Ulakbilge
Sosyal Bilimler Dergisi

MEKÂNSALLAŞAN SANAT VE SANATTA ALTERNATİF MEKÂNLAR

Alpaslan AKPINAR[1]
Ebru ARSLAN[2]

[1]Dr. Öğretim Üyesi, Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, alpaslan.akpinar@erzincan.edu.tr, ORCID: 0000-0001-7519-8726
[2]Arş. Gör., Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, ebru.arslan@erzincan.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1601-4736

Akpınar, Alpaslan; Arslan, Ebru. "Mekânsallaşan Sanat ve Sanatta Alternatif Mekânlar". ulakbilge, 86 (2023 Temmuz): s. 535–548. doi: 10.7816/ulakbilge-11-86-03

ÖZ

Varoluşun temel olgularından biri olarak değerlendirilen sanat, üretilmeye başlandığı andan itibaren bir mekânın içerisinde yer almaktadır. Dolayısıyla, sanatın ve mekânın üretimi, birbirleriyle ilişki olarak varlığını sürdürmektedir. Sanat üretimi; tarihsel süreçte, iki boyutlu yüzeyde mekân yanılsamasının yaratıldığı, el işçiliğini ön plana çıkaran klasik bir anlayıştan, giderek yüzeye yaklaşan, yüzeyde kalan ve ardından yüzeyden dışarı taşarak gerçek espasta ifadesini bulan bir anlayışla karşımıza çıkmaktadır. Bu doğrultuda ortaya çıkan enstalasyon, performans ve arazi sanatı gibi oluşumlar, sanatçılara yeni ifade olanakları sunmaktadır. Farklı sanat anlayışlarının benimsenmesiyle, sergileme biçimleri de eş zamanlı bir gelişme göstermektedir. Alışıldık formlarıyla galeri ve müzeler, eserlerin sergilendiği mekanlardan, sanat eserinin kendisi haline geldiği veya sanatçıların sanat üretimlerini gerçekleştirirken alternatif mekânlara yönelmeleri sonucu, dönüşüme uğramıştır. Sanat eseri, izleyici ve mekân arasındaki ilişkinin değişen niteliğini en doğru şekilde sorgulayabilmek açısından, düşünürlerin mekân kavramına ilişkin ortaya koyduğu fikirler, önemli bir yere sahiptir. Çalışmanın amacı; mekân-sanat ilişkisinin tarihsel süreçteki gelişimini, kuramcıların çok yönlü mekân sorgusu üzerinden, güncel işlerle örneklendirerek irdelemektir.

Anahtar Kelimeler: Mekân, Sergi, Galeri, Müze

Makale Bilgisi:
Geliş: 17 Mayıs 2023 Düzeltme: 26 Haziran 2023 Kabul: 1 Temmuz 2023

© 2023 ulakbilge. Bu makale Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND) 4.0 lisansı ile yayımlanmaktadır.

Giriş

Mekân, insan yaşamının her anında, varlığın ve olayların bütünlük içinde konumlandığı değişken bir yapıya sahiptir. Mekânın anlamsallığının arayışı, tarih boyunca kuramcılar tarafından farklı açılımlarla sorgulamalara dahil edilmiştir. Önceki dönemlerde, sadece kartezyen felsefenin yalnızca görmeye dayanan tek yönlü okuma biçimi, yerini mekânın anlam sahasının genişlediği bir yaklaşıma bırakmıştır. Mekân kavramı; felsefe, sosyoloji, psikoloji, ekonomi, mimarlık ve sanat alanlarında disiplinlerarası bir incelemeyle ele alınmaya başlanmıştır (Ulubay vd., 2020:612). Yaşamın vazgeçilmez bir unsuru olan sanat da bir mekân içinde üretilir ve sergilenir. Sanatın mekânla kaçınılmaz ilişkisi, birbirini etkileyen kavramlar olarak incelenmesinde etkili olmaktadır. Sanatın mekânla kaçınılmaz ilişkisi, birbirini etkileyen kavramlar olarak incelenmesinde etkili olmaktadır.

Mekânın içerisinde varlığını sürdüren sanat, tarihsel süreçte; yaşadığı dönemin toplumsal, ekonomik ve kültürel değişimlerinden etkilenerek sürekli olarak değişime uğramaktadır. Toplumsal hayatta yaşanan köklü değişimler, sanattaki geleneksel ifade kalıplarının ötesinde, yeni yönelimlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu bağlamda, sanat eserlerinin sergilendiği mekânlar da bu değişimden etkilenerek sanatsal oluşumlarla bütünlüklü bir ilişki içinde gelişimini sürdürmektedir. Geçmişte olduğu gibi güncel sanat pratiklerinde de sanat eseri üretmenin yanı sıra sergilemek de oldukça önem kazanmıştır. Bir eserin var olabilmesi açısından teknik, konu, kompozisyon vb. ne kadar önemli ise nasıl sergilendiği de o derece önemlidir. Geleneksel galeri mekânından, modern ve çağdaş mekanlara uzanan bu yolda, anlamlı boşluklar idealize edilmektedir Geçmişten günümüze gelen bu birikimin, galeri mekânı düşüncesinde, eseri etkileyecek ne gibi değişiklikler gerçekleştirdiğinin incelenmesi gerekmektedir.

Araştırmanın Amacı

Geleneksel galeri mekânlarının yaşadığı dönüşüm, farklı ifade olanaklarıyla sanattaki yerini almaktadır. Sanat-mekân ilişkisindeki değişimlerin sahip olduğu sıra dışı estetik algı, felsefi bir sorgulamayla farklı tartışma olanaklarının gerekliliğini de açığa çıkarmaktadır. Bu bağlamda; galeri mekanının eser üzerindeki etkisi ve sanat eseri-mekân arasındaki sınırların bulanıklaşması durumunun sanat adına tartışılması amaçlanmaktadır.

Yöntem

Bir metamorfoz gibi anlam, yapı, biçim ve düşünce olarak değişen galeri mekanının nesneleşmesi ve boşluğun idealize edilip yeniden yorumlanması araştırılarak temel bilgiler ile harmanlandıktan sonra bir anlatım yolu izlenmiştir. Mekânın felsefi tanımlarının ardından ilk sergi mekânından başlayarak galeri mekanının dönüşümüne kadar olan süreçte; mekânın idealize edilişi, sınırlı ve sınırsız mekanlar ve mekânın nesneleşerek sanat eseri haline gelişi incelenmiştir. Elde edilen bulgular ile mekânın dönüşüm sürecinin hızla devam ettiği; teknoloji, eser, mekân ve izleyici birlikteliğinin galeri mekanının durumunu belirlediği vurgulanarak aralarındaki bağlantılar kurulmuştur. Bilgi ve veri toplama aşamalarında; literatürde yer alan makale, tez ve basılı kitapların yanı sıra elektronik kitap ya da web sayfası gibi günümüz araştırma yöntemleri de kullanılarak bir kaynakça oluşturulmuştur. Oluşan kaynakçadan galeri mekanının dönüşümü üzerine fayda sağlayacak bilgiler, kişiler ve mekânların araştırması ve yorumlanması yapılarak çalışma sonuca ulaştırılmıştır.

