

TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANAT VE TASARIM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TÜRKİYE’DE 1970 DEN GÜNÜMÜZE SERGİ
MEKÂNLARI VE SANATÇILARIN ESERLERİYLE
KURDUĞU İLİŞKİ**

ÖZER AKTİMUR
04715022

TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. TURAN AKSOY

İSTANBUL
2009

**TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANAT VE TASARIM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TÜRKİYE’DE 1970 DEN GÜNÜMÜZE SERGİ
MEKÂNLARI VE SANATÇILARIN ESERLERİYLE
KURDUĞU İLİŞKİ**

**ÖZER AKTİMUR
04715022**

**TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. TURAN AKSOY**

**İSTANBUL
2009**

ÖZ

TÜRKİYE’DE 1970 DEN GÜNÜMÜZE SERGİ MEKÂNLARI VE SANATÇILARIN ESERLERİYLE KURDUĞU İLİŞKİ

Özer Aktimur
Aralık, 2008

Bu araştırmanın konusunu günümüzde sanat nesnesinin sergilendiği veya konulduğu mekânla kurduğu ilişki kavramından yola çıkarak sanat nesnesi ve mekân ilişkileri oluşturmaktadır. Sanat eserinin konulduğu ya da sergilendiği mekâna ne kattığı, bunun karşılığında mekânın eseri hangi yönde etkilediği araştırmanın açılımında alt başlıklarda irdelenmiştir. Sanat ürününün mekânla ilişkisine tarihsel bakışta, dünyada ve Türkiye’de mekân kullanımına yaklaşım ayrı başlıklar halinde örnekleriyle birlikte karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Mimarinin ve mekânın sergilemelerde kullanımında, mekânla anlamsal ve biçimsel ilişki kurma, farklı başlıklar halinde incelenmiştir. Kentsel mekânların kullanımı ve sanat yapıtlarıyla ilişkisi incelenirken, geçmişten günümüze kentsel mekânların kullanımı ve mimari yapının algılanışındaki değişimlerin neler olduğuna bakılmaktadır. Araştırma konusunun büyüklüğü göz önüne alınarak bir sınıflandırma ve sıralama yapılmıştır. Yer olarak Türkiye ve zaman olarak 1970 den günümüze kadar olan bir süreç ele alınmıştır. Eserlerin yer aldıkları mekânla aralarında mimari biçim, tarihsel anlam ve ilişkisi gibi özellikleri bulunanlar diğerlerinden ayrılarak bu çalışmanın konusu olmuşlardır. Bunun yanında nesne - mekân ilişkisi baskın olan günümüz modern sergi alanları da çalışmanın diğer bir konusu olmuştur. Bunlar Türkiye’de güncel sanat akımları, bienaller ve yeni oluşumlar olarak devam etmektedir. Her ne kadar araştırma son 35–40 yılda Türkiye ile sınırlandırılrsa da Rönesans’tan günümüze birçok örneğe gelişim süreçlerini görmek açısından karşılaştırmalar yapılarak yer verilmiştir. Dünyada yapılmış diğer önemli örnekler de Türkiye’de yapılan örneklerle ışık tutmuş olmasından dolayı yer verilmiştir. Türkiye’de güncel sanatlar, sanatçı inisiyatifleri ve yeni oluşumlar, araştırmanın son kısmında günümüz Türk sanatında ki son dönem yapılan sanat hareketlerinde ki seçilmiş örneklerle değinilerek sonlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sanat Nesnesi, Mekân, Sergileme, Mimari Yapı, Yeni Oluşumlar

ABSTRACT

PLACES OF EXHIBITION AND RELATIONS ARTISTS ESTABLISH WITH THEIR WORKS IN TURKEY FROM 1970 TO THE PRESENT

Özer Aktimur
December, 2008

The subject of this research is the relations established between the exhibition of works of art and the locations in which they are exhibited today. The contributions of works of art to the place it is exhibited or placed and conversely, the influence of the place on works of art are analysed in the sections of this research. In an historical View to the relations of work of art with the place, approaches to the employment of place in Turkey as well as in the world, are studied in a comparative analysis with examples in separate sections. In the employment of architecture and place in exhibitions and establishment of relations in terms of meaning and form are studied under different headings. In the process of studying the employment of urban places and their relations with works of art, the employment of urban places in history and the changes in the perception of architectural structure are taken into account.

Given the fact that the subject matter of the research is too large, a classification and sorting are conducted. Turkey has been selected as the location for the research that covers period between 1970 and the present. The Works of art which have a connection with the location in which they are placed in terms of the architectural form and historical meaning are distinguished from the others and became the subject of the research. Besides, another subject of the research is nesne - mekân ilişkisi baskın olan today's modern exhibition centers in which the object-place relation is dominant. They take place in the form of actual art movements, bienals and new formations in Turkey. In spite of the fact that the research is restricted to the past 35–40 years in Turkey, many examples from the Renaissance to the present are covered so as to conduct a comparative analysis focusing on the process of their development. Examples from the world are included due to the fact that they can introduce an insight into the examples produced in Turkey. The final chapter of the research concentrates on the popular arts in Turkey, initiatives of the artists and new formations as well as the examples selected from the movements of art produced in Turkish art in recent years.

Keywords : Object of Art , Space, Exhibition, Architectural Structure, New Movements

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	v
ŞEKİLLER LİSTESİ	vi
1. GİRİŞ	1
2. SANAT ÜRÜNÜNÜN MEKANLA İLİŞKİSİNE TARİHSEL BİR BAKİŞ.....	3
2.1. Dünya’da Mekan Kullanımına Yaklaşım ve Örnekler.	3
2.2. Türkiye’de Mekan Kullanımına Yaklaşım ve Örnekler	18
2.3. Mekânla Anlamsal ve Biçimsel İlişki Kurma.....	28
3. MİMARİNİN VE MEKÂNIN SERGİLEMELERDE KULLANIMI	35
3.1. Mimari Yapının Algılanışındaki Değişimler.....	35
3.2. Geçmişten Günümüze Kentsel Mekânların Kullanımı.....	40
4. TÜRKİYE’DE GÜNCEL SANAT AKIMLARI VE YENİ OLUŞUMLAR	50
5. SONUÇ.....	64
KAYNAKÇA	67
ÖZGEÇMİŞ.....	70

ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa No.
Şekil 2.1:	Mısır Piramitleri ve Sfenksler 3
Şekil 2.2:	Yıkılan Saddam Hüseyin Heykeli, Irak 4
Şekil 2.3:	Parthenon, Akropolis, Atina, Yunanistan 5
Şekil 2.4:	Panteon Kilisesi, Roma, İtalya 6
Şekil 2.5:	Pieata, Michelangelo, Roma, Vatikan 7
Şekil 2.6:	Sistine Şapeli, Roma, Vatikan 8
Şekil 2.7:	Marcel Duchamp, 1 Mil Sicim, 1942, New York 11
Şekil 2.8:	Kurt Schitters, Merzbau Sergisi, 1923..... 13
Şekil 2.9:	San Pietro Meydanı ve Kilisesi, Roma, Vatikan, 12.yy..... 13
Şekil 2.10:	Sistin Şapeli, Michelangelo, Vatikan Müzesi, Roma, 1511..... 14
Şekil 2.11:	M.Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913..... 15
Şekil 2.12:	M.Duchamp, Çeşme, 1917..... 15
Şekil 2.13:	El Lissitzky, Prounenraum 1923, reconstruction 1971 Boyanmış Ahşap, 320 x 364 x 364 cm..... 16
Şekil 2.14:	Kapitone, Karışık Teknik, Altan Gürman,..... 22
Şekil 2.15:	Fusun Onur, Düzenleme, Karışık Teknik..... 24
Şekil 2.16:	“Yüz Taş”, Ayşe Erkmen, 1981..... 26
Şekil 2.17:	“Taşlanmış”,Ayşe Erkmen, Innsbruck, Taxispalais Galerisi, 2003. 27
Şekil 2.18:	“Sıcak Banklar”, Ayşe Erkmen, Berlin..... 28
Şekil 2.19:	Maçka Sanat Galerisi, İstanbul..... 33
Şekil 2.20:	Sarkis, “Hamamda Raks”, Haseki Hürrem Sultan Hamamı, 1987.. 34
Şekil 2.21:	San Pietro Meydanı, Vatikan..... 37
Şekil 2.22:	Marcel Duchamp, Mile of String (1 Mil Sicim), New York, 1942.. 38
Şekil 2.23:	Arman, Le Plein (Dolu), 1960..... 39
Şekil 2.24:	Yves Klein, Le Vide (Boş), 1958..... 39
Şekil 2.25:	Roden, Balzak Heykeli, 1891, Fransa..... 43

Şekil 2.26:	Roden, Cehennemin, Kapıları, 19.y.y., Fransa.....	43
Şekil 2.27:	Mariensäule, Graz, 1669.....	47
Şekil 2.28:	Apartman Projesi, İstanbul.....	53
Şekil 2.29:	Pist, İnterdisipliner Proje Alanı.....	54
Şekil 2.30:	Hafriyat Karaköy.....	56
Şekil 2.31:	5533 - İmç 5.Blok No:5533, Unkapanı, İstanbul.....	56
Şekil 2.32:	Manifatura Sergisi, İmç 5533, İstanbul 2008.....	57
Şekil 2.33:	Makul, LGBTT Sergisi, Nisan 2008, İstanbul.....	58
Şekil 2.34:	Extramücadele, “Ne?”, Bütün Azınlıklar İçin Afiş, İstanbul Bienali 2007.....	59
Şekil 2.35:	Oda Projesi İstanbul.....	61
Şekil 2.36:	Yaya Sergileri 2, Tünel-Karaköy, İstanbul 2005.....	63

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	v
ŞEKİLLER LİSTESİ	vi
1. GİRİŞ	1
2. SANAT ÜRÜNÜNÜN MEKANLA İLİŞKİSİNE TARİHSEL BİR BAKİŞ.....	3
2.1. Dünya’da Mekan Kullanımına Yaklaşım ve Örnekler.	3
2.2. Türkiye’de Mekan Kullanımına Yaklaşım ve Örnekler	18
2.3. Mekânla Anlamsal ve Biçimsel İlişki Kurma.....	28
3. MİMARİNİN VE MEKÂNIN SERGİLEMELERDE KULLANIMI	35
3.1. Mimari Yapının Algılanışındaki Değişimler.....	35
3.2. Geçmişten Günümüze Kentsel Mekânların Kullanımı.....	40
4. TÜRKİYE’DE GÜNCEL SANAT AKIMLARI VE YENİ OLUŞUMLAR	50
5. SONUÇ.....	64
KAYNAKÇA	67
ÖZGEÇMİŞ.....	70

ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa No.
Şekil 2.1:	Mısır Piramitleri ve Sfenksler 3
Şekil 2.2:	Yıkılan Saddam Hüseyin Heykeli, Irak 4
Şekil 2.3:	Parthenon, Akropolis, Atina, Yunanistan 5
Şekil 2.4:	Panteon Kilisesi, Roma, İtalya 6
Şekil 2.5:	Pieata, Michelangelo, Roma, Vatikan 7
Şekil 2.6:	Sistine Şapeli, Roma, Vatikan 8
Şekil 2.7:	Marcel Duchamp, 1 Mil Sicim, 1942, New York 11
Şekil 2.8:	Kurt Schitters, Merzbau Sergisi, 1923..... 13
Şekil 2.9:	San Pietro Meydanı ve Kilisesi, Roma, Vatikan, 12.yy..... 13
Şekil 2.10:	Sistin Şapeli, Michelangelo, Vatikan Müzesi, Roma, 1511..... 14
Şekil 2.11:	M.Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913..... 15
Şekil 2.12:	M.Duchamp, Çeşme, 1917..... 15
Şekil 2.13:	El Lissitzky, Prounenraum 1923, reconstruction 1971 Boyanmış Ahşap, 320 x 364 x 364 cm..... 16
Şekil 2.14:	Kapitone, Karışık Teknik, Altan Gürman,..... 22
Şekil 2.15:	Fusun Onur, Düzenleme, Karışık Teknik..... 24
Şekil 2.16:	“Yüz Taş”, Ayşe Erkmen, 1981..... 26
Şekil 2.17:	“Taşlanmış”,Ayşe Erkmen, Innsbruck, Taxispalais Galerisi, 2003. 27
Şekil 2.18:	“Sıcak Banklar”, Ayşe Erkmen, Berlin..... 28
Şekil 2.19:	Maçka Sanat Galerisi, İstanbul..... 33
Şekil 2.20:	Sarkis, “Hamamda Raks”, Haseki Hürrem Sultan Hamamı, 1987.. 34
Şekil 2.21:	San Pietro Meydanı, Vatikan..... 37
Şekil 2.22:	Marcel Duchamp, Mile of String (1 Mil Sicim), New York, 1942.. 38
Şekil 2.23:	Arman, Le Plein (Dolu), 1960..... 39
Şekil 2.24:	Yves Klein, Le Vide (Boş), 1958..... 39
Şekil 2.25:	Roden, Balzak Heykeli, 1891, Fransa..... 43

Şekil 2.26:	Roden, Cehennemin, Kapıları, 19.y.y., Fransa.....	43
Şekil 2.27:	Mariensäule, Graz, 1669.....	47
Şekil 2.28:	Apartman Projesi, İstanbul.....	53
Şekil 2.29:	Pist, İnterdisipliner Proje Alanı.....	54
Şekil 2.30:	Hafriyat Karaköy.....	56
Şekil 2.31:	5533 - İmç 5.Blok No:5533, Unkapanı, İstanbul.....	56
Şekil 2.32:	Manifatura Sergisi, İmç 5533, İstanbul 2008.....	57
Şekil 2.33:	Makul, LGBTT Sergisi, Nisan 2008, İstanbul.....	58
Şekil 2.34:	Extramücadele, “Ne?”, Bütün Azınlıklar İçin Afiş, İstanbul Bienali 2007.....	59
Şekil 2.35:	Oda Projesi İstanbul.....	61
Şekil 2.36:	Yaya Sergileri 2, Tünel-Karaköy, İstanbul 2005.....	63

1. GİRİŞ

Plastik sanatların doğuşundan günümüze, sanat eseriyle, konuldukları ve yapıldıkları mekân, birbirinden ayrılmayan kavramlar olarak karşımıza çıkmıştır. Sanat eserinin konulduğu mekândan bağımsız olarak düşünülmesi mümkün değildir. Sanat eseri bulunduğu, konulduğu mekânla ve yapıyla bir bütün olarak algılanmaktadır. Sanat eserleri, gerek eserin algılanması, gerekse anlamlandırılması açısından, yapıdaki, mekândaki her tür mimari özellik, boyut, renk, ışık ve geçmiş belleği ile ilişkilendirilmektedir. Her ne kadar özellikle Rönesans'tan günümüze bu ilişki sanatçılar tarafından farklı şekillerde kullanılmış olsa da bu araştırmada özellikle de Türkiye özelinde 1970'den günümüze bir süreci içine alan sanat eseri ile birlikte mekânın da sergilemeye doğrudan katkısı incelenmiştir. Daha sonra mekânları ile doğrudan fonksiyon, anlam ve mimari özellikleri bakımından ilişkilendirilmiş yapıtlar ayrı olarak incelenmiştir. Mekânlarıyla ilişkilendirilen eserlerin ortak özellikleri düzenlemelerin herhangi başka bir mekânda tekrarlanamayacak olması eğer tekrarlanırsa seçilen mekânın bir anlamı ve özelliğinin olması gerekliliği görülmüştür. Sanat eserleri kimi zaman mekânın tinselliği kimi zaman geçmişteki kimliği kullanılarak yapılmışlardır. Mekân seçiminde güncel (günümüz) sanatçıların; mekânın tinselliği, mekânın ve yapının tarihteki fonksiyonu ve de yapıtla mekânın kurduğu ilişki özellikle üzerinde durdukları bir konu olmuştur. Özellikle kavramsal yapıdaki işler mekânla birlikte önem kazanmışlardır. Kavramsal içerikli sanat eserleri genel olarak mekâna bağlı veya mekânın en az bir (mimari özellik, boyut, renk, ışık ve geçmiş belleği gibi) özelliği ile ilişkili olmuşlardır. Bu tür örnekler bakıldığında sanatçıların işlerini yerleştirirken kullandıkları mekâna kayıtsız kalamadıkları ya da mekânların onlara kayıtsız kalmalarına izin vermediği görülmektedir. Buna bir örnek verecek olursak; Aya İrini gibi bir tarihi yapıda, onun tüm özelliklerinden sıyrılarak bir sanat eseri sergilemek çok mümkün olmamıştır. Günümüzde kavramsal yapıt üreten sanatçılar tarafından, kullanımları açısından fonksiyonları ve anlamları farklılaşmış mekânlar sanat eserlerinin sergilenmesi için

tercih edilir olmuştur. Ayrıca araştırma konusu olan 1970'den günümüze baktığımızda mekân ile bu tür ilişki kuran eserler ve mekânları grubu olarak değerlendirebileceğimiz sergiler düzenlenmiştir. Mekânlar açısından bakıldığında da birçok sanatçının kendi kimliği olan yerleri seçtikleri ya da sergi yapacakları zaman seçtikleri bu mekâna kayıtsız kalamadıkları görülmüştür. Mekânlara yüklenen bu yeni anlam özellikle heykel ve resim sergileri özelinde, düzenlemelerle ve yerleştirmelerle karşımıza çıkmıştır. Araştırmadaki dikkat çekeceğimiz başlıklar; temsil ve işaretleme, hiyerarşi ve simgesel özellik, öğreticilik ve didaktiklik, anıtsallık, mekânın araçlaşması, zamana yayılarak okuma, görsel yanılsama ve çok açılılık, ileti, yapı değişimi, yapının sosyal ve fiziksel boyutu gibi ana konular olmuştur. Bulundukları mekânla aralarındaki fonksiyon, mimari şekil, anlam, kavram ilişkisi olan yapıtlar diğer eserlerden ayrılarak bu çalışmanın konusu olmuştur. Bu yazıda mekân ve sanat eseri kavramı geçmişten günümüze irdelendikten sonra, dünyadaki ve Türkiye'deki örnekleri geçmişten günümüze karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Son bölümde ise günümüzde, sanat akımları, bienaller ve yeni oluşumların, mekân ve sanat eseri yaklaşımında incelenmesi yapılmıştır.

SANAT ÜRÜNÜNÜN MEKÂNLA İLİŞKİSİNE TARİHSEL BİR BAKIŞ

2.1. Dünya’da Mekân Kullanımına Yaklaşım ve Örnekler

Mekân; uzayın sınırlanmış parçası. Aynı zamanda, mekân, bir mimari ürünün tek vazgeçilmez niteliği, bir mimari ürünü var eden temel koşuldur¹. Böyle bir tanım ile ifade edilen mekân; iç mekân, dış mekân, kentsel mekân gibi çeşitlere ayrılabilir ve kültür, alt-kültür sosyo ekonomik düzey, sahiplenme, zaman, mimari akımlar veya moda gibi çok sayıda faktörden etkilenecek şekilde şekillenir. Bu durumda sanat yapıtı mekânla dolaylı ve direkt (doğrudan) bir ilişkiye girerek bir birliktelik alanı oluştururlar. Yani yapıt mekân ile yeni bir bağ kurarken mekân yapıta, yapıt mekâna bir anlam yüklemektedir. Nesne kendi öyküsünü, geçmişini, içinde var ve yok olduğu çevreyi de beraberinde taşımaktadır. O nedenle nesneyle başlayan sanatçının yeni gerçekliğine kaçınılmaz biçimde çevrenin kendisi de katılmaktadır².

Sanat tarihine baktığımızda sanat yapıtı-mekân ilişkisinde, Mısır’da firavunların güç ve tanrısallık sembolü olan piramitler, tapınak çevresine yerleştirilen devasa heykelleri ve ortaçağda kiliselerin dış cephelerinde mimariyle birlikte akıp giden sanat eseri-mekân birlikteliği ya da Napolyon döneminde meydanlara konulan imparator heykellerinin, Rusya’da meydanlara konulan liderlerin heykellerinin mekânın anlamını değiştirdiği açıktır.

¹ Uğur Tanyeli, Metin Sözen, **Sanat Kavram ve Terimler Sözlüğü**, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992), 157.

² Canan Beykal, “Çevre ve Olay Sanatı”, **Artist Dergisi**, s.4/18 (2004): 44–47.



Şekil 2.1: Mısır Piramitleri ve Sfenksler

Bu durum günümüze kadar farklı temsillerle ele alınmıştır. Amaçlar farklı olmalarına rağmen mekânın sanat yapıtıyla bir ilişki içerisinde olması kaçınılmaz olmuştur. Mekân ile yapıt algılanırken biçimler ve boşluk birbirini tamamlar. Yapıtın varlığıyla mekân, mekânın varlığıyla yapıt sınırlanmış olur. Sanat yapıtının algılanmasında fiziksel ve biçimsel çevrenin önemini vurgulayan Daniel Buren; “Müzedede gözler önünde apaçık olan eser sokakta göze görünmez, daha doğrusu, bir yanıyla diğerleri arasından sıyrılırken diğer yanıyla ötekilerden ayırt edilemez³.”

Kent mekânı ve açık alan plastik sanatlar kavramına bakışta, önemli bir nokta da siyasetin ve devrimlerin heykel sanatı üzerindeki etkisidir. Çünkü heykel varoluşundan itibaren bir açık alan sanatıdır ve anıt mantığı içinde gelişmiştir. Anıt, dikildiği yerin anlamı ya da kullanımı hakkında simgesel bir dille konuşan, genellikle dikey ve figüratif olan heykeldir. Temsil ve işaretleme anıtın işidir dolayısıyla anıtın mekânla tarihi, kültürel, sembolik bağlantısı vardır fakat genellikle anıt ve mekân arasındaki bağı siyasi iktidarlar belirler. Uygarlık tarihi içinde, anıtlar konuları ve mekânlarıyla resmi tarihin yazılması ve yaşatılması için bir araç olarak kullanılmıştır. İktidarların örgütlenme sürecinde, kamusal alanda plastik sanatların olanaklarından sonuna kadar yararlanılmıştır. Devrim süreçlerinde iktidarın el değiştirmesi durumunda önceki iktidarın sembolleri kamusal alanlardan kaldırılır. Irak’ta yıllarca diktatör rejimiyle yönetilen ülke, Saddam Hüseyin’in onlarca anıt heykelleri ile doluydu. Kendi gücünü, erkini ispatlamak ve halk üzerinde baskı ve korku oluşturması için heykeli kullanmıştı.

³ Daniel Buren, “Kente Yerleşmek”, *Sanat Dünyamız*, s.78, (2000): 137.



Şekil 2.2: Yıkılan Saddam Hüseyin Heykeli, Irak

Bunun içindir ki anıt heykelde her zaman gerçek boyuttan daha büyük yapılır. Amerikalılar tarafından Saddam Hüseyin'in devrilmesiyle de bütün dev boyutlu heykelleri parçalandı. Bir politik dönemin sonu heykellerinde yıkılmasıyla sona ermiş oldu. Her dönem de iktidarın meşruiyetine kamusal alanlardaki heykeller ve mimari yapılar tanıklık eder.

Antik Yunan kenti, Atina örneği ile somutlaşan doğrudan demokrasi ile yönetilen bir kent devletidir. Atinalılar için 'polis' harita üzerindeki bir yerden öte bir şey, insanların birliğe ulaştıkları yer demektir⁴. Kente kamu yapıları ve kamusal alanlar egemendir. Çok yoğun bir sosyalleşme mekânı olan agoralar ticaretin, sanatın ve siyasetin iç içe var olduğu, yaşayan mekânlardır. Agoralarda çok sayıda dinsel heykel yer alır. Bu heykeller mekânın işlevi ve anlamını sembollerle işaretlerler. Atina kentinde iktidar Akropolis üzerindeki en çarpıcı bina olan Parthenon'da cisimleşir. Parthenon şehrin ihtişamını temsil eder, Olympos'taki gücü ve kusursuz güzelliği kentte yaşayan insanlara heykellerle gösterir.

⁴ Richard Sennett, **Ten ve Taş**, çev. Tuncay Birkan (İstanbul: Metis Yayınları, 2002), 32.



Şekil 2.3: Parthenon, Akropolis, Atina, Yunanistan

Parthenon'un dış yüzeyini çevreleyen Elgin Mermerleri denen ünlü frizler, tasvir edilen geçit töreninde büyük insan kalabalıklarını, tanrı imajıyla yan yana getirdiği için sıra dışıdır⁵. Halkın görebileceği kamusal alanlarda sergilenen ideal insan imgeleri, kentlilerin kendilerinden ve kurdukları medeniyetten dolayısıyla, kentten gurur duymalarını sağlamak ve birlik yaratmak için kullanılır. Antik Yunan sanatının başlıca konusu olan ideal çıplak insan bedeni şehir devletinin arması gibi kentin kamusal alanlarına yerleştirilmiştir. İktidarın kamusal alanda anıtlara ve görkemli kamu binalarına ihtiyacı vardır. Romalı mimar Vitruvius'un dediği gibi "İmparatorluğun haşmeti kamu binalarının vakarıyla ifade edilir." İmparatorluğun gücünü simgeleyen en önemli yapı, M.Ö. 25 yılında Agrippa tarafından, Roma tanrılarına adanmış bir mabet olarak tasarlanan Panteon'dur. Yapının dairesel duvarında tanrı heykellerinin koyulduğu nişler vardır. Tanrı heykellerinin bu şekilde toplanması Roma'nın hâkimiyetini meşrulaştırmanın simgesel bir yoludur. Romalıların sanattan beklediği kentin ölümsüzlüğünün gözler önüne serilmesidir. Bu dönemde görsel düzen ve iktidar iç içe geçmiştir. Roma İmparatorluğu'nun ızgara biçimli kent planlarında, tapınaklarda, kamu binalarında daima geometrik bir düzen hâkimdir. Geometrinin zaman dışı karakterini kullanarak, imparatorluğu ölümsüz kılmak amaçlanmaktadır.

