

**POSTMODERN SANATTA NESNE VE MEKÂN BAĞLAMI:
İKİ TÜRK KADIN SANATÇI***

Berna COŞKUN ONAN

*Dr., Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı
onanberna@hotmail.com*

Geliş Tarihi: 2017.04.06

Kabul Tarihi: 2017.04.09

Öz

Postmodern sanat hareketleri, öncelikle bir birey olan sanatçının, çeşitli büyük toplumsal olaylardan doğrudan etkilenmesi sonucu bazı kişisel fikirlerini, sanat yapıtına yansıtması nedeniyle 1960'larda Amerika'da ve bazı Avrupa ülkelerinde başlamıştır. Tüm sanat tarihi anlatısı boyunca değişime uğrayan sanat nesnesi, postmodern dönemde heykelin mekâna yayılması ve resmin yassı yüzeyinden çıkması gibi nedenlerle mekânla birlikte düşünülmektedir. Bu bağlamda, mekân kavramı farklı yönleriyle irdelenmiş ve sanat nesnesiyle ilişkisini örnekler yoluyla ortaya çıkarabilmek amaçlanmıştır. Bu amaçla dönemin sanat anlayışlarını yansıttıkları düşünülen iki Türk sanatçı Hale Tenger ve Ayşe Erkmen'in yapıtları araştırmanın veri seti olarak kabul edilmiştir. Her iki sanatçı da sanat çalışmalarında öncelikli eleman olarak mekânı, sosyoloji, tarih, bilim tarihi, felsefe gibi alanlardan oluşan yeni bir bağlamda kurgulayarak kullanmışlardır. Bu kurgularda Erkmen, kamu alanlarını sanat nesnesine dönüştürerek toplumsal konuları ele almış ve toplumsal tarihin verilerinden faydalanmıştır. Bunun yanında Tenger, mekân kurgularında öznel tarih verilerinden, kadın-erkek, ölüm-yaşam ve içerisi-dışarı gibi karşıtlıklardan yararlanmış ve mekânın koku, ışık ve hareket gibi çeşitli boyutlarını da anlam oluşturma süreçlerine katarak, izleyeni şok etme yoluna gitmiştir. Sonuç olarak postmodern dönemin sanatla ilişkili temel doğurgularının; Türk sanatında öznellik ya da öznel tarih öğelerinin kullanımı, kültürel veriler ve tarihsellik gibi niteliklerle ortaya çıktığı söylenebilir. Özetle, postmodern sanatın paradoksal yapısı; yapıtların tarihsellik ve eklektikliğinde, sanatçının kültürel ve nesnel bir mikro söylem oluşuyla ve öznel değerlerin toplumlarda yer bulmasıyla kendini göstermektedir. Sanat, sanatçı ve toplum bağlamında postmodernizmin izleri yapıtlar yoluyla daha da okunabilir ve anlaşılabilir olabilmektedir.

Anahtar Sözcükler: Postmodernizm, Sanat, Tarihsellik, Öznellik, Nesne, Mekan

**The Context of Space and Object in Postmodern Art:
Two Turkish Women Artists**

Abstract

Postmodern art movements first began in America and in some European countries in the 1960s as a result of the process in which the artist, using subjective ideas affected by the great social events of the day, begins to reflect personal ideas in their works. The

* Bu makale, 2011 yılında Uluslararası Sanat Eğitmcileri Kongresi InSea / 2011 Budapeşte'de sunulmuş bir bildirin genişletilmiş halidir.

object of art, having gone through many changes throughout the history of art, is considered together installations combined with place and the painting freed itself from flat surface in the postmodern era. In this respect, concept of place is aimed to analyze different perspectives and their relationship with the art object is made clear with examples. The two Turkish artists considered in this study are Hale Tenger and Ayşe Erkmen. Both artists used place as the primary element in their works, but they utilize the space by the means of building new context. In these contexts, Erkmen mentioned the sociological issues by the public spaces turning into the art objects and benefited from the sociologic historical information. On the other hand Tenger gained an advantage by using subjective historical information such as controversies like male-female, death-life and inside-outside. She preferred to attract and shock people by using scent, light and motion of the space and adding these effects to create meaning. It can be said that the main results that are related to art in postmodern era such as subjectivity, using subjective historical items, cultural data and historicity, occurred in Turkish Art. To summarize the paradoxical structure of postmodern art can be seen in historicity and eclecticism of artworks, of being an artist as a micro discourse and on finding a place of subjective values in societies. In the context of art, artist and society, traces of postmodernism via artworks can be more visible and comprehensible.

Key Words: postmodernism, art, historicity, subjectivity, object, space

Giriş

Amerika ve Avrupa'da 1960'larda başlayan sanatta serbest mekân kullanımı ya da mekânın sanat nesnesi olarak kullanımı, sanat yapıtlarının dış görünüşlerinin de değişmesine neden olmuştur. Bu yıllarda başladığı varsayılan postmodern dönemin, kendine özgü bir biçimi oluşmuştur: 'biçimsizlik'. Amerika'da ve bazı Avrupa ülkelerinde ortaya çıkan ortak biçimsizlik durumu, farklı disiplinlerden ve anlayışlardan üretim şekillerinin sanat yapıtlarında birlikte veya grift bir şekilde ortaya konmasıyla başlamıştır. Bu eserlerle birlikte görsel sanatlar sözüyle anlaşılan görsel yapı, sadece resim ve heykel olmaktan çıkmış, heykelin mekânla birleştiği, resmin yüzeyinden koparılıp mekânla algılanır olduğu farklı anlayışların birleştiği bir şemsiye haline gelmiştir.

