

ÇAĞDAŞ SANATTA, SANATIN MALZEMESİ OLARAK MEKÂN¹

*Figen GİRGİN**

Özet

Sanat, tarihsel süreci içinde kültürel, sosyal, politik, siyasal, dini, teknolojik, bilimsel, vb. değişimlerden etkilenmiştir. Bu değişimler sanat eserinin içerik, biçim, öznel-nesnellik, vb. özelliklerini etkilemenin yanı sıra, sergilenme alanı ve sergilenme şeklini de değiştirmiştir. Çağdaş Sanat'a değin, sanat eserleri, genellikle, kiliselerin, sarayların duvarlarını, üst-orta-alt sınıfın evlerini, ya da müze, galeri vb. alanları süsleyen eserlerdir. Oysa Çağdaş Sanat ile birlikte, sergilenen eser-sergilenme alanı değişime uğramıştır. Günlük hayatta görülen eşyalar, müze, galeri, vb. sergilenme mekanlarının içinde yerini almıştır. Carl Andre'nin tuğlaları, Joseph Beuys'un süpürülüp toplanan çöpleri, Jannis Kounellis'in atları, Nam June Paik'in televizyonları, vb. günlük hayatta görülen bu nesnelere, alışıldık mekanlarının dışındadırlar. Sergilendikleri bu yeni mekanlarda, mekanın sosyal, politik, psikolojik, kültürel havasını soluyarak, o mekana hizmet etmektedirler ve yabancı olmadığımız bu nesnelere, mekanı kendilerine malzeme edinerek sanat eserlerine dönüştürmektedirler. Nesnelere buldukları yerden, müze, galeri ortamına taşıyan sanatçıların yanı sıra, Arman gibi sanatçılar, izleyiciyi galeri mekanının dışından bakmaya itmişlerdir. Yveis Klein'in 1001 adet balonunu uçurmaya yardımcı olan ve boşluğu da içinde barındıran sonsuz mekan, Klein'in balonları için malzeme olmuştur. Gökyüzünün dışında, araziler, denizler, köprüler, vb. birçok alan sanat eserinin malzemesi olmuştur. Klasik sanatta gördüğümüz tuval, artık, doğal yüzeydir. Bu doğal yüzey çalışmanın öz mekanı olmasının yanı sıra, aynı zamanda sergilenme alanıdır. Bu çalışma içerisinde, alışıldık galeri, müze anlayışının dışında, sanatın malzemesi olan mekanın, Çağdaş Sanat içerisindeki değişimi ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Çağdaş, Sanat, Mekan, Çağdaş Sanat, Çağdaş Sanatta Mekan*

¹ Bu makale 15-18 Kasım 2012 tarihleri arasında Antalya'da düzenlenen I. Uluslararası Yöresel Ürünler Sempozyumu'nda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

*Arş.Gör.Figen GİRGİN, Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı

THE SPACE AS ART'S MATERIAL IN CONTEMPORARY ART

Abstract

In the process of historical, Art is affected by changes as historical, cultural, social, political, religious, technological, scientific, etc. This changes change the way that is exhibited and exhibited in the area as well as the content of a work of art, form, subjectivity-objectivity, etc. Until Contemporary Art, Works of art usually decorate areas as well as the walls of churches, palaces, middle-lower class homes or museum, galleries, etc. However along with Contemporary Art, Exhibition work-exhibited area has undergone changes. Seen in Daily life, goods, museums, galleries, etc. Has taken place in places of exhibited Carl Andre's bricks, Joseph Beuys's collected garbage, Jannis Kounellis's horses, Nam June Paik's television, etc. These objects seen in everyday life, they are outside of the usual places. In these new places where exhibited, servet o space gasping fora ir these places's social, political, psychological, cultural. And these objects that we are not foreign turn Works of art pursuing space like their material. As well as artists who carry objects from their place to museums, galleries, some artists like Arman had to look outside of the gallery space the viewer. Infinite space where help to blow up Yveis Klein's 1001 pieces balloons and host space, has been material for Klein's balloons. Out of sky, land, sea, bridges, etc. Many areas has been the material of a work of art. Canvas that we have seen in classical art, now, is natural surface. This natural surface is not only the work's self place place but also it is exhibited place.

In this article, outside of concept of usual galleries, museums, being place for art's material is discussed in the change of Contemporary Art.

Keywords: *Contemporary, Art, Space, Contemporary Art, Space in Contemporary Art*

GİRİŞ

1950'lere kadar, sanat eserleri, genellikle kiliselerin, sarayların duvarlarını, üst-orta-alt sınıfın yaşam alanlarını, müze, galeri, vb. alanları süslemiştir. 1950'lerden itibaren asamblaj, mekan düzenlemesi, oluşum, performans, kavramsal düzenlemeler, çevre, arazi düzenlemeleri, resim ve heykel gibi sanatların sınırlarını zorlamanın yanı sıra, mekan-izleyici-eser ve hatta sanatçı ilişkisine dayalı yeni anlayışı da beraberinde getirmektedir. Sanatçı, tuval mekanının sınırlarını aşarak, gerçek mekanla buluşmaktadır. Sanat yapıtı sergilendiği mekan ile değerlenmekte ve anlam kazanmaktadır. Hazır nesne ile galeri mekanının sınırları ve varlığı sorgulanmaktadır. Bu yüzden Duchamp'ın hazır nesnelere alışıldık mekanlarının dışına çıkararak yaptığı çalışmaları, mekanın sorgulanmasında önemli bir yere sahiptir.

