

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
PLASTİK SANATLAR ANASANAT DALI
PLASTİK SANATLAR SANAT DALI**

ÇAĞDAŞ SANATTA YAPIT MEKAN İLİŞKİSİ

(SANATTA YETERLİK)

Yasemin SARI BAYER

KOCAELİ 2015

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
PLASTİK SANATLAR ANASANAT DALI
PLASTİK SANATLAR SANAT DALI**

**ÇAĞDAŞ SANATTA YAPIT MEKAN İLİŞKİSİ
(SANATTA YETERLİK)**

Yasemin SARI BAYER

Prof. Dr. Sema GÖKTAŞ

KOCAELİ 2015

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
PLASTİK SANATLAR ANASANAT DALI**

ÇAĞDAŞ SANATTA YAPIT MEKAN İLİŞKİSİ

(SANATTA YETERLİK TEZİ)

Tezi Hazırlayan: Yasemin SARI BAYER

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 02.02.2015/13

Jüri Başkanı: Prof.Dr. Sema GÖKTAŞ

(İmza)

Jüri Üyesi: Prof. İsmet ÇAVUŞOĞLU

(İmza)

Jüri Üyesi: Prof. Melihat TÜZÜN

(İmza)

Jüri Üyesi: Prof.Dr. Üzlifat ÖZGÜMÜŞ

(İmza)

Jüri Üyesi: Yrd.Doç.Dr. Nevzat ATALAY

(İmza)

(Jüri, Yüksek Lisans için en az üç, Doktora için en az 5 öğretim üyesi ile oluşur)

KOCAELİ 2015

ÖNSÖZ

Sanattaki kırılmaların hemen hemen tamamının baş aktörü olan mekân, yapıtın üretiminden, izleyici ile buluşma noktasına kadar, tüm süreçler içerisinde varlık göstermektedir. Sanatçının tarihinin başlangıcını Rönesans'a atfedersek, özellikle bu süreçle başlayan gerek bilimsel, gerek politik, gerekse sosyolojik bağlamda gelişmelere paralel olarak dönüşüm geçiren mekân, günümüze kadar yapıt ve izleyici bağlamında çok çeşitli formlarda karşımıza çıkmıştır. Hemen hemen tüm alanlarla etkileşimi bakımından karmaşık bir konu olan mekânın, sanatta yansımaları da oldukça kapsamlıdır. Bu türden kapsamlı ve karmaşık bir konuda çalışma yapmak, araştırmacıyı oldukça geniş bir alan içerisine yönlendirmektedir. Özellikle belirtmek zorundayım ki mekân da bu bağlamda oldukça zorlayıcı bir konudur. Böylesine kapsamlı bir konuda, çalışmamda bana destek olan, özellikle yönlendirmeleriyle tezimin biçimlenmesinde ve oluşmasında yol gösteren ve belli bir ana fikre yönlendiren danışman hocam Prof. Dr. Sema Göktaş'a, tezimi benimle tartışan, dikkatli bir şekilde okuyan ve gelişim sürecinde yanımda olan Yrd. Doç. Dr. Nevzat Atalay'a, felsefe ile ilgili konuları benimle tartışan ve yönlendiren Öğr. Gör. Meriç Bilgiç'e, araştırmamla ilgili bana sınırsız olanak sağlayan Dr. Jon Kear'e, kaynak temininde bana yardımcı olan Yrd. Doç. Hünkar Yılmaz'a, Prof. Dr. Lin Hightower'a ve Öğr. Gör. Saliha Türkmenoğlu'na, Fransızca çevirileriyle ve çalışma sürecimdeki destekleriyle Bora Bayer'e ve bütün herşey için aileme teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ

İÇİNDEKİLER	ii
ÖZET (TÜRKÇE)	v
ÖZET (YABANCI DİLDE)	vi
KISALTMALAR	vii
ŞEKİLLER	viii
TABLolar	ix
RESİMLER	x

GİRİŞ

BİRİNCİ BÖLÜM

MEKÂN VE BİLEŞENLERİ	6
1. MEKÂN TANIMLAMALARI	7
1.1 Antik ve Ortaçağ	9
1.2 Kartezyen Uzam ve Mutlak Teori	14
1.3 İlişkisel Teori	25
1.4 Realizm ve Anti-Realizm	28
1.5 Görelilik Kuramı	33
1.6 Konvansiyonalizm	35
1.7 Heidegger	41
1.8 Henri LeFefebvre: Mekânsal Trielaktik	42
2. ZAMAN	44
2.1 Zamanın Akışı	45
2.2 Zaman Teorileri	46
2.3 Zaman-Mekân Kavramlarının Buluşması: Entropi	48

2.4 İlişkisel ve Sınır	54
2.5 Zaman-Mekân Sıkışması	56

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT YAPITININ MEKÂNSAL ELEMANLARI VE DÖNÜŞÜMÜ 61

1. SERGİ MEKÂNI 61

1.1 Wunderkammer ve Nadide Dolapları	62
--	----

1.2 Salon Stili	65
-----------------------	----

1.3 İlk Modern Sanatçı Sergileri	68
--	----

1.4 Modernist Teşhir: Beyaz Küp	71
---------------------------------------	----

1.5 Müzelerde Mimari Fantezi	74
------------------------------------	----

2. ÇERÇEVE 79

3. DUVAR 94

4. KAİDE 106

5. İLK MEKÂNSAL YERLEŞTİRMELER 117

5.1 Sanatın Geçmişle İlişkilerinin Koparılması: Siyah Kare	117
--	-----

5.2 Kurt Schwitters: Merzbau	120
------------------------------------	-----

5.3 El Lissitzky	122
------------------------	-----

5.4 Frederick Kiesler	127
-----------------------------	-----

5.5 Müze ve Galerilere Karşı Eylemler	134
---	-----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MODERNİST SANATIN ELEŞTİRİSİ VE MEKÂNIN DÖNÜŞÜMÜ

1. MİNİMALİZMDE NESNE-İZLEYİCİ-MEKÂN ÜÇLÜSÜ 140

1.1 Carl Andre	146
----------------------	-----

1.2 Donald Judd: Özgül Nesneler	151
---------------------------------------	-----

1.3 Robert Morris: Heykel Üzerine Notlar	154
--	-----

1.4 Sanat ve Nesneler: Michael Fried	161
--	-----

2. SİTE-ÖZGÜL SANAT.....	162
2.1 Site ve Non-Site	166
2.2 Zamana Yönelik Metafor	171
2.3 Anarşitektür: Gordon Matta-Clark	177
2.4 İlk Kurumsal Eleştiriler	184
2.4.1 Sanatın Bir Meta Olarak Statüsü: Hans Haacke	185
2.4.2 Sanatın Sergilendiği Mekânlar: Michael Asher	190
2.4.3 Sanatın Sergilenme Biçimi: Daniel Buren	195
3. GÜNÜMÜZ SERGİ MEKÂNINDA SİTE-ÖZGÜL ENSTELASYOLAR ..	202
3.1 Richard Serra	204
3.2 Doris Salcedo	212
3.3 Anish Kapoor	216
3.4 Cai Guo-Qiang	218
SONUÇ	223
KAYNAKÇA	227
EKLER	241
ÖZGEÇMİŞ	242

ÇAĞDAŞ SANATTA YAPIT MEKÂN İLİŞKİSİ

ÖZET

Bu çalışma, günümüz sanat yapıtının izleyici ile kurduğu diyalogu sanat yapıtı bağlamında irdelemeyi hedeflemektedir. Bu anlamda, mekânın farklı eğilimlere sahip filozoflarca nasıl değerdendirildiği, hangi düşünsel sistemler üzerinden ele alındığı ve bunun oluşan sanat formlarında nasıl karşılık bulduğu önemlidir. Bireyin duyularının mekân ve zaman algılamasında belirleyiciliğini ortaya koyduğu, modernist sanatta da karşılığını bulan süreç, Öklid mekânı üzerine temellenmiş Kant yaklaşımlarında görölmektedir. Einstein'ın görelilik kuramıyla, *dördüncü boyut* kavramları sanatta kübizmde karşılığını bulmuştur. Mekânı ölü, sabit, diyalektik dışı, hareketsiz bir oluşum gibi ele alan toplumsal teoriler, zaman aracılığı ile mekânı etkisiz kılmıştır.

Sanatçısı tarafından atölyede üretilen yapıt, kendi oluşumu bağlamında mekânsal etkiler barındırmaktadır. Ancak sergi salonu, çerçeve, duvar, kaide gibi temel mekânsal öğeler yapıtın izleyiciyle etkileşimde farklı algılamalara neden olmaktadır. Bu öğeler, sanat ortamının geçirdiği evrelere bağlı olarak değişim içerisinde olmuşlar, zamanla yapıtı terketmişlerdir. Bu durum yapıtı özgürleştirmiş ve doğrudan mekânın kendisi, sanat yapıtının temel ögesi durumuna gelmiştir. Kaidesiz heykel, çerçevesiz resim ve duvarın azalan gücü yeni sanat formları önermiştir. Duchamp, Malevich, El Lissitzky, Schwitters, Kiesler ve De Stijl'in temsilcileri bu bağlamda yapıt üreten başlıca sanatçılardır.

1960'larda Carl Andre, Donald Judd, Robert Morris gibi çoğu felsefe kökenli olan minimalist hareketin sanatçıları, izleyiciyi fiziksel bağlamda mekânın içine alan yapıtlar üretmeye başlamışlardır. Bu yapıtlara en sert eleştiriler modernist eleştirmenler Clement Greenberg ve Michael Fried'den gelmiştir. Fried'in bu sanatçıları teatral olmakla suçladığı makalesi "Sanat ve Nesnelik", onlara kendilerini tanımlamaları konusunda referans oluşturmuştur. Temellerini Gestalt'an alan bu sanatçıların sessiz tavırları, sanat gösterim alanlarını, sanat gösterim biçimlerini ve izleyici rollerini geliştirmiştir. Bugün katılımcı izleyici, yeni sanat mekânlarında kendileri için uygun bulunan yeni sanat formlarını bazen korkuyla, bazen hayretle, bazen dehşetle ve bazen eğlenerek deneyimlemektedir.

Anahtar Kelimeler: Sanat yapıtı, mekân, zaman, izleyici, teatrallık.

RELATIONSHIP BETWEEN SPACE AND WORK OF ART IN CONTEMPORARY ART

ABSTRACT

This research aims to analyze contemporary work of art that has established a dialogue with the spectator in the context of artwork. In this sense, it is important that space how considered by philosophers have different tendency, which deal with intellectual systems and how consisting of provision in the art form. This process which, sense of the individual revealed decisiveness on perception of space and time, correspond with modernist art, appear Kant's approach based on Euclidean space. By Einstein theory, the concepts of *fourth dimension* correspond with cubism in the art. Social theories, approach to space is like an entity which is dead, stable, non-dialectic, stationary, has neutralised space by time.

The work, produced in a studio by its artist, contains spatial effects in the context of its formation. However, basic spatial elements such as art gallery, frame, wall, pedestal has caused different perceptions the work interaction spectator. These elements has been within alteration based on getting steps of art environment, left the work in time. This situation has made liberal the work and directly the space itself has become the basic element of the artwork. Sculpture without pedestal, painting without frame, decreasing power of the wall has suggest the new art forms. Duchamp, Malevich, El Lissitzky, Schwitters, Kiesler and representatives of De Stijl, produce art work in this context are in main of these.

In 1960s, the artists of minimalist movement, the most of them are in origin of philosophy like Carl Andre, Donald Judd, Robert Morris have begun to produce works which involve viewer in space. The sharpest criticisms have come by modernist critics Michael Fried and Clement Greenberg. Fried, accused in his article these artists are theatrical, has given a reference them about describing themselves. Silent behaviours of these artists were taken their bases by Gestalt has developed the art exhibition areas, the art exhibition styles and spectator roles. Today, participative spectator experiences the new art forms that be approved by them for themselves, occasionally with horror, confused, dreadfully and entertainingly.

Key Words: Art work, space, time, viewer, theatrical

KISALTMALAR

ed editör

eds editörler

M.Ö Milattan Önce

m. metre

y.y yüzyıl

ŞEKİLLER

Şekil 1.1 Öklid Koordinat Sistemi	12
Şekil 1.2 İbn'ül Heysem'in Görsel Sistem Betimlemesi	14
Şekil 1.3 Newton'ın Mekân Kavramı	16
Şekil 1.4 Kartezyen Koordinat Sistemi	18
Şekil 1.5 Leibniz Mekânı	26
Şekil 1.6 Geometri Türlerinin Çizimleri	36
Şekil 1.7 Marcel Duchamp, Büyük Cam'da İzlenecek Yol	40
Şekil 1.8 Mekânsal Tritelaktik	43
Şekil 1.9 Zamanın Metafiziği	46
Şekil 1.10 David Harvey, Zaman-Mekân Sıkışması	58
Şekil 3.19 Gordon Matta-Clark Konik Kesişme'nin Diyagramları	181
Şekil 3.20 Gordon Matta-Clark Konik Kesişme'nin Diyagramları	181

TABLÖLAR

Tablo 1. 1 Modernizm Postmodernizm Karşıtlığı	57
Tablo 3. 1 Site ve Non-Site Arasındaki Diyalektik	170

RESİMLER

Resim 1.1	Masklar Odası	13
Resim 1.2	Bruneleschi Gözlem Deliği	20
Resim 1.3	Leon Battista Alberti, Della Pictura Pespektif Çizimi	22
Resim 1.4	Pierro Della Francesca, İsa'nın Kırbaçlanması	24
Resim 1.5	Bernini, Azize Teresa'nın Vecdi	27
Resim 1.6	Edouard Manet, Kırdı Öğle Yemeği	31
Resim 1.7	Pablo Picasso, Avignon'lu Kızlar	35
Resim 1.8	Marcel Duchamp, Büyük Cam	39
Resim 1.10	Jackson Pollock, Katedral, No 1	52
Resim 19	Jackson Pollock Çalışırken	53
Resim 1.11	Gordon Matta-Clark, Yarıma: Dört Köşe	55
Resim 1.12	Gordon Matta-Clark, Yarıma: Dört Köşe	55
Resim 2.1	En Erken Dönem Doğal Tarih Kabinesi	63
Resim 2.2	Frans II Franchen, Kabinenin Bir Köşesi	64
Resim 2.3	Louvre'da Salon Sergisi	66
Resim 2.4	1880'lerden Salon Sergileme Örneği	67
Resim 2.5	Gustav Courbet, Ressamın Atölyesi	69
Resim 2.6	Elsworth Kelly, Olağandışı Formlar	72
Resim 2.7	MoMA'nın İlk Sergisinden Görüntü	73
Resim 2.8	Tate Modern Müzesi	75
Resim 2.9	Turbine Hall	76
Resim 2.10	Guggenheim Bilbao	77
Resim 2.11	Andrea Fraser, Küçük Frank ve Karbonhidratı	78
Resim 2.12	Platon'un Mağara Alegorisi.....	80
Resim 2.13	Lascaux Mağarası	80

Resim 2.14 Atina Vazosu	82
Resim 2.15 Erken Hristiyanlık Dönemi Kilise Resmi	83
Resim 2.16 Pablo Picasso, Hasır İskemleli Natürmort	85
Resim 2.17 Claude Monet, Nilüferler	86
Resim 2.18 Piet Mondrian, Elmas	88
Resim 2.19 Piet Mondrian, Kompozisyon	88
Resim 2.20 Piet Mondrian'ın Paris'teki Atölyesi	89
Resim 2.21 Robert Rauschenberg, Kanyon	90
Resim 2.22 Jasper Johns, Gözcü	93
Resim 2.23 Samuel F. B. Morse, Louvre'da Sergi Salonu Salonu	94
Resim 2.24 Andrea Pozzo, Aziz Ignatius'un Zaferi	96
Resim 2.25 Lucio Fontana, Mekânsal Kavram	97
Resim 2.26 Jackson Pollock, Duvar Resmi	99
Resim 2.27 Henry Matisse, Yüzme Havuzu	99
Resim 2.28 Henry Matisse, Yüzme Havuzu	100
Resim 2.29 Henry Matisse, Yüzme Havuzu	100
Resim 2.30 Andy Warhol, İnek Duvar Kağıdı	102
Resim 2.31 Gene Davis, Mikro Resim	103
Resim 2.32 Gene Davis Sergisi	103
Resim 2.33 Sol Le Witt, Yaylar ve Çember	104
Resim 2.34 Richard Wright, İsimsiz	105
Resim 2.35 Marcus Aurelius'un Bronz Heykeli	106
Resim 2.36 Auguste Rodin, Calais Burjuvaları	108
Resim 2.37 Auguste Rodin, Calais Burjuvaları	108
Resim 2.38 Constantin Brancusi, Sonsuz Sütun	109
Resim 2.39 Marcel Duchamp, Çeşme	110

Resim 2.40 Alberto Giacometti, Kaide Üzerindeki Küçük Adam	111
Resim 2.41 Alexander Calder, Alev	112
Resim 2.42 Trafalgar Square Kaidesi	113
Resim 2.43 Mark Wallinger, İşte O İnsan	113
Resim 2.44 Rachel Whiteread, Anıt	114
Resim 2.45 Do-Ho Suh, Kamu Figürleri	116
Resim 2.46 Son Fütürist Sergi (Sıfır-On)	119
Resim 2.47 Kazimir Malevich, Siyah Kare	119
Resim 2.48 Kurt Schwitters, Merzbau	121
Resim 2.49 El Lissitzky, Proun Room	124
Resim 2.50 El Lissitzky, Proun Room	124
Resim 2.51 El Lissitzky, Soyut Kabine	126
Resim 2.52 Frederick Kiesler, Sonsuz Ev	128
Resim 2.53 Frederick Kiesler, Sonsuz Ev Çizimleri	129
Resim 2.54 Frederick Kiesler, Sonsuz Tiyatro Eskizi	129
Resim 2.55 Frederick Kiesler, Sonsuz Tiyatro	130
Resim 2.56 Frederick Kiesler, Uluslararası Yeni Tiyatro Teknikleri	131
Resim 2.57 Frederick Kiesler, Şehrin İçindeki Mekân	132
Resim 2.59 Frederick Kiesler, Kan Alevler	133
Resim 2.60 Marcel Duchamp, 1200 Kömür Çuvalı	136
Resim 2.61 Marcel Duchamp, Bir Mil İplik	137
Resim 2.62 Yves Klein, Boş	138
Resim 2.63 Arman, Dolu	138
Resim 3.1 Temel Yapılar Sergi Kataloğu Kapağı	142
Resim 3.2 Temel Yapılar Adlı Sergiden	143
Resim 3.3 Frank Stella, Sefaletin ve Sebebin Evliliği, II	145

Resim 3.4 Carl Andre, Kırkdokuzuncu Çelik Kardinal	147
Resim 3.5 Carl Andre, İsimsiz	148
Resim 3.6 Carl Andre, Trabum (Element Serileri)	149
Resim 3.7 Carl Andre'nin Yapıtına Tepki	150
Resim 3.8 Carl Andre, Eşdeğer VIII.....	151
Resim 3.9 Donald Judd, İsimsiz	152
Resim 3.10 Donald Judd, Takım	153
Resim 3.11 Donald Judd, Sütun	156
Resim 3.12 Robert Morris, Enstelasyon	158
Resim 3.13 Robert Morris, Takozlar.....	160
Resim 3.14 Robert Smithson, Spiral Dalgakıran.....	164
Resim 3.15 Daniel Buren, Çerçeve İçerisinde ve Ötesinde	166
Resim 3.16 Robert Smithson, Non-Site	169
Resim 3.17 Robert Smithson, Non-Site	169
Resim 3.18 Robert Smithson, Spiral Dalgakıran	174
Resim 3.19 Robert Smithson, Spiral Dalgakıran'ın Film Dökümanları	174
Resim 3.20 Robert Smithson, Spiral Dalgakıran	176
Resim 3.21 Gordon Matta-Clark, Matta Clark, Bronks Zeminler	179
Resim 3.22 Gordon Matta-Clark, Konik Kesişme	180
Resim 3.23 Konik Kesişme'nin Yapımı	182
Resim 3.24 Konik Kesişme'nin Yapımı	182
Resim 3.25 Gordon Matta-Clark Konik Kesişme'den Paris Görünümü	183
Resim 3.26 Anthony McCall, Çizgi Tanımlayan Koni	183
Resim 3.27 Hans Haacke, MoMa Anketi	187
Resim 3.28 Hans Haacke, Shapolsky ve Arkadaşları	188
Resim 3.29 Hans Haacke, Shapolsky ve Arkadaşları	188

Resim 3.30 Hans Haacke, Solomon R. Guggenheim Müzesi'nin	189
Resim 3.31 Michael Asher, Claire Copper Galeri	192
Resim 3.32 Michael Asher, Şikago Sanat Enstitüsü	193
Resim 3.33 Daniel Buren, Çerçeve İçerisinde ve Ötesinde	197
Resim 3.34 Daniel Buren, Resim-Heykel	199
Resim 3.35 Daniel Buren, Advertisement	201
Resim 3.36 Olafur Eliasson, Hava Projesi	203
Resim 3.37 Richard Serra, Eğik Kemer	206
Resim 3.38 Eğik Kemer'in İmha Edilmesi	207
Resim 3.39 Eğik Kemer Kaldırıldıktan Sonra	207
Resim 3.40 Eğik Kemer Kaldırıldıktan Sonra	208
Resim 3.41 Eğik Kemer Kaldırıldıktan Sonra Federal Plaza Önü	209
Resim 3.42 Martha Schwartz Tasarımı	209
Resim 3.43 Richard Serra, Zaman Sorunu	211
Resim 3.44 Doris Salcedo, Sandalyeler	213
Resim 3.45 Doris Salcedo, Shiboloth	215
Resim 3.46 Doris Salcedo, Shiboloth	215
Resim 3.47 Anish Kapoor Boru Sesi, Baltic	217
Resim 3.48 Anish Kapoor Boru Sesi, Napoli	217
Resim 3.49 Cai Guo-Qiang, İnanmak İstiyorum, Mass Moca, Massachusetts	218
Resim 3.50 Cai Guo-Qiang, İnanmak İstiyorum, Guggenheim New York	219
Resim 3.51 Cai Guo-Qiang, İnanmak İstiyorum, Sidney Bienal	219
Resim 3.52 Cai Guo-Qiang, Doğrudan, 2006, Berlin	220
Resim 3.53 Cai Guo-Qiang, Doğrudan, 2006, Çin	221
Resim 3.54 Cai Guo-Qiang, Doğrudan, 2006, New York	221
Resim 3.55 Cai Guo-Qiang, Doğrudan, 2006, Bilbao	222

Resim 3.56 Cai Guo-Qiang, Doğrudan, 2006, Singapur	222
--	-----

GİRİŞ

Mekân kavramı Antik Yunan'dan günümüze kadar farklı biçimlerde ele alınmış, matematik, fizik, felsefe, sosyoloji, teoloji, sanat gibi hemen hemen tüm alanların temel konularından biri olmuştur. Ölçülebilirliği bakımından ele alındığında, mekân kavramı olarak tek başına ele almak olasıdır; ancak, içinde yaşanılan alan olarak değerlendirildiğinde mekân bileşenleriyle yani insan ve doğa süreçleri ile birlikte irdelenmeyi gerektirir. Platon'dan Aristoteles'e (M.Ö 384-322), Descartes'tan (1596-1650) Leibniz'e (1646-1716), Kant'dan (1724-1804) Heidegger'e (1889-1976) mekân ve onun bileşenleri hakkında sayısız iddialar ileri sürülmüş, teoriler geliştirilmiş ve bunların tüm yansımaları sanatta ve sanat ile etkileşim halinde olan tüm alanlarda yansımalarını bulmuştur. Sanat kuramcıları tarafından sanatın başlangıcı kabul edilen Rönesans'tan günümüze sanatın ve sanat yapıtının izleyicisiyle buluşma noktasında, mekân ve yapıtın mekânsal çerçevesini çizen öğeleri konusunda geçirdiği değişimler, aslında yapıtın biçimsel değişiminin de süreçleridir.

Bu çalışma, günümüzde başlı başına bir alan, bir disiplin haline gelen mekânın sanat yapıtı ve izleyici ile etkileşimini, bu doğrultuda ortaya çıkan sanat formlarını, özellikle çağdaş sanata ulaşma süreci noktasındaki serüvenini irdelleyecektir. Bu tür bir araştırmanın gereği öncelikle mekânın; hem izleyici ile buluşma noktasında, hem de kendi yaratım sürecinde, yapıtın en önemli ve en temel ögesi olmasından kaynaklanmaktadır. Öklid'le (*Eukleidēs*) (M.Ö 330-275) başlayan koordinatlar sistemine dayalı olan sanat yapıtının mekânla olan diyalogu, Einstein'ın (1879-1955) görelilik kuramı, Heidegger'in yer tanımlamaları, mekânın sonunda toplumsal olduğunun kararına varılması ve sermayenin müze, galeri gibi sanatın gösterim alanları olan kurumları biçimlendirir duruma gelmesiyle büyük bir evrim geçirmiş, değişen sanat formlarını, sanata ilişkin söylemler geliştiren kurumlarda takip edemez hale gelmiştir. *Salon*, *beyaz küp*, altmışlı yılların saldırgan ve yıkıcı sanatçı girişimleri, derken; 20. y.y.ın arifesinde sanat yapıtının Tate Modern, Guggenheim Bilbao gibi sanat kurumlarının sanatı sermayenin merkezine çekerek devasa, sıradışı gösterim alanlarının oluşturulması, altmışlarda tamamen parçalanmış olan yapıtın mekânla olan diyalogunu yeni yaklaşımlarda somutlaştırmıştır. 21. y.y. sanat yapıtı

artık fiziksel algılamayı gerektiren formdadır. Bu ve bu gibi nedenler, sanat yapıtını oluşturan mekânsal öğelerin teker teker yapıtı terkederek dönüşümünü, bu öğelerin özellikle galeri formunun büyük bir sıçrama göstererek neredeyse sahne mekânına dönüşmüş olduğu yeni cazibe merkezlerinde, izleyici ile kurduğu ilişkiyi irdelemeyi gerektirmektedir.

19. y.y.ın ikinci yarısında, resim, heykel gibi alanların form değiştirmeye başlamasıyla mekâna ilişkin algılamalarda özellikle, izleyici merkezli farklılaşmalar görülmeye başlamıştır. Her ne kadar mekân sanat yapıtının temel öğelerinden biridir denilse de; sanat yapıtının bugün ulaştığı nokta, geçirdiği evreler ve dönüşümü göz önüne alındığında ve izleyicisiz sanat düşünölmeyeceğine göre; yapıtın izleyiciyle buluşma noktasında mekân ve yapıtın mekânsal elemanlarının ve ayrıca mekânın kavramsal anlamda yapıtın üretim süreçlerinde varolma durumu, mekânı bir sanat yapıtının doğrudan merkezine çeker ve yapıtın ana ögesi haline getirir. Bu noktada çalışmanın amacının bir diğer yönü de, mekânın günümüz sanat yapıtının temel ögesi olduğuna ve zamanın akışı içerisinde deneyimlendiğine vurgu yapmak ve sanat yapıtının uğradığı deformasyonlara dikkat çekmektir.

Mekân konusunda bilinen ilk söylemler Platon ve onun öğretileriyle yeni bir düşünsel form oluşturan Aristoteles ile başlamaktadır. Rönesans hemen hemen tüm sürecini gerçeklik sorunu üzerine harcamış, mekânı nesnenin ya da figürün çevresini donatmak üzere, yani nesnel görünümü *gösteren* konumunda kullanmıştır. Teknolojinin gelişimiyle fotoğrafın görünen gerçekliği yakalayabilmesi sanatçıları farklı arayışlara yönlendirmiş, her ne kadar bu dönemde sanatçılar Öklid kuramı üzerinden çalışmalarına devam etseler de; empresyonizmle birlikte, mekân üzerine farklı arayışların hızlı serüveni başlamıştır. Kübistler nesnelerin etrafında dönerek, nesnel oluşumu *dördüncü boyutuyla*, kendi ifadeleriyle mekâna zaman kavramını da katarak tüm gerçekliği ile izleyiciyi buluşturmuştur. Kübistlere göre izleyici, sanatçısının tek bir noktadan oluşturmuş olduğu gerçekliği belli bir noktadan izlemenin dışında bir eyleme sahiptir. Sanatçısının farklı noktalardan aktardığı gerçekliği, *algısal olarak* sanatçının bakış açılarından algılamak, *deneyimlemek* durumundadır. Özellikle sanat, sanat yapıtı ve toplum arasındaki diyalektiğin sorgulanmaya başlamasıyla; sanat yapıtı, yapıtın izleyici ile olan ilişkisi ve bu bağlamda da yapıtın sunması gereken gerçeklik ya da mekâna ilişkin oluşumlar

farklılık göstermeye başlamıştır. Sanat yapıtı varolan ya da sanatçısı tarafından öngörülen gerçekliği izleyiciye sunmak, anlatmak, göstermek, deklare etmek yerine; izleyiciyi gerçekliğin içine alma çabalarına girişmiştir. Aslında, izleyicinin gerçekliğin içinde olması zaman zaman daha önceki sanat formlarının da çabası olmuştur. Örneğin Rönesans sanatçıları özellikle mimari uygulamalarda, Leonardo da Vinci'nin (1452-1519) Santa Maria Della Grazia manastırının duvarına uyguladığı **Son Akşam Yemeği**'ndeki sahnenin mekânda varmış etkisi yaratmak için oluşturduğu *anamorfoz* gibi ya da Andrea Pozzo'nun (1642-1709) mekânın yüksekliğini yanılsama yoluyla arttıran St. Ignatius Kilisesi'nin tavanına uyguladığı *trompe l'oeil* gibi ve ilkel çağlardaki mağara duvarlarındaki uygulamalardan günümüze pek çok çalışmanın amacı izleyiciyi sanat yapıtının içine almaktır. Çünkü sanatçının amacı gerçeklik yaklaşımını (bu klasik ya da modernist yaklaşımla olabilir. Pek çok çalışma kendi normları içerisinde bir gerçeklik düşüncesi barındırır) izleyiciye aktarmak olduğundan izlemeyi arttırmak sanatçının temel sorunu olmalıdır. Özellikle Rönesans sanatçıları, izleyicinin öbür dünyaya ilişkin gerçekliklerin ya da hikayelerin içerisinde olmasını sağlamak amacıyla, zaman zaman dini mekânların duvar ve tavanlarını hatta zemini kullanarak yanılsamalarını oluşturmuşlardır.

Çağdaş sanatta yapıtı izleyici boyutuyla sorgulayan bu çalışmada, çağdaş sanatın bütün mekânsal yaklaşımları içinde barındırması, mutlak mekân yaklaşımlarında karşılığını bulan *site* ya da *yer* tanımlamasıyla örtüşen *non-site* gibi kavramlar geliştirmesi ve yapısal çözümlemelerini bu kavramlar çerçevesinde üretme çabası mekâna ilişkin yaklaşımların anlaşılmasını gerektirmektedir. Galeri, çerçeve, duvar, kaide gibi sanat yapıtının algılanmasını biçimlendiren öğeler, yapıtın bütünselliği içerisinde değerlendirilmekten ziyade, yapıtın mekânının dönüşümüne vurgu yapmak bağlamında özellikle ana başlıklar altında değerlendirilmiştir. Bu tür bir bakış açısı, sanat yapıtının tüm mekânsal elemanlarını terkederek nasıl bir mekânsal oluşum ya da oluşumlara yöneldiğine açıklık getirmektedir. 1960'lerden sonra genişleyen, mekâna yayılan, zamanı deneyimleyen, izleyici önerisi getiren ve bunu yaparken de kendi oluşum sürecinde özellikle, mekân temelli yeni açmazlar yaratan çağdaş sanat yapıtı bizim temel konumuzdur.

Bütün bu noktalardan hareketle tez, mekân ve onu tamamlayan hareket, zaman gibi kavramlar üzerine geliştirilen farklı düşünceleri, teorileri, irdelemekle başlar. Platon'un öğrencisi olan Aristoteles *idealar gerçekliği* yaklaşımından uzaklaşarak bir bilgi teorisi oluşturmuş, Alhazen (965-1038/1040) mekân algısı ve onun epistemolojik çıkarımları üzerine tartışmış, Ptolemy (*Claudius Ptolemaeus*) (M.Ö 90-168) Öklid'in *görmenin yayma teorisini* desteklemiştir. Newton'ın (1642-1726/27) içinde bulunan nesnelerden bağımsız bir verili alan, bir tür kap olarak ele alan *mutlak mekânına* karşın; Leibniz'in ilişkisel teorisi mekânın nesnelerden bağımsız olmadığını *monadlarıyla* kanıtlar. Bu iki teoriye karşıt olarak Mekânın ön yargılı sezgilerimizin bir ögesi olduğunu ve mekânın zihinden bağımsız fiziksel gerçekliğin bir uzantısı olamayacağını tartışan Kant'a göre mekân hem öznel, hem de nesneldir. Alman filozofu Heidegger, Kantçı özne nesne ikiliğini reddederek, *varlığın kalıcılığı, oluşun geçiciliği* üzerindeki ilanını savunmuştur. Henri Lefebvre'e (1901-91) göre mekân toplumsal olarak üretilir ve toplumsaldır.

Çağdaş sanat tartışmaları üzerine yoğunlaşarak başlayan tezin ikinci bölümünde, plastik sanatların temel unsurları olan çerçeve, kaide duvar ve sanat yapıtının bu unsurları terkedişi serüveni ve getirilen yeni öneriler üzerinde durulacaktır.

Her ne kadar, resmin çerçevesini terketmesi, heykelin kaidesinden kurtulması ya da duvarın varlığının bu bağlamda galeri ve müzelerin işlevlerinin sorgulanması sanat yapıtının mekânla kurduğu diyalog bağlamında önemli süreçler olsa da; minimalizm özellikle, yapıt-izleyici ilişkisini kuramsal çerçevede ele alması bakımından sanatta yeni bir mekân algısı oluşturma ve bu süreçleri tartışmaya açma anlamında en önemli süreci oluşturur. Donald Judd (1928-94), Robert Morris (1931-) gibi farklı gerçeklik algısı yaratmaya çalışan ve buna yönelik söylemler geliştiren sanatçıların yanısıra, Clement Greenberg (1909-94) ve Michael Fried (1939-) gibi dönemin modernist savunucularının eleştirileriyle yapılanan, mekân ve yapıt arasında kurulan diyalog yazınsal bağlamda yeni bir yol almıştır. 1960'lı yılların ortalarında Robert Smithson (1938-73), Daniel Buren (1938-), Michael Asher (1943-2012), Hans Haacke (1936-) gibi sanatçıların kurumlara yönelik modernist sürecin ikonu olan beyaz küp üzerinde odaklanmış eleştirilerinin yapıt pratiklerine yansması, mekân dışı denemeleri bünyesinde barındıran arazi sanatı (*land art*), *in-sitü*, anarşitektür (*anarchitecture*) gibi yeni oluşumları sanatla tanıştırmıştır. Bu dönemde

biçimlenmiş olan ve günümüz çağdaş yapıtının mutlaka önüne ilıştirmeye çalıştığı *site-özgöl* kavramının temellerini Judd'ın Geshtalt'a dayalı yeni bir heykel önermesi getiren “Özgöl Nesneler” başlıklı makalesinde bulabiliriz. *Beyaz küpü* ve onun temsil ettiğı kurumu hem makaleleriyle, hem yapıtlarındaki mekâna yönelik farklı biçimsel önermelerle eleştiren bu dönem sanatçılarının, izleyici ile buluşma noktasında tekrar beyaz küpe dönme paradoksu, belki de her an özünü terketme konusunda bıçak sırtında olan günümüz sanat yapıtının bu eğilimine ön ayak olmuştur.

MEKÂN VE BİLEŞENLERİ

İçinde bulunduğumuz çağın tartışmaları bakımından en derin ve en karmaşık konularından biridir mekân. Ne olduğu, kökeni, kaynağı, algılanma biçimi mekânın tartışılan temel konularıdır. Kimilerine göre mekân yalnızca gözle görülen, rasyonel olarak kavranan bir oluşum; kimlerine göre ise arı, saydam, yönelimsiz bir oluşumdur (Kurtar, 2015:1). Farklı disiplinler tarafından farklı tanımları olan mekân, Türk Dil Kurumu sözlüğünde “*bulunulan yer*” olarak tanımlanmakta, coğrafi mekândan psikolojik mekâna kadar çok geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır (LeFebvre, 2014:7). Yaşantısallığı göz önüne alındığında modern, kentte yaşayan insan için mekân sürekli olarak biçim değiştiren, başka mekânlara doğru akmakta olan ve dönüşen bir oluşumdur (Kurtar, 2015:1). Mekân kelimesi türkçeye Arapça’dan geçmiş olup, “*herhangi bir varlığın şu ya da bu şekilde bir yerde var olması*” anlamına gelen kevn (Kef-vav-nun) kökünden türemiştir. Bu tanıma göre mekân bir bakıma, varlığın herhangi bir formda var olduğu yerdir (LeFebvre, 2014:7).

Mekân kavramı, yaşanılan yerin ayrıntılı tanımı olarak da tanımlanır. Yaşanılan yer farklılıklarıyla, benzerlikleriyle süreç boyunca geçirdiği değişimlerle yapılır. Mekân olgusu tüm bu öğelerin bileşimidir. Mekân olgusunun, insan ve doğa olmak üzere iki temel bileşeni vardır. Her iki bileşen kendi düzenekleri içerisinde son derece dinamik süreçlerin temel aktörleridir. İnsan ve doğa süreçleri, zamansal işleyişe bağlı olarak çeşitli öğeleri içermektedir. Örneğin insan süreçleri; ekonomik, siyasal, sosyal ve kültürel öğeleri kapsar. Her öge bir birikim yaratır ve bu birikimin sahnesi mekândır. İnsanoğlu ortaya çıktığı andan itibaren yaşadığı mekâna değer yükleyen ya da yetenekleri oranında dönüştürücü ve değiştirici etkiler ve izler bırakan bir niteliği taşımaktadır. Aslında bu öğeler insan olgusunu oluşturan niteliktedir. Her insanın ekonomik, siyasal, sosyal ve kültürel bir yanı bulunmakta ve bunların dinamikliği süreklilik göstermektedir. Üreten ve tüketen insan, ekonomik etkinliğin hem nedeni, hem de sonucudur. İnsanın siyasal yanı güç kavramıyla özdeşleştirilebilir. Sosyal ve kültürel öge ise insanın varlık nedenidir. Tüm bu öğelerin işleyişi ve ürettikleri mekânda biriken ve mekânı şekillendiren temel oluşumlardır.

Doğa süreçleri ise hava, su ve toprakla simgeselleşen atmosferin, hidrosferin ve litosferin işleyişini, birikimini, değiştirici ve yönlendirici niteliklerini içermektedir. Doğa süreçlerinin ürettiği öğeler olarak tanımlanabilecek olan kavramlar, yaşadığımız mekânın doğal ortamını oluşturur. Hem doğa hem de insan süreçlerinin ürettikleri mekânı biçimlendirir. Bu şekliyle mekân bir birikim alanıdır; edilgen değildir, girdi sağlar ve yönlendirici işlevi vardır (Hacısalıhoğlu, 2006: 23-24). Günümüz teknolojilerinin hızıyla biçimlenen küresel çağda mekân, insan varlığının kendisini fiziksel mekândan sanal mekâna kadar, kapsamı ve karakterleri birbirinden farklı mekânlar içinde genişlemektedir. Her ne kadar küreselleşme, dünyanın küçülmesi ya da sıkışması gibi tanımlamalara yol açsa da, diğer yandan daha önceki tarihi dönemlerde görülmeyen yeni mekânların oluşumuna yol açmıştır (Tatar, 2007:19).

1. MEKÂN TANIMLAMALARI

Mekâna ilişkin algılar çok çeşitli toplumsal, kültürel ve politik süreçlerde farklı biçimlerde gelişme göstermiştir. Yakın bir zamana kadar mekân kavramı içi boş bir geometrik oluşum olarak tanımlanmaktaydı ve mekân kavramının matematikten kaynaklandığı genel bir kanıydı ki; sanırım bunun temel nedeni de mimari ve sanatın Rönesans boyunca 400 y.y. gibi hatırı sayılır bir süre, ölçülebilir mekânı çözümleme sürecidir. Platon ve onun öğrencisi Aristoteles’le başlayan mekânın düşünsel tarihi, *Karanlık Çağ* olarak bilinen Orta Çağ düşüncesinin teolojik yaklaşımlarıyla boğulmuş; kartezyen düşünce ve Newton’ın mutlak mekân yaklaşımı mekânın kozmolojik¹ zorluklarını ortaya çıkarmıştır. Descartes, mekân kavramının özgürleşmesinin oluşumunda önemli bir evre olarak görülmüştür. Kartezyen düşünce ile mutlak olanın alanına giren mekân sorununu Spinoza, Leibniz ve Newton yaklaşımını benimseyen filozoflar, bu çerçevede ele almışlardır (LeFebvre, 2014:33). Descartes’tan sonra mekânla ilgili dikkate değer düşünsel yaklaşım, Lefebvre’in kartezyen düşüncenin tamamlanması olarak gördüğü, Aristoteles’in kategori kavramını yeniden yorumlayarak mekânı deneyimin alanına sokan Kant’ın mekânsal yaklaşımıdır (Kurtar, 2015:3). Kant bilgi teorisi yaklaşımı ile duyulur bilgi ile

¹ Kozmoloji uzay bilimi anlamına gelmektedir.

entelektüel bilgi arasındaki ayırımı yapmış; hissedilir olguları mekâna yerleştirerek bir fenomenler dünyası yaratmıştır (Akarsu, 1963:112).

Aristoteles'in nesnelerin yer tutma özelliklerine referansla geliştirdiği realist mekân yaklaşımı, Descartes'ın uzam olarak tanımladığı genişleme önerisi getiren mekân kavramı, Newton'ın tanrının yaratma eylemiyle ilişkili ölçüye dayalı mekân anlayışı, Kant'ın zihnimizin bir *a priori* formu olarak mekân fikrine kadar olan süreçler, bir şekilde mekânı *alıcı, taşıyıcı, içindekini muhafaza edici* bir tür kap ya da havuz imgesi eşliğinde değerlendirmektedir (Tatar, 2007:20).

Birbiriyle farklılık gösteren bu düşüncelerden sonra, felsefeden kopmuş bilimselliğin yandaşı olan modern matematikçiler mekâna ilişkin yeni söylemler geliştirmişlerdir: Öklid olmayan mekânlar, eğimli mekânlar, x boyutlu mekânlar, sonsuz boyutlu mekânlar, soyut mekânlar, bir deformasyon ve dönüşümle tanımlanan mekânlar, topoloji sayılabilir örneklerdir. Genel ve uzmanlaşmış olan matematiksel dil, mekân türleri konusunda kesin bir sınıflandırma yapmıştır (LeFebvre, 2014:34).

Matematik ile gerçek arasında oluşan uçurum ile birlikte, mekân yeniden felsefecilerin alanına girmiş; matematiğin düzelttiği mekân felsefesi içerisinde yer alan epistemoloji, mekânı *zihinsel şey* ya da *zihinsel yer* olarak değerlendirerek belli bir statüsünü kabul etmiştir (LeFebvre, 2014:35).

20. y.y.ın en bilinen düşünürlerinden biri olan Heidegger, **Varlık ve Zaman** (*Sein und Zeit*) (1927) adlı kitabında, Aristoteles'le başlayıp Kant'la sürecini tamamlayan kartezyen mekânı eleştirmiştir. Mekânı bir deneyim ve etkileşim yeri olarak gören Heidegger bu deneyimi *dünya içinde olmak* olarak tanımlamaktadır. Dünya içinde olmanın temel boyutu olan mekân ile insan deneyimine ilişkin durumları inceleyen Heidegger'in bu yaklaşımı, insanın yer ile kurduğu diyalogun anlaşılması için referans olmuştur. Yönelinen şeyin bir tanımla ifade edilmesinden ziyade, daha derin ve geniş boyutlarıyla irdelenip anlaşılması gerektiğine inanan Heidegger, *dünya içinde olmak düşüncesi* ile insanın ve onun dünyasının ön kurulumunu, ayrılmaz bir bütün olarak varoluşunu anlatmaktadır (Hisarlıgil, 2008:25).

Mekânsal planlamanın icadı, mekânın rasyonel olarak şekillendirilmesini öngörmüş;² bu da, mekânın toplumsal ürün olarak kavranma önerisini getirmiştir. Lefebvre'in öne sürdüğü toplumsal mekân, herhangi bir ürün ya da nesneden ziyade, bir ilişkiler bütünü tanımlamakta; üretim, ürün ve bunların ilişkilerinin benzerlerinin derinleştirilmesini gerektirmektedir. Lefebvre'e göre mekân, toplumsal bir üründür ve her üretim biçimi kendi mekân türünü üretmektedir. En önemli yapıtı olan **Mekânın Üretimi** adlı kitabında Lefebvre, mekânın bir ürün olarak etki ya da tepkiyle, bir biçimde üretime müdahale ettiğinden söz etmektedir. Mekânı bir ürün, üretici olarak tanımlayan Lefebvre, onu toplumsal ilişkilerin dayanağı olarak değerlendirmektedir (LeFebvre, 2014:22-24).

Mekânın ayrıca bir dini yönü bulunduğunu unutmamak gerekmektedir. Soyut bir düzlem olarak değerlendirebileceğimiz teoloji, fiziksel ve kozmolojik mekân ilişkilerinde, yaratan-yaratılan ve yaratılış teorilerinin yerleştiği alandır. Tanrı, cennet ve cehennem kavramları, dünya ve cennet ilişkisi gibi konular, yansımalar, soyutlamalar ve çelişkiler üzerine temellenen mekân ve zaman ilişkisi ile birlikte her zaman teolojinin ilgisini çeken konular olmuştur. Teolojinin dünyayı geçici varoluş alanı olarak değerlendirişi, gerçek varoluş alanı olan dünyanın metafizik yorumunu getirmiştir. Ampirik olarak dahi değerlendirilemeyecek veriler üzerine kurulu bir takım teoriler, bilimin hala yenemediği teolojik mekân yaklaşımlarının kapsamına girmektedir (LeFebvre, 2014:180-181).

1.1 Antik ve Orta Çağ

Mekâna ilişkin algılar, rasyonalist düşünce oluşmadan önce de, gündelik yaşamda farklı formlarda yer almaktaydı. Avrupa feodalizminin yalıtılmış dünyalarında, mahal kavramı hukuki, politik bakımdan belli bir toplumsal anlam taşımakta ve kabaca belirlenmiş toprak sınırları içindeki toplumsal ilişkilerin ve topluluğun görelî özerkliğine işaret etmekteydi. Tanımlanabilen her dünyada, mekânsal organizasyon ekonomik, politik ve hukuki yükümlülük ve hakların karışık biçimde çakışmasını yansıtmaktaydı. Zayıf biçimde kavranan dış mekânlar genellikle dışsal bir otorite, ilahi sahipler ve efsanelerden ya da hayal gücünden kaynaklanan

² Paris'in yeniden şekillendirilme örneği.

bazı uğursuz varlıklar tarafından işgâl edilen esrarengiz bir kozmoloji gibi algılanmaktaydı. Başlangıcı belirsiz sonsuz bir evrene inanan Antik Yunan filozoflarının aksine, Orta Çağ filozofları ve teologlar bir başlangıçla birlikte *sonu olan* bir dünya kavramını geliştirmişlerdir. Orta Çağ teolojisine göre dünya, insanların asıl gerçek olarak tanımlayıp değerlendirdikleri öteki dünyayı kazanmaları için ceza çektikleri bir yerdir. Görsel algının verileri ve duyumların birleşimiyle ortaya çıkan efsanevi mekânlar, dünyanın oluşumuna ve mekânsal varlığına ilişkin bir takım söylemler yaratmaktadır. Görünenin ötesinde tanımlanmaya çalışılan ortamlar, mekân farklılığı, mekân ötesi gibi kavramlar ilkel form olarak dahi değerlendirilemeyecek yaklaşımlardır. Eski uygarlıkların insanlaştırılmış tanrıları ve tanrıçalarına oluşturduğu mekânlar, benzer bir yaklaşımdan yola çıkarak iç duyuların yönlendirmesiyle yaratılmış fiziksel mekânlar, soyut ve somut arasında gidip gelen algılama ve anlama çabalarının sonucudur (LeFebvre, 2014:265-270).

Karşılaştırmalı düşünce için günümüzde de geçerliliğini koruyan yapıtlar M.Ö 4.-3. y.y.larda Platon, Aristoteles, Öklid, Sofokles, Herodot, Xenofon gibi düşünürlerin yorumlarıyla biçimlenmiştir. Biz burada özellikle Platon ve onun öğrencisi olan Aristoteles'in mekân üzerine yaklaşımları üzerinde duracağız. İdealar teorisiyle rasyonalizmi belli başlı bir kuram olarak şekillendiren Platon, **Timaeus**'un³ ikinci bölümünde toprak, hava, ateş ve suyun oluşumunu ve doğasını tartışmaya açarken, varsayılan bazı problemlerin üzerine giderek fiziksel dünyanın başlangıcının doğasını üzerine yorumlamalar geliştirmiştir (Mohr, 1980:138-152). Platon, mekânın fiziksel bir nesne olduğunu düşüncesi üzerinde durmuş ve mekânın doğası hakkında fiziksel sorular olduğu sonucuna varmıştır. Eğer mekânik hareketin bilimsiyse ve hareket zamanın pozisyonunun değişimiye, zaman ve mekân fiziğin temel kavramlarıdır. Platon için zaman, tanrısal bedenlerin hareketlerinden, özellikle sabit yıldızlarıyla tanrısal gök kubbeden açık bir biçimde ayrılmaz (Ross, 2009:78-79).

Mekânla ve bileşenleriyle (konum, hareket, ivme vb.) ilgili bilimsel olarak kabul edilen öncü çalışmalar M.Ö 3. y.y.da yaşamış olan Aristoteles tarafından geliştirilmiştir. 20 yıl süreyle Platon'un derslerini izleyen Aristoteles karşılaştırmalı

³ Platon'nun M.Ö. 360 yıllarında Platon tarafından yazılmış diyalog şeklindeki ünlü eseridir. Filozofun en karanlık, anlaşılması en güç eseri olmakla beraber ilk ve Orta Çağ düşüncüsü üzerine en çok tesir eden eseri olmuştur. Element sözcüğünün ilk kullanıldığı eseridir.

felsefe ve bilim konularını sistematik bir şekilde ele almış, kendinden önceki düşünürleri aktaran ve bunları eleştiri süzgecinden geçiren çalışma yöntemiyle (Kılıç, 2011:24) mantık ve felsefe bilimlerinin yolunu açmıştır. Platon'un öğrencisi olmasına rağmen onun metafizik ve ruhani yaklaşımlı *idealar gerçekliği* felsefesinden uzaklaşan Aristoteles, nesneler üzerine kurulu, duyumsal dünya gerçekliğinin ön plana çıktığı bir *bilgi teorisi* sistemi geliştirmiştir. Aristoteles **Fizik IV** kitabında, önce ve sonra ile uzlaşarak zamanı değişimin sayısı olarak tanımlamaktadır. Aristoteles'e göre, bir nesnenin yeri onu çevreleyen en içteki hareketsiz sınırdır. Aristotelesçi geleneğe göre, hissedilir olguları adlandırmayı ve sınıflandırmayı mekân ve zaman sağlamaktadır (Kılıç, 2011:26).

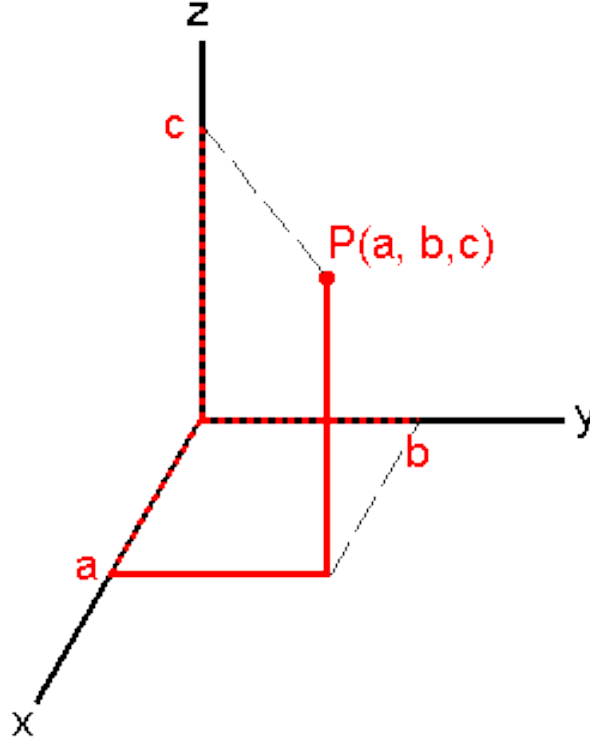
Mekânın geometrisine ilişkin Batı'daki ilk önermeler, optik konusunda çalışmaları ile Öklid tarafından gelmiştir. Optik'le ilgili ilk kayıtlara M.Ö 5. y.y.da, ışığın nesnelerden yayıldığının farkında olan ve ilk kez *pinhole cameradan*⁴ nesnelerin görüntüsünün ters düştüğünü bildiren kişi olan Çinli filozof Mo-Ti'nin yazılarında rastlanmıştır. Öklid'in **Optika** (M.Ö-300) adlı çalışması görme konusu üzerine yazılmış ilk bağımsız metindir. Öklid mekâna ilişkin yaklaşımını, felsefî ve psikolojik yaklaşımları konu alan Aristotelesçi geleneğin aksine, geometrik yaklaşım ve metodlar üzerinden oluşturmuştur. Matematikle ilişkili bir metin olarak Öklid'in **Optika**'sı geometrik betimlemeleri ve varsayımları içermektedir (Brill, 1996:228). Işık göz tarafından yayıldığını öne süren Öklid, bu söylemiyle yanlış bir teori geliştirmiş olmakla birlikte; paralel çizgilerin birleşir gibi görüldüğü ve yer düzleminin uzak noktalarda daha yüksek durduğu konusunda açıklayıcı diyagramlar yapmıştır. Ancak bir kaçış noktası önerisi getirmemiştir. Paralel çizgilerin birleşme etkisi konusundan söz etmesine rağmen, konu hakkında diyagramlar yapmamıştır (Sarı, 2005:3).

Nesnelerin farklı uzaklıktaki gerçek ve görünen büyüklükleri arasındaki oranı açıklayacak bir konu geliştirmeye çalışan Öklid, çalışmasını açılar üzerine yaptığı için başarılı olamamıştır. Bu daha sonra çizgisel perspektif üzerine çalışmalar yapan Leonardo tarafından başarılmıştır.

Öklid'in teorisinin yanlış olduğunu göz önünde bulundurarak M.Ö 127 ile 147 yılları arasında yazmış olduğu düşünülen optikle ilgili çalışmasında Ptolemy

⁴ İğne deliği kamera.

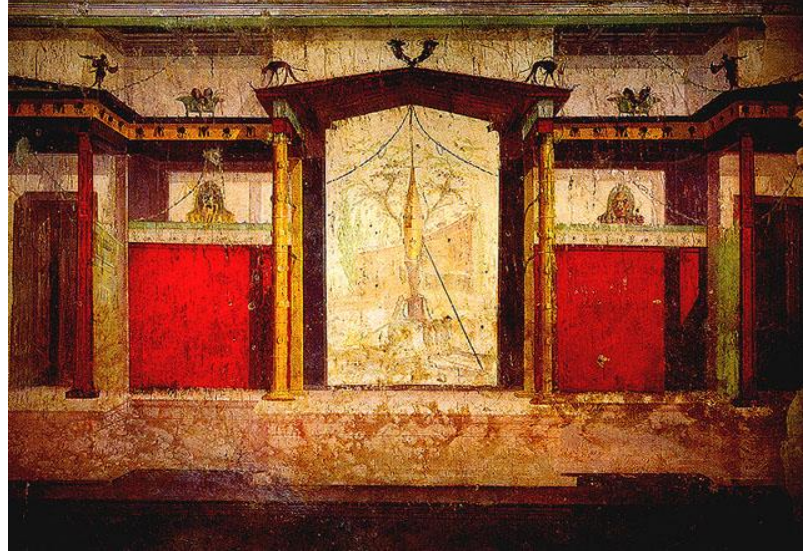
(Ptolemaios) (M.Ö y. 90-M.Ö y. 168), “ayna üzerindeki bir görüntünün dış konturlarının nasıl çizileceğini gösteren ve perspektifli çizim tekniğinin nasıl uygulanacağını” anlatan bir diyagram yapmıştır. (Sarı, 2005:3).



Şekil 1. 1 Öklid Koordinat Sistemi.

Kaynak: <http://electron9.phys.utk.edu/vectors/3dcoordinates.htm>
(Erişim Tarihi: 28/1/2014)

1961’de Roma’da bir arkeolojik çalışmada bulunan M.Ö 1. y.y.a tarihlenen **Masklar Odası** (*Room of the Masks*) adlı fresko Öklid geometrisine referans niteliği taşımaktadır. Masklar Odası bilimadamları tarafından taş bir tiyatro platformunun üzerine kurulan ahşap bir tiyaronun sunumu olarak nitelendirilmiştir (Galinsky, 2005:270). Tek kaçışlı perspektifin ilk örneği olan ve son derece gelişkin bir geometriye sahip olan yapıtta, ilk defa çizgiler bir kaçış noktasında birleşmektedir. (Wright, 1983:33-39).



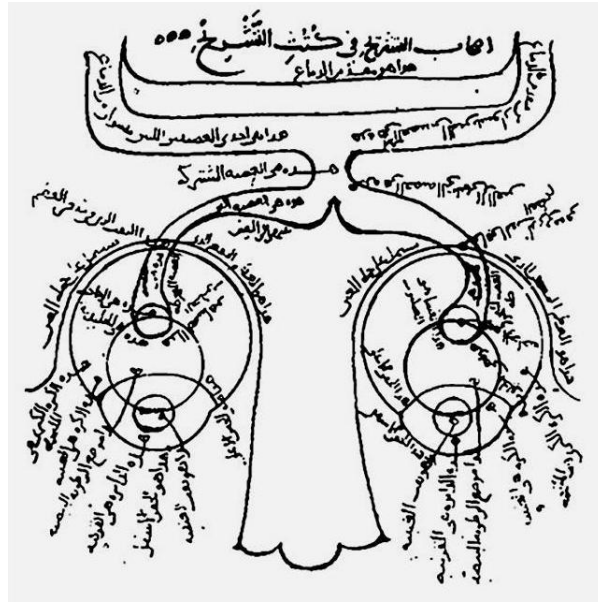
Resim 1. 1 Masklar Odası, Duvar Resmi, yaklaşık M.Ö 1. y.y., Roma.
Kaynak: http://www.skenographia.cch.kcl.ac.uk/aug_rm_5/analysis.html
(Erişim Tarihi: 28/1/2014)

Öklid'in doğal perspektif ve görsel koni konusundaki ilk çalışmalarından sonra, yaklaşık 1700 yıl boyunca erken dönem Rönesans sanatçılarına kadar perspektifle ilgili, dolayısıyla bilimsel anlamda mekânla ilgili çalışmalar durmuş gibi görünmektedir. Bunun nedeni, Orta Çağ kiliselerindeki bilimsel çalışmaların yetersizliği ve bu çalışmaları yapan kişilerin çoğunun kilisenin hizmetinde çalışan sanatçı olmayan kişilerden oluşmasıdır. Kilisenin baskısı ve kontrolü altındaki bu çalışmalar, Arapça'dan yapılan çevirilere dayanmaktadır. 13. yy.da batılı bilim adamlarının tamamı, bilim ile ilişkili tüm çalışmalarında Arap kaynaklarından yararlanmışlardır. Batı'da Alhazen olarak bilinen İbnü'l Heysem (Alhacen ya da Alhazen), (965–1038), bu konu üzerine araştırmalar yapan en önemli kişilerdendir (Sarı, 2005:3-4).

İslami Altın Çağ'ın ilk iki y.y.ında (8. ve 13. y.y.lar) deneysel bilimin kurucusu, gökbilimci, fizikçi ve büyük matematikçi İbnü'l-Heysem görmenin çeşitli felsefi teorileriyle ilişkili olarak Öklid, Ptolemy, Galen ve Aristoteles'ten göz organının ışığa karşı tepkimelerine ilişkin çeviriler yapmıştır. İnsanın görsel sistemine ilişkin yedi ciltten oluşan **Optik** (*Kitab al-Manahazir*) adlı kitabında, (Falco, Aimee&Allen, 2008:116) mekân algısını ve onun epistemolojik çıkarımlarını tartışmıştır. Öklid⁵ ve Ptolemy tarafından desteklenen eski *görmenin yayma*

⁵ Öklid mekânı zaman zaman kartezyen mekân olarak adlandırılır.

teorisinin aksine; Allhazen'in dikey ışınları göz ile nesneler arasındaki mesafe hakkında, bilgi içermiyordu. Onun görme modelinin içine giren deneysel kanıt, mekânın görsel algısını anlama konusunda farklılıklar oluşturmaktadır. Bedensel deneyimi mekânın görsel algısına bağlayarak; Alhazen tartışmasız bir şekilde mekân algısının sezgiyle elde edilmesini ve dolayısıyla görmenin özerkliği reddetmiştir (Darrigol, 2012:20).



Şekil 1. 2 İbn'ül Heysem'in Görsel Sistem Betimlemesi, Kitab al-Manahazir'den kopya, Süleymaniye Kütüphanesi, İstanbul, 1083.

Kaynak: <http://www.muslimheritage.com/article/book-review-ibn-al-haytham-and-new-optics>
(Erişim Tarihi: 28/1/2014)

1.2. Kartezyen Uzam ve Mutlak Teori

Mekânı geometrik bağlamda ele almak, mekânın yaygın kullanımı olan mekânın *boş alan* olduğu düşüncesini çağrıştırmaktadır. Mekân kavramının bu yaygın kullanımının kuramsal boyutu Öklid geometrisinin sonsuz ve eş yönlü yaklaşımlarıyla açıklanmıştır. Bu yaklaşımdan yola çıkan Lefebvre, matematiksel söylemlerin mekân üzerine yapılan tanımlamaların içerisinde en yaygın söylemler olduğu sonucuna varmış ve bunu şu sözlerle açıklamıştır:

“Matematikçiler zamanı ve mekânı ele geçirip burayı kendi alanları yapmışlardır, ancak, paradoksal bir biçimde mekânlarla birlikte bir belirsizlik yaratmışlardır” (LeFebvre, 2014:34).

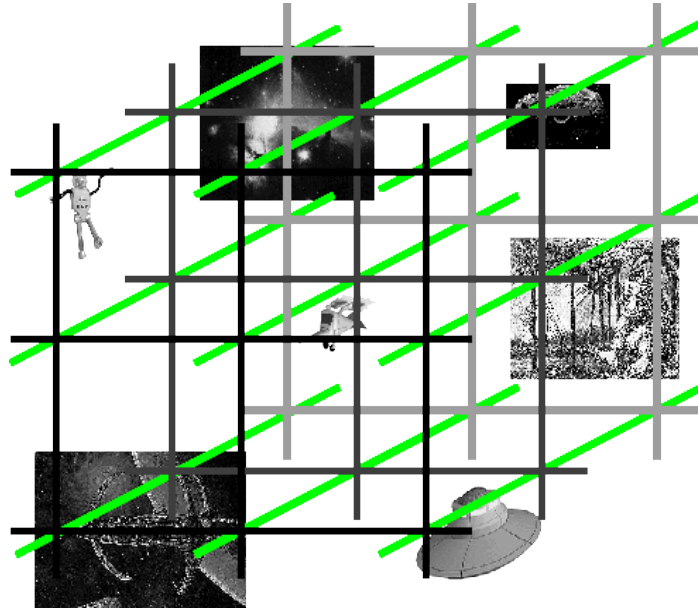
Ancak matematiksel mekân canlı, değişen ve devinen yaşamı kendi dinamiği içerisinde vermekte yetersizdir. Zaman içerisinde fiziksel olanla toplumsal olan, matematiksel olanla somut gerçeklik arasında bir boşluk oluşmaktadır (Kurtar, 2015:2).

17. y.y.ın rasyonalizminin kökeni matematik ve fiziğe dayanmaktadır. Genel bir yaklaşım olarak nitelendirilen rasyonalizm, kartezyen felsefenin doğmasına neden olmuş; bu yaklaşım 18. y.y. aydınlanma felsefesini oldukça etkilemiştir (Hançerlioğlu, 1987:217-218). Modern düşüncenin ilk sistemli düşünürü olan Descartes, mekân kavramının özgürleşmesinde belirleyici bir dönem olarak nitelendirilmektedir. Zamanın geometriyle ilişkisini geliştiren Descartes (1596-1650), konuyla ilişkili yaptığı araştırmalarının sonucunda bir koordinatlar geometrisi geliştirmiştir.

Mekândaki bir noktayı numaralar seti olarak işaretleyen ve iki boyutlu koordinatlar sisteminde geometrik biçimler göstermeyi amaçlayan Descartes’ın Kartezyen mekân anlayışı, “II. Meditasyon” adlı çalışmasında açık bir şekilde dile getirmiş olduğu *res cogitans* (düşünen şey), *res extensa* (yayılımı olan şey) ayırımına dayanmaktadır (Descartes, 1996:16). Descartes’a göre, *Res extensaya* yani yayılımı olan bir oluşuma dönüşen mekân, zihinsel anlamda nesneleştirilen, durağan olan ve tasarlanabilen bir oluşum olarak ortaya çıkmaktadır. Daha açık bir dille ifade edersek, kartezyen düşünce için mekân; *res extensayı* diğer bir deyişle yayılımı ifade etmek üzere tasarlanan çizgiler, yüzeyler ve koordinatlar bütünlüğüdür. Ancak burada mekân felsefesinin gelişimi göz önüne alınarak şu da eklenmelidir: Kartezyen mekân her ne kadar ikiye bölme, bölünenlerden her birini kendi sınırlarına indirgeme ve birini diğerinin üzerine yükseltme mantığına dayanmakta ise de, mekân konusunda felsefi düşünme tarihi için bir dönüm noktasıdır (LeFebvre, 2014:33-34).

Kartezyen düşünceye dayalı olarak mutlak olanın alanına giren mekân kavramı, (Hançerlioğlu, 1987:217-218) *res cogitansın* karşısına konulmuş *res extensa* ile belirginleşmiştir. Bu açıklama, mekânın *tüm duyuları, beden ve cisimleri*

kuşatandır biçiminde tanımlanması anlamına gelmektedir. Ancak bu tanımlama, mekân hakkındaki belirsizliği ortadan kaldırmamaktadır. Mekânın tanrısal bir etkinlik olup olmadığı, var olan bir şeyin bütünselliğine ilişkin bir düzen olarak tanımlanıp tanımlanamayacağı, yani bir şeyin bir bütün olarak verilmesini gerçekleştiren şeyin mekân olup olmadığı bu belirsizlik ile ilişkili sorulardır. Mekânın kaynağı ve kökenine yönelmiş olan bu tartışmaların tamamı; aslında mekânın ne olduğundan daha çok nasıl kendini açtığını anlamayı hedeflemektedir (Kurtar, 2015:3).



Şekil 1. 3 Newton'ın Mekân Kavramı

Kaynak: http://physics.ucr.edu/~wudka/Physics7/Notes_www/node55.html
(Erişim Tarihi: 28/1/2014)

İlk olarak Newton (1642-1727) tarafından tanıtılan mutlak mekân, fiziksel olaylara bağlı olmaksızın, fiziksel olayların gerçekleştiği zemin ve sahne dekorasyonu olarak tanımlanmıştır. Giotto'nun tiyatro dekoru temelli yanılsamaları benimsemiş olduğu, onun manzara resimlerinin, (o dönemki adıyla *misterialardaki*) tiyatro dekor tekniğinden kaynaklandığı sanat kuramcıları tarafından hemen hemen kanıtlanmıştır (Florenski, 2001:81). Galileo (1564-1642) düzenli aralıkların sınırlarını çizen bir çizgi aracılığıyla zamanı geometrik olarak belirtmişti. Zamanın bu biçimde geometrik olarak belirlenmesi, mekânın saatin eş dağılımlı düzenliliği gibi zamanın mekânla özdeşliğini desteklemekte ve zamanın hareket karşısındaki

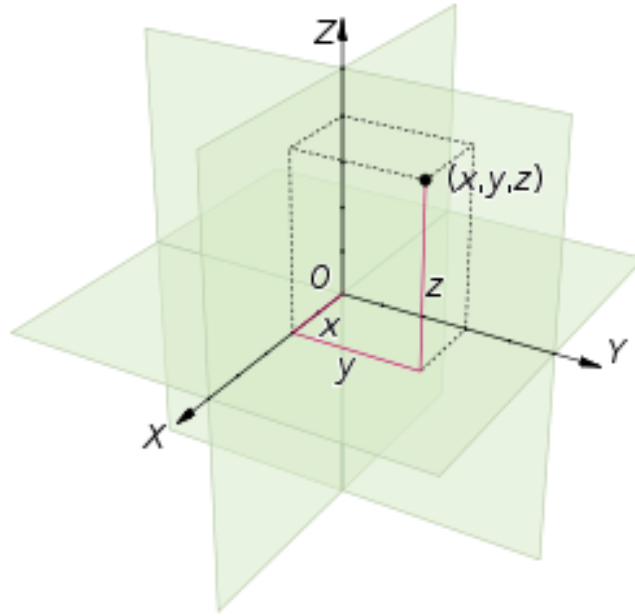
önceliğini sağlamlaştırmaktadır. Devinimle (hareket) ilgili yasaları oluştururken Gallileo'nun ölçümlerinden yararlanan Newton, evreni matematiksel yasalara göre hareket eden büyük bir makine olarak ele almıştır. Newton'ın mekânîk evreninde, her olay bir önceki olayın sonucu olarak değer görür ve doğadaki oluşumlarla bu oluşumları formüle eden yasalar arasındaki uyum matematiksel yasalarla ifade edilmektedir (Aşkın, 2008:127-139).

Newton'a dayalı mutlak teori homojendir. Mekânı insanların ve nesnelerin basitçe içinde hareket ettiği *x,y koordinat sistemi* olarak algılayan mutlak mekân teorisi, nesnel varlıklardan bağımsız bir mekân olarak tanımlanmaktadır. Mutlak mekân, nesnelerin durumları, konumları ve hareketleri için temel bir çerçevedir. Nesnelerin ya mutlak bir durağanlığa sahip olması ya da mutlak bir hızda hareket etmesi gerekmektedir. Göreceli mekân bu mutlaklık içerisinde yer almak zorundadır. En somut anlatım biçimi, *kap* ve *arena* örnekleridir; yani mekân sabittir, içindekiler devinir.

Newton'ın determinizme dayalı mutlak mekân teorisi, Einstein'ın *Genel Görelilik Kuramı* ve Heisenberg'in *Belirsizlik İlkesi* tarafından belirli yönlerden çürütülünceye kadar etkisini korumuş ve hala da korumaktadır (Aşkın, 2008:127-139). Newton zamanı ne hareketin sayısı ne de cisimlerin süresi olarak değerlendirmiştir. Ona göre zaman, hareketin ve nesnelerin varlık miktarı olup, yaratılan dünyanın varlığı ya da yokluğundan bağımsız olarak kendi doğasına sahip bir oluşumdur. Tanrının yayılımlı etkisi olan ve bir rastlantısallığa sahip olmayan zaman gerçek olup, ancak kendine özgü bir konumda tanrının varoluşunun bir sonucudur. Newton'a göre herhangi bir varlık, bir zaman içerisinde var olmak zorundadır. Zamanın yaratılmadığı konusunda görüş bildiren Newton için zaman, tanrının varoluşunun yarattığı bir sonuç olup; tanrının varlığı gerçeğinden kaynaklanmaktadır. Tanrı kalıcıdır, ancak özü ve varoluş nedeni zamanın varoluşunu incelemektedir. Yani, zaman tanrının varoluşundan kaynaklanmaktadır ve doğayı yaratmış olan tanrıyla özdeş değildir.

Descartes ve Newton'ın mekân kavramları bir kaç önemli noktada farklılık göstermesine rağmen, bu tür tanımlamaların Newton'ın mekân tanımlamasından izlenmesi gerektiği için, insanın mekânsal algısının Descartes tanımını anlamaya izin veren gerekli karakteristikleri ayrıca paylaşmaktadırlar. Mekânın Newton ve

Descartes kavramları arasındaki farklılık ve benzerliklerine bir örnek, bu tür bir ilişkiyi kurmak için bir temel sağlayacaktır. Çizgisel perspektifle gelişen genel bir algının kütlelerdeki ve koordinat sistemdeki uğraşı; geometrik figürlerle gövdesel kütlelerin Decartes çevirimi ve matematik için bir koordinat sistemi kuran Decartes'ta karşılığını bulmuştur.



Şekil 1. 4 Kartezyen Koordinat Sistem.

Kaynak: <http://kartikprabhu.com/article/euclids-space>
(Erişim Tarihi: 28/1/2014)

Belli başlı önemli nokta da, Descartes'ın mekân kavramı Newton'inkinden farklılık göstermektedir. En fark edilir şekilde, Descartes mekânın asla boş olamayacağını tartışmıştır. Daha öncede üzerinde durduğumuz gibi, dünya *res extensa* ya da genişletilmiş oluşumlarla doludur ve mekân, bu oluşumların genişlemesiyle eş anlamlıdır. Başka bir ifadeyle, üç boyutlu dünya, *res extensa*nın dünyasından başka türlü bir oluşum değildir.

Mekânın doğasının bu içiçe geçmiş görüntüsü ve mutlak mekân olarak mekâna bakan Newton'dan Descartes'ın farklılığı, tam olarak şeylerin ya da maddenin boşluğu konusudur. Newton maddenin (ve buna bağlı olarak şeylerin) altında yatan

karakteristiklerini genişleyen olarak değil, daha ziyade kütle olarak tanımlamaktadır (Jacobson, 2006:17-20).

Doğayı anlamak için rasyonalist ve mekânîk yorumlama yöntemiyle ilgilenen ve uzamın matematiksel yöntemle tanımlanıp, ölçülebileceği savını ortaya koyan Descartes'ın kartezyen sisteminde mekân, her biri diğerini 90 dereceyle kesen, üç ayrı eksenle düzenlenir. Kartezyen uzam Descartes'ın, “*düşünüyorum öyleyse varım*” sözüyle özetlenebilecek, insan doğasına ilişkin kuramına dayanmaktadır. Bu kurama göre, insanlar dünyayı pozitif ve aracısız bir biçimde algılayarak varolabilirler. Kartezyen uzam, bu nedenle, her şeyi bilen ve her şeyi gören, rasyonel özne düşüncesine dayanmaktadır.

Modern felsefenin babası olarak adlandırılan Descartes, Skolastizm ve diğer okulların arasında bir köprü, felsefe ve fizik arasında bir bağ oluşturmuştur. İkinci ve üçüncü boyutta bir noktayı yerleştirmek için x, y, z koordinatlarını geliştirmiştir ve *analitik geometriyi* ona borçluyuz.

Panofsky “Sembolik Form Olarak Perspektif” başlıklı ünlü makalesinde Rönesans resminin Grek ve Orta Çağ yapıtlarıyla çelişerek çizgisel perspektif vasıtasıyla büyük bir kırılma meydana getirdiğini belirtmektedir. Rönesans'tan önce resim başlı başına nesnelerin kendisiyle ilgilenmekteydi; ancak mekânla ilişkili olarak, kütleler arasındaki aykırılığı çözmek ya da kavramak konusunda başarısızlık yaşanmaktaydı. Mekân basit bir biçimde sistemsiz üst üste bindirme olarak görev yapmıştır (Panofsky, 1991:41-43).

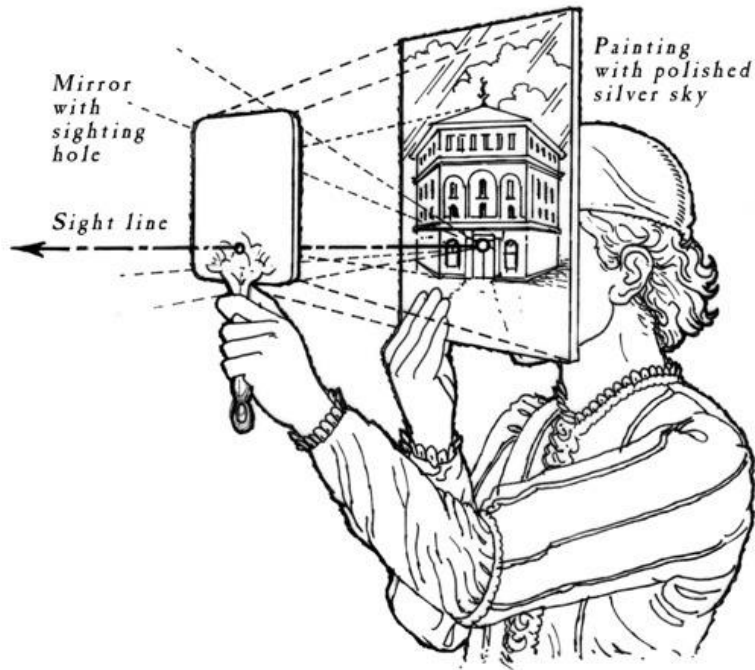
Genel algı içerisinde cisimlerdeki ve koordinat sistemindeki ilgi, geometrik figürlerin içindeki maddesel cisimlerin Descartes'ın aktarımı ve Descartes'ın matematikçiler için kurduğu bir koordinat sistemine tekabül etmektedir.