Her alanda bilişim teknolojilerinin ilerlemesi sonucu bilgi aktarımının kolaylaşması ve çoğaltım tekniklerinin yaygınlaşması gibi sebeplerle sanatın tek olmakla ilgili çabaları yersizleşmiştir. Sanat nesnesinin tek ve yüce oluşu, Marcel Duchamp'tan beri sorgulanır olmuş ve postmodernizmle birlikte doruğa ulaşmıştır. Bu sorgulama sadece sanat eserinin ontolojik yapısı, sergilenişi ve eleştirisi bakımından değil, oluşum süreci bakımından ya da sanatçının 'kim'liği bakımından da yaşanmıştır. Sanatçının geleneksel anlamda sanatçı olmayışı ya da sanat yapısının bitmemişliğine göndermeler yapan performanslar nedeniyle, sanat yapıtı genellenemez bir yapıya bürünmüştür. Bu genellenemezlik durumu, sanat ortamı hakkında bir takım cevaplar arayabilmek için farklı bakış açılarından konuyu incelemeyi gerektirir. Bu çalışmanın amacı, çağdaş sanat eserlerinde nesne-mekân ilişkisini irdelemek ve Türk sanatında postmodern dönemin etkilerini

çözümleyebilmektir. Bu amaçla iki Türk kadın sanatçının yapıtlarında nesne ve mekân bağlamının nasıl kurgulandığı irdelenmiş, elde edilen bulgular yoluyla Türk sanatında postmodernizmin etkileri hakkında bir takım tespitlerde bulunulmuştur.

Postmodern Dönem Hareketlerinin Türk Sanatına Etkileri

1945'ten 1970'lere kadar süren fakat etkileri 1990'lara kadar hissedilen, Türkiye'nin de coğrafi ve politik olarak yakından izlediği büyük bir çalkantılı dönem yaşanmıştır. Hiroşima ve Nagasaki'ye atom bombaları atılması, II. Dünya Savaşının sona ermesi, Kore savaşının başlaması, Avrupa'da 1968 öğrenci hareketlerinin başlaması, İran-İrak savaşının başlaması, Berlin duvarının yıkılması ve en önemlisi de büyük bütünsel bir sosyalizmin temsilcisi S.S.C.B.'nin dağılması, modernizmin ilerlemeci ve yayılmacı politika görüşünün bitmesine neden olmuştur. Geniş çapta etkili olan toplumsal olayların sonucu oluşan bu dönem, toplumbilimciler, siyaset bilimciler ve dilbilimciler tarafından yeni bir dönem olarak adlandırıldı. Postmodernizm diye adlandırılan bu dönemi Şaylan (2009:23), tüm siyasi değişimler sonucu bireyin özgürleşmesini temel alan ve kapitalizmin toplumsal bir yaşam biçimi olarak sosyalizmi ehlileştirdiği bir dönem olarak görür. Postmodernizm tüm yaşam alanları ve bilimi etkilediği kadar sanatı da derinden etkilemiştir.

Ülkelerin kültürel gelişimleri, yürüttükleri kültür politikalarıyla paraleldir, bu nedenle Türkiye'de çağdaş ve sorgulamacı sanat uygulamalarının ortaya çıkışı, siyasi çalkantıların yaşandığı, darbelerin her yeniliğe ket vurduğu 1980'leri bulmuştur. Bu bağlantılarla anlaşılması gereken en önemli çıkarım, postmodern sanatın oluşum sebeplerinden birisi de ülkelerin politik tavır ve tepkilerinin, sanatçılar tarafından biçime aksettirildiği paralel bir duruşun ortak sonucu olduğudur. Diğer sebepler arasında ise sanat eleştirmeni C. Arthur Danto'nun savunduğu gibi sanatsal uygulama aşamasında karşılaşılan plastik kaygılar vardır (Danto, 2010:133,179). Bu sebeplerin Türkiye'deki sanat gelişimini etkilediğini söylemek zordur ya da o zamana kadar yaşanan uygulamalarda paralellikler olmadığından mümkün görünmemektedir.

1960'larda Türkiye'deki sanat ortamına bakıldığında, Avrupa'da yaşayan ve oradaki çağdaş, sınırsız sanat ortamından etkilenen Türk sanatçıların bir kısmı, yurtdışında benzer anlayışlarda postmodern eserler üretmişlerdir. Özellikle bu sanatçıların 1970'lerde Türkiye'de açtıkları sergilerin ilgi görmeye başlaması ve sonrasında çağdaş sanat bienallerinin Türk sanatçılara sağladığı etkileşim ortamı, ancak 1980'lerde Çağdaş Türk Sanatı'nın oluşmasına neden olmuştur. Bu konuda bir Avrupa şehri sayılan İstanbul; Avrupa'ya coğrafi olarak yakın olması, çağı yakalayan kültürel özellikleri barındırması ve olağanüstü tarihi dokusu nedeniyle, tüm çağdaş sergilere ve etkinliklere yer sahipliği yapmıştır. 'Yer sahipliği' sözü, burada mekân sahipliği anlamında kullanılmıştır. Avrupa'da eşzamanlı olarak uygulanmakta olan, mekânı sanat nesnesi olarak ele alan anlayış doğrultusunda, Türkiye'de bu alanda üretilen eserlerde de eserle mekân arasındaki benzerlikler ya da tezatlıklar bakımından tarihi mekanlar, önem taşımaya başlamıştır. Benzerlik ya da tezatlık durumu, sergileme aşamasında hem yabancı hem de Türk sanatçılar için öncelikli