Mekânın ve Sanatın Üretimi

Mekân kavramı, farklı unsurlara bağlı olarak görünür ve algılanır hale gelen karmaşık bir elemandır (Barret, 2022:155). Mekân kavramının karmaşık yapısı, filozofların bu kavramı yoruma açık bir şekilde tanımlamalarını sağlamıştır. Platon, "Timaios" diyaloğunda, mekânın akdedilebilen bir şey olmadığını yazmıştır. Bu nedenle, "yer" anlamına gelen "topos" kavramı yeterli olmadığı için "uzam" a benzeyen "khora" kavramını kullanmaktadır. Geometrik olarak da biçim alabilen *khora*, evrensel oluşun olanağını mümkün hale getiren hem maddeye yakın hem de var olan her şeyin belli bir yer işgal ettiği kapsamlı bir tanıma sahiptir (Özaydın vd., 2021:37; Öçal, 2017:77). *Khora* ile anılan *topos*, Aristoteles'in "uygun yer" ya da bir şeyin "kendi yeri" anlamına gelen "topos oikeion" kavramıyla asıl tanımına kavuşur. Bu tanıma göre, her şeyin belli bir yeri olduğu ve içinde olageldiği bir "yer"i belirler. Kendi evinde, kendi yerinde olma durumu, herkesin bir bütünlük içinde yaşadığı yakın bir ortak "yer" tarafından kuşatılmıştır. Bu "yer"ler arasında bulunan sınırlar, bir çizgi veya bir eşik olarak değil, "ara yer" ve "ara mekân" düzlemleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Hem bir merkez olarak "burası", yani belirgin bir "yer" hem de "burası"nın dışında bulanık bir alan vardır. Merkezde bulunan "yer", "ara yer" ve "dış" dünyanın sınırları, net çizgilerle değil bulanık durumlarıyla birbirlerinden ayrılırlar (Özaydın vd., 2021:23, 24, 37).

Aristoteles'in yerindelikle tanımladığı "yer" kavramı, Descartes ve Newton'un bu kavramın karşısına sonsuz ve sınırsız olarak anlaşılan "uzam"ı koymasıyla daha anlaşılır bir form halini almıştır. Uzam'ın (space), Fransızcadaki "espace" kavramından türetilmesi, Descartes'ın soyut bir mekân kavramını ortaya çıkarmasıyla eşzamanlıdır. Platon'un *khora* kavramı ya da Aristoteles'in *topos* kavramı da dahil olmak üzere Antikçağ 'da buna

karşılık gelen bir sözcük bulunmamaktadır (Özaydın vd., 2021:37). *Espace*'dan türetilen bir diğer kavram da uzam gibi İngilizce'deki space kavramının Türkçe karşılığı olan "espas"tır. Espas, "boşluk" demektir ve mekân; Descartes'ın kartezyen mekân anlayışını tanımlayan yüksekliği genişliği ve derinliği olan boşluktur. Descartes'e göre mekânın içi boştur ve şeylerle doldurulabilir (Hisarlıgil, 2007:15). Kartezyen görüşüyle mekân kavramı, mutlak olanın, yani varlığın alanına girer. "Res cogitans" (düşünen şey) ve "res extensa" (yayılımı olan şey) olarak iki ayrımla açıklanır. Mekân, yayılımı olan şeye (res extensa) indirgenir ve öznenin düşünme eylemi karşısında, nesne olarak bulunan; çizgiler, yüzeyler ve koordinatlar bütünüdür. Duyuları ve bedeni içerdiğinden hâkim olduğu düşünülen bu mekân anlayışı; Kant, görüşlerini açıklayana kadar Spinoza, Leibniz ve Newtoncular tarafından da benimsenmiştir (Kurtar, 2013:2; Lefebvre, 2020:33).

Kant, mekânın dünyayla kurduğumuz ilişki sonucunda ve deneyim yoluyla "(a posteriori)" kavranılamayacağını düşünür. Dış sezgilerimiz aracılığıyla kavradığımız, zihnimizde deneyimden bağımsız bir şekilde, öncesinde "a priori" olarak zorunlu bir forma sahiptir. Kant'a göre bunun nedeni; zaman ve mekânın herhangi bir temsilden önce gelmesi, tüm fenomenlerin temeli olarak hizmet etmesi ve bu nedenle, birlikte deneyimi mümkün kılmasıdır (Özaydın vd., 2021:119; Cristia, 2021:55). Descartes'ın kartezyen mekânı ya da Kant'ın *a priori* mekân görüşü yerine; Heidegger, mekânı fenomenolojik bir okumayla ele almaktadır. Fenomenoloji; özne ve nesne arasındaki ilişkilerin yeniden tanımlandığı ve deneyimler sayesinde, dünyadaki varoluşun keşfedilerek duyumsanmasıdır. Mekân, Descartes da içi boş ve nesnelerle doldurulabilen bir alanken; Heidegger'de varoluşla ifade edilmektedir. Almancada "ikamet etmek" sözcüğü, "var olmak"la aynı kökten gelmekte ve Arapçada bu kavramın kökü olan "keyn"; var olmak, varlık demektir. Heidegger'e göre; varoluş, yer'le tanımlanırken insan bedeni ve mekân, bir bütünlük içinde tasavvur edilmektedir (Özaydın vd., 2021:122; Ulubay vd., 2020:608-610).

Lefebvre, beden ve mekân arasındaki ilişkiyi, her canlı bedenin aslında bir mekân olduğu düşüncesiyle açıklar. İnsan; beden ve ruhun birleşimi olduğundan beden, ruhun ilk mekânıdır ve kendi mekanını üretir. Bu nedenle beden, ruh ve mekân özdeş bir konuma sahiptir (Özaydın vd., 2021:121; Lefebvre, 2020:188, 189). Bedenin bir mekân olduğu düşüncesi, mekânın da bir beden olduğu düşüncesine karşılık gelmektedir. Protogoras, insanın her şeyin ölçüsü olduğunu söyler. Sayısal ölçü sistemi bulunmadan önce mekân; karış, kulaç, ayak ve adım gibi insan bedeniyle ölçülmüştür. İnsanın, kendi mekânını kendi bedeniyle yaratması, mekânın bölümlere ayrılmasında da bedenin ölçü olarak alınmasını sağlamıştır.

Bedenin ölçüsüyle meydana gelen mekân, "varlığın herhangi bir formda var olduğu bir yerdir." Varlığın, fiili veya olası bir araya geldiği yer, toplumsal mekânı oluşturmaktadır. Lefebvre, toplumsal ilişkilerin dayanağı olan toplumsal mekânın yanı sıra fiziksel ve zihinsel mekândan bahseder. Mekânı; toplumsal, fiziksel ve zihinsel olarak ayırıyor olsa da aslında bu ayrımın kavramsal olarak yapıldığının altını çizmektedir. Gündelik hayatta bu mekanlar izole edilmiş şekilde değil, birbirleriyle iç içe bir şekilde varlığını sürdürürler. Apartman odası, sokaklar, meydan veya pazar gibi kültür ve ticaret merkezlerinin, kamusal alanlarının, insan algısında edindiği yer tarif edilebilir. Ancak bunlar; fiziksel, zihinsel ve toplumsal kategorilere ayrılmadan hepsinin iç içe geçtiği mekânlardır. Lefebvre, farklı mekanları ve bunların nasıl ortaya çıktıklarını bir teoride birleştirip kendisini çözümleyerek mekânın üretimini açıklamaya çalışmaktadır (Lefebvre, 2020:7, 8, 35, 37, 46, 47, 125). Mekânın üretimi; temel bir gereksinim olarak, insanın dünya üzerinde bıraktığı en belirgin referans ve fiziksel bir izdir. Bu iz, yaşamın devamlılığı açısından oluşturulan varoluşsal bir dışavurumdur (Barlas, 2021:125).

Mekânın üretimiyle beraber, insan varlığıyla yaşıt olan "sanatın üretimi" de bir mekân içerisinde, insanoğlunun hayatta bıraktığı ilk "iz"ler olarak kabul edilmektedir. Sanat, varoluşun önemli bir teyidi olarak, üretildiği dönemden binlerce yıl sonrasına bile taşınarak insan bilincinin ölümsüzlüğünü göstermiştir. Sanattaki ilk izlerin yansıması, ilkel insanın doğa üzerinde üstünlük kurabilmek için büyüsel bir özelliğe sahip olan, mağara duvarlarındaki resimleriyle varlık bulur (İskenderoğlu, 2022:514; Fischer, 2013:45). Mağaralar, ilk insanların duvarlara çizdikleri resimlerin sergilendiği bir mekân olarak, galerilerin, müzelerin, kısacası sergileme mekânlarının prototipi gibidir. Sanata duyulan ihtiyaç, üretilen eserlerin izleyicisiyle buluşması bakımından, sergileneceği mekânlara da ihtiyacı beraberinde getirdiğinden, sanatın üretimi ve mekân üretimi birbirlerini etkileyen oluşumlardır.

