

Hal Foster’ın heykelin mekana yayılması durumunu tasarım-teşhir kültürü ile ilişkilendirerek bir tür olumsuzlama yaptığını söylemek mümkündür. Ancak 1980 sonrası bu sanat anlayışını kendi kimlikleri ve kişisel anıları üzerinden ele alan pek çok sanatçının var olduğunu söylemek te yanlış bir tespit olmayacaktır.

²³ Hal Foster, **Tasarım ve Suç**, iletişim Yayıncılık, İstanbul, 2004, 169 s., çeviri: Elçin Gen

Örneğin Wolfgang Laib’a ait mum, polen, süt ya da bal gibi doğal maddelerden üretilmiş deneysel mekanların Doğu felsefesinden ilham alan biçimde kişisel sorgulamalar üzerinde durduğu görülür.



Resim 15: Wolfgang Laib, ‘Unlimited Ocean’, School of the Art Institute of Chicago, 2011

Diğer yandan Katharina Fritsch’e ait “*Yemek Daveti*” ve Olaf Metzel’in “*Türk dairesi / mobilyalı / 12.000 DM / Pazarlığa Açık*” isimli enstalasyonlar ise sosyal eleştiri getiren türde çalışmalardır.

Bazı sanatçılar ise ‘*Kanıt Toplama*’ adını verdikleri bir hareket altında birleşerek heykele dayalı konumdan bir adım daha ileriye gitmeyi başarmıştır. Örneğin “*Mesajlar: Savaşın Arkeolojisi*” veya “*Bozuk Almanca*” gibi projelerde Raffael Rheinsberg, Almanya’nın Milli Sosyalist geçmişini eleştirel biçimde ele almaktadır. Anıt özelliğindeki alanlarda dokuyu kazarak çeşitli nesneler çıkaran sanatçı daha sonra bunları müze içerisinde birer arkeolojik bulgu biçiminde düzenlemiştir. Benzer bir durum Hans Haacke’nin 1993 tarihli Venedik Bienali için oluşturduğu yerleştirmede de görülmektedir. Yeniden birleşen Almanya’yı ilk kez resmi biçimde temsil eden sanatçı Haacke, Bienal’de yer alan Alman pavyonunun duvarlarından biri üzerine “*Germania*” yazıp mermer zeminini parçalayarak açmış ve Alman tarihine ait çeşitli öğeler asmıştır.

Mekana özgü yerleştirmelerde görölen bir önemli gelişme de sanat konseptinin fiziksel ve sosyal mekanı içine alacak şekilde genişlemesidir. Bu gelişim Franz Erhard Walther gibi sanatçılar ile Joseph Beuys'a ait işlerde görölen, sanatın genişleme kavramına dayanmaktadır. Diğer birçok sanatçı gibi Tobias Rehberger ve Maria Eichhorn da 1990'ların başında ürettikleri yerleştirme çalışmalarıyla iletişime dayalı ve sosyo-politik bir süreç başlatmayı amaçlamışlardır. Tamamen pasif durumdaki izleyici yerine, bir tür '*eylem mekanı*' önerisi getiren sanatçılar izleyeni aktif biçimde katılımda bulunmaya ve bir şeyler yapmaya yönlendirmiştir.

Göröldüğü üzere sanatçılar mimari ortamlar, mobilyalar, hatta oyun alanı ekipmanları tasarlamakta, DJ veya tasarımcı olarak çalışmakta ve hatta siyasete bulaşmaktadır. Bu açıdan estetiğe ait sınırları etik ve izleyene dayalı bir alana doğru ittiklerini ve sanatsal mekanı gündelik içerik ile birbirine doladıklarını söylemek mümkündür.

1.2.3. Mekana Yayılan Resimler

Resim alanından çıkan ve mekana özgü yapı gösteren yerleştirmeler çağdaş sanat içerisinde çok büyük bir çeşitlilik göstermektedir. Franz Ackermann ve Katharina Grosse gibi sanatçılar gerçek anlamda galeri duvarları ve zeminini aşmak üzere resmin sınırları dışına taşarken, bazı ressamalar ise üçüncü boyuta daha da karışarak oluşturdukları yerleştirmeler ile sergi mekanını toplu bir esere dönüştürmüştür.

1980'lerden farklı olarak mekanı işgal etme eğilimi günümüzde resimden çok çizim alanında görölmektedir. Bu alanda sayılamayacak kadar çok farklı sanatsal yaklaşım görölse de burada birkaç isimle bu türden çalışmaları örnekleyebiliriz.



Resim 16: Franz Ackermann, *'Getaway'*, Tate Trienali, 2009

Sanatçı Nadja Schöllhammer çizimleri üç boyutlu hale getirmeye dayanan son derece özgün ve ilgi çekici bir yöntem geliştirmiştir. Çizimlerini neşter yardımıyla oyarak yüzeyden çıkaran sanatçı daha sonra bunları mekana özgü yerleştirmeler oluşturacak şekilde birleştirmektedir. 2009 yılında geliştirdiği *'Zkylop'* (*'Tepegöz'*) adlı yerleştirmesinde mitolojik öğeler ve sanatçının kabusları danteller gibi yayılan kağıtlar biçiminde mekanın duvarları ve zemini üzerinde dolanmaktadır.



Resim 17: Nadja Schöllhammer, *'Zyklop'*, Akademie Schloss Solitude, Almanya, 2009

Benzer biçimde tedirginlik hissi yaratan işler üreten bir diğer sanatçı Heike Weber mekana bir sismograf gibi yaklaşmakta, marker veya silikon kullanarak zemin

üzerinde vibrasyonlar biçiminde mekana ait yankıları çizmektedir. Ekspresif yapıda ve kontrollü biçimde oluşturulan bu biçimler zemin üzerinde suya atılan bir taşın yarattığı dalgalar gibi büyüyerek mekana özgü mimarinin yapısını yansıtır. Sanatçı bu durumu *“Bu sayede mekan algımızı daha da yoğun bir hale getirmiş oluyorum”* sözleriyle açıklıyor.²⁴



Resim 18: Heike Weber, ‘Utopia’, Kunstraum München, Almanya, 2009

“Oluşturduğum çizgilerin mantıksal anlayışa baş kaldırdığı çok açık, ancak izleyen resim içerisinde ilerledikçe gözlerin dinlenebilecek bir nokta bulması imkansızlaşıyor; değişime uğratılan mekan deneyimi aynı zaman içerisinde yaşadığımız dünyaya dair algımızı da değiştiriyor.”²⁵

Tuval yüzeyinden duvara, duvardan mekana yayılan bu sanat anlayışı Çevresel Sanat olarak da tanımlanmaktadır. Çevresel sanat örnekleri çoğunlukla izleyiciyle direkt bir ilişki kurmaktadır. Bu anlayışı temsil eden sanatçılardan birisi Tobias Rehberger'dir.

Sanatçının 1990'lı yıllarda yarattığı mobilyalar, lambalar ve iç mekanlar o zamanlar avangart olarak değerlendirilirken, bugün çevresel sanat olarak kabul edilmektedir. Rehberger 2009 yılında 53. Venedik Bienali için bir kafenin iç ve dış

²⁴ Bknz. http://www.heikeweber.net/texte/rasche_en.html

²⁵ Bknz. http://www.heikeweber.net/texte/rasche_en.html

mekanını tasarlamıştır. Sanatçının '*Sevdiğin şey, seni göz yaşlarına boğar*' adını verdiği çalışma sadece çok sayıda ziyaretçi tarafından kullanılmakla kalmamış, aynı zamanda katılımcı bir sanatçıya verilen en yüksek ödül olan Altın Aslan'la da ödüllendirilmiştir.



Resim 19: Tobias Rehberger, '*Bar Caffetteria*', 53. Venedik Bienali, 2009

Kafenin değiştirilmiş bir franchise şekli şu anda Almanya Baden-Baden Sanat Salonu'nda sürekli olarak sergilenmektedir. Kafenin "op art kamuflaj deseni" kullanılarak tasarlanmış duvarları, optik biçimde mobilyalarla uyum sağlarken, mekanla ilgili kapsamlı ve bütüncül bir izlenim oluşturulmuştur.

Sonuç olarak bu bölümde bahsedilen örneklerdeki uygulamalar bir ortak noktada birleşmektedir: tüm çalışmalar sanat, tasarım ve iç mimari sınırlarında gezinmektedirler. Bu noktada sanat ve mimari arasındaki etkileşim, işlevselliği estetik ile birleştirmektedir.

Bu yaklaşıma ait, iki disiplin arasındaki etkileşim ve diyalogu vurgulayan bu örneklerden sonra, her biri "melezleşme" başlığı altında sınıflandırılabilen üç konsept tanımlayabiliriz. Buna göre melez kavramı üç alanda belirginleşir: bunlardan

birincisi sanatın mekansal bir Şey olarak algılanması; ikincisi mimarinin görüntü sanatı olarak anlaşılması ve     nc s  ise sanat ile mimarinin herhangi bir hiyerarşı olmaksızın bir mekanın ortak kapsamı içerisinde net bir biçimde ayırt edilebilir disiplinler olarak etkileşim içinde olabilecekleri fıkridir. Bu    konseptin hepsi birden bağlantıların işlevine bağlı olarak, ortaya çıkan farklı tercihler içerisinde bir ilişki kurarlar.

2. BÖLÜM

MELEZ ALANLAR: SANAT VE MİMARİ

2.1. Sanat ve Mimari

Sanatçılar ve mimarlar sanat tarihinin pek çok döneminde ilişki içerisinde olmuşlardır. Her ne kadar bu ilişki ister istemez bazı çatışmalar, sürtüşmeler ve gerilimli durumlar yaratmış olsa da, sanatçılar ve mimarlar temelde bu alanlarda üretici bir ittifak oluşturmuşlardır. Sanat ve mimarinin kamusal arenada ortak bir alan oluşturmaları, oldukça dikkat çekici sonuçlar doğuran projelerin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Mimarların sanatçılarla çalışma isteği çoğunlukla sanatçıların iki veya üç boyutlu işler üretebilme yeteneklerinden çok, sahip oldukları fikirler, düşünme süreçleri ve felsefelerine karşı duydukları ilgiden kaynaklanmaktadır. Bir zamanlar Alman mimar Mies van der Rohe ve Amerikalı mimar Richard Meier’in ürettikleri mekanlar içerisinde Alexander Calder ve Frank Stella gibi sanatçılarla çalışmayı lütfettikleri söyleyenebilir. Bugün ise mimarlar ve sanatçılar birlikte eşit seviyelerde çalışarak, binalar yapmakta, sergiler açmakta, kitaplar yazmaktadırlar. Kısacası günümüzde sanatçılar ve mimarlar gerçekleştirdikleri projelerin çoğunlukla ilk adımından itibaren beraber ilerlemektedirler. Bu durumu elbette pozitif bir senaryo olarak görebiliriz.

Ancak diğer taraftan bu konuya ilişkin pek çok negatif eleştiri de mevcuttur. Sanat eleştirmeni ve Time Out London dergisi görsel sanat editörü olan Ossian Ward, Hal Foster’ın *‘Art-Architecture Complex’* isimli derlemesi üzerine yazmış olduğu *‘Mekan Patlaması’* adlı makalesinde sanat ve mimarinin günümüzde bir *yücelik* savaşına girdiğinden bahsetmektedir:

“Foster’la kitabı üzerine konuşurken, sanat ile mimarînin bugün yıpratıcı bir “mekân savaşı” içine girdiklerini söylüyor: “Rosalind Krauss, heykelin kendi sınırlarını aşmasını ifade etmek için ‘genişletilmiş alan’ terimini ortaya atmıştı. Ama bugün bu alan, boyutları gitgide daha da büyüyen mimarî çerçeveleri içine alıyor. Bu binalar sadece dev birer ikon olmakla kalmıyor,

insana bir tür tehdit altında olduğunu hissettiren, yüce [sublime] ve gerilimli mekânlar da üretiyorlar.” Elbette bu iddia, 18. yüzyılda yaşamış filozof Edmund Burke’ün estetikteki “yüce” kavramına dair tanımını esas alıyor: “acı ve tehlike fikirlerini uyandıran, yani herhangi bir şekilde korkunç olan şey.” Foster devam ediyor: “...günümüz mimarlığı büyük ölçüde insanı mekânda bir beden olarak ezmeyi, insanı ezmek için mekânı kullanmayı istiyor.”

Hal Foster, Dia:Beacon, Guggenheim ve Tate Modern’i, kurumsal yapıların tehditkâr biçimde genişlemesinin örnekleri arasında sayıyor ve bunlara, James Turrell, Bill Viola, Olafur Eliasson gibi sanatçıların eserlerindeki devleşmenin tekabül ettiğini söylüyor: “Hem çağdaş sanatta hem mimaride, atmosfer ve etki yaratma yönünde güçlü bir eğilim söz konusu.” Yapımcılık harikası olan filmleri seyrederken ya da en son mega alışveriş merkezini gezerken sürekli hayretten irkilme ve aşırı uyarılma hissi peşinde olduğumuzu göz önüne alarak, “mekânın yüceliğinin, bugün pek çok kişi için başlı başına bir estetik deneyim haline geldiğini” ekliyor Foster. Başka deyişle, sanatın yaratılma ve alımlanma sürecinde gerçekleşen, daha geniş bir “deneyim ekonomisi”nin parçası olan mekânsal patlamayı mimarlar da besliyorlar.”²⁶

Eleanor Heartney ‘*Sanat ve Bugün*’ isimli kitabında yer alan ‘*Sanat ve Mimarlık*’ başlıklı makalesinde ise sanatçı ve mimarlar arasındaki etkileşimi şu sözleri ile ifade etmiştir:

“...modernist mimarinin hayalleri ve başarısızlıkları, büyük ölçüde mimarları kısıtlamakla birlikte çağdaş sanatçıları güçlendiren bir etki yapmıştır. Bugünün sanatçıları, erken modernizmin devrimci ideallerinin ne cazibesini ne de tehlikelerini unutmuş durumdadırlar ve pek çoğu da mimarinin çağdaş hayatın çelişkilerinin üzerine gidilmesinde görsel ve felsefi bir dil sağlayabileceğinin farkındadır. Günümüzde mimari eğilimli sanatçılar, mimaride, çağdaş yaşama ve çalışma ortamlarını eleştirmelerine, modernizmin ilerleme ve akılcı nosyonlarının uzun süreli etkisini değerlendirmelerine ve postmodern çağın tüketim kapitalizmini benimsemesinin sonuçlarını sorgulamalarına imkan tanıyan bir vasıta görürler. Sanat ile mimari arasındaki çizgide durmaya çalışan sanatçılarsa, insanların bugün nasıl yaşadıkları ve yaşayabileceklerine eğilirler. Buna göre, yüce olandan gülünç olana kadar kendi hayalci önerilerini ortaya atarlar ve bütün şehirleri yeniden düşünmekten tuvaletleri tasarlamaya kadar el atılmadık alan bırakmazlar. İnsan psikolojisinin, toplumsal hiyerarşilerin ve siyasal çatışmanın gerçeklerini hesaba katmayan büyük şemaların sakatlığına karşı uyarılarda bulunurlar ve bizim mimarinin bir ortak yara ve kamusal hayat duygusunu nasıl güçlendirip yayabileceği üzerine kafa yormamızı isterler. Birkaç örnekte de mimarinin hala toplumsal değişimde bir katalizör işlevi görebileceği önermesinde dahi bulunurlar.”²⁷

Aslında sanat ve mimari birbirinden son derece farklı seviyelerde hareket eden ve çok başka işlevleri olan disiplinlerdir. Mimarlar belirli bir işlevi karşılayacak alanlar üretmekle görevlidir: uyunacak, çalışılacak veya yenip içilecek bir mekan. Mimarinin şeklini insanın şekli belirlemektedir: boyutlarımız, kolumuzu ne kadar kaldırabildiğimiz, masaya ulaşmak için kaç adım atmamız gerektiği vs. Sanatçılar ise

²⁶ Ossian Ward, **Mekan Patlaması: Çağdaş Sanat ve Mimarinin Eğlence Endüstrisi ile Suç Ortaklığı**, SkopBülten, 2012, çev: Elçin Gen, (www.e-skop.com)

²⁷ Eleanor Heartney, **Sanat ve Bugün**, Akbank, İstanbul 2012, 322-323s.

alışmalarında topluma dair bir yorum getirmektedir. Bunu çok çeşitli biçimlerde görmek mümkündür: bir performans, bir yürüyüş yahut bir aydınlatma enstalasyonu. Elbette ki sanatın da tıpkı mimari gibi ihtiyaç duyulan bir işlevi vardır, ancak bu işlev mimaride olduğu kadar doğrudan bir yapıya sahip değildir. Sanat bize kim olduğumuz, nereden geldiğimiz, ne yaptığımız ve nereye gittiğimiz konusunda bir algı sunmaktadır.

Mimarları boğan ince ayrıntılarla uğraşmayan ve bir takım taleplere maruz kalmayan sanatçıların sanki daha ‘zgr’ oldukları yönünde hatalı bir görüş de mevcuttur. Bu durum bir açıdan bu doğru olabilir –mimar o çatının kmeyeceğinden emin olmak zorundadır – ancak sanatçıların işlerine karşı sahip oldukları sorumluluk da göz ardı edilmemelidir. İyi sanatçılar sırf kendilerini mutlu etmek için ‘zgrce’ çalışmaz; toplumsal ihtiyaçlara derinden bağlı biçimde hayatla ve var olmakla mücadele etmektedirler.

Yukarıda bahsettiğim veriler ışığında sanatçıların bazı yönlerden zgr olmadığını söylemek mümkündür. Ancak buna karşın sanatçılar özerk yapıldırlar. Mimarlar çok sayıda insan, farklı talepler ve bte kısıtlamaları içinde işleyen koca bir makinede yer alan birer parça iken, sanatçılar genellikle bağımsız olarak hareket etmekte, işlerini kendi hızlarında tamamlamaktadırlar. Bu zerklik durumu sayesinde sanatçılar tasarım sürecinin büyük kısmını oluşturan bu bataktan dışarı çıkabilmekte, sorular yöneltmekte, kafalarında her şeyi evirip çevirmekte, mekana ait nitelikleri çıkarmakta ve mimar ile birlikte projeyi belirleyebilmektedir.

Caruso St John Architects mimarlar grubundan Adam Caruso sanatçıların sahip oldukları bu özerklik haliyle yakından ilgilidir ve işbirliğine dayalı bir durumda ‘*sanatçıyı korumanın*’ mimarın rolü olduğunu düşünmektedir.²⁸ Caruso’ya göre mimarlar inşaat yönetmelikleri ve yk kapasitelerini düşünmeye programlanmış; bu açıdan onun rolü bu noktada, sanatçıya ait fikirlerden ödün verilememesini sağlamak

²⁸ Jes Fernie, ‘Concrete Relationships: Artists and Architects in Collaboration’, *Architectural Design*, Wiley Academy, Londra, 2003, Sayı:73, 104 s.

olmuştur. Caruso sanatçılarla çalışma nedenini onlardan dürtüldüğünü söyleyerek açıklamaktadır.²⁹

Çağdaş sanatla yakından ilgili olan Caruso, bu alandan fazlasıyla ilham almaktadır. Mimarların işlerine yorum yapmak sanatçılar için ne kadar kolaysa, mimarlar için de bir sergiye giderek sanatçının işi ile doğrudan bir seviyede etkileşime girmek o kadar kolay diyor Caruso – kimi zaman sanatçılar bazı şeyleri göremeyecek kadar yakın olabiliyor işlerine. Aynı zamanda etkilendiği bir işin etkilerini kendi ürettiği işlerde de derhal gördüğünü söylüyor.

Bu türden bir etkilenme durumu pek tabi ki sanatçıların ve mimarların üzerinde çalıştıkları projelerde birbirilerini seçmelerine de yansımaktadır. Kavrayış biçimleri ve estetik yaklaşımları açısından benzer özelliklere sahip mimar ve sanatçılar ortak bir projede bir araya gelmektedir. Bu tür ilgiler kimi zaman sanatçı ve mimarın karşılıklı olarak bir diğerinin yaklaşımına ait bir öğeyi öne çıkaracak şekilde hareket etmesiyle bile sonuçlanabilmektedir.

Bu işbirliğine dayalı çalışma biçimi günümüzde çok farklı seviyelerde ilgi uyandıran bir yapı göstermektedir. Ortaya çıkan sonuçlar izleyicinin beklentileri ile oynamakta, günümüz toplumu içerisinde sanat ve mimarının anlamı ve ağırlığı hakkında düşünme konusunda farklı adımlar atılmasını sağlamaktadır.

2.2. Ortak Stratejiler

Son yıllarda, sanat ve mimari arasındaki duvarlar oldukça alçalmıştır. Pek çok sanatçı mimarının mekansal varlığından, onun ölçeği ve dilinden etkilenirken, çağdaş mimarlar da sanattan ilham almakta ve sanatsal kavramları tasarımlarında kullanmaktadır. Sanat ve mimarının en iyi örnekleri de bu interdisipliner birlikteliklerden ortaya çıkmıştır.

²⁹a.g.e., 104 s.

Amerika’da 1960 ve 1970’li yıllarda bir grup sanatçı tarafından otorite ve politik kontrol formu olan mimariye karşı gösterilmiş sembolik bir isyan durumu yaratılmıştır. 1968 yılından itibaren altı yıllık süreçte, Robert Smithson Teksas Havalimanı için bir grup iş önermiş, Christo ve Jeanne Claude İsviçre’de ilk binalarını kaplamış, bir sonraki yıl Michael Heizer Nevada Çölünde toprak yüzeyine açılan yarıklardan oluşan bir çalışma gerçekleştirmiş, 1974 yılında ise Gordon Matta Clark bir binayı iki parça ayırdığı çalışması ‘*Splitting*’i oluşturmuştu.

Bu sanat projelerinin her biri önceleri “*Anti-mimari*” (*Anti-architecture*) olarak adlandırılmıştır. Daha sonraları Robert Smithson bu yeni oluşum için “*Dearchitecture*” terimini kullanırken, Gordon Matta Clark “*Anarchitecture*” (*Anarchy + Architecture*) terimini kullanmıştır.³⁰ Tüm bu çalışmalar heykelin performans, fotoğraf, ekoloji ve enstalasyon gibi yeni alanlar içerisindeki genişleyen tanımını sunmaktadır.

Modern sanat ile modern mimariye ait fikirler arasında bağlantı oluşturma konusunda gerçekleştirilen ilk denemelerden birisi 1941 yılına ait ‘*Space, Time and Architecture*’ (‘*Mekan, Zaman ve Mimari*’) kitabında yer alan resim çiftlerinde görülmektedir. Kitabın yazarı Sigfried Giedion Picasso’nun kübist eseri ‘*L’arlesienne*’ ile Walter Gropius’a ait Almanya’da yer alan Bauhaus tarzı binanın bir fotoğrafı arasında karşılaştırma sunmaktadır. Yazar bu noktada Kübizmin üst üste gelen alanlardaki transparanlıkla oluşturduğu mekansal deneyimi Bauhaus tarzı camlardan oluşan yapısına benzetmektedir.³¹

Bu karşılaştırmayı zorlama ve yüzeysel bir benzetme olarak kabul eden eleştirmen yazar Christian Bjone ise başka bir Picasso eseri olan – kolaj tekniğini temsil etmesi açısından – ‘*Still Life with Chair Caning*’ ile sanatçı Krzysztof

³⁰ Christian Bjone, **Art+Architecture**, Birkhauser Verlag AG, Almanya, 2009, 148 s.

* Walter Adolph Georg Gropius (1883 –1969) Alman mimar ve Bauhaus'u kuran kişidir. Almanya, Berlin doğumludur. 1934'te Nazi Almanyası zamanında Bauhaus'un kapatılması üzerine yurtdışına göç etmiş ve çalışmalarına yurtdışında devam etmiştir. Daha sonraları ABD vatandaşlığına geçmiş ve Cambridge, Massachusetts'te yaşamaya başlamıştır. Hayata gözlerini burada yummuştur. Çalışmaları ile modern mimarlığın öncüleri arasında sayılmaktadır. (http://tr.wikipedia.org/wiki/Walter_Gropius)

³¹ Sigfried Giedion, **Space, Time and Architecture**, Harvard, 1942, 401- 403 s.

Wodiczko'nun 1988 yılında Hirshhorn Müzesi cephesine yansıttığı fotoğraf projeksiyonunu ele almıştır.

“Anıtlar, binalar ve diğer yapılar üzerine yansıttığı görüntüler ile Wodiczko modern mimariyi bir tür ifade aracına dönüştürerek beklenmedik antropo-morfik benzetmeler ve belki de istemeden bir tür kamusal sembolizm oluşturmuştur. Hirshhorn Müzesi için gerçekleştirdiği projeksiyonda bir erkeğin ellerini görüyoruz; sağ el bir silah taşırken (evlilik yüzüğü takılı olan) sol el ise yanmakta olan bir mum tutuyor ve hemen aşağıda merkezde dört adet mikrofonun yan yana dizili olduğunu görüyoruz... 1988 Amerikan milli seçimlerinden bir hafta önce gerçekleştirilen bu projeksiyonun ortaya koyduğu şiddet, sadakat, din, kültür, medya, siyaset ve güç imgelerini tek bir cümleye dökmek mümkün değil. Öğelerin yarattığı zıtlıkların yan yana gelen binen yapısı işe gerilim katıyor.

Picasso ise tablosunda yaşama ait kaybolan parça ve kalıntıları dönüştürme peşinde. Tuvali çevreleyen ip pencerelerin kenarını süsleyen mimari bir kalıp yahut masa kenarını çevreleyen dekoratif bir süsleme gibi. Şişe ve bardaklara ait resmedilmiş gerçeklik ve bunların gölgeleri kamışlarla örülü duvar kağıdının fotoğrafsal gerçekliği ile kontrast oluşturuyor. Fiziksel açıdan en düz olan nesne resimde en büyük görsel derinliği almış durumda...”³²

Bjone'nun tanımladığı Picasso kolajı ile Hirshhorn projeksiyonu arasında belirgin benzerlikler görülmektedir. Kolajın dairesel formatı binanın dairesel planı ile oldukça uyumludur. Picasso'nun fotoğrafsal gerçeklik ve resmedilen gerçekler arasında oluşturduğu kontrast, Wodiczko'nun gerçek bina üzerine fotoğraflık görüntüyü yansıtma yaklaşımına benzemektedir. Picasso'da görülen '*journal*' ('gazete') başlığını Wodiczko'da gördüğümüz mikrofonlarla karşılaştırmak mümkündür. Bu karşılaştırmamızın açığa çıkardığı fikir ve imgeler topluluğu Giedion'a ait bir önceki resim çiftine oranla daha güçlü ve günümüze daha yakın durmaktadır.



Resim 20: Pablo Picasso , '*Still Life with Chair Caning*', 1912



“Resim 21: Krzysztof Wodiczko, '*Public Projections*', Hirshhorn Museum, Washington , ABD, 1988

³² Christian Bjone, *Art+Architecture*, Birkhauser Verlag AG, Almanya, 2009, 148 s.

Bjone’a göre, eğer günümüze ait sanatçılar ve mimarlar işbirliğinde bulunmak istiyorlar ise ‘*kolaja*’ ait estetik esneklik, ‘*mimari parçalanmaya*’ ait çok disiplinli dil ve ‘*détournement*’ (yıkıcılık – yozlaşma – ters döndürme) içerisinde görülen eleştiri stratejisinden faydalanmak zorundadır.³³

2.2.1. Mimari ve Sanat Bağlamında Kolaj

“Kolaj” kelimesi Fransızca ‘*coller*’ (yapıştırmak) fiilinden gelmektedir. Kontrast yaratan malzemeler, boyutlar ve imgelere ait farklı öğelerin yan yana getirilmesi sanatçının sınırlandırıcı şartlar ile daha esnek biçimde başa çıkabilmesine izin veren estetik bir formül niteliğindedir.

Mekana özgü sanatta da sanatçıların mimari yapılarla farklı malzemeleri bir araya getirmelerini kolaj mantığı çerçevesinde değerlendirmek mümkündür. Hatta burada kolaj tekniğinin farklı materyallerin birlikte kullanımından öte, farklı iki disiplinin birlikte kullanımına uzandığını söylemek mümkündür. Halihazırda bir işleve sahip olan mimari yapı, sanatçının sürecinden geçerek, dönüşüme uğramakta ve yeni bir işlev kazanmaktadır.

Sanatçı Matej Andraz Vogrincic 1999 Venedik Bienali için oluşturmuş olduğu ‘*Clothed House*’ (‘*Giyinik Ev*’) enstalasyonunda bir zamanlar yetimhane olarak kullanılan eski bir binanın cephesini örtmektedir. Çoğunluğu bayan giysilerinden oluşan, farklı renk ve dokulardaki kıyafetler bina yüzeyini vurgularken, aynı zamanda binanın dış cephesini tamamen dönüştürmektedir. Bu iş binanın eski sakinlerine ait tarihe ve geçmiş yaşamlara dair ilişkilendirmeler kurmaktadır. Sanatçının bina ile aynı boyutlarda ürettiği bu kolaj çalışması yapının kendisi ile iç içe geçmektedir.

³³ a.g.e, 150 s.



Resim 22: Matej Andraz Vogrincic, **'Clothed House'**, Venedik, İtalya, 1999

Sanatçı Jeff Koons'un heykel çalışması *'Train'* (*'Tren'*), Renzo Piano tarafından tasarlanan Los Angeles Sanat Müzesi (LACMA) yerleşkesinin merkezine konumlanmıştır. Koons'un bu yerleştirmesi 1943 model buharlı bir lokomotifin kopyası ve onu havada asılı olarak tutmak üzere destek olarak kullanılan bir vinçten oluşmaktadır. Binalar arasında asılı duran bu tren şehrin içerisinde beklenmedik bir görüntü sunmaktadır. Çalışma bu haliyle tuval yüzeyinde farklı görsellerin bir arada kullanılmasıyla oluşturulmuş bir kompozisyon etkisi yaratmaktadır.



resim 23: Jeff Koons, **'Train'**, Los Angeles Sanat Müzesi

Benzer şekilde Los Angeles'ta yer alan Frank Gehry tasarımı Chiat/Day Binası ile Claes Oldenburg ve Coosje van Bruggen yapımı '*Binoculars*' ('*Dürbün*') heykeli kolaj mantığını kullanmaktadır. Mimar ve sanatçı bu çalışmada kolaj fikrinin bir binanın üretimine nasıl ilham kaynağı olduğunu göstermektedir.

Hal Foster Tasarım ve Suç isimli kitabında bu ortak çalışmanın kolaj mantığını Pop-imgeci bir yaklaşımla ilişkilendirerek değerlendirmektedir:

“1980’lerin ikinci yarısından sonra Gehry, malzemede ve formda yaratıcılık ile pop-imgeci bir aşıkılık arasında gidip gelir, bir orta yol olarak da sıklıkla form ile imge kolajları oluşturmakta bulur çareyi...Öte yandan Chiat Day Building gibi düpedüz pop’a meyleden projeleri de vardır: Burada Gehry, Claes Oldenburg’un etkisiyle, bu büyük reklam ajansının girişini dev bir dürbün şeklinde tasarlamıştır. Bu nesne projenin müşterisi için uygun olabilir, ama bizleri manipüle etmekte, mimarlığı üç boyutlu bir ilan panosuna indirgemektedir. Bundan sonra Gehry’nin çalışmalarında pop boyutu ağırlık kazanır-başka hallerde soyut nitelik taşıyacak malzemeleri, renkleri, formları simgesel bir tarzda kullandığı zamanlarda bile. 1980’lerin sonunda Gehry’nin Disney için projeler çizmeye başlaması bu anlamda hiç şaşırtıcı değildir.”³⁴

Oldenburg’un daha önceki bir ortak çalışma için önermiş olduğu anıtsal yapıdaki dürbünün bina ile yan yana getirilmesi fikri mimar Frank Gehry’den gelmiştir. 13,75 metre yüksekliğindeki heykele ait silindirik yapılar, çift sütunlu geleneksel bir kapı olarak işlev görmektedir. Ancak aynı zamanda aralanmış bir çift bacak arasından içeri girmeyi andıran cinsel bir imge teşkil ettiği de aşıkardır ki, bu metafor hem sanatçı hem de mimar tarafından onaylanmakta, hatta Oldenburg’un Chicago Borsası için sunmuş olduğu benzer öneride de görülmektedir. Daha yakından incelendiğinde *Binoculars* eserinin Gehry’nin kariyerinde geometrik şekillerden eğrisel öğelere geçiş bakımından bir dönüş noktası olduğunu söylemek de mümkündür.