hale gelmiştir. Bu bağlamda İstanbul’da bienaller için kullanılan tarihi mekânlar çağdaş sanat yapıtları için, en uygun sanat nesnelere olarak seçilmiştir. Bu seçimi anlatabilecek en uygun örnek, Daniel Buren’in Jannis Kounellis ile birlikte, 1989 yılında 2. İstanbul Bienali için yapmış olduğu sanat yapıtı gösterilebilir (Madra, 2003). İki sanatçıya ait bu yapıt, Süleymaniye İmaretini, sanat nesnesi, geleneksel tanımıyla müzede sergilenecek bir sanat eseri gibi ‘değer’lendirmiştir. Bu örnek Türk kültürünün postmodernizm ile birlikte çağdaş sanat yapıtlarında, çağdaş form ve anlayışlarda yer bulmasını göstermenin yanı sıra İstanbul’un tarihi veriler barındırması nedeniyle postmodern yapıyı sürekli besleyen bir sanat mekanı olduğunu da göstermektedir.



Görsel 1-Daniel Buren/Jannis Kounellis, Süleymaniye İmareti, 2. Uluslar arası İstanbul Bienali, 1989.

Postmodern dönemde bu türden çağdaş yapıtlara nesne ve mekân olan İstanbul’un, zamanla Çağdaş Türk Sanatında bir ilgi ve sanat merkezi olduğu düşünülebilir. Anlamı ve amacı değişen sanat, artık temsilden çok düşün/dür/meyi gerektirmiş ve bu etkinlikler dolayısıyla Türkiye’de yaşayan Türk sanatçıları da sanatın ne olduğunu düşünmeye zorlamıştır. Tüm bu gelişmelerin beraberinde Türk kuratörlerin desteğinin, Türkiye’de sanat ortamları yaratmada önemi büyüktür. Özellikle 2. İstanbul Bienali Kuratörü Beral Madra (2003:50), tarihi mekânların çağdaş sanat yapıtlarına katılması ya da sanat nesnesinin kendisi olması konusunda o dönemde yaşadığı sıkıntıları şöyle açıklamıştır:

“Süleymaniye İmaretinde bu sergiyi gerçekleştirmek zor bir işti! Çağdaş sanatla uzaktan yakından ilgisi olmayan çevreler bize hoşgörü gösterip mekân verdiler, ama çağdaş sanatın içinde yaşayan, profesyonelliklerine ve uzmanlıklarına toz kondurmayan, gerçekte ise kitsch resimden hiçbir zaman boşanamamış, kendi içlerinde alt-sanat üst-sanat hesaplaşması yapamamış olanlar (gerçi bunlar azınlıkta kalıyor) yaygara koparıyor! Yabancı sanatçıların bizim tarihsel yapılarımız için bir yapıt üretmiş olmalarını küçümsenecek, olumsuz, alçaltıcı bir davranış olarak görmek, açıklanmak istenmeyen art düşüncelerin varlığına işaret eder.”

Türkiye’de Çağdaş Sanatı destekleyen büyük çapta hazırlanmış sanat etkinliklere destek, İstanbul’da açılan diğer sergilerle sağlanmıştır. Bunlar, 1977’de ilk Yeni Eğilimler Sergisi ve sonrasında ardılları, 10 Sanatçı 10 İş: A,B,C,D Sergileri, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri, Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri, 8 Sanatçı 8 İş sergileri, Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri bilinen önemli sergiler arasındadır (Atakan, 1998).

Türk sanatında mekânın etkin olarak kullanıldığı çağdaş sanat yapıtları, 1970’lerde İstanbul’da bazı grupların kurulmasıyla ve bazı kişisel girişimlerle artarak devam ettirilmiştir. Kişisel girişimlerin arasında, Galeri Baraz gibi özel galerileri de saymak gerekecektir. Yurt dışıyla bağlantısı olan sanatçılar için öncelikle üzerinde durulması gereken isimlerden birisi Sarkis’tir. Yurtdışında ve Türkiye’de açtığı birçok sergide gerek yerleştirmeleri gerekse ışıklı yazılarıyla Türkiye’de çağdaş sanatın ilk örneklerini vermiştir. Aynı dönemlerde Amerika’daki eğitimi bittikten sonra yurda dönen Füsun Onur yavaş yavaş heykel sanatçısı olma özelliklerinden koparak, yerleştirmeye dönen anlayışıyla sanat işleri üretmiştir. Bienallerin başlaması, Türk sanatçılarının yabancı birçok sanatçının işleri ile tanışmasına, etkileşime girmelerine ve bu nedenle çağdaş sanat yapacak daha birçok Türk sanatçının ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Türk sanatında aynı dönemde birçok Türk Kadın sanatçı çağdaş sanat yapıtları üretmişler ve Çağdaş sanata katkıda bulunmuşlardır. Bunlar arasında; Füsun Onur, Canan Beykal, Gülsün Karamustafa, Hale Tenger ve Ayşe Erkmen sayılabilir. Bu sanatçılar heykel, yerleştirme, ses, ışık ve video yerleştirmeleri gibi birçok farklı anlatım şeklini bir arada kullanmışlardır. Bu sanat işleriyle Bienallere katılmışlar ve kişisel sergiler açmışlardır. Çalışmanın asıl konusunu teşkil eden iki Türk kadın sanatçı Hale Tenger ve Ayşe Erkmen, çağdaş sanat uygulamalarında nesne ve mekân kavramlarını sorgulamaları açısından, benzerlikler gösterirler. Fakat her iki sanatçının da uygulamaları incelendiğinde, amaçları ve oluşum şekilleri bakımından farklılaşır. Aşağıdaki bölümlerde sanatçıların konu seçimi ve postmodern dönemden etkilenmeleri bağlamında bu benzerlik ve farklılıklar açıklanmaya çalışılmıştır.