İzleyicinin görmesi ve seçmesi için dizilen sanat eserlerinin serildiği yer bakımından "uygun yere koyma" anlamında, mekân ve nesnenin ilişki içinde bir arada bulunduğu galeri ve müzelerin en önemli işlevleri "sergileme"dir. Galeri ve müzeler de Lefebvre'nin diğer mekânlar için söylediği; fiziksel, zihinsel ve toplumsal kategorilere ayrılmadan, bunların iç içe geçtiği ve sanat eserlerinin izleyicisiyle buluşmak üzere sergilendiği mekânlardır (Çolak, 2010:38). Sergilenen mekân içerisinde izleyici, yani düşünen özne ve düşünülen sanat nesnesi, karşı karşıya gelmektedir (Lefebvre, 2020:35, 36). Galeri ve müze gibi sergi alanlarından önce; Antik Yunan ve Roma uygarlıklarında, eserlerin izleyiciyle buluştuğu mekânlar, tapınaklardır. Tapınaklar; değerli sanat eserlerini, kutsal nesneleri ve "merak" nesnelerini izleyiciye sunmakta ya da depolarda saklamaktadır. Tapınak

memurlarının bunların envanterini tutması, gerekli bakım ritüellerinin yapılması ve belirli zamanlarda izleyici ziyaretlerinden dolayı tapınaklar, sergi mekânlarıyla bağdaştırılmıştır. Bu tapınaklar da sergi mekânları gibi, değerli nesneleri koleksiyonlarına dahil ederek onları alışılageldik nesneler dünyasından, özel önem arz ettikleri bir mekânda sunmuşlardır (Köseoğlu, 2019:22). Antik Yunan ve Roma'da, tapınaklarda sunulan değerli eserler; Orta Çağ'da devlet yöneticileri tarafından kilise ve manastırlarda sunulmuştur. Dönemin soyluları da değerli ve az rastlanan eserleri toplayıp koleksiyonculuk anlayışına uygun olarak koleksiyonlar oluşturmuşlardır.

Orta Çağ'ın sonlarına doğru, canlı-cansız, yapay, doğal, nadide, acayip ya da sıra dışı her sanat/zanaat nesneleri, prensler ve soylular tarafından "nadire kabinesi" denilen özel mekânlarda sergilenmiştir. Nadire kabineleri her bireyin, yaşadığı dünyayı ve kendi varlığını anlamlandırabilme açısından, nesnelerle ilişki içinde onlara anlam yükleme, biriktirme ve onları bedeniyle bütünleşen özel bir mekânda sergileme arzusunu açığa çıkarır. Nadire kabineleri Rönesans'ta; aristokratlar, bilim adamları, araştırmacılar ve zengin tüccarlar arasında yaygın bir şekilde varlığını sürdürmüştür. Nesneler, kendi aralarında herhangi bir hiyerarşi olmaksızın; tıka basa raflarla, çekmecelerle, dolap ve vitrinlerle kaplı nişlerde ve bölmelerde, yalnızca sahibinin oluşturmak istediği belli bir düzen içerisinde, kendi özel alanında sergilenmiştir (Aydın, 2017:183-184; Mengeş, 2012:5). Bu sergileme biçimine benzer şekilde tuval resimleri; 1699'dan beri Louvre Sarayı'nın Carré Salonu'nda, duvar kâğıdı görüntüsü uyandıracak biçimde istiflenmiştir. "Salon Sergileri" olarak adlandırılan o dönemin sergileri, Samuel F.B. Morse'un 1833 yılında yaptığı "Louvre'da Sergi Salonu" isimli resminde görülmektedir. Bu resimde görüldüğü gibi, tuval resimlerinin aralarındaki espas yok denecek kadar az biçimde sergilenmiştir. Kraliyet Akademisi'nin düzenlediği sergilerin izleyicileri, başlangıçta yalnızca kraliyet erkânıyken 1737 yılında sergiler, kamuya açılmıştır. İzleyicilerin salonda sergilenen eserleri inceleyebilmesi için yukarıdaki tuval resimleri aşağı eğimli şekilde asılmıştır; ancak yine de izleyici eserleri görebilmek için başını yukarıdaki resimlere uzatmak zorunda kalmıştır. Küçük resimler altta izlenirken; sergideki en gözde eserler, izleyicinin göz hizasında yer almaktadır (O'Doherty, 2019:33; Artun, 2017).

Salonlarda sergilenen, geleneksel resim anlayışıyla klasik perspektifin kullanıldığı tuval resimleri, yanılsama alanı oluşturmaktadır. Bu tarihten sonra sergi ve mekân birlikteliği hızla gelişmeye başlamıştır. Geleneksel resim sergileme alanı olarak adlandırabileceğimiz bu mekanlar, izleyici ile resim buluşmasının doğduğu yerlerdir ve temel amaç resim ve izleyiciyi buluşturmaktan öteye pek geçmez. Resimler, biri diğerini etkiler etkilemez diye çok düşünülmeden sergilenmiştir. Resmin içinde yer alan yanılsama mekânının, dışındaki mekânla herhangi bir bağı da kalmamaktadır. Duvar resimleriyle duvara asılan resimler arasında özel bir ilişki vardır; duvar resimlerinde yer alan mekân, duvar yüzeyini hissettirirken derinlikten yoksundur, duvara asılan resimler ise sabit bir duvarın sabit olmayan bir duvarla yer değiştirmesi halidir. Bu resimler, çerçevelenmiş görüntüleriyle mekânla arasına sınır koymakta ve yanılsamaya hizmet etmektedir. Sergi mekânı, yanılsama mekanını, görünür olan da görünür olanı içerirken kutu kutunun içine girer. O dönemlerde, sergilenecek eserler, akademik sanatçılardan oluşan bir kurul tarafından belirlenerek Louvre'da "Paris Salonu" adı altında sergilenmekteydi (Lefebvre, 2020:123; O'Doherty, 2019:34, 35; Ayaydın, 2015, s.85, 86). Sanat tarihinde radikal biçimdeki ilk sergi; Courbet'nin 1855 yılında, kendi mekânını yaratarak resimlerini astığı tek kişilik "Salon des Refusés" (Reddedilenler Sergisi)'dir. Bir sanatçının ilk kez kendi eserlerinin bağlamını kendisinin kurgulaması ve sanatının değerinin biçilmesi sürecini kendisinin tayin etmesi modern bir olaydır (O'Doherty, 2019:40, 41).

Courbet gibi Paris Salonu jürisi tarafından reddedilen Empresyonist sanatçılar da eserlerini "Reddedilenler Sergisi" veya "Reddedilenler" adıyla sergilemişlerdir. İzleyici, alışık olduğu hiçbir kuralı bu sergide göremediğinden empresyonist sanatçıların açtıkları sergiler, büyük tepkilere sebep olmuştur. Açık havada, sanatçıların izlenimlerine öncelik tanıyarak ortaya koyduğu manzaraların, etrafındaki her şeyi dışlama kararı, resmin dışındaki mekânın da yavaş yavaş hissedilmesini sağlamıştır. Bu durum da çerçevenin bir parantez halini alıp resimlerin yan yana geldiğinde birbirini itmeye ve her birinin etrafında mesafe talep etmeye başlamasına sebep olmuştur. Böylece 1874'te açtıkları ilk sergide, resimleri günümüzde alışık olduğumuz sergileme düzeni gibi yan yana asmışlardır (O'Doherty, 2019:36, 41; Ayaydın, 2015:86). İki boyutlu yüzeyde, mekân yanılsaması algısından uzaklaşarak derinlikten yoksun bir şekilde tuvalin yüzeyini gösteren bu resimler, Picasso'nun biçimleri alt üst etmesi ve tuval yüzeyine kolaj yapması sonucu, yüzeyi ileri itmeye başlamıştır. Daha sonraki dönemlerde doğaya herhangi bir referansı bulunmayan soyut resimler, tuval yüzeyinin daha da ön plana çıkmasında devrimci bir niteliğe sahiptir. Eserlerin asılma biçimi, estetiğin bir parçası olarak modern sanat eserleriyle eşzamanlı bir gelişmeye sahiptir ve asılma biçimi de resimlerin kendisi gibi devrimci bir nitelik taşır (O'Doherty, 2019:48, 56).