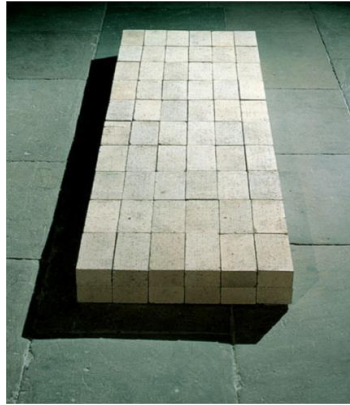
Duchamp'ın hazır nesne "Çeşme" yi -herhangi bir hırdavatçı dükkanında"(Öndin, 2009:91) ya da tuvalette görülebilecek- bir sanat mekanında sunması ile sanata yerleştirme kavramı da girmiştir. Gündelik ya da hazır bir nesnenin sanatta yer bulması Duchamp'tan önce Kübist sanatçılarda da görülmüştür. Kübistler, şişe, gazete, vb. nesnelere oluşturdukları kolaj tekniği ile tablonun uzamını, nesnelere serpiştirildiği bir yüzeye çevirmişlerdir. Ancak, Duchamp'ın sergilediği pisuar ile kişiselleşme ve yer değişikliğine uğrayan nesnelere yeni anlamlarla yüklü birer belirtece dönüşmüşlerdir (Gintz, 2010:61).

Duchamp'ın, New York'taki J.L.Mutt Demir İşleri adlı mağazadan satın aldığı ve R.Mutt imzasını taşıyan pisuar ile ilgili olarak "The Blind Man"(Mayıs 1917) dergisinde:

" 6 dolar ödeyen her sanatçının sergiye katılabileceği belirtilmiştir. Bay Richard Mutt, Çeşme adlı yapıtını yolladı. Bay Mutt'un bu pisuarı bizzat kendisinin yapmış olması veya olmaması önemli değildir. Önemli olan, onun şahsi seçimidir. Günlük yaşamdan seçilmiş sıradan bir nesneyi yeni bir isim ve yeni bir bakış açısı ile kullanım değerini ortadan kaldıracak şekilde ele almıştır. O, nesne için yeni bir düşünce yaratmıştır" metni yayımlanmıştır (Öndin, 2009: 91-92).

Duchamp’ın hazır nesneyi, gündelik hayatın bilinen elemanlarını, galeri, müze mekânına taşıması, kendisinden sonra birçok sanatçıyı ve eylemi etkilemiştir. Gündelik hayatta görülen ya da bilinen bu nesnelere, alışıldık mekânlarının dışındadırlar ve sergilendikleri bu yeni mekânlarda, mekânın, sosyal, politik, psikolojik, kültürel havasını soluyarak, o mekana hizmet etmektedirler. Mekânı kendilerine hem malzeme, hem de özne edinerek sanat eserine dönüşmektedirler.

Carl Andre’nin tuğlaları da- bir yapının inşasında ya da inşaat malzemeleri satan bir dükkânda görülebilecek olan- sergilenen alan, sergilenme biçimi, nesnenin mekân ile çerçevesi bağlamında etkilidir. İzleyen herkes, ister istemez düzenlemenin etrafındaki mekânı görecektir. Ama bu mekân, “Mona Lisa” tablosunun sergilenme alanındaki gibi değil de, içerik halini almaktadır. Yani “*Modernizm eskidikçe, bağlam içerik halini almaya başlar*”(O’Doherty,2010:19). Carl Andre, heykelin kendisini mekânın yontulması olarak görmekte ve heykellerini mekânı şekillendirmek için kullanmaktadır. Aslında, C.Andre’nin malzemesi tuğla, nasıl ki heykeli şekillendiriyorsa; mekân da o şekillendirmeye hizmet ettiği için, eserin, hem sergilenme alanı, hem de malzemesi konumundadır



Şekil 1. Carl Andre, "Eşdeğer VIII", 1966, Ateş Tuğlaları, 12x229x68cm, Tate Modern, Londra

C.Andre'nin "Eşdeğer VIII" çalışması, 120 adet beyaz kireç kum taşından oluşmaktadır. Tate Modern, 1970'lerde Andre'nin 120 taştan oluşan çalışmasını, taşların kendi fiyatından daha yüksek bir bedele satın aldığı için eleştirilmiştir. Andre ise, tuğlalardan heykel yapmanın neden bu kadar tepki ile karşılandığını anlayamadığını ifade etmiştir. 20.yy sanatının malzeme dağarcığında yer alan değişim içinde, insan, canlı ya da ölü hayvanlar, yiyecek-içecek, dışkı, film afişleri, vb. olduğunu düşünürsek, Andre'nin heykele tuğla gibi bir malzemeyi sokması da doğaldır. Ancak buradaki mesele, tuğlaların neden sanat olduğudur.

C.Andre'nin tuğlalarla yaptığı çalışmasını ve mekanın atmosferinin çalışmaya etkisini daha iyi anlayabilmek için Daniel Buren'in bir dilim ekmeğin, sanat galerisinde sergilenerek, bir sanat eserine nasıl dönüştüğüne dair yaptığı açıklamaya bakmak yerinde olacaktır:

"Boş bir müze ya da galeri hiçbir anlama gelmez, sonuçta her an bir jimnastik salonuna ya da fırına dönüştürülebilir ve bu dönüşüm, orada olacakları ya da orada satılacakları etkilemez, bir zamanlar orada sanat yapıtları vardı diye o mekanların sosyal statüsü değişmez. Bir sanat yapıtını bir ekmeğin fırınına koymak ya da onu orada sergilemek, fırının işlevini değiştirmez, ama fırın da sanat yapıtını bir dilim ekmeğe dönüştüremez.

Bir dilim ekmeğin bir müzeye koymak ya da orada sergilemek, o müzenin işlevini değiştirmez ama müze, en azından sergi süresince, o bir dilim ekmeğin sanat yapıtına dönüştürür.

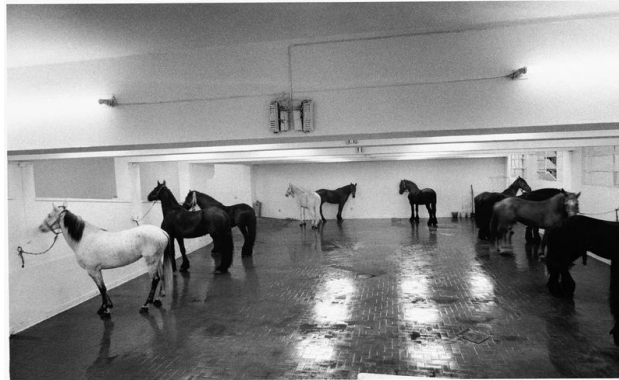
Şimdi hadi bir dilim ekmeğin, bir ekmeğin fırınında sergileyelim ve bakalım: O bir dilim ekmeğin diğer ekmeğlerden ayırmak zor, hatta olanaksız olacaktır. Sonra da bir sanat yapıtını-herhangi bir sanat yapıtını- bir müzede sergileyelim; o yapıtı öteki yapıtlardan ayırmamız mümkün müdür gerçekten?"