Descartes ile birlikte mekân, mekâna yerleştirme düşüncesiyle⁶ varlığın konumsal ve sunumsal nesnelere ilişkin bir kaygısından hareket eder. Kartezyen mekânın anlaşılması, matematikte Descartes'ın yeniliklerin anlamakla başlar. Descartes, mekânsal ilişkiden onları özgürleştirerek özetleme sayılarıyla katkıda bulunmuştur (Gaukroger, 1992:98-101). Kartezyen uzamı anlamış olan Rönesans

⁶ mekândaki nesnelerin ve konuların mekân içerisine nasıl geleceğini düşünürüz.

resmi, algıyı retina yüzeyinden beyne taşımaları çok iyi irdelemiş ve koordinat sistemini perspektif yoluyla resimsel yüzeye taşımıştır.

Resimde çizgisel perspektifin oluşturulması konusunda özellikle mimar Filippo Brunelleschi (1377–1446) ve Leon Batista Alberti'den (1404–1472) söz etmek yerinde olacaktır. Kesinliği net omamasına rağmen, sanat tarihçileri tarafından genel olarak tek kaçırlı çizgisel perspektifin keşfini Brunelleschi'nin yaptığı kabul edilmektedir. Öklid'in görme kuramını sanatsal sunumun problemlerine uyarlayan Brunelleschi, geometriye dayalı bir perspektif anlayışı getirmiştir. Brunelleschi'nin yaptığı çalışma temel olarak, basit bir arakesitten oluşmaktadır. Öklid'in görsel konisi üzerine kurgulanmış olan çalışmada, bir resim düzlemi üzerine ışınların yansıtılmasına, projeksiyon metodunun isteyebileceği planların ya da görünüşlerin kullanılmasına ve bir bakış noktasına gereksinim bulunmamaktadır. Brunelleschi'nin çalışması, daha çok konunun içine yerleştirilmiş olan bir perspektif kafesine benzemektedir. Bu tür bir yaklaşım, daha önce sözünü ettiğimiz Roma dönemine ait **Masklar Odası** adlı duvar resmiyle eşdeğer tutulmaktadır



Resim 1. 2 Brüneleschi Gözlem Deliğı.

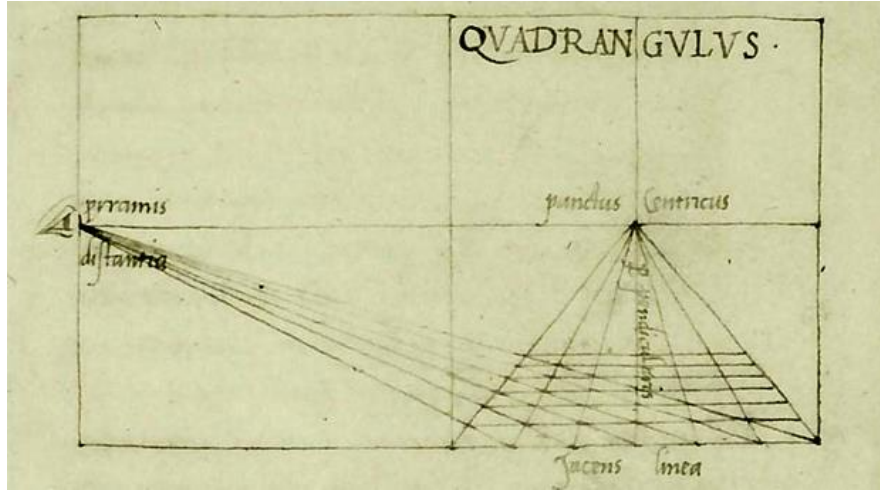
Kaynak: <https://zeiteye.wordpress.com/category/uncategorized/>
(Erişim Tarihi: 28/1/2014)

Br nelleschi Alberti'nin teorik  alışması **Della Pictura**'dan önce, yaklaşık 1416–1425 yılları arasında iki panel resmetmiştir. Bu paneller korunmamasına rağmen, çizgisel perspektifin doğru bir biçimde somutlaştırılmasının ilk örnekleridir. Br nelleschi'nin biyograficisi Antonio di Tucci Manetti'nin anlatımlarına göre, bu panellerin biri Palazzo della Signoria'nın, diğeri sonraları Florentine Baptistry olarak bilinen San Giovanni de Firenze Kilisesi'nin g r n şleriydi. Manetti'nin 1480 yılında yazmış olduğu kitabında açıkladığı bu resimlerin özelliği, bir *gözlem deliği* (*peep show*) ile sunulmalarıydı. Manetti resimsel keşfin tarihini Brunelleschi'nin yaşamı üzerinden anlatmış olsa da, Br nelleschi'yi perspektifi keşfeden kişi olarak göstermemektedir (Paoletti & Rodke, 2005:232).

Resim  zerine (*Della Pictura*) (1436) adlı çalışması ile tek ka ışlı perspektif çizimin ilk sistematik betimlemesini yapan Leon Batista Alberti (1404–1472),  izgisel perspektifi formüle ederek pratik metodunu açıklayan ilk kişi olarak kabul görmektedir. Alberti resim ile ilgili yazılmış ilk analitik çalışma olan **Resim  zerine**'nin, ilk orjinal baskısı Latince **De Pictura** (1435) ve İtalyanca baskısı **Della Pittura** (1436) olmak üzere iki ayrı versiyonunu hazırlamıştır. Kitabın farklı isimlerle literatürde yer almasının nedeni budur. 1972'de **On Painting** adıyla İngilizce olarak basılmış olan kitabın orjinal baskılarında diyagramlar yoktur. Bunlar sonradan kitap üzerine çalışma yapanlar tarafından eklenmiştir (Sarı, 2005:56-57). **Resim  zerine** Alberti'nin (diğeri mimarlıkla ilgili olan) yazmış olduğu iki çalışmasından biridir. Bu  alışmasıyla Alberti ilk kez, yüzyılın başlarında Br nelleschi tarafından keşfedildiği kabul gören perspektifin çizimi için geometrik metodlar sunmuştur. **Resim  zerine**    kitaptan oluşmaktadır. Birinci kitap, tamamıyla perspektif çizimin geometrisinin ardındaki temel prensiplerin ve anahtar terimlerin tanımlanması ile ilişkilidir (Williams, March, & Wassell, 2010:154). Bu kitap, Brunelleschi'ye ithaf olunmuş gibi durmaktadır. Alberti kitabında Brunelleschi'den söz etmekte, onun dehasına saygı göstermekte ancak, Brunelleschi'nin perspektif üzerine ne tür keşifler yaptığından ya da geliştirmiş olduğu metodlardan söz etmemektedir (Sarı, 2005:57). İkinci Kitap, resmin üstünlüğünün tartışmasının yanısıra, perspektif içindeki nesnelerin sunumu ile ilişkili ek çizim metodlarını içermektedir.    nc  kitap ise,

daha çok ressamalar için genel bir rehber niteliği taşımaktadır (Williams, March, & Wassell, 2010:154).

Perspektif çizimi tanımlamak için Alberti görsel ışınlar, ana çizgiler ve görsel piramit gibi terimler belirlemiştir (Williams, March, & Wassell, 2010:155). Alberti'nin formülünde bütün figürlerin, sanatçı ile aynı göz hizasında olmaları gerekmektedir. Alberti ilk önce bir yükseklik elde etmek için, en yakın insan figürünün ölçüsüne karar vermekte, daha sonra bu ölçüye göre dikdörtgenin tabanını ızgara biçiminde parçalara bölmekte ve son olarak merkez noktasından taban çizgisindeki parçalara düz çizgiler çizmektedir (Sarı, 2005:58).



Resim 1. 3 Leon Battista Alberti, Della Pictura Perspektif Çizimi.

Kaynak: <http://www.classicalart.org/blog/a-brief-history-of-perspective>
(Erişim Tarihi: 28/1/2014)

Resimde görülen çizim biri yandan, biri önden olmak üzere bir kaldırımın iki ayrı görüntüsünü sunmaktadır. Derinlik yanılsaması oluşturmaya çalışmış olduğu bu resimde Alberti, iki farklı görüş noktası işaretlemiştir. Resmin sol tarafında görülen, resmi yan taraftan gören, ressamın gözünü tanımlayan nokta ile resmin sağ tarafındaki, resmin içindeki nokta aynı gözü tanımlamaktadır. Yani bu iki ayrı bölüme ayrılmış resim, tek bir görüntünün resmidir. Bu durumda her iki resimdeki karoların ölçüleri, her iki bakış noktasına göre eşit olmak durumundadır. Bu resimle Alberti ilk kez “bir ressamın karoları çapraz bir görünüşten nasıl gördüğünü sunmakta ve karoların ölçülerini ön görünüşe taşımaktadır (Sarı, 2005:58).

Rönesans döneminin önemli sanatçılarından biri olmasının yanısıra, son derece yetkin bir matematikçi olan Pierro Della Francesca'nın (1416?-92) önemi, geometriyi mimari yapılar gibi düzenli formlar üzerine değil, ilk defa insan figürüne (oranlarına) ve resmin bütününe uygulamasıdır (Sarı, 2005:61). Francesca'nın ressamlar için hazırlamış olduğu ilk sistemli matematiksel çalışma olan **De Prospectiva Pingendi** (*Resim İçin Perspektif*) (1480 dolaylarında yazılmış olan metin, 1899 yılında kitap formunda basılmıştır) sanatçının bu konudaki dehasını ortaya koymaktadır. Büyük oranda Leonardo'yu etkileyen bu kitapta Francesca, ilk kez noktalar üzerine bir yapı kurgulamıştır (Ilardi, 2007:197). Kitap bir beden üzerindeki çizgilerin noktalar yoluyla oluşturulması, perspektif resmin oranı ve resmin içindeki formların oranları gibi resimsel mekânla ilgili konuları incelemekte; bir resmin perspektif çiziminde dikkate aldığı beş öge üzerine durmaktadır. Bunlar; görüş alanı ya da göz, görülen şeyin formu, görülen şeye gözün mesafesi, çizgilerin göz yoluyla görülen şeyin sınır çizgileri ya da sınırlarıyla bağlantıya girmesi, göz ve gözün arasındaki yer. Francesca'ya göre perspektif çizimi anlamak için bu beş ögeye ihtiyaç vardır (Hendrix & Carman, 2010:96). Alberti'nin görsel piramidinin takipçisi olan Francesca'ya göre, eğer yeterli sayıda nokta oluşturulursa, istenen herhangi bir çizgi çizilebilmektedir. Paralel projeksiyon yöntemine yakın olan ancak noktalar üzerine kurgulanmış olan bu sistemde, nesne için biri yatay biri dikey olmak üzere iki diyagrama ihtiyaç duyulmaktadır. Teorik anlamda kaçış noktaları Francesca'nın metodu için gerekli olmamakta, ancak resmin doğruluğunu test etmek için yararlı olmaktadır. Francesca'nın **İsa'nın Kırbaçlanması** (*Flagellation*) (1470) adlı yapıtı, perspektif sunumun en yetkin örneklerinden biridir (Sarı, 2005:61).

15. yy.ın en kompleks mimari kurgularından biri olan Francesca'nın **İsa'nın Kırbaçlanması** resmi, mekândaki *perspektif oranları* konusunda yararlı ipuçları veren *Quattrocento* resimlerinin en başarılı örneklerindendir (Wittkower & Carter, 1953:292). Francesca'nın bu kompozisyonunun sağ tarafında kimlikleri konusunda iki farklı görüşün ortaya atıldığı üç figür bulunmaktadır. Tartışmaların ilkinde göre, bu figürler Francesca'nın çağdaşlarıdır. Diğerine göre ise İsa'nın çağdaşlarıdır. Resmi farklı yönleriyle inceleyen pek çok araştırma ortaya konulmuştur. Roberto Longhi resmi matematiğin gizemli birleşmesi olarak tanımlamış, Philip Guston resmin hemen hemen iki parçaya bölündüğünü gözlemlemiştir. Guston'a göre bu iki parça birbirini etkilemekte ve parçalardan biri diğerini içine alarak genişletmektedir

(Carrier, 1993:32). Marilyn Lavin'e göre İsa'nı Kırbaçlanması, Francesca'nın "bir sanatçıdan ziyade teknisyen olarak dikkate alınabileceğini" ortaya koyan dolayısıyla onun perspektif konusundaki yeteneklerini açıkça ortaya koyan bir resimdir.



Resim 1. 4 İsa'nın Kırbaçlanması, Piero Della Francesca, 1470.

Kaynak: <https://www2.stetson.edu/secure/history/hy10302/francescaflagellation.html>
(Erişim Tarihi: 28/1/2014)

Resmin kurgusu, 1953'de Rudolf Wittkower ve B.A.R. Carter'in araştırmasına kadar tam olarak anlaşılamamıştır. Resimdeki perspektifin doğruluğunu test etmek için bir çalışma yapan Wittkower ve Carter, bina görüntüsünün geometrik sürecini tersine çevirerek yeniden oluşturabilmişlerdir. Çalışmanın en önemli sonucu ise, Francesca'nın resim düzleminin arkasında yaklaşık 84 metrelik (250 feet) bir derinlik oluşturulduğunun ortaya koyulmasıdır. Wittkower ve Carter'in oluşturmuş oldukları plan ve kesit çizimleri resmin mükemmel geometrik yapısı konusunda fikir verir niteliktedir (Lavin, 1992:50). Ayrıca mimari yapı ile figürlerin ölçülerinin örtüşmesi, mekânın oluşumunu desteklemektedir. O güne kadar hiç bir dini resimde kullanılmamış olan resimdeki olağandışı derinlik, Francesca'nın matematik dehasını ortaya koymaktadır. Francesca'nın ışığı kullanma ve gölgelendirme becerileriyle de, derinlik yanılsamasını gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur. Etkili bir biçimde

kullandığı ışığın gücü ile, resimlerinde son derece hafif ve berrak renk duyarlılığı elde etmiştir (Sarı, 2005:61-62).

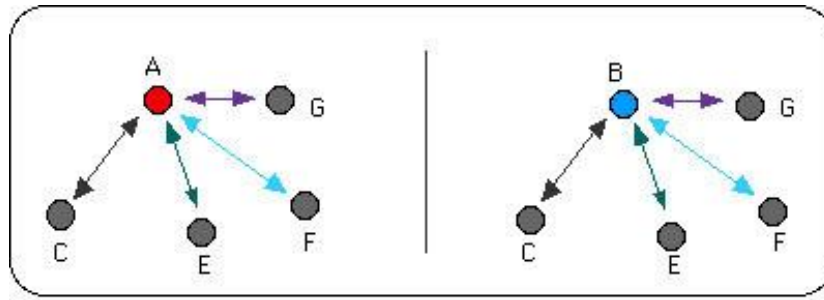
1.3 İlişkisel Teori

Matematik ve organik doğa görüşlerini bir arada kullanan ve bu yönüyle kartezyen mekân düşüncesinden ayrılan Leibniz, çağdaşı Newton'ın mutlak mekân ve zaman anlayışını reddederek, eleştirilerini metafizik ve teoloji üzerine geliştirmiştir (Özkahveci). Tek bir zaman ve mekân anlayışına karşı çıkan Leibniz, modern Alman felsefesinin ilk büyük kurucu düşünürlerinden biri sayılmaktadır. Leibniz'de mekân ve zaman varlık olarak değil, nesneler ve olaylar arasındaki topolojik ilişkiler bütünü olarak ortaya çıkmaktadır. Düşünüre göre mekân, içerisinde olduğu varsayılan şeylerden bağımsız değildir ve birlikte varoluş düzeni ya da düzenleri sonucunda ortaya çıkan bağıntılardır. Leibniz'e göre kendi başına bir varlık gösteremeyen zaman, neden ve sonuç ilişkisi ile birbirine bağlı olan nesnelerin iç içe girdikleri, ard arda geldikleri bir düzen formudur. Leibniz için, insanların hareketleriyle oluşan mekânın insan eyleminden önce varolması olası değildir.

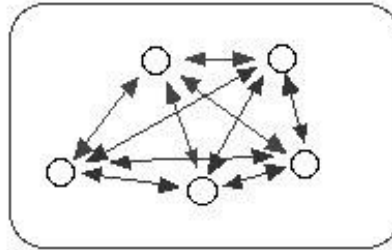
Descartes rasyonalizminin özgün bir sentezini yapan Spinoza'nın "*Tanrı ve Doğa*" olarak tanımladığı tek bir *töz* yorumlamasının aksine Leibniz, sınırsız sayıda *töz* ya da *monaddan* ve bu *monadların* ilişkiselliğinden söz etmektedir. *Monadlardan* sadece biri olan ve rastlantısal olarak varolan tanrı, diğer *monadların* yaratıcısıdır (Turetzky, 2015). Leibniz'in yaklaşımının merkezinde, yüce bir göze karşıt olarak, birden fazla bakış noktasından oluşan bir dünyanın kaçınılmaz gerçeği ile, evrensel gerçeğin uzlaştırılması yatmaktadır. Descartes'dan farklı olarak Leibniz'in *monad* kavramı, bölünmüş ve merkezi konumunu kaybetmiş bir dünyayı, yani temel bir göreliliği ifade etmektedir (Crary, 2004:64). Leibniz, *monadın* kendi içerisinde sınırlı bir bakış açısından tüm dünyayı yansıtabilme yeteneği olduğu konusunda ısrarcı bir tavır sergilemiştir (Crary, 2004:64). Bütün bunlardan hareketle Leibniz bakışıyla, mutlak varlıkları olan oluşumlardan yani, bağlantılardan ayrı bir biçimde varlık gösteren *tözlerin* oluşturduğu bir mekân ve zaman oluşumundan söz edemeyiz. Ayrıca *monadların* uzamsız ve bölünmez olmaları nedeniyle Leibniz, mekânda bir boşluğun olduğu düşüncesine de katılmamaktadır.

Leibniz'in bu konudaki görüşlerine ulaşabileceğimiz kaynak, Newton'ın öğrencisi Clarke ile yaptığı yazışmalardır. Bu yazışmalarda Newton ve Leibniz'in mekân yaklaşımlarının çatışmalarını görürüz. Bu yazışmaların birinde Leibniz Clarke'a şunu söylemektedir:

“Birçok defa söylediğim gibi benim düşünceme göre mekân, zaman gibi göreceli olan bir şeydir. Onu zamanın bir sıra ve dizi olması gibi, birlikte varoluşun bir düzeni olarak kabul ediyorum” (Dağtaşoğlu, 2012:129).



A ve B aynı yerde



Mekan tüm yerlerin toplamıdır

Şekil 1. 5 Leibniz Mekânı.

Kaynak: <http://www1.kcn.ne.jp/~h-uchii/leibniz-clark2.html> (Erişim Tarihi: 28/1/2014)

Leibniz *monad* kavramı üzerinden tüm felsefesinin özetini 1714 yılında yazdığı iki çalışmada ortaya koymuştur. Bunlar, “Monadoloji” ve “Doğanın ve İnayetin Akla Dayalı İlkeleri” başlıklı kısa metinlerdir. “Monadoloji”de Leibniz *monadı* “yalın, yani parçaları olmayan” olarak tanımlamakta ve “*monadların doğanın gerçek atomları ve şeylerin öğeleri olduğunu ve monadların her birinin birer birlik, birer birey olduğunu*” belirtmektedir. Yine aynı çalışmada, her *monadın* diğerinden farklı olduğunu; doğada, bir diğeriyle tam olarak benzeyen, birbirinin

ikizi iki varlığın olamayacağını belirtmekteydi (Leibniz, 2011a:41). Eylem yeteneği olan *töz* yalın bir varlıktır. Bileşik olma durumu yalın *tözlerin* ya da *monadların* bir araya gelmesi durumudur. Yunanca bir sözcük olan *monad*, “birlik” ya da “bir olan” anlamına gelmektedir. Yalın *tözler* olmadan bileşik olan oluşamayacağından, yalın *tözlerin* varlığı zorunludur (Leibniz, 2011b:76). “Doğanın ve İnyetin Akla Dayalı İlkeleri” metninde Leibniz birlik anlamına gelen *monas* kelimesiyle *monad* arasında bağlantı kurmaktadır. Bu da algılar, eğilimler, nitelikler bakımından çokluk anlamına gelmektedir. Böylece *monad* kavramının diğer *monadlarla* ilişkisi gündeme gelmekte; bu da sonsuzluk önerisi getirmektedir (Deleuze, 2006:81).



Resim 1. 5 Bernini, Azize Teresa'nın Vecdi, Santa Maria della Vittoria Kilisesi, Roma.

Kaynak: https://akward42.files.wordpress.com/2015/02/bernini_st_teresa_avila.jpg
(Erişim Tarihi: 28/1/2014)

Bu tür bir ilişkisellikten hareketle Deleuze, Kıvrım adlı kitabında Leibniz'in ilişkisellik kavramıyla örtüşen bir yaklaşım göstermeye çabalamıştır. Herhangi bir durumu oluşturan öğeler kendi tekliklerini ortaya koyarlarken, harekete bağlı olarak sürekli değişim gösteren bir bütünlük oluşturmaktadırlar. Bu durumu Deleuze Barok'la ilişkilendirmiştir. Deleuze'e göre, bir özden ziyade işler durumdaki bir fonksiyona, bir özelliğe gönderme yapan barok; bedenlerin ve giysilerin üzerinde oluşturmuş olduğu kıvrımların üzerindeki hareketleri çoğaltarak, sonsuza giden

kıvrımlar oluşturmaktadır (Deleuze, 2006:122). Gerçek ile hayalin, yaşanılan dünya ile öte dünyanın birleştiği noktayı tanımlayan barok, Rönesans'ın kartezyen düşüncesine dayalı merkezi ve statik mekân yaklaşımından farklı olarak; (Çakır Atıl, 2013:34) acı, öfke, nefret gibi duyguları beden ve giysi üzerinde kullandığı kıvrımlarla genişleterek mekânı sonsuza taşımaktadır (Deleuze, 2006:122). Drapelere temel ifade aracı olarak kullanıldığı barok sanatta yapıt, kıvrımların kümeleşmesiyle mekânının oluşmuş ve düzlem farkedilmez duruma gelmiştir (Çakır Atıl, 2013:34).

Kıvrımlaşan bir bedenden oluşan Bernini'nin **Azize Teresa'nın Vecdi** (*Ecstasy of Saint Teresa*) (1652) adlı yapıtı; bedenin kıvrımlar içerisinde kayboluşunu betimlemesine, kıvrımların özerklik kazanarak mekânı oluşturmalarına iyi bir örnektir. Kıvrımlarla bir dönüşüm geçiren azizenin bedeni, sayısız miktarda form oluşturmaktadır (Öğdül, 2010).

Bernini'nin bu heykeli sadece melek figürünün görkemi, figürün elindeki okun cinsel sembolizmi ya da azizenin aşk ateşiyle kendinden geçtiğini vurgulayan yüz ifadesindeki dışavurumu ile değil; bedeninin, giysinin kıvrımları içerisinde kayboluşu ile de dikkat çekicidir. Heykelde hareket halindeki bir bedene ilişkin tüm devinimler net bir biçimde algılanmaktadır (Öğdül, 2010).

1.4. Realizm ve Anti-Realizm

Mekân için hem öznel, hem de nesnel tanımlamasını yapmış olan Kant eleştirici felsefenin iki temel sorununu; *bilginin temeli ve kavramların kullanım alanı* belirlemeyi 1770'de **Duyulur ve Anlaşılabilir Evrenin Biçimi ve İlkeleri Üstüne** (*Dissertation on the Form and Principles of the Sensible and the Intelligible World*) adlı yapıtında ele almış, ancak bir çözüm getirmemiştir. Bu iki soruna sistemli çözümü 1781'de yayınlamış olduğu, mekân ve zaman felsefesinin tarihteki en etkili çalışmalarından biri olan **Saf Aklın Eleştirisi** (*Critique of Pure Reason*) adlı kitabında getirmiştir.

Açık bir biçimde belirtmese de Kant'ın zaman ve mekân anlayışını, Newton ve Leibniz'in görüşlerinin çatışması üzerine temellendirmiştir (Kant, 1999:37). Daha önce belirttiğimiz gibi Newton, zaman ve mekânın zihinden bağımsız gerçek oluşumlar olduğu tanımını yapmış; mekânın içerisinde bulunan nesne ve onların

ilişkilerinden bağımsız olduğunu açıklamıştı. Leibniz ise, zaman ve mekânın zihin tarafından üretilen kavramsal yapılar olduğunu ve arasındaki ilişkiler tarafından oluştuğunu, dolayısıyla da ilişkisel olduğunu belirtmiştir. Kant her iki yaklaşımın da zaman ve mekânı zihinden bağımsız varlıklar olarak ele aldığını, dolayısıyla bu iddiaların sentetik *a priori*⁷ bilgiyi açıklamakta yetersiz olduğunu öne sürmüştür (Wood, Kant, 2009:35).

Kant'ı Leibniz'in zaman ve mekân kuramından ayıran şey, öznelci bir yaklaşıma yönelmiş olmasıdır. Kant için zaman ve mekân duyarlılığa ait olan, bu çerçevede kavramsal düzleme indirgenemeyen *a priori* formlardır. Leibniz mekânı, nesnelerin birbirlerini izlemelerine olanak veren durumlar dizini olarak tanımlarken; Kant mekânı “*maddeden farklı, bağımsız, deney dışı sezîş, dış uyumun biçimi ve insan beyninin temel önsel yaratımlarından biri*” olarak tanımlamaktadır (Hançerlioğlu, 1987:217-218).

Deleuze'e göre, Leibniz ve Kant'ın mekânsal yaklaşımlarındaki fark; gözardı edilmemesi gereken bir durumdur; temelde rasyonalist yaklaşıma sahip bir filozof olan Leibniz'in aksine Kant duyarlılığa önem vermektedir. İki filozofun zaman ve mekâna ilişkin yaklaşımlarında benzerlikler olmasına rağmen; Kant'ın duyarlılığa verdiği önem, iki düşünürü farklı konumlara yerleştirmektedir. Zaman ve mekânı düzen çeşitleri olarak tanımlayan Kant için, duyarlılığın birer ögesi olan algılar doğrudan duyularla bağlantılıdır. Leibniz'de birer fenomen ve düzen çeşidi olan mekân, Kant'ta daha ileri anlamlar taşımaktadır (Dağtaşoğlu, 2012).

Kant'a göre; “*Düşünülen ve duyusal bilgilerin ideal bir modelini içerdigi öne sürülen kavranabilir ya da anlaşılabilir bir dünya yoktur; bilgi, insan aklının önceden biçimlenmiş, etkinliğinin sonucudur.*” Kant'ın temsil ettiği eleştirici felsefe, bilginin kaynağı konusuna getirmiş olduğu öneri nedeniyle bir *transandantal* yani koşullandırıcı idealizm olarak değerlendirilmektedir. Kavramları kullanma sorunuysa, kavram ile nesne ilişkisi sorunudur. Nesne ve kavram ilişkisi konusu, kavramları kullanmakla ilişkilidir. Kant için kavramların kullanılma yöntemi; kavramları kendi oluşumlarında ve biçimsel bağıntıları içinde ele almaktadır. Bir düşüncenin yalnızca özdeşlik ve çelişmezlik ilkeleri bakımından kusursuz olması, o

⁷ Deneyimden önce ve deneyimden, yaşanılarak elde edileninden bağımsız olarak, bilinçte var olan bilgiyi tanımlamak için kullanılan kavramdır. Tanrısal bir bilgidir. Orada durur, açığa çıkmaz.

düşüncenin doğru olduğu ya da gerçek bir anlam taşıdığı, yani *nesnel* olduğu anlamını taşımamaktadır. Kant, “*saf kavramları, sanki gerçek şeylermiş gibi ele alan yasalara uygun olmayan kullanım ve yalnızca duyulur dünyaya uygulanan yasalara uygun-nesnel kullanım*” olmak üzere aklın iki farklı kullanımından söz etmektedir (Kant, 1999:17-18).

Kant için tüm fenomenler dünyası, temel yapısını zihnin oluşturu etkinliğinden almaktadır. Bu yapılardan dış dünyada bulunan şeylerden farklılık gösteren zaman ve mekân; nesne ve nitelikler, doğruluk ve yanlışlık zihinsel ve akli etkinlik sayesinde var olmaktadır. İnsan varlığı akli etkinlik içerisinde olmasaydı; zaman ve mekân içinde hiçbir şey olmayacak, nesne niteliğine sahip şeyler oluşmayacak ve doğru ve yanlış olarak nitelendirilen bir durumdan söz edilmeyecekti. Bu yaklaşımdan hareketle, eğer insanların yaratıcı ve oluşturu etkinlikleri olmasaydı, varlıktan söz edilemeyecekti. Bu yaklaşımdan farklı olarak, Kant'ın zihnin oluşturu etkinliğinden hareketle bu tür bir sonuca ulaştığını düşünmek yanlış olur. Aksine, Kant'ın bunların tam tersi bir görüşe sahip olduğu ve Kant'ın *Kopernik Devrimi*'nin⁸ mantıksal sonuçlarının böyle bir çıkarımı gerektirdiği söylenebilir. Bu şu demektir: dünyadaki nesneler temel yapılarını ve hatta varlıklarını zihnin akli etkinliğine borçludurlar. Bu tür bir anti-realizm yaratıcı anti-realizm ya da öznel anti-realizm olarak tanımlanabilir (Plantinga, 1982:48-49).

Kant'ta zihnin oluşturu etkinliğine bağlı olarak ortaya çıkan zaman ve mekânın öznel olduğu oldukça açık bir durumdur. Kant'ın bu özelliğin insana özgü olduğunu belirtmesi, zaman ve mekânın nesnel bir gerçekliğe de sahip olabileceği düşüncesini getirmektedir. Kant'la ilgili diğer bir konu da, onun zaman ve mekân yaklaşımlarının geometri ile olan ilişkisidir. Kant'a kadar, Öklid geometrisi dışında üzerinde çalışılan ya da öne sürülen geometri ile ilişkili teori bulunmamakta ve dolayısıyla mekân üzerine değerlendirmeleri tamamı bu geometri üzerinden yapılmaktadır. Benzer şekilde Kant'da, yaklaşımlarını bu geometri üzerinden temellendirmek durumundadır. Ancak Kant'ın mekân konusuna getirmiş olduğu yenilik, geometrinin kesinliğinin mekânın *a priori* zorunluluğu üzerinde

⁸ Kant'ın, ünlü astronom Kopernik'ten etkilene gerçekleştirdiği, nesnelerin zihne ve zihnin işlemlerine ya da faaliyetlerine uyduğu teziyle belirlenen devrim Kant'ın Kopernik Devrimi olarak bilinir.

temellendirilebilmesi durumudur. Burada ortaya çıkan durum, Kant'ın insana bağımlı ve ona bağı nitelikleri içeren mekân yaklaşımını, Öklid geometrisinin kesinliği ile örtüşmemektedir. Daha sonra ortaya çıkan geometriye ilişkin teoriler hakkında Kant'ın bilgi sahibi olduğunu belirtmek anlamsızdır (Plantinga, 1982, p. 49). Ancak Greenberg açıklamalarından yola çıkarak Kant'ın ilk modernist filozof olduğu düşüncesini kabul edersek, çağının çok ötesinde bir filozof olduğunu söylemekten de kaçınmamalıyız. Lefebvre'e göre, Aristoteles'in kategori kavramını yeniden hayata geçirerek ona yepyeni bir form veren Kant, kartezyen düşüncenin tamamlanmasıdır. (Kurtar, 2015:3).

Greenberg'e göre, ilk modernist filozof olarak kabul edilen Kant'ın sanattaki karşılığı, ilk modernist ressam Edouard Manet'dir (18832-1883) (Clewis, 2008). Manet ve empresyonistler, üzerine resim yaptıkları yüzeyde boya, tuval vb. malzemelerin özelliklerini ve geçtikleri süreçleri saklamamış, aksine öne çıkarmışlar; sonrasında Cezanne eserlerini tuvalin dikdörtgen şeklini göz önüne alarak tasarlamıştır. Böylece doğadaki görüntülerin taklidi yavaş yavaş bırakılmış, tekrardan temsil ikinci plana atılmıştır.



Resim 1. 6 Edouard Manet, Kııda Öğle Yemeği, 1863, T. Ü. Yağlıboya, Musée d' Orsay, Paris.
Kaynak: <https://ginajane.wordpress.com/tag/luncheon-on-the-grass/> (Erişim Tarihi: 28/1/2014)

Greenberg “Modernist Resim” (*Modernist Painting*) (1960) adlı makalesinde modernist resme ilişkin açıklamalarda bulunmuştur;

“Gerçekçi, yanılsamacı sanat, sanatı gizlemek için yine sanatı kullanarak, aracı gizliyordu. Modernizm ise sanatı, dikkatleri sanata çekmek için kullanmıştır. Resmin aracını oluşturan sınırlılıklar yassı yüzey, tuvalin biçimi, boyanın özellikleri, eski ustalarca ancak örtük ya da dolaylı bir şekilde dile getirilebilecek olumsuz etkenler olarak görülüyordu. Modernist resim aynı sınırlılıkları, açıkça kabul edilmesi gereken olumlu etkenler olarak görmeye başlamıştır. Manet’in resimleri, üzerine yapıldıkları yüzeyleri samimiyetle ortaya koydukları için ilk modernist resimler oldu. Manet’yi izleyen izlenimciler, zemini boyamayı ve resmi cilalamayı reddettiler, böylece resimde kullanılan renklerin boya kabından ya da tüpten çıkmış gerçek boyalardan oluştuğuna hiçbir kuşku kalmıyordu. Cezanne çizimi ve deseni tuvalin dikdörtgen biçimine daha iyi uydurmak için, gerçeğe benzerlikten ya da düzgünlükten fedakarlık yaptı” (Greenberg, 2011:818).

Sanırım dikkatli bir göz Greenberg’in Manet üzerinden modernist resim üzerine yapmış olduğu açıklamalardan, Kant’ın duyumlara dayandırdığı mekâna ilişkin düşüncelerinin bir değerlendirmesini yapabilir.

Manet’nin resimleri dönemin eleştirmenleri ve kamuoyu tarafından “gerçek renk anlayışından yoksun, kırmızı, mavi, sarı ve siyah karışımı bir renk karikatürü” olarak nitelendirilmiştir. O yıllarda açılan *Salon* sergileri seçici komitesi eser seçiminde çok katı kurallar uygulamaktaydı ve bunun üzerine III. Napolyon aynı binada bir *Reddedilenler* salonu açmıştı. Manet’nin **Kırda Öğle Yemeği** adlı resmiyle birlikte toplam üç resmi *Reddedilenler Salonu*’nda yer almaktaydı (Serullaz, 1983:124). Halkta derin bir şok etkisi yaratan Manet’nin **Kırda Öğle Yemeği** resmi, *Reddedilenler Salonu*’nda sergilendiğinde pek çok insan tarafından sadece ağaçlık içerisinde çimlerin üzerinde çıplak bir kadınla birlikte gelişigüzel bir şekilde oturan çağdaş kıyafetler giyinmiş olan iki adamı gösteren konu sorunundan dolayı değil; aynı zamanda geleneklere uymayan boyama yöntemi nedeniyle de karalanmıştır (Witcombe, 1995).

1.5. Görelilik Kuramı

Einstein Genel Görelilik kuramıyla Öklid'e dayalı Newton mekânîğini ve kartezyen teoriyi içine alan mutlak mekân yaklaşımlarını değiştirmiştir. Einstein'ın teorisinde zaman ve mekân birbirinden farklı oluşumlar değildir; aksine iç içe geçmiş süreçler olarak ele alınırlar. Genel görelilik kuramına göre zaman, mekândan ayrı düşünülemeyecek bir kavramdır ve birlikte nesneyi oluştururlar. Einstein büyük oranda Newton tarafından biçimlendirilen mutlak zaman düşüncesine son vermiştir (Aşkın, 2008:127-139).

Einstein'ın teoremlerinde esinlendiği Riemann'ın (1826-1866) metrik mekânı uzaklık, boyut ve metrik kategorileriyle mekânsal ilişkilerin temelini oluşturan en soyut yaklaşımlardan biridir. Böylece bir arada bulunabilen ilişkiler olanağı için mekân bir koşul olarak ortaya çıkmıştır. Klasik ve görece fiziğin teorik düzeyde modelleyemeyeceği bir ilgi alanı olarak mekân zaman ikileminin başlangıcı karşımıza çıkmaktadır.

Bu tartışmayla ilişkili diğer önemli bir figür de, 19. y.y. fizikçisi Avusturyalı Ernst Mach'tır (1838-1916). Bir duyumcu olan Mach, **Duyumların Analizi** (*The Analysis of Sensations*) (1897) adlı kitabında mekân ve zaman formunun duyumları hakkında yazmıştır. Geometrik şekiller gibi uzaysal kalıpların ve melodiler gibi zamanla ilgili kalıpların duyumlar olduğunu düşünmüştür. Uzay ve zaman formu duyumları kendi elementlerinden bağımsızdır. Örneğin, beyaz ya da siyah, büyük ya da küçük olabilir ve temel dairesellik niteliğinden hiç bir şey kaybetmez (Banks, 2003:33-35).

Duyumcu olması dolayısıyla Mach, Newton'ın *mutlak mekân ve zaman* kavramlarını eleştirmiştir. Bu da *rölativenin* doğuşunda önemli bir katkıdır. Bu eleştiri Einstein üzerinde doğrudan bir etki yapmıştır. Mach'ın duyumculuğu metafizik karşıtı bir felsefi anlayış içermektedir (Ural, 2010).

Zaman, mekân ve hareketin birbirlerinden bağımsız olmadığını öngören görelilik kuramı, Einstein tarafından 1905'te **Annalen der Physik** dergisinde, "Hareketli Cisimlerin Elektrodinamiği Üzerine" adlı 2. makalesinde açıklanan ve ardından 5. makalesi "Bir Cismin Atıllığı Enerji İçeriği İle Bağlantılı Olabilir mi?"

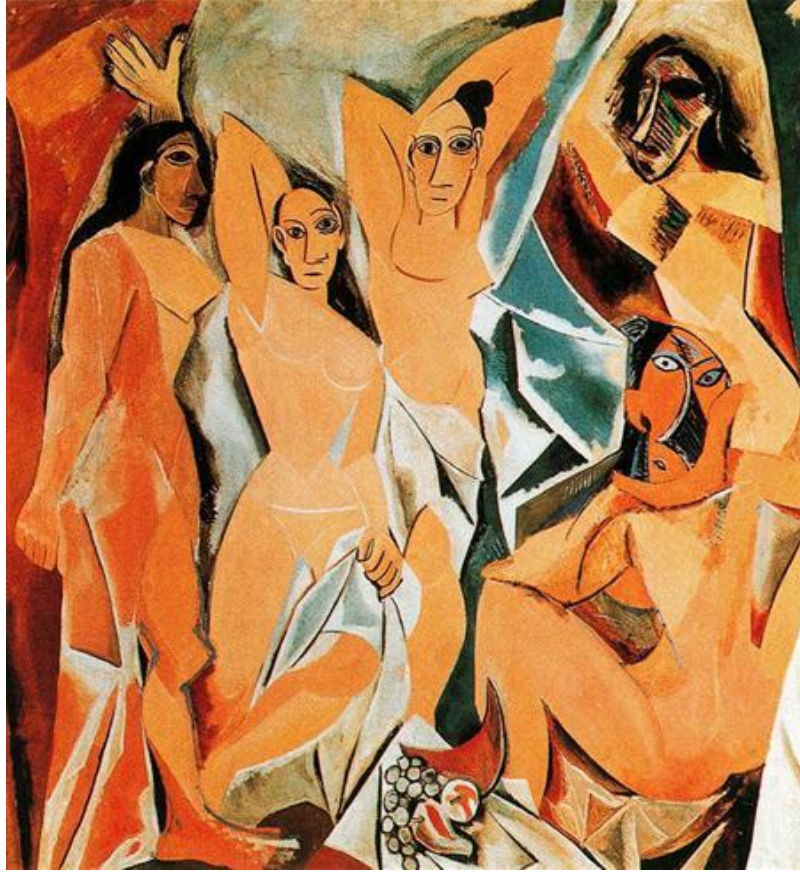
başlıklı makaleyle pekiştirilen fizik kuramıdır. Kurama göre, bütün varlıklar ve varlığın fiziki olayları görelidir. Zaman, mekân, hareket birbirine bağlı görelî olaylardır. Cisim zamanla, zaman cisimle, mekân hareketle, hareket mekânla ilişkilidir ve dolayısıyla hepsi birbirine bağımlıdır. Hiçbiri müstakil değildir.

Einstein *özel görelilik* kuramının temellerini 1905'te yayınlamış olduğu makalesinde ortaya atmış, 1915-16 yıllarında üzerinde çalışıp tüm matematik detaylarıyla tamamladığı kurama da *genel görelilik* kuramı adını vermiştir. Einstein'ın *özel görelilik* kuramı, iki yüzyıldan daha fazla bir süre güncelliğini korumuş olan Newton'ın hareket yasalarını değiştirmekte ve birçok kavramsal yenilik getirmekteydi. Bu yeniliklerden biri, gözlemcinin algısına göre farklılık gösteren zamanın mutlak olmadığı; diğeri de zamanın olayların gerçekleştiği mekâna bağlı olmasından dolayı, mekân ve zamanın bir bütün olarak irdelenmesi durumudur (Turgut, 2005).

Zamanın akış hızının mutlak olmadığını söyleyen bu kurama göre, zamanın akış hızı ve gözlemcinin mekânsal hızı görelî bir biçimde paralellik göstermektedir. Bu kurama göre sandığımızın aksine, zaman yaşayan varlığın ayaklarının altından akmamakta, varlık onun üzerinde kaymaktadır. Yaşayan mekânda hızlandıkça zamanda yavaşlayanbiz, kendi hareketimizi zamanın hareketi sanmaktayız.

Görelilik kuramı sanatta kübizmde karşılığını bulmuştur. Resimlerini oluştururken mutlak mekân anlayışından uzaklaşan ve gerçekliğin tek bir noktadan bakılarak yansıtılamayacağını farkına varan kübistler, yapıtın içine zaman kavramını eklemek için nesnelerin etrafında dönerek resimlerini oluşturma yoluna gitmişler ve bu durumu da *eşzamanlılık* olarak tanımlamışlardır. Pablo Picasso'nun (1881-1973) 1907'de resmettiği **Avignonlu Kızlar** (*Les Demoiselles De Avignon*) adlı ikonik yapıtı Einstein'ın görelilik teorisinin (1905) ortaya çıkmasından iki yıl sonra üretilmiştir. Picasso'nun mekânsal *eşzamanlılığın* çözümlemesini yaptığı bu resmin sağ alt tarafında oturur biçimde duran figür profil ve ön görünüm olmak üzere, aynı anda iki farklı bakış açısından resmedilmiştir. Batı sanatında bir figürü aynı karede farklı perspektiflerden gösteren ilk yapıt olan **Avignonlu Kızlar**, sahip olduğu geometrik çözümleme ile (Kaplanoğlu, 2011:65-66) resim sanatında büyük bir devrim gerçekleştirmiştir. Aynı kare içerisine farklı perspektiflerden aktarırken nesneler yüzeyselliğini yitirmekte ve cisimleşmektedir. Kübizmde analitik döneme

örnek oluşturan bu yapıt, resim sanatını yüzey sanatı olarak gören yaklaşımlardan farklı olarak, *eşzamanlılık* kategorisi ile mekân sanatı durumuna getirmiştir. Bu yeni estetik yaklaşımı sadece resim sanatına dönemine ait bir yenilik getirmemesi, aynı zamanda 1950’lerden sonraki sanat yaklaşımlarının da önünü açmıştır (Tunalı, 1989, p. 171)



Resim 1. 7 Pablo Picasso, Avignon’lu Kızlar, 243.9 x 233.7 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1907, Museum of Modern Art, New York, USA

Kaynak: <https://echostains.wordpress.com/tag/les-demoiselles-davignon/> (Erişim Tarihi: 28/1/2014)

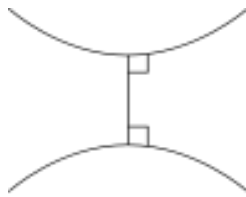
1.6. Konvansiyalizm

19. y.y.ın son çeyreğinden başlayıp 20. yüzyılın ortalarına kadar süren dönemde bilim ve matematik konusunda güvenilirliğine ilişkin eleştiriler gelmiştir. Antik çağdan başlayarak *madde* problemi üzerine ürünler veren felsefecilerin ardından, termodinamik bulgusu ile her şeyi harekete indirgeyen klasik fiziğin yetmezliği ileri sürülmüş; bu tür bir durumun bilim cephesinde kuşku barındırmasından farklı olarak,

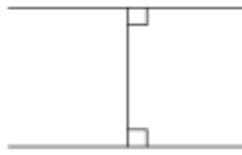
bu durumu kendileri için çıkar aracı gören inanç kurumları bu kuşkunun yayılımını sağlamakta gecikmemişlerdir.

Bilimi ve bilimsel düşünceyi cephe alan bu akım; bilimin her şeyi açıklamaya hiçbir zaman gücünün yetemeyeceğini savunarak, yaratılış teorisini toplumlarda egemen kılan bu görüş günümüzde postmodernizm ve akıllı tasarımcı diye adlandırılan görüşlerin savunucusudur. Bilimin pragmatizmin yerini almasıyla, matematik kesinliğe dayanan bilimsel kurama dayalı determinizm, ve bilimin niceliklerin ötesini göremediğini kabul eden *bilimcilik* olarak tanımlanan pozitivist ve mekânist anlayışlar oluşmuştur. Bilime ve bilimin ortaya serdiği doğa yasalarına karşı başlatılan bu akım giderek konvansiyonalizm adı verilen bir uzlaşma noktasına erişmiştir. Bu akımın iki önemi özelliği bulunmaktadır (Karaçay):

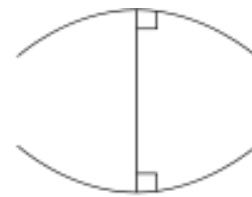
- Temsilcisi Non-Öklid geometrilerin yaklaşımlarından hareket eden Henri Poincaré (1854-1912) olan akımın kökeni, felsefe değildir ve akım daha çok teknik bir görünüm barındırmaktadır
- Akımın temel ilkesi, bilimlerin değişmez ilkelerini ortaya koymaktır. Bilimlerin niteliğini eleştiren bu akım metafizik ya da dinsel akımların yalaşımlarıyla örtüşmemektedir.



Hiperbolik



Öklid



Parabolik (Eliptik)

Şekil 1. 6 Geometri Türlerinin Çizimleri.

Daha önce de belirttiğimiz gibi mutlak mekâna geometrik bağlamda temel oluşturan Öklid'in, **Elementler** adındaki 11 ciltlik yapıtı, insanlığa bırakılan en büyük miraslardan birisidir. Hiperbolik geometrinin kurucusunun kim olduğu hakkında spekülasyonlar vardır. Gauss ve Bolyai adları geçmektedir. Gauss'un bu konuyu düşündüğü bilinmekte, ancak görüşlerini yayınlamamıştır. Bolyai ile

Lobachevsky'nin eş zamanlı fakat birbirlerinden habersiz konuyu çalıştıkları bilinmektedir. Bütün bu geometrileri içine alan genel bir geometri oluşturan Riemann, kendi adıyla bilinen geometrinin kurucusudur.

Potansiyel kuramı, ışık, elektrik, ısının iletilmesi, kapilarite, elektromanyetizma, hidrodinamik, gök mekânîği, termodinamik, olasılık gibi hemen hemen tüm alanlarda ürünler veren 19. y.y.ın matematikçilerinden olan Fransız matematikçi Poincaré'ye göre; bütün geometriler uzayın aynı özelliklerini inceler, ama her birisi kendi dilini kullanır. Kullandıkları dili belirleyen şey onları belirleyen aksiyomlardır. Bu nedenle, bir geometri başka bir geometriye dönüştürülebilir. Hangi geometriyi kullanmamız gerektiği hakkında basit bir kural işletiriz: Ekonomi ve basitlik. Bu nedendir ki çoğunlukla Öklid geometrisini kullanırız; çünkü yakın çevremizde yaptığımız işler için o, en basitidir. Ancak, Albert Einstein görelilik kuramı için Non-Öklid geometri kullanmıştır. Çünkü yapmak istediği iş için o geometri daha kolay kullanılmaktaydı (Karaçay). Temel olarak Poincaré gelenek tarafından karar verilmiş bir mekâna hangi geometrinin uygulanması gerektiği üzerine tartışmıştır. Poincaré'nin düşüncelerinde, Newton'ın zaman-mekân çizgisine göre göre oluşmuş ve gündelik deneyimlerin le birlikte insan zihnine yerleşmiş bulunan mutlak mekân-zaman düşüncesine karşıt olan yönler bulunmaktadır. Poincaré'ye göre;

- *“Mutlak uzay yoktur, biz yalnızca görelî hareketi algılayabiliriz; yine de çoğu durumda mekânîk olaylar, başvurulabilecek mutlak bir uzay varmışcasına ifade edilirler.*
- *Mutlak zaman yoktur. İki süre birbirine eşittir dediğimizde, cümlelerin bir anlamı yoktur.*
- *Bizim iki sürenin eşitliğine dair doğrudan bir sezgimiz olmadığı gibi, iki farklı yerde görünen iki olayın aynı anda olmasına dair de doğrudan bir sezgimiz yoktur”* (Akbaş, 2005:84).

Poincaré'nin matematiksel ve felsefî yazıları, Marcel Duchamp'ın (1887-1968) sanatının ve düşüncesinin gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Duchamp Poincaré vasıtasıyla modern geometrinin üç ana bölümünün temel prensiplerini öğrenmiştir: n-boyutlu geometri, non-Öklid geometrisi ve topoloji. Bu geometrileri referans alan Duchamp, onları önemli yapıtlarının ikonografisinde sayısız referanslarla

birleştirmiştir. **Büyük Cam** (1915-23), tüm hazır yapıtları ve uydu çalışmaları bu geometrilerle ilişkilidir. Duchamp için geometrinin konvansiyonel doğasının Poincaré'nin felsefi tartışmaları, estetiğin geçici doğası konusunda kendi yorumlarını güçlendiren bir yol olmuştur (Adcock, 1984:249-250).

Yaratım sürecinin yoğunlaşmış ve bilinçli bir çalışma ile tetiklendiğini söyleyen Poincaré, bu durumu kahve ile ilgili açıklamış olduğu bir anısıyla pekiştirmiştir: Çok fazla kahve içtiği için uyuyamadığını belirten Poincaré, yeni fikirlerin oluşmasında kahvenin kendisi için önemli bir etken olduğunu ve yaratıcılığını geliştirdiğini belirtmektedir. Öyleki ertesi gün haftalardır üzerinde çalışmış olduğu bir problemi, kahvenin yaratıcılığını tetiklemesiyle çözdüğünü belirtmektedir.⁹

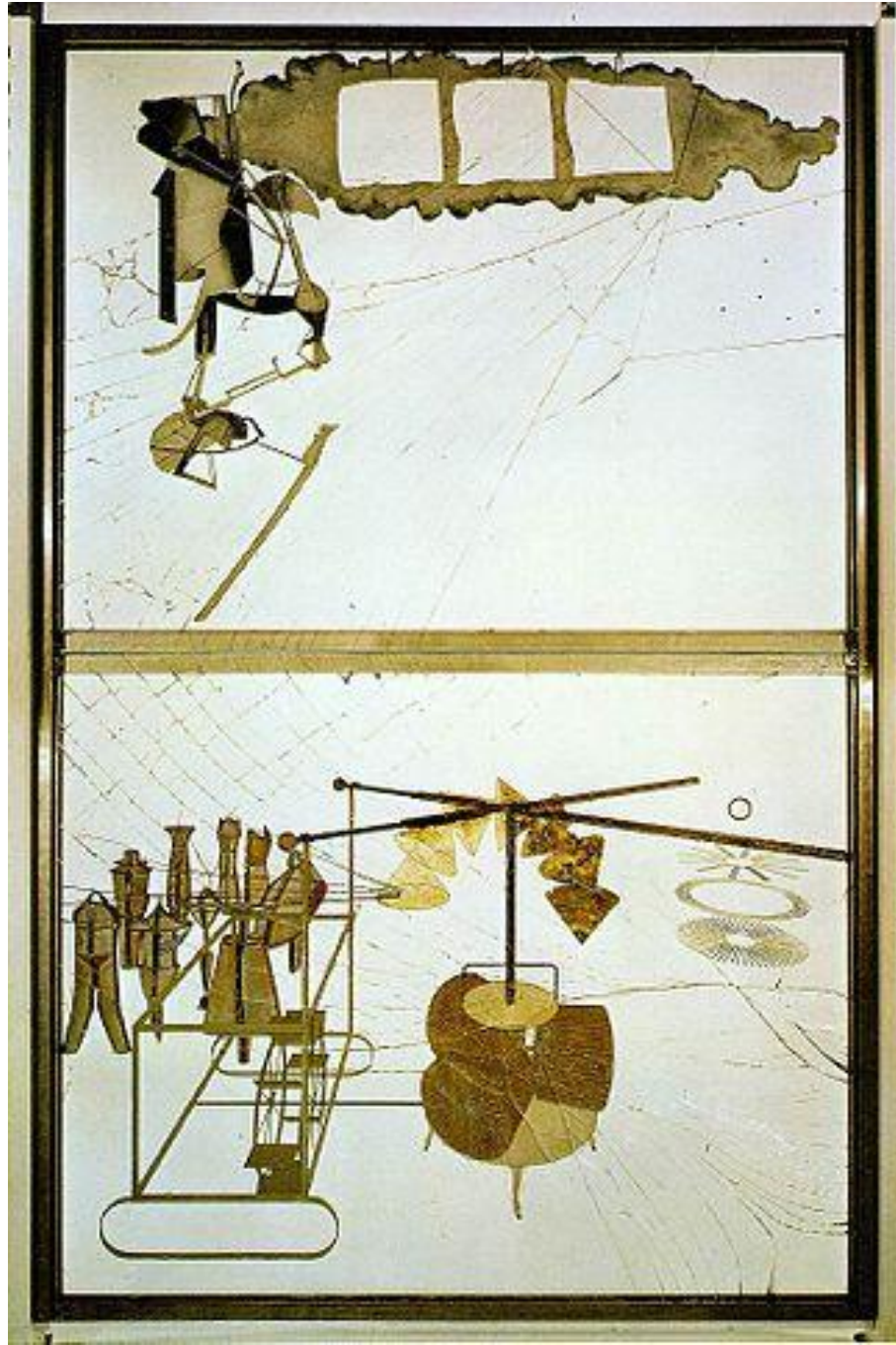
Bilimsel olan ve matematiğe ilişkin herşeye ilgi duyan Duchamp, Poincaré ile yakın bir dostluğa sahiptir. Duchamp'ın Poincaré'ye ve Lobachevsky ile Riemann gibi dördüncü boyut, çok boyutlulukla ilgilenen geometricilere olan ilgisi, sanat tarihçileri Craig Adcock ve Linda Henderson tarafından belgelenmiştir. Duchamp'ın, Riemann'ın matematiğine ilgisi, hayranlık derecesindedir (Adcock, 1984:252-253).

Büyük Cam olarak anılan 1915 ve 1923 yıllarında üzerinde çalıştığı ancak tamamlamadan yarım bıraktığı anıtsal yapıtı **Bizzat Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin** ve Duchamp'ın hazır nesneleri, sanatçının neyi amaçladığını açıklama konusuna açıklık getirebilir. Duchamp, yapımı on yıla yakın bir sürede gerçekleştirdiği, kalıcılık elde etmek için tuval yerine cam kullandığı ve boyanın iki cam arasına hava geçirmeyecek bir biçimde sıkıştırılmasıyla oluşturduğu bu yapıtının, (Lynton, 2004:133) *dördüncü boyuta ilk göz kırpması* olduğunu söylemiştir.

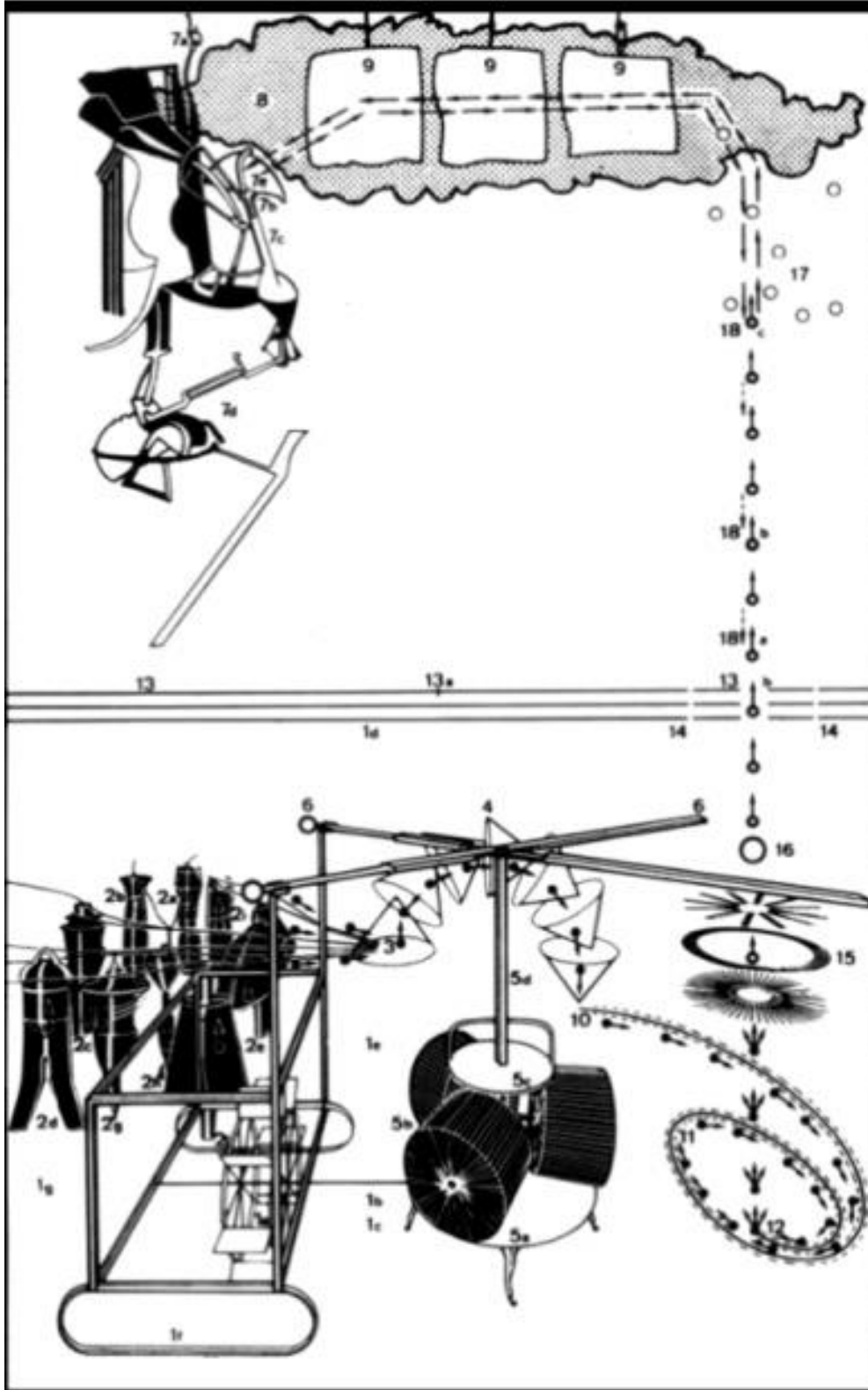
Alt yarısı karmakarışık bir mekânizma, üst yarısı ise boş bir resim olan **Büyük Cam**, Shearer'ın *Poincaré/Duchamp yaratıcı makinesi* olarak adlandırdığı mantıksız, ama tuhaf bir biçimde etkili iç işleyişi temsil etmektedir (Demirel, 2008). Teması cinsellik olan yapıtın üst bölümündeki gelin, Duchamp'ın kızkardeşini, kraliçeleri ve ve gelinleri konu edinen resimlerinin özümsemiş sonucudur. *“Onun yanındaki çiçek açan bulut, üç ağ pistonundan oluşmaktadır. Dikdörtgeni andıran bu biçimler, kare biçimindeki bir ağ fotoğrafının 1914'te üst üste ilk kez çekilmesiyle elde edilmiştir.*

⁹ Poincaré'nin bu anısı, Paul Erdős'ün “Matematikçi, kahveyi teoremlere dönüştüren makinedir” sözünü doğruluyor gibi görünmektedir.

Bulutun sağ altındaki delikler, boyaya batırılmış kibrit çöplerinin oyuncak bir silahın namlusundan cama fırlatılmasıyla açılmıştır. Resmin alt bölümünde ise yarı uydurulmuş, yarı örneğe bakarak resmedilmiş makineler vardır. Bunlar arasındaki çark, hareket ettirilen edilgen bir araç, kakao değirmi ise kendisi hareket eden etkin bir araçtır (Bekar kendi kakaosunu kendi öğütür sözü bir Fransız deyimidir.)”. (Lynton, 2004:133)



Resim 1. 8 Marcel Duchamp, Büyük Cam, 1915-23, Yağlıboya, Vernik, kurşun kağıdı, kurşun tel ve i cam panel üzerine toz, 277.5 cm × 175.9 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia
Kaynak: <http://pascalepetit.blogspot.com.tr/2011/03/poetry-from-art-at-tate-modern-marcel.html>



Şekil 1. 7 Marcel Duchamp, Büyük Cam'da İzlenecek Yol

Kaynak: <http://pascalepetit.blogspot.com.tr/2011/03/poetry-from-art-at-tate-modern-marcel.html>

Simyacılıkta zifaf gecesı soyunan gelin, maddenin arıtılması ve aklın dikkat dağıtıcı öğelerden kurtulması anlamına gelmektedir. Ancak, Duchamp'ın iki ayrı cam panoya yapmış olduğu yapıtta, gelin ve bekar delikanlılar bir araya gelememektedir. Bu nedenle bu yapıt, cinselliğe ilişkin başarısızlığı simgelemektedir (Lynton, 2004:134).

Shearer, Poincaré'nin kahvenin etkilerine ilişkin yaptığı tanımlamalarından Duchamp'ı etkilenmiş olduğunu belirtmektedir. Duchamp, 1911 tarihli resmi **Kahve Değirmeni**'ni *uğraşının anahtarı* olarak değerlendirmiş ve bir sergisinde, odanın bir köşesinde kahve çekirdekleri kavrulmuştur. Duchamp, yayılan kahve kokusunu, serginin ayrılmaz bir parçası olarak nitelemiştir (Demirel, 2008).

1.7 Heidegger

Ünlü yapıtı **Varlık ve Zaman** ve insan konusundaki varoluşsal çözümlemeleriyle bilinen Alman filozof Heidegger'in felsefesi, Alman idealizminin büyük geleneği içinde yer alır. Felsefesine Platon'la giriş yapan Heidegger Platon'un etkisinde kalmasının nedenini, Platon'un “*varlık anlamına metafizik bir düşünce*” ile başlamasıyla açıklamıştır. Heidegger'e göre varlık, zaman kavramı ile anlam kazanır. Bundan hareketle, varlığa mekân ve zaman dışında bir anlam yüklenemez. Geleneksel felsefe varlık üzerine bir takım sorular sorarak ve yargılara vararak, ona çözüm getirmekten ziyade karmaşık hale getirmiş ve varlık tanımının üzerini örtmüştür. Bu nedenle Heidegger varlığı tartışmaya açarak yeniden tanımlamıştır. Ona göre geleneksel felsefe üç hatalı varlık tanımı yapmıştır:

1. Varlık en büyük evrensel kavramdır
2. Varlık kavramı tartışılmaz
3. Varlık kendi kendine bir kanıttır.

Heidegger için evrensel bir varlık kavramı tanımı, bir açıklama olmaktan ziyade havada kalmakta, varlığın tartışılmaz olması onu sınırlamaktadır ve son olarak varlığın kendi kendine bir kanıt olması olası değildir. Heidegger kendinden önceki tüm tanımlamaları yetersiz bulmuş ve geleneksel felsefeyi tahrip etme yoluna gitmiştir (Demirtaş, 2002:1-3).

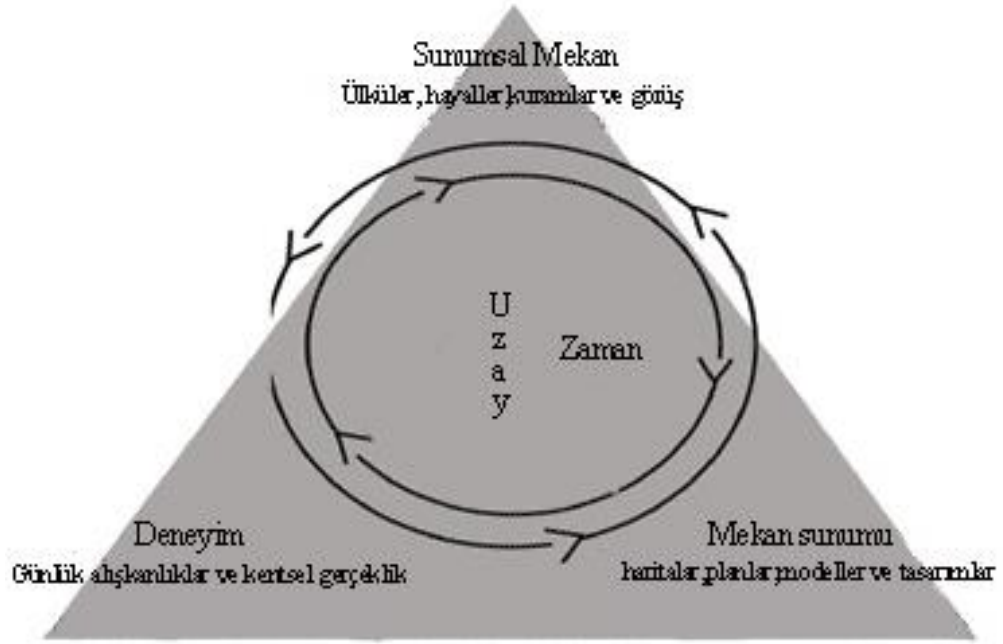
Mekân kavramının üzerine tartışmaların yetersiz olduğu görüşünde olan Heidegger'in mekân konusunda geliştirdiği teori, o zamana kadar sunulan üç geleneksel teoriye alternatif getirmiştir. Bu teoriler daha önce sözünü ettiğimiz Newton yaklaşımı olarak bilinen mutlak teori, Leibniz'in ilişkisel teorisi ve Kant'ın sezgilere dayalı mekânsal yaklaşımıdır.

Geleneksel mekân teorilerinin tümünün mekânı öznel ya da nesnel çerçevesinde ele aldığını söyleyen Heidegger, bu yaklaşımların tamamen metafizik anlamların üretimleri olduğunu açıklamıştır Heidegger mekânın öznel ya da nesnel olma ya da herhangi farklı durumundan ziyade, öznel ve nesnel algılayabileceğimiz mekânlarla ilgilenmiştir. Kendisinden önce varolan mekân tartışmalarına yeni bir tartışma açar; Kant'ın mekânsal yaklaşımının bir tür takipçisi olan Heidegger, Kant'ın duyumlara bağlı olan ve deneyim koşulu içeren mekân pratiklerine ilişkin düşüncelerini benimser ancak, mekânın tanımını insanın sahip olduğu zihinsel oluşumlara değil fiziksel varlığının pratik uygulamaları üzerine temellendirir. İnsanın mekâna ait olağan eylemlerini özne, nesne çerçevesi ya da bu çerçevelerin oluşturduğu herhangi bir ortak yaklaşım olmaksızın yorumlar. Mekâna ait oluşumları yürümek, koşmak, bir şeyi fırlatmak gibi basit eylemlerle ilişkilendirmiştir.

1.8 Henri Lefebvre: Mekânsal Trialektik

Mekânın zamanla kesintisiz ilişkisini kabul eden ve özgün bir yaklaşım geliştirmiş olan Lefebvre'e göre mekân ve zaman; boş, yaşamsal olan her şeyden arındırılmış biçimsel kalıplar olmadığı gibi, *özne* olarak konumlandırılan insan varlığından bağımsız bir dış gerçekliğin bilgisini sağlayan *ön koşullar ya da kategoriler* de değildir. Her ikisinin varoluşu birbirini gerektirdiğinden, zaman ve mekân ikilisi birbirinden ayrı oluşumlar olmanın yanısıra, birbirine zorunlu olarak bağlıdırlar. Bu bağlamda, zamana ve mekâna ilişkin en bütünlüklü ve derinlikli kavrayış; tarihsel koşulları, toplumsal oluşumları ve hatta bedeni de içerecek şekilde yeniden biçimlendirilmelidir. Lefebvre mekânla ilgili temel düşüncesini zihinsel, matematiksel, soyut mekân olarak değil; toplumsal mekânın olanaklarını sorgulayarak temellendirmiştir. Lefebvre'in mekân ve zamana ilişkin en büyük yeniliği ve devrimi mekân konusundaki bölünme, parçalanma, soyutlanma kavramların ötesine geçerek; mekânı bütünlüklü olarak görebileceği bir yapılanma

oluşturmasıdır. Bu yapılanma, toplumsal mekân ve onun üretimidir. “*Her toplum kendi mekânının üretimidir*” açıklamasından anlaşılacağı üzere, Lefebvre’in mekânın üretiminden kastettiği şey; mekânın toplumsal bir üretim olduğudur (Kurtar, 2015:2).



Şekil 1. 8 Mekânsal Trielaktik, Henri Lefebvre.

Kaynak: <http://hannahwinkle.com/ccm/Lefebvre.htm>

(Erişim Tarihi: 28/1/2014)

Lefebvre’e göre, toplumsal olarak üretilen mekân, kendi mekânsal biçimlerini de oluşturmuştur. Bu durumda diyalektiğin açmazlarını, karşıtlığını kıran Lefebvre’in mekânsal trielaktiği, birbirine bağlı olan oluşum biçimlerini tanımlamaktadır. (Lefebvre,1991).

Bu oluşum biçimleri Lefebvre tarafından sosyal, fiziksel, zihinsel seviyeler üzerinden incelemiştir. Lefebvre’e göre, mekânın özgül sınıflaması aşağıdaki gibidir:

Algılanan Mekân:

Bu boyut daha çok koklama, tatma, dokunma, duyma ve görmeyi içeren duyular tarafından kavranabilen mekânın durumlarını oluşturmaktadır. (Heintzelman,

2009:16) Gündelik yaşam pratiği içinde yer alan, üretim ve yeniden üretimi içeren mekân türüdür. Gündelik yaşamın tekrarlanan deneyimlerini barındırmaktadır.

Mekânsal Pratikler:

Bilinen mekân, uzmanları (plancı, mimar, mühendis, teknokrat, toplum mühendisleri) tarafından tasarlanılan, baskın olan mekân üretim biçimidir (Heintzelman, 2009:17).

Yaşanan Mekân:

Yaşanan mekân, farklı ve karmaşık semboller, anlamlar ve kullanım biçimleri ile üretilen mekândır. Beklenen, bilinen hâkim kodları kıran mekânsal pratikler olup, mekânın kullanım değerini ortaya çıkaran ve çoğaltan üretimlerdir (Heintzelman, 2009:17).

2. ZAMAN

Zamanın ölçü birimi saattir. Zamanın doğası konusunda 2500 yıllık bir inceleme yapılmasına rağmen, pek çok konu hala çözümlenmemiştir. Greklerden onbeşbin yıl önce Paleolitik dönem insanı, mağara resimlerinde zamanın ilerlediğini vurgulamıştı. M.Ö 8. y.y.da Homeros, *İlyada* ve *Odyseia* destanlarında, geçmiş ve şimdi arasında gidip gelme yoluyla zaman akışını kırarak aktardığı hikâyeleri ile zamanı kavramlaştırmıştır. Eski medeniyetlerin tamamı, herşeyin onlara doğadaki mevsimlerin tekrarlaması, nehirlerin ve okyanus gelgitlerinin yükselişi ve tanrıların dönüşümü gibi yinelenebilirliğin ve yeniden dirilmenin bir türünü göstermiş olması nedeniyle, döngülerden oluşan efsanevi zamana inanmaktaydılar. M.Ö 5. y.y.da zaman, metaforik olarak sonsuzluğun hareketli görüntüsü olarak görüldü. Daha sonra Aristoteles, M.Ö 4. y.y.da zamanı, fiziksel olarak hareketin ölçüsü ya da sayısı olarak betimledi. Plotinus, 3. y.y.da zamanı metafiziksel olarak, ruhun yaratıcı süresi olarak gördü. Ve bütün bunların üzerine, St. Augustine, 4. y.y.da, psikolojik olarak zihnimizin yanıltıcı bir üretimi olarak, yeni bir yaklaşım içerisinde gördü (Anderson).

2.1 Zamanın Akışı

Felsefecileri, zamana ilişkin anahtar sayılabilecek konuların bazılarının sınıflandırılmasında hem fikir olmalarına rağmen, iki geniş çaplı kampa bölünmeye eğilimli olmuşlardır. Zaman felsefesi üzerine çalışmalar yapan İngiliz filozof J.M.E. McTaggart “Zamanın Gerçekdışılığı” (*The Unreality of Time*) (1908) adlı çalışmasında zamanı *A Serisi* ve *B Serisi* olarak ikiye ayırmış ancak daha sonra, iki modelin birbirine bağlı olduğu ve biri olmadan diğeri olamayacağını göstermiştir. Ancak *A tipi zaman* ile *B tipi zaman* aynı anda olamayacağı için, zaman gerçek değildir sonucunu çıkarmıştır.

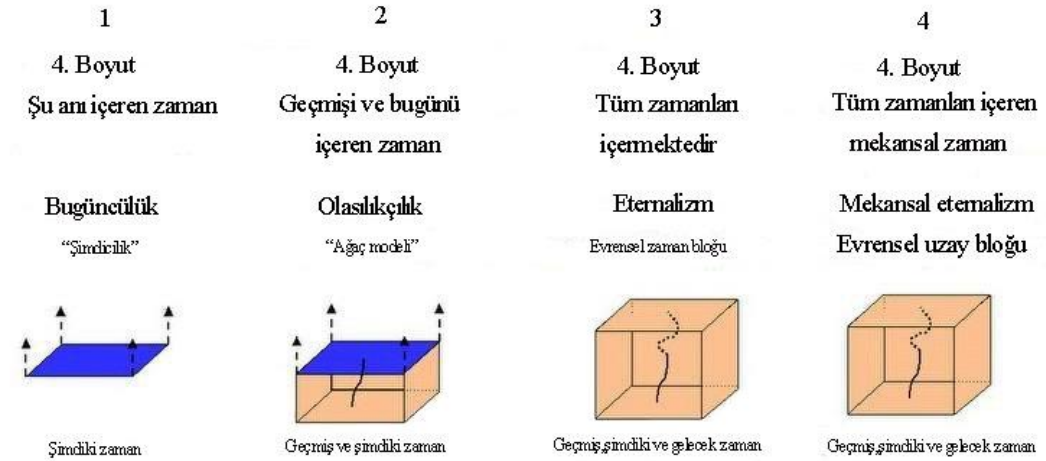
Zamanın *A Serisine* eğilimli olan filozoflara göre; zaman sürekli değişmekte, şu an nesnel olarak gerçek ve böylece şu an sürekli bir yöne doğru akmaktadır. Ontolojik olarak, ya *bugüncülüğü* ya da *geçmişin genişlemesi teorisini* kabul etmemiz gerekmektedir; Sezgisel olarak *zamanın aktığı* hissedilse bile, zamanın gerçekten aktığına dair hiçbir kanıt bulunamamıştır. *Zamanın A Serisi*, Albert Einstein'ın özel görelilik kuramıyla çelişmekte ve yine Einstein'dan sonra bilim dünyasında hâkim olan uzay-zaman ayrılmazlığından farklı olan bir zaman algısı çizmektedir. *Zamanın A Serisinin* günümüzdeki geçerliliği oldukça azalmış olsa da kuantum mekânîğine dayalı savunmalar geliştirilmiştir.