Ayşe Erkmen’in Mekânı Kavram Olarak İrdeleyen Sanat Anlayışı

Ayşe Erkmen, önceleri sergi mekânı dışında oluşturduğu düzenlemelerini ya da hazır yapıtlarını sergileyeceği alana getirerek, onu sanat nesnesi yapanın ne olduğunu sorgulamıştır. Yapıt dışarıda mı değerlidir yoksa içeride yani sergilendiği yerde mi? Sanatçıya göre izleyeni postmodern bir sanat ontolojisine zorlayan bu tip sorular

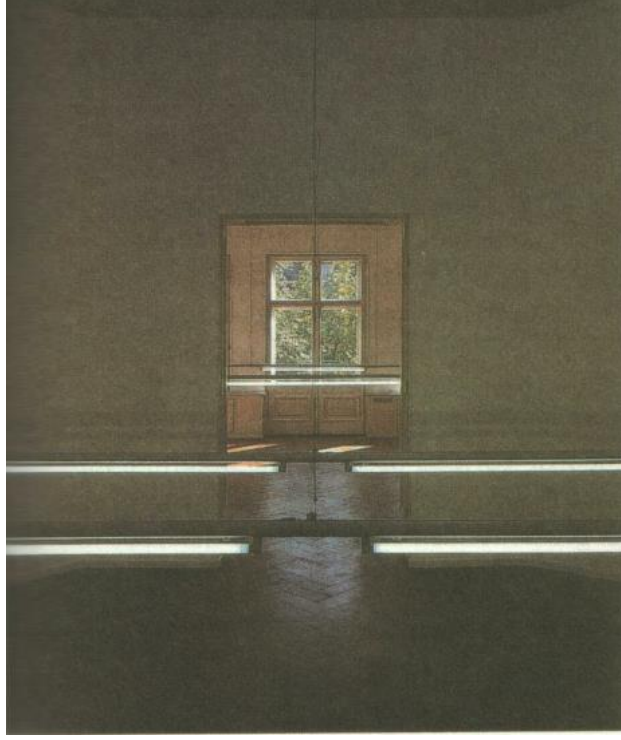
önemlidir. Böyle bir arayışla yola çıkan Erkmen, sonrasında mekanın gerçekten eserin değeriyle ilgili bir etken olduğunu ve bu yüzden üzerinde durulması gerekenin sanat nesnesinden önce, sergi mekanı olması gerektiği görüşünü işlerine yansıtmıştır. Sanatçı bu sorgulayıcı tavır ile ürettiklerini 1977'den başlayarak “Yeni Eğilimler”, “Günümüz Sanatçıları İstanbul”, “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit”, A, B, C, D sergileriyle birçok düzenli etkinlikte sergilemiştir (Dedeal, 2008: 143). Mekânı sanat nesnesi yapan anlayışla sanatçı, aktaracağı duyguyu parçalar, o parçaları kullanarak ve mekânı da işin içine katarak yeniden düzenler. Erkmen'in bu uygulamaları, Asher ve Buren'in de 1960'larda ortaya attıkları sergi mekânı, mekan kavramı ve kurumsal sanat gibi sorgulamaları akla getirmektedir (Gintz, 2010).



Görsel 2-Ayşe Erkmen, “Bu Sergi İçin Bir Kompozisyon”, 10 Sanatçı 10 İş: A, AKM İstanbul, 1989.

Sergi mekânının sınırlılıklarını, mekânın sanat nesnesine etkisini ve neyin neden sanat nesnesi olduğunu sorgulamak amacıyla yaptığı işlerinde heykel, ışıklı yazı, yerleştirme ya da mekânın üzerine yazılar yerleştirme yöntemlerini kullanmıştır. Sergi mekânını üzerinde düzenlemeler yaparak, değiştirerek ve ona farklı anlamlar katarak ürettiği bir işi de 1989'da 10 Sanatçı 10 İş sergisi için ‘Bu Sergi İçin Bir Kompozisyon’ çalışmasıdır. İsminden de anlaşılacağı gibi bu sergiye ait geçici bir iştir. Aynı iş başka bir mekânda uygulanamaz çünkü tüm teknik özellikler bu mekâna göre planlanmıştır. Sanatçı mekânda gördüğü bir havalandırma kapağını malzeme olarak belirledikten sonra ve bu kapaktan on altı tane yan yana dizerek duvara asmıştır (Atakan, 1998: 117). Kapakların tuval yüzeyi gibi yassılığını kullanarak geleneksel sanat nesnelere metaforik bir göndermede bulunmuştur. Duchamp’tan gelen bir nesne anlayışıyla bu kapakların da nasıl birer sanat nesnesi olacağı sorusunu görsel bir

ifadeyle cevaplamıştır. Kapakların aralarında kalan boşlukların ışıklandırılmasını Atakan şöyle değerlendirmiştir: “Eğer bu boşluklara resim asılırsa, kapaklarla resimler arasında görsel bir rekabet oluşacağını göstermeye çalışmıştır.” (Atakan, 1998: 117).