Oldenburg’un anıtsal yapıdaki Pop heykelini Lew Kerbel’e ait Almanya’da yer alan Karl Marx anıtıyla karşılaştırmak farklı boyutlarda kolaj parçalarının birlikte kullanımları konusunda açıklayıcı olacaktır. Alman felsefeci Karl Marx’a ait 7,5 metre yüksekliğindeki bronz büst hemen bitişiğinde yer alan bina üzerindeki bronz plaka ile görsel olarak birbirine bağlanmıştır. Plaka üzerinde dört dilde “tüm

³⁴ Hal Foster, **Tasarım ve Suç**, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 2004, 49-50 s., çeviri: Elçin Gen

dünyanın işçileri birleşin” yazmaktadır. Bu altı katlı bina heykelin anıtsal boyutunu güçlendiren biçimde soyut bir arka plan teşkil etmektedir.



Resim 24: Claes Oldenburg/ Coosje van Bruggen
‘Binoculars’, Frank Gehry, Chiat/Day Binası, Kaliforniya, 1991



Resim 25: Lew Kerbel, ‘Karl
Marx Anıtı’, Almanya, 1971

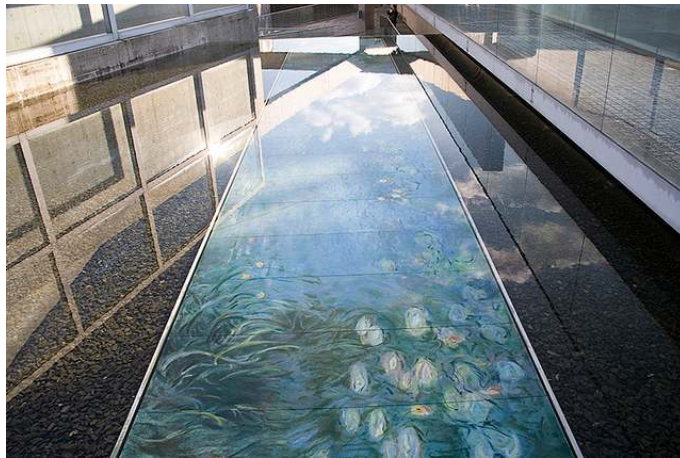
Berlin’de bir arada yer alan üç çalışma (Wolfgang Rüppel’e ait 2000 yılında gerçekleştirilen 17 Haziran 1953 Ayaklanmaları Abidesi, eski Havacılık Bakanlığı Binası ve Max Lingner’in 1952 yılına ait duvar resmi) diğer bir kolaj örneği olarak incelenebilir.

Zemine yerleştirilmiş camdan bir resim, bir bina ve bir duvar resmi, birbirinden bağımsızmış gibi duruyor olsa da, tarihsel olarak ilişkili bir dizi kolaj parçası biçiminde birbiriyle bütünleşmektedir. Bina mimar Ernst Sagebiel tarafından 1936 yılında Nazi Almanya’sı için tasarlanmış olup son derece yalınlaştırılmış bir Klasisizm içermektedir.

Ana giriş, avlu ve yan kısımlarda yer alan sıra sütunlardan birisi üzerinde 16,75 metre uzunluğunda sanatçı Max Lingner’e ait savaş sonrası Alman Demokratik Cumhuriyeti’nin yeni komünist hükümeti tarafından yaptırılmış olan “Cumhuriyetin İnşası” adlı duvar resmi bulunmaktadır. Bunun yanı sıra Doğru Almanya hükümetinin iktidardan inmesi sonrasında yerleştirilen ‘17 Haziran 1953

Ayaklanmaları Abidesi' başka bir katman oluşturmaktadır. Bu uzun ve yatay formattaki fotoğraf çalışması sanatçı Wolfgang R  ppel tarafından eski duvar resmi ile aynı uzunlukta ve dikkatlice hizalanarak daha da eski olan cephe   zerinde merkezlenmiştir. Sanat eserleri ve bina     siyasi d  neme ait birbirine komşu semboller haline gelir: Milli Sosyalizm, kom  nizm ve demokrasi.³⁵

Mimar Tadao Ando'nun Kyoto'da yer alan G  zel Sanatlar Bah  esi'nden bir g  r  nt  y   yine bir karşılaştırma olarak kullanabiliriz. Burada bir dizi ikonlaşmış batı d  nyasına ait sanat eserinin kopyalanıp metal paneller   zerinde s  slendiği ve a  ık havada sergilendiğini g  rmekteyiz. Ando aynı zamanda buraya Claude Monet'ye ait 12,5 metre uzunluğundaki *'Water Lilies: Morning Nymphs'* eserinin bir kopyasını yerleştirmiştir. Yatay olarak havuz suyunun dibinde yatan resim sanat  ının yorumuyla kendisine en uygun konumda izleyicilerle buluşmaktadır. Mimar kasıtlı olarak bir toplumdan aldığı k  lt  rel hazinenin d  n  ş  m  yle oynayarak onu sanki bir kolaj par  asıymış gibi ele almaktadır.



Resim 26: Claude Monet, **'Water Lilies: Morning'** Metal Panel   zerine kopya / Tadao Ando, **'G  zel Sanatlar Bah  esi'**, Kyoto, 1994

Sanat ve mimarinin bir aradalığına   rnek diğer bir   alışma, Almanya'da bulunan Arp M  zesi'nde yer almaktadır. Mimar Richard Meier tarafından tasarlanan betondan bir t  nel ve Sanat  ı Barbara Trautmann'ın *'Kaa'* adını verdiği aydınlatma enstalasyonu bir arada kullanılmıştır. Trautmann   alışmasında bir dizi yuvarlak

³⁵ Bknz. Christian Bjone, **Art+Architecture**, Birkhauser Verlag AG, Almanya, 2009, 155 s.

floresan lambayı tekrarlar biçiminde kullanıp şekillendirerek mekan içerisinde başka bir silindirik tünel oluşturmuş ve daha geniş olan mekana dair algı üzerinde distorsiyon oluşturacak şekilde aydınlatmıştır.



Resim 27: Richard Meier, ‘Arp Müzesi’, Almanya / Barbara Trautmann, ‘Kaa’, 2007

2.2.2. Mimari Parçalanma

‘*Mimari parçalanma*’ sözü harabeler, kırılmış veya tamamlanmamış mimari öğelerle ilgili olmakla beraber, benzer öğelerin çoklu biçimde tekrar edilmesi, var olan sanat eserinin daha büyük, ucu sonsuza uzanan bir bütünün parçası olduğu anlamına da gelmektedir.

Üretimlerinde mekanı kullanan sanatçıların farklı biçimsel amaçlar doğrultusunda işin gerçekleştirildiği alanı parçalara ayırdıkları da görülmektedir. Bazen bu durum mekanı fiziksel anlamda parçalamak biçiminde görülebildiği gibi bazen de tamamen kullanılan materyalin fiziksel özelliklerini kullanarak mekan içerisinde yeni bir mekan oluşturulması şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

Örneğin Londra Kraliyet Sanat Akademisi’nde yer alan Anselm Kiefer’e ait 2007 tarihli ‘*Jericho*’ adlı konstrüksiyon, bir kule veya apartmanmışçasına üst üste yığılmış önceden beton öğelerden oluşmaktadır. Bu dikey yapılar Kiefer’in 1998 tarihli ‘*Dem unbekannten Male*’ (‘*Bilinmeyen Ressama*’) tablosunda görülen klasik sütunları oluşturan elemanlara benzemektedir. Tekrar edilen formlar ise, 1970’lerin modern binalarında görülen hazır beton panellerin bir yankısı olarak tanımlanabilir.

Bununla eşleşen nitelikte başka bir enstalasyon da gerçek anlamda bir harabe ve mimari parçalanma olarak görülen, sanatçı Hans Haacke'ye ait, '*Germania-Bottomless*' çalışmasıdır. 1993 yılında Venedik Bienali'nde Alman Pavyonu için oluşturduğu işinde sanatçı mimarının gücü ve siyasetle olan bağları üzerine bir yorum getirmiştir. Mevcut galeriye eklenen yeni bir duvar üzerinde süssüz harflerle '*Germania*' yazılıdır. Burada sanatçı ziyaretçilerin üzerinde yürüdüğü mermer zemini parçalamıştır.



Resim 28: Hans Haacke, '*Germania – Bottomless*', 45. Venedik Bienali, 1993

Mimari parçalanma terimini ayrıntılı tekrarlar biçiminde sürekli olarak genişleyebileceğini ima eden ve bu şekilde daha geniş bir bütünün bir parçası haline gelen eserler için de kullanmamız mümkün olabilir. Avrupa'da öldürülen Yahudiler için Peter Eisenman tarafından oluşturulmuş abidenin de bahsedilen türde bir parça olarak görülmesi ve bu yönden incelenmesinin altında bu mantık yatmaktadır.

Eisenman çalışmanın tasarımını sanatçı Richard Serra ile ortaya çıkarmıştır. Her ne kadar ikilinin ortaklıkları uzun süreli olmasa da sanatçının mimarın dili üzerindeki etkisi aşikardır. Kalın büyük çelik plakaların kullanımı sanatçı Richard Serra'yı tanımlayan bir durumdur. Bu durum burada iki bini aşkın beton kütle arasında belirgin bir biçimde mezar taşlarına dair bir metafora dönüşmektedir.



Resim 29: Peter Eisenman, ‘Avrupa’da Öldürülen Yahudiler için Anıt’, Berlin, 2005

Bu noktada mimari parçalanmayı örnekleyecek iki aydınlatma enstalasyonunu karşılaştırmamız mümkündür. Bunlardan birincisi Teksas Güzel Sanatlar Müzesi’nde yer alan sanatçı James Turrell’a ait ışık enstalasyonudur. Bir diğeri ise Keith Sonnier’in Münih Re Merkez Binası (Dünya'nın en büyük reasürans şirketlerinden birisi) için oluşturduğu yerleştirmedir.

Sanatçı James Turrell’in çalışmasında mekanda görünmeyen renk kaynağının doygunluğu, tamamen geometrik olan hacmin yoğun bir optik yanılsamaya dönüşmesine ve böylece ziyaretçilerin mekana ait derinlik algısını yitirmesine yol açmaktadır. Çünkü burada izleyene yol gösterecek mekansal hiçbir öge kullanılmamıştır. Sonnier’in yerleştirmesinde ise uzun mekanın renk ve şekillerden oluşan daha küçük parçalara ayrıldığını ve sonuç olarak da yassılaştıran mekanın soyut bir resme dönüştüğünü görüyoruz.

Her iki sanatçı tarafından da ‘koridor’ öylesine başarılı biçimde değiştirilmektedir ki, bu parçalanma nihayetinde kendisine ait dramatik yapıda bir mimari kimlik kazanmaktadır.



Resim 30: James Turrell **'The Light Inside'**,
Güzel Sanatlar Müzesi, Houston, Texas, 2000



Resim 31: Keith Sonnier, **'RedBueYellow'**,
Münih Havaalanı, Almanya, 2002

Mimari parçalanma fikrini bina sisteminin veya mantığının yalıtılmış bir kısmını alıp, bunu genel düzene karşı kullanarak farklı bir öge yaratmaya çalışan örnekler de mevcuttur. Örneğin Sanatçı Sarah Morris'e ait 2006 yılı *'Robert Towne'* enstalasyonu bir plazanın açık alanındaki tavanları kesişen lineer elemanlar ve renklerle kaplamaktadır. Tavana konumlanmış bu duvar resmi binanın modüler ızgara yapısını alıp, başka bir hareket katmanı sunmak üzere biçimini bozmaktadır. Tekrar eden biçimde bir buçuk metrelik aralıklara sahip bölümlerden oluşan ofis düzeni yerini bu parçalı düzensizliğe bırakırken, yayaların mekan içerisinde rastgele ilerleyişi ile de eşleşmektedir.

Sanatçı Olafur Eliasson'ın Oslo Milli Opera Binası'nda yer alan çalışması da mekanla benzer şekilde ilişkilidir. Eliasson'a ait bilgisayar ile geliştirilmiş yüzeyler opera binasına ait lobiyi kaplamaktadır. Birbiri içine geçen ve arkadan aydınlatmalı bu elmas şekillerinden oluşan karmaşa içerisinde duvarın üst kısımlarından zemine doğru, boyutlarda değişiklikler görülmektedir. Bu binada görülen bir diğer önemli sanat objesi de Pae White tarafından örme kumaştan üretilmiş sahne perdesidir. Bu perdenin üzerinde yansıtıcı özellikte buruşturulmuş alüminyum folyoya ait dijital bir görüntü yer almaktadır. Bu çalışma iki boyutlu düz bir yüzeyden oluşmasına rağmen,

derinliği olan metal bir ekran hissi vermekte, böylece kendisini yanılsamaya dayalı mistik bir imgeye dönüştürmektedir.



Resim 32: Olafur Eliasson, ‘The other wall’, Oslo Milli Opera Binası, 2008



Resim 33: Pae White, Oslo Milli Opera Binası, 2010

2.2.3. Tersine Döndürme

Daha önce de bahsettiğimiz “*Détournement*” * (*Yıkıcılık, Tersine Döndürme*) kavramı da bir başka yaklaşım olarak sanat ve mimari işlerinde karşımıza çıkmaktadır. Fransızca olan “*Détournement*” kelimesini kabaca “tersine döndürme” olarak çevirebiliriz. Kelime 1970’lerde Fransız Situasyonistleri tarafından tanınmış kültürel imgelerin yeni ve yıkıcı biçimde yeniden kullanılmasını ifade etmek amacıyla kullanılmıştır. Aslında terim ilk olarak reklam panolarında sergilenen ürünleri hicvetmek amacıyla metin ya da resimlerin siyasi bir vandalizm içinde değiştirilmesini ifade etmek amacıyla ortaya atılmıştır. Ancak bu durum bazen mimariyle çatışan sanatın stratejisinde de görülmekte, mevcut mimari dili eleştirel bir tutum oluşturarak, çatışmak üzere kullanan sanatçı için araç oluşturmaktadır.

Hem yeni elektronik kitlesel iletişimi, hem de eski görsel mimari dilini kaynak malzeme olarak ele aldığımızda, bu dönüştürme fikrini sanatçılar ile mimarlar arasındaki işbirliğine uygulamak da mümkündür. Bu durumu orijinal mesajı bozmak veya değiştirmek üzere kitle iletişim araçlarına ait bir öğeyi amacı dışında kullanmak şeklinde düşünmek mümkündür.

* Bknz Bjone, a.g.e, 171 s.

1999 yılında Herzog ve De Meuron tarafından tasarlanan Almanya'daki Uygulamalı Bilimler Üniversitesi Kütüphanesi'nde gerçekleştirilmiş olan mekana özgü çalışma bu türden yaklaşıma örnek olabilecek niteliktedir. Burada mimari geleneklere göre bina üzerine isim yerleştirme fikri sanatçı Thomas Ruff tarafından kütüphanenin ön cephesi kullanılarak değiştirilmiştir. 1851 yılında Herni Labrouste tarafından tasarlanan Paris Sainte-Genevieve Kütüphanesi'nde ön cephe üzerinde yer alan yazar adları kullanılırken, Ruff'un çalışmasında binanın dış cephesi gazete, dergi ve kitaplardan alınan fotoğraflarla kaplanmıştır. Beton ve cam üzerine resim aktarma biçiminde litografi kullanımı sanatçı ve mimara ait iki çalışmanın eriyerek kaynaşan biçimde birleşmesini sağlamaktadır.



Resim 34-35: Thomas Ruff /Herzog & de Meuron, Uygulamalı Bilimler Üniversitesi Kütüphanesi, Almanya, 2004

Metnin bir sembole dönüştürülmesi fikrine dayanan bir diğer iç mekan çalışması mimarlar Madrid yakınlarında bulunan Usera Halk Kütüphanesi'nde görülebilir. Burada sanatçı Peter Halley, yazar Jorge Luis Borges'e ait *'The Library of Babel'* (*'Babil Kütüphanesi'*) adlı kısa bir hikayenin taramış olduğu sayfalarını dijital olarak düzenledikten sonra yalnızca okuma odasının duvarlarını değil aynı zamanda tüm cephede yer alan güneşlikleri de kaplayacak şekilde dev bir duvar kağıdı oluşturmuştur. Burada kullanılan metin daha çok nokta ve çizgilerden oluşan bir Mors alfabesi ile yazılmış gibi görünmekte ve kelimelerin sıfır ve birlerden oluşan dijital bilgilere dönüşümüne dair bir illüstrasyona dönüşmektedir.

2002 yılında Avusturya St. Franziskus kilisesinde gerçekleştirilen *'Tears for Saint Francis'* (*'Aziz Francis için Gözyaşları'*) aydınlatma enstalasyonunda ise

geleneksel vitray camlardan yayılan ilahi aydınlığın sembolik renklerdeki ışığı, neon lambalar yoluyla dönüştürülmüştür. Metal, ses ve ışık enstalasyonları ile tanınan sanatçı Keith Sonnier'in bu çalışması tapınma mekanını doğrudan aydınlatmasa da, hem kilise için bir billboard olarak, hem de çerçevelenmiş bir sanat objesi biçiminde işlev görmektedir.



Resim 36: Keith Sonnier, 'Aziz Francis için Gözyaşları', Avusturya St. Franziskus Kilisesi, 2002

2.2.4. Heykelin Mimari Alana Dönüşümü / Guggenheim Müzesi- Ibirapuera Oditoryumu

Genellikle sanatçıların soyut heykel örneklerinde kullandıkları kavisli ve sarmal yüzeylerin çağdaş mimarideki adaptasyonları günümüzde oldukça dikkat çekici hale gelmiştir. Bu gelişimin ilk gerekçelerinden birisi bilgisayar programlarının detaylı şekillerin üç boyutlu hale getirilmesini ve inşa edilebilir koordinatlar üreterek bu şekillerin boyutlandırılmış kesitlere dönüştürülmesini sağlıyor oluşudur. Temeli figüratif olan sanat, bu noktada yine temelleri figüratif olan bir mekanla beraber ya da ona karşı çalışabilir duruma gelmiştir. Mimari ile sanatın geleneksel ilişkisi figür-yüzeyken (mekanın duvarları ve resim ilişkisi) günümüzde bu durum figür-figür ilişkisi olarak değişmiştir.

Mimarideki soyut heykele ait bu yeni formlar ‘Blobs’ (Yuvarlak Kütle), elde edilen iç mekanlar da ‘Warped Space’ (Çarpık Mekan) olarak adlandırılmaktadır.³⁶ Kompozisyonlarına bu türden sanatsal nitelikleri dahil eden iki önemli mekan örneğinden birisi ayrıntılı ve bükülmüş bir yapıya sahip plan İsyanya Bilbao'daki Guggenheim Müzesi, diğeri ise Brezilya'daki Ibirapuera Oditoryumu'dur.

Tasarım ve Suç isimli kitabında Hal Foster Guggenheim Müzesi'nin mimarı olan Frank Gehry'nin *Bilgisayar Destekli Tasarım* sürecini şu sözleri ile anlatmaktadır:

“Gehry 1992 ‘de Barcelona’daki Olimpiyat Köyü için tasarladığı Balık Heykeli’nde, biçimsel ördek ile dekore edilmiş barınağı kelimenin tam anlamıyla birleştirdi denebilir. Kariyerinde hem çok ayıksı hem de çok merkezi yere sahi bir çalışmadır bu. Santa Monica’daki ev, ilk dönem mimarlığın özelliklerini gözler önüne seren başat yapıysa, bu altın iskeletli leviathan da daha sonraki dönemin esas çalışmasıdır, çünkü o zamandan bu yana eserlerine yön veren bir teknolojiyi ilk kez burada kullanmıştır: Bilgisayar Destekli Tasarım ve İmalat (CAD / CAM diye bilinen programlar), özellikle de CATIA adlı bir program (bilgisayar destekli üç boyutlu interaktif uygulama). İlk kez otomobil ile uçak teknolojisinde geliştirilen bu programlar, animasyonda da kullanılmaktadır.. nitekim Balık Heykeli de, Jurassic Park’taki dinazorların fütüristik bir fosili gibi durmaktadır...Gehry’nin CATIA tasarımı binaları, genel dış görünüşe, şekil ile yüzeye öncelik verir...1990’larda Gehry’nin imzası haline gelen, Öklid geometrisine aykırı kıvrımları, burgaçları, yumruları düşünün.

Bunların en açık biçimde görüldüğü yer, Blbao’daki Guggenheim Müzesi’dir: CATIA programının barındırdığı bütün imkanların hayata geçirildiği ilk büyük proje... İmgesel açıdan, yere çakılmış bir uçak ile, Bask topraklarına inmiş bir uzay gemisi karışımı olan müze Gehry’nin “heykelsi” stiline başyapıtı olarak görülür ve daha sonra üstleneceği dev projeler için model teşkil eder.”³⁷



Resim 37: Frank Gehry, ‘Guggenheim Müzesi’ Bilbao, İspanya

³⁶ Bknz. Bjone, a.g.e, 129 s.

³⁷ Hal Foster, *Tasarım ve Suç*, iletişim Yayıncılık, İstanbul, 2004, 52-55 s., çeviri: Elçin Gen

Guggenheim Müzesi, Hal Foster’ın da bahsetmiş olduğu heykelsi özellikleri ile modernizme sezgisel ve irrasyonel yeni bir biçim anlayışı getirişı nedeniyle olumsuz karşılanmıştır.³⁸ Elbette ki bina tamamıyla işlevsiz bir heykel değildir; büyük dikey alan da girişı olan ve merkezden dairesel bir biçimde genişleyen bir yapıya sahiptir. Binanın tasarımındaki gerekliliklerden birisi de buraya yerleştirilmesi planlanan iki heykeli mimari içerisine dahil etmektir: Claes Oldenburg ve Coosje van Bruggen’in ‘*Soft Shuttlecock*’ (‘*Yumuşak Badminton Topu*’) isimli çalışması ile Richard Serra’nın ‘*Snake*’ (‘*Yılan*’) isimli yerleştirmesi.

“Soft Shuttlecock” eğilmiş tüylere sahip çok büyük ölçekte bir badminton topunun lobideki sarmal elemanlar arasına sıkışmasından oluşan bir çalışmadır. Normal dünyanın gerçeklik sınırları ile Oldenburg’ın çalışmasının abartılı gerçekliği arasındaki sürrealist karşıtlık burada kaybolmakta, iş müzenin lobisindeki duvarlar içerisinde dağılmaktadır. Bu çalışmayı bir sanat yapıtı ve onu çevreleyen amorf mekan biçiminin çatışması arasındaki etkileşiminin önemli örneklerinden biri olarak kabul edebiliriz.



Resim 38: Claes Oldenburg ve Coosje van Bruggen, ‘*Soft Shuttlecock*’, Guggenheim Müzesi Bilbao, İspanya, 1994

Serra’nın çalışması *Snake* ise ana katta yer almakta ve 131 metre uzunluğunda 25 metre genişliğinde bir alana yayılmakta, yüksekliği ise 15-23 metre

³⁸a.g.e, 45-61 s.

arasında değişkenlik göstermektedir. Bu alan yapısal olarak Serra'nın masif çalışmasını taşıması amacıyla özel olarak tasarlanmıştır. Sekiz parçadan oluşan bu yerleştirme galeri mekanının tamamını kaplamakta, hem yüzeye hem de mekanın hacimsel alanına yayılmaktadır. Girişten çıkışa uzanan alanda üç konsantrik (eş merkezli çember) heykel grubu ve diğer bir lineer heykel grubu devamlılık yaratacak şekilde artarda bir dizi halinde kurgulanmıştır.

Çalışmanın '*Blind Spot Reversed*' ('*Ters Kör Nokta*') isimli son parçası dairesel bir şekilden galeri duvarının kıvrıma mükemmel şekilde oturan badem biçimine dönüşmektedir. Parçaların sanatçının belli bir dönemine ait oluşu bu sekiz heykelin bir bütünlük içinde algılanmasını sağlamıştır. Bütün objeler materyal, renk, boyut ve kıvrımlı biçimlerindeki benzerlik nedeniyle ilişkili görünmektedir. İzleyici parçaların arasında dolaşarak mekânsal bir deneyim yaşayabilmekte, aynı zamanda çalışmaların tümünü bir sonraki katın balkonundan izleyebilmektedir. Kısacası çalışma farklı bakış açılarına göre hem mekan hem de heykel olma özelliğine sahiptir. Bir bakıma burada heykel mimariye meydan okumaktadır.



Resim 39-40. Richard Serra, '*Snake*', Guggenheim Müzesi, Bilbao, İspanya 2005

Diğer taraftan tam tersi bir şekilde mimari de sanata meydan okur niteliktedir. Bu meydan okuyuş Guggenheim'in ölçeği ve tavanın yapısına dayanmaktadır. Mekan, tavan düzleminin çarpıtılmasıyla oluşan bir kıvrıma sahiptir. Sanat ve mimari mekana karşı bir sorumluluk alışverişı içerisinde. Bu noktada kullandıkları elemanlar açısından birbirlerini tamamlarlar niteliktedirler.

Mimar Oscar Niemeyer de çalışmalarının pek çoğunda sanatçılarla ilişki içerisinde olmuştur. Niemeyer'in çalışmaları kademeli bir şekilde katı dikdörtgen gridden daha akışkan ve dairesel formlara dönüşmüştür. Bilgisayar destekli mekan üreten mimarlar jenerasyonunun bir parçası olarak kabul edilmemesine rağmen, çalışmaları bu tür mekanlarda da sanatsal işbirliklerinin mümkün olduğunu göstermektedir.

Oscar Niemeyer 'in en önemli yapılarından birisi Brezilya Sao Paulo'daki Ibirapuera Park Oditoryumu'dur. Yapı ikizkenar yamuk palana ve üçgen kesite sahiptir. Bu zor geometri içerisinde yer alan sanat eserlerinden birisi Nimeyer'in kendisine ait olan girişteki '*Flame*' ('*Alev*') isimli gölgelik, diğeri ise Tomie Ohtake 'nin lobi için hazırladığı heykeldir.

Binanın lobisi kavisli kenarları olan duvar ve tavanıyla tek bir açık alandan oluşmaktadır. Ohtake'nin boyanmış alçıdan yapılmış olan heykeli çok büyük ölçekteki bir fırça darbesi jestine benzemektedir. S şeklindeki heykel spiral şeklindeki merdiven ve balkon koltukları üzerinden duvar ve tavana yayılmaktadır. Sanatçının bu çalışması Nimeyer'in binanın girişi için tasarlamış olduğu gölgelik ile hem form hem de renk bakımından oldukça benzeşmektedir. Her iki çalışma da kırmızı renkte ve S formundadır. Buradaki biçimsel benzerliği kıran tek unsur, mimarın heykele ait özellikleri tanımlanabilen işlevsel bir mekan parçasına (gölgelik) taşınmasıdır.



Resim 41: Oscar Niemeyer, '*Flame*', Ibirapuera Park Oditoryumu, Brezilya, 1955/2003



Resim 42: Tomie Ohtake, '*Untitled*', Ibirapuera Park Oditoryumu, Brezilya, 2003

1950 yılında inşa edilmiş olan bu mekan Niemeyer tarafından Ohtake'nin bu çalışması esas alınarak revize edilmiştir. Mimar, çalışmayla daha iyi bir birliktelik kurması için spiral şeklindeki merdivenleri lobinin merkezinden uzaklaştırmıştır. Bu birliktelik sanatçı ve mimar arasındaki üretken diyalogun bir örneği olarak kabul edilebilir.

Bilbao'daki Guggenheim Müzesi mekanın nitelikleri ile ilgili sorumlulukları paylaştırarak sanatçı ve mimarlar arasında bir uzlaşma yaratmaktadır. Gehry'nin galerisi çok büyük ölçeği ve tavan detaylarıyla geleneksel beyaz küp anlayışını bozmaktadır. Serra'nın yerleştirmesi ise dinamik dikey duvar yüzeyi ile galerinin diğer özelliklerini domine etmektedir. Sekiz çalışmadan oluşan koleksiyondaki her bir çalışma özgün olsa da, deneyimin toplamı aynı sanatçının çalışma ve onu çevreleyen mekan arasındaki çatışmanın çok daha fazla olduğu diğer sergilerinin dramatik özelliklerini taşımamaktadır.

Buna karşın, Niemeyer ve Ohtake işbirliğinde mimar tarafından sanatçıya çok daha cömert bir jest sunulmaktadır. Niemeyer, Ohtake'nin renkli heykelinin mekanı domine etmesini sağlamış, bunun için de kıvrımlı beyaz duvar ve tavanları nötr bir hale getirmiştir. Buna ek olarak, mimarın bina girişindeki gölgeliği tasarlariken sanatçının kullandığı görsel ve rengi baz alışı da bu işbirliği projesinin bir göstergesidir.

Burada ele alınan örnekler minimalizmin geometrik yapılarını ve sadeliğini kullanmaktadır. Dolayısıyla bu örnekleri Minimal Sanat ve Minimal Mimari başlıkları altında toplamak yanlış olmayacaktır. Bu bağlamda Minimal Sanat ile Minimal Mimari'nin özelliklerinin aynı olmasına rağmen (aynı temizlik, sadelik ve geometrik hacimler) sanatçı ve mimarlar bu özellikleri farklı amaçlar doğrultusunda kullanmaktadırlar.

Tüm bu örnekler ışığında, birbirlerine ait dili kullanabilmeleri ve birbirlerinin fikirleri ile çarpışabilmeleri durumunda, sanatçı ile mimara ait ortak çalışmanın verimli sonuçlar doğurduğu söylenebilir. Bu noktada sanatçıların mimar olması ya da mimarların sanatçıymış gibi hareket etmesinden ziyade, daha kapsamlı kamusal çalışmalar oluşturmak üzere sahip oldukları rol ve kimliğin kendilerine sunduğu önceki tanımlama ve sınırlandırmaları aşmaları fikri önem kazanmaktadır.

Mimar çoğu kez müşteri faktörü ve mali kısıtlamalar nedeniyle mevcut durumu (statüko) desteklemeye kendisini adanmışken, sanatçı mimarın yapamadığı biçimde her türlü şey hakkında eleştiri getirebilmektedir.

Mimar ve eleştirmen Christian Bjone bu iki disiplinin ortak çalışmaları hakkındaki görüşlerini şu sözlerle açıklamaktadır:

“Eskiden ‘*kompozisyon*’ kelimesi mimari diliyle konuşan sanatın dar anlamıyla tanımlanırken, ‘*işbirliği*’ kelimesi ise sanatlar arasında gerçekleşebilecek her türlü etkileşim açısından mümkün olabilecek en geniş biçimde yoruma açılmıştı. Bana göre modern sanatlara ait ortak sesin geleceği bir diğer iki kelimenin yeniden tanımlanmasında yatıyor; bunlardan birisi ‘*ihtilaf*’, düşmanlar arasında gerçekleştirilen gizli anlaşma ve diğeri ise ‘*direnç*’, düşmana karşı gösterilen gizli mücadele; ancak bu iki kelime yeniden tanımlandığında bahsi geçen bu iki kutup birbiriyle kilitlenecek ve birbiriyle değiş tokuşa geçebilecektir. Bunun nasıl sağlanacağı ise günümüz dünyasında çözülmeyi bekleyen bir bilmedir.”³⁹

Sonuç olarak mimariye ait biçimsel yapı ile sanatın anarşik doğası arasındaki bu tartışma, karşılıklı çatışma ve keşif açısından bir olanak teşkil etmektedir.

2.3. Kamusal Alanda Konumlara Özgü Müdahaleler

Mimaride sanata karşı hem sanatçılardan hem de mimarlardan argümanların gelmiş olması anlamlıdır. Eğer günümüzde ‘*Mimaride Sanat*’ uygulamasını pozitif bir senaryo olarak görebiliyorsak bu, sanat ve mekan bir araya getirmeye yönelik çeşitli disiplinlerin gösterdiği bir çabanın sonucudur. Bu noktada sanatın her zaman için mekansallığı kapsadığı ve içerdiği bir doğruysa - örneğin resimlerde temsil

³⁹ Christian Bjone, *Art+Architecture*, Birkhauser Verlag AG, Almanya, 2009, 175 s.

edilen mekan ya da heykel hususunda figür ile oda arasında kalan mekan vb - geçtiğimiz 30 yıl içerisinde sanatın mekana doğru ilerleyişi güçlü bir biçimde arttığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu yalnızca heykel ve video sanatındaki mekansal yerleştirmelerde değil, aynı zamanda büyük boyuttaki resimler ve fotoğraflarda da görülmektedir. Dahası, sürekli artan bir biçimde– ve yeni sergileme konseptleri üreten küratörlerin de katkısı ile– sanat, mimari ya da kentsel mekan ile kendisi arasında bir bağlantı arayışına girmiştir.