Zamanın A Serisine alternatif olarak geliştirilen zamanın *B Serisi*, zamanın gerçekte akmadığını, yalnızca gerçekleşen olaylar serisi olduğunu söylemektedir. *B Serisi* üyelerine göre, McTaggart'ın *B serisi* konusunda zamanın görüntüsü için temel yol; Olgular asla değişmiyor, şimdi nesnel olarak gerçek değil, zaman akışı yok, ontolojik olarak *eternalizmi* ve *evrensel zaman bloğunu* kabul etmemiz gerekmektedir. *B Serisine* göre, tahminler yanlış ya da doğru olabilir. Filozoflar zamanların anlamsal olarak temel olmadığını ve yerleşik temel varlıkların 4 boyutlu olaylar ve süreçler olduğunu söylemiştir. Eğer *Zamanın B Serisi* doğru ise sonsuza kadar geriye gidiş mümkündür ve evrenin gerçek bir *başlangıcı* yoktur.

2.2 Zaman Teorileri

Zaman ile ilişkili olarak, şimdi geçmiş ve gelecek arasında ne tür ontolojik (varoluşsal) farklılıklar var olduğu özellikle felsefecilerin dikkate aldığı değerlendirmelerdir. Rekabet halinde üç teori bulunmaktadır.

Bugüncülük (*Presentist Theory*): Sadece güncel deneyimlerin ve nesnelerin gerekliliğini ön görmektedir. Bilinçli oluşumlar yani insanoğlu güncel deneyimlerimizin özel varlığı içerisinde olabilmektedir. Böylece dinazorlar gerçekliğin dışında kalıyor. Algılarımız zamanı *geçmiş*, *gelecek* ve *şimdi* olarak sınıflandırmaya eğilimlidir. Bu noktadan bakıldığında bugüncülük geçmiş ve geleceğin hayali kavramlar olduğunu, sadece *şimdinin* gerçek olduğunu savunur. Başka bir anlatımla, okuduğunuz yazıdaki her kelime, onu yeniden okuyuncaya dek varlığını yitirecek, ancak tekrar okuduğunuzda varlığını kazanacaktır. Gelecek ise sadece hayaldir.



Şekil 1. 9. Zamanın Metafiziği.

Kaynak: <http://plato.stanford.edu/entries/spacetime-become/> (Erişim Tarihi: 28/1/2014)

Geçmişin Genişlemesi Teorisi (*Growing-past theory*): Bu yaklaşımda, geçmiş ve geleceğin her ikisi de gerçek, ancak tek başına gelecek gerçek değildir. Çünkü gelecek belirsiz ve sadece potansiyeldir. Dinazorlar gerçek, fakat tüketişimiz gerçek değildir.

Ebedileşmek (*Eternalism*): Şimdi, geçmiş ve gelecek arasında, amaçlanan ontolojik farklılıklar bulunmamaktadır; çünkü farklılıklar subjektiftir. Geçmiş ve gelecek sanaldır (Dowden).

Zamanın en önemli konularından biri ölçülebilirlik konusudur. Bu konu hakkında Salih Zeki zaman adlı konferansında şöyle söyler:

“Zaman ortak ölçülü değildir. Çünkü bir büyüklüğü ölçmek onu aynı cinsten başka bir büyüklükle karşılaştırmak demektir. Hâlbuki çeşit çeşit zamanlar yoktur, dolayısıyla bunlardan biri diğeriyle karşılaştırılmaz. Her ne kadar geçmiş zaman varsa da, o da şimdi bulunmadığından, şu an mevcut olan şimdiki zamanı onunla karşılaştırmak mümkün olamaz. Fakat yine de zamana değer biçmekten vazgeçilemez. Bu yüzden zamanın matematiksel olarak ölçülmesine başvurulmuştur. Bu ise, mutlaka ikinci bir şeyin müdahale gereğini doğurur ki, o da mekândır. Çünkü zamana bir hareket ile değer biçeriz. Hareket de mekânın kabulünü gerektirir. Bilinen hareketler arasında zamanın birbirini takip etme özelliğini taklit edebilecek tek hareket ise, düzgün doğrusal harekettir” (Akbaş, 2005:81).

Ölçü bağlamında zaman *Fiziksel zaman*, *Biyolojik zaman*, *Psikolojik zaman* başlıkları altında ele alınmaktadır: *Fiziksel zaman* kamu zamanıdır, zamanı ölçmek için saatler tasarlanmaktadır. *Biyolojik zaman*, buna karşın normal olarak karanlık ve günışığı örüntüsü yoluyla düzenlenmiş olan beden saati ya da organizmanın günlük saat ritmiyle açıklanmaktadır. *Psikolojik zaman* hem fiziksel hem de biyolojik zamandan farklıdır. *Psikolojik zaman* özel zamandan da farklıdır. Ayrıca, *fenomonolojik zaman* olarak adlandırılmakta ve belki fiziksel zamanın farkındalığı için en iyi anlaşılandır. Bir aktiviteden keyif aldığımız sırada psikolojik zaman nispeten hızla geçmektedir, fakat ocağın üstündeki çaydanlıktaki suyun kaynaması için endişeyle bekliyorsak önemli ölçüde yavaş geçecektir. Yavaşlık muhtemelen fiziksel zamanın kısa müddeti üzerine odaklanıyor olmamızdan dolayıdır. Bu arada, ocağın saati fiziksel saatin ölçümüdür ve herhangi bir kişinin farkındalığı ya da herhangi bir organizmanın biyolojik zamanı tarafından etkilenmez.

Fizikçiler *zamana uyum* yoluyla,¹⁰ konumun değişme oranı için hızı tanımlamışlardır. *Fiziksel zaman*, toplumda paylaştığımız deneyimlerimizi anlamada bize yardım etmek için psikolojik zamandan daha temeldir ve böylece fiziksel bilim üretmek için daha kullanışlıdır. Fakat psikolojik zaman, çoğu zihinsel deneyimleri anlamak için hayati derecede önemlidir.

Psikolojik zaman, yaşlı insanlarda çocuklardan daha hızlıdır. Yaşlı insanın psikolojik zamanı, fiziksel zamana göre daha hızlı bir biçimde görelidir. Psikolojik zaman bilinç deneyimlerimizin spektrumundaki yere dayalı olarak daha yavaş ya da daha hızlıdır: Normal bir şekilde uyanık olduğunda, hayal kurarken, normal bir şekilde uyurken, uyuşturucu madde etkisi altında ya da koma halinde. Bazı felsefeciler psikolojik zamanın tam bir duruşta hızını azaltması nedeniyle nirvana¹¹ olarak adlandırılan zihinsel durumlarda tamamen *transcended* (aşkın) olduğunu iddia etmektedir. Ancak, felsefeciler arasında genel anlaşma bulunmaktadır; normal bir şekilde uyanık olduğumuzda sürekli olmak için zamanı deneyimliyoruz; bu deneyimlemeyi durarak ve başlayarak gerçekleştiriyoruz (Dowden).

2.3 Zaman-Mekân Kavramlarının Buluşması: Entropi

Fizik alanında ortaya çıkmış olan ve belki de keşfedilen en önemli yasalardan biri olan entropi, termodinamiğin ikinci yasası olarak bilinmektedir. Fen bilimleri için çok önemli olan ve genel bir tanımla “*herşeyin yıprandığını söyleyen*” entropi yasası, evrendeki düzensizlikle ilişkilidir. Bu düzensizlik “*canlıların yaşlanıp ölmesi, otomobillerin paslanması*” gibi basit örneklerle açıklanmaktadır. Düzensizliğin niceliğini entropi ile ölçen bilimadamlarına göre; sistemdeki düzensizliğin artışı, entropinin artışı ile paraleldir.

19. y.y.ın ikinci yarısında *Enerjinin Korunumu Yasası* ve *Maddenin Korunumu Yasası* olarak enerji ve madde bağlamında ayrı ayrı ele alınarak ifade edilen *Termodinamiğin Birinci Yasası*’na göre, evrendeki toplam enerji her zaman aynı olmuştur. Birbirinden bağımsız gibi duran bu yasalar, Einstein’ın ünlü $E = m.c^2$ (Enerji = Kütle x Işık Hızının Karesi) formülüyle birleştirilmiştir (Einstein, 2009:44).

¹⁰ Burada zaman fiziksel zamana gönderme yapıyor biyolojik zaman ya da psikolojik zamana değil.

¹¹ Ölümden sonra değil, burada ve şu anda gerçekleştirilebilecek bir ruhsal aşamadır.

Termodinamiğin ikinci yasası ilk kez, 1850 yılında yayınlamış olduğu “Mekanik Isı Üzerine” (*On the Moving Force of Heat*) adlı makalesi ile bu yasa üzerine önemli açıklamalarda bulunan ve termodinamik biliminin başlıca kurucularından biri olarak kabul gören Alman fizikçi ve matematikçi Rudolf Julius Emanuel Clausius (1822-1888) tarafından ortaya konulmuştur. Entropi yasası üzerine çalışmalar yapan Clausius, 1865 yılında entropi kavramını insanlıkla tanıstırarak ilk kullanan kişi olmuştur (Taslaman, 2006:90). Bir önceki yasada bulunan önemli bir eksikliği tamamlayan yasanın tanımı kısaca şöyledir; “*Bir ısı kaynağından ısı çekip buna eşit miktarda iş yapan ve başka hiçbir sonucu olmayan bir döngü elde etmek olanaksızdır.*”¹² Isı enerjisinin tamamının mekânîk işe dönüştürülmesinin olanaksız olduğunu tanımlayan yasaya göre, sistemde sürekli olarak bir *kaçak* oluşmaktadır. Yani *enerjinin korunumu* ile ilişkili olan termodinamiğin birinci yasasında eksik olan şey; enerjinin dönüşme sırasında tamamen dönüşmediğinin ve bir takım sapmaların oluştuğunun tespiti. Fizik biliminin birinci yasaya yapmış olduğu katkı ile biçimlenen entropi yasası, felsefeden sanata kadar pek çok alanda çok önemli yaratıların ve düşünsel yaklaşımların önünü açmıştır (Sevinç, 2012:8).

Entropi yasası ile birlikte “*enerjinin çok kullanılabilir formdan, az kullanılabilir forma dönüştüğü*” ispat edilmiştir. Kısaca ifade etmek gerekirse, evrende sürekli olarak artış gösteren bir düzensizlik bulunmaktadır ve bu düzensizlik tek yönlü zaman doğrusu üzerinde *tersinemez* (geriye döndürülemez) bir süreç olarak ortaya çıkmaktadır (Guillen, 2001:213-215). Bu tersinemez süreçte aynı yönde ilerleyen zaman oku ve entropi oku karşılaştırıldığında; evrendeki fiziksel oluşumlarla ilişkili olan entropinin artış oku ile zaman okunun paralel bir sürece sahip olmadıkları ve zaman okunun entropi okuna göre daha kesin bir biçimde ilerlediği görülmektedir (Taslaman, 2006:93). Örneğin; bir bölme ile ikiye bölünmüş bir kaba koyduğumuz farklı özelliklere sahip iki sıvı ya da gaz, bölmeyi kaldırdıktan bir müddet sonra homojen bir biçimde birbirine karışacaktır. Birbirine karışmış olan iki sıvının ya da gazın tekrar eski durumuna dönüştürülememesi “*entropinin geriye döndürülemez ya da tersinemez bir süreç*” olarak ele alınmasına iyi bir örnek oluşturmaktadır (Sevinç, 2012:7-8). Evrendeki enerjinin bir formdan diğer forma dönüşebileceğini, yaratılamayacağını ya da yok edilemeyeceğini söyleyen birinci

¹² Kevin-Plank Bildirisi.

yasa bir eşitlikle tanımlanmasına karşın; evrendeki enerjinin miktarının aynı kalmasına rağmen, maksimuma yönelik bir enerji kaybına ve yozlaşmaya dikkat çeken ve yeryüzündeki olayların gelecekle ilgili önsezilerini öneren ikinci yasa eşitsizlikle tanımlanmaktadır (Arnheim, 1971:8). Araştırmalarına başladığında *enerjinin korunumu yasasına* paralel olarak entropinin korunumu yasasını bulacağını düşünen Clausius; evrenin, *entropinin korunmaması* yasası ile yönetildiği sonucuna ulaşmıştır (Guillen, 2001:213-215).

Arthur Eddington tarafından, doğa yasaları içinde en önemli yere konumlandırılan entropi yasası, doğada herşeyin kesin olarak bilinebileceği ve hesaplanabileceği düşüncesini sona erdirmiştir (Taslaman, 2006:90). Entropi kavramı varolmadan önce, *determinist düşünce* sistemine sahip Pierre Simon Laplace, “*Bana herhangi bir sistemin geçmiş ve şimdiki koordinatlarını verin, size onun geleceğini söyleyeyim.*” demiştir (Sevinç, 2012:8). Fizik biliminin en temel yasası olan entropi, farklı bilim felsefecileri tarafından açıklanan gözlem ve deneye dayanma, yanlışlanabilme, önsezi yeteneği gibi tüm kriterlere yanıt veren bir yasadır (Taslaman, 2006:91). Daha önce de belirttiğimiz gibi; evrende gerçekleşen her türlü olayın, yapılan her eylemin küçük bir miktar dahi olsa kaçınılmaz olarak, öngörülünenden sapan bir kısmı bulunmaktadır. Hesaplamalarda sürekli bir açık oluşması söz konusu olduğundan, tüm formüllerin sapma payları göz önünde bulundurularak oluşturulması gerekmektedir. Evrende bulunan tüm şeylerin yıprandığını, düzensizliğin ve rastgeleliğin sürekli olarak artma eğilimi gösterdiği tanımlamasını yapan, dağılmaya dayalı olasılıkçı entropi yasaları her zaman güvenilir sonuçlar vermektedir (Sevinç, 2012:8).

1973 yılında Alison Sky’ın Smithson ile bir uçak kazasında ölmeden iki ay önce yapmış olduğu görüşmesine Smithson entropi kavramıyla başlamaktadır:

“*Bu konu bir dönem için kafamı meşgul etti. Her şey hesaba katılırsa, entropi mekânîkî dünya görünüşünün alışlagelen kavramıyla çelişmektedir. Diğer bir deyişle, o değiştirilemez bir durumdur, kademeli bir dengeye doğru hareket ediyor ve pek çok yolla öneriyor. Belki entropinin hoş bir özlü betimlemesi ‘Humpty Dumpty’ olabilir. ‘Humpty Dumpty bir duvara oturdu. Humpty Dumpty mükemmel bir düşüş yaptı. Kralın atlarının tamamı ve kralın adamlarının tamamı Humpty Dumpty’i tekrar eski haline getiremediler.’ Kapalı sistemlerin bu şekilde işlediği bir yaklaşım*

bulunmakta. Biri şimdiki Watergate¹³ durumunun bir entropi olduğunu söyleyebilir. Siz zamanla bozulmuş ve parçalara ayrılmaya başlamış kapalı bir sisteme sahipsiniz ve parçaları gerçekten yeniden birleştireceğiniz hiç bir yol bulunmamaktadır. Diğer bir örnek, Duchamp'ın 'cam'ının kırılması olabilir ve entropi ile başa çıkmaya çalışarak parçaları yeniden bir araya getirme çabası olabilir. Buckminster Fuller (1895-1983) bir tür geri dönüştürme ve mücadele etme zorunluluğu olan dinamik biri olarak entropi düşüncesine ayrıca sahip biridir” (Sky, 1973).

Kompleks sistemler içerisinde kaotik bir özelliğe sahip olan nesne ile zaman ve mekân kavramlarını buluşturan entropi, maddenin minimum enerji tüketerek varlık göstereceği konuma ve biçime doğru sürekli bir hareketi ve dönüşümüdür. Diğer bir deyişle, zaman ve mekân boyutlarının kesintisiz deneyimlendiği fiziksel dünya, sürekli olarak dönüşüm içerisinde ve bu dönüşümü kontrol altında tutmanın olanağı bulunmamaktadır (Sevinç, 2012:9).

Evreni herhangi birşeye benzetemeyen ve onun tükürük ya da örümcek gibi formsuz bir toplam olduğunu söyleyen Fransız kuramcı Georges Bataille (1897-1962), (Yasa Yaman:1) entropi kavramını toz üzerinden açıklamıştır. Battalie için, herşeyin devamlı parçalanarak toza dönüşmesi, tozun dünyayı istila eğilimi ve temizlikçilerin toz ile olan mücadelesi bu kavramı anlamak için iyi bir örnektir. Bataille ayrıca, her üretimin kendi atığını oluşturduğundan söz etmektedir. Bu durum, sistemde bulunan *kaçak* nedeniyle ortaya çıkmakta, her eylem hedefinden belirli bir miktarda sapma göstermektedir. Yani bir üretim ne kadar düzensizlik ve öngörülemezlikleri ortadan kaldırma iddiasını taşırsa taşırsın, evrende sürekli artış gösteren kaçınılmaz düzensizlikten dolayı belli sapmalara uğrayacak ya da tam tersi bir sonuçla karşı karşıya kalacaktır. Entropi kavramı tarafından belirlenen yaklaşıma göre, sürekli dönüşüm içerisinde bulunan zaman ve mekân olgusunun, oluş kavramı ile de açıklanması olasıdır (Sevinç, 2012:8).

Kaçınılmaz bir biçimde bir süreç tanımlı yapan oluş kavramına göre; “*Mekân kavramı donmuş bir imgeye tanımlıması söz konusu ise, zaman ve mekân kavramı bir oluşa karşılık gelmektedir*”. Herhangi bir eylem tanımlaması yapan *yapma* ise; bir yaratma ya da dönüştürme süreci olarak açıklanmaktadır. Sözü geçen bu

¹³ 1972-1974 Amerika Birleşik Devletleri'nin başkentinde gelişen ve Başkan Richard Nixon'ın istifa etmesiyle sonuçlanan siyasi bir skandaldır.

tanımlamalardan yola çıkarak *yapmanın* oluş karşıtı bir kavram karşılık geldiği sonucuna varılmamalıdır. Yapma eyleminin kendisi, oluş sürecini tanımlamaktadır. Kısaca özetlemek gerekirse; yapma, süregelen oluşa katılım sağlama biçimlerini tanımlamaktadır (Sevinç, 2012,:9).

Entropinin sürekli arttığını, resim üretme sürecinden değerlendirilmesine, Jackson Pollock'un (1912-1956) fraktal geometriye¹⁴ dayalı resim üretme tekniği iyi bir örnek oluşturmaktadır.



Resim 1. 9 Jackson Pollock, Katedral, No I, Aksiyon Painting (Tuval üzerine Emaye ve Alimünyum Boya), 89.06 x 181.61 cm, Dallas Museum of Art, 1947.

Kaynak: <https://www.pinterest.com/Nico13006/jackson-pollock/> (Erişim Tarihi7/3/2014)

¹⁴ Mekândaki herhangi kaotik bir nesne fraktal olarak tanımlanmaktadır. Düzgün olmayan geometrik bir oluşum, fraktal bir oluşumdur.

Katedral, No I'de (*Cathedral, Number I*) (1948) olduğu gibi yapıtlarını oluştururken dış kaynaklardan kaçınan Pollock, resmin yüzeyini yani tuvali yere sererek ve fırçalarını resim yüzeyine değdirmeden bir çubuk gibi kullanmaktadır. Bu durum Pollock'un bedeninin daha rastlantısal ve daha devingen kullanmasına olanak sağlamaktadır. Pollock yere serdiği tuval üzerine boyayı damlatarak geliştirdiğı çalışma tekniğı ile yerçekimini kullanmakta ve kompozisyonlarının çevresinde, kelimenin tam anlamıyla içerisinde yürüyebilmektedir. Bu yapıtlarında Pollock bütün sembolleri ve göstergeleri yok ederek, resim yapma eylemini bir tür *kendini gerçekleştirme* serüvenine çevirmiştir (Fineberg, 2014:93-94). Pollock bunu şu cümlelerle açıklamaktadır;

“Resimlerimin üzerinde çalışırken, o an için ne yaptığının tamamen bilincinde olmam. Ancak belli bir tanışıklık döneminden sonra ne ile ilgili hareket ettiğimi görebilirim. Değişiklikler yapmak, imgeleri yok etmek gibi konulara dair korkularım yoktur, çünkü resmin kendine ait bir yaşamı vardır. İfade edilen bir şeyler olduğu sürece boyanın nasıl kullanıldığının önemi yoktur” (Turani, 2011:78).



Resim 1. 10 Jackson Pollock Çalışırken.

Kaynak: <http://wonderville.com/samplegallery/history/artists/jackson-pollock>
(Erişim Tarihi: 7/3/2014)

1942’de Hofmann’a söylediği “*Ben doğayım*” ifadesiyle, resmin ana konusunun, dış dünyadan çok, doğrudan iç gözlemsel keşiften kaynaklandığını söylemiştir (Fineberg, 2014:94).

Bu yapıtlarında Pollock düzene karşılık gelen boş bir tuvali almakta ve soyut bir aksiyon ile sonlandırmaktadır. *Düzensiz üretimi* ve tuvali boyama tekniği olarak kullandığı fraktal geometri ile düzene sahip olmaktadır. İzleyici, resmin kendisiyle birlikte bir sistem olarak resmin sürecini yaşayabilmektedir. Eğer tuvalin üzerindeki resmin düşük entropiye sahip olduğunu göz önünde bulundurursa, resmin yorumlanmasının yüksek entropiye sahip olduğu gözlemlenebilmektedir. Ve böylece entropi sistem dahilinde sürekli artmaktadır. Bir sistem olarak Pollock’un yaşamını göz önünde bulundurarak devam edersek, alkol bağımlılığı yüzünden yaşamının düzensizliğini ve buna bağlı olarak ölümünü tek yönlü bir süreç olarak gözlemleyebiliriz.

İnsanın yaşlanma süreci ve evrendeki entropinin artışı tek yönlü süreçlerdir ve bu süreçler kaçınılmaz olarak sonu tanımlamaktadır. Aslında biz sürekli olarak evrendeki entropinin artışına sebep olan tek yönlü süreçleri ve bu durumun tersinemez bir durum olduğunu gözlemlemekteyiz (İlya Prigogine, 1998).

2.4 İlişkiselik ve Sınır

Entropi ile ilgili araştırmamızda, doğadaki varlıkların ilişkilerinin ve bu ilişkilerin değişim ve dönüşümlerinin mekân ve zamanda gerçekleşen değişim ve dönüşümler yoluyla oluştuğu konusuna açıklık getirmiştik. Maddenin zaman ve mekân içerisinde hareketi ile gerçekleşen değişim, ilişkiler ağına sahip nesne imajını ön görmektedir. Mekân ve zaman içerisinde sürekli olarak değişime uğrayan nesnelerin sınırları, mekân ve zamana yayılarak muğlaklaşmakta ve değişken bir olgu durumuna gelmektedir. Işık, hava, ses, toz gibi pek çok olgu ya da oluşum mekân içerisinde kendi varlıklarını oluşturlarken, sürekli olarak değişim içerisinde olmaktadır. Bu düşünceden hareketle, mekânın kendisinin de sürekli olarak değişim içerisinde olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır. Bu konuyu mekânsal algının gerçekleşmesini sağlayan ışık üzerinden örneklendirecek olursak, ışık; ısısı, şiddeti, miktarı, dağılımı ile mekânı tümüyle değişime uğratmaktadır



Resim 1. 11 Gordon Matta-Clark, Yarılma: Dört Köşe (Dış Görünüm), 1974, Paris.
Kaynak: <http://www.ecole.co/classics/mattaclark/> (Erişim Tarihi: 28/1/2014)



Resim 1. 12 Gordon Matta-Clark, Yarılma: Dört Köşe (İç Görünüm), 1974, Paris.
Kaynak: <http://www.artnet.com/magazine/features/smyth/smyth6-4-3.as>
(Erişim Tarihi: 28/1/2014)

Mekâna ve zamana ilişkin diğer önemli konu da sınır ve sınır elemanlarıdır. Bilindiği üzere duvar bir sınır elemanıdır. Ancak herhangi bir mekâna ait bir duvarın bir mekân için içerisi-dışarıyı ayırıp yapmadığı, sınır oluşturup oluşturamayacağı muğlak bir konudur. Basit anlamda, yaşam mekânlarımız olan evlerimizin pencereleri varsa ve biz bu pencerelerden içeriden dışarıya bakabiliyorsak ya da duvarın ışık, ses, hava geçirmeyi engelleme yeteneği yoksa,

sınır elemanı olan bir duvarın mekânın sınırlarını belirlemede yeterli bir oluşum olmadığını belirtmek zorundayız (Sevinç, 2012:13-14).

Tasarımın maddeyi biçimlendiren imge, algı, beden üzerinden biçimlendiğini söyleyen Bergson'a göre, “*tasarım eklenerek değil, sonsuz ilişkiler ağı üzerinden eksiltilerek yapılabilir*” (Sevinç, 2012:14). Üçüncü bölümde binalara müdahale ederek oluşturduğu yapıtlar konusundaki yaklaşımları ile öne çıkan Gordon Matta-Clark (1943-1978), 'tan ve yetmişli yılların ortalarında gerçekleştirmiş olduğu eksiltmeye dayalı yapıtlarından söz edilecektir. Mevcut yapılara uyguladığı kesikler ve eksiltmelerle sınırları tartışmaya açan Matta-Clark bir röportajında; hiçbirşey yapmadan, ya da inşa etmeden mekândaki katmanlar, tabakalar, vb. birbirinden ayrılmış şeylere dair bir karmaşa yarattığından söz eder. Matta-Clark ile birlikte, yüz yıldır var olan yapılar bir takım müdahaleler sonucu yeni ve bambaşka ilişkiler kazanarak büyük dönüşümler geçirmiştir. Resimde görülen **Yarılma: Dört Köşe** (1974) adlı yapıtında, bir banliyö evinin bir bölümünün temelini oynatarak ortadan ikiye bölmüş, içeriye ışık sızmasını sağlamıştır (Fineberg, 2014:382).

2.5 Zaman-Mekân Sıkışması

20. yy.'ın ikinci yarısından başlayarak öncelikle sanat çevrelerinde ortaya çıkan postmodern tartışmaları, 1970'li, 1980'li yıllardan bugünü gerek felsefe, gerek mimarlık, gerek toplumbilim alanlarında da başgöstermiş, bugün hemen hemen tüm yaşamımızı biçimlendirir bir duruma ulaşmıştır. Jacob'ın ifadesiyle “*evrensellik, globalizm, kültürsüzlük, ticarileşme, paragözlülük, aşırı çıkarıcılık, mekânîk işlevsellik ve aşırı rasyonalizm ve bunların yarattığı güçsüzlük*” nitelemeleri getirilen suçlamalarla ve bu bağlamda sert eleştirilerle karşı karşıya kalan modernizmin sonlanması, postmodern tanımlamasında karşılığını bulan yeni söylemleri beraberinde getirmiştir (Dündar, 2002:51-52-). Postmodernizmin başlangıcı, 15 Temmuz 1972 saat 03:30'da Pruitt Igoe St. Lois yerleşim birimlerindeki konutların bazılarının içerisinde yaşayan kimseler tarafından dinamitlenmesi olayıyla ilişkilendirilmektedir (Zeka, 1990:14) Bu tepki yukarıda sözünü ettiğimiz nitelemelerde karşılığını bulan “*sınıf farklılaşmaları, paranın mutlak egemenliği, gücün ve iktidarın despotizm derecesinde yüceltilmesi ve aydınlanmaya bağlı hümanizmanın içeriksizleşmesi*” gibi modern toplumun temel sorunları olarak ortaya

çıkan oluşumlara bağlı hiddetin bir dışavurumudur. “*Postmodern durum*” olarak adlandırılan, sınıf farklılıkları sonucunda ortaya çıkan bu tepkinin yarattığı oluşumun, modernizmden devrolan kültürel açıkları kapatma biçiminde bir sorumluluğu üstlenmesi öngörülmüştür. (Dündar, 2002: 51-52).

Söz konusu olan gerilimlere bağlı olarak ortaya çıkan en temel tepkiler; modernist yaklaşımın temel ilkelerine, çalışma koşullarına, yaratılan tüketim normlarına, kentlerin yapılandırılma biçimlerine ve doğaya egemen oluşuna karşı ortaya çıkmıştır. Başka bir perspektiften ele alındığında, toplumların yaşam biçimlerini belirleyen akımların genel anlamda bir öncekine karşı oluşan tepki olarak ortaya çıktığı görüşünden hareket edilirse, postmodernizmin sözkonusu gerilimlere bağlı olarak, modernizme karşı oluşan bir tepki sonucunda ortaya çıktığı ve modernizmin tüm ilkelerini sorguladığı açıkça görülmektedir.

MODERNİZM	X	POSTMODERNİZM
▪ bütüncül		▪ parçacıl
▪ tekdüze (standartlaştırma), rasyonel (fonksiyonellik) ve katı (estetik dışlayan) mimari anlatım		▪ eklektik mimari (fonksiyonelliğin kırılması)
▪ globalizm		▪ yerellik
▪ tarihten kopuş		▪ tarihsellik
▪ homojenlik		▪ farklılık, çeşitlilik, ötekilik, öznellik vurgusu
▪ epistemoloji		▪ metinlerarasılık
▪ elitist sanat		▪ elitist dışı seçimler
▪ geçici ile kalıcı arası gerilim		▪ süreksizlik, parçalanma ve kaos
▪ derinlik arayışı		▪ yüzeysellik
▪ nesnellik		▪ öznelliklerarasılık
▪ bilim-ahlak-sanat arası aşılamaz ayırım		▪ ahlak ile bilim ayırımının anlamsızlaşması
▪ bütünlüğün ön plana çıkmasıyla artan yabancılaşma ve paranoya duygusu		▪ parçalanmanın ön plana çıkmasıyla artan şizofrenik etkiler
▪ Fordist üretim		▪ post-Fordist üretim
▪ kitlesel tüketim		▪ bireyselleşmiş tüketim
▪ işlevsel mekansal uzmanlaşma		▪ mekansal kümeleşme ve yığılma
▪ “sübvansiyon” devleti / kenti		▪ “girişimci” devlet / kent
▪ örgütlenmiş kapitalizm		▪ örgütlenmemiş kapitalizm

Tablo 1. 1 Modernizm Postmodernizm Karşıtlığı.

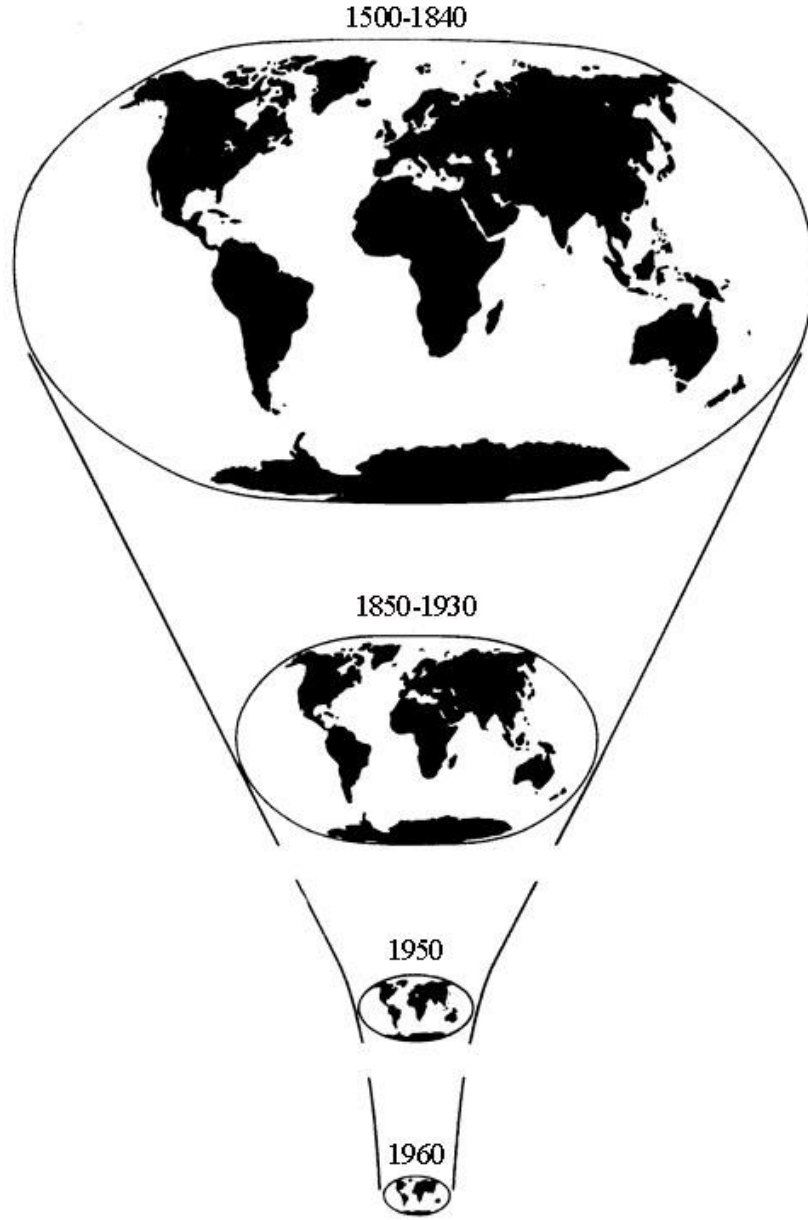
Kaynak: Postmodernliğin Durumu, Şebnem Dündar, s.55.

Modernizmin bünyesinden çıkan, ancak aynılığa karşıt olarak farklılıkları, tarihten kopukluğun aksine tarihselliği ve geleneği, evrensellik yerine yerelliği, bütüncüllüğün aksine parçacılığı, ötekiliği ve öznelliği vurgulayan postmodernizm; modernizmin içinden çıkan bir hareket olması kuşku uyandırmaktadır. Bu yönlerini

bir kenara bırakırsak, vurguladığı ve hedeflediği ilkelerin bugün ulaştığı durum göz önüne alınacak olunursa, söylemleriyle çelişmekte dramatik bir biçimde izlenmektedir (Dündar, 2002:52). Genel olarak “*modernizmin içinden çıkan bir özgül kriz*” olarak nitelendirilen postmodernizmin özellikleri, modernizm referans alınarak karşıtlıklar üzerinden açıklanmaktadır. Belirtilmesi gereken en önemli şey, postmodernizmin açık, tam ve tutarlılık göstermeyen bir söylemi barındırmakta olduğudur. Ayrıca, modernizme yerinde ve doğru eleştiriler getirmesine rağmen, getirmiş olduğu çözümler modernist yaşamın özelliklerinden farklılık göstermemektedir. Oluşan bu paradoksal durum, postmodernizmin eleştiri getirdiği, sorun bildirdiği ancak, ancak çözüm üretmediği yorumuyla sabitleşmektedir.

Bir gösterge ve imaj tüketimine dayanan postmodernizm ve onun ürettiği toplumda, gerçeklik ve gerçekliğin bir tür sunumu olarak yaratılan mekânlar arasındaki ilişki tamamen belirsizleşmiştir. Disneylandlar gibi cazibe alanları, farklı mekânlara ait sunumsal gerçekliklerin kitlesel olarak tüketildiği mekânlar olup, orijinalinden daha gerçekçi ve önemli olan küresel mekânlardır. Saat zamanı yani zaman doğrusu yerine, anlık zamanın değer kazandığı postmodern oluşumda bilgi, iletişim ve ekonomik hareketlilik bakımından mekâna ilişkin mesafelerin önemi kalmamıştır. Mekâna ait oluşumların diğer tüketim malzemelerin gösterimlerine benzer biçimde bir kolaj niteliğinde televizyon ekranlarındaki anlık görüntüleri, hızın yakalanamaz artışı ve geleneksel zaman algılayışının çökmesi, mekân duygusunun da yok olmasına neden olmaktadır (Yıldız&Alaeddinoğlu, 2015:857).

Kapitalist sistemde oluşan yeni yapılanmaların neden olduğu zaman ve mekân boyutlarındaki değişimlerle, *zamanın mekânı sıkıştırıcı etkisinin* hızlı bir biçimde artış gösterdiği gözlemlenmektedir. Küreselleşme kavramıyla açıklanan bu gelişme, David Harvey’in postmodern durumu kuramsallaştırmak için geliştirdiği “*zaman-mekân sıkışması*” kavramı ile tanımlanmaktadır. Bu tanımlamanın kastettiği şey, teknolojinin gelişimine bağlı olarak artan iletişim ve yaşam hızının dünyayı küçülttüğüdür. Bu kavram, uluslararası bir telekomünikasyon şirketinin reklamında şemalaştırılmıştır. 1500’lerden başlayarak ulaşım hızına bağlı olarak dünyanın sürekli küçüldüğünü anlatan şema, zaman ve mekânın algılanışındaki farklılaşmaları açıklamaktadır (Dündar, 2002:52-54).



Şekil 1. 10 David Harvey, Zaman Mekân Sıkışması

Kaynak: <http://www.stonybrook.edu/libmap/coordinates/seriesa/no3/a3.ht>
(Erişim Tarihi: 28/1/2014)

Harvey'in *zaman-mekân sıkışması* olarak adlandırdığı bu olgu, kapitalist dünyayı ve onun yakalanamaz hızını analiz etmek için kullanmış olduğu bu kavramdır. Zaman ve mekâna ilişkin tüm alanların deforme olduğunu ve sıkışmasını anlatan kavramım vurgulamak istediği nokta, iletişim teknolojilerinin zaman ve mekânı önemsiz duruma getirdiği değildir. Harvey'in ifadesiyle, küresel ekonominin etkileri doğrultusunda biçimlenen günümüz dünyasında uzaklık engelinin ortadan kalkması, üretilen ürünlere ve farklı mekânlara ulaşabilme konusunda bir değişim getirmiştir. Ayrıca, moda ve yaşam biçimindeki değişimler, bireylerin değerlerindeki farklılaşmalar ve zaman-mekân içinde kurdukları ilişkiler gibi önemli konularda belirsizlik ortamı ve güvensizlik yaratmıştır (Harvey; 1993:55-59). Zaman mekân sıkışmasının neden olduğu yaşam biçimlerinde oluşan sıradışı yoğunlaşmaya paralel olarak çatlaklar, kırıklar, hızlı bir biçimde hareket eden ve kontrol edilemeyen bir finansal sistem oluşmuştur. Kilometrelerce uzaklıktaki mekânlar arasındaki para dolaşımı ve hareketliliği, dünyayı *küresel köy* durumuna getirmiştir (Yıldız&Alaeddinoğlu, 2007:856). Küreselleşme olarak adlandırılan süreçlerden başlayarak hızlı bir gelişme gösteren yenilikler, binlerce kilometre uzaklıktaki mekânlara sesten dahi kısa bir sürede ulaşılması ve farklı coğrafyalarda yaşayan kimselerin birbirleriyle görüntülü iletişim kurabilmeleri teknoloji aracılığı ile kurulan yeni bir bilgi aktarımlarını olanaklı duruma getirirken, mekânın yok olması ve önemini yitirmesi türünde sonuçları da beraberinde getirmiştir. Harvey toplumsal ilerlemenin mekânı ele geçirdiğini, mekâna ilişkin engellerin ortadan kalktığını ve oluşan bu durumun "*mekânın zaman aracılığı ile yok edilmesini*" tanımladığını söylemektedir (Yılmaz, 2008:155-156).

SANAT YAPITININ **MEKÂNSAL** ELEMANLARI VE DÖNÜŞÜMÜ

Bir sanat yapıtını izleyici ile buluşturan temel öğeler; sergi mekânı, çerçeve, duvar ve kaidedir. Süreç içerisinde bu öğeler, özellikle sermayenin etkileriyle tikanmalara sahne olmuş; sanatın izleyici ile buluşmasından ziyade sermaye ile buluşması ya da sermayenin aracı kurumu olması gibi, sanatı amacından uzaklaştıran deformasyonlarla karşı karşıya kalmış ve bu deformasyonlar sonucunda sanatçılar, yeni sanat formu arayışlarına yönelmişlerdir. Yeni sanat formlarının oluşmasına temel olan bu yönelimler genel anlamıyla çerçevenin resmi, kaidenin heykeli terketmesi, duvarın gücünün ortaya çıkması ve galeri mimarisi ve işlevinin değişimi ile sonuçlanmıştır. Anlaşılacağı üzere çerçeve ve kaide dönüşümünü tamamlamış gibi durmaktadır. Artık duvarın enerjisi gözardı edilmeyen bir durumdur. Ancak çok radikal değişimler geçiren sergi mekânı hala tartışmaya açık bir konu olma özelliğini güçlü bir biçimde korumakta ve bizim de tartışmamızın temel noktalarından birini oluşturmaktadır.

Bu bölümde, sanat yapıtını izleyiciyle buluşturan sınır elemanı çerçeve, iktidar simgesi haline dönüşen kaide, yapıtın gücünü arttıran ya da azaltan duvar, sanat yapıtının mabedi olarak değerlendirilen galeri, müze ve elemanlarının dönüşümleri ve bu dönüşümler doğrultusunda Kazimir Malevich (1878-1935), Kurt Schwitters (1887-1948), El Lissitzky (1890-1941), Frederick Jon Kiesler (1890-1965), Duchamp gibi sanatçıların birbirinden farklı ikonik yapıtları ve kendi dönemlerinin çok ötesinde olan mekânsal yaklaşımları irdelenecektir. Bu mekânsal yaklaşımlar, günümüz çağdaş sanat yapıtının özellikle mekân ile ilişkili yeni önermelerin, kavramların, oluşumların temelleridir.

1. SERGİ MEKÂNI

Brian O'Doherty (1928-) ideal sergi mekânını, sanat yapıtının sanat olarak algılanışına engel oluşturan her türlü öğeyi dışlayan mekân olarak tanımlamaktadır. O'Doherty'nin sergi mekânı tanımlamasında yapıt, yapıt olarak değerlendirilmesi sürecinde kendi dışındaki herhangi bir şeye dikkat çekecek her türlü etkenden soyutlanmıştır. Bu anlamdaki bir sergi mekânı, belli değerler üzerine yapılandırılan

ve birtakım geleneklerin sürdürüldüğü kapalı sistemler gibidir. Bir miktar kilise kutsiyeti, mahkeme salonu resmiyeti, deney laboratuvarı gizemiyle birlikte şık bir tasarım ile buluştuğunda, benzersiz bir estetik mekân ortaya çıkmaktadır (O'Doherty, 2010:30). Bu tanımlama, günümüzde postmodernizmin yaratmış olduğu devasa ve fantastik mekânlarının aksine; hemen hemen tüm sanat yaklaşımlarını içinde barındırabilmesi ve belki de kullanım bakımından en elverişli sergi mekânı formu olması bakımından 20. y.y.'ın benimsediği ve bugün hala geçerliliğini koruyan *beyaz küp* tanımlamasıdır. Süreç içerisinde gelişen mekânsal yeniliklerin yeni sanat formlarının oluşumunda yönlendirici olması, mekânsal süreçlere ilişkin değişimleri bu araştırmanın kapsamına almaktadır. Bu bağlamda öncelikle sergi alanlarına ilişkin resim, heykel ve mekânın karşılıklı ilişkisiyle oluşan değişimleri ve süreçleri anlamak zorundayız.

1.1 *Wunderkammer* ve Nadide Kabineleri

Erken dönemlerde, resim ve mekân koleksiyon fikriyle ilişkilendirilmekte ve bu şekilde sergilenmekteydi. Babil (M.Ö 2200-538), Antik Yunan (M.Ö 1600-197) ve Roma (M.Ö 396-M.S 410) gibi eski kültürler; sahiplerine tarihi, sihirli, dini, ekonomik, estetik ve kişisel çağrışım yapan koleksiyonlara sahiptiler. Öte yandan, bir müzenin modern tanımlamasının yorumlandığı ve korunduğu (sürdürüldüğü) kalıcı bir şekilde kolleksiyonların ortaya çıktığı 14. y.y. bilgi kaynağı ve yeniden doğuş anlamına gelen Rönesans sanatına kadar böyle bir durum görülmemektedir (Tate, 2015).

Sanat yapıtının ilk sergilenme örnekleri, ilk koleksiyon kültürünün oluşmuş olduğu Antik Yunan tapınaklarındaki tanrılara sunulan adaklarla ilintilidir. Bu bağlamda, en ünlüsünün Olypia'daki *Hera Tapınağı* olduğu ve Parthenon'un bir hazine binasına (*thesaurus*) sahip olduğu bilgilerine sahip bulunmaktayız. Atina Akropolü'ndeki heykeller karşılama törenlerinin düzenlendiği ve olimpiyatların gerçekleştirildiği *stadion* yolunda sergilenmekteydi. Akropol girişini oluşturan *propyleian*ın bir kanadında bulunan ve *pina* olarak adlandırılan ahşap tablalar üzerinde; *pnake* adının verildiği resimlerin sergilendiği yerler *pinakothekai* olarak

adlandırılmaktaydı. *Pinakothekai* ilk sergileme alanları olarak bilinmektedir. Romalılar ganimet olarak elde ettiği sanat koleksiyonlarıyla birlikte değerli kaplar, egzotik bitkiler, sirklerde ve hayvanat bahçelerinde sergiledikleri hayvanlar dahil olmak üzere ayırım yapmaksızın bir arada sergilemişlerdir. Önceleri, Antik Yunan'da olduğu gibi tapınaklarda sergilenen bu nesneler zamanla, zengin kişilerin evinde bir kütüphane ile birlikte oluşturulmuş olan resim ve heykel galerilerinde sergilenmiştir. En özgün *kamusal müze* tasarımlarından birine sahip olan Selçuklular, buldukları bütün kabartma ve heykellerini Konya kentinin surlarına ve kapılarına yerleştirmek suretiyle her zaman izlenmesi mümkün olan açık hava sergileri oluşturmuşlardır (Artun, 2006:8-21).



Resim 2. 1 En Erken Dönem Doğal Tarih Kabinesi, Ferrante Imperato'nun Dell'Historia Naturale adlı eserinden bir gravür, Napoli, 1599.

Kaynak: <http://resikom.adw-goettingen.gwdg.de/showpic.php?ID=712>
(Erişim Tarihi: 20/5/2014)

Orta Çağ'ı izleyen dönemlerde tanrının aynası sayılan tabiat ve sanat harikaları deniz kabuğu, boynuz, değerli taşlarla birleştirilmiş mercanlar, kurutulmuş bitkiler, doldurulmuş kuşlar, kavanozlanmış sürüngeçerler, bebek başları ve ceninler, pusulalar, teleskoplar, resimler, heykeller, madalyonlar, sikkeler, altın ya da gümüş kaplar gibi ustalıklı işlenmiş her türlü sanat ve zanaat eseri ve şaşırtıcı nesneler nadide nesneler

olarak adlandırılmaktaydı (Artun, 2006:23-29). Bu koleksiyonlar ilahiyatın ve doğanın büyük bir düzeniyle birlikte tam olarak beşeriyetin yerleştiği Avrupa insanının gelişen arzusunun sonucu olarak yaratılmıştır. Bu ihtiyaç 14. y.y. boyunca gelişmiş ve 17. y.y.a kadar Rönesans süresince devam etmiştir (Tate, 2015). Koleksiyonerler, evrensel niteliği olan, doğal ya da insan eliyle üretilmiş bu tür nesnelere ilgi duymakta ve bu eklektik koleksiyonları yaratıcı bir biçimde sunmak için kabineler üretmekteydiler (Artun, 2006:30).

Bu koleksiyonlar *kabineler* ya da *nadide kabineleri* olarak bilinmektedir; İngilizce, Fransızca ve Almanca konuşan ülkelerde *kammer* ya da *kabine* olarak adlandırılıyordu. Bazen daha büyük duyarlılık bu kabinelerdeki kolleksiyonları betimlemek için uygulandı ve böylece, sanat kabineleri (*kunstskammer*), hazine kabineleri (*schatzkammer*), tarih kabineleri (*rüstskammer*) ve sonunda mucize ve nadide kabineleri (*wunderkammer*). Zaman içerisinde bu kabinelerin genelleyici adı, *wunderkammer* ve *nadide kabineleri* oldu (Tate, 2015).



Resim 2. 2 Frans II Franchen, Kabinenin Bir Köşesi, 1636.

Kaynak: <http://arthistorynewsreport.blogspot.com.tr/2014/02/room-for-art-in-17th-century-antwerp.html> (Erişim Tarihi: 20/5/2014)

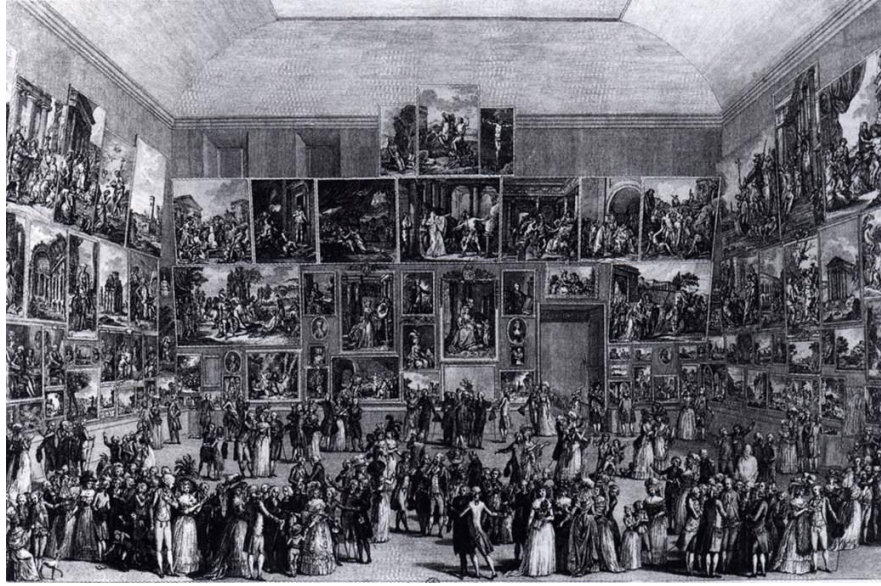
Wunderkammer ya da *nadide kabineleri*, bilimadamı ya da asilzadeler tarafından eğlenmek ya da eğitim amaçlı derlenen tarihsel olarak önemli, değerli, nadir koleksiyonlar ya da sıradışı nesnelerdir. Rönesans'ta *wunderkammer* modern müze gibi koruma ve açıklama işi yapmaktaydı. Ancak, anlam ve amaç bakımından bazı temel görünüşlerde modern müzeden farklıydı. Rönesans *wunderkammeri* gerek görünür gerekse görünmez benzerlikler yoluyla bir diğeriyle bağlantı kuran bütün şeylerin inançlarını derinliğine bir çevrede tasarlamış ve biçimlendirmiş özel mekânlardı. İnsanlar, nesneler arasındaki benzerliklerin farkedilmesinin ve bütün görünür ve görünmez işaretlerin saptanmasının, yeryüzü fonksiyonlarını ve yeryüzüne insanlığın yerleşiminin anlaşılmasını getirebileceğine inandılar (Tate, 2015).

1.2 Salon Stili

Rönesans etkilerinin sonrasında bu dağınık ve karmaşık dolaplar, resimlerin ve doğal örneklerin aynı yerde birlikte barındırıldığı ve dipten tepeye mekânın duvarlarını doldurulduğu galerilere dönüşmüştür. Bu ampirik ve romantik ilerleyiş, bilim ve sanat arasında bir parçalanmanın ifade edilmeye başlandığı 18. y.y.a yani, natürel güzellikteki nesnelerin sanat yapıtlarından ve galerilerden ayrıldığı döneme kadar devam etmiştir. Kısa zaman içerisinde galeriler, sanatsal stiller tarafından organize olmuş sanat sergilerine tahsis edilmiştir (Artun, 2006:63-69).

18. ve 19. yüzyıllara damgasını vuran güç değişimleriyle birlikte bu özel galeriler, izleyicilerin meraklı gözlerine teşhir etmeye başlamışlardır (Artun, 2006:101). Klasizmin mimari ve felsefi yönelimi düzen, simetri ve dengenin rasyonel özellikleriyle karakterize olmuştur. Bu sistemdeki galerilerde, paylaşılan mekânla sanatın bireyselliğini ve bölgeselliğini güvence altına alan kenardaki çerçevenin, resmin kendi perspektifiyle birlikte uzlaşmasının yeterli öğeler olduğu varsayılmaktaydı. Mekânsal sınır olarak çerçevenin hizmet etmesiyle, galeri duvarlarının çok çeşitli resimlerle doldurulmasına izin vererek resimlerin çok yakın

biçimde birlikte asılabilir olması haddini aşan bir varsayım olmuştur (O'Doherty, 2010:33).



Resim 2. 3 Louvre’da Salon Sergisi, Pietro Antonio Martini, 1787, Gravür, 390 x 530 mm, Wildenstein Institute, Paris.

Kaynak: http://www.wga.hu/html_m/m/martini/salon_87.html (Erişim Tarihi: 20/5/2014)

18. y.y. ve 19. y.y.ın son dönemlerine kadar galeriler ve kamu kuruluşlarıyla mekân ve resim arasındaki ilişki bireyselliğin ve çeşitliliğin gerilimiyle karakterize edilmiştir. Aynı gerilim 19. y.y. **Salon Sergileri**’nde de inşa edilmiştir. Sayısız çeşitlilikteki resmi, bireysel bütünlük olarak çerçevenin soyut sınırlarını ve perspektif sistemi dayatmaya bel bağlayarak çok yakın bir biçimde sergilemişlerdir. *Salon Stili* olarak bilinen, mekânda sanat yapıtı gösterilmesinin bu stilistik ve ideolojik metodu duvardaki resimlerin ayarlanmasında bilmece ve istifleme içerir. **Sergilemenin Gücü** adlı kitabında Mary Anne Staniszewski, 19. y.y. galerisinin salon stili düzenlemesini duvarlardaki resimlerin yoğun bir biçimde sıralı bir biçimde düzenlenmesi olarak tanımlamaktadır (Staniszewski, 1998:8). Yoğun mozaik duvar ayarlamalarıyla tipik olarak küçük resimlere dip sıra ayrılmış, daha büyük resimler üst sırada ve izleyiciye doğru bir açıyla gösterilirken, orta sıra en etkileyici resimler için ayrılmış bulunmaktadır. 21. y.y. sanatçısı ve eleştirmeni O’Doherty, boşa gitmiş duvar sergilerinin bir parçası olmaksızın çerçevenin yaratıcı mozaığının mükemmel duvarkağıdı işi olduğunu işaret etmektedir. *Salonu* kendi döneminin estetiğine uygun olarak, galerinin tanımlamasını yapan mekân olarak tanımlayan Brian O’Doherty

sergi düzenlemesinin izleyici ve yapıt arasında oluşturduğu etkileşimi şu cümlelerle tanımlar:

“Çeşitli dönemlerin ve üslupların kötü bir biçimde yanyana gelişi bir yana (en azından bize öyle görünüyor), resimleri nasıl izleyeceğimiz de alışkanlıklarımızın tamamen dışındadır. Örneğin, tavana yakın resimleri görmek için sırık mı kiralamamız gerekmektedir? Ya alttaki resimler? Onlar için de dizlerimizin üstüne mi çökmemiz beklenmektedir” (O'Doherty, 2010:33)

Böyle bir yerleşimin sanatçılar arasında sanatçılar arasında sınıflama yarattığını belirten açıklamalarına şöyle devam eder;

“Bu düzenekte yukarısı da aşağısı da pek makbul yerler değildir. Sanatçıların tavana fırlatılmakla ilgili epey şikayet ettiği duyulur. Yerin dibini boylamaksa aynı ölçüde şikayete neden olmaz. Sonuçta yere yakın resimler, uzmanların yakından görmesine olanak tanıyacak mesafededir. 19. y.y. izleyicisini bu salonda gezerken, yukarıdaki resimlere başını uzatırken, bazı resimleri daha yakından görmeye çalışırken, bazılarına belli mesafede durup sorgulayıcı bakışlar atarken, bazılarına bastonla işaret ederken, sergideki resimleri teker teker incelerken hayal etmek mümkündür” (O'Doherty, 2010:33).



Resim 2. 4 1880’lerden Salon Stili Serileme Örneği.

Kaynak: <http://unveiled.corcoran.gwu.edu/blog/american-journeys-visions-of-place-an-inside-look-at-the-reinstallation-of-the-collection-of-american-art-to-1945/>

(Erişim Tarihi: 20/5/2014)

Bu tanımlamalarıyla O'Doherty, resmin asılış biçiminin algılanış biçimini ne şekilde yönlendirdiğine bir açıklık getirmiştir. Bir resmin nasıl asıldığının tarihi Gustav Courbet'ye (1819-77) kadar giden süreci kapsamaktadır.

Çeşitli dönemlerdeki farklı türdeki yapıtları aynı odada ve aynı duvarda birlikte asmak geleneksel felsefeyle birlikte alışıl原因lmıř bir durumdur. Stilistik diziliş ya da kronolojinin düşünceyi pek çok sanatçıya aşıkâr gibi görünmekte, fakat modernist düşünceyi keşitine kadar galerilerde izlenmemektedir. İngiliz sanatçı, eleşitirmen ve küratör Roger Fry (1866-1934) modası geçmiş başyapıtların çeşitli röprodüksiyonlarının, orjinal ve bir hayli değerli sanat yapıtlarının bitiştiği duvarı istila ettiğine dikkat çekmiştir (Fry, 1906:210).

1.3 İlk Modern Sanatçı Sergileri

Bu geleneksel galeri önerilerinin ardından, 19. y.y. sanatçıları bu duruma reaksiyon göstermeye başlamış ve yapıtlarının *Salon* ya da kamu galerisinin yoğun mekânsal alanlarıyla sergilenmesine alternatif metodlar sağlamışlardır. Fransız realist ressam Courbet *Salon'un* asma felsefesine başkaldırın ve bu nedenle 1855'te kendi geçici sergi mekânını üretmiş olan ilk sanatçı olmasıyla dikkat çekmiştir (Fitzpatrick, 2004:15-16). 1851'de Londra'da yapılan fuarda güzel sanatlar eksikliği nedeniyle, Mösyö Lefuel tarafından Seine Nehri'nden çok uzak olmayan Montaigne Bulvarı'na 20.000 metrekarelik bir alana güzel sanatlar binası eklenmiştir. 5.000 nesnenin 2700'ü Fransa'ya ayrılmış olan endüstri sarayının bu bağımsız bölümünün uzunluğu 10 metre, genişliği 72 metreydi. Giriřten başlayarak ziyaretçiler Danimarkalı, İsviçreli, İtalyan ve Amerikalı sanat eserleri, sonrasında da İngiltere ekölü, Alman ekölü ve Belçika ekölüne hayran kalmaktaydı. İngres 40 eser, Eugène Delacroix 35 eser, Horace Vernet 22 eser, Alexandre Gabriel Decamps 45 eseriyle katılmakta, yanısıra diğer gönüllüler Alexandre Cabanel, Théodore Chassériau, Thomas Couture, Jean-Hippolyte Flandrin, Jean-Léon Gérôme, Hermann Fidel Winterhalter; ayrıca manzaracılar Jean-Baptiste-Camille Corot, Henri J. F. Rousseau, Narcisse Virgilio Díaz de la Peña ve sıradışı Courbet'nin bu fuarda yer aldığı görölmektedir.

Fuardaki galeri üç bölüme ayrılmıştır. Birinci bölümde küçük boyutlu çalışmalar, ikinci bölüm portre ressamaları gibi orta ölçekli çalışmalarla doldurulmuştur. Son olarak üçüncü bölüm ikincil olmayan büyük boyutlu işlerin yer aldığı yüksek Parislilere sunulan yer olarak düzenlenmiştir.

Courbet bu sergiye bugün Musée d'Orsay'da bulunan **Ressamın Atölyesi** (*The Painter's Studio*) (1855) ve **Ornans Cenazesi** (*A Burial at Ornans*) (1849-50) adlı yapıtlarının da aralarında bulunduğu toplam 40 çalışmasını göndermiştir. Ancak aşırı avantgard olmakla suçlanan Courbet'nin **Ressamın Atölyesi** adlı yapıtı ile **Ornans Cenazesi** adlı yapıtı İmparatorluk komisyonu tarafından reddedilmiştir. Bunun üzerine Courbet sergiden bütün işlerini çeker ve kendisine bir sponsor bularak ahşap ve birketten basitçe yapılmış, çalışmalarını koruyacak bir baraka oluşturmaya karar vermiştir. Serginin adı: **Gerçekçilik G. Courbet tarafından kendi eseri olan 40 tablo ziyaretçilere sunulmaktadır. Giriş 1 Franktır.** Bu sergide jüri ve sanatçı arasında tartışmalara neden olan **Ornans Cenazesi** ve **Ressamın Atölyesi** yapıtları da yer almaktaydı. Bu şekilde sanat tarihinde ilk bağımsız *Salon Sergisi* gerçekleşmiş oldu (Ageorges).

Courbet'nin 1855'te Paris'teki **Dünya Fuarı** (*Universal Exposition*) tarafından reddedilmesiyle radikal bir biçimde kendi mekânını oluşturarak resimlerini astığı sergi, modern anlamda bir sanatçının sergilendiği ilk sergidir.



Resim 2. 5 Gustav Courbet, Ressamın Atölyesi; Gerçek Bir Alegori, Paris, 1855.

Kaynak: <https://presencepublications.wordpress.com/2011/02/21/the-painters-studio-a-real-allegory/>
(Erişim Tarihi: 20/5/2014)

19. y.y. boyunca ve 20. y.y. başlarında sanatçılar, yapıtlarını sergilerken iç mekândaki özelliklere ilgi göstermişlerdir. Jamos Abbot Mcneil Whistler (1834-1903) 1874 yılında, galeriyle resimlerinin mekânsal ilişkisini kendi koşullarında kurmak için büyük bir adım atmıştır. Pall Mall'daki sergisinde resimlerle duvarda bir armoni oluşturarak farklı bir sergileme örneği göstermiştir (Hartmann, 1910:117). Whistler'in açıklamasına göre; 1883'te, 41 adet gravür sergilemiş olduğu **Güzel Sanatlar Topluluğu Sergisi**'nde (*Fine Art Society*) galeri:

“Beyaz ve sarı ile kaplanmış, yerde sarı bir hasır, sarı sandalyeler sarı çiçek saksıları vardı. Kapıdaki görevliler sarı içerisindeydiler ve beyaz üniformaya sahiptiler, sanatçı sarı çoraplar giymiş, asistanları da sarı kravat takmıştı.”
(Johnson, 191:86)

Whistler mekânın renkle ilişki kurduğu Pall Mall'daki sergiyi gerçekleştirdiğinde, sergi mekânı için gösterdiği titizliği ile, iç mekânın etkinlik alanıyla birlikte çevresel niteliklerini iletme kaygısı içerisinde olmuştur. Bu tür bir özen Whistler tarafından sanat yapıtına atmosferik bir bağlam oluşturmak için kullanılmıştır. Whistler, serginin duvar rengiyle sarı renkli çiçek vazoları ve sarı çorapları eşleştirmeyi gerektiren aşırı bir atmosfer düşüncesine sahip olsa dahi, mekân ve sanatın karşılıklı ilişkisi ile estetik etki ve ruh yaratmak için bu tür bir organizasyona girişmiştir. Whistler'in bu çalışması, sanat yapıtları için mekânla birlikte atmosferi koruma konusunda erken girişimlere bir örnek oluşturmuştur. Bu tür bir etki üretme düşüncesi fiziksel sınırlarla birlikte, fiziksel ve duygusal tepkileri uyarma ya da etkileme konusunda mekânın kapasitesinin farkındalığını göstermektedir (Fitzpatrick, 200:16). Daha sonra Metropolitan Sanat Müzesi'nde (*Metropolitan Museum of Art*) küratör olarak çalışan Fry, 1906'da eski dünya ustalarının bir sergisi için galeri mekânını manüpile etmeye çabalamıştır. Fry'ın planı galerinin boya katmanlarını ve ahşap boyasını işlemiden geçirerek *smalto etkisi*¹⁵

¹⁵ Smalto mozaikte kullanılan renkli cam anlamına gelmektedir. Sergileme tasarımı geliştirmek için ressam ve mimarlarla çalışmış olan Fry, bu çalışmalardan çıkan sonucu *smalto etkisi* olarak adlandırmıştır.

yaratmaktı (Spalding, 1980:91). Böylece sanatçılar 19. y.y. sonlarında, tipik galeri mekânının fiziksel ve estetik kısıtlamalarını referans göstererek, teşhir ve sergileme konularıyla ilgilenmeye başlamışlardır (Fitzpatrick, 2004:16-17).

Bir durumdan ziyade sadece bir etkinin üretilmesi fikri, fiziksel sınırlar içerisinde psikolojik ve duygusal yanıtları uyarmak ve güdülemek için mekânın kapasitesinin farkedilmesini sergilemektedir. Mekânın içerisindeki atmosfer bu nedenle, metafizik içerisinde ve doğrudan bir fiziksel ilişki ötesinde yayıldığı için, sanat ve mekânın karşılıklı ilişkisinin daha büyük bir tanımlamasını desteklemektedir.

1.4 Modernist Teşhir: Beyaz Küp

Yirminci y.y. sanatının sembolik imgesi beyaz küp denince ilk olarak akla sanat eleştirmeni O'Doherty'nin ifadesiyle, “*beyaz duvarlı, zemini gri halı ya da parke kaplı, dekorsuz bir mekân*” gelmektedir. Aslında, günümüz sergileme anlayışı için de ideal mekân olarak değer gören beyaz küpün sergileme anlayışında; tablolar geniş aralıklarla, tek sıra halinde asılmakta, bazen duvarda tek bir eser bulunmakta; heykeller çevrelerinde geniş bir boşluk bulunarak galerinin ortasına yerleştirilmekte ve yapıtlar genellikle tavandan sarkan spot ışıklarla ya da bütün mekâna yayılan neon ışıklarla aydınlatılmaktadır. Ancak, bu özel izleme koşullarında sergi alanındaki yangın hortumu gibi sıradan nesnelerde bir an için sanat eseri statüsü kazanabilmektedir (O'Doherty, 2010:31).

Genellikle kabul görmemesine rağmen, yirminci y.y. sanatının sunumunda tercih edilen renk beyaz olmuş; hatta 20. y.y. sanatının büyük kısmı beyaz küpün boş duvarları ve boş mekânları göz önünde bulundurularak üretilmiştir (Artun, 2006:90). Örneğin Amerikalı sanatçı Ellsworth Kelly'nin (1923-) bazen heykel olarak betimlenen farklı biçimler oluşturarak ürettiği yapıtlarını zemin olmaksızın algılamak pek olanaklı görünmemektedir. Göndergesel bağlamlarını tamamen terketmiş olan Kelly'nin yapıtlarının özelliği, boyanmış yüzeyin genişlemesi ve biçimleridir (Ruhberg, Honnert, Schneckenburger, Fricke,&Ingo, 2000:350). Burada yapıtın ayrılmaz bir parçası haline gelen duvar bir taraftan resmin düzensiz biçimini, çerçeve yokluğu ile büyüyen ölçeğini ve parlak rengini tanımlamakta, diğer yandan bu

oluşumlar tarafından tanımlanmaktadır. Çelişkili konumda olan beyaz duvar, varlığını güçlü bir şekilde dayatmakta ve tam bir görünmezlik durumu arasında kararsızlık yaratmaktadır. Beyaz küp bir taraftan soyut resim ve heykellerin biçimsel ve yapısal özelliklerini öne çıkarmakta, diğer yandan göze çarpma özelliği ile sanat yapıtı için *nötr* bir bağlam oluşturmaktadır (Artun, 2006:87-88). Bu sergileme yaklaşımı, modern sanatın ideolojik niteliğini gizlediği gerekçesiyle sert eleştirilerle karşı karşıya kalmıştır. 1929’da kurulan Newyork Modern Sanatlar Müzesi beyaz küp anlayışının en eski ve en etkililerinden biri olup, beyaz küp anlayışını uluslararası bir standart haline getirmiş olduğu kabul görmektedir (Artun, 2006:88-89).



Resim 2. 6 Ellsworth Kelly, Olağandışı Formlar, Mnuchin Galerisi.

Kaynak: <http://www.examiner.com/review/43-years-of-singular-forms-by-ellsworth-kelly>
(Erişim Tarihi: 20/5/2014)

Beyaz küpün sergileme fotoğraflarını gösteren galeri ve sergi fotoğraflarını incelersek, genelde izleyicisiz bir fotoğrafik sunumla karşılaşırız. Beyaz küpün ideal sunumu izleyicilerin müdahalesiyle bozulmamış, sakın bir ortamda sanatı sunmak etmek amacıyla tasarlanmış, bakir ve saf mekânlardır. O’Doherty’ye göre, beyaz küpün içerisinde insan olmayan sergileme fotoğraflarını tercih etmesi, bu sergileme yaklaşımının içindeki izleyiciyi *bedensiz bir göz* olarak tanımlayan düşüncesini güçlendirmektedir (Artun, 2006:89-90).

Atölye ile oturma odasında kalan klasik modernist galeri mekânı; nötr bir özelliğe sahip olan gölgesiz, temiz ve yapay beyaz duvarları ile, söylem netliğini ve ideallerin saflığını vurgulayan bir sanat yaklaşımının sunumu için uygun bir ortamdır. Sanatçının kendi yarattığı nesneye yönelik saygısıyla, burjuvanın sahip olma arzusunun bulunduğu (O'Doherty, 2010:97) beyaz küpün kökenleri, sanatçı atölyelerine kadar, özellikle yaratma sürecini rasyonel ve serbest bir hesaplama işi olarak ele alan, soyut sanatçıların mekânlarına kadar gitmektedir. Mimar ve soyut ressam van Doesburg (1883-1932) şöyle söylemektedir: “*Ressamın kendisi de beyaz olmalıdır, yani trajedisiz ve kedersiz. Modern ressamın atölyesi, tepesinde hiç erimeyen karlarla, üçbin metrelik dağların havasını yansıtmalıdır. Orada soğuk mikroplar öldürür*” (Artun, 2006:90).



Resim 2. 7 MOMA’nın İlk Sergisinden Görüntü, Cezanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh, 1929, MOMA Arşivi, New York, Fotoğraf: Peter Juley.

Kaynak: <http://moma.tumblr.com/post/102030105021/moma-opened-85-years-ago-today-our-first> (Erişim Tarihi: 20/5/2014)

Beyaz küpün gelişmesinde ve yayılmasında MoMA önemli bir yere sahiptir. Modernist teşhirin ilk ortaya çıkışı Birinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa müzeleri ve sergileri olup; özellikle Almanya’nın Essen kentindeki Folkwang Müzesi, sanatçıların amaçlarını yansıtan, olağandışı Ekspresyonist ortamıyla, MoMA’nın ilk müdürü Alfred H. Barr, Jr.’ı (1902-1981) çok etkilemişti. *Site-özyül* yapıtlarda dahil olmak üzere, mekân için yaratılmış Ekspresyonist resim ve heykeller Orta Çağ mobilyaları ve primitif sanatla bir araya getirilmişti. Modernist sergilemede olduğu

gibi, galeriler sanatçı atölyelerini anımsatmakta ancak, diğer taraftan ekspresyonizmin eklektik kaosunu ve duygusal karmaşasını yansıtmaktaydı. O dönemde yaygınlaşmış olan beyaz duvarlara ek olarak, tuğlaları görünen ya da farklı renkte olan duvarlar da bulunmaktaydı. Barr ve o sırada müzenin mimarlık bölümünün başında bulunan Philip Johnson (1906-), 1920'ler ile 1930'ların başında büyük Avrupa gezileri sırasında bu tür sunuş tarzlarıyla karşılaşmışlardı. Barr, Folkwand Müzesi'ndeki sergilemeden çok etkilenmesine rağmen, buradan esinlenen öğelerin kullanılmasında oldukça seçici davranmıştır (Artun, 2006:90-91)

Modern sanatın soyutlamaya doğru kaçınılmaz olarak geliştiğini düşünen Barr'ın modern sanat anlayışı, MoMA'nın beyaz küp modelini benimsemesinin nedenlerindendir (Artun, 2006:91). Beyaz küpün yalıtılmış sanat yaklaşımı üzerine temellenen MoMa'nın ideolojilerinden biri de, iş dünyasından sanatı uzak tutmaktır. Bu nedenle sanat yapıtlarının izlenip üzerine düşünülmesi için bir ortam yaratmaya çabalamış; yapıtın yanındaki herhangi bir nesneyle, dekorasyonla ya da dışsal bir etki ile dikkatin dağılmamasına özen göstermiştir. 1930'larda düzenlediği tasarım sergilerinde, kullanım nesneleri son derece seçici ve estetik bir biçimde sergilenmiş ve böylece pırıltılı metalar dramatik ve yalıtılmış sunumla sanat eseri statüsüne yükseltilmiştir. Çıkarıcı bir sanat izleyicisinden ziyade yapıtı doğrudan tüketiciyle buluşturmayı hedefleyen bu yaklaşım Walter Benjamin'in eleştirisini haklı çıkarmıştır. Dikkati dağıtan herhangi bir şey olmadığı için son derece *nötr* bir izleme anlayışı, nesnelerin daha arzu edilir görünmesine yol açmaktaydı. MoMA galeri mekânının müzenin dışındaki dünyadan soyutlanması ve sanatın parayla ya da politikayla ilişkili olmadığı, evrensel ve sonsuz duygusal dünya ile ilişkili olduğu düşüncesini pekiştirmiştir (Artun, 2006:95).

1.5 Müzelerde Mimari Fantezi

Seksenlerde müzeler MoMA'nın sadeliğini terkederek onun ünlü işlevselci, mütevazı bina tasarımından vazgeçmişler ve anıtsalcılığı kucaklamışlardır. Postmodernizmin karakterine bağlı hareket eden yeni mimari üslup, kent ve gezi yerlerine bir konum oluşturacak kent sembolleri yaratmıştır. Müzeler bu yeni kent yaklaşımında referans niteliği oluşturacak bir cazibe merkezi haline gelmiş ve milyonlarca izleyici için bir çekim merkezi oluşturmuştur. Fakat bir kentin

yenilenmesinde anahtar olma beklentisiyle, depresif yani bastırılmış bir bölgenin itici gücü olmayı unutmuslardır ve sonunda mimarlar yaşam alanlarına yaratıcılık ve ekonomiyi getirerek yetkilendirilmiş acentalara dönüşmüşlerdir. Yeni müzelerin mimarileri gösterişli, görkemli, eğlenceli ve etkileyici tutumlarının yanısıra kurumsal pozisyonlarını yeniden vurgulamak ve tanımlamak için mükemmel bir araç olmuştur. Ancak müze hiçbir şekilde bir konteyner ya da mimari mühendislik değildir. Bu özellik, bütün halk tiplerine cazip geldiği için eğlence yerlerinin karakteristiği ile birlikte müzelere bahşedilmiştir. Günümüz müzesi bazen huşu uyandıran mimarisi ile öyle olağanüstü bir bina haline gelmiştir ki, büyüklüğü ve karmaşıklığı içindeki sanatı gölgede bırakmaktadır. Bu iddia, 18. y.y.dan beri yapılmaktadır; Aloys Hirt, Berlin'deki Karl Friedrich Schinkel's Altes Müzesi'ni sanat nesneleri için müze inşa edilmekten ziyade, sanat nesnesinin müze için orada olması gerektiği konusunda eleştirmektedir (Ameri, 2015:82)



Resim 2. 8 Tate Modern Müzesi, Londra, İngiltere.

Kaynak: <http://jacobogordon.com/tate-modern-museum-the-xxi-century-london/jacobo?lang=en>
(Erişim Tarihi: 20/5/2014)

Seksenlerden itibaren eski fabrikalar ve depolar sanat merkezleri olarak yeniden kullanılmaya başlamıştır. Minimalizmle birlikte sanat ve sergiler tavanarası gibi endüstriyel alanlarda yapılmıştır. Bu tür binalar arasında görkemiyle başarı elde

etmiş, tırnak içine alınan en ileri örneklerinden biri; tabii ki, Londra'daki Tate Modern'dir. Bankside Güç İstasyonu üzerinde bulunan Tate Galeri'nin modern ve çağdaş sanat evi 2000 yılında açılmıştır. Mimarlar Herzog & De Meuron müze haline yeniden dönüştürülmesinden sorumlu idi. 1994 ilk tasarım projesinde mimarlar, Güç İstasyonu dönüşümü konusunda mimari konsept için, radikal olarak basit, ekonomik ve neredeyse ortada bilgisini vermektedirler. Hâlihazırdaki bina yapısından maksimum derecede faydalanmıştır. Mevcut hacim ve mevcut malzemelerle gerçekten başarı elde edilmiştir. Kazan dairesi ve saat evi tamamen yenilenmiş ve muazzam *Turbine Hall* indirgenmiş biçimiyle binanın geçmişini unutarak, bir düz beyaz kutuya yeniden dönüşmüştür (Artun, 2006:171-175).

