

THE ARTWORKS WHICH TURNS THE SPATIAL PERCEPTION INSIDE OUT IN CONTEMPORARY ART FROM GRAND PALAIS 'MONUMENTA SERIES' AND TURBINE HALL 'THE UNILEVER SERIES' EXHIBITIONS

GRAND PALAIS 'MONUMENTA SERİSİ' VE TURBİNE HALL 'THE UNILEVER SERİSİ' SERGİLERİNDEN ÇAĞDAŞ SANATIN MEKANSAL ALGIYI TERSYÜZ EDEN YAPITLARI

Meliha SÖZERİ ÖZÇELİK¹
Nilüfer ERGİN DOĞRUER²

Abstract

This Article focuses on the contemporary artworks chosen from Grand Palais "Monumenta" series in Paris, "The Unilever series" from Turbine Hall in London which turned the spatial perception inside out. Works of Anselm Kiefer, Richard Serra and Anish Kapoor from Grand Palais and Olafur Eliasson, Doris Salcedo and Ai Weiwei from Turbine Hall has been chosen. In context with this article's subject; Kiefer's "Falling Stars", Serra's "Promenade", Kapoor's "Leviathan" from Monumenta Series and Eliasson's "The Weather Project", Salcedo's "Shibboleth" and Weiwei's "Sunflower Seeds" has been examined. These works chosen from the most influential works of Contemporary Art were temporary works in the space that they were exhibited in. These works although being temporary have become permanent in the communal memory. The Space of contemporary art has been examined and the artworks that are reconstructed in everyday life's space are focused as a method in this article. The architecture and historic process of these two spaces referred and the relation of the contemporary artworks between the space and the eversion of the viewer's perception has been evaluated. Each and every work interacts with the audience in different perception levels and in different shapes inside the space's data. These works seem to be eversion the perception of the audience by methods like; rejection of the data that the space itself provides, making the viewer nondirectional, illusion of reality, scale and dimension. These perception forms are evaluated in context with eversion of spatial perception and how the data in the two structures chosen affected the approach of the works that are exhibited has been examined.

Keywords: Contemporary art, space, perception, turn inside out

Özet

Bu makale; Paris'te Grand Palais ve Londra'da Turbine Hall'de sergilenen Grand Palais 'Monumenta' Serisi ve Turbine Hall 'The Unilever Series' den seçilen, çağdaş sanatın mekansal algıyı tersyüz eden yapıtları üzerine odaklanmaktadır. Makalenin konusu bağlamında; Monumenta serisinden Anselm Kiefer'in "Falling Stars", Richard Serra'nın "Promenade/Gezi", Anish Kapoor'un "Leviathan" ve The Unilever Series'den Olafur Eliasson'un "The Weather Project", Doris Salcedo'nun "Shibboleth" ve Ai Weiwei'nin "Sunflower Seeds" isimli yapıtları incelenmiştir. Çağdaş sanatın en etkili çalışmaları arasından seçilen yapıtlar sergilendikleri mekanlarda geçici olarak yer almışlardır. Bu çalışmalar, geçici olmalarına rağmen toplumsal bellek içerisinde kalıcı olarak yer bulmuşlardır. Makalede yöntem olarak; çağdaş sanatın mekanı incelenerek, gündelik hayatın mekanı içerisinde yeniden inşa edilen sanat yapıtlarına odaklanılmıştır. Seçilen iki yapının mimarisi ve tarihsel sürecine değinilerek, çağdaş sanatın seçilen örneklerinin mekanla kurdukları ilişki ile yapıtların izleyici algısını nasıl tersyüz ettikleri değerlendirilmiştir. Her bir yapıt mekanın verileri içerisinde farklı biçimlerde ve farklı algı düzleminde izleyici ile etkileşime girmektedir. Bu yapıtlarda sanatçının boyut, ölçek, gerçeklik yanılsaması, izleyiciyi yönsüzleştirme, mekanın verilerinin dışarısına çıkma gibi yöntemlerle izleyicinin algısını tersyüz ettiği görülmektedir. Bu algı biçimleri mekansal algının tersyüz edilmesi bağlamında değerlendirilerek, seçilen iki yapının verilerinin mekandaki sergilenen çalışmaların yaklaşım biçimini ne yönde değiştirdiği incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: çağdaş sanat, mekan, algı, tersyüz etmek.

¹ Arş. Gör., İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi Plastik Sanatlar Bölümü. sozerimeliha@msn.com

² Prof. Dr., Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü.

Giriş

Bu inceleme kapsamında çağdaş sanat yapıtlarının mekan ile kurdukları ilişkide algının tersyüz edilmesi bir bağlam olarak ele alınacaktır. Mimari mekanın belleğe ve biçime dayalı algısının sanat yapıtı ve özel olarak da heykel sanatı aracılığı ile yeniden sanatçının tercihi doğrultusunda yapılandırılması ve izleyici üzerinde yeni bir algılama ve anlamlandırma sürecinin başlatılması incelenecektir.

Çağdaş sanatın yeni algılama biçimlerini referans alırken; şimdi ve burada tanımlaması ve Jacques Ranciere'nin “estetğin huzursuzluğu” başlığı altındaki görüşlerini değerlendirmek; mekansal algıyı tersyüz eden heykel çözümlerimize yaklaşım yöntemimizi daha iyi açıklayacaktır. “Mekan” olgusunu ele alırken de Henri Lefebvre'nin mekan tanımlaması dikkate alınacaktır.

Çağdaş sanat projeleri için yeniden işlevlendirilmiş olan, Paris ve Londra'nın iki yapısı Grand Palais ve Turbine Hall'de gerçekleştirilen seçilmiş sergilerden sanatçıların mekanı dönüştürme yöntemleri üzerinden çözümlenecektir.

Tarihsel süreç içerisinde incelendiğinde; mimari mekan ve heykel ilişkisi bağlamında antikiteden günümüze mekanın sanatçı tarafından yeniden düzenlenerek izleyici üzerinde yeni algılama biçimleri yarattığı bilinmektedir. Hal Foster'ın Sanat Mimarlık Kompleksi kitabının sonunda yer verdiği sözlerinde Richard Serra şöyle diyor: “sanat her zaman mimariye müdahale etmenin, onu eleştirmenin, mekânı dönüştürmenin ve aşmanın yollarını bulmuştur. Sanatçılar bunu yapmaya devam edecekler.” (Foster, 2013, s. 354) Mimari mekanda yer alan heykelin ölçek, boyut, gerçeklik yanılması ve malzemesi ile izleyici algısı üzerinde etki yarattığı ve yerleştiği mekanın anlam ve biçim ilişkilerini paylaştığı, dönüştürdüğü ve giderek de kendi mekanını oluşturduğu görülmektedir. 1960'larda sanatın yeni kavramları doğrultusunda; Robert Morris, Carl Andre, Donald Judd, Sol Le Witt, Richard Serra gibi sanatçılar heykel sanatının en önemli dönüşümünün yaşandığı Minimal Sanat sürecinde çalışmalarının mekanla kurdukları ilişki üzerine odaklanarak yapıt ve mekan arasındaki algı biçimini değiştirmişlerdir. Mekanın bu biçimde kullanımı yapıt ve mekanın sınırlarını birbirine yaklaştırmış ve aynı dönemde ortaya çıkan Arazi Sanatı (Land Art) sanat yapıtını mimari mekanın sınırları içerisinde çıkararak tamamen doğanın mekanı içerisine taşıyarak izleyici algısı üzerinde yeni paradigmanın ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Kurt Schwitters'in (1919-1937) Hanover'deki kendi evinde inşa ettiği “Merzbau” adlı çalışma mekanın yeniden üretimi ve sanatın mekanın içerisinde nesneleşmesi bağlamında sanat tarihinde mimari mekan ve yapıt ilişkisini tartışmaya açan en erken örneklerden biridir. 1960'lara gelindiğinde Arte Povera sanatçılarından Jannis Kounellis'in “Cavalli” adlı 1969'a tarihlenen yapıtı yeni bir başlangıç oluşturmaktadır. Galeri mekanında canlı atların varlığı ve mekanın bir ahır haline getirilmesi, izleyicinin mekanın içerisinde serbestçe dolaşımının sınırlandırmış ve algıyı manipüle eden en önemli özelliklerden birisi olan yönsüzleştirmeyi sağlamıştır. Buna ek olarak Kounellis, galeri mekanında izleyicinin görme, dokunma, işitme aracılığı ile edindiği algıya kokuyu da katarak çevresel uyanları değiştirmiştir. Bu manipülasyon, Kounellis'in canlı-hareketli heykelinde izleyiciyi duyumsal süreçten zihinsel sürece geçirebilmektedir. Sanatçının izleyiciyi çevreleyen mimari sergileme mekanının uyarılarını yapıt lehine dönüştürmesi ya da yok sayarak çözümlenme sürecine ait yenileri ile değiştirmesi, yani mekanın ısı, ses, ışık, renk, koku, malzeme ve boyutları ile oynaması, izleyicinin mekana ilişkin algısının yapıt için yeniden oluşturulmasını sağlamaktadır. Bu duyumsama süreçleri çağdaş sanatın mekanını kullanan yapıtları için izleyici üzerinde önemli bir algılama biçimini temsil etmektedir.