Sonuçta, Daniel Buren'in de ifade ettiği gibi sanat yapıtı, bir galerinin ya da müzenin mimari koşullarının yansıttığı rolü görmezden gelse de, sonuçta her yer, biçimsel, sosyolojik, politik, kültürel anlamını, içinde yer alan nesneye ya da sanat yapıtına aşılacaktır (O'Doherty,2010:17-18)



Şekil 2. Joseph Beuys, “Ausfegen” (Süpürüp Atma), 1972-1985, Rene Block Koleksiyonu, Neues Müzesi, Nürnberg

Genellikle, kurgulanmış bir eser olarak mekan içine yerleştirilen enstalasyonların aksine, Joseph Beuys, çalışmasında, enstalasyonları oluşturan nesnelere şansa dayalı olarak yerleştirmiştir. 1 Mayıs'taki gösterinin ardından Beuys ve iki öğrencisi, kırmızı renkteki fırça kıllı süpürge ile meydanı temizlemişlerdir. Toplanan çöpler, daha sonraki aşamada, vitrin camı içerisinde süpürge ile sergilenmiştir. Bu sergilemede Beuys, nesnelere kurgulama yoluna gitmeden şansa dayalı olarak yerleştirmiştir. Performans ve heykel sanatının sınırları arasında gezinen bu çalışmada, vitrin camına yerleştirilen çöpler, iki üretim biçimi arasında kaynaşma sağlamaktadır (Arapoğlu, 2009: 80). Tüketimin sonunda arda kalan çöp, onu toplamaya yardımcı olan nesne süpürge camekân içinde müzede yerini almıştır. Dış içeridedir ve içeride olduğu için dikkat çekicidir.

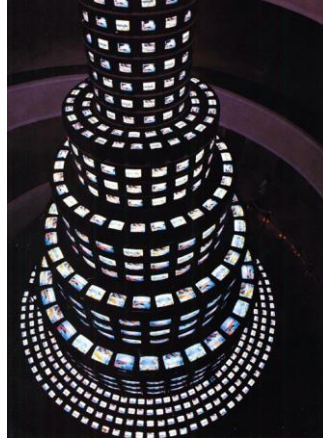


Şekil 3. Jannis Kounellis, “Cavalli”, Canlı Atlar, 1969, Attico Galerisi, Roma

Duchamp'ın hazır nesneyi sunması gibi, Jannis Kounellis de canlı nesneyi sanat yapıtı olarak sunmuştur. Doğal koşullarından alınıp, galeri mekânına getirilen atlar, Duchamp'tan sanat eserinin insan üretimi olmaması bakımından ayrılmaktadırlar. Canlı bir varlığın sanat yapıtı olarak sunulması, yapaylık-doğallık ayrımının ortadan kalkması bakımından önemlidir (Yılmaz,2006:251). *“Bu süreçte kendimiz de sanatsallaşarak, dönüştürmekte olduğumuz yapıta yabancılaşırız. Galeri mekânında yer alan izleyiciler, Kounellis'in atlarına benzemeye başlarlar. Canlı cansız arasındaki bu iç-içe geçmişlik, sanatı canlandırır”*(O'Doherty, 2010: 120). Sanatçı, bu çalışma ile doğal ortamından alınmış atları galeri mekânına yerleştirerek, klasik galeri mekânı anlayışını da sarsmıştır. Atlar ne kırdı, ne de haradadırlar. Tıpkı Mona Lisa tablosu gibi izlenilmek ve seyredilmek için oradırlar ve Mona Lisa'nın sergilendiği ortamla eşdeğer bir mekândadırlar.

Piyasaya ilk çıktığında, insanoğlu bu kadar saçma bir şeye nasıl uzun süre bakar denilen, 1923'te John Logie Boird tarafından icat edilen televizyon, 1930'ların başından beri elektronik bir eşya olarak satılmaktadır. 82 yıldır hayatımızın içinde önemli bir yere sahip olan televizyon, Nam June Paik için dünyada ortaya çıkan değişimin anlatılmasında önemli bir araçtır. Televizyon, ailevi, siyasal, toplumsal bir konuma sahip olmanın yanı sıra, iyi kötü ayrımı yapılmadan her şeyin üretimine açık bilimsel, sanatsal bir deney alanıdır (Germaner, 1997:62).

Batı kültüründe televizyonun baskınlığı ve televizyon kültürüne gönderme yapan Paik, televizyonu kendi içeriğinden kopararak, farklı bir kılığa ve anlatıma büründürmüştür. Televizyon, sanatçının elektronik tuvalidir ([http://galeribaraz.com/2010/1791/video-sanatin -babasi-nam-june-paik-1932-2006/](http://galeribaraz.com/2010/1791/video-sanatin-babasi-nam-june-paik-1932-2006/)). Büyük bir elektronik mağazada görebileceğimizden azı ya da fazlasının sergilendiği televizyon, izleyicisine yaşam alanında gördüğü samimiyette yaklaşmaz. Paik'in televizyonları insanda, tanıdık bir yüzle, hiç umulmayan bir yerde karşılaşıldığında oluşan şaşkınlığını yaratır.