Wouter Davidts'in belirttiği gibi, *“Mimari hırsların ve kurumsal arzuların mükemmel bir birlikteliğini oluşturan, ayrıca hem kurumsal hem de çok başarılı görünen bina, bütün kurumsal zaferlere izin verecek şekilde başarılıdır.”*



Resim 2. 9 Turbine Hall, Tate Modern Müzesi, Londra, İngiltere.
Kaynak: <http://news.antoniodeluca.com/post/117776161027>
(Erişim Tarihi: 20/5/2014)

Turbine Hall bütün makinaların bulunduğu, eski güç istasyonuna yerleşmişti; makinalar dışarı taşındıktan sonra yerini büyük bir boşluğa bıraktı. Herzog & de Meuron, Boiler House'da geçici ve özel enstelasyonlar için boyutları gösteri mekânlarının olanaklarının ötesinde harika bir sergi alanı olarak Turbine Hall'ü tasarlamışlardır. Salonun ezici ölçüleri onu geleneksel projeler için imkansız hale getirmekteydi; bu devasa mekân en başlangıcında, kuraldışı başka hiç bir yerde gösterilmemiş, fakat sadece *orada olacak* olan sanat yapıtlarına tahsis edilmişti; bunlar *site-özgül* projelerdi.

Diğer yandan, aynı zaman diliminde yüzlerce özel amaçlar için üretilmiş bina açıldı. Neredeyse vahşi mimari fantezilerine sahip bu müzeler, mimarileriyle olağanüstü olduklarını aksettirmeye çalışmaktadırlar. Guggenheim Bilbao en iyi bilinen örnektir. 1997’de inşa edilmiş bu kompleks, kültürel ve ekonomik yenilenmenin bir dönüm noktası ve bir amblemidir.



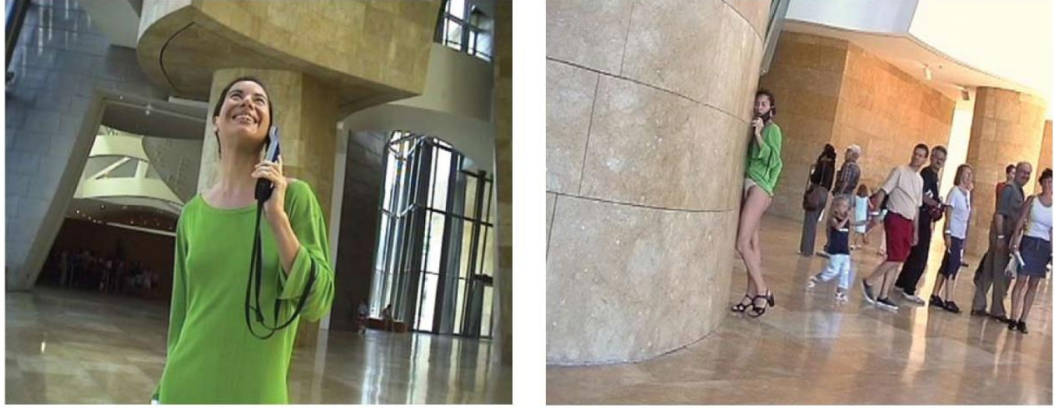
Resim 2. 10 Guggenheim Bilbao, İspanya.

Kaynak: <http://www.basqueexperiences.com/our-experiences/basque-tours-culture/>
(Erişim Tarihi: 20/5/2014)

Şu an *Bilbao etkisi* şehir için bir müze yapmanın bir örneği olarak işlem görmekte ve değerlendirilmektedir. Müze hemen hemen bir logo, imza, ikon olarak görev yapmaktadır. Fakat, bina inşa edilirken gelen ilk eleştiriler, hangi türde olursa olsun içinde sergilenecek yapıtlar için bir risk taşıdığı konusudur. Dış görünüşünün inanılmaz ölçüdeki titanyum yapısı içeride *grift* köşeler, tuhaf eğriler ve devasa yükseklikler yaratmaktadır. Müze ilk kuruluşunda, ezici iç mimarisiyle *site-özgül* yapıtlar için ana fikirdi.

Guggenheim Bilbao, müzecilik ve mimarlık tarihinde ilgi çekici bir olay olmuştur. Sanatçılar ve eleştirmenler farklı biçimlerde tepkilerini göstermiş ve müze çok çeşitli eleştiriler almıştır (Foster, 2001:24-26). Bu noktada Foucault’un mekân, toplum ve iktidar mekânizmaları üzerine kurduğu yaklaşımlarına değinmek yerinde olacaktır. Foucault’a göre;

“Mekânı ve toplumu organize eden iktidar mekânizmaları; ‘hücreleri’, ‘yerler’ ve ‘rütbeleri’ düzenlerken, aynı anda hem mimari, hem işlevsel, hem de sıradüzensel nitelikte karmaşık mekânlar yaratırlar. Değişmez konumları sağlayan mekânlar, bireysel parçaları biçimlendirerek işlevsel bağlantılar oluştururlar; yerleri belirleyip değerleri gösterirler; bireylerin boyun eğmelerini, aynı zamanda daha iyi bir zaman ve beden devinimlerinde ekonomiyi de güvence altına alırlar” Foucault, sıradışı görünümde olan mekânları *ütopya* ve *heterotopya* mekânlar olarak adlandırmakta ve bu tür mekânları, gerçek yeri olmayan mevkiler olarak tanımlamaktadır (Yıldız&Alaeddinoğlu, 845).



Resim 2. 11 Andrea Fraser, Küçük Frank ve Karbonhidratı, Guggenheim, 2001.

Kaynak: ponticinque.wordpress.com (Erişim Tarihi: 20/5/2014)

Yine bu bağlamda Guggenheim’a en ünlü sanatsal karşı çıkışlardan biri, performans sanatçısı Andrea Fraser (1965-) tarafından yapılmıştır. **Küçük Frank ve Karbonhidratı (2001)** adlı *site-özgöl* video performansında Fraser, muhteşem binada rehberin 10 dakikalık övgüsünü dinlediği sırada, Guggenheim Bilbao Salonu’nda komik bir mastürbasyon performansı sergilemiştir. O sırada müze, Louise Bourgeois, Jeff Koons, Jenny Holzer, Anselm Kiefer or Buren’in yapıtlarını sergilemekteydi. Bu sanatçıların meydan okuyan bu binaya çözümleri, *site-özgöl*dü.

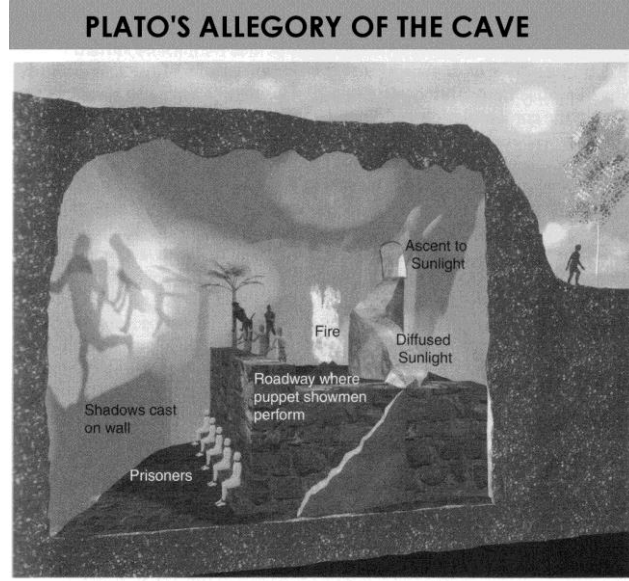
Müzelerin her biri aynı madalyonun iki tarafını temsil etmektedir: Post-modernitedeki mimari fantezi. Oysa *bulunan alan* meydana uçsuz bucaksız salonları yaratarak bütün salonları değerlendirmek için çabalarında başarısızlar; özel amaca uygun müzeler, müzecilik amaçlarıyla başa çıkmak için, zahmetli heykelsi iç mekânları (enstelasyon) yeniden üretmekte. Bu müzelerin mekânları çok büyük,

çok kıvrımlı hatlara sahip ve çok karmaşık olan bu müzelerin mekânlarının doldurulmaları imkansız olabilir. Bu anıtsal binalarda çözümler üretmek için yönetime ihtiyaç bulunmaktadır. (Cueto)

2. ÇERÇEVE

Devlet kitabındaki **Mağara Alegorisi**'nde Platon, yeraltının derinliklerine uzanan bir mağara betimlemiştir. Bu mağara yerin derinliklerine uzanmakta ve mağaraya sadece ağzından günışığı girmektedir. Bu mağarada, boyunlarından sadece önlerine doğru bakabilecekleri gibi bağlanmış, başlarını arkaya döndüremeyen çocukluklarından beri hapsedilen insanlar bulunmaktadır. Arkalarında ve üstlerinde ateş yanmakta ve ateş ile tutsaklar arasında bir yol ve bu yolun önünde kukla gösterileri sırasında izleyiciyle yukarıdan kuklaları oynatan kuklacı arasındaki perdeye benzeyen bir duvar uzanmaktadır. Buradaki mahkûmlar, karşılarındaki mağara duvarına ateşin aksettirdiği kendi gölgelerinden ya da arkadaşlarının gölgelerinden başka bir şey görememektedirler. (Stoichita, 2006:25)

Platon'un gölgeleri gibi, mağara duvarındaki ilk resimler muğlak, sınırsız boşluk gibi bir yerde bulunmaktadır. Lascaux'nun sanatçıları Hristiyanlık'tan 15.000 yıl önce yaptıkları bu görüntüleri, görüntü alanlarının sınırlarına tasvir etme ihtiyacını duymadılar. Aslında, pek çok Prehistorik sanat, görüntü sınırlarına karşı istemli bir antipati göstermiştir. Kaya yüzeylerinin belirli bölgelerine ayrıcalık göstermemişlerdir. Çocuklar, kendi görsel dışavurumlarında çerçeveye ihtiyaç duymamaktadırlar. Bu durumda diyebiliriz ki; çerçevelemek, sanat yapıtını tamamlamayı imgelemek için bilinçli bir eylemdir ve sanat yapıtı için onun statüsünün bir iddiası olarak ortaya çıkmaktadır. Hem fiziksel hem de psikolojik bir kapama eylemidir (Whatling, 2009).



Resim 2. 12 Platon'un Mağara Alegorisi.

Kaynak: <http://genealogyreligion.net/tag/allegory-of-the-cave>
(Erişim Tarihi: 20/5/2014)



Resim 2. 13 Lascaux Mağarası.

Kaynak: <http://indigodergisi.com/2014/08/varolus-ve-sanat-1/> (Erişim Tarihi: 20/5/2014)

Sanırım bir sanat yapıtı için çerçevenin ne anlama geldiğini açıklamak *Neden bir resim çerçevelenir?* sorgulamasının yanıtıyla paraleldir. Estetik anlamını bir kenara bırakırsak, çerçeve kompozisyonu vurgulamanın yanı sıra; resmin mekânının sınırlarını bulunduğu çevreden, yani duvardan ayırmak için de kullanılır. Andre Bazin'in (1918-1958) tartıştığı gibi ya da bir Kant okuyucusu için çerçeve, resim ve duvar arasındaki, başka bir deyişle resim yani *sanal* olanla *gerçek* olan arasındaki

süreksizliktir. Bazin gösterişli ve yaldızlı çerçevelerin yaygınlığını, onların temel niteliklerine parlaklıklarına ve ışık yansıtma özelliklerine bağlamaktadır. Bazin'e göre çerçeve izleyiciye sadece, *resmin iç mekânına açılan bir dikkatle izleme alanı* ve buna bağlı içerikleri sunmaktadır. Çerçeve bir tiyatro mekânının kapsamına giren konsantrasyon gibi izleme olanağı sunarak; izleyici algısını merkezci bir yaklaşıma zorlamaktadır. Bazin ekranın gerçekliğe açılan bir pencere olarak almak yerine, gerçeğin üstünü örten, onu gizleyen ve içerisinden bir bölümünü alıp bize gösteren bir kaş olarak tanımlamıştır (Peucker-2012). Resmin çerçevesi bize mekânı başka bir yönden göstermektedir. Doğal mekânın tersine aktif deneyimlerimizi ve onun dış sınırlarını sunmakta ve mekânı içe doğru kutuplaştırarak merkezleştirmektedir.

Görsel sanatlarda, çerçeve anlam bakımından kapalılıkla ilişkililikte en ön sırada yer almaktadır. Bütün kapalılığı içinde çerçeve, bir görüntüyü çevresinden ayırmak için dikdörtgensel sınır ögesi olarak tanımlanır. Sanatçılar, çerçeveyi betimlenen konuya izleyicinin bakış açısını yönlendirmek için kullanmaktadırlar. Bu bağlamda, çerçeve zaman ve mekân içerisinde izleyiciden bağlantısı kopmuş diğer bir dünya içinde metaforik bir pencere sağlamaktadır (Mitchell).

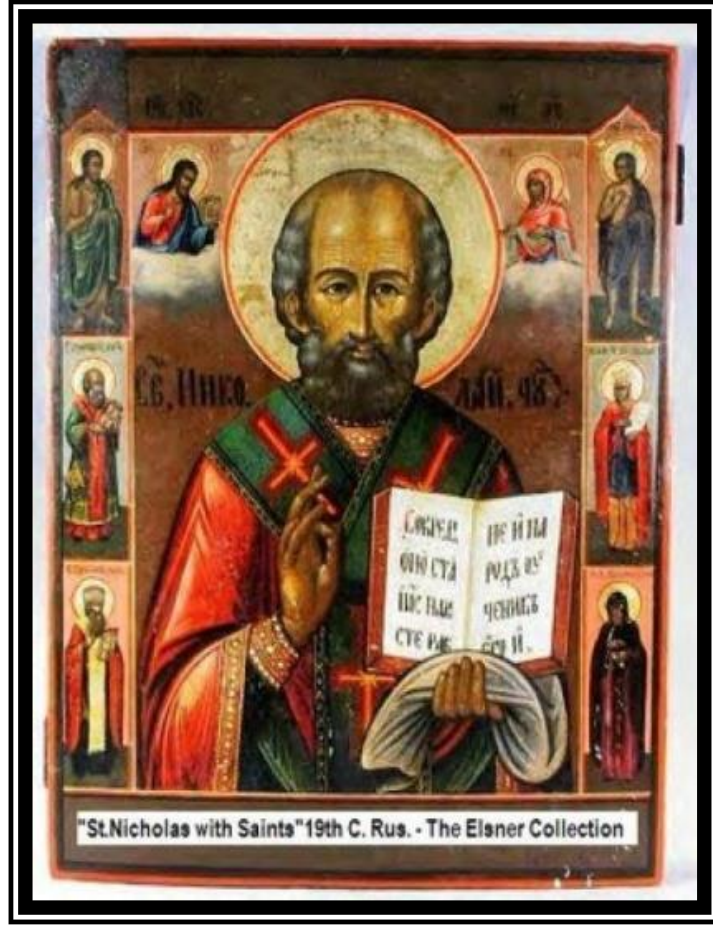
Çerçeve 3-4 bin yıl önce vazo ve mezar resimlerinde ortaya çıktıktan sonra ve mozaiklerin üzerinde, hikâye resimlendirmelerinin çerçevelenmesinde ve dekoratif panolarda kullanıldığından beri evrim geçirmiştir. Çerçeve tasarımının gelişimi, mimarinin gelişimi ile paraleldir. Sanat tarihinde çerçeve sınırları, resim çerçevesinden daha önce varolmuştur. Mısırlılar ve Yunanlılar, duvar resimleri ve çömlekler üzerindeki resimlerde, hikâyelerin sahneleri bölmek için bir takım sınırlar kullanmışlardır. Avrupa'da Erken Hıristiyanlık Dönemleri'nde kiliseler dekor planlarında resim, heykel ve mimari kombine edilir, çeşitli öğeler bir uçtan öbür uca birtakım çerçeveleme araçlarıyla ayrılır ya da sınırlanmaktaydı. Bu dönemde fildişi kitap kapaklarının kenarlarında sınırlamalar kullanılmıştır. Ayrıca bu dönemlerde çerçevenin kurgusu değişmiş; sadece dekoratif bir sınır oluşturmak amacıyla değil; onu korumak ve güçlü bir olasılıkla sembolik bir durum olan çerçevenin içindekini de vurgulamak amacıyla kullanılmıştır. Erken altar çerçevelerinin altınları ve kıymetli taşları tanrının ihtişamına gönderme yapmaktadır (Mitchell).



Resim 2. 14 Atina Vazosu, M.Ö 680, Louvre Müzesi, Paris.

Kaynak: <http://www.ceramicstudies.me.uk/frame1tu6.html> (Erişim Tarihi: 16/5/2014)

Çerçevenin varlığı, görkemi ve sembolik anlamları özellikle Rönesans, maniyerizm, barok, rokoko dönemlerinde varlığını sürdürmüştür. Çerçeve resmin içindeki hikayeyi ya da durumu sınırlayan bir eleman olarak varlık gösterdiği dönemlerde, resim sanatı çerçevenin içindeki sanal oluşumlar için mekân problemi çözümlemeleriyle uğraşmıştır. Bu yolda, gerek Öklid, gerekse non-Öklid geometri bağlamındaki önemli gelişmeler, aslında resim tarihini oluşturmaktadır. Çerçevenin içindeki bu sanal oluşumlar gerçek mekânla gerçek bir diyalog içinde olmamış, dolayısıyla izleyici çerçevenin içindeki sanal oluşumlara görsel yolla katılım sağlamıştır.



Resim 2. 15 Erken Hristiyanlık D. Kilise Resmi.

Kaynak: <http://www.potsdampublicmuseum.org/pages/65/10/st-nicholas>
(Erişim Tarihi: 16/5/2014)

Resmin içindeki mekânla dışındaki mekânın herhangi bir diyalog oluşturmadığı, resimdeki mekânın içerde derinlemesine genişlediği perspektif anlayışı hemen hemen 19. y.y.a kadar devam etmiş; çerçeve mutlak bir sınır elemanı olarak etkisini sürdürmüştür. Tuvalin sınırları, sanatçıyı çevreleyen psikolojik bir çerçevedir adeta: izleyicinin bir mekâna girdiğinde hissettiği içerde olmak duygusu gibidir. Perspektif, resmin içindeki her öğeyi bir koninin boşluğuna sırayla konumlandırırken, çerçeve de bir ızgara gibi, ön, orta ve arka plandaki mesafeleri gözler önüne sermektedir. İnsan adeta *adımını attığı* böyle bir resmin içinde, tonuna ve rengine bağlı olarak rahatça gezinir. Derinlik yanılsaması ne kadar yoğunsa, izleyicinin gözüne yönelen davet o kadar karşı konulmazdır. Göz, yere demir atmış bir bedenden adeta ayrılarak onun minyatür bir vekili olarak, görünür hale getirilmiş bir mekânın içinde gezinmeye başlar.

Bu sürecin gerçekleşebilmesi için gereken o sabit çerçeve, tıpkı dalgıç için oksijen tüpü gibi bir gereksinimdir. İzleyiciye güven duygusu veren o sınır, içindeki deneyimi şekillendirmektedir. Mutlak bir sınır olarak çerçeve, tuval üzerine yapılan resimlerde 19. y.y.a kadar bu etkiyi sürdürmüştür. Resimdeki konuyu gerektiğinde resmin sınırlarını daha da görünür kılacak şekilde kesmiştir. Geleneksel resim anlayışının içerdiği bu tür klasik perspektif paketi, resimlerin sardalya gibi istif edilebilmesine olanak tanımaktadır. Böylece, resmin içindeki mekânın, dışındaki mekânla herhangi bir bağlantısı oluşmamaktadır (Fitzpatrick, 2004:13-14).

18. ve 19 y.y.larda atmosfer ve renk, perspektifi aşındırmasıyla manzara resmi, perspektif ile ton, renk öğelerini karşı karşıya getiren ve bunların duvarla olan zıt ilişkisini görünür kılan yarı şeffaf puslu resimler görülmeye başlamıştır. Bu dönemin özelliği olan çerçeveye baskı yapan resimlerin *arketipik kompozisyonu*,¹⁶ bir kenardan diğerine uzanan ve gökyüzü ile denizi ayıran ufuk çizgisi görünümüdür, görüntünün içine bazen denize bakan bir figür de yerleştirilir. Bu tür resimlerde biçimsel kompozisyon ortadan kalkmış, çerçevenin içindeki çerçeveler yok olmuştur. Courbet, Caspar David Friedrich, Whistler sanatçıların resimlerinde, sonsuz derinlikle düzlem arasında kalmış bir etki görülmektedir. Parantez haline dönüşen çerçeveler duvarda yanyana geldiğinde, birbirini iten ve çevresinde mesafe isteyen resimler ortaya çıkmaya başlamıştır (O'Doherty, 2010:34-35).

Modernizmin içeriği artan boş tuvali izlenimciler geleneksel perspektifin ilkeleriyle bir boya katmanı ile kapatırken, Picasso 1911'deki kolaj örneğinde üzerine hasır örgüsü basılmış bir bezi tuvale eklemiştir.

Aslında modernizm, derinlik yanılsamasının ortadan kalkması, resmin kenarlarının resmin yüzeyine başkaldırısı olarak tanımlanabilir. Artık tuval üzerine konan her fırça darbesi örtük bir anlam taşımaya başlamıştır. Boyanın konunun kendisi haline gelmesiyle, nesne, süreç ve derinlik yanılsaması resimden kovulmuş; derinlikten yoksun gerçek bir resimsel düzlem düşüncesi resmin kenarlarına daha yoğun bir baskı oluşturmaya başlamıştır. İzlenimcilerin en temel özelliklerinden biri, rastgele seçilen bir konunun, giderek yassılaştan mekânın baskısı altında kalan kenarların yapısal işlevini yumuşatmasıdır (O'Doherty, 2010:53-54).

¹⁶ Arketipik kompozisyon



Resim 2. 16 Pablo Picasso, Hasır İskemleli Natürmort, 29x37 cm, 1912, Musee Picasso, Paris.
Kaynak: <http://www.ressamlar.gen.tr/pablo-picasso/hasir-iskemleli-naturmort/>
(Erişim Tarihi: 7/3/2015)

Modernizm'in önemli başlangıç noktalarından biri olan, resmin yassılaştırılması ve kendisinin bir nesne oluşunu ilk ele alan resmi metin, 1890 yılında kübizm, fovizm ve soyut sanatın kurulmasına katkıda bulunan Fransız ressam ve teorisyen Maurice Denis tarafından ortaya konulmuştur. Denis ünlü önergesinde; *“resmin bir savaş atı, bir nü, bir anekdot ya da onun gibi bir şey olmanın öncesinde, temel olarak belli kurallar doğrultusunda birleşmiş renklerle kaplı bir yüzey olduğunu”* belirtir. Bu açıklama, resmin yüzyıllar boyunca yanılmanın değişmez kurallarının, otoritesinin etkisini yitirdiğinin habercisidir (O'Doherty, 2010:39).

Bu süreçte en yaratıcı sanatçılardan biri olan Monet'nin resimlerinde odaklanacak belli bir nokta olmayışı, gözün görüntü içinde kolayca gezinmesine yol açmaktadır. Gelişigüzel bir şekilde belirlenmiş olan konuyu çerçeveleyen kadrage, sanki biraz sağa ya da sola kaysa bir şey değişmeyecek gibidir (O'Doherty, 2010:37). İzlenimciler 30 sanatçının katılımıyla 1874'te açtıkları resim sergisinde resimleri daha önce değindiğimiz *Salon* normlarına göre asmışlardır. William C. Seitz 1960

yılında Modern Sanatlar Müzesi'nde **Mevsimler ve Anlar** konseptiyle son derece cesur bir küratöryel yaklaşımla açmış olduğu Monet sergisinde resimleri çerçevesiz sergilemiştir. Bazıları özel bir düzenlemeyle duvarın içerisine duvarla sıfır olacak şekilde yerleştirilen ve çerçevesiz olarak duvara asılan resimler, duvarın bir parçasıymış gibi algılanırken, resim yüzeyi de iyice düzlem haline gelmiştir (O'Doherty, 2010:44).



Resim 2. 17 C. Monet, Nilüferler, 1920, triptik: her panel 200x424,8 cm, MoMA, New York.

Kaynak: http://www.moma.org/explore/conservation/monet/unveiling_monet.html (Erişim Tarihi: 7/3/2015)

20. y.y.ın başlarında sanatçılar çerçevenin pencere etkisini azaltmaya başladılar. Paul Cezanne, Picasso, Piet Mondrain, Malevich ve Duchamp gibi sanatçılar resimlerini başka bir mekân içerisinde pencere gibi oluşturmayarak, perspektif yanılsamasını yıkma gibi teknikler kullanmışlardır.

Mekân ve sanat kavramlarını irdelediğimizde, *De Stijl*'in, resmin gücü ve mimarlık olgusuna dayanan yeni bir sanatsal felsefe ortaya koyduğu gözlemlenmektedir. Bu anlayışın amacı, tüm sanatsal disiplinler arasında bir bağ, bütünlük yaratmak ve sanat ve yaşam kavramlarını bütünleştirmek olmuştur.

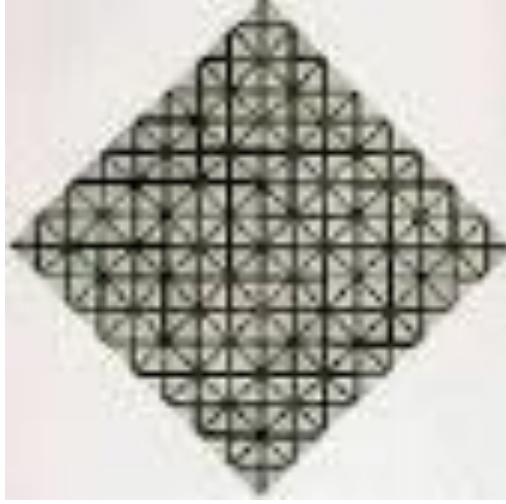
Sanat ve mekânın diyaloguna en etkili katkılardan biri, (özellikle iç mekân ve resim alanlarında) De Stijl adlı sanatsal dönemdi. Bu dönem sanatçıların yaratıcılıkları sanatla yaşamı yeniden ilişkilendirerek, bütün sanatsal disiplinlerin

arasındaki bağlantıyı yeniden düzenlemede yönlendirici olmuştur. Bu amaçlarını gerçekleştirmek için resim ve mimarinin ilişkisini sorun olarak ortaya koymuşlardır. Nancy Troy, *De Stijl Çevresi (The De Stijl Environment)* adlı kitabında, De Stijl sanatçılarının resmin sınırlarını ortadan kaldırmaya ve onu çevresiyle bütünleştirmeye çalıştıklarından bahsetmekte ve bunu van Doesburg'un çalışmasıyla örneklemektedir. Troy'a göre, van Doesburg bu çevre ile bütünleşme isteğini yansıtmak üzere yaptığı bir çalışmasını doğrudan duvar yüzeyi üzerinde yapmıştır. Van Doesburg'a göre bu “*rengin mimari düzlemin kendisine uygulanmasıyla, resim ile çevresi arasında kesin, maddesel anlamda bir bağ oluşturmak amacı*” taşımaktadır. Van Doesburg için resim mimarlıkla doğrudan, ritmik ve dengeli bir ilişki halinde olmalıdır (Fitzpatrick, 2004:22-23).

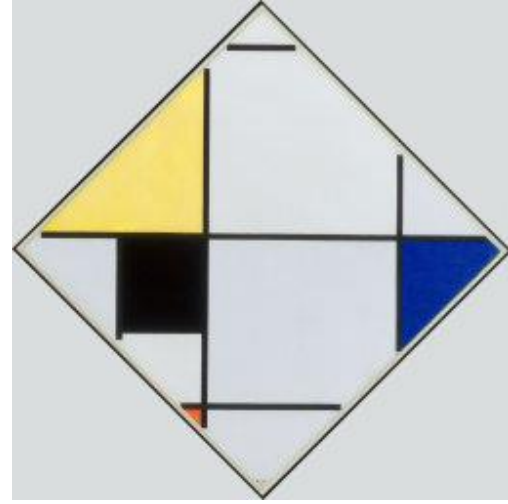
Resim ve mimari arasındaki ilişkiyi gerçekleştirmek için 19. y.y. sanatçıları gibi *De Stijl* işbirlikçileri çerçevenin mekânsal limitleri üzerine eğilmişlerdir. 1920 yılında *De Stijl*'de yayınlanmış olan *Çerçevenin Estetiği (Lijstenaesthetik)* için bir makalede, van Doesburg çerçevelerin kullanımını eleştirmektedir. Troy, van Doesburg'un çerçeveye ilişkili olan şövale resminin bireysel karakterinin boyanmış kompozisyonun mekânını genişletmesinden ziyade, tek bir nesnenin huzurunda duran izleyicinin algısını zorlayarak bir ayırmayı vurgulamaya eğilimli olduğuna inandığını belirtmektedir. Özel bir yemek odası için hazırlanmış bir kompozisyonda, van Doesburg, duvar yüzeyini doğrudan boyamak için çerçevenin geleneğinden kaçınmıştır. Van Doesburg'a göre bu, mekânsal düzlemdeki renklere başvurma yoluyla açık ve esaslı bir algı içerisindeki çevre ve resim arasında bir bağlantı yaratmak için yapılmıştır.

Ancak, *De Stijl* sanatçıları iç mekânın mimarisiyle kesintisiz bir ilişkiden resmin uzaklaşmasının tek unsurunun çerçeve olmadığını sezinlememişlerdir. 1917 yılında *Mobilyanın Üslubu (De Stijl Der Toekomst)* adlı diğer makalede, van Doesburg resmin mimariyle ritmik bir bütünlük oluşturması için, resimlerinde yaptığı soyut niteliği ya da *arkitektonik (mimarlıkla ilgili)* resim düşüncesini önerdi. Aynı zamanda van Doesburg'un mükemmel perspektif elementlere sahip empresyonizmin mimariyle birlikte çalışmadığı için *arkitektonik* olarak yorumlanamayacağını ve bu yüzden de şövale resmi olarak kaldığını belirtmiş olması önemli bir farklılık yaratmıştır. Diğer bir deyişle van Doesburg çerçeve aparatı ve

kendisine özgü müstakil perspektif sistemiyle şövale resminin, mimariyle doğrudan bir ilişkide olamadığının iddiasını yapmıştır. Bu fikirden çıkarılan sonuç şudur: Resim ve mimari doğrudan doğruya bir bağlantı yaratmak zorundadır; böylece mimariyle ritmik bir biçimde ilişki kurabilir ve dengeli bir ilişkiye sahip olabilir.



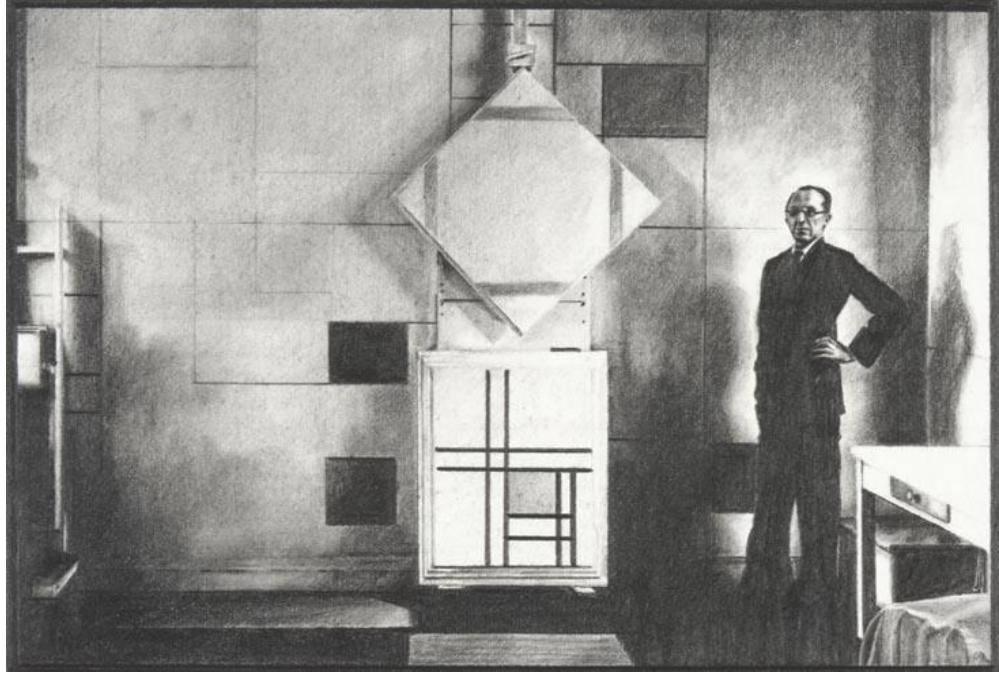
Resim 2. 18 Piet Mondrian, Elmas, 1918



Resim 2. 19 Piet Mondrian, Kompozisyon, 1921.

Kaynak: <http://elenimylonas.com/archive/mondrian.htm> (Erişim Tarihi: 7/3/2015)
<http://www.artic.edu/aic/resources/resource/3034> (Erişim Tarihi: 7/3/2015)

Troy, Piet Mondrian'ın (1872-1944) De Stijl'de mükemmel olduğunu, resminin mekânsal limitlerini aşmakla ilgilenmesine rağmen şövale resminin değerlerine boyun eğdiğini belirtmektedir. Mondrian, “*Benim şeylerim hala resim olmaya niyetliler ve plastik sunumlar olduklarını söylüyorlar ve bir binanın parçası değiller*” (Fitzpatrick, 2004:23). açıklamasını yapmaktadır Öncülleri gibi, Mondrian mekân içerisinde sanatı genişletme fikrini keşfetmiştir. Bunu çerçeve resmi ya da duvar vasıtasıyla değil; boyanmış motiflerin sezinletmesiyle gerçekleştirmiştir. 1920’lerde Mondrian tuvaleri üzerine baklava motifi yapmaya başlamıştır. Tarihçiler bu özel motifin Mondrian tarafından tuvallerindeki mekânsal genişlemeyi önermek için kullanıldığına inanmaktadırlar.



Resim 2. 20 Piet Mondrian'ın Paris'teki Atölyesi, 1933.

Kaynak: <http://www.tate.org.uk/context-comment/blogs/recreating-mondrians-paris-studio-tate-liverpool> (Erişim Tarihi: 7/3/2015)

Troy şöyle yazmaktadır: “*Mondrian resmin kompozisyonu ve görüldüğü yer olan duvar arasında güçlü bir ilişki kurmaya izin verdiği için, bu motifi kullanmaktan zevk duyuyor gibi görünmektedir.*” (Troy, 2014:159) En önemlisi, *De Stijl* mekânın mimarisi içerisinde benzerlik ve uyumu kucaklamak için şövalenin ötesinde resim önemini genişletmiştir (Fitzpatrick, 2004:24).

Robert Rauschenberg (1925-2008) ve Jasper Johns (1930-) görsel çerçeveyi kırarak, tuvalin içerisine fiziksel nesneleri entegre etme yoluyla resimlerinin fiziksel yapısını geliştirmeye yönelik yeni yaklaşımlar üretmişlerdir. Johns ve Rauschenberg'in yapıtlarında uygulamış olduğu çerçevenin dışına taşan oluşumlar, onların bu yaklaşımlarına iyi bir örnek oluşturmaktadır.

Gündelik nesnelerle, sanatsal nesnelerin benzerliklerini ve farklılıklarını sorgulayarak; sanatın, sanat yapıtının, sanatçının limitlerini zorladığı, sınırlarını genişlettiği eserler veren Rauschenberg'in **Kanyon** (*Canyon*) (1959) adlı yapıtında tuvali çevreleyen geleneksel çerçeveden kurtarmaya çabalamış ve dolayısıyla izleyiciyi kendi bakış açısını bulmaya cesaretlendirmiştir.



Resim 2. 21 Robert Rauschenberg, Kanyon, Karışık Teknik Kolaj (Yağlıboya, Kalem, Kağıt, Fotoğraf, Kumaş, Ahşap, Tuval, Düğmeler, Ayna, Doldurulmuş Kartal, Mukavva, Yastık, Boya Tüpü), 207.6 x 177.8 x 61 cm, The Museum of Modern Art 1959.

Kaynak: <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/abstract-exp-nyschool/nyschool/a/robert-rauschenberg-canyon> (Erişim Tarihi: 1/5/2015)

Yapıtı Lawrence Alloway'in şöyle yorumlamaktadır;

“Tablonun altına doğru iştirilmiş, içi doldurulmuş kartalın açık kanatları tuvalin sınırları içinde kalmıştır. Aşağı sallanan ortasından düğümlenmin yastığın üzerindeki kartal, boyanmış ve kolajlanmış unsurları yukarı doğru itmiş hissi uyandırmaktadır. Bu kartalın tüm uyumsuz üç boyutluluğuna karşın resme benzer bir işlev gördüğü anlamına gelmektedir. Bu Rauschenberg'in maksadının kolajda yükselen üç imgeyle, yani gece göğünün bir fotoğrafı, kolunu kaldırmış bir çocuğun reproduksiyonu ve özgürlük heykelinin gökyüzü mavisinin bir benzerinin, alttan görünüşüyle anlatılmasıdır. Temasla kurulmuş bu türden bir mantık örgüsü,

kombine-resimlerin bir çoğunda gözlenmektedir. İmgeler çoğunlukla tek bir noktaya temas etme kaygısı gütmemektedir. İlişki zincirleri genellikle Angora (Ankara) keçisi veya farklı parçaların bulunma noktası gibi bir objenin keşfini izler” (Cima, 1986:86).

Rauschenberg kombinelerinde *gerçek* ve *gerçek olmayan* yapıları oldukça serbest, yoruma açık bir biçimde birleştirmesi, izleyicinin sanat yapıtına katılarak, çalışmayı kendisine özgü biçimde tecrübe etmesini sağlamaktadır.

Kanyon izleyicinin anlamlandırma süreci (örneğin Amerika kartalının başarısız uçma girişimi) hakkında olası bir fikir önerisinde bulunuyormuş gibi yaparken, yapıt söz konusu anlatının mutlak kesintilerinde ve izleyicinin kendi görme biçimlerinde, *gerçek* ve *gerçek olmayan* algılama tarzının ipuçları vermektedir (Cima, 1986:70)

Johns’un *Gözcü (Watchman)* adlı yapıtı, iki eşit parçaya bölünmüş ve tuvalin sağ üst kısmına başaşağı gelecek biçimde tutturulmuş sandalye üzerinde duran mum döküm tekniği ile yapılmış bir beden içermektedir. Johns “*Gözcü bakarak tuzağın içine düşüyor*” yazmaktadır. Johns yapıtının şu tür bir hikayesi vardır; Bakan, izleyeyen, gören fakat neye baktığı belirli olmayan *gözcü*, asla *casus* aradığının farkında değildir.

1964 yılında bir eskiz defterinde Johns, **Neye Göre?** (*According to What*) resimleri için notlar almaya başlamıştır. Bu defterdeki eskizlerden birinde, Johns her iki resimle neyi ortaya çıkabileceğine ilişkin bir eskiz¹⁷ yapmıştır. Eskizde uzun sol bacak, anlaşılmaz metnin *casus* kelimesiyle denk gelmesi için, sandalye ve beden L biçiminde ters çevrilmiştir . Metnin içeriği şudur:

Gözcü bakarak tuzağın içine düşüyor.

Casus farklı bir insan

“bakıyor ve yemiyor ve ayrıca yemiş oluyor”

Yani, nesneler mekân ve gözcü arasında

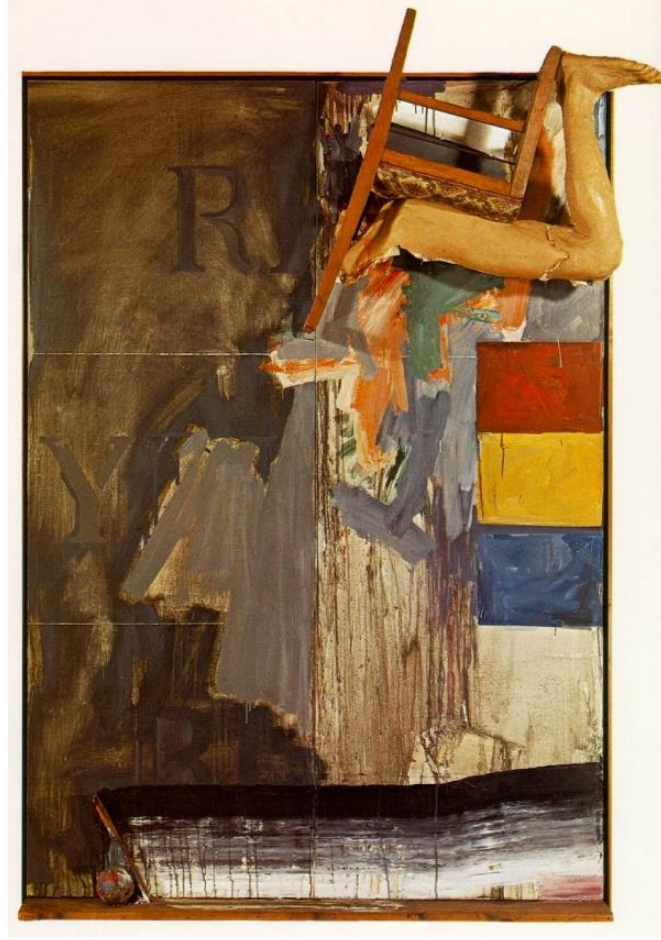
Bir tür süreklilik var.

¹⁷ sandalyenin oturağına konumlanmış bir adamın düşen bedeninin mum dökümü ve parçalanmış figürün derinliğini bağdaştırmak için düşey olarak iki eşit parçaya bölerek

Casus *hareket* için hazır olmak zorunda,
Girişinin ve mevcutiyyetinin farkında olmak zorunda.
Gözcü işini bırakıyor
ve bilgi
götürmüyor.
Casus hatırlamak zorunda
ve kendisini hatırlamak zorunda
ve hatırlamalarını
casus kendisini tasarlar
aldırmamış olmak için
Gözcü bir ikaz için işe yarar
Casus ve gözcü bir gün buluşacak mı?
Casus olarak adlandırılmış resmin içinde,
O şu an olacak mı?
Casus kendisini görevlendirir
Gövcüyü gözlemlemek için.
Eğer casus yabancı bir nesneyse,
Niçin göz irrite etmiyor?
O görünmez mi?
Casus irrite ettiğinde,
Biz onu kaldırmaya çabalayacağız.
“Casusuluk ederek değil”- sadece
gözcüyü arayarak.

L şeklinde biçimlendirilmiş metnin içindeki karede, Johns şöyle yazmaktadır:

*“Burası bir yer / ‘Açık bir şekilde görme’nin sorusu vardır./ Neyi görmek?
Neye göre?”*



Resim 2. 22, Jasper Johns, Gözcü, Nesnelerle Birlikte Yağlıboya, 1964.

Kaynak: <http://pictify.com/67367/jasper-johns-watchman>
(Erişim Tarihi: 1/5/2015)

1992 katalog makalesinde “Gözcü ve casus nedir/kimdir?” biçiminde bir soru yönelten Francis M. Naumann; “Eğer sanatçı bir casussa (asla betimlenmemiş)... gözcü izleyicidir/eleştirmendir, izleyici gözetlemenin bir üyesidir” açıklamasını yapmaktadır. Michael Crichton şöyle söylemektedir: “Belirtiler bu resmin bakma hakkında bir resim olduğ unu göstermektedir. Bir köş ede ters yüz edilmiş bir şekilde duran sandalye ve bacağ ın eğ rilğ i tanımlıyor ki; bu bir gözcü (bakıyor olduğ u sırada tuzağ a düş üyor?).” Fakat Johns bu yapıtının mecazi okumasına karşı çıkmakta, görünürde eşit ölçüde gizemli bir sanatçı-casusla sonsuz mücadele içindeki gizemli bir gözcü olarak izleyici/eleştirmene gönderme

yapmaktadır. Ve ayrıca nesneleri daha anlaşılabilir hale getirerek; olabildiğince özellikli bu *gözcü*nün bir sunumu için, bedenle ilişkisiz bir şekilde bacağın bir çini dökümünü kullanmaktadır (Perloff, 2001).

3. DUVAR

İzleyici bağlamında duvar resmi konusunu sorgulamak, galeri mekânlarını, işlevini ve belli noktalarda da çerçevenin otoritesini irdelemeyi gerektirmektedir. Bu noktada, çerçevenin otoritesini tanıyan 19. y.y. estetiğinin yansıması olan *Salon Sergileri*'ne geri dönersek, çerçeveye birlikte duvar resmi tanımlamasına ve algılamasına belli noktalarda vurgu yapmış olacağız. Daha önce *Salon*'un sergileme anlayışına açıklık getirmeye çalışmıştık. Benzer nitelikleri duvar değerlendirmesinden ele almak bize farklı bir pencere açacaktır.



Resim 2. 23 Samuel F. B. Morse, Louvre'da Sergi Salonu, 1833, Terra Amerikan Sanatlar Müzesi.
Kaynak: <http://www.huntington.org/WebAssets/Templates/exhibitiondetail.aspx?id=17266>
(Erişim Tarihi: 1/5/2015)

Samuel F. B. Morse'un *Louvre'de Sergi Salonu* adlı yapıtında görüldüğü üzere ve O'Doherty'ninde vurguladığı gibi, *Salon*'un herhangi bir estetiğe sahip olmayan duvarı değerlendirışı, sergi düzenleyen kişinin konumlandırmasıyla başyapıtların bir duvar kağıdı tasarımına dönüşmesidir. Modern bir değerlendirmeye; her biri kalın bir çerçeve içerisine yerleştirilmiş olan, başka şey söyleyen ve başka bir estetik güce

sahip olan yapıtların biraraya gelerek oluşturduğu, izleme bakımından son derece rahatsız edici bir duruma sahip olan bu sergileme yaklaşımı, belki de geleceğin sanatçılarına fikirsel bir zemin oluşturmaktadır. Ancak izlemenin olanaksız olduğu *Salon* sergileme biçiminde, her bir resim kendi dünyasını ve enerjisini taşımakta, kendi bütüncül sistemini oluşturmakta ve komşusundan kalın bir çerçeveye ayrılmaktadır. Mekân algısı, sonsuz bir bütünlük içinde değil, çerçevelerinin sınırları içinden gerçekleşmektedir. Tuvale yapılan resim duvara asılan bir pencere gibidir, duvara asılır asılmaz arkasındaki düzleme derinlik kazandırmakta ve her bir tuval (pencere) başka bir dünyaya açılmaktadır. (O'Doherty, 2010:33). O'Doherty tuval resminin mekânı parsellemesi konusunu şöyle açıklamaktadır:

“Perspektifin keşfi, tuvale yapılan resmin yükselmesine denk gelirken, tuvalin de resmin doğasındaki derinlik yanılsamasını doğruladığı söylenebilir. Doğrudan duvara resmedilen duvar resmiyle, duvara asılan resim arasında özel bir ilişki vardır; sonuçta sabit bir duvar, sabit olmayan bir duvar kesitiyle yer değiştirmiştir. Sınırlar konmuş ve çerçevelenmiş; görüntünün küçültülmesi yanılsamayla çelişeceğine, ona hizmet etmeye başlamıştır. Duvar resimlerindeki mekân genellikle derinlikten yoksundur, ama yanılsama resmin vazgeçilmez bir unsuru olduğunda bile, örneğin resmedilmiş mimari öğelere yer verildiğinde bile, duvar yüzeyini hissetmek mümkündür. Duvar, derinliği sınırlayan bir düzlem olarak oradadır (öteki tarafına geçemiceğimize göre), tıpkı köşelerin ya da tavanların (bazen çok yaratıcı biçimlerde boyanmış olsa da) boyutları sınırlandırması gibi. Yakından baktığımızda duvar resimler yalan söylemez-yani derinlik yanılsamasının hangi yöntemlerle elde edildiği hemen görülür. Çoğu zaman alt boya katmanlarına bakıyormuş hissine kapılabilir, "nerede" olduğunuzu şaşırabilirsiniz. Gerçekten de duvar resimleri, yansıttığı belirsiz açılarla izleyicinin bakış açısını bulabilmek için çabalamasını gerektirir. Duvara asılmış tuval üzerine resimler ise izleyiciye nerede duracağını hemen işaret eder” (O'Doherty, 2010:34).

O'Doherty'nin açıklamalarından hareketle, sanırım perspektifin ve yanılsamanın sıradışı uygulamalarından biri olan Pozzo'nun 1964'te Roma'daki St. Ignazio Kilisesi'nin tavanı için tasarlamış olduğu, barok dönemin başyapıtlarından **Aziz Ignatius'un Zaferi** adlı freskini hatırlamak yerinde olacaktır. Önce kubbeli olarak tasarlanan, ancak bitişindeki kütüphane yüksek kubbenin kendi ışıklarını

engelleyeceğini öne sürünce yerine yanılsama yoluyla bir kubbe görüntüsüyle tamamlanan binanın tavanı; izleyici üzerinde algısal anlamda zihinsel bir karmaşa oluşturmaktadır.



Resim 2. 24 Andrea Pozzo, 1688-1690, Aziz Ignatius'un Zaferi, Fresk, St. Ignazio, Roma.

Kaynak: <http://www.calefactory.org/pix/slideshow-saints/slides/hc-stignasius-1694-andreapozzo.htm> (Erişim Tarihi: 1/5/2015)

İçeriye girildiğinde nefin üzerindeki bir mermer diskten görülecek biçimde yanılsama yoluyla tasarlanan tavan resmi, tasarlandığı nokta itibariyle kusursuzdur. Yapıttaki yanılsama kilisenin görünürdeki mimarisinin ötesine geçmiş olduğundan, yerden 30 metre yükseklikteki resmi mimari yapıdan ayırt etmek olanaksızdır. Ancak şöyle bir durum oluşmaktadır: İzleyici kilisedeki nefin ortasındaki sarı renkli mermere gelinceye dek ya da o noktadan uzaklaştığında tavandaki yapay oluşum çökecekmiş hissi uyandırmakta; buna rağmen, izleyicinin algısında tavanda güzelce dekore edilmiş olarak kalmaktadır. Michael Kubovy'nin de işaret ettiği gibi, izleyici tavandaki yanılsamanın bilgisine sahip olduğu ve hangi yöntemlerle oluşturulduğunu okuduğu halde, bu yanılsamaya maruz kalmak için işaret edilen noktayı (sarı mermer disk) bulmaya çalışmakta ve bu deneyimden derin bir şekilde haz duymaktadır. Üstelik, Kubovy'nin ifadesiyle, bu yapıtı bir kaç defa gören izleyicilerde dahi, ki yanılsama yaşanmakta olunduğu bilinmekte, orantısız ve çarpık düzene rağmen; sanki ilk kez deneyimliymiş algısı oluşmakta ve aynı keyif oluşmaktadır.

Resimlerinin çoğunda hiç leke bırakmaksızın çalışan, dolayısıyla yanılısma oluşturmeyen Lucio Fontana (1899-1968) yüzeye farklı türde müdahale ederek, resmin duvarla dolayısıyla da mekânla ilişkisini kurma girişiminde bulunmuştur. Tuvale delikler ve yarıklar açarak bir noktada içeriksel olarak onda ölümcül yaralar oluşturan Fontana, yüzey kördüğümüne yönelik çözümler üretmeye çalışmıştır. 1940'ların başından beri yapıt ve mekânla ilişki kurma yönünde yapıtlar üreten Fontana, gerçekleştirdiği teorik çalışmalarında; statik sanat devrinin geçmiş olduğunu, Einstein teorilerinin getirdiği esnek zaman ve mekân kavramlarının geçerliliğini savunarak; yeni sanatın temel formlarını renk-mekân unsuru, ses-zaman ögesi ve zamanla mekândan oluşan hareket olarak tanımlamaktadır. (Ögel, 1977:84)

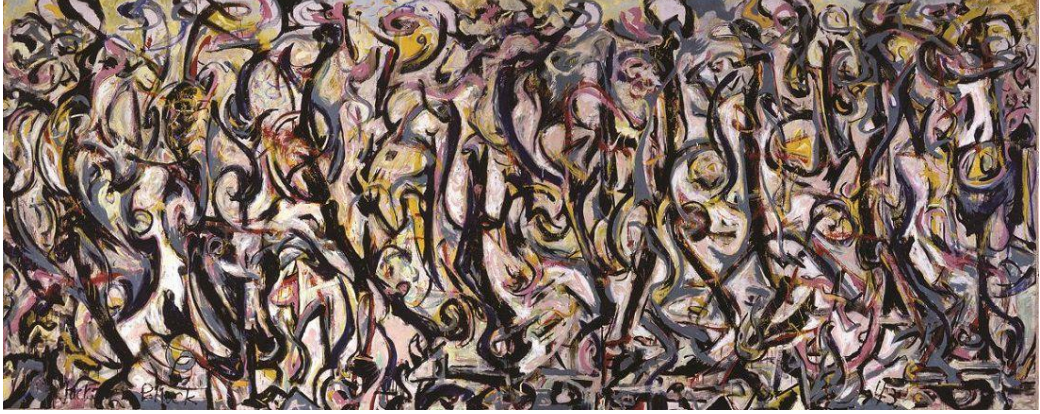


Resim 2. 25 Lucio Fontana, Mekânsal Kavram-Tanrının Sonu, Yırtık, Parlak İpek Kumaş ve Tuval Üzerine Yağlıboya, 178 x 123 cm / Destek: 197 x 140 cm 1963,
Kaynak: <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/concetto-spaziale-fine-dio-spatial-concept-end-god> (Erişim Tarihi: 1/5/2015)

1947’de Mekânsal Hareket (*Movimento Spaizale*) grubunu kuran ve teknik manifestosunu yayınlayan Fontana’nın çalışmalarında sanat yapıtı, üzerideki fiziksel müdahalelerin (yarıklar ve delikler) izleyicinin duvarı algılama önerisi sunmasıyla mekânla ilişkiye geçmektedir. Fontana boyanmış monokrom tuvalleri ince bir biçimde keserek, en azından sanatın geleneksel mekânını ya da tanımlamasını bozmuştur. Bu davranış batı şövale resim tarihinin tamamına meydan okumaydı ve Fontana’nın resmin artık tuval üzerindeki yanılısamayla boyut oluşturan bir oluşum olmadığını, daha ziyade form, renk, mimari mekân, işaret ve ışığın harmanlandığı dinamik bir oluşum olduğunu anlamasına neden olmuştur. Bu Fontana’nın *Spazialismo* (mekânsallaştırmak) konseptidir. (Spaziali, 2012). Lynton’a göre, “Fontana’nın bu tabloları bir yandan sanatsal yaklaşım olarak resme açıkça yapılmış saldırılar olarak kabul edilebilirken, öte yandan iki boyutlu bir ortamda derinlik izlenimi yaratma çabaları gibi de görülebilir. Fontana’nın kendi yorumu bu spazialismo anlayışı üzerinde yoğunlaşır” (Lynton, 2004:262). Fontana bundan sonra kesme ve delme arasında yaratıcı ikilem üzerine dayandığı çalışmalarını **Mekânsal Kavram** (*Spatial Concept*) olarak adlandırmıştır. Fontana’nın tuval üzerine saldırısı, sadece fiziksel değildi, *özgür mekân* olarak adlandırdığı şey izleyiciyi resmin gerçekliğinin ötesine baktırtan yoldu. Hemen hemen aynı zamanlarda, tepede sallanan *kağıt hamurundan* (*papier mache*) yapılmış, yüzeyleri florasan boya ile boyanmış bir kaç büyük fosil gibi form küçük bir karanlık odaya yerleştirdiği **Siyah Işıktaki Konumsal Çevre** (*Spatial Environment with Black Light*) (1949) adlı yapıtıyla çevreyle ilişkili ilk çalışmasını yaratmıştır (Spaziali, 2012).

1947 yılında Guggenheim bursuna başvuran soyut aksiyon resminin yaratıcısı Pollock, 1943 tarihli **Duvar Resmi** (*Mural*) ile bir başvuru metni hazırlamıştır. İki maddeden oluşan, başvuru metninin ilk kısmında Pollock’un şu ifadeleri yer almaktadır: “Şövale ile duvar resmi arasında işlev görecektir büyük boyutlu işler yapmak istiyorum. Şövale resminin ölen bir biçim olduğuna inanıyorum ve modern duyguların eğilimi duvar resmine ya da murala yönelmiş durumda...” (Harrison&Wood, 2011:610). Yapıtlarının yaratımında şövale, fırça, palet gibi geleneksel malzemelerden tamamen uzaklaşarak tahta sopa, bıçak, cam parçaları, püskürtülebilecek boya, karıştırılmış kalın hamur boya gibi alışılmadık dışındadır

malzemeler kullanan Pollock, boya katmanlarından oluşan ve izleyicinin resmin oluşum sürecini algılayabildiği gerçek derinlik ve mekân etkisi oluşturan yapıtlar üretmiştir.



Resim 2. 26 Jackson Pollock, Mural, 1943, Peggy Guggenheim'a Hediye.

Kaynak: <http://www.jackson-pollock.org/mural.jsp> (Erişim Tarihi: 1/5/2015)

1952'de, Henri Matisse (1869-1954), **Yüzme Havuzu** (*Swimming Pool*) (1952) ile kariyerinin en büyük kağıt sülietini yaratmıştır. İlk başta Nice'teki apartmanının yemek odasına yapılan **Yüzme Havuzu**, duvarlara dönerek monte edilmiş beyaz kağıt bir firize yapıştırılmış deniz yaşamı ve yüzücülerin mavi kağıt silütlerinin düzenlemesiydi. Ölümünden sonra, kağıtlar duvarlardan kaldırılmış ve montajlanması için Paris'e götürülmüştür (Spaulding, 2009).



Resim 2. 27 Henri Matisse, Yüzme Havuzu, Hôtel Régina'nın yemek odası, Nice, 1952.

Kaynak: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2014/matisse/the-swimming-pool.htm>
(Erişim Tarihi: 11/4/2015)



Resim 2. 28 Henri Matisse, Yüzme Havuzu.

Kaynak: <http://www.drawalinesomewhere.com/go-behind-the-scenes-as-matisse-the-swimming-pool-is-restored-exclusive-preview/> (Erişim Tarihi: 11/4/2015)



Resim 2. 29 Henri Matisse, Yüzme Havuzu.

Kaynak: <http://www.drawalinesomewhere.com/go-behind-the-scenes-as-matisse-the-swimming-pool-is-restored-exclusive-preview/> (Erişim Tarihi: 11/4/2015)

Bu uygulama benzer şekilde Andy Warhol (1928-87) tarafından kullanılmıştır. Warhol, Matisse (öldükten) sonra çalışmış olmasına rağmen, özellikle dekoratif sanat yaratma yoluna gitmiş ve duvar kağıdını andıran desenleriyle yüksek sanatın sınırlarına meydan okumuştur. **İnek Duvarkağıdı** (*Cow Wallpaper*) (1966) ve **Çiçekler** (*Flowers*) (1964) olarak adlandırılan sanatçının yapıtları bu iddiaya örnek oluşturmaktadır.

Warhol boyut, biçim ve renkleri değişen çok miktarda çiçek desenleri tasarlamıştır. Warhol'a, bu desenleri yaratmada fotoğraf sanatçısı Patricia Caulfield destek olmuş ve Caulfield'in fotoğraflarından bu seri için, otuz farklı fikir üretilmiştir. Sanatçı çeşitli şekillerde değiştirilmiş görüntü ve konu olarak kullandığı fotoğrafla, farklı yüzeylerin üzerine görüntülerinin versiyonlarını ipek baskı tekniğini kullanarak uygulamıştır. Bazıları kâğıt üzerine çok katlı baskıyla yapılan ve bazıları da emay ya da ipek baskı kullanarak teker teker tuval üzerine basılan bu oluşumları sanat ve dekorasyon fikrini kombine ederek sergilemiştir. Matisse gibi Warhol'da, seri üretim için bir görüntü yarattığının farkındaydı. Duvar kâğıdının dekoratif malzemesiyle sanat üretimine yönelen Warhol, sanat yaratmak için sıklıkla dekoratif bir nesne olarak görülen çiçeği kullanmıştır. Bu güzel sanatların seri üretimi için bir araç olarak hizmet eden duvar kâğıdının Poggi'nin düşüncesine uygun olan bir durumdu. Ayrıca Warhol'un 1966'da tasarladığı, fonda düz bir renkle bir ineğin görüntüsünün bir tekrarından ibaret olan tabaka kâğıtlardan oluşan **İnek Duvarkağıtları**'nda; sadece ineğin rengi ve fonu değişmekteydi. İnek imgesi duvarkâğıdı kararlılığı ile tasarlanmış ve sadece bu formatta oluşturulmuştur. Duvarkağıdının her ikisi de New York City'de bulunan, 1966'da Leo Castelli Galeri'de (*Leo Castelli Gallery*) ve 1971'de Whitney Amerika Sanat Müzesi'nde (*Whitney Museum of America Art*) sergilendi (Steinberg, 2009).

Çiçek desenli resimlerin kopyalarını üretmek için, Warhol serigrafî ve litografî tekniklerini kullanmıştır. 1962'de serigrafîyle tanışmadan önce, Warhol tıpkı Matisse gibi yapıtlarında şablonlar kullanmaktaydı (Steinberg, 2009).

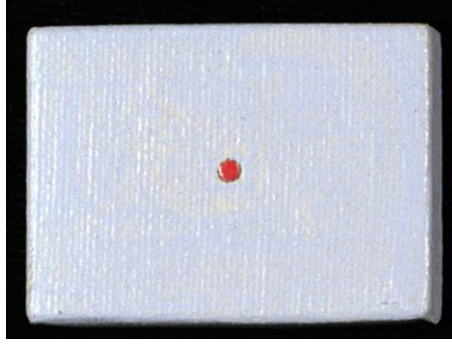


Resim 2. 30 Andy Warhol, İnek Duvar Kağıdı, Serigrafi, Andy Warhol Müzesi, Pittsburg, 1966.

Kaynak: <https://www.blogger.com/blogin.g?blogspotURL=http://raleighncs.blogspot.com.tr/2011/04/andy-warhol-wallpaper.html> (Erişim Tarihi: 14/3/2015)

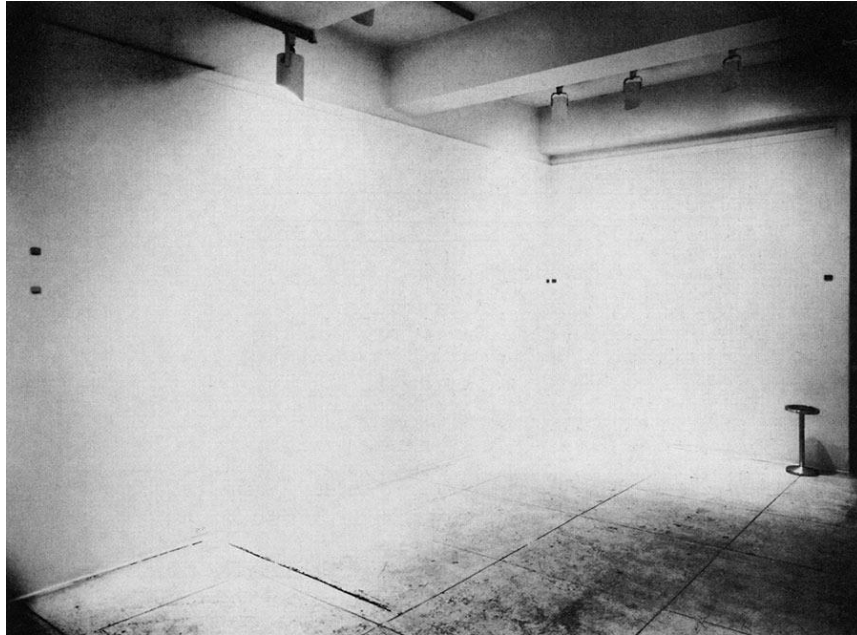
Resmi şasiden çıkarıp doğrudan duvara montelemek ya da kâğıt ya da farklı malzemelerim üzerine resim yapıp duvarın düzlemselliğini vurgulayan farklı yöntemler aramak çözüm arayışlarıdır. Ellili ve altmışlı yılların konusu, bir sanat yapıtının soluk alabilmesi için etrafında ne kadar boşluğa gerek duyduğu konusudur. (O'Doherty, 2010:44)

Washington Renk Alanı Okulu (*Washington School Of Color Field Painters*) ile bağlantısı bulunan renkçi Gene Davis (1920-85) **mikro resim** serisi için 1968 yılında Newyork'ta Fiscbach Galerî'de bir sergi düzenlemiştir. Davis, Buck Pennington'la bir görüşmesinde sekiz dokuz yaşlarındayken yaptığı küçük ölçekli çizimlerin Washington Post Gazetesi'nde düzenli olarak yayınlanmasından ve hatta bir seferinde 1 \$ ödül kazanmasının kendisini çok fazla heyecanlandırmasından bahseder. 1966 ve 1968 yıllarında yapmış olduğu mikro resimleri etrafında geniş boşluklar bırakarak sergilemiştir. Sanat için edilgen bir destek olmak yerine sanatın bir parçası haline gelen duvar; estetik bir güç durumuna gelmiş, üzerinde gösterilen nesneye nitelik kazandırmıştır. Sanat için zengin bir içerik oluşturmuştur. Böylece yapıtın estetiğini görünür kılan duvarın estetiğini gözönünde bulundurmak zorunluluk haline gelmiştir.



Resim 2. 31 Gene Davis, Micro Resim, 1968

Kaynak: <http://seaofspace.blogspot.com/2013/05/136-gene-davis.html>
(Erişim Tarihi: 7/5/2015)



Resim 2. 32 Gene Davis Sergisi, Fischbach Galeri, New York (Fotoğraf: John A. Ferrari), 1968.

Kaynak: <http://exindex.hu/nemtema/zoom.php?td=cube&zoom=gene-davis-micro-paintings-1968-Fischbach-gallery.jpg> (Erişim Tarihi: 1/5/2015)

Kavramsal sanatı birleştiren ve daha çok yenilikçi çalışmaları ile tanınan Sol LeWitt'in (1928-2007) resimlerinde, mimari ve duvar resimleri arasında bir ilişki bulunmaktadır. Bir mimarlık firmasında grafik tasarımcı olarak çalışmış olan LeWitt'in bu deneyiminin etkileri yapıtlarında yapıtlarında yansımıştır. Bu yüzden LeWitt'in duvar çalışmalarında sadece mimarinin izleri değil aynı zamanda ürünlerin de etkisi bulunmaktadır (Wall Drawings and Architecture).

Duvar resimlerinde, sergi mekânlarının duvarlarına canlı renklerle uygulanan daireler ve spirallerle grafiksel bir anlatım tarzı oluşturan LeWitt, mekân içerisindeki algı kavramına yönelik sorgulamalar yapmakta ve genelde yapıtlarında belirli renk

skalasına indirgenmiş sınırlı renkler kullanmaktadır. LeWitt duvar resimleriyle çok alışık olunmayan bir biçimde gerçek duvar yüzeyini tuval olarak kullanarak, mekânla ilişki kurması bakımından sergi mekânının fiziksel planına göre yapıtlarını oluşturmaktadır. Çok sıradan, kolay okunabilen geometrik biçimleri, mekân ve perspektif kavramları çerçevesinde oluşturulduğundan, bu yalın biçimlerin algılanması zorlaşmaktadır. Sanatçı bu yapıtlarında sanat yapıtının mekân ile olan ilişkisini sorgulamakta ve izleyici üzerinde yanılsamacı bir etki bırakmaktadır (Şahbaz, 2006:43).



Resim 2. 33 Sol LeWitt, Yaylar ve Çember, Duvar Resmi, 1997.

Kaynak: https://www.artnet.com/magazineus/features/saltz/saltz4-10-07_detail.asp?picnum=7
(Erişim Tarihi: 1/5/2015)

Richard Wright'ın *satılamaz ya da kara döndürülemez* kavramı taşıyan **İsimsiz** (*Untitled*) adlı freskosu 2009 yılında Turner Ödülü'nü kazanmıştır. Wright'ın onun abartılı güzelliğe sahip duvar resmindeki kavramsal çerçeve; bir sanatçının, para kazanma konusundaki aleni arzusunu ya da sıradan ilgisini kesmesidir. Wright'ın yapıtının farklılığı, onun seçilmesinin nedenlerinden biri olan, sanatçının piyasanın metalaştırmasından yapıtını ayırmasıdır. Wright'ın yapıtının geçici doğası maksatlı ve inceliklidir: Sanatçının duvar resimlerinin hiçbiri, anlık sipariş koşullarıyla ilişkili bir mücadele sürdürmek için tasarlanmamışlardır (Higgins, 2009)



Resim 2. 34 Richard Wright, İsimli, Tate Modern, 2009.

Kaynak: <https://www.enantiomorphichamber.com> (Erişim Tarihi: 11/2/2015)

Wright'ın resminin seçilmesinin temel nedeni, ilahi kavramını geri getiren farklı perspektiflerin bir türü ile bağlantı göstermesidir. Onun yapıtı üzerine yapılan yorumlar dikkate alındığında, dinsel arka planına rağmen, iletişimin toplumsal yöntemlerini yorumluyor gibi görünmektedir. Yapıt mimari ve formun pür estetiğine saygısının duyarlılığı National Galeri tarafından düşsel olarak yorumlanmıştır.

“Wright soyut resmin düşsel geleneğinin modernist yaklaşımdan özel ilhamı resmetmiştir. Mondrian and Lissitzky gibi sanatçılar, mimari resmin inşası ve derli toplu tasarlanmasında, nihayetinde bireysel resimlere ihtiyaç olmadığına inanmışlardır. Aslında Wright, yapıtlarından sıklıkla konstrüksiyon gibi bahsetmektedir” (Higgins, 2009).

Bu yapıtın en güçlü yönlerinden biri de mekân boşluğudur. (Jones, 2014) Boş bir galerinin içerisinde yapıtın güçlü görünmesine neden olan bazı durumlar bulunmaktadır: Dikkat dağılımı olmaksızın hızınızı kesmeden hemen önce yapıt, bir mesafeden hızlı bir şekilde *görülen* durumuna geçmektedir. Bu aralık sanatçının doldurmak için kendisini zorunlu hissetmediği mekânın boşluklarıyla da ilişkilidir (Benedictus, 2009).

4. KAİDE

Kaidenin tanımını yapmak bugün hala çoğunluk için “*Bir heykel neredede başlar ve neredede biter*” sorusuyla başlamaktadır. Diğer bir konu da kaidenin işlevi konusudur. Kaide klasik mimaride obelisk, vazo, heykel ve sütun için ayak ya da destek oluşturma doğrultusunda kullanılmıştır. M.S 180’de ölen Roma imparatoru ve filozof Marcus Aurelius’un, Antik Roma İmparatorluğu ile Rönesans Roması’nın yönetim merkezi arasındaki ilişkiyi simgelemek amacıyla Campidoglio’nun merkezine yerleştirilmiş olan anıt heykel, bulunduğu yere özgü bir anlam taşımaktadır. Gerçek yer ile temsil edici gösterge arasında bir aracılık işlevi gördüğü mantığından hareket edecek olursak, burada kaide yapının bir parçası konumunda olmaktadır (Krauss, 2002:104).



Resim 2. 35 Marcus Aurelius’un Bronz Heykeli, Roma.

Kaynak: <http://www.aviewoncities.com/gallery/showpicture.htm?key=kveit1721>
(Erişim Tarihi: 18/5/2015)

Kant'dan, Georg Simmel ve Jacques Derrida'ya çerçevenin görevleriyle teorik bağlantıların tarihi; kaidenin figürle ilişkisinin aksine estetik ve felsefede dikkat çekici sessizlikle karşılaşmıştır. Esas yapı olarak genellenen çerçeve geleneksel eleştirilerin başlangıcından beri irdelediği sanatçıların bir teması olarak postmodernizmde yeniden doğmuştur. Çerçevenin aksine kaide, çerçevenin heykelsi eşdeğeri olarak saygıyla işlevini yerine getirmesine rağmen, onu şimdiki zamana getirmek için kıyaslamaya çalışmak konusunda yeterince etkili değildir. Kaide nesnesi için bir taban (dayanak) yaratmakta, hem mimariyle hem de bakan kimse yani izleyici ile ilişki içerisinde onu yerden kaldırmaktadır. Çerçeve gibi, bir pencere gibi resmin içindeki düşünceyle ilişkilenerek, kaide de *gerçek mekân* ve *sunumsal mekân* arasında arabuluculuk etmektedir. Ancak bu arabuluculuk dolaylı yoldan gerçekleşmektedir. Hem çerçeve hem kaide, çerçevelemelerdir ya da mesafe yaratan araçlardır, sunumun konumunu belirtmektir ve gösterilen şeyle estetik bir anlaşılmaya girişmektedir.

Kaide, bir kaç bakımdan çerçeveden daha güçlü bir görünüş yapmaktadır. Fiziksel olarak nesneyi yükselterek, onun sembolik statüsünü yüceltmektedir. Kamu alanlarındaki heykeller bu duruma tarihi tanıklık yapar. Yüzyıllar içerisinde, diğerlerine göre kaide ile yükseltilmiş heykeller düşecek gibi olmuşlardır. Diğer yandan kaide kendini çevreleyen mekânla çerçeveye göre daha kompleks bir ilişki sürdürmektedir. Kaide, içeri gömülen nesneyi kaldırmak için bir mekânsal boşluktur. Bu ilişki sadece görünürlük soruları yoluyla ortaya çıkan gerilimler ortasında işlememekte, aynı zamanda kentsel ortamlardaki sunumlara da konumlanmaktadır; bu ayrıca kaideyi, teşhir politikaları üzerine güncel çekişmelerin perspektifinde dikkate değer bir parametre yapmaktadır. Üstelik kaide tarih kavramıyla yakından ilişkilidir. Bir fiziksel destek yapısı olarak, kaide bir nesnenin sembolik temelini tanımlamak için dolaylı olarak tanımlanan iktidarını elde etmiştir. Buna bağlı olarak kaideler, geleneksel ilişkiler ve eklemli hiyerarşi ya da önerilen soyağaçları, tarihsel referansları kurmak için sık sık bir araç olarak servis yapılmıştır.



Resim 2. 36 Rodin, Calais Burjuvaları.

Kaynak: http://www.oneonta.edu/faculty/farberas/arth/arth200/politics/burghers_calais.htm
(Erişim Tarihi: 1/5/2015)



Resim 2. 37 Rodin, Calais Burjuvaları.

Kaynak: http://www.oneonta.edu/faculty/farberas/arth/arth200/politics/burghers_calais.htm
(Erişim Tarihi: 1/5/2015)

19. y.y.ın sonlarında bazen devasa boyutlarda kullanılmış kaideli anıtsal heykellerin en parlak döneminden sonra, estetik gereksinimler ve sorunlar 1900’lerde değişmeye başlamıştır. Modernist çalışmalar özerkliklerini iddia ettiklerinde, akademik görüş heykel yaratmak için özel mekânlara ihtiyaç duymuştur. Heykeli sahnelemeye ihtiyaç duymak tartışmaya açık bir konu olmuştur. O dönemlerde, Auguste Rodin (1840-1917) ve Constantin Brancusi (1876-1957) heykelde temel yenilikleri başlatmış ve bu sürecin bir bölümü kaide kullanımının bir revizyonu olmuştur. Rodin 1893’de, figürlerini farklı yüksekliklere yerleştirme yoluyla etkilerini değiştirme konusunda çalışmıştır. **Calais Burjuvaları** (*Burghers of Calais*) (1895) anıtını kaidesiz yerleştirmeyi önermiştir. Ancak, çalışmada görevlendirilmiş yetkili memurların bir kısmının muhalefeti nedeniyle, bu teklifi ölümünün sonrasına kadar gerçekleştirilmemiştir (Ammer, 2011).



Resim 2. 38 Constantin Brancusi, Sonsuz Sütun, 1938.
Kaynak: <http://www1.american.edu/dublin/travel/targuiiu.html>
(Erişim Tarihi: 1/5/2015)

Brancusi aksine kaideyi, onun heykel niteliği taşıyan düzeninin bütünleyici elemanı olarak görmüş ve geçirgen olması için yapıt ve kaide arasındaki sınırı göz önüne almıştır. Tasarım içinde birimsel ve bundan hareketle sergilemenin farklı durumlarına uyabilen kaideleri, yalın birimlerin yığındır. Yaklaşık otuz metre yükseliği bulunan, birbirine benzer onbeş birimden oluşan **Sonsuz Sütun** (*Endless Column*) adlı yapıtında Brancusi, mekanik tekrardan ziyade yalın anlatımlı zengin bir görsel etki yaratmayı amaçlamıştır. Belirsiz ve keskin kenarlı biçimlerden oluşan birimlerin üst üste konulmasıyla gerçekleştirilmiş olan yapıt, zeminde taban işlevi gören küçük kare bir parçadan oluşmaktadır (Lynton, 2004:49-50). Yapıt içerisinde kaidenin emilimi yanısıra, zemin ve heykel arasındaki ilişkinin Brancusi ve Rodin tarafından kurulduğu kabul edilebilir (Andre, 2005:67).



Resim 2. 39 Marcel Duchamp, Çeşme, 1917.