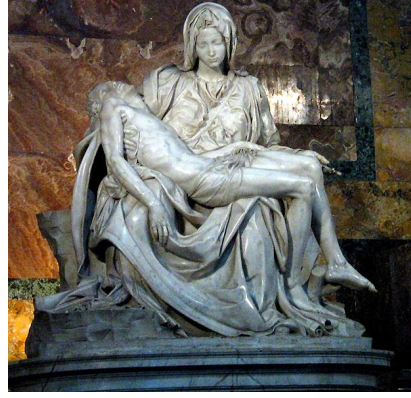
⁵ age, 33.



Şekil 2.4: Panteon Kilisesi, Roma, İtalya

Ortaçağ boyunca Avrupa kentlerine kilise egemendir. Egemenliğin kaynağı sokakta yani halkta olmadığı gibi plastik sanatlar da sokaklardan çekilmiştir. Kiliseye göre kentin sokakları günah doludur. Arınma imkânı ise kilisenin içindedir. Ortaçağ meydanlarında heykel bulunmaz. Heykelleri ve vitrayları görmek isteyen halk kiliseye gelmelidir.

Plastik sanatlar dinin öğretilmesinin etkili bir aracı, görsel bir dil olarak kullanılır. Bu dönemdeki dinin ve kilisenin, etki ve gücü ile sanatçılara devamlı resim ve heykel siparişleri verilmiştir. Kilise hemen hemen bütün siparişlerinde İsa'yı, doğumunu, dini olayları ve önemli din adamlarının resim ve heykellerini yaptırmıştır. Plastik sanatları kullanarak insanlara dini sevdirmeye ve öğretmeye çalışmıştır. Halk birçok ünlü sanatçının eserlerini sadece kilise içerisinde görme şansını elde ediyordu bu da insanların kiliseye gelmesi için önemli bir nedendi. Bunlara binlerce örnek verilebilir, Michelangelo'nun en önemli yapıtları arasında yer alan, İsa'nın Annesi Meryem'in kucağındaki ölüm anını betimleyen mermer heykeli (Pieta) Roma'da Vatikan'daki St. Pietro Kilisesi'nde bulunur.



Şekil 2.5: Picata, Michelangelo, Roma, Vatikan

Günümüzde bile insanların bu sanat eserini görmek için gittiği yer kilisedir. Didaktiklik ve öğretici olma durumu resim ve heykelin önemini bir kat daha arttırmıştır. Eğitime yazının dışında plastik sanatlar da katılmıştır. Plastik sanatların dolayısıyla heykelin dinsel mekândan bağımsızlaşması tekrar kent meydanlarına dönmesi için Erken Rönesans’a kadar bir süreç geçmesi gerekti.

Michelangelo’nun Sistine Şapeli’ndeki resimlerine mekân açısından bir göz atalım. Bu şapelin tavanlarında yer alan fresk tekniğiyle yapılmış olan resimler, mekân yaratır ve mekânın atmosferini tümünden bir yanılsama mekâna dönüştürerek, içinde yer aldığı mekânı bu yanılsamanın yarattığı etkiyle ruhani, tinsel bir ortama dönüştürür. Michelangelo’nun bu resimleri, kendi içinde mitos (halk hikayesi) mekânlarda yer alan kompozisyonlar olmakla birlikte mekânı dönüştüren, ona ek olan ve yer aldığı mekâna, tinsel bir bağlamda geri döneni ortaya koyar. O resimler olmaksızın Sistine Şapeli’ndeki mekân fikrini düşünürsek, mimari açıdan bize çok fazla bir şey kalmadığını görürüz⁶.

Mekânın kendisinde, tıpkı mekânda belleğin bir süreç olarak yaşadığını ve mekânın oluşum aşamasında geriye kalanın bir “yankılanan mekân” olduğu gerçeği söz konusudur. Eğer bu yaşam içeriğini barındırmasıydı mekân (Sistine Şapeli) boş bir kabuk olurdu. Hatta daha da ileri gidip bu yapıyı mekân yapan şeyin insan varlığının formu olduğunu düşünebilir ve tüm mimariyi bu bağlam karşısında sorumlu hale getirebiliriz.

⁶ Veli Mert, “Rönesans’tan Günümüze, Resim Sanatında Mekân, Mekân Algılayışı ve Bakış” (Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2007), 21.



Şekil 2.6: Sistine Şapeli, Roma, Vatikan

Michelangelo'nun *Kıyamet Günü* adlı resminin mekân ile ilişkisi, bir görsel metin oluşu, ona bir anlatisallık (anlatımlı görsellik, öykü tadı) kazandırır. Resimlere bugün bakan bizlerin, görme pratiğine uygun olan sinema dili ile yaklaşıldığında, tümünü aynı anda görebildiğimiz ve ancak resimlere, tek tek ve sinema gerçekliğiyle yaklaşıldığında, her bir resmi, film karesi olarak kabul edebiliriz. Sistine Şapeli'nde, sinemanın bir mekân olarak sunumu durmaktadır. Metaforu biraz daha zorlayacak olursak, bu aynı anda bir filmin tüm karelerini bir mimarının duvarında görme biçimimiz, kendi edebi metinlerin de, belleğin kendisini bir “blok bellek” olarak sunduğunu hatırlattır. Bu blok yapı aralığıyla aynı anda tüm olayın sahnelenmesi Rönesans kompozisyonlarındaki mekânsal uyumun yok olup gitmesi anlamına da gelmektedir.

Mimari unsurun fizik gerçeği ile resmin perspektifinin izleyicinin gözünde birleşmesi, bize mekân dili açısından şunu söyler: Mimari mekândaki kubbenin eğimli yüzeyinde yer alan duvar resimlerindeki figürler, gerçekte anatomik olarak bozuk iken bu iki yapıyı, bir arada gören göz açısından doğru görünmektedir. Biçimde meydana gelen deformasyonu, görme noktasındaki gözün doğru görmesi daha sonraki süreçlerde işleyecek olan problemin öncüsüdür. Bu problemler, Barok resim sanatındaki teknik olan pitoresk, empresyonizmde renk kuramları bağlamında aynı andalık gibi rengin görsel algılanışında var olan sorunların, tuval düzleminde kurulup izleyici üzerinde sonuçlanacak etkileridir. Bu süreç, resmin görme noktasında bulunan izleyicinin empatisini işe katmaktır. Michelangelo'nun

resmindeki biçim ile görme arasındaki farklılığın izleyicide giderilmesinde ister istemez izleyici işe katılır ve onun tarafından resim kurulmak zorunda kalır. Tavanda yer alan resmin mekânının olmamasında amaç, resmin kendi sınırları içinde mekân-üstü bir boyut olması, aynı zamanda şapel mekânına koşutluk yaratmaması ve bunların tümü anlatısallığa kolaylık sağlayan bir mekân anlayışına neden olur. Bu bir kere daha sinema görüntüsünün perdedeki durumuna benzer şekilde, gören gözün katılımıyla eksik kalanın izleyici tarafından tamamlanmasını çağrıştırmaktadır⁷.

Resmin konulduğu mekânla ilişkisi -Rönesans’a dek- metafizik bir mekân anlayışına sahip olmuş, “çizildiği veya asıldığı duvarla” ve mekânın tematiği ile sınırlı kalmıştır. Rönesans’la birlikte, perspektifin de katkısıyla, sanatçı, resmin içinde de mekân yaratmıştır. Gerek resimdeki yanılsamaya dayalı mekân yaratımı, gerekse resmin bir çerçeveye (tuvale) yerleştirilerek farklı mekânlarda sergilenebilirliğiyle içinde yer aldığı mekânla ilişkisinin farklılaşması, resim-mekân ilişkisini süreklilik arz eden bir değişime sokmuştur. Söz konusu değişim özellikle perspektif olgusuyla, insanın dünya ve evren algısında da yeni bakış açılarına sahip olmasında etkin bir rol oynamıştır. Bu süreçte mekân insan açısından sadece “barınılacak bir yer” olmaktan çıkar ve çok katmanlı bir soruna dönüşür. Resmin yer aldığı mekânla, resimdeki yanılsamaya dayalı mekân bir yandan da izleyicinin “görme” ve “farkındalık” pratiğinde değişime yol açar. Görüntünün izleyicide oluşturduğu “imge” de bu süreçte değişir.

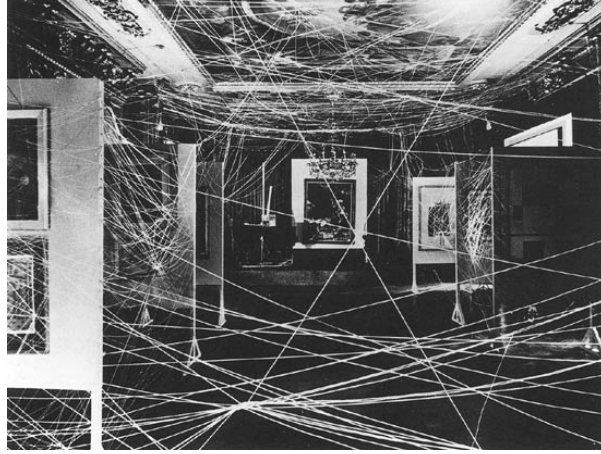
Rönesans resminin “kapalı kompozisyonundaki” imge bir bütünlük içerir. Barok resimdeyse “açık kompozisyon” söz konusudur; daha çok ışık ve renkle yaratılan mekânın izleyicide oluşturduğu imge zihinsellik içerir. Egemen ideolojiye bağlı bir akılcılık ve sağduyunun hâkim olduğu Neoklasik resimde “idealizasyon” öne çıkar ve bu yaklaşım resimde mekânın araçlaşmasını beraberinde getirir. İdealizasyonla birlikte önemli olan resimdir, mekân daha sonra gelmektedir. Neoklasik akımın akılcılığına tepkiyle “duyguyu” öne çıkaran Romantik dönem resmindeyse mekân bu duygusallıkla yaratılır. Resmin arka planındaki doğa en önemli roldedir ve figür giderek silikleşir. Birçok plastik sanatlar tarihçisi modernizmi empresyonizmle başlatmaktadır. Empresyonist resimde dönemin egemen düşünce akımı olan pozitivizmin de etkisiyle “akıl”, sanat anlayışı içinde güçlü biçimde etkin olur. Buna bağlı olarak da yeni bir algı ortaya çıkar. Mekân hem duygu hem de akılla

⁷ Mert, age, 23.

biçimlenmeye başlar. Kübizm yalnızca resim sanatında yeni açılımlar ve resim-mekân ilişkisini farklı bir boyuta taşımakla kalmaz, insanın görme pratiğinde de radikal dönüşümler yaratır. Sürrealizm gerçekle düş arasındaki sınıra müdahale ederek “hakikat” algısının ve duygusunun da yeniden ele alınmasını zorunlu kılar. Bunu daha çok eser-mekân ilişkisi üzerinden gerçekleştirir. Fizik gerçek önemli ölçüde ötelenir ve mekân, alımlayıcının zihinsel ve bilinçaltı edimiyle oluşturduğu imgede somutlanır⁸.

Avangart akımlar sonrası sanata, yeni akımlar kadar, bu akımların tipik temsilcisi konumundaki kimi sanatçılar da damgalarını vururlar. Yani bu süreçten itibaren sanat tarihi, biraz da tek tek sanatçıların oluşturduğu bir metne dönüşür. Eser-mekân ilişkisini problem edinen sanatçılardan Lissitzki, iki boyutlu resimle, üç boyutlu rölyefi bir araya getirip mimariyle (mekânla) birleştirerek yeni bir adım atar. Plastik sanatlar tarihinin en devrimci sanatçılarından biri olan Duchamp da yapıtın yer aldığı mekânı yapıtla bütünleştirerek “yapıtın kendisi” gibi sunar. Yapıt ve yapıtın meselesi mekânla doğrudan ilişki içindedir ve “bütün” bu parçaların toplamından oluşur. New York’ta 1942 yılında *First Paper of Surrealism* sergisi için yaptığı yerleştirme projesinde mekânın tümünü iplerle örümcek ağı gibi kaplayarak mekânı girilmez hale getirmiştir. Doğal bir izolasyon mekânı yaratarak mekânı ve yapıtı birleştirerek izleyiciyi ayırmıştır. Duchamp yapıtı ve uzamını izleyiciye kadrajdan bakılan bir görüntü gibi sunar. Böylece izleyici mekânın dışında tutulur. Bir “dış göz” olarak izler yapıtı. Duchamp’ın mekânsal açıdan dışarıda bıraktığı izleyici enstalasyonla içeri girer. Paik’ın, 1996’da Guggenheim Müzesi’nde açılan *Mediascape* adlı sergi, yüzyılın başından beri tartışılan sanat ve teknoloji arasındaki bağı gündeme getirmiştir. Nam June Paik, daha 1960’larda video araçları ile imgelerinin sunduğu olanakları sanat malzemesi olarak irdelemeye başlamıştı. 4.

⁸ age, 80.



Şekil 2.7: Marcel Duchamp, 1 Mil Sicim, 1942, New York

Uluslararası İstanbul Bienali'nde yer alan çalışmasında Paik, videolardan yararlanarak imgeleri, insanların bilinçli olarak algılayamayacağı bir hızda değiştirerek ve dönüştürerek imgelerin tek tek algılanmasını zor kılan bir ortam yaratmıştır. 1996 *Mediascape* sergisinde Paik ve başka video sanatçılarının çalışmaları yanında Paik'ın öğrencisi Ingo Günther'in de bir yerleştirmesi yer almıştır. *Batı Esintili Bir Dünyanın Egemenlik Alanı* (In the Realm of the West-Wind World) adlı bu video çalışması siyasal bir ton taşır. İki kanaldan birinde bir çift beyaz bayrak, öbüründe de üstünde iki süper gücün imgeleri bulunan Amerikan ve Sovyet bayrakları dalgalanmaktadır. Bu işlerde görüntü süreç içinde mekânı bütünüyle kaplar. Kosuth'un yapıtlarındaysa görsel olan, mimari ve metinle (ya da metne müdahaleyle) ortaya çıkar. Kosuth 1960'larda Ad Reinhardt'ın çalışmalarını incelemiş, bir önceki kuşağın yapıtlarında bulduğu yararlı öğeleri farklı türde bir sanat geliştirebilmek için kullanmıştı. Aynı şekilde 1980 ve 90'ların genç sanatçıları da Kosuth'u incelemiş ve kendi çalışmaları ile arasında ilintiler bulmuşlardır. Örneğin yazar, öğretmen ve sanatçı Felix Gonzales-Torres, sergileme mekânı olarak, Kosuth'un afiş panosu uygulamalarını benimsemiş, ancak Kosuth panoları, galeri ve müzelere alternatif sanat bağlamlarını irdelemek için kullanırken, Gonzales-Torres panoları, toplumsal ve siyasal konuları irdelemek, örneğin bireyin kamu ve özel mekânlardaki konumunu saptayabilmek için bir mekân olarak ele almıştı. Gonzales-Torres, 1991'de gerçekleştirdiği *Adsız*'da, kamuya açık bir mekânı kullanarak, bir pano üstünde AIDS'den ölen sevgilisinin ölüm döşeğini betimlemiş ve eşcinselliğe ilişkin yasalardan etkilenen bazı insanların yatakları gibi özel mekânlarının bile kamuya açılabilirdiğini göstermiştir. Kruger bu yaklaşımı bir adım daha ileri götürür:

Yazı ve görüntünün birlikteliğiyle oluşan yapıtın yer aldığı mekân, yapıtın kendisi haline gelir. Barbara Kruger’in görsellik ve sözellik olgularını üst üste çakıştırarak iktidar olgusunu şiddetle eleştirmesi ve egemen kurgulamaları göz önüne getirmesiyle etkili olmuştur. Bu zincirin son halkası olarak Holzer kamusal alanı da resmin mekânına dönüştürür. İşlerini kamusal alanda oluşturur. Dijital teknolojiyi de kullanarak “akan görüntüleri” mekâna yerleştirir⁹.

Yapıtın serüveni, bir bakıma izleyicinin bakma, görme, algılama ve imge yaratma serüvenine hem katkı sağlar, hem de eklemlenir. Bu sorun çerçevesinde gerek resmin yer aldığı mekân, gerekse resimdeki mekân (resim-mekân ilişkisi) özel bir işlev ve rol oynar. Rönesans’tan beri sürekli değişim içindeki sanat eseri-mekân ilişkisinin (ve buna bağlı olarak izleyicide oluşan algının), bundan böyle de yeni açılımları doğurmuş olduğu söylenebilir. Sanatın geldiği noktanın mekân ile ilişkisi gerçekte beden üzerinde işleyen bir olgu olarak temellenmektedir. Bugün sanat, beden varlığının bilinciyle başlayan ve onunla biten duruma ilişkin bağlam oluşturmayı kendi sorunsalları açısından öne çıkarırken, gerçekten mekânın varlığını bedenle bağlantılı hale getirmiştir. İçinde yer alınan enstalasyon bile bizzat bedenin çalıştığı dönüştüğü bir gerçeklik yaratmaktadır. Ara yüzeyde kurulan gerçeklik bile salt bir beden varlığı üzerine kurulu bir mekân olmasa bile bedenin duyularına kodlanmış bir mekân gerçekliği söz konusudur. Artık burada konu edilen mekân; fenomenolojik bir varlık olan bedenin sahip olduğu duyular bağlamında oluşturulmuş bir mekândır¹⁰. 20. yüzyılın ilk yarısında Kübist kolajlar, Kurt Schwittersin *Merz* çalışmaları Lissitsky’nin *Praun Odası*, Sürrealist düzenlemeler bunlar arasında önemli olanlarıdır. 20. yüzyılın başına kadar mekânsal derinliğin kurgulanmasında en etkili yol merkezi perspektifin kullanılması olmuştur.



⁹ age, 81.

¹⁰ age, 81.

Şekil 2.8: Kurt Schitters, Merzbau Sergisi, 1923

Rönesans’la beraber sanatçılar derinlik etkisini resmi diyagonal (köşegen) olarak bölen eksenler üzerinde nesneleri belli uzaklıklarda önden arkaya doğru “örtme yöntemiyle” yerleştirirlerdi. Bu yaklaşıma mimari alanından bir örnek verecek olursak, en önemlilerinden biri ünlü heykeltıraş Bernini’nin projelendirip yaptığı Vatikan’daki St. Pietro Meydanı’dır. Meydan gerek düzenlenmesi, gerekse kolonlarla kazanılan boyut ve büyüklük algılayışı, çok etkilidir. Bu önden arkaya doğru giden sıralanış, derinliğin yaratılmasında en büyük keşiflerden biri olmuştur. Ya da bir başka örnek Michalengelo’nun Sistine Şapeli’nin tavan resimleri, resimdeki mekânların derinliği ve mekânın hacim kazanmasını gösterebiliriz. Bu bakış açısı, yani önden arkaya doğru giden düzen anlayışı, Kübizm’le beraber arka plandan ön plana doğru gelen derinlik ve mekân kurgusuna sahne olmuştur.



Şekil 2.9:San Pietro Meydanı ve Kilisesi, Roma, Vatikan, 12.yy.



Şekil 2.10: Sistin Şapeli, Michelangelo, Vatikan Müzesi, Roma, 1511

Ayrıca biçimlerinde geleneksel anlayıştan kurtulması gerektiğini savunuyorlardı. Bu nedenle biçimleri parçalayıp, çoklu açılardan gösterme çabaları resim yüzeyinde yeni bir mekân anlayışını kaçınılmaz kılmıştır. Bu konuda kabul edilen bir ön plandan hareket etmek ve ön plana perspektif aracılığıyla görünebilir bir derinlik izlenimi meydana getirmek yerine, kübist ressamlar, sağlam ve tasvir edilen bir arka plandan hareket ederler. Böyle bir hareketle sanatçı, belli bir biçim şeması içinde ön plana doğru çalışır. Kübistler, sanatlarını geliştirirken gerçekliği tamamen özgün bir biçimde resim sanatına sokmayı amaçladılar: Resme tamamen yabancı öğeleri (kâğıt, gazete parçaları, kibrit çöpleri) tablolarına yapıştırdılar. Böylelikle resmi gerçek mekâna açan ilk girişim olmuştur. Kübizm doğanın mimetik temsilinden öteye geçerek sanatçının tavrını analitik bir düzleme çekmiştir. Bu mantık ve yaratıcılık, gerek resimsel mekânın kurgulanmasında, gerek üç boyutlu kurgularda, özel mekân anlayışlarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu üç boyutlu mekân arayışları, kurgulanması devamın da enstalasyonla mekân anlayışı başka bir boyuta yani dördüncü boyut olan “zaman” boyutuna geçmiştir. Burada kübizm daha önce de bahsedilen yerleştirme ve mekân problemleriyle fazlasıyla bağlantılıdır.

1960’larda birçok sanatçının referans noktası olarak aldığı Marcel Duchamp ise, 1913’te mutfak taburesine bisiklet tekerleği takarak ilk ready-made (hazır yapım) çalışmasını, arkasından 1917’de *Pisuar*’ı gerçekleştirmiştir ve sanat adına birçok kabulü sorgulamıştır. Duchamp’ın estetik ile sanat arasındaki ilişkiyi sorgularken,

dili bir temel sanat malzemesi haline gelmiştir. Estetik ile el işçiliğinin önemini azaltmak için hazır nesneden yararlanması, geleneksel malzemenin ve ifadenin dışına çıkılması, yapıt-mekân-izleyici arasında yeni, farklı bir ilişki kurulmasını sağlamıştır. Şöyle ki; gerek pisuarı kullanmasında gerekse tabureye bisiklet tekerleği koymasında nesneleri önemsizleştirmiştir. Artık o ne tuvaletlerdeki pisuar ne de üzerine oturulan bir tabure değildir. Nesne değeri yerini anlam değerine, estetik ve el işçiliği de yerini düşünce ve fikre bırakmıştır. Nesne bağlamından koparılırken, artık sınırsız sayıda mekân yapıta ev sahipliği yapabilecektir.



Şekil 2.11: M.Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913

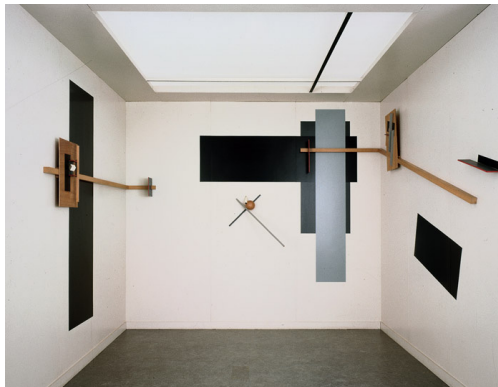


Şekil 2.12: M.Duchamp, Çeşme, 1917

Kurt Schwitters, “*Merz*” isimli yapıtları assemblage (asamblaj) tekniğinde eserlerdir. Çok farklı ve ironik anlamlara gelebilecek “*Merz*” kelimesi, yapıtlarında kullandığı malzemeler gibi buluntu bir sözcüktür. Sanatçının, tramvay biletlerinin, vestiyer numaralarının, tel ve tekerlek kırıntılarının, çöplük birikintilerinin endüstri artıklarının bir tablonun yapımında kullanabileceğini savunan Schwitters bu teknikte bir dizi resim yapmıştır. Asıl ilginç olan işleri mekânı ele geçiren türden olanlardı. Bunlarda “mekân=sanat” yapıtıydı. Her ikisi de birleşerek bütün oluşturuyordu. Örneğin Hannover’deki evinin bodrumunda, topladığı malzemeleri kullanarak yerleştirmeler yapmaya başlamıştı. Ama bir süre sonra, işin kendisi sanatçıya yol göstermeye başladı ve günden güne, üç katlı binanın tamamına yayıldı; iş eve, evde işe dönüştü. Schwitters buna *Merz Binası* (sütunu) diyordu. *Merz Binaları*’na Norveç’te ve sonrada İngiltere’deki malikânelerde devam etti. Bu işleri sabit

olmaktan ziyade, tıpkı yaşam gibi değişiyordu. Çünkü Schwitters’e göre sanat yapıtı doğan, büyüyen ve sonra yok olan bir varlıktan başka bir şey değildi.