Çağdaş Sanatın Mekanı

Çağdaş Sanat, modernlik sonrası sanat olarak karşımıza çıkmaktadır. Modern Sanat'ın ölümüne işaret eder. Çağdaş sanatın (contemporary art) tanımlaması, güncel sanatın

(current art) kendi zamansal hareketinin sınırlarını kaybettiğinde ortaya çıkmıştır. "...çağdaş sanat, 20. yüzyılın devrimci tasarılarının çökmesinin ardından ortaya çıkan pek çok sanat, söylem ve toplumsal yapının bilfiil içerdiği bastırılmış deneyciliğin ve öznellik sorgulamasının sığınağıdır. Sanıyorum güncel kültürel anlatılarımızın döngüselligi, ancak çağdaş kültürü asla meydana gelmemiş bir devrimin dejavu'su olarak deneyimlemekten kurtulduğumuz anda kırılacak." (Çağdaş Nedir? Modernlik Sonrası Sanat,s.16) Çağdaş sanat ile birlikte algı biçimimiz de modernizmin ve postmodernizmin içerisinde hareket edemeyeceğimiz yeni görme biçimlerine ihtiyacımız olduğu gerçeği ile bizi karşı karşıya bırakır. Bu da çağdaş sanatın görme ve algılama biçimlerine yeni bakış açısı ile bakmamızı gerektirecektir. Burada Walter Benjamin'in, 1935'te kaleme aldığı, sanatın geleceğini ve bugünü zamanından çok önce görebilen 'Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı' adlı denemesi bize referans noktası oluşturur.

Benjamin'e göre sanatı hakiki sanat yapan en önemli özellik onun 'şimdi ve buradalığı'dır (hic et nunc). Şimdi ve buradalık sanat yapıtının ait olduğu zaman ve uzama (bağlama) işaret eder, başka deyişle, onun bulunduğu yerde biriciklik niteliğini taşıyan varlığıdır. Özgün yapıtın şimdi ve buradalığı, onun hakikiliğini oluşturur. Benjamin'in, 'aura'sı', özgün sanat ürününü çevreleyen kendine özgü bir aydınlık taşıyan önemli bir kavramdır. Çağdaş sanatı değerlendirirken şimdi ve burada olgusu olmadan hareket etmemiz mümkün değildir. What is Contemporary Art? kitabında yer alan 'Zamanın Yoldaşları (Comrades of Time)' metninin yazarı Boris Groys'un altını çizdiği present kavramı şimdi ve buradalığa karşılık gelir. Sözcük hem yer hem de zaman belirtmesi durumundan türkçeye mevcut olarak çevrilmiştir. Zamansal ve uzamsal olarak; şimdi ve burada, present sözcüğünden türeyen presence sözcüğü mevcudiyet olarak çevrilmiştir. Çağdaş aslında zamansızlıktır. Zamansız olmak; şimdi ve burada olmak durumu geçmişten bize bir şeyleri şimdi ve burada da söyleyebilir ya da geleceğe işaret edebilir. "Peki 'çağdaş'ın 'modern' den farkı nedir ve bu fark nerede ve ne zaman ortaya çıkmıştır? Kuşkusuz 'çağdaş' kelimesi deiktik, yani anlamı geçtiği bağlama göre belirlenen bir kelimedir; insanın bu kelimeyi sarf ettiği zamanla 'aynı zamanda' anlamına gelir ama bu zamanın kendisi değişmektedir." (Çağdaş Nedir? Modernlik Sonrası Sanat,s.20)

1960'lardaki kırılma ile çağdaş sanat, tüm sanatların öncüsü olarak ve entelektüel birikimin zeminini oluşturarak alanın sanatçıları, izleyicisi ve sanat eleştirmenleri açısından birçok yönden zorlu meseleler ile varlığını sürdürüyor. Bu zorlu meselelerin en önemlilerinden birisi "estetik" konusudur. Bir çağdaş sanat çalışmasının mekânsal algısını çözümlerken izleyeceğimiz güzergah, ilk olarak estetik değerler üzerinden başlayabilir. Çağdaş sanat kendi düzeni içerisinde yeni bir estetik dil yaratarak kendi anlam dizgesini oluşturdu. Bu estetik dili Jacques Ranciere'nin estetiğin huzursuzluğu olarak tanımladığı zemin üzerinde inşa edebilir. Ranciere güncellik veya zamana aykırılık (l'actuel ve l'intempestif) fikrini yeniden tartışmaya açmaktadır. Berlin Duvarı'nın yıkılması ve Soğuk Savaş'ın bitmesi Ranciere için yeni neoliberal evren konusunda paradoks yarattı. "Çağdaş'ın hala modernle karşıtlığı üzerinden tanımlanmasına rağmen artık kopuş anının 1960'ların büyük dönüm noktası olmadığını görürüz. Artık kopuş anı 1989'dur ve çağdaş sanat şu veya bu şekilde küreseldir." (Çağdaş Nedir? Modernlik Sonrası Sanat,s.30)

Ranciere, günümüz dünyasında görüntüler ve görsellerin işlevini sorgulayacak anahtar sözcükler önermektedir. Günümüzde görsellerin öneminin yeniden kavranması gerekliliğinden hareketle kavramsallaştırma çabası dahilinde bir tartışma yürütmektedir. Bu tartışmanın kavramlarından ilki Konsensus'un karşıtı olan 'uzlaşmazlık', ikincisi ise "duyulur olanın paylaşımı"dır (partage du sensible)³. Ranciere

³ Duyulur Olanın Paylaşımı: Hem ortak olan bir şeyin varlığını, hem de bu ortak olandaki karşılıklı yer ve payların dekupajını görmeyi sağlayan duyulur apaçıklıklar sistemi. Payların ve yerlerin bölüşümünün

duyulur olanın paylaşımında, varolan düzenin duyumsanabilir olanı, algılanabilir olanı denetlemesine ve düzenlemesine dikkat çeker; 'Duyumsanabilir olan' neyi duyumsuyoruz, neyi duyumsamıyoruz? Var olan düzende ne bize görünür kılınıyor, ne görünmez kılınıyor? Duyulur olanın paylaşımı, tüm duyma, görme, algılama biçimlerimizin var olan düzen tarafından belirlenmesi, paylaştırılması ve bu düzenleme içinde bazı şeylerin algılanamaz hale gelmesi ile ilgilidir. Bu algılanamayış, yani bazı şeylerin bize görünür olmaması hali, aslında toplumsal düzenin kuruluşu itibariyle varsaydığı düzgün/uygun olan (proper) ve düzgün/uygun olmayan (unproper) ayırımına dayandırılabilir. Dolayısıyla Rancière, düzenin kendi kurgusundaki 'gerçek' ya da 'hakikat' söylemi ile algılama biçimlerimiz arasındaki örtüşmeye dikkat çekmektedir. O'na göre sanatın bunu yapabilmesi, var olan sanatsal rejime itirazını yine kendi sanatsallığı ile yapabilmesi ile ilgilidir, bunun için ise 'güzel' ya da 'estetik' olarak kabul gören formların, tavırların neyi görünmez ve neyi görünür kıldığı üzerinde durmak gerekmektedir.

Çağdaş sanatın genel bakış açısı içerisinde estetik kurgusunu, kavramsal tanımlamalarını mekansal algı ile açıklamaya çalışırken, mekanın zaman içerisinde katmanlanarak yeniden kendisini ürettiğini görmekteyiz. Bu da izleyicinin görme ve algılama biçimlerini değiştirmektedir. Genel anlamı ile içinde bulunulan yer anlamında olan mekan; insanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluk ve sınırları gözlemci tarafından algılanabilen uzay parçası olarak tanımlanabilir. Bu tanımlamanın yanında mekan; sadece içerisinde bulunan maddi nesnelere ayrı, mutlak bir yapı olarak görülmemeli; toplumsal yaşam ile arasındaki ilişkiler düşünülerek değerlendirilmelidir. Mekan; zamanın üzerinde bir kılıf oluşturmaktadır. Henri Lefebvre "Production of Space / Mekanın Üretimi" kitabında fiziksel, gözlenen ve yaşanan mekanın, sadece maddi pratiklerce değil, estetik, kavramsal, sembolik yollarla üretildiğini savunmaktadır. "Mekan kavramı zihinsel olanla kültürel olanı, toplumsalla tarihseli birbirine bağlar. Karmaşık bir süreç oluşturur: (yeni, meçhul mekanların, kıtaların ya da evrenin) keşfi; (her topluma özgü mekansal örgütlenmenin) üretimi; (yapıtların, manzaranın, anıtsallığı ve dekoruyla birlikte şehrin) yaratılması. Bu, evrimsel ve (doğuyla birlikte) genetik olarak işlese de bir mantığı vardır; aynı-zamanlılığın genel formudur bu mantık; çünkü her mekansal düzenleme, zekanın üst üste binmesine ve eşzamanlılığı üreten öğelerin maddi olarak bir araya gelişine dayanır."(Lefebvre, 2014, s.25)