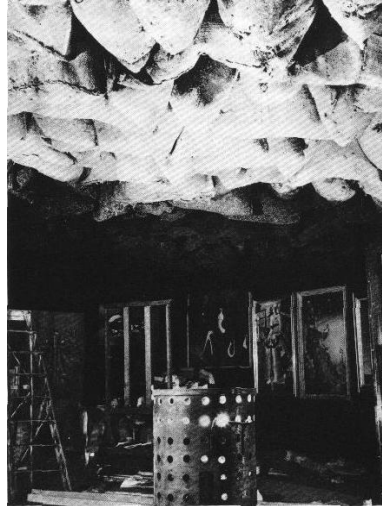


Şekil 4. Nam June Paik, “Daha İyi”, 1988, 1003 adet televizyon

Duchamp, hazır nesneyi müze ortamında sergilemenin yanı sıra, mekânın tavanını da keşfetmiştir. Sanat yapıtlarının sergilenme sürecinde görmezden gelinen, görmemekte ısrar edilen tavan ve iç mekânın her bir zerresinin farkına varmamızı sağlamıştır. Tavan, süslü avizelerle ve çeşitli süslemelerle, sanatçılardan korunmuş bir yerdir. Elbette tarihsel olarak baktığımızda, tavanı kullanan ilk sanatçı Duchamp değildir. Pompei’de tavan, erkeklerden çok kadınlara gösterilmek amacıyla, Rönesans’ta boyalı figürleri geometrik hücrelere hapseden, Barok’ta yukarı doğru bakana, daha ötesini göstermek istercesine, kubbe, gökyüzü ve burada yer alan figürlerle, delikten uçup gidecekmişçesine yanılısma yaratan bir alan, Rokoko’da dantel gibi işlenen bir yüzey konumundadır. Ama sanatsal yaratı, bu dönemlerde hep yüzeye bağımlı kalmıştır. Yüzeyde, ancak yanılısma yoluyla boyut kazanmıştır. Oysa Duchamp, tavanda sergilediği 1200 Kömür Çuvalı ile galeri mekânını ters yüz ederek, izleyiciyi tepetaklak etmiştir. Tavan, zemin; zemin, tavan olmuştur. Bu tersyüz ediş, galeri mekânının, sergilenen diğer sanat eserleri ile birlikte, bir bütün olarak, bir sanatçı tarafından çerçeve içine alınmasının da ilk örneğidir. İzleyici bu çalışma ile tavandan yere değil, yerden tavana itilmekte ve şaşırılmaktadır. Serginin iç mekânı kadar dış mekânını da önemseyen Duchamp, galeri kapılarını dönen kapılar şeklinde tasarlayarak, nerenin içeri, nerenin dışarı olduğu

konusunda da bir karışıklık, iç-dış karmaşası yaratmıştır. Galeri mekanının başlı başına bir unsur olarak algılanması, eylemin bir parçası olarak düşünülmesi, kendisinden sonra geliştirilecek birçok eylemin parçası olmasını sağlamıştır(O'Doherty, 2010:86-90).

Duchamp'ın mekânı bir bütün olarak esere dâhil ettiği tavan düzenlemesi, bir süre sonra, galerinin başka mekânları taklidine gitmektedir. Galeri bazen bir bar, bazen bir hastane odası, bazen bir benzin istasyonu, bazen bir yatak odası, oturma odası, ya da gerçek atölyeye dönüşmektedir. Mekân, sunumu sanat sallaştırmaktadır. İmgenin temsilinin geleneksel resmin yanılısamalı mekânı içinde sanatsallaşması gibi, başka mekânların taklit düzenlemeleri de galeri mekânı içinde sanatsallaşmaktadır. Üç boyutlu tablolar içine giren izleyici, Segal'in düzenlemeleri ve birçok düzenlemede, orada olması gerekiyormuş izlenimine kapılır. Segal'in nesnelere önceki işlevlerini hatırlatır ve bir geçmişleri vardır. Nesnelere arasındaki alçı figürlerin her biri arasındaki boşlukla mekânı daha da işgal eder. Mekâna giren izleyicide, izinsiz giren kişinin üzerindeki tedirginlik oluşur. Segal'in beyaz alçıları insanı yerinden etme halidir (O'Doherty,2010:71). Mekân içinde mekân, iki boyutlu bir yüzey üzerinde yanılısamalı olarak değil, üç boyutlu bir alanda, bir başka üçüncü boyut, hatta daha ötesidir. Galeri bir ev, banyo, tuvalet, yatak odası, vb. imgenin temsilidir.



Şekil 5. Marcel Duchamp, "1200 Kömür Çuvalı", 1938, Uluslararası Sürrealizm Sergisi, New York



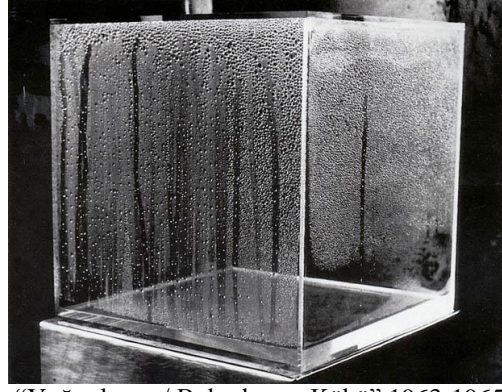
Şekil 6. George Segal, Akşam Yemeği

Robert Morris'in fil grisi rengindeki formları, her şeyden önce nesne olma özelliklerini öne çıkarırlar. Morris'in eserlerinin önünde duran izleyici, inşa edilmiş nesne ile paylaşımında olduğu galerinin uzamında hazır bulunur. İzleyicinin rolü etkinleştikçe, nesnenin durağanlığı artar. Morris, izleyici-sanat eseri, yani özne-nesne ilişkisinde rolleri değiştirmesinin sonucu olarak galeri uzamına da etkin bir rol vermektedir. Rollerin yer değiştirmesinin sonuçlarını Morris şöyle ifade eder: “Çünkü kübik biçimi ve uygulayabileceği baskıyı göz önüne alacak olursak, odanın uzamı da yapılandırmaya katılan bir etmendir” (Gintz,2010:90-91). Sanatçı, estetik nesne düşüncesine karşı çıkarak, düşünce ve mekânı biçime yeğlemiştir.