1960 ve 70’lerde üretilen önemli sanat yapıtlarının, yalnızca Biçimciliğe bir tepki olmayıp, Minimalistler’in, Yeni-Dadacı ve Pop Art sanatçılarının sanata ilişkin kabul edilmiş önermeleri sorgulama eğilimlerinin de bir devamı olduğu görülür. Konstrüktivizm’de ise öne çıkan isimlerden biriye kuşkusuz El Lissitzky’dir. Lissitzky’ de tıpkı Schwitters gibi kendisine bir kavram bulmuş ve onun üzerinden bir dizi yapıt üretmiştir: “Proun” . Bu kelimeyi kendisi “yeni sanat” anlamında kullanıyordu. El Lissitzky’nin resimlerinde “Mekân ne kadar belirsizse, tam tersine, içinde yüzen biçimler de o kadar belirgindir. Sanatçı, bu kompozisyonları daha sonra *Proun Odası* adı altında, bir insanın gerçekten içine girebileceği üç boyutlu mekânda yeniden tasarlamıştır. Üstten özel olarak aydınlatılan bu odanın duvarlarına ve döşemesine, Lissitzky, gerek şekiller çizerek gerekse üç boyutlu nesneler monte ederek resimlerinde olduğundan daha etkili bir atmosfer yaratmayı hedeflemişti. Bu sanatçılar, daha önce de görüldüğü gibi çok çeşitli malzemeler kullanmış, farklı hedefler geliştirmiş ve burada farklı gruplar altında sınıflandırılmış olsalar da, ortak bir amaç taşıyorlardı: Biçimciliğe bir alternatif getirmek ve resim-heykelle ilgili süregelen önermeleri değiştirmek gibi Kavramsal Sanat terimi biçimlendiği dönemde belirli bir tür çalışmayı tanımlıyordu ama bugün düşünceyi biçimbilimden (morfoloji) üstün tutan, resim-heykel geleneği dışındaki malzemeleri kullanan ve yukarıdaki eğilimlerden herhangi biri üzerine temellendirilen bütün çalışmaları içeren kapsamlı bir terim olarak kullanılmaktadır¹¹.



Şekil 2.13: El Lissitzky, Prounenraum 1923, reconstruction 1971

Boyanmış Ahşap, 320 x 364 x 364 cm

¹¹ Mehmet Yılmaz, **Modernizemden Post-Modernizme Sanat**, (Ankara: Ütopya Yayınevi, 2006), 63.

Heykeltıraş Naum Gabo ise, araştırmalarını sezgiyi esas alan bir yolla sürdürür. Eserlerinde mekânın sosyal değil fiziksel boyutunu kullanır. Boşluğu, uzayı heykellerinin bir parçasıymış gibi biçimlendirir. Maddi varlıklarıyla değil, saydam yüzeylerin ışığı yansıtmasıyla form kazanan heykeller yapar. Bu saydam yüzey cam, plastik ya da su olabilir. Örneğin 1925’de açık alan için tasarladığı, 1972’de Londra’da uygulanan heykeli, suyun fışkırarak dönerken boşluğu kısıtlamasıyla form kazanır. Konstrüktivizm 1920’lerde Sovyetlerden Avrupa’ya Maleviç ve Gabo’nun sanat anlayışı üzerinden yayılır. 1930’larda Avrupa’dan yok olmaya başlayarak ABD’ye de sıçar.

1960’larda Minimalizm yapıt ve mekân ilişkisi üzerinde durarak kuram geliştiren bir akım olarak ortaya çıkar. Minimalistler, yapıtın formunun, izleyiciyle paylaştığı mekân içinde belirlendiğini savlarlar (öne sürerler). İzleyicinin görsel algısı ve mekânın fiziksel, mimari yapısıyla ilgilenirler. Minimalizmden bir adım sonrası, mekânın sosyal boyutunun yapıtın anlam alanına dâhil etmesi olmuştur. 60’lı yılların sonunda dünya, değişik grupların, kimliklerin, katmanların hak talepleriyle sarsılmaya başlamış, siyaset sokağa taşmıştır. Kamusal alan aktif, politik biçimde kullanılmakta, sokaklar, meydanlar kamusal niteliğini toplum içinde yayılan siyasi taleplerle birlikte kazanmaktadır. Sanat da bu hareketlilikten payına düşeni alır. Plastik sanatların mekânla ilişkisi ideolojik, sosyal, politik bir nitelik kazanır. Sanat eserine anlamını verenin içinde bulunduğu iletişim alanı olduğu fikri gelişir, sanatçı eserin görülme, okunma, denetimlenme sürecini de düşünmeye başlar¹².

Sanat malzemesinin değişimi salt bir teknik deneyimin sonuçlarını belirlemez içinde yer alacağı mekânın da dönüşümünü başkalaşmasını gerektirir. Sanat nesnesi bir mekânı ortaya çıkarır. Mekân salt bir fon ya da ortam değildir içinde yer alan sanat nesnesinin hareketini ve enerjisini barındırır. Estetik alanındaki bu değişim sürecinde yeni tanımlar ve kavramlar yaratılır. Mekân bağlantılı çağdaş sanat üretimlerini tanımlamak için yerleştirme kelimesi kullanılmaya başlanır, kavramsal sanat düşüncenin ön plana geçmesi, sanat kategorilerinin yok olması, her türlü malzemenin kullanılması, en önemlisi sanat ve yaşam arasındaki sınırların erimesine, böylece tek ve biricik özerk sanat nesnesinin önemini yitirmesine neden olur. 70’li yıllarda spesifik nesne, mimari heykel, gövde sanatı, çevre sanatı, anıtların ve modernist

¹² Ezgi Bakçay, “İstanbul’da 1960 Sonrası Gerçekleştirilen Uygulamalar Özelinde Plastik Sanatların Kent Mekânıyla İlişkisi” (Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2007), 21.

heykelin yerini zorlamaya başlamıştır. Kent mekânında açık alan için çalışmak, müze için yüz yılı askın zamandır süren sanatsal üretimi sorgulamak demektir. Bu, aynı zamanda, sanatçı için, bir heykel gibi üstünde durduğu kaideden inmek, riski göze almak ve alçak gönüllülüğü kabul etmek anlamına gelir. Bu düşünmenin ve eser üretmenin yeni bir biçimidir. Modern sonrası dönemde, materyalist sanat kuramı içinde açık alan heykelinin tanımı da değişir. Önceden bir heykelin açık alana uygulanabilir olmasında aranan tek koşul dayanıklı malzemenin kullanılmış olmasıydı. Fakat artık mekâna fiziksel koşullarının yanı sıra tarihsel, kültürel, sosyal, simgesel bir anlamlar bütünü olarak yaklaşılması, eserin bu bütünün bir parçası haline gelmesi gerekmektedir. Artık bir eseri teshir edileceği yerin dışında tasavvur etmek ve tasarlamak imkânsızdır. “Eserin içinde bulunduğu yer, ister galeri müze ister açık kent mekânı olsun eserin anlamını ve biçimini belirlemektedir. Eser, içine yerleştiği sosyal gerçeklikle diyalektik bir tartışmaya girecektir. Bu bilinç, sanatçıyı kuşatan yapının, galerin ve müzelerin sorgulanmasını, sanatın esas meselesi haline getirmiş, galeri ve müzenin meşruluğu sorgulanırken açık alan, olanakları ve etkisiyle yeniden sanatçıların gözdesi haline gelmiştir¹³.

Belirli bir yer için üretilmiş ve oraya uygulanmış plastik sanat eserlerini tanımlamak için kullanılan Site Specifik (Kent Mekânına Özel) terimi iste bu gelişmelerin sonucunda yaratılmıştır. Site Specifik modern heykelin özerk ve kendi kendine gönderme yapan karakterinin yerini alan yeni heykelle, eserin çevresiyle, kültürüyle, seyircisiyle tam bir uyum içinde olduğu Antik Yunan kent devletlerinde heykelin kullanılış biçimi arasında bağlantı kurmaktadır¹⁴.

2.2. Türkiye’de Mekân Kullanımına Yaklaşım ve Örnekler

1795 yılında, Batı’daki modeller örnek alınarak kurulan Mühendishane-i Berri Hümayun ve burada yetişen asker ressamılar yine Cumhuriyet’ten önce kurulan Sanay-i Nefise ve İnas Sanayi Mektebi adıyla kurulan güzel sanatlar okulları Türk sanatının batılılaşma serüveni içinde yer alan bir dönüm noktası niteliğindeki

¹³ Daniel Buren, **Mimarının İşlevi, Eser ile İçine Yerleştiği Mekâna Dair Notlar, Sanatçı Müzeleri**, çev. Ali Berktaş (İstanbul: İletişim Yayınları, 2005), 176.

¹⁴ Daniel Buren, Kente Yerleşmek, **Sanat Dünyamız**, s. 82 (2002): 135.

gelişmelerdir. Böylece “modern” anlamdaki Türk sanatı, güçlü bir Batı etkisiyle yoluna başlamıştır.

Cumhuriyetin kurulmasıyla beraber yeni bir yönelim başlar sanatta da bu yıllardan itibaren, Galatasaray Sergileri, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, Akademi’nin kurulmasıyla genişleyen teknik çabalar ve konu itibarıyla ortaya yeni oluşumlar çıkmıştır. D Grubu’nun kurulması, Kurtuluş Savaşı konulu resimler, meydan heykelleri ve en nihayetinde köy temalı resimler, ressamların devlet destekli yurt gezileri yeni bir ulus, yeni bir kültür yeni bir sanat inşa etme sürecinde önemli faktörler olarak karsımıza çıkmaktadır¹⁵.

Sosyalist sanat hareketinin ve toplumsal gerçekçi sanatın sıkça gündeme geldiği 70’ler, düşünsel etkilerinin irdelendiği bir zaman dilimini işaret eder. 80’ler Türk sanatı için önemli bir kırılma noktasıdır. 80’lerin bunu yapma tarzı 50’lerin modern gelenekle birleştirme ya da 70’lerin toplumsala yönelik politik tavrından farklıdır. Sorunlara, tam anlamıyla kentlileşen bir bilinç niteliği içerisinde cevaplar üretilmeye çalışılan bu dönemde sanatçılar, kültürün farklı alanları ile sanat arasındaki ilişkinin yörüngesinde duran çoğulculuk ve çeşitliliği hem birey hem de kimlik ölçeğinde aralarlar. Sanat yapıtının malzemesi de değişir: Hazır yapım nesneler, mekânı içerisine alan düzenlemeler ya da müdahaleler, kavramı ön plana çıkaran bildiriler, tuval resmi ile objeler arasındaki yeni diyalog biçimi, enteraktif hale dönüşen oyunsu gösteriler¹⁶.

Türk sanatının 80’li yıllardaki durumunu, geçirdiği değişim evrelerini değerlendirmek, dünyada ve Türkiye’de farklı alanlarda gerçekleşen eylemlerle ve birbirini izleyen olaylar bütünüünün öncesi ve sonrasını incelemeyi gerektirir. 1950’li ve 1960’lı yılların ardından sanatçıların kendi üsluplarını, arayışlarının ve özgünlük tartışmasının arttığı 1970’li yılların bir devamı ve uzantısı olarak 1980’lerden günümüze uzanan süreçte, Türkiye de çağdaş sanat üretimi açısından bir değişim olduğu söylenebilir. Günümüze doğru geldiğimizde bu değişim farklı olarak kendini göstermiştir. Bu değişimdeki önemli etkenlerden biri olarak Modernist söylemi gösterebiliriz. Modernist söylem, ilerleme ve mantık gibi değerleri ön planda tutmaktaydı. Fakat bu söyleme karşı olan birçok sanatçının yapıtları da seçtikleri mekânlar da farklılık göstermekteydi. Örneğin yapıtların beyaz galeri duvarlarının

¹⁵ “Sanat Alanları”, http://www.felsefeekibi.com/sanat/sanatalanlari/sanat_alanlari_d_grubu.html [10.09.2008].

¹⁶ Levent Çalıkoğlu, “Kimliğin Bulgulanması, Çağdaş Olma İsteği”, <http://www.sanalmuze.org/> [03.05.2008].

dışında da sergilenebileceğini göstererek bir hamamın içindeki göbek taşında ya da eski bir kilisenin apsisinin altında sergilenmesi, yapıtla bir anlam bütünlüğü sağlaması bu farklı yaklaşımların göstergesiydi. Sanatçılar daha fazla belleği olan, hikâyesi olan bazen de yapıların mimari kimliklerini kullanarak yapıtlar üretmeye başladılar.

Türkiye’de yaklaşık 50’lerle başlayan soyutlamacı eğilimler 60’larda dünyadaki örneklerine paralel bir şekilde saf soyuta ve Minimal Sanata uzanan bir çizgide ilerlemiştir. Bu anlamda yapıtlarında düşünce ve eylem olarak etkin bir uç oluşturan Adnan Çoker (1927) minimal anlayışa varan bir anlatıma sahiptir. Çoker, önceleri figüratif resimler yapmış daha sonra soyut dışavurumcu anlayışta yapıtlar üretmiştir. Adnan Çoker boyanın lekesele değerlerine bağlı olarak başlattığı, daha sonra mekânsal bir illüzyon çerçevesine taşıdığı soyut-minimal resimlerinde, yüzey mekân, düzlem-espas (alan) gibi temel kavramlarla ve bu kavramların sanatsal içerik bakımından sağlayacağı yeni değerlerle ilgilenir. Mimari unsurlardan hareketle düzenlediği biçimler, siyah boşluk içinde havada asılı bir şekilde dururlar. Bu öğeler üst üste, yan yana veya karşılıklı olarak simetrik bir düzende yerleştirilmiş izlenimi verirler¹⁷.

Sanat kuramcısı, uygulamacı ve eğitimci olarak çalışan Şükrü Aysan (d.1945), yapıtlarında sürekli olarak sanatla ilgili kavramları çözümlemeye çaba göstermiştir. Aysan “ilk çalışmalarında tuval ve şasinin varlık nedenlerini, sanat nesnesinin maddeselliğini, sanat nesnesinin estetik nesne olarak işleyişini, imge kullanımını ve el işçiliğinin gerekliliğini sorgulamıştır. Aysan 1976’da akademide açtığı ilk kişisel sergisinde Türk sanatçıların geleneksel çalışmalarından hayli farklı ama minimalist gelenek içinde değerlendirilebilecek yapıtlar sergilemiştir. Aysan yapıtlarında, bez üzerine akrilik, panolar üzerine akrilik, bez üzerine pentür ve baskılar, dikilmiş, delinmiş, gerilmiş bezlerden oluşan farklı malzemeleri bir araya getirmiştir. Sanatçı geleneksel sanat tekniklerinden farklı bir anlayışı ve eylemi sistemli bir şekilde uygulamaya çalışmıştır. Bu anlamda Aysan’ın çalışmaları bir resim olarak görülebileceği gibi mekânla kurduğu ilişkilere bakıldığında bir yerleştirme olarak ta nitelenebilir¹⁸. “Aysan, böylece geleneksel tuval resim olgusunu ortadan kaldırarak beze kendi başına sanatsal bir işlev yüklemiştir. Algılama çevresi yaratma yönündeki

¹⁷ Bülent Bulduk, “Minimal Sanatla Form ve Mekân İlişkisi” (Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2007), 82.

¹⁸ Nancy Atakan, **Arayışlar, Resim ve Heykelde Alternatif Akımlar**, (İstanbul: Y.K.Y.,1998), 107.

bu uygulamalarla sanatçı aynı zamanda sabit mekân kavramını da aşmaya çabalar. Algılanan görsel nesne gerçeklik, varlıklar dünyasında yeni bir varlık duygusu ile yeni bir bilinçlenmeyi de birlikte getirir. Böylece salt sanatsal nesnelerle doğal çevreye müdahale çalışmaları ortaya çıkmıştır. Çevre ile sanatı birleştirmek yönünde olumlu bir aşamayı gerçekleştiren Aysan, mekân boyutunu genişletip, derinleştirerek, alışılmadık bir yaklaşımı davranışlarla birlikte saptamıştır¹⁹.

Türk heykel sanatının başlaması ve gelişmesi resim sanatında olduğu gibi Sanayi-i Nefise Mektebi ile gerçekleşmiştir. 1950’li yıllardan sonra heykel sanatımızın modern akımların etkisinde kaldığına tanık olmaktadır. Soyut yapıtlarındaki özgün yorumlarıyla tanınan ve evrensel sanatçı niteliğiyle çağdaş Türk heykel sanatına önemli katkılarda bulunan İlhan Koman, (1921-1986) Rudolph Belling atölyesinde çalışmış, ardından yurt dışında eğitim alarak çağdaş akımları tanıma fırsatı bulmuş bir sanatçıdır. Koman’ın heykel objeleri, bilinen ve alışılmış olan heykel kavramının dışında kalabilmişse, bunun nedeni onun bu sanat dalına saltık bir “form” yaratma endişesini açığa vuracak düzeylerde yaklaşmış olmasındandır. Bu ve benzeri nitelikler içeren soyut heykeller, ancak bulundukları yerde, tasarımı oldukları ortam içinde ve çevrelerini saran espasla (alanla) birlikte (in situ) düşünüldüklerinde, kendilerine özgü bir anlam ifade ederler. Ayrıca bu anlam, salt o nesneler için söz konusudur. Bu bağlamda, kendileriyle açıklanabilecek “pür” (saf) bir konum sergilerler²⁰.

1960’lı yıllar da Türkiye’de yerleştirme kavramına yaklaşan sanatçılara baktığımızda Altan Gürman’ı görürüz. Altan Gürman ready-made (hazır yapım) nesneleri yerleştirme amaçlı kullanmamakla birlikte, onları kolaj kurgularda da kullanmıştır. Bu şekilde ready-made nesnelerinin sanat diline girmesinde öncü bir rol oynamıştır. Beral Madra, Altan Gürman’la başlayan ve 1977 *Yeni Eğilimler Sergisi* ile süren geleneksel resim ve heykele karşı çıkış eğilimlerinin 1980’ler boyunca hız kazanmış olduğunu ileri sürüyor. Resim alanında, Altan Gürman, özellikle çizimleri ile sanatını nasıl bir yöne götürmek istediği konusunda ipuçları verirken, Füsun Onur, klasik heykelden farklılaşarak, estetik kaygılarını özellikle obje kullanımı ile gündeme getirmeye başlamıştır.

¹⁹ Gönül Gültekin, “Türk Kavramsal Sanatçıların Çevre Yaratma Sorununa Yaklaşımları”, **Türkiye’de Sanat**, s.14 (1994): 58.

²⁰ Kaya Özsezgin, “İlhan Koman: Deney Birikiminden Bulgular Dünyasına”, **Yapı Dergisi**, s. 284 (2005): 105.

Altan Gürman iki boyutlu yüzeyler üzerinde nesneyi kullanarak bu nesneyi sanatsal düzeyde bir anlatım aracı haline dönüştüren, resim ve heykelin yanı sıra nesneyi de sanat ortamına taşıyan ilk sanatçılardan birisidir. Çalışmalarında kullandığı yüzey önce basılı sözcükleri, daha sonra kalıp biçimleri, daha sonra kolajları ve son olarak da nesne montajlarını taşıyan zemin işlevi görmüştür. Nesne her zaman yüzey üzerinde bir eleman durumunda kalmış, tek başına bir obje ya da enstalasyon içinde kullanılmamıştır. Böyle de olsa, Altan Gürman'ın obje enstalasyonlarının başlamasında önemli bir payı olduğu düşünülebilir. Altan Gürman'ın işlerinin düşünsel ve biçimsel temeli çoğu kez Dada'ya dayandırılır.



Şekil 2.14: Kapitone, Karışık Teknik, Altan Gürman,

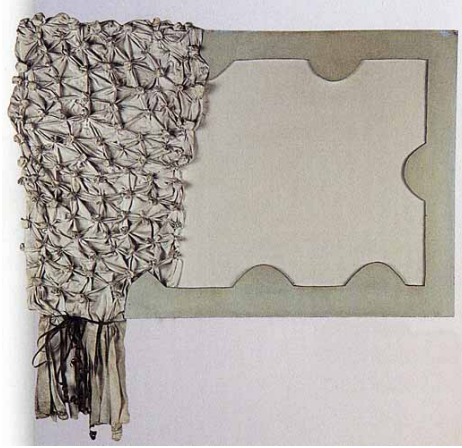
Fusun Onur, imge, simge, nesne, sanatın tanımı, anlam ve göstergeler gibi kavramları sorgulayan 1960–74 arasında yaptığı işlerde heykelin temel kavramlarını irdeleyen, bunun için minimize formlar kullanan ve bilinçli olarak bu sanatın sınırlarını zorlayan yapıtlar ortaya koymuştur. Heykelle de bağlantı kurarak mekân da biçimle bağlantılı iş yapmanın, mekânı bir kez daha tanımlaması üzerinde durduğumuz da ilk aklımıza gelen sanatçımız Fusun Onur'dur. Fusun Onur, heykeli bütüncül bir dil olarak kullanır. Sorgulaması heykelin bileşenleri olan zaman ve mekân üzerinde düşünmesi ve çalışmasıyla başlamıştır. Onur, üç boyutlu fiziksel mekânda yeni mekânlar yaratarak hayat pratiğinin sanatlaşabilme potansiyelini ortaya çıkartmayı amaçlamıştır. Onur'un heykel sanatını salt form olarak görme alışkanlığından kurtularak, enstalasyona geçişi, kendi deyişiyle birçok deney ve araştırma sonucunda olmuştur. Sanatçı için heykel, mekânda yer kaplayan hacimler yerine, mekâna müdahale eden, mekânı yeniden tanımlayan girdiler şeklini alır.

Onur'un açtığı ilk kişisel sergi (1970, Taksim Sanat Galerisi) bir heykel sergisidir. Sanatçı için heykel kendi iç mekânı üzerine giden çizgi-alan, doluluk-boşluk, organik-geometrik olguların birbirleri arasındaki ilişkileri inceleyen geometrik soyut işlerdi. 1970 sonrasındaki tüm yapıtlarında izleyiciyi alışılmış sanat tanımlarını değiştirmeye zorladığı, mekân ve boşluk olgularının ön planda olduğu, kütle sorununun ikinci plana itildiği görülür. 1970'li yıllarla birlikte mekân içinde dikeylik-yataylık, çizgi-yüzey gibi öğeler, bunların arasındaki geçişler, ilişkiler ve sonuçta mekânın kazandığı biçimsel değişimler, tek boyuttan iki boyut türetme gibi işlemleri irdelemiştir. Resim-heykelin dışına çıkışı, hazır-yapım nesneler kullanması, işlerini mekânla bütünlük içinde kurmaya çalışması, sanat yapıtını, salt alınıp-satılan bir araç olarak görmemesi ve bunun mücadelesini vermesi 1970'li yıllarda söz edilmeye başlanmış olan kavramların bir uzantısıdır. *İmin İmi ve Görünen Görünmeyen Tanıdık Tanımadıklarımız* sergileri ise imge, simge, nesne, sanatın anlamı, göstergeleri ve algılama düzeyi gibi kavramlara yöneldiği düzenlemelerdir²¹. Sanatçının yaptığı, nesnenin günlük yaşamdaki nesne olmaktan çıkarak, her şeyden soyutlanmış insan bilincindeki imge olarak ortaya çıkışı ve ardından simgelere dönüştürülmesi eylemidir. Oluşturduğu nesneler içe kapalı nesnelerdir; dışarıdan kolay algılanmazlar. Füsun Onur, 1960'ların sonu ve 1970'lerin başında minimal formlarla heykel yaparken kütlenin, mekân ve boşlukla ilişkisini göstermekteydi. Onur'un bu işleri mekân içinde anıtsallık, simetri, çizgisellik, dikeylik, yataylık, üç boyutluluk gibi özelliklere dayanır. Asamblaj benzeri bir araya getirilmiş nesneleri ve mekân yerleştirmeleri dikkate alındığında bu ifade uygun düşmese de tasarladığı mikrokozmoslar kadar kolaylıkla ortaya koyduğu mekânsal ilişki sistemlerini de mekânsal boyutlarda düşünmek önemlidir. Olası çağrışım alanlarını genişletmek ve şiire mekân kazandırmak için, düzenli olarak yinelenen motifler gibi sıraladığı gündelik nesnelerin ekonomik bir şekilde yerleştirilmesiyle mekânı vurgulama özgürlüğünü benimsemiştir.

1975 yılında Taksim Sanat Galerisi'nde açtığı sergideki *İsimsiz* adlı enstalasyonunda pleksiglas malzeme kullanarak bu çizgide devam ettiği görülür. Sanatçının deyişiyle bu serginin konusu “duvarın ardındaki hayat” tır. Kullandığı şeffaf malzemeye mekânı “hayat pratiği” ile “sanat pratiği” diye çizgilerle bölerek hangisinin sanat hangisinin hayat olduğunu sorguladığını göstermektedir. Bu düşüncenin bir başka

²¹ Nancy Atakan, “Türkiye'de Kavramsal Sanat” (Doktora Tezi, M.S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1995), 73.