Eserler, beyaz ve penceresiz duvarlarıyla tek ışık kaynağının tavan olduğu ve dış dünyadan soyutlanan bir galeride yan yana sergilenmeye başlamıştır. İzlandalı sanatçı/eleştirmen Brian O'Doherty'nin, 1970'lerde bu sergi mekânlarını "beyaz küp" kavramıyla açıklaması, modern sanat galerilerinin bu kavramla özdeşleştirilmesini sağlamıştır. Beyaz küp, zamanın dışında ve ötesinde sonsuzluğu çağrıştıran bir atmosferde, sonsuzluk duygusu

hissettiren Orta Çağ kiliseleri gibi dini mekanlarla ortak özelliklere sahiptir. Dış dünya algısının yok edildiği galeri mekânları, kilise inşa edilirken gösterilen bir özenle inşa edilmektedir (O'Doherty, 2019:9, 23, 24).

Sergi Mekânlarının Dönüşümü

Galerilerin amacı; eserlerin izlenebilmesi bakımından, fiziksel ve psikolojik olarak uygun bir ortam sağlayıp birçok duyuya hitap edebilmektir (Uluçay, 2017:2252). Ancak 20. yüzyılın ilk yarısında, sanatçılar mekân içinde sergilenen sanat eserlerinden, mekân kavramını eserlerinin bir parçası haline getirdikleri bir anlayış benimsemişlerdir. El Lissitzky'nin 1923 yılında, geometrik formlarla üç boyutlu bir mekân düzenlemesi olarak tasarladığı "Proun Odası" (Şekil 1) bu anlayışın ilk örneklerinden sayılabilir. Lissitzky, ilk olarak geometrik formlarla yüzeyde oluşturduğu soyut resimlerden, bedenin içinde dolaşabildiği üç boyutlu mekâna geçiş yapmıştır.

Görsel 1 *El Lissitzky, Proun Odası, 1923*



(Lissitzky, 1923)

Bir odanın sanat eserine dönüştüğü "Proun Odası"yla aynı yıl yapımına başlanan ve yapımı 14 yıl süren Kurt Schwitters'ın "Merzbau" (Merz Yapısı) (Şekil 2) eseri de mekânın sanat eserine dönüştüğü yapıtlardandır. Schwitters'ın dahil olduğu Dada akımıyla; sanatta yeni sorgulamalar yapılırken hazır nesne de ilk kez Duchamp'la beraber sanat alanına girmiş ve sergileme mekânı da alt üst edilmiştir. Schwitters; ilk olarak teneke, gazete ilanları, muşamba, renkli kâğıt, kullanılmış otobüs biletleri ve fotoğraflar gibi kendi hayatında iz bırakan çeşitli hazır nesneleri kullanarak kolajlar ve/veya asamblajlar yapmıştır. Yaptığı kolaj çalışmasında, bir kâğıdın üzerinde yazan ve Almanca 'da "Ticaret Bankası" anlamına karşılık gelen "Kommerzbank" kelimesinin açıkta kalan dört harfini başka şeyleri de çağrıştırdığı için seçip daha sonraki işlerinde de bu sözcüğü kullanmıştır. "Merz" olarak isimlendirdiği kolaj ve asamblaj çalışmalarının ardından topladığı malzemelerle, evinin bodrum katında yerleştirmeler yapmıştır. Üç katlı binanın tamamına yayılan bu eserde; iş eve, ev de işe dönüşerek "mekân-sanat yapıtı" olmuştur. Schwitters, "Merz Bina"larını Norveç ve İngiltere'deki malikânelerinde de devam ettirmiştir (Yılmaz, 2013:159-160).

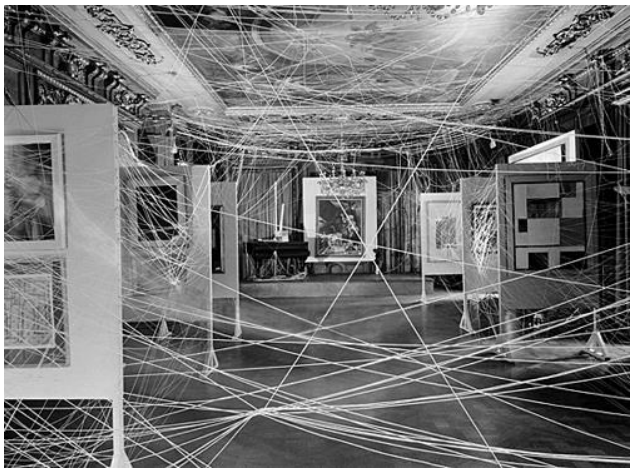
Görsel 2 *Kurt Schwitters, Merzbau, 1923-1937*



(Schwitters, 1923-1937)

Schwitters gibi Duchamp da galeri mekânına, geleneksel anlayışın ötesinde farklı bir açıdan yaklaşmıştır. *Beyaz küp*'ün aydınlatma sistemine meydan okuyan Duchamp, 1938 yılında, galerinin tavanına bir percere açıp 1200 kömür çuvalını tavandan asmıştır. Tavan zemine, zemin de tavana dönüşmüş, izleyici "tepetaklak" edilmiştir. Başka sanat yapıtlarının da sergilendiği bu galerinin kapılarını da Duchamp tasarlamıştır. Nerenin içeri, nerenin dışarı olduğu konusunda, içeri dışarı algısını ters yüz etmek için dönen kapılar tasarlamıştır. Duchamp'ın, sergileme mekânını "nötr olmayan" bir alan olarak ele aldığı bir diğer çalışması da 1942 yılında yaptığı "Mil Uzunlukta İp"dir (Şekil 3) (O'Doherty, 2019:89; Sözen, 2010:149). 1609 metre uzunluğundaki ipi, sergi salonunda yer alan heykel ve resimlerin çevresinde dolandırarak bir yandan çalışmaların görüş açısını engellerken bir yandan da izleyicinin hareket alanını kısıtlamaktadır. Sergide asılan eserler, mekân betimlemelerini içerirken Duchamp, bu eserleri görmezlikten gelip onları adeta duvar kâğıdına dönüştürmüş ve mekânın elle tutulur bir halde gerçekliğini ortaya koymuştur (O'Doherty, 2019:92; Çeber, 2017:91-92).

Görsel 3 *Marcel Duchamp, Mil Uzunlukta İp, 1947*



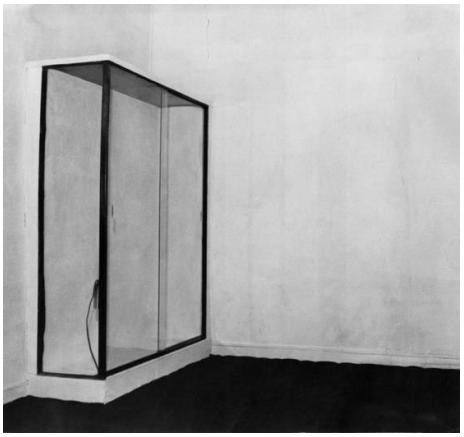
(Duchamp, 1947)

Duchamp'ın sanat anlayışı, sergi mekânındaki algıların da değişmesini sağlamıştır. Kutsal bir mekân statüsüyle değerlendirilen galerilerde genellikle masa dışında herhangi bir eşyaya rastlanmaz. Galeri mekânında yer alan her nesnenin, mekânla bütünsel bir ilişkiye sahip olması sebebiyle, bu mekânda yer alan her nesne, sanat olarak değerlendirilecektir. Duchamp'la başlayan süreçte sıradan bir hazır nesnenin, sanat statüsüne yükselmesi sonucu; düşünme eyleminin de sanata dönüşebilmesi, bu durumun en önemli sebebidir (O'Doherty, 2019, s.9, 23,

24; Antmen, 2014a:124-125). Sanattaki estetik algıların tamamen değişmesi ve her nesnenin sanat olabileceği düşüncesi, kavramsal sanatı ve çağdaş sanat akımlarını ortaya çıkarmıştır. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Dada akımının mirasçısı olan "Neo-Dadacı" akımlar da görülmeye başlanmıştır. Neo-Dadacı akımlardan biri olan "Yeni Gerçekçilik", atık ve buluntu nesnelerin kullanıldığı bir sanat akımıdır. Yeni Gerçekçi sanatçılar, hazır nesneyi, Duchamp gibi estetik olguyu yerle bir etmek ve polemik yaratmak için değil, estetik güzellikle, yeni bir ifade repertuarı oluşturmak amacıyla kullanmışlardır (Antmen, 2009:175, 177).