Kaynak: <https://www.studyblue.com/notes/n/influence-of-modern-art-on-graphic-design/deck/1186665> (Erişim Tarihi: 1/5/2015)

Resmi bırakıp Amerika'ya göç eden Duchamp sanat sezgisinin işleyişini ortaya çıkarmak üzere, *sanatsal değ er atfedilmesinde* sanat yapıtını sorgulayan hazır nesneler üretmeye başlamıştı. 1917 yılında Richard Mutt takma adıyla, bir heykel sergisine yapıt olarak bir pisuar göndermiştir ve yapıt onun da beklediği gibi reddedilmiştir. Arkasından *The Blind Man* dergisi birinci ve ikinci sayılarında Alfred

Stieglitz'in çektiği bir fotoğraf eşliğinde, yazarı kendisi kabul etmese de Duchamp olan bir metin yayınlamıştır. Metin hazır nesneyi referans göstererek sorgulamayı içermektedir. Duchamp'ın pisuarı sadece kaide çerçevesinde ele alınmasından öte sanat yapının tüm varlığını bütünüyle sorgulamaktadır (Harrison&Wood, 2011:283).

Kaide ile ilişki içerisinde kurgulamış olduğu yapıtlarında, kaide konusunu bir estetik sorun haline getiren Alberto Giacometti (1901-66), heykelin bir parçası olarak değerlendirdiği kaide ile birlikte heykelini büyük bir kütlenin yontulması sonucu oluşturmaktadır. Giacometti'nin heykellerinde yapıtla kaide tek bir parçadır, sonradan eklenen değildir. Genelde işlemeden bıraktığı kaide onun kullanımında, işlediği figür kadar önemlidir. Dev kütle içerisinde çıkardığı küçük heykellerindeki dev kaideler, bir aidiyeti temsil etmektedir (Aygün, 2002:125,126).

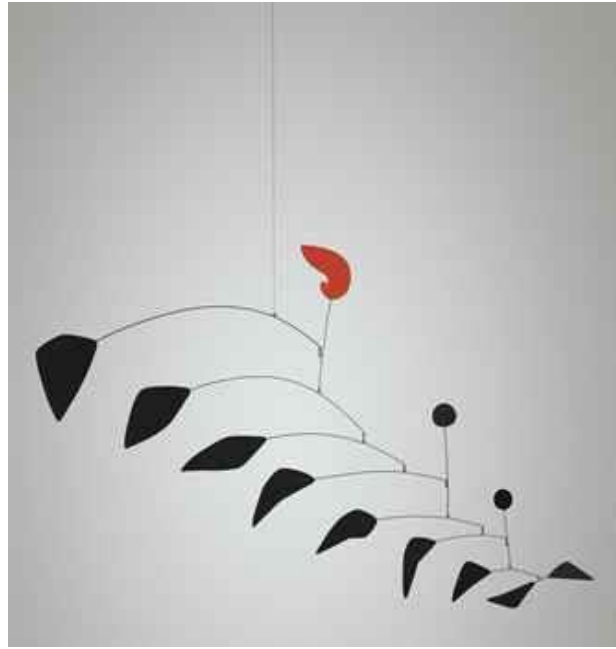


Resim 2. 40 Giacometti, Kaide Üzerindeki Küçük Adam.

Kaynak: : <https://www.artblart.com/tag/alberto-giacometti-figurine-dans-une-boites-qui-sont-des-maisons/> (Erişim Tarihi: 1/5/2015)

Kaide konusunda değişimin anahtarı olan minimalizmle heykelin kaidesi tamamen terkedilmiştir. Mekânla ve izleyiciyle doğrudan ilişkiye geçen Morris küpleri ve Andre'nin yere serdiği parçalar ve Fried eleştirisi bir sonraki bölümümüzün ana konularından biri olacaktır.

Kaidesinden ve hatta zemininden kurtulan Alexander Calder'in (1898-1976) yapıtları tamamen özgün bir görsel dil ve kavramsal çerçeve lehine, geleneksel heykel tekniklerini bir kenara atmıştır. Calder aynı anda renk, biçim, çizgi ve hacim ile metaforu ve soyutlamayı keşfetmek için heykelin kapasitesini genişletirken; asarak sergilediği yapıtlarında ruhani (hafif ve ince), kinetik ve şiirsel olması için heykelin potansiyelini ortaya çıkarmaktadır (Salem:2014).



Resim 2. 41 Alexander Calder, Alev, Boyanmış Metal Levha ve Tel, 94x152,4 cm, 1967.

Kaynak: <http://www.christies.com/lotfinder/sculptures-statues-figures/alexander-calder-the-flame-5496742-details.aspx> (Erişim Tarihi: 7/4/2015)

Londra'nın merkezindeki Trafalgar Meydanı'nda bulunan **Dördüncü Kaide** (*Fourth Plinth*), Sir Charles Barry tarafından bir binici heykelini taşımak üzere 1841 yılında tasarlanmış ancak heykel maddi sıkıntılar nedeniyle tamamlanamamıştır. 1998 yılında *Kraliyet Sanat Topluluğu* bir proje olarak bu kaidenin üzerine yerleştirilmek üzere Mark Wallinger'a bir heykel siparişi vermiş, 1999 yılında Wallinger'ın **İşte O İnsan** (*Ecce Homo*) adlı yapıtı buraya yerleştirilmiştir.



Resim 2. 42 Trafalgar Square Kaidesi, Londra.
Kaynak: http://www.nature.com/nm/journal/v19/n10/fig_tab/nm.3329_F1.html
(Erişim Tarihi: 1/5/2015)



Resim 2. 43 Mark Wallinger, İşte O İnsan, 1999, Trafalgar Square, Londra.
Kaynak: <http://www.theguardian.com/arts/gallery/2007/dec/04/artnews>
(Erişim Tarihi: 1/5/2015)

Daha sonra 2000 yılında Bill Woodrow'un **Tarihin Kayıtsızlığı** (*Regardless of History*) ve 2001 yılında Rachel Whiteread'ın **Anıt** (*Monument*) adlı heykeli dördüncü kaide üzerinde yer almış, 2005 yılında da Londra belediye başkanı tarafından kurulan *Dördüncü Kaide Komisyonu*'yla etkinlik bir yarışmaya dönüşmüştür. Etkinliğin web sitesinde proje şöyle açıklanmaktadır: “*Dördüncü Kaide programı, Trafalgar Meydanı'nı enerji dolu bir kamusal mekâna çevirme vizyonunun bir parçası olarak binalarla çevrili bir alanda kamusal sanatın değerini tartışmaya açma cesareti yaratmayı amaçlamaktadır.*”

Dördüncü Kaidede sergilenecek eserleri seçmek amacıyla oluşturulan komisyonda Londra Belediyesi'nin yanı sıra yerel ve ulusal düzeyde görsel sanatlar alanında çalışan kamu ve özel kuruluşlardan temsilciler, sanatçılar ve bağımsız danışmanlar yer almaktadır.



Resim 2. 44 Rachel Whiteread, Anıt, Trafalgar Square, Londra.

Kaynak: <http://anorakchronicles.com/2014/02/fourth-plinth-trafalgar-square-london-artworks/> (Erişim Tarihi: 1/5/2015)

Son 175 yıldır, Trafalgar Meydanı, siyasi mitingler ve ulusal kutlamalar için İngiltere'nin favori bölgesi olmuştur. Aynı zamanda dünyanın önde gelen sanat müzelerinden biri olan National Galerî'ye ev sahipliği yapmaktadır. Son birkaç yıl içinde Trafalgar Meydanı, yeni bir girişimde bulunmuştur: Bu girişimden söz etmeden önce Trafalgar Meydanı'nın tarihi ve mimari yerleşiminde söz etmek yerinde olacaktır.

Meydanın adı, 1805'te Trafalgar Savaşı'nı anmaktadır. Meydanın merkezinde, Trafalgar Savaşı'nda öldürülen İngiltere'nin en büyük amirali büyük Lord Horatio Nelson'un, 5.5 m. lik heykeli yapılan meydanda bulunan 46 m. lik sütun üzerinde durmaktadır. Nelson'un sütununun arkasında National Galerî durmaktadır, ve sütunla çevrelenen dört büyük kaide, Trafalgar'ın dört büyük kaidesi olarak adlandırılmaktadır. Her kaide meydanının dört köşesine yerleştirilmiştir.

Birinci kaidede kral IV. George'un at sırtında heykeli bulunmaktadır. İkinci ve üçüncü sütunlarda kimsenin tanımadığı asker heykelleri yer almaktadır. Dördüncüde ise 1841 yılında dikilmiş kral IV. Williams'ın at üzerinde bir heykeli konmak istenmiş ancak maliyeti nedeniyle heykel tamamlanamamıştır ve dördüncü kaide boş kaldığı için meydanın simetrisini bozmaktadır. 1999 yılında Wallinger'in *İşte O İnsan* heykelinin yerleştirilmesinden sonra, bir ya da iki yılda bir düzenlenen bir yarışmayla, yetkilendirilmiş bir komisyon tarafından 175 yıllık kaideye konulacak heykel belirlenmektedir (Goldstein, 2013:5).

Şehir meydanı girişi için, Do-Ho Suh (1962-) **Kamu Figürleri** (*Public Figures*) (2001) için küçük ölçekli maketleriyle başaşağı ettiği geleneksel anıtı tersyüz etmektedir. Kaide üzerine tünemiş tek bir figür yerine Suh, bireyden toplu kitlelere izleyicinin dikkatini yeniden odaklayarak, çok büyük sayıda anonim kadın ve erkek figürleri tarafından kaldırılan bir kaide yaratmıştır. Suh, önemli bir figür için bir anıta saygı gösteren yaygın izleyicinin eğilimine meydan okuyarak, kamu mekânı içerisindeki gücü vurgulamaktadır.

Suh'un işlerindeki tekrarlar daha büyük gruplar içerisindeki her bir bireyin Değeri hakkında bir ifade olarak kullanılmaktadır. Ancak diğerlerinden farklı olarak bu heykellerin her biri tek bir varlık olarak görülürler. Do-Ho Suh daha geniş grupların içerisinde her bireyin değeri hakkında çok yoğun bir durum olarak, yapıtının bir çok yerinde tekrarı kullanmaktadır. Onun heykelinde figürler, bir tek

birim olarak ortaya çıkmalarına rağmen, her bir figür diğerlerinden farklıdır. Grup her bireyin küçük ya da büyük yaptıklarıyla, uçsuz bucaksız tarih uzamı taşımaktadır. Bir grup olarak onlar, küçük ya da büyük her kişinin etkisini ve tarihin yoğun ağırlığını taşımaktadırlar (Lamp)



Resim 2. 45 Do-Ho Suh, Kamu Figürleri, 2001

Kaynak: <http://www.universes-in-universe.de/car/venezia/bien49/kor/e-suh-5.htm>
(Erişim Tarihi: 1/5/2015)

Do-Ho Suh yapıtını; *“Diyelim ki eğer bir kahramanın plaza önünde şehrimizi koruyan ya da yardım eden bir heykeli varsa, onunla birlikte çalışan ve ona yardım eden yüzlerce ve binlerce birey vardır ve onlar için farkındalık yoktur, Böylece benim heykelimde, Kamu Figürleri’nde 12 inç yüksekliğinde, 6 farklı biçimde, farklı kökenlerden kadın ve erkek olmak üzere, yaklaşık olarak 600 küçük figüre sahibim”* (Do-Ho Suh) ifadeleriyle açıklamaktadır.

5. İLK MEKÂNSAL YERLEŞTİRMELER

19. y.y.ın öncülüğünün ardından 20. y.y. sanat ortamı, galerinin ideolojik, sosyal ve ekonomik sınırlarına karşıydı. Bu özellikle, galerinin etkilerinin fikri içerisinde ortaya çıkmıştır ve gündelik yaşamdan sanatın ayrılması fikri sabit durmaktadır. Modernist sanatçılar ve düşünürler 19. y.y.ın ikinci yarısında atılan adımlar ve 20. y.y. başlarındaki ressamın ardından sanat ve mekân hakkında önceki varsayımların sorularına devam etmişlerdir. Bu zaman boyunca Lissitzky ve Kiesler gibi tasarımcıların, *çevre* olarak mekânı, *nesne* olarak sanatı yorumlarıyla ilk kuramsal ilişki başlamış olur. Bu sanatçılar, çevrenin sanatın değeri ve karakterinin asıl özelliği olduğunu tartışmışlardır. Dada sanat hareketinin takipçileri, galeri mekânının ideolojisi ve yapısını yeniden değerlendirmek için tartışmaya yol açan değişken mücadelelere girişmişlerdir. De Stijl'e bulaşan sanatçılar mimarlığın ve resmin gücünün kavrama seviyesinin yükseltilmesine dayalı, yeni bir sanatsal felsefe oluşturmuşlardır (Fitzpatrick, 2004:21-22).

1923 yılında Lissitzky'nin **Proun Odası** (*Proun Room*) ve Kurt Schitters'in **Merzbau** sergileri ve 1926 yıllarından başlayarak modernizmin gelişimine öncülük eden Kiesler'in tasarımları sanat tarihinde yeni bir sayfa açmıştır. Bu sanatçıların yapıtlarında, sergileme mekânı yapıtın özü ile ilişkili temel bir öge olmuştur. Lissitzky için, sergileme alanı yapıtların aralarında hiçbir estetik ya da kavramsal bağ olmaksızın yan yana gösterildikleri bir *depo* değildi. Sanat tarihinin bu sıradışı figürleri yapıtın sınırlarını aşarak, içinde bulundukları mekâna taşan yeni kavramlar önermişler ve mekânı bir değişkene, sanat yapıtını etkileyen bir faktöre dönüştürmüşlerdir (Graf, 2007).

5.1 Sanatın Geçmişle İlişkilerinin Koparılması: Siyah Kare

1915 yılında **Siyah Kare** (*Black Square*) adlı yapıtında beyaz bir zemin üzerine siyah bir kare yerleştiren Rus sanatçı Malevich resmin belli nesneleri gösterme, temsil etme uğraşını tamamen terkederek, non-objektifliğin ifade edildiği ilk biçim örneğini vermiştir (Antmen, 2008:92). 1915'te **Son Fütürist Sergi (Sıfır, On)** adı altında açmış olduğu sergideki **Siyah Kare** adlı yapıtıyla Malevich, nesnelerin ne üçüncü boyutuyla, ne de zaman boyutundaki durumlarıyla ilgilenmiştir. 1913'te **Güneşe Karşı Zafer** adlı fütürist opera için tasarladığı, sadece siyah bir

kareden oluşan bir sahne dekorunu tuvale aktarmıştır. Bu çalışmayla, soyut resimde bulunan bütün anlatımcı öğelerin kaldırılmasını öngörmüş; basit biçimlerle ve basit uyumlarla oluşturduğu resim anlayışına *Süprematizm* adını vermiştir. Malevich bunu kübizmin ışığında yapmış, ancak nesneyi tamamen yadsımıştır. Bilinen sanat akımlarının tümünden bilinçli olarak uzaklaşmış, Öklid'in kurallarıyla ve diğer her şeyle alay etmiştir. *Siyah Kare*'de zihnindeki dünyayı resmederek, algı dünyasına karşı bir tutum sergilemektedir.

Nesneler dünyasının hiçlik içinde yok olması gerektiğine inanan Malevich, bu yapıtıyla sanatın geçmişle bütün ilişkilerini koparıp sıfırdan yeniden başlaması gerektiğini anlatmaktadır. Minimum çizgilerle bir felsefe oluşturmuştur. O'na göre sanattaki dünya pür ve nesnesiz olmalıdır. Beyaza boyanmış bir tuval üzerine yerleştirilen büyük siyah bir kareden oluşan resimdeki kare biçimi, Malevich için yeni sanatın yüzü, sanattaki pür tasarıma ilk adımdır. Nesneye bağlı bir sanat yaklaşımından farklı bir görüşe sahip olan Malevich 1916'da bir mektubunda süprematizmi şöyle tanımlamaktadır.

“Süprematizm bana algı üzerine kurulu olmayan bir dünya için çözüm getirdi. Benim yeni resmim yalnızca dünya ile ilgili değil. Dünya bir karınca istilasına benzeri yerleşimi terk etmiş ve insan bilinçli bir şekilde mekân aramaya başlamıştır. İnsanlığın yeryüzünden kurtulmanın özlemini çekiyor.”

Malevich'in en radikal resmi olan **Siyah Kare** sergide geleneksel olarak Rus Ortodoks evlerinde ikon için ayrılan bir köşeye yerleştirilmiştir. Böylesine özel bir konumda sunulan resim Malevich'in *sıfır-biçim* tanımlamasıyla, yüce anlamlar çağrıştırmak yerine; yıkıcı, yok edici şiddet içeren bir tutum sergilemektedir. Malevich'e göre sanat yalnız nesnelerden değil; onların uyandıracak her türlü duygudan, çağrışımlar ve ruhsal titreşimden arınmış olmalıdır. Kurulu sanat düzeninin her türüne karşıdır ve yarattığı tüm formları, tüm yapıtları sıfıra indirgemektedir. Kandisky ile yaşamın kurumlaşmış bir dine bağlı olmadığı görüşünü savunan Malevich, sanat görüşünü şöyle özetlemektedir:

“Sanat artık dine hizmet etmek istemiyor. (...) Sanat, artık yaşam biçimi tarihini resimlemek istemiyor; artık nesnelerle ilgili bir şey yapmak istemiyor; o, artık yalnızca kendisi için ve nesneler olmaksızın var olabileceğine inanıyor” (Giderer, 2003:114).



Resim 2. 46 Son Fütürist Sergi (Sıfır-On),1915.

Kaynak: <https://www.mtholyoke.edu/courses/awlee/slide6.html> (Erişim Tarihi: 1/5/2015)



Resim 2. 47 Kazimir Malevich, Siyah Kare, 1931, 106.2x106.5, Rusya Devlet Müzesi, St Petersburg.

Kaynak: <http://artemique.com/black-square-of-kazimir-malevich-is-an-icon-of-contemporary-time/> (Erişim Tarihi: 1/5/2015)

Herhangi bir nesneyi göstermeyen Malevich'in *sıfır biçim* olarak adlandırdığı resim, yaşamı ya da nesneleri temsil etmemektedir. Peki, neyi amaçlamaktadır? Resmin kendini imha etmesi midir, yoksa resmin yeniden inşa edilmesi midir? Evet, resme ve sanata dair her şeyi reddetmektedir. Onu ikonlaştırarak yüceltmemekte, tam tersine aşağılamaktadır. Ancak şu gözden kaçmamalıdır: *Sıfır biçim* ya da *hiçlik* olarak tanımlanan, nesnesiz dünyayı hedefleyen bu şey, sonuç olarak bir resimdir, bir yapıttır. Resmin kendisi orada, öylece sergilendiği yerde, diğerleri gibi bir nesnel oluşum olarak durmaktadır. Beyaz bir yüzey üzerine siyah kare, gerçekliği imlemez. Engin Hakkı Giderer'in yorumladığı gibi;

“İnsanı ‘hiçbir şey’ ile ‘her şey’ karşısında bırakan sonsuz bir potansiyel barındırır. Evrendeki her şeyi anlatabilmenin bir olanağıdır. Siyah kare boş bir kare değildir; aksine herhangi bir nesnenin yokluğuyla doludur. Siyah karenin dışındaki beyaz ise dış mekânın sınırsızlığıdır” (Giderer, 2003:119) .

Siyah Kare, algılanan nesnel dünyayı reddederken, kavranan nesnel dünyayı öngörmüştür. Bunu resmin dışına çıkmadan yapmıştır. Malevich'te zaten sanatı nesnel dünyanın yükünden kurtarma çabasını *umutsuz* bir çaba olarak nitelemektedir.

5.2 Kurt Schwitters: Merzbau

Öyküsü çok gerilere giden kolaj daha önce Brague, Picasso gibi kübist sanatçılar tarafından kullanılmasına karşın, Schwitters'la birlikte avangardın içine girmiş; renk ve im oyunu olmaktan çıkmıştır. Kolaja kavramsal bir boyut katmıştır. Schwitters'in kolaja ilk yaklaşımı, kullanılan metinlerin içeriğine pek ilgi göstermeyen kübistler gibi olmuş; ancak dada ile birlikte bu özellikler farklılaşmıştır.

Schwitters toplumsal yorumlara ve belgesel saptamalara doğru değil; kullanmış olduğu etiket, pul, otobüs bileti, ticari amblemler, paketler üzerinden alınmış sloganlar, gazete ilanları, kırık tahta parçaları gibi buluntu nesneleri kullanarak, biçimsel ve dekoratif öğelerin rastlantısal konstrüksiyonlarına doğru yönelmiştir. Dadanın *rastlantısallık* ögesi, Schwitters tarafından yapıtlarını isimlendirirken kullanılmıştır. Kolaj çalışmalarını ve şiirsel faaliyetlerini nitelemek için, *Kommerz* (ticaret) sözcüğünden türemiş olan *Merz* sözcüğünü bulmuştur. Schwitters, yaptığı

ilk kolajlarından birine, üzerinde Alman *Kommerz und Privatbank*'ın reklamının bulunduğu kağıt parçalarını eklemiştir. Bu çalışmasında sanatçı ticari bir imge olan bu malzemeyi, kendisi için ticari olmayan üretimleriyle birleştirerek aslında bir *ironi* yapmaktadır. Aynı zamanda bir gösterge olan *merz* sözcüğünün hiçbir anlamı yoktur; tıpkı *dada* kelimesinin hiçbir anlamı olmadığı gibi. Buna rağmen Schwitters, dadanın *sanata karşı geliştirdiği yıkıcı ve saldırgan anlayış* tarafında yer almamıştır.

Schwitters'ın sanat yaşamını *Merzbau* çalışmaları tanımlamaktadır. İlk çalışması 1923'te Hannover'de, daha sonraki 1937'de Oslo'da ve en son yapmış olduğu yarım kalan çalışması da 1947'de İngiltere yapılmıştır. Maalesef bunların hiçbiri tam olarak günümüze ulaşmamıştır. Hannover'deki çalışması müttefiklerin hava saldırısı sırasında, Oslo'daki çalışması bir yangın sırasında yok olmuş, İngiltere'deki çalışması da ölümü üzerine yarım kalmıştır.



Resim 2. 48 Kurt Schwitters, Merzbau, Hannover, 1923-1936.

Kaynak: http://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitterss-merzbau (Erişim Tarihi: 1/5/2015)

Hannover'deki ilk *Merzbau*, “*unsurları sanatçı için pek değerli atıklardan başka bir şey olmayan, sürekli gelişim içinde bir sütun, açılan sarmallı bir mimaridir*” (Batur, 1999:326). Duvar ve tavanlar farklı ölçülerde üç boyutlu yüzeylerle kaplıydı, kendi odası Schwitters'in buluntu nesneler ve materyaller kullandığı sayısız köşelerden ve süslü yapay mağaralardan oluşmaktaydı. Oldukça kalabalık olmasına rağmen, *Merzbau*'nun temel prensibi tamamlanmaması ve çalışmaya, gelişime ve değişime sürekli açık olmasıydı. Evin içindeki sekiz oda *merz* haline getirilmişti. Sadece, giriş katın altındaki balkondan ve tavan penceresinden ışık almaktaydı. *Merzbau*'nun şimdiki durumu Schwitters'in 1920'de başladığı, bir ağaç gövdeye tutunan heykel. Schwitters bunu *erotik sefaletin sütunu* olarak adlandırmıştır.

Schwitters 1917-18 yıllarında makine tasarımcısı olarak çalışmıştır ve makineleri insan aklının soyutlamaları olduğunu ifade etmektedir. Yeni bir malzeme estetiği keşfederek, kolajı ilk kez üçboyutlu olarak uygulamıştır. Konstrüktivist özellik taşıyan Schwitters'in *merz* çalışmaları, ilk *enstelasyon* örnekleridir. Yaşadığı mekânı tüketim artıkları ile bir yapıt durumuna getiren Schwitters, *Merzbau* adlı bu enstelasyon çalışmasıyla mekânın ve nesnenin anlamları üzerine farklı okumalar sunmuştur. Böyle bir çalışma için kendi evini kullanan Schwitters, mimari öğeyi bir *enstelasyon* çalışmasının parçası haline getirmiştir. Bu mimari öğe, bir çalışmada malzeme olarak kullanılan *özel alandı* ve *kamusal alan* kullanımı için de bir açılım sağlamaktaydı.

5.3 El Lissitzky

Her ne kadar sanattaki ilk kırılma dada hareketi gibi dursa da, temellerini kübizmden alan Konstrüktivizm; yıkıcı bir yön barındırmamakla birlikte sanatın mevcut oluşumlarına ve *kendisi için üretimine* bir karşı duruştur. Geleneği ve geleneği simgeleyen burjuvaziyi açık bir biçimde reddederek, sanat kuramlarını toplum ve sanat birlikteliği yönünde geliştirmişlerdir. Konstrüktivizmle sanatçılar yanılısamacı gerçekliği geri dönmeyecek biçimde terk etmişler, gerçek üç boyutlu konstrüksiyonlara yönelmişlerdir. Bu gerçekliğin temelinde hareket, zaman, mekân olguları ve bunların inşası yatmaktadır.

Mekân problemini rasyonel olarak ele alan konstrüktivistlerin düşüncesi; hem mimaride, hem de kent yapısında süsten ve estetikten uzaklaşmak ve yeniçağın eserlerini ortaya koymak olmuştur. Lissitzky bunu “*burjuvazinin süslemeciliğinin yerine, organize bir bakış açısı*” olarak tanımlamıştır.

Malevich’in öğrencisi olmakla birlikte Tatlin’in tasarımcı kişiliğine daha yakın duran Lissitzky, *Proun*¹⁸ (Lynton, 2004:113) adını verdiği mekânsal çalışmalarında resim ve mimarlık arasında değişimi öngörmekteydi (Beykal, 2004:30). Resim, mimarlık ve heykel çalışmalarını uyum içerisinde buluşturmaya çalışan sanatçı, **Proun Odası** olarak adlandırdığı çalışmasında, mekân ve nesnenin ilişkilendirilmesini sağlamıştır.

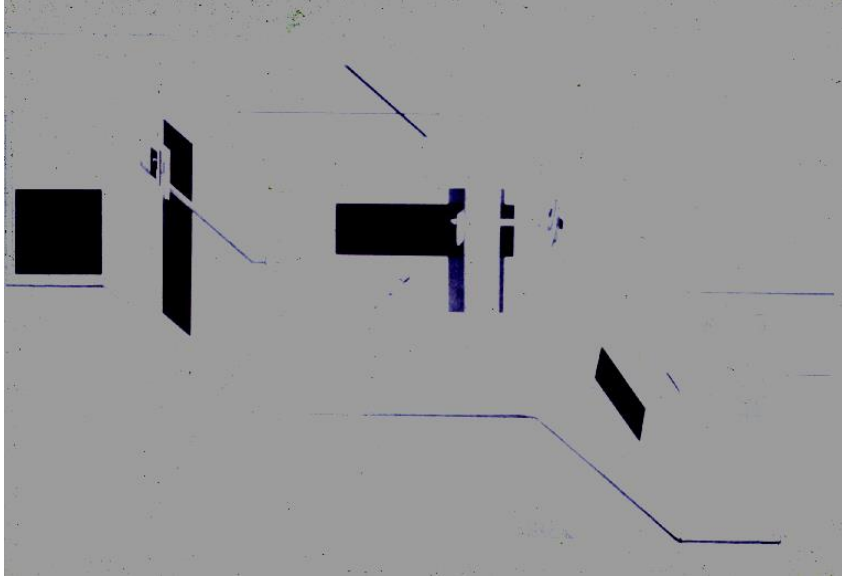
1923’te önemli bir atılım olan *Büyük Berlin Sergi Mekânı* için tasarlanan bu çalışmada, duvarlarla birlikte yer ve tavan dâhil bütün mekândaki biçimler birbirleriyle ilişkili olarak, devam eder türdedir. Duvardaki bütün düzlemsel yüzeyler ve çubuklar izleyici tarafından sıralı bir biçimde deneyimlenme beklentisi oluşturmaktadır.

Lissitzky gerçekleştirdiği, **Proun Odası** çalışmasıyla ilk mekânsal enstelasyonun yaratıcısı olarak düşünülmektedir. Proun resimlerinde, mimari özellikler taşıyan biçimler boşlukta sallanır halde durmaktadır. Lynton, Lissitzky’nin bu yaklaşımını şu şekilde tanımlamaktadır. “*Proun Odası’nın önemi; Proun resimlerinin asıldığı bir enstelasyon olmasıdır. Proun resimlerinde Lissitzky, Malevich’in nesnesiz dörtgenlerinin üç boyutlu görünümünü, adeta yer çekimine meydan okur bir biçimde göstermektedir. Belirsiz bir boşlukta asılı duran bu biçimlerin üç boyutlulukları gösterilmesine rağmen, aksonometrik*¹⁹ *bir düzlemde sunularak, Öklid temelli perspektif yanılısına önlenmiştir*” (Lynton, 2004:113).

Lissitzky **Proun Odası** için tasarladığı taşbaskıyla, aslında bütünüyle nesnel olmayan görüntülerden oluşan antik duvar resmi ya da rölyefi önermiştir. Leonardo, Santa Maria Della Grazia Manastırı’nın yemekhanesine kurguladığı *Son Akşam Yemeği* çalışmasında yarattığı yanılısı ile gerçek mekânın derinliğini algısal olarak iki kat arttırmaktadır. Lissitzky’nin **Proun Odası**’nda mekân derinliği, hem ileri hem de geri doğru sınırsız uzama yeteneğine sabittir.

¹⁸ Yeni sanat için anlamına gelen ve birtakım sözcüklerin baş harflerinden oluşan uydurma bir sözcüktür.

¹⁹ Aksonometrik perspektif: Kaçırsız perspektif.



Resim 2. 49 El Lissitzky, Proun Odası, Berlin, 1923.
Kaynak: <http://gailhastings.com.au/7848/space-with-a-phoneme-of-its-own/>
(Erişim Tarihi: 1/5/2015)



Resim 2. 50 El Lissitzky, Proun Odası, Berlin, 1923; yeniden inşa: 1971.
Kaynak: <http://theworkingrecord.com/2014/03/21/museum-on-the-move/>
(Erişim Tarihi: 1/5/2015)

Proun Odası'nda zamanın akışı Calder'in mobilleri ya da başka bir kinetik çalışma gibi doğrudan deneyimlenememekte, fakat gözlemci pozisyon değiştirdiğinde dolaysız yoldan olarak deneyimlenmektedir. Form ve mekân içeriksiz bir etkinin, hareketin sonucu olarak sunulmuştur.

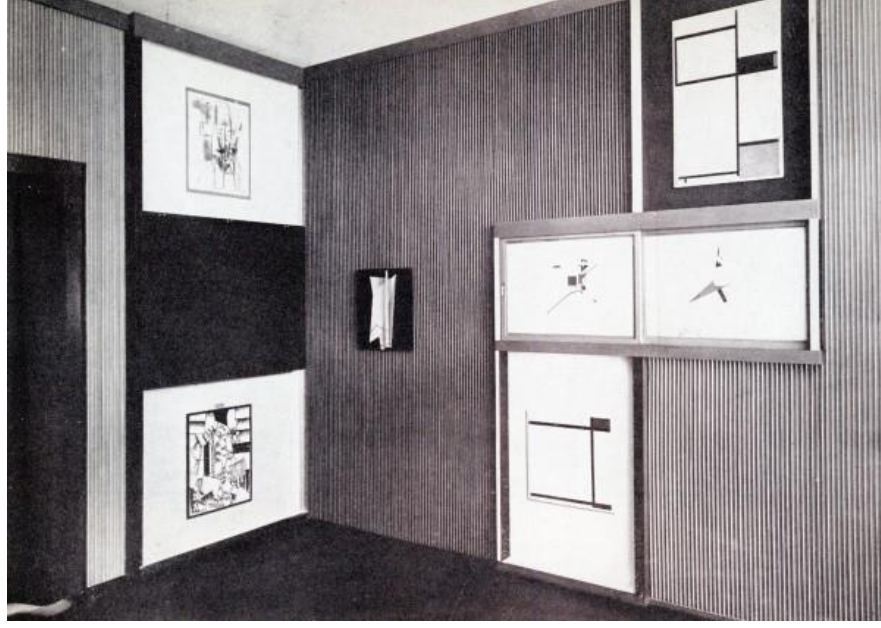
Proun Odası'nı Lissitzky şöyle açıklamaktadır:

“... Proun Odası sınırsız uzayabilirlik yeteneğini içermektedir: paralel çizgiler bir noktada birleşmiyor ve derinlik doneleri yok....zamanın akışı sadece gözlemcinin pozisyon değiştirmesiyle indirekt olarak deneyimlenebilir”. Burada sabit değişmeyen bakış açısı yadsınmakta ve üstelik bakış açılarının sayısız adetlerinin dolaylı anlatımı bulunmaktadır.

Fiziksel varlık olarak isimlendirilen *Proun Odası*, sadece bir noktadan görülebilir; ancak, hacim ve elementlerin düzenli dizilişi, *n boyutunda* mekân, enerji ve gücün sınırsız düzeninin bir fark edilmesini organize eder. Sınırsız bir boşlukta hareketsiz bir biçimde asılı duran öğelerin yerleşimi, tek odaklı bir perspektifin varolamayacağını ve evreni sabit bir yerden gözlemenin mümkün olamayacağını anlatmaktadır.

Proun Odası, konstrüktivizmin seyirlik nesne yaratan betimsel sanata karşı başlattığı hareketin öznel bir sunumudur. Lissitzky'nin teknoloji anlayışı diğerlerinden farklıydı. Basit makine düşüncesinin ötesindeydi, izleyiciyi dolayısıyla toplumu yerçekimi ve devinimsizlikten uzaklaştırmaktaydı.

Lissitzky'nin 1927-1928 yılında gerçekleştirdiği soyut geometrik sanat galerisi tasarımı, sanat yapıtı ve izleyici ilişkisi noktasında sergi mekânına ilişkin yeni bir bakış yaratmıştır. **Soyut Kabine** (*Abstract Cabinet*) (1927-28) Lissitzky'nin konstrüktivist ilkelerinin mekân düzenlemesine uygulanmasıydı. 1926-1927'de Hannover Müzesi'nin yöneticisi ve baş küratörü olan Alexander Dörner tarafından sipariş edilen **Soyut Kabine**, Lissitzky'nin modern sanatın teşhirine birebir uyduğunu düşündüğü bir tasarım anlayışını ve geçici bir teşhir için hazırlamış olduğu bir projenin geliştirilmiş halini temsil etmekteydi. Bu proje, 1926'da Dresden Uluslararası Sanat Sergisi için hazırladığı **Sanat Salonu** idi (Artun, 2005:126-127)



Resim 2. 51 El Lissitzky, Soyut Kabine, 1928.

Kaynak: <http://openspace.sfmoma.org/2013/01/proposal-for-a-museum-el-lissitzky/>
(Erişim Tarihi: 1/5/2015)

Konstrüktivist felsefeye uyumlu olarak, modern sanatın geleneksel teşhir mekânlarından daha farklı mekânlara ihtiyaç duyduğuna inanan Lissitzky'ye göre; modern sanatın sunulmasına uygun olan mekân, bütüncül bir algı deneyiminin bir parçası olmalıydı. Bu noktada sanata bakma, sanatı inceleme, özümseme sürecinde izleyici etkin olarak sürece dahil edilmesi gerekmektedir. Lissitzky sergi mekânları hakkındaki metninde şöyle söylemektedir: “*Büyük uluslararası resim sergileri, ziyaretçilerin aynı anda kükreyen binlerce hayvanla karşı karşıya kaldığı bir hayvanat bahçesini andırıyor. Benim salonumda nesneler öyle hep birden izleyene saldırmayacak. Daha önceki sergi deneyimlerinde duvarların önünden geçen resimler onu bu tür uyuşukluğun, edilginliğin içine sürüklemiş olabilir; ama bizim tasarımıımız izleyeni etkin kılmalı. Salonun amacı bu olmalı*” (Artun, 2005:128).

Soyut Kabine’de Lissitzky’nin amacı, galeri içerisinde izleyiciyi mekânla aktif bir biçimde irtibatlandırarak, özgün bir yöntemle çağdaş soyut resminin mekânını sunmaktır. Lissitzky izleyicinin yeniden biçimlendirdiği sanat yapıtına rağmen,

kendisini dönüştüren mekâna izin vererek, sanat yapıtı ve mekân arasında dinamik bir ilişki önermek istemiştir.

Bu uygulamasında Lissitzky resimlerden çerçeveyi kaldırarak, onları sürgülü panellerin arasına koymuş ve resimlerin alt bölümünün gizlenmiş katmanlarını açığa çıkararak mekân boyunca resimlerin hareket etmelerine izin vermiştir. **Soyut Kabine**'de, mekân içerisindeki resimlerin düzenlemesi hareketli panellerle değiştiği için mimarinin ek yerlerinde resimler istiflenmektedir. Lissitzky farklı yönde hareket eden üç tonda dikey paneli uygulamaya koyarak, duvarları canlandırmış ve paneller vasıtasıyla mekân boyunca izleyicinin hareket etmesiyle renksel değişim sağlamıştır. Bu yenilik izleyicinin dinamik mekân oluşumuna izin vermekte ve böylece izleyici, mekân ve sanat yapıtı arasında yeni bir ilişki tesis etmektedir (Fitzpatrick, 2004:28-29).

5.4 Frederick Kiesler

1926 yılından itibaren New York'ta modernizmin şekillenmesine katkıda bulunmuş, heykelleriyle de postmodernizmin kaynağı olan Avusturyalı mimar ve tasarımcısı Kiesler (1890-1965) Sürrealist ve Dadaistlerin fikirlerini ve *De Stijl*'in Viyanalı modernistlerin teorik ve artistik orijinini devam ettirmiştir (Fitzpatrick, 2004:26). Duchamp, van Doesburg, Le Corbusier, Andre Breton (1896-1966), Walter Gropius gibi 20. y.y.ın klasik figürlerinin hemen hepsiyle şu ya da bu şekilde çalışan Kiesler için, bu isimlerin çalışmalarındaki yeniliklerin sahibidir demek yanlış olmaz. Sanat alanında pek çok farklı alan üzerinde çalışma yapan Kiesler'in asıl tutkusu hatta saplantısı *sonsuz mekân* ile ilişkiliydi. 1950'lerde Fransız felsefeci Gaston Bachelard, bir evin biçiminin köşeli bir geometrik formlardan daha farklı formlara sahip olmasıyla ilgili fikir belirttiğinde, bir noktada Kiesler'e gönderme yapmaktadır. Mekânın ruhuna ilişkin tespitlerini ev üzerinden açıklayan Bachelard, ev ile evren arasında dinamik bir mücadeleyi konu edinmektedir. Bachelard'a göre, içerisinde zamanın izlerini barındıran evde, mekânsal anlamda basit geometrik biçimlerin baskın olduğuna ilişkin hiç bir iz bulunmamaktadır. Bir işlevi olan ev, durağan bir kutudan oluşmamakta ve mekân olarak geometrik uzamın ötesine

geçmektedir (Bachelard, 2014:34). Kiesler bu açıklamalarıyla içinde yaşananlarla evi genişleyen bir form olarak tanımlamaktadır.

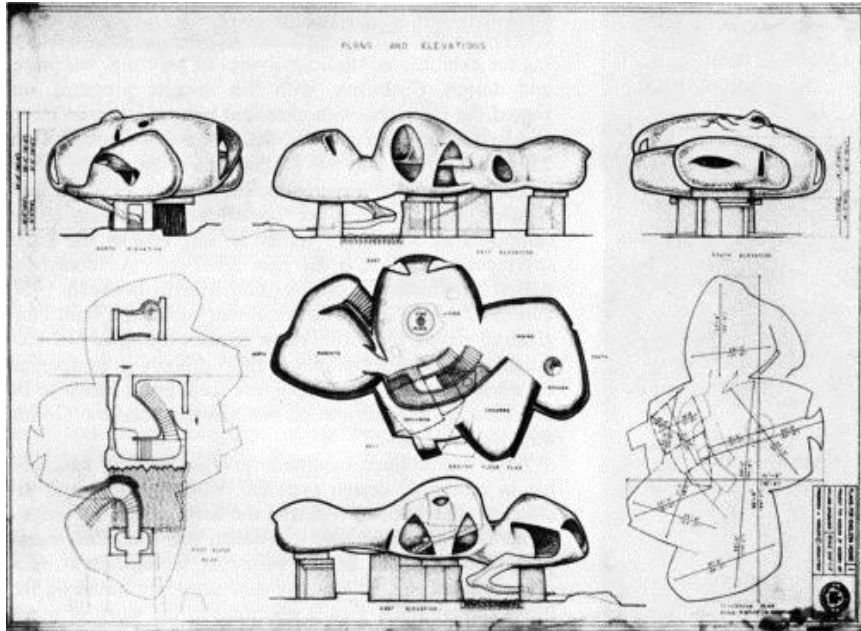
10 yıldan fazla bir süre üzerinde çalıştığı, ancak ölümü nedeniyle gerçekleştiremediği yapıtı **Sonsuz Ev**, daha sonra **Sonsuz Tiyatro** Kiesler'in matematik ve fizik kuramlarına duyduğu ilginin göstergesidir. Kiesler'in *sonsuz mekâna* duyduğu ilgi, “*bilim karşısında büyülenen bir sanatçı*” olarak tanımlanmasına neden olmuştur. Albert Einstein, görelilik kuramı üzerine yazdığı kitabında şöyle söylemektedir;

“Riemann, iki boyutlu yüzey kuramını herhangi bir boyuta uygulamış tir. Çok boyutlu metrik uzayda eğrilğin genel ifadesini keşfetmiş tir.”

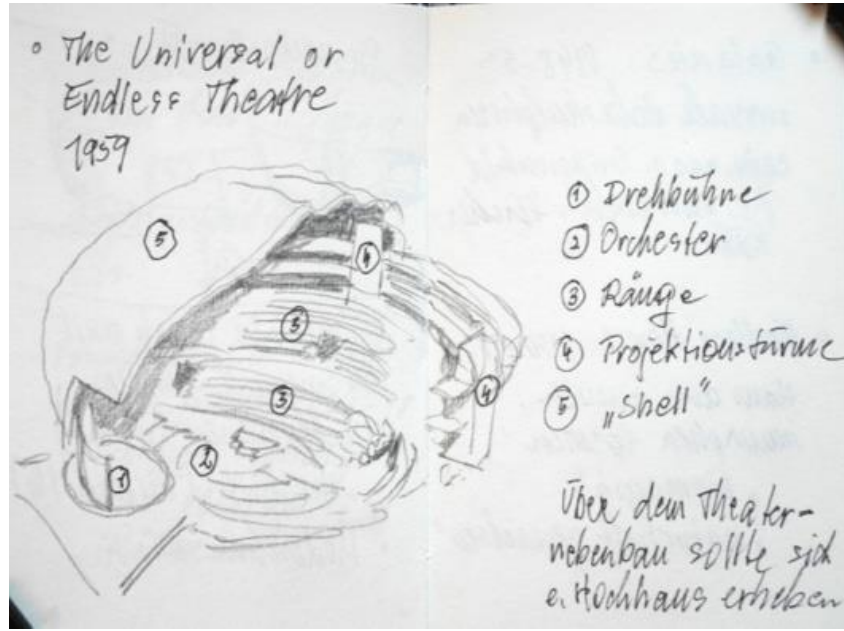
Riemann'ın Einstein'ın görelilik kuramına referans olan Dinamik Geometri (*Dynamische Geometrie*) (1854) üzerine kaleme aldığı düşünceleri geometri Kiesler'in **Sonsuz Ev**'inin çıkış noktası olmuş gibi görünmektedir. Yani, Kiesler'in *sonsuz mekân* kavramı, Riemann küresinde bir model bulmuş gibi durmaktadır (Graevenitz, 2014).



Resim 2. 52 Kiesler, Sonsuz Ev, 1959-1961.
 Kaynak: <http://www.kiesler.org/cms/index.php?lang=3&idcat=18>
 (Erişim Tarihi: 11/4/2015)



Resim 2. 53 Kiesler, Sonsuz Ev Çizimleri, 1959-1961
 Kaynak: <http://cuacarquitectura.tumblr.com/post/104072845970/touof-frederick-kiesler-endless-house> (Erişim Tarihi: 11/4/2015)



Resim 2. 54 Kiesler, Sonsuz Tiyatro Eskizi.

Kaynak: <http://www.kiesler.org/cms/index.php?lang=3&idcat=18>
(Erişim Tarihi: 11/4/2015)



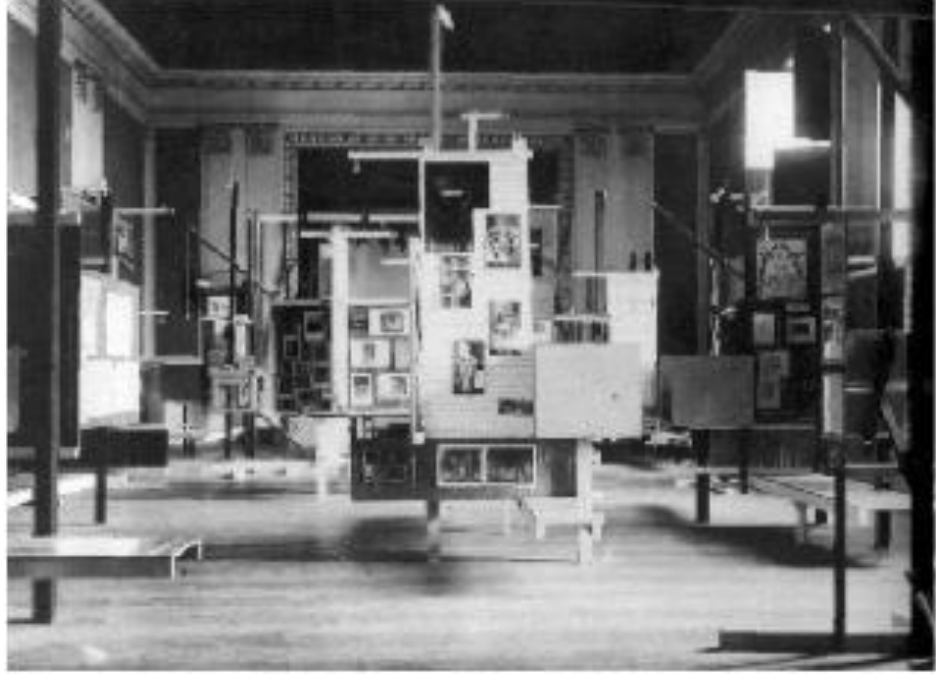
Resim 2. 55 Kiesler, Sonsuz Tiyatro.

Kaynak: <http://www.kiesler.org/cms/index.php?lang=3&idcat=18>
(Erişim Tarihi: 11/4/2015)

Sanat ve yaşam arasındaki engeli kaldırma problemi konusunda onun yaklaşımı, galerinin tipik mekânsal yapısına karşı bir reaksiyon içermektedir. **Galeri Tasarımı Üzerine Notlar** (*Notes on Designing the Gallery*) adlı makalesinde Kiesler, “hiç bir çerçevenin ve sınırın yaşam ya da mekândan sanat yapıtını koparamadığı gibi, ilkel insanın yaşam ve sanat arasında hiç bir şeyi bilmediğini” belirtmektedir. Fakat Kiesler için, sınırlar konusu ayrıca mekânsal bir kaygı taşımaktadır. O çerçeveyi *plastik bir bariyer* olarak adlandırmakta ve sanatın ve mekânın özgür bırakılmış, sınırsız ve nihayetinde sonsuz olabilmesi için, sınıra son verilmiş olma zorunluluğundan söz etmektedir. Çağdaşları gibi Kiesler de, mekânın bağlantısızlığı konusunda bir metaforik ve fiziksel anlam olarak resim çerçevesi konusuna değinmiştir. Mimarının iç mekânla birlikte sanat için bu tür mekânsal sınırlandırmaları ortadan kaldırmak için hizmet verebileceğine; nihayetinde bir beraberlik yaratmanın, *çerçevenin hapsini* kaldırma yoluyla mümkün olduğuna inanmaktadır. Kiesler; “Bugün duvar üzerinde çerçeveli resim yaşamı ve anlamı olmayan bir dekoratif şifre haline gelmiştir” şeklinde görüş bildirmektedir (Fitzpatrick, 2004:26-27).

Sanatçı, sanat ve mekân arasındaki tüm sınırlamaları ortadan kaldırmak, sınırsız ve sonsuzu yakalamak için çalışan Kiesler; mekân ve sanat yapıtı arasındaki bu ilişkiyi sağlamak için, mekân elemanlarını, sanat yapıtını ve izleyiciyi yönlendirmektedir. Kiesler 1937’de, birini Duchamp’ın **Büyük Cam**’ı üzerine yazmış olduğu “Tasarım İlişkisi” (*Design Correlation*) üzerine altı adet makale yayınlamıştır (Haines-Cooke, 2009:69) Sanat ve mekân ilişkisinin resim düzleminden çevreye açıldığını söyleyen Kiesler, “İlişkinin İkinci Manifestosu”nda (*The Second Manifesto of Correlation*) estetik anlayışını şöyle açıklamaktadır:

“Geleneksel sanat nesnesi, resim, heykel ya da bir mimarlık ürünü, genişleyen çevresiyle birlikte düşünölmek durumundadır. Çevre nesnenin kendisiyle eşit değerdedir. Çünkü nesne çevre içerisinde nefes almaktadır.” (Kiesler, 1966:67).



Resim 2. 56 Kiesler, Uluslararası Yeni Tiyatro Teknikleri, Viyana, 1924.
Kaynak: http://www.historyrising.org/image_bank.html (Erişim Tarihi: 11/4/2015)

Mekânın onunla ilişkisini yeniden tanımlamak ve canlandırmak için Kiesler, sanat yapıtını, iç mekân elemanlarını ve galeri mekânı içerisindeki izleyiciyi manüpile etmiştir. Resimlerin duvara çamaşır asar gibi asılmasını engellemek amacıyla Kiesler, duvardan resimleri kaldırarak, en bilinen çözümlerinden birini kullanmıştır. Onun yenilikçi yaklaşımı ilk kez, 1924'te Viyanada'ki **Uluslararası Yeni Tiyatro Teknikleri** (*International Exhibition of New Theater Technique*) sergisinde görülmüştür (Kiesler, 1966:156). Kiesler biyograficilerinden Cynthia Goodman “Kiesler’in enstelasyon teorilerinin yeni ve orjinal fikirlerinin doğasını ilk farkedene kişinin van Doesburg olduğunu” ileri sürmüştür. Van Doesburg ve Goodman’ın ilk karşılaşmalarında van Doesburg şöyle bir yorumda bulunmuştur. “Viyana’da’ki **Yeni Tiyatro Teknikleri** sergisinde gösterimin yeni formuyla karşılaştığımda bir sürprizle yüzleştim. Sanat nesnelerinin bir diğeriyle ilişkisiz biçimde asıldığı eski sergilerin aksine, farklı yapıtların bir düzenleme ile yakın ilişki içerisinde olduğu bir gösterimdi” (Haines-Cooke, 2009:74). Bu sergide, Staniszewski’nin işaret ettiği gibi; “Kiesler duvardan sanat yapıtlarını ayırmak ve onları izleyicinin mekânı içerisine doğrudan getirmek için, ilk kez kendisinin L ve T biçimli yapısal ögesini kullanmıştır. Bu, hem fiziksel hem de teorik olarak, mimariye

ait iç mekândan ve odanın dekoratif detaylandırmasından resimleri ayırmaya izin vermektedir” (Staniszewski, 1998:4).



Resim 2. 57 Kiesler, Şehrin İçindeki Mekân, 1925.

Kaynak: http://www.artnet.com/magazine_pre2000/reviews/kachur/kiesler1.asp
(Erişim Tarihi: 11/4/2015)

Uluslararası Modern Endüstri ve Dekoratif Sanatlar Fuarı (*Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes*) (1925) sergisi için tasarladığı **Mekândaki Şehir** (*City in Space*) adlı yapıtında, esnek ve sonsuz mekânda çok boyutlu insan hareketi olasılıkları için arkitektonik aksiyomlar yaratmaya çalışmıştır. Sanatçının kesişen düzlemleri temel alarak gerçekleştirdiği yapıt, mekân içerisinde hiçbir destek ünitesi olmadan asılı duran paneller ve kirişlerden oluşmaktadır (Philips, 1989).



Resim 2. 58 Kiesler, Kan Alevler, 1947.

Kaynak: <http://www.kiesler.org/cms/index.php?lang=3&idcat=7>
(Erişim Tarihi: 11/4/2015)

1947 yılında ürettiği **Kan Alevler** (*Blood Flames*) adlı yapıtını mekânı kurgulayarak gerçekleştiren Kiesler, mekânda bir birliktelik olgusu yaratmak için tavan, zemin ve duvarlar arasındaki sınırları kaldırmış; resim ve heykel sanatlarının mimari bir sahne içerisinde bir bütünlük içerisinde sergilenmesinin etkileri üzerine çalışmıştır. Yapıtını renklerin etkileşimi üzerine temellendiren Kiesler, tüm galeriyi boyadığı geniş renkli bantlarla çevreleyerek, algısal anlamda bir mimari oluşumdan diğerine geçiş sağlamaya çalışmıştır. Sanatçı çalışmasında herhangi bir yöntemle inşa etme yoluna gitmeden, renklerin izleyici üzerinde yarattığı görsel etkileri kullanarak, mekânın dönüştürülebileceği konusu üzerine bir tür araştırma yapmaktadır. Kiesler'in ifadesiyle, “*bir mekânı dönüştürmede renk ve form etkileşimini kullanmak, ucuz ve hızlı bir yöntemdir*” (Goodman, 1989).

Sürrealist sergilerdeki mekânsal düzenlemeleriyle resim ve heykelin çevresiyle kurduğu etkileşime yeni bir yaklaşım getiren Kiesler için, dikdörtgen forma sahip çerçeveli resimler, kaide üzerindeki nesnel oluşumlar çevresini kuşatan mimari ile ilişki içerisinde olmak durumundaydı. Kiesler yapıtlarını oluşturma sürecinde, nesneyle çevre arasında bütünlük oluşturmak ve insanla çevre arasında dinamik bir

ilişki kurmak anlamına gelen *Birliktelik (Correalism)* ilkesinden yararlanmaktaydı (Goodman, 1989). Kiesler *Birliktelik* teorisini 1930'ların sonlarında formüleştirmiştir. Bir diğer Kiesler biyograficisi olan Lisa Phillips'in öne sürdüğü gibi, Kiesler Amerika'ya vardığında *De Stijl*'in bir üyesi olmanın yanısıra uluslararası olarak farkedilmiş bir sahne tasarımcısı ve mimardır (Haines-Cooke, 2009:74).

5.2 Müze ve Galerilere Karşı Eylemler

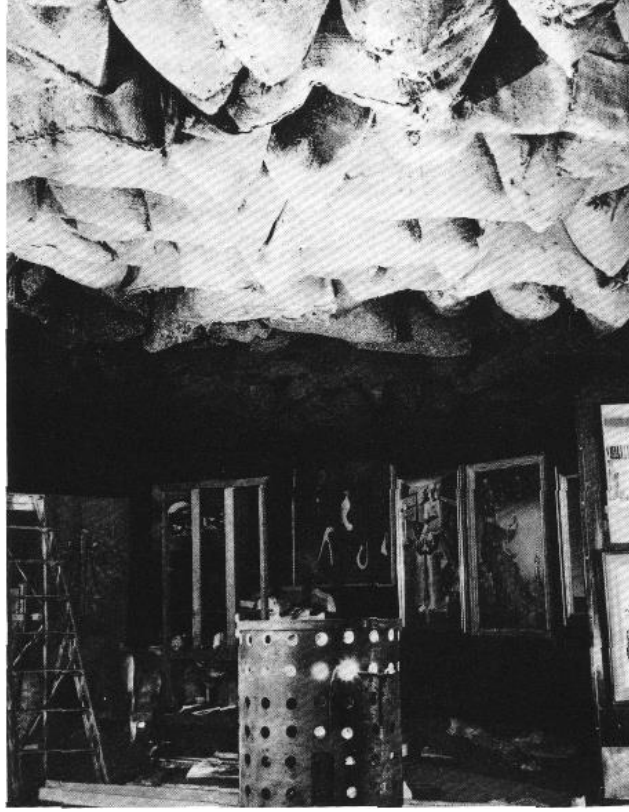
De Stijl mekân konusunda resim ve mimarının artistik disiplinleri arasındaki sınırlarla ilişkili olduğu halde, diğer erken modernistler galerideki pasif gözlemcinin sorunu olarak ele alınan zaman ve mekân ilişkisi bünyesinde izleyici davranışıyla ilgilenmişlerdir. Yaşamla sanata arabuluculuk etmek için yeni düzenlemeler ve fikirlerlerle, önceden planlanmış mekânsal formülleri içeren geleneksel galeri yapısına meydan okumuşlardır. 1938'de Paris'te *Galerie Beaux-Arts*'ta gerçekleşen **Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi** (*The Exposition Internationale du Surréalisme*) sanat galerisi bağlamında sanat ve resmin yeni bir mekânsal ve davranışsal anlayışını tesis etmek için eşsiz bir girişim olmuştur. Burada sanat yapıtıyla birlikte geleneksel galeri mekânı sanatın endüstrileşmesi kavramıyla, izleyicilerin ruh ve davranışının her ikisini de, nihayetinde sorgulamak için manüpile etmiştir. Duchamp ve sürrealistler bir galerinin mekânının nasıl kurgulanacağı ve hissedileceği konusunda izleyicilerin ön yargılı eğilimini sorgulamışlardır. Bu sanatçıların yapıtlarıyla izleyiciler, tipik ahşap galeri zemini yerine kum ve yapraklardan oluşan zemin üzerinde yürümüşlerdir. Daha sıra dışı olanı, Duchamp izleyicileri şaşırtmak için, kafalarının üzerine doğrudan asılmış kömür torbalarından oluşmuş bir bulut örtüsü yaratmasıdır. Geleneksel galeri mekânında ışık konusunu yorumlayan Man Ray (1890-1976), belirlediği bir stratejiye dayalı olarak, zorunlu karanlıkta resimlerin görülmesi için, izleyicilerin her birini flaşörle donatmıştır. Diğer bir Sürrealist sergide Duchamp'ın, galeri mekânı boyunca izleyicilerin yürüyüşünün önceden belirlenmiş yolu üzerine ip yerleştirerek izlemeyi pasif hale getirmesi, mekânın ideolojisi üzerine sorgulamaların yorumlarıdır (Fitzpatrick, 2004:24-26).

Duchamp genel olarak sergileme mekânını, sanatın sunulmasında *nötr olmayan* bir alan olarak değerlendirmekte ve *mekân alışverişi* kavramıyla mekânın sanat

yapıtı üretimindeki etkinliğine dikkat çekmektedir. Daha sonraları Klein boş bir galeri mekânını sergileyerek, Arman galeri mekânını çöp ile doldurarak, sanat ve sanatın bağlamı üzerine sorgulamalar yapmışlardır (Graf, 2007).

Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi'nde Duchamp, tavana içinin kömürle dolu olup olmadığı meçhul olan 1200 adet kömür çuvalı yerleştirmiş; yere de içinde ateş yakmasına polisin izin vermemesi nedeniyle bir ampul takarak eski bir fiçidan yapılmış derme çatma bir mangal koymuştur. Aslında Duchamp önce tavana şemsiye yerleştirmeyi düşünmüş, daha sonra tavanı kaplayacak sayıda şemsiye bulamayınca çuval yerleştirmiştir. Tabi ki Duchamp'ın tavanı işgal etmesiyle birlikte, tavandaki aydınlatma elemanlarının işlevliğini koruyup koruyamadığı soru işaretidir. Ayrıca sergi fotoğrafından diğer sanatçıların resimleri algılanmaktadır ki, bu sanatçıların yapıtlarının bu biçimde sergilenmesine izin vermeleri hayret uyandırıcıdır. Nitekim Duchamp'ın sanki o yapıtları işinin bir parçası gibi kullandığı izlenimi doğmaktadır (O'Doherty, 2010:87).

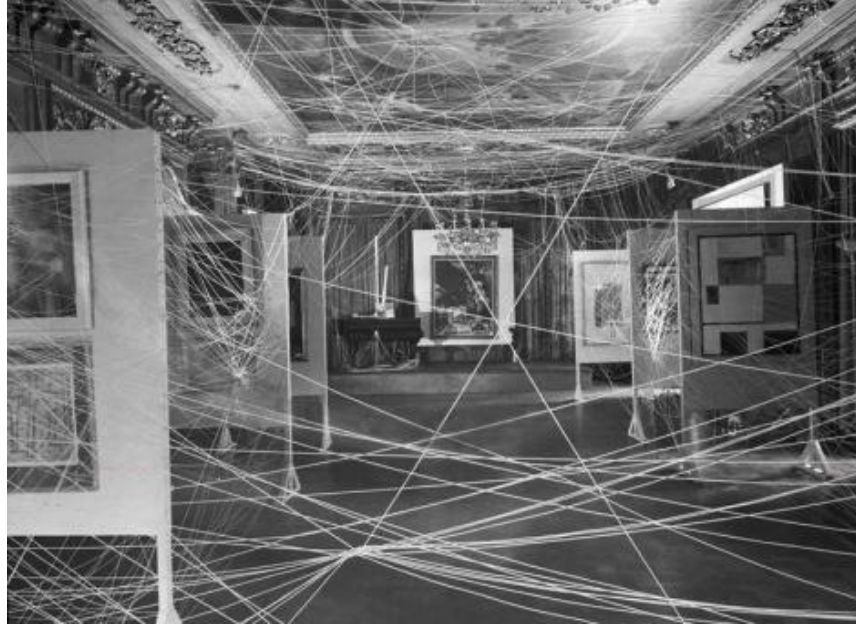
Aslında o günün koşullarında hiç bir sanatçının yapıtını tavana asmayacağı düşünülürse ki, Duchamp burada tavanla yerde küçük bir alanı kullanmıştır; duvarda yer almayarak alçak gönüllü davrandığı ve diğer sanatçılara öncelik tanıdığı bile düşünülebilir. Oysa tavanda duran iş serginin en hacimli işi olmakla birlikte, diğer sanatçıların yapıtlarını da kendi bağlamına almaktadır (O'Doherty, 2010:88).



Resim 2. 59 Marcel Duchamp, 1200 Kömür Çuvalı, Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi, Galeri Beux Art, Newyork, 1938.

Kaynak: <http://www.e-skop.com/skopbulten/surrealizm-yasiyor-surrealizm-ve-mimarlik-yeniden/420> (Erişim Tarihi: 11/4/2015)

Duchamp ayrıca galeri mekânını ters yüz ederek izleyicinin algısını da ters yüz etmiştir. Aslına bakılırsa bu ters yüz edişle Duchamp, bir galerinin tüm mekânını üstelik diğer sanatçıların da işleri varken ele geçirmiştir. Bazı bilgilere göre Duchamp, galerinin diğer alanlarına da müdahale etmiştir. Örneğin; galerinin giriş–çıkış kapılarını O tasarlamış, giriş ve çıkışın sağlanması için galeri kapısına döner kapı yerleştirmiştir. Böylece nerenin iç, nerenin dış olduğuna dair paradoksal bir durum oluşmuştur. Aslında Duchamp'ın kömür çuvalları bir sanat yapıtı olmanın yanı sıra, galeri mekânını da sorgulayan bir eylemdir; bir projedir (O'Doherty, 2010:91).

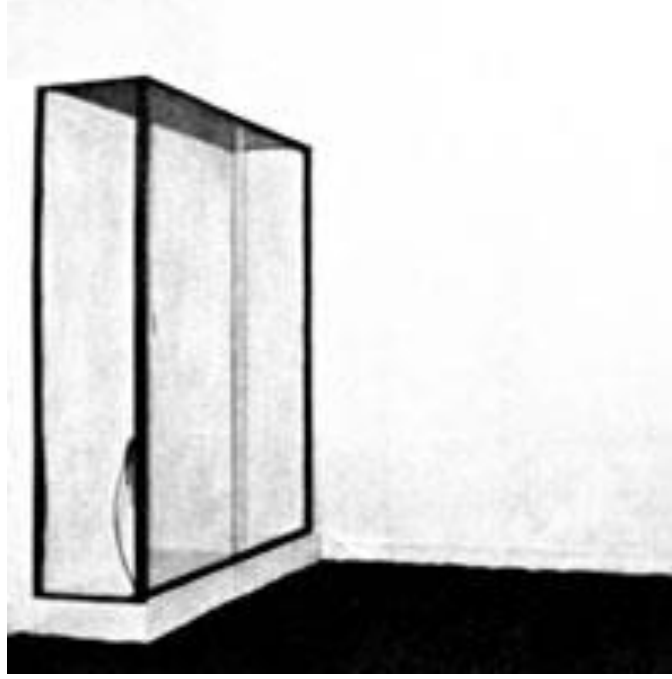


Resim 2. 60 Marcel Duchamp, Bir Mil İplik, Gerçeküstücülün İlk Belgeleri, Newyork, 1942.

Kaynak: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/duchamp-childhood-work-and-play-vernissage-first-papers-surrealism> (Erişim Tarihi: 11/4/2015)

1942 yılında **Gerçeküstücülüğün İlk Belgeleri** (*First Papers of Surrealism*) adlı sergide, 1609 metre olduğunu belirttiği bir iple, etraftaki yapıtları görmezden gelerek, onları bir nevi duvar kâğıdına dönüştürerek bir mekân düzenlemesi yapmıştır. Bu serginin açılışına gitmemiştir. Öyle ki izleyiciler salonun girişi engellendiğinden dışarıda durmak zorunda kalmış, resimler görebilmek için iplerin arasından geçmeye çalışmışlardır. Böylece, Duchamp galerinin kendisini bir kez daha sanatsal müdahale ve entelektüel düşüncenin nesnesi haline getirmiştir. (O'Doherty, 2010:92)

1958 yılında Yves Klein, açılışına üç bin kişinin geldiği **Boş** (*Le Vide*) başlıklı sergisinde; içinde *boşluk* dışında hiçbir şey bulunmayan, boş ve beyaz bir galeri mekânını sergilemiş ve böylece *hiçlik* olarak sanat fikrini sunmuştur. Sanatçı, mekânı sanatın ta kendisi olarak ele almaktadır. Bu bağlamda galeri varlık nedenini değiştirerek kendisi bir yapıta dönüşmektedir. İki yıl sonra aynı galeride Arman, Klein'in yapıtına adeta yanıt niteliği taşıyan **Dolu** (*Le Plein*) adlı yapıtında, galeri mekânını gündelik sıradan objelerden oluşan 2 kamyon çöple doldurmuştur. Böylece, galeri bir kez daha sanatsal müdahalenin ve entellektüel düşüncenin nesnesi olarak değerlendirilmekteydi (Graf, 2007).



Resim 2. 61 Yves Klein, Boş, Iris Clert Galerie, Paris, 1958
Kaynak: <http://radicalart.info/nothing/space/klein/> (Erişim Tarihi: 11/4/2015)



Resim 2. 62 Arman, Dolu, Iris Clert Galerie, Paris, 1960
Kaynak: <http://douglasdrakeleeds.blogspot.com.tr/2005/06/le-plein.html>
(Erişim Tarihi: 11/4/2015)

MODERNİST SANATIN ELEŞTİRİSİ VE MEKÂNIN DÖNÜŞÜMÜ

Çağdaş sanatı modern ya da modernist sanattan farklı kılan en önemli öğelerden biri mekânsal pratikler konusunda ortaya çıkan değişimlerdir. Modernist yaklaşımların terkedilmesiyle birlikte, sanat üretim yeri olarak atöyeye ya da sergileme mekânı olarak beyaz küpe gereksinim duyulmayan ve hatta geleneksel anlamda bir sanat yeteneği gerektirmeyen yeni sanat formları oluşmuştur. Heykel *kaide üzerinde figür*, resim *duvardaki tablo* olmaktan kurtulmuş; görsel sanatlar geleneksel sınırlarını aşarak yepyeni bir alana yönelmiştir. Bu adım sanatlar arasında yeni tanımlamalarıyla; dil, ses, an-arkitektür, performans gibi yepyeni bir kesişme ve deney alanı açmıştır (Artun&Örge, 2013:27-28)

Heykelin kaidesini terketmesiyle izleyici bir boşluk içerisinde kalmış, duvarda dışarı açılan bir pencere algısı oluşturan çerçevenin düşmesiyle, duvarın mekân içindeki etkinliği ortaya çıkmış, *homojen mekân* galerinin her köşesini ele geçirmeye başlamıştır. Sanatın anısıyla dolu olan bu yeni mekân, onu sınırlayan kutuyu iterek; duvar, yer, kaide, köşe, tavan gibi galeri mekânına ait tüm oluşumların gücünü ortaya çıkarmıştır (O'Doherty, 2010:109).

Önceki bölümde galeri, duvar, çerçeve, kaide gibi sanat yapıtını mekânla ilişkilendiren elemanları ve bunların dönüşümlerini irdeledik. Bu bölümde ise, mekânı sanatın en temel estetik değişkenlerinden biri olarak değerlendiren minimalist sanatçıları, yapıtları ve özellikle mekânla yapıtın entegrasyonunu, kuramsal çerçevesini oluşturan tartışmaları, *site-özü* yapıt, *site*, *non-site* bağlamında üretilen yapıtlar ve kuramsal eleştiriler, günümüz sanat yapıtının yeni tip sergileme alanlarında izleyicisiyle kurmuş olduğu fiziksel entegrasyonu konu edilecektir.

Ancak, çağdaş yapıtın yeni mekânında izleyiciyle girdiği *fiziksel diyalogu* irdelemeye başlamadan önce, Henry Bergson'un "Sanatın Nesnesi Nedir?" makalesindeki açıklamalarını hatırlamakta yarar görmekteyim; "*Eğer gerçek doğruca duyularımıza ve bilincimize çarpsaydı, eğer nesneler ve kendi kendimizle doğrudan doğruya iletişime girebilseydik sanıyorumki, sanat yararsız olurdu ya da daha doğrusu hepimiz sanatçı olurduk; çünkü o zaman ruhumuz doğanın birlikselliği (unison) karşısında coşkuyla titreşip duracaktı. Gözlerimiz belleğimizin yardımıyla, öykünülemez resimleri uzaydan kesip çıkaracak ve zaman içinde saptayacaktır.*

Bizimle kendi bilincimiz arasına bir perde girmektedir. Bu perde sıradan kişiler için kaimdir. Sanatçı ve şair içinse ince, hafif ve hemen hemen saydam bir perdedir. ”
(Canberk, 54)

1. MİNİMALİZMDE NESNE-İZLEYİCİ-MEKÂN ÜÇLÜSÜ

1960’ların başlarında başlamış olan minimal sanat, yapıtın düşünsel boyutunun temel geometrik nesnelere ve yapısal oluşumlara ya da mekân içerisinde nesnelerin düzenlenmesine dayandığı, resim ötesi ve heykel ötesi bir harekettir. 1960’lı yıllarda bir akım olarak gündeme geldiğinde minimalizm, *ABC sanat*, *indirgemeci sanat* ve *nesne heykeli* (Barbara Rose, 1965), *literalist sanat* (Fried, 1967), *yapısalcı heykel* (Lucy Lippard, 1967), *dizgesel resim* (Lawrence Alloway, 1966), *özgül nesneler* (Judd, 1965), *birimsel nesneler* (Irwing Sandler, 1968), *birimsel formlar* [1970’de San Francisco Sanat Müzesi’ndeki (*San Francisco Museum of Art*) sergide Robert Morris’in başlığı] olarak adlandırılmıştır (Giderer, 2003:144). Bu adlandırmaların çoğu minimalist sanatçıların çalışmalarının sadece ifadesiz değil; aynı zamanda çocuksu olduğunu da ifade etmektedir (Foster, 2009:11). Temelde Judd’ın “Özgül Nesneler” (*Specific Objects*) (1965), Morris’in “Heykel Üzerine Notlar, Bölüm 1 ve 2” (*Notes on Sculpture, Parts 1 and 2*) (1966) ve Fried’in “Sanat ve Nesnelik” (*Art and Objecthood*) (1967) makaleleri üzerinden söylemini oluşturan minimalizm, (Foster, 2009:73) bir kısmı felsefe eğitimi almış, başlangıçta çoğunluğu ressam olan sanatçıların yazdığı metinler, manifestolar ve Fried ve Greenberg gibi modernist eleştirmenlerin fazlasıyla kışkırtıcı ve sert yazılarıyla ortaya çıkmıştır (Giderer, 2003:144). Sanat tarihinin en yerleşik sanat eleştirmenlerinden olan Greenberg’in “Modernist Resim” makalesine karşılık, Judd’ın “Özgül Nesneler” (*Specific Objects*) başlıklı makalesinde “*minimalizmin ne resim ne heykel olduğu doğrusal tarihin bir şekilde çözüldüğü*” ifadeleriyle Greenbergci modernizmin zorunluluklarına ve tarihsel eğilimlerine meydan okuyan tavrıyla, (Foster, 2009:73) yine “Sanat ve Nesnelik” (*Art and Objecthood*) makalesiyle minimal sanata eleştiri getirirken, aslında yeni bir sanat formunun açılımını yapan Fried’le başlayan süreç tam olarak bu yeni sanat formunun yerleşmesinin başlangıcı olmuştur (O’Doherty, 2010:17).

ABD’li sanatçıların öncülüğünü yaptığı ilk uluslararası hareket olmasıyla ilgi çeken ve daha sonra Avrupa’da yansımalarını bulan minimalizmin, (Motte, 1999:9) birlikte hareket eden sanatçılar olmasalar dahi başlıca temsilcileri; Judd (1928-94), Dan Flavin (1933-96), Andre (1935-), LeWitt (1928-2007), Richard Serra (1939-) Morris (1931-) ve *minimalist* şeklinde bir damgayı da özünde reddeden Frank Stella (1936-). Stella dışında bu sanatçıların her biri, *üç boyutlu nesneler* kurgulamakla ilgilenmiş, resim ya da heykel gibi alışlagelmiş ifade biçimlerinin ötesinde bir sanatsal ifadenin arayışını duyurmuşlardır (Antmen, 2008:181-182).

Rose ilk süprrematist resim olarak tanımlanan beyaz üzerine **Siyah Kare** (*Black Square*) (1915) resmi ile Malevich’i ve kesin değerlerin varlığının genel reddi olarak görülen **Şişe Raf** (*Bottle-Rack*) (1914) adlı hazır yapıtı ile Duchamp’ı minimalizm tartışmasında iki öncü figür belirlemiştir. Renk, form, biçim kavramları konusundaki yaklaşımlarıyla farklı bir tür geliştiren Malevich’in sanatı, o dönemler *minimal sanat* olarak tanımlanmamaktaydı. (Motte, 1999:9-11). Modern sanatın indirgemeci yaklaşımlarının ilk örneklerinden olan **Siyah Kare**’de Malevich, kullanmış olduğu temel geometrik formlar ve nötr renkler aracılığı ile oluşturmuş olduğu saf geometrik yaklaşımıyla, pozitif düşünceden metafiziğe yönelen bir dil yaratmıştır.(Taşdemir, 2011:30).

Minimal sanat özneliğin, spontanlığın ve soyut ekspresyonizmin anlatımcı görsel dilinin, heykel ve resmin kapalı özerk görsel dilinin eleştirisiyle ortaya çıkmıştır. Resmin suçlandığı ve dışlandığı bir dönemin başlangıcı olan Minimalizmin amacı, nesnel oluşumların nesne olma özelliklerine dikkat çekmek, sanat yapıtını tarihsel ve sembolik bağlamdan koparmak ve her türlü algısal benzetmelerden uzak tutmaktır (Taşdemir, 2011:31). Soyut ekspresyonizme karşı gelişen bir tavırla ortaya çıkmış olan bu akımın düşünsel kaynakları Tatlin ve Mondrain’a dayanmakta, Tatlin’in *gerçek zaman, gerçek malzeme* görüşünü savunmaktadır. Tatlin, Rodchenko, Malevich gibi Rus konstrüktivistlerin yapıtlarında temellenen minimal sanat düşüncesi, Mondrian gibi De Stijl grubuna ait ressamların çalışmalarında, *pop-sanatda*, Stella ve *hard edge* çalışmalarında bir düşünce olarak ortaya çıkmış (Germaner, 1997:41); tüm bu fikirler çoğalarak 1960’lara kadar sanatçılara bir esin kaynağı olmuştur. Minimalizm kavramı 1929’da ilk kez Newyork’ta Dudensing Galeri’de düzenlenen John Graham’ın sergisindeki katalog yazısında, sanatçının

resmini *minimalist* olarak betimleyen David Burliuk (1882-1967) tarafından kullanılmıştır. Burliuk Graham'ın resmini yorumlarken şu ifadeleri kullanmıştır; *“Graham'ın son dönemi, minimalizm, resme limitsiz olasılıklar açan önemli bir gelişmedir...Minimalist resim konunun resmin kendisi olduğu önemli bir gelişmedir.”* Ayrıca bu kavram, 1965'te Richard Wolheim (1923-2003) tarafından Art Magazine adlı sanat dergisinde “Minimal Sanat” başlıklı bir makalede de kullanılmıştır (Strickland, 1993:18-19).