Lefebvre mekanı; algılanan, tasarlanan ve yaşanan olarak üç farklı sınırlandırma ile tanımlamaktadır. Bu mekanları da somut ve soyut olarak iki farklı zeminde değerlendirir. Bu inceleme kapsamında üç farklı sınırlandırma üzerinden değerlendirilecek, Grand Palais ve Turbine Hall'de sergilenmiş büyük boyutlu projeler çözümlenecektir. Bu çözümlenelerde algı biçimleri görsel, boyutsal, işitsel-kokusal, dokunsal, ısısız algılama biçimleri olarak sınıflandırılabilir. Mekansal algının tersyüz edilmesi duyuların yönetilmesi ile gerçekleştirilebilir. "Algılama düzeyini değiştirmek: Sınıflandırılmış dünyayı, adlandırılmış dünyayı (tanınan dünyayı) sarsan ve sonuçta gerçek bir sanrılı enerjiyi açığa çıkaran bir darbe söz konusudur orada. Aslında, sanatın (işlevsel olmayan her türlü etkinliği belirtmek için yine bu kullanışlı sözcüğü belirtelim) tek amacı daha iyi görmemizi sağlamak olsaydı, bir çözümlene tekniğinden, bilimin yerini tutan bir şeyden (gerçekçi sanatın olmayı iddia ettiği şeyden) başka bir

temelinde, mekanların, zamanların, etkinlik biçimlerinin paylaşımı vardır. Ortak olanın paylaşımında herkesin nasıl bir yeri olduğunu belirler. Aristo "yurttaş" yönetme ve yönetilme olgusunda payı olan" olarak tanımlar. Fakat bundan önce bir paylaşım vardır: Payı olanları belirleyen paylaşım. Platon zanaatçılar ortak meselelerle uğraşmazlar çünkü buna zamanları yoktur der. Başka yerde olamazlar çünkü iş beklemez. Duyulurun Paylaşımı ne yaptığına ve hangi zaman ve mekanda etkinliğini gerçekleştirdiğine bağlı olarak kimin ortak olanda payı olabileceğini gösterir. Böylelikle yetkin ve yetersiz olmayı paylaşır. Görünür ya da duyulur olmayı belirler. Aristo'ya göre konuşan hayvan politiktir fakat köleler dili anlasalar bile ona sahip değildirler. (Ranciere; s.148)

şey olmayacaktı; ama şeyin içinde olan başka şeyi üretmeye çabalarırken altüst ettiği bütün bir bilim kuramıdır: Bilindik aşamalardan bizi kurtaran bu sınırsız çalışmadır. Önce ("gerçek") algılama, sonra adlandırma, son olarak da çağrışım ..." (Barthes, 2014,s.206)

Bu araştırma kapsamında yeniden işlevlendirilerek 2000'lerden itibaren büyük projelerin sergileme alanı olarak kullanıma açılan Grand Palais ve Turbine Hall'de sergilenen yapıtlarda, izleyicinin mekan üzerindeki algısının yapıt aracılığı ile yeniden ve nasıl oluşturulduğunun çözümlenmesinde kılavuz olarak; şimdi ve buradalık, duyulur olanın paylaşımı, uzlaşmazlık, algılanan, tasarlanan ve yaşanan mekan, algılama, adlandırma ve çağrışım yani algılama düzeyinin değiştirilmesi kavramları kullanılacaktır.

Grand Palais ve Mekansal Algıyı Tersyüz Eden Yapıtlar

Grand Palais (Büyük Saray) 1900'de Paris'te açılacak Evrensel Sergi'ye yeni bir sergileme alanı olarak inşa edilmiş, 200 metre uzunluğunda, 45 metre yüksekliğinde, 72.000 metrekarelik bir alana sahip bir yapıdır. Beaux-Arts mimarisi ile tasarlanmış yapı, Avrupa'nın demir strüktürlü en büyük cam beşik-tonozlu çatı mimarisine sahiptir. Çatının tamamen cam olması, yapıyı transparanlaştırarak yukarıdan yoğun bir biçimde ışık almasını sağlar. Dış mekanında Paul Gasq, Camille Lefèvre, Alfred Boucher, Alphonse-Amédée Cordonnier and Raoul Verlet'in yaptığı alegorik bronz heykellerin yer aldığı yapıda klasik taş cephe anlayışı ile Art Nouveau demir işçiliği bir arada kullanılmıştır. Yapı içerisinde Fransız müze kurulu tarafından yönetilen galeriler ve müzeler bulunmaktadır. Paris şehrinin büyük sanatsal etkinliklerinin düzenlendiği Grand Palais, Fransız sanatının zaferine adanmış bir anıttır. 1 May 1900 tarihinde çeşitli etkinliklerle açılan Grand Palais'de düzenlenen ilk sergi "Exposition Universelle" bir önceki yüzyıla refrospektif bir bakış sunmaktaydı. Sergide Rodin, Carpeaux, David d'Angers, and Rude gibi çağın önemli heykeltıraşlarının çalışmaları ve Ingres, Vigée-Lebrun, Delacroix, Courbet, Millet ve empresyonistler; Monet, Pissarro, Renoir, Degas, Berthe Morisot'ın resimleri sergilenmiştir.



Şekil 1-Exposition Universelle, Grand Palais, 1900

http://paris1900.lartnouveau.com/paris08/grand_palais/interieur_cpa.htm



Şekil 2- Salon de la locomotion aérienne, 1909, Grand Palais, Paris.

<https://materialculturites.wordpress.com/tag/exhibition/>



Şekil 3-Grand Palais during World War I, 1916

https://en.wikipedia.org/wiki/Grand_Palais

Grand Palais'in alanı günümüze kadar otomobil, havacılık, el aletleri gibi sanat dışındaki bir çok konulu fuara ya da sergiye de ev sahipliği yapmış, I. Dünya Savaşı sırasında Grand Palais askeri hastane ve askeri kışla olarak kullanılmıştır. Fransa'nın yerel sanatçıları da, burada protez uzuv kalıplamaları için görevlendirildikleri bilinmektedir. II. Dünya Savaşı sırasında Paris'in işgalinde mekan, Nazi'ler tarafından kamyon deposu olarak kullanılmıştır. Paris Direnişi sürecinde direnişçilerin merkezi olarak da kullanılan Grand Palais, 1944'te Alman ordusunun tank atışları nedeniyle zarar görmüştür.

Yapı 1993'ten 2007'ye kadar restorasyon amacı ile kapatılmıştır. 2007'den itibaren büyük sanat etkinliklerinin başlatıldığı mekanda 'Monumenta' başlıklı sergi serisi ile çağdaş sanat ekseninde önemli projelerin gerçekleştirilmesine olanak yaratılmıştır. Anselm Kiefer (2007), Richard Serra (2008), Christian Boltanski (2010), Anish Kapoor (2011), Daniel Buren (2012), Emilia ve Ilya Kabakov (2014)'un sergileri mekanın farklı özelliklerini kullanıp dönüştürerek izleyici üzerinde yeni algı alanları açan projeler olarak dikkat çekmektedir. Bunların içerisinde Anselm Kiefer, Richard Serra, Anish Kapoor'un sergileri mekânsal algının nasıl farklılaşabildiğini örneklemek amacı ile çözümlenmek üzere seçilmiştir.

Anselm Kiefer, “Falling Stars”, 2007, Grand Palais, Paris

1945'te Almanya'da doğan Anselm Kiefer'in savaş yıllarını da içine alan bir yaşamöyküsünün olması Nazi Rejimi'nin korkusu ve bölünen bir ulusun yansımalarının etkisi çalışmalarında güçlü bir şekilde görülmektedir. Kiefer, modern şiir, Antik Yunan ve İskandinav kültürlerini, İncil ve Kabala'yı tarih ve mitoloji bağlamında derinlemesine incelemiştir. Çalışmalarında saman, kil, kül, beton, alçı gibi çok çeşitli malzemeyi kullanarak disiplinlerarası bir anlatım dili oluşturur.

Falling Stars Kiefer'in 1995'te yaptığı resimlerine verdiği isimdir. Falling Stars evrendeki yıldızlarında insanlar gibi doğumunu ve ölümünü işaret etmektedir. Anselm Kiefer yapıtını; “Yıldızlar için 100 milyon yıl, bizim için bir dakika olabilir. Zaman aralığı farklıdır. Yıldızlar öldüğünde, patlar ve beyaz büyük bir parlaklık yayar ve yıkıntılarını etrafa saçarak evrene toz parçacıkları inanılmaz mesafelerde yayılır. Bu parçalanan maddeler bir araya gelir, pıhtılaşır ve yeni, başka yıldız formları oluşur. Falling Stars; evrensel metabolizmayı, doğanın ve yıldızların metabolizmasını anlatır. Bu sadece bizim hayatımızı değil, evrenin hayatını da kapsar” (Monumenta, Parag.1) açıklamasıyla tanımlamaktadır. Grand Palais'in mekânsal verileri üzerinden

Sözeri Özçelik, M. ve Ergin Doğruer, N. (2015). Grand Palais ‘Monumenta Serisi’ ve Turbine Hall ‘The Unilever Serisi’ Sergilerinden Çağdaş Sanatın Mekânsal Algıyı Tersyüz Eden Yapıtları, ss. 470-492.

değerlendirdiğimizde; mimari, malzeme, yapıbozum, tarihsel belleği çerçevesinde Falling Stars’ı değerlendirmemiz gerekir.



Şekil 4- Anselm Kiefer, “Falling Stars”, 2007, Grand Palais

<https://artjetset.files.wordpress.com/2007/12/anselmkeifer22.jpg>

Mekanın verilerini; algının tersyüz edilmesi kapsamında Beaux Arts mimarisini üzerinden değerlendirdiğimizde; Falling Stars mimarinin görkemini çökertmektedir. Beton, metal, çeşitli inşaat atık malzemeleri yerde yığın halinde, yeni yıkılmış bir mekan yaratılmaktadır.



Şekil 5- Anselm Kiefer, “Falling Stars”, 2007, Grand Palais

<http://www.photoree.com/photos/permalink/1386988-76497156@N00>

Şekil 6- Anselm Kiefer, “Falling Stars”, 2007, Grand Palais

<https://www.flickr.com/photos/celticyogin/galleries/72157622879516523/>

Burada Grand Palais’in belleğine savaş yıllarında işlenen var olan süreç ile Anselm Kiefer’in yaşamına değen savaşın izlerinin bir araya gelmesi, hem sanatçının mekana yaklaşımı, hem de mekanın bu bağlamda yeniden inşa edilmesi izleyicinin algısında yıkıma dair yeni kodlar inşa eder. Kiefer’in Falling Stars yorumuna tekrar döndüğümüzde; Grand Palais’i evren olarak düşünersek, yere yığılan, etrafa saçılan demirler, tozlar, atıklar ve betonlar yok olan yıldızları temsil etmektedir. Bu parçalar yeniden bir araya gelerek yeni yıldızları oluşturacaklardır. Bu bağlamda bu parçalanmış, yıkıntı halde olan parçalar tersten bir okuma ile aslında savaşın parçalara ayırdığı yaşamı yeniden bütün hale getirecektir.