Yeni Gerçekçi sanatçı Yves Klein; 1958 yılında, İris Clert Galeri'sini içinde boşluk dışında herhangi bir şey bulunmadan sergilemiştir. Klein'ın boş galeride sergilediği, idealize edilmiş "Boşluk" (Şekil 4), galerinin varlık nedeninin, metafiziksel bir sanat mekânına dönüşümünün simgesidir. Aynı galeri mekânında gerçekleştirilen bir diğer sanat eseri de Arman'ın 1960 tarihinde; gündelik, sıradan ve buluntu nesnelerle tıka basa doldurarak oluşturduğu "Dolu"dur (Şekil 5). İzleyici, bir kez daha entelektüel düşüncenin nesnesi olan bu galeri mekânının dışında kalmıştır. Sergi mekânının içinde dolaşmaya alışkın olan izleyiciye çekilen bu set, onun algılarını yerle bir etse de bir yandan da mekânı tıka basa dolduran bu nesnelerde kendi gelip geçici varlığının bir yansımasını bulmasını sağlamıştır (Süzen, 2010:150-151).

Görsel 4 *Yves Klein, Boşluk, 1958*



(Klein, 1958)

Görsel 5 *Arman, Le Plein (Dolu), 1960*

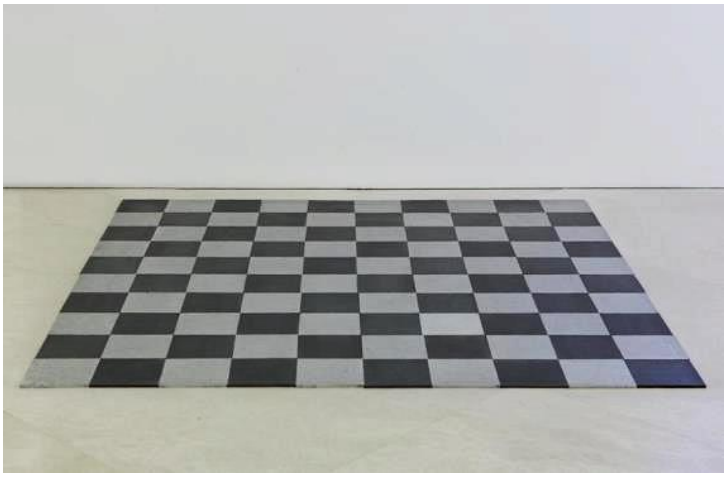


(Arman, 1960)

Neo-Dadacı bir diğer sanatçı Claes Oldenburg, sıradan nesneleri; sünger, sigara izmariti, gazete, yastık pamuğu ve mukavva gibi malzemelerle içini doldurduğu branda ya da sentetik kumaştan, anıtsal boyutlarda yumuşak heykeller üretmiştir. Oldenburg, bir araba galerisinin önünden geçerken arabaların mekân içerisinde, edindikleri konumundan etkilendiğinden sanat galerisinde de sıradan nesnelerin araba boyutlarındaki hallerini üretmeye karar vermiştir. Sanatçı, daha sonra galeri mekânının dışına çıkarak kamusal alanda mimari ölçeklerde ve daha sert malzemelerden oluşturduğu heykellerini sergilemiştir. Sınırlı mekânın dışına çıkan Oldenburg, açık havada farklı alanlara yerleştirdiği anıtsal nesneleriyle sınırsız bir mekân çözümlemesi yapmıştır (Fineberg, 2014:189, 193). İzleyici, sergi mekânlarına gitmeden sınırsız espasta sergilenen bu eserlerle, kamusal alanda etkileşime girmektedir. Oldenburg'un bina içlerinde ya da açık havada sergilediği büyük heybetli yapımlarının tersine daha az göze batan sade biçimleriyle minimalist eserler, sergi mekanındaki espasla etkileşime girmektedir. Demir, tuğla ve bakır levhalar gibi endüstriyel malzemelerle oluşturulan geometrik formlar, açıklık ve sadeliğe duyulan zevki açığa çıkarmaktadır (Lynton, 2015:306).

Daha çok fizikselliğin üzerine yapılan vurguyla "mekâna-özgülük" merkezi ilgi olmasa da çalışmaların ölçekleri, mekânla ilişki içinde, alana kurulmaktadır. Minimalist sanatçı Carl Andre'nin yapıtları, galeri mekânında, "mekân-sanat nesnesi" ilişkisiyle varlık bulmaktadır. Doğrudan zeminin üzerine yerleştirilen ve metal karelerden oluşan "Çelik Çinko Yüzey" (Şekil 6) isimli çalışması, izleyicilerin üzerinde yürümesine olanak tanımaktadır. Dokunsal biçimde deneyimlenen bu eser; form, mekân ve izleyici arasında bir denge kurmaktadır (Fineberg, 2014:285, 28; Güler, 2014:44). Andre gibi, galeri mekânıyla etkileşim içinde eserlerini üreten diğer minimalist sanatçılardan biri de Richard Serra'dır. Serra, düz ya da elips formlardan oluşan, yerçekimine karşı dirençli, büyük boyutlarda heykeller yapmaktadır. Bu heykeller, "uzam, boşluk, alan, ağırlık, denge, ölçü, yerleştirme ve yoğunluk gibi kavramları" insan bedeninin algıları açısından sorgulamaktadır. İzleyici, eserler hakkında bilgi sahibi olmasa da mekândaki hareketleri değiştikçe farklı şekillerde algıladıkları bu dilin okuyucusu olmaktadır. Bedenin algıların ölçüsü haline gelmesiyle, zaman ve mekâna bağlı olarak, espasın da algısal değişimi söz konusu olmuştur (Karaaslan, 2011:67). Richard Serra, sınırlı mekânların dışında, Oldenburg'un yolundan giderek sınırsız mekân çözümlemeleri de yapmıştır (Şekil 7). Kentsel (nadir de olsa kırsal) mekânlara, minimalist eğilimin yansımaları olan dev metal heykeller yerleştirmiştir. Belirli bir alanı gösteren veya belli bir alanı içine alan bu eserler, izleyici yaklaştıkça ona bir sınır çizerek sınırsız bir mekânda "sınırlandırılmış bir espas" izlenimi uyandırmaktadır (Yılmaz, 2013:316-317).

Görsel 6 *Carl Andre, Çelik ve Çinko, 1969, Tate Modern, Londra, 184x184x0,9 cm*



(Andre, 1969)

Görsel 7 *Richard Serra, Clara Clara, 1983*



(Serra, 1983)

İster sınırlı ister sınırsız bir mekânda sergilensin, 1960'lı yıllardan sonra sanatın, nesneye olan gereksiniminin tartışıldığı kavramsal sanat; asıl eserin düşünce ve kavram olduğunu savunur (Antmen, 2009:193). Kavramsal sanatçı Joseph Kosuth'un, "Bir ve Üç Sandalye" isimli çalışmasında; uzayda yer kaplayan gerçek bir sandalye, onun görüntüsü ve 'sandalye' kavramının sözlük anlamı olmak üzere üç farklı sandalye temsili vardır. Ortada yer alan sandalye; fiziksel bir mekânda, üç boyutlu yapısıyla kendi fizikselliğini ortaya koymaktadır. Sol taraftaki fotoğrafta da yanılsama mekânı içerisinde, sandalyenin görüntüsü yer almaktadır. Sağ tarafta yer alan sandalyenin sözlük anlamı ise, izleyicinin zihninde bir sandalye imgesi oluşturduğundan; bu sandalye imgesi, Lefebvre'nin tanımladığı gibi zihinsel bir mekânda yer almaktadır. Kosuth, zihnimizdeki biricik sandalye kavramının, üç ayrı temsiliyle farklı mekânsal ilişkiler kurmaktadır.