Resim 3. 1 Temel Yapılar Sergi Kataloğu Kapağı, Tasarım: Elaine Lustig Cohen.
Kaynak: http://www.thisisdisplay.org/collection/primary_structures_elaine_lustig_cohen
(Erişim Tarihi: 2/2/2015)

Minimalizmin ilk resmi doğuşunun işareti; 1966'da küratör Kynaston Mc Shine tarafından New York'da Yahudi Müzesi'nde (*Jewish Museum*) düzenlenen, aralarında Antony Caro (1924-2013), Smithson, Dan Flavin, Andre, Judd, Morris, LeWitt gibi minimalist akımın önemli mihenk taşları olacak sanatçıların da yer aldığı 40'tan fazla İngiliz ve Amerikalı sanatçının katılımıyla gerçekleştirilen “Temel Yapılar” (*Primary Structures*) adlı sergidir. Shine'nın bu sergideki amacı basitleştirilmiş formları bir araya getirmektir (Morgan, 2007:314).



Resim 3. 2 Temel Yapılar, Sağda Robert Morris, Solda Donald Judd, Yahudi Müzesi, 1966.
Kaynak: <http://www.radford.edu/rbarris/art428/minimalism%20and%20theatricality.html>
(Erişim Tarihi: 2/2/2015)

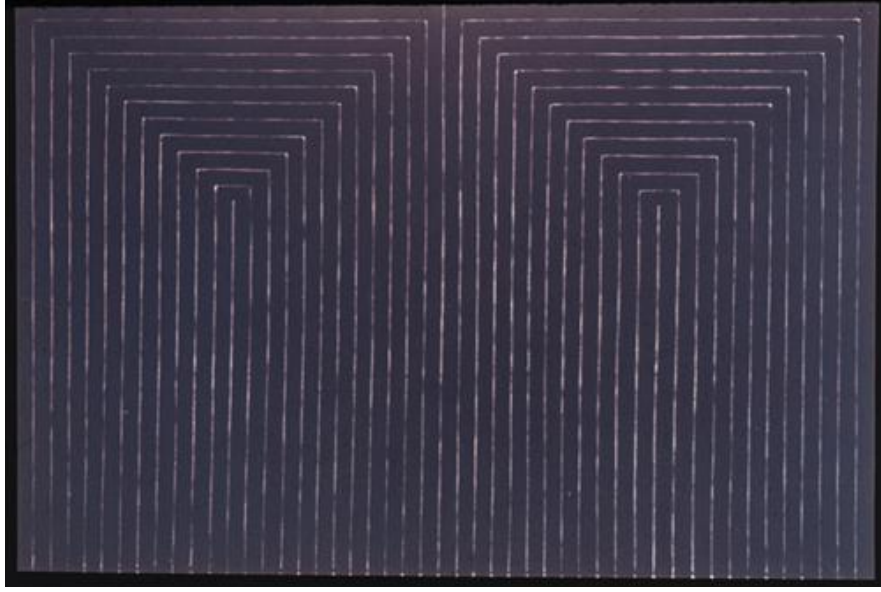
Minimalizm pop-sanatın ABD’nde en hareketli dönemlerini yaşadığı sırada ortaya çıkmış ve yaklaşımlarıyla kitle kültürünü derinden etkilemiştir (Antmen, 2008:181). Alışılmışın dışında malzemelere yönelen minimalistler, yapıtlarını yapı-endüstri pazarlarından temin edilebilen tuğla, florasen, sunta, kontraplak, alimünyum, çelik, fiberglas, pleksiglas gibi gündelik endüstri malzemelerini kullanarak oluşturmuşlardır. Minimalistleri kendilerinden önceki sade, indirgemeci bir estetiği benimseyen, örneğin Ad Reinhardt (1913-67), Agnes Martin (1912-2004), Robert Ryman (1930-) gibi sanatçılardan ayıran şey, hem bu tür endüstriyel malzemelere yönelmeleri, hem de resim ve heykel gibi geleneksel formların içerisinde kalmamalarıdır (Antmen, 2008:181-182).

Minimalistler sanatın fikirlerini, çevreyle etkileşiminin nasıl olacağını, yeni ve geleneksel olmayan heykel materyallerini ve tekniklerini, genişletmişler, ayrıca sanat tarihinin ele aldığı sanatsal konuların ötesine ulaşmışlardır (Tisoti-Schillinger, 2010, p. 28). Modernist biçimci anlayışların devamı gibi bir görünüm çizen, ancak izleyici ve mekân bağlamında sanatsal tüm görüşleri alt üst eden minimalist yaklaşım, mekânın kendisini sahneleştirmiştir. Judd’dan Richard Serra’ya, o ya da bu şekilde bu akımın içinde yer alan sanatçılar, nesnelerin diğer kütlelerle ve mekânla nasıl ilişki içerisine girdiklerini ve bu ilişki yumağında nasıl davrandıklarını

araştırmışlardır. Yapıtları temel bir araştırma niteliği gösteren ve sanatçıların toplumsal sanata ilgi duymadığı minimalizmde mekâna, çoğunlukla nesnenin çevresini kuşatan iç mekân olarak bakılmaktadır (O'Doherty, 2010:16).

Sezinlenen sanat olarak heykelde 1960'ların sonlarında, sanat tarihçi ve eleştirmen Barbara Rose'un en önemli makalelerinden biri, fenomenolojik bir çerçevede minimal heykeli tartışarak, minimal stilin karakteristiklerini tanımlamıştır. Geleneksel yapıtlar, kaide ya da bir taban üzerinde izleyicinin mekânından soyutlanmamıştır; ancak minimalizmle birlikte yapıt, izleyiciyi doğrudan içeri alarak onun mekânına izinsiz girmiştir: Heykelin içeriği olarak görsel algının doğası üzerine Morris'in vurgusu, Dan Flavin'in çevresel ilişkileri kullanımı ve Judd'ın minimal estetiği detaylandırması kübizmin ötesinde heykelsi aracı bütünüyle genişletmiştir. Minimalist hareket boyunca, 1960'larda yapıtlar doğrudan yerlere, köşelere ve gerçek mekân olarak teşhir edilen alanın kendisini istila ederek galeri mekânının duvarlarına yerleşmiştir (Tisoti-Schillinger, 2010:30).

Minimalist sanatçılarla ilişkili diğer bir konu da pozitivizm ve Ludwig Wittgenstein ile olan bağlantılarıdır. Yapıtlarını Wittgenstein'den ilham alarak üreten bu sanatçılar *Wittgenstein'in çocukları* olarak da bilinmektedir. Pozitivizm tabii bilimlerin yanısıra, sosyal bilimlerde de ortaya çıkan görüntüye dayalı bilim felsefesidir. Bu veriler ve bu tür verilerin mantıksal ve matematiksel yaklaşımları duyuşal deneyimden türemiştir. Bütün bunlar gerçek bilginin tek kaynağıdır. Pozitivizm bazı şeylerin üzerinde bulunan verilere dayanmaktadır. Aslında 1960'larda Stella, "*resim üzeri boyanmış düz bir yüzeydir- daha fazla bir şey değil*" demiştir. Wittgenstein temel olarak mantık, matematik felsefesi, zihin felsefesi ve dil felsefesi üzerine çalışan Avusturya kökenli bir İngiliz felsefecidir. Wittgenstein'in ilk felsefe çalışması olan **Tractatus Logico-Philosophicus**'taki ilk cümlesi "*dünyanın bütün olması bir durumdur*". Burada kastedilen şudur: Dünya düşen nesnelerle doludur (ölkeler, ilişkiler, varlıklar) ve şeylerin özü hakkında (the metaphysics) ya da bu nesnelerin nasıl meydana geldiği hakkında sorular sormaya neden yoktur. Herşeyin üretim için azaltılması ya da süssüz doğal varlıklar insan için şaşırtıcıdır (Karmel, 100).



Resim 3. 3 Frank Stella, Sefaletin ve Sebebin Evliliği, II, 1959
Kaynak: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=80316
(Erişim Tarihi: 2/2/2015)

Stella'nın **Sefaletin ve Sebebin Evliliği, II** (*The Marriage of Reason and Squalor, II*) adlı yapıtı, tersyüz edilmiş eş merkezli iki özdeş düşey gruptan oluşmaktadır. Her biri siyah emaye ile boyanmış yirmi çubuğu içermekte, merkezde tek düşey boyanmamış çizgiden yayılır gibi durmaktadır. Bu düzenli örüntünün dışında Stella değişmez bir oranda resmin dışındaki yanılsamacı mekânı zoladığını açıklamıştır. Serbest elle çalışarak, boyacı fırçası ile siyah ticari emaye boyayı uygulamıştır. Judd onun çalışmasını “*Özgül Nesneler*” olarak adlandırmıştır. Özel bir nesne basit geometrik bir yüzeyin elle ya da endüstriyel üretimle modern materyallerden yapılmış (çelik, aliminyum, plastik gibi) üç boyutlu nesnesidir. Bu nesne gösteriyor ki, o üç boyuta sahip; diğer nesnelerden farklı materyallerden yapılmıştır. Altı çelik küp serisi sadece altı küp serisidir, evrensel ya da kozmik düzenin dışavurumu değildir (Prince, 2012).

1959-1960 yıllarında yaptığı **Siyah Resimler** (*Black Paintings*) ile minimal sanatın en önemli öncülerinden biri olan Stella, düz bir biçimde boyanmış şeritlerden oluşan ilk resimlerinde, figür etkisini ortadan kaldırmaya çalışmıştır. Simetrik biçimleri büyük-küçük ilişkisine göre düzenlediği ilk çalışmalarını, 1960'lı yılların ortalarında yapmaya başladığı çok renkli geometrik biçimlerin kesişmelerinden oluşan çalışmalara dönüştürmüştür. Stella'yı minimal sanatın içine dahil eden şey, bu çalışmalarında gerçekleştirdiği indirgeme anlayışıdır. Stella'ya göre 1962-1963'te

yapılan ilk minimalist yapıtlar, resimde yanılısamayı dışlayan, heykelde fabrika yapımı malzemeleri kullanan ve endüstrinin uyguladığı seri üretim yöntemlerine öncelik tanıyan örneklerdir. (Taşdemir, 2011:31-32)

1.1 Carl Andre

1960'ların ortalarında Amerikalı minimalist hareketin liderlerinden biri olan Andre'nin kereste yığınlarından oluşan yapıtları, soyut ekspresyonizmin boya sıçratmalarından oluşan resimleri kadar özgün görülmeye başlamıştır. 1958 yılında Stella ile tanışmış olan Andre, 1959 yılı boyunca sanatçı ile aynı atölyeyi paylaşmıştır. Andre'nin yapıtlarındaki herhangi bir parçanın, başka bir parçanın yerini tutabildiği *anaxial simetri*, Stella'nın erken dönem şekillendirilmiş tuvallerinden oluşan yapıtlarıyla örtüşmektedir. Andre'nin yapıtlarında ontaya çıkan bir başka etki de, Brancusi'nin **Sonsuz Sütun** (*Endless Column*) (1938) yapıtındaki sonsuz devamlılığı ima eden uygulamasıdır. Andre bunu şu cümlelerle açıklamıştır:

“Benim için Brancusi, yerkürenin içine doğru önemli bir bağlantıdır ve ‘Sonsuz Sütun’ elbette bu deneyimin mutlak zirvesidir. Sonu olmayan bir tür dikey düzlem içinde yukarı doğru uzanır ve yerkürenin içine doğru düşer. Daha önce bu dikey düzlem her zaman sonluydu: tepenin ucu ve ayağının altı heykelin sınırlarıydı.” (Fineberg, 2014:286)

Mekân ve izleyici ilişkisi üzerine kuramlaştırılmış olan, basit ve büyük geometrik biçimlerden oluşan minimal yapıtların genel özelliği, Andre heykellerinde de kendini göstermektedir. İlk yapıtlarında, anıtsal ölçeklerde konstrüksiyonlar kullanan Andre, sonraki yapıtlarında ticari nedenlerle üretilmiş olan malzemelere yönelmiştir (Fineberg, 2014:286) Bu yapıtlarında, çalışmanın yüksekliğini azaltma yoluyla *zemin heykelleri* geliştirmiştir. Andre heykellerinin temel özellikleri, hazır endüstriyel malzeme kullanımı, kare, küp, çizgi, diyagram gibi temel biçimlerden ve hacimli birimlerden oluşması, kullandığı malzemelerin renk, doku, biçim gibi özelliklerini korumasıdır. Tek bir birimi tekrarı ile gerçekleştirmiş olduğu zemin heykelleri ile Andre, yalın biçimler oluşturmuş ve heykelin hacimsel niteliklerini en aza indirgemıştır (Taşdemir, 2011:33).



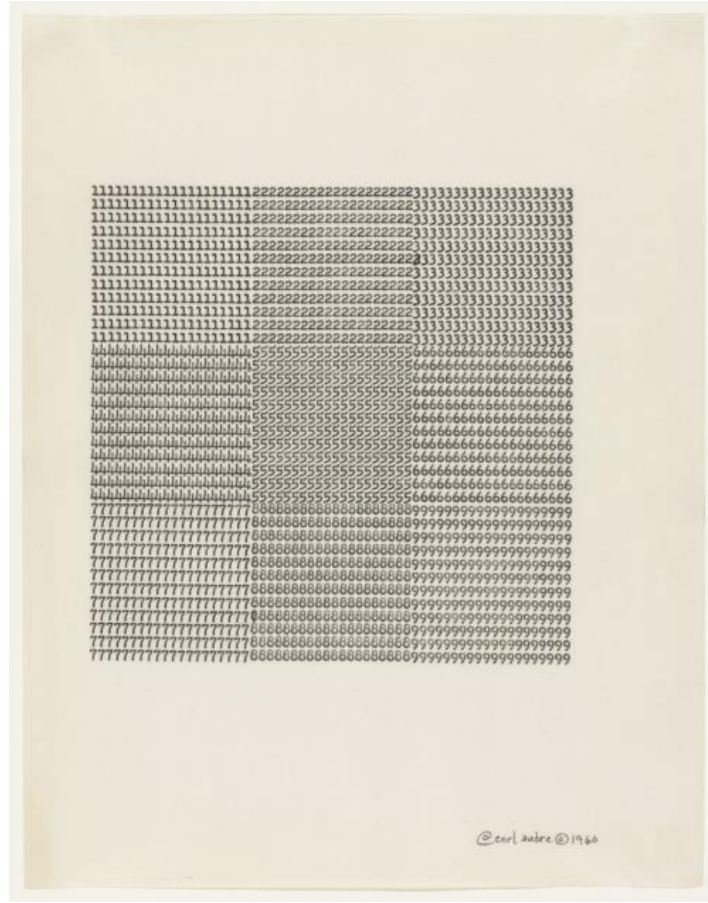
Resim 3. 4 Carl Andre, Kırkdokuzuncu Çelik Kardinal, 1974

Kaynak: <http://www.boijmans.nl/en/10/press/pressitem/318> (Erişim Tarihi: 29/3/2015)

Andre'nin yapıtları çağdaş sanatta önemli bir geçiş pozisyonuna, Henry Moore (1898-1986) ve Brancusi gibi sanatçıları kapsayan bir geleneğe oturmaktadır. Hatta Stella'nın erken resimlerinde görülen düşünsel jestleri Andre'nin daha sonraki yapıtlarının bağlamına yerleştirmektedir (Lauf, 1991) 1959 yılında Stella ile New York'ta aynı atölyeyi paylaşan Andre o dönemler şiir yazmakta, Brancusi etkisinde heykeller üzerinde çalışmaktaydı (Harrison&Wood, 2011:865) Bu örnekler pozitif mekânın yanısıra, negatif mekânın bir değerlendirmesini dile getirmesi, modüler ünitelerin ve hazır malzemelerin kullanımı gibi, Andre heykel karakteristik özelliklerini somutlaştırmaktadır.

Andre kareler, küpler, çizgiler ve diyagramlar gibi temel fonemler²⁰ için 20. y.y. heykelinin kelimesini azaltmaya çabalamaktadır. Yer'in ve strüktürün formunu keşfetmesiyle çok açık bir dönüşüm geçirerek, mekân ve izleyici arasındaki ilişki konusuna önemli bir vurgu yerleştirmiştir. Onun sözde endüstriyel, teatral olmayan düzenlemeleri, fiziksel varlığın limitlerini test etme ve fikirlerin varlığı arasında havada durmaktadır.

²⁰ Fonem ses birimi anlamına gelmektedir.



Resim 3. 5 Carl Andre, İsimli, 1960, Typewriting on Paper, 27,9x21,6 cm, MOMA.
Kaynak: <http://artequalstext.aboutdrawing.org/carl-andre/> (Erişim Tarihi: 29/3/2015)

Poetikalar Andre'nin yapıtlarında önemli bir rol oynamakta, heykelinin dilsel eşdeğerleriyle deneyimler yoluyla literal olarak önemini ortaya koymaktadır. 1960'lardan beri sanki çizim yapıyormuş gibi sayfanın üzerine konumlandığı somut şiir geleneğinde şiirler yaratmıştır. Andre sıklıkla formun antik dilini ustalıkla işlemek için, başlıklar oluşturma çabası içerisinde antik dillere başvurmuştur. Örneğin, *Trabumis* ismi kütük ya da kalası tanımlaması için latineden türetilmiştir. Andre'nin tutarlılığı sanatsal bir pratiğin yanı sıra, bir ahlaki felsefeyi somutlaştıran bütün rasyonel modellerin en basitini aramaktır (Lauf, 1991).



Resim 3. 6 Carl Andre, Trabum (Element Serileri).

Kaynak: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/5374> (Erişim Tarihi: 29/3/2015)

1970'lerin ortalarında Andre'nin ünü yayılmaya başlamış ve yapıtları Avrupa ve diğ er yerlerde ulusal sanat koleksiyonlarına girmeye başlamıştır. İngiltere koleksiyonlarına girmeye başladığında, medyanın da dikkatini çekmiş; (Rider, 2005:5) 1966 tarihinde, 120 adet ateş tuğlasını çimento gibi herhangi bir bağlayıcı malzeme yardımı olmaksızın istifleme yoluyla biraraya getirerek gerçekleştirdiğı **Eşdeğ er VIII** (*Equivalent*) adlı yapıtı, 1972 yılında Tate Modern Müzesi tarafından satın alınması büyük spe ulasyonlara neden olmuştur (Antmen, 2008:180). Olayın bu boyutu, Duchamp'ın **Çeşme**'sini (*Fountain*) (1917) ve bir sanat me ânında hazır nesne sergileme stratejilerinin yaratmış olduğı tartışmaların bir benzerini tekrar gündeme getirmiştir (O'Doherty, 2010:17). Tate Modern'e Andre'nin heykelinin satın alımını koruyan k urat rler için yapıt öncelikle, son günlerdeki sanat gelişmelerini biçimlendirmek için bir sanatçının katkı sağlamasına örnek niteliğinde olan erken bir parçaydı. Ancak, konunun yabancısı halk için Andre'nin yapıtı hiç birşey değildi, sadece tuğlalardı; ve bu tuğlalar asla sanat olamazlardı (Rider, 2005:5).



Resim 3. 7 Carl Andre'nin Yapıtına Tepki.

Kaynak: <http://www.artdesigncafe.com/carl-andre-art-2013> (Erişim Tarihi: 29/3/2015)

Aslında materyallerin özdeş parçalarının basit bir ayarlaması olan Andre'nin heykellerinin, imalat ve inşa alanlarından gelmiş olduğu açıkça görünmekteydi. Ancak bu birimlerin galeride düzenlenmesi, onların yalnızca bir materyal olarak algılanmaması, sanat olarak algılanmasını kastetmekteydi. Sergilemenin parçası olan galerinin köşesinde yangın musluğu olsa da olmasa da, bilinmeyen, kalıplaşmış, asırlık modernist soru; *"bu sanat mıdır?"* sorusu tekrar gündeme gelmekteydi (Rider, 2005:5-6). Aslında bu spekülasyonlara yanıt, 1996 yılında *"Bir Dilim Ekmek"* adlı manifestosuyla Buren'den gelecektir. Andre 20. y.y.da her türlü malzemenin, türlü biçimlerde yapıt oluşturabileceğini *"Tuğlayla sanat yapmak neden bu kadar eleştirildi anlam veremiyorum"* biçiminde bir açıklamayla savunmaktadır (O'Doherty, 2010:17).



Resim 3. 8 Carl Andre, Eşdeğer VIII, 1966, Ateş Tuğlaları, 12x229x68 cm, Tate Modern, Londra.
Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/andre-equivalent-viii-t01534/text-catalogue-entry>
(Erişim Tarihi: 29/3/2015)

Çalışmalarıyla ilişkili olarak Andre; “*Heykellerimi kalıba dökerek ya da yontarak yapmıyorum. Aksine, heykelin kendisini mekânın yontulması olarak görüyorum, mekânı şekillendirmek için kullanıyorum.*” biçimindeki açıklamasıyla heykel kavramının sınırlarını genişlettiği gibi, algısal anlamda mekâna yönelik yeni öneriler getirmektedir (O'Doherty, 2010:16).

1.2 Donald Judd: Özgül Nesneler

Resmi bilinçli bir biçimde yadsıyarak heykele yönelen minimalist yaklaşımda resme karşı en önemli eleştiri, sanat eğitimi yanı sıra felsefe eğitimi de alan Judd’dan gelmiştir. Morris kontraplaktan yaptığı kiriş ya da levha olarak tanımlanabilecek üç boyutlu nesneler üzerine çalışırken; Judd resimlerinde üç boyutluluğu aramakta, basitleştirilmiş büyük boyutta nesneler yaratmaktaydı. İnsan zihninde olup bitenleri Newton’ın deneysel yöntemini uygulayarak, yeni bir insan bilimi kurmayı ve geliştirmeyi öneren Hume²¹ felsefesinden etkilenen Judd, yalnızca kanıtlanabilir deneylerin doğru olduğuna inanmıştır. Doğruya yalnızca kanıtlanabilir deneylerle

²¹David Hume: Deneyci olarak bilinen İngiliz filozof Hume, deneyimden bağımsız edinilen bilginin olanağını yadsıyan, usçu varlıkbilimsel kabuller için geçerli bir zemin olmadığını belirtmiştir.

ulaşılabildiğini savunan Judd, bu yaklaşımlardan hareketle estetik hilelerle gerçekleştirilen yanılsamanın önüne geçmek için çaba göstermiş; üç boyutlu mekânın iki boyuta indirgenmesini bir aldatmaca olarak görmüş ve resimlerinde hep bu sorunla uğraşmıştır. Bir dönem, yağlıboyaya kum ekleyerek yüzeyi hissedilebilir duruma getiren Judd, makine parçalarına benzeyen doğrular çizip, bu imgeleri daha sonra geometrik hale getirmiştir. Dikdörtgen sınır içerisindeki her görüntün, bu alanın kendisi ya da benzeri olsa dahi mutlak olarak boşluktaki bir nesneyi çağrıştırdığını düşünen Judd için, yanılsamadan kurtulmanın tek yolu monokrom resimdir; ancak bu tür uygulamalar sanatçıyı dar bir alana sıkıştırmaktadır (Giderer, 2003:145-146).



Resim 3. 9 Donald Judd, İsimli, Sentetik Polimer Boya ve Kum, 183 x 121.7 cm, 1961.
Kaynak: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78800
(Erişim Tarihi: 29/3/2015)

Boyadığı yüzeylere gerçek nesneleri yerleştirmeye başlayan Judd, bu yolla yanılısamadan kaçmanın yolunu bulmuştur. Kişisel yaratıya karşı bir tutum içerisinde olan Judd'un yaklaşımı, pop-sanatla benzerlik göstermektedir. Yapıtlarını varolan malzemeleri kullanarak üretmesi, kişisel fırça vuruşlarına karşı olduğunu belirtmesi yanılısamaya karşı tavrının göstergeleridir. Üç boyutu tuvale taşımanın olanaksız olduğu sonucuna ulaştığında, tuvali tamamen terk ederek mekânla ilişkiye giren yapıtlarının üretimine yönelmiştir. Judd'a göre gerçeği yansıtan üç boyuta göre resim daha aşağı düzeydedir ve deney yapmak için yeterli bir alan değildir (Giderer, 2003:146)



Resim 3. 10 Donald Judd, Takım, 1968.
Kaynak: <http://objectifiedbodies.blogspot.com.tr/2009/03/unruly-objects.html>
(Erişim Tarihi: 29/3/2015)

1964 yılında resmi bıraktıktan sonra açmış olduğu segisinde Judd, *depolama ünitelerine* benzeyen nesnelerden oluşan üretimlerinin olduğu yapıtlarını sergilemiştir. Resim ve heykeldeki mekân sorununu irdeleyerek, üç boyutlu

nesnelerle karşılaştırdığı ve bir heykelin nasıl olması gerektiği konusuna açıklık getirdiği, “Özgül Nesneler” (*Specific Objects*) adlı makalesini bu sergiden bir yıl sonra yazmıştır (Giderer, 2003:146). Makalesinde, “*Resim ve heykelin yerleşmiş biçimler durumuna geldiğini, artık anlamlarının büyük kısmının güvenilir olmayacağını*” ve “*bu nedenle bu biçimlerin daha ileri götürelmesinin mümkün olmadığını*” ileri süren Judd minimalizmi heykel olarak değerlendirmektedir (Harrison&Wood, 2011:872) Judd’a göre; modern sanatı temsil etme yeteneğine sahip olmayan geleneksel formlardan (resim ve heykel) farklı olarak *üç boyutlu çalışmalar*, yanılsamayı dışarıda bırakmaktaydı (Giderer, 2003:146-147). Makalesinde yeni sanat formunun üç boyutlu çalışmalar olduğunu söyleyen Judd, üç boyutlu çalışmalarla heykel ve resim arasındaki farklılıklardan söz ederken özellikle zıtlığı şu şekilde vurgulamaktadır:

“*Yeni üç boyutlu yapıt bi harekete, ekole ya da üsluba ait değildir...Farklar benzerliklerden daha büyük...Üç boyutluluk resim ve heykelin olduğu bir kap değil sadece, ama öyle olmaya çalışıyor. Fakat resim ve heykel eskisi kadar nötr kapsayıcı değil, daha tanımlanmış, reddedilmez ve kaçınılmaz değil*” (Harrison&Wood, 2011:870).

Stella ile çalışmış olan Judd, geometrik, monoton bir tekrar, sonsuzluğa gidiş, endüstriyel malzeme kullanımı ve fabrikasyon parçaların montajı ile oluşan, görünenin ardında bir anlam aranmaması gereken yapıtlar vermiştir. Judd bu tekrara dayalı, prefabrik eserinde alüminyum, renklendirilmiş sert plastik ve çelikten yapılmış, birbirinin aynısı on parçayı düzenlemiş, her parçayı aynı mesafe ve hacimle ayırmış ve galerinin duvarına düzenli aralıklarla yerleştirmiştir (Kavrakoğlu, 2013).

1.3 Robert Morris: Heykel Üzerine Notlar

Yapıtlarında Duchamp’ın işlerine göndermeler yapan Morris, Judd ile minimalizmin önde gelen teorisyenlerinden olmuştur. Yapıtları ve yayınlarıyla Greenberg’in eleştirilerinin hedefi olmuş olan Morris; 1960’lı soyut resim ve heykel uygulamaları hakkında Greenberg ve Fried gibi eleştirmenlere karşı bir yaklaşımla modernist miras konusunda bir tartışma üzerine yoğunlaşmıştır (Şark, 2004). Bir çok sanatçı ve eleştirmen için dikkate değer bir figür olarak sanat tarihinde yerini alan Morris, 1966’da Artforum’da “Heykel Üzerine Notlar’ı” (*Notes on Sculpture*)

yayınlamıştır. Yapıtları ve yaklaşımlarıyla minimal heykelin özünde olan çeşitli problemlerin betimlenmesine yardımcı olan Morris, “Heykel Üzerine Notlar” makalesinin özellikle ikinci bölümünde boyut, ölçek, yüzey, izleyicinin katılımı ve Gestalt’ı içeren polemikler üzerine tartışmıştır (Gathercole, 2005:18-19).

Heykel kavramını avangard uygulamaların alışlagelmiş alanının dışına taşıyan Morris, Judd’ın *üç boyutlu çalışma* tanımını işaret etmektedir. Ancak Judd’ın aksine argümanlarını Gestalt üzerinden geliştirerek, Avrupa sanatının inşa geleneği üzerine kurmuştur. Temel ilgi alanı nesne olan heykelin karakteri ya da izleyicinin deneyiminin belirleyici olduğunu iddia ettiği heykel nesnesinin durumu ve biçimlendirme teknikleri üzerinde durmuştur (Şark, 2004). “Heykel Üzerine Notlar” makalesinin girişinde Morris, resim ve heykel karşılaştırması üzerinden heykelin karakterini ortaya koymaktadır;

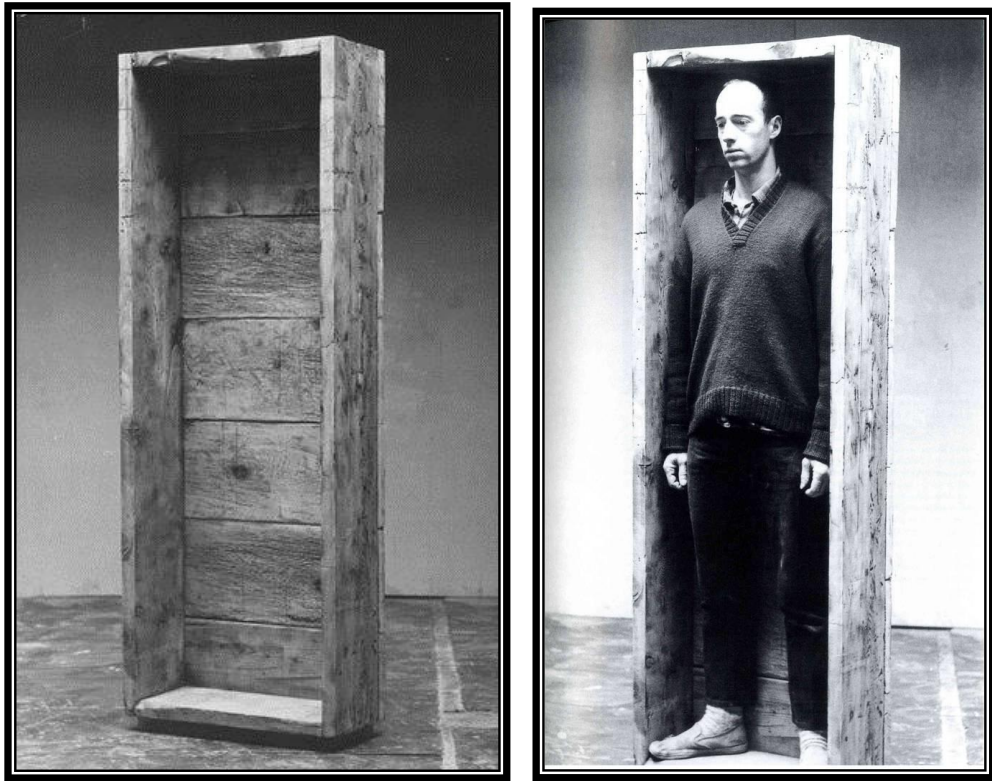
“Heykelin doğal değerleri açıklık kazandıkça, bu zıtlık daha da açık bir biçimde ortaya çıkar. Heykelin kendi doğasının farkına varma sürekliliğinin, resmin geçirdiği diyalektik evrimle kesinlikle ilişkisi yoktur. Temel problematik, ileri düzey resmin yarım yüzyıl boyunca yapısalcı olmasıyla ilişkilidir. Yapısalcı öge, desteğe²² bağımlı özelliklerinin doğasıyla kademeli bir biçimde yerleşerek ortaya çıktı. Bu sınırları olan uzun bir diyalog oldu. Diğer yandan yanılsamayı asla işin içine sokmayan heykel; bu yanılsama ve nesne yaklaşımını terk etme eylemini, bir dereceye kadar çelişkili olsa bile, bir hayli göstermelik olan elli yıllık çabaya dayandıramayabilir. Yanılsama, mekânın heykelle ilişkili durumları, ışık ve malzeme ile karıştırılmaması gereken kopyalama dışındaki alan açık bir biçimde ve tam olarak işlevini yerine getirmektedir. Onun imaları (anıştırma) ve referansları resmin imleyici anlayışı ilişkili olmamıştır. Eğer resim nesneye yaklaşmayı çabalıyorsa, kendisini madde olmaktan çıkarmak için aynı derecede çabalamaktadır. Heykelin özündeki elle tutulur niteliği ve optikal duyarlılığı arasındaki daha açık farklılıklar, resmin yapılma nedenini işin içine çekmektedir” (Greenberg, 2011:223-224).

Morris, minimalizmin kübizm bağlantısını açık bir biçimde reddetmiştir. Kübizm bağlantısının reddetmesinin nedeni, sanat teorisi çerçevesinde değildir. Modernizme bir karşı duruş olarak, modernist teorinin Amerika’da yapılmasına

²² Hem Clement Greenberg hem de Michael Fried bu evrimle ilgilenmiştir. “Çıkarımsal Yapı”nın Fried tartışması onun kataloğundadır. Üç Amerikan ressamı resimde desteğin rolüyle bariz bir şekilde ilişkilidir.

rağmen soyut ve kübist yaklaşımın Avrupa’da gerçekleştirildiği hatırlatarak bu bağlantıyı reddetmiştir. Her ne kadar minimalizm avangardın bir devamı olarak kabul görse de, aslında bir bağımsızlık bildirgesiydi. Judd gibi resmin (ikon nesne) yani yanılısamanın sanatta kredisinin kalmadığını düşünen Morris, 1961’de yaptığı gösteri için Berger şöyle söylemektedir:

“Yapıtın geri dönülemez bir süreç olduğu düşüncesi, artık fazla ilgi görmeyen statik ikon-nesne içinde sona eriyor.” .. “Gri kontraplaktan yapılmış 2 feet eninde ve 8 feet boyundaki ‘sütun’ boş bir sahnede duruyor. 3,5 dakika dik kalıyor ve aniden yere düşüyor, öylece 3,5 dakika hareketsiz kalıyor. Sahne ışıkları sönüyor. Bu, performansın bittiğini gösteriyor.” (Giderer, 2003:147)



Resim 3. 11 Robert Morris, Sütun, 1961.

Kaynak: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/simon-grant-interviews-robert-morris>
(Erişim Tarihi: 29/3/2015)

Berger’e göre, Morris’in ilk yapıtı olan **Sütun**’un (*Column*) galeri ya da müzede değil, tiyatro sahnesinde sunulması oldukça anlamlıdır. *Formalist* görüşün yerçekimi anlayışına karşı koyan heykel, yanılısamaya karşı olmak için Morris’in

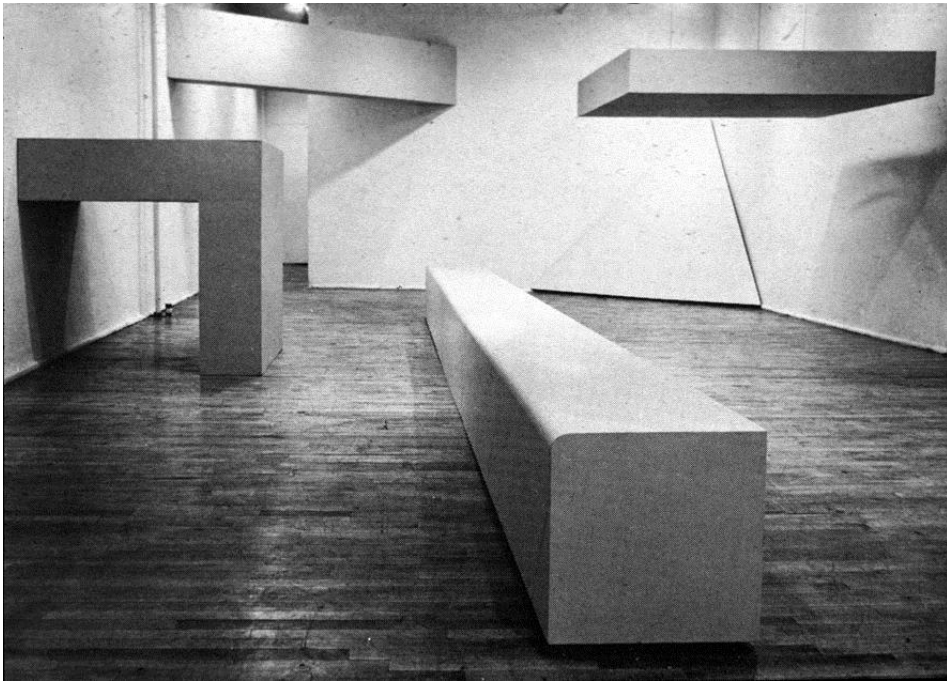
yapıtının merkezinde yer almaktadır. Hareketli sütun, yapıt ve sanatçısı arasında bir benzerlik yaratmaktadır. Aslında Morris bu heykeli orjinal tasarımında, boş sütun içinde kendisini koymayı ve heykel yere düşerken içinde bizzat olmayı planlamıştır. Ancak provalar sırasında sanatçı yaralandığı için bu gerçekleşmemiştir. Morris'in devrilen sütunu, metaforik olarak Greenberg'in modernizminin yıkılması anlamını taşımaktadır (Giderer, 2003:147-148)

Avrupa'da minimal sanatın yanında post-minimal sanat ve yoksul sanat (*Arte Povera*) sanatçıları gibi sanatın sınırlarını sorgulamış olan Morris, sanatın sanatçının seçtiği herhangi bir materyalden yapılıp yapılamayacağını ve bu materyaller iki boyutlu, üç boyutlu nesnenin bizim kavramlarımıza denk gelmesini, kalıcılığın ya da geçiciliğin nasıl meydana geleceğini sorgulamıştır. Morris'in endüstriyel ve geleneksel olmayan heykel materyallerini seçimi (kontraplak, fiberglas, çelik, aliminyum, keçe), tekniği ve onları birleştirme yöntemleri (nesneler genellikle sanatçının yönlendirmeleri, seri formları ve sistemleri izleyerek işçiler tarafından üretilmiştir), izleyicinin bedeni ve nesneler ilişki içerisinde olacak şekilde mekânı değerlendirmesi ve bize Joseph Beuys, Eva Hesse, Jannis Kaunellis, Richard Serra ve Smithson'ı hatırlatan sanattaki estetik güzelliğe karşı oluşu, (akranlarından sadece birkaçından bahsederek) ek olarak; bu sanatçılar gibi Morris, içeriğe katılımcı olarak izleyiciye yeni bir rol vermiştir. Morris'in yapıtlarında yapıtın fiziksel özellikleri, yaratım süreci ve mekânı izleyici tarafından gözlemlenmekte, deneyimlenmektedir. Morris'in parçaları izleyicinin algısında merak uyandırarak onu yapıtın içine almakta, zaman ve mekân deneyimi sağlayarak bir etkileşimi zorlamaktadır (Tisoti-Schillinger, 2010:28-29).

1964'ten itibaren Morris küçük nesneler yapmayı terkederek, izleyicinin içinden geçebileceği büyük boyutlu heykellere yönelmiştir. Morris L biçimindeki üç kolunu farklı pozisyonlarda yerleştirerek izleyiciden önyargılarını terk etmelerini ve farklı pozisyonlardaki kolonlardan, farklı yerleştirmelerle pek çok L biçimi yaratarak izleyicinin mekânla etkileşime girmesini sağlamaya çalışmıştır (Giderer, 2003:148).

1964 yılı ve 1965 yıllarının başlarında Green Galeri'nin yöneticisi Richard Bellamy (1927-1998), Morris için düzenlemiş olduğu kişisel sergide yedi adet yapıttan oluşan bir enstelasyon oluşturmuştur. Mimari uzamla ilişkili olan bu enstelasyon, “heykel mekenda olupta, aslında mekâna dahil olmayan şeydir”

biçimindeki bir yorumlamaya karşılık gelen yarı-mimari kütlelerden oluşmaktaydı (Şahiner, 2008:183). Minimalist sanatın bir tür tarihi niteliği taşıyan bu sergi Morris'in **Kazan** (*Boiler*), **Bulut** (*Cloud*), **Köşe** (*Corner*), **Kiriş** (*Beam*), **Masa** (*Table*) ve **Duvar Levhası** (*Wall Slab*) adlı yapıtlarından oluşmaktaydı. Yapıtlar, izleyicinin hareketini, perspektifi etkileyecek ve odanın tüm mekânıyla etkileşime geçecek biçimde konumlandırılmıştı (Marzona, 2004:78). Odanın hacmiyle ilişki içerisinde olan masif yapılar, yapının mekânla ilişkiye geçerek ve izleyiciye pozisyonunun farkında olmasını zorlayarak galeri mekânını yani gerçek fiziksel mekânı işgal etmişti. Morris'in sergideki **Köşe** adlı yapıtı galerinin köşesiyle çelişmemektedir. Çalışmanın yan tarafları ve arkası duvarda gözden kaybolmaktadır. Morris'in heykeli köşenin negatif mekânına uyum sağlayarak, odanın hacmini değiştirmiş ve literal bir mekân olarak oluşum sağlamıştır (Tisoti-Schillinger, 2010:30). İzleyiciden koşullanmalardan arınmış bir değerlendirme bekleyen minimalizm, statik sanat yapıtı ile izleyiciyi pasif bir alımmayıcı durumuna koymakta, onu aktif olabileceği ya da kendini fark edebileceği durumlarla yüzleştirmiştir (Giderer, 2003:148).



Resim 3. 12 Robert Morris, Enstelasyon, Green Galeri, 1965.

Kaynak: <http://www.oberlin.edu/images/Art200-08/Art200-07b.html>
(Erişim Tarihi: 29/3/2015)

Morris, bir metafor olarak heykeli reddetmiştir; örneğin, Morris için heykel bir nesne (beden) anlamına gelmektedir (Michelangelo'dan ve Rodin'den bildiğimiz gibi, Joseph Beuys'ta yağ ve keçenin beslenmek ve şifa bulmak için bir metafor olduğu gibi) Diğer bir deyişle, anlamın kaynağı olarak bir iç mekân görüşünü reddetmiştir. İçsel özün düşüncesine dayalı beden anlamıyla birlikte, dışarıda ve içeride toplanan bir beden için, bir metafor olarak heykele karşı olmuştur (Krauss, 2002:106-107).

Morris'e göre, herhangi bir kişi heykel etrafında ya da içinde yürüyebilir ve yapıları anlayabilir. Sekiz geometrik elemandan oluşan **Takozlar** (*Wedges*) (1970), sadece fiziksel nesneleri değil, aynı zamanda aktif olarak işi deneyime ve katılıma davet eden mekânı ve izleyiciyi içermektedir. **Takozlar**'ın dış yüzünden parçaların biçimlenişini anlaşılabilmekte; ancak, sadece yakın olunduğunda ve yapının merkezine girildiğinde parçaların biçimlerini (düzenlenişini) görülebilmekte ve keşfedilebilmektedir. Görüngüsel bir çalışma olan **Takozlar**'da, izleyici mekân boyunca hareketinin ve kendisinin farkında olmakta ve hareketi dolayısıyla heykel sürekli olarak değişim göstermektedir. Hatta parçalar arasındaki açıklıklar, merkeze girişe izin vermek için yeterince geniş gibi gözükse de, giriş türünde bir davet oluşturmak için yeterince geniş değildir. Morris'in sanatında sıklıkla kullandığı gibi, burada da bir muğlaklık bulunmaktadır. İzleyici içerik için bir araştırma içerisinde, böylece kendi katılımından kaçınmaz (Tisoti-Schillinger, 2010:39-40).

Morris'in bu yapıtında izleyici sadece **Takozlar**'a bakmamakta; bedensel algısının aktif olması dışında, parçanın deneyimine kendi katkısının farkında olmaktadır. Bu yapıt ayrılmaz bir bütün olarak, onun algısının içinde sonuçlanan *mekân-izleyici-nesne* üçlüsünün ilişkisini güçlendiren pek çok Morris işlerinden sadece bir tanesidir (Tisoti-Schillinger, 2010:40)

Yapıtın ölçeği izleyicinin bedeniyle ilişkinin kurulmasına katkı sağlamaktadır. **Takozlar**, anlamıyla izleyicinin bedeni tarafından öngörülmüş; bu deneyimle birlikte şu dakikaya yani gerçek zaman içindeki ilişkilere soru yöneltmektedir. İzleyici konumsal (mekânsal) bağlamda ve ışığın çeşitli durumları altında ve çeşitli pozisyonlardan parçayı deneyimlediği için ilişkileri kendisi kurmaktadır. Bu durum, kesinlikle bütün heykellerin gerçeğidir, çünkü heykel gerçek mekânı içermektedir; bununla birlikte Morris'in **Takozlar**'ı, geleneksel bir heykel gibi değil, içerdiği

mekânın dışından ziyade içini kapsamaktadır. Biz parçayla ilişki içerisinde kendi kendimize inceleyerek *gerçek* zamanı harcamaktayız. Morris'in **Takozlar**'ıyla gerçek zamanı kapsayarak kişisel ilişkimizi incelemekteyiz. Şu söylebilir ki, yapıtın içerisinde *dahili bir öge* olmaktadır (Tisoti-Schillinger, 2010:40-41).



Resim 3. 13 Robert Morris, Takozlar, 1970, Pennsylvania, ABD.

Kaynak: http://www.waymarking.com/waymarks/WMHTDQ_The_Wedges_Philadelphia_PA
(Erişim Tarihi: 29/3/2015)

Sanat yapıtı, mekân ve izleyici arasındaki bu değişim eleştirel yazıların ve analizlerin çok büyük bir literatürünü oluşturan kişilerce, Morris'in parçalarının bazı yorumlamalarına neden olmuştur. Sanat eleştirmeni Fried'in polemiğini ve tartışmaya yol açan makalesi “Sanat ve Nesnelik”i (*Art and Objecthood*) (Fried bu makalede minimal sanatın teatrallliğini *literalist* olarak adlandırmakta ve özellikle Morris Sanatı olarak eleştirmektedir.) dikkate alabiliriz (Tisoti-Schillinger, 2010:30).

1.4 Sanat ve Nesnelik: Michael Fried

1967 yılında “Sanat ve Nesnelik” isimli makalesiyle minimalist sanatçıların yapıtlarını oldukça sert bir dille eleştiren ve tiyaronun resim ve heykel gibi geleneksel formların alanına girerek onların ciddiyetini azalttığını belirten Fried; minimalist yapıtların izleyiciye mekânda bulunmalarının nedenselliğini algılatarak bir estetik deneyim sunma konusunda yetersiz kaldığını savunmuştur. Fried’e göre;

“Minimal sanat büyük ölçüde ideolojiktir ve sözcüklerle tanımlanabilen bir konumda varolur. Yazınsalci sanat kendini ne resim ne de heykel olarak algılar, onların yerine geçmeye çalışır, daha kötüsü yine her biriyle ilintili kalarak kendini bağımsız sanat olarak benimsetmeye çalışır” (Fried, 2004:275). Minimal sanatı literalist olarak tanımlayan Fried açıklamalarına şu şekilde devam etmektedir; *“Literalist teatraldır; çünkü herşeyden önce izleyicinin literel yapıtla yüz yüze geldiği gerçek durumlarla ilgilidir.”* (Fried, 2004:281).

Aslında minimalist yapıtlara teatrallik suçlaması getiren Fried, bu tür yapıtların estetik anlamda izleyicide *derin hazlar* oluşturmadığı konusuna özellikle Judd ve Morris penceresinden eleştiri getirirken; diğer yandan yapıt izlerken ya da haz duyan değil de, mekânla kurduğu ilişkiye paralel olarak deneyimleyen *yeni izleyici* modeline de açıklık getirmektedir. Fried “Sanat ve Nesnelik” makalesini, *yazınsalcılar* olarak adlandırdığı Judd ve Morris’in sanat yapıtından yanılsamayı dışlayan makalelerine bir yanıt olarak yazmıştır. Fried makalesinde, yozlaşmış duyarlılık olarak nitelendirdiği minimalist hareketin duyarlılığına karşı çıkarak, modernizmin *soyutçu* yanını, onun ayırt edici özelliklerini ve olgunluğunu övmektedir. Fried’e göre minimalist hareket, nesneyle izleyici arasındaki diyalogu bir tür gösteriye dönüştüren literatist dejenerasyonun etkileridir: “Modernist sanat sadece nesnelliğin değil, zaman duygusunun da askıya alınmasını içerir”. Oysa fiziksel izlemeyi, gerçekte katılımı ön gören minimal sanat, zaman duygusunu yapıtla doğrudan ilişkilendirmektedir. minimal sanatı *teatral* ve *şekilci* olarak nitelendiren ve onun *ideolojik* olduğunu özellikle vurgulayan Fried, teatralliği resim, ve heykel gibi klasik formları temsil eden görsel sanatlar için bir zaaf olarak nitelendirmektedir. Fried’e göre teatrallik, izleyiciyi yapıt karşısında akıp giden zaman doğrusuna hapsetmekte ve zihinde *ikircikli* bir durum oluşturmaktadır; Böylece sanat yapıtı, soyut ve estetik bağlamından koparılmış olmaktadır. Fried,

minimalizmi *sanatı yerinden etme çabası* olarak değerlendirmekte ve bunun bir hata olduğunu söylemektedir (Fried, 2004:274-294).

Foster, Fried'in minimalizme karşı bu ölçüde tepkili olmasının nedenini, minimalizmin biçimci modernizme tehdidini Judd ve Morris'den daha fazla kavraması ve minimalizmi geç modernizmden bir kopuş olarak görmesiyle açıklamaktadır. Minimalist sanatın, kendini ortaya koyduğu bir dönemde, yeni avangard hareketlerin karşı tavırlarının sesleri yavaş yavaş duyulmaktadır. Greenberg ve Fried içi bu tür bi durum, sanatın kurumsal sınırlarını aşmak, biçimsel özgürlüğünü reddetmek ve sanatın sonunu ilan etmektir (Foster, 2009:81). Foster'a göre minimalist sanat, bir yandan sanatın biçimsel yönden bağımsızlığının ortaya çıktığı, diğer yönden parçalandığı tarihsel bir dönüm noktasıdır. Foster, minimalist ve pop-sanat arasındaki bağlantının, farklı açılımlardan yola çıkan her iki sanat formunun da, modernist yaklaşımlara ve kitle kültürüne karşı tepkiler barındırması olduğunu söylemektedir. Minimalist sanatçıların modernizmin seçkin tavrına, pop-sanatında kapitalizmin gelişmiş kitle kültürüne yönelik bir tavır geliştirdiğini ifade eden Foster, bu durumu şu sözlerle açıklamaktadır:

“Pop-sanat yüksek sanatı sınamak için kitle kültürünün kullanma yollarını arar, fakat elde ettiği sonuç, kategorileri bozulmadan kalan yüksek sanatın yerine gündelik olanı getirmek olur. Minimalizm ise, estetik eylemlerin dönüştürücü özerkliğini yeniden elde edebilmek için, hem yüksek sanata hem kitle kültürüne direnir; fakat yarattığı baskın sonuç özerkliğin geniş bir kültürel aktivite alanına yayılması olur.” (Çimen, 2010:46)

2. SİTE-ÖZGÜL SANAT

Beyaz küpün temel etkileri mekânı dış dünyadan ayırıştırmak olmuştur. 1960'ların sonunda sanatın gelişen metalaştırması ve sanatın evrensellik ve özerkliğinin hüküm süren ideallerine tepki olarak ortaya çıkmış olan site-özgül sanat; 1970'lerin ve 1980'lerin başından sonuna kadar arazi sanatı, süreç sanatı, performans sanatı, kavramsal sanat, enstelasyon sanatı, geleneksel eleştiri, toplum kökenli sanat ve kamusal sanat ile kesiştiği için; onun yaratıcıları, onun bağlamı ve yapının ayrılmazlığı üzerine ısrar etmiştir (Kwon, 2002). Site-özgül sanat, gerçek bir

mekânda konumlanmış olmak için müzenin *tabula rasa* ²³ının sınırlamasının dışına çıkmıştır; ve zamane (moda olan) site-özel sanat, bu modernist paradigmanın, bir tersinimini zorlamıştır: “*Modernist heykel, kendisini daha özerk, daha göndergesel sunarak; sitedeki farklılıklarını ifade etmek ya da ilişkisine hizmet etmek için, kaidelerini kendisine katmıştır.*” (Kwon, 1997) Site-özel sanat yapıtları, doğası itibariyle, mekâna birleştirilmiş ve eklenmiştir; *fiziksel ve tarihsel özellikleri* dikkate alınarak, *kesin bir yer* için yaratılmıştır. Bu birleştirilmenin nedeni dolaşım ile ilgili *taş inatlılığı* / reddetmeleridir. Sanatçı Robert Barry şu açıklamayı yapmıştır: “*Yapıt yerleş tiğ i yere uygun olur. Tahrip (imha) edilmeden taş inamaz*”· Buren ve Haacke, Asher ya da Smithson gibi sanatçılar Walter Benjamin’in ileri sürdüğü “*metanın içerisinde kültürün bütünlüğünü yitirmesine*” karşıydılar. Böylece site-özel sanat anti-kurumsal yaklaşımı nedeniyle *tarafsız ve objektif* bir yöne doğru eğilimli olmuştur.

James Meyer *Literal Site* adı altında site-özel sanatın bu türünü kuramsallaştırmıştır. “*Sanatçının müdahalesi eleştiri yapmak için bunu konu edinse dahi, bu, durumun fiziksel kısıtlamalarına uyumlu olmaktadır. Böylece yapıtın biçimsel sonucu bir fiziksel mekân, onun kavrayışı tarafından belirlenir*” Ancak, site-özel sanatı eşsiz yapan şey sadece somut bir yer değil, aynı zamanda onun belirli karakteristiklerinin determinizmidir.²⁴ Sanat yapıtını kendine özge yapan şey, parça, mekân ve izleyici arasında yaratılan ilişkiler grubudur. Judd “*algının koordinatları sadece izleyici ve yapıt arasında değil, aynı zamanda izleyici, sanat yapıtı ve her ikisinin yaşadığı yer arasında kurulmuştur*” (Harrison&Wood, 2011:873) yorumlamasını yapmaktadır. Bu, ya tamamen nesnenin iç ilişkilerini ortadan kaldırarak ya da aksiliklerin arka arkaya geldiği bu ilişkileri basit yapısal bir

²³ Tabula rasa, insan beyninin başlangıçta “boş bir levha” olduğunu öneren felsefi görüş. John Locke’un (1632-1704) yazılarında rastlıyoruz. Ona göre insanlar, idealleri doğuştan beraberinde getirmezler; bütün idealler duyu deneyimleri yolu ile elde edilir. Onun “tabula rasa” (boş levha) diye adlandırdığı insan anlayışı, bilginin alt yapısı olarak duyu deneyimlerini elde etme yeteneği ile dünyaya gelir ve bu deneyimlerine göre şekil kazanır.

²⁴ Evreninin işleyişinin, evrende gerçekleşen olayların çeşitli bilimsel yasalarla, örneğin fizik yasaları ile, belirlenmiş olduğunu ve bu belirlenmiş olayların gerçekleşmelerinin zorunlu olduğunu öne süren öğretilerdir.

tekrarın işlevi yaparak başarıyla ulaşmaktadır. Bu nedenle, eğer o tekrar taşınırsa, üçünün arasındaki ilişki de taşınır.

Smithson'ın 1970'te Utah'daki petrol arayıcılarının kirlettiği terkedilmiş Büyük Tuz Gölü'nü sanat yapıtına dönüştürdüğü **Spiral Dalgakıran** (*Spiral Jetty*) çamur, çökeltilmiş tuz kristalleri, bazalt kayalar ve su ile yapılmıştır. Çevresinde bulunan terkedilmiş petrol kuyularına ve ilk kıtalararası demiryolu hattının tarihsel bağlamına ilgi çeçmek için üretilmiş olan Spiral Dalgakıran, inşa edildiği gölün suyu çekildiği bir dönemde yaratılmış, tamamlandıktan iki yıl sonra gözden kaybolmuş, doksanlarda kısa bir dönem gözükmüş ve 20 yıl sonra 2002 yılında, kayaların renkleri bozulmuş ve değişime uğramış olarak tekrar ortaya çıkmıştır.



Resim 3. 14 Robert Smithson, Spiral Dalgakıran, Büyük Tuz Gölü, Utah, ABD, 1970.

Kaynak: <http://theslideprojector.com/art1/art1summer/art1lecture10.html>

(ErişimTarihi: 10/3/2015)

Spiral Dalgakıran'ın *fenemonolojikal paradigması* içerisinde site-özgüllük, (Kwon, 2003) özünde *Orada Bulunma* (mevcudiyet) kavramıyla birleşmiştir. Site-özgül sanat, izleyici baktığında tamamlanan ve bu tamamlanma tarafından karakterize edilen yerleştirildiği yere, doğası gereği dahil olmaktadır. Bu *orada olma* (mevcudiyet) çevrenin iç özelliklerini sanatın parçası yapmakta; ve bu nedenle de yapıt kaldırıldığında bütün ayarları değişmektedir. Doğası durağan değildir ve Beyaz

küpün steril ortamının dışında gelişme göstermektedir. Site-özgüllük başlangıçta yapıtın bozulması, izleyicinin taşınması, daha çok iklim değişiklikleri sırasında yok olma nedenlerinden dolayı, dramatik bir şekilde anti ticariydi. Kalıcı olması onun doğası değildi; içerdiği şey, sanatın metalaşmasına karşı şikayet etmektir.

Site-özgül sanat çok kısa zaman içerisinde, nötr bir yer haline gelen ve taşınabilir sanat nesnesinin ticari alışverişi için uygun bir ortam olan Beyaz küpün duvarlarına yerleşerek, kendi varlığının kanıtını bu mekânda gerçekleştirmiştir. Bir galeri içerisinde yer bulan site-özgül sanat; kurumsal düzenin kültürel ve ekonomik değerlerini değiştirmek için, sanatın anlamının biçimlendiği kurumların gizli operasyonlarını ve yollarını su yüzüne çıkaracak biçimde kurumsal düzenleri yeniden kodlama eğilimi göstermiştir. Buren metninde 1960'ların Marksist terminolojisini kullanmış ve Marcel Broodthaers (1924-1976) *kapitalist tüketimin diğer formu olarak sadece kültürü düşünen bir sistemi* kınamıştır. Görüldüğü gibi, site-özgül sanatçıların eleştirileri, ekonomik statünün politik durumlarını ve onun yanlış kullanımının kötü yönlerini açığa vurmaktadır.

Günümüzde site-özgül sanat, müze ve galeri mekânlarıyla ilişkiye girmiş, orada hazır bulunma duygusu dahi değişim geçirmiştir. Artık, bir yere ilişik devam etmeye ulaşmış; onun konumu bir kurumsal ortamın yansıması olmuştur. Bu yüzden o aynı koşulları bir araya getirebilecek herhangi bir yere yeniden yerleştirilebilir; bu literal site-özgüllüğün ilkelerine karşı koymaktadır. 1973'te Buren New York'ta John Weber Galerisi'nde (*John Weber Gallery*) "**Çerçevenin İçerisinde ve Ötesinde**" (*Within and Beyond the Frame*) adlı yapıtını sergilemiştir.

Yapıt dokuz adeti galeri içerisinde olmak üzere, dokuz adeti de pencerenin dışından galeriye paralel olan caddeyi keserek yerleştirilmiş Buren çizgileriyle 18 pankartlardan oluşmaktaydı.

John Weber Galerisi bu pankartlar için bir yapı olarak bu parçada işe yarayabilir, ancak, bu görev herhangi bir galeriyle de başarıya ulaşabilirdi. Burada site-özgül parçanın anlamı, ortaya çıkmamaktadır. Beyaz küpün son derece gösterişli gücüne yönelik eleştiri, doğası itibarıyla site-özgül parçanın eklendiği yerde kalmasıdır. Yine, Douglas Crimp bu site-özgül bir parçanın (diğer Buren yapıtlarının çoğunluğunda olduğu gibi) kendi eleştirisinde başarısız olduğuna dikkat

çekmektedir. Çevrenin ötesine, galeri dışına genişleyen pankartların yarısı ve dokusu gerçekte, SoHo'daki bu koruyucu sanat bağlamına sızıntı yapamamıştır.



Resim 3. 15 Daniel Buren, Çerçevenin İçerisinde ve Ötesinde, John Weber Galerisi, New York, 1973.
Kaynak: <http://www.theslideprojector.com/art371/art371lecturerepresentations/art371lecture2.html>
(Erişim Tarihi: 10/3/2015)

Şu anda site-özgüllüğü eşsiz ve benzersiz yapan şey, site-özgül sanat parçası ile irtibatlanan izleyicilerdir. Artık, mekâna bağlanmamakta ya da mekân tarafından belirlenmemekte, kamunun doğrulayıcısı olarak rol oynamamakta, “site belirleyici sanat parçası anlamında” ve önemini deşifre etmektedir (Cueto)

2.1. Site ve Non-site

Site kelimesi, hem günlük konuşma dilinde, hem de teorik söylemlerde zengin bir tarihe sahiptir. Kelime, mimarlar ve arkeologlar, ekonomistler ve inşaatçılar, savaş tarihçileri ve web tasarımcıları tarafından kabul edilmiş ve benimsenmiştir. Oxford İngilizce Sözlüğüne göre, isim olarak site; “*Bir yerin, kasabanın, binanın durumu ve pozisyonu; bazı şeylerin üzerindeki ya da içindeki pozisyon, özellikle yapılmış ya da yapılmakta olan bazı etkinliklerin (aktivitelerin) yeri, bina inşa etmek*

için uygun olan ya da niyet edilen arazi, ya da arazilerin sayısı ve bazı amaçlar için uygun olan bir yer ya da zeminin bir parçası; belirlenmiş etkinliğin sahnesi” anlamına gelmektedir. Kelimenin latince kökü, situation (durum, mevki, konum, yer) kelimesinin köküyle aynı olan, yer ve konum anlamına gelen situsdur. Situs ayrıca, “*orjinal mekânının, pozisyonunun içinde*” anlamına gelen Latince in situ deyiminin temelidir.

Site; sık sık *mekân, yer ve lokasyonu* içeren birkaç kavramla değiştirilerek kullanılmaktadır. Sitenin kullanışlı tanımına ulaşmak istiyorsak, onu yakın anlamdaşlarından ayırt etmemiz gerekiyor gibi görünmektedir. Gerçi bu kavramların kullanımının çeşitliliği, metaforik olarak ya da anlamsal kaymanın belli başlı derecesiyle eşleşmektedir. Oysa bu kavramlar için kullanımların çeşitliliği, onu meydana getiren mecazilik ya da anlamsal kaymanın belli bir derecesiyle birleşmektedir, fakat tümüyle ayırt edilebildiği bir zemin oluşturmak imkânsızdır.

Mekân bu dört kavramın en geniş kapsamı olarak kuramsallaştırılabilir. Bu, “*mevcut olabilecek herhangi bir duruma referans olmaksızın her yönde sürekli, sınırsız, ya da limitsiz bir kapsamı*” yanısıra, “*bir şekilde yer ya da kapsam sınırlamasını ya da tespit edilmesini*” belirtmektedir. Mekân nesneleri ya da nesneler arasında olmayı; nesneleri, sınırlandırmayı ya da dahil olmayı içerebilir. Kant mekânın, “*tüm dış sezgilerin zemini olduğunu*” ileri sürmektedir.

Lokasyon, yer ve sitenin farklılıklarını ayırtırmak çok daha zordur. Lokasyon yerleştirmenin eylemi olarak; “yerleştirilmiş olmanın durumu ve gerçeği, bir yerin yerleşimi; ya da özel bir yerin işgalinin durumu ve gerçeği; yerel pozisyon ve durum” olarak tanımlanmaktadır. Lokasyon yere bağlı mekânın bölgesinin özel bir kısmı anlamına gelen; “*Bir fiziksel mahal, bir olayın geçtiği yer (olay yeri); bir nokta, bir lokasyon; gerçekte şey ya da bir kişi tarafından işgal edilen mekânın niceliği ya da miktarı; mekândaki bir beden ya da diğer bedenlerle ilişki içerisindeki pozisyonu; durum, lokasyon; bir bina, kuruluş ya da özel bir amaca adanmış yer*” anlamına gelmektedir. Bu durumda yer ve mekânın her ikisi de, mekân içindeki özneleri ve nesneleri yönlendirmeye hizmet ederek konumsallaşmaktadır.

Heidegger doğanın meydana getirdiği yeri, başka bir deyişle mekânı insan yerleşimi için bir yer olarak tanımlamıştır. Heidegger için, yer mekânın sonsuzluğunu emreden bir fiziksel konumu belirtmekte; bir merkezliliği, bir evi ifade

etmektedir. Günlük dille söyleyecek olursak, bir kişi yersiz liği hissettiği zaman, içinde bulunduğu ortamdan rahatsızlık duymakta; sık sık yeri olarak evi hakkında konuşmaktadır.

W.J.T. Mitchell *“heykel diğer bedenler tarafından karşılaşılabileceği, görülebileceği bir site, mahal, lokasyon, ya da bir yeri olsun ister”* önermesini yaparken Hieddeger’i işaret etmektedir. Yer ve lokasyon temel olarak medya söyleminde fiziksel mekânı önermesi, Miwon Kwon’a göre sadece sitenin bir birleşim değeridir.

Smithson 1967’de, New Jersey bölgesinde sanayi çevrelerini incelemeye başlamış ve sonra damperli kamyonların yardımıyla hafriyatını yaptığı toprak ve kayaları antikitenin anıtlarının muadili olarak tanımlamıştır. Bu maddelere minimalizmin yaptığına benzer bir tür sert, geometrik konteynerler ayarlayarak, Smithson bu kayaları beyaz küp ile bağdaştırmanın yolunu bulmuştur (Kandel, 1995). Smithson, beyaz küpte gerçekleştirmiş olduğu yapıtlarını şu şekilde açıklamıştır;

“Manzaraya birş eyler koymak yerine, toprağ ı soyut bir konteyner olan ‘Non-site’ye yani iç mekâna transfer etmekle ilgilenmeye karar verdim. Site ve Non-site arasındaki diyalektik gerilim, fotoğ raylarla, özellikle konteynerler içerisinde sergilenen haritalar yoluyla kurulmuş tur” (Kastner&Wallis, 1998).

Non-Site’nin serileri, genellikle ayna ya da galvanizlenmiş çelik oluşumlarının içerisine yerleştirilen; özel madenlerden, kazılardan ya da taşocaklarından toplanan; çakıl, kaya ve tuz materyallerinin galeriye yerleştirmesidir. Oysa, site dağınık bilgidir. Bu bilgi seyahat edilebilen, deneyimlenebilen, ziyaret edilebilen bir yerdir. Non-site ögesinde önemli olan şey, siteden taşındıktan sonra yer değiştirme durumu ve anlamın korunmasıdır (Lucarelli, 2014).

Smithson’da site ve non-site arasındaki diyalektik, gerilim fotoğraflar ve en önemlisi konteynerlerle birlikte sergilenen haritalar yoluyla kurulmaktadır. Bunlar izleyiciye orjinal siteler ve sunumları arasında, yani: dışarı ve içerisi arasında bir bağlantı sağlamaktadır; ve bu bağlantı -zamanı, zamanda sürekliliği ve fiziksel

katılıma dayalı mekânsal pratikler üzerine (yerleştirilmiş) vurguları doğuran- iki lokasyon arasında geçişin sahneye koyma durumuna işaret etmektedir (Lucarelli, 2014).



Resim 3. 16 Robert Smithson, Non-Site, Oberhausen (Ruhr, Almanya), 1968.

Kaynak: <http://socks-studio.com/2014/06/14/theory-of-non-sites-by-robert-smithson-1968/>
(Erişim Tarihi: 10/3/2015)



Resim 3. 17 Robert Smithson, Non-Site, Oberhausen (Ruhr, Almanya), 1968.
Kaynak: <http://socks-studio.com/2014/06/14/theory-of-non-sites-by-robert-smithson-1968/>
(Erişim Tarihi: 10/3/2015)

Harita ögesi Smithson'ın yapıtında çok gereklidir. Makalelerinin çoğu bir anahtar öge olarak haritalama işlemiyle gezi günlüğü (özgül bir nesnenin belirli bir yerde diyagramlandığı, sembolik bir dil içerisinde yaklaşık olarak değerlendirildiği ve yorumlandığı) biçiminde inşa edilmiştir. Eğer harita çizgilerin iki boyutlu bir ayarlamasıysa ve formlar üç boyutlu mekân çağrışımı yapıyorsa; Smithson için non-site, sitenin üç boyutlu bir haritasını betimlemektedir. Harita gibi soyutlama ve temsil arasında bir sentezi önermektedir (Kandel, 1995).

Smithson antitez olarak, non-sitenin tekil malzeme odaklamasını, kendini olumsuzlamasının terimleri olarak ele almış olabilir. Bu bağlamda, non-site onun orijininin noktası olarak siteye doğru yönelmiştir. Yine de O, site ile karşıt ilişki içerisinde olan non-sitenin limitlerini etkilemektedir (Kaye, 2000:95).

Site	Non-Site
1. Limitleri açık	Limitleri kapalı
2. Noktaların serisi	Konu için bir ok
3. Dış Koordinatlar	İç Koordinatlar
4. Çıkarma	Ekleme
5. Dağınık (bilgi)	Kesin (bilgi)
7. Yansıma	Ayna
8. Köşe	Merkez
9. Bazı yerler (fiziksel)	Yer yok (soyut)
10. Çok	Bir

Şekil 3. 1 Site ve Non- Site Arasındaki Diyalektik.

Kaynak: Nick Kaye, (2000:95), Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation.

2.2 Zamana Yönelik Metafor

Minimalizmin endüstriyel malzemeleri kullanmasından etkilenmesine ve sanat nesnesinin etrafında mekânın izleyici tarafından deneyimlenmesi konusuyla ilgilenmesine karşın; Post-minimalistler daha çok geleneksel heykelin tavırlarını terk etme girişiminde bulunmuşlardır. Smithson'un yaklaşımları bu grubun karakteristiğidir. Dağınık malzemelerden heykeller yaratan Smithson'ın üretimleri daha çok var olan sistemin çöküşü ve olası tükenmişliği öngören termodinamiğin ikinci yasası entropi kavramı konusundaki ilgisiyle şekillenmiştir. Enkaz ve kayalarda yeryüzünün nasıl yavaşladığının ve soğuduğunun kanıtlarını gördüğü için, onun jeoloji ve mineroloji konusundaki ilgisi ona bu yasaları onaylattı. Fakat ayrıca bu fikir daha genel bir biçimde ünlü makalesi "Entropi ve Yeni Anıtlar"da (1969); Smithson, site ve non-site kavramlarına ve biçimlendirmenin galeri dışında bir yerde gerçekleştiği, daha sonra döküman ve nesnelerin bir yığınının galeri içinde olduğu 1960'larda arazi sanatını çevreleyen fikir topluluğuna önemli katkılar sağlamıştır. Ayrıca kalıntılar/(yıkıntılar) ve anıtlar konusundaki tartışmaları, sanatın peyzajda ne amaçladığı konusunda düşünmek için çok yardımcı olmuştur (Wolf, 2010).

İlk kişisel sergisini soyut ekspresyonist yapıtlarla 1959'da New-York'ta açmış olan Smithson, 1961 yılında Roma'ya yapmış olduğu gezide Bizans dönemine ait dinsel sanat ve tarihten etkilenmiş; sonrasında soyut ekspresyonist bir üslupla mitolojik ve dini konuları betimlemeye başlamıştır. 1963'te heykeltıraş Nancy Holt (1938-2014) ile evliliğinden sonra heykele yönelmiş, kapsamlı bir şekilde sanat hakkında yazmaya başlamıştır. Minimalistlerle tanışmasıyla, gerçeğin bir yansıması olarak aynaları kullandığı yapıtlarında minimalist etkiler görülmeye başlar. 1965'ten sonra, çevreden ve sıklıkla açık havadan faydalandığı arazi sanatı çalışmalarını üretmek için, New Jersey'de endüstriyel siteleri (yer) ve taşocaklarını kullanmaya başlamıştır (Jr., 2004).

1960'lı ve 1970'li yıllarda sanat söyleminin biçimlenmesinde ciddi ölçüde yer alan sanatçı Smithson'ın sanat dünyasına eleştirel bakışı, onu dönemin sanat algısının bir araştırmasına yönlendirmiştir. Görme (imgelem), zaman, sanatın ve izleyicisini hesaba katarak yer üzerine ekseriyetle etkili eleştirilerin bazılarının uygulaması

Smithson'dan gelmiştir. Kavramsal bir sistem için bir ihtiyaç olan bilim kurguya karşı Smithson'ın sempatisi; çorak peysajlar, değişken boyutlar ve soyutlama jeolojik zamandan kaynaklanmış olduğundan, bu gibi benzeşmeyen konuları ve temaları birleştirebilir. Bilim kurgu imgelerini benimseyerek Smithson, Greenbergian modernizminin sona ermesini amaçlayan bir çerçeve, kurumsal olarak sanat dünyasıyla uygun bulunmuş olan eğilimleri yaratmıştır (Creighton, 2014:2).

Smithson insan merkezli bir dünyanın kavrayışını, bu kavrayışın ötesine taşıyarak ilgilenen bir sanatçıdır. Yapıtları ve yazıları sanki fantastik bir yolculuktan, gelecek ve prehistorik gelecekte ve de belirsiz gelecekte; kronolojik ve mekânsal simgeleri getirmektedir. Yapıtları, kayıtsız ve çoğu kez saldırgan kainatın karamsarlığı ile insanı uzlaştırmak için yeni yörüngeler önermekte, yapıtlarının ustalığı ile bizim kafamızı karıştırmakta ve ilgi uyandırmaktadır. Alt üst olmuş jeolojik zemin tabakalarının bir duygu düzenlenişi ve bazen kasvetli, parlak kişilerüstülük olarak tarihi yorumlayan materyali, tarihin yenilikçi bir modelinin kapitalistik entrikaları üzerine kavranılması güçlü bir yorum önermektedir. Smithson'ın çalışmaları, bilim kurgu ile ilişki içerisinde olan, dış mekânda bir uyduya benzer bir perspektifle boy ölçüşen, bize tarihe geri çekilerek bakmayı öneren ve potansiyel geleceğin gelmesi üzerine algılaması güçlü bir eleştiridir.

Smithson kariyeri boyunca bilim kurguya ilgisini sürdürmüştür. Astronotları ve uzaygemilerini içeren erken çizimlerinden; daha sonraki yazılarında, Brian Aldiss ya da Damon Knight gibi favori bilim-kurgu yazarlarınının bazılarının sürekli kaynak olarak kullandığı için; Smithson bilim kurgunun yaşam boyu fanı olmuştur. Bu tür bir ilişkinin varlığı yeni bir kavram değildir. Smithson aslen, daha 1968 yılında Peter Hutchinson'ın "Bilim-Kurgu: Bilim İçin Bir Estetik" makalesiyle *bilim kurgu estetiği* ile ilişkiliydi. Hutchinson'ın makalesi, sonraları minimalist heykellerin ve nesnelerin ya da eşzamanlı filmlere dayanan oluşumların sıklıkla açıklık getirmeye çabalamaktadır. 1978'de T. A. Zaniello yayınlamış olduğu "Prehistoriğe Eğilimli Geleceğimiz: Bilim Kurgu ve Robert Smithson" başlıklı makalesinde; Smithson'ın bilim-kurgu romanlarına ilgisinin şaşırtıcı yoğunluğundan ve entropi kavramının Smithson tarafından kullanımının arasındaki önemli ilişkilerden söz etmektedir (Creighton, 2014:2).

Bugün yeni görsel ve mekânsal anlayışlarda bize ön ayak olmak için pek çok yolda yardım edebilecek olan, çoğu kez bilim kurgu kaynaklarından yararlanan Smithsonian'ın çalışmaları, bilimsel keşiflerin bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır (Creighton, 2014:6). Onun çalışmaları zamanın farklı manifestolarını, modernizme kolektif bir saldırının farklı yönlerini yansıttı ve belirli algısal etkenlerin geleneksel galeri sisteminin doğasında var olan ve sanat tarihinin belirli anlayışlarıyla bilgilendirmiş olduğu görülebilir.