Richard Serra “Promenade / Gezi”, 2008, Grand Palais, Paris

1939’da, Amerika doğumlu olan sanatçının çalışmaları minimalist yaklaşımdadır ve malzeme olarak çoğunlukla metal kullanılmaktadır. Boşluk, mekan, denge, ağırlık-hafiflik, yerçekimi, eğim, yanılısma, dikey ve yatay Serra’nın sanat yaklaşımını belirleyen önemli sözcüklerdir. Serra, 1966 yılında “özümlü süreçlere uygun özümlü malzemeler mantığını koydu. Ortaya meşhur ‘Fiil Listesi’ (Verb List, 1967-68) çıktı: ‘yuvarlamak, buruşturmak, katlamak,...vb’” (Foster, 2013, s.204) Bu fiiller Serra’yı malzemenin ve mekanın sınırlarını zorlamaya, izleyiciye yeni alanlar açarak, bedeni heykelin mekanına dahil etmeye yöneltti. Heykelin dengesi, ağırlığa direnç gösteren hafifmiş gibi etkisi izleyici algısını, heykelin kütle ve denge ilişkisini değiştirmesi ile tersyüz etmiştir. Serra, 70’lerde boşluğu tanımlamaya, parçalara ayırmaya ve boşluğun mekanında bölümler oluşturarak mekânsal algıyı değiştirerek izleyiciyi heykelin mekanına dahil etmektedir. İzleyicinin algısı hem kavramsal hem de mekânsal olarak değiştirmektedir. Serra izleyicinin heykelin mekanında yürürken edindiği deneyimi şu şekilde açıklar: “İş büyüdükçe üzerinizdeki psikolojik etkisi de artacaktır. Farklı parçaların içinde ve dışında dönüyorsun sadece sınırları tanımlanmış mimari bir alanın içerisinde değil aynı zamanda heykelin kapsadığı alanın hacmi içerisinde olursunuz. Bu eylem tüm alanı bir heykel haline dönüştürür.” (About Richard Serra, Art 21, parag. 1)

Serra’nın kendi başına ayakta duran yapıtları, mekanı yeniden kurarken, rastlantıya yer vermeden tüm matematiksel hesapları yapılarak belirli bir düzen içerisinde inşa edilirler. Monumenta Serisi için tasarladığı Promenade/Gezi’de izleyicinin/bedenin hareketi heykelin algısını sürekli değiştirerek; mekanı, algıyı ve heykeli birbirine bağlı olarak yeniden kurar.



Şekil 7- Richard Serra “Promenade / Gezi”, 2008, 1700x400x13 cm.

http://pictur.net/gallery/slideshow.php?set_albumName=Grand-Palais-Monumenta2008

Grand Palais’in metal strüktürünün içerisine, simetrik ve yükselen bir mimari yapıya metal malzeme ile yine yükselen ve mekana yayılan bir çalışma yerleştirmiştir. Serra yapıtlarının yükseklik ile ilgili kurduğu ilişkiyi ile ilgili görüşü; “Bir yeri çok yüksek ve dar bir mekanla belirlemek, o çevreyi toplamak ve zemine bağlamak demektir.” (Foster, 2013, s. 346) ifadesiyle açıklamaktadır.



Şekil 8- Richard Serra “Promenade / Gezi”, 2008, 1700x400x13 cm.

http://pictur.net/gallery/slideshow.php?set_albumName=Grand-Palais- Monumenta 2008

‘Gezi’ Serra’nın diğer çalışmalarındaki gibi izleyiciyi mekana dahil ederek, mekanında yön vererek dolaştırmaz. Mekan içerisinde dolaştırma şekli yönsüzleştirme üzerine kuruludur. Mekan algısında yön bulma en önemli problemlerendir. “Mekansal ipuçları ve çevresel uyarılar” (Mekan Algısında Duyuların Etkisi/Manipülatif Mekanlar, 2013, s. 116) mekandaki yön bulma sürecini etkiler.

Mimarinin verili referansları, denge ve yerçekimi algımızla oynayarak mimarinin kuralları ile ilişkimizi bozarak izleyiciye deneyim aralığı açar. Foster ile yaptığı söyleşide Serra bakış açısını şu cümlelerle açıklamaktadır: “-bunlara ‘aralıklar’ diyelim,..., bir aralığa karar vermeniz gereken bir noktaya ulaşıyorsunuz. Mimarlık mekanlar arasındaki bağlantılardan, dokulardan oluşur ki, heykel bunlardan vazgeçebilir. Aralıkta askıda kalma hali oluşur.” (Foster, 2013, s.351) Bu aralık boyunca izleyici belirli bir yönlendirme içerisinde değildir. “Yön bulamama bir kere meydana gelirse kişide endişe ortaya çıkar ve bu durumun kişinin denge hissi ve refahı ile ne kadar ilintili olduğu görülür.” (Mekan Algısında Duyuların Etkisi/Manipülatif Mekanlar, 2013, s.116) Serra’nın Promenade’de vurgulamak istediği izleyici yönsüzleştirme duygusudur. Yüksek, tedirgin edici ve 1,69 derece eğimle duran her biri 75 ton ağırlığında olan 5 adet birimin arasında yürümek izleyiciye yaşatmak istediği bir deneyimdir. Ağır bir malzemenin hafiflik yanılsaması, algının tersyüz edilmesi bağlamında izleyicide önemli bir etki oluşturmaktadır. Richard Serra bu yaklaşımını şu şekilde vurgular: “Ağırlık benim için bir değerdir, hafiflikten daha baskın olmasını değil, hafiflik üzerine binen ağırlık üzerine çok şey biliyorum...” (“Promenade” du sculpteur Richard Serra au Grand Palais, parag. 5)



Şekil 9- Richard Serra “Promenade / Gezi”, (çalışma yerleştirme aşaması)

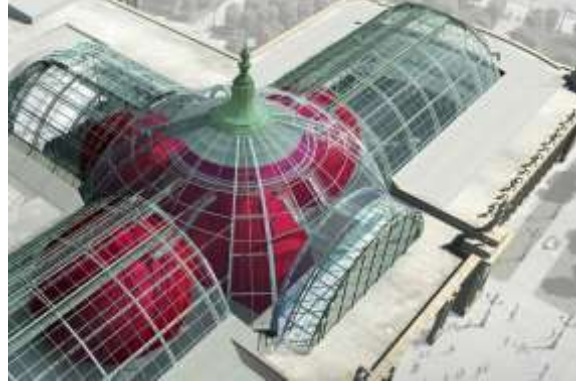
<http://www.popavenue.com/tag/art%20contemporain>

Hafiflik etkisinin ağırlıktan daha baskınmış gibi bir algı yaratan, izleyiciyi mekan içerisinde yönsüzleştiren çalışmasına ek olarak sanatçının mimarının çağdaş mekanı içerisindeki görevi konusunda; Serra'nın: sanat her zaman mimariye müdahale etmenin, onu eleştirmenin, mekânı dönüştürmenin ve aşmanın yollarını bulmuştur açıklamasını bir daha anımsamak gerekecektir. Serra'nın Promenade'de mekânı dönüştürürken izlediği yol; matematiksel ve fiziksel hesaplar içerisinde kalarak, sanatsal bakışının keskin sınırlarının dışına çıkması ile yanılısama yaratması olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda mekânın verileri ile hareket ederek, çelişkileri çözümlenerek, izleyiciyi tedirgin ederek mekânsal algıyı tersyüz etmektedir.

Anish Kapoor “Leviathan”, 2011, Monumenta/Grand Palais, Paris

1954 Hindistan doğumlu sanatçı; çalışmalarında çağdaş heykelin sınırlarını, biçimsel bir dil üzerine inşa ederek genişletmektedir. Biçimleri ağırlıklı olarak soyut formlardan oluşur. Granit, mermer, kireç taşı, metal, su, pigment, alçı gibi birçok malzemeyi kullanarak, malzemenin deneyselliğini de çalışmalarına dahil etmektedir. Nesnenin kendi dilinin her zaman belirli bir şeyi temsil etmesi gerekliliğini savunmaz. Çalışmaları kavram, süreç, disiplinlerarası, mekan ve deneysellik sözcüklerini kapsamaktadır. Pigmenti kullandığı ilk dönem heykellerinde, sanat tarihinin önemli bir katmanı olarak ele alabileceğimiz rengi, bir anlam olarak çalışmalarına dahil etmektedir. Dışbükey, içbükey formlar, küreler ya da biçimsiz nesnelere olarak tanımladığı formları, kullandığı çeşitli malzemelerin deneyselliğine de izin vererek izleyicinin algısını açmaya ya da değiştirmeye yönelik, izleyici etkileşimi yüksek çalışmalar yapmaktadır. “...aynalı eserler bizi hem etrafımıza hem de kendimize bakmaya buyur edip içe dönmeye adeta davet ediyor. İzleyici birazdan iç alemine doğru bir yolculuğa çıkacak. Kapoor cambaz misali sergi boyunca yanılısamlar deneyimletiyor izleyicisine. İlk bakışta dışarıya doğru çıkmış gibi görünen bombenin diğer bakışta içe açılan bir tünel olup olmadığından emin olamıyorsunuz. Algıdaki kaymalar iç dünyamız ve dış gerçeklik dediğimiz olguların arasındaki kaymalara benzer...aktif ziyaretçi algı oyunları sayesinde eserler ile ilgili ilk tespitlerini tekrar tekrar sorgulamaya davet edilir.” (Eril ve Dişiliğin Buluşma Noktasında Bir Cambaz, 2014, s.161) Anish Kapoor'un 2011'de Grand Palais'deki “Monumenta” dizisi için tasarladığı Leviathan heykeli, mimarının mekânsal verileri dikkate alınarak tasarlanmış, bulunduğu boşluğa göre şekil alabilen Grand Palais'in boşluğunun kalıbını almış biçimsiz bir madde gibidir.