Sandalye gibi cansız nesnelerin yanı sıra yaşamın ve doğanın kendisi, sanat eseri olarak galeri mekânındaki yerini almaya başlamıştır. Jannis Kounellis, 1969 yılında galeri mekânında 11 tane canlı atı, sanat yapıtı olarak sergilemiştir. Yaşayan her türlü varlık 'özne' olarak kabul edildiğinden, Kounellis'in galeride sergilediği atlar da 'sanat nesnesi' olarak değil 'sanat öznesi' olarak alışılmadık bir formda karşımıza çıkmaktadır. Özne ve nesne, canlı ve cansız arasındaki ilişki, bu çalışmayla içe içe geçerek ters yüz edilmiştir (O'Doherty, 2019:120). Öznenin sanat nesnesine dönüşmesi, performans sanatında da görülen bir olgudur. Sanatçı, sanat nesnesi olarak sunduğu kendi bedeniyle, belirli bir zaman ve mekânda, eylemler gerçekleştirmektedir. İnsan bedeninin ruhun ilk mekânı olduğu anlayışı, performans sanatında daha açık bir tanıma kavuşur. Peformans sanatının mekânı da aslında sanatçının kendi bedenidir. Sanatçı, kendi bedenini hem sanat nesnesi hem de bu nesnenin sergilendiği mekân olarak, ortak bir formda sunarken bir yandan da insan bedenin varlık bulduğu farklı mekânlarda performansını gerçekleştirmiştir. Performans sanatının birçok sayıda ve farklı mekânlarda sergilenen geçici yapısından dolayı, "mekân-sanat nesnesi" ilişkisinin diğer çağdaş sanat biçimlerinden farklı olduğu görülmektedir. Değişkenlik gösteren bu mekânlar, sadece performans eylemini içinde barındıran bir özelliğe sahiptir (Güler, 2014:48).

Hem iç hem dış mekânda gerçekleştirilen "Land Art" (Arazi Sanatı) da değişkenlik gösteren mekânlarda varlık bulmaktadır. "Mekân-sanat nesnesi" ilişkisinin sınırsız espasta gerçekleştirildiği Arazi Sanatı, doğanın temsilinin ötesinde, doğrudan doğayı kullanarak bir arazi üzerinde gerçekleştirilen büyük heykelsi çalışmalardan oluşmaktadır. Doğanın, sanatın ve mekânın, bu çalışmalarda iç içe geçtiği görülmektedir (Farthing, 2017:532). Galeri mekânının dışında oluşturulan bu eserler, beyaz küpün hegemonyasının sorgulandığı "yapıbozumcu" bir anlayışı ortaya çıkarmaktadır. Sanatçıların, ırmakların donmuş alanlarını farklı motif biçimleriyle kesmeleri ya da yeni sürülmüş bir tarlayı tırmıkla düzelttikten sonra, yeni biçimler oluşturmaları, 'sınırsız mekân çözümlemesi' içinde yerini almaktadır. Sınırsız mekân çözümlemesinin yanı sıra, doğada yer alan malzemelerin, yani "dışarıda olanın" iç mekânda, galeride sergilenmesi söz konusudur. Aynı zamanda uzak ve ıssız arazilerde gerçekleştirilen çalışmaların izleyiciyle buluşması için; bu çalışmaların fotoğrafları, videoları ve haritalar da galerilerde sergilenmektedir. Galeri mekânının dışında gerçekleştirilen eserlerin bile, daha sonra çeşitli mecralarla, galeri mekânında sunulması, galeri mekânının geçmişten gelen otoritesini kanıtlamaktadır (Tomsuk, 2021:250, 251).

Land Art sanatçılarından Christo ve onun eşi olan Jeanne Claude, arazi veya çeşitli yapıları paketlemişlerdir. Gerçeküstücü sanatçıların, örtülü bir nesnenin ardında saklanan "giz tema"sı düşüncesinden yola çıkarak yapılara, yeni bir anlam kazandırmışlardır. Avusturalya'da bir kıyıyı örttükleri; Kalifornia'da yer alan bir

kırı, turuncu renkte perdelerle kapladıkları ve farklı binaları paketledikleri geçici çalışmalar yapmışlardır (Lynton, 2015:325). Bu binalar arasında Chicago Çağdaş Sanatlar Müzesi'ni paketledikleri bir çalışmaları yer almaktadır (Şekil 8). İçinde sanat eserlerini sergileyen, hatta o mekânda yer alan her nesneyi sanatsallaştıran bir mekânın, kendisinin de sanatsallaştığı görülmektedir. Christo'lar yaptıkları bu çalışmayla; müzenin yöneticisini, uzmanlarını, çalışanlarını, bunların işlevlerini ve müzenin işeyişini de simgesel anlamda paketleme sürecine dahil etmişlerdir. Müzelerin kutsal duvarları dışında, yerler ve merdivenler de paketlenerek müzenin kısa süreli de olsa işlevine son verilmiştir (O'Doherty, 2019:125, 128). Tıpkı, sıradan bir nesnenin tüm işlevlerinden koparılıp sanat eseri olarak sunulması, süreci gibidir. Tek fark, bu kez sıradan bir nesnenin değil, bir sanat merkezinin seçilmiş olmasıdır.

Görsel 8 *Christo & Jean Claude, Sarmalanmış Çağdaş Sanat Müzesi, 1968-69*



(Christo & Claude, 1968-69)

Christo'ların çağdaş bir sanat müzesinin kısa bir süreliğine işlevine son vermesine benzer şekilde, Robert Barry de "Galeri Sergi Süresince Kapalı Olacaktır" yazılı bir davetiye hazırlayarak bir sanat galerisinin, belirli bir süre sanatsal faaliyetlerini durdurmuştur. Christo'lar da Barry de bir sanatçıdan ve sergi mekânından beklenmedik bir tutum sergilemişlerdir. Barry, davetiyesini, Amerika ve Avrupa'nın bazı ülkelerinde yer alan galerilere göndermiştir. Sergi davetiyeleri, görülebilecek bir sanat eserinin olmadığı, hatta içine girip gezilebilecek bir sergi mekânının da olmadığı sıra dışı bir davetiyedir (Dede, 2021:396). Sanat eserlerinin ve onların sergilendiği mekânın yokluğu, kişinin yalnızca zihninde kurgulayabileceği, zihinsel bir mekâna göndermedir.

Alışıldık formuyla, içinde sanat eserlerinin sergilendiği sergi mekânlarının, işlevini kaybetmesiyle beraber, mekân ve sanat nesnesi arasındaki çizgi de bulanıklaşmıştır. Bu iki kavramın bütünleşip beraber algılandığı enstalasyonlar, üç boyutlu bir sanat formunun belirli bir mekâna özgü biçimde yerleştirilmesiyle oluşmaktadır. Kökeni Duchamp'ın "Kömür Çuvalı" ve Kurt Schwitters'ın "Merzbau" yapılarına uzanır ve çağdaş sanatın sorgulama ya da uygulama anlayışını bünyesinde barındıran çok geniş bir kapsama sahiptir. Enstalasyonlar; hem etrafı çevrili ve üstü kapalı, sınırlı bir mekânda hem de açık havada, sınırsız bir mekânda oluşturulabilmektedir. Sınırlı ya da sınırsız mekânın espası kullanılarak yerleştirilen formlar, doluluk ve boşluk olarak düzenlenir. İzleyicinin sanat eserinin içine girip yürüyebildiği, oturabildiği, her türlü duyumsal ve anlatımsal bir deneyime olanak tanımaktadır. Her izleyici, kendi kimliğini, sanat eserine dönüşen mekânda, deneyim içerisine dahil ederek yapıtla etkileşime girmektedir (Güler; 2014:42; Süzen, 2010:153).