Görsel 3-Ayşe Erkmen, 'Ev' Daad Galeri, Berlin 1993-94.

Erkmen'in benzer anlayışla yaptığı ve mekânla kullanarak onu yeni anlamlara soktuğu işlerinden diğer bir örnek ise 'Ev' yerleştirmesidir. Berlin duvarının yıkılması sonucu Türklerin yaşadığı mahalledeki bir galeriyi, mekân ve sanat nesnesi olarak kullandığı bu işte sanatçı, yine yukarıdaki işi gibi mekanın bir elemanının olarak, iletmek istediklerini floresan lambaları yoluyla anlatmıştır. Sönmez'e göre (2006: 190)

“Klasik heykel eğitimi almış olmasına karşılık sanatçı, heykel anlayışını çağdaş bir düşünce boyutunda kavıyor ve installation'larını kuracağı mekanı bir tür birliktelik ögesi olarak büyüteç altına alarak, bu mekanın tarihselliğini en küçük detaya dek irdeliyor...Böylece galeri mekanlarının tam ortalarında yer alan aydınlatma elemanları, bütünsel olarak yıllardan beri yüklendikleri “aydınlatma görevi”nden sıyrılarak, sanatçının installation'u sayesinde “aydınlattıklarını, yaşadıklarını” dramatik biçimde anlatmaya başlamıştır...Bu eylem oldukça basit görünmesine karşılık, yüksek derecede bir “gözlem ve soyutlama” eğiliminin etkisini taşıyor. Çünkü Erkmen, bu eğilimlerini ses ve görüntü gibi iki “yan elemanla” destekleyerek, öteden beri sürdürdüğü araştırmacı kimliğini su yüzüne çıkarmaktadır.”

Erkmen'in birçok kez kullandığı nesne-mekân ilişkisine, postmodern dönemin genel aidiyet sorunundan hareketle içerisi-dışarı karşıtlığı olarak bakılabilir. Sanatçı, sanat nesnesi olarak mekâna ilişkin iç ve dış mimari öğeleri kullanmakta, böylece mekânın esere ilişkin değerini seyirciye sorgulatmaktadır. Bazen doğrudan mekâna yazılar asarak ya da mekânı yeniden şekillendirerek (fayanslarını ya da nişlerini kullanarak) mekânı, sanat nesnesi haline getirmiştir. Bunları yaparken istediği etkiyi elde edebilmek için ses (şehir gürültüsü ya da müzik gibi), video, ışıklı yazı gibi yöntemleri kullanmıştır. Mekânı, öğeleri bağlamında nesne gibi düşünerek sorgularken, araştırmacı tavrı onu, mekânı dışarıya ya da kent ile birlikte düşünmeye de itmiştir. Bu bağlamda sanatçı, sanatının büyük bir çoğunluğunu teşkil eden kamusal mekânı sanat nesnesi yapan anlayışına doğru ilerlemiştir. Artık mekânın sanat nesnesiyle olan ilişkisinin dışında uğraştığı bir konu daha oluşmuştur: Kamusal yapının ve bu yapıyı doğrudan kullanan toplumun sanat eseri ile ilişkisi. Sonuç olarak, sanatçının mekânı kullanıma dayanan genel tavrı değişmemiştir, fakat yorumlama şekli, sürekli değişmektedir.



Görsel 4- Ayşe Erkmen, "Ev Üzerine", İskele-Bugünkü Türk Sanatı, Berlin, 1994.

Ayşe Erkmen yukarıdaki ve aşağıdaki iki işi, kentsel mekânı sanat nesnesi haline getirdiği örneklerindendir. Sanatçının bu anlayışla yapılmış ilk işlerinden biri, 1994'te Berlin'de yapılmış olan 'Ev Üzerine' isimli çalışmasıdır. Bu çalışmada kullanılan -müşler, -müşsünüz gibi Türkçe dilbilgisi ekleri, izleyenin kimliğine göre anlam değiştirmektedir. Almanya'da yaşayan Türkler için, basit de olsa bir anlam ifade eden yazılar, Alman vatandaşlar için merak uyandırmıştır ve anlaşılammıştır (Atakan, 1998: 121). Sanatçı benzer anlayışla hazırladığı bir ilan panosuna "-müştü" ekini yazmış ve aynı konseptin bir parçasını tekrar uygulamıştır. Dedeal'ın (2008: 151) yorumuna göre: "Burada ironi toplumda gizli kalan, kapalı kapılar ardında saklanan gerçeklerin açığa çıkartılması için meydanlarda avaz avaz bir duyuru

görünümü almıştır.” Bazen de doğrudan kamusal alana yerleştirdiği ışıklı kelimeleriyle Barbara Kruger ve Jenny Holzer gibi yabancı sanatçılarınkilere benzer uygulama biçimlerinde doğrudan kenti sanat nesnesine dönüştüren bir anlayışı benimsediği görülmektedir.



Görsel 5- Ayşe Erkmen, “Konuşmalar”, Taksim Meydanı, 1997.