Günümüzde mekan, genel olarak kamusal, sosyal ve eylem alanı olarak (aksiyonizm, durumculuk, performanslar ve çevre sanatı) görülmeye başlanmıştır. Aksiyonist sanat da yeni mekansal yerleştirme formları yaratmış ve sanat ile mekan arasında yeni bağlantılar kurma arayışına girmiştir.

Sanatın kamusal mekan içerisinde bilinçli olarak konumlandırılması, mimaride sanat formu içinde genel anlamda sanata dair soruları akla getirirken, bir yandan da izleyici kitlesine dair çok daha karmaşık sorular oluşturmuştur. Sorulması gereken sorulardan birisi sanatın müze dışındaki bir alanda izleyici kitlesine hitap edip edemeyeceği ya da bunu nasıl yapacağıdır. Bu noktada 'kamu' etiketini yalnızca sergi mekanı açısından ele almak ya da bu konuyu sanatın stüdyodan çıkıp sergilendiği mekana vardığında ne olduğu problemi ile sınırlandırmak, yetersiz kalacaktır. Kamusal mekan içinde işin kapsamından doğan etki beyaz küplerde olduğundan daha karmaşıktır. Örneğin: kamusal yapılar, konut sitelerine ait bir avlu ya da bir bankanın gişe bölümü. Kısacası işin nasıl tecrübe edileceği ile ilgili olarak müzenin sunduğu bağlayıcı talimatlar geçerliliğini yitirmekte, sanat deneyimi farklı zamansal ve mekansal ilişkiler vasıtasıyla başka bir nitelik kazanmaktadır.

Örneğin Lufthansa Havaalanı'nda gerçekleştirilen bir proje, mekan kurgusuna yönelik çalışmalar üreten bir grup sanatçının çalışmalarından oluşmaktadır. Bu sergide yer alan sanatçılar özellikle Lufthansa Havaalanı'nın kimliği ve mimarisi ilişkili çalışmalar üretmişlerdir.

Projede yer alan sanatçılardan birisi olan Thomas Demand, 2005 yılında Venedik Bienali'nde sergilenen '*Clearing*' isimli çalışmasının farklı bir versiyonunu Lufthansa için yeniden tasarlamıştır. Bu çalışmasında Demand, kağıttan kesilerek üretilen binlerce yaprağın bir araya getirilmesi ile oluşturulan büyük boyutlu yapay bir orman kurgulamıştır. Yoğun bir ormanlık alan görüntüsünden oluşan duvar resmi, ağaçların yapay bir yeniden üretimi üzerine temellenmektedir. Tamamıyla insan yapımı olmasına rağmen, bu çalışma izleyiciye binanın içerisinde izlenebilen bir manzara illüzyonu sunmaktadır. Kağıttan yapılmış bu tasarımın doğayı taklit eden fotoğrafı, içerisi ve dışarı kavramlarına vurgu yaparken, insan yapımı mimari ile yapay bir orman görüntüsü arasında tuhaf bir etki yaratır.



Resim 43: Thomas Demand, '*Clearing*', Venedik Bienali, 2005



Resim 44: Thomas Demand, '*Image*', Lufthansa Havaalanı, Almanya, 2007

Galeri mekanının ideolojik yapısına karşı eleştirel anlayışta yerleştirmeler üreten Michael Elmgreen ve Ingar Dragset de Lufthansa için iş üreten sanatçılar arasında yer almaktadır. İkili bu çalışmalarında Lufthansa'nın resmi ve düzenli

imajına odaklanmış, mizahi bir anlayışla havaalanındaki kapıları birleştirmişler ve onların işlevsellikleri ile oynamışlardır.

Sanatçıların Lufthansa Havaalanı'nın cam mimarisinden yararlanışları, 'giriş' ve 'çıkış' durumlarıyla ilgili incelikli bir sosyal ilişki yaratmıştır. Bu iki sanatçı tarafından tasarlanan kapılar tasarım ve materyal bakımından havaalanındaki kapılarla aynıdır, ancak bu kapılar işlevsizdir. Her iki taraftaki kapı kolları, bitişik iki kapı arasındaki güvenlik zincirleri ya da bir başka kapıya açılan kapılar, görünüşte benzer olan, ama gerçekte katı erişim kurallarına bağlı sosyal bir kodlamaya işaret etmektedir.



Resim 45: Michael Elmgreen ve Ingar Dragset, '**Kapılar**', Lufthansa Havaalanı, Almanya, 2007

Anish Kapoor Londra Olimpiyat Parkı için mühendis Cecil Balmond ile birlikte tasarlamış olduğu '*Orbit*' isimli çalışma da kamusal alan için üretilmiş çalışmalar arasında etkili ölçeği ile dikkat çekmektedir. Ziyaretçilerin Olimpiyat Parkı'nın çevresini gözlemleyebildikleri bir yapı olan bu çelik kuleye, merkezine yerleştirilmiş olan bir asansörle çıkılmaktadır. Aşağıya inmek için merdivenleri kullanan izleyiciler, sarmal biçiminde bir yönelimle, hem mimari özelliklere sahip bu yapıyı, hem de yapının etrafındaki manzarayı farklı açılardan deneyimlemektedir. Geceleri renkli spot ışıklarla aydınlatılan kule, şehrin peyzajı içerisinde dikkat çekici bir görsel oluşturmaktadır. Her ne kadar bu çalışma 2012'de gerçekleştiren Londra Olimpiyatları'nı temsilen tasarlanmış olsa da, bugün şehrin kimliğine uygun kalıcı bir kamu sanatı örneği olarak değerlendirilmektedir.



Resim 46: Anish Kapoor, ‘ArcelorMittal Orbit’ , Londra Olimpiyat Parkı, 2012

Kamusal alanın artık sadece inşa edilmiş mekanlar ile yaratılmadığı gerçeği bugün tartışılan önemli konulardan birisi haline gelmiştir. Medya, mekan ile birleşen yeni bir tür kamusal alanın ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Uzun süreden beri, müze, halkın sanat ile göğüs göğüse geldiği yer olma rolünü bırakmış durumdadır. İlk kez Avrupa’da ve Amerika’da 1960’lar ile 70’lerde denenen ‘müdahale’ ve ‘mekana özgü sanat’ kendine gönderme ve estetik otonominin yarattığı dogmaları yıkmıştır. Günümüzde de sergi mekanı ile bu mekanın kamusalılığı arasındaki işlevsel bağlantıya yönelik sanatsal bir ilgi mevcuttur. Bu noktada sanat temsil ile arasındaki geleneksel bağlantıdan kaçınmaya çalışmaktadır. Artık sanat ile reklam ve sanat ile sosyal ya da siyasi işler arasındaki kavramlar sorgulanmaktadır. Mekan yalnızca inşa edilmiş bir alan olarak değil, aynı zamanda kentsel, sosyal ve siyasi kavramlarla ele alınan bir yer olarak anlaşılmaktadır. Bir mekan içerisinde sanat

eseri tarafından yaratılan ve bu şekilde tanımlanan değer 'işe' ait sanatsal bir müdahale olarak değil, daha çok işlevsel bir bağlantıyı baltalama, canlandırma ya da yeniden yorumlama gücüne sahip bir biçimde ele alınmaktadır. Mekan içerisinde sunulan sanat, kamusal söylev ile bir araya gelmek için bir davet anlamında olup, iletişimsel bir bağlam içerisine yerleştirilebilmektedir.

3. BÖLÜM

YENİ MEKAN STRATEJİLERİ

3.1. Zaman ve Mekan / Mekana İçkin Kavramı: Ayşe Erkmen

Zaman ve mekan kavramlarını çalışmalarının merkezine yerleştiren Ayşe Erkmen 1990'lerden bu yana uluslararası platformda işler üretmektedir. Erkmen'in çalışmaları genellikle sergilendikleri alanı, mekanı ya da mimariyi konu edinir. Mimariyi oluşturan duvar, kapı, pencere, zemin, tavan, dış cephe gibi temel yapılar sanatçının enstalasyonlarında sıklıkla kullandığı elemanlardır. Bunların yanı sıra mekana eklenen aydınlatma ve asansör gibi mekanizmalarda çalışmalarda görülen elemanlar arasında yer alır.

Sanatçı çalışmalarında çoğunlukla mekana önceden tasarlanmış bir ekleme yapmak yerine, oranın zaten var olan verilerini yeniden yorumlar. *“Mekana bir şey katmamak, verili olanları analiz etmek ve var olanı eksiksiz bir yeniden yorumlama mümkün olacak şekilde kullanmak heykeltıraş Ayşe Erkmen'in sanatsal hedefidir.”*⁴⁰

Mekanı böylesi bir anlayışla ele alıp dönüştürmek çok yönlü bir araştırmayı gerektirmektedir. Mekanın fiziksel verilerinin yanı sıra tarihsel ve kültürel özellikleri de çoğu zaman Erkmen için bir çıkış noktası olmaktadır. Örneğin sanatçının 2009 yılında Almanya'da gerçekleştirdiği 'Bluish' ('Mavimtırak') isimli çalışma boş galeri mekanının tavanına asılan dikdörtgenler prizması şeklindeki bir yapıdan oluşmaktadır. Mavi renkte naylon malzemeden üretilmiş olan bu yapı, havada yapay bir gökyüzü izlenimi yaratmaktadır. Tüm bu biçimsel verilerin ötesinde, çalışma aslında mekanın geçmişteki işleviyle doğrudan ilişkilidir. Günümüzde sanat galerisi olan bu mekan daha önceleri uzun yıllar boyunca bir yüzme havuzu olarak kullanılmıştır. Sanatçı burada yüzme havuzunu ölçekli olarak küçülterek bir yeniden üretimini gerçekleştirmiştir. Mekanın fiziksel özellikleri yerleştirmenin farklı

⁴⁰ Friedrich Meschede, **Ayşe Erkmen: Uçucu Şimdi**, 1. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008, 71 s .

açılardan (aşağıdan ve yukarıdan) izlenmesine olanak verdiği için, asılı duran bu yapıyı hem bir gökyüzü parçası hem de havuz olarak algılamak mümkündür.

Erkmen'in işlerinin büyük bölümü sergilendikleri sürecin ürünleri olarak kalmakta ve böylece '*zamanın şimdiki haline*' aitleşmektedir. Sergilerden geriye işleri oluşturan hareket, ses, ışık gibi elemanları bütünüyle yansıtamayan fotografik görüntüler kalmaktadır. Örneğin Viyana'daki Secession Müzesi'nde tavana yerleştirilen ve belli bir mekanizma ile hareketi sağlanan bir ışık sistemi sergilenmiştir. İzleyici sergi salonuna girdiğinde tavan ile camdan bir yüzey arasına yerleştirilmiş dikdörtgen ışık bloklarının yer değiştirmesi oluşan tekinsiz bir atmosfer etkisi ile karşılaşmaktadır. Çalışmanın ismi olan '*İyiye İşaret Değil*' başlığı da bu ürkütücü atmosfere işaret etmektedir.



Resim 47-48: Ayşe Erkmen, '*İyiye İşaret Değil*', Secession, Viyana, 2002

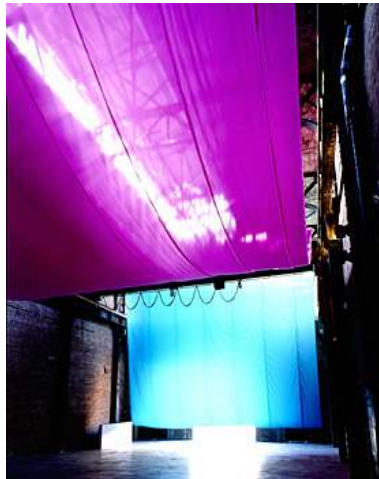
Benzer bir örnek olarak '*More or Less*' ('*Az Çok*') yerleştirmesinde sergi salonunun zeminindeki eserlerin depolara taşınmasını sağlayan bir sistem kullanılmıştır. Zemindeki bu dikdörtgen alan belli aralıklarla alçalıp yükselerek beklenmedik bir hareket meydana getirmektedir.



Resim 49-50: Ayşe Erkmen, ‘Az Çok’, Zeitenwende Kunstmuseum, Bonn, 1999

Sanatçının mekana ait verilerden yararlanarak ürettiği “Hamarat Renkler” çalışması ise, eski bir fabrikada köprülü vinçlere gerilmiş renkli naylon kumaşlardan oluşmaktadır. Vincin hareketiyle mavi ve mor renkteki kumaş parçaları gerilip bollaşmakta, mekanı değişken bir biçimde parçalara bölmektedir. Burada kumaş parçaları mekanla direkt bir ilişki kurmakta, onu saklayan ve açığa çıkaran bir araç olarak işlev kazanmaktadır. Sanat eleştirmeni ve küratör Amerikalı Gregory Volk sanatçının bu çalışmasını 1960 ve 1970’lerin mekana özgü yerleştirmeleriyle ilişkilendirmiştir:

“...Robert Irwin ve James Turrell gibi sanatçıların oluşturduğu mekan ve ışık yerleştirmelerinde olduğu gibi, burada da minimal bir alet genişleyip çevresini kendine ait kılıyordu. Bu iki renk üst kattaki pencerelerde yansımalar olarak, sanki mekanın içine doğuyormuş gibi ısıldıyordu. Köprülü vincin öğütücü, metalik sesi yankılanıyordu; düzenli olarak durduğundaysa sessizlik yoğunlaşmış gibi geliyordu. İşe ve hacmi, duvarları, pencereleri, ışığı, üst kattaki ofis bölmeleri ve hissedilir tarihiyle mekanla ilgili her şeye açık olup dikkat kesilmeye kolaylıkla ikna oluyordunuz.”⁴¹



Resim 51: Ayşe Erkmen, ‘Hamarat Renkler’, Sculpture Center, New York, 2005

⁴¹ Gregory Volk, **Plan B**, 1. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2011, 168 s .

Çoğunlukla salt biçimci anlayıştan farklı olarak mekanı anlatsal bir çalışma alanı olarak kullanılmasından dolayı Erkmen'in çalışmaları “mekana içkin” kavramı bağlamında değerlendirilmektedir. Burada bahsedilen mekana içkin kavramı, tarihsel ve kavramsal bir kavrayış biçiminin mekanla bir araya getirilişinden kaynaklanmaktadır.

2003 yılında Avusturya Innsbruck Taxispalais Galeri'deki çalışması, sergi mekanının camdan yapılmış tavanına büyük bir kaya parçasının yerleştirilmesinden oluşmaktadır. Erkmen, istediği güçlü ve tehditkar etkiyi sağlayabilecek olan kaya parçasının bulunması için önceden bir takım çizimler hazırlamış, bu çizimlere en uygun parça, yörenin tarihsel ve coğrafik karakteristiğini belirleyen Tyrolean Dağları'ndan bulunarak, galeri mekanına taşınmıştır. Sanatçı bu serginin oluşturulma sürecini şu şekilde açıklamaktadır:

“Innsbruck'taki sergide herhangi bir taşın etkisi ile seçilmiş bu taşın etkisi aynı olmazdı. Düşüncenizi etkili bir şekilde göstermeye çalışıyorsanız, üretiminizin her etmeni üzerinde düşünmek ve çalışmak gerekiyor. Bu sergide tehlike kavramı önemliydi ve tehlikenin en tehlikeli şekilde algılanması için onu destekleyecek bir taş olması gerekiyordu.”⁴²



Resim 52: Ayşe Erkmen, ‘Stoned’, Galerie Taxispalace, Innsbruck, 2003

Erkmen mekanı kullanma sebeplerinden birisi olarak, sanatçılara yeterli olanakları sunamayan galerilerden kaynaklanan ‘yersiz yurtsuzlaşmayı’ göstermektedir. Bu “yersiz yurtsuz” kavramı zamanla sanatçının çalışma sisteminin

⁴² Friedrich Meschede, **Ayşe Erkmen: Uçucu Şimdi**, 1. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008, 92 s .

bir dayanağı haline gelmiştir. Daha önce sergilenen bir yerleştirmenin başka bir mekana aynı şekilde taşınamıyor oluşu da sanatçıyı alternatif mekanlara yöneltmektedir: “Aynı iş başka bir yere rahatlıkla gidebilecek gibi de olsa, o mekana giderken değişerek gidiyor. Mekan işin kabuğu gibi o işi saklayan bir kutu gibi iş ile birebir diyaloga giriyor. Bu değiştirmenin nedenlerinden biri de kendimi sıkmamak ve tekrarlamamak olabilir”⁴³

Erkmen’in 2005 yılında İstanbul Galerist’teki *‘Kuşbakışı Manzaralar’* ve 2006 yılında Yeni Zelanda’da Christchurch’teki *‘The Physics Room’* isimli yerleştirmelerinde kullanmış olduğu renkli jaluziler sanatçının yukarıdaki açıklamasına bir örnek olarak gösterilebilir. İstanbul’daki sergide biri şehre, diğeri boğaz manzarasına bakan iki odadaki pencerelere takılan farklı renkteki jaluziler şehir ile galeri mekanının kapalı yapısına vurgu yaparken *‘dışarı bakmak / bakmamak’* arasında kavramsal bir öneri sunmaktadır. Diğer taraftan galeri mekanının dışından görülen renkli pencereler de ilgiyi içerideki mekana çekmektedir. Bunun yanı sıra malzemenin açılır-kapanır oluşu, odalarda renk ve ışıkla yaratılan değişken bir atmosfer yaratmaktadır. Yeni Zelanda’daki sergide ise İstanbul’dakinden farklı olarak pencerelerin boyutlarına uygun olmayan jaluziler kullanılmıştır. Sergi hangi şehirde yapılıyorsa jaluziler de orada üretilmiştir.

Yine farklı iki mekanda kurgulanan *‘Yarısı’* ve *‘Her birinin yarısı’* isimli çalışma da benzer özelliklere sahiptir. Tokyo’da gerçekleşen bu sergide galeri mekanının farklı boyutlardaki (yarısı, yarısının yarısı...) maketleri tavandan sarkacak şekilde asılmıştır. Bu maketler Japonya’da bir aydınlatma malzemesi olarak kullanılan Washi kağıtlarından üretilmiştir. Berlin’deki diğer sergide ise sanatçı kendisine ayrılan oda içerisine diğer odaları yerleştirmiştir. (yine ½ oranlı olarak)

⁴³ a.g.e. 98 s.



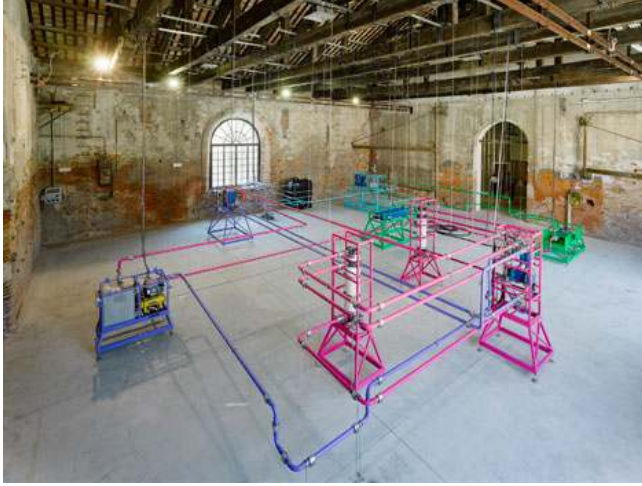
Resim 53-54: Ayşe Erkmen, ‘Yarısı’, Galerie Deux, Tokyo, 2000

Küratör Fatoş Üstek 2008 yılında Berlin’de sanatçının kendisiyle yapmış olduğu bir röportajında bu iki yerleştirme ile ilgili olarak şu yorumu yapmıştır:

“Yarısını alarak, görülmeyen fakat hissedileni, deneyimleneni görünür kılıyorsunuz bir anlamda. Bu Kant’ın (süblime) kavramına gönderme yapıyor sanki. Mekanla birlikte mekana özgü ve onun potansiyeli ile paralel çalıştığınız işlerinizde birçok kavram farklı işlerde beden buluyor. Mekanın önerdikleri, sunabilecekleri ile üretim yapmayı seçmeniz Agamben’in mekanın potansiyelini tanımlayışıyla paralellik gösteriyor. Potansiyel sonsuz olasılıklar değildir, her konumun, durumun potansiyeli; kendi altyapısı, tarihi, bir diğer deyişle geçmişi ve şimdisiyle tanımlanır”⁴⁴

Mekan Erkmen’in çalışmaları için bir üretim alanına dönüşmektedir. 2011 Venedik Bienali’nde Türkiye Pavyonu için kurgulanan ‘Plan B’ isimli yerleştirmede de mekanın bir üretim yerine dönüşmesi fikri ön plana çıkmaktadır. Fulya Erdemci’nin küratörlüğünü yapmış olduğu bu çalışma, Venedik Bienali’nin ana sergi binasında gerçekleştirilmiştir. Burada sanatçı sergi mekanını bir su arıtma tesisine dönüştürerek, Venedik’in suyla olan bağlantısını vurgulayan bir yerleştirme hazırlamıştır. Mekan içerisinde yayılan arıtma tesisatına ait endüstriyel parçalar kanalın suyunu temizlemekte ve bu temizlenmiş suyu tekrar kanala iletmektedir.

⁴⁴ a.g.e. 96 s.



Resim 55-56: Ayşe Erkmen, ‘Plan B’, 54. Venedik Bienali, 2011

Sanatçı, Fulya Erdemci ve serginin küratöryel işbirliğini sağlayan Danae Mossman ile yapmış olduğu söyleşi de bu çalışmanın sürecini şu şekilde etmiştir:

“Venedik özel bir yer. Akla hemen suyu getiriyor. Yine suyu çağrıştıran bir kentten geldiğim için, burası benim için büyüleyici bir yer oldu. Su işlerimde her zaman bir laytmotif olmuştur. Ama ona klişelerin ve romantizmin ötesinde bakabildiğimi düşünüyorum; çünkü hayatımın hep parçası olmuş, iyi bildiğim bir konu. Çalıştığımız odanın suya bakan bir penceresi var. Arsénale, birbirinden duvarlarla ayrılmış odalardan oluşuyor; bazılarının kapıları ya da pencereleri var, ama bu odayı özel yapan, suya bakan geniş pencereleri olması. Kanala bakan pencere üzerine düşünmeye başlamamın nedeni de bu. Bu pencereden yola çıkarak, suyu bir biçimde içeriye getirmem gerektiği fikrine vardım. Elbette bu süreçte, suyu içeriye getirmenin yolları üzerine de düşündüm. Aklınıza bazen çok basit bir fikir gelir ama bu kez çok incelikli bir fikir geldi: Odayı bir makine gibi çalıştırarak, kanal suyunu içme suyuna dönüştürmek; suyu pencereden getirmek, odanın içinde işleyip başka bir şeye dönüştürmek.”⁴⁵

Sanatçı bu projesinde de yine mekanın geçmişi ile fiziksel bir ilişki kurmaktadır, çünkü odada bu mekanın daha önceleri de yine bir üretim alanı olarak kullanıldığını gösteren pek çok endüstriyel materyal bulunmaktadır. Mekanın kendisine ve tarihine ait tüm veriler diğer yerleştirmelerinde olduğu gibi bu çalışmasında da Erkmen için bir çıkış noktası oluşturmaktadır.

⁴⁵ Gregory Volk, **Plan B**, 1. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2011, 211 s.

3.2. Monica Bonvicini / Mekan, Cinsiyet ve Güç

Sanatçı Monica Bonvicini mekan, güç ve cinsiyet arasındaki ilişkileri araştıran türde çizim, video, yerleştirme ve fotoğraf çalışmalarıyla tanınmaktadır. Çalışmalarının merkezinde mimari ve kamusal mekanlar, işçilik dünyası, cinsellik ve yanı sıra siyaset ve temsil yataken sanatçı bunlar arasındaki yakın bağlantıları ortaya çıkarmaktadır. Sanatçı kamusal ve özel mekanların içsel mantığını araştırmakta, fiziksel ve sosyal mekan arasındaki ilişkileri incelemekte, işlev ve mimarinin estetikleri arasındaki bağlantıları adeta yıkmaktadır. Araştırması içerisinde insanların etraflarını çevreleyen mekana ilişkin sahip oldukları algının kimlik tanımlama özelliği önemli bir yol oynamaktadır.

Bonvicini'nin yerleştirmelerinin pek çoğunda estetik özelliklerin yanı sıra, tehditkar bir etki de dikkati çekmektedir. Cinsiyete dair konulara ilişkin kimi zaman can yakan bir mizah duygusunun hakim olduğu işlerinde sanatçı “bina” konusunu irdelemektedir. Sanatçının bakışında binalar ve yanı sıra şehre ait alt yapı kesinlikle nötr değil aksine son derece obsesif, siyasi olarak ideolojik ve pek ala cinselleştirilmiş bir yapı sergilemektedir. Bonvicini'nin sanat kurumlarına ait mimariyi bir öge olarak kullanan yerleştirme ve heykelleri batıya ait mimarisel geleneklere eleştirel biçimde göndermelerde bulunmaktadır. Böylece kültür değerlerinin bu yapı içerisinde binalarının içine nasıl sızdığını ortaya çıkarmaktadır.

Belirli mekan, meslek ve davranış biçimlerine ait cinsel hükümler Monica Bonivici'nin işlerinde odak noktasını teşkil etmektedir. Sanatçı mimariye geleneksel olarak erkeğe ait bir alan olarak yaklaşırken inşaat işçilerinin mesleki imgesi ve sonuçta ortaya çıkan klişeler üzerinden basmakalıp olanın altında yatan mekanizmaları araştırmaktadır. Lateks, deri, çelik ve beton gibi sahip oldukları özellikler sonucu sosyal çağrışımlar içeren malzemeleri beklenmedik bağlamlar içerisine sokarak yeni bağlantılar oluşturmaktadır.

8. İstanbul Bienali'nde sergilenen '*Stairway to Hell*' ('*Cehenneme Uzanan Merdiven*') yerleştirmesi şu an İstanbul Modern'in koleksiyonunda yer alan bir

çalışmadır. Bu çalışmada kullanılan demir zincirlerle asılmış olan merdiveni çevreleyen cam duvarlar silah ateşi ile parçalanmış şekilde görünmektedir. Sanatçı birçok Modern binanın kusursuz cepheleri ardında baskılarla dolu bir geçmişin saklı durduğunu düşünmekte ve kadınların nesneler ile tanımlanması biçiminde gerçekleştirilen kişisizleştirme girişimine karşı durmaktadır.



Resim 57-58: Monica Bonvicini, ‘Stairway to Hell’, İstanbul Modern Koleksiyonu, 2003

İlk kez 1998 yılında Viyana Secession’da sergilenen ‘*Plastered*’* çalışması günümüzde tam anlamıyla ikonik bir hale gelmiş ve sanatçı bu tarihten günümüze dek bu yerleştirmeyi pek çok kez yeniden oluşturmuştur. Bonvicini bu çalışmasında tüm galeri zeminini ince, cilasız alçı paneller ile kaplamıştır. Mekan içerisinde gezinen ziyaretçilerin adımları altında bu ince tabaka sürekli olarak zayıflayarak nihayetinde çatlamaya başlamıştır. Bu şekilde daha öncesinde temiz ve pürüzsüz olan bu mekan ziyaret süresince sürekli olarak parçalanır ve nihayetinde geriye yalnızca kırıntılar kalır. Gerçek anlamda yok edilmek üzere oluşturulan bu çalışma en sonunda oluşan harabe içerisinde sanatsal zirvesine ulaşmakta ve “beyaz küpün” tüm kusur ve hatalarını üstün kılan bir senaryo yaratmaktadır.

* ‘*Plastered*’ kelimesi İngilizcede hem ‘alçı’ hem de ‘hezimete uğramak’ anlamlarına gelmektedir. Sanatçı hem kullanmış olduğu malzeme hem de görsel anlamda ortaya çıkan sonuç dolayısıyla kelimenin her iki anlamını da kullanarak bir sözcük oyunu yaratmaktadır.

Tezin bir önceki bölümünde ele alınan Ayşe Erkmen'in *'İyiye İşaret Değil'*⁴⁶ isimli çalışması da yine bu mekanda sergilenmiştir. (Tavan ile camdan bir yüzey arasına yerleştirilmiş dikdörtgen ışık bloklarından oluşan yerleştirme). Tıpkı Bonvicini gibi Erkmen de mekanda güvensizlik hissi veren ürkütücü bir etki yaratmıştır. Aynı mekanda farklı zamanlarda sergilenen benzer özelliklere sahip bu iki çalışmanın kadın sanatçılara ait olması dikkat çekici bir noktadır.



Resim 59: Monica Bonvicini, **'Plastered'**, Secession ,Viyana,1998

Sanatçının büyük ölçekli kelimeler biçimindeki heykelleri *'Desire'* (*'Arzu'*), *'Satisfy Me'* (*'Beni Tatmin Et'*) ve *'Built for Crime'* (*'Suç için İnşa Edildi'*) bina yapılarına ilişkin farklı malzemelerden oluşmaktadır. Bonvicini bu malzeme duyarlılığını flüoresan lambalar, metal ve cam gibi endüstriyel öğeleri deri, lastik ve zincir gibi fetiş nesnelerle ilişkilendirerek ifade ediyor. Eklektik bir yapı gösteren eserleri fetişizmle sıkı sıkıya ilişki içindedir; örneğin 2009 yılına ait *'Leather Tools'* (*'Deri Aletler'*) çalışmasında siyah deriyle kaplanmış, kaideler üzerine yerleştirilmiş ve camdan içine konulmuş aletler görülmektedir. Her bir alet bir fetiş nesnesi gibi bir vitrin ardında sergilenirken mimari yapıyı kurmak veya yıkmak için kullanılan bu nesneler işe yaramaz bir hale getirilmektedir.

⁴⁶ Bknz. 55 s.



Resim 60: Monica Bonvicini, 'Satisfy Me',
The Centro de Arte Contemporáneo
de Málaga, 2010



Resim 61: Monica Bonvicini, 'Built for
Crime', Galleria Emi Fontana Milano, 2006

Benzer yapıdaki 'Not For You' ('Sana Göre Değil') çalışması boş sergi mekanında iki duvarın köşelerinden uzanan biçimde yerleştirilmiş metrelerce yükseklikte aydınlatılmış harfler çelik bir yapı üzerinde izleyenlerin karşısına çıkmaktadır. Harfler neon lambalarla aydınlatılmak yerine bu koca harflerin üzerindeki yüzeyler belirli bir ritim içerisinde iki sıra oluşturan ampuller ile kaplanmıştır. Bir yandan oluşturulan bu görsel dürtüye kapılan izleyenler diğer yandan "Not for you" (sana göre değil – senin için değil) yazısı ile şaşkınlığa uğramaktadır. Bu şekilde hem bir gaddarlık hem de kavramsal bir zeka oyunu ile Monica Bonvicini çağdaş sanatın bir zamanlar anlaşılması zor ve elit görülen çevrelere ait özel bir statü sembolü haline geldiği kültürel alan içerisinde dokundurma yapmaktadır.

Bonvicini'nin işlerinin bir diğer özelliği de özel ve kamusal olan arasındaki sınırları bulanıklaştıran yapısıdır. 'Don't Miss a Sec.' ('Bir Saniye bile Kaçırma') adlı çalışmasında sanatçı kullanıcıya görünmeden görebilme şansı veren teşhirci özellikte bir yerleştirme tasarlamıştır. Bonvicini bu yerleştirmesinde izleyenleri eylemde bulunmaya itecek türde bir ortam yaratmıştır. Bir sanat fuarının ön cephesinde zeminin ortasına taşınır özellikte bir tuvalet yerleştiren sanatçı kabinin iç duvarlarını içerideki insanın dışarıyı görebileceği ancak dışarıdakilerin içeriye göremeyeceği şekilde aynalı camlar ile kaplamıştır. Bu yapı, kullanıcılar üzerinde güvensizlik ve endişe duyguları uyandırırken, kamusal hayat içerisinde bulunma ve mahremiyet arasındaki çizgileri bulanıklaştırmaktadır.