İzleyicinin yapıtla etkileşime girdiği, hatta sanat eserine dönüştüğü, Daniel Buren'ın "Sütunlar" (Şekil 9) isimli yerleştirmesi, "Paris Garden of the Palais Meydanı"nda yer almaktadır. Dik çizgilerden oluşturduğu siyah ve beyaz çizgi şeritleri, farklı boyutlarda sütunlar olarak, aralarında mesafelerle meydana yerleştirmiştir. Sütunlar, etrafında yer alan mimari mekânlarla uyum içinde ve onların devamı izlenimini taşımaktadır. Sergiye gelen izleyiciler, bu sütunların üzerinde durmakta ya da oturmaktadır. Antik Yunan sanatında, sütunların üzerinde duran "yüksek sanat nesneleri"ne benzer şekilde izleyiciler, canlı bir heykel izlenimi yaratmışlardır (Çeber, 2017:93, 94). Sanatçı, "Çerçevenin İçinde ve Ötesinde" isimli bir diğer çalışmasında, New York John Weber Galerisi'nin penceresinden dışarıya doğru, dikey şeritlerle çift taraflı, on dokuz adet bayrağı bir ipe dizerek asmıştır. Şeritleri birleştirilerek oluşturduğu çalışmasıyla, sergi mekânlarının fiziksel şartlarını ve işlevini sorgulatmıştır. Buren, sanat eseri ve mekân arasında kurduğu bağlantılarla, izleyiciyi farklı bir mekânsal deneyimle buluşturmuştur (Özayten, 2017:3241, 3242).

Görsel 9 *Daniel Buren, Sütunlar, 1986, Garden of the Palais- Royal, Paris.*



(Buren, 1989)

Hem çağdaş sanatta yer alan her nesnenin sanat eseri olabileceği düşüncesi, hem de sergi mekânının yapısını dikkate alan Daniel Buren; bir ekmek fırınında sanat eseri sergilemenin o fırının işlevini değiştirmediği gibi fırının da o eseri, bir dilim ekmeğe dönüştürmeyeceğini söylemektedir. Ancak ona göre; bir dilim ekmek, galeri ya da müzelere konulursa, sergi alanlarının işlevi değişmese de bir dilim ekmek, sergi mekânlarında sanat eserine dönüşebilir (O'Doherty, 2019:9, 23, 24; Antmen, 2014a:124-125).

Sergi mekânına hiçbir nesne eklemeden ya da çıkarmadan galeri mekânının kendisini sanat eseri olarak sunan Martin Creed, 2000 yılında *"*Work No. 227*,* The Lights Going On And Off*"* (Şekil 10) isimli çalışmasını ortaya koymuştur. Creed, bu çalışmasında, galeri mekânının ışık düzeninin saniyelerle ışıklandırılıp karartıldığı bir düzenek hazırlamıştır. Galeri mekânını sahne olarak, burada sergilenen eserleri de teatral bir performans dekoru gibi kurgulamış, böylece "beyaz küp" olgusu, bir kez daha dönüşüme uğramıştır (Arapoğlu, 2019:35).

Şekil 10 *Martin Creed, Work no. 227: The Ligths going on and off, 2000*



(Creed, 2000)

Sonuç

Sanat-mekân ilişkisi, çift yönlü bir etkileşime sahiptir. Çift yönlü bu etkileşim, mağara dönemlerinde üretilen eserler dikkate alındığında, insan varlığı kadar eski bir tarihe sahiptir. Toplumlarla beraber değişime tâbi olmakla birlikte, sanat tarihi gibi 'sanat-mekân' ilişkisinin de bir tarihi olduğu söylenebilir. Toplumsal, kültürel, çevresel ve daha birçok yönelim içerisinde gelişen devinimli bir yapı söz konusudur. Sanat-mekân ilişkisi, başlangıçta yalnızca, bir mekânın içinde sanat eserlerinin sergilenmesiyle karşımıza çıkmaktadır. Mağaralar, tapınaklar, kiliseler, nadire kabineleri ve salon sergileri ilk sergi mekânları olarak kabul edilebilir. Courbet'nin ve ardından empresyonist sanatçıların açtıkları "Reddilenler sergisi" sergi anlayışında radikal bir değişim başlatmıştır. Empresyonist sanatçıların açtıkları yolda, geleneksel anlayıştan koparak yeni ifade olanaklarıyla üretilen modern sanat eserleri, *beyaz küp* olarak tanımlanan galeri mekânlarında, karmaşık bir şekilde değil yan yana sergilenmeye başlamıştır. İlerleyen dönemlerde, sanatta farklı arayışlar gerçekleştikçe, sanatçılar beyaz küp denilen galeri mekanlarının fiziksel ve simgesel sınırlarını zorlayarak bu mekânla bir hesaplaşmaya girişmişlerdir. Sanat eserlerinin sergilendiği mekânlar, yeni bir görme biçimiyle sanat eserinin bir parçası, hatta sanat eserinin

kendisi galine gelmiştir. Sanat eseri ve mekân arasındaki sınırların bulanıklaşmaya başlaması, sanat-mekân ilişkisinin daha bütünsel bir yaklaşımla içselleştirilmesini sağlamıştır. Mekânın 20. yüzyılda gerçekleşen bu dönüşümü, çok yönlü bir okumayı gerektirmektedir. Sanat, mekânsal bağlamın fiziksel bir parçasıyken, bağlamın kendisi haline gelmiştir. Mekân, bir kere sanat biçimi olarak sunulmaya başlandıktan sonra, sınırlarını da genişletmeye başlamıştır. Sanatçılar, galeri ve müzelerin dışında, sınırlı ve sınırsız mekân çözümlemeleriyle alternatif mekânlara yönelmişlerdir. Eserin malzemesinin, mekânın kendisi olduğu yapıtlar, sanat eserinin içinde özgürce hareket edebilmeye olanak tanımaktadır. Sanat-mekân ilişkisinin geldiği bu konum, disiplinlerarası bir anlayışa sahiptir. Mimari, mekân, işlevsel bir nesne ve sanat gibi tüm oluşumlar bir arada, eserde bütünleşmektedir. Bütünsel bağlamda değerlendirilen sanat-mekân ilişkisi, yalnızca fiziksel olarak değil zihinsel bir sorgulamaya da tâbi tutulmuştur. İçine girilip gezilebilecek ya da izlenebilecek bir mekânın ve sanat eserinin yokluğu da sanatsal bir pratik haline gelebilmektedir. Yokluğun işaret ettiği eser ve mekân, fiziksel bir karşılığı olmayan, sadece bireyin kendi zihni yoluyla kurgulanan zihinsel bir varoluşa sahiptir. Görüldüğü üzere, sanat-mekân ilişkisi, tarihsel süreç içinde farklı ifade biçimleriyle ortaya çıkmış ve güncel sanatta da sürekli yeni mekânsal sorgulamalarıyla ele alınmaya devam etmektedir.

Kaynaklar

Andre, C. (1969). Çelik ve Çinko [Fotoğraf]. https://docplayer.biz.tr/44367160-Minimal-bir-yaklasimla-cozumsel-bir-arayis-yalinlastirma-evren-kavukcu.html

Antmen, A. (2014a). *20. Yüzyıl batı sanatında akımlar* (8. baskı). Sel Yayıncılık.

Arapoğlu, F. (2019). Disiplinlerarası sanat bağlamında mekânsal iletişim. *Aurum Journal Of Social Sciences, 4*(1), 27-54.

Arman, (1960). Le Plein (Dolu) [Fotoğraf]. https://wannart.com/icerik/32758-beyaz-kup

Artun, A. (2017). *Sanat galerisinin sonu.* Skopdergi.

Ayaydın, A. (2015). Empresyonizm (izlenimcilik) akımının güncel bakış açısıyla bazı yönlerden incelenmesi. *SED-Sanat Eğitimi Dergisi*, *3*(2), 83-97.

Aydın, S. (2017). Orta çağ nadire kabinelerinden 19. yüzyıl küresel sergilerine bir iktidar biçimi olarak evrenin sergilenmesi. *Sobider Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(11), 182-191. https://doi.org/ 10.16990/SOBIDER.3379

Barlas, M. (2021). Mekân ve varoluş ilişkisi bağlamında Charles Simonds' un küçük insan meskenleri. *Art-E Sanat Dergisi*, *14*(27), 124-144.