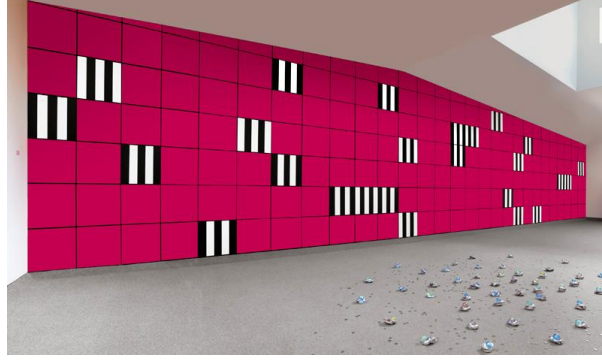
Şekil 7. Robert Morris, “İsimsiz”, 1969,Moma Modern Sanatlar Müzesi, New York

Düşünce ve mekânı biçime yeğleyen diğer bir sanatçı Hans Haache, galeriyi adeta bir kimya laboratuvarı gibi görerek, plastik küp, su, termometre ve bulunduğu yerin iklim koşulları ile meydana getirdiği “Yoğunlaşma/Buharlaşma Küpü” adlı çalışmasında, 30x30x30 cm ölçülerinde şeffaf, plastik küpün içinde, galerideki ısı, ışık değişimine göre suyun buharlaşma sürecini göstermiştir. Işın fiziksel süreci üzerine yoğunlaşan sanatçının bu çalışmasına ve sürece hizmet eden galerinin fiziksel koşulları, üretimin malzemesi olmuş ve çalışma, galeri ortamında tamamlanmıştır.



Şekil 8. Hans Haacke, “Yoğunlaşma/ Buharlaşma Kübü” 1963-1965, John Weber Galerisi, New York

1960 yıllarının ortalarından itibaren çalışmalarında 8.7 cm genişliğinde düşey paralel bantlar kullanan Daniel Buren, genellikle siyah-beyaz renkte olan bu bantları, galeri, müze, sokak meydanları gibi farklı mekanlarda uygulamaktadır. Bütün çizgiler, sanatçı tarafından bilinçli bir düzen içinde oluşturulmaktadır. Bantların rengi, tonu, kompozisyon dengesinin ötesinde, izleyici öncelikle paralel çizgilerin oluşturduğu yüzeyi görür. Sanatçı, paralel bantlarından oluşan çalışmaları, müze dışında da sergileyerek müzenin mekansal işlevini sorgulamaktadır (Germaner, 1977: 51). Aynı zamanda, Daniel Buren, ilk kez kapalı bir galeri mekânını sergileyerek, galeri mekanının kendisini yapıtlaştırmıştır. Bir yapıta dışarıdan bakmak yerine, o yapıtın içine girebilmek önem kazanmış ve yapıt, mekanda sergilenen özerk bir nesne değil, bütünsel olarak algılanması gereken bir duruma dönüşmüştür (O’Doherty, 2010: 20-21).



Şekil 9. Daniel Buren, “Beklenmedik Değişkenli Yapılandırmalar: Situ’da bir çalışma, 1998, 25 adet alüminyum plaka üzerine baskı (her biri 43,5X43,5 cm) duvar üzerine çizim

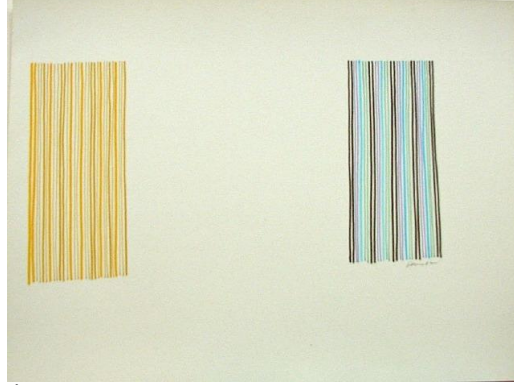
Buren’in çalışmalarında neyin ideolojinin eleştirisi, neyin güzelleştirme ve üstyapısal değişikliğin ürünü olduğunu anlamak kolay değildir. Buren’in Ekim 1974’te New York MOMA’nın Eight Contemporary Artists(8 Çağdaş Sanatçı) sergisine koyduğu çalışma, ilk bakışta mekanın mimarisi ile oynama gibi algılanmaktadır. Oysa ki, Buren’in bu çalışması şehrin diğer bir ucuna kadar uzanmaktadır. 420 West Broadway’in vitrinlerinde dökülen çizgili bantlar ve aynı semtte yer alan korsan bir ticaret reklam panosu. Buren’in MOMA’daki bu çalışması, müzeden özel sanat galerilerine, oradan reklam panolarına gidip gelen bir anlam kazanmaktadır. Buren’in paralel bantları, mimari yüzeyleri yeniden anlamlandırırken, Matisse’nin dekoratif geleneği genişlemiş yüzeylere yayması gibi, bu bantlar da aynı zamanda mimari yapının dekorasyonuna hizmet etmektedirler. Anlık olan bu çalışmalar kısa ömürlü olduklarından, o anın yaşanması ve geriye dönüp bakılması için fotoğraflanmaları gerekmektedir. Aynı hazzı verir mi bilemiyorum ama anı yaşatmanın tek yolu budur (Gintz, 2010:25).

Tıpkı Daniel Buren gibi, Michael Asher da sergi süresince nesnelerin belli bir anlama kavuştukları uzam ve bu uzamda parazit oluşturmayı sevmiştir. Sanat eserinin sunulmasına destek olan yapı, sanat eserinin kendisi olur. Asher’ın sanatı da Buren’in sanatı gibi geçicidir. Fotoğraf ve o anda var olan izleyicinin anıları dışında geriye iz bırakmayan çalışmaları ile sanatçı, müzeyi kendisini

içinde ifade edebildiği bir gerçeklik alanı olarak ele almanın yanı sıra, müzenin var olan durumunu da değiştirme yoluna gitmektedir.