Resim 62-63: Monica Bonvicini, ‘Don’t Miss a Sec.’, Art Basel, 2004

Sanatçının bir diğer yerleştirmesi olan ‘*She Lies*’ adlı çalışması Oslo limanında sergilenmiştir. Norveç milli opera binasının tam karşısında yerleştirilen bu dramatik iş, Caspar David Friedrich’in buzlu manzaralarından ilham alınarak üretilmiştir. Yerleştirmenin formu hem kuzey kutbuna doğru romantik yolculukları hatırlatmakta hem de tüm dünyada fazlasıyla tartışmaya konu olan küresel ısınmaya göndermelerde bulunuyor.



Resim 64: Monica Bonvicini, ‘*She Lies*’, Oslo Limanı, 2010



Resim 65: Caspar David Friedrich, ‘*The Sea of Ice*’, 1824

Tüm bu örnekler ışığında sanatçının kullanmakta olduğu biçimsel çeşitlilik ve içerik açısından bir süreklilik ortaya koyduğunu söyleyebiliriz. Ürettiği işler siyasi bir tavır yansıtsa da sanatsal araçları kullanarak direkt bir ifadeden kaçınmaktadır.

Bunun yerine Bonvicini sürekli olarak bilindik temsiller ya da geleneksel sergicilik alışkanlıklarını yıkarak sanatsal düzeyde bir yüzleşme arayışında olduğunu ifade edebiliriz.

3.3. James Turrell –Robert Irwin / Görsel Yanılsama

James Turrell 1960'lı yılların ortalarında “*Işık ve Mekan*” akımı olarak adlandırılan yeni bir fenomene öncülük etmiştir. Turrell ışığın tasviri yerine ışığın kendisini malzeme olarak çözümlemeye çalışmış, işlerinde yapay ışığın etkileri üzerine yoğunlaşmıştır. Sanatçı aynı zamanda ışık ve mimari arasındaki ilişkiyi ortaya koyan pek çok enstalasyon oluşturmuştur.

Turrell'in çalışmalarında kullanılan ışık, malzeme olmanın yanı sıra işlerin konusu haline de gelmiştir. Işık kullanarak neler yapılabileceği, nasıl sunulabileceği ve nasıl mekanlarda kurgulanabileceği soruları sanatçının üretim sürecini şekillendiren sorular olmuştur. Aynı zamanda ışık frekansları ve bu frekansların göze nasıl ulaştıkları üzerine de çalışmalar yapmış, bunun tamamıyla izleyicinin algısıyla ilişkili olduğuna inanmıştır. Ardından algı psikolojisi üzerine araştırmalar yapmış olan James Turrell bütün bu süreci sanat üretimine taşımaya karar vermiştir.

Sanatçının geleneksel resim ya da heykelle doğrudan bir ilgisi olmadığı söylenebilir. Daha çok boyanmış gibi görünen yüzeyler ya da heykele benzeyen formlar oluşturmak üzerine çalışmıştır. Işıkla birlikte kurgulanan mekanları izleyicinin algısı üzerine temellendirmiştir. Bir şekilde ışığı biçimlendiren mekanları, ışığı fiziksel bir varlık olarak kavrayan alanlar olarak kullanmıştır. Mekanın bu şekilde kullanımı sanatçının görüşünden ziyade, izleyicin işi direkt olarak algılamasıyla ilgili sonuçlar ortaya çıkarmıştır. Turrell ‘gözü’ beynin en korunmasız parçası, halihazırda algıyı biçimlendiren bir şey olarak ele almaktadır.

Işığın mekan içerisinde yaşadığı ve böylece fiziksel olarak hissedilebildiği durumlar sanatçının çalışmalarında sıklıkla görülmektedir. Genellikle kendisine

maddesel özellikler yüklenmeyen ışık, bir madde olarak kullanılmıştır. Sanatçı bu durumu kısaca şu şekilde özetlemektedir:

“...Işığı etrafındaki nesneleri aydınlatan bir şey olarak kullanırız, okumakta olduğumuz kitabı, heykeli ya da resmi. Buradaki en ilginç nokta, ışığın kendisine baktığımızın farkında olmasıdır. Yani, ışık onu izlediğimizde ve izlemediğimizde farklı şekilde çalışmaktadır. Genellikle izleyiciler çalışmalara dokunmak istediklerini söylerler. Aslında bu dokunma hissi öncelikli olarak gözün dokunuşu ve hissedişinden kaynaklanmaktadır.

Mekan ışık aracılığıyla, beton ya da çelik gibi fiziksel maddeler olmadan şekillendirilebilir. Aslında görüntüyü ve görüntünün etkisini ışığın varlığı ve yokluğuna bağlı olarak durdurmamız mümkündür. Örneğin gün ışığında yıldızları görmemiz mümkün değildir ancak hava karardığında görüntünün etkisi ortaya çıkar. Ben en çok bu türden durumlarla ilgileniyorum. Gözün mekanı kavrayışıyla ilgileniyorum.”⁴⁷

Fiziksel özellikleri nedeni ile ışık, yakalanması ve tanımlanması oldukça zor bir olaydır. Bir takım kimyasallar yardımı ile ışığın tepkilerini görmek mümkündür, ancak renk spektrumunu bütünüyle anlamak çok da kolay bir şey değildir. Turrell çalışmalarının ışıkla ilgili bir şey ya da ışığın kayıt altına alınması ile ilgili bir durumdan ziyade, ışığın kendisinden oluşmakta olduğunu ifade etmektedir.⁴⁸ Işık ve renk merak uyandıran bir konu olarak yüzyıllardır sanatçıları, filozofları ve teologları etkilemiştir. Renkler fiziksel özelliklerini aşarak duygu ve düşüncelerin sembolü haline gelmiştir.

Turrell’in ‘*The Light Inside*’ (‘İçerideki Işık’) isimli sergisi bir şekilde fiziksel alan, ışık ve renk arasındaki ilişkiler ve her birinin fiziksel özelliklerinin nasıl başkalaştırılabileceği üzerine dayanmaktadır.

Bazı kaynaklara göre her ne kadar bir Land Art (Yeryüzü Sanatı) sanatçısı olarak tanımlansa da Turrell bu tanımlamanın bir adım ötesinde yer almaktadır. Sanatçının ışık, mekan ve renkle ilgili olan uğraşı kendisini kişisel bir kategoriye yerleştirmektedir. Yeryüzü Sanatı genellikle, kavramsal sanatın temel fikrine karşıt bir anlayış olarak kategorize edilmektedir. Sanat eleştirmeni ve yazarı Tony Godfrey*

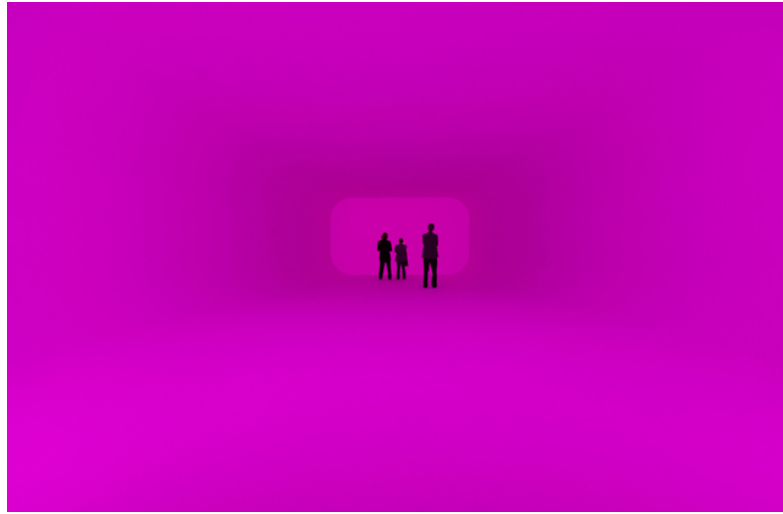
⁴⁷ http://www.pbs.org/wnet/egg/215/turrell/interview_content_1.html

⁴⁸ Bknz. http://www.pbs.org/wnet/egg/215/turrell/interview_content_1.html

* Tony Godfrey Sotheby’s Sanat Enstitüsü’nde Araştırma direktörü olarak çalışmakta, İngiltere’deki ek çok üniversitede dersler vermektedir.

bu sanat biçimini “yorumu açık olamayan, duygusal ve nostaljik bir felsefe olarak değerlendirmiştir.”⁴⁹

‘İçerideki Işık’ sergisi de bireylerin çevreyle olan gelişimi ve etkileşimine ilişkin duygular ve fikirlerle alakalı olması ve bireylerin bu fiziksel limitleri aşabileceği yolları araştırması bakımından bir dereceye kadar bu tanımlamayı kapsamaktadır. Ancak bu çalışma mekana ve onun görünen fiziksel sınırlarına vurgu yapar ve bu sınırları ışığın kullanımı ile genişletir. Böylece sınırları genişlemiş ve sonsuzluk izlenimi uyandıran bu mekanda izleyicinin fiziksel anlamda varlığı indirgenmiş olur. Bu sergi için inşa edilen bir oda (‘Ganzfeld’- ‘Açık Görüş Alanı’) içerisinde izleyici sürekli renk değiştiren bir ışık ile kuşatılmıştır. Burada izleyicinin bedensel varlığı mekanın sonsuzluğu içerisinde etkisiz hale gelmektedir. Rengin değişken durumu izleyiciler için duygusal bir yönlendirici görevi görmektedir. Sanatçı burada renk üzerine yeni bir yorum yaratmak üzere, fiziksel mekanı ve ışığın formlar ve objeler üzerindeki etkisini kullanmaktadır.



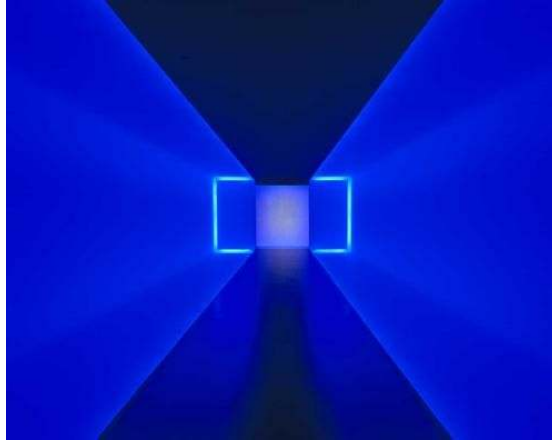
Resim 66: James Turrell, ‘The Light Inside’, Kulturforum Järna, İsveç, 2012

Turrell bu yerleştirmeye ek olarak tam kaşığı karanlık bir mekan oluşturmuş, böylece değişken renkli ışıklardan oluşan mekanla kontrastlığı vurgulayan durum yaratmıştır. İzleyicilerin referans noktaları olmadan mekan içerisinde hareket

⁴⁹ <http://www.aestheticamagazine.com/new-interpretations-of-colour>

etmeleri oldukça ürkütücü bir deneyimdir. Sanatçı burada izleyicilerden kendilerine maddesel olmayan referans noktaları bulmalarını ve bu belirleyicilerle mekana alışmalarını istemektedir.

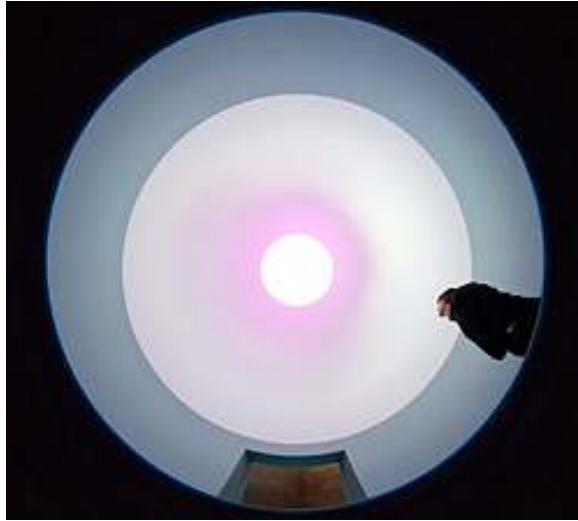
Sanatçının 1999 yılında Houston Güzel Sanatlar Müzesi'nde gerçekleştirdiği yerleştirmesi müzenin iki binasını birbirine bağlayan bir yeraltı tüneli için tasarlanmıştır. Bu  alışma tünelin duvarlarını ışığı yönlendiren kanallara dönüştürür. Turrell'in bu yerleştirmesi inşa edilmiş mekanın geleneksel sınırlarını aşarak, hem bir geçiş hem de bir hedef olarak işlev görür. Yükseltilmiş geçit ziyaretçileri ileri doğru yönlendirir ve aydınlatmanın farklı renklerden oluşan döngüsü mekanı izlemeye teşvik ederken, izleyici mekanın içerisinde yüzüyor hissine kapılır.



Resim 67: James Turrell, **'The Light Inside'**, Houston Güzel Sanatlar Müzesi, A.B.D., 1999

Turrell 1970'li yıllarda tavanları gökyüzüne açılan odalardan oluşan *'Skyspaces'* (*'Gökyüzü Alanları'*) isimli bir dizi çalışmaya başlamıştır. MOMA PS1'deki en önemli çalışmalardan birisi 1986 yılından bu yana sergilenmekte olan Turrell'in *'Meeting'* isimli site spesifik çalışması da *'Gökyüzü Alanları'* serisinden bir yerleştirmedir. Bu  alışma kare bir oda ve bu odanın tavanındaki dikdörtgen kesikten oluşmaktadır. Odanın duvarlarını aydınlatan turuncu renkli ışık, izleyicinin gökyüzü renginin yoğunluğunu daha güçlü bir şekilde hissetmesi adına sanatçı tarafından detaylı hesaplar sonrasında kullanılmıştır.

Avustralya Ulusal Galeri’de gerçekleştirilen ‘*Within Without*’ (‘İçinde Dışında’) ‘*Gökyüzü Alanları*’ serisindeki en büyük boyutlu ve komplike çalışmalarından birisi olarak görülebilir. Burada ışık yine sanatçının malzemesi ve konusu olarak kullanılmıştır. Bu mekan izleyicinin gökyüzünü algılayışına etki eden bir izleme odasıdır. Odaya uzun eğimli bir yürüyüş yolu aracılığıyla girilmektedir. İçerisi kırmızı-okra rengi duvarları olan kare tabanlı bir piramitten oluşmakta, yapının merkezinde yer alan türbe şeklindeki yapı turkuaz renkli suyla vurgulanmaktadır. Bu yapı gökyüzüne açılan bir odaya sahiptir. Zeminin merkezine yerleştirilmiş olan aytaşı yukarıdaki oval şekilli açıklığı vurgulamaktadır. Burada ışık daha resimsel bir biçimlendirmeye sahiptir.



Resim 68: James Turrell, ‘*Within Without*’, National Gallery of Australia, 2010

Turrell, benzer bir sanatsal kavrayış biçimine sahip olan Amerikalı sanatçı Robert Irwin’den oldukça etkilenmiştir. Robert Irwin’de tıpkı Turrell gibi estetik algıyı nesneye bağlı olmayan bir şey olarak ele almış ve bu görüşe dayanan pek çok enstalasyon üretmiştir. 1928 doğumlu sanatçı Robert Irwin’in yerleştirmeleri maddesellikten uzak görsel algıya yönelik bir yapıya sahiptir. Sanatçının yerleştirme sanatına bakışında izleyenin algısal deneyimini özgür kılan ve hissedilmek üzere kendisini görmeye izin veren bir yapı vardır.

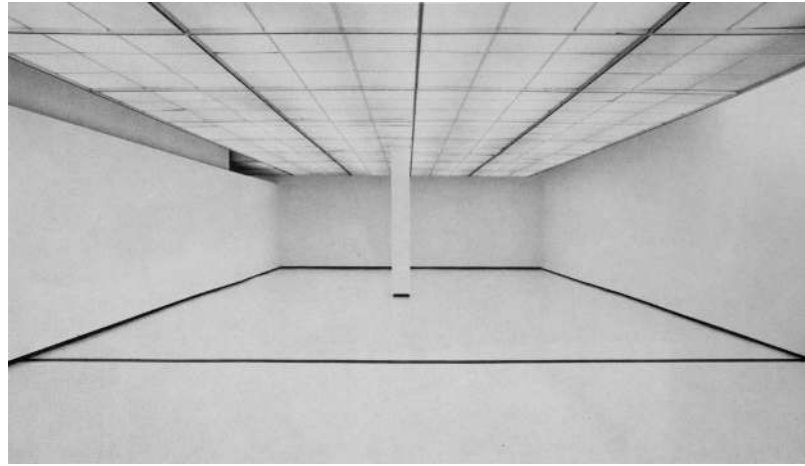
Claire Bishop ‘Enstalasyon Sanatı’ isimli kitabında sanatçının izleyici algısı üzerindeki etkisini ‘*Irwin’in asıl amacının gündelik yaşama ait potansiyel estetik*

*karşısında izleyenin gözlerini açmak olduğu söylenebilir*⁵⁰ şeklinde ifade etmiştir. Irwin de bu durumu şu sözleriyle açıklamaktadır: *“Bana en nihayetinde, asıl amacın ne diye sorarsanız... Aslında temel olarak amacım bir gün öncesine oranla dünyanın ne denli güzel olduğu konusunda biraz daha bilinçli olmanızı sağlamak... Yarattığım tüm oyun katılım ve usamlama üzerine kuruludur.”*⁵¹

Bishop işin izleyici üzerindeki algısını Irwin’in çalışmaları üzerinden değerlendirmektedir:

“Irwin’in algısal deneyimin üstünlüğüne olan inancı tülbent tarzı “kumaş parçaları” ile oluşturduğu, ışığı filtreleyen ve yansıtan yerleştirmeleri hakkındaki konuşmalarında kendisini gösterir. New York MoMA’da yer alan projesinin ortasında dururken on beş yaşında bir oğlanın işin içine girdiğini anımsar; çocuk hayretini gösteren biçimde “vay” deyip işin “içinde döner, spiraller çizerek dolanır, adeta işe uzanır ve yanıt (tepki) verir.” Bu türden son derece spontane biçimde gelişen tepkiler Irwin için entelektüel olandan öte algının üstünlüğünü kanıtlamaktadır. Benzer şekilde, oluşturduğu işleri demokratik biçimde herkesin erişimine açık olarak değerlendirir. Çağdaş Sanat Müzesi zemini boyunca yerleştirdiği siyah bir banttıan oluşan ‘*Black Line Volume*’ çalışmasını tasvir ederken Irwin galeride çalışan ve kendisine mekanın merkezinde yapısal bir kolon mu kurduğunu soran dört kişi ile karşılaştığını anlatır. Sanatçı bunu bir zafer olarak nitelemiştir zira bu tepkileri “bu odayı” ne derecede “ilk kez gördüklerinin” bir göstergesi niteliğindedir.

Irwin’e göre bu tür deneyimler, belgesel fotoğrafçılık gibi yorumlamaya yönelik eleştirinin işleriyle ilgili olarak sınırlı bir değere sahip olduğunu göstermektedir. Gerçekten de tüm aracılık etme çabaları ya da yapılan açıklamalar birer hüsrarla sonuçlanır: ‘Deneyime ebelik etme fikri bu nedenle gülünçtür: sanat eseri ve izleyen arasındaki ilişki şimdiye ait, doğrudan bir deneyimdir ve herhangi bir ikincil sistem üzerinden taşınması söz konusu değildir.’⁵²



Resim 69: Robert Irwin, ‘*Black Line Volume*’, MOMA, New York, 1975

⁵⁰ Claire Bishop, *Installation Art*, Tate Publishing, Londra, 2005, 57 s.

⁵¹ a.g.e, 57 s.

⁵² a.g.e, 57 s.

Irwin'in işlerini tezin birinci bölümünde de bahsi geçen yine sanatçının kendisinin tanımladığı dört farklı kategoriye göre değerlendirmek mümkündür. Buna göre *mekana hakim* (gideceği alan düşünülmeden bir atölye içerisinde üretilen), *mekana göre ayarlanmış* (belirli bir durum için oluşturulmuş ancak yeri değiştirilmeye müsait) veya *mekana özgü* (yalnızca belirli bir olay için oluşturulmuş ve yeri değiştirilemeyecek türdeki) işlerle karşılaştırıldığında *mekana yanıt verme* fikri üzerine kurulmuştur. Sanatçının kendisi bunları '*mekanın belirlediği işler*' olarak tanımlamaktadır.

Sanatçının 1970'lerden bir seri yerleştirmesi, bir odanın pencerelerinden içeri giren ışıqla meydana gelen bir mekan kurgusundan oluşur. Burada oda içerisine giren ışıqla günün farklı saatlerine göre değişmekte, böylece enstalasyon da hem anlamsal hem de fiziksel gerçeklik bakımından sürekli değişmektedir. Turrell'in 'Gökyüzü Alanları' da aynı şekilde çalışmaktadır. Çalışmanın bir yeniden üretimi hemen hemen mümkün değildir. Bu noktada 'Gökyüzü Alanları'nı da Irwin sınıflandırmasına göre '*mekanın belirlediği iş*' olarak tanımlamak mümkündür.

3.4. Teknoloji ve Mekan / Olafur Eliasson

Olafur Eliasson'ın çalışmaları bilimsel verileri kullanarak mekan kurgusu yaratma üzerine dayanmaktadır. Sanatçı ışıqla, su, buz, sis, kaya ve yosun gibi elemanları yeni bir bağlama yerleştirir. Galeri mekanını doğa ve kültür karışımından oluşan melez bir alana dönüştürerek dünya ile yoğun bir bağlantı kurar ve günlük yaşama dair taze bir farkındalık önerisi sunar.

Son 15 yılda, sanatçı çalışmalarında yansıyan gün ışığından, yapay kaynaklara uzanan pek çok ışıqla efektini deneyimlemiştir. Eliasson'ın enstalasyonları hareket, projeksiyon, gölge ve yansıma mekanizmalarına dayanmaktadır. Tüm bu mekanizmaları protosinematik (mekanı fotoğraf ve film arasında inceleyen bir yöntem) bir yaklaşımla somutlaştırır. Yani sanatçı teknik cihazlar kullanarak karmaşık bir optik görüntüler serisi oluşturur.

Eliasson'un mühendis ve bilim adamları ile yürüttüğü iş birliğinin kaynağı sanatçının teknolojik araçları araştırma isteği ve yanı sıra - geleneksel olarak sanat alanı dışında görülen - deneye dayalı bilgi birikimini işlerine dahil etme isteğine dayanmaktadır. Bu noktada Eliasson'un işlerinin *'Işık ve Mekan'* sanatına kavramsal açıdan mesafeli olduğunu ve bu nedenle de daha çok bilimsel verilere dayalı teknik yapılarla ilişki kurduğunu söylemek mümkündür.

Örneğin *'Beauty'* (*'Güzellik'*) isimli çalışması, karanlık bir odada tavana monte edilmiş delikli bir hortum aracılığıyla oluşan sis perdesi arasından parlayan prizmatik ışıktan oluşmaktadır. Kişinin galeri içindeki pozisyonuna bağlı olarak bir gökkuşağı belirlemek ve izleyicinin katılımı cildinde oluşan nem ile görsel bir deneyimden öteye geçmektedir.

Eliasson 90'ların sonunda uluslararası alanda tanınır hale gelmiştir. Bu tarihten sonra, sanatçının daha önceki dönemine ait çalışmalarında görülen alçak gönüllü kurulumların yerini hem kurumsal sponsorluk hem de teknik uzmanlık desteği ile oluşturulan dev sahne üretimlerine bıraktığını görmekteyiz. Bu türden bir ölçek değişimi ile birlikte Eliasson Tate Modern, Serpentine Galeri ve Kamusal Sanat Fonu (Public Art Fund) gibi pek çok kurumun desteğiyle hem ölçek hem de teknik anlamda ilgi toplayan projeler gerçekleştirmeye başlamıştır.

Rafael Tiffany *'Olafur Eliasson'un Kurumsallaşmış Eleştirisi Üzerine Notlar'* isimli makalesinde sanatçı ve kurum arasındaki ilişkiyi şu sözleri ile açıklamaktadır.

“Eliasson için, hem sanatçı hem de izleyene yüklenen sorumluluk, temelde yatan hedefi teşkil ediyor; ancak sanat dünyasının üçüncü ismi olan 'kurumsal acenteler' de ister istemez bu olaya dahil ediliyor. Bu noktada sanatçı sosyal eleştiriye yönelik olarak müzenin özdüşünsel bir mekan olarak savunulması gerektiğini düşünüyor; ... Sanatçıya göre “Kültürel kurumların topluma ait alışveriş merkezi, televizyon veya eğlence endüstrisi gibi diğer kurumlara göre daha farklı bir amaca” hitap etmesi gerekiyor. “Bunların her birisi toplumda bir tür kanal teşkil ediyor ve yine her biri farklı bir görev üstleniyor. Sanat kurumları ve diğer kültürel üretime ait mekanlar ise bence bu belirli alan içerisinde bir tür hareket ve etkileşim potansiyeli barındırıyor.” Son derece belirgin bir optimizm ile yaklaşan Eliasson ayrıca sanat kurumu içerisindeki rolünü sürekli olarak yeniden değerlendiren bir

sanatçının ‘kendilerini hem sanatçı hem de kurumsal yapının talepleriyle kıyaslayan katılımcı izleyenlerle’ karşılaşması gerektiğini dile getiriyor.”⁵³

Eliasson, Daniel Buren ile yapmış olduğu bir söyleşide de kurumsal yapıya dair görüşlerini ifade etmiştir: “*Ben dışarıda değilim. Dışarı diye bir yer yok. Kurumun dışarısında yer alan işler bile artık bu anlamda kurumun bir parçası olmuş durumda... Bu türden bir sınır koyduğumuz sürece düşüncelerimizin ilerlemesi mümkün değil.*”⁵⁴

Eliasson’un en önemli projelerinden birisi olan ‘*The Weather Project*’ (‘*Hava Projesi*’) 2003 yılında Londra Tate Modern’deki Turbine Hall’da gerçekleştirilmiştir. Bu çalışma Turbine Hall’un muazzam yükseklikte ve 150 metre uzunluğundaki yapısı içerisinde hafifçe aşağı doğru eğim yapan uzun bir iniş alanı sonunda mekanın üst kısmında yanmakta olan devasa bir küreden oluşmaktadır. Tüm mekan bu sahte güneşten yayılan altın sarısı ışığın etkisine girmiştir ve salonun bir ucundan diğer ucuna kadar aynalı panellerle bloke edilen pencerelerden içeriye hiçbir şekilde doğal ışık sızdırılmamıştır. Fazlasıyla yüksek tavanda belli belirsiz görülebilen koyu renkli figürler de, zemin üzerinde toplanmış olan ziyaretçilerin birer yansımasıdır.



Resim 70: Olafur Eliasson, ‘*The Weather Project*’, Tate Modern, Londra, 2003

⁵³ Rafael Tiffany, Seeing oneself Seeing “The Weather project”: Notes on Olafur Eliasson’s Institutionalized Critique, **Anamesa**, 6.sayı, Güz 2008, 86 s. (<http://anamesajournal.wordpress.com>)

⁵⁴ Daniel Buren, “In Conversation: Daniel Buren and Olafur Eliasson”, **Artforum**, Volume:43, No:9, May, 2005

Eliasson'un daha erken dönemine ait işlerinden birisi olan '360° room for all colours' ('Tüm renkler için 360° oda') The Weather Project için bir ön çalışma niteliğindedir. Eliasson bu çalışması 500'den fazla flüoresan lambayı içeren karmaşık bir elektrik sistemi ile çalışan dairesel biçimde yerleştirilmiş ekranlardan oluşmaktadır. Seyirciler içeri girdiğinde tüm renk spektrumunu temsil eden değişken bir ışık panoraması içine dalmaktadır.

Rafael Tiffany sergiyle ilgili deneyimlerini şu şekilde ifade etmektedir:

"...bilgisayar programı ile koordine edilen ışıklar bir renkten diğerine geçerken ziyaretçiler üzerinde adeta ortak bir sevinç duygusu oluşuyor, elektrikli ışıkların sıcaklığında dolanırken bir renk tonundan diğerine geçiş anları izleyenler üzerinde neredeyse kendilerine dokunulmuş hissi uyandırıyor. . Başka hiçbir yerde bulunamayacak türde sanal bir durumda var olan tensel bir bilgiye erişiliyormuşçasına her renk tonuyla beraber gözler oluşan şaşkınlığın etkisiyle daha da açılıyor..."⁵⁵

Tiffany'nin sözlerinden de anlaşılacağı gibi, bilgisayar ile kontrol edilen bu türden mekanizmalar mekanı gizemli bir hale dönüştürerek izleyicinin hisleri ve algısıyla oynamaktadır.



Resim 71: Olafur Eliasson, '360° room for all colours', MOMA, New York, 2002

⁵⁵ Rafael Tiffany, Seeing oneself Seeing "The Weather project": Notes on Olafur Eliasson's Institutionalized Critique, **Anamesa**, 6.sayı, Güz 2008, 89 s., (<http://anamesajournal.wordpress.com>)

Tek frekanslı ışığın oluşturduğu bu düzleştirici etkiyi, doğa üstü bir atmosferin oluştuğu *The Weather Project*'te de görmek mümkündür; kişi ile ışık kaynağı arasında duran her şey rengini yitirmekte ve keskin biçimde siyah bir silüete dönüşmektedir. Mekanın baş döndüren büyüklüğüne rağmen ışığın keskinleştirici ve dönüştürücü niteliği sayesinde egzotik bir peyzaj ortaya çıkmaktadır. Eliasson projenin nasıl karşılandığını şu sözlerle anlatmaktadır:

“Mekan öyle uzun bir yapıdaydı ki Turbine Hall’a girenler bir imge olarak güneşi gördüler, geriye kalan mekan ise onlar için iki boyuta indirgenmiş bir şey halini aldı. Ancak güneşin bulunduğu kısma doğru geldiklerinde artık kimse doğrudan güneşe bakmıyordu, zira güneş bir imge olarak artık tamamen boş bir yapıya erişmiş ve kurulan ilişki mekan ile olan ilişkiye dönüşmüştü...”⁵⁶

Kurumsal bir takım çıkarlar gözetilerek izleyicinin algısı ile oynayan gösterişli yerleştirmelere bırakılan müze mekanlarının tezin ikinci bölümünde de konuyla ilgili bahsetmiş olduğum Hal Foster’da dahil olmak üzere pek çok sanat eleştirmeni tarafından olumsuz şekilde eleştirilmektedir. Eliasson bu eğilimden bir süre uzak durmayı başarmış ancak “360 room for all colours” işi de dahil olmak üzere en son çalışmalarında bu türden eleştirilere maruz kalacak bir potansiyel bulunduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Tiffany de Hal Foster’a benzer şekilde bir yorum yapmaktadır:

‘...Eliasson’un alçak gönüllü olarak tasvir edilebilecek yerleştirmelerden bu gösterişli dev çalışmalara doğru takip ettiği yol devasa sanata yönelik mevcut kurumsal ilginin bir sonucu ve pek tabi ki birkaç on yıl öncesinde düşünülmesi bile mümkün olmayan türde sergi mekanlarıyla destekleniyor. Son dönemlerde sergi mekanlarının ebatlarındaki artışlar hayret verici bir seviyeye ulaşmış durumda. Tate Modern gibi müzeler yirminci yüzyılın sonlarına ait ekonomik değişimlerin adeta bir sembolünü teşkil ediyor; endüstriyel faaliyetlerin durdurulması sonucu şehir içerisinde terk edilmiş olarak bırakılan emlaklar ucuz ve geniş mekan arayışındaki girişimci sanatçıların elinde - aşırı boyutlarda - kültür ve turizm endüstrilerince başarıyla sömürge altına alınmış durumda ki Tate bunun en öne çıkan örneği niteliğinde.’⁵⁷

Görüldüğü gibi *‘The Weather Project’* gösterişli müze kurulumu içerisinde bir tür suç ortağı olarak görülmektedir. Ancak Eliasson’un kendi sanatsal pratiğinin sınırlarını zorlaması açısından böylesi bir kurumsal destekle izleyenlerin kurumsal

⁵⁶ a.g.e., 87 s.