Sözeri Özçelik, M. ve Ergin Doğruer, N. (2015). Grand Palais 'Monumenta Serisi' ve Turbine Hall 'The Unilever Serisi' Sergilerinden Çağdaş Sanatın Mekânsal Algıyı Tersyüz Eden Yapıtları, ss. 470-492.



Şekil 10- Anish Kapoor "Leviathan", 72x 100 x 34 m., Monumenta, 2011

<http://aerotrope.com/what-we-do/art/leviathan-anish-kapoor-paris.html>

"Leviathan'ı"⁴ Kapoor şöyle anlatıyor: "Devlet kendini kontrol edemeyen bir canavar gibidir. Bu iş sadece bütün insanların içinde bulunduğu psikolojik bir durumu açıklamaya yeltenebilir, devlet konusunda bir şey ima etmez. Leviathan, keskin yapıya sahip bir binanın amorf biçimde doldurulması gibidir. Bu önermeyi zaten binanın formu dikte ediyor. Çatının transparan olması içeriye yoğun bir şekilde ışığı toplamaktadır. Leviathan bu güçlü ışığın geçirgenliğini azaltarak, daha karanlık bir mekan yaratır. Yapının içerisine girdiğimizde kırmızı bir renk görürüz. Karşılaştığımız kurumuş kan rengi, organik insan vücudu, yaşayan canlı gibidir."(Anish Kapoor: Leviathan at Grand Palais Paris, youtube)



Şekil 11 - Anish Kapoor "Leviathan", 72x 100 x 34 m., PVC-kaplı polyester, yüzey alanı: 12000 m2, 62.000 m3, kumaş ağırlığı: 10,7 tons, 2011, Monumenta/Grand Palais, Paris

http://content.time.com/time/photogallery/0,29307,2071451_2275069,00.html

⁴ Leviathan: tevatr ve incil'de kötülüğü temsil eden bir su canavarının adı olarak geçmektedir. 1651 yılında Thomas Hobbes'un ünlü "Leviathan" adlı eseri ile mutlak güç ve yetkilere sahip egemen bir devleti ifade etmek üzere kullanıldı.



Şekil 12 - Anish Kapoor “Leviathan”, (çalışma yerleştirme aşaması)

http://content.time.com/time/photogallery/0,29307,2071451_2275069,00.html

Leviathan'ın boşluğu doldurarak, içerisine girilebilir olması ile yeni bir mekan içerisinden izleyiciye yeni görme biçimleri sunmaktadır. François Cheng'in Boşluk ve Doluluk kitabında resim sanatının mekanının örgenselliğinden bahsederken; fırça-mürekkep, ying-yang, dağ-su, insan-gökyüzü ve beşinci boyutun birbirinden bağımsız olmadığını vurgular. “Boşluk kavramı, bir merkezden kalkarak, bir düzeyden ötekine, bir düğümü çözer gibi spiral bir devinim oluşturur. Tablonun bu örgensellik kavrayışı, bir kez daha Boşluk'un ortasında Kalp'in yer aldığı organlar ve iç organlar arasında görev bölüşümünü sağlayıcı güçleri bir özekte toplayan insan bedenine benzer. İnsan bedeniyle bu benzeşim yalnız resim için söz konusu değildir, salt estetik bir terimin yerine de geçer, tinsel oluşum gibi fizik oluşumu, bilinçdışı kadar bilinç dünyası açısından da insanı bağlayıcı bir pratiktir aynı zamanda....Bütün nesnelere içgüçü, Boşluk'un Dolu olanın içine nüfuz etmesine olanak verir, onlarda canlı esin kaynakları yaratır. Tek boyutlu gelişmenin kırılmasında, iç değişimin sürekli tutulmasında, spiral devinimin sürdürülmesine onun aksiyonu etkindir.” (Cheng, 2006, s.104) Boşluk'un kullanımı Kapoor için de yeni bir devinim mekanına olanak sağlar. Kubbe yapısının içerisinde küresel bir formun kullanılması Leviathan'ın, transparan bir kubbenin altındaki boşlukta dolu-boş ilişkisi ile mekânsal algımızı nasıl tersyüz ettiğine daha geniş bakmamızı sağlayabilir.



Şekil 13 - Anish Kapoor “Leviathan”, 2011, Monumenta/Grand Palais, Paris

<http://www.metalocus.es/content/en/blog/anish-kapoor-monumenta-2011-leviathan>

Leviathan'ı çözümlerken bir diğer bakış açımızı da ölçek üzerinden geliştirmemiz gerekecektir. Yapısal mühendislik teknolojisinin yoğun bir biçimde kullanıldığı büyük ölçekli olan bu yapı; form çözümü, şişirilebilirlik, germe ve sıkıştırma sisteminin

tasarımı, yapı koordinasyonu gibi konularda danışmanlık alınarak tasarlanmıştır. Kapoor Leviathan'ın açılışından önce neden büyük ölçekte ısrar ettiğini şöyle açıklıyor: "Bu büyük projeler risklidir... ama aynı zamanda ilginçtir, çünkü ne olacağını bilemezsiniz. Bazı açılardan ölçeğin sanattaki şöhreti kötüdür ama heykelin bir problemi olarak ölçek, mekânla uğraşmada temel meselelerden biridir." (Ward 2012, parag.7) Kapoor bu çalışmada nesneyi nesne olmaktan kurtararak izleyiciye yeni biçimsel bir dil ile sınırları genişlemiş bir mekan önerir. İçeride kullandığı kırmızı, algımızı yanılısamaya sürükleyen içbükey ve dışbükey biçimler, Grand Palais'in strüktürel yapısı ile izleyicinin arasında oluşturduğu yarı transparan bir arayüz; Kapoor'un sanat sürecinin katmanlarını çözümlememizi sağlayarak, aynı zamanda Grand Palais'in tarihsel süreci içerisindeki belleğe ışık tutar.

Turbine Hall ve Mekansal Algıyı Tersyüz Eden Yapıtlar

Bankside Power Station 1947 ve 1960 yılları arasında mimar Giles Gilbert Scott'ın projesi doğrultusunda elektrik santrali olarak inşa edilmiştir. Bu güç santralinin batı kısmı 1952'de tamamlanarak hizmete girmiş, doğu kısmı 1963'te tamamlanmıştır. Yapı, 1981 yılına kadar elektrik santrali olarak kullanılmış, 1994'te mimari projenin orjinaline bağlı kalınarak mimar Herzog & de Meuron tarafından Tate Modern adıyla sergi ve etkinlik alanı olarak işlevlendirilmiştir.



Şekil 15 – Bankside Power Station

<http://www.britainfromabove.org.uk/image/eaw043632>



Şekil 16 -Turbine Hall

<http://www.britainfromabove.org.uk/image/eaw043632>

Turbine Hall büyük heykel projelerinin ve enstalasyonlarının sergilenmesine imkan yaratan 5 katlı, 3400 metrekare etkinlik alanına sahip, 35 metre yüksekliğinde, 152 metre uzunluğunda rampalı bir antredir. 2000 yılından itibaren sergiler açılmaya başlanan mekanda özellikle büyük boyutlu projelerin gerçekleştirilmiştir.

Sözeri Özçelik, M. ve Ergin Doğruer, N. (2015). Grand Palais ‘Monumenta Serisi’ ve Turbine Hall ‘The Unilever Serisi’ Sergilerinden Çağdaş Sanatın Mekânsal Algıyı Tersyüz Eden Yapıtları, ss. 470-492.

Mekanın yeniden işlevlendirilmesi sürecinde güç tanklarının yer aldığı zemin katın galeri mekanına dönüştürülmesi ile tanklardan biri video art çalışmaları için tanımlanmıştır. 2000-2012 yılları arasında Unilever tarafından desteklenen sergiler 2013’ten itibaren 10 yıllık bir süreç için Hyundai tarafından desteklenecektir.



Şekil 17 - Bankside Power Station

Şekil 18 - Bankside Power Station Turbine Hall'e dönüştürülme süreci

Şekil 19 -Tate Modern, Turbine Hall

<http://insideout.topshop.com/2014/01/top-5-at-the-turbine-hall>

Yapının sergi salonu olarak işlevlendirildiği tarihten itibaren 2000 yılında Louise Bourgeois “I Do, I Undo, I Redo”, 2001’de Juan Muñoz “Double Bind”, 2002’de Anish Kapoor “Marsyas”, 2003’de Olafur Eliasson “The Weather Project”, 2004’de Bruce Nauman “Raw Materials”, 2005’de Rachel Whiteread “EMBANKMENT”, 2006’da Carsten Höller “Test Site”, 2007’de Doris Salcedo “Shibboleth”, 2008’de Dominique Gonzalez-Foerster “TH.2058”, 2009’da Miroslaw Balka “How It Is”, 2010’da Ai Weiwei “Sunflower Seeds”, 2011’de Tacita Dean “Film”, 2012’de Tino Sehgal “These associations”, 2013’de Kraftwerk “The Catalogue 1 2 3 4 5 6 7 8” sergileri açılmış ve bunların bir kısmı sanat ortamında büyük yankı uyandırmıştır.