örneği ise sanatçının 1977’de İstanbul Arkeoloji Müzesi’nin taşlı yolunda yaptığı bir iştir. Bu işte Onur, taşlı yolun dokusundan bir kesiti hemen yolun kenarından geçen çimenlikte tekrarlamış, kum taşların arasına çiçekli bir bitki yerleştirmiş ve bu kesiti tabloymuşçasına altın varaklı bir çerçeve ile çevrelemiştir. İşlerinde merkezde olan hazır-yapım nesneler sanatçının müdahalesiyle orijinal fonksiyonlarından uzaklaştırılıp diğer nesneler ya da kendi eklemeleriyle yeni algılamalar ve anlamlar kazanmıştır. Nesnelerin birbirleri ile ilişkilerinden yeni bir sanat nesnesinin doğması daha sonra bunların mekân içinde birbirleri ile ilişkilerinden yeni mekânlar doğmasına doğru çevrilecektir. Onur, dış mekân yerleştirmelerinde işin ilişkide bulunduğu mimari mekâna da duyarlıdır. Dış mekânda yaptığı ilk işi 1976’da İstanbul Arkeoloji Müzesi’nin bahçesindeki tomurcuklu çiçekli işidir. 1992’de Dolmabahçe Sarayı bahçesinde yaptığı *Dolmabahçe Hatırası* isimli işinde ise sarayın mimari öğelerine tamamen yabancı objeleri (kordon, bez, kurdele, kabak) kullanmıştır. Burada bankların üzerine yerleştirdiği bezler, bankların günlük anlamlarından koparıp onları sessizce heykelleştirir.



Şekil 2.15:Füsun Onur, Düzenleme, Karışık Teknik

1970’lerden bu yana Onur’un işlerinde ana mesele heykel dilini oluşturan mekân, zaman, ışık ve bu elemanların minimalist yapıya “içsel” bir içerik katarak enstalasyon diline dönüşmesidir. Modernizmin temeli olarak görülen disiplinin kendini metodolojisiyle eleştirme işini, heykeli, heykel diliyle sorgulayarak yapmış ve gerçek bir modernist parçalamaya ulaşmıştır. 1970’lerde heykeli bir objeden öte, bir mekânda ve bir süre var olan bir birliktelik olarak gören sanatçı galeriye konulan bitmiş iş yerine o işi yaparken ki süreç ile daha ilgilidir ve kendisi işlerini anlatırken bitmiş işten çok, sürece dair detaylar anlatmaktadır.

Onur'un asıl meselesi evrensel mekân ve zaman deneyimlerini kendine özgü objelerle, geleneksel deneyimden uzaklaştırıp yeni mekân ve zaman algısı kapıları açmaktır. Yaratma sürecinin teknik yönünü izleyicisiyle açıkça paylaşan bir sanatçıdır.

Mekânın mimari öğeleri ve mimari yapısını zaman zaman bozan, paketleyen ve çizgilerle müdahale eden farklı yaklaşımla iş üreten sanatçılar, mekân ruhundan çok geometri ve yapıyla uğraşırlar. Güncel birçok sergi mekânının içyapısı ve iç mimari özellikleri geometrik bir yapıdan oluşur. Bu da sanatçıların alışa geldiğimiz mimari kodların oynanması, değiştirilmesi ve engellenmesiyle çeşitli düzenlemeler yapmaktadırlar. Çoğu zaman ortaya çıkan yapıt, eser mekânın kendisi olmaktadır. Sadece “o” mekâna ait bir düzenleme ortaya çıkmaktadır. Sergi mekânının camları, kapıları, döşemeleri bile düzenlemenin içine dahil edilmektedir. Mekân içinde yeni kurmaca mekânlar farklı teknikler, malzemeler kullanarak ve bazen de gerçekten yapının bir parçası(ymış) gibi davranarak düzenlemeler yapılmaktadırlar.

Minimalist tavra giderek kavram yüklü içerik yerleştiren Onur, bu açıdan Altan Gürman'a yakındır²².

Mekân ve eser arasındaki gerek biçimsel gerekse anlamsal ilişkileri ele alan bir diğer sanatçımızda Ayşe Erkmen'dir. Sanatçı, 1977'den başlayarak *Yeni Eğilimler*, *Günümüz Sanatçıları İstanbul*, *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*, *A,B,C,D* sergilerine katıldı.1981'de katıldığı *3.Yeni Eğilimler* sergisinde yüz adet taş sürekli düzenleme ile serginin iç ve dış mekânlarında sarı, yeşil, mavi ve kırmızı renkli bantlarla zemine tutturdu. *Yüz Taş* adlı bu yerleştirmesinde sergi mekânı ile sanat yapıtı arasındaki ilişkileri sorgulamaya başlamıştı. Bu sorgulama daha sonraki işlerinde belirginleşerek onun bir mekân sanatçısı olarak tanınmasında etkili olmuştur. Erkmen mekân ile eser arasında ilişki kurarken mekâna müdahalede bulunur, yapıtı çevresiyle birlikte irdeler. Müdahale ettiği mekânın fark edilmeyen özelliklerine odaklanarak fark edilmelerini sağlar, görünmeyeni görünür kılmakla ilgilenir. Yerleştirmelerinde kullandığı malzemeler olmakla birlikte, kendi tasarladığı ya da müdahale ettiği nesneleri de kullanır. İşler olağan nesnelerin zihinsel bir süreçten geçerek sanat nesnesine dönüşebileceğini göstermektedir²³.

²² Canan Beykal, “Mekândan Mekân Kurgulamaya ve Ötelere”, *Gösteri Dergisi*, s.85 (1994): 25.

²³ İpek Duben, Esra Yıldız. *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*. (İstanbul: İ.Bilgi Üni.Yayınları, 2008), 54.

Erkmen'in bir diğerk sergisi *Burası ve Orası* adında. Maçka Sanat Galerisi'nde gerçekleştirdiğı sergide galerinin iç mekânını sergileyen, yan yana duran, köşeleri kazınmış, şekli düzgün olmayan ve bazı yerleri paslanmış metal kutulardan oluşmaktadır. Camlarda ise Stephan Hawking'den alınma bir metin yer almaktadır.



Şekil 2.16: “Yüz Taş”, Ayşe Erkmen, 1981

Yazarın zaman üzerine yazdığı bu metnin sonunda “niçin geleceğı değil de geçmişini anımsıyoruz” yazmaktadır. Sanatçı metinle bağlantı kurduğu bu çalışmada iki ayrı mekândan oluşan galeriyi tek mekân haline dönüştürür. Sanatçı bu düzenlemesinde; bir yerden diğerkine gidilsin, bu iş insanları döndürsün istiyor yani sürekli dönen ve nerede bittiğı belli olmayan bir iş. Birbirini tamamlayan parçalardan oluşan bu yapının birbirini iterek ilerlemesini istiyor. Erkmen'e göre bu yerleştirmesinde galeri mekânı kendisi için çok önemlidir. Çünkü galerinin küçük kare karolardan oluşan yapısını bozarak bir daire oluşturmuştur.

Erkmen 2. İstanbul Bienal'in de Aya İrini'deki *Geçmişe Tören* adlı işinde metin kullanarak bir iş üretmiştir. Bu çalışmada yine metin, mekân ve zaman arasında bir ilişki kurmaktadır. Bu işinde kullandığı metin, 9.yüzyıl'da Papa'nın Bizans İmparatorluğuna gönderdiği elçinin gezi notlarına dayanır. Sanatçı bu notlardan bir kitap hazırlar ve bu yazıları altı pirinç levha halinde yan yana dizer. Yapılan bu düzenlemenin altında yer alan çukurda, yapıya ait olan yedi adet taşın etrafını pirinç kaplayarak müdahale de bulunur. Bu düzenlemede amaç yapıya ait olanı tekrar görünür hale getirmek ve geçmişle bağlantı kurmaktır. Bizans'ın altın zevkine gönderme yapmak amacıyla da pirinç levhaları kullanmıştır.

Erkmen yerleştirmelerini yaptığı mekânların özellikleri üzerinde yoğunlaşarak, onlarla işinde diyalog kurarak, mekânı sanata dönüştürmüştür. Berlin'de

gerçekleştirdiği *Ev* sergisinde, daha önce sinemacı Hennry Porten'in evi olan DAAD'nin galerisindeki iç mekânda bir dikdörtgen oluşturan flüoresan ışıkları odayı kaplayacak ve içeriye girişi engelleyecek şekilde yere indirmiş, ışık sisteminin köşelerine yerleştirdiği hoparlörlerle binanın alt katındaki Café Einstein'dan gelen sesleri işine katmıştır. 4. Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında Erkmen, *Wertheim-ACUU* adlı bir çalışma gerçekleştirmiştir. Bu çalışmasında Antrepo binasının iki katı arasında yük taşıyan 1950 tarihli Wertheim marka Alman yapımı asansörü kullanmıştır. Kabini konteynırlarda kullanılan çelik plaklarla kaplı olan asansör, kapıları açık şekilde iki kat arasında kısa süreli duruşlarla aşağı yukarı hareket ediyordu. Katlar arasında dolaşan bu iş, bir yandan bütün sergi mekânını bütünleyici bir işlev yüklenirken diğer yandan da bienalin içeriğini Orient/Ation (Yönelim /Yönelme) olarak belirleyen René Block'a göre Antrepo'nun önüne park edilmiş konteynırlara atıfta bulunarak evrensel coğrafyalar arasında gezinen bir sembol de olabiliyordu²⁴.

Sanatçının bir başka çalışmasında, “her an gerçekleşebilecek bir tehlike” olabileceği fikri Innsbruck'taki Galerie Taxispalais için yaptığı *Stoned*'da (Taşlanmış, 2003) doğrudan gösterilmişti. Tavanı tümüyle cam olan galeri mekânı boş bırakılmış, dışarıdan cam tavanın üzerinde dehşet saçan bir tehdit gibi dev bir kaya sallandırılmıştı.



Şekil 2.17: “Taşlanmış”, Ayşe Erkmen, Innsbruck, Taxispalais Galerisi, 2003

Sanatçının bir başka açık hava çalışması olan *Sıcak Banklar* (Warm Benches) Berlin de Spree Nehri'nin kenarında sıralanmış, metal borulardan yapılmış sekiz adet banktan oluşmaktaydı. Bu banklar radyatöre benzer bir formda olmakla beraber,

²⁴ Sinan Kaplanoğlu, *Ayşe Erkmen-Seçilmiş Çalışmalar*, (İstanbul : Ayrıntı Yayınları, 1989), 32-33.

kışın ısıtıcı özelliğine sahipti. Bu işinde Erkmen sanata güncel işlevsellik sağlarken ısıtma işlevini yapan radyatör borularına açıkça gönderme yaparak şaşırtmayı seven üslubunu bir kez daha kullanır, dış mekân ve iç mekân arasında bir bağlantı kurar. Bankların yer aldığı nehir boyu gezinti yolunda bölgeye ısı sağlayan bir fabrika vardır. Banklar bu fabrikanın önüne yol boyunca yerleşmiştir. Fabrikanın ısıttığı banklar da içeriğin bir uzantısı olmaktadır. Düşündürücü ve metaforik çalışmalarıyla dikkat çekmeye devam eden sanatçı sanata yaklaşımını tanımlarken, dışarıdaki birtakım şeylere sanat nesnesi gözüyle bakmaya önem verdiğini söylüyor; “Neden bir iş sergi salonunda olduğunda sanat eseri oluyor da dışarıda ona benzer bir sürü şeye o gözle bakılmıyor. Sonsuz seçeneklerimiz var aslında. Mutlaka bir galeride olması şart değil bazı şeylerin. Bunu sorgulamak istiyorum, bize sunulanlara değişik bir gözle bakmak²⁵...”



Şekil 2.18: “Sıcak Banklar”, Ayşe Erkmen, Berlin

2.3. Mekânla Anlamsal ve Biçimsel İlişki Kurma

Yüzyıllardır sanatçılar yapıtlarını üretirken, yapıtın çevresini konulduğu yeri ve o mekânla olan etkileşimlerini göz önüne almışlardır. Bazı yapıtlar mekânıyla anlamsal bir bütünlük ve ilişki içinde olurken bazen de mekânın biçimleri ile ilişki kurmuşlardır. Mekânların her tür mimari özellikleri, biçim kavramının içinde düşünebiliriz. Biçimsellik kavramının içinde de ister istemez sınıflandırmalar yapmamız gerekir. Özellikle zıtlıklar, oranlar, anıtsallık, iki ve üç boyut ilişkileri, iç-

²⁵ İpek Duben, Esra Yıldız, **Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar**, (İstanbul: Bilgi Üni. Yayınları, 2008), 47.

öznel mekân, dış- kamusal mekân, mekândaki köşeler, girintiler ve çıkıntılar belli başlı mekânla biçim ilişkisi kullanımında göz önünde tutulan önemli noktalar.

Bu kavramlara baktığımızda bazı sanatsal yaklaşım ve akımlar da bu tanımlara karşılık gelmektedir. Bunların başında minimalizm ve enstalasyonu sayabiliriz. Sanatçıların bu akımlardaki eser mekân yaklaşımları bize yapıtlarını üretirken ya da uygularken mekân kavramını nasıl değerlendirip kullandığını göstermektedir.

Mekânla biçim ilişkisinin kurulmasında aklımıza ilk gelen sanatçıların başında Sol LeWitt gelir. Sanatçı yapıtlarında yeniden bir yapıt yaratmak yerine direk duvarların üzerine çalışarak uygulamalar yapmıştır. Duvarların yapısal özellikleri, yükseklik, uzunluk, kalınlık, renk, malzeme, durum ve girinti-çıkıntılar, duvar desenlerinin renkli yanlarıdır. Değişik türde duvarlar değişik türde yaklaşımlar, uygulamalar ve resimler doğurur. Çoğu kez yapıt bittikten sonra duvar yüzeyindeki boşluklar ortaya çıkar; bunlar da duvar eserinin bir parçası olarak düşünülebilir. Minimal sanatın öncülerinden olan Sol LeWitt mekâna bir yapıt koyarak değil de mekânı çizgiler ve renkler kullanarak bir yapıta dönüştürmüştür. Duvarların yüksekliği, eğimi, köşeler ve özellikle merdiven-basamakları mekânı yapıta dönüştürürken kullandığı elemanlar olmuştur. Sol LeWitt'in sanatsal önerileri gerçekleştirdiği işlerin aktif bir ögesini oluşturmaktadır, çalışmalarında üçüncü boyuta geçme, gerçek mekânı kullanma isteği hissedilmektedir. 1962-1963'te yapılan ilk minimalist yapıtlar; resimde her türlü göz yanıltıcı görüntüyü ve özneliği yadsıyan, heykelde ise fabrikada üretilmiş malzemeleri seçen ve endüstrinin uyguladığı seri üretim yöntemlerine öncelik tanıyan örneklerdir.

Yalın strüktürler, post-kübist plastik anlayış ve sistematik uygulamalar "Cool Art", "ABC Art", "Serial Art", "Primary Structures", "Art in Process", "Systemic Painting" gibi minimalizm terimlerinin mekân ve biçim ilişkisine örnek olarak gösterebileceğimiz tarz yaklaşımlardır. Mekânda biçim kavramının işlenmesinde ve kullanılmasında, sanatçının oynamaya başladığı "eleştirci" rolü çağdaş yaratışa özgü bir özelliktir. Birçok güncel yapıt, sanatçısının araştırdığı, açıkladığı, sunduğu bir hedefi sergilemektedir²⁶. Üç boyutlu çalışmalara yönelen çok sayıda ressamın geleneksel heykel sanatının sorunlarıyla uğraşmadan minimalist yapıtlar üretmişlerdi. Yani klasik anlamdaki bir heykel düşüncesi ortaya konmuyordu. Örneğin bir insan figürü yapma koyma yerine mekânda köşeleri olan oranları olan

²⁶ Semra Germaner, **1960 Sonrası Sanat, Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar** (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1997), 41.

organik olmayan yapıtlar üretiyorlardı. Bunlar daha çok üç boyutlu geometrik elemanlardı. Kendilerini normal ya da dev boyutlarda gerçekleştirdikleri küre, silindir, küp gibi temel biçimler ve yalın figürlerle sınırlamışlardı. Yapıtın ilkel bir strükture indirgenmesi etkisini güçlendirmekte ve yalınlığıyla “heykel” ilk bakışta okunabilmekteydi. Ayrıca yoruma yol açacak herhangi bir öyküsel ayrıntının bulunmayışı doğrudan biçimi algılamayı sağlamaktaydı. Amaç biçim olduğu için mümkün olan en sade, yoruma yol açmayacak yaklaşım seçilmiştir.

Minimal Sanat ve Kavramsal Sanat arasındaki ilişkiler biçim mekân yapıt yaklaşımında özellikle sanatçılar üç boyutlu çalışmaları bilimsel bir gelişmeyi ve hemen hemen matematiksel bir kuramı görselleştirir. Küpleri, küp armatürleri ve onların düzenlenişi seyircide estetik bir düşünceden çok zihinsel bir olaya katılım duygusu yaratır. Burada vurgulanmak istenen bir yandan, yalnızca kendi sistemine bağlı olan yapıtın özerkliği, öte yandan sanatçının olabildiğince açık bir biçimde ortaya koymaya çalıştığı kuramdır. Biçimle yeni mekânsal ilişkiler yaratmanın bir yolu da biçimi anıtsallaştırmaktır. Anıtsallaştırma da sanatçı yapıtın mekânla biçim ilişkisinde, mekâna nasıl yerleştirdiği ve izleyiciye nasıl sunduğu önemlidir. Kasıt mekân içinde nasıl konumlandığıdır. Klasik anlamdaki boyut kavramından çok yapı içinde ki konumlandırma anıtsallığı belirler.

Mekân biçim kavramını kullanan sanatçılar gerçekleştirilmiş her sanat yapıtının gerçekleştirilmemiş sayısız çeşitlemeleri olduğunu, düşüncenin uygulamaya baskınlığını açıkça ortaya koymuşlardır. Sonuçta düşünce sanat ürününe dönüşür, sanat yapıtı olur, nesne bu yaratıcı düşünceye bir kısıtlama, bir sınırlama getirmez.

Sol LeWitt, “öznelliğin tuzağından kaçınmak” ve sanatçının kişisel duygularından bağımsız, izleyiciyi özgür kılan özerk nesneler üretmek amacıyla, mantıksal önermeler geliştirdi. Plana göre bir zanaatçıya yaptırttığı beyaz yüzlü küpleri, dolaysız bir sessizlik yaratan ve son derece geniş bir yayılım gösteren sayısız düzenlemeler halinde ortaya çıkar.

Enstalasyon (mekan sanatı) düşünce ve uygulamasında öne çıkan sanatçıların “teşhir alanı” fikrine karşı tutumlarında bir değişim olduğunu gösteren Kanadalı sanatçı Johanne Lamoureux’dur. Bir eser ile onun sergilendiği yer, onun teşhir alanına özgünlüğü arasındaki ilişki, sanatçılar ve izleyiciler için can alıcı önemdeydi. Lamoureux bugünkü enstalasyonların, genellikle, hiç de kısa ömürlü olmayan, sergiden sergiye taşınan, daha özgün bir bağlama uyması için bazen ufak tefek, vakitli uyarlamalar yapılan portatif çalışmalar olduğunu belirtiyordu. Sanatçı,

enstalasyonların, bir sanat ortamı-olmayan teşhir alanının gölgesinde kalması yerine, sergi salonlarının ihtiyaçlarına adapte edilebilecek paketler işlevi görmesi gerekliliğini öne sürmüştü.

Mekân biçim düşüncesiyle, mekân kavram düşüncesinin yakınlaştığı, bazen de her iki yaklaşımla ifade edildiği durumlarda oluşmaktadır. Teşhir alanının, sabitliğinin önemi yoktur, ayrıca bir alandan belirli bir anlam çıkarmak da önemsizdi. Bilakis, taşınma olgusu, uygulamaları “göçebe, akışkan ve hatta bazen -coğrafik bir yer veya kurumla kısıtlı olmaktan ziyade- sanal olan” sanatçıları öne çıkartır. Şayet teşhir alanı artık eserin ön koşulu değilse, eserin içeriği de mutlaka yere göre düşünülmek zorunda değil demektir. Tam tersine, içerik sanatçı tarafından, projenin yarattığı diyalogla belirlenir. Eskiden bir yer göstergesi olan “bağlamin” yerini, “seyyar olma” tanımını almış olmaktadır. Sanatı bir “proje” olarak gören günümüz düşüncesi, esnek bir zaman-çerçevesi ve değişken ya da taşınabilir bir sergileme alanını gerekli kılar. Sergi alanı, artık mekânsal olmaktan ziyade metinler(arası) olarak kurgulanmaktaydı ve bir harita değil de bir yolculuk günlüğü biçiminde, mekânlar arasında parçalar halinde süren bir olaylar ve aksiyonlar zinciri olarak şekillendirilmekteydi. Taşınabilir, sergilenebilir biçimsel ve kavramsal ilişkiyi birlikte kuran yapıtlara örnek olarak, Christian Boltanski’nin *Showcase II* isimli yapıtını ve Nikolaus Lang’ın 1973–74 yıllarında yaptığı *Chest for the Götte Siblings* isimli yapıtlarını verebiliriz. Bunlar aslında Duchamp’ın valizleriyle başlayan bir süreç olmuştur.

Öznel mekân modelleri, tüm 20. yüzyıl boyunca görsel sanatlarda önemli bir rol oynamıştır. Bunun çarpıcı örnekleri arasında Piet Mondrian’ın stüdyosunu, Kurt Schwitters’in evini, Marcel Duchamp’ın sergi düzenlemelerini ve Brian O’Doherty’nin “beyaz küp” tarifini sayabiliriz. Söz konusu örneklerin hepsi de, mekânsal kavramlara dair, enstalasyon sanatı açısından büyük önem taşıyan okumalar sunmuşlardır. Her örnekte, gerçek mekânın bir ideal model anlayışıyla birleştirildiğini görürüz. Enstalasyonun kilit önemdeki karakteristik özelliklerinden birisinin, izleyicinin varlığına göre düzenlenmiş ya da modellenmiş, algılanabilir bir mekân oluşturma becerisi olduğu düşünülebilir.

1970’lerden itibaren etkinliği artan yerleştirme sanatının (enstalasyon) temelinde Duchamp ve özellikle Kavramsal Sanat vardır. Yerleştirme çağdaş sanat içinde hem araştırmayı hem de uygulamayı içeren geniş anlamlı bir terimdir. Mimariyi, performans sanatını ve çağdaş sanatların içinde barındırdığı tüm eğilimlerden yararlanır. Yerleştirme, farklı disiplinler arasındaki sınırlardan geçerken her birinin

kendine özgü özelliklerini, daha geniş bir anlamda tarihi geçmişlerini ve çağdaş bağlamda kurdukları tüm ilişkileri sorgular²⁷.

Yerleştirme Sanatı'nın dünya çapında yaygınlaşarak evrenselleşme eğilimi, olanaklandığı (olanak sağladığı) malzeme çeşitliliğin sanatçıya açtığı ifade imkânlarına da bağlanabilir. Bu sanat türü için söz konusu olan iki parametreden biri mekân, diğeri ise zamandır. İzleyiciden yapıtı incelerken hayata dair olguları keşfetmesi beklenir, zaman ve mekân içinde bilinçlenerek yolunu bulması sağlanmaya çalışılırken yapıt ve mekânda eriyerek kaynaşır²⁸.

Sanatın sadece bir uygulama ve ifade biçimi olarak, enstalasyon ya da mekân düzenlemelerine bakıldığında, kullanılan mekânlardan malzemeye, nesnelere, biçimlere kadar sonsuz bir özgürlük ortamı içindeymiş gibi davranıldığı ancak bu uygulamaların belli bir dönemde yoğunlaştığı ve pek çok sanatçının kendi özgün bireysel ifadeleri içinde bulunmayan biçimlerde sözlerini söyledikleri görülmektedir.

Enstalasyon ve site specific kavramıyla da sadece o mekân için yapılan örnekler anlamındaki en önemli sanatçı Sarkis'dir. Özellikle Maçka Sanat Galerisi, Aya İrini Kilisesi ve Aya Sofya Hamamı gibi mekânları seçen sanatçı, geçmişin, hikâyenin peşinde kendi koyduğu objelerle o mekânın anlamını sorgulamıştır. Başlangıçta böyle bir çizgisi olmamasına karşın, özellikle değişen sanat anlayışı ve sanatçı eğilimlerine de bağlı olarak Maçka Sanat Galerisi, çoğunlukla obje kullanan sanatçılar tarafından biçimsel özellikleri ve mimari yapısı göz ardı edilmeyen/edilemeyen bir mekân olmuştur. Maçka Sanat Galerisi'nin duvarları ve zemini 10x10 cm. karolarla kaplanmıştır. Bu yapısı ile Maçka Sanat Galerisi'nin sunduğu mekânsal çerçeve ile sadece bir çağdaş sanat galerisi olmaktan uzak durduğu söylenebilir. Mimarlığın tanımlayıcı ögesi olarak karolar avlunun zemininden galerinin zeminine, cepheden iç mekâna kadar tüm yüzeyleri kesintisiz bir biçimde kaplamaktadır. İç mekân farklı anlamsal yükler taşıyan iki bölümden oluşur: Önde iki camlı kapı aracılığı ile dışarı ile bağlantı kuran bölüm ve arkada ise içe dönük ve birbirine bağlanmış iki parçadan oluşan bir başka bölüm yer almaktadır. Galeri mekânında yer alan nişler ve yükseltiler sanat nesnelerini önceden

²⁷ Nicolas De Oliveira, Michael Petry, Nicola Oxley, **Installation Art**, (U.S.A: Smithsonian Institution Press, 1994), 7.