⁵⁷ a.g.e., 91 s.

alanı yaratıcı biçimde kullanmasını sağlıyor oluşunu da göz ardı etmemek gerekmektedir.

3.5. Ev İçinde Ev / Do Ho Suh

New York'ta yaşamakta olan Kore doğumlu sanatçı Do-Ho Suh'un işlerinde 'ev' ve 'yerinden ayrılma' kavramları ele alınmaktadır. Sanatçı çoğunlukla şeffaf kumaşlardan üretilen büyük ölçekli mimari yapıları ve çok sayıda küçük objenin mekana yerleştirmesinden oluşan enstalasyonları bilinmektedir. Suh, hem fiziksel hem de metaforik anlamda mekanın şekillendirilmesi ile ilgilenmekte, kimlik kavramının sınırlarını sorgulayan mekana özgü yerleştirmeler inşa etmektedir. Suh'un işleri benlik, kişisel alan ve kolektivite arasındaki ilişkileri araştırmaktadır.

1999 yılında Los Angeles Kore Kültür Merkezi'nde sergi açma teklifi aldığı anda Suh Kore'de yer alan on dokuzuncu yüzyıldan kalma geleneksel binalarına ait bir dizi fotoğraf görmüş, bu fotoğraflar sanatçıya Seoul'de bulunan evini anımsatmıştır. 'Seoul Home' adlı çalışması için Suh işte bu evin yeşil ipek kumaştan bir kopyasını oluşturmuştur. Orijinalinde "oda için el yapımı giysi" olarak düşünülen bu iş yine Suh'un tüllerden ürettiği atölye kopyasının daha geliştirilmiş bir sonraki adımı niteliğindedir.

'Seoul Home' taşınabilir yapıda ve tüm dünyayı dolaşmış bir evdir. Her yeni gösteri sonunda işin adına sergilendiği şehrin adı eklenmekte, bu sayede sürekli büyüyen güzergahı yanı sıra, Suh'un uluslararası anlamda artan tanınırlığını da damgalamış olmaktadır. Her ne kadar işin çıkış noktası sanatçının 'taşınabilir nitelikteki mekana özgü çalışmalara' duyduğu ilgi olsa da işin fiziksel maddesi değişmemekte; aksine sanatçının Seoul'deki evine özgü mekanı yeni lokasyonlara taşımış olmaktadır.



Resim 72: Do Ho Suh, ‘Seoul Home’, Seattle Asian Art Museum, 2002

Bu çalışma yerleştirildiği her mekanda farklı bir biçimde kurgulanmaktadır. Örneğin, Los Angeles’ta merkezde yer alan merdivenlerin tepesine yerleştirildiğinde izleyenler tam olarak bir nesne biçiminde işi görmeden önce işin içerisinden geçmek zorunda kalırken, Londra’da, Serpentine Galerisi’nde çatı üzerinde havada asılı durmaktadır. Ayrıca işin adında da durağanlık ve değişim arasında gidip gelen bir gerilim gözlemek mümkündür; ‘home’ (ev) kelimesi işin ziyaret ettiği her yeni şehirle birlikte tekrar edilmektedir. Bu durumu Suh’un Seoul’daki evinin farklı bir coğrafyada yeni bir eve dönüşmesine rağmen, ‘ev’ kelimesinin yine de aynı çıkış noktasına atıfta bulunmaya devam ettiği biçiminde okumak mümkündür.

Bire bir ölçekli iç mekan mimarisini takip edişi ve yokluğa ait deneysel nitelikleri araştırma tarzı açısından Suh’un işleri Rachel Whiteread’in ‘House’ (1993) adlı çalışmasıyla (Londra East End’de yer alan Viktorya dönemine ait bir binanın iç mekanından dökme betonlar) karşılaştırılabilir. Ancak Whiteread’in dökmeleri içten dışa dönerken Suh’un çalışması dışa değil içe bakmaktadır.

Mekanın farklı materyallerle bir yeniden üretimi açısından Suh’un çalışması Ayşe Erkmen’in bir önceki bölümlerde bahsetmiş olduğum ‘Yarısı’ isimli çalışması ile benzerlikler taşımaktadır. Erkmen çalışmasında, işin sergilendiği mekanı ölçekli olarak küçülterek kendi içerisine yerleştirmektedir. Burada mekanın kopyası orijinali

ile bir arada izlenebilirken, Suh'un yerleştirmesi bir çeşit *merkezden kaydırma* ve *yeniden merkeze oturtma* şeklinde otobiyografik bir sunum içermektedir.

Suh'un işleri hakkında yapılan eleştirilerin büyük bir kısmı işin minimalizm ile olan ilişkisi üzerinde ve yanı sıra sanat eserini özel bir deneyim olmaktan çıkarıp daha kamusal (halka açık) bir deneyim olarak algılatma çabası etrafında dönmektedir. Miwon Kwon sanatçının işlerini “*minimalizm öğretilerini genişletiyor*” diye değerlendirirken aynı zamanda “*izleyen ile yakın ilişkiler oluşturduğu*” için “anti-minimalist hareketler” gösterdiğini söylemektedir.⁵⁸ Suh'un işlerine ait nitelikleri açıklarken diğer eleştirmenler gibi biyografik ayrıntılara girme eğilimine karşı direnç gösteren Kwon daha teorik bir yorumlama getirmeye çalışmaktadır.

Jane Rendel ise ‘*Site-Writing*’ isimli kitabında Kwon'un bu yaklaşımına karşı bir takım sorular yöneltmektedir:

“...Peki ama biyografinin bittiği ve teorinin başladığı yer neresi? Açıklama yöntemi olarak biyografiden faydalanmadığımızda neyi geri çevirmiş oluyoruz? Teorik açıdan daha zekice bir eleştiri yapılması gerektiğinde Suh'un durumunda olduğu gibi sanatçının işleri kendi kültürel hareketliliğinden çıkışlı sorulara dayandığında dahi sanatçının yaşamından bahsetmemek daha mı doğru oluyor? Oluşturulan işler kavramsal olarak sanatçının kendi biyografisinden çıkıyorken eleştirmen nasıl teorik bir şekilde yazabiliyor? İş “açıklarken” biyografik olanı kullanmaktan kaçınacaksa, bu durumda Kore ve kültürünü tartışma dışında mı tutmamız gerekiyor?”⁵⁹

Rendell bu soruların ardından evin hikayesini anlatmaktadır:

“...Kwon'un da belirtmiş olduğu gibi, Suh'un evi “bir kopyanın kopyasının kopyası” aslında. Eser babasının on dokuzuncu yüzyıla ait saray kompleksinden iki binanın – bir kütüphane ve usta evi – kopyası biçiminde ürettiği evin bir kopyası. Yeni yollar inşa etmek üzere bu binaların bir kısmı yıkıldığında Suh'un babası ailesi için bir ev inşa etmek üzere yıkılan binalara ait keresteleri toplamış; bu evde Suh'un tasvir ettiğine göre orijinalinde kütüphane olan kısım ailenin mutfağı ve yemek odası haline gelmiş. Ancak ilginç bir şekilde bu kütüphane ve usta evinin kendisi de birer kopya teşkil ediyor...”⁶⁰

Amerika Milwaukee Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nde öğretim üyesi olan Jennifer Johung ‘Almost Home’ (‘Neredeyse Eve Vardık’) isimli makalesi Jane

⁵⁸ Jane Rendel, *Site-Writing: The Architecture of Art Criticism*, 1. Basım, I.B. Tauris & Co Ltd, New York, 2010, 210 s.

⁵⁹ a.g.e., 212 s., özet çeviri.

⁶⁰ a.g.e., 214 s., özet çeviri.

Rendell'in, bu enstalasyonun hikaye kısmına dair sormuş olduğu sorulara yanıt verir niteliktedir.

“Seimlerimize göre fiziksel ya da sanal olarak seyahat ederken, çevresel felaketlerle yerimizden edilip siyasi baskıların altında sıkışıp kalırken, sürekli genişleyen bir dünyada hareket etmekte olduğumuz gerçeğinden kaamıyoruz. Ancak belirli mekansal durumları önemsiyor oluşumuz, maddesel biçimde barınmaya ihtiyaç duyuruşumuz ve bir şeye ait olma isteğimizi de göz ardı etmek mümkün değil. Sanatçılar ve mimarlar bu arzularımıza uygun bir mekan bularak beden ile inşa edilmiş mekanlar ve burada tutulan ve barınan bedenler arasındaki belirgin dayanışmayı yeniden hayal etmeye ve ardından da maddesel biçimde tekrar yerine koymaya devam edebilirler... ne sürdüğüm bu iddianın mantığına ve inanç duygusuna hitap eden bir örnek vermek istiyorum. New York'ta geçirdiği ilk gecelerden birisinde, dairesinde uyumaya çalışırken birdenbire Seoul'de bıraktığı tanidik mekan ve kurulumu zlerken buluveriyor sanatçı Do Ho Suh. Ardından da aklına Kore'de kullanılan bir deyiş geliyor: “Evinin sen taşırsın” (ya da Evin seninle yrr).”⁶¹



Resim 73: Do Ho Suh, ‘348 West 22nd Street, New York’, Art Gallery of Ontario, Kanada, 2000

Do Ho Suh’a ait *Seoul Home* bir mekan kurulumudur; ancak bir kopya olarak aynı zamanda eski bir yapının tek seferlik yeniden maddeselleştirilmesidir. Sanatçının benzer özelliklere sahip bir diğer alışması New York’ta yer alan dairesinin bir kopya üretiminden oluşmaktadır. Bu iş yine bire bir ölçekte taşınabilir, mavi-gri naylon kumaştan üretilmiştir. Mevcut yaşam alanının bir kopyası olan bu eser ağır ve özlemini çektiği havada asılı Seoul Home eserinden farklı olarak zemine değen biçimde sergilenmektedir. Bu iki iş, bir tür

⁶¹ Jennifer Johung, **Replacing Home: From Primordial Hut to Digital Network in Contemporary Art**, 1. Basım, University of Minnesota Press, Amerika Birleşik Devletleri, 166 s., zet eviri.

hareket hissi yaratmakta (ayrılma ve geri dönme hissi), ayrıca spesifik mekanlar ve zamanlar arasında gidip gelmektedir. Suh'un durumunda 'ev' bu iki yapı içerisinde yaşanmaya devam eden ve onlarla kurduğu temaslar sırasında açığa çıkan, anılarda yer alan, zaman içerisinde taşınan ve her defasında farklı sergilerle yeni izleyenlerin önüne sunulan deneyimleri kapsamaktadır.

4. BÖLÜM:

KURUMSAL DESTEKLİ / SPONSORLU MEKANA ÖZGÜ PROJELER

4.1. Finansal Destek ve İsmarlama Sistemi

Son dönemlerde çok sayıda müze ve kamu kurumunun güncel sanat işlerini bir tür sipariş yolu ile gerek iç mekanda gerekse de kamusal alanda sergilediğini görmekteyiz. Bu kurumlar sanatçılara finansal destek sağlayarak yerleştirme ya da mekana özgü sanatı da bu türden bir ısmarlama yöntemi ile programları içerisine dahil etmektedirler. Buradan hareketle, geleneksel anlamda sanat eserlerini toplamak ve korumak gibi görevleri olan müzelerin sahip olduğu amaç ve roller de değişken hale gelmiştir.

Aslında antik çağlardan beri sanat eserlerinin her zaman müşterileri olmuştur. Özellikle Rönesans döneminde hem sanat hem de sanat müşterilerinin büyüme gösterdiği sırada bir tür sanat hamiliği uygulanmaya başlamıştır. Günümüzde ise çağdaş sanatın müşterisi konumundaki müze ve kurumlar bu anlamda belki de yeni bir dönem oluşturmaktadır. 20. yüzyılın sonlarında yerleştirme sanatının ortaya çıkışıyla, sanat alanı genişleyen bir yapı kazanmıştır. Özellikle çağdaş sanat müzeleri, içerisinde bulunan zamana ait sanat çalışmalarını takip etmeyi tercih etmişlerdir. Böylece mekana özgü yerleştirmeleri sergileyecek şekilde görev alanlarını genişletmeleri gerekmiştir. Taşınması ve yerleşimi nispeten daha kolay olan tablo ya da heykellerin sergilenmesinden farklı olarak, mekana özgü yerleştirmeler belirli bir alana göre oluşturulmakta veya şekillendirilmektedir. Bu nedenle sanatçıdan yeni bir iş veya önceden üretilmiş bir işin yeniden yerleştirilmesine dayalı olarak bir ısmarlama yapılmaktadır.

Müzelerin son döneme ait sanat eserleri ile ilgilenmeleri ve bu sipariş yaklaşımı her alanda pozitif karşılanmamaktadır. İsmarlanan işlerle ısmarlama olmayan projelerin doğası arasında farklar olup olmadığı sorusu bu noktada ortaya çıkan konulardan birisidir. Tezin önceki bölümlerinde de bahsi geçen pek çok sanat

eleştirmeni (örneğin Hal Foster) bu tür kurumların kar odaklı bir yapıyla çalışıklarına dair söylemlerde bulunmaktadır. Kurumsal yapıya olan bu eleştirilerin Uluslararası Müzeler Konseyi'nin "*Müzeler kar amacı gütmeyen, topluma yönelik ve toplum gelişiminin hizmetinde, kamuya açık, kalıcı özellikte kurumlar olup çalışma, eğitim ve eğlence amaçlı olarak insanlar ve içinde bulundukları çevreye dair maddesel kanıtlar edinen, bunları muhafaza eden, üzerinde araştırma yapan, ileten ve sergileyen mekanlardır.*"⁶² şeklindeki tanımlamasıyla çelişen bir duruma karşılık geldiği açıktır. Bu noktada bu duruma karşılık gelen örneklerin varlığını inkar etmek elbette ki yanlış olacaktır. Ancak mekana özgü sanat söz konusu olduğunda çalışmanın fiziksel şartlarına bağlı olarak finansal anlamda bir desteğe ihtiyaç olduğunu göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Kurumların sağladığı fonlarla, çalışmaların boyutlarına ilişkin kısıtlamalar ortadan kalkmakta, işi farklı ortamlara uyarlamak veya taşımak mümkün hale gelmektedir. Bu sayede sanatçılar daha geniş bir izleyen kitlesiyle buluşma olanağına da sahip olmaktadır.

Örneğin tezin bir sonraki bölümünde ele alınan New York Kamu Sanat Fonu'nun desteğini alan Julian Opie, Anish Kapoor, Olafur Eliasson, Sol LeWitt gibi sanatçılar kendi üretim biçimlerini kamusal alana taşımışlardır. Elbette ki sanatçılar açık alana yerleştirilecek olan bu işlerle ilgili olarak bir takım adaptasyonlar yapmak durumunda kalmışlardır. Bu işlerin New York şehrine hakim mevsim koşullarını kaldırabilmesi, ayrıca şehir ölçeğinde görülebilecek boyutlara sahip olması gerekmektedir. Ancak bu kısıtlamalar sanatçıların üretim biçimlerini kullandıkları kavramları ya da iletmek istedikleri mesajları değiştirecek düzeyde değildir. Dolayısıyla bu türden projeler için '*sipariş*' ya da '*ismarlama*' sisteminin sanatçılar üzerindeki etkisini negatif bir durum olarak değerlendirmek doğru olmayabilir.

Sonuç olarak bu tez kapsamında kurumun talepleri ile sanatçının yapmayı arzuladıkları arasında bir tür dengenin oluştuğu dinamik yapıdaki örnekler ele alınmıştır. Bahsi geçen pek çok sanatçı kendi bağımsız sanat deneyimlerini mekanla bir araya getirmektedir.

⁶² <http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>

4.2. New York Kamu Sanat Fonu

Kamu Sanat Fonu (Public Art Fund) uluslararası kapsama sahip dinamik yapıdaki çağdaş sanat çalışmalarını destekleyen bir fondur. New York'ta geniş bir kitleye hitap eden Kamu Sanat Fonu izleyicilere sanat ve kentsel çevre deneyimi sunan güçlü bir yapıya sahiptir.

Bu finansal destek fonu New York Kültür Çalışmaları'nın ilk yönetici olan Doris Freedman tarafından kurulmuştur. Freedman 1971 yılında Kamu Sanat Derneğini kurduğu sırada diğer bir sanat komisyonu olan Wall Inc.'in başkanı olarak görev yapmıştır. Bu iki kuruluş Freedman liderliğinde kente ait kamusal alanların ayrılmaz parçası haline gelen potansiyel sanat çalışmalarından oluşan programlar geliştirmiştir. 1977 yılında Freedman bu iki kuruluşu birleştirerek kar amacı gütmeyen bağımsız Kamu Sanat Fonuna dönüştürmüştür.

Kamu Sanat Fonu kuruluşundan bu yana New York'un farklı bölgelerindeki alanlarda dört yüz sanatçının projesine yer vererek, çağdaş sanatın değişen yapısıyla ilişkili bir biçimde kamusal sanatın yeniden tanımlanmasını sağlamıştır.

Fon kapsamında yer alan ilk projelerden birisi '*Messages to Public*' ('*Halka Mesajlar*') Times Meydanı'na yerleştirilmiş hareketli ışık panosundan oluşan bir seridir. Bu ışıklı panoda sanatçıların belirlediği mesajlar hareketli metinler halinde sunulmuştur. Aralarında Guerilla Girls, Keith Haring, Jeny Holzer, Kiki Smith gibi isimlerin de yer aldığı bu projeye yetmişten fazla sanatçı katılmıştır. Son yıllarda ise Anish Kapoor, Olafur Eliason, Sol LeWitt gibi sanatçıların ikonik sayılabilecek sergileri Kamu Sanat Fonu tarafından desteklenmektedir.

Projede yer alan en önemli çalışmalardan birisi Olafur Eliason'ın '*The New York City Waterfalls*' ('*New York Şelaleleri*') isimli mekana özgü işidir. Eliason bu projesinde New York şehrinin dört farklı yeri için anıtsal boyutlarda yapay şelaleler oluşturmuştur. New York belediye başkanı Michael Rubens Bloomberg sanatçının çalışmasıyla ilgili olarak şunları söylemektedir: "*New York'u dünyanın kültür*

merkezi yapan unsurlardan birisi de kamusal alalardaki büyük ölçekli mekana özgü sanat çalışmalarıdır. Elliason'ın şelaleler sergisi şehrin büyük kültür mirası için yeni bir bölüm oluşturmaktadır."⁶³

Kamu Sanat Fonu direktörü ve aynı zamanda bu serginin küratörü olan Rochelle Steiner ise sergiyle ilgili şunları söylemektedir: *"Elliason'un şelaleleri sanatçının onları çevreleyen fiziksel alanın tarihsel ve mimari koşullarını olan duyarlılığından ortaya çıkmıştır. Sanatçı doğanın görkemli güzelliğini dramatik bir ölçek kullanarak kentsel peyzaj içerisine taşımaktadır.*"⁶⁴



Resim 74: Olafur Elliason, 'The New York City Waterfalls', New York, 2008

Projede tasarım, mühendislik ve inşaa alanlarında uzman profesyonellerden oluşan yaklaşık iki yüz kişilik bir ekip çalışmıştır. İnşaat iskelesi şeklindeki bir yapı şelalelerin omurgasını oluşturmaktadır. Bu yapının en tepesine Doğu Nehrinden su pompalanmakta ve buradan aşağıya dökülen su yeniden nehre ulaşmaktadır.

Elliason bu çalışmasını geliştirirken *"günümüzün kompleks yapıdaki kamusal mekan kavramı üzerine odaklanmaya çalıştığını"* söylemektedir: *"Şelaleler New*

⁶³ <http://www.publicartfund.org/projects>

⁶⁴ <http://www.publicartfund.org/projects>

York şehrinin kalbini oluşturan yoğun sosyal, çevresel ve politik dokusunun merkezinde yer almaktadır. Bu işler izleyicilere bu görkemli ortamla aralarındaki ilişkiyi yeniden gözden geçirme olanağı sunmaktadır. Umarım bu çalışmalar bireysel deneyimleri harekete geçirecek ve kolektivite duygusunu geliştirecektir.”⁶⁵

Projede yer alan bir diğer çalışma Anish Kapoor’un ‘Sky Mirror’ (‘Gökyüzü Aynası’) isimli yerleştirmesidir. Bu çalışma on metre çapında içbükey cilalanmış paslanmaz çelikten oluşmaktadır. Üzerinde tarihi Rockfeler Plaza* binasının yansımaları taşıyan bu ayna, izleyicilere ışık ve mimariye ilişkin bir deneyim sunmaktadır. Yirmi üç ton ağırlığındaki dairesel forma sahip bu çelik heykel, sokağın zemin seviyesinden yüksek bir platform üzerine yerleştirilmiştir. Aynanın yukarı doğru açılı bir şekilde duran iç bükey yüzü ikonik bir görüntüye sahip olan gökdelenin portresini ters bir biçimde yansıtmakta ve bu görüntü etrafında gökyüzü hareket etmektedir.



Resim 75: Anish Kapoor, ‘Sky Mirror’, New York, 2006

⁶⁵ <http://www.publicartfund.org/projects>

* Rockfeler Plaza New York’ta 19 ticaret binasından oluşan bir komplekstir.

Aynanın caddeye dönük olan dış bükey yüzeyi ise buradan geçen insanlardan oluşan daha dünyevi bir görüntüyü yansıtmaktadır. Bu optik nesne gün boyunca değişmekte ve bu özelliğiyle Kapoor'un "non object" ("nesne olmayan") olarak tanımladığı kavrama örnek oluşturmaktadır. Kapoor "nesne olmayan" kavramını tüm anıtsallığına rağmen çevresi içinde kaybolarak bir boşluk ya da pencere izlenimi uyandıran heykeller ile açıklamaktadır. Sanatçı bu kavramlara ilişkin görüşlerini şu sözleriyle ifade etmiştir:

*"... 'obje olmayan' ve 'madde olmayan' gibi konularla oldukça ilgiliyim. Bazı şeylerin ilk bakışta görüldüğü gibi olmadığını gösteren neneler ürettim. Bir taş ağırlığını kaybedebilir ya da ayna yansımasına sahip bir nesne kamuflaj etkisi yaratarak etrafı içerisinde bir boşluk halini alabilir."*⁶⁶

Hindistan doğumlu olan sanatçı Anish Kapoor ilk olarak 1980'li yıllarda granit, kireçtaşı, mermer ve alçı gibi basit ve temel sayılabilecek malzemelerden oluşan geometrik ve biyomorfik heykelleri ile tanınmaya başlamıştır. Kapoor'un heykellerinde kullandığı renkler, rafine yüzeyler ve optik yanılsamalar izleyiciyi etkisi altına almakta ve böylece minimalizmin biçimsel kurallarını daha ruhsal ve psikolojik bir alana doğru genişletmektedir. 90'ların ortalarından günümüze kadar olan süreçte sanatçı boşluk ve kaybolma kavramları üzerine araştırmalar yaparken fiziksel dünya hakkındaki varsayımları bozmak üzerine yoğunlaşmıştır. Tüm bunlar varlık ve yokluk, sonsuzluk ve illüzyon, maddi ve manevi gibi ikilikleri soyutlamak adına dolaysız bir etki yaratmaktadır.

Chris Burden'in oyuncak inşaat parçalarından oluşan 'What my dad gave me' ('Babamım bana verdiği şey') isimli gökdelen çalışması Kamu Sanat Fonu tarafından desteklenen bir başka önemli çalışmadır. Bu çalışma Chris Burden'in en komplike çalışması sayılabilir: işin konstrüksiyonu için inşaat iskelesi yapımında kullanılan parçaların oyuncak replikalarından oluşan yaklaşık bir milyon paslanmaz çelik parçası kullanılmıştır.

⁶⁶ http://magazine.saatchionline.com/articles/artnews/anish_kapoor_at_the_rockefelle_1

Sanatçı son yıllarda üretmekte olduğunu kompleks yapıdaki köprü çalışmaları için de yine bu oyuncak parçalarını kullanmaktadır. Muazzam bir ağırlığı taşıması ve desteklemesi için karmaşık bir yapıda tasarlanan Burden'in devasa oyuncak yapıları, teknik gelişmişliği çocuksu bir heyecanla birleştirerek mütevazı parçalarının sadelik ve dayanıklılığını göstermektedir. Oyuncak parçaları ile oluşturulmuş olmasına rağmen çalışma tam ölçekli binanın ölçülerini kullanmaktadır.



Resim 76: Chris Burden, 'What my dad gave me', New York, 2008

Modeller ve koleksiyonlar Burden'in çalışmalarında her zaman önemli bir yere sahiptir. Bu sebeple ortaya çıkan işler sanatçının insanoğlunun endüstriyel ustalık ve yaratıcılığına duyduğu hayranlığı yansıtmaktadır. Sanatçı güç ve teknoloji, doğa ve toplum, aydınlanma ve yıkım kavramları arasındaki ilişkileri araştırmaktadır.

Manhattan'da gerçekleştirdiği '*Animals, Buildings, Cars, and People*' ('Hayvalar, Binalar, Arabalar ve İnsanlar') isimli çalışmasıyla Kamu Sanat Fonu kapsamında yer alan bir diğer sanatçı Julian Opie'dir. Bu çalışma Julian Opie'nin 1997'den beri yapmış olduğu dokuz seriden seçilmiş on dört parçadan oluşmaktadır.

Az ve öz, renkli ve ayartıcı olma özellikleriyle Opie'nin ikonik görüntüleri moda mankenlerinden, çiftlik hayvanlarına, gökdelenlerden kasaba kilisesine fiziksel dünyaya ait tanıdık görselleri canlandırmaktadır. Sanatçının çalışmaları dünyanın pek çok yerindeki müzeler, galeriler, alışveriş merkezleri, havaalanları hatta otopark ve hastane kafeteryalarında görülebilmektedir.

Serginin bir bölümünde LED ışıklardan oluşan iki yerleştirme yer almaktadır: *'Bruce Walking' ('Yürüyen Bruce')* ve *'Sara Walking' ('Yürüyen Sara')*. Bu iki tam boy portre sürekli bir hareket halinde ileri doğru yürüyen iki figürü betimlemektedir. Broadway'da yer alan diğer yerleştirme birebir ölçekte hazırlanmış üç boyutlu araba heykellerinden oluşmaktadır: *'Imagine you are driving a red Volkswagen' ('Kendini kırmızı bir volkswagen sürerken hayal et')* ve *'Imagine you are driving a white Honda' ('Kendini beyaz bir hollanda sürerken hayal et')*. Arabaların hemen yakınında cam üzerine enamel kullanılarak üretilmiş üç çekici kadın figüründen oluşan bir yerleştirme görülmektedir: *'This is Kiera, This is Monique, and This is Bijou' ('Bu Keira, Bu Monique ve Bu Bijou')*. Bir başka alanda is ahşap malzemeden yapılmış hayvan heykelleri yer almaktadır: *'Sheep Cow Deer Dog Chicken Cat Goat' ('Koyun, İnek, Geyik, Köpek, Tavuk, Kedi, Keçi')*



Resim 77: Julian Opie, *'Animals, Buildings, Cars, and People'*, New York, 2005

Opie, heykellerinin şehre, kasabaya ve kırsal alana ait simgeleri karıştırması ve eşleştirmesi açısından IKEA kataloğundaki nesnelere benzer bir işleve sahip olduklarını söylemektedir.⁶⁷

Julian Opie görsellerini reklam grafiklerinin kullandığı evrensel dili kullanarak oluşturmaktadır. Sanatçı kullandığı nesneleri en temel çizgi, renk tonu ve düz yüzeylere indirgemekte ve nesneye ait tüm spesifik detayları dışarıda bırakmaktadır. Sonuçta ortaya çıkan görseller kalın çizgilere, temiz kenarlara ve parlak yüzeylere sahip piktogramlar olarak tanımlanabilir.

Ölçek Opie'nin işlerindeki en önemli belirleyicilerden birisidir Çalışmalarının pek çoğu kullanılan nesnenin ya da figürün orijinal boyutuyla birebir ölçektedir. Konu ne olursa olsun tasarladığı nesneler her zaman insan ölçeği ile ilişkilidir.

Takashi Murakami'nin devasa uçan balonlardan ve orman mantarlarından oluşan yerleştirmesi Fon tarafından desteklenen bir başka çalışmadır. Murakami bu çalışmasında Budhaya benzeyen çok kollu ve sivri kafalı Mr. Pointy isimli karakter ile bu karakterin etrafını çevreleyen dört küçük karakter kullanmıştır. Sanatçının diğer çalışmalarında görülen mantar biçimindeki elemanlar burada Mr. Pointy heykelini çevrelemekte ve ziyaretçiler için bir oturma alanı işlevi görmektedir.

Çalışmanın tam üzerinde göz biçimindeki devasa balonlar aşağıda duran heykeli izleyen gözlemciler şeklinde havada asılı durmaktadır. Murakami aynı zamanda bu heykelin arka planında yer alan Rockefeller Binasını çevreleyen bayraklar tasarlamıştır. Bu bayraklar bir spiral biçiminde binanın etrafında dönerek DNA zincirini çağrıştırmakta ve böylece çalışmanın 'Reversed Double Helix' ('*Ters Çift Sarmal*') ismini tamamlamaktadır. Bu DNA zinciri Murakami'nin kocaman gözlü mantarları, çok kollu devleri, mutlu çiçekleri ve cin benzeri yaratıkları gibi mutasyona uğramış çizgi film karakterlerine bir tür gönderme yapmaktadır.

⁶⁷ http://www.atelier-calder.com/julianopie_GB.html



Resim 78: Takashi Murakami, ‘**Reversed Double Helix**’, New York, 2003

Murakami’nin parlak akrilik desenlerden ve kusursuz dümdüz yüzeylerden oluşan çalışmaları bir tür gelenek ve modernitenin karışımı olarak değerlendirilebilir. Sanatçının biçimsel anlamda sofistike ve her zamanlı neşeli olan karakterlerden oluşan sanatı her ne kadar din, alt kültür ve sanat tarihi gibi konulardan faydalaniyor olsa da, sonunda tamamen görsel bir düzeye hitap etmektedir.

4.3. Kaliforniya Üniversitesi / Stuart Koleksiyonu

Stuart Koleksiyonu San Diego Kaliforniya Üniversitesi kampüsünde gerçekleştirilen site-spesifik çalışmalardan oluşan önemli bir koleksiyondur. İlk olarak 1983 yılında ortaya çıkmış olan bu koleksiyonun amacı, kampüs içerisindeki binalar ve kampüs alanı ile entegrasyon içerisinde tasarlanan sanat eserlerini destekleyerek bu çalışmaların gerçekleştirilmesini sağlamaktır. Bu proje, San Diego Kaliforniya Üniversitesi Görsel Sanatlar Bölümü ve Ulusal Sanat Fonu tarafından desteklenmektedir.

1.200 dönümlük bir araziye sahip olan üniversite kampüsü Pasifik Okyanusu üzerindeki bir düzlük bir tepede yer almaktadır. Kampüs mimarisi Kaliforniya kulübelereinden, İkinci Dünya savaşı sırasında kullanılan kışlalara, 1950 ve 1960’lı yılların yapılarından postmodernist binalara kadar pek çok dönemden izler taşımaktadır.



Resim 79: San Diego Kaliforniya Üniversitesi Kampüsü, Kaliforniya

Çağımızın öncü sanatçılarının mekana özgü çalışmalarından oluşan Stuart Koleksiyonu, bu geniş üniversite kampüsü içerisindeki kültürel, entelektüel ve akademik hayatı zenginleştirmeyi hedeflemektedir. Bu proje hem küratöryel açıdan hem de çalışma sürecinde oldukça yaratıcı bir çalışma olmuştur. Koleksiyon, üniversite ve Stuart Koleksiyonu arasındaki yaratıcı birliktelikten doğan sonuçlar ortaya koymuştur. 1982 yılında yapılan bir anlaşmayla, tüm kampüs alanı yapılacak çalışmalar için, potansiyel mekan olarak görülmeye başlamıştır. Çalışmaların mekanı göz önüne alınarak tasarlanması (binalar, bahçe vb.), geleneksel heykel yerleştirme anlayışından daha farklı işlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Sanatçıların seçimi uluslararası düzeyde saygınlığa sahip sanat profesyonellerinden oluşan Stuart Koleksiyonu Danışma Kurulu'nun önerileriyle yapılmaktadır. Sanatçılar projelerini geliştirmek üzere davet edilmekte ve koleksiyon sorumlularıyla birlikte çalışmaktadırlar.