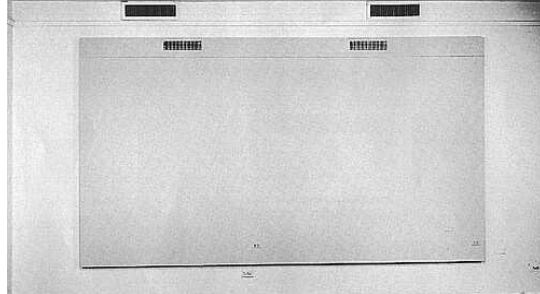
Asher, 1977 yılında müzeyi iki eşit parçaya bölen mimarının simetrisinden yararlanarak; iç mekanı loş bir gün ışığına mahkum eden ve ses yalıtımını sağlayan yarısaydam tavan kaplamalarını binanın bir yarısında kaldırtıp, çatının çelik kirişleri ve cam örtüsünü ortaya çıkararak, içeri gün ışığı ve gürültünün girmesini sağlamıştır. Müzenin diğer yarısında ise hiçbir değişiklik yapmamıştır. Bir tarafta dışarıdan korunan, izole edilmiş müze, diğer tarafta ise dış dünyaya açılan müze yer almaktadır. Aynı binanın içindeki yapısal aykırılıkla, izleyiciyi sessiz, izole edilmiş alandan gürültülü, dış dünyaya açılan alana yönlendirince, izleyicinin gözlerini resimlerden tavana yönlendirmesini sağlamıştır. Duchamp'ın yerden tavana yönlendirişindeki 1200 Kömür Çuvalına göre izleyiciyi mekan içinde daha fazla şaşırtan ve mekanın değişiminde izleyiciyi psikolojik olarak tavana yönlendiren bir etkinliktir. Anlık yaratılan parazitinden ardından eski haline getirilen müzede sanatçının etkinliği de sona ermiş olur. Belli bir ziyaretçi grubu için de olsa, müze için kısa süreliğine parazit yaratılmış olur(Gintz, 2010:53-54).

1950 ve 1960'lı yıllarda mekan üzerine tartışılan konulardan biri de, bir sanat yapıtının soluk alabilmesi için etrafında ne kadar boşluğa gereksinim duyduğudur. Hangi çalışmanın, hangisinin yanında iyi duracağı, ne kadar uzak, ya da ne kadar yakın durmaları gerektiği, sanat yapıtlarının duvarı sahipsiz bir toprak gibi algılayarak kendi karasularını dayattıkları bir süreç ile son bulmuştur. Sergi süresince zaman zaman sular yükselmiş, toprak suyun altında kalmıştır. Edilgen bir destek olan duvar, sanatın parçası oluvermiştir. Gene Davis'in, etrafında geniş boşluklar bırakarak açtığı sergi bu duruma iyi bir örnektir. Duvar, zengin bir içerik oluşturarak, duvarın kendisine katkıda bulunmuştur(O'Doherty,2010:44). Duchamp'ın tavadaki hakimiyeti gibi, Stella da, 1960'da Castelli'nin galerisinde sergilediği U,T,L şekilli tuvaleri ile, yerden tavana, bir köşeden diğerine duvarın her parçasını kullanmıştır. Birbirinden bağımsız işler, birbirleriyle mekan içinde bütünlük oluşturmuştur.



Şekil 10. Gene Davis, "İsimsiz", 1982, Kağıt üzerine suluboya kalem ile çizim, 38.1x50.8cm, Marsha Mateyka Galerisi

Makale başlığında kullandığım “Mekanı malzeme edinmek” sözünü yerinde kullanmış sanatçılardan biri de William Anastasi'dir. New York Dwan Galerisi'nde 1965'te açtığı sergi öncesinde, galeriyi fotoğraflayan sanatçı, duvarı aşağıdan yukarı, soldan sağa, elektrik prizlerinin yeri, ortadaki boşluğu da görerek, bütün bu verileri duvardan daha küçük bir tuvalin üzerine serigrafik baskı ile aktarmış ve aynı yüzeye asmıştır. Duvarı, duvarın imgesi ile kaplayan sanatçı, eserin yüzeyi-kendisi ilişkisini alt üst etmiştir. Sergi bittiğinde, resimler kalktığında galerinin duvarları hazır nesne gibi, diğer tüm sergilere de adeta hizmet etmiştir (O'Doherty,2010:51).



Şekil 11. William Anastasi, Batı Duvarı, Dwan Main Galerisi, 1967, Fotoğraf:Walter Russell

Buren'in mekanı tek başına sergilemesi düşüncesine paralel olarak, Yveis Klein de 1958'de Paris Iris Sanat Galerisi'nde boşluğu sergileyerek, galerinin kendisini sanat eseri olarak sunmuştur. Bu sergiden önce Paris'te 1957 yılında Collette Allendy Galerisi'nde yaptığı ön denemede, sergide tek bir odayı boş bırakarak, "henüz madde haline gelmemiş resimsel duyarlılığın varlığını görünür kılmak" istediğini açıklamıştır. Iris Sanat Galerisi'ndeki eylemi ile ilgili olarak Pierre Descargues, müze kataloğunda şunları yazmıştır: "*Galerinin dış duvarlarını maviye boyayan Klein, ayrıca sergiyi izlemeye gelenlere mavi kokteyller ikram etmiş, Concorde Meydanı'ndaki Luksor Dikilitaşını aydınlatmaya çalışmış ve galerinin girişinde nöbet tutması için üniformalı bir Fransız Ulusal Muhafızı tutmuştur. Galerinin içinde ise bütün mobilyaları dışarı çıkarmış, duvarları ve içinde herhangi bir nesne bulunmayan vitrini beyaza boyamıştır. Serginin adı boşluktur, ama bir önceki yılın sergisinin ana fikrinin geliştirildiği alt başlık daha açıklayıcıdır: "Duyarlılığın madde haline gelişinin resimsel olarak sabitlenmesi"*".

Beyaza boyanmış vitrin ve galeri mevcut olmayan sanatın yerini almaktadır. Klein, sergilediği boş galeri ile, galeri sanatının bir tür süs, butik ürünü olduğunu ima etmektedir.