²⁸ Mark Rosenthal, **Understanding Installation: Art Form Duchamp to Holzer**, (New York: Prestel, 2003), 25-26.

tanımlamakta, sergileme düzenini galerinin mimari sözünün uzantısı olarak baştan belirlemektedir.



Şekil 2.19: Maçka Sanat Galerisi, İstanbul

Bu yapısı ile mekân çoğu zaman sanatçıların işleri üzerinde etkili olmakta hatta çoğu zaman istenmeyen bir çerçeve çizmektedir. Bu durumda sanatçılar sergi mekânının özelliklerine göre (o yer için) çalışmak, mekânı bir problem olarak ele almak zorunda kalmaktadırlar. Bir sanatçının Maçka Sanat Galerisi'nin oluşturduğu mekânsal bağlamına kayıtsız kalması mümkün değildir. Bu özel yapısı ile diğer sanat galerileri arasından ayrılıp kendine özel bir yer edinen Maçka Sanat Galerisi dışında hemen hiçbir galeri mekânında, mekânı ile doğrudan ilişkiye giren işlere rastlamak mümkün olmamıştır.

Sarkis Haseki Hürrem Sultan Hamamı'nda 1987 de bir sergi yapmıştır. *Hamamda Raks* adlı sergide hamamın ayrı üç düzenleme yapmıştır. Bu düzenlemede “Soğukluk” adı verilen bölümünde tavana asılmış bir palto görüyoruz. Paltonun sırtına üstü altın varaklı bir tef gerilmiş. Paltonun ceplerinde birer davul tokmağı görülüyor. Paltonun asılı olduğu havuzun içinde ise üzerinde gümüş harfler bulunan bir çift erkek ayakkabısı bulunuyor. “Ilıklık” olarak adlandırılan bölümünde ise beyaz ipekli kumaştan bir elbise asılıdır. Giysinin üzerinde Kriegsschatz yazılıdır. “Sıcaklık” bölümünde ise göbek taşının tam ortasına cilalı bir dört köşe mermer sütun yerleştirilerek, ortasından teyp bantları etek gibi sarılarak aşağıya doğru sarkıtılmıştır. Yanında altın yaldız süslemeli bir davul tokmağı bulunuyor. Aynı bölümün nişlerinden birinin içine, altıgen biçimli göbek taşının küçük bir örneği,

kahverengi kırmızımsı damarlı mermer malzemeden yapılarak konmuş ve bu taşın üzerinde mum eritilmiş.



Şekil 2.20: Sarkis, “Hamamda Raks”, Haseki Hürrem Sultan Hamamı, 1987

Genel görünümü bu şekilde olan serginin, sanatçı tarafından değerlendirilmesi de şöyle olmuştur; “Bu sergiye ilk davet edildiğimde Ayasofya Hamamı’nı bilmiyordum. Mekânın projesini oranlarını fotoğraflarını istedim. Bunları gördükten sonra bir heves başladı. Hamamı ilk gördüğümde çarpıldım. Hem ışığı hem sesi kendi bünyesinde taşıyordu. Gerilmiş bir davul gibiydi. Davul ve tef düşüncesi buradan kaynaklandı. Asılı palto ile soyunmayı alıyorsunuz. Hem de tefle tınıyı alıyorsunuz. Bu sessizlikte hangi görsel sesi versem diye düşündüm. Altın değerinde bir ses. İkinci kısımda Paris’ten getirdiğim tek bir iş vardı. Bir Alman kızın yaptığı bir giysi. Beyaz ipek ve altın işlemler. “Ilıklık” bölümünde bir kadın figürü. Erkek paltosundan sonra kadın çağrışımı ile bir arınma daha. Giysi biçimi ile biraz daha Bizans’a bir seslenme var. Arınma fikri ile mekâna giriliyor²⁹.”

²⁹ İsmail Niyazioğlu, “Fısıltıları Çılgık Olan Sarkis”, **Gösteri Dergisi**, s.84 (1987): 19-20.

3. MİMARİNİN VE MEKÂNIN SERGİLEMELERDE KULLANIMI

3.1. Mimari Yapının Algılanışındaki Değişimler

Mekânı; mimari olarak, mekânla sanatın ilişkisi bağlamında ve bunların etkileşimlerine değinerek, birlikte incelemek doğru olacaktır. Mekân en basit anlatımı ile uzayın sınırlanmış parçasıdır. Mimarlığın konusunu oluşturan mekân, bir mimari ürünün en önemli niteliği, onu var eden temel koşuldur. Bir yapıyı üç boyutlu bir kitle olmaktan çıkaran özellik bir mekâna sahip olmasıdır. Yapı onun sayesinde en, boy ve yüksekliğin ötesinde bireyin devingenliğinden kaynaklanan anlık yaşantılarla edinilen bir mekân boyutu kazanır. Mekân boyutunun kişinin devingenliğinden dolayı sayısız yaşantılar yaratabilme niteliği mimarlıkta birçok boyuttan bahsedebilmeyi olanaklı kılmaktadır.

Mimarinin bu fiziksel özellikleri, yapısı, anıtsallığı, boşluk-doluluk kavramını içermesi, ışığın mekânın içine alınması, köşeleri, oluşan açıları ve bunun gibi bir sosyal özelliği ve kavramı içermesi sanatın içerisinde yer almasını sağlamıştır. Sanatçılarda, bu özellikleri göz ardı etmeyerek mimari ile sanatlarını bir şekilde birleştirmişlerdir. Mekân kavramının sadece mimarideki anlamına bile baktığımızda salt barınma amaçlı kullanılmadığını görebiliriz.

Bir mekân oluşturmak için onun mutlaka her yönden kesin engellerle sınırlanması gerekmez. Mekânı oluşturan sınırlama fiziksel olabileceği gibi, yalnızca görselde olabilir. Örneğin, ışık her hangi bir somut engel niteliği taşımadığı halde, bir mekânı belirleyebilir. Mekân yalnızca bir yapının içi olarak düşünülmemelidir; yapıların tek başlarına ve diğer yapılarla oluşturduğu bir dış mekândan da söz edebiliriz.

Mekânlar sürekli olarak varlığımızı sarmalar. Biçim ve nesneleri görerek mekânın içindeki ve dışarıdan gelen etkileri hissediyoruz. Onun görsel biçimi, ışık kalitesi, boyutları ve ölçeği tamamen toplam biçimin elemanları tarafından tanımlanan sınırlarına bağlıdır. Mekân çevrenmekle ve biçimini oluşturan pozitif elemanlar olarak adlandırılan figürlerle mimari oluşum kazanır. Bunları algılamak arkalarındaki

zıt fonu anlamakla olur. Bunlar karşıtların birliğini oluşturur. Her tür nesnenin ve insanın bir birleri ile olan ilişkisi mekânı oluşturmaktadır³⁰.

Örneğin mekândaki büyüklük-küçüklük ilişkisi, girintiler-çıkıntılar, formların ve geometrik şekillerin varlığı aslında sanatçıların yapıtlarında kullandıkları ortak özelliklerinden bazılarıdır. Ayrıca iç/dış mekân, doğal/yapay mekân ayrımlarını getirmek çok sıklıkla yapılan gruplamalardandır. İç mekândaki boyutun etkisi ve dış mekândaki boyutun etkisi farklıdır.

Farklı mekân kavramlarına göz attığımızda, mekân en, boy ve yükseklikten oluşan üç boyutu ile ölçülebilir objektif (nesnel) bir gerçekliktir. Aynı anda ölçülemeyen boyutları ile de varsayılabilir, duyularla kavranabilir ve sübjektif (öznel) olarak gerçekte var ya da yoktur. İnsan yapısı olan veya doğada var olduğu haliyle mekânsal özellik taşıyan mekânlar doğal ve yapay mekân ayrımını getirir. Mekânın tiplerini, şekillerini ve yapılarını mekânların fonksiyonlarını belirler. Dini (kiliseler, camiler, ibadethaneler vs.) ve sivil mekân ayrımı da yine sıkça kullanılan bir ayrımdır.

Bunların sanattaki yansımalarına baktığımızda mekânların dini, kamusal, özel mekân olması, aynı şekilde meydanların da mekân kavramında incelediğimizde nerede ve hangi anlamsal yapıya sahip olan bağlayıcı özelliklerdir. Yine İtalyan sanat ve mekân örneklerine baktığımızda direk mekânı sanat eseri olarak kullanımda Roma'daki, Katolik inancını merkezi olan Vatikan'ı ve San Pietro Kilisesi ile aynı ismi taşıyan meydanı görmekteyiz. Burada meydan asıl ilgimizi çeken mekan olarak incelenmektedir. Mekân olarak meydanın düzenlenişi, yapısı, mimari elemanlarla insanları yönlendirmesi ve şekli bize sanat ve mekân kavramının kullanımını çok iyi şekilde göstermektedir. Kiliseden açılıp ileriye doğru giden düzenleme dev kolonlar, yerlerdeki geometrik şekiller ve duvarlardan oluşmaktadır.

³⁰ Engin Akyürek, **Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat**, (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1994), 128-129.



Şekil 2.21: San Pietro Meydanı, Vatikan

Bu yapının insanları kavrayan ve içine çeken mimari bir yapısı vardır. Ünlü mimar ve heykeltıraş Bernini'nin tasarlayıp uyguladığı meydana yukardan bakıldığında iki yana açılmış ve insanları kavrayan iki kolu simgelemektedir. Bu da dini bir mekânın özelliğinden çıkışla insanları Hristiyanlığa davet eden kavramsal bir anlamı vardır³¹. Mekânın, mimarının plastik sanatların içinde yer alması, onlarla ilişki kurması ve sanatçıların kullanımına baktığımızda dönemlerde bazı farklılıklar göstermektedir ama ortak olan gerek heykelin gerekse resmin mekân içinde kurgulanırken güdülen kaygılar, zıtlıkların kullanılması, ışığın bu düzende nasıl kullanıldığı ve boyut kavramı başlıca konular olmuştur. Boyut yüzyıllardır sanatı ve sanatçıları etkileyen bir kavram olmuştur. Sanatçılar mekânla birlikte bir kurgulama, düzenleme yaparken eserin ve mekânın oransal boyutlarına dikkat etmişlerdir³².

20. yüzyılda, galerilerin sanat yapıtlarının sunulmasında etkin mekânlar olarak ortaya konması eğilimi, eserleri gerek mekânda konumlanması gerekse niteliği açısından nasıl olacağı konusunda etkilemeye başlamıştır. Sanat tarihine baktığımızda sanatın bir toplumsal sistem olarak gelişmesiyle birlikte esasen sanata özel mekânların oluşmasından ve daha sonra da bunların dekonstrüksiyonu yoluyla sanat ve toplumun bir araya getirilmesi; böylelikle modern avangart akımların hedefi olan sanat ve yaşamın birleşmesi hedefini gerçeğe dönüşmesinden kaynaklandığını görebiliriz.

El Lissitsky, Kurt Schwitters ve Marcel Duchamp gibi modern sanatçılar galeriyi sanatın sunumunda yapıta müdahale eden mekânlar olarak ortaya koymaya

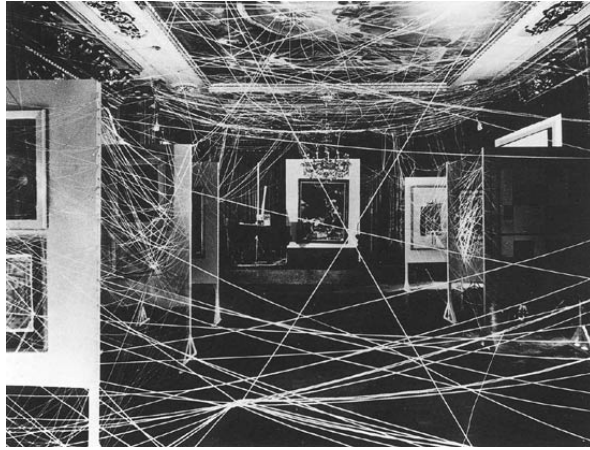
³¹ age, 132.

³² Doğan Kuban, "Tarihi Çevre ve Heykel (Üç Boyutlu Yapıt)", (İstanbul: **Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu**, 1989), 35.

başladılar. Sergileme mekânının sanatta oldukça etkili bir unsur olduğunu düşünüyorlardı ve mekânın kurumsal gücünü de ortaya çıkarttılar.

1923 yılında El Lissitzky'nin *Prounen Raum* ve Kurt Schitters'in *Merzbau* sergileri sanat tarihinde yeni bir sayfa açtı. Bu kez sergileme alanı yapıtın özüne dair temel bir unsurdur. El Lissitzky için, sergileme alanı yapıtların aralarında hiçbir estetik ya da kavramsal bağ olmaksızın yan yana teşhir edildikleri bir “depo” değildi. Brian O'Doherty El Lissitzky'den ilk sergi tasarımcısı olarak söz eder. Her iki sanatçı da, yapıtın sınırlarını aşarak içinde bulundukları mekâna doğru taşan yeni kavramlar önermekteydiler. Mekân bir parametreye, sanatı etkileyen bir faktöre dönüşmüştü³³.

Marcel Duchamp'ın Translocation (mekân alışverişi) kavramı galerinin ideolojisini ortaya koyar. Sanatçı, 1938 yılında Paris'te gerçekleşen *Exposition Internationale du Surréalisme* sergisinde yer alan *1200 Bags of Coal* (1200 Çuval Kömür), ya da 1942 yılında New York'ta The First Paper of Surrealism için ürettiği *Mile of String* (1 Mil Sicim) işleriyle galerinin sanatçı, sanat ve sanatın bağlamı üzerindeki etkilerini sorgular. Duchamp genel olarak sergileme mekânını, sanatın sunulmasında etkin bir alan olarak ele alır ve mekânın Translocation kavramı yoluyla sanat yapıtlarının üretilmesinde etkili olduğunu öne sürer³⁴.



Şekil 2.22: Marcel Duchamp, Mile of String (1 Mil Sicim), New York, 1942

1958 yılında Yves Klein, *Le Vide* (Boş) başlıklı sergisinde, içinde “boşluk” dışında hiçbir şey bulunmayan, boş ve beyaz bir galeri mekânını sergiledi. Sanatçı, mekânı sanatın ta kendisi olarak ele almaktadır. Bu bağlamda galeri varlık nedenini

³³ Herbert Read, *Modern Sculpture A Concise History*, (Singapore: Thames&Hudson, 2004), 58.

³⁴ Man Ray, *I Classici Dell'Arte, Il Novecento, Duchamp*, (Milano: Rizzoli-Skira, 2004), 26.

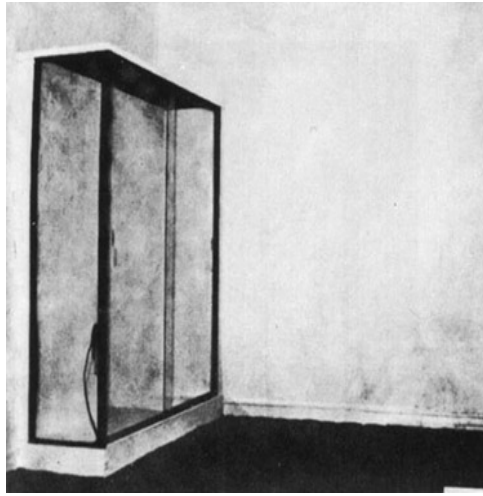
değiştirerek kendisi bir yapıta dönüşür. Klein, sanat adına metafiziksel bir sanat mekânı yaratmıştır.

İki yıl sonra, Arman'ın *Le Plein* (Dolu) adlı işi, gündelik sıradan objelerle doldurulmuş bir galeri mekânıydı. Arman bu düzenlemesiyle, Klein'in *Le Vide* adlı düzenlemesine bir gönderme yapmıştır. İzleyiciler, salonun girişi engellendiğinden dışarıda kalmak zorundaydılar. Böylece, galerinin kendisi bir kez daha sanatsal müdahale ve entelektüel düşüncenin nesnesi haline gelmişti.



Şekil 2.23: Arman, Le Plein (Dolu)

1960



Şekil 2.24: Yves Klein, Le Vide (Boş)

1958

1950'ler ve 60'larda soyut dışavurumcular ve renk alanı ressamaları, resimlerini sergilemek için farklı bir mekâna gereksinim duymaya başladılar. Bu mekânda, izleyicinin resimle arasındaki mistik ve bireysel etkileşimi engelleyecek hiçbir şey bulunmamalıydı. Bu nedenle gündelik olanla, sıradan yaşamla tüm bağlar koparılmalıydı. Bu gereksinimden, ideal sanat mekânı olan Beyaz Küp doğdu. Beyaz Küp, sanat ve onun mimarisi arasındaki ilişkiyi yenileyen bir hipermekân olarak ortaya çıktı. Beyaz Küp, sanata tapılan bir ibadethaneydi. Bu dünyadan kopuk, sadece yapıta yoğunlaşarak dalınan derin düşüncenin yarattığı auranın deneyimlenebileceği bir mekân olmuştur. Bunun elde edilebilmesi için, tıpkı yapıtın kendisinde olduğu gibi, mekândan da sanatın toplumsal bağlamına dair tüm izlerin silinmesi gerekiyordu. Bu nedenle, Beyaz Küp esasen sanat ile yaşam arasında yer alan ve 18. yüzyıldan beri yıkılmasına çalışılan surları, aksine daha da kalınlaştırmıştır³⁵.

³⁵ Sol LeWitt, *Sentences on Conceptual Art*, (New York: Art & Language, 1969), 56.

Arazi sanatı (Land art) da galeri mekânına eleştiri getiren bir sanat akımı olarak karşımıza çıkmıştır. Zira arazi sanatında galeri terk edilerek, belli bir zaman dilimine ve belli bir mekâna özgü işler üretilmekte, bunlar haliyle çoğunlukla bir galeride sergilenmesi mümkün olmayan yapıtlara dönüşmektedirler. Galeride kısa bir süre için terk edilmekte, aksiyonun son fotoğrafı da çekildikten sonra ise geri dönülmektedir. Daha sonra da, sanatçının tanıtımı ve yapıtının satışı için, aksiyona dair belgeler, fotoğraflar ve nesnelerin galeride sergilendiğini görmekteyiz³⁶.

Mekân sanatının en temel estetik parametrelerinden biri olarak göstermek minimal sanatın amacı olmuştur. Donald Judd, Dan Flavin, Carl André, Sol LeWitt ve Robert Morris, objelerin diğer kütlelerle ve mekânla nasıl bir ilişki içine girdiklerini, bu ilişki içinde nasıl davrandıklarını araştırmışlardır. Bu sanatçıların işleri, sanatta temel bir araştırma olarak görülebilir. Minimal sanatta, mekâna çoğunlukla objeyi sarıp sarmalayan bir iç mekân olarak bakılır³⁷.

Chris Burden, kurumsal mekânı, mimaride yansıdığı haliyle biçim ve kavramına dikkat çekerek ortaya koyar. Genel olarak, 1970'lerin bir kurumsal eleştiri dönemi olduğu söylenebilir. Bu dönemde mekân kavramı, toplumsal mekân kavramını izleyerek genişlemiştir. Bunun yanı sıra, kavramsal sanat, yapıtın fiziksel varlığını ortadan kaldırarak sanatı bir bitiş noktasına getirmiştir. Bir nesnenin gerçekten üretilmesi artık önemli değildir. Doğal olarak, sanat nesnesinin ortadan kaldırılması, mekânın da ortadan kaldırılması anlamına gelmektedir.

3.2. Geçmişten Günümüze Kentsel Mekânların Kullanımı

Kent hem sanatta, hem de halkın imgeleminde uzun zaman uygarlıkla eşdeğer tutulmuştur. Uygarlık ise bir arada yaşayan insanların siyasi yurttaşlık bilinci ile birlikte gelişmiştir. “Kent terimi, Fransızca ‘cité’, İtalyanca ‘citta’, İspanyolca ‘ciudad’, Latince ‘civitas’ yani yurttaşlık kavramından türemiştir. Mekânsal ve toplumsal olarak kent idealinin genişlemesinin, kentlerin hem ekonomik hem siyasal erdem simgesi olarak görülmesinin bir başka nedeni de kapitalizmin kentlerde

³⁶ Edward Lucie-Smith, **Art Today**, (Italy: Phaidon Press, 1995), 31.

³⁷ Andrew Benjamin, **Matter and Meaning: On Installations**, (New York: Art and Design, 1993), 8.

gelişmiş olmasıdır. “Kent ve kentli anlamına gelen ‘burgher’, ‘burgh’, ‘borough’, ‘burjuva’, ‘burjuvazi’ hep aynı kökten türemiş sözcüklerdir³⁸.”

18. yüzyılın sonu 19. yüzyılın başlarında sanayi devrimi kentleri dinamik kapitalist merkezler haline getirmiştir. Bu dönemin bir ürünü olan sosyalist kuram kentleri ücret karşılığı çalışanlarla sermaye sahiplerinin bir araya geldiği, kitlesel üretimin ve tüketimin yoğunlaştığı, kapitalizmin çelişkilerinin keskinleştiği, toplumsal isyanın örgütlendiği merkezler olarak tanımlar. Burjuvazinin, aristokrasi karşısında verdiği mücadele ile kazanılan demokratik haklar, özgürlük, demokrasi, yurttaşlık, birey gibi kavramlar kent ve kent mekânı içinde doğmuş ve gelişmiştir. Bu bağlamda kentler toplumsal ve ekonomik dönüşümlerin beşiğidir. Kent, “malların ve fikirlerin özgürce değiş tokuş edildiği korunaklı toplumsal mekân” anlamını taşımaktadır³⁹.

Kamusal alanın değişen niteliği eserle kurduğu ilişkiyi de etkiler. Diğer yandan toplum içinde kamusal alanı algılayış biçimi değiştikçe, sanat üretimi ve uygulaması da farklılaşır. Bu dinamik etkileşim sürecinde Türkiye’de kamusal alanda gerçekleştirilen kalıcı ve geçici uygulamalar, sanatçının, özel sektörün, kamu görevlilerinin, halkın kamusallığı algılama, kamusal alanı kullanma biçimini yansıtır⁴⁰.

Kamusal alan kavramı, birbirini tamamlayan, olgusal ve normatif iki anlam boyutu içerir. İlk yönüyle modern kamu hukukuyla tanımlanmış fiziksel mekândır. Resmi daireler, okullar, hastaneler, yollar, meydanlar, parklar gibi halkın ortak kullanımına açık her türlü kent mekânı kamusaldır. Teknolojinin gelişmesiyle internet de bir kamusal alan olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Aslında bu anlamda kamusal alan kavramı diyalektik olarak özel alan kavramına dayanır, onunla sınırlıdır. Kamusal alan, ikinci yönüyle normatif bir ilkeyi, bir ideali belirtir: Ortak, aleni, açık olan anlamına gelir. Çoğulculuk niteliği barındırır. Toplumsal yaşantı içinde fikirlerin, ifadelerin ve tecrübelerin üretildiği, açığa çıktığı, paylaşıldığı, tartışıldığı toplumsal alanları tanımlar. Ayrıca bu süreçte ortaya çıkan kültür ve deneyim bütünü de içerir. Kamusal alan kavramı normatif anlamıyla, kentle birlikte ortaya çıkmış olmasına rağmen, modern kamusal alanın doğusu, modern toplumun doğusuyla eş zamanlıdır⁴¹.

³⁸ J.R. Holton, **Kapitalizm, Kentler ve Uygarlık**, çev. Ruşen Keleş, (Ankara: İmge Kitabevi, 1999), 13.

³⁹ **age**, 19.

⁴⁰ **age**, 13.

⁴¹ **age**, 6.

Habermas’a göre kamusal alan, devlet ve toplum arasında, kurumsallaşmış bir iletişimsel eylem ortamıdır yurttaşların kamu yararına meseleleri özgürce, rasyonel ve eşit biçimde tartışabilecekleri bir alandır. Eşit olarak kabul edilen bireysel ve kolektif kimliklerin kendi yaşam tarzlarını etkileyen kararlar üzerine özgür sorgulama ve tartışma olanakları buldukları bir iletişim ortamı olarak kamusal alan, devlet toplum ilişkisinin sorgulama, tartışma, müzakere etkinliği temelinde örgütlendiği bir demokrasi modelinin kalbidir⁴². Toplumun, siyasal ve ekonomik hayatta söz sahibi olabilmesi için kamusal alanı canlandırması, kimi durumlarda da yeniden yaratılması gerekir. Kent mekânı tarafsız, geçirgen, nötr değildir. Kent içinde kamusal alanlar yaratmak, sembolik ve fiziksel şiddetle karşı mücadele vermeyi gerektirir. Bu mücadelenin yollarından biri de sanattır.