Bu projede, sanatsal anlamda bir bütünlük sağlanmaya çalışılmış ve kampüs yaşamının yapısına eklemlenen kışkırtıcı, düşündürücü işler tercih edilmiştir. Bu nedenle öneri, tasarım ve kurulum sürecinde sanatçılar projelerini kampüs içerisinde belirlenen spesifik alana en uygun hale getirmişlerdir. Aynı zamanda bütün bu süreç içerisinde üniversitenin uzun ve kısa vadeli planlarını dikkate almak adına büyük bir özen gösterilmiştir.

Koleksiyon için çalışma üreten pek çok sanatçı, çeşitli sanat akımları ya da sanatsal yaklaşımlarla ile ilişkilidir. Ancak bu türden sanat akımları çok nadiren kamusal heykel koleksiyonlarında görülmektedir. Sanatçıların önemli bir kısmı Stuart Koleksiyonu için ilk kez bir daimi açık hava çalışması oluşturmazdan önce daha çok başka alanlardaki çalışmaları ile bilinmektedirler.

Koleksiyonda yer alan isimlerden birisi Robert Irwin'dir. Robert Irwin kariyerine 1950'li yıllarda resim ile başlamıştır. 1960'larda yapmış olduğu seri resimleri ile birlikte Irwin kullanmakta olduğu medyumun özelliklerini sorgulamaya başlamıştır: boyanmış alanın ve ışığın nitelikleri, tuval yüzeyinin sınırları. Bu sorgulama süreci 1970'lerde sanatçının bütünüyle tuval yüzeyinden uzaklaşmasına neden olmuştur. Irwin, stüdyoda izole edilmiş özerk işler yerine, bir takım durumlara karşılık gelen çalışmalar üretmeye karar vermiştir. Sanatçının bu tutumu müze ve farklı mekanlarda gerçekleşen pek çok yerleştirmeye sonuçlanmıştır.

Koleksiyonda yer alan çalışması *“Two Running Violet V Forms”* (Koşan İki Mor V Form) sanatçının Kaliforniya'da yer alan ilk kalıcı çalışmasıdır. Bu çalışma üniversite yakınındaki okaliptüs ağaçlarının bulunduğu bir alanda oluşturulmuştur. Bu insan yapımı ormanın özündeki çelişki sanatçının ilgisini çekmiştir; ağaçların dizilişinde kullanılan geometrik grid sistemi, doğanın kaçınılmaz olarak sağladığı sonsuz çeşitlilikteki ışık ve detaylarla dengelenmektedir.



Resim 80: Robert Irwin, *‘Two Running Violet V Forms’*, Kaliforniya, 1983

Irwin alandaki ağaçlar arasına V formunda tel örgü benzeri bir yapı yerleştirmiştir. Bu yapılar gün içerisinde ışıktaki değişimleri yansıtan bir ekran

görevi görmektedir. Çalışmanın endüstriyel geometrisinin hassas sunumu ağaçlık alanı organize eden yapay gridi anımsatır ve ormana yapılan fantastik bir müdahale örneği oluşturur. Irwin'in yerleştirmesi ağaçlık alanda yürüyen insanlar için sürekli değişen bir algısal deneyim sunmaktadır. Bu yerleştirmenin etkileri bazen dramatik, bazen de kaybolacak kadar alçakgönüllü olabilmektedir.

Sanatçı olmasının yanı sıra öğretmen, eleştirmen ve küratör olan Barbara Kruger de bu koleksiyonda yer alan bir diğer önemli isimdir. Çok yönlü bir sanatçı olan Kruger mimarlarla birlikte pek çok kamu projesinde yer almıştır. Pek çok alanda tasarım üreten Kruger, politik kişiliği ile de ön plana çıkmıştır.

Sanatçı çalışmalarında çoğunlukla kelimeler ve görselleri bir arada kullanmaktadır. Buradaki yerleştirmesi *'Another' ('Başka, Diğer')* oldukça geniş bir alanda yer almaktadır. Pek çok işleve sahip olan (yemek yeme, çalışma, alışveriş, sosyalleşme) bu kompleks mekana görsel müdahalede bulunmak hem bir meydan okuma hem de bir fırsat olarak görülebilir. Merkezdeki alanı domine eden büyük duvar, iki adet saat görseliyle kaplanmıştır. Bu saat görselleri üzerinde *'Başka bir gün', 'Başka bir fikir', 'Başka bir korku', 'Başka bir aşk', 'Başka bir araba'* gibi ifadeler yer almaktadır. Saatlerin zamanla olan ilişkisi bu ifadelerle eşleşmekte ve bizim gece ve gündüzlerimizi oluşturan anların, nesnelerin ve olayların değişimini ifade etmektedir. Buna ek olarak iki LED panel canlı yayında haberleri iletmekte bu da çalışmaya başka bir katman eklemekte, aynı zamanda yaşamlarımızın kültürel olarak nasıl değiştirildiği, yapılandığı ve bastırıldığı hakkında ipuçları vermektedir. Görseller ile hareketli metinlerin bu kombinasyonu resimsel ve zaman bazlı bir işleyişe sahip mekan duygusu yaratmaktadır.



Resim 81: Barbara Kruger, ‘**Another**’, San Diego Kaliforniya Üniversitesi, 2008

Benzer biçimde Bruce Nauman da koleksiyon için kelimelerden oluşan bir çalışma hazırlamıştır. Bruce Nauman çok sayıda farklı medyalarla çalışan bir sanatçıdır. Nauman her ne kadar pür geometriye sahip minimalist çalışmalar üretiyor olsa da, çoğunlukla işleri sanatçının bedeni ya da politik ve sosyal ilgilerinin soyutlamasıdır. Sanatçı 1960’lı yıllarda başlamış olan kariyeri boyunca, sözcük oyunları ile çizim, taş heykeller ve neon ışıklar arasında bir birliktelik kurmaya çalışmıştır.

Nauman tüm bu medyaların yansıra çift anlamlı sözcükler ve paradokslarla da ilgilenmektedir. Sıradan olanın içerisindeki olağanüstü görüntüler ve bir fikrin yerine karşılık gelen bir nesne gibi ikili durumlar Bruce Nauman’ın çalışmalarında dikkat çekmektedir. Sanatçı ayrıca 1970’li yıllarda izleyiciyi içerisinde sıkıştıran koridor biçiminde site-spesifik çalışmalar da üretmiştir.

Nauman’ın Stuart Koleksiyonu için tasarladığı “*Vices and Virtues*” (“*Ahlaksızlık ve Erdem*”) çalışması üst üste bindirilmiş yedi çift sözcükten oluşmaktadır. Sözcükler yanıp sönen neon ışıklarla oluşturulmuş ve üniversitenin laboratuvar binasının etrafında dönen bir friz işlevi görmektedir. Burada kullanılan kelimeler ahlaksızlık ve erdeme referans vermektedir: *İnanç / Şehvet, Umut / Kıskançlık, Hayırseverlik / Tembellik, Sağduyu / Gurur* vb.



Resim 82. Bruce Nauman, ‘*Vices and Virtues*’, San Diego Kaliforniya Üniversitesi, 1988

Erdem ve Ahlaksızlık kavramlarına karşılık gelen bu kelimeler binanın çevresinde birbirlerine ters yönde hareket etmektedir ve bu kelimeleri oluşturan neon ışıklar aynı anda yanıp sönmektedir. Nauman’a göre bu birbirine zıt kelimeler arasındaki farkları biliyor olabiliriz ancak gerçek hayatta tüm bu ahlaksızlık ve erdemleri deneyimlemek mümkün değildir. Gerçek hayatta bu kavramlar kendilerini aldatıcı bir şekilde sürekli olarak gösterirler.⁶⁸

Do Ho Suh’un “*Fallen Star*” (“*Düşen Yıldız*”) isimli yerleştirmesi Stuart Koleksiyonu’nda yer alan 18. çalışmadır. Bu çalışma sanatçının çevresel algı, kültürel değişim, ev fikri ve mekanın hafızası etrafında şekillenen temalar üzerine araştırmalarını yansıtmaktadır. Sanatçının 1991 yılında eğitim için Kore’den Amerika’ya gidişyle ortaya çıkan ‘*yer değiştirme*’ fikri hakkındaki hisleri, yeni çevresiyle ilişki kurması adına mekanları yeniden değerlendirmesini sağlamıştır.



Resim 83-84: Do Ho Suh, ‘*Fallen Star*’, Jacobs Mühendislik Okulu, San Diego Kaliforniya Üniversitesi, 2012

⁶⁸ Bknz. <http://stuartcollection.ucsd.edu/artists/nauman.shtml>

Sanatçının bu çalışmasında kullandığı küçük ev Jacobs Mühendislik Okulu'nun yedinci katına çapmış ve burada asılı kalmış şekilde yerleştirilmiştir. Buradaki teras bahçe tasarımının bir parçasıdır ve işin tamamı panoramik görüntüye sahip bir mekan yaratmaktadır. Açık mavi renkteki klasik İngiliz kır evi şeklindeki yapının iç mekanında sıcak bir yuva izlenimi yaratan detaylar kullanılmıştır: sandalye üzerindeki örtü, sehpadaki dağınık duran şeker kutusu, duvara asılmış bir çocuk resmi...

Zeminde beş derecelik bir eğim oluşturulmuştur. Her ne kadar bu eğim çok değilmiş gibi görünse de, insan bedeninin doğal dengesini bozmaya yetmektedir. Pek çok ziyaretçi kapıdan girerken refleks olarak bir yere sıkıca tutunma ihtiyacı duymaktadır. Ancak izleyicinin içeride gördüğü her şey bir şekilde kendi evlerinden ya da yakınlarının evlerinden tanıdık gelmektedir. Ziyaretçiler birlikte kendilerini rahat hissettikleri tüm bu objelerle birlikte, fiziksel olarak dengesizlik durumu deneyimlemektedir. Bu durum izleyicin kendine ait ortamları yeniden gözden geçirmesine yardımcı olmaktadır.



Resim 85: Do Ho Suh, 'Fallen Star', 2012

Do Ho Suh'un bu çalışması uzun bir gelişim sürecinin sonucu olarak ortaya çıkmış ve gerçekleştirilmesi tam yedi almıştır. Suh, üniversiteye proje önerisi için ilk gelişinde kampüsün üzerinde bulunduğu kayalıklara yerleştirilecek olan bir çalışma tasarlamaya karar vermiştir. Suh kayalıklara asılı kalıp sıkıca tutunan bu evi kendisini asla bırakmayan bir mekan olarak değerlendirmektedir.

SONUÇ

1950 ve 60'lı yıllarda kurumsal eleştirinin biçimsel bir yansıması olarak ortaya çıkmış olan *mekan özgü sanat*, 2000'li yıllara kadar olan süreçte pek çok sanat eleştirmeni ve sanat tarihçisi tarafından çoğunlukla bu ortaya çıkış noktası üzerinden değerlendirilmiş ve yorumlanmıştır. Bu dönemde hem kurumsal galeri ya da müze mekanlarında gerçekleştirilen ve eleştirel yönü ağır basan çalışmalar, hem de kamusal alanlardaki alternatif mekanlarda oluşturulan işler, sanatın bulunduğu yer ile olan ilişkisinin pek çok açıdan sorgulanmasını sağlamıştır. Böylece o güne kadar beyaz küp içerisindeki nesneler şeklinde kabul gören sanat, müze bağlamından koparılıp kurumsal yapıdan ayrı bir biçimde düşünülür hale gelmiştir. Sanatçılar mekanı bu türden bir eleştiriyi aktarmada bir araç olarak kullanmışlar ve onu sanatsal üretimlerinin merkezine yerleştirerek kavramsal bir bağlamda sunmuşlardır. Bu yaklaşım, sanat eseri ile bulunduğu mekanın artık birbirinden bağımsız değerlendirilemeyeceği önerisini getirmiştir. Bu yaklaşım ayrıca, izleyici etkenini işlerin bütünlüğünü sağlayan bir diğer önemli belirleyici olarak kabul etmiştir. Çünkü mekanın gerçek işlevini sağlayabilmesi durumunun tamamen izleyicinin katılımına bağlı olduğu düşünülmüştür.

80'li yıllarda başlayan politik ve sosyal kırılmalarla birlikte sanatçılar mekana özgü sanatın 50'lerden o zamana dek yaklaşık otuz yıl sürmüş olan bu söyleminden uzaklaşmaya başlamışlardır. Bu durumun en önemli sebeplerinden birisi olarak ticari galerinin yeniden ortaya çıkarak, yeni bir kurumsallaşma sürecini başlatmış olması gösterilmektedir. Tezin ilk bölümünde ele alınmış olan bu süreç, 90'lı yılların sonundan itibaren günümüze kadar uzanan zaman diliminde, sanatçıların bu anlayışı hangi hedefler doğrultusunda, hangi biçimsel yapılarla ve ne tür kavramları sorgulamak adına kullandıklarını anlamak adına bir temel oluşturmuştur. Her ne kadar “mekan” günümüz sanatçıları için de yine bir odak ya da çıkış noktası olsa da, kurumsal yapılardaki değişimler, mekana özgü sanatın farklı amaçlar doğrultusunda kullanılmasına sebep olmuştur. Artık müzeler de dahil olmak üzere bir çok kurum mekana özgü sanat işlerini sergilemekte hatta, kamusal alanda gerçekleştirilen büyük ölçekli projelere finansal destek sağlamaktadır.

Bu değişimin en belirgin özelliklerinden birisi, mekana özgü sanatın disiplinler arası bir yapıya doğru ilerleyişı olarak kabul edilebilir. Günümüzde bu kavrayışı benimsemiş olan sanatçılar, tasarım ve mimari alanlarına ait verileri kullanmakta ve bu alanlardan profesyonellerle birlikte projeler üretmektedirler. Özellikle son dönemde büyük ölçekli çalışmalarındaki hızlı artışın bir sonucu olarak, mimari ve sanat ilişkisi güncel sanat ortamında sıkça tartışılan ve değerlendirilen bir konu haline gelmiştir. Öyle ki, Guggenheim Müzesi örneğinde olduğu gibi, artık bir mimari yapının tasarım sürecini, içerisine yerleştirilecek olan sanat eseri belirler hale gelmiştir. Tezin ikinci bölümünde ele alınan tasarım, mimarlık ve sanat ilişkisi, dördüncü bölümde bahsedilen kurumsal süreçteki dönüşümü açıklar niteliktedir. Çünkü artık mimarlığın ölçekleriyle yarışan sanat eserlerinin böylesi bir finansal destekten bağımsız üretilmesi pek de olası değildir.

Bu yapı, pek çok sanat eleştirmeni tarafından kurumların çıkarları doğrultusunda kullanılıyor söylemiyle eleştirilmektedir. Kurumların sipariş yada ısmarlama yöntemi ile sanatçıların üretimlerine müdahalede bulundukları durumlarda, bu eleştirilerin haksız olduğunu söylemek elbette yanlış olacaktır. Bu durum sanat eserinin özgünlüğüne dair pek çok problem doğurmaktadır. Ancak, özgürce kendi söylemlerini ifade etmek adına, mekana özgü sanat pratiğini kullanan sanatçılar için, bu yapı olumlu bir açıdan değerlendirilebilir. Üçüncü bölümde yeni mekan stratejileri başlığı altında incelenmiş olan sanatçılar, bu anlamda pozitif bir senaryonun karakterleri olarak ele alınmıştır. Çağın araç ve tekniklerini kullanarak, farklı kavramları sorgulayan bu sanatçılar, mekana özgü sanatı yeni bir platforma taşımışlardır. Farklı disiplinleri bir arada kullanarak melez yapıda çalışmalar ortaya koyan bu yeni nesil sanatçı grubu, sanat ve yaşam ilişkisine dair çok yönlü sonuçlar ortaya koymaktadırlar. Galeri ve müzeler dışındaki kamusal alanda da, izleyicinin sanat eseri ile aktif bir biçimde bir aradalığını sağlayan çalışmaları ile, mekan kavramına yeni açılımlar sağlamaktadırlar. Artık, hava alanlarından, opera binalarına, bankalardan, restoranlara kadar pek çok mekan, sanatçıların çalışma alanları haline gelmiştir. Kısacası *mekana özgü sanat*, hem kavramsal, hem biçimsel hem de kurumsal açıdan bir tür evrim geçirerek, bugünkü halini almıştır.

Sonuç olarak teknoloji, bilim, politika, kurumsallaşma, medya, mimari ve tasarım gibi güncel sosyal hayatın belirleyicileri olan kavramlar, sanatçıların mekanlar üzerinden değerlendirdiği konular arasında yerini almıştır. Bu çok yönlü dünya kavrayışı bağlamında, mekana özgü sanat anlayışı da, sanatçılar için bir keşif alanı haline gelmiştir. 1950’li yıllarda boş bir galeri mekanını sergilenmesiyle biçimsel anlamda oldukça minimal bir öneriyle başlayan bu serüven, bugün bambaşka amaçlar doğrultusunda, devasa boyutlara ulaşmıştır.

Ek 1: Söyleşi

SANAT VE MİMARİNİN İÇİÇE GEÇTİĞİ NOKTADA OLAFUR ELIASSON İLE BİR SÖYLEŞİ*

*Söyleşiyi Yöneten: Belinda Lanks**

Reykjavík'in pek ihtişamlı yeni konser salonunun göz kamaştıran cephesini tasarlamış olan Olafur Eliasson ile bir görüşme

Geçtiğimiz yıl içinde İzlanda'da manşetlerinde iki büyük olay yer aldı – volkanik faaliyetler ve ekonomik çöküş – ki bu olaylar ülkenin en son kültürel başarısını gölgelemeye yetti: Kopenhag'ın ünlü mimari firması Henning Larsen tarafından tasarlanan ve sanatçı Olafur Eliasson'un parıltılı cephesini oluşturduğu birinci sınıf konser ve konferans salonu. İnşaat işleri birkaç kez durdurulsa da bina Mayıs ayında halka açıldı ve şimdilerde Reykjavík'in 2006 yılı civarında olacağını düşündüğü şeyin garip bir sembolü biçiminde dikiliyor.

2.600 metre karelik iç mekan dört adet ana salon halinde bölünürken en büyük salonun kapasitesi 1.800 kişi. Binanın asıl öne çıkan görsel öğesi ise Eliasson'un çelik kasalar içine oturttuğu “tuğla benzeri” cam yapılardan oluşan kristal görünümlü cephesi; bu birimler üst üste yığılırken İzlanda'nın bazalt sütunlarını anımsatan bir görünüm oluşturuyor. Bir arada bu büyük binanın kubbeli giriş salonu üzerinde gölge ve ışığın karıştığı bir oyun oluşuyor. Gün içerisinde camların geçirgenliği, yansıtma özelliği ve bu cam tuğlaların renkleri hava ve mevsim koşullarına göre değişiklik gösteriyor. Geceleri ise güney cephesi parlaklık ve rengin özel olarak ayarlanabildiği LED ışıklar ile aydınlatılıyor.

* <http://www.fastcodesign.com/1663951/an-interview-with-olafur-eliasson-on-crossing-between-art-and-architecture#1>, çev: Onur İlter, düzeltme: Seda Özen Tanyıldızı, 2013

* Belinda Lanks, Co.Design'in editör vekili olarak çalışmaktadır. Yazıları, The New York Times Magazine, The New York Observer, ARTnews, ve The Nation gibi pek çok yayında yer almıştır.

Özellikle ışık yerleştirmeleri ile ünlü olan Eliasson Berlin’deki atölyesinde ve atölyesi dışında sürekli olarak mimarlar ile işbirliği halinde çalışıyor. *“Benimle birlikte çalışan 12 – 14 mimar var, yani ne olursa olsun mimarlarla çalışıyorum”* diyor ve ekliyor *“Üstümü başımı değiştirmek için bile mimar çağırıyorum.”* Geçtiğimiz Mayıs ayında bahsi geçen binanın anıtsal görünüme sahip cephesi inşaat halindeyken sanatçı ile sohbet etme şansım oldu. Bu söyleşide Danimarkalı-İzlandalı sanatçıdan “tuğla görünümlü” yapı birimlerinin matematiksel karmaşıklığı, New York Şehri’nde oluşturduğu Waterfalls projesi, mimarların neden sanatçı olmadığı ve asla ödün vermemenin sanatı hakkındaki görüşlerini okuyacaksınız.

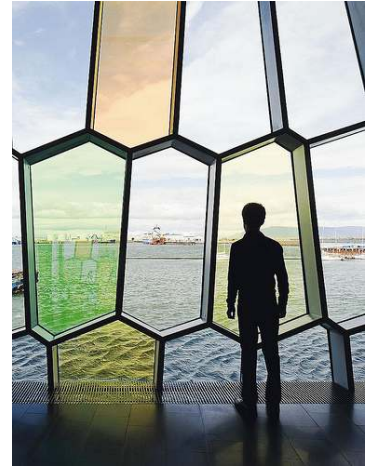


Resim 86: Olafur Eliasson, Harpa Konser Salonu ve Conference Merkezi, Reykjavik, İzlanda, 2011

Belinda Lanks: İnsan algısı ile sıkça oynadığınızı ve görme şeklimiz konusunda bizi daha da bilinçlendirdiğinizi düşünüyorum. Son derece doğal olayları yapay ışıklandırma kullanarak simüle ederken bu kez doğal ışığın kısa ömürlülüğünü kullanıyorsunuz. Şimdilerde ilginizi çeken şey bu mu, yani doğayı taklit etmektense ona ait özellikleri denetim altına almayı mı seçiyorsunuz?

Olafur Eliasson: Aslına bakarsanız doğal ışık dediğimiz şey bence zaten her zaman için benim işimin içerisinde mevcut. Yapay ışığın sahip olduğu nitelik zaten yapay olarak aydınlatılmış bir mekana girdiğinizde doğal ışık ile olan ilişkinizden doğan bir özelliğe sahip. Bu açıdan ben kendi işlerimi, nasıl desem, özerk birer öğe olarak görmüyorum normalde. Belki benim yapay ışık kullanımımı doğal ışığa ilişkin fikirlerime yönelik bir yanıt olarak değerlendirebilirsiniz.

Demem o ki doğal ışıkla kurduğumuz ilişki, bence, pek ala kültürel bir olay; pek tabi modern mimarlarımız gibi bir yanılgıya düşerek doğal ışığı son derece elzem bir şey olarak değerlendirebilir veya ona evrensel nitelikler katmaya çalışabilirsiniz. Tabi ki doğal ışıkların inanılmaz niteliklere sahip olduğunu ben de biliyorum ancak doğal ışık ile ilişkili olarak başkaları adına kural koyacaksınız, o noktada biraz dikkatli davranmak gerekiyor. Bence en büyük modern hatalardan birisi de budur. Yani ben işlerimde yapay aydınlatmadan yararlanırken aslında oluşturduğum deneyim içerisindeki tekillik potansiyelinden faydalanmayı amaçlıyorum; pek tabi bunun üzerinde kolektif olana dair başka birçok fikir de yatıyor.



Resim 87-88. Olafur Eliasson, Harpa Konser Salonu ve Conference Merkezi, Reykjavik, İzlanda, 2011

Bunu bence doğal ışıkla ilgili olarak da söylemek mümkün, özellikle kamuya açık mekanlarda veya binalarda şehrin görünümü açısından büyük önem arz eden biçimde doğal ışık kullanırken birdenbire bir şey fark ediyorum – ki belki biraz garip duyulacak ama – bence doğal ışık ile kurduğumuz ilişki aslında “yapay” bir ilişki, yani kültürel bir yapısı var, doğuştan gelen bir şey değil bu. Bence bu yüzden İzlanda’daki insanların Sicilya’da yaşayanlara göre ışıkla ilişkisi çok daha farklı. Sicilya’dakilerin veya İzlanda’dakilerin ışıkla ilişkisini onunki bundan iyi, bununki diğerinden daha komplike diye değerlendirmek hata olur. Bu hatayı da belirli bir kesime bırakıyorum, zaten onlar bu hataya düşecektir. Aslında bakarsanız İngiltere’deki insanlar, hatta güney İngiltere’de yaşayanlar Fransa’nın kuzeyinde yaşayanlara göre ışıkla çok daha farklı bir ilişki içindedir. Kanımca İzlanda’yı özgün

kılan en büyük özellik tüm dünyadan birazcık daha farklı olan bir şey değil, bu gerçekten de çok ama çok büyük bir farklılık zira burda yaşayan insanlar alacakaranlıkta bir yaşam biçimi oluşturmuş durumda. Tabi ki şimdi genellemeler yapmamaya özen gösteriyorum ama şöyle bir baktığımızda burada çok uzun bir yazın geleneği görüyoruz, zira gün ışığı başka şeyler için çok yetersiz ve yazı yazmak için bir mum yetiyor. Gördünüz mü hem o kadar klişelerden kaçmaya çalıştım hem de kendim böyle bir örnek verdim şimdi. Her neyse, genel olarak düşündüğümde ışık ile olan ilişkinin kültürel olduğunu, doğal olmadığını söyleyebilirim. Tabi ki bu benim kendi görüşüm, zaten bu yüzden kendi işlerimde de doğal veya yapay ışık kullanıyor olmam benim için pek bir şey değiştirmiyor. Sorunuza en uygun cevap bu olabilir sanırım.

Belinda Lanks: Mimarlarla yürüttüğünüz ilk proje bu değil. Sizi mimarlar ile çalışmaya iten şey nedir?

Olafur Eliasson: Herkesin bildiği gibi sanat dünyası pahalı, kafasını kendisiyle bozmuş ve müzeler içine kapanmış yapısı sonucu dünyanın geri kalanı ile elitist bir ilişki kurmuş durumda. Ancak tabi ki sanat dünyasını seviyorum, ayrıca tasarım dünyası olsun film dünyası olsun, herhangi bir dünya ile karşılaştırdığımda en geniş anlamıyla sorumluluk söz konusu olduğunda sanat dünyasının en sofistike yapıya sahip alan olduğunu düşünüyorum. Bu söylediklerimin çok sert ve pek de adil olmadığının da farkındayım. Bu yüzden gelelim mimarlara; mimarların sanatçılardan daha avantajlı bir yanı var, bu da gerçek insanlar için gerçek binalar kuruyor olmaları. Genelde aslında binaya karşı herhangi bir ilgi duymayan insanlar için kuruyorlar bu binaları; bu insanlar binaları yemek yemek, içinde uyumak veya çalışmak için kullanıyorlar. Tabi ki bir sanatçı için bu oldukça şaşkınlık uyandıran bir durum, zira mimarlar genellikle gerçek dünyaya ait pragmatik sorunlara çözüm bulmak durumundalar. Yani kolektif olanın yalnızca mimari içine hapsolmaması aynı zamanda oluşturulan mimariden beslenmesi gerekiyor. Mimari sorumluluğun, sosyal değerlerin ve kendimize övgüler sunduğumuz demokrasinin üretimine katkıda bulunuyor. Tabi ki sanat da aynı şeyi yaptığını söyleme hevesinde ki bence bir noktaya kadar yapıyor da; ancak bazen bir sanatçı olarak bir mimar ile bir bina üzerinde çalışırken kendimi son derece özgür hissettiğimi fark ediyorum. Benimle

birlikte çalışan 12 – 14 mimar var, yani ne olursa olsun mimarlarla çalışıyorum. Üstümü başımı değiştirmek için bile mimar çağırıyorum.

Belinda Lanks: Sizce bazı mimarları sanatçı olarak tanımlamamız mümkün mü?

Olafur Eliasson: Hayır, bence mümkün değil. Mimarlar sanatçı olamayacak kadar karmaşık bir yapıya sahip.

Belinda Lanks: Neden?

Olafur Eliasson: Bu yanıtlanmaması gereken bir soru. Ancak bence mimarlar sanatçı değil. Bence mimarlar sanatçı olamayacak kadar karmaşık bir yapıya sahip; müşteriyi mutlu etmek üzere ödün verme sanatı konusunda eğitim almışlar. Bu bence tabi ki mimarlar için pek de adil olmayan bir durum, ancak bu açıdan gerçek başarıya ulaşabilmeye dayalı bu sanata karşı saygım sonsuz – bu öyle bir sanat ki mimar oluşturacağı dev mimariye ulaşabilmek için müşteriyle, şehirle ve şehre ait düzenlemelerle çevrili biçimde şart ve koşullar altında çalışmak zorunda. Bence bu gerçekten büyük bir mücadele. Bu yüzden bazen şehrin bir yerinde hakikaten güzel bir bina beliriverince iyice şaşıyorum. Şaşıyorum çünkü günümüzde mimar olmaktan daha zor bir iş yok diye düşünüyorum.

Belinda Lanks: Sizin hiç ödün verdiğiniz oluyor mu?

Olafur Eliasson: Ha, yok, ben ödün vermem; tabi sanatsal proje içerisinde gündemin bir parçası olarak ödün vermek gerekmediği sürece. Ancak bunu büyük samimiyetle yanıtlayabilirim ki bu konuda çok ciddiylim: Hayır, ben ödün vermem; ödün vermem gerekirse projeden çıkarım zaten.

Belinda Lanks: Bir projeyi bitirdiğinizde hiç pişmanlık duyduğunuz oluyor mu?

Olafur Eliasson: Tabi ki, benim fikrim her gün değişir ki bence bu güzel bir şey ödün vermek zorunda olmadığınız bir ortamda çalışabiliyorsanız. Ancak bu sürekli olarak fikrimi değiştiriyorum demek değil. Daha doğru bir deyişle, her şeyi daha farklı görüyorum diyelim; bana ilham veren birisini gördüğümde tüm aklım değişime

uğruyor, o noktadan sonra zaten hiçbir şey aynı kalamıyor. Bu yüzden evet sanırım – ki bunu mimarlar için de söyleyebiliriz – çalışma sırasında içinde zamana ait sürekli ilerleyen bir süreç söz konusu, mümkün olduğunca dogmalardan ve kurallardan uzak olmaya çalışıyorum. Bazen içinde bulunduğum zamanda olabilmeyi umuyorum. Ancak bu her zaman mümkün olmuyor. Ödün vermek ve fikir değiştirmek arasında ince bir çizgi var bu açıdan.

Belinda Lanks: New York’taki Waterfalls projenizden memnun oldunuz mu?

Olafur Eliasson: Evet, beni çok memnun eden projelerdendir.

Belinda Lanks: Asistanınız medyanın yoğun ilgisinden bunaldığınızı söyledi.

Olafur Eliasson: Evet, bence sanatın değişik bir gücü var, insanlara gördükleri şey konusunda fikir yürütme şansı verdiğinizde harekete geçiyor. Basının her şeyi önceden tayin eden bir yanı var, insanların basını gözlük gibi kullanıyor. Tabi ki işini iyi yapan bir basın her şeyi netleştiren biçimde bir tür büyüteç gibi işlev görüyor, eleştirel yanınızı besliyor ki bence bu iyi bir şey. Ancak tabi ki bir de “sıradan basın” var ya da ticari basın diyelim, işte bu basın da tam tersi şekilde işliyor; sıradan basının negatif yanı aynı zamanda sosyal olarak zarar verici bir yapısı olması, dünyayı sıradanlaştırması. Waterfalls projesine hatırı sayılır oranda sıradan basının ilgisi oldu, işlerin amacı bu değildi. Sıradan basın dediğimde bahsettiğim şey miktarsal yaklaşan bir kesimden söz ediyorum, nitelikten çok niceliğe önem veren bir basın. Tabi ki mimari dünyası bunun zaten farkında.

Belinda Lanks: Sanatçı beyanınızda kullandığınız tuğla benzeri yapı birimi ile insan bedeni arasında bir ilişki olduğundan bahsediyorsunuz. Bunu biraz daha açar mısınız?

Olafur Eliasson: Öyle mi demişim? Ben aslında bu tuğla benzeri yapıları oluşturmak için çok uğraştım. Yani mesela bu tuğlanın geometrisini bir geometri uzmanı geliştirdi – bence her zaman için adını anmak gerekir – Einar Thorsteinn ki kendisi benimle beraber atölyemde çalışmıştır. Olağanüstü bir düşünür Thorsteinn,

60'larda Frei Otto ile birlikte eğitim almış.