Barret, T. (2022). *Sanat üretimi* (E. B. Alpay, Çev. Ed). Hayalperest Yayınevi. (Çalışmanın orijinali 2022'de yayımlanmıştır)

Beyhan Bolak H. (2007). "*Yer"leşmenin düş(üm)lenmesi: Geleneksel anadolu yerleşmelerinde "ara"lar (*Tez No. 222301) [Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi-İstanbul]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Buren, D. (1989). Sütunlar [Fotoğraf]. http://cgim.org/thegarfields/garfieldfamily/megcornell03/paris3_26.htm

Christo & Claude, (1968-69). Sarmalanmış Çağdaş Sanat Müzesi [Fotoğraf]. https://www.arquitecturaydiseno.es/estilo-de-vida/ha-muerto-christo-javacheff-artista-que-envolvia-monumentos-y-edificios_4279

Creed, M. (2000). Work no. 227: The Ligths Going On And Off [Fotoğraf]. https://www.harpersbazaar.com/uk/culture/bazaar-art/news/g21957/a-life-in-pictures-martin-creed/

Çeber, T. (2017). İzleyiciyi izlemek; sanat eseri, sanatçı ve izleyici ilişkisi üzerine. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (38), 87-97.

Çolak, B. (2010). Tarihsel süreç içerisinde müzelerle birlikte değişen sergileme mekanları; New York Modern Sanat Müzesi (Moma) ve Frankfurt Modern Sanat Müzesi (Mmk) Örneği. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *1*(30), 37-45.

Cristiá, F. A. (2021). La filosofía de la arquitectura. Una aproximación epistemológica al diseño del espacio. *Tópicos*, (41), 43-65. https://doi.org/10.14409/topicos.v0i41.10693

Ebru, D. (2020). Hiçlik ve boşluk kavramlarına ilişkin çağdaş Sanat Örnekleri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 11(2), 384-399.

Duchamp, M. (1947). Mil Uzunlukta İp [Fotoğraf]. https://www.e-skop.com/skopdergi/duchampin-labirenti-first-papers-of-surrealism-1942/1939

Farthing, S. (2020). *Sanatın tüm öyküsü*, (G. Aldoğan & F. C. Çulcu, Çev. Ed.) Hayalperest Yayınları. (Çalışmanın orijinali 2010'da yayımlanmıştır.

Fatma Nihal K. (2019). *Antik dönem heykellerinin sergilenmesi: sergileme ve müzecilik tarihi açısından genel bir değerlendirme (*Tez No. 550848) [Yüksek Lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi-İstanbul]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Fineberg, J. (2014). *1940'tan günümüze sanat.* (S. A. Eskier, Çev. Ed.) Karakalem Kitabevi Yayınları. (Çalışmanın orijinali 2000'de yayımlanmıştır.

Fischer, E. (2013). *Sanatın gerekliliği,* (C. Çapan, Çev. Ed.) Sözcükler Yayınları. (Çalışmanın orijinali 1959'da yayımlanmıştır).

Güler, Ö. K. (2014). Çağdaş sanata mekân bağlamında bir bakış. *Tasarım + Kuram Dergisi*. 10(17), 39-53. https://doi.org/10.23835/tasarimkuram.239606

İskenderoğlu, L., & Göğebakan, Y. (2022). Sanat, mekân ve bellek. *Electronic Turkish Studies*, 17(3), 511-525.

Karaaslan, S. (2011). Etrafını kuşatan heykeller: Richard Serra. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 20(2), 63-76.

Klein, Y. (1958). Boşluk [Fotoğraf]. https://wannart.com/icerik/32758-beyaz-kup

Kurtar, S. (2013). Mekânı yaşamak: Lefebvre ve mekânın diyalektik oluşumu. *Çevrimiçikaynak). Https://www. Academia. Edu/2945638/Mekani_Yasamak_Lefebvre.*

Lefebvre, H. (2020), *Mekânın Üretimi* (I. Ergüden, Çev. Ed). Sel Yayınevi. (Çalışmanın orijinali 1974'te yayımlanmıştır).

Lissitzky, E. (1923). Proun Odası [Fotoğraf]. https://docplayer.biz.tr/57853508-Gunumuz-sanatinda-bosluk-ve-yeni-ifade-olanaklari.html

Lynton, N. (2015). *Modern Sanatın Öyküsü.* (S. Öziş & C. Çapan, Çev. Ed.) Remzi Kitabevi. (Çalışmanın orijinali 1994'te yayımlanmıştır).

Mengeş, F. (2015). *Sanat Yapıtının Farklı Mekânlarda Anlam Problematiği. (*Tez No. 405766) [Yüksek Lisans tezi, Işık Üniversitesi-İstanbul]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

O'Doherty. B. 2010. *Beyaz Küpün İçinde* (A. Antmen, Çev. Ed.) Sel Yayıncılık. (Çalışmanın orijinali 1976'da yayımlanmıştır).

Öçal, Ş. (2017). Platon'un Timaios diyaloğunda tanrı ve evrenin oluşumu. *Beytulhikme An International Journal Of Philosophy*, *7*(1), 65-83.

Özayten, İ. Ş. (2017). Günümüz mekânsal algılar bağlamında sanatçı atölyeleri ve Daniel Buren'in sergileme pratikleri. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*. *6*(39), 3235-3244. https://doi.org/10.7816/idil-06-39-14.

Serra, R. (1983). Clara Clara [Fotoğraf]. https://www.artatsite.com/Paris/details/Sierra-Richard-Clara-Clara-Jardin-des-Tuileries-Paris.html

Schwitters, K. (1923-1937). Merzbau [Fotoğraf]. https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau

Süzen, H. N. (2010). Sanata disiplinlerarası bir yaklaşım: Enstalasyon sanatı ve Genco Gülan örneklemi. *Sanat ve Tasarım Dergisi, 1*(6), 147-162.

Tomsuk, E. E., & Yücel, B. (2021). Günümüz sanatında değişen galeri ortamı bağlamında mekân-doğa etkileşimi. *Sanat Dergisi*. (37), 239-261. https://doi.org/10.47571/ataunigsfd.872081

Ulubay, S., & Önal, F. (2020). Mekân üzerine sorunsallar ve kavrayışlar: Fenomenoloji kuramının yirminci yüzyılın mekân anlayışına etkileri. *Megaron. 15*(4), 606-613. https://doi.org/10.14744/MEGARON.2020.28482

Uluçay, N. Ö. (2017). Sanatın mekânı ve mekânın sanatı. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*. *6*(36), 2245-2258. https://doi.org/10.7816/idil-06-36-07 https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1503046530.pdf

Yılmaz, M. (2006). *Modernden Postmoderne Sanat* (1. Baskı). Ütopya Yayınevi.

Ulakbilge
Sosyal Bilimler Dergisi

SPATIALIZED ART AND ALTERNATIVE SPACES IN ART

Alpaslan AKPINAR, Ebru ARSLAN

ABSTRACT

Art, which is considered as one of the basic facts of existence, is located in a space from the moment it starts to be produced. Therefore, the production of art and space continue to exist in relation to each other. Art production; In the historical process, from a classical understanding that creates the illusion of space on a two-dimensional surface and emphasizes handcraftsmanship, it gradually emerges with an understanding that approaches the surface, remains on the surface and then overflows from the surface and finds expression in real space. In this direction, formations such as installation, performance and land art offer artists new possibilities of expression. With the adoption of different conceptions of art, forms of exhibition also show a simultaneous development. Galleries and museums, with their conventional forms, have been transformed from places where artworks are exhibited to places where the artwork itself becomes the work of art, or as a result of artists turning to alternative spaces while realizing their art production. In order to question the changing nature of the relationship between artwork, audience and space in the most accurate way, the ideas put forward by thinkers on the concept of space have an important place. The aim of the study is to examine the development of the relationship between space and art in the historical process through the theorists' multifaceted questioning of space, exemplified by contemporary works.

Keywords: *Place, Exhibition, Gallery, Museum*