Rönesans sanatçısı Michelangelo, Medicilerin San Marco Manastırı bahçesine taşıdıkları antik heykellerden kopyalar yaparak çalışmıştır. Açık alan için yaptığı uygulamada ise Campidoglio Meydanı’nda çevre yapıların cephelerini ve zemini düzenlemiş ayrıca meydana Roma döneminden kalma Marcus Aurelius heykelini yerleştirmiştir. Heykeltıraşın bu tavrı, Rönesans sanatında fikir ve tasarımın önemini vurguladığı gibi iktidarın tarihini yazarken açık alanda sanatı nasıl kullandığını da gözler önüne sermektedir. Avrupa’da kent mekânıyla heykel arasındaki güçlü simgesel bağ 19. yüzyıla dek sürer. 19. yüzyılın sonunda Rodin’in *Cehennemin Kapıları* ve *Balzac Heykelleri* anıt mantığının sonuna işaret eder. Bu heykeller anlamı kendinde saklı göçebe, modernist heykellerdir. Rosalind Krauss’un tanımına göre “modernist heykel kendi özerkliğini betimlerken içinde bulunduğu mekânla iletişim içine girmez. Kendi malzemeleri ve inşa ediliş sürecini temsil eder⁴³.”

⁴² Jürgen Habermas, **Kamusallığın Yapısal Dönüşümü**, çev. Tanıl Bora, Mehmet Sancar, (İstanbul: İletişim Yayınları, 1996), 42-43.

⁴³ Rosalind Krauss, Mekâna Yayılan Heykel, **Sanat Dünyamız**, s.82, (2002): 115.



Şekil 2.25: Roden, Balzak Heykeli
1891, Fransa



Şekil 2.26: Roden, Cehennemin
Kapıları, 19.y.y., Fransa

1960'ların politik ve toplumsal misyona sahip sanat eğilimleri, modern avangartların sanat ile yaşam arasındaki duvarı yıkma hedeflerini izledi. Bu yüzden, sanatçıların işlerini sergilemek ve farklı izleyicilere ulaşmak için galerinin dışına çıkmaları gerekiyordu. Bu nedenle birçok performans, happening ve fluxus aksiyonu sokaklarda, tiyatrolarda ya da diğer kamusal alanlarda gerçekleştirilmiştir. Bu akımların getirdiği kurumsal eleştiri, sanat ve kültürün her yerde ve herkesin ulaşabileceği biçimde üretilmesi gerekliliği idi. Geleneksel galeri mekânının yok sayılması ve Translocation kavramının kullanılması ile bu sanatçılar Off Spaces adı verilen, normalde sanatla ilgisi olmayabilen alternatif mekânlarda çalışan ve işlerini sergileyenlerin öncüleri oldular. 60'larda minimalizm yapıt ve mekân ilişkisi üzerinde durarak kuram geliştiren bir akım olarak ortaya çıkar. Minimalistler, yapıtın formunun, izleyiciyle paylaştığı mekân içinde belirlendiğini savlarlar. İzleyicinin görsel algısı ve mekânın fiziksel, mimari yapısıyla ilgilenirler.

Minimalizmden bir adım sonrası, mekânın sosyal boyutunun yapıtın anlam alanına dâhil etmesini olacaktır. Naum Gabo, araştırmalarını sezgiyi esas alan bir mühendis gibi sürdürür ve sanatın toplumsal işlevi olması gerektiğine katılmamıştır. Eserlerinde mekânın sosyal değil fiziksel boyutunu kullanır. Boşluğu, uzayı heykellerinin bir parçasıymış gibi biçimlendirir. Maddi varlıklarıyla değil, saydam yüzeylerin ışığı yansıtmasıyla form kazanan heykeller yapar. Bu saydam yüzey cam,

plastik ya da su olabilir. Örneğin, 1925’de açık alan için tasarladığı, 1972’de Londra’da uygulanan heykeli, suyun fişkırlarak dönerken boşluğu kısıtlamasıyla form kazanır.

1960’lerin başlarındaki postmodernizm tartışmalarının desteği ile sanatçılar 1970’lerin başlarından itibaren, felsefi yaklaşımlar, community arts, public arts sayesinde yeni olanaklar ortaya çıkarttılar. Postmodern sanat anlayışı, mekânın belirsizleşmesini ve kent sınırları içinde Off Spaces (normalde sanatla ilgisi olmayabilen alternatif sergileme alanları) oluşturulmasını destekler. Postmodernizmin fazlasıyla özgür sanat yaklaşımı da, sergileme alanlarının toplumsal/kentsel alanlarla sayılamayacak kadar çok farklı olasılık içinde birleştirilebilmesi anlamına gelir. Bunun sonucunda, 1990’lardan bu yana avangart eğilimlere sahip, giderek artan sayıdaki sanatçının küçük “gerilla grupları” halinde bir araya gelerek çalıştıklarını ve geleneksel sanat ve galeri anlayışlarını ortadan kaldırmak üzere mücadele ettiklerini görebiliriz⁴⁴.

Kent mekânında açık alan için çalışmak, müze için yüz yılı aşkın zamandır süren sanatsal üretimi sorgulamak demektir. Bu, aynı zamanda, sanatçı için, bir heykel gibi üstünde durduğu kaideden inmek, riski göze almak ve alçak gönüllülüğü kabul etmek anlamına gelir. Bu düşünmenin ve eser üretmenin yeni bir biçimidir⁴⁵. Postmodern dönemde, sanat kuramı içinde açık alan heykelinin tanımı da değişir. Önceden bir heykelin açık alana uygulanabilir olmasında aranan tek koşul dayanıklı malzemenin kullanılmış olmasıydı fakat artık mekâna fiziksel koşullarının yanı sıra tarihsel, kültürel, sosyal, simgesel bir anlamlar bütünü olarak yaklaşılmaması, eserin bu bütünün bir parçası haline gelmesi gerekmektedir. Artık bir eseri teşhir edileceği yerin dışında tasavvur etmek ve tasarlamak zorlaşmıştır. Eserin içinde bulunduğu yer, ister galeri müze ister açık kent mekânı olsun eserin anlamını ve biçimini belirlemektedir. Eser, içine yerleştiği sosyal gerçeklikle diyalektik bir tartışmaya girecektir⁴⁶.

Bu bilinç, sanatçıyı kuşatan yapının, galerin ve müzelerin sorgulanmasını, sanatın esas meselesi haline getirmiş, galeri ve müzenin meşruluğu sorgulanırken açık alan, olanakları ve etkisiyle yeniden sanatçıların gözdesi haline gelmiştir. Belirli bir yer için üretilmiş ve oraya uygulanmış plastik sanat eserlerini tanımlamak için kullanılan

⁴⁴ “Uzay İstilacıları: Çağdaş Görsel Sanatlarda Mekanın Yok oluşu”, http://www.izinsizgosteri.net/asalsayil57/marcus_157.html [18.01.2008].

⁴⁵ Daniel Buren, “Kente Yerleşmek”, **Sanat Dünyamız**, s. 82 (2002): 135.

⁴⁶ Daniel Buren, **Mimarinin İşlevi, Eser ile İçine Yerleştiği Mekâna Dair Notlar, Sanatçı Müzeleri**, çev. Ali Berktaş (İstanbul: İletişim Yayınları, 2005), 176.

Site Spesifik (Kent Mekânına Özel) terimi iste bu gelişmelerin sonucunda yaratılmıştır. Site Spesifik modern heykelin özerk ve kendi kendine gönderme yapan karakterinin yerini alan yeni heykelle, eserin çevresiyle, kültürüyle, seyircisiyle tam bir uyum içinde olduğu Antik Yunan kent devletlerinde heykelin kullanılış biçimi arasında bağlantı kurmaktadır. “Şehirdeki sanatın bir anlamda ‘kamusal sanatın’ tarihi, tek ve biricik bir tarih adına, müzenin tarihi adına açıkça kesintiye uğratılmıştır⁴⁷.”

II. Documenta’da ilk kez çağdaş heykeller Orangeri Harabeleri’nde ve Karlsruhe’ın park alanlarında yani kent içinde açık alanlarda sergilenmişti. Fakat Documenta ancak bir ilk adımdır ve asıl kopuş için bir deneyim oluşturmuştur. Gerçek dönüm noktası İtalya’nın Spoleto kentinde 1962 yılında düzenlenen Uluslararası Açık Hava Heykel Sergisi’nde yaşanır. Spoleto’da tüm bir yaz boyunca 52 sanatçının, yüze yakın modern heykeli kentin açık alanlarında sergilenir. Serginin küratörü eleştirmen Giovanni Carandente’nin seçtiği sanatçılar, Hans Arp, Alexander Calder, Henri Laurens, Henry Moore, Ossip Zadkine, Jaques Lipschitz, David Smith, Arnaldo Pomodoro gibi tanınmış isimlerdir. Japonya, İsrail, Yugoslavya ve Hollanda’dan da katılımcılar vardır.

Spoleto’da heykel, II. Dünya Savaşı’ndan sonra Avrupa’da moda olduğu gibi doğal düzenlenmiş parkın içinde bir kaçış noktası olmaktan çıkmıştır. Bu, tarihi atmosfer içinde gerçekleştirilen ilk çağdaş heykel sergisidir. Fakat sanatçılar sadece tarihi mekânlarda değil kentin en az çekici olan, en sıradan mekânlarına yerleşip kentin hızına ve kaosa meydan okudular. Örneğin Calder’in neredeyse yirmi metre yüksekliğindeki *Kent Kapısı*’nın altından otobüsler geçti. Duesseldorf Akademisi’nin rektörü, Alman sanat tarihçisi ve eleştirmen Eduard Trier’e göre bu sergi heykelin müze, bahçe, park kısılacından kurtulduğu bir dönüm noktasıydı. Heykelin modernist dönemden sonra kent mekânına geri dönüşü ve onu ele alış biçimi yeni bir heykel tanımını gerektirecek derecede önemliydi⁴⁸.

Kent mekânına kalıcı olarak uygulanan modernist yapıtlar üzerine yapılan bir araştırmada Almanya örneğinin incelenmesi gerekir. Çünkü 1930’lardan beri, bu ülkede devlet, duvar resimlerine, mozaiklere, heykellere, kamusal alanda plastik sanat uygulamalarına önemli bir bütçe ayırmıştır. İkinci Dünya Savaşından sonra

⁴⁷ age, 135.

⁴⁸ Walter Grasskamp, *Art In The City-An Italian and German Tale, Public Art*, (Germany: Florian Metzner, 2004), 325.

ülke yeniden yapılanma sürecine girdiğinde, Hamburg'tan Münih'e parklar, hastaneler, okullar, bahçeler heykellerle donatılmıştır. Bu geleneğin bir sonucu olarak Almanya Münster'de Açık Hava Heykel Sergileri düzenlemeye başlamıştır fakat bu geleneğe rağmen kent mekânında heykellerin geçici olarak sergilenmesi yepyeni bir bağlam yaratmış, yeni sorunlar doğurmuştur⁴⁹.

Hans Haacke, tüm dünyada dikkatle izlenen sanatçılardan biridir. 1960'ların ortalarından beri sanat, sermaye ve iktidar ilişkilerine dikkat çekmek üzere çok çeşitli araçları kullanarak kavramsal sanat çalışmaları gerçekleştirmektedir. Haacke'nin çözümleri, yöntemleri ve bakış açısı kamusal alanda plastik sanatların yerini, anlamını ve amacını sorgulayanlar için alternatif cevaplar sunmaktadır. Haacke'nin *Aslında Kazanan Sizlerdiniz* adlı projesi, kent mekânı kullanılarak yapılan iyi bir uygulamadır. 1968'den beri, Avusturya'nın Graz kentinde, Avusturya hükümeti, Graz kenti ve Steiermark bölgesi tarafından finanse edilen Steirischer Herbst adlı bir sanat festivali gerçekleştirilir. Hans Haacke, 1988 yılında bu festivale davet edilen 15 sanatçıdan biridir. Sanatçılardan Nazi işgali sırasında önem kazanmış kamusal alanlarda geçici uygulamalar yapmaları istenmiştir. Haacke, Mariensäule'ü seçer ve üzerinde bir yerleştirme gerçekleştirir. Mariensäule, Graz'ın en eski yapılarından biridir, üzerinde altın kaplama bir Meryem Ana heykeli olan işlemeli bir sütundur. Şehrin en büyük caddesi olan Herrengasse'nin güneyinde bir meydanda yükselmektedir. 1669'da Avusturya'nın Osmanlı karşısında kazandığı zaferin anısına dikilmiştir. 25 Temmuz 1938'de, Adolf Hitler, Graz kentini onurlandırmak için kente Stadt der Volkserhebung (Halk Devrimi Kenti) nisanını verdiğinde, resmi tören Mariensäule'in altında yapılmıştı. Graz bu nişana, Nazi yönetimine giren ilk Avusturya kenti olduğu için layık görülmüştü. Avusturya'nın Almanya'ya bağlanmasından birkaç hafta önce milyonlarca Nazi Herrengasse'da bir yürüyüş gerçekleştirmiş ve yol boyunca karsılaştıkları Yahudi dükkânlarına saldırmıştı. Resmi törende Mariensäule, üzerinde gamalı haç bulunan kırmızı bir bayrakla sarılı dev bir yapı ile kaplanmıştı. Yapının üzerinde *Aslında Kazanan Sizlerdiniz* yazmaktaydı. Bu sözler 1934'de Viyana'da yaşanan ve Avusturya Şansölyesi'nin Naziler tarafından öldürülmesiyle sonuçlanan darbeye gönderme yapıyordu. 1988'de Haacke, Nazilerin zafer

⁴⁹ age, 339.



Şekil 2.27: Mariensäule, Graz, 1669

sembollerinden birine dönüşen bu yapıyı, eski fotoğraflarına bakarak yeniden inşa etti. Bu yeni yapının 1938’de ki halinden tek farkı üzerinde şunların yazmasıydı:

“Steiermark’ta Kazananların Listesi 300 çingene öldürüldü, 2500 Yahudi öldürüldü. 8000 siyasi mahkûm öldürüldü ya da tutukluyken öldü. Savaş sırasında 9000 sivil öldürüldü, 1200 sivil kayboldu. 27900 asker öldü.” 2 Kasım gecesi, festivalin bitişinden bir hafta önce Haacke’nin Nazi kurbanlarına adanmış olan yapıtı, bir yangın bombasıyla saldırıya uğradı. İtfaiye yangını söndürdüğünde yapının büyük bölümü ve Meryem Ana heykeli ciddi hasar görmüştü.

Daniel Buren’e göre “sanat olarak kent uzamına bir yapıtın yerleştirilmesindeki tek başarı şansı, sanatçının yapıtın özerkliğini reddedip, mekânın tüm parametrelerini dikkate alması ve tasarlanan yapıtı bu analizlerin seviyesine koymasındır⁵⁰.” Dani Karavan ve Hans Haacke’nin kamusal alanda yakaladıkları başarının sırrı mekânı analiz etmekte gösterdikleri titizliktir. Gerçekten de kent mekânında yapılacak uygulamalar için bir denklem kurmuş olması Karavan’ın analitik zekâsının kanıtıdır. Hans Haacke ise çalışmalarını 20. yüzyılın en önemli sosyologlarından biri olan Pierre Bourdieu ile birlikte yürütmüştür. Her iki sanatçının yapıtlarının ardında farklı disiplinlerde geniş bir kültürel birikim vardır. Bir sanat yapıtının kent mekânında var olabilmesi için Daniel Buren’in göz önüne alınmasını şart koştuğu parametreler sosyal, fiziksel, ekonomik, estetik, ideolojik ve etiktir. Dani Karavan ve Hans Haacke de mekânları bu parametreler yardımıyla analiz etmiş, bu yolla fiziksel ve sosyal çevreyle iletişime geçmiş, kent mekânın dezavantajlarını aşmayı başarmışlardır⁵¹.

⁵⁰ Buren, *age*, 142.

⁵¹ Bakçay, *age*, 59.

Kent mekânının fiziksel yapısıyla kurulan ilişkiyi yapının malzemesi, formu hacmi, yerleştirilme biçimi belirleyecektir. Örneğin çevre dokuda yoğun olarak bulunan malzemeye uyum sağlamak ya da zıtlık oluşturmak, mekânın ölçeğine göre yapının hacmine karar vermek, mekân içinde yatay ve dikey formların dağılımına göre tasarım yapmak, mekânın içine tasarlanan formu yerleştirmek heykel sanatının profesyonellik gerektiren incelikleridir. Minimalimden beri biliyoruz ki, açık alanda heykelin formuna, yanındaki binanın, trafik ışıklarının, hatta yayaların hareketi bile dâhildir. Kent mekânında, sokakta, açık alanlarda sanatçının karşılaşacağı engellerden biri fiziksel çevrenin sanat yapısının okunmasını, görülmesini engellemesidir. Özellikle kent merkezleri görsel uyarıların işgali altındadır. Işıklı, sabit, hareketli, her çeşit reklâm panoları, afisler, tabelalar, yaya ve araç trafiği, kent mobilyaları, arasında yapıtlar görünmez olur⁵².

Kent içinde, seyircinin algısından kaynaklanan ‘bakış yıpranmasına’ uğramaya da mekânın fiziksel karmaşası nedeniyle görünmez olma gibi tehlikeler karşısında bazı sanatçılar yapıtlarını fark edilir kılmak için kentin unsurlarından daha gürültücü, daha büyük, daha renkli yapıtlar üretmek yoluna giderler. Mekânla uyumsuz formlar ve büyük hacimler kullanan bu sanatçılar hakkında Daniel Buren şunları söyler: “...Böylece kendi hegemonyacı projelerini bozacak hiç kimseyi karşılarında istemeyen görsel kirleticiler yararına davranmış olmaktadır.” Bu durumda sanatçının amacı kendi hegemonyasını kurmak değil, fiziksel çevrenin sorunlarına çözüm üretmek olmalıdır. Daniel Buren “sokağa inmek isteyen sanatçının alçakgönüllü olması gerektiğini” özellikle vurgular⁵³.

Türk plastik sanatlar tarihinde, açık alanda gerçekleştirilen uygulamalarla ilgili en önemli ve ilerici adımlardan biri, İlhan Koman, Hadi Bara ve mimar Tarık Carım’ın 1953’te kurdukları Espace Grubu’dur. Kent içinde insani yaşam alanları yaratmak için mekânı toplumsal ve doğal yapısıyla bir bütün olarak değerlendirmek, bu doğrultuda pratik çözümler önermek Espace Grubu’nun temel amacıdır. 1955’te, Art d’Aujourd’hui dergisinde yayınlanan *Groupe Espace Manifestosu*, Espace Grubu’nun düşüncelerini açık ve net bir üslupla yansıtmaktadır. Metinde yer alan, işlevsel gereksinimlere ve her eğitim seviyesinden insanın her tür ihtiyacına cevap

⁵² Robert Musil, **Yaşarken Açılan Miras, Anıtlar**, çev. Ahmet Cemal (İstanbul: YKY, 2000), 65-67.

⁵³ Buren, **age**, 138-146.

vermek, çağdaş teknik ve metotların kullanımı, sanatın insanoğlunun eylemlerine doğrudan katılması gibi konulara dikkat çekilmiştir.

1973 yılında Cumhuriyetin 50. yılı etkinlikleri dolayısıyla açık alana 50 heykel yerleştirilmesi etkinliği Türk heykel sanatı için bir dönüm noktası olarak kabul edilir. Bu uygulamalar, heykel sanatçıları kamusal alana ilk kez anıt mantığı dışında çıktıkları, önceden belirlenmiş yerler için yapıt ürettikleri için büyük önem taşımaktadır. Sonuçta ilk defa İstanbul'un kamusal alanlarına 20 önemli heykeltıraşın özgün üsluplarını yansıtan 20 heykel yerleştirilmiştir⁵⁴.

Kamusal alan ve kent mekânı kullanımı, onlar için yapılan eserleri özellikle Türkiye bağlamında incelediğimizde 60-70'li yıllara kadar, anıt ve dış mekân heykel projelerinin ağırlıkta olduğunu görüyoruz. Bir kırılma noktası olarak görebileceğimiz bu tarihlerden sonra daha fazla kent mekânının kullanımı, güncel sanat akımları ve yeni oluşumlara rastlıyoruz. Sanatçılar daha fazla süreç, kavramsallık, toplum, cinsellik, cinsiyet ve politika gibi konulara değinmeye başlıyorlar. Çağdaş Türk sanatı, kendi pratikleriyle çok hızlı bir gelişim süreci içine girmeye başlıyor. Türk sanatı dünyadaki gelişmelere paralel disiplinler arası hatta multidisipliner diyebileceğimiz geniş açılımlı, kavramsal niteliklerle bütünleşen ve yaşamı sorgulayan bir tavır göstermektedir.

⁵⁴ Aydın Engin, **Heykel Oburu**, Mehmet Aksoy Kitabı, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2002), 207.

4. TÜRKİYE’DE GÜNCEL SANAT AKIMLARI VE YENİ OLUŞUMLAR

Klasik sonrası sanat ‘modern sanat’ olarak adlandırılmıştır. Sanat tarihine bakarak Rönesans, Barok, Manierist, Romantik ve Modern Sanat’ı düşündüğümüzde; Modern Sanat’ın aslında Batı Rönesans’ı ile başlayan, tek bakışlı, merkezi bakış noktasından üç boyutlu şekilde ortaya çıkan, perspektifli resim anlayışının karşısındaki ilk harekete verilen ad olduğunu görüyoruz. Modern Sanat 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Monet ile başlayan bir çizgidir, ufuk çizgisinin perspektif kurallarına uymayan bir şekilde gösterilmesiyle başlayan bir sürecin başlangıcıdır. Bütün bu avangart (öncü) diye adlandırılan -fovistler, kübistler, dadaistler, sürrealistler ve fütüristlerin- her türlü yeninin, yeninin de yenisinin arandığı bir dönemin ismidir Modern Sanat. Yani Modern Sanat, II. Dünya Savaşı’na kadar süren ve birbiri ardına gelen bir sürü akımın adıdır⁵⁵.

Güncel Sanat ise ismi üstünde aktüel bir sanat; şu ana ait bir sanat. Bu anlamda kendisini modernden de, çağdaştan da ayırıyor. O zaman çağdaş sanatın içinde hâlâ 19. yüzyıl pozitivizminin getirmiş olduğu bir ilerleme mantığı vardı. Birinin bitip yerine başka bir şeyin gelmesi.

Türkiye’de Güncel sanat kavramı 1990’ların ortalarından bu yana gündemde olmuştur. 1980’lere kadar, ‘modern sanat’ ve ‘çağdaş sanat’ kavramları arasında bir anlam farkı yoktu; modern ve modernist ayrımından kaynaklanan bir fark vardı. Çağdaş olanı, bugüne ait olanı belirtmek üzere, ‘modern’ sözcüğünün yanı sıra, İngilizce’de ‘contemporary’ diye ayrı bir sözcük daha kullanılıyor. Geçen yüzyılın son çeyreğine kadar modern art kavramı Türkçe’ye çağdaş sanat diye çevriliyordu. Şimdilerde ‘contemporary art’ı da çağdaş sanat diye çeviriyoruz⁵⁶.

Özellikle 60’lerden günümüze güncel sanat kavramının yaygınlaşmasıyla Türkiye de birçok sanatçı grupları oluşmuştur. Bu gruplar birlikte hareket edip ortak etkinlikler ve sergiler düzenlemeye başlamışlardır.

⁵⁵ Ali Akay, **Sanatın Durumları, Kıbrıs Konuşmaları**, (İstanbul: Bağlam Yayınları, 2005), 27.

⁵⁶ “Mehmet Yılmaz, **Güncel Sanat, Çağdaş Sanatın Öteki Adıdır**, Tuesday, 28. August 2007”, <http://my.opera.com/mehmet%20yilmaz/blog/show.dml/1283403> [12.06.2008].

Türkiye’de Kavramsal Sanat’ın konuşulmaya başlandığı 1960’lı yıllarda Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem ve Avni Yamaner tarafından kurulan Sanat Tanımı Topluluğu satın alınabilen sanat nesnesi yerine sanatın sınırlarını ve işlevini sorgulayan bir tavır geliştirmişlerdir. 1982 yılında topluluk amaçlarını ve çağdaş Türk sanatındaki yerini belirleyen bir metin yayınlamıştır. Metin Yeni Boyut Dergisi’nin Eylül 1982 tarihli sayısında, sayfa düzeni Sanat Tanımı Topluluğu tarafından yapılmış olarak yayınlanmıştır. 60’lı yılların sonuna doğru sanat ortamında görülmeye başlayan yenilik arayışlarının bir başka sonucu olarak *Yeni Eğilimler ve Günümüz Sanatçıları* sergileri düzenlenmeye başlamıştır. Özellikle *Yeni Eğilimler* sergileri ile birlikte, geleneksel resim ve heykel formundan kopmalar başlamıştır. Bu sergilerde özellikle minimalist yaklaşımların ve Kavramsal Sanat çalışmalarının etkileri oldukça fazladır.

Daha sonraki yıllarda, İstanbul Bienalleri ile sürdürülen grup çalışmaları son yıllarda kavramı olan ve küratörlü sergi düzenlemeleri olarak karşımıza çıkmıştır. Hangi biçimde düzenlenmiş olursa olsun, en canlı sanatsal tartışmalarının gündemde olduğu dönemlerde oluşturulan sergilerin, mekân arayışları denemeleri üzerinde de son derece olumlu etkileri olmuştur⁵⁷.