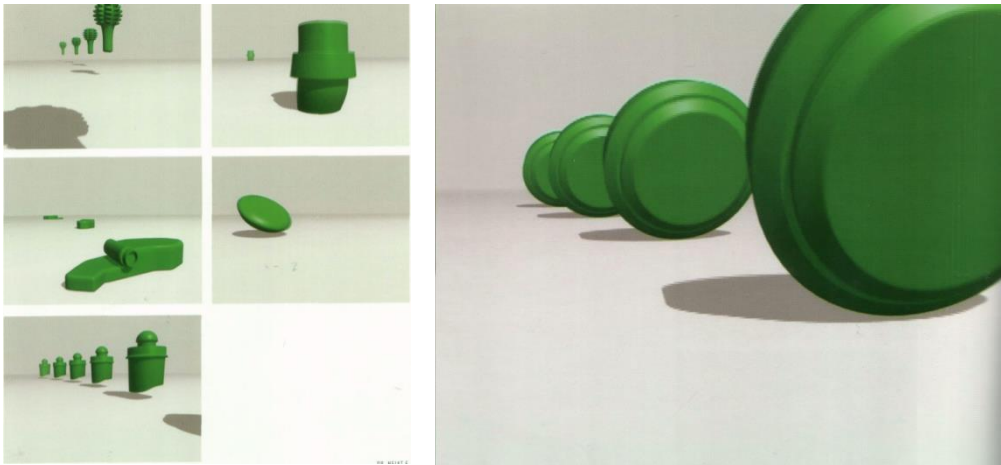
Erkmen’in işlerinin büyük bir bölümünde, kent ve mekan ilişkisi söz konusudur. Kamusal mekan uygulamaları hakkında daha ayrıntılı düşünüldüğünde, kentin biçimi (dikey/yatay) ve karmaşıklığı ön plana çıkmaktadır. Projeler öncelikle sadece sokağın yapısı ile ilişkilendirilerek ele alındığında, ilk örneklerini Buren’in sunduğu bir *in situ* (Gintz, 2010: 12) anlayış oluştuğu söylenebilir. Bu anlayış daha çok, oluşum ve algılama süreci ile ilgilidir. İzleyici sokaktadır ve eser de sokağa bağlıdır. Fakat eser ile sokağın ya da geniş anlamda kentin yapısı birlikte düşünüldüğünde ortaya, toplumda birey olmak, kültürel farklar ya da metropolde olmak gibi sorunlar çıkmaktadır. Bu süreç göz önünde bulundurularak düşünüldüğünde eserlerin, heykel mantığıyla görsel katkısı bağlamında orada sergilenme amacının ötesinde; –müşti yapıtında olduğu gibi, kentin karmaşıklığını, popüler kültürün bunalımını ve kültürlerin bağlayıcı unsurlarını sorgulattığı fark edilmektedir. Bu konuda Tanyeli, bütün metropollerde insanları mesajlar yoluyla şaşırtmanın artık çok zor bir iş olduğunu belirtmiş ve bu düşüncesini okuyucuya, en büyük metropollerden birisi New York örneği ile kanıtlamıştır (Tanyeli, 2000: 126). Bu bağlamda postmodern dönemde sanat; kenti ve mekanın çeşitli verilerini kullanarak tarih, kültür ve kimlik gibi temel paradigmalara sorgulamalar yaratmayı başarmaktadır.

2009 yılının Fransa’da Türk yılı olması nedeniyle Ayşe Erkmen, Füsun Onur ve Seza Parker’in de katıldığı, “Variations Continues” adında bir sergi planlanmıştır. Kuratörlüğünü Ali Akay’ın yaptığı bu sergide, insanın temelinin çeşitlilik olması ve

bir kimliğe bağlı olmaması fikrinden yola çıkmıştır. Bu sergide her sanatçının kendi anlayışında eserler vermesi temelinde çeşitlendirmeler oluşmuştur (Akay, 2010: 243). Akay'a göre Erkmen, sinema salonu olma amacıyla inşa edilmiş bir mekanda hazırlanan sergi için:

“ Mekamı düzeltme, oynama, yeniden kurma, iç mekânın içindeki öğeleri mekana yeniden yayma, mekandan izleyicinin gözünü başka bir yere doğru, bir başka perspektiften geçirerek kaçırmak ve diğer kullanma biçimlerini geliştirerek çalışan Ayşe Erkmen eseri mekana değil, mekana izleyiciyi yerleştirmek üzere mekânı tasarlamaktadır” (Akay, 2010: 245).

Sanatçı, mekânı sanat nesnesine dönüştürmek amacıyla postmodern döneme ait çeşitli dijital ve teknolojik yöntemleri kullanmıştır. Mekânı her yönüyle sorunsal olarak ele alan sanatçı, son dönem çalışmalarında, sanal bir ortam yaratarak izleyiciye mekânı ve orada bulunma deneyimini sorgulatmıştır. Sanatçının mekandan yola çıkarak izleyiciyi sanat nesnesiyle birlikte kullanan anlayışına önemli örneklerinden biri, İstanbul Modern Sanat Müzesinde bulunan Mayınlar serisinden bir video enstalasyonudur (İ.M.S.M.K., 2010). Sanatçı bu işinde mekânı, video yerleştirme alanının bir parçası olarak kullanmıştır. Videonun fon rengi beyazdır ve bununla beraber gösterildiği duvar ve mekânın da rengi beyazdır. Bu bilinçli seçim sonucu, beyaz bir duvarda gösterilen hareketli yeşil mayınlar, beyaz bir fon üzerinde hareket etmekte ve izleyene doğru geliyormuş hissi vermektedirler. Sanatçı, mayınların mekânda hareketlenme görüntüsü ile izleyeni tedirgin ederek bir duyguyu vermektedir. Mekânın, izleyenin orada bulunması ve hareketi algılaması gibi deneyimsel nitelikleriyle kullanmaktadır.