Mekanın yapıt aracılığı ile manipülasyonu bu sergilerden üçü üzerinden incelenecek ve sanatçıların izleyici algısını nasıl yeniden kurguladıkları çözümlenecektir.

Olafur Eliasson, “The Weather Project”, 2003, Turbine Hall

1967 Kopenhag, Danimarka doğumlu heykel ve enstalasyon sanatçısı Eliasson, 1995’te Berlin’de uzaysal araştırmalar laboratuvarını kurmuştur. Su, ısı, ışık kullanarak izleyicinin deneyimi ile algılanacak çalışmalar yapmaktadır. Kamusal alanda birçok çalışmaları bulunan Eliasson, 2003’te 50. Venedik Bienali’nde Danimarka’yı temsil etti ve Tate Modern Turbine Hall’de The Weather Project’i uyguladı. The Weather Project Turbine Hall’ü açık bir alana dönüştürmüştür. Yuvarlak diskte yüzlerce tek renkli sarı ışık yayan lambalar ve sis için nemlendiriciler kullandı. Çevresi ayna ile kaplanarak, izleyicilerin kendisinin küçük gölgelerini görmelerini sağladı. İzleyiciler yerde yatarak aynadaki yansımalarını izlediler. Sanat eleştirmeni Brian O’Doherty izleyicilerin bu durumunu kendilerini göğe yükselmiş olarak düşündüklerini ve bu durumu narsizm ile sarhoş olmaları ile tanımlamaktadır.

Işık ve gölgenin kullanımı The Weather Project’in temelini oluşturmaktadır. “Resim sanatı ilk kez ortaya çıktığında varlık/yokluk temasının (vücudun yokluğu, izdüşümün varlığı) bir parçasıydı. Sanatın tarihi bu ilişkinin diyalektiği arasında bir yerde yatmaktadır.” (Satichita, 2006, s.7) Işık gölge ilişkisi, klasik ve soyut heykelerde; modelin hacim ve derinliğinin belirgin hale gelmesini sağlamaktadır. Gerçekliğin temsili olan bir resimde ışık gölge, yanılısama yaratarak biçimi ortaya çıkartır. Soyut resimde ise ışık gölge lekesele bir etki yaratır. Üç boyutlu olan, temsilin kendisine dokunabildiğimiz heykelerde; bulunulan mekânın gerçek ışık değerleri ve formun ışık değerlerine göre açısı görsel algıyı oluşturur. Işık kaynağı nesnenin her tarafını aynı derecede aydınlatmaz. Görme eylemi, nesnenin yansıttığı ışığın göz aracılığıyla beyne aktarılmasıdır. Işık kaynağı yok edilirse görüntü yok olur. Yani ışık görsel olarak varlığın ve yokluğun belirleyicidir. Platon’un mağara mitine göre birey mağaraya arkasını dönüp güneşin gerçekliğini gördüğünde gerçek bilgiye ulaşabilir. Plinius’un sanat mitindeki izdüşüm siyah bir leke, bir gölgedir. “Plinius’un çağdaşlarından birisi ‘Eğer hiç kimse kendisinden öncekilerin yaptığından daha fazla bir şey yapmasaydı sonuç ne olabilirdi?’ diye sorar. Yanıt şuydu: Resim sanatı, bir gölgeyi çevreleyen güneş ışınlarının oluşturduğu bir çizgiyi kopyalamaya mahkum olurdu.” (Satichita, 2006, s.8) Platon’un bilgi miti ve Plinius’un sanat mitinden hareketle Eliasson’un ışık gölgesinden algılayabileceğimiz; güneşin gerçekliği karanlık bir gölge; izdüşüm ise aydınlık bir ışık yansımasıdır. Bu mitleri çağdaş sanat içerisinde izleyicinin algısı açısından şu şekilde tanımlayabiliriz: “... çağdaş kişi, bakışını zamanının üzerine, ışıkları değilde karanlığı seçebilmek için diken kişidir. Çağdaşlığı tecrübe edenler için bütün zamanlar karanlıktır. Çağdaş kişi, tam da bu nedenle, bu karanlığı görmeyi bilen, kalemini şimdiki zamanın zifiri hokkasına daldırarak yazabilen kişidir.” (Çağdaş Nedir?Modernlik Sonrası Sanat, 2013, s.453)



Şekil 20 – Olafur Eliasson, “The Weather Project”, 2003, Turbine Hall

Şekil 21 – Olafur Eliasson, “The Weather Project”, 2003, Turbine Hall

<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/the-weather-project>

İklimlendirilmiş bir mekân içerisinde yeni doğanın tanımından bahsetmek gerekebilir. “Doğanın iki çağı vardır. Birincisi milyonlarca yıl boyunca yavaş yavaş evrilmiştir; ikincisi yani bizimkiyse sanayi devrimi ile başlamıştır ve çehresini her gün değiştirmektedir. Güçleri hala meçhul olan bu “yeni doğa”⁵ kendisiyle karşılaşan ilk

⁵ Benjamin yeni doğa demez. Lukacs’ta bu kavram vardır. Fakat Buck-Morss “üretici güçlerden” daha açıklayıcı olduğu için kavrama başvurur. Benjamin yalnızca sanayi teknolojisini değil bu teknolojinin değiştirdiği haliyle bütün maddi dünyayı (insanlar da dahil) kasteder. (Görmenin diyalektiği, s.89)

kuşaklara iğrenç ve korkutucu görünebilir, hele bu doğanın kendisine değil insanın bu doğayla olan ilişkisine hükmetmeyi henüz öğrenmesi gereken ‘bu kuşakların fikirlerinin çok ilkel olduğu’ dikkate alınır. Bu tür bir hakimiyet maddenin ifade gücüne açık olmayı gerektirir; araçsal değil, mimetik bir yetenektir bu. Nitekim modern çağın temel entelektüel görevi budur.” (Buck-Morss, 2010, s.89) Yeni doğa içerisinde bireyin tüm alışkanlıkları ve gündelik hayatı sürekli yeniden üretilir ve şekillenir. Bu bakışla Lefebvre’nin mekanın üretimi bağlamında yapıtların, manzaranın, anıtsallığı ve dekoruyla birlikte şehrin yeniden mekânsal örgütlenmesi fikrine değinmek gerekecektir. The Wheather Project Turbine Hall’ün mekanında yeni bir dekorla sanal bir manzara yaratır.

Eliasson sanatsal üretimindeki yaklaşım biçimini ve The Wheather Project’i şöyle tanımlıyor: “İnsanlar verilmiş şeyleri otomatik olarak alırlar. İnşa edilmiş, hazır verilmiş olmaları gerçek olamayacakları anlamına gelmez; gerçeklik inşa edilmiştir. Geleneksel algı yöntemi ile yön bulma durumundan yoksun bırakıldığında insanların nasıl davrandıkları ile ilgileniyorum. Flu, belli belirsiz ortamda insanların yakınındakilerle ilişki kurabilmesi, aynı algı durumunda olmalarından dolayı sosyal ilişkiye geçerler. Belirsiz bir mekanda duyularına daha çok yön veriyorsun. Duyuların keskinleştirilmesi, eserin içinde atmosferinde diğer insanların varlığı, eserle ilgili deneyimleri de değiştiriyor. Genel olarak işlerimde bu tür deneyimler önemli. The Wheather Project daha çok kolektif bir deneyimi mümkün kılarak bu mekanda kolektif bir toplum oluşuyor. Bireysel olarak hissedilen aslında kolektif olarak ortaya çıkan durum. Bir mekanı algımlarken dikey-yatay gibi verili yönlerin olamaması, mekanda bireysel algının inşa edilerek bireysel haritaların oluşmasını sağlıyor. Gerçeklik olarak bir sanat eserine bakarken, asıl önemli olan sanat eserinin gerçekliği değil midir?” (TateShots: Olafur Eliasson, youtube) Bu tanımlamalar, Turbine Hall mekanı içerisinde tasarlanan yeni doğa ile kapalı bir mekanı açık alanmış gibi verili bir çevreye dönüştürerek, güneş, doğa, hava, mekan algımızı ısı, koku, ışık, boyut ile tersyüz ediyor.

Doris Salcedo, “Shibboleth”, 2007, Turbine Hall

1958 Kolombiya doğumlu olan Salcedo; Bachelor of Fine Arts at Universidad de Bogotá lisans, New York University’de mastır derecesini tamamlamıştır. Heykel ve enstalasyon çalışmaları bireysel yaşamında, yaşadığı ülkenin ve üçüncü dünya ülkelerindeki toplumsal sorunlar üzerinedir. Onun kişisel yaşamöyküsünde var olan acı, travma ve kayıp; çalışmalarına referans oluşturmaktadır. Kolombiya’da siyasi çatışmalarda ailesinden birçok kişi yok olmuştur. Çalışmalarında; yakınlarının ölümü biçimsel ve kavramsal olarak güçsüz ve güçlü arasındaki zulüm ve boşluğu vurgulaması ile karşılık bulur. Soyut formları kavramsal olarak mağdurların ve faillerinin adına bir aralık açar. Anıtsal boyuttaki enstalasyonlarındaki başarısı; hissedilmez ve o yere aitmiş gibi olmasındandır. Duvarı içe çökertir, zemine tünel açar, kalıcıymış gibi olan şeyleri bize kısa süreliğine geçici olarak gösterir.