Günümüzde galeri ve sergi salonunun da değil kentin her noktasında sanatçılar etkinliklerini gerçekleştiriyorlar. Bu bazen bir caddenin kaldırımı bazen de eski bir esnaf atölyesi olabiliyor. Zincirleme şeklinde bir biri ardına ortaya çıkan sanatçı inisiyatifleri uluslararası bir platformda kendini göstermeye başladı. Bu etkinlikler genel de maddi kâr amacı gütmeyen gruplar olarak karşımıza çıkıyorlar. Bu organizasyonlardan belki de ilkin, Uluslararası İstanbul Bienali’ni görüyoruz.

Gösterilerini 1973 yılında başlayan Uluslararası İstanbul Festivali daha ilk programlarından itibaren düzenlediği sergilerle görsel sanatları da kapsamına almıştı. Sanatçı inisiyatiflerinden farklı olarak sanatçıların sergi organizasyonu ile ilgilenmektedir. 26 yılda on kez düzenlenebilen İstanbul Bienali bu süre içerisinde birkaç kez kabuk değiştirdi. Düzenleyiciliğini Beral Madra’nın üstlendiği -o zamanlar küratör kelimesi telaffuz edilmiyordu- bu etkinlikler, “Geleneksel Mekânlarda Çağdaş Sanat Yapıtlarının” sunumunu hedefliyor, İstanbul’un kültürel geçmişinin bir cazibe yaratacağına inanıyordu. Avusturya, Fransa, Kanada, Polonya,

⁵⁷ Zerrin İren Boynudelik, “1986-1996 tarihleri arasında İstanbul’da düzenlenen ve mekânları ile doğrudan ilişki kuran sergiler” (Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996), 55.

Yugoslavya, Almanya gibi Kültür Ata elikleri aracılığıyla davet edilen  lkeler, Venedik Bienali kadar olmasa bile, bir ülke pavyonu fikrini canlı kılıyorlardı.  zeride ise, dönemin  ne çıkan isimlerine henüz yeni yeni algılanmaya ba lanan enstalasyon fikri doğrultusunda geleneksel mekânları kullanma  nerisi/zarurieti getiriliyor, paralel düzenlenen modernist sergilerle tüm sanat ortamını kapsayan topyekun olağanüstü bir  ağda  sanat hali ilan ediliyordu. “ imdi” sanata dahil olmanın, hep birlikte bir şey yapmanın gerekliliği ve önemi anlatılmaya  alı ılıyordu⁵⁸.

 stanbul Kültür Sanat Vakfı ( KSV) 1987 yılından bu yana, farklı kültürlerden sanatçılar ve izleyiciler arasında görsel sanatlar alanında  stanbul’da bir buluşma noktası oluşturmayı amaçlayan Uluslararası  stanbul Bienali’ni düzenliyor.  KSV’nin şimdiye dek düzenlemiş olduğu on bienal, her iki yılda bir güncel sanatın yeni eğilimlerini bir araya getirerek izleyiciye sunarken, yurtiçi ve yurtdışındaki sanat çevreleri, sanatçı, küratör ve eleştirmenler arasında uluslararası bir kültür ağının kurulmasına olanak sağlamıştır. Uluslararası  stanbul Bienali, ulusal temsil modeli yerine, sanatçıların yapıtları aracılığıyla birbirleri ve izleyici ile diyalogunu sağlayan bir sergi modelini tercih ediyor. Uluslararası bir danışma kurulu aracılığı ile belirlenen bienal küratörü, geliştirdiği kavramsal çerçeveye uygun olarak çeşitli sanatçı ve projeleri sergiye davet ediyor. Bugün  stanbul Bienali,  lkemizde ve bulunduğumuz coğrafyada düzenlenen en geniş çaplı uluslararası sanat sergisi olma özelliği taşıyor. Diğer vereceğimiz tüm örneklerden ayrılan yanı bu etkinliğin bir organizasyon olması ve sanatçı inisiyatifi, yeni bir sanat oluşumu olmamasıdır.

1999 da Selda Asal tarafından “Apartman Projesi” adında bir sanatçı inisiyatifi kuruldu. Apartman Projesinin oluşmasına sebep olan ihtiyaç(lar), sanatçıların kendi idaresi ile yürütülen disiplinlerarası bir paylaşım ve sergileme imk nını sağlamaktı.

Tünel’de giriş katında bulunan 24 metrekarelik bu sergi mekânı    geniş penceresiyle, sokak ile iletişimde bulunmak, sergi ve etkinliklerine gündelik hayatın içerisinden katılma olanağı vermesini sağlamak amacındaydı. Buda mekânın camlarına yerleştirilen obje, yazı, fotoğraflar ya da geceleri pencerelere projekte edilen filmler mekânın açık olduğu saatler dışında dışarıdan izlenebilecek şekilde planlanarak sağlanıyordu. Böylece sadece bilinçli sanat/sergi takipçileri değil, sokaktan geçen, civarda yaşayan insanlar ile kalabalık bir izleyici kitlesi oluşturmayı amaçlıyordu. Apartman Projesi, içersinde bulunduğumuz durumu, zamanı

⁵⁸ “Paneller,  stanbul Bienalleri”, <http://www.sanalmuze.org/paneller/index04.htm>, [05.04.2008].

sorgulayan bir disiplinlerarası bir proje olarak görebiliriz. 1999 dan bu yana Temizlik Malzemeleri Dükkanı (Cleaning Material Store), Düs Satinalma Dükkanı (Store of Dreams), Bekleme Odası (Waiting Room), Kartpostallar (Postcards), Yalanla İlgili Hersey (All about lies), Her şey Yolunda Olacak, Hiçbir şey Yolunda gitmiyor (Nothing goes well) gibi çeşitli sergiler gerçekleştirdiler.



Şekil 2.28: Apartman Projesi, İstanbul

İstanbul'un merkezine bu kadar yakın olan ama birbirinden farklı, birbirleriyle çelişen, ters düşen yaşamların birlikte barındıkları Haliç'te, buraya bağlanan Eyup, Halıcıoğlu, Balat, Silahtarağa gibi bazı bölgelerde ki sokakları çalışma alanları olarak belirlemişlerdir. Lüksün, sefahatin az ötesinde yer alan bu mahallelerde bu çocuk ve gençlerin hayatlarını sürdürme mücadelelerinde sıkıştığı noktaları, hayaller üzerinden görünür kılmaya çalışmışlardır⁵⁹.

PiST/// Türkiye güncel sanat ortamında üretim yapan az tanınmış ya da kariyerinin başındaki sanatçılara, alanında yetkin yazar, düşünür, mimar, müzisyen ya da tasarımcılara sunum ve söylem alanı yaratmak ve İstanbul güncel sanat ortamında uluslararası bir dinamizm oluşturmak istiyorlar. İstanbul, Pangaltı'da yer alan birbirine komşu 3 dükkânda Mayıs 2006'dan beri devam eden ve kar amacı gütmeyen, bağımsız bir sanat projesidir. PiST'in bu güne kadar gerçekleştirdiklerine baktığımızda gerçekten ekibin iki kişiden oluştuğuna inanmak çok zor. PiST öncelikle bir sergi alanı, hem farklı sanatçıların hem de sizlerin proje ve sergilerine ev sahipliği yapıyor. 7 gün 24 saat açık bir sergi vitrini var. Bunun yanı sıra 2006

⁵⁹ "Artist -Run Space in İstanbul", <http://www.apartmentproject.com/>, [23.09.2008]

yılından beri yaptıkları arasında sanatçı konuşmaları serisi, sanatçı kitabı tanıtımları ve güncel sanat oluşumları arasında bir network kurulması için önemli bir adım olan sanatçı inisiyatifi toplantıları, film gösterimleri ve e-flux gibi çarpıcı uluslararası projeler bulunmaktadır. PiST'in daha geniş bir çevre tarafından tanınmasını sağlayan ise güncel sanat listesi LiST oldu⁶⁰.



Şekil 2.29: Pist, İnterdisipliner Proje Alanı

Hafriyat on yıldır beraber sergiler açan bir grup sanatçının oluşturduğu ortak bir zemin ve düşünce alanıdır. Hafriyat, gündelik yaşamda her gün görmekten önemsizleştiği ya da hakikaten ötekileştirildiği için kenara atılmış olana baktırıp ve onunla empati kurdurmaya çalıştıklarını dile getiriyorlar. Bunu da sokağa ve alt kültüre bakmak olarak tarif ediyor. Kente bakış ya da kentli olmak tanımı ile imgenin çevreselliği kavramlarını geliştiriyor; Hafriyat'ın her zaman sosyolojik bir duyarlılıkla hareket ediyor ve ettiğini söylüyor. İstanbul'da yaşayan sanatçılardan oluşan grup, Türkiye'deki ve haliyle İstanbul'daki modernleşme projesinin trajik ve ironik tezahürleriyle ilgilenmekte olduğunu belirtiyorlar. Hafriyatı oluşturan grup üyeleri; Banu Birecikligil, Ceren Oykut, Extramücadele, Fulya Çetin, Hakan Gürsoytrak, İnci Furni, Murat Akagündüz, Mustafa Pancar, Nalan Yırtmaç, Nazım Dikbaş, Neriman Polat, Tan Cemal Genç den oluşmaktadır. Bir yandan Batı merkezli evrensel kültürle kesişen, bir yandan da kendi kimlik sorunlarına odaklanan bir yerellik önerisinin olabilirliği üzerine çalışıyorlar. Hafriyat içinde sergilemenin olduğu, sansürün olmadığı, sözün niteliğinin öncelikli tema olarak konuşulduğu atmosferi sınırlı olanakları ile oluşturulmuş. Hafriyat bugüne kadar biri yurtdışında

⁶⁰ “Galerist Gazete Pist Röportajı / Eylül 2008” [http://pist.org.blogspot.com/search/label/PiST %2 F% 2F%2F](http://pist.org.blogspot.com/search/label/PiST%20F%2F%2F), [12.11.2008].

olmak üzere toplam 15 grup sergisi gerçekleştirmiştir, bu sergilere eşlik eden metinler kaleme alındı, sergilerini ve genel anlamda bağımsız sanatçı girişimi olarak deneyimlerini konu alan söyleşi ve panellere katıldı ve iki kitapları yayımlanmıştır. Hafriyat Karaköy, yeni yaşam alanı açmak isteyen Hafriyat sanatçılarının bir araya gelerek oluşturduğu, bağımsız bir mekân olarak tasarlandı. Hafriyat Karaköy, Türkiye sanat ortamının özgürlük alanlarını deneyimlemek isteyen tüm lokal (yerel) duyarlıklara, deneysel çalışmalara, alt gruplara, sivil politik hassasiyetlere, kültür endüstrisinin dışında durmak isteyen yapılara kapılarını açan bir alan olmuştur. Hafriyat Karaköy sanatçıların bir araya geldiği, sanatsal ve kültürel deneyimlerin paylaşılmasıyla yeni projelerin üretildiği, uygulandığı, kâr amacı gütmeyen bir mekân. Sanatçıların bireysel ve grup sergilerinin yanı sıra, kolektif sergiler kurgular, grup etkinliklerine, yurt dışından misafir ettiği sanatçılara ve gruplara alanlar yaratmaya çalışmıştır. Sergiler tüm disiplinlere ve küratoryel çalışmalara açık olup bugüne kadar kurmuş olduğu uluslararası sanatsal ilişkileri, bu mekânda karşılıklı sergi projeleriyle geliştirip hayata geçirip, paylaşımına açmaya çalışmıştır⁶¹. Hafriyat'ın karma sergilerinden birine örnek olarak bakacak olursak güncel sanattaki üretimlerini daha iyi görebiliriz; Hafriyat Karaköy, 1993 yılından beri faaliyet gösteren lezbiyen/gey/biseksüel/travesti/transseksüel dayanışma derneği Lambdaistanbul'un düzenleyicisi olduğu *Makul* başlıklı sergiye ev sahipliği yapmıştır. Resim, heykel, seramik, fotoğraf, video, performans, yerleştirme gibi farklı disiplinlerde çalışan 30 sanatçı/sanat kolektifinin katılımıyla gerçekleştirilmiş olan *Makul*, Lambdaistanbul'un ilk büyük ölçekli sergisi olma niteliğini taşıyor.

⁶¹ “Çeşitli Sanatlar Alemi, Hafriyat Karaköy” , <http://www.hafriyatkarakoy.com/> [03.09.2008].



Şekil 2.30: Hafriyat Karaköy

Diğer güncel sanat oluşumlarında biri de 5533. Güncel sanatta, sergileme, araştırma ve tartışma alanı yaratmayı amaçlayan kütüphane, sanatçı dosyası arşivi, yeni medya ve sound art bölümü yanı sıra vitrin sergilerinden oluşan bağımsız bir mekân olarak tasarlanarak Şubat 2008’de açıldı. İMÇ’nin 5. Blok’ta eski bir dükkanda sanatçı konuşmaları, atölye çalışmaları, yuvarlak masa tartışmaları, okumaları ile sanat pratiklerinin ve kavramlarının tekrar gözden geçirilmesi için enteraktif bir ortam sunuyor. 5533, sanatın kuramsal bağlamının yeniden gözden geçirilmesinin yanı sıra; video gösterimleri, performanslar ve sergiler ile hem İMÇ’nin yerel çalışanları hem de sanat çevresinden ziyaretçiler için bir mekân. Farklı disiplinlerden, mesleklerden ve çevrelerden gelen insanların sanat bağlamında, yan yana gelebileceği bir etkileşim alanı. Bienal de etkinliklere katılmak dahil projeler üretmiş ve uygulamıştır. Bu projelerden bir örnek alıp inceleyecek olursak Manifaturayı görebiliriz.



Şekil 2.31: 5533 - İmç 5.Blok No:5533, Unkapanı, İstanbul



Şekil 2.32: Manifatura Sergisi, İmç 5533, İstanbul 2008

Sanat, tasarım, zanaat bağlantıları üzerine deneysel bir çalışma; MANİFATURA. 2007 yazında İstanbul Bilgi Üniversitesi Kültür Yönetimi, Sanat Yönetimi, Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi ve Tasarım Kültürü ve Yönetimi Sertifika Programı öğrencileri tarafından sanat, tasarım ve zanaatın bilinen sınırlarını aşmak ve yeni üretim stratejileri keşfetmek üzere gerçekleştirilen deneysel bir atölye çalışması olmuştur. Ortak çalışmanın eseri olan bitmiş “işlerden” çok, ortak çalışma sürecine odaklanan MANİFATURA kapsamında Türkiye, Gürcistan ve Ermenistan’dan genç sanatçılar ve tasarımcılar Unkapı’nı görmüş geçirmiş sokaklarında ve zanaatkâr atölyelerinde gündelik yaşamın parçası olmuşlardır. Oluşturulan beş ayrı çalışma grubu Temmuz ayı boyunca bir dizi seminer takip edip tasarımcı Erdem Akan ve küratör Marcus Graf’in çizdiği kavramsal çerçeveyi tartıştılar. Gruplarda bir sanat, bir tasarım öğrencisi ve bir zanaatkâr yer almıştır. Bir sanat veya tasarım yönetimi öğrencisi üretim sürecini koordine etmiştir. Grup üyeleri bir yandan mekânı, malzemeyi, semtin kendine özgü hikayelerini, diğer yandan Tarihi Yarımada’yı ilgilendiren kentsel dönüşüm planları kapsamında alınan tahliye kararlarının esnaf arasında yarattığı endişeyi ortak çalışmalarına dahil etmişlerdir. 20 Ağustos-20 Eylül 2007 tarihleri arasında Hızır Bey Sokağı’nda çeşitli atölyelerde sergiler açılmıştır; sokaktaki çay bahçesinde semt sohbetleri düzenlenmiştir ve bölgeyi tanıtan bir rehber taslağı hazırlanmıştır. *MANİFATURA@5533*, projeyi İMÇ’nin arka sokaklarından İMÇ’nin içindeki 5533 adlı sanat mekânına taşıyarak projenin sonuçlarını değerlendirmeyi, kent mekânında sanat, tasarım ve zanaat arasındaki ilişkiyi sorgulayan MANİFATURA’nın başlattığı tartışmayı yeni bir düzlemde yeniden ele almayı amaçlamıştır. 5533’de 2007 yılında üretilen işlerin yanı sıra

projenin fotoğraf ve video dokümantasyonu sergilenmiştir. Ayrıca, İrem Tok, Özgür Demirci ve Alpaslan Arslan MANİFATURA projesinin kavramsal çerçevesi etrafında mekâna özgü tasarlanmış işler üretmişlerdir⁶².

Sergi, toplumsal cinsiyet ve heteroseksizm kavramları çerçevesinde LGBTT* bireylerin kimlik politikaları, yaşam deneyimleri ile maruz kaldıkları baskılar ve bu baskılar karşısında geliştirdikleri direniş pratiklerini sanat yapıtlarıyla sorunsallaştırmayı hedefliyor. Sanatçılar cinsel yönelim ve cinsiyet kimliği üzerine üretilen algıları aile, militarizm, sansür, cinsiyetçilik, beden temsili gibi bağlamlarda tartışarak, bireyin toplum ve iktidar odakları tarafından nasıl sınıflandırıldığı, denetlendiği ve normalleştirildiğine dair ipuçları veriyor⁶³.



Şekil 2.33: Makul, LGBTT Sergisi, Nisan 2008, İstanbul

Extramücadele 1997’de Memed Erdener tarafından kurulmuş bir oluşum ve projedir. Hayali siparişler üzerine çalışır. Aynen bir grafikerin müşterisi için bir işaret tasarlaması gibi toplumsal baskı altındaki bütün topluluklar için işaretler tasarlar. Onların hayali isteklerine uygun resimler yapar. Üniversiteye alınmayan türbanlı kız da, Kürtçe konuşması hoş karşılanmayan adam da, Avrupalılaşma hareketine karşı çıkan İslamcı da, İslamcının karşıdevrim arzusundan rahatsız olan ordu ve sol aydın da Extramücadele’nin hayali müşterileridir. Extramücadele gurubu sürekli ödünç

⁶² “5533 - imç 5.blok no:5533 unkapanı / İstanbul” , <http://www.imc5533.blogspot.com/> [02.06.2008].

* LGBTT (Lezbiyen,Gay,Biseksüel,Travesti,Transseksüel) Dayanışma Derneği.

⁶³ “Makul” , <http://lambdahafriyatta.blogspot.com/> [11.11.2008].

olarak, rüya yurdunu aradıklarını belirtiyor. Bu arayış kavramsal bir temel oluşturmak isteğinden çok, düşüncenin rüyasıdır. Extramücadele, fotoğraf, şekil, işaret ve yazının bitmeyen kavgasını verdiklerini ifade ediyorlar. Çeşitli ideolojilerin birbirleriyle hesaplaştığı yazı, satır, söylem, fotoğraf ve imgeleri kesiyor, parçalara ayırıyor ve sonra onları tekrar oluşturuyor.

Arınmış bir grafik dilin keskinleştirdiği bu görsel müdahaleler, fantezi kurmamız veya arzulamamız için değil, ahlaki ve politik bir hesaplaşmanın acısını yaşamamız için bizi sıkıştırdığını belirtiyorlar. Grubun ya da oluşumun son dönemde gerçekleştirdiği bir projede şöyleydi; Extramücadele imzasıyla bienal için tasarlanan azınlık afişleri projesinin adı: *Ne?*. Sergiyi gezen insanlar, projenin bir parçası olan kalemlerle afişlerdeki boşlukları dolduracaklar. Tamamlanmayı bekleyen bu cümleler imece bir usul ile doldurulduğunda Extramücadele'nin ortak akılla tamamlanmış ilk afişleri de ortaya çıkmış olur. Boşlukları dolduranlar da sergiye etki etmiş, dolayısıyla Bienal heyecanına katılmış olurlar. Grafik tasarımın sermaye ile birlikte yaşama zorunluluğu olmadığını kanıtlamak Extramücadele'nin varlık nedeni olmuş bu sergide. Etkinlik, mahalli grafik unsurlarla tasarlanan azınlık afişleriyle insana ve aileye, mahalleye, şehre ve ülkeye işaret edilen bir hedeften oluşuyordu⁶⁴.



Şekil 2.34: Extramücadele, “Ne?”, Bütün Azınlıklar İçin Afiş, İstanbul Bienali

2007

⁶⁴ “Ekstramücadele”, <http://www.extramucadele.com/default.asp?KID=16>, [06.04.2008]

Oda Projesi İstanbul’da temellenmiş bir sanatçı kolektifidir. Özge Açıklol, Güneş Savaş ve Seçil Yersel 2000 yılında çalışmalarını birlikte yürütmeye karar veren grubun üyeleridir. Bir “mekân”da bir arada olma ihtiyacının ardından oluşan Oda Projesi’nin düz çizgisel bir tarih anlayışı içinde anlamlandırılması, “zamanında” yapılan ya da sürmekte olan hareket ve duruşları anlatmada yetersiz kalabileceğini belirtiyorlar. Oda Projesi’nin, İstanbul’dan, Galata’da bir mahallenin coğrafyasından, dokusundan ve yaşayanlarından etkilenerek ve onlarla etkileşime geçerek, İstanbul sanat ortamının birbirine benzer koşullarından sıkılarak hareketlenen bir oluşum ve bir sanatçı kolektifi olduğu söylenebilir. 1997 yılında tanışan üyeler, 2000 Ocak ayında kendilerine Oda Projesi olarak adlandırırlar, 3 odanın orta odasını herkese açarlar; bu herkes, mahalleli, dostlar, sanatçılar, farklı disiplinlerden insanlar; mekân ve kullanımları, gücü ve potansiyelleri üzerine düşünmek isteyenlerdir. Perec’in *Yararsız Bir Uzama Dair* metni izinde Özge ilk projeyi gerçekleştirir. Odayı boş olarak açar/gösterir; 5 sene boyunca Oda Projesi niyeti, önerileri burada şekillenmiştir ve İstanbul’da, yurtdışında farklı yerlerde, sergilerde, mekânlarda, yayınlarda, radyolarda kendini yaygınlaştırır, değiştirir, dönüştürür. 2005’te mekânlarından ayrılmak zorunda kalınca, Galata’da ve İstanbul’da artan “güzelleştirme” çalışmalarına kendi konumunu da sorgulayarak bakmak ve bir sanatçının, bir sanat projesinin kent içindeki duruşu üzerine farklı taktiklerle düşünmek için “çatısız” kalmayı tercih etmiştir.

Oda Projesi içinde yer aldığı mahallede, odada, avluda, meydanda, sokakta, sanat galerisinde, gazetede, kitapta, radyoda... Üçayaklı bir ilişki biçimi yaratarak (Oda Projesi/“mekân” sahibi/davetli “misafir”/“komşu”), bu üçlü ilişkiden çıkan sürecin önemine işaret eden ve sonuca önceden bilerek değil yol alırken karar verilen bir dizi proje gerçekleştirmektedir. Genişleyen, büzüşen bir organizma gibi olan Oda Projesi’nin, mekân deneyimleri, farklı dil olasılıkları ve gündelik hayat dinamiklerini ödünç alarak oluşan stratejiler, taktikler geliştiren yapısı sürmektedir.

Düz bir çizgide hızlıca akan yaşamın içinde bir kesinti yaratarak düşünmek, konuşmak, dinlemek, oturmak, bakmak özgürlüğünü ifade eden Pause temalı 4. Gwangju Bienali’ne davet edilen Oda Projesi, bienalin *Proje1* bölümünde yer aldı. Bu bölüm alternatif mekânlara sahip grupların katılımını da içeriyordu. Oda Projesi de dahil olmak üzere 25 grup davetliydi. Bienalin küratörleri Charles Esche, Hou Hanru ve Wan-kyung Sung, alışlagelmiş seçici ve düzenleyici küratör anlayışı yerine, bu gruplardan kendi çalışmalarının yeniden sunumu üzerine düşünerek yeni

bir alan oluşturmalarını istediler. “Alternatif mekân” olarak davet edilen Oda Projesi’nin Galata’daki üç odası sergi alanında birebir ölçülerde “yeniden inşa” edildi. Kendini tarihinden ve mekânından soyutlanmış bir biçimde gösteren üç oda içinde izlenen İstanbul diaları, Galata ve Gültepe’de yapılan projelerin dokümanter filmi yanında Gwangju’daki bir özel okulda İngilizce öğrenim gören 7-10 yaş grubu öğrencileri ve öğretmenleri ile odada, bienal bahçesinde ve sergi alanlarında çeşitli çalışmalar yapıldı.



Şekil 2.35: Oda Projesi İstanbul

Projenin bir parçası ise Galata’daki ve Gültepe’deki çocuklarla oda, müze ve kentin işlevleri üzerine yapılan konuşmalardan oluşan bir kitaptı. Kitabın son sayfaları bir defter gibi boştu ve Gwangju’ya ayrılmıştı. Çocuklara gösterilen İstanbul diaları üzerine akıllarında kalan imgeden çıkan çizimler kitapta yer aldılar ve her biri “orijinal bir kopya” haline gelen kitaplar sergi boyunca izleyiciye dağıtılmıştır.