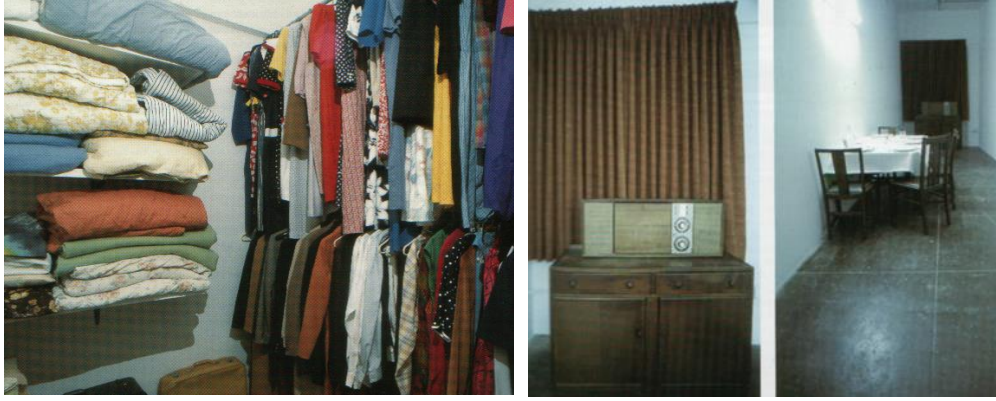
Görsel 6-7 Ayşe Erkmen, “Mayınlar serisinden”, altı ekranlı video enstalasyonu, İstanbul Modern Sanat Müzesi

Objenin formu, sesi ve hareketinin yarattığı sanal gerçeklik hissi, izleyeni bembeyaz bir mekânın kapsayıcılığıyla kavramsal bir algı sürecine sokar. Sanatçı, fikir olarak bu hareketli mayınları salonun içine atmıştır ve neler olduğunu algılamakta olan izleyicide tedirginlik yaratmıştır. Sanatçı için, genel bir tavır olarak,

bir fikri ulaştırmanın tek mutlak yolu mekândan geçer, fakat bu geçişte araçlar sürekli değişmektedir.

Hale Tenger Sanatında Öznelik ve Tarihsellik

Hale Tenger'in sanat anlayışı nesne-mekân kullanımı açısından önceki bölümlerde üzerinde durulan Ayşe Erkmen'inkinden farklıdır. Sanatçının mekân kullanım şekilleri, çoğu zaman farklılıklar göstermiştir. Örneğin önceleri mekânı, çok farklı doğal malzemelerin birleşimlerinden oluşan heykel benzeri, strüktürlerini sergileme amacıyla kullanmıştır. Sonraları ise mekânı, sanat işini tümüyle içinde barındıracak geniş bir kapalı alan olarak kullanmıştır. Bu tür geniş alanlı kapalı mekân kullanımına örnekler; Tenger'in Sandık Odası, Kant'ın Portresi ve Kesit gibi birçok işi ile gösterilebilir. Sanatçı, bu tür mekân kullanımlarında yeniden inşa edilmiş odalar kullanır.



Görsel 8-9- Hale Tenger, Sandık Odası, 1997, yeniden inşa edilmiş üç oda objeler ve ses değişken ölçüler.

Yukarıdaki 'Sandık Odası' isimli çalışmasında sanatçı, yeniden kurulmuş üç odaya ailesi tarafından kullanılmış eşyaları, birlikte yemek yedikleri masayı ve eşyaları koyarak zamanı geri getirmeyi ve kendi geçmişini göstermeyi amaçlamıştır. 1980 darbesiyle ilgili haberleri derinden gelen bir sesle aktaran radyo, izleyeni farklı bir boyuta taşımaktadır (Antmen, 2007: 86). Kullanılan her obje, tarihsel anlatının değerli bir parçasıdır. Kendi çocukluğu ve gençliğindeki evini yeniden kurgulamaya çalışırken, mekânın sanatçı için hangi anlamda önemli olduğunu tekrar ispatlanmıştır. 'Sandık Odası' isimli bu düzenleme, bir anlamda Hale Tenger'in otoportresi sayılabilir. Onun geçmiş yaşantılarından bir kesit sunar ve izleyene onu tanıtır. Benzer anlayışla oluşturduğu 1994 tarihli 'Kant'ın Portresi' isimli işi, izleyene Kant'ın psikolojisi ve kişiliği hakkında bilgi vermeye çalışır.



Görsel 10-11 Hale Tenger, “Kant’ın Portresi”, 1994.

Modern sanat kuramının ve aydınlanma felsefesinin temsilcisi sayılan Kant’ı, postmodern bir anlatım içine yerleştirmiştir. Bu yerleştirmede sanatçı, oluşturduğu dingin ortamla Kant’ın kişiliği arasında, modern ve postmodern kavramlarının karşıtlığını anımsatan büyük bir paradoks yaratmıştır. Modernizm sürekli ilerleme kaydetmesi beklenen ve lineer tarihsellik anlayışıyla süren bir dönem ve postmodern tepkinin doğmasıyla sona erdiğine inanılan bir kavramdır. Tenger’in bu işinde Kant’ın kişiliğine ait göstergelerle izleyiciye geçen duygu, modernizmin ilerleme ya da hareketlilik mottosunun aksine tedirginlik ve durağanlıktır. Kültür, tarih ve felsefe sentezinden oluşan bu mekanda izleyici kendini, postmodern dönemin modern postmodern çatışmasının ortasında bulmaktadır.