Her neyse, bu birim mekanı tamamen kaplayan bir ilkeyle üst üste dizilerek mekanı dolduran bir yapıya sahip. Bu özel ilke beş katlı bir simetriye dayanıyor, yani altın orana dayalı simetrik şekillerden oluşmuş durumda. Ancak bu birimin geometrisi içerisinde yatan içsel matematik pek de geleneksel olmayan – Öklit kanunlarına dayanmayan – bir yapıya sahip, öyle küplere piramitlere indirgenemiyor. Demek istediğim Öklit kanunlarına dayalı mekanın geleneksel ilkelerini karşılamıyor, bu da tüm mekanı dolduran bir birim için son derece özel bir durum. Tüm mekanı dolduran derken kastettiğim aralık bırakmadan üst üste konulduğunda bir mekan oluşturabilmesi. Bunu normalde yalnızca Öklit kanunlarına dayalı birimlerle yapabiliyoruz.

Bunun tabi ki insan bedeni ile bir ilişkisi var: İnsan bedeni de Öklit kanunlarına dayanan bir yapıya sahip. İnsan bedeni en başta bir organizma, kısmen sosyokültürel kısmen de doğal bir yapısı var. Bu anlamda tuğlanın şekli organik olana daha yakın bir şey; bu açıdan aslında bazalt taşlar ve kristal yapılara gönderme yaptığımızda aslında bir çelişki oluşuyor zira bunlar matematiksel, altıgen özellikli, öngörülebilir yapılar. Yani bu oldukça katı kristal yapı içerisinde aslında oldukça yumuşak bir şekilde sürmekte olan bir şey var. Bu da tuğlanın cepheye ait ilkeleri tanımlama açısından sahip olduğu işleve özgü bir durum ki bence bu son derece inanılmaz bir olay.

Ancak basın beyanında insan bedeni ile ilişki kurarak kurduğum sözlerde bahsettiğim şey bu yapı biriminin ölçüsel olarak benim bedenime ya da sizin bedeninize yakın bir boyuta sahip olduğudur. Yani dilerseniz içinde durun, etrafınızı bir hücre gibi çevreler ve bir insanı taşıyabilecek kadar büyüktür; kollarınızla sarabileceğiniz kadar yüksektir, hacmini çevrelemeniz mümkündür. Eğer yüksekliği ve hacmi iki katı olsaydı bence fazla anıtsal olurdu ve şu an sahip olduğu niteliği kaybederdi. Bence şu an daha çok bir örümcek ağı gibi ya da bedeninizde bulunan kemiklere moleküler seviyede baktığınızda çok ince bir şekilde örüldüğünü görürsünüz. Bu açıdan son derece orantılı, tastamam bir ölçüsü var. Yalnız sorunuza böyle uzun bir yanıt vermiş oldum, o yüzden özür diliyorum.

Ek 2: Söyleşi

ANISH KAPOOR VE RICHARD SERRA SÖYLEŞİSİ

*Söyleşiyi Yöneten: Ossian Ward**

Onların adı kamusal alanı dolduran devasa heykellerle anılıyor; hani şu bakılamayacak kadar büyük, illa ki içinden geçilmesi etrafında dolaşılması gereken türden çalışmalarla. Richard Serra özellikle totemleri andıran, çelik levhalarıyla geliyor aklımıza, birkaçını geçtiğimiz günlerde Paris, Grand Palais’de “Promenade” için yan yana dizdi mesela. Tabi ki bir de “Open Ended” projesinde gördüğümüz adeta bir labirent gibi yayılan paslı ve bükümlü çeliklerden oluşturduğu ortamları var, 15 yılı aşkın bir süre sonunda Londra’da açtığı ilk büyük sergisinde en çok ön plana çıkan çalışması bu. Anish Kapoor ise burada daha çok tanınıyor, kendisi vaktinde (2003 yılında) Marsyas adlı çalışmasıyla Turbine Hall’u PVC malzemeden, borazan gibi açılan iki kafalı dev bir yaratıkla doldurmuş; ancak son sergisinde mimariyle olan ilişkisini çok daha küçük boyutlu modellerle ortaya koyduğunu görüyoruz. Aynı zamanda Royal Akademi’de büyük bir açılışa hazırlanmakta olan Kapoor 2011 yılındaki Grand Palais siparişlerine ait Monumenta serisinden Serra’yı takip ediyor olacak. Her iki sanatçının da yeteneği malzemeye ait form, hacim ve ağırlık özellikleri yanı sıra bunların bedensel mekanımız ile olan ilişkilerini araştırmasında yatıyor ki, bu araştırma sırasında izleyen kendisini etrafı sarılı, yolunu şaşırmış ve tüm bu devlik altında ezilmiş buluyor. İşte bu söyleşide heykelin nerede sona erdiği ve deneyimin nerede başladığını konuşacağız.

Ossian Ward: Bir heykel sanatçısı olarak temel kaygılarınız neler?

Richard Serra: ‘İşlerimin çoğu bedensel hareketlerimizin süresiyle, bu duygulanımları ve deneyimleri nasıl algıladığımızla ilgili. Her bir çalışmada bu hareketi işin bulunduğu mekan belirliyor, bu yüzden ben de mekan mümkün

* <http://www.timeout.com/london/art/anish-kapoor-and-richard-serra-interview>, çev: Onur İlter, düzeltme: Seda Özen Tanyıldızı, 2013

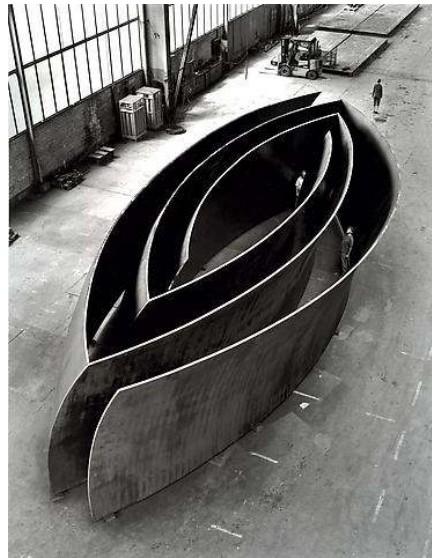
* Ossian Ward Time Out Dergisi’nde Sanat Eleştirmeni olarak çalışmaktadır.

olduğunca tekil bir şekilde nasıl ele alabileceğimi düşünüyorum. Eski yapıların üzerine bir sürü imge yerleştirmek mümkün; benim ilgilendiğim şey ise formun yaratılışı.’

Anish Kapoor: ‘Ben bedenimizin mekan içinde bulunanlarla kurduğu ilişkiye ait bir takım problemlerle ilgileniyorum, ancak işi üretirken karşılaştığım en büyük zorluk beklentileri ortadan kaldırarak kafaları karıştırmak. Tabi bir de nesnenin yalnızca maddesel olmayan bir karşıtı bulunduğunda gerçeklik değerine sahip olması hissi var, bu açıdan maddesellik ve ötesi diyebilirim.’

Ossian Ward: İşleriniz özellikle soyut ancak aynı zamanda bedenle de bir ilişki söz konusu. Bu ikisi arasındaki dengeyi nasıl buluyorsunuz?

Richard Serra: ‘Benim işlerimin ana konusu ve içeriği sizlersiniz. “Open Ended” çalışmasını düşünelim, işin içinden geçme deneyiminde soyut bir yan var mı? Yok, çünkü bir noktadan sonra oda hissi kayboluyor. Bu yüzden psikolojik özneliğinize dayalı olarak nerede olduğunuz sorusuyla yüzleşmeniz gerekiyor, bu noktada temel öge geçirilen süre, zira bireyselliğimiz söz konusu olduğunda en tanımlayıcı güce sahip olan şey bence zaman. Her birimiz için zamanımızı nasıl kullanıyor olduğumuz, içerisine girdiğimiz an ve bağlam açısından büyük bir önem taşıyor.’



Resim 89: Richard Serra, ‘Open Ended’, Gagosian Galeri, ABD, 2007-2008

Anish Kapoor: ‘Heykel yalnızca mekan içinde duran bir nesne değil. Süreç içerisinde, yeniden dönüp bakıldıkça yaşamını sürdürüyor. Normal boyutlarda bir nesne söz konusu olduğunda – pek ala bir Rodin ya da Donald Judd örnek gösterilebilir buna – bahsettiğim bu süreç eserin üç boyutlu yapısı etrafında dolanma biçiminde gerçekleşiyor. Genel olarak alıştığımız bir mizansen var, genele uzaktan baktığımız ve tüm bakışın bundan ibaret olduğu bir durum; ancak heykel durumunda yeniden bakma söz konusu, Rodin’de olduğu gibi, çünkü oluşturduğu heykelin – mesela Balzac heykelinin – arka görünümü önü ile aynı değil. İçgüdüsel olarak beklediğim şey bir anlatı oluşturulması değil, ancak bu dünyayı tanımanın da temelini oluşturan bir şey, zira dünyanın da üç boyutlu ve zamansal bir yanı var.’

Ossian Ward: Sanatta boyutun önem kazandığı durumlar oluyor mu?

Richard Serra: ‘Robert Smithson çok yakın arkadaşlarımdan birisiydi; ancak ben hiçbir zaman için Land art ile ilgilenmedim zira büyük çoğunluğu havadan çekilmiş işlerdi ve tabi ki özünde grafik bir yan vardı. Eğer ben kalkıp peyzaj (manzara) ile ilgileneceksem bunu bir tür yükselme ve bedensel hareketlenme biçiminde yapıyorum. İnsanlar benim işlerimi anıtsal olarak tanımlıyor; ancak soyut yapıları anıtlar var mı bilemiyorum. Anıtlar sonuçta her zaman için temsili özellikte, hatta bazen son derece belirgin bir ikonografi söz konusu, örneğin: Eğer iki ön ayağını havaya kaldırmış bir atın heykeliyse savaşta ölmüşsünüz, atın tek ayağa havada diğeri yere basıyor ise savaşta yaralanmışsınız gibi...’

Anish Kapoor: ‘Bazı açılardan “boyut” kelimesinin heykeltçilik içerisinde kötü bir ünü var, ancak mekanla uğraşıyorsanız, bu tabi ki işin bütününe ait bir öğeyi teşkil ediyor. Benim ürettiğim işler mimariye ait olmasa da, boyutları açısından mimarisel bir yapı gösteriyor olabilir. Şu anda RIBA’da sergilenmekte olan modeller 1984 yılından beri üretmiş olduğum mimariye yakın özellikteki projeler, bu açıdan son 20 yıldır mekanın farkı biçimde okunmasını sağlayan türde heykeller ürettiğimi ve heykelin sahip olduğu bu özellikle ilgilendiğimi söyleyebilirim.’

Ossian Ward: Grand Palais'deki "Monumenta" serisi gibi son derece büyük ısmarlama projelerle ilgili düşünceleriniz neler?

Richard Serra: 'Eğer o mekanı gerçekten kullanmak istiyorsanız tamamını görmeniz gerekiyor. Herkesin çalışma şekli başka, ben mesela sadece mekanın boyutlarını algılamak için üç gün mekanı dolandım, "Promenade" projesinin fikri anca bundan sonra ortaya çıktı. Zaten kurabilir miyiz ondan da çok emin değildim, zira öncesinde bir maketini yapma şansımız da yoktu.'

Anish Kapoor: 'Çalıştığım en korkunç mekanlardan birisi. İç mekan diyemeyeceğiniz kadar büyük, dış mekan olamayacak kadar da kısıtlı bir alan – gerçekten ürküttü beni. Bu tür büyük projeler her zaman için riskli ancak tabi ki çok ilgi çekici bir yanı da var, sonunda ne olacak siz de bilmiyorsunuz. Pratik olarak gerçeklikleri hesaplamam, somut olanı aklımda kurabilmem mümkün, ancak nihayetinde sanatın nereden doğacağını tam olarak kestiremiyor insan.'

Ossian Ward: Kullandığınız pratiklerin bir mimar veya mühendisinkilere benzeme tehlikesi var mı?

Richard Serra: 'Yok, ben daha çok küçük kulübesinde model yapan biriyim, elimde çekiçle, çivilerle. Küçük bir oda içinde ben, yardımcım, eşim ve bir de sekreterim. Parçaları kuruyoruz ve taşınmalarını sağlıyoruz ama öyle bu işi ticarete dönüştürme gibi bir uğraşımız yok. İşlerin kendileri zaten bilgisayarda üretilen, oluşturulan şeyler değil, ancak tabi ki bilgisayar fazla bükülme yapma eğilimi gösterdiklerini söylerse o zaman değişimler yapıyoruz, bu şekilde bir evrim söz konusu.'

Anish Kapoor: 'Yok yahu, ben tamamen atölyeye bağlı biriyim. Yanımda çalışan birkaç kişi daha var çünkü her şeyi tek başına yapmak mümkün değil; ancak her şey atölyede bitiyor, tüm problemler sorunlar, hepsi atölye içerisinde. Bunları uçakta ya da kafamın içinde çözmem imkansız. Bu açıdan maketler son derece önem arz ediyor, çünkü sadece çizim yapmak yeterli açıklama sağlamıyor.'

Ossian Ward: Heykele ne zaman başladınız?

Richard Serra: ‘İlk yaptığım şey aslında baya salakçaydı; 10 metrelik rulo halinde kurşun aldım, o zamanlar (1960’larda) Philip Glass (asistanım) vardı ve beraber ruloyu şöyle bir açtık sonra yeniden sardık. Birbirimize baktık sonra da “Ne bu şimdi?” dedik kendi kendimize. Bundan bir şey olur mu yoksa atalım gitsin mi? O an için emin olamadık. Çelik plakaysa elindeki, çelik plakadır. Heykelse, heykeldir. O zamanlar sanat üretmeye başladım, ama öyle para istediğimden ya da sanat için sanat yapma hevesimden değil, daha alternatif bir yaşam için, kendi kendimi incelemek, kendi üzerimde çalışmak için.’

Anish Kapoor: ‘1970’lerde sanat akademisine yazıldığımda o zamanlar tek amacım var olmaktı, öyle bir de bundan kazandıklarımla harika bir hayat kurarım gibi bir umudum yoktu. Bu açıdan günümüzün bu aceleci sanat dünyası beni biraz üzüyor, çünkü piyasa için iş üretmek başka bir şey, bunu evirilip büyüyen bir yolculuk olarak görmek başka bir şey. Ben şahsen ne yaptığımı tam bilmiyorum; hala bir arayış içindeyim diyebilirim.’

Ossian Ward: Kariyeriniz içerisinde ne gibi katkılar sağlayacağınıza dair bir fikriniz var mı?

Richard Serra: ‘Ben kendimi dışarıdan öyle görmüyorum aslında; ama zamanında Warhol nasıl sanat ile ticari tasarım arasında çizgiyi ustalıkla yönlendirdiyse, ben de sanırım o şekilde çelik üretimine ait prosedürleri alıp sanatın alt metnine taşıdım. Uzun süre sahnede kalmayı başaran insanlara hayranım, hepimiz görüyoruz, bazı kültürlerde sanatçılara ikinci üçüncü ya da dördüncü perdede sahneye çıkma şansı verilmiyor. Hayat bir nano-saniye kadar kısa, bu yüzden bir katkı olacaksa kat gitsin diyorum. Dırdır etmeyi bırak da yap.’

Anish Kapoor: ‘Heykel inanılmaz vakit alan bir iş. Aynı şeyi yapıp duruyor insan, anca belirli bir süre sonunda bu tekrar etmek durumu yerini yeniliğe bırakıyor. Üretilen işin de kendisine ait ikili bir yaşamı var, biri atölye içinde diğeri ise

atölyeden çıktığında başlıyor. Tabi ki halkın işi nasıl karşılayacağını kestirmek mümkün değil – ya bilinç altımıza dek işlemeyi beceriyor ya da işte dünya üzerinde herhangi bir nesne olup çıkıyor.’

Ek 3: Söyleşi

JAMES TURRELL*

*Söyleşiyi Yöneten: Michael Govan**

Michael Govan: İşini kelimelerle tasvir etmekte zorlanıldığını görüyoruz, zira işlerinde kelimedenden eser yok. Genelde – ki bunu sen de söylüyorsun – ışığı elle tutulabilir hale getirmek şeklinde bir yorumlama söz konusu. Ancak ben işlerle vakit geçirdikçe aslında olayın daha çok görmeyle ilgili olduğu hissine kapılıyorum.

James Turrell: Aslında algıyla ilgili. Benim açımdan algı üzerinde bir tesir yaratmak üzere ışığın malzeme olarak kullanılması söz konusu. Bu açıdan sanırım yapmaya çalıştığım şey ışığı D Vitamini biçiminde içimize çektiğimiz bir yaşam iksiri biçiminde kullanmak- ki gerçekten de ışıkla beslenen canlılar – ve bu şekilde görme şeklimizi etki altına almak. Oluşturduğumuz bir gerçeklik içinde yaşıyoruz ve bu gerçekliği nasıl oluşturduğumuzun pek farkında değiliz. Bu açıdan üretilen iş içinde yaşadığımız dünyaya özellikle görme üzerinden nasıl biçim verdiğimizize dair genel bir ‘koan’* işlevi taşıyor.

Michael Govan: Bu aslında benim de hep gözden kaçırdığım bir şey. Aslında tüm bunları, her şeyi, dünya üzerinde ve senin işinde gördüklerimizi kendi kafamızda yarattığımızı unutuyoruz. Aslında senin işlerin son derece izleyen merkezli bir yapıya sahip.

James Turrell: Evet, aksi halde var olmaları mümkün değil.

* <http://www.interviewmagazine.com/art/james-turrell>, çev: Onur İlter, düzeltme: Seda Özen Tanyıldızı, 2013

* Michael Govan Los Angeles County Sanat Müzesi’nin müdürüdür.

* Koan Zen Budizmi’nde mantıklı düşünceyle cevaplanması mümkün olmayan, yalnız sezgilerle anlaşılabilen hikâye, diyalog ya da sorulara verilen addır. <http://tr.wikipedia.org/wiki/Koan>

Michael Govan: 1960’larda Los Angeles, Pomona College’da psikoloji eğitimi aldın.

James Turrell: Algı psikolojisi.

Michael Govan: Peki bu algı psikolojisini sanatın içine taşıma fikri nereden çıktı?

James Turrell: Birkaç arkadaşım (sanatçı) Mark Wilson ve Richard White, Yale Sanat Akademisi’de okumuştı, benim de onlar üzerinden, bir şekilde sanata karşı bir ilgim vardı. Ben Cooper Union’a girmek istiyordum o sıralarda, ama kabul edilmedim. Yani bu iki isim ve tabi ki bir de Ponoma College’daki hocalarımdan Maury Cope ve özellikle de Jim Demetrian beni bu konuda oldukça etkilemiştir...

Michael Govan: Peki senin için “tamam, işte bu” dediğin an ne zamandı?

James Turrell: Dediğim gibi, zaten sanata ilgim vardı ama öncelikli olarak aslında ışığa karşı yoğun bir ilgim vardı. Işık beni hep büyülemiştir. Bazı çocuklar ateşi sever, o yüzden illa ki itfaiyeci olmak ister. Peki ışığı seviyorsan ne yapacaksın? Şimdi bir yandan ışığın tarihine bakınca ışık üzerine bir sürü resim var, çöplüğe dönmüş adeta. Hollanda’daki büyük ışık ekolü mesela. Bir yandan Constable ve Turner var, e empresyonistleri zaten unutmamak lazım. Sonra işte şu daha duygu yüklü, güneyli bakışı var ışığa karşı, Cravaggio olsun, Velazquez olsun ya da Goya olsun. Teknemi satın Goya’nın Caphrichos’unu almıştım. Büyük bir tekne inşa ediyordum, bitirmedim sonra onu satın bu baskıları aldım, sanat hayatımın başlangıcında bir nevi sponsor oldular bana. Bu baskılara sahip olduğum için biraz para kazanma şansım oldu. Emblemata’yı (ışık formları üzerine sanatçının sınırlı sayıda basılan siyah beyaz kitabı, 2000) hazırlama konusunda beni etkilemiştir. Bu baskılar ve özellikle de First Light (duvar yüzeyine değen ışığın ürettiği parlamayı kopyalayan Projection serisine ait ışık çalışmalarını konu alan baskı serisi, 1989-90) ve pek tabi ki Still Light çalışmalarımı (bir odada mekan içerisine yayılan ışığın niteliğini ortaya çıkararak ışık projeksiyonunun etkilerini incelemeye devam eden baskılar serisi, 1990-91). Bu şekilde ışığa karşı duyduğum bu ilgi daha sonra algı

psikolojisi ile kaynaştı. Şimdi şöyle düşün, mavi boya ile sarı boyayı karıştır, yeşil renk alır. Ama mavi ışıkla sarı ışığı karıştır, ortaya beyaz ışık çıkar. Bu birçok insan için baya şaşırtıcı bir durum. Ama tabi benim matematiğe de ilgim vardı. Öklit geometrisi gerçekten harika, ama Öklit geometrisiyle Ay'a çıkamazsın. Onun için Riemann geometrisi kullanman lazım, çünkü o geometride uzaydaki iki nokta arasındaki en yakın mesafe bir eğridir. Görmekten bahsedeceksen o zaman bir üst kademeye ilerlemen gerektiğini fark ediyorsun. Işıktan söz ediyorum, ama yüzeyden yansıyan ışıktan değil ki; o zaten daha çok resmin konusu. Işığa dair bir şeyler yapmaktan çok, ışığa ait, ışık yayan bir şey üretmekti benim amacım. Aradaki en büyük fark budur.

Michael Govan: Bunu sanatın alanına taşıyarak aradaki bağlantıyı kaldırırıyorsun yani? Resim ve heykeli kenara kaldırırıyorsun, geriye yalnızca doğrudan olan kalıyor.

James Turrell: Evet. Sanat eleştirmeni Nancy Marmer'ın bu nesneyi ortadan kaldırmayla ilgili çok güzel bir yazısı vardı, aynı zamanda değer ve kıymet ve böyle şeyler hakkında siyasi bir beyanat tadındaydı. Doğrusunu söylemek gerekirse ben insanların tıpkı altın, gümüş ve tıpkı tablolar gibi ışığa değer vermesini istedim. Işığı kullanarak mimarisel bir mekan oluşturdum – şöyle düşünelim, gündüz ve geceyi ele alalım, gün ışığı bir tür atmosferdir mesela, çünkü ardında uzayda asılı duran yıldızları görmemize izin vermez. Yani genel olarak ışık aydınlatmak ya da ortaya çıkarmak için kullanılsa da, aynı zamanda engelleyici, kapatıcı bir yanı da var. Ben ışığı bir malzeme olarak görüyorum. Fiziksel bir şey, fotonlardan oluşuyor. Dalga davranışları gösterdiği doğru, ama yine de bir şey. Ben de her zaman için ışığa bu şeylik özelliğini teslim etmek istedim. Benim için bu gerçekten önem arz eden bir nokta.

Michael Govan: Peki ışığa yönelik bu ilginin Los Angeles'ta büyümüş olmanla bir ilgisi var mı? Böyle bir çıkarım yapıyorum çünkü bazen Avrupa resmine baktığımızda Tintoretto, Titian ve Veronese'nin Venedik'te yaptığı resimlerde ışığa dair bambaşka bir tat, bir takıntılık durumu gözlemlemek mümkün. Böyle olunca

Venedik Bienali’nde suyun üzerinde yansıyan ve her yeri dolduran ışıkla bir bağlantı kurmamak imkansız.

James Turrell: Evet ama aynı zamanda bir Turner ve Vermeer’dan da söz etmek mümkün. Onların bulunduğu mekanlarda bu büyüleyici ışık kaynakları nadiren görülen şeylerdi, onlar da bunların kıymetini bildiler. Yani iki yönlü de olabilir. Genelde Avrupa’daki toplumlarda ışığın az olduğu, nadiren görüldüğü yerlerde olmuş. Ama tabi başarılı olunca, hop, kalkıp Güney Fransa’ya yerleşmişler.

Michael Govan: Çünkü orda her gün güneş var – aynı Los Angeles gibi.

James Turrell: Evet. Los Angeles’ta olan da bu zaten. Ama şunu da unutmamak lazım, ben Los Angeles’a geldiğimde, Los Angeles kendisini uzayla ilgilenmeye adanmış bir yerdi. Cape Canaveral’dan (Florida) roketler fırlatılıyor, Houston’da bulunan Lyndon Johnson Space Center’dan (Uzay Merkezi) kumanda ediliyorlardı. Ama yani neredeyse her şey Güney Kaliforniya’da yapılıyordu o zaman. Tüm bu uzay yarışı, havacılık ve göklere açılma girişimi, tüm bu iyimserlik Los Angeles’ta doğan bir şeydi; bahsettiğim gerçekten de olağanüstü iyimser bir havaydı. Sanatçı Bob Irwin ve ben, Ed Wortz’la beraber Spacelab üzerinde çalıştık. (1968 ve 1969 yıllarında Turrell, Irwin ve Garret Corporation adlı Güney Kaliforniyalı bir uzay şirketinin bilim adamı olan Ed Wortz birlikte Los Angeles County Museum of Art’ın Sanat ve Teknoloji programı üzerinde çalışırlar.) Bunu yaparken bir yandan da astronotların eğitimleriyle ilgileniyorduk. Çok deli zamanlardı.

Michael Govan: Yani Los Angeles ortamı yalnızca fiziksel ışık niteliği açısından değil aynı zamanda mekan ve ışıklarıyla uzay havacılık endüstrisine yönelik bu takıntının bir sonucuydu.

James Turrell: Evet. Ayrıca babamın da bu tür işlerle ilgilendiği bir dönem olmuş (Turrell’in babası havacılık mühendisi ve eğitmenmiş), gerçi o sıralarda ben daha doğmamış oluyorum. Yani demek istediğim ailede de varmış bu ilgi. Bana miras kalan babamın kütüphanesinden bir tarih gibi emilen bir şey.

Michael Govan: Babanın kütüphanesi havacılık ve uzay üzerine yazılmış eserlerle dolu. Zaten başlı başına büyük bir ilham kaynağı. Bu açıdan senin sanatının kimi zaman “ışık ve mekan” şeklindeki tanımını bu noktada “mekan ve ışık” olarak çevirebiliriz zira artık mekan dediğimizde yalnızca fiziksel bir mekandan bahsetmiyoruz, işin içine uzaysal mekan da giriyor.

James Turrell: Bir yanda mekan içerisinde mekan oluşturma fikri var ya da ışıkla oluşturulan bu mimarisel mekan diyelim. Bunu uçarken görüyorsun. Bazen karşına bir kontreyl (uçanın ardında bıraktığı iz) çıkıyor ve aşağısında yayılan gölgesi, öyle ki bu kontreylden dünyaya, yer yüzüne dek inen bu gölge ikiye bölüyor altındaki mekanı. Gölgenin yarattığı o düzlemi görebiliyorsun o anda. Wedgework serisinde (mekanı diyagonal düzlemler biçiminde bölecek şekilde ışıklarla aydınlatılmış odalar) veya özellikle Virga projesinde (Veils projesinden mekan özgü bir çalışma, yapay ışıklandırma aracılığıyla mekansal bölmeler oluşturmaya yönelik çeşitlemeler) bu tür şeyler oluşturmaya yöneldim, çıkış noktam doğrudan bu bahsettiğim deneyimdi. Bu tür şeyleri küçük boyutlarda oluşturmak bazen çok zor oluyor. Çok küçükse fazla nesneleştiriyor. Ben daha çok kısa ömürlü, geçici bir şeymiş gibi görüldüğü hali seviyorum ancak böyle olunca da bir katılık söz konusu oluyor. Bu da mekan gerektiriyor. O zamanlar tabi Los Angeles’ta mekan bulmak çok daha ucuzdu aslında. Koca bir binayı (eski Mendota Oteli) aylık 125 dolara kiralamıştım. O zamanlar tabi fazla gibi görünüyordu bu rakam...

Michael Govan: Santa Monica’daki bina. Şimdi Starbucks oldu gerçi.

James Turrell: Bu sanatçıların başına nasıl geliyor anlamıyorum . . . çok utanç verici. Benim koca atölyem şimdi olmuş Starbucks. O zamanlar mekan bulmak ucuzdu. Bunlar hep mekan bolluğunda ortaya çıkan işlerdi. Asıl sorun işleri Doğu Yakasına taşımaktı. New York’ta Castelli’nin galerisine gittiğim günü hatırlıyorum. Bu arada bu mekan sorunu yine Avrupa’da başımıza geldi, çünkü bütün galeriler çok küçük. Bu yüzden biraz mekan, mesafe gerektiren işler durumunda zorluk çıkıyordu o dönemlerde. Benim için biraz mesafeden bakıldığında oluşan izlenim katı bir izlenim, yaklaştıkça çözülmeye başlıyor iş, bu sayede de hem kısa ömürlü, geçici bir

his hem de fiziksellik elde edilmiş oluyor. Tabi şimdi bunu elde edebileceğin mekan gökyüzü. Işık üreten mekana en büyük örneklerden birisi geceden gündüze geçiş veya gündüzden geceye diyelim. Ancak bu hareket etme fikri, bir şeye yaklaşırken oluşan o geçiş anı ve mekan hissiyatının değişimi, gözlerinle mekanın içine dalma durumu, görsel olarak içine işleme fikri, işte bu çok önemli. Skyspaces projesinde (tavanda bir açıklık bulunan bu işlerde iç mekan ve dış mekan gökyüzünü bu tavanın yüzeyine getirerek birleştiriliyor) bunun üzerinde çalıştım. Geceye doğru ilerlediğinde mutlak biçimde saydam bir mekan elde etmek mümkün, mürekkep kadar siyah veya bazen mavi mürekkep gibi ya da bundan biraz daha açık, ve tavanda sanki boyanmış gibi görünüyor böyle olunca. Görme duyusu için geçirgenliğini yitiriyor. Ancak başka durumlarda sahip olduğu geçirgenlik de ilgimi çekiyor aslında, geçirgenlikten yarı saydamlığa ve sonra saydamlığa doğru geçişi. Benim için önemli olan, işin şiirselliği açısından görsel olarak mekanın içine dalışın doğurduğu bu nitelikti o zaman için.

Michael Govan: Tabi ki Roden Crater'daki en güzel anlardan birisi de ana tünele tırmandıktan sonra geceleyin o karanlık çembere doğru yürürken izleyeni merdivenlerden yukarı doğru çıkarıp katı siyah bir tavan gibi görünen boşluğa yürütürken adeta delip geçilen bu dairesel karanlığın içinden yıldızların ve gezegenlerin belirdiği o büyüleyici atmosfer.

James Turrell: Evet, ayın olmadığı gecelerde ki, o zaman gerçekten kapkaranlık oluyor, merdivenlerden yukarı çıkıyorsun ve o anda sanki adeta bir tiyatro sahnesinin yer ışıklarının önünden geçiyormuşsun gibi oluyor. Düz ve siyah olan her şey yavaşça yeniden kubbeleşmeye, gerçekten bir kubbeye dönüşmeye başlıyor ve çok güzel bir evrene girmiş oluyorsun. Benim de yapmak istediğim işte böyle küçük ve kısa bir mekan içerisinde bu türden bir bağlantı veya yolculuk oluşturmak. Mekan içerisinde ışık mimarisi dediğim şey tam olarak bu. Tabi ki mimariyi kullanmak gerekiyor... Çünkü mesela P.S. 1 ve CoCA ve Mattress Factory ve Poitiers, Fransa'da gerçekten de birisine ait bir binayı alıp, tepesini kesip, 10 metrelik havuzu yerleştirmem mümkündür. Ama sanırım mimarlar kendi yaptıkları binalar konusunda

biraz hassas davranıyorlar. Bu yüzden o zaman için içinde delik olan bir binayı en başından kurmak oldu mesela.

Michael Govan: İlk başladığın dönemden bu güne geldiğimizde geçmişte Santa Monica atölyende siyaha boyadığın camları ışık girsin diye kazırken, şimdi sanal biçimde bir mimar oldun. Artık o ışığı tutmak için mimariyi oluşturuyorsun, yanlış mıyım?

James Turrell: Ben işimi mekan içerisinde bir ışık mimarisi olarak tanımlamayı seviyorum. Ancak diğer yandan çok fazla malzemenin de taşınması gerekti her zaman için. Roden Crater'de bile, tepede görülen bu yıldızlarla dolu ortamı yaratmak için milyonlarca metre küp toprak taşımamız gerekti. Bu yüzden gerçekten de malzemeye uğraşmam gerekiyor. Mekanı oluşturmak sonra da etrafını kapamak lazım. Ben genelde algımız için bu ışığı yakalamak veya tutmak üzere bu şekilde kapamayı seçiyorum. Yani bunlar ışığı toparlamanıza yarayan birer araç ya da mekan aslında.