Smithson'ın 1960'ların sert iklim koşullarını karşı karşıya getirdiği belirtilmek zorunludur. Bu zaman boyunca, Fried ve Greenberg gibi Amerikan eleştirmenlerinden devrolan Avrupa modernizminin otoritesine karşı büyüyen bir antipati, yeni bir eşitlikçi estetik için bir yolun kıyısında olan, geçmişin bir çözünmesine dayalı hareketlerin içerisinde bir patlama söz konusuydu (Creighton, 2014:8). Herhangi biri, bu arzuları Morris tarafından uygulanan minimalizmin ve kavramsalcılığın entellektüel yardımının soğukluğuyla tamamlanan, güçlü duygusunun ve soyluluğunun deflasyonunda yani düşüşünde gösterebilir. Smithson yoğun bir şekilde kendisinin özellikli kavramı entropiye bağımlı hamlesiyle bir benzerinin resmi olarak açılışını yapmıştır. Smithson'ın entropi fikrine bağlılığı onu, özellikle tarihselleşen hikayelerin yükselişine müdahale eden fikirle ilişkili olarak, Morris tarafından ifade edilen bir çizgiye koymaktadır. Bu, Smithson'ın bilim kurguya ilgisine dayalı sayısız yazılı ve fiziksel yapıtlarındaki tutarlı bir endişeyi devam ettirebilir ve onun geleneksel olmayan geçiciliği, özünde ilerici gibi bir tarihin vizyonuna ve modernist zamanın bir eleştirisine onları kaynatarak ödünç verilmiştir (Creighton, 2014:11).

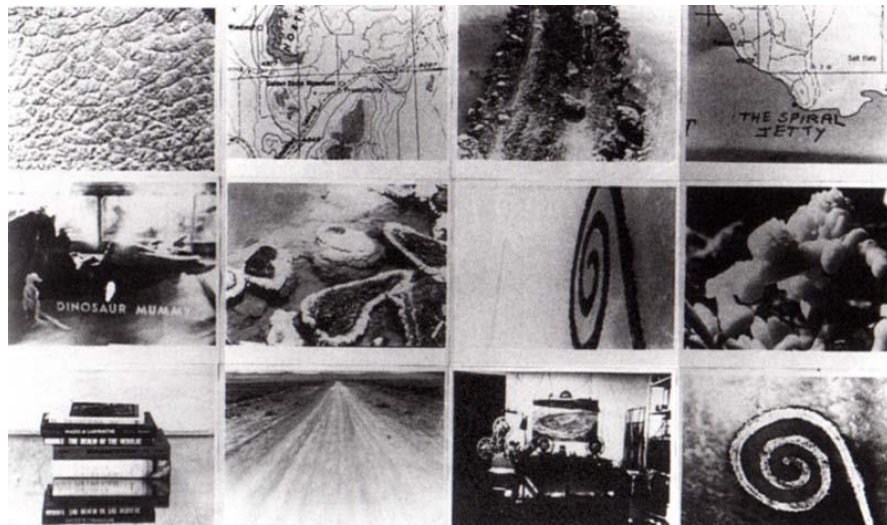
Malzemelerin doğal süreçleri hakkında mekân konusunda isim yapmış olan (Castro&Barney, 2012) Smithson'ın **Spiral Dalgakıran**'ı arazi sanatı yapıtlarının tamamının en ünlüsü ve en romantik olanı olarak kabul edilmektedir. Yeryüzü ve site sanatının bir örneği olarak, pek çok sanat tarihi metninde yer almaktadır. Utah, ABD'de Büyük Tuz Gölü, Rozel noktasında anıtsal inşa alanından oluşan yapıt, bir film ve bir makaleden oluşan ikonik bir iştir. Bu yapıt, özellikle sitenin kendisi, geniş boyuttu tartışılmış ve analiz edilmiştir. Clark Lundberry (2002) **Spiral Dalgakıran**'ı görmek için ve Smithson'ın entropi kavramıyla birlikte karşılaştırarak, boş yer ve kalıntı türü olarak fotoğraflarla belgelediği çabasını kuramsallaştırmıştır

(Rosenthalis). Smithson'ın **Spiral Dalgakıran**'ı hemen hemen sadece kurumsal, ekolojik ya da entropik söylemler aracılığı ile yorumlanmaktadır; Çünkü Smithson yapıtında sabit, tamamlanmış ya da bitmiş olması anlamını istemiyordu. Smithson galeri ve müzeyi izleyici ve sanatçı arasındaki diyalektik ilişkiyi destekleyen aciz bir hapisane ortamına benzetmiştir (Castro&Barney, 2012).



Resim 3. 18 Robert Smithson, Spiral Dalgakıran, Büyük Tuz Gölü-Utah, 1970.

Kaynak: http://earlymonthlysegments.org/files/2011/11/smithson_spiral.jpg
(Erişim Tarihi: 10/3/2015)



Resim 3. 19 Robert Smithson, Spiral Dalgakıran'ın Film Dökümanları, 1970.

Ancak doğrudan arazide üretilen bu yapıtın izleyici ile buluşması galeri mekânında gerçekleşmiştir. Yapıtın yok olma sürecine kadar çekilmiş olan fotoğraflar, ilk yapıldığı zaman gölün alçalıp yükselmesinin oluşturduğu farklılıkları gösteren video; yapıtla ilgili tüm artakalanlar galeri mekânında sunulmuştur. Her ne kadar arazi sanatı sanatın geleneksel formuna karşı bir ideoloji benimsese de, yapıtın gösterilme alanı sonuç olarak galeri mekânıdır. Bu durum galeri mekânının otoritesini ortaya koymakla birlikte, sanatçının özgür bir davranış sergilediğinin de göstergesidir. Sanatçı çalışmasını ne kapalı galeri mekânı için üretmektedir, ne de açık alanda dış mekânda göstermektedir. Burada bir iç-dış mekân diyalektiğinden söz edilebilir ki, bu diyalektik derinlik yanılışmasının yüzeyi çerçeveleyen durumundan oldukça farklıdır (O'Doherty, 2010:23-24). **Spiral Dalgakıran** düzenselliğın sınırlarını ve sanat yapıtının deneyimi olan şeyin, bir video ve Smithson'ın **Spiral Dalgakıran** hakkında kendisinin yarattığı makalelerin, pek çok kişinin çekebileceği ve yayımlayabileceği fotoğrafların bir serisinin mekândaki bir işareti olarak belirlenmesi olabileceğini sınamaktadır. **Spiral Dalgakıran** izleyiciyi düşünmeye zorlamakta, sonra izleyici, Smithson'ın düşündüğü şeyi, entropiden övünerek bahsetmesini, şiddeti, kızılığa sahip olduğu için kızılığın kızılığını okumaktadır. Smithson'ın **Spiral Dalgakıran**'ının maddeselliğın bir keşfi ve zamanın bir biçimi olduğu söylenebilir. Bir filozof olarak Gary Shapiro belirtmektedir ki;

*“Aksine, bir spiral olarak **Spiral Dalgakıran**, 15 inç genişliği ve 1500 inç uzunluğu ile yer ve yersizlik arasındaki diyalektiğın bir biçimini sergilemektedir; başka bir ifadeyle, bu yer ve yersizlik arasındaki diyalektik ve onun dış mekâna ve iç mekân yönünde işaret etmesi, sanatçı için konumsallık anlamına gelmekte ve siz Smithson'ın **Spiral Dalgakıran**'ı boyunca yürüdüğünüz için; fiziksel olarak bir uzlaşmayı, çembere bir bakışı, içinde ve dışında bir dönüşü deneyimlemektesiniz.”*

Bütün hoş resimlerin sonsuza dek asıldığı ve görüldüğü müzenin direnç göstermesinde **Spiral Dalgakıran**, bir yerin müze fikriyle yarıştığı kadar meşruluğun tarihsel çizgisinde ve bir kalıtım olarak sanatın korunmasında var olmaktadır. **Spiral Dalgakıran** hakkında yazan ve onun hakkında bizzat film yapan

Smithson, sanat dünyasına **Spiral Dalgakıran**'ın görüntülerini aktararak direnç gösteriyor gibi durmaktadır. Arazi sanatı yapıtlarının teorisyeni ve öncüsü olarak sanat tarihi hikâyelerine dâhil olan Smithson'ın **Spiral Dalgakıran**'ı, madde(ler)nin doğal süreçleri hakkında mekân konusu hakkında üretilmiş bir *işarettir*; bir sanat yapıtı deneyiminin ne olabileceğini ve düzensel olarak sınırlarını test etmektedir (Rosenthalis).



Resim 3. 20 Robert Smithson, Spiral Dalgakıran, Büyük Tuz Gölü-Utah, 1970.
Kaynak: <http://craftcouncil.org/timeline/70sinfo.html> (Erişim Tarihi: 10/3/2015)

Spiral Dalgakıran'ın dolaysız deneyimlenmesi konusu birkaç duruma bağlıdır: İzleyicinin yapıtı nasıl değerlendirdiği ve odaklandığı, izleyicinin *önyargısız beklenti*²⁵ olmaksızın ya da *önyargısız beklenti* ile bakmasına ve izleyicinin eleştirel alt yapısının yanı sıra, bir fotoğrafta ya da gerçek yaşamda yapıtı anlayıp anlamıyor olmasına. Burada üzerinde durulması gereken konu, rasyonel olmayan, tezatların fokurdadığı ve muğlâklığın hâkim olduğu Smithson'ın "*irrasyonel bölge*" olarak adlandırdığı, **Spiral Dalgakıran**'ın izleyici deneyimine izin veren şeylerin fotoğraflar ve hatta belki video gibi görünmemesi nedeniyle, Smithson projesinin görünen merkezi Utah'daki **Spiral Dalgakıran**'dır. Yapıt bize, onu öğrenilmiş

²⁵ Clement Greenberg'in kullandığı bu tabir soyut sanat için bir durum oluşturmuştur.

imgelem vasıtasıyla ele geçirmek ve bir sunuma gözle bakabilmenin yolundan daha ziyade bedenle nasıl ele geçirebileceğimizin önemini göstermektedir (Rosenthalis).

Büyük Tuz Gölü'nde gözden kaybolmak ve ortaya çıkmak olan **Spiral Dagakıran**'ın kaderi, pek çok yönüyle kendi kaderi gibi Smithson'ın hikayesiyle benzerdir. Teorik anlamda, zamanın tamamen savunmasız siteleri olarak anlaşılan entropi ile işbirliğinin bir anlamı nedeniyle, onun yapıtı kabullenmeyi ve sahiplenmeyi tanımlamaktadır (Lunberry).

2.3 Anarşiitektür: Gordon Matta-Clark

Matta-Clark, mekânın belirsiz karakterini tartışan ve mimari uygulamada geçişken ya da değişken bir karakter içeren mimari uygulamalara sahip olan *Anarchitecture* adlı grubun kurucularındandır. Anarşi kelimesinden türetilen *anarchitectural* kelimesi, “kurallara ve temellere bağlı kalmaksızın” anlamına gelmektedir. Grup mimarlıkla ilgili sıradan kavramların aksine; Heidegger'in mimari dışı olarak tanımladığı *yer* kavramını ve düşüncesini araştırmak ve bu bağlamda yapıtlar üretmek üzere bir araya gelmiştir. Yüzeysel tasarıma bir tepki olarak ortaya çıkan ve bu yönde yapıtlar oluşturan grup; “*sökerek tamamlama, yıkarak tamamlama, boşlukla tamamlama*” gibi eylemleri barındıran yapıtlar üretmektedir (Lee, 2000, p. 50).

Heykel niteliği taşıyan ve sosyal pratikle eş zamanlı özellik gösteren, kısa ömürlü binaları keserek ürettiği yapıtlarını aktivitelerle ve film ile belgelemiştir. Çağdaş arazi sanatı ve performans pratikleriyle ilişkili döküman niteliği taşıyan fotoğrafları, film ve heykel öğelerini Amerika ve Avrupa'da galerilerde sergilemiştir. Yapıtlarına ilişkin üç sanatçı kitabı, onaltı adet film ve video, çoğu kendisi tarafından çekilen ve ayrıca arkadaşları, meslektaşları ve izleyiciler tarafından çekilmiş olan fotoğraflar bulunmaktadır. Matta-Clark yapıtlarında çoğunlukla dökümanter araçlar kullanmıştır (Zacharias, 2011:4).

Matta-Clark'ın *site-özgül* yapıtları, anıt mantığı ile ilişkilendirilmiştir. Yapıtlarının gelecek ve sürekli olarak garantiye aldığı geçmiş arasında gitgeller yaşaması, tarihsel çıkmazlık olarak tanımlanmamalıdır. Sanatçı yapıtlarını radikal bir biçimde *entropik anıtlar* olarak konumlandırmıştır. Onun yapıtları sezgilere aykırı bir şekilde,

geleneksel anıt oluşturmadaki tarihsel varsayımları onaylayarak, harab olmuş, bertaraf olmuş yerleri işaretleyerek anıt olmanın ötesine geçmektedir. Bir tarihsel kaybı, bir entropik yok etmeyi içselleştiren Matta-Clark'ın yapıtları, kendi imhasının ön koşuluna dayanmaktadır. Terkedilmiş ve yok olmak durumunda olan yapıları sanat malzemesine dönüştüren Matta-Clark; “*sosyal bakımdan gizli kalmış mimari anlamlarla*” oynayarak, yaşama ilişkin sürecini tamamlamış olan yapıları birer sanat yapıtı olarak izlemeye açmıştır (Lee, 2000:53). Mekânsal dönüştürmelerle mekâna ait öğeleri yeniden biçimlendiren sanatçı yapıtlarında boşluk, doluluk ilişkileriyle oynayarak ve ysanat malzemesi olarak kullandığı yapıların içyapısını göstererek onlara yeni anlamlar yüklemektedir.

“Mimari Üzerinde Tasarı” (*Drawing on Architecture*) adlı makalesinde Walker, kapitalist şehirdeki Öklid mekânının Matta-Clark'ın literal parçalanmasıyla çelişerek, özellikle Lefebvre'in çok yönlü kullanımının üzerinde tartışmaktadır. Walker'a göre kesilmiş bina, üç boyutlu kentsel çevre içerisinde Öklid mekânının parçalanmasını ebedileştirmiştir ve sonuç olarak *mekânın sunumunu* aşan bu özel şey mekânsal olarak gösterilerek onun önemini azaltmaktadır (Walker, 2005:120).

Mimariyi her yönüyle göstererek izleyiciye çok yönlü bir deneyim yaşatmayı hedefleyen sanatçı, yapıtlarının amacının izleyicinin mekândaki hareketine ilgi çekmek olduğunu söylemektedir. İzleyicinin mekânda içerisinde başını döndürme ya da yalnızca gözlerini oynatma gibi baş ve beden referanslı hareketlerle mekânı deneyimleyebileceğini söylemektedir. Yapıtlarını oluşturmada görsel algının verilerinden yararlanan Matta-Clark, gözün periferik bakış alanının yani izleyici deneyimlemesinin, bir kamera objektifinin lensinden çok daha işlevsel olduğunu belirtmektedir. (Muir, 2004:75) Kapalı olarak tanımladığı, yaşamsallığı ortadan kalkmış olan mimari mekânları kente açma düşüncesinden yola çıkan sanatçı, yapıtlarını oluştururken ışık ve renk öğelerinden yararlanmaktadır. Bu yolla kent bağlamıyla ilişkilenen yeni bir mekânsal oluşum yaratan sanatçı, kent ile banliyö, kamusal olanla özel olan arasındaki ayrıma dikkat çekmektedir. Matta-Clark, yapıyı kesme işlemini “*sözdizim ile oynamak*” olarak, yapılardan kestiği parçaları da “*yapı fragmanları*” olarak tanımlamaktadır. Yıkılması kesinleşmiş olan ruhu olan mimari yapıları sanat yapıtına dönüştürerek yüce ve kalıcılık anlamlarını sorgulayan sanatçı,

dışavurumcu yapı parçalarıyla, çevrenin geçiciliğine değinmektedir (Lee, 2000, p. 58).

Sanatçı **Bronks Yerler** (*Bronks Floors*) (1972-73) adlı yapıtında, mekânın duvar ve zeminlerinden dikdörtgensel, kare veya L-biçimli kesme-çıkarmalarla elde ettiği parçaları fotoğraflarla belgelenmiş ardından, düşey elemanlar olarak galeride sergileyerek, sanat yapıtı olarak değerlerini sorgulamıştır. Zeminden alınan ve döşeme strüktürünü gösteren kesikler, yapıdaki strüktürel sistemi de ortaya koymakta; mekân içerisinde yarattığı açıklıklarla, izleyicinin mimari mekânda bakışını şekillendirilmiştir (Lee, 2000:61).



Resim 3. 21 Matta Clark, Bronks Yerler, 1972-73.

Kaynak: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/towards-anarchitecture-gordon-matta-clark-and-le-corbusier> (Erişim Tarihi: 17/4/2015)

Thierry De Duve “Ex-Situ” adlı makalesinde Dan Graham’ın Matta-Clark’ın inşa etmeyi reddetmesi ve karamsar olması konusundaki düşüncelerine yer vermiştir. Oluşturmak yerine var olanları parçalayan ya da kesen Matta-Clark’ın bu kesim eylemini, yapının geçmişini araştıran bir arkeoloğa veya ameliyat esnasındaki bir cerraha benzetmektedir. Sanatçının Paris’te 1975’te *Pompidou Center*’in yakınındaki

tahrip olmuş bir yapıyı dönüştürdüğü **Konik Kesişme** (*Conical Intersect*) adlı yapıtı en bilinen örneklerdendir. De Duve'in belirttiği gibi sanatçı, yok olmak üzere olan binalar üzerinde çalışmakta ve aldığı kesitler yapıların kendi özel geçmişlerine referans oluşturmaktadır (De Duve, 2002:114-115). Yıkılma kararı alınmış bir binaya sarmal kesikler oluşturulacak şekilde müdahale edilerek oluşturulan bu yapıt, 1975 Paris Bienali için gerçekleştirilmiştir (Atmaca, 2013:21).

Konik Kesişme'de Matta-Clark, izleyiciye geleceğin müzesini görebileceği konik bir kesit açmıştır. Yapı kendisini boşaltarak kütesinden kurtulmakta, aydınlanmakta ve daha hafif bir görsel etkiyle yükselmektedir. İçeriye giren ışık ve hava yardımıyla, yapının nefes alması sağlanmaktadır (Tiberghien, 1995).

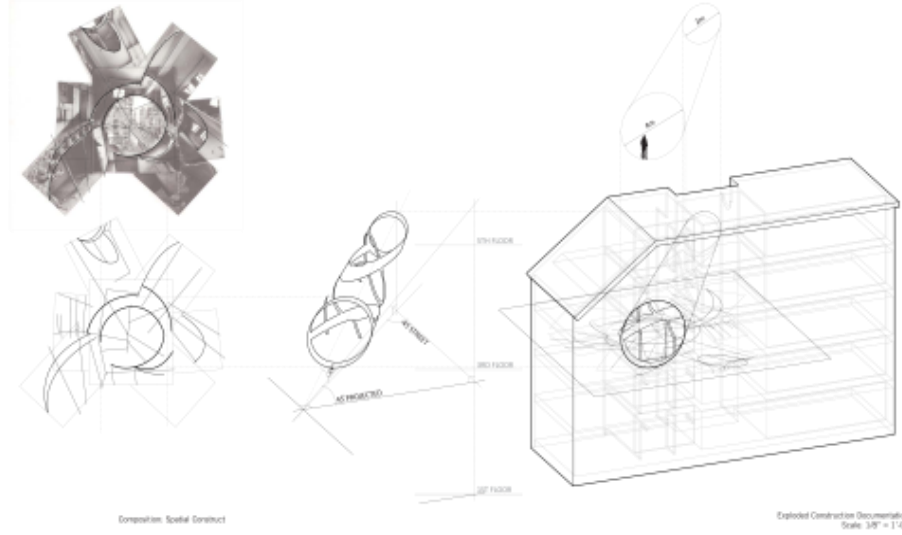


Resim 3. 22 Gordon Matta-Clark, Konik Kesişme, Paris, 1975

Kaynak: <http://www.artnet.com/Magazine/features/smyth/smyth6-4-5.asp>
(Erişim Tarihi: 17/4/2015)

GORDON MATTA-CLARK / CONICAL INTERSECT

SPATIAL (DE)CONSTRUCTION



Şekil 3. 2 Konik Kesişme'nin Diyagramları

Kaynak: <https://wba3.wordpress.com/page/3/> (Erişim Tarihi: 17/4/2015)

GORDON MATTA-CLARK / CONICAL INTERSECT

SPATIAL (DE)CONSTRUCTION



Şekil 3. 3 Konik Kesişme'in Diyagramları

Kaynak: <https://wba3.wordpress.com/2011/11/27/architecture-in-the-expanded-field-precident-diagrams/> (Erişim Tarihi: 17/4/2015)



Resim 3. 23 Konik Kesişme'nin Yapımı, Paris, 1975.

Kaynak: <http://ilovemyarchitect.com/2011/09/21/gordon-matta-clark/>



Resim 3. 24 Konik Kesişme'nin Yapımı, 1975.

Kaynak: <http://thecreatorsproject.vice.com/blog/original-creators-anarchitect-gordon-matta-clark>
(Erişim Tarihi: 17/4/2015)



Resim 3. 25 Konik Kesişme'den Paris Görünümü.

Kaynak: <http://search.it.online.fr/covers/?p=1855> (Erişim Tarihi: 17/4/2015)



Resim 3. 26 Anthony McCall, Çizgi Tanımlayan Koni, 1973.

Kaynak: <http://sulainisrael.blogspot.com.tr/2012/10/space-manoeuvres.html>
(Erişim Tarihi: 17/4/2015)

17. yüzyıl yapısının, caddeden görünen spiral, koni biçimli kesitle birleştirilmiş olan yapıttaki koni biçimi, Anthony McCall'un fiziksel mekân (duvar) ve projeksiyonu vurgulayan 30 dakikalık deneysel filmi **Çizgi Tanımlayan Koni** (*Line Describing a Cone*) adlı filminden esinlenerek tasarlanmıştır. 1973 'te Bağımsız film

bağlamında yapılmış olan ve daha sonra müzelerde gösterilmeye başlanan film, bir ışık noktasıyla başlamaktadır (Godfrey&McCall, 2007). Projektörün odaya tutulmasıyla ortaya çıkmış olan bu ışık konisi, Matta-Clark'ın çalışmasındaki konik kesit fikrini ortaya koymuştur. Hem Mccall hem de Matta-Clark bir *görüş konisi* formuyla optik olaylara referans olmaktadır. (Lee, 2000)

Başka bir yapıdan bir periskop yardımıyla izleyiciler, yalnızca Matta-Clark'ın heykel yapısının iç mekânına değil, aynı zamanda bu konik deliklerden Paris'in geçmiş ve bugünkü dönemlerini kapsayan yapılara bakabilmektedir (Tiberghien, 1995).

2.4 İlk Kurumsal Eleştiriler

1960 sonları ve 1970 başlarındaki sanatsal pratiklerin bazıları, özellikle koleksiyon, müze ve galeri gibi sanat kurumlarının eleştirisi bağlamında gelişme göstermiştir (Çakırkaya, 2010:34). Minimalizmin izleyici ve mekân algısına getirdiği en önemli açılımlardan biri, Hal Foster'ın da belirttiği gibi; bir sanat yapıtının algılama sürecini daha farklı koşullarda gündeme getirmiş olmasıdır (O'Doherty, 2010:17). Minimalizmin izleyinin yapıtla kurduğu ilişkiyi sorgulamasının ardından Haacke, Smithson, Buren, Asher, Broodthaers gibi dönemin önemli sanatçılarının ürettikleri yapıtlar, eleştirel makaleler ve politik aktivizm yoluyla sanat ortamını sorgulamaları, kurumsal eleştirinin kapsamını oluşturmaktadır (Çakırkaya, 2010:34). Bu sanatçıların kurumların eleştirisine yönelik üretimlerini, sanatçıların ele alış biçimlerini Brian O'Doherty şu şekilde sınıflandırmaktadır; “*Sanatın Sergilendiği Mekânlar: Asher, Sanatın Sergilenme Biçimleri: Buren, Sanatın Bir Meta Olarak Statüsü: Haacke*” (O'Doherty, 2010:17).

Kurumsal eleştiri, sanatsal kurumlara yönelik mekânsal ve politik bir eleştiri metodu, bir analitik araç olmanın yanısıra; tarihsel bir dönem ya da sanat tarihinin türlerinden biri olarak da algılanabilir. Eleştiri bağlamında bıraktığı etki oldukça güçlüdür. Buchloch'a göre

“1960'ların sonunda materyallerin ve işleyişlerin, yüzey ve dokuların, konumların ve yerleştirmenin; görsel ve bilişsel deneyimlerin fenomenolojisi ya da göstergelerin yapısal analizi bakımından sanatsal olarak tek önemli öge olmadığı,

ama tam da bunların dilsel düzenin ve dolayısıyla kurumsal gücün, ideolojik ve ekonomik yatırımın parçası olduğunun farkına varılmıştır.” (Çakırkaya, 2010:34-35).

Diğer taraftan bu alan zaman içerisinde, (özel bir anda) *pazar arama olasılığı* ı nedeniyle, kesinlikle eleştirinin tehlikesi olarak da ortaya çıkabilir ve böylece eleştirinin kendisi bir meta (emtia, ürün) haline dönüşebilir. Eleştiri pratiklerinin durumsal değerlendirilmesinin toplamda az bir olasılığı bulunmaktadır. Bazı durumlarda, yalnızca güncel kanonun sorgulanması, ekonomik olmayan kriterlere bağlılığı ya da eleştirinin enstrümantal kullanımının gösterilmesini başlatabilir ya da gerçekte yapılabilecek ve düşünülebilecek şeye yeni ufuklar açar (Graw, 2006:51). Elbette, eleştirinin bu gibi formları mekânizmayı durduramaz, fakat olası gibi duran şey; eleştirmenin sistem içerisindeki inancının ihlal edileceğidir. Ya da Graw’ın dediği gibi; sanata bakıp, derhal sanat piyasasındaki dolaşımın herhangi bir yanılsama olmaksızın sağlanmasını gözden geçirmek gereklidir. Bu şekilde, *kurumsal eleştiri* sadece *durumsal eleştiri* olarak karakterize edilir ve o bir eleştiri olmak zorundadır ve sanatçının kendi eleştiri pratiğindeki itirazının beyanatını ve problemleri şekillendirmesi kaçınılmazdır (Wiederkehr, 2013).

1960’larda kurumları hedef alan, sanatçıların yapıtları ya da yayınladıkları makaleleri ne kadar aykırı, yıkıcı olursa olsun, sonunda çoğunlukla beyaz küpe geri dönmüşlerdir (Çakırkaya, 2010:35). Bu kurumlara içinde bulundukları ekonomik ve ideolojik bağlam üzerinden eleştiri getiren, radikal tavırlar koyan, en önemli yapıtları üreten sanatçıların başında Haacke gelmektedir.

2.4.1 Sanatın Bir Meta Olarak Statüsü: Hans Haacke

Kavramsal sanatın kurucularından olan ve politik içerikli yapıtlarıyla bilinen Haacke, 60’lı yılların sonundan itibaren üretmiş olduğu makaleler ve eylemler yolu ile sanat dünyası ile müzeler ve sponsor şirketleri arasındaki ilişkileri hem teşhir etmiş, hem de bu ilişkilerin sanat üzerindeki etkilerini incelemiştir. Sanat kurumlarının politik ve ideolojik anlamda tarafsız olduğu iddialarını yapıtlarıyla altüst eden (Özengi, 2013:29) Haacke, yapıtlarının çoğunda, dünyanın nasıl işlediğini göstermek için bir takım listelerden yararlanmıştır. Haacke’nin sıradışı konumu,

onun şu tavırlarıyla daha iyi anlaşılabilir:

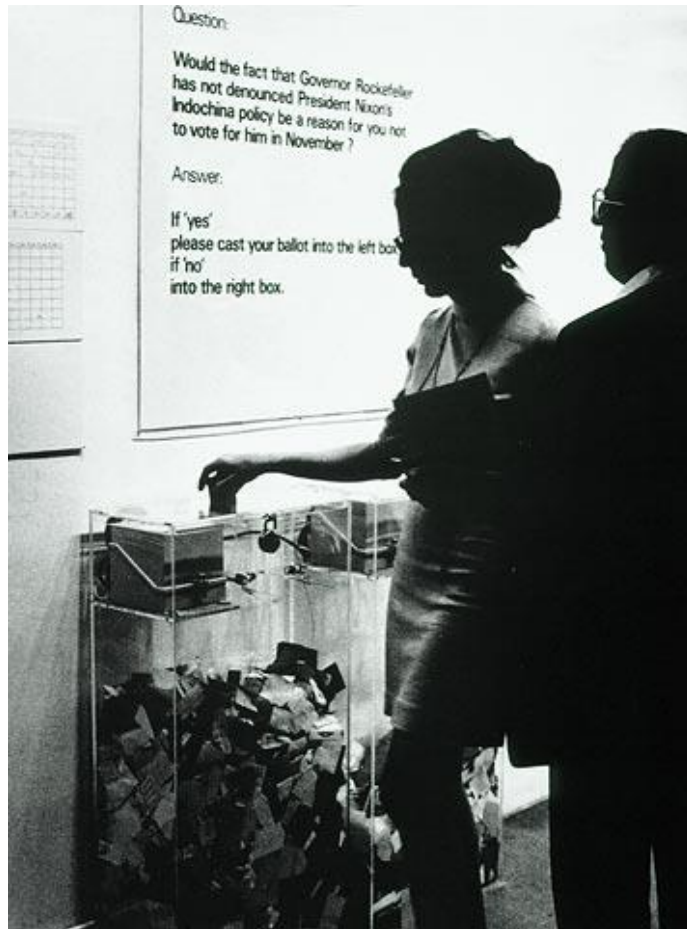
- “Haacke uzun yıllar Cooper Union’da ders vermiş ve ailesini geçindirmek için eserlerinin satışına bel bağlamak zorunda kalmamıştır.
- Sanatçı kişiliklerinin sık sık fetişleştirildiğini düşündüğünden yüzünün fotoğrafının çekilmesine izin vermemiştir.
- Eserlerinin sanat fuarlarında sergilenmesine izin vermeyen sanatçının; bugüne kadar sadece bir kez, 1960’ta, Almanya’da bir fuara gitmiş ve ortamdan rahatsız olmuş ve ertesi gün New York’taki evine dönmüştür.
- 1970’lerde eylemci sanatçıların hazırladığı bir hayli radikal içeriği olan satış sözleşmesini kullanmaya devam eden tek sanatçı olduğu düşünülmektedir. Bu sözleşme sanatçılara, eserlerinin istemedikleri yerlerde sergilenmesine itiraz etme hakkı, eserlerinin yeniden satışında biçilen değer üzerinden %15 telif hakkı gibi, daha fazla avantaj sağlayan maddeler içermektedir. Çoğu koleksiyoncu, çağdaş sanatın günümüzde olduğu gibi bir uluslararası bankacılık sistemine dönüşmesinden çok önce bu sözleşmeden nefret etmiştir” (Kennedy, 2014).

1970 yılında MoMA’da gerçekleştirdiği **MoMA Anketi** (MoMA Poll) , 1971 tarihli **Shapolsky ve Arkadaşları. Manhattan Emlak Arazileri, 1 Mayıs 1971’ten İtibaren Gerçek Sosyal Sistem** (Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1, 1971) ve 1974 yılında yaptığı **Solomon R. Guggenheim Müzesi’nin Güvenirlik Panosu** (Solomon R. Guggenheim Museum Board of Trustees) adlı yapıtları Haacke’nin sanat kurumlarının ideolojik ve politik açıdan tarafsız olduklarını eleştirdiği önemli yapıtları arasında yer almaktadır (Özengi, 2013:29-30).

Haacke 1970 yılında MoMA’da düzenlenen ve genç sanatçıların katıldığı bir etkinliğe, **Bilgi** (Information) adında hazırlamış olduğu bir sergi önerisi katılmıştır. İki şeffaf pleksiglas kutudan oluşan **MoMA Anketi** adını verdiği enstalasyon önerisi; izleyicilerin oy vermeye davet eden bir etkinliktir. Oy konusu o dönemler büyük bir sanat koleksiyoncusu olan, New York valisi Rockefeller’dir (Giderer, 2003:104).

Sergi açılışından hemen önce Haacke'nin enstalasyona eklediği soru şudur: “*Vali Rockefeller’ın kınamadığı Başkan Nixon’ın Hindiçini politikası, sizin için kasım ayında Nelson Rockefeller’a karşı oy vermeniz için bir neden olur mu?*” (Budgett, 2002). O dönemler Nelson Rockefeller, MoMA’nın mütevelli heyetindeydi ve müzenin kuruluşunda rol oynamıştı. Haacke bu nedenle, bu tür bir soru yöneltmiş ve izleyicilerden oylarını sorunun hemen altına koyduğu şeffaf kutulara atmalarını isteyerek sonucun görülmesini sağlamıştır. Sonuç büyük bir çoğunlukla evet olmuştur. Böylece Haacke, izleyicilerin oylarıyla, müzeyi ilgilendiren konularla dolaylı bağlantısı bulunan politik konularla bağlantı kurmuştur (Artun, 2006:54).

Kurumsal eleştirinin erken örneklerinden biri olan bu yapıt, bir sanat kurumu olan müzenin nötr ve tarafsız varsayılan konumunu sorgulamaya açan bir perspektif sunmaktadır.



Resim 3. 27 Hans Haacke, MoMa Anketi, Museum of Modern Art (MoMA) 1970.
Kaynak: http://www.arts.ucsb.edu/faculty/budgett/algorithmic_art/haacke.html
(Erişim Tarihi: 28/4/2015)

Haacke, 1971 yılında New York'daki Solomon R. Guggenheim Müzesi'nin açılmasından 6 hafta önce iptal edilen **Shapolsky ve Arkadaşları. Manhattan Emlak Arazileri, 1 Mayıs 1971'ten İtibaren Gerçek Sosyal Sistem** adlı yapıtında ise, Manhattan'daki Shapolsky ailesinin emlak şirketini araştırmış ve bu araştırma sonucunda elde ettiği dökümanları sergilemiştir (Tate).



Resim 3. 28 Shapolsky ve Arkadaşları. Manhattan Emlak Arazileri, 1 Mayıs 1971'ten İtibaren Gerçek Sosyal Sistem, 1971.

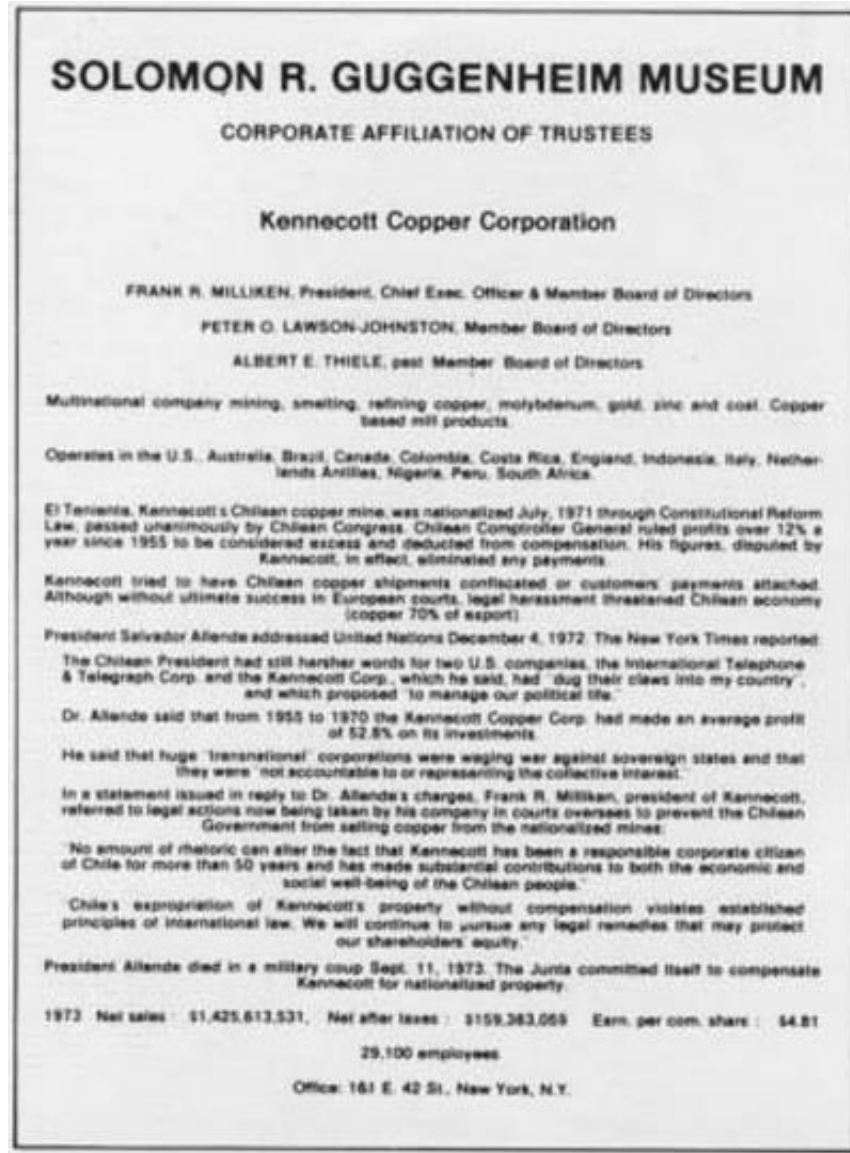
Kaynak: <https://www.studyblue.com/notes/n/public-art-midterm/deck/10232187>
(Erişim Tarihi: 28/4/2015)



Resim 3. 29 Hans Haacke, Shapolsky ve Arkadaşları. Manhattan Emlak Arazileri, 1 Mayıs 1971'ten İtibaren Gerçek Sosyal Sistem, 1971.

Kaynak: <https://blog.vandalog.com/2011/01/shapolsky-et-ai-manhattan-real-estate-holdings-a-real-time-social-system-as-of-may-1-1997> (Erişim Tarihi: 28/4/2015)

Sahip olduğu gecekondü arazisinin büyüklüğü nedeniyle bu tür bir araştırmaya ihtiyaç duyan Haacke'nin bu yapıtı, Shapolsky'nin şirketlerinin yürütmüş olduğu faaliyetlere ait 142 fotoğraf ve dökümandan oluşmaktadır. Haacke'nin **Hans Haacke:Sistem** (*Hans Haacke: System*) adlı sergisinde sunmak istediği bu yapıt, Shapolsky'nin müze bağışçıları arasında olması nedeniyle *uygunsuz* bulunarak gösterimden kaldırılmıştır ve yapıtı savunan dönemim küratörü Edward Fry'ın işini de son verilmiştir (Neumann, 2012).



Resim 3. 30 Hans Haacke, Solomon R. Guggenheim Müzesi'nin Güvenirlik Panosu, 1974.

Kaynak: <http://blogs.uoregon.edu/hanshaacke/2015/02/15/solomon-r-guggenheim-museum-board-of-trustees-1974-silkscreen-ink-on-paper/> (Erişim Tarihi: 28/4/2015)

1974 tarihli **Solomon R. Guggenheim Müzesi'nin Güvenirlik Panosu** yapıtında Haccke, tekrar müze bağışçıları ve mütevelli heyetinin ilişkilerini konu edinmiştir. Guggenheim Müzesi'nin bağışçılarının iş ilişkilerinin gösterildiği metinlerin teşhirinden oluşan yapıt yine, müzenin ekonomik ve sosyal ilişkilerini teşhir etmekte ve Guggenheim'in apolitik bir kurum olmaktan uzak olduğunu ortaya koymaktaydı. Hacke'nin bu tür yapıtlardaki önemli nokta, sanat yapıtlarının ekonomik ve politik yapısına dikkat çekmekten ziyade sorgulama içermesidir. Hacke'nin sanat yapıtına genel yaklaşımı, sanat yapıtlarının ekonomik ve politik yapısını dikkati başka yöne çekmeden sorgulamaktır (Cartiere&Willis, 2008:103).

Metropolitan Müzesi Hacke'nin, 1970'lerde sanatın büyük destekçilerinden biri olan borsa şirketi Paine Webber'i konu edinen 1979 tarihli bir eserini satın almıştır.

Haacke bu durum için şöyle bir açıklama yapmıştır: “*Bence Metropolitan'ın, seçimleri satın almaya çalış an bir iş adamına, bir kültür kurumu olarak sahip olduğ u saygınlıktan pay vermesi çok çarpıcı. Ben böyle bir ş eyi kabullenmekte zorlanıyorum*”. Bu kadar hararetle eleştirdiği kültür-finans-siyaset sisteminin parçası olmaktan rahatsızlık duyup duymadığı sorusunu ise, gülümseyerek cevaplamaktadır: “*Evet, tabiri caizse elinizi kirletiyorsunuz, uzak durursanız masumiyetinizi koruyabilirsiniz. Ama o zaman da ciddi bir etki yaratamazsınız. Tabii aklınızdan bir yerlere bomba koymak geçmiyorsa*” (Kennedy, 2014).

2.4.2 Sanatın Sergilendiği Mekânlar: Michael Asher

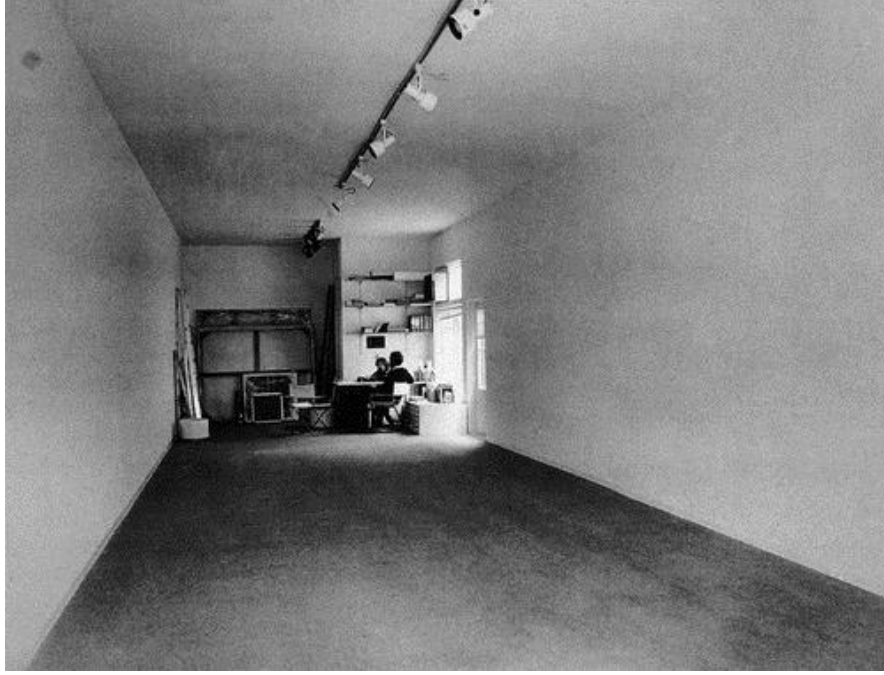
1960'ların ikinci yarısında, Asher'in sanatsal ilgisi, sanatın vücut bulduğu ortamlar ve sanatın nasıl sunulduğu incelemesi üzerineydi. 1960'ların ortalarında,

üretimlerinin en başından itibaren, mekân içerisine üç boyutlu bir nesneyi eklemek yerine; plastik fenomen önemliliğini kaldırmak, Asher'in estetik pratiğinin merkezi olmuştur. Onun sanatsal yaklaşımı, minimal sanata bir tepki ve kurumsal ilişkiler içerisinde bir nesne olarak sanat yapıtının bir sorgulaması ve sanat olarak; sanatı tanımlayan genel çerçevenin tutarsızlığı olmuştur. Minimal sanat yapıtın ayrılmaz bir parçası olarak izleyiciyi içine almaktadır. Minimal sanatın kavramsal yaklaşımı sanat nesnesinin kaydileştirmesi²⁶ içinde evrim geçirmiştir. Asher, nesneliliği azalttığı ilk sergilerinde hava ya da ışık gibi olabildiğince hafif, soyut olan malzeme ile çalışmayı denemiştir. 1969 yılındaki Seattle Sanat Müzesi'ndeki bir sergide Asher'in yaklaşımı, bir nesneye kendini adanmak, sanattan uzak durmak olmuş ve algının öznesi olarak mekân konusunda düşünmeye başlamıştır. 1970 yılında, gösterildiği yer olarak sanatı dış dünyadan ayıran *beyaz küpü* ana teması yapmıştır. Yeni sanat nesneleri yaratmak yerine Asher, sanatın algılanmasının nasıl yönetileceği varsayımlarını parçalara ayırmakla ilgilenmiştir. Asher sıklıkla bina cephesini, duvarları ya da ışık sistemini kaldırma ya da yeniden konumlandırma yoluyla mevcut ortamı değiştirmiştir. Böylece kurumsal eleştiri kavramının yörüngesinde dönen sanat pratiklerine sahip olan Broodthaers, Buren ve Haacke gibi sanatçılarla birlikte, bu yeni sanat pratiğine öncülük etmiştir (Graw, 2006:41-42). Kurumsal eleştirinin Asher stratejisi, ayrıca bir piyasa eleştirisi olarak algılanabilir.

Asher çoğunlukla, kendisinin “*durumsal müdahale*” olarak adlandırdığı müze ve galerilerin mimari yapılarında gündelik, zaman safhalı ve eksiltici müdahalelerinden oluşan yapıtlarıyla ile ünlüdür. Asher pratiklerinin temeli şudur; dışarıdan gelen bir yapıt, bir sergileme yeri içerisinde olmamalıdır ve hatta siteye özgül olarak inşa edilmemelidir; bunun yerine, sergi yeri yapıtın bir nesnesi olarak kendi yapıyla uğraşmalıdır. Asher'in yapıtları sergi yeri hakkında değildir ve metaforik olarak yapılandırılmaz. Sergiye hizmet veren mimari ve kurumsal düzenek içerisinde ve bu düzeneklerin bir kısmının sanat olarak sunulduğu ve yürürlüğe konduğu sanat yapıtının yerini ve yerine konması gerekeni göstermektedir. Asher sanat kurumu çerçevesinde faaliyet göstermektedir; ancak, kurum içerisine getirdiği ve sanat nesnesi olarak gösterdiği şey, estetikleştirmenin anlamlarıyla sanat içerisinde dönüşüm geçirmemektedir. Yapıtın bu durumuyla birlikte sanat

²⁶ Kaydileştirme sermaye piyasası araçlarının, fiziki olarak basılmadan aynı nitelik ve hakları taşıyacak şekilde elektronik ortamda kayden izlenmesidir.

kurumunun işlevi, eleştirel analiz konusudur ve bu şunu vurgulamaktadır; sanat yapıtının kabul edilmiş bağımsızlığı, gerçekten kurumsal düzeneklerin yararlılığına dayanmaktadır.



Resim 3. 31 Michael Asher, Claire Copper Galeri, Los Angeles, 1974.

Kaynak: <http://www.artandeducation.net/paper/a-document-of-regulation-and-reflexive-process-michael-ashers-contractual-agreement-commissioning-works-of-art-1975/> (Erişim Tarihi: 28/4/2015)

Arkadaşı Buren'in *in situ* çalışma yönteminin tetiklemesiyle, Asher her bir yeni duruma cevaben malzeme ve tekniklerini seçerek, serginin sitesinde var olan öğeleri kullanmaya başlamıştır. Bundan sonra onun projeleri kültürel fenomeni hem ortaya çıkartmış hem de birleştirmiştir (Alberro, 2012). Örneğin 1974'te, Los Angeles'ta Claire S. Copley Galeri tarafından davet edildiği sergi, galeri ve sergi mekânlarının örgütsel ve mimari altyapısının mantığını sorguladığı site-özel yapıtlarından biridir (Alberro, 2012). Galeri önceki işletmenin şirket binasını kullanmaktadır. Sergi mekânının ofisten ve depolama alanından ayırmak için galerici iki alan arasına bir duvar inşa etmişti. Sergi süresi için Asher bu duvarı kaldırmıştır. Bunu yaparken, alanları mekânsal ve işlevsel ayıran şey birbiriyle ilişkilendirilmiştir. Asher aynı beyaz renge boyanmış sıralı bölgelerin duvarlarına sahip olarak, bir sergi mekânı içerisindeki bütün mekânı dönüştürmüştür. Genellikle gizli galeri ofis eşyaları, depo

olanakları ve diğer ekipmanlar sergi içerisinde birleşmiş ve kaldırılmak yerine izleyicilere gösterilmiştir. İşletme olarak galeri ve ticari eşya (emtia) olarak sergilenen yapıtlar. Yapıtın parçası sadece izleyicilerin galeriye girmesi değil, aynı zamanda galeri elemanları olmalarıdır. Asher davranışla ilgili bir tablo olarak, izleyicilerin gündelik aktivitelerinin bağlamında ortaya çıkan belirlenmiş mevcudiyetlerini kullanmıştır. Bu, yapıtın bir bütünün ayrılmaz parçası olan kısımları olarak zaman bağlamıyla birlikte, yönergelerini ve önerilerini dikkate almaktadır. Yapıtının geçici yönü, algı bakımından önemliydi. Duvarların hazırlanmasını ve yıkılmasını kapsayan eylemsel enstelasyon periyodu, halka açık olarak sadece sonucun sunulması amacıyla izleyiciden gizlenmişti. Yapıtın sonuçlandırmak için sergi sonrası duvarları yeniden inşa etmek gerekmişti (Wiederkehr, 2013:37).



Resim 3. 32 Michael Asher, Şikago Sanat Enstitüsü, Chicago, 1979.

Kaynak: <http://www.afterall.org/online/michael-asher.2#.VXRiyih6MTM>
(Erişim Tarihi: 28/4/2015)

Asher müzelerin sergi mekânlarında gerçekleştirdiği enstelasyonlarla, sanatın kurumsal olarak çerçevelendirilmesine ilişkin eleştirel yaklaşımlar ortaya koymuş ve müzenin çizgisel tarih şemasını alt üst etmiştir. Bu tür yapıtları arasında en bilineni, 1979'da Şikago Sanat Enstitüsü'nde (*Art Institute of Chicago*), **73. Amerikan**

Sergisi (73rd American Exhibition) için gerçekleştirmiş olduğu enstelasyondur. Fransız heykeltıraş Jean Antoine Houdon'a (1741-1828) ait orjinal boyuttaki **George Washington Heykeli**'nin bronz bir kopyasını binanın girişinde bulunduğu yerden kaldırıp, müze içerisinde bulunan galerilerden birine yerleştirmiştir. Basit bir yer değiştirme işleminden oluşan bu eylemiyle Asher, müzenin heykeli sunumundaki farklı yönlerine dikkat çekmeyi amaçlamıştı. Bulunduğu mekâna dekor elemanı ve anıt işlevi görmesi için yerleştirilmiş olan heykelin yerini değiştirmek suretiyle, kendi bağlamından kopararak sanat tarihine dayalı bir bağlama yerleştirmiştir. Böylece izleyicinin yapıtla ilgili estetik değerlendirmelerinin, yapıtın bulunduğu mekânın fiziksel özelliklerine göre değişiklik gösterdiğini saptamıştır. Müze binasının kalıcı öğelerinden biri olarak bulunduğu mekândan alınan heykel, artık bir 18. y.y. koleksiyonunun parçası olarak görülmek zorundaydı. Çünkü Asher enstelasyonunu, katıldığı çağdaş sanat sergisinin bir parçası olarak, 18. y.y.a ait sanat yapıtlarından yararlanarak üretmişti (Artun, 2005:54-56).

Asher'in kurumsal ve ticari bayi galerilerindeki sergileri arasında bir ayrım yapmak eklektik bir farklılaşma olarak görülebilir, çünkü sergi alanlarının her iki tipi için tasarlanmış yapıtlar teorik yaklaşım ve estetik uygulamada görünüşte farklı değildir. Her iki mekân için Asher, mevcut mimari özelliklere karar vererek, mekânsal koşullara bağlı yeni yapıt için kılavuzlarla yönlendirme yapıyor gibi durmaktadır. Fakat izleyici için, iki kurum temelde farklıdır. Bir müzeye girerken izleyici ekonomik bir bağlamda sunulan sanat yapıtları hakkında düşünmeyi ummuyor; halbuki ticari öncüller olarak galeri ziyaretçisi, nesnelerin satış için sergilendiğini öngörmektedir. Müzeyi ziyaret eden izleyicinin varsayımı, sanat konusunda içeriklerle ilgili bilgi toplamaktır. Diğer yandan, bir galeri ziyaretçisi, ticari alım satım yapmak için bir mekân ummaktadır. Bu nedenle, kurumsal eleştiriyi çağrıştıran bu bağlamda her iki mekâna karşı Asher'in tutumunu karşılaştırmak için çok gerekli olabilir. Johannes Meinhardt bir metod içerisinde bir pozisyon olarak *Dumonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst* terimini tanımlamaktadır: Analitik olarak sanatın kullanımı ve yaratımı için faktörlerin kurumsal ve sosyal olarak belirlenmesini inceleyen pozisyonudur (Wiederkehr, 2013:35).

Aynı prensipleri pedagojik metodunda uyguladı. On yıl boyunca Valencia'daki California Sanat Enstitüsü'nde sürdürdüğü, *Calif Post-studio* seminerleri efsanevidir.

Sürecin (kursun) yoğunluğu, saatler süren grup eleştirileri, öğrencileri sanatlarına motive eden faktörleri derin bir şekilde değerlendirmeye alma konusunda cesaretlendirdi. Asher'in yapıtları, aynı ölçüde kendini geri planda tutmaktadır. Sınırlı süreç, Asher'in tüm projelerinin temel tavrıdır (Alberro, 2012).

2.4.3 Daniel Buren: Sanatın Sergilenme Biçimi

1960'ların ortalarında Buren yapıtlarında bütün dışavurumcu ya da yanılsamacı referansları saf dışı bırakmak için birbirini izleyen beyaz ve renkli çizgiler kullanmaya başlamıştır. 1965'in Kasım ayında, Buren tuval almak için ziyaret ettiği Paris'te bir markette, dönüşümlü olarak kullanılmış olan yaklaşık 8,7 cm genişliğindeki beyaz ve renkli dikey bantlardan oluşan çizgili tenteyi farketmiş ve bu kumaşı kendi sanatını oluşturmada kullanmıştır. Fakat zaman içerisinde bu azaltmanın resim yüzeyinde hiç bir değeri olmadığını farketmiştir (Guggenheim, 2015) Sıfır derece ya da onun özünü resminden kaldırmıştır. Çizgili kumaşlar sergilendiği yerden bir değer türetmişlerdir (Lelong, 2002:37). Çizgiler Buren'in çalışmalarının kalıcı bir özelliği olmuş ve şu an onun imzası anlamında bir değer görmektedir (Sanderson). Buren'in dikey şeritleri herhangi bir mesaj kaygısı ya da resimsel teknik içermeyen, sanatçıyı çalışmanın dışında bırakarak sanatçının dokunuşunu yok eden çalışmalar olması bakımından modernist geleneği de eleştiren çalışmalardır. Çizgiler, tek başına sembolik olmadan tasarlanmışlardır; ancak en önemli nokta, belirli bir site içerisinde kullanılmışlardır. Çizgiler ünleriyle, yerleşimlerini eleştirmek ve bu yerleşimin önemini vurgulamak için çevrelendikleri görüntüyle birlikte, dikkati uzakta başka yöne çeken bir *nötr işaret* olmuşlardır. Birbiri ardına beyaz ve renkli şeritlerden oluşan, yalnızca renklerin değiştiği bu dikey yapı, sanatçı tarafından farklı mekânlara uygulanmıştır. Birer mimari resim olarak da tanımlayabileceğimiz bu çalışmalarla Buren, *“sanatın içinde var olduğu mimari, toplumsal ve siyasal mekânın gerçeğini öne çıkarmayı”* amaçlamaktaydı (Atakan, 1995:39). Sahip olduğu bu anlam yayılmasını güvence altına almaya çalışan tüm Buren parçaları mimariyi içeren yapıtının toplam referansının çerçevesini kapsamamasını aramaktadır. Kendisinin de belirttiği gibi, *“herhangi türdeki bir mimarlık, gerçekte herhangi bir yapıtın kaçınılmaz arkaplanı, desteği ya da*

çerçevesidir”: Ayrıca, “*mimari dediğimizde, sosyal, politik ve ekonomik bağlamları kapsama dahil etmekteyiz*” biçiminde not etmektedir (Rorimer, 1989:6-17).

Buren için sanat yapıtının kurumsal ortamları olan müze ve galeriler, özellikle ideolojileriyle, içine yerleştirdiği nesneler ve telkinleriyle mimari ögenin genişlemesini somutlaştırmaktadır: Yerinde sergilenen nesneler (yapıt ya da tasarım) anlamlarıyla (resmi, mimari, sosyolojik ve politik olarak) birlikte radikal bir biçimde telkin edilmektedir (Buren, 1975:70). Buren bir sitenin yapısını, mimarisini, odaların düzenini, çıkışlarını, koridorlarını, merdivenlerini ve pencerelerini eleştirmektedir. Ayrıca, belirlenmiş bir mekânın (given space) daha çok soyut görünüşlerini dikkate almaktadır: Bu herhangi belirlenmiş bir bağlam üzerine sosyal, ekonomik ve politik güçlerin iletişim ağıdır. Çünkü onun yapıtları, herbiri yerleştikleri siteye özgü değişkenlerin (tutarsızlıkların) bu gruplaşmasını dikkate almaktadır. Başlangıçtaki yapıtları, günlük yaşam senaryolarını temsil eden ortamlarla yakından ilişkilidir. Onlar izleyicinin duyarlılığını, zekasını, yansımalarını sağlayarak doğrudan karşılıklı ilişkiyi içermekte ve yapmaktadır (Guggenheim, 2015).

Buren’in sergileri ve enstelasyonları, sadece mimari ve kurumsal ortamlarından tasarlanmış ve yaratılmıştır. Buren yapıtlarını ve yapıtlarını gerçekleştirdiği sitelerin ilişkisini betimlemek için *in situ* kavramını kullanmaktadır. Bir *in situ* yapıt, sadece onu hatırlatan *özel yer* ile ilişkiye girerek varlık gösterebilir. Yapıtında Buren, ev sahibi mekânın özelliklerini irdelemekte, ve bunu yaparken mekânı değiştirme eğilimi içinde olmaktadır (Guggenheim, 2015). Çalışmalarını *araç* olarak tanımlayan Buren, mekân içerisinde kullanılan ve ancak mekân ile bir anlam kazanan yapıtlar üretmiştir. Yapıtları oluşturulduğu (ya da seçildiği) mekânda çalışmakta, iş görmektedir. Buren bunu şöyle açıklamıştır;

"Her şey yapıtı yerleş tirdiği im yerde yapılmak durumundadır. Yapıtımı yapacağ im yeri önceden görmek zorundayım. Fotoğrafı iş üretmek istemem. Hem esinlenmek için hem de yapıtı gerçekleştirmek için seçilmiş olan yere giderim" (Madra, 1989:66).

Belirlenmiş bir mekânda yapıt üretmenin kendisini çok heyecanlandığını belirten Buren için, herhangi bir yerde üretilen (bu sanatçının atölyesi de olabilir)

daha sonra sergilenen yaklaşım ilgi çekici görünmemektedir. Mekânın yapının ana ögesi olark değerlendiren Buren açıklamalarına şu sözlerle devam etmektedir;

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

Yapıtlarında mimariyle uyuma önem veren ve bu çerçevede kurgulayan Buren izleyicinin önemine özellikle vurgu yapmaktadır.

“Uyumsuzluk gösteriyorsam bir çok soruya kapı açmış oluyorum, mevcut olan bir ögeyi güçlendiriyorsam, farklı bir düşüncenin varlığına işaret ediyorum demektir. Bir çok yapıtımın dikkati çekmeyecek kadar gösterişsiz olduğunu söyleyebilirim. Mimariye o denli uygunluk gösterebilir ki, hep orada varmış duygusu uyandırır. Bilgili olmayan insanlar mimari ile benim yapıtım arasındaki ayrımı dahi göremezler” (Madra, 1989:66).



Resim 3. 33 Daniel Buren, Çerçeve İçerisinde ve Ötesinde, 1973.

Kaynak: <https://st20044669.wordpress.com/2014/10/20/critical-practices-week-one-framing/>
(Erişim Tarihi: 23/4/2015)

Buren, yapıtlarını bir mekân içerisinde/dışarısında gerçekleştirdikten kısa bir süre sonra kaldırdığından onları fotoğraflamaktadır; ancak, yalnızca bir belge niteliğı taşıyan bu fotoğraflar bazı sorunlar yaratmaktadır. “Yapıtlarım genellikle bir yineleme üstüne kurulmuştur, dolayısıyla tek bir noktada durarak seyredilmez, farklı bakış açıları ve yönlerden izlenmesi gerekir, oysa fotoğrafı çekilince tek bir noktadan görölüyor. Yine başka bir özellik, yapıtlarımın çerçevesiz olmalarıdır, izleyici çerçeveyi kendisi oluşturur, bu yüzden de dikkatli olmalıdır. Fotoğraf çekilince yapıt çerçevelenmiş oluyor” (Madra, 1989:66). Buren’in önemli yapıtlarından biri 1973 yılının Ekim ve Kasım ayında New York’ta John Weber Galeri’de gerçekleştirdiğı **Çerçeve İçerisinde ve Ötesinde** (*Within and Beyond the Frame*) çalışmasıdır.

19 parça pankarttan oluşan yapıtın bir bölümünü galerinin penceresinden dışarı çıkaran bu çalışmasında Buren, yapıtın dokuz parçasını içeriye, dokuz parçasını galerinin dışındaki sokağı ve bir parçasını da galerinin sokağı bakan penceresini ortalayacak biçimde dış ve iç mekân arasına yerleştirmiştir. Sanat yapıtını aynı anda galeri ve galeri dışındaki yerde sergileyen Buren, kent mekânıyla galeri arasındaki sınırları sorgulamayı amaçlamıştır. (Atmaca, 2013:18-19).

Buren 1971’de Solomon R. Guggenheim Müzesi’nde bir sergide ilk büyük boyut *in situ* parçalarından biri olan müzenin ortasındaki sarmal boşluğu parçalayan **Resim-Heykel** (*Painting-Sculpture*) adlı yapıtını tasarladı. **Resim-Heykel** Guggenheim Frank Lloyd Wright mimarisine ve açık bir spiral rampanın çevresine (yönelimine) odaklanmaktadır. Müzenin rotond (yuvarlak ve kubbeli) olarak bilinen açık orta (merkez) alanı dairesel bir tavan penceresiyle kaplanmıştır. Buren önerisi, onun imzası olan birbirini izleyen beyaz ve mavi dikey çizgileri olan 66x32 ft. boyutlarında bir tente pankartı asmayı gerektiriyordu. Yapıt, yukarıdan aşağıya rotundu ikiye bölecekti. İzleyiciler dairesel rampanın bir yanından diğeryanına geçeceğı için, arada bir büyük bir resme benzeyen bir tuvalin yassı genişliğini göreceklerdi. Ancak etrafında dönmeyi sürdürdükleri için, pankart ayrıca bir heykel olarak deneyimleniyor olacaktı (Guggenheim, 2015).

Proje gerçekten *in situ* idi; Özellikle müzenin heybetli mimarisine ve işlevinin dönüştürölmesine gönderme yapmaktaydı. Buren’in yapıtı sergideki birçok diğeryanatçıların eleştirilerine yol açmıştı ve resmi açılış öncesinde, kaldırıldı (Guggenheim, 2015). Bir süre sonra, kendi yapıtlarının izlenmesinin etkilendiğini

ileri süren bir kaç sanatçının şikayeti nedeniyle, müze yönetimi tarafından yapıt başka bir mekânda sergilenmek istenmiştir. Oysa yapıtıyla Buren, müzenin mimari eziciliğini kırmak için onun kodlarıyla oynayarak; yapıtını müzede yer alan değil de, “O”nu bünyesine katan bir örgütlemeye gitmişti (Haydaroğlu, 2010:42). Buren “*belli bir yerin maddi ve toplumsal özelliklerini ön plana çıkaran paralel çizgileriyle, müzenin bir kültür kurumu olarak rolünü ve sınırlarının ne olduğunu sorgulamakta, müzenin bir yapıtı barındırmaya gücü olup olmadığını tartışmaktadır*” (Germaner, 1997:52). Guggenheim’daki *in situ* çalışmalarına Buren, otuz yıldan daha fazla bir süre önce başlamış olup, sanatçı ve müze arasındaki diyalog hala devam etmektedir (Guggenheim, 2015).



Resim 3. 34 Daniel Buren, Resim-Heykel, Guggenheim Müzesi, New York, 1971.
Kaynak: http://ww2.kqed.org/arts/2012/12/12/the_gallery_of_lost_art_an_engrossing_find/
(Erişim Tarihi: 12/4/2015)

Buren sanat kurumları ve kamusal alanda ürettiği heykel ve enstelasyonların yanı sıra, yayınladığı bildiriler ve müdahaler yoluyla müzelere getirdiği eleştiriler,

onu kurumsal eleştiri geleneği içinde önemli bir yere oturtmaktadır.

Buren'in, 1968 yılında Avukat Micher Claure'nın birlikte hazırlamış olduğu "Avertissement" adlı sözleşme kurumsal eleştiri bağlamında değerlendirilebilecek ön önemli yapıtıdır. Bu sözleşmenin metni, sanatçı ile sanat yapıtı alıcısı arasında sunum, sergileme hakları ve kaynak belirtme gibi konular üzerineydi. Sözleşmedeki maddeler daha çok sanat yapıtının anlamına ilişkin kontrolle ve sergilenmesi sonrasında karşı karşıya kalınan manipülasyonlarla ilişkiliydi. Bu sözleşmenin maddelerinden biri şöyleydi. *"i) Bu maddelere uygunluk konusunda herhangi bir hataya rastlanırsa, yapıta sahip olan kişi o dakikadan itibaren otomatik olarak, yapıtın Buren'e ait olduğunu artık iddia edemez. Bundan men edilir"* (Eichhorn, 2006:87). Maria Eichhorn bu maddenin kastettiği şeye, sözleşmedeki yapıtı satın alan kişinin sözleşmedeki herhangi bir maddeye aykırı bir davranış sergilemesi durumunda, yapıtla ilgili tüm mülki haklarının sonu erecek olması biçiminde açıklama getirmektedir (Eichhorn, 2006:87).

Buren hazırlamış olduğu bu sözleşmeyi ne bir sanat yapıtı olarak imzalamış, ne de başka yapıtlarının satışında kullanmıştır. Ancak sözleşme ortaya çıktığında bir sanat yapıtı olarak değerlendirilmiş, bazı kurum ve sanatçılar tarafından Buren'in vurgulamaya çabaladığı konuya sahip çıkma noktasında değer görmüştür. Buren'in bu çalışmada üzerinde durduğu şey, sanat yapıtı üzerinde oluşan değer ve bu değeri yaratmada rol oynayan kurum ve koleksiyonerlerin rolüne *imza* olgusu üzerinden vurgu yapmaktır. Bir söyleşisinde bu durumu şu şekilde açıklamıştır:

"Bu yüzden 'Avertissement' i imzalamadım, ama koleksiyonerler, müze ya da sanat yapıtı satın alan herhangi bir kişi bunu imzalamıştır. Bunu yaparak sözleşmenin işlevini onaylamış oldular, sanat yapıtına bir değer verdiler ve onu bir ideoloji ile doldurdular. Bazı insanlar sanatçının imzasının büyük bir değeri olduğunu iddia eder; bazıları için hiç bir değeri yoktur. Gerçekte, bir sanat eserinin değeri yalnızca alıcılar tarafından kararlaştırılır ve bunun yapıtın kalitesi ile kesinlikle hiçbir ilgisi yoktur" (Eichhorn, 2006,:87).

AVERTISSEMENT

Le présent avertissement, correspondant à l'œuvre dont la description se trouve ci-après, ne prouve en rien à lui seul la provenance de l'œuvre à laquelle il se rapporte.

Afin que le possesseur du présent avertissement, également possesseur de l'œuvre qui y est décrite, puisse attribuer l'œuvre en question à Daniel Buren, il faut :

1. que le coupon détachable s'étant trouvé au bas du présent certificat, détaché, soit, dûment signé par le possesseur, entre les mains de Daniel Buren ;
2. que le présent avertissement porte une marque partielle dont le reste doit se trouver sur le coupon détaché en possession de Daniel Buren ;
3. que toutes les clauses du présent avertissement soient strictement observées par le possesseur dudit avertissement et de l'œuvre à laquelle il est attaché.

Seule la réalisation de ces trois conditions permet d'attribuer l'œuvre décrite ci-dessous à Daniel Buren.

Notamment, aucun marchand, ni intermédiaire ou tiers quelconque n'a jamais été et ne sera habilité à authentifier de quelque façon que ce soit une œuvre qui serait attribuée à Daniel Buren.

Il est ici précisé que le but du présent avertissement est d'éviter tout abus du nom de l'auteur auquel est attribuée l'œuvre qui est attachée audit avertissement, et que l'œuvre en question n'a que la valeur que le possesseur de l'avertissement a voulu lui donner en signant au bas dudit avertissement.

En conséquence, toute œuvre similaire en tout point à la description formelle figurant au verso à laquelle ne sera pas attaché un avertissement similaire dont le possesseur satisfera aux conditions 1 à 3 ci-dessus, n'aura ni plus ni moins de « qualité », mais ne pourra être attribuée à Daniel Buren.

Notamment, le respect des clauses du présent avertissement est absolument essentiel et le manquement à l'une seule de ces clauses interdirait automatiquement et immédiatement au possesseur de l'œuvre qui y est décrite d'attribuer celle-ci à Daniel Buren.

En effet, la nature de l'œuvre à laquelle est attaché le présent avertissement ne permet pas à son auteur d'en conserver la responsabilité aussitôt qu'il en a perdu le contrôle ou que ce contrôle lui a été retiré, par inobservation du présent avertissement. Avec l'œuvre dont il s'agit, c'est la notion même d'auteur qui est intimement mise en doute, parce que rendue essentiellement fragile.

La valeur possible donnée à l'œuvre décrite ci-après par l'adhésion de son possesseur au présent avertissement est absolument étrangère à l'œuvre elle-même.

C'EST POURQUOI :

- a) le possesseur de l'œuvre à laquelle est attaché le présent avertissement s'interdit de reproduire ou de laisser reproduire par tout moyen, photographique, cinématographique ou autre, l'œuvre dont il s'agit, sauf autorisation préalable et écrite de Daniel Buren ;
- b) toute exposition publique de l'œuvre décrite au présent avertissement, dans quelque contexte que ce soit, est interdite, sauf autorisation préalable et écrite de Daniel Buren, ceci étant également valable pour toute mise en vente publique de l'œuvre à laquelle le présent avertissement est attaché ;
- c) toute reproduction du présent avertissement ainsi que son exposition dans quelque lieu que ce soit, avec ou sans l'œuvre à laquelle il est attaché, sont interdites, sauf accord préalable et écrit de Daniel Buren ;
- d) le possesseur du présent avertissement cédant l'œuvre qui y est décrite doit simultanément déclarer à Daniel Buren les nom et adresse du cessionnaire afin que ce dernier reçoive un nouvel avertissement dont il devra signer le coupon détachable, faute de quoi le possesseur du présent avertissement ne pourrait prétendre avoir cédé une œuvre attribuée à Daniel Buren ;
- e) de même, en cas de décès du possesseur du présent avertissement, ses héritiers et ayants droit seront également tenus par les termes dudit avertissement, et devront sans délai prévenir Daniel Buren et renvoyer le présent avertissement afin que celui-ci puisse leur adresser un nouvel avertissement pour que soit signé le coupon détachable ;
- f) les clauses du présent avertissement resteront en vigueur jusqu'à cinquante ans après le décès de Daniel Buren. Les successeurs en ligne directe de ce dernier auront vocation à connaître de la juste observation des clauses du présent avertissement. Ce terme ne saurait toutefois en aucun cas constituer une restriction par rapport aux droits reconnus aux héritiers par la loi, les règlements ou la coutume ;
- g) après le décès de Daniel Buren, toute cession de l'œuvre décrite au présent avertissement entraînera le versement au profit des héritiers de Daniel Buren de quinze pour cent du prix de cession convenu, à la charge du cédant ;
- h) il ne sera délivré aucun duplicata au présent avertissement ;
- i) tout manquement aux clauses du présent avertissement entraîne immédiatement et automatiquement l'interdiction absolue d'attribuer l'œuvre qui y est décrite à Daniel Buren ;
- j) le droit français gouvernera le présent avertissement et tout litige quant à son interprétation ou observation sera soumis aux tribunaux du ressort de la cour d'appel de Paris.

T.S.V.P.

Coupon détachable à ne pas détacher par le possesseur de l'avertissement et de l'œuvre qui y est décrite.

Je soussigné _____ demeurant à _____

reconnais avoir pris connaissance de l'avertissement _____ et en conséquence m'engage à en respecter tous les termes et clauses.

J'adresse ce jour ledit certificat à Daniel Buren, 21, rue de Navarin, Paris-9^e, France, afin de recevoir en retour le texte de l'avertissement auquel je souscris, portant une marque partielle dont le reste se trouvera sur le coupon détachable qui restera en la possession de Daniel Buren.

Fait à _____, le _____

Signature précédée de la mention « lu et approuvé » :

Resim 3. 35 Daniel Buren, Avertissement, 1968/69.

Kaynak: <http://figurationen.ch/hefte/stills-freeze/auf-demselden-terrain-ein-anderes-spiel-spielen/>
(Erişim Tarihi: 14/4/2015)

Buren sanatı ile kurumsal eleştirinin ilişki kuran temel anlamlarına sahip olmasının yanısıra, sanatçı olarak bu tür bir ilişkide çok sesli bir tavır sergilemiştir. O aynı zamanda sanat kurumu çerçeveleri ve meşrulaşan sanat nesnesinin, ve böylece sanatın tanımının; sanat kurumu dışında değil, kurum içerisinde fonksiyonlarını yerine getirdiğinin farkında olmuştur. Bir dilim ekmekte belirttiği gibi; (Boissonneault 1, 2009)

“Boş bir müze ya da galeri hiçbir anlama gelmez, sonuçta her an bir jimnastik salonuna ya da bir fırına dönüş türülebilir ve bu dönüşüm, orada olacakları ya da orada satılacakları etkilemez, bir zamanlar orada sanat yapıtları vardı diye o mekânların sosyal statüsü değ iş mez. Bir sanat yapıtını bir ekmek fırınına koymak ya da onu orada sergilemek, fırının iş levini değ iş tirmez ama fırın da sanat yapıtını bir dilim ekmeğ e dönüş türemez.

Bir dilim ekmeğ i bir müzeye koymak ya da orada sergilemek o müzenin iş levini değ iş tirmez ama müze, en azından sergi süresince, o bir dilim ekmeğ i bir sanat yapıtına dönüş türür.

Ş imdi hadi, bir dilim ekmeğ i bir ekmek fırınında sergileyelim ve bakalım: O bir dilim ekmeğ i diğ er ekmeklerden ayırmak zor, hatta olanaksız olacaktır. Sonra da bir sanat yapıtını -herhangi bir sanat yapıtını- bir müzede sergileyelim: o yapıtı öteki yapıtlardan ayırmamız mümkün müdür gerçekten?” (O’Doherty, 2010:18).

3. GÜNÜMÜZ SERGİ MEKÂNINDA SİTE-ÖZGÜL ENSTELASYOLAR

Çağdaş sanatın en yaygın türlerinden biri olan enstelasyon, birden çok malzemeden ve materyalden yapılan, zaman ve mekânın her ikisini de kendisinin

oluşturduğu bir formdur. Genellikle izleyicinin fiziksel olarak içine girebildiği tiyatro sahneleriyle kıyaslanmaktadırlar. Bir enstelasyon izleyicisinin deneyimlemesinde kendi rüyaları, dilekleri, ilişkileri ortaya çıkmaktadır. Pasif izleyiciyi aktif katılımcıya dönüştüren enstelasyonlar, özellikle bu izleyicilik türü ile bilinirler. İzleyici yanılsamayla; kendilerini, anılarını buldukları senaryo yoluyla önerilen oyun içerisinde görmektedir (Novak, 2010). Tate Modern'in Turbine Hall'ü Carsten Höller (1961-), Anish Kapoor (1954-), Doris Salcedo (1958-) ve Olafur Eliasson (1967-) gibi günümüzün popüler sanatçılarının site-özellik olarak adlandırılan enstelasyonlarını uygulamaya soktuğu en önemli sanat mekânıdır.