Şekil 12. Arman, "Dolu", Buluntu Nesnelere Biriktirme, Iris Clert Galerisi, Paris

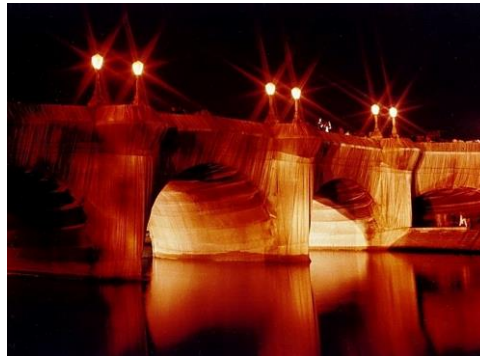
Arman, Klein’in Iris Sanat Galerisi’ndeki boşluğunu, buluntu nesnelere doldurmuştur. Mekanı adım atacak yer kalmayacak şekilde dolduran bu nesnelere, pencereye kadar dayanmıştır. İzleyici ilk kez galerinin içinde değil, dışındadır. Üstelik girmemesi için her şey fazlasıyla vardır. Galeri yeterince doludur ve izleyiciye yer yoktur. Sanatçı, galeriyi girilmez kılarak, izleyiciyi vitrinden bakmaya mecbur etmiştir. Klein’in, boşluğu sergilediği aynı galeriye, izleyicide tekrar dönme isteği uyanmasına karşın, Arman’ın çalışmasında böyle bir şey görülmez. Nefes almakta zorlanacak denli çöple doldurulmuş galeri, izleyici tarafından ancak hazmedilebilir (O’Doherty,2010:111-113). Klein’in boşluğunda, insanın varlığı bile, o boşluktaki doluluktur. Aslında Klein, galerinin boşluğunu sergilemenin yanı sıra, galeri boşluğundaki izleyicinin kendini izlemesini, kendi olma halini de sergilemektedir.

Boşluğu ve maviyi seven Klein, Saint Germain-des Pres’ten gökyüzüne 1001 adet mavi balon bırakmıştır.Klein’in açtığı sergi görünürlüğünü yitirmiş ve geriye yine boşluk kalmıştır.Iris Sanat Galerisi’nde boşlukla direkt buluşan izleyicinin aksine buradaki izleyici, önce nesnelere boşluk içinde görmekte, sonrasında boşluk, nesnelere yutmakta ve kendi hakimiyetini kurmaktadır. İzleyiciye geri kalan, hiçlik, hiçliğin derinliği ve mavinin sonsuzluğudur.



Şekil 13. Yves Klein, Gökyüzüne Bırakılan 1001 Mavi Balon

Şimdiye değin bahsettiğim çalışmalarda klasik galeri, müze mekan anlayışının değişimine tanık olduk. Ancak bir şekilde bu çalışmalar bu mekânlarla çevre, arazi düzenlemelerine oranla daha fazla ilişki içindedir. Oysa, çevre, arazi düzenlemelerinde, geniş doğal yüzeyler, müze, galeri, sanatın alışıldık mekanlarla bağıntılarını koparmakta ve çalışmanın hem öz mekanı, hem de sergileme alanı olmaktadır. Doğayı taklit eden, onun mükemmelliğine ulaşmaya çalışan, onunla iki boyutlu yüzey üzerinde boy ölçüşen sanat, artık doğanın içindedir. Denizler, göller, tarlalar, kayalar, çalışmanın gerçek zeminidir. Başlangıçta şişe ve fiç gibi nesnelere paketleyen Christo, sonrasında eşi Claude ile birlikte köprüleri, kıyıları, adaları paketlemiştir. Paketlenen nesne büyüdükçe etkisi de artmaktadır. Doğal ya da doğada insan eliyle üretilmiş olanı paketlemek, resmi izinler ve yüksek bütçeler gerektirmektedir ve bu paketleme işleminden geriye kalan o anı izleyenler ve anı kaydeden fotoğraflardır. Doğa galeri olmanın yanı sıra, aynı zamanda paketleme işleminin nesnesidir. Evine uzun süre gelmeyecek olan ev sahibinin koltuklarının, sandalyelerinin, eşyalarının üzerine attığı beyaz kumaşların üstünden nesnenin kimliğinin anlaşılması gibi Christo ve Claude'nin paketlemelerinde de kullandıkları kumaşlar, nesneyi tam olarak sahiplenemezler. Örtülen nesnenin, kendine ait olan sertlik, yumuşaklık, yükseklik, girinti-çıkıntı gibi fiziksel özellikleri hissedilmektedir. Nesnenin mekânla kurduğu ilişki, paketleme üzerinden kendini ele vermektedir.



Şekil 14. Christo ve Jeanne-Claude, "Pont Neuf Köprüsü", 1985, Paris

“Özgürlük anlamında çölde olmakla, kapalı bir odada olmak arasında fark yok” (O’Doherty,2010:25) diyen, Robert Smithson’un sanatı doğal nesnenin sorgulanması üzerinedir. Modern teknoloji ile insanın doğaya bıraktığı zarar verici etkinin artması sonucu, Smithson’a göre sanatçılar için, sanat, sadece sanattan ibaret olmamalıdır. Sanat, insan duyarlılığını çevre lehine çevirmek adına kullanılabilir, kullanılamasa bile en azından çevre kirliliğinin engellenmesini sağlayabilirdi. Robert Smithson gibi Arazi sanatçıları, sanatın uygulama alanını genişletmenin yanı sıra, galeri, müze, sanat pazarına karşı çıkmış, çevre bilinci ve arkaik kültürlerin keşfi ile ilgilenmişlerdir (Germaner,1997:45).



Şekil 15. Robert Smithson, “Sarmal Dalgakıran”, 1970, Büyük Tuz Gölü, Utah, Amerika

İnsan ve doğa ilişkisinin gündeme geldiği bu çalışmaların bazen gerçek görüntüsü, bazen de çalışmayı gösteren fotoğrafların yer aldığı sergiler aracılığıyla izlenebilmektedir. Doğal mekan, eserin taşıyıcısı olmanın yanı sıra, malzemenin mekanın öz niteliğine göre şekillendirilmesi bakımından, aynı zamanda eseri şekillendiren, üretimini yönlendirendir. Doğanın bir parçası üzerine doğanın imgelerinin tasarlanmasıdır. Çevre, arazi sanatında mekan sonsuzdur.