Michael Govan: Mimaride bunu uzun bir gelenek biçiminde görmek mümkün. Sen daha çok açık ışık ve gölge ile uğraşan bir alanıyla ilgileniyorsun mimarinin.

James Turrell: Evet, durum tam olarak bu. Tabi ki mimariden büyük haz aldığımı da inkar edemem. Bizi çevreleyen ve etrafımızı kapayan bu alanların biçimlendirdiğimiz gerçeklikle büyük bir ilgisi olduğu kanısındayım. Yani aslında biraz şu keşiş yengeçlerine benziyoruz. Şu an bu kapalı alanın içindeyiz. Buradan dışarı çıkıp taşınabilir kabuğumuzun içine giriyoruz ve başka bir yere geçiyoruz sonra da başka bir mekanın içinde dışarıya çıkıyoruz. Hani şu çalan müzik durduğunda herkesin bir sandalyeye oturmaya çalıştığı oyunu düşün, işte bu oyunu bu kabuklarla oynadığımızı varsayalım, öyle bir şeyler. Genellikle kendimizi dışarıdakileri kolayca içeri almayan şeylerle çevreleyip kapatıyoruz. Ben de işte bunları kesip içeri girmeyi, bunları yarıp açmayı seviyorum.

Michael Govan: En son çalışmada sanırım bu dış kabuk ve bu kabuğun doğal ortamla ilişkisini inceliyorsun. Roden Crater’de olduğu gibi kısmen yer altına gömülen mekanlar var. Etraflarını doğal taşlarla çeviriyorsun, şu sıralar Meksika’da inşa etmekte olduğun piramitte olduğu gibi. Bu tür malzemeler kullandığında, mesela ışığı tutan biçimde bronz kullanmıştın, bu gerçekten çok etkileyici bir hal alıyor.

James Turrell: Bu aslında başka sanatçıların daha önce denediği bir şey. Benim işlerimde ve pek ala Bob Irwin’in işlerinde ilginç olan taraf ise mesela Irwin’e baktığımızda Pleksiglas disk veya bir kumaş malzemeyi alıp, bu malzemelerin doğasını ortadan kaldırarak ışıksal bir hale getirdiğini görüyoruz. Ben de genellikle sadece ışığı alıp cama benzer bir yüzeyden oluşan bir hacim biçiminde maddeselleştirmeye çalışıyorum. Yani aslında başka uçlardan tutsak da, aslında aynı yere doğru kaldırıyoruz elimizdekini. Bu en son işimde aslında camla uğraşan sanatçılara özellikle de Japonlara çok şey borçluyum diyebilirim. Ekran, cam ve kumaş konusunda Japonlar çok şaşırtıcı işler üretmiş durumda. Ben bunları ve hatta başka kültürlerle ait formları kendi işlerimde bir araya getirmeye çalıştım; mesela stupa formu var (eski, kubbe veya çan biçimli Budist tapınağı) veya daha bize ait olan UFO’lar var. Şimdi mesela Buck Rodgers’a (bilimkurgu aksiyon kahramanı) baktığımızda bu UFO’ların kenarlarından perçinli olduğunu görüyoruz. Ama çok ilginç, kültürde ilerleme oldukça dünyayı ziyaret eden UFO’ların da teknolojilerinde ilerlemeler oluyor nedense. Bence bu UFO’larla veya fiziksel olaylarla ve hatta kültürümüz içindeki dinle olan ilişkimizden doğuyor. Benim dinden büyük oranda etkilendiğim doğrudur, zaten aşırı dindar bir aileden geliyorum ve hala da ilgim vardır.

Michael Govan: Evet şimdi doğrudan Quaker* olayına geldin. Quaker tarzında büyütüldüğünü zaten biliyoruz, ancak Houston’da Quaker Meeting’i kurduğunda bu Quaker tarzı yaşamın çok daha belirginleşiyor.

* Dostların Dini Derneği (Religious Society of Friends), mevcut Hristiyan mezheplerinden ve tarikatlarından memnun olmayanlar tarafından 17. yüzyıl ortalarında İngiltere’nin kuzeybatısında ortaya çıkmış bir mezheptir. Üyeleri Quakers ya da Friends olarak adlandırılır. Quakerlik tarihi kabaca dört aşamaya ayrılmaktadır. Günümüzde, Quakerlik başlangıcı, sıfır aşama noktası bağlamında bağımsız din toplulukları olarak grupların oluşum başlangıcı değil de daha sonraki kurucuların (ya da

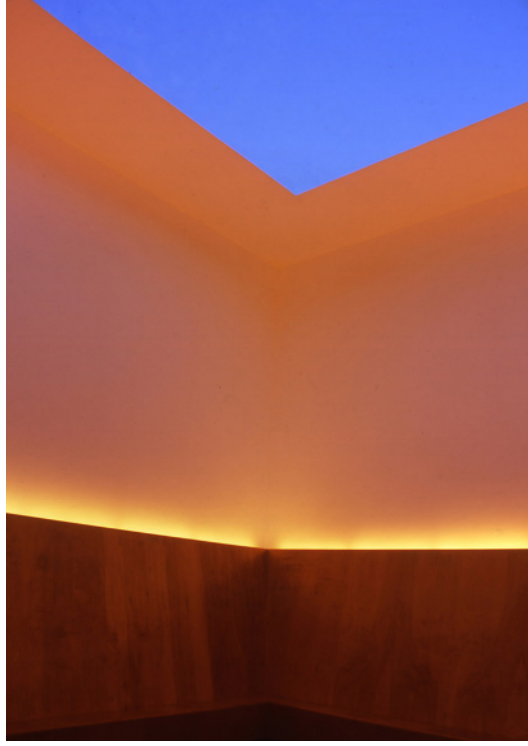
James Turrell: Evet, tekrar o alana kapıldım diyebilirim. Aslında bundan biraz daha öncesinde oldu bu olay zira Arizona'daki uzay bilimciler de Quaker mezhebini. Aslında Flagstaff'taki bu Meeting'in yazmanı Richard Walker'dı, kendisi benimle Roden Crater projesinde çalışmıştı. Yani gerçekten de yeniden mezhebe kapıldım. Vietnam döneminde Richard ve benim çok benzer tecrübelerimiz olmuş. Ben sürekli olarak kendimi beğenmişliğimle uğraşıyordum ki tüm Quaker mezhebinde bunu yapman gerekir – ve tabi bir de liberaller vardı uğraşmam gereken. (gülüyor) Ama tabi bunu konuşmamıza gerek yok.

Michael Govan: Hakikaten de bu Quaker mezhebinin hayatına çok farklı noktalardan işlemiş olması çok enteresan. Skyspace'ler bir tür Meeting (toplantı).

James Turrell: Evet, bunlar birer Meeting. İlkini adı Meeting (1986 yılına ait mekana özgü bir yerleştirme, P.S.1, tepesi dikdörtgen biçiminde açılmış kare bir oda). İçine oturduğumda her zaman hayal ettiğim o Meeting'i oluşturduğumu fark ettim. Çünkü daha çocukken hep şu üstü açılan arabaları hayal ederdim. Mesela 57 model Ford gibi ki onda gerçekten de metal çatı kısmı bagaja doğru çekilirdi. Quaker mezhebinde bir çocuğun Meeting'de oturup bir yandan da o çatının nasıl açıldığını düşünmesi biraz çılgın bir durum. Ama tabi bir kere düşünmeye başladın mı düşüncelerini kontrol edemiyorsun. Bu meditasyonların ilk beş, on dakikası içinde bu son derece yoğun düşüncelerle dolu anlar vardır. Çok heyecan vericidir bu anlar, sanki uyanmışsın gibi bir his verir. Benim için zira bir rüyadan uyanmak, rüyadan uyandığı o an gerçekten şaşkınlık verici bir şey. Sen uyandıkça rüya da seni terk ediyor. Yeni yılda alınan kararlar gibi. Yılbaşında böyle gaza gelip spor kulübüne yazılırsın, yeni yılın dördüncü ayında “neredeydi yahu bu salon” derken bulursun kendini. İşte her gün uyandığımızda da aynı şeyi yaşıyoruz. O uykuda bir karar alıyoruz ama onu oradan, diğer taraftan buraya taşımak çok zor. Hep rüyalarımızda gördüğümüz gibi bir ışık oluşturmak istemişimdir. Çünkü o ışığın o rüyayı

Quaker olarak adlandırılan ilk dostların) ilk resmi çıkışlarına dayandırılmaktadır. Sıfır aşama ya da yapısal oluşum aşaması chiliastisch (İsa'nın yeryüzüne geri dönüp binlerce yıllık bir hükümlük süreci beklentisine dayanan öğretisi) fikirlerle şekillenmiştir.
http://tr.wikipedia.org/wiki/Religious_Society_of_Friends

dolduruşu, atmosfere renk verişi, insanların üzerine yağmur gibi inişi ve hareler oluşturmaı... Sonuçta ışığı böyle görmüyoruz aslında. Ama hepimiz biliyoruz. Yani bahsettiğim yer yabancı topraklar falan değil – tanımadığımız bir ışık değil. Bize bu diğer tarafı, hepimizin bildiği o diğer tarafı anımsatan ışıklar oluşturmak hoşuma gidiyor.



Resim 90: James Turrell, ‘Meeting’, MOMA P.S.1, 1986

Michael Govan: Dilersen biraz uçmaktan söz edelim. Seninle bir araya gelince en az sanat kadar uçmaktan da söz ediyoruz.

James Turrell: Demek en az uçmak kadar sanattan da konuşuyoruz? Senin cümleleri daha güzel özetledim.

Michael Govan: Şimdi şurası çok açık ki ikimiz de uçmaktan çok hoşlanıyoruz. Zaten benim ilk uçuş derslerimden sen sorumlusun, ben uçmaya vaktim yok dediğimde “hayır” diye bir cevap duymak istemiyorum demiştin. Şimdi 16 yıl oldu uçmaya başlayalı, kızıma da daha yeni 1960 model ufak bir uçak aldım öğrenmesi için.

James Turrell: Valla uçak filonla ilgili alış-satış işlerinle benim hiçbir ilgim yok yalnız.

Michael Govan: Yani ikimiz için de pek geçici bir heves olmasa gerek diye düşünüyorum.

James Turrell: Evet, değil. Tek uçakla da yapamıyor insan. Gayet iyi biliyoruz ikimiz de. Ben hatta on bir tane uçakla bile hala tatmin olmuş değilim.

Michael Govan: Ki bir gün uçak müzeni oluşturmaya baya yaklaştın?

James Turrell: Her çocuğun illa ki bir planörü olmalı, tabi bir de kısa mesafe kalkış inişler için bir uçak lazım. Bir de arkadaşı, çocuğu, bagajlarıyla beraber uçabileceği bir uçak sonra bir de havada akrobasi yapanlardan. Belki bir de şu suya iniş yapanlardan...

Michael Govan: Uçağım atölyemdir, demiştin bir keresinde.

James Turrell: Doğru. Şu uçağın arkasında bıraktığı kontreylden söz ediyorduk. Bir de şey var, gün doğumuna veya gün batımına doğru uçarken, güneşin karşıt yönünde dünyanın gölgesini görüyorsun ya. Sanki o gece hiç bitmiyor, gece doğuyor sürekli. Uçarken böyle oturduğun yerde izlediğin bu tür olaylar var. Bence evin en mükemmel noktası uçak penceresi.

Michael Govan: 20. Yüzyıl başlarına ait sanata baktığımızda özellikle Rusya'daki Konstrüktivizm açısından uçağın çok farklı bir etkisi olduğunu görüyoruz. Form ve geometriye ait havasal bir perspektifle bakıldığında her şey zemine doğru, aşağıya bakıyor gibi görünüyor. Ama sen uçağa binip gökyüzüne, diğer yöne doğru bakıyorsun.

James Turrell: Ben yeni bir peyzajla ilgileniyorum, bu peyzajda ufuk yok, Ganzfeld çalışması (nesne barındırmayan ve homojen biçimde aydınlatılmış bir mekandan

oluşan iş) özellikle buna yöneliktir. Bu ufuksuz peyzaj IFR uçuşlarına benzer, o alana öyle naif biçimde giremezsiniz. Bir de işlerim içinde dolanırken dengesini yitiren insanlar oluyor, onlarla da uğraşmam gerekiyor.

Michael Govan: Anlıyorum. Ganzfeld çalışmasında izleyen saf ışıktan oluşan, derinlik ve yön hissi barındırmayan bir ortama giriyor. Yeni pilotların bile hangi yönün yukarısı olduğunu gösteren araçları kullanmadan önce bulutların içerisindeyken gökten düştükleri olmuştur.

James Turrell: Evet. Ayrıca şu denge yitirme konusuna da gelince, iç kulaktan çok görmeyle ilgili bir durum söz konusu orada.

Michael Govan: Görme duyusu üzerinden aklı karışan beyin söz konusu.

James Turrell: İçinde yaşadığımız bu dünya görme üzerinden biçimlendirdiğimiz gerçeklikle yakından ilişkili. Bu yüzden ben de içinde yaşadığımız bu dünyayı nasıl biçimlendirdiğimiz, bizi bu peyzaja doğru iten, ufku olmayan, solu, sağ, yukarısı ve aşağısı olmayan bu alanlarla ilgileniyorum. Demek istediğim, benim işlerimin bir fotoğrafını çekersen genelde ya ters ya tepe taklak basılır. Ama sorun değil. Zaten aynı şey, ne fark eder ki? Ben her zaman için bu türden göksel sıçramalarla ilgilendim. Ufku dışarıya çıkarmaya çalıştım hep. O yüzden burası yeni bir mekan, yeni bir peyzaj alanı, biraz siber mekan tarzında. Ama şu uçma fikrine geri dönersek, dünya üzerinde bir labirent içinde olması hissi karşısında dünyayı tepeden kuş bakışı görmenin ve uçmanın en zorlu yanı, yukarıdayken, 100 mil açıklıkta bir alan içinde tek bir havalimanı görememek. Çünkü kuş bakışında nasıl düşüneceğini bilemiyor insan. Bu sayede de düşünme biçimin bir üst seviyeye doğru ilerliyor. Bu uçarken olan bir şey, sanatın yaptığı da bu aslında. Sanat bizi bir üst seviyeye taşıyor, bu ister estetikle olsun ister sıradan günlük nesneler üzerinden olsun, veya reklam sanatıyla ya da her zaman için etrafımızda duran şeyler üzerinden. Bizi bir şekilde başka bir seviyeye taşıyor, bakış açımızı genişletiyor. Sanata ait en büyük sorunlardan birisi sergilere gidip hoşlanacağı şeyler görmeyi bekleyen insanlar. Şunu çok net söyleyebilirim ki bu sanatçıların en son yapmayı düşüneceği şey aslında. Senin

neyden hoşlandığın onların umurunda değil. Hatta seninle ilgili olarak umurlarında olan bir şey varsa, o da hoşlandığın şeyleri değiştirmektir en fazla. Yani bu sorun, sanatı satın alan insanlar ve sanatın desteklenmesi ile sanatçıların ortaya koydukları arasındaki bu bağlantı kopukluğu gerçekten çok büyük. Ama bu hepimizin başa çıkması gereken bir şey, her şeye rağmen işte buradayız. Bu sanırım insanlığımızla ilgili biraz da. Ama havacılığa geri dönersek, bu dalmak gibi, deniz altının suların altına inmesi gibi bir şey. Derinlikleri yarma hissi var altında. Aynı zamanda yükseklikleri aşma hissi de var. Bu genelde oksijen yetmezliği şeklinde gösteriyor kendisini. Çünkü eski bedenlerimizi alıp bu yeni alemlere taşıyoruz, bu yüzden bu tür aygıtları, bu tür şeyleri kullanmamız gerekiyor...

Michael Govan: Bu makineleri, kabuklarımızı...

James Turrell: Kabuklarımızı, evet. Bu kabuklar bizim birer parçamız. İnsanlar teknolojinin karşısında sanki saldırıya uğramış gibi davranıyorlar bazen halbuki o teknoloji bizim içimizde. O yüzden aslında kullandığımız bu kabuklar o bahsettiğimiz keşif yengecinin kabuklarıyla aynı işlevi görüyor. O yengeçler büyüdükçe o kabuktan çıkıp başka kabuğun içine giriyor, sürekli daha yenisini arıyorlar. Bizler için de aynı şey söz konusu, eski küçük evlerimiz bize yeterli gelmedikçe daha büyük mega malikaneler inşa ediyoruz mesela. Sonuçta biz buyuz. Şimdi mercan kayalıklarını yapan o küçük yaratığı alıp Büyük Set Resifinden ayıramazsın; uzaydan baktığında canlılar tarafından oluşturulmuş, ilk görülen şeydir bu resif. Onların da planlama ve bölgelere ayırma konusunda bilgileri varmış, biz nasıl şehirlerimizi kurduysak onlar da öyle çalışmış. Onlarda da değişim var, bozulmalar var; kuralları değiştiriyorlar, yeni gelişim birimleri oluşuyor, onlar da yeni kurallar istiyorlar vs...

Michael Govan: İkimiz de Rus Konstrüktivizm'ine ilgi duyuyoruz. Onlardan önce Malevich vardı, onun için yeni bir görüş vardı, devrim siyasetinin altında, toplum oluşma biçiminin bile altında yatan saf bir görme biçimi. Peşinde olduğu "saf hislerden oluşan bir çöl"den söz ediyordu.

James Turrell: Evet, saf hislerden oluşan bir çöl. Ben gerçekten de bunu çöle taşıyan biriyim. Açıkçası çölden hoşlanan insanlar biraz delidir. Ya çölün delileri çeken bir yanı var ya da onlar çölde vakit geçirdikçe bir süre sonra deliriyorlar. Sanat da aynı şey aslında. Bilmiyorum hangisi daha önce geliyor emin olamıyorum. Ama sanat içinde uzun süre zaman geçirince, zaten ne fark eder ki diye düşünüyor insan.

Michael Govan: Burada Roden Crater'da, bu çölün tepesinde bir tür boşluk hissi var, sanki her şeyi temizliyormuşsun gibi. Roden Crater belki de şu ana dek bir sanatçının aklına gelen fikirlerin en büyüğü. Roden Crater'in anıtsallığını kavramakta zorlanıyor insanlar. Ben Roden Crater'da vakit geçirdikçe yaşadığım deneyim de bir o kadar içselleşiyor. İşin büyüklüğü gerçekten de mevcut ortamdaki, fiziksel, çevresel peyzajın kendisinden geliyor.

James Turrell: Aslında çok büyük bir volkan değil, orta karar bir şey.

Michael Govan: Volkanik standartlara göre evet biraz ufak. Chrysler Binası'nın yarı boyunda, birkaç mil genişliğinde.

James Turrell: Zemini de Manhattan kadar geniş aslında, doğru.

Michael Govan: Kraterin tepesinde uçunca etrafta daha büyük bazı başka nesneler de görüyor insan, Arizona çölünün boyutları düşünüldüğünde bunlar aslında yakın duran nesneler. Tabi ki krateri sen oluşturmadın. Dediğin gibi aslında sen piramidi buldun; sonra sadece içerideki daireleri oluşturdun.

James Turrell: Evet.

Michael Govan: Oluşturduğun müdahaleler oldukça minimal, özellikle bu doğal nesnenin boyutlarıyla karşılaştırıldığında.

James Turrell: Evet. Aslında Firavun olmam lazımmış. O zaman baya katkısı olurmuş.

Michael Govan: Tabi ki Roden Crater'in içerisindeyken, fiziksel olmayan bir yanı var. Amorf yapıya sahip kısa ömürlü gökyüzünün şeklini değiştirmek için bu dev aygıtı kullandın.

James Turrell: Bazıları Grand Canyon'a gidip yaşadığı deneyimin altında eziliyor, ama ben tam da bunun tersini hissedeceğiniz bir deneyim oluşturmanın mümkün olduğunu düşünüyorum. Tüm evreni algılayıp aynı anda onun bir parçası olduğunuzu hissetmek mümkün, o zaman onun altında ezilmiyorsunuz, size güç katan, kudret veren bir şekilde onunla bir bütün olduğunuzu hissediyorsunuz.

Michael Govan: Güç veriyor çünkü deneyimi oluşturan sensin, kendinsin.

James Turrell: Doğru.

Michael Govan: Roden Crater benim için tüm bu anıtsallığı içerisinde – ki doğal olarak böyle bir yapısı var – senin doğanın içerisine kültür kattığın bir çalışma, öyle ki oluşturduğun bu aygıt sayesinde izleyene görme biçimini algılaması, kavraması için adeta güç katıyorsun. Bu noktada kişinin kendisinden daha büyük olan ve kendisiyle arasındaki ilişkiye yönelik çok içsel bir deneyim oluşuyor.

James Turrell: Evet. Sanat da aynı şekilde, bir çok biçimde bunu yapıyor. Tüm yüzyıllar boyunca sanatta hep görülen bir durum bu, Akhenaten'dan Amarna Krallarının yapmaya çalıştığı şeyler olsun ve hatta daha öncesinde... Ben 19. Yüzyıla ait sergileri içine alan geleneğin bir parçası olduğumu hissediyorum, ressamların panoramalar yaptığı dönemlerin bir parçasıyım.

Michael Govan: Senin işlerini 19. Yüzyıldaki o gösteriler ve müzeciliğin başladığı dönemlerdeki işlerle karşılaştırıyorum, çok sayıda insanın tecrübe edebilmesi için doğayı ve doğal olayları şehre ve şehrin büyük binalarına taşıyorsun. Roden Crater'de ise bunun tam tersi var. Roden Crater doğanın içine bir parça kültür taşıyor, doğa içinde bir tür aygıt oluşturuyor. Sana Andy Warhol'u sormak istiyorum

aslında. 1960'larda Los Angeles'ta olmak üzerine John Baldessari de dahil birkaç sanatçıyla söyleşi yaptım, ve şaşırtıcı biçimde o dönemde Warhol'u pek görmediğimiz üzerine konuştuk.

James Turrell: Tabi ki Los Angeles'taki olay New York'takinden çok farklıydı. Hepimiz ilgiliydik, çünkü söz konusu olan sanat ve o zamanlarda sanatçıların katlanması gereken bir durumdu bu. Tabi ki New York'taki dönem biraz... Anti-Kaliforniya sanatı diyemem, çünkü biraz anti-her şey gibi bir durum söz konusuydu orda, dışarıdan gelen her şeye karşı. Çok kendisine özgü, kapalı bir yanı vardı. Ama tabi ki çok güçlü ve dev bir bölgeydi aynı zamanda da.

Michael Govan: Ama Los Angeles'ta o sıralarda çok az ilgi gördü. Biraz garip bir durum çünkü Warhol ünlü olma konusunda baya takıntılı birisiydi. Sanırım Los Angeles için biraz absürd bir yanı vardı?

James Turrell: Şimdi şöyle bir gerçek var ki New York bir kültür kenti. Los Angeles ise eğlenceye dayalı bir yer. Bu büyük bir fark aslında. Bu Los Angeles'taki sanatçılar için biraz zor bir durumdu o zamanlar için. Ama tabi ki en önemlisi biz bir numara değildik. Ama şimdi bu durum da değişiyor, Los Angeles değişiyor.

Michael Govan: Kesinlikle değişiyor.

James Turrell: Sanırım kültür Doğudan Batıya doğru akıyor, çünkü şu saat değişimlerine falan Batıya doğru uçtuğunda, jetlag açısından, daha kolay adapte oluyorsun. Sanırım o yöne kaymasının tek nedeni bu.

Michael Govan: Şimdi sanatçılar Los Angeles'ta geri çevrilmekten çok şikayetçiler, bu bir gerçek. Ama sanat özünde her zaman için müzelerden ve kurumlardan daha önce geliyor. Bu yüzden doğal olarak öncelikle sanatın geldiğini hayal ediyor insan, halk da onunla ne yapacağını bilemiyor gibi bir durum...

James Turrell: Şimdi hepimiz, buna Bob [Irwin] ve John McCracken da dahil, hepimiz şikayet ediyorduk – hala da şikayet ediyoruz. Ama artık dindi gibi bir şey. Şimdi benimle aynı şekilde düşünen çok sanatçı olmayabilir. Los Angeles'ta garip bir durum vardı, Los Angeles biraz zevksizdi, ama bu da bir nevi özgürlük aslında çünkü hiçbir sınır yok. Böyle zevksiz bir şehir olması lazım elinde, New York'taki sorun buydu bence – fazla zevkli onlar. Sahip oldukları zevk aslında bir tür sansür görevi görüyor. Los Angeles'ta bu yoktu, mükemmel bir yerdi çünkü her şeyi yapmak mümkündü. Ben bu yüzden Los Angeles'ı sevdim zaten – zevksizliğin intikamıdır bu.

Michael Govan: Şimdi dünyanın her yanında bir sürü işin olduğundan soruyorum, bu şekilde ulaşabileceğimiz tüm dünyada kaç adet sana ait bireysel çalışma var?

James Turrell: 25 ülke ve 21 eyalet içerisinde 79 tane. Bir zamanlar hatırlıyorum oturup düşünürdüm, “Benim işlerimin gittiği bir yer yok. Sanatım hiçbir yere ilerlemiyor.” derdim kendi kendime. Ama şimdi durum değişti, bir daha böyle bomboş bir yerlere düşersen benim işlerimden birine baya yakınsın demektir.

Michael Govan: Doğru dedin. Daha geçenlerde Seoul'deki işlerinden birisini gördüm.

James Turrell: Ajantin'deki Turrell müzesinde bir işim var, onu görmek istersen, o bu Roden Crater'den daha zor ulaşılan bir yerde.

Michael Govan: E harika, oraya uçmamız lazım o zaman.

KAYNAKÇA

Kitaplar

BASU, Paul - MACDONALD, Sharon; **Exhibition Experiments**, 1. Basım, Wiley-Blackwell, İngiltere, 2007, 272 S.

BISHOP, Claire; **Installation Art**, 1. Basım, Routledge, New York, 2005, 144 S.

BJONE, Christian; **Art+Architecture: Strategies in Collaboration**, Birkhäuser Architecture, İsveç, 2009, 192 S.

BRUNO, Giuliana; **Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts**, 1. Basım, MIT Press, İspanya, 2007, 256 S.

CASTELLO DI RIVOLI MUSEO D'ARTE CONTEMPORANEA, **The Moderns**, 1. Basım, Skira, Milano, 2003, 238 S.

DE OLIVEIRA, Nicolas; **Installation Art in the New Millennium: The Empire of the Senses**, 1. Basım, Thames & Hudson, Londra, 2004, 208 S.

DELL, Simon; **On Location: Siting Robert Smithson and His Contemporaries**, Black Dog Publishing, 1. Basım, İngiltere, 2008, 188 S.

FOSTER, Hal; **Tasarım ve Suç**, Çev: Elçin Gen, 1. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, 198 S.

FOSTER, Hal; **Gerçeğin Geri Dönüşü**, Çev: Ersin Hoşsucu, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2009, 288 S.

FOSTER, Hal; **Sanat-Mimarlık Kompleksi**, Çev: Serpil Özaloğlu, 1. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013, 365 S.

FRIED, Michael; **Art and Objecthood: Essays and Reviews**, 1. Basım, University of Chicago Press, 1998, 352 S.

GREENBERG, Reesa –FERGUSON, Bruce W.- NAIRNE Sandy ed.; 2. Basım, **Thinking About Exhibitions**, Routledge, New York, 2005, 512 S.

GRYNSZTEJN, Madeleine; **Take Your Time: Olafur Eliasson**, 1. Basım, Thames & Hudson, Londra, 2007, 272 S.

GRYNSZTEJN, Madeleine; **Olafur Eliasson**, 1. Basım, Phaidon Press, 2002, 160 S.

HARRISON, Charles; **Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas**, 2. Basım, Oxford/ Cambridge, 1992, 1288 S.

JOHUNG, Jennifer; **Replacing Home**, 1. Basım, The University of Minnesota Press, 2012, 221 S.

KAYE, Nick; **Site Specific Art: Performance, Place and Documentation**, 1. Basım, Routledge, New York, 2000, 256 S.

Kunst/Art: Lufthansa Aviation Center Sergi Kataloğu; Revolver, Berlin, 2007, 192 S.

KIT Lido-Das Magazin Von Kit, Sayı:4, Duesseldorf, 2007

KWON, Mivon; **One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity**, 1. Basım, The MIT Press, Cambridge, A.B.D., 2004, 232 S.

LOOCK, Ulrich – PELZER, Birgit – SCHWARZ, Dieter; **Michael Asher Sergi Kataloğu**, Kunsthalle Bern, 1996

MALPAS, William; **Installation Art In Close-Up**, 1. Basım, Crescent Moon Publishing, 2007, 328 S.

- MESCHEDE, Friedrich; **Ayşe Erkmen Uçucu-Şimdi**, 1. Basım Yapı Kredi Yayınları, İstanbul. 2008, 136 S.
- O'DOHERTY, Brian; **Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekanının İdeolojisi**, Çev: Ahu Antmen, 1. Basım , **Sel Yayıncılık**, 2010, 136 S.
- OLESON, Henrik; **Inside Space: Experiments in Redefining Rooms**, 1. Basım, MIT List Visual Arts Center, 2001, 48 S.
- Plan B / Ayşe Erkmen 54. Venedik Bienali Sergi Kataloğu**; 1. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2011, 234 S.
- PUTNAM, James; **Art and Artifact: The Museum as Medium**, 2. Basım, Thames & Hudson, 2001, 216 S.
- REISS; H. Julie; **From Margin to Center: The Spaces of Installation Art**, 2. Basım, The MIT Press, A.B.D., 2001, 208 S.
- RUGG, Judith; **Exploring Site-Specific Art: Issues of Space and Internationalism**, 1. Basım, I. B. Tauris, Londra, 2010, 224 S.
- SANDLER, Irving; **Art of the Postmodern Era-From the Late 1960s to the Early 1990s**, 1. Basım, Westview Press, New York, 1997, 680 S.
- SANDU CULTURAL MEDIA; **Installation Art: Space as Medium in Contemporary Art**, 1. Basım, Gingko Press, Berkeley, A.B.D., 2010, 240 S.
- SCHELLMANN, Jörg; **Wall works : site-specific wall installations**, 1. Basım, Schirmer/Mosel, Almanya, 1999, 242 S.
- STANISZEWSKI, Mary Anne; **The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art**, 1. Basım, The MIT Press, A.B.D., 2001, 400 S.

SUDERBURG, Erika; **Space, Site, Intervention: Situating Installation Art**, 1. Basım, University of Minnesota Pres, 2000, 352 S.

WEIBEL, Peter; **Olafur Eliasson: Surroundings Surrounded: Essays on Space and Science**, 1. Basım, The MIT Press, A.B.D., 2002, 718 S.

WU, Chin-tao; **Kültürün Özelleştirilmesi**, Çev: Esin Soğancılar, 1. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, 502 S.

Web-siteleri

www.aestheticmagazine.com

www.atelier-calder.com

www.fastcodesign.com/

www.heikeweber.net

www.interviewmagazine.com

www.jca-online.com

www.pbs.org

www.publicartfund.org

www.timeout.com

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: SEDA ÖZEN

Doğum yeri ve yılı: İZMİR / 17-07-1982

Yabancı Dil: İNGİLİZCE

Eğitim: LİSANSÜSTÜ

Yüksek Lisans: 2007, DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ, GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ, RESİM ANASANAT DALI

Lisans: 2004, DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ, GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ, RESİM ANASANAT DALI

Lise: 2000, KARŞIYAKA ANADOLU MESLEK LİSESİ

İş tecrübesi:

2006-2010 Araş Gör., İZMİR EKONOMİ ÜNİVERSİTESİ, GÜZEL SANATLAR VE TASARIM FAKÜLTESİ

2010-halen Öğr. Gör., İZMİR EKONOMİ ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR VE TASARIM FAKÜLTESİ

Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri: -

Alınan Burs ve Ödüller: 2006, İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi Ödülü
Turgut Pura Vakfı

Yayınları: 2012, Günümüz Sanatında Mekana Özgü Kavrayışlar Bağlamında Yeni Mekan Stratejileri, İstanbul Bilgi Üniversitesi / Sanat Ve Kültür Yönetimi Lisansüstü Konferansı