‘Shibboleth’ Turbine Hall’ün mekanına doğrudan müdahale eden ilk çalışmadır. Zemine uzanan, yeraltına doğru giden bir uçurum tasarlayarak, mimarinin anıtsallığını altüst eder.

Salcedo’nun enstalasyonu 167 metre uzunluğundadır. Turbine Hall’ün zeminini kıvrımlı bir biçimde çatlatmıştır. Başlangıçta ince bir çatlaktır, sonra genişleyerek, 2 feet (yaklaşık 60 cm.) derinliğe ulaşır. Çatlak zeminde yeraltına doğru bir aralık açar. Kolombiya kayalıklarının yüzeyinden kalıplar alınarak çatlakın yüzeyi oluşturulmuştur. Salcedo’nun burada vurgulamak istediği neyin gerçek olup neyin olmadığını izleyicinin düşünmesini istemesidir. “Salcedo sınırlar, göçmenler, ayrımcılık ve ırksal nefretin Avrupa’nın merkezinde üçüncü dünya ülkelerinden gelen kişilerin

yaşadığını belirterek, bu boşluğu illegal olarak göçmenlerin işgal edip doldurduğu bir alan olarak tanımlar.” (Welcome to Tate Modern’s floor show – it’s 167m long and is called Shibboleth, parag.1)

Shibboleth’in boşluğu, modern heykel ya da klasik heykel sanatında alıştığımız bir boşluk değildir. Buradaki boşluk bizim bakışımıza hakim olabilen bir eksikliktir. Bize uçurumun içerisinden bakan üçüncü bir nesnedir. Genel algılama biçimi olarak, sanat nesnesi bizim bakışımız karşısındadır. Lacancı bakış açısı ile bu durum daha farklı bir boyuttadır. “Gözümüzü üzerinde tutmaya, imgeyi yakalamaya çalıştıkça imge karşılık vererek bizi itiyor ve farklı istikametlere çekiyor. Lacan’ın kariyerinin başlarında ilgisini çeken de izleyici ve görsel imge arasındaki bu simetri eksikliği olmuştur.” (Leader, 2004, s.30) Buradaki boşluğun eksikliği hem kavramsal, hem biçimsel, hem de izleyici ile ilişkisi anlamında üç katman üzerinde hareket etmektedir. Kavramsal eksiklik; boşluğu dolduran göçmenlerle, biçimsel eksiklik; mekânın verileri üzerinden düşündüğümüzde Turbine Hall’ün sağlam zeminin parçalanması ile oluşan betonun eksikliği ile, izleyici ile arasındaki eksiklik ise izleyicinin Shibboleth’in bütününe bakışı ile hakim olamaması üzerinden tanımlanabilir.



Şekil 22- Doris Salcedo, “ Shibboleth”, 2007, Turbine Hall

Şekil 23- Doris Salcedo, “ Shibboleth”, 2007, Turbine Hall

<https://www.pinterest.com/pin/175851560426579067/>

<http://www.flickrriver.com/photos/chrisjohnbeckett/tags/shibboleth>

Salcedo kavramsal ve biçimsel sınırları şöyle tanımlıyor: “Göçmenlerin sınırı geçmenin tehlikesi geçtikten sonra dışlanması durumu, göçmenlerin her zaman Avrupa kültürü için tehdit unsuru olarak görülmesi ve ırksal nefreti yaşamış insanların durumunu anlatan bir bakış açısı ile Turbine Hall’e yerleştirildi. Homojen ve demokratik toplum olarak görülmüş, yüzyıllar boyu gelişmeye ve problemlerini diyalog ile çözmeye çalışan Avrupa’da durum böyleyse bu ırkçı tavırları nereye koymak gerekiyor? Bence ne homojen ne de demokratik. Shibboleth bir göçmen gibi alanı ihlal eden, kutuplu bir sanat eseri. Sanatın her alanı kutuplu. Çatışmanın olduğu bir ülkeden geldiğim için projelerimde, benim için yenilmiş insanların perspektifinden bu değişimler ile daha önce ne idi ne oldu sorusunu sormaya çalışıyorum. Felsefeci, toplumbilimci Theodor Adorno; hep kurbanın gözünden görmeliyiz dünyayı der. Shibboleth aşağıdan, o noktadan yukarısının nasıl görüldüğünü sorgular. Bu iş, üstü kapansa da hafızalarımızda bir yara olarak kalmaya devam edecektir.” (TateShots: Doris Salcedo,

youtube) Burada mekânsal algımızın tersyüz edilmesi, boşluğun mekanda yarattığı eksiklik ve eksikliğin izleyicide yarattığı tedirginliğin deneyimlenmesidir.

Ai Weiwei, “Sunflower Seeds”, 2010, Turbine Hall

Ai Weiwei 1957 Çinde doğmuş; heykel, enstalasyon, fotoğraf ve film, mimari alanlarında çalışmaları olan bir sanatçıdır. Aynı zamanda sosyal, siyasal ve kültürel bir eleştirmen olan Ai Weiwei demokrasi ve insan hakları konularındaki duruşlarına eleştirel işler yapmış. 2002’de Jinhua Architecture Park projesinin küratörlüğünü yaptı. 2008 Pekin Olimpiyatları için yapılan Pekin Ulusal Stadyumu için İsviçreli mimarlar Herzog & de Meuron'a sanat danışmanlığı yaptı. 2010’da Turbine Hall için “Sunflower Seeds” projesini uyguladı.



Şekil 24- Ai Weiwei, “Sunflower Seeds”, 2010, Turbine Hall

Şekil 25- Ai Weiwei, “Sunflower Seeds”, 2010, Turbine Hall

<https://www.khanacademy.org/test-prep/ap-art-history/global-contemporary/a/sseeds-ai-weiwei>

<https://artradarasia.files.wordpress.com/2010/10/seed.jpg>



Şekil 26- Ai Weiwei, “Sunflower Seeds”

<https://artradarasia.files.wordpress.com/2010/10/seed.jpg>

Sunflower Seeds gerçeğinin temsili ve izleyicinin algısı üzerinden bir çözümleme gerektirir. Burada Yunan Sanatı'nın temsil rejimi ile ilgili bize önemli bir aralık açan "Zeuxis ve Parrhasios'un önemli hikayesine"⁶ değinmemiz gerekecektir. Burada imge ile bakış arasında, bakışın yanılısına içerisine dahil edilmesi söz konusudur. Özne, gerçeğin fazlası ile başa çıkabilmek için fantazi nesnesi yaratmakta ve bu fantazi nesnesinin boşluğu da arzuyu ortaya çıkarmaktadır. Eksik olan, arzuladığımız şey, imge ile gerçeklik arasında bizim bakışımızı esir alan şeydir. Bu hikayede bizi esir alan şey perdenin kendisidir. Perdenin gerçeğinin kaldırılarak altından çıkacak olan gerçeklik, izleyiciyi yanılısına ile kendi gerçeğine götüren resim mekanının kendi gerçeğidir. Buradan Ai Weiwei'nin hikayesine geçsek: "Bence insanlar bunların gerçek ayçiçeği çekirdeği tohumu olmalarından etkilenecekler. Çünkü sahte tohumlar olduğunu anlamaları zaman alıyor. Her zaman bu mümkün mü? Elleri biraz ayçiçeği çekirdeği aldıklarında ağzlarına götürüyorlar. Bence sanat her zaman yeni sorular için araç olmalıdır. Olasılıklara açık temel bir strüktür yaratmak benim işimin en ilginç yanı. Sanattan anlamayan insanların bile ne yaptığımı anlamalarını istiyorum. Normalde porselen 30 aşamada elde edilir. Günebakan tohumları eski zamanlarda imparatorluk sarayları için porselen yapılan Jingdezhen şehrinde yapıldı. Burada vazo ve şişelerin şekilleri nesiller boyunca rafine hale geldi. Bu sabitlenmiş bir dil oluşturdu. Bu proje için 5-6 yıldır burada çalışıyoruz. Bu eski tekniğin çağdaş modern dil içerisinde istihdamının olasılıklarını bulmak için. Bu projede 1600 kişi çalıştı. Şehirde hemen hemen herkes çekirdek yapan birilerini tanıyordu. Temelde birçok insan iflas etmişti. Başkan Mao Zedong geldiğinde etrafı ayçiçekleri ile donatılırdı. Çünkü başkan güneşi temsil ediyor, sıradan insanlarda ayçiçeklerini. Ayçiçekleri maddi ve manevi yollarla her zaman devrimi desteklemiştir. Tate için yaptığımız miktarı hayal bile edemeyeceğimizi düşünüyorum. Bu şehrin tarihinde bir çeşit mite dönüşecek." (Ai Weiwei: Sunflower Seeds, youtube)



Şekil 27- Jingdezhen'de çalışan işçilerin "Sunflower Seeds"i boyama aşamaları

<https://www.khanacademy.org/test-prep/ap-art-history/global-contemporary/a/sseeds-ai-weiwei>

⁶ Zeuxis ile aynı dönemde yaşayan Efesli Parrhasios'un kimin daha büyük bir sanatçı olduğu konusunda girdikleri iddia, Gaius Plinius Secundus'un yazdığı Naturalis Historia kitabında geçmektedir. İkili, iddiaya girdikten sonra birer resim çizerek perdeyle kapatmışlardır. Yarışacakları gün geldiğinde, Zeuxis perdeyi kaldırmış ve çizdiği üzüm resmini ortaya çıkarmıştır. Üzümler o kadar çekici görünmüştür ki, uçan kuşlar yere inip resmi gagalamışlardır. Sonra Zeuxis, Parrhasios'un resmi üzerindeki perdeyi kaldırmasını istemiştir ve Parrhasios, perdenin aslında kendi çizdiği resim olduğunu açıklamıştır. Bu şekilde Zeuxis yenilgiyi kabul etmiş ve demiştir ki: 'Ben kuşları kandırdım, ama Parrhasios Zeuxis'i kandırdı. (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Zeuxis>)

Zeuxis ile Efesli Parrhasius'un hikayesi ile Sunflower Seeds arasında gerçeklik yanılması bağlamında çok yakın bir benzerlik kurulabilir. "Aslında kuşlar bizim gibidir: Aynen vaat ettiği doluluğu veremeyen imgeler tarafından insanların esir alınması gibi kuşlar da yiyemeyecekleri bir şeyi galamaktadır. Arzularımız ve onları doyuracağını sandığımız nesnelere arasında bir heterojenlik vardır." (Leader, 2004, s.47) Turbine Hall'ün bizi gerçeklik yanılmasına sürükleyen porselen ayçiçeği çekirdekleri ile doldurulması arasında Ranciere'nin sanatın temsili rejimi tanımlamasını anımsayabiliriz. Burada bir sanayi yapısı olan Turbine Hall'in ayçiçekleri ile doldurulmuş bir araziye dönüşmesi ile izleyici bu gerçekliğin içerisine dahil edilerek mekânsal algı tersyüz edilmiştir.