Buradaki ilişki kurma biçimi çocukların öğretmenleri üzerinden oluşuyordu. Öğretmen aynı zamanda çalışma yapmaya gelmiş oldukları bu yeni coğrafyaya sızmayı sağlayan bir aracı konumuna geçip projenin merkezine oturmuştur⁶⁵.

Sivil bir sanat girişimi ve sokak etkinliği olan İstanbul Yaya Sergileri 2: Tünel-Karaköy, mekânsal ve kültürel öneriler aracılığıyla, bir su kenti olan İstanbul’un yüzyıllarca limanı ve ticaret merkezi olarak işlev gören Karaköy’ün dönüşümü ve gelecekteki kimliği üzerine bir tartışma alanı açmayı hedefliyor. Oldukça geniş katılımlı bir katılım listesine sahip bu etkinliği oluşturan sanatçılar; Erdağ Aksel, Gülçin Aksoy, Nevin Aladağ, Hüseyin Alptekin, Halil Altındere, Kutluğ Ataman,

⁶⁵ “Oda Projesi”. <http://odaprojesi.org/lang-pref/en/> [17.10.2008]

Gökhan Avcıoğlu, Recai Aynan, Bağımsız Fason Hareketi (Murat Bayındır, Enis Özbek, Ertuğ Sönmez, Murat Şahinler), Selim Birsell, Önder Büyükerman, Hasan Çalışlar/Kerem Erginoğlu, Ergin Çavuşoğlu, Cevdet Erek, Köken Ergun, Ayşe Erkmen, Leyla Gediz, Ali Gürevin, Şirin İskit, Arhan Kayar, Merve Kitabçı, Ebru Özseçen, Aziz Sarıyer/Derin Sarıyer, Nevzat Sayın, Ahmet Soysal, Özlem Sulak, Fuat Şahinler, Murat Şahinler/Recai Aynan, Hale Tenger, Ahmet Tercan, Canan Tolon, Mürüvvet Türkyılmaz, Emir Uras, Demet Yoruç dan oluşmaktadır.

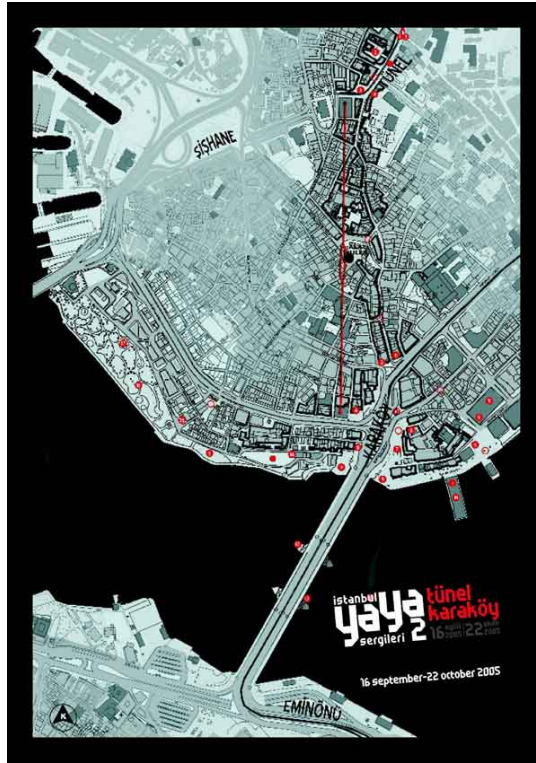
Şuana kadar gördüğümüz İstanbul bienali ve sanatçı inisiyatiflerinden farklı olarak İstanbul Yaya Sergileri 2; kent kültürü, kentsel dönüşüm ve kamusal alan gibi konuları, İstanbul ve tarihi yarım ada özelinde konu alıyor. Küreselleşme olgusuyla birlikte, kentlerin yeniden doğuşu ve dönüşümü sürecinden payını alan İstanbul, 80'lerden bu yana, kentin anatomisini değiştiren büyük ölçekli kentsel projelere sahne olmuştur. Bu durumun bir uzantısı olarak, Karaköy'de bulunan finans sektörünün Zincirlikuyu-Maslak aksına taşınması, Perşembe Pazarı'nın 1980'lerdeki tartışmalı istimlak ve kısmen Perpa Ticaret Merkezi'ne taşınması sonucunda bu bölge, kendini yeni form ve işlevlere açmıştır. Karaköy'ün gerek kent içindeki coğrafi ve stratejik konumu, gerekse İstanbul'un sosyoekonomik tarihini ve su yaşantısına ilişkin kültürünü örneklemesi açısından kent yaşantısındaki ayrıcalıklı yeri göz önüne alındığında, bu bölgenin geleceğinin hangi ölçütlere göre belirleneceği, İstanbul'un içinden geçmekte olduğu kentsel dönüşüm bağlamında büyük bir önem taşıdığını belirtiyor ve bunun üzerinden projeler geliştiriyor. Günümüzde trafiğin işgal ettiği Karaköy Meydanı, alt geçitler dışında yaya hareketine izin vermemekte ve herhangi bir meydanın varlık nedeni olan sosyal karşılaşma ve etkinliklerin gerçekleşebileceği bir toplanma mekânı olma özelliği taşımamaktadır. Öte yandan Karaköy'ün tarihi yarımadaıyla karşılıklı konumuna ve bölgeden geçenlere sunduğu görsel zenginliğe karşın, meydanın en stratejik noktalarının trafiğe ve otoparka ayrılmış olması, meydanda oluşması muhtemel yaşantıyı engellemektedir. İstanbul Yaya Sergileri 2, Karaköy Meydanı'nı yaya kullanımına açan hayali bir öneri getirerek, meydanın gelecekteki kimliğinin kültürü temel alan bir dönüşümle yapılandırılması ve kamusal alanın yayanın kullanımı lehine yeniden düzenlenmesini önermektedir.

İstanbul Yaya Sergileri 2, ana bilgi merkezi'nin bulunduğu İstiklal Caddesi'nden başlayıp, Tünel Meydanı, Karaköy Meydanı, Galata Köprüsü, Haliç kıyısında bulunan Perşembe Pazarı Parkı ve İskele Rıhtımı'nı içine alan bir yürüme rotası

önermektedir. Sergide yer alan projeler, mekâna-özel olarak tasarlanmış olup, kamusal alanın yayalaşmasına yönelik öneriler getirmeyi hedeflemektedir.

Sergi, kentsel ölçekte kurgulanmış mimari ve sanatsal müdahalelerin yanı sıra çıkartma ve el ilanı gibi kent kültürünün alternatif ifade araçlarını da içermiştir. Ayrıca, dört üniversitenin bölgenin geleceği ve bugünkü duruşu üzerine gerçekleştirdikleri atölye çalışmalarının sunumları serginin ana bilgi merkezinde yer almıştır.

Sergi süresince düzenlenen panel tartışmaları, söyleşi ve rehberli turların yanı sıra bölge üzerine kentsel, sosyolojik, tarihsel ve kültürel okumaların ve serginin dokümantasyonunun yer aldığı kapsamlı bir kitabın da sergi bitiminde yayınlanmıştır.



Şekil 2.36: Yaya Sergileri 2, Tünel-Karaköy, İstanbul 2005

İşlevselliğini yitirmiş kamusal alan kullanımını yeniden ele almayı ve yayayı ölçüt alan yeni olasılıklar yaratmayı öneren İstanbul Yaya Sergileri 2, Karaköy özelinde İstanbul'u deneyimleme ve tekrar düşünme olanağı tanıyor⁶⁶.

⁶⁶ "İstanbul Yaya Sergileri 2", <http://www.yayasergileri.org/yaya.htm> [12.06.2008]

5. SONUÇ

Bu çalışmada 1970'ler den günümüze değin sanat eseri sergilemede ve yapıt üretiminde sergi mekânını gerek fiziksel olarak gerekse anlamsal olarak ele alan, yapıtlarını oluşturan özellikle bu tür düzenlemeler ve sanatçılar ele alındı. Konunun genişliği düşünüldüğünde Türkiye ile sınırlandırılan incelemede esas üzerinde durulan sanat eserlerinin sergilenmesi, mekânla kurduğu ilişki, sanatçı inisiyatifleri ve sanatçıların bu kavramlar karşısındaki tutumları olmuştur. Bütün bu düzenlemeler arasında tartışmasız kabul edilen örnekler, özellikle mekânların mimari öğeleri ile ilişki kuran düzenlemeler olmuştur. Kavramsal yaklaşım söz konusu olduğu için en zor ilişki mekânların anlamları ile kurulandır. Özellikle bu noktada bazı çalışmaları diğerlerinden ayırt ederek daha güçlü bir ilişki kurmuş olmaları nedeniyle ayrı bir yere koymak gerekmektedir. Buraya kadar görülen örneklerin çoğunda, geleneksel tanımlamaların dışında resim ve heykelden farklı değerlendirilebilecek bir şekilde her türlü nesnenin kullanıldığını bunların büyük kısmının da bulundukları mekân için özel olarak üretildiğini ya da seçildiği söylenebilir.

Eser, sergileme mekânı ve sanatçı üçgeninde ilerleyen araştırmada zaman zaman izleyici etkenine de değinilmiştir. İzleyici düzenlemelerde kimi zaman etkin kimi zaman da pasif olarak yer almaktadır. Her ne kadar 70'lerden günümüze geçen sürece genel olarak bakmış olsak da, mekân ve eser ilişkisi yazıda da detaylı incelendiği gibi Rönesans'tan beri sanatçıların ilgilendiği ve araştırdığı bir konu olmuştur. Rönesans İtalya'sındaki kiliselerin içinde ve dışında bulunan resim ve heykellerin üretilmesi, konumlanması hep belli estetik kaygılarla ortaya çıkmıştı. O dönemde yapılan sanat eserlerinin birçoğu kilise komisyonları tarafından sanatçılara sipariş olarak yaptırılmış olsa da, in-situ (o yere özgü) özelliği, sanatçıların eser oluşumunda mekânı ve çevresini nasıl kullandığını, günümüze ulaşan eserlerden çok iyi şekilde algılayabiliyoruz.

Mekânları ile sıkı bağ kuran yapıtlar, geleneksel tanımlamalarla resim ve heykel dışında değerlendirildiğinde ve genellikle objelerin yan yana gelmesi biçiminde gerçekleştiğinde, bu düzenlemeleri mekânları ile bağ içinde olmak zorunda olmayan

ama yine obje ağırlıklı olan çalışmalardan ayırt etmek gerekmektedir. Bu nedenle belki de mekan bağları olan düzenlemelere genel olarak kullanılan enstalasyon terimini kullanmamak yerinde olacaktır. Bu düzenlemeleri, örneğin Haseki Hürrem Sultan Hamamı'nda gerçekleştirilen Sarkîs'in Hamamda Raks objelerini Atatürk Kültür Merkezi'nde ne mekanı ile ne de çevresindeki diğer objeler ile ilişki içinde olmayan ama obje kullanılarak kendi içinde kapalı bir biçimde oluşturulan ve genel olarak enstalasyon olarak adlandırılan çalışmalardan farklı biçimde algılamak ve adlandırmak gerekmektedir. Sadece o yer için yapılan ve tekrarı ve saklanması ve tekrar kullanılması mümkün olmayan düzenlemelere örneğin Daniel Buren'in Süleymaniye İmareti'nde ve Maçka Sanat Galerisi'nde gerçekleştirdiği bant uygulamalarını, o yer için anlamında değerlendirmek mümkündür. Taşınabilir ve tekrar kullanımı mümkün olan ancak tekrar kullanıldıklarında tamamen farklı anlamlarla yüklü olacak olan objeleri mekâna bağımlı obje sanatı olarak adlandırmak daha anlaşılır ve ayırt edici görünmektedir. Objelerin sanat eseri niteliği kazanmalarında bulundukları mekânların kuşkusuz çok fazla önemi vardır ve bu örneklerde de yapıldığı gibi mekândan çıkarılıp başka mekânda sergilenmek istense obje anlamını yitirir ve günlük hayattaki basit objelere dönüşür. Mekânları ile doğrudan bağımlı olmayan ama her türlü nesnenin yoğun olarak kullanıldığı, kendi anlamlarını kendi içlerinde sınırlayan düzenlemeleri Enstalasyon olarak adlandırırken, mekanları olmaksızın neredeyse var olamayacak olan düzenlemeleri bunlardan ayırt etmek, farklılıklarını vurgulamak gerekmektedir. Yapıtla bir bütün olan ve sergileme mekânı kimliğinden çıkarak, duvarlarıyla, aydınlatmasıyla, mimari tüm öğeleri ile eserin kendisi olmaya başlaması mekân bağımlı obje düzenlemelerini farklı kılmaktadır. Bu ayırt edici özellik sanatçıların yüzyıllardır yaptığı salt eser üretimi kavramını değiştirmiştir. Mekânı kapsayan, mekânla bütünlüğü olan bir yapıta dönüşmüştür. Bu tür düzenlemelerde izleyici de yapıtı gezerken aslında mekânıyla yapılmış bir eserin içinde gezmiş oluyor.

Sanatın sadece bir ifade ve uygulama biçimi olarak, enstalasyon ya da mekan düzenlemelerine bakıldığında, kullanılan mekanlardan nesnelere, malzemeye, objelere ve biçimlere kadar sonsuz bir özgür ifade biçiminde davranıldığı ve bu uygulamaların belli bir dönemde yoğunlaştığı, arttığı ayrıca pek çok sanatçının kendi özgün bireysel ifadeleri dışındaki biçimlerde de sözlerini söyledikleri görülmektedir.

Son bölümde incelediğimiz sanatçı inisiyatifleri, yeni oluşumlar ve güncel sanat akımlarına baktığımızda, mekâna ve sanat eserine son dönem yaklaşımları daha iyi

görebiliyoruz. Günümüz sanatına, içinde yer alan ve üretilen sergiler açısından bakıldığında, özellikle modernizm ile başlayan, sanata, sergileme mekânına ve sanat nesnesine, dolayısıyla da estetik anlayışa getirilmiş olan yeni yaklaşımlar, günümüzde post-modernizm tartışmaları bu farklı yaklaşımlarla yeni bir boyut ve anlam kazanmıştır. Günümüzde sanat kavramı, dinamik ve hızlı değişimlere uğrayan bir yapı halini almıştır.

KAYNAKÇA

- Akay, Ali. **Sanatın Durumları, Kıbrıs Konuşmaları**. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2005.
- Akyürek, Engin. **Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1994.
- “Artist -Run Space in İstanbul”. <http://www.apartmentproject.com/>, [23.09.2008].
- Atakan, Nancy. **Arayışlar, Resim ve Heykelde Alternatif Akımlar**. İstanbul: Y.K.Y.,1998.
- _____. “ Türkiye'de Kavramsal Sanat” Doktora Tezi. M.S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1995.
- Bakçay, Ezgi.“İstanbul’da 1960 Sonrası Gerçekleştirilen Uygulamalar Özelinde Plastik Sanatların Kent Mekânıyla İlişkisi”. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2007.
- Benjamin, Andrew. **Matter and Meaning: On Installations**. New York: Art and Design, 1993.
- Beykal, Canan. “Çevre ve Olay Sanatı”. **Artist Dergisi**. s.4/18 (2004): 44–47.
- _____. “Mekândan Mekân Kurgulamaya ve Ötelere”. **Gösteri Dergisi**. s.85 (1994): 25.
- Boynudelik, Zerrin İren. “1986-1996 Tarihleri Arasında İstanbul'da Düzenlenen ve Mekânları İle Doğrudan İlişki Kuran Sergiler”. Doktora Tezi. İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996.
- Bulduk, Bülent. “Minimal Sanatla Form ve Mekân İlişkisi”. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2007.
- Buren, Daniel. “ Kente Yerleşmek”. **Sanat Dünyamız**. s.78 (2000): 137.
- _____. **Mimarinin İşlevi, Eser ile İçine Yerleştiği Mekâna Dair Notlar, Sanatçı Müzeleri**. çev. Ali Berktaş. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.
- Çalıkoğlu, Levent. “Kimliğin Bulgulanması, Çağdaş Olma İsteği”. <http://www.sanalmuze.org/> [03.05.2008].
- “Çeşitli Sanatlar Alemi, Hafriyat Karaköy”. <http://www.hafriyatkarakoy.com/> [03.09.2008].
- Duben, Esra Yıldız. **Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar**. İstanbul: İ.Bilgi Üni.Yayınları, 2008.

Engin, Aydın. **Heykel Oburu, Mehmet Aksoy Kitabı**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2002.

“Ekstramücadele”. <http://www.extramucadele.com/default.asp?KID=16>, [06.04.2008].

“Galerist Gazete Pist Röportajı / Eylül 2008”. <http://pist.org.blogspot.com/search/label/PiST%20F%20%2F> [12.11.2008].

Germaner, Semra. **1960 Sonrası Sanat, Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1997.

Gültekin, Gönül. “Türk Kavramsal Sanatçılarının Çevre Yaratma Sorununa Yaklaşımları”. **Türkiye’de Sanat**. s.14 (1994): 58.

Grasskamp, Walter. **Art In The City-An Italian and German Tale, Public Art**. Germany: Florian Metzner, 2004.

Habermas, Jürgen. **Kamusalın Yapısal Dönüşümü**. çev. Tanıl Bora, Mehmet Sancar. İstanbul: İletişim Yayınları, 1996.

Holton, J.R. **Kapitalizm, Kentler ve Uygarlık**. çev. Ruşen Keleş. Ankara: İmge Kitabevi, 1999.

“İstanbul Yaya Sergileri 2”. <http://www.yayasergileri.org/yaya.htm> [12.06.2008].

Kaplanoglu, Sinan. **Ayşe Erkmen-Seçilmiş Çalışmalar**. İstanbul : Ayrıntı Yayınları, 1989.

Kuban, Doğan. “Tarihi Çevre ve Heykel (Üç Boyutlu Yapıt)”. **Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu**. (1989): 35.

Krauss, Rosalind. “Mekâna Yayılan Heykel”. **Sanat Dünyamız**. s.82 (2002): 115.

LeWitt, Sol. **Sentences on Conceptual Art**. New York: Art & Language, 1969.

Lucie-Smith, Edward. **Art Today**. Italy: Phaidon Press, 1995.

“Makul”. <http://lambdahafriyatta.blogspot.com/> [11.11.2008].

Mert, Veli. “Rönesans’tan Günümüze, Resim Sanatında Mekân, Mekân Algılayışı ve Bakış”. **Sanatta Yeterlik Tezi**. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2007.

Musil, Robert. **Yaşarken Açılan Miras, Anıtlar**. çev. Ahmet Cemal. İstanbul: YKY, 2000.

Niyazioğlu, İsmail. “Fısıltıları Çığlık Olan Sarkis”. **Gösteri Dergisi**. s.84 (1987): 19-20.

“Oda Projesi”. <http://odaprojesi.org/lang-pref/en/> [17.10.2008].

Oliveira, Oxley, Michael Petry. **Installation Art**. U.S.A: Smithsonian Institution Press, 1994.

Özsegin, Kaya. “İlhan Koman: Deney Birikiminden Bulgular Dünyasına”. **Yapı Dergisi**. s. 284 (2005): 105.

“Paneller, İstanbul Bienalleri”. <http://www.sanalmuze.org/paneller/index04.htm> [05.04.2008].

Ray, Man. **I Classici Dell’Arte, Il Novecento, Duchamp**. Milano: Rizzoli-Skira, 2004.

Read, Herbert. **Modern Sculpture A Concise History**. Singapore: Thames&Hudson, 2004.

Rosenthal, Mark. **Understanding Installation: Art Form Duchamp to Holzer**. New York: Prestel, 2003.

“Sanat Alanları”. http://www.felsefeekibi.com/sanat/sanatalanlari/sanat_alanlari_d_grubu.html [10.09.2008].

Sennett, Richard. **Ten ve Taş**. çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 2002.

Uğur, Metin Sözen. **Sanat Kavram ve Terimler Sözlüğü**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992.

“Uzay İstilacıları: Çağdaş Görsel Sanatlarda Mekânın Yok oluşu”. http://www.izinsizgosteri.net/asalsayı157/marcus_157.html [18.01.2008].

Yılmaz, Mehmet. **Modernizemden Post-Modernizme Sanat**. Ankara: Ütopya Yayınevi, 2006.

_____. “Güncel Sanat, Çağdaş Sanatın Öteki Adıdır”. “Tuesday, 28. August 2007”. <http://my.opera.com/mehmet%20yilmaz/blog/show.dml/1283403> [12.06.2008].

“5533 - imç 5.blok no:5533 unkapanı / İstanbul”. <http://www.imc5533.blogspot.com/> [02.06.2008].

ÖZGEÇMİŞ

ÖZER AKTİMUR

Adres: Y.T.Ü. Sanat ve Tasarım Fak. Sanat Bölümü,
Bileşik Sanatlar Programı, , Barbaros Bulvarı, Yıldız Yerleşkesi
Yıldız / Beşiktaş / İstanbul
Tel: 0532 7758720
E-Mail: aktimurozer@hotmail.com

Eğitim ve Projeler

- 2008 Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat Bölümü, Yüksek Lisans Programı
- 2006 “Istituto per L’Arte e il Restauro” Tual ve Ahşap Üzerine
yapılmış Resimlerin Restorasyonu konusunda uzmanlaşmak için
Floransa’ya gitti. (Pera Müzesi Bursu) Çeşitli Restorasyon ve Sanat
projelerine katıldı.
- 2005 “Palazzo Spinelli per L’Arte e il Restauro” “Master in
Conservazione e Restauro dei Beni Storico -Artistici” Sanat Eserlerinin Yönetimi,
Restorasyonu ve Konservasyonu Masterı, Floransa, Italya (Pera Müzesi Bursu)
- 2002 Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat Bölümüne Araştırma Görevlisi olarak girdi
ve halen Y.T.Ü.’de çalışmaktadır.
- 2001 İstanbul, Aya Triada Kilisesi, yapı içinde bulunan bütün resimlerin restorasyonunu
ve konsolidasyonunu yaptı,
- 2001 İstanbul, Fener Rum Lisesi Duvar Resimlerinin Restorasyonunu yaptı,
- 2001 İstanbul, Fatih, Gülustu Sultan Türbesinin yapısal restorasyonunda çalıştı,
- 2000 Roma, Antik Marcello Tiyatrosu Restorasyon uygulama projesinde çalıştı,
- 2000 Padova, St.Antonio Kilisesi Konservasyon - Konsolidasyon uygulama
projesinde çalıştı,
- 1999 Venedik, St.Marcuolo Kilisesi Restorasyon uygulama projesinde çalıştı,

- 1997 Venedik Güzel Sanatlar Akademisinde, Genel Restorasyon ve Konservasyon üzerine Eğitim ve Araştırma için İtalya'ya gitti,
1997 Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü

Sergiler:

- 2008 Castello Tesino (Trento-İtalya) Heykel Sempozyumu Sergisi
2008 Varallo, Alpaa (Vercelli-İtalya) Heykel Sempozyumu Sergisi
2007 Varallo, Alpaa (Vercelli-İtalya) Heykel Sempozyumu Sergisi
2006 Tüyp Artist 2006 (İstanbul) Heykeltıraşlar Derneği Sergisi
2005 Varallo, Alpaa (Vercelli-İtalya) Heykel Sempozyumu Sergisi
2004 Tüyp Artist 2004 (İstanbul) Heykeltıraşlar Derneği Sergisi
2003 Tüyp Artist 2003 (İstanbul) Heykeltıraşlar Derneği Sergisi
2003 Bardonecchia (Torino-İtalya) Heykel Sempozyumu Sergisi
1997 İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Sergi Salonu Karma Heykel Sergisi
1997 Turgut PURA (İzmir) Heykel Yarışması Sergisi
1995 Palet Sanat Galerisi (Eskişehir) Karma Heykel Sergisi
1995 Ankara Devlet Güzel Sanatlar Sergi Salonu Karma Heykel Sergisi

Katıldığı Sempozyumlar ve Ödüller:

- 2008 " XII Estemporanea Valsesiana di Scultura su Legno " Alpaa', Varallo,(Vercelli-İtalya) Heykel Sempozyumu Uygulama ve Proje Ödülü
2008 "7° Edizione del Concorso di Scultura su Legno – "Luci ed Ombre del Legno"
"Ahşabın ışığı ve gölgesi" Adlı Ahşap Heykel Sempozyumu, Castello Tesino, Trento, İtalya
2007 " XI Estemporanea Valsesiana di Scultura su Legno " Alpaa', Varallo,(Vercelli-İtalya) Heykel Sempozyumu Uygulama ve Proje Ödülü
2005 " IX Estemporanea Valsesiana di Scultura su Legno " Alpaa', Varallo,(Vercelli-İtalya) Heykel Sempozyumu Uygulama ve Proje Ödülü
2003 " XXII Simposio Internazionale di Scultura su Legno" Heykel Sempozyumu Proje Uygulama ve Ödülü, Bardonecchia ,(Torino- İtalya)
1997 Turgut PURA (İzmir) Heykel Yarışması Ödülü