Resim 3. 36 Olafur Eliasson, Hava Projesi, Turbine Hall, Tate Modern Müzesi, 2003.
Kaynak: <http://www.everystockphoto.com/photo.php?imageId=1408966>
(Erişim Tarihi: 24/4/2015)

Site-belirtili, site-yöneltilmi, site-referanslı, site-bilinçli, siteye duyarlı, site-

bağlantılı: Bunlar günümüz site-ölgül sanatın çeşitli permütasyonları²⁷ için, pek çok sanatçı ve eleştirmen arasında ortaya çıkmış olan son yıllardaki yeni kavramlardır. Diğer yandan, bu fenomen sanat türü bağlamında tarzların bir geri dönüşünü ifade etmektedir. 1960'ların sonlarında ve 1970'lerin başlarının anti-idealist, anti-ticari site-ölgül pratikleriyle eleştirel olarak ilişkilendirilmiş olan bir çabanın rehabilite edilmesi; sanatın üretimi, sunumunu ve alımlaması için bir bütünün ayrılmaz bir parçası olarak özel bir yerin fiziksel durumunu kapsama almaktadır. Diğer yandan, politik ve estetik bir noktaya ulaştığını sanan site-ölgüllük; dominant positivist formülasyonlarının sanatsal geleneğinden farkını imleyen geçmiştekilerin tamamından, güncel pratikleri ayırt etmek noktasında bir arzuyu işaret etmektedir. Sanat yapıtı arasındaki ilişkiyi yeniden değerlendirmek için bu kaygı ve onun sitesi geniş çapta; sanat kurumu ve söylemlerinin yaygınlaştırarak yerleştirmesi yoluyla diğer üslupta bir kategori olarak, eleştirmeden benimseyen site-ölgül kavramıyla provake edilmiştir. Kavram bugün çok çeşitli katalog makaleleri, basın bültenleri, büyük uygulamalar, dergi eleştirilerinde ve sanatçı bildirilerinde göze çarpmaktadır. Ayırım gözetmeksizin sanat yapıtlarında, müze sergilerinde, kamusal sanat projelerinde, şehirlerin sanat festivallerinde, mimari enstelasyonlarda eleştirinin otomatik imleyeni olarak uygulanmakta ya da sanatçılar, mimarlar, küratörler, sanat yönetmenleri ve bağış organizasyonları tarafından geliştirilerek sahiplenilmektedir. Yirminci y.y. boyunca kültür endüstrisi, ileri sanat ve politik ekonomi arasındaki ilişkinin tutarlı açıklaması olarak atanan bir üyesi olmuştur. Ölgül kavramının ölgül-olmayan olarak yanlış kullanımı, politik olarak suç işleyen sanat pratikleri ve sosyal olarak bilinç ve dominant kültürün asimilasyonları tarafından daima evcilleştirilmektedir (Kwon, 2004:1). Buradan hareketle, kurumsal ve piyasa güçleri tarafından yönlendirmiş ve zayıflatılmış olması nedeniyle, site-ölgül sanatın estetik ve politik etkisinin son yıllarda zararsız ya da anlamsız olduğu önemli bir tartışma konusudur.

Bununla birlikte son yıllarda Richard Serra'nın "*bir yapıtı kaldırmak onu imha etmektir*" biçimindeki ünlü görüşünde kapsüllenmiş tekrarlanamazlığın ve sabitliğin olasılığı, kuruma ait ve piyasa baskıları içerisindeki değişikliklere ve site-ölgüllüğün yeni modellerine meydan okumaktadır (Kwon, 2002:12).

²⁷ Değiştirimleri anlamındadır.

3.1 Richard Serra

Richard Serra, soyut post-ekspresyonist dönemin Amerikalı sanatçılarından ve heykeltıraşlarının önde gelenlerinden biridir. 1960'ların sonlarından başlayarak günümüze kadar onun yapıtları, minimalizm sonrasında modern soyut heykel geleneğinin ilerlemesinde önemli bir rol oynamıştır.

Serra'nın heykel anlayışı ve amaçlanan sitesi arasında örtük ilişkisi ile Serra'nın kaygısı doğrudan yeni bir uluslararası söyleme yol açmıştır. Serra'nın heykeli sanatta, modern toplumda *katılımcı* bir yaklaşımı önermektedir, yani, gündelik hayatın içine fiziksel olarak eklenen sanat, bir jest ya da manastıra kapanmış bir müze alanı ile sınırlı olmayıp, başka bir şey olması gerektiğini göstermektedir (Richard Serra).

1970'lerde ölçeğini büyütmesine izin veren sıcak haddeli çelik kullanmaya başlayan Serra, en başarılı yapıtlarını bu dönemden sonra üretmiştir. Duvar etkisi yaratan yüksek çelik yapıtları, içerisinde ve çevresinde hareket edilecek yolları dikte ederek, izleyiciye zaman kavramını zorulu olarak yaşatması izleyici üzerinde baskı oluşturur. Serra'nın yapıtlarının temel sorunu yaptığı bu olgu, bazen izleyici üzerinde rahatsızlık verici bir baskı oluşturur ve hacmi nedeniyle yapıtları korku ve tehlike duygusu yaratır. **Eğik Kemer** (*Tilted Arc*) adlı yapıtında bu özelliği kullanan Serra, yapıtının *General Services Administration* tarafından parçalanarak kaldırılmasıyla hoş olmayan bir durumla karşı karşıya kalmıştır (Fineberg, 2014:308).

Richard Serra'nın gündelik yaşamı zorlaştırdığı gerekçesiyle imha edilen **Eğik Kemer**'i 1981'de New York Federal Plaza hükümet binasının dışına yerleştirilmiş masif bir kamu heykelidir. Bir yanı hafif yana doğru eğimli ve uzunluğu boyunca ince bir yayı takip eden 12 feet yüksekliği ve 120 feet uzunluğu ile yapıt çelik bir duvar etkisine sahiptir. Serra, yapıtının şehrin işlek bölgesinde sürekli olacağına inanarak yapıtın planlamasına iki yıl harcamış ve kendisine uzman bir komisyon tarafından onur nişanı verilmişti. Malesef, çelik heykelin çevresinde ulaşım için bir hazırlık, bir düzenleme yapılmamıştı ve heykel yerleştirildikten sonra çalışan işçilerin bu parçaya reaksiyonu negatifti: Heykel derhal çirkin, baskıcı ve “*grafiti toplayıcı*” olarak nitelendirildi. Yapıtın kaldırılmasını isteyen iki dilekçe çabucak 1300 imzaya ulaştı. Yapıt hakkında oluşturulmuş olan komisyon *General Services*

Administration binada 10.000 çalışan olmasına karşın, 1300 imzalı dilekçe sunulmasının azınlık oluşturduğunu söyleyerek tartışmaya ağırlığını koydu. Ancak, 1984'te yeni atanan cumhuriyetçi bölge yöneticisi William Diamond'ın gelmesiyle GSA'nın yönetimini dramatik bir şekilde değiştirmiştir.



Resim 3. 37 Richard Serra, Eğik Kemer, New York, 1981.

Kaynak: <https://makemistakesoften.wordpress.com/richard-serra/tilted-arc/>
(Erişim Tarihi: 23/4/2015)

Diamond Serra'nın **Eğik Kemer**'inin yer değiştirmesi olasılığı konusunda üç günlük bir kamu duyurusu organize etmiş ve hakemlerden oluşan bir heyetin başına da kendisini atamıştır. Yapıtın site-özgül olduğuna işaret eden ve taşınması durumunda sanat yapıtı olarak işlevini yerine getiremeyeceğini işaret eden Serra'nın da dahil edildiği 180 kişi ile bir halk görüşmesi yapıldı. Yapıt hakkında ifadesine

başvurulmuş genel olarak ofis yakınlarında çalışan kişilerden oluşan gruptan, sadece 58 kişiye karşın, sanat dünyasından pek çok ünlü figürü de dahil olduğu 122 kişi parçanın kalması konusunda lehte konuşmuştur. Bu figürlere rağmen, heyet **Eğik Kemer**'in yerinin değiştirilmesi doğrultusunda oy vermiştir. Serra'nın açtığı davada mahkeme, yapıtın sahibinin GSA olması nedeniyle dilediğini yapabileceği hükmünü vermiştir.



Resim 3. 38 Eğik Kemer'in İmha Edilmesi, 1989.

Kaynak: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/gallery-lost-art-richard-serra>
(Erişim Tarihi: 23/4/2015)



Resim 3. 39 Eğik Kemer Kaldırıldıktan Sonra.

Kaynak: <http://www.digitalmediatree.com/arboretum/arcscar/>
(Erişim Tarihi: 23/4/2015)



Resim 3. 40 Eğik Kemer Kaldırıldıktan Sonra.

Kaynak: <http://www.neromagazine.it/magazine/index.php?c=articolo&idart=1069&idnum=41&num=31> (Erişim Tarihi: 23/4/2015)

Sonunda heykel 15 Mart 1989’da kaldırılarak, üç parçaya bölünmüş şekilde kalıntıları bir depoya saklanmıştır. Sanatçı site için tasarlamış olduğu yapının kaldırılarak tahrip edildiği görüşündedir.

Eğik Kemer kaldırıldıktan sonra, Diamond plazanın önünde sergilenecek yeni sanat formunun *açık mekân* olacağını gururla duyurmuş ve alana ağaçlarla birlikte bir kaç bank ve bitki yerleştirmiştir. Bir kaç yıl sonra, plaza yapısal yenilemeye ve onarıma ihtiyaç duyduğunda, peyjaj mimarı Martha Schwartz alanı yeşillendirmek için görevlendirilmiş ve işçilerin açık havada öğle yemeklerini yemeleri ve tanışmalarına fırsat sunan *eğri bir forma* sahip, parlak yeşil oturma labirentleri kurulmuştur. Plazanın sosyal işlevi ön plana alınmıştı; ancak 1985’teki duruşmada Serra tarafından vurgulanan önemli nokta, sanatın kendisinin sosyal fonksiyonu kaybolmuştu (Mundy, 2012).



Resim 3. 41 Eğik Kemer Kaldırıldıktan Sonra Federal Plaza Önü.

Kaynak: <http://archidose.org/writings/javits.html> (Erişim Tarihi: 23/4/2015)



Resim 3. 42 Martha Schwartz Tasarımı.

Kaynak: <http://archidose.org/writings/javits.html> (Erişim Tarihi: 23/4/2015)

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

Yıllar içinde evrim geçiren Richard Serra’nın **Eğik Kemer**’i ilgili olarak onun ünlü sözünü hatırlayalım; *“Bir yapıtı kaldırmak, onu tahrip etmektir”* (komisyon kararıyla). Eğer Serra’nın yapıtı, evvelce yerleştiği yere bağlı olsaydı, onun pratiği yıllar boyunca dolaşım içerisinde olurdu. 1989’da düşüncesini yeniden detaylandırmıştır: *“Daha önce dikkat çektiğimiz gibi, ‘Eğik Kemer’, başlangıcında site-özgül heykel olarak düşünülmüştü ve ‘site-ayarlı’ ya da ‘yeniden yerleştirilmiş’ olmayı kastetmiyordu. Site-özgül yapıtlar belirlenmiş yerlerin çevresel tamamlayıcıları olmakla ilgilidir. Boyut, ölçü ve site-özgül yapıtların başka bir yerde*

iskani, kentsel ya da mimari duvar olup olmayacağı sitenin topoğrafyası tarafından saptanır. Yapıtlar sitenin parçası olurlar ve sitenin organizasyonunu hem kavramsal olarak, hem de algısal olarak yeniden yapılandırır” (Serra, 1989:34-47) (Serra, 1989.) Serra’nın yapıtı şu anda dünyanın her tarafına çalınmış parçalarının serpiştirildiği bir göçebedir. Serra açıklamasıyla şunun farkındadır; “*kamusal sanatın bile genellikle ideolojik temeller üzerine yerleşmesinden dolayı, normal yayılma bağlantılarından uzaklaşarak, sadece müze sitesi gibi gözlerden uzak bir yerde estetik pekiştirme işlevini yerine getirmektedir*” (Serra, 1994:202)

Bu bağlamda değerlendireceğimiz Guggenheim Bilbao Serra’ya sipariş etmiş olduğu **Zaman Sorunu** (*Matter of Time*) (2005) adlı enstelasyonudur. Serra’nın bu site-özel enstelasyonunun anıtsallığına rağmen, mekân tarafından bodur bırakılmıştı. Ancak buradaki sorun, gerçekte mekânların bu iri yarı parçalara bağımlı olmasıydı. **Zaman Sorunu** Guggenheim Bilbao Müzesi’nin Arcelor Mittal Galerisi’ne yerleştirilmiş olan, müzenin sürekli koleksiyonlarının bir parçası olan en büyük heykel enstelasyonlarından biridir. **Zaman Sorunu**, yedi tanesi bu site için yeni inşa edilmiş ve enstelasyonun kapsamına dahil edilmeden önce müzenin koleksiyonunda bulunan ortadaki snake parçası (1994-97) ile birlikte sekiz ayrı heykel parçasından oluşmaktadır. Serra, bu yapıtın, izleyici tarafından deneyimlenmesi ve izleyicinin izlenimi formları bütünlüğüne uygun olarak görülmesi gerektiğini açıklamaktadır (Guggenheim, 2015)

Bu yapıtın başlığı, öncelikle enstelasyonun başlangıcından bitişine doğru yürüyerek izleyicinin bu heykelleri keşfetmek için harcadığı zamanın bir referansı olarak yorumlanabilir. İkinci olarak, daha kapsamlı ifade edildiğinde, zamanın tarihsel deneyimi, aklımızda ve anılarımızda olan bu yapıtın fiziksel ve görsel etkilerine atıfta bulunmaktadır (Guggenheim, 2015).



Resim 3. 43 Richard Serra, Zaman Sorunu, Guggenheim Bilbao, 2005.

Kaynak: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/21794>
(Erişim Tarihi: 23/4/2015)

Zaman Sorunu, izleyicinin herhangi tek bir noktadan bütünüyle uyumlu olarak anlayamayacağı bir yol oluşturmıştır. Üstelik, heykele ulaşmak için giriş ya da çıkışın olduğu bir yer yoktur; bu nedenle, izleyici enstelasyonun tümünü görmek için giriş mesafesi boyunca ileri geri yürümekte zorlanır. Böylece, Serra fiziksel deneyim yoluyla yapıtın anlamını kavramaya ve mekân boyunca izleyiciyi hareket etmeye zorlamaktadır. **Zaman Sorunu**'na yaklaşmak için yanlış ya da doğru bir yol yoktur ve o geçitlere, açıklıklara, etrafı çevrili bölgelere doğru bu yapıtın yaratmış olduğu kişisel bir deneyimdir. Heykel rehberi içindeki patikalarda, izleyici bazen kendi yönünün şaşırır ve mekânla ilişki içerisinde izleyicinin pozisyonunun farkındalığı artar. İzleyici algılar, deneyimler ve sonra izlenimlerinin ve algılamalarının birikimleriyle yapıtın anlamını yaratır (Vasiljeva, 2011).

Bu heykeller, içinde oldukları mekân ve bir diğeri ile ilişkiye geçmektedir. Müzenin Frank Gherry mimarisi, sıklıkla hayret verici olmuştur, ancak, onun iç mekânı sanat yapıtlarının üzerinde egemenlik kurmasıyla ve izleyicinin sanat yapıtından ziyade daha çok binanın mimarisine odaklanmakla eleştirilmektedir. Bu etkiyi kırmak için binanın tasarımından dokular alan Serra, sadece mekân içerisindeki parçaları bütünleştirerek, heykellerinin mekânını tanımlı yapmaz; aynı

zamanda, mimarinin bir eleştirisini kapsamına alır. Karmaşık mekânın ve strüktürlerin oluşturulması birlikte ele alındığında, Serra'nın heykellerinin materyallerine ve basit formlarına rağmen, iç mekân tasarımının karmaşıklığı, sahnelemeyi ve zorluğu, doğal akışın kaybolduğu ortaya çıkartmaktadır (Vasiljeva, 2011).

3.2 Doris Salcedo

Kolombiya'daki kişisel deneyim ve çalkantılı politik durumundan etkilenen Kolombiyalı heykeltıraş Salcedo'nun heykel ve enstelasyonları, bu etkileri görünür kılmaya ve meşrulaştırmaya çalışmakta; kişisel ve siyasi trajedilerin neden olduğu güç mekânizmalarını eleştirmektedir (Perkins&Cracknell, 32).

Dan Cameron'un **Şiirsel Adalet** temasıyla küratörlüğünü yürüttüğü 8. Uluslararası İstanbul Bienali'nde (2003) Salcedo'nun iki bina arasına tehlikeli bir şekilde yığılmış olduğu 1600 sandalyeden oluşan yapıtı, kolektif hafıza ve paylaşılan deneyimlerle kişisel hikayelerin ortak deneyimini (birbirinin içine geçmesini) çağrıştırarak tarihselliğin anonim ve meçhul kurbanlarını anmaktadır.

Salcedo savaş yoluyla deneyimlenen güçsüz kılma, baskı, birleştiriciliğin olmayışı dışında, belirli baskın olayların bir *savaş topoğrafyasını* yaratmak niyetindeydi. Tek bir sandalye bireyselliği ya da ortadan kaybolmuş insan mevcudiyetini temsil eder, yığılı sandalyelerin kaotik kütlesi, iki duvarın kısıtlamaları içerisine hapsedildiğinde; sosyal düzen ve şiddet yıkıcı gücü, tarihsel olayların toplumsal deneyimi ile ilişkilidir.

Sıradan, iç nesnelerin gücünün dikkate değer bir örneğini yeniden uygun bağlama yerleştirildiği bu yapıt, bellek sürecini ve kaybını ve de geçicilik, kaos ve düzen arasındaki paradoksal gerilimleri keşfederek bir tür toplu mezar benzetmesi yapmaktadır (Perkins&Cracknell, 32). Irkçılık karşıtı yapıtlarıyla tanınan Salcedo, masa, dolap, sandalye, kumaş vb. malzemelerle bu eşyaların önceki sahiplerini anlatıyor ve özellikle ırkçılık karşıtı anıt çalışmalarıyla biliniyor (Anonim, 2014).



Resim 3. 44 Doris Salcedo, Sandalyeler, Enstelasyon, İstanbul Bienali.

Kaynak: <http://www.scoop.it/t/art-installations/p/827443356/2011/12/15/doris-salcedo-installation> (Erişim Tarihi: 23/4/2015)

Salcedo'nun **Shibboleth** adlı yapıtı Tate Modern'in girişinde Turbine Hall'un uzunluğu olan 167 m.'yi izleyerek, göze çarpmayan bir çatlakla başlıyor ve dolambaçlı bir şekilde izlenen yol izleyicileri takip etmeye çağırıyor. Bu, izleyicileri süratli bir şekilde genişleyen gedik boyunca yürümek için cesaretlendiriyor. Shibboleth sadece edebi duygu yönü ile değil, aynı zamanda Tate Modern'in tarihinde bir sanat yapıtının ilk kez kendi binasına gömülmesi nedeniyle bir çığır açmaktadır. Sergi bitiminde, çatlak doldurulduktan sonra, sürekli bir işaret bırakmaktadır.

Shibboleth kelimesi, Ephraimites'in katliamını anlatan, *Bible's Book of Judges* kitabının bir hikâyesinden gelmektedir. Savaşta, Gileadites tarafından yenilgiye

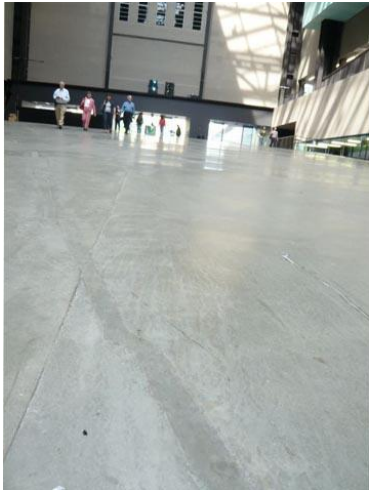
uğrayan Ephraimites Jordan Irmağı'nı geçerek kaçmaya çalışır. Shibboleth kelimesinin telaffuzunu sorarak Gileadites tarafından test etmek için durdurulur. Ephraimites'in tanımladığı gibi kelimeyi doğru bir şekilde telaffuz edemezler ve öldürülürler (42 bin ölümle sonuçlanarak). Salcedo'nun çalışması ırksal nefretin bu güçlü hikâyesine dokundurur ve modern dünyada yankılama bulur. Katalog sergisinde Salcedo, **Shibboleth**'yi ırksal ayrımın bir sembolü olan *negatif bir mekân* olarak tanımlar.

Salcedo'nun gediği açık bir şekilde *biz* ve *onlar* tanımlaması yapmasına rağmen, galeri zeminini kesmektedir. Gedik daha küçük kollara ayrılmaktadır. Bu kollardan bazıları artistik kavramın bir parçası olarak biçimlenmekte, bazıları ise enstelasyonun oluşturulma işlemi sürecinde rastlantısal olarak meydana gelmiştir. Bir gedikten aşağıya bakmak, ötekiliğin deneyimi ile yüzleşmek içindir. Bir sistile-bağ tel ızgara ile dikkatli bir şekilde yapılmış, içi kaplanmış beton döküm oluşumu rahatlıkla görülebilir (Tse, 2008).

Salcedo, enstelasyonun bu izini, görünüşe göre birinci dünya ülkelerinin birbirine bağlı toplumlarındaki insanlar arasında bile süregelen kırılımların (uçurumların) kaynağı, belirtilmemiş çatlak zemin temsiliyetinin kavramının bir ruhani kalıcılığıdır; bu kalıcılık muğlak bir bellek olarak artakalmaktadır. En başında zeminde bir çatlak olan yapıt, bir çizgi olarak ve artakalacak bir iz olarak, sonucunda onun doldurulmasıyla ilgi çekici ve tedirgin edici hale gelmiştir.



Resim 3. 45 Doris Salcedo, Shibboleth, Tate Modern, Turbine Hall, 2007.
Kaynak: <https://www.pinterest.com/pin/511158626433067546/> (Erişim Tarihi: 23/4/2015)



Resim 3. 46 Doris Salcedo, Shibboleth, Tate Modern, Turbine Hall, 2007.
Kaynak: http://overthenet.blogspot.com.tr/2008_05_01_archive.html (Erişim Tarihi: 23/4/2015)

Bir negatif mekân olan **Shibboleth**; beyaz olmayanlardan beyazları ayıran anlaşılabilir ayrıma işaret eden, tarihteki çukura (boşluğa) adreslenmektedir. Salcedo, açık bir şekilde kavramsal olarak bir göçmenin bakış açısını paylaşarak, çatlağın dibinden yukarıya baktığını farzeden izleyiciyi yönlendirmektedir. Katılıma açık bir şekilde dünyanın alt tarafına doğru üretilmiş bir gediğin dibinde takılmış, onlardan kaçan topluma ve halka doğru, onları hoş karşılanmayan ve istenmeyen hissettirerek algılatmaktadır (Tracing Scars, Cracks and Ruptures).

3.3 Anish Kapoor

1954 yılında Bombay’da doğmuş olan Kapoor’un, çok kültürlü bir ortamda yetişmesi çalışmalarının özgün ve özgür bir biçim ve içerikle harmanlanmasını sağlamıştır. 70’lerden bu yana çağdaş sanatın en etkin merkezlerinden biri olan Londra’da yaşayan Kraliyet Akademisi üyesi ve Britanya İmparatorluk Nişanı sahibi Hint asıllı sanatçı, bugün en pahalı sanatçılardan biridir.

1970’lerin sonunda ziyaret ettiği anavatanı Hindistan’da gördüğü boya pigmentlerinden etkilenerek yaptığı *pigment heykelleri* ile dikkat çeken Kapoor, 1990’lı yıllardan itibaren malzeme dağarcığını büyük ölçüde genişleten ve yeni endüstriyel teknolojilerin kullanımını gerektiren büyük boyutlu projelere yönelmiştir. Kapoor’un İngiltere’de gerçekleştirdiği en dikkat çekici işler arasında, 2002 yılında *Unilever Serisi* kapsamında Tate Modern’de gerçekleştirdiği **Marsyas** (2009) ve Paris Grand Palais’de oluşturduğu **Su Canavarı** (*Leviathan*) (2011) bulunmaktadır (Dodgson, 2010).

Kapoor’un yapmış olduğu en büyük işlerden biri, 1999 yılında Gateshead’da Baltic Çağdaş Sanatlar Merkezi’nde Baltic (*Centre for Contemporary Art*) sergilenen **Boru Sesi** (*Tarantara*) adlı eseridir. 35 metre yüksekliğindeki bu eser parlak kırmızı renkte bir zafer takı şeklinde ele alınmıştır. 1950’lerde inşa edilmiş olan Gateshead’teki Baltic Un Değirmeni (*Baltic Flour Mills*) 1981’de kapatılmıştır. Kalan hangar çağdaş sanat merkezine dönüştürüldüğü sırada, beton hangarların yıkılmasıyla bırakılan gözenekli mekâna, Kapoor site-özel bir enstelasyon yerleştirmiştir. Büyük bir PVC membranla çalışılmış olan site-specific yapıt, 52 m. gösterişli bir strüktür oluşturmak için bu ince kabuk içerisine gerilmiştir. Dışarıdan kırmızı bir boşluk içinde izleyiciyi emmesi ve içeriden kavışlanan yapının bütün

uzantısının, kocaman çatısız mekân içerisinde ortaya çıkması; dış ve iç görünümünü izleyiciye tüyler ürpertici bir şekilde farklı görünüm bîçiminde yansıtmaktadır. Proje menajeri olarak tasarımın detaylarına, üretimine ve İngiltere’de yerleştirilmesine nezaret eden Marc Thomas, yapıt Napoli’ye taşındığında lojistik ve yerleştirmeyi yönetmiştir (millimetre).



Resim 3. 47 Anish Kapoor, Boru Sesi, Baltic, New Castle, 1999.

Kaynak: <http://www.jjcarter.com/tarantara-1999-by-anish-kapoor-cs-5031.php>
(Erişim Tarihi: 4/4/2015)



Resim 3. 48 Anish Kapoor, Boru Sesi, Napoli-2000.

Kaynak: <https://fotosintez.files.wordpress.com/2014/09/tarantara.jpg>
(Erişim Tarihi: 4/4/2015)

3.4 Cai Guo-Qiang

Cai Guo-Qiang (1967-), son yirmi yılda dünya çapında bienallerde, sergilerde, kamu kutlamalarında aktif bir sanatçı, büyük ölçekli patlamalı organizasyonlarla ve küratör olarak farkedilmiştir. 1957’de, Çin, Quanzhou’da doğmuş olan sanatçı, barut kullanarak yaratmış olduğu büyük boyut *barut çizimleri* ve site özgül patlama organizasyonları ile sanatın yeni formlarının yaratıcısı olarak alkışlanmıştır. 1990’ların ortalarından beri Cai’nin uygulamaları, küreselleşme ve yerelleşme, barbarizm ve kültür, doğa ve sanatın diyalektiklerini açığa çıkarmakta; Çin kültürünün sembolleri ve işaretlerinde toparlanan interaktif enstelasyonlarıyla genişlemektedir (Cai Guo-Qiang, 2007)

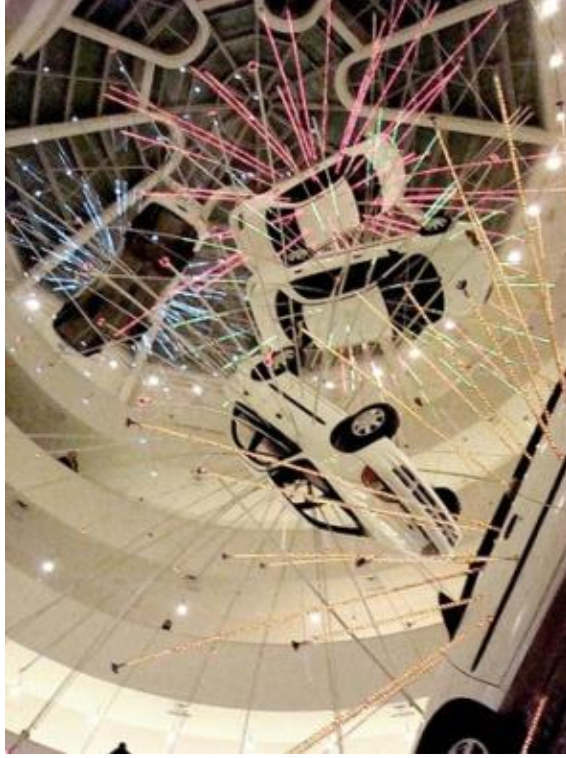
Cai’nin **İnanmak İstiyorum** (*I Want to Believe*) adlı site-özü enstelasyonu tavandan asılarak sarkıtılan altı adet arabadan oluşmaktadır. Beyaz renkli otomobillerin içinden fıskıran, sürekli yanıp sönen neon ışıkları izleyicide eğlenceli bir etki uyandırmaktadır. Cai bu otomobillerle dünyanın birçok yerinde neredeyse her gün tanık olunan araba bombalama olaylarını gönderme yapmaktadır.

Cai’nin araba bombalama olaylarına gönderme yaptığı bu site-özü yapıtını 2004-2005 yıllarında Mass Moca Massachusetts, 2008’de Guggenheim New York, 2010’da **Sidney Bienali**’nde (*Sydney Biennale*) olmak üzere toplam üç yerde sergilemiştir.



Resim 3. 49 Cai Guo-Qiang, *İnanmak İstiyorum*, Mass Moca, Massachusetts, 2004-2005.

Kaynak: http://www.artnet.com/magazineus/reviews/spivy/spivy3-13-08_detail.asp?picnum=7
(Erişim Tarihi: 5/4/2015)



Resim 3. 50 Cai Guo-Qiang, İnanmak İstiyorum, Guggenheim New York, 2008
Kaynak: <http://www.artnet.com/magazineus/reviews/spivy/spivy3-13-08.asp>
(Erişim Tarihi: 5/4/2015)



Resim 3. 51 Cai Guo-Qiang, İnanmak İstiyorum, Sydney Bienali, 2010.
Kaynak: <https://www.pinterest.com/hcrownfi/cai-guo-qiang/>
(Erişim Tarihi: 5/4/2015)

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

Cai'nin site-özümlü olarak adlandırılan bu enstelasyonunun sunumunu beş ayrı mekânda gerçekleştirmiştir. Şangay Tiyatro Akademisi'nden (*Shanghai Theater Academy*) mezun olan Cai'deki bir sahne olarak mekân düşüncesi ve onun sanat yapımında üretimlerinin üzerine karanlık çökmesi, yapıtlarındaki teatrallik sahne tasarımı arkaplanına sahip oluşu ile ilişkilidir. Muhtemelen izleyicilerin gözünü nasıl kandıracağını bildiği için, nesneleri gerçekçi bir şekilde işleme yeteneğine sahiptir (Skaggs, 2012).



Resim 3. 52 Cai Guo-Qiang, Doğrudan, 2006, Berlin

Kaynak: <http://db-artmag.com/en/71/news/cai-guo-qiang-honored-with-the-praemium-imperiale/> (Erişim Tarihi: 5/4/2015)



Resim 3. 53 Cai Guo-Qiang, Doğrudan, 2006, 2008 Beijing, Çin.
Kaynak: <http://www.caiguoqiang.com/projects/head-2008-beijing-china>
(Erişim Tarihi: 5/4/2015)



Resim 3. 54 Cai Guo-Qiang, Doğrudan, 2008, New York.
Kaynak: <http://www.timeout.com/newyork/art/cai-guo-qiang-i-want-to-believe>
(Erişim Tarihi: 5/4/2015)



Resim 3. 55 Cai Guo-Qiang, Doğrudan, 2009, Bilbao, İspanya.
Kaynak: <http://www.caiguoqiang.com/projects/head-2> (Erişim Tarihi: 5/4/2015)



Resim 3. 56 Cai Guo-Qiang, Doğrudan, 2010, Singapur.
Kaynak: <http://www.caiguoqiang.com/projects/head-4> (Erişim Tarihi: 5/4/2015)

SONUÇ

Antik Yunan'da Arisoteles'le başlayan mekân yaklaşımları Descartes ve Newton'ın bilimsel verileri doğrultusunda bir ivme kazanmış, modern matematikçilerden Einstein'ın görelilik teorisine, Heidegger'in yer kavramından günümüzün toplumsal mekân yaklaşımlarına kadar; zaman zaman felsefeyle, bilimle, teolojiyle, zaman zaman da matematikle ve özellikle çağımızda endüstrileşmenin süregelen yenilenmeleriyle teknoloji ve toplumsal yaşamla örtüşmüştür. Sanat (yapıtı) bütün bu gelişmelerde karşılığını bulmuş, tüm alanlardaki gelişmelerle ilgilenmiş ve biçimlenmiştir. Özellikle, yapısal anlamda önemli gelişmelere sahne olan Rönesans'ta sanat (yapıtı), mekânsal oluşumların çözümlemesi olarak değer görmüş; ancak, fiziksel mekânın yanılsama yoluyla oluşturulamayacağı gerçeği ve özellikle Kant'la başlayan öznellik yaklaşımı sanat yapıtını mekânın ölçüye dayalı biçimsel çözümlemelerinden uzaklaştırmış ve duyumsal dünyanın algılamasına yönlendirmiştir. Kant ve Eduard Manet ile başlayan modernist süreç, günümüzde sanat ve yapıt için önemli kırılmalardan bir tanesidir. Einstein'ın zaman, mekân ve hareket kavramlarının birbirlerinden bağımsız olmadığını öngören görelilik kuramı sanat yapıtında dördüncü boyut olarak karşılığını bulmuş ve sanatçıları zamanı yapıtın içinde gösterme gibi hummalı bir arayışın içine sokmuştur. Ancak, ölçülebilir mekânda karşılığını bulan mutlak mekânın izlerinin sanat yapıtından silinmesi, onun hala yanılsamanın bir ürünü olduğu gerçeğini değiştirmemekte ve yanılsama, hiçbir zaman izleyicisiyle bedeninin tümüyle diyaloga geçememektedir. Bu durumda bunun tek sorumlusu, sanat yapıtının kendisi değildir. Onu izleyicisi ile diyaloga geçiren mekânı, çerçeve, duvar, kaide gibi mekânsal elemanlarıdır. Aslında dikkatli bir göz, sanat yapıtının kendisini var eden mekânsal oluşumlar gibi, sanat yapıtı için bir kap, bir kurum, bir randevu noktası olan mekân ve onun öğelerinin evriminin de, mekân ve bileşenlerinin süreçleriyle paralellik gösterdiğini anlayabilir. Entropi kavramıyla Smithson'ın buluşması ve tüm üretim sürecini entropi kavramı üzerine yerleştirmesi bir rastlantı olmadığı gibi; günümüzün devasa, hızlı yaşamın tüm dinamiklerini üzerinde barındıran yeni sanat mekânlarının da, gösterge ve imaj tüketimine dayalı postmodern toplum için geliştirilmesi de bir rastlantı değildir.

Sanat yapıtı, sanat yapıtı olarak anıldığı Rönesans'tan bugüne izleyicisiyle buluşma noktasında sürekli sert eleştirilerle karşı karşıya kalmış; sergi mekânı,

çerçeve, duvar, kaide gibi kavramların form değiştirmesi sanat yapısının formunda, yapısında da radikal değişimlere yol açmıştır. Rönesans'la başlayan bilimadamları ve asilzadelerin eğlenmek ve eğitim amaçlı koleksiyon geleneği *wunderkammer* ve *nadire dolaplarını* yaratmış; Rönesans'ın etkilerinden sonra, bu dağınık ve karmaşık dolaplar, 18. ve 19. y.y.lara damgasını vuran değişimlerle birlikte Salon Sergileri'ne dönüşmüştür. Sanat yapıtlarının bir hiyerarşik düzene göre izleyicisiyle bulunduğu Salon Stili, sergilemeden ziyade istifleme olarak ortaya çıksa da sergileme geleneğinin yerleşmesi bağlamında önemlidir. Bu hiyerarşik istiflemeye ilk tepki, Salon'un asma felsefesine karşı çıkan ve sanat tarihindeki ilk bağımsız sanatçı sergisi örneğini gerçekleştiren sıradışı ressam Courbet'den gelmiştir.

Yirminci y.y.ın sembolü haline gelmiş olan ve günümüz sergileme anlayışı için de ideal bir yapı oluşturan beyaz duvarlı, gri zeminli, dekorsuz, nötr bir mekân özelliği gösteren beyaz küpü; belkide inşa edenlerin dahi tam olarak neyi sergileyeceğini kestiremediği, en sonunda *site-özgöl* işlerin sergilenmesine karar verildiği dev boşluklar, fantastik formlar izlemiştir. Bunlardan en ünlüleri, her yıl dev bir iş üretebilecek sanatçı arayışına çıkan, hemen hemen bir sahne mekânının yeteneklerine sahip olan Tate Modern'in *Turbine Hall*'üdür. Ayrıca, sıradışı formuyla postmodern mimarinin simgelerinden biri olan, içinde gösterilenlerin mimari formunun gölgesinde kaldığı, sergileme alanının ne olduğu konusundaki tartışmaların odaklarından biri haline gelen Guggenheim Bilbao'dır. Çerçevesinden, kaidesinden, duvarlarından kurtulan yeni sanat yapıtının, yeni mekânı; aslında bazı sanat yapıtları için sadece izleyicilerin yürümesine ihtiyaç duyulan zemin, boşluk ve teknolojinin en son olanakların sergileme ekipmanlarından oluşan, bir galeri düşüncesinden uzaklaşmış olan mimari fantezilerdir.

Aslında, büyük sermaye piyasalarınca desteklenen, hem sanatçı hem de izleyici için uygun görülen yeni sanat formunun zeminini belli oranda sanatın ve sanatçının kendisi hazırlamış ve çözüm önerilerini de kendisi getirmiş gibi durmaktadır. Geçmişte bir sanat yapıtının temel mekânsal elemanları olan çerçeve, kaide, duvar gibi mekânsal öğelerin, sanat tasarımının neredeyse bir sanat yapıtı kadar önem arzettiği günümüzde, sanat yapıtı için bir metafor haline geldiğini izlemekteyiz. Aslında bu, kabaca 1945'lerde Duchamp'la patırtıyla başlayan ve 1960'larda yanılısama, kaide gibi mekâna ilişkin tüm geleneksel yaklaşımların sessizce

terkedilme süreci olan minimalizmle devam eden yapıtın mekân ve onun öğeleriyle olan kavgasının hala devam ettiğinin göstergesidir. Bir tarafta geleneksel sanat formunun mekânsal öğelerine eleştiri niteliği taşıyan David Wright'ın 2010'da Turner Ödülü alan geçici duvar resmi, Do Ho Suh'un kaidesini taşıyan figürleri, diğer tarafta dev mekânlarda ses çıkaran, korkutan, eğlendiren her türlü malzemenin içiçe geçtiği mekândan ziyade zamanın deneyimlendiği *site-özü* olarak tanımlanan dev heykelsi formlar.

1960'ların ortalarında kurumlara karşı anti ticari bir söylemle ortaya çıkan site-özü yapıtın en önemli özelliği, mekânla kurduğu diyalog nedeniyle taşınmaz olmaları, taşınmasının yapıtın imhası anlamına gelmesi ve bu doğrultuda izleyicisi tarafından da yerinde deneyimlenmesidir. Bugün site özü yapıt form değiştirmiş ve bağımsızlığını kaybetmiştir. O artık ticari kurumların ön gördüğü müzelerde yani mutlak mekânın sınırları içerisinde; dış mekânın tüm gerçekliğini, oluşturduğu fiziksel ya da sanal yanılsamalarla izleyiciyi fiziksel olarak deneyimletmek üzere içeri taşımaktadır. Smithson'ın entropi üzerine temellendirdiği, izleyiciye zamanı deneyimlemeyi ve yapıtın zaman akışı içerisinde yokolmasını öngören **Spiral Dalgakıran**'ın romantik yaklaşımı ya da Matta-Clark'ın yıkılmak üzere olan mimariyi müdahaleleriyle sanat yapıtı haline dönüştürdüğü ve kaderine terkettiği anarşist tavrı; bu yapıtların tükenme süreçleri gibi kaybolmaya yüz tutmaktadır. Yirmibirinci yüzyılın mekânı tüm özellikleriyle yapıtın ana ögesi yaptığını iddia eden ve neredeyse mekâna ilişkin tüm söylemleri bünyesinde barındıran sanat yapıtı, büyük meblağlar karşılığında, büyük teknolojik olanaklarla, harika mühendislik çözümleriyle inşa edilmekte, kaldırılmakta, ordan oraya göç etmektedir.

Eleştirel bir yaklaşım, bu tür bir oluşuma neden olan şeyin, arazi sanatı sanatçılarının yere özü ürettikleri yapıtların kalıntılarını non-site olarak tanımladıkları mutlak mekâna taşıyıp izleyiciyle iletişime geçirmeleri olduğunu ileri sürebilir. Ya da kurumsal eleştiriye doğrudan yapıtın metaforu haline getirerek günümüz sanatı için; yeni sergileme biçimi önerisi getiren Buren, sanatın sergilendiği mekânlarla kavgaya eden Asher ve sanatın bir meta olarak statüsünü kurumların kirli çamaşırlarını ortaya dökerek sorgulayan Haacke gibi aynı dönemin sanatçıları arasında arayabilir. Bugün bu sanatçılardan arazi sanatının yaratıcısı Robert Smihson'ın favori kavramı entropiye göz kırpar şekilde hayatını kaybetmesi ve Haacke hala kurumlarla

olan kavgasını sürdürmek adına resim dersleri vererek yaşamını sürdürme çabaları dışında, bu ya da bu bağlamda yapıt üreten sanatçıların tamamı aynı söylemleriyle müzelerin baş köşesinde *endam-ı arz* etmektedir. Örneğin, Guggenheim web sayfasında otuz yıldır Buren'in müzeleriyle kesintisiz olarak çalıştığını söylemektedir. Kurumsal eleştiriyi yapıtlarının metaforu olarak değerlendirseler dahi, bir sanatçı için bir kurumla çalışmak hem yapıtlarını izleyicisiyle buluşturma noktasında, hem de yapıtlarının sürekliliğini sağlama noktasında çok önemli ve gerekli bir konudur. Bu noktada bu sanatçılara getirilen eleştirilere katılım, dolaysız bir bakışla mümkün olabilir. Ancak sanatçıların kurumlarla düştüğü ihtilaflı durumlarda eleştirinin sanatçılardan gelme zorunluluğu, bu alanda başka boşlukların olabileceğini düşündürmektedir; bu nedenle de, sanat kurumlarının pervasızca yapıtın ve mekânın kodlarıyla oynayarak yeni formlar üretmelerinin arkasında farklı nedenler aramak gerekmektedir. Bunlar elbetteki kaba bir yaklaşımla küresel ekonominin sonuçlarıdır.

Bugün küresel ekonominin postmodernizmin öngördüğü şekilde yarattığı dev mekânları sergileme konusundaki teknik ve mühendislik olanaklarıyla daha da genişleten, zaman aracılığı ile mekânı yok eden yaklaşımı, sanat yapıtı formunda onarılması güç deformasyonlar yaratmış ve yaratmaya devam etmektedir; öyle göstermektedir ki, Henry Bergson'un “*eğer nesnelerle doğrudan iletişime girebilseydik, sanat yararsız olurdu, hepimiz sanatçı olurduk*” ifadelerini hatırlamak durumundayız.

KAYNAKÇA

- Aşkın, Z. G. (2008). Tarihte Determinizm-İndeterminizm Karşıtlığının Kategorial Çözümüne. *Araştırma*, 19. Ankara Üniversitesi.
- Adcock, C. (1984). Conventionalism in Henri Poincaré and Marcel Duchamp. *Art Journal* , 44 (3).
- Akarsu, B. (1963). Kant'da Mekân ve Zaman Kavramları. *Felsefe Arkivi* , 14.
- Akbaş, M. (2005). Salih Zeki ve Zaman Başlıklı Konferansı. *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, VII (I).
- Ameri, H. A. (2015). *The Architecture of the Illusive Distance*. Farnham, İngiltere: Ashgate Publishing Ltd.
- Andre, C. (2005). *Cuts: Texts 1959-2004*. (J. S. Meyer, ed.) Cambridge: MIT Press.
- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (3. Baskı ed.). İstanbul: Sel Yayınları.
- Arnheim, R. (1971). *Ertropy and Art: An Essay on Disorder and Order*. Berkeley: University of California Press.
- Artun, A. (2006). *Sanat Müzeleri 1* (1. Baskı ed.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2006). *Sanat Müzeleri 2* (1. Baskı ed.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2005). *Sanatçı Müzeleri* (1. Baskı ed.). İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Artun, A., & Örgü, N. (2013). *Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrası Sanat* (1. Baskı ed.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atakan, N. (1995). Türkiye'de Kavramsal Sanat. *Yayınlanmamış Doktora tezi* . İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi.
- Aygün, Ö. (2002). Giacometti'nin Yontuları. *Sanat Dünyamız*, 82.
- Bachelard, G. (2014). *Mekânın Poetikası*. Ankara: İthaki Yayınları.
- Banks, E. C. (2003). *Ernst Mach's World Elements: A Study in Natural Philosophy*. Dordrecht: Springer Science+Business Media.
- Batur, E. (1999). *Modernizmin Serüveni* (3. Basım ed.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Beykal, C. (Sayı:3, 2004). Konstrüktivizm. *Sanat Sanat: Sanat ve Kültür dergisi*

- Brill, E. J. (1996). *Tradition, Transmission, Transformation Proceedings of Two Conferences on Pre-modern Science*. (J. Ragep, S. P. Ragep, & S. Livesey, eds.) Leiden, Hollanda: University of Oklahama.
- Buren, D. (1975). *Function of Architecture*. (A. A., & P. Gale, eds.) Toronto: Art Metropole.
- Carrier, D. (1993). *Principles of Art History Writing*. ABD: Penn State Press.
- Cartiere, C., & Willis, S. (2008). *The Practice of Public Art*. New York: Routledge.
- Cima, G. G. (1986). Shifting Perspectives:Combining Shepard and Rauschenberg. *Theatre Journal*.
- Crary, J. (2004). *Gözlemcinin Teknikleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Çakırkaya, S. (2010). *Çağdaş Sanatta Kurumsal Eleştiri ve Türkiye'deki Tartışmaları*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi-Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çimen, Ö. (2010). 1950'lerden Günümüze Sanatta Avangard Olgusu. *Yüksek Lisans Tezi, e-Skop*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Dündar, Ş. (2002). Mekân Organizasyon Bilimlerinin Yeniden Yapılanmasında Bir Araç Olarak Kentsel Tasarım. *Yüksek Lisans Tezi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Dağtaşoğlu, A. E. (2012 йил Ocak-Haziran). Kant'a Giden Yolda Leibniz, Wolff ve Baumgarten. *Toplum Bilimleri*.
- Darrigol, O. (2012). *A History of Optics from Greek Antiquity to the Nineteenth Century*. New York: Oxford University Press.
- De Duve, T. (2002). Ex Situ. *Sanat Dünyamız*, 82.
- Deleuze, G. (2006). *Kıvrım-Leibniz ve Barok*. İstanbul : Bağlam Yayıncılık.
- Demirtaş, P. (2002). Heidegger ve Varlık Yorumu. *Kaygı Dergisi*, 2.
- Descartes, R. (1996). Meditations on First Philosophy. *The Philosophical Works of Descartes*.
- Dodgson, N. A. (2010). *Anish Kapoor: Engineering Art*. Retrieved 2014 йил 5-Mayis from University of Cambridge.
- Eichhorn, M. (2006). *On the Advertisement: Interview with Daniel Buren, Institutional Critique And After*. (J. C. Welchman, ed.) Zürih: JRP/Ringier.
- Einstein, A. (2009). *İzafiyet Teorisi*. İstanbul: Say Yayınları.

- Falco, C., Aimee, L., & Allen, W. (2008 йил 7-8-Eylül). Ibn al-Haytam's Contributions to Optics, Art, and Visul Literacl. *Painted Optics Symposium*.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Güniümüze Sanat*. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Florenski, P. (2001). *Tersten Perspektif*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard* (Birinci Basım ed.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foster, H. (2001). Why All the Hoopla. *London Review of the Books* , 23 (16).
- Fried, M. (2004). Sanat ve Nesnelik. In M. Yılmaz, *Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı* (1. Baskı ed.). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Fry, R. E. (1906). Ideals of A Ficture Gallery. *Brush and Pencil*, 18.
- Galinsky, K. (ed.). (2005). *Age of Agustus* (Birinci Basım ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Gathercole, S. (2005). *Beyond Geometry: Experiments in Form, 1940s-1970s*. Wiley-Blackwell.
- Gaukroger, S. (1992). *The Nature of Abstract Reasoning: Philosophical Aspects of Descartes Work in Algebra*. (J. Cottingham, ed.) Cambridge: Cambridge UP.
- Germaner, S. (1997). *1960 Sonrası Sanat*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Giderer, H. E. (2003). *Resmin Sonu*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Goldstein, J. L. (2013-7-Ekim). Foreword. *Juxtapositions in Trafalgar Square: Tip-offs to Creativity in Art and Science* , 14(10). Nature Medicine.
- Goodman C., (1989). *The Art of the Revolutionary Display Techniques*. New York: Whitney Museum of American Art.
- Graw, I. (2006). *Institutional Critique and After: SoCCAS Symposium Vol.:II*. (C. J. Welchman, ed.) Zürih: JRP Ringier.
- Greenberg, C. (2011). Modernist Resim. In C. Harrison, & P. Wood, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Guillen, M. (2001). *Dünyayı Değiştiren Beş Denklem*. Ankara: Tübitak Popüler Bilim Kitapları.
- Hacısalıhoğlu, Y. (2006). Kuramsal ve kavramsal bir çözümme: Mekân-Güç-Çatışma ve Jeopolitik. *Türk Coğrafya Dergisi*, 23-24.

- Haines-Cooke, S. (2009). *Lost in History; Art of This Century and Modern Art Gallery*. Newcastle Upon Tyne, İngiltere: Cambridge Scholars Publishing.
- Hançerlioğlu, O. (1987). *Düşünce Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Harrison, C., & Wood, P. (2011). Roert Morris Heykel Üzerine Notlar. In *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Hartmann, S. (1910). *The Whistler Book*. Boston: L.C Page and Company.
- Haydaroğlu, M. (2010). Eğitim Kurumlarında Sanat Mekânları. *Sanat Dünyamız*.
- Heintzelman, E. (2009). *Understanding the Relationships in Community Space: A Study of the Villages of Mariemont and Fairfax*. Cincinnati: University of Cincinnati.
- Hendrix, J. S., & Carman, C. H. (eds.). (2010). *Renaissance Theories of Vision*. Surrey, İngiltere: Ashgate Publishing Limited.
- Hisarlıgil, Ö. G. (2008 yıl Şubat). Martin Heidegger'de Mekân Düşüncesi:Hermeneutik-Fenomenolojik Bir Yaklaşım. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*.
- Ilardi, V. (2007). *Renaissance Vision from Spectacles to Telescopes*. Philadelphia: American Philosophical Society.
- Ilya Prigogine, I. S. (1998). *Kaostan Düzene*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Jacobson, K. E. (2006-Aralık). Being At Home: A Phenomenological Analysis of the Experience Of Space. *Doktora Tezi* . The Pennsylvania State University.
- Jeffrey Kastner- Brain Wallis. (1998). *Land and Environmental Art*. Phaidon Press.
- Johnson, J. G. (1910). The Whistler Exhibition. *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art* , V, 86.
- Jr., F. J. (2004). *Selected Works*. University of Oklahoma Press.
- Kılıç, E. (2011). Aristoteles ile Farabi'nin Mekân Anlayışlarının İncelenmesi. *Y.Lisans Tezi* . İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kant, I. (1999). *Pratik Aklın Eleştirisi*. İstanbul: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Kaye, N. (2000). *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*. New York: Routhledge.
- Kiesler, F. (1966). *Inside the Endless House: Art, People and Architecture, A Journal* (Birinci Basım ed.). New York: Simon and Schuster.

- Krauss, R. (2002). Mekâna Yayılan Heykel. “*Sanat Dünyamız*” Üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi.
- Lamp, L. (-). Design in Art: Repetition, Pattern and Rhythm. United States.
- Lavin, M. A. (1992). *Piero Della Francesca: San Francesco, Arezzo (The Great Fresco Cycles of the Renaissance)*. New York: Harry N. Abrams Inc.
- Lee, P. M. (2000). *Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge-Massachusetts: The MIT Press.
- LeFebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Leibniz, G. (2011b). *Doğanın ve İlahi İnnayetin Akla Dayalı İlkeleri*. (D. Çetinkasap, Trans.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Leibniz, G. (2011a). *Monadoloji*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Lelong, G. (2002). *Daniel Buren*. (D. Radzinowich, Trans.) Paris: Flammarin.
- Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü* (3. Basım ed.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Madra, B. (1989). Daniel Buren: Bence Hiç Resim Satmadan Batmak Daha İyi. *Arredamento Dekorasyon*.
- Marzona, D. (2004). *Minimal Art*. (U. Grosenick, ed.) Taschen.
- Mohr, R. D. (1980). Image, Flux, and Space in Plato's "Timaeus". *Phoenix*.
- Morgan, A. L. (2007). *The Oxford Dictionary of American Arts and Artists*. New York: Oxford University Press.
- Motte, W. (1999). *Minimalism in Contemporary French Literature*. Nebraska: University of Nebraska Press.
- Muir, Peter. (2014). *Gordon Matta Clark's Conical Intersect: Sculpture, Space, and the Cultural Value of Urban Imaginery*. Surrey, İngiltere: Ashgate Publishing Limited.
- O'Doherty, B. (2010). *Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekânının İdeolojisi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Ögel, S. (1977). İTÜ Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Yayınları. *Çevresel Sanat*, 121.
- Özbey, D. (2007). *Zaman-Mekân Sıkışmasıyla Oluşan Aşırı Hareketli İnsanın, Beden-Mekân İlişkisinin Dönüşümü* (Yüksek Lisans Tezi ed.). İstanbul: İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü.

Özengi, Ö. (2013). *1960 Sonrası Kurumsal Eleştiri, Alternatif Kurumsal Pratikler ve Günümüz Koşullarında Yeni Bir Kurum Eleştirisinin Olanakları*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Panofsky, E. (1991). *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books.

Paoletti, J. T., & Rodke, G. M. (2005). *Art in Renaissance Italy*. (R. Mason, ed.) Londra, İngiltere: Lawrence King Publishing Ltd.

Philips L., (1989). *Architect of Endless Innovation*. New York, Whitney Museum of American Art.

Plantinga, A. (1982). How to be Anti Realist,. *Projeedings ad Adresses of The America Philosophical Association*.

Rorimer, A. (1989). *The Art of Daniel Buren: Painting as Architecture-Architecture as Painting*. New York: Academy Group Ltd.

Ross, D. A. (2009). *The Poetics of Philosophy [A Reading of Plato]*. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars.

Ruhrberg, K., Honnef, C., Schneckenburger, M., Fricke, C., & Ingo, F. W. (2000). *Art of the 20th Century, Part I*. Köln: London: Taschen.

Sarı, Y. (2005, Mayıs). Resimsel Mekânın Görsel Çözümlemesi. *Yüksek Lisans Tezi* . Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Serra, R. (1989). "Tilted Arc Destroyed". *Art in America*, 77 (5).

Serra, R. (1994). *Writings/Interviews*. Londra: University of Chicago Press.

Serullaz, M. (1983). *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Evrim Matbaacılık Ltd.

Sevinç, T. (2012 жыл Temmuz). Zaman-Mekân Kavramının Mimarlığa Etkileri. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul.

Spalding, F. (1980). *Roger Fry: Art and Life*. Berkeley ve Los Angeles: University of California Press.

Staniszewski, M. A. (1998). *The Power of Display: A History of Exhibition Installations of the MoMA*. Cambridge: MIT Press.

Stoichita, V. I. (2006). *Gölgenin Kısa Tarihi* (Birinci Baskı ed.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Strickland, E. (1993). *Minimalism:Origins*. Bloomington, USA: Indiana University Press.

- Şahbaz, H. (2006). *Modern Seramik Sanatında Minimalizm*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şahiner, Rıfat. (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Şark, U. (2004). *Greenberg Modernizmi Sonrası Heykel Tarifleri* (Yüksek Lisans Tezi ed.). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Taslaman, C. (2006). Din Felsefesi Açısından Entropi Yasası. *M.Ü İlahiyat Fakültesi Dergisi*.
- Taşdemir, D. (2011). *Çağdaş Peysaj Mimarının Yaklaşımları Çerçevesinde Peysaj Mimarlığının Gelişim Süreci* (Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Tatar, B. (2007). Tarihsel Mekân Fenomenolojisi. *Milel veNihal İnanç Kültür ve Mitoloji Araştırma Dergisi*, c:4s:3.
- Tiberghien, G. (1995). *“Land Art”, Inorganic Sculptures*. New York: Princeton Architectural Press
- Tisoti-Schillinger, N. (2010). *Thematics in the Art of Robert Morris*. Sussex, İngiltere: University of Sussex.
- Troy, N. (1983). *The De Stijl Environment*. Cambridge: MIT Press, 1983.
- Tunalı, İ. (1989). *Felsefenin Işığında Modern Resim* (3. Basım ed.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2011). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Walker, S. (2009). *Gordon Matta Clark: Art, Architecture The Attract to Modernizm*. Londra: I. B. Tauris & Jo. LTD.
- Walker, S. (2005). Gordon Matta-Clark: Drawing on Architecture. *Grey Room* , 18, 120.
- Wiederkehr, S. B. (2013). *Idea as Art-Intangible Art and the Creation of Value* (Yüksek Lisans Tezi). Zürih: University of Zurich.
- Williams, K., March, L., & Wassell, S. L. (eds.). (2010). *The Mathematical Works of Leon Battista Alberti*. Basel: Springer Science and Business Media.
- Wittkower, R., & Carter, B. (1953). The Perspective of Piero Della Francesca's 'Flagellation'. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 16 (3/4).
- Wood, A. W. (2009). *Kant*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Wright, L. (1983). *Perspective in Perspective*. Boston: Routledge Kegan & Paul; First Edition.

Yılmaz, G. (2008). Kapitalizmde Zaman-Mekân Sıkışması. *Çalışma ve Toplum*, 17.

Yağmur, Ö. (2015-Mart). Minimal Sanatta Göstergebilimsel Anlamlandırma. *Asos Journal*.

Zacharias, E. A. (2011). *Gordon Matta-Clark's Photographic Spaces*. Vancouver: The University of British Colombia.

Zeka, N. (1990). *Postmodernizm "Jameson, Lyotard, Habermas"*. İstanbul: Kıyı Yayınları.

İNTERNET KAYNAKLARI

Ageorges, S. (-). *Les Beaux-Arts*. Retrieved 20-Aralık-2014 from Sur Les Traces des Expositions Universelles, Paris, 1855-1937: <http://www.expositions-universelles.fr/1855-beaux-arts-paris.html>

Alberro, A. (2012, Aralık). *Michael Asher*. Retrieved 2015-16-Nisan from Art in America: <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/michael-asher/>

Ammer, M. (2011). *The Pedestal Problem*. Retrieved 2015-5-Şubat from Frieze: <http://frieze-magazin.de/archiv/features/das-sockelproblem/?lang=en>

Anderson, D. D. (-). *Philosophy and Time*. Retrieved 2014-20-Aralık from Anderson Institute: <http://www.andersoninstitute.com/philosophy-and-time.htm>

Anonim. (2014-Şubat). *Doris Salcedo'nun Sandalyeleri* . Retrieved 2015-3-Mayıs from Eistanbul.com: <http://www.estanbul.com/doris-salcedonun-sandalyeleri-407241.html#.VWBMuyh6MTN>

Atmaca, A. A. (2013). Türkiye'de Kamusal Alanda Heykel ve İfade Özgürlüğü. Retrieved 2014-16-Nisan from academia.edu: http://www.academia.edu/9113108/T%C3%BCrkiyede_Kamusal_Alanda_Heykel_ve_%C4%B0fade_%C3%96zg%C3%BCrl%C3%BC%C4%9F%C3%BC_YL_

Benedictus, L. (2009-7-Aralık). *theguardian*. Retrieved 2015-19-Mart

Boissonneault 1. (2009-1-Nisan). Retrieved 2015-29-Mart from <https://aboissonneault.files.wordpress.com/2014/05/danielburencontinued.pdf>

Budgett, G. (2002). *Algorithmic wart*. Retrieved 2015-3-Mayıs from http://www.arts.ucsb.edu/faculty/budgett/algorithmic_art/haacke.html

Cai Guo-Qiang: *I Want to Believe*. (2008). Retrieved 2015-12-Mayıs from http://pastexhibitions.guggenheim.org/cai/cai_overview.html

Guggeheim: <http://www.guggenheim.org/new-york/press-room/releases/press-release-archive/2007/555-guggenheim-museum-presents-cai-guo-qian-i-want-to-believe>

Canberk, O. (-). *Henri Bergson, Sanatın Nesnesi Nedir?*. Retrieved 2015-7-Mart from ebitik.azerblog.com/anbar/2754.doc

Clewis, R. (2008-Ağustos). *Greenberg, Kant and Aesthetic Judgment of Modernist Art*. Retrieved 2015-3-Mart from Canaddeen Aesthetic Journal: http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_14/modernism/pdf/14_07_Clewis_Greenberg_%20Kant_Aesthetic_Judgment.pdf

Creighton, A. J. (2014-Eylül). *Robert Smithson in Space: Science Fiction in the Gallery and Beyond*. Retrieved 2014-15-Aralık from University of Colorado: http://scholar.colorado.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1000&context=arth_gradetds&sei-redir=1&referer=http%3A%2F%2Fwww.google.com%2Fsearch%3Fq%3DThe%2BJungle%2BDialogue%2Bof%2BRobert%2BSmithson%2Band%2BMichael%2BFried%252Brobert%2BLinsley%26client%3Dsafa

Cueto, B. (n.d.). *What lasts from Site-specific Art? New practices in monumental museums of the XXI century*. Retrieved 2015-5-Nisan from https://autonomousdepartment.files.wordpress.com/2013/01/what-lasts-from-site-specific-art_-barbara-cueto.pdf

Çakır Atıl, A. (2013). 20. Yüzyıla Kadar Heykelde Drape. Retrieved 2015-13-Nisan from *ART-E*, 6 (12). <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/sduarte/article/view/1018004097>

Demirel, Z. (2008-Mart). *Sanatın Matematikle Dansı*. Retrieved 2015-6-Nisan From 2 Yüz: <http://www.2yuz.com/forum/sanat/sanatin-matematikle-dansi-1295275.html>

Do-Ho Suh. (-). *"Public Figures" (1998-1999)*. Retrieved 2015-16-Nisan from art 21: <http://www.pbs.org/art21/images/do-ho-suh/public-figures-1998-1999>

Dowden, B. (). *Time*. Retrieved 2015-16-Ocak From İnternet Encyclopedia of Philisophy: <http://www.iep.utm.edu/time/>

Fitzpatrick, D. M. (2004-Mayıs). *The Interrelation of Art and Space: An Investigation of Late Nineteenth and Early Twentieth Century European Painting and Interior Space*. Retrieved 2014-12-Ocak from Washington State University:

http://spokane.wsu.edu/academics/design/documents/Theses/d_fitzpatrick_10568509.pdf

Godfrey, M., & McCall, A. (2007-1-Ekim). *Antony McCall's Line Describing a Cone*. Retrieved 2015-5-Nisan from Tate: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/antony-mccalls-line-describing-cone>

Graevenitz, A. v. (2014-Mayıs). *Sonsuzluk ve İndirgeme: Frederick Kiesler'in "Sonsuz Ev"i*. Retrieved 2015-25-Mayıs from Skop: <http://www.e-skop.com/skopdergi/sonsuzluk-ve-indirgeme-frederick-kieslerin-sonsuz-evi/1956>

Graf, M. (2007 йил Kasım Aralık). *Uzay İstilacıları: Çağdaş Görsel Sanatlarda Mekânın Yokoluşu*. Retrieved 2014-23-Mart from İzinsiz Gösteri: <http://www.izinsizgosteri.net/new/?issue=48&page=1&content=385>

Guggenheim. (2015). Retrieved 2015-25-Mayıs from <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/21794>

Higgins, C. (2009-7-Aralık). *academia.edu*. Retrieved 2015-20-Mart

How Can Entropy Be Applied to the Arts. (n.d.). Retrieved 2015-20-Mayıs from ATK Superconcepts Essay: http://www.ucl.ac.uk/basc/prospective/core/atk/tabcontent/essay-examples/how_can_be_applied_to_the_arts

Juan Carlos Castro, Daniel T. Barney. (2012). *Playing the Spiral Jetty*. Retrieved 2014-3-Mart from <http://www.researchcatalogue.net/view/2387/2388>

Kandel, S. (1995 йил Mayıs). *The Non-Site of Theory*. Retrieved 2014-10-Nisan from Frieze: http://www.frieze.com/issue/article/the_non_site_of_theory/

Kaplanoğlu, L. (2011). *Resimde Zaman ve Eşzamanlılık*. Retrieved 2015-12-Mart from Sanat Dergisi: <http://e-dergi.atauni.edu.tr/ataunigsfd/article/viewFile/1025007072/1025006469>

Karaçay, T. (-). *20.Yüzyılda Bilimi Sarsan Düşünceler ve Henri Poincaré*. Retrieved 2015-17-Mayıs from Baskent Üniversitesi: http://www.acikders.org.tr/pluginfile.php/326/mod_resource/content/0/odevler/tmd2009.pdf

Karmel, P. (). *The Year of Minimally*. Retrieved 2015-15-Mayıs http://arthistory.as.nyu.edu/docs/IO/3644/Karmel_Year_of_Living_Minimally.pdf.

Kavrakoğlu, F. (2013). *Heykelin Dönüşümü*. Retrieved 2015-25-Mart From Çağdaş Sanata Varış 117: <http://blog.kavrakoglu.com/tag/donald-judd/>

Kennedy, R. (2014-Ekim). *Eleştirinin Rafa Kaldırıldığı Bir Çağda Hans Haacke Yolundan Şaşmıyor*. Retrieved 2015-20-Mart from Skop: <http://www.e-skop.com/skopbulten/elestirinin-rafa-kaldirildigi-bir-cagda-hans-haacke-yolundan-sasmiyor/2173>

Kurtar, S. (2015). *Mekânı Yaşamak: Lefebvre ve Mekânın Diyalektik Oluşumu*. Retrieved 2015-4-Mayıs from Accadeima.edu: http://www.academia.edu/2945638/Mekan%C4%B1_Ya%C5%9Famak_Lefebvre_ve_Mekan%C4%B1n_Diyalektik_Olu%C5%9Fumu_T%C3%9CCAUM

Kwon, M. (2004-Haziran). *One Place after Another*. Retrieved 2015-5-Mayıs from <https://books.google.com.tr/books?id=s8KviDnz1SwC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>

Lauf, C. (1991). *Carl Andre 10 x 10 Altstadt Copper Square*. Retrieved 2015-4-Mart From Guggenheim: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/214>

Lucarelli, F. (2014-Haziran). *Theory of Non-Sites, by Robert Smithson*. Retrieved 2014-7-Ocak from Socks: <http://socks-studio.com/2014/06/14/theory-of-non-sites-by-robert-smithson-1968/>

Lunberry, C. (-). *“Collaborating with Entropy”: Robert Smithson’s Enantiomorphic Chambers and the Exhibition of Absence*. Retrieved 2015-9-Nisan from University of North Florida: http://clarklunberry.weebly.com/uploads/4/2/3/4/42346943/enantiomorphic_chambers.pdf

millimetre. (2012). Retrieved 2015-4-Mayıs from <http://www.millimetre.uk.net/selected-work/art-installations/tarantara/>

Mitchell, P. (-). *A Brief History of The Frame: Origins*. Retrieved 2015-9-Mart from Paul Mitchell: www.paulmitchell.co.uk/publications/history.html

Mundy, J. (2012-Ekim). *Lost Art: Richard Serra*. Retrieved 2015-16-Nisan from Tate: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/gallery-lost-art-richard-serra>

Novak, A. M. (2010-Haziran). *Ruimte voor beleving : installatiekunst en toeschouwerschap*. Retrieved 2014 from Leiden University: <https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/15659>

Öğdül, R. (2010-16-Nisan). *Yeni Barok Bedeni Görmek*. Retrieved 2015-10-Nisan from Birgün Gazetesi Yazıları: <http://rahmiogdulbirgun.blogspot.com.tr/2010/04/yeni-barok-bedeni-gormek.html>

Özkahveci, K. (-). *Mutlak Zaman–Mekân Kavrayışı Üzerine (Newton’un Doğa Felsefesinin Matematik İlkeleri Yapıtına Bir İlk Eleştiri) - 1*. Retrieved 2015-5-Nisan from Filozoflar ve Düşündüren Sözleri:

http://dusundurensozler.blogspot.com/2007/11/mutlak-zaman-mekân-kavray-zerine_25.html

Perkins, H., & Cracknell, J. (-). *Attachmenta*. Retrieved 2015-5-Mayıs from Eora Journey: http://meetings.cityofjourney.nsw.gov.au/council/about-council/documents/meetings/2011/Committee/Cultural/281111/111128_CCSC_ITE_M03_ATTACHMENTA1.PDF

Perloff, M. (2001, Nisan). *Watchman, Spy, and Dead Man: Jasper Johns, Frank O'Hara, John Cage and the "Aesthetic of Indifference"*. Retrieved 2015-9-Mart from Projec Muse: <https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/modernism-modernity/v008/8.2perloff.html>

Peucker, B. (2012). 18. *Un-framing the Image: Theatricality and the Art World of Bitter Tears*. Retrieved 2015-3-Mart from Blackwell Reference Online: http://www.blackwellreference.com/public/tocnode?id=g9781405191630_chunk_g978140519163020

Prince, M. (2012). *Painting Space*. Retrieved 2014-3-Aralık from <http://frieze-magazin.de/archiv/features/painting/lang?=en>

Richard Serra. (-). Retrieved 2015-23-Şubat from The Art Story: <http://www.theartstory.org/artist-serra-richard.htm>

Rider, A. J. (2005-Eylül). *Carl Andre Sculptures, Politics, 1959-1976*. Retrieved 2015-20-Şubat from http://etheses.whiterose.ac.uk/1643/1/uk_bl_ethos_421980.pdf

Rosenthalis, N. (-). *Robert Smithson's Spiral Jetty*. Retrieved 2015-3-Mart from <http://wustl.academia.edu/NathanielRosenthalis>

Salem, M. (2014-17-Haziran). *PEM-Peabody Essex Museum*. Retrieved 2015,10-Nisan from Pem Excluise East Coast Venue for Major Calder Exhibition: http://www.pem.org/press/press_release/270-pem_exclusive_east_coast_venue_for_major_calder_exhibition

Sanderson, E. (-). *There is no outside*. Retrieved 2014-3-Aralık from http://blog.escdotdot.com/wp-content/uploads/sanderson_buren_eliasson.pdf

Skaggs, M. L. (2012-Haziran). *Fluidity and Transformation: Positioning the Art of Cai Guo-Qiang*. Retrieved 2015-5-Mart from Ohio University: https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=ohiou1338435148&disposition=inlinen, %20s.39-41

Sky, A. (-). *Selected Interviews with Robert Smithson.Entropy Made Visible(1973)*. Retrieved 2015-7-Şubat from <http://www.robertsmithson.com/essays/entropy.htm>

Spaulding, E. (2009-Ocak). *Evolving Authenticity in Henri Matisse's The Swimming Pool*. Retrieved 2014-5-Mart from The Conservation Center, Institute of Fine Arts,

New York University: http://cool.conservation-us.org/anagpic/2009pdf/2009ANAGPIC_Spaulding.pdf

Spaziali, A. (2012-Haziran). *Lucio Fontana*. Retrieved 2015-3-Ocak from Gagosian Gallery: <http://www.gagosian.com/exhibitions/lucio-fontana--may-03-2012>

Steinberg, J. (2009). *Matisse and the Boundary Between Art and Decoration*. Retrieved 2014-7-Şubat from http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/63904/steinberg_jane_2009.pdf?sequence=1

Tate. (-). Retrieved 2015-17-Mayıs from Open Systems: Room 7: <http://www.tate.org.uk/whaks-on/tate-modern/exhibition/open-systems/open-systems-room-7>

Tate. (2015). Retrieved 2015-20-Mayıs from TateHistory of the wunderkammern: <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/mark-dion-tate-thames-dig/wunderkammen>

The Eye of the Storm: Works in situ by Daniel Buren. (2015). Retrieved 2015-20-Mayıs from Guggenheim: <http://www.guggenheim.org/new-york/education/school-educator-programs/teacher-resources/arts-curriculum-online?view=item&catid=721&id=37>

Tracing Scars, Cracks and Ruptures. (-). Retrieved 2015-3-Nisan from The University of Sydney: <http://ses.library.usyd.edu.au/bitstream/2123/5709/4/04-K-Fries-2008-MVA.pdf>

Tse, A. (2008). *Doris Salcedo: Shibboleth*. Retrieved 2014-29-Ocak from MA Comparative Literature UCL: http://www.ucl.ac.uk/opticon1826/archive/issue4/Rev_A_H_Tse_Tate_Pub.pdf

Turetzky, P. (2015). *Mutlak ve İdeal Zaman*. Retrieved 2015-25-Mayıs from Teori ve Politika: <http://www.teorivepolitika.net/index.php/kitaplar/item/94-mutlak-ve-ideal-zaman>

Turgut, P. D. (2005-Mart). *Genel Görelilik*. Retrieved 2014-10-Şubat from Bilim ve Teknik: <http://biltek.tubitak.gov.tr/pdf/genelgorelilik.pdf>

Ural, P. D. (2010-Ocak). *Pozitivizmin Mirası*. Retrieved 2014-20-Şubat from İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü Mantık Anabilim Dalı: <http://www.safakural.com/makaleler/pozitivizmin-mirasi>

Vasiljeva, K. (2011-Temmuz). *Site-Specifity In Richard Serra's Steel Sculptures*. Retrieved 2015-3-Mart from Tilurg University: <http://arno.uvt.nl/show.cgi?fid=116298>

Wall Drawings and Architecture. (-). Retrieved 2015-20-Mayıs From Sol Le Witt: http://www.tufts.edu/programs/mma/fah188/sol_lewitt/essaypage.html

Whatling, S. (2009-23-Kasım). *Framing the Middle Ages:concepts of the frame in medieval art and architecture*. Retrieved 2014-17-Şubat from <https://www.courtauld.ac.uk/researchforum/projects/medievalarttheory/documents/FramingtheMiddleAges-introduction.pdf>

Witcombe, C. L. (1995-Ekim). *The Roots of Modernism*. Retrieved 2014-5-Ocak from Art Hystory Resources: <http://arthistoryresources.net/modernism/roots.html>

Wolf, J. (2010). *Robert Smithson*. Retrieved 2014-10-Mayıs from The Art Story: <http://www.saylor.org/site/wp-content/uploads/2012/02/ARTH208-7.1.4-Robert-Smithson.pdf>

Yıldız, M. Z., & Alaeddinoğlu, F. (2007). *Küreselleşme Çağında Değişen Mekân Algılayışları*. Retrieved 2015-28-Nisan from <http://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/YILDIZ-Mehmet-Zeydin-YILDIZ-ALAEDDİNOĞLU-Faruk-KÜRESELLEŞME-ÇAĞINDA-DEĞİŞEN-MEKÂN-ALGILAYIŞLARI.pdf>

Yücetoker, İ. (2014-Ocak). *The Effects of Minimalist Movement on Painting Arts and Music*. Retrieved 2014-16-Nisan from İjonte.org: <http://ijonte.org/FileUpload/ks63207/File/02.yucetoker1.pdf>

Yasa Yaman, Z. (-). *Gözün Hikayesi: Görmek ve Yazmak*. Retrieved 2015-20-Mayıs from academia.edu: https://www.academia.edu/3273260/Gözün_Hikayesi_Görmek_ve_Yazmak

EKLER

Ek 1. Robert Smithson, Spiral Dalgakıran. (Video)

https://www.youtube.com/watch?v=Cg_iJp6LAUc

Ek 2. Robert Smithson, Spiral Dalgakıran. (Video)

<https://www.youtube.com/watch?v=vCfm95GyZt4>

Ek 3. Gordon Matta-Clark, Konik Kesişme'nin Süreci. (Video)

<https://www.youtube.com/watch?v=ILbLhNBIGYo>

Ek 4. Antony McCall, Çizgi Tanımlayan Koni. (Video)

<https://www.youtube.com/watch?v=1-HWsxPnNNY>

Ek 5. Richard Serra, Eğik Kemer'in İmha Edilmesi,

<https://www.youtube.com/watch?v=V-tZgqHq6dQ>

ÖZGEÇMİŞ

Doğum Tarihi: 22.03.1970
Doğum Yeri: Kocaeli
Lise: 1983-1986 İzmit Lisesi
Lisans: 1987-1994 Mimar Sinan Üniversitesi, G.S.F.
Tiyatro Dekor ve Kostümü A.S.D.
Yüksek Lisans: 2003-2005 Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Plastik Sanatlar Ana Bilim Dalı, Resim Programı
Sanatta Yeterlik: 2007-2015 Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Plastik Sanatlar Ana Bilim Dalı,

Çalıştığı Kurumlar

1995-2000 KOÜ Resim Bölümü, Okutman
2000-2009 KOÜ GSF Resim Bölümü, Öğretim Görevlisi
2009-2010 University of Kent, History and Theory of Art, Misafir Sanatçı
2011- KOÜ GSF Resim Bölümü, Öğretim Görevlisi