SONUÇ

Sonuç olarak; geleneksel resim ve heykel düzenlemelerinin dışındaki çevre enstalasyonları, sanat eserinin mekânının değiştiği galeri ve müzelerin fiziksel ve ideolojik sınırlarının aşılmaya çalışıldığı sanat eserleri ve sanat etkinlikleri, izleyiciyi zihinsel bir algılama ve düşünme sürecine sokmaktadırlar. Bazen tek başına sergilenen mekân ve içinde yer alan izleyici, bazen tıka basa doldurulan mekân ve dışında kalan, içeri girmeyen ya da girmesine fırsat tanınmayan izleyici, bazen doğanın içinde küçük kalsa da bir galeriye, ya da müzeye sığamayacak büyüklükte toprak, tarla, köprü, vb. düzenlemeler, izleyiciyi öncelikle düşünmeye sevk etmektedirler. Müze, galeri, sanat eserinin saklanıp izleyici ile bulunduğu yer değil, yeniden üretilip, anlamlandırıldığı yer olmuştur. Mekân üzerine düşüncenin iki boyut üzerinde tartışıldığı yüzeylerin aksine, Çağdaş Sanatta izleyici-sanatçı düşüncesi ile şekillenen, mekânın öz niteliği ile dâhil olduğu çalışmalara rastlanmaktadır. Eserlerin sanatsal kalıcılığı ve güzelliği sergi mekânları ile bütünleşmektedir. Ki bu çalışmalarda, fotoğraf makinesinin önemi de yadsınamaz.

KAYNAKÇA

F.ARAPOĞLU, Sosyal Süreçleriyle Fluxus ve Ötesi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Edirne, 2009, s.80.

C.GİNTZ, Başka Yerde&Başka Biçimde, Çev.M. Cedden, Dost Kitabevi, Ankara, 2010, s.25-91.

S.GERMANER, 1960 Sonrası Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997,s.45-62.

B.O'DOHERTY, Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekanının İdeolojisi, Çev.A.Antmen, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010,s.17-120.

M.YILMAZ, Modernizmden Postmodernizme Sanat, Ütopya Yayınevi, Ankara,2006, s.251.

N.ÖNDİN, XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili Anlamsal Sorgulamalar, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009, s.91-92.

[http:// galeribaraz.com/2010/1791/video-sanatin –babasi-nam-jine-paik-1932-2006/](http://galeribaraz.com/2010/1791/video-sanatin-babasi-nam-jine-paik-1932-2006/) Erişim tarihi: 15.06.2012.

Resim Dizini

Şekil 1. Carl Andre, ”Eşdeğer VIII”, 1966, Ateş Tuğlaları, 12x229x68cm, Tate Modern, Londra

(<http://www.tate.org.uk/art/artworks/andre-equivalent-viii-t01534> Erişim tarihi: 20.11.2012)

Şekil 2. Joseph Beuys, “Ausfegen” (Süpürüp Atma), 1972-1985, Rene Block Koleksiyonu, Neues Müzesi, Nürnberg

(<http://www.abendzeitung-muenchen.de/inhalt.kultur-neues-museum-irrer-streit-um-dieses-beuys-kunstwerk.e042e94f-3cb8-4775-8004-325649598f09.html> Erişim tarihi: 25.11.2012)

Şekil 3. Jannis Kounellis, “Cavalli”, Canlı Atlar, 1969, Attico Galerisi, Roma
(http://www.tumblr.com/tagged/kounellis?language=es_ES Erişim tarihi: 20.11.2012)

Şekil 4. Nam June Paik, “Daha İyi”, 1988, 1003 adet televizyon

(<http://www.paikstudios.com/gallery/6.html> Erişim tarihi: 22.11.2012)

Şekil 5. Marcel Duchamp, “1200 Kömür Çuvalı”, 1938, Uluslararası Sürrealizm Sergisi, New York

(<http://pinterest.com/pin/473440979547422575/> Erişim tarihi: 21.11.2012)

Şekil 6. George Segal, Akşam Yemeği

(<http://alhsapstudioart.blogspot.com/2009/11/happy-birthday-george-segal.html> Erişim tarihi: 27.11.2012)

Şekil 7. Robert Morris, “İsimsiz”, 1969, Moma Modern Sanatlar Müzesi, New York

(<http://bestamericanart.blogspot.com/2011/06/minimalism-specific-objects-and.html> Erişim tarihi: 27.11.2012)

Şekil 8. Hans Haacke, “Yoğunlaşma/ Buharlaştırma Kübü” 1963-1965, John Weber Galerisi, New York

(<http://katmcmahon.wordpress.com/2011/03/18/blog-entry8/> Erişim tarihi: 28.11.2012)

Şekil 9. Daniel Buren, “Beklenmedik Değişkenli Yapılandırmalar: Situ’da bir çalışma, 1998, 25 adet alüminyum plaka üzerine baskı (her biri 43,5X43,5 cm) duvar üzerine çizim

(<http://www.barbarakrakowgallery.com/contentmgr/showdetails.php/id/6254> Erişim tarihi: 27.11.2012)

Şekil 10. Gene Davis, “İsimsiz”, 1982, Kağıt üzerine suluboya kalem ile çizim, 38.1x50.8cm, Marsha Mateyka Galerisi

(<http://www.marshamateykgallery.com/current/gdMay12.html> Erişim tarihi: 20.11.2012)

Şekil 11. William Anastasi, Batı Duvarı, Dwan Main Galerisi, 1967, Fotoğraf: Walter Russell

(<http://www.societyofcontrol.com/whitecube/insidewc2.htm> Erişim tarihi: 22.11.2012)

Şekil 12. Arman, “Dolu”, Buluntu Nesnelere Biriktirme, Iris Clert Galerisi, Paris

(http://en.wikipedia.org/wiki/File:Le_Plein_exterior.jpg Erişim tarihi: 27.11.2012)

Şekil 13 Yveis Klein, Gökyüzüne Bırakılan 1001 Mavi Balon

<http://www.flickr.com/photos/marqueton/364600710/> Erişim tarihi: 28.11.2012

Şekil 14. Christo ve Jeanne-Claude, “Pont Neuf Köprüsü”, 1985, Paris

([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pont_Neuf_emball%C3%A9_par_Christo_\(1985\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pont_Neuf_emball%C3%A9_par_Christo_(1985).jpg) Erişim tarihi: 28.11.2012)

Şekil 15. Robert Smithson, “Sarmal Dalgakıran”, 1970, Büyük Tuz Gölü, Utah, Amerika

(<http://vladimirfaria.tumblr.com/post/49861618241/cavetocanvas-robert-smithson-spiral-jetty> Erişim tarihi: 28.11.2012)