Görsel 11-Hale Tenger, “Kesit”, İstanbul Modern Sanat Müzesi

İstanbul Modern Sanat Müzesi’nde sergilenen yukarıdaki “Kesit” (1996) isimli yapıtı ile sanatçı, Avrupa’dan göç etmiş ve vize problemleri nedeniyle geri dönememiş bir Türk Kadının hayatından bir kesit göstermektedir. Görüntüdeki portre (kendisi) arkasını döndüğünde izleyici de onu görebilmek için duvarın arkasına doğru ilerlemekte, böylece mekân izleyicinin de hareketiyle aktif olarak

kullanmaktadır. Odaya hoparlörler yoluyla verilen sesli anlatım ve hareketsiz duran kadın imajı, izleyiciyi dikkat dağınıklığına izin vermeden mesajı iletirken, iki ülke arasındaki sınırların sanal kimlikler yarattığını düşündürmektedir. Sanatçı, mekânı, yerleştirmeler ya da bu örnekteki gibi video yerleştirmeler yoluyla kullanmış ve anlatımını, ses ve ışık öğelerini de mekâna katarak desteklemiştir. Konu seçimlerinde toplumlar, toplumsal olaylar, felsefe, göçler ve kimlik sorunları gibi özellikle postmodern dönemin kaotik yapısından kaynaklanan çeşitli durumlara değinmekte ve bu konuları öznel ve tarihsel bakış açısından yararlanarak iletmektedir.

Sonuç

Çağdaş sanat yapıtlarında genel biçimsel duruş, elde olan kavramın fizyolojik ya da ideolojik özelliklerinin parçalanarak yeni karşıtlıklar üzerine temellendirilmesinden oluşmaktadır (Rıfat, 2008, s.95). Bu postmodern parçalanmalar, üzerinde durulan her iki sanatçıda da mekân ve sanat nesnesi temel alınarak gerçekleştirilmektedir. Ortak olarak ortaya konan kamu-birey, içerisi-dışarı, kadın-erkek ya da ölüm-yaşam gibi karşıtlıklardır. Nesne ve mekânın en gerçek anlamıyla aktif olarak kullanımı bu parçalanmalarda birleştirici ve ortak bir unsur olmuştur.

Her iki sanatçı da sanat çalışmalarında öncelikli eleman olarak mekânı, sosyoloji, tarih, bilim tarihi, felsefe gibi alanlardan oluşan yeni bir bağlamda kurgulayarak kullanmışlardır. Erkmən bu kurgularda kamusal alanı sanat nesnesi yaparken ya da izleyene sergi mekânının yüceliğini/etkililiğini sorgulatmayı amaçlamıştır. Kamu alanlarını sanat nesnesine dönüştürerek toplumsal konuları ele alan Erkmən'in toplumsal tarihin verilerinden faydalandığı, dolayısıyla postmodernizmin tarihsel eklektizmine başvurmuştur. Bunun yanında Tenger, yerleştirme ve düzenlemeler için inşa ettirdiği odaları, daha duygusal ve göndermeler içeren mekân kurgularında öznel tarih verilerinden, kadın-erkek, ölüm-yaşam ve içerisi-dışarı gibi karşıtlıklardan yararlanmış ve mekânın koku, ışık ve hareket gibi çeşitli boyutlarını da anlam oluşturma süreçlerine katarak, izleyeni şok etme yoluna gitmiştir. Sonuç olarak postmodern dönemin sanatla ilişkili temel doğurgularının; Türk sanatında öznellik ya da öznel tarih öğelerinin kullanımı, kültürel veriler ve tarihsellik gibi niteliklerle ortaya çıktığı söylenebilir. Özetle, postmodern sanatın paradoksal yapısı; yapıtların tarihsellik ve eklektikliğinde, sanatçının kültürel ve nesnel bir mikro söylem oluşuyla ve öznel değerlerin toplumlarda yer bulmasıyla kendini göstermektedir. Sanat, sanatçı ve toplum bağlamında postmodernizmin izleri yapıtlar yoluyla daha da okunabilir ve anlaşılabilir olabilmektedir.

Kaynakça

- Akay A. (2010). Birleşmeyen Sentez. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Antmen A. (2007). Hale Tenger: İçerdeki Yabancı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Antmen A. (2007 A). Hale Tenger ile Söyleşi (ek). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Atakan N. (1998). Arayışlar: Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Danto C. A. (2010). Sanatın Sonundan Sonra: Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi. (Çeviren: Zeynep Demirsü). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Dedeal H. (2008). Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş sanat: Yeni Açılımlar. “Ayşe Erkmen”. (Editörler: İpek Duben ve Esra Yıldız). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Duben İ. (2008). Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş sanat: Yeni Açılımlar. (Editörler: İpek Duben ve Esra Yıldız). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Gintz C. (2010). Başka Yerde Başka Biçimde. (Çeviren: Muna Cedden). Ankara: Dost Yayınevi.
- İstanbul Modern Sanat Müzesi Kataloğu, Yeni Yapıtlar Yeni Ufuklar Sergi Kataloğu (2009-2010), Ayşe Erkmen’in Yayınlar Serisi.
- Madra B. (2003). İki Yılda Bir Sanat: Bienal Yazıları (1987-2003). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Rıfat M. (2008). Yaklaşımlarıyla Eleştiri Kuramcıları. (2. bs.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Sönmez N. (2006). Sanat Hayatı İçerir Mi? (Sergi Eleştirileri 1987-2000). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Şaylan G. (2009). Postmodernizm. (4. bs.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Tanyeli U., İleri C. ve Karamustafa G. (2000). Kent: Hazır-yapıt. Sanat Dünyamız. S.78. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.