SONUÇ

Bu incelemede, sergi mekanı olarak tasarlanmış Grand Palais'te düzenlenen 'Monumenta' ve sonradan sergi mekanına dönüştürülmüş Turbine Hall'de düzenlenen 'The Unilever Series' sergilerinden mekânsal algıyı tersyüz eden sanatçıların çalışmaları seçilmiştir. Londra ve Paris'te yer alan bu yapılar, kent içerisinde büyük ölçekli projelere ev sahipliği yapmaktadır. Lefebvre'ye göre sosyal faaliyetler, mekân ve etkileşim birbirine bağlıdır. Mekân, toplumsal bir üründür ve her üretim biçimi kendi mekânını üretmektedir. "H. Lefebvre, teorik düşünceyi, pratik eylemi ve hatta imgelemi altüst eden kent olgusunun devasallığını vurgulamaktadır...Sanat da tartışma konusu haline gelmiştir. Giderek yeni bir yazgı olarak örgütlenmektedir; kent toplumuna ve bu toplumun gündelik hayatına hizmet etme yazgısı." (Lefebvre, 2014, s.13) Gündelik hayatın mekanı içerisinde çağdaş sanat, akışkan bir halde yeniden örgütlenerek mekanlarını yeniden üretmektedir. Bu bağlamda Grand Palais ve Turbine Hall, mekana uygulanmış projelerin incelendiği birbirinden farklı referansları olan iki örnek. Grand Palais'in şeffaf yapısı, bir sera gibi içerisine ışığı yoğun bir biçimde geçirmesi ile doğaya ait bir alan içerisinde olduğumuz etkisini yaratmaktadır. Turbine Hall ise, içerisine doğaya ait çok fazla referans tanımayan, dışarıdan yalıtılmış bir yapıdır. Yapıların bu mimari özellikleri, burada proje yapan sanatçıların yaklaşım biçimlerinde çok belirleyicidir. Sanat tarihçisi Hal Foster, Sanat Mimarlık Kompleksi başlıklı kitabında sanatın mimari ile kurduğu ilişkiye böyle bakıyor: "Son dönem sanatı artık edilgin bir nesne olmaktan çıktı [...]; zaman zaman, sırf geniş boyutlarından ötürü, kullanılmayan hangarların ve imalathanelerin sanat galerisine dönüştürülmesini tetikledi."(Mekan Patlaması: Çağdaş Sanat ve Mimarinin Eğlence Endüstrisiyle Suç Ortaklığı, parag. 1) Bu bağlamda sanatın edilgin bir nesne olmaktan çıkması ile sanatçılar, mimari mekanın ölçeği, boyutu, verileri ile oynayarak izleyicinin algısını mekanın verilerinin dışarısına çıkararak yeni alımlama biçimleri oluşturmuşlardır.

Grand Palais'den seçilen örnekler; Anselm Kiefer, Richard Serra ve Anish Kapoor'un mekânsal algıyı tersyüz eden çalışmalarıdır.

Kiefer, Falling Stars'ta mimarinin görkemini çökerterek mimarinin yapısal düzenini alt üst eder. Lefebvre'nin mekan kavramının toplumsalla tarihseli birbirine bağladığı görüşünü hatırlarsak, Falling Stars Grand Palais'in mekanına, somut bir anlatım ve çağrışım ile toplumun yaşadığı savaş döneminin izini taşımaktadır. Biçimsel olarak tersyüz olmuş bir yapıyı çağrıştıran, huzursuz bir mekan algısı yaratmaktadır.

Serra, Promenade'de yapıyı metal plakaların biçimsel etkisi ile yeniden algılanan bir mekana dönüştürerek; bireyi yönsüzleştirir ve mimarinin simetrisini metal plakaların 1,69 derece eğimi ile zorlayarak izleyicide tedirginlik yaratır.

Kapoor'un Leviathan adlı çalışması Roland Barthes'in; algılama düzeyinin sınıflandırılmasını önce "gerçek" algılama, sonra adlandırma, son olarak da çağrışım olarak tanımladığı çerçevede; izleyicinin mekânsal algısını yeniden kurgulaması ve Leviathan adlandırması ile referans alması ve izleyicideki çağrışımları ile algıyı tersyüz ederek yeni bir anlam alanı oluşturmaktadır. Yapı içerisinde oluşturulan yer mekana

dahil olduğunda, yapıta ismini veren kavram haline gelmektedir. Leviathan kendi alanına dahil ettiği izleyicinin özgürlük algısını sınırlandırır. Mekandaki ışığı kendi oluşturduğu mekan ile değiştirir.

Olafur Eliasson, Doris Salcedo, ve Ai Weiwei’ nin yapıtları Turbine Hall’ün yalıtılmış sergileme alanında, mekansal algıyı tersyüz eden örneklerdir.

Eliasson The Weather Project’te Turbine Hall’ü açık bir alana dönüştürerek, izleyiciyi yalıtılmış alandan çıkartarak güneş ışığının gerçekliğini; doğanın ne olduğu sorusu ile yüzleştirerek mekansal algısını tersyüz eder. Algılanan, tasarlanan ve somut bir mekan oluşturarak ısı, ışık, koku, yönsüzleştirme ve ölçeğin değiştirilmesi ile gerçekliğin temsilini sorguladır.

Salcedo Shibboleth’te zemine açtığı yarık ile toplumsal bir meseleye işaret eden anlam alanı oluşturur. Algılanan, somut bir mekan tasarlanarak biçimsel olarak zeminde açılan bu yarık, Turbine Hall’ün içerisinde gerçek bir kırılmaya işaret eder. Lefebvre’nin her topluma özgü mekansal örgütlenmenin farklı olacağı görüşü ile yarığın işaret ettiği toplumsal mesele biçimin kavramsal çerçevesi üzerinde izleyiciyi düşündürmektedir. Mekanla uzlaşmaz bir biçim ile izleyicinin algısı tersyüz edilmiştir. Orada hep varmış algısı yaratan bir yarıktır ve çalışma sergilendikten sonra da zihinlerimizde var olacaktır.

Weiwei’nin Sunflower Seeds’i yaklaşık 150 ton ayçiçeği çekirdeği ile bizi doğal bir hasat alanına götürür. Algılanan bir mekanın somut bir biçimde yaşanılan bir mekana dönüştürülmesi; gerçeklik yanılması yaratmakta ve ses, izleyiciyi mekanın verilerinden kopartılarak mekansal algıyı tersyüz etmektedir.

Bu bağlamda Grand Palais’in doğal alanında ağırlıklı olarak biçimin daha ön planda olduğu, kendi mekanını inşa eden çalışmalar tasarlanmıştır. Turbine Hall’ün yalıtılmış mekanında ise; seçilen örnekler alanı daha doğal bir mekana dönüştürmeyi amaçlayarak izleyiciyi gerçeklik yanılmasına sürüklemektedir. Bu iki yapının günümüzde çağdaş sanatın büyük projelerinin uygulandığı mekanlar olarak kullanılması ile yeni bir mekan belleği de oluşturduğunu görmekteyiz. Lefebvre’nin “günümüzde üretimin analizi göstermiştir ki, şeylerin (metaların) mekânda üretiminden mekânın kendisinin (meta olarak) üretimine geçmiş bulunuyoruz”(Henri Lefebvre (1901-1991): Toplumsal Ürün Olarak Mekân – ÇAĞDAŞ KENT SOSYOLOJİSİ KURAMLARI, parag.8) tanımlaması mekanların birer metaya dönüşmesini hatırlatmaktadır. Mekanların meta olarak üretimi ile birlikte sanatın kullanım alanlarına dönüştürülmüş olan yapılar, sanat yapıtlarının bu mekan içerisindeki konumunu da değiştirmiştir. Hal Foster, “Mekânın yüceliğinin, bugün pek çok kişi için başlı başına bir estetik deneyim haline geldiğini ekliyor.” Bu bağlamda mekanların üretimi yaşanılan, algılanan ve tasarlanan çerçevesinde dönüşümünü yaşarken, mekanlarda yer alan çağdaş sanat çalışmaları, bu yapıların tasarımı, toplumsal dönüşüm süreci ile ilgili ilişkileri ve gündelik hayatın dönüşümü içerisinde hareket etmektedir.

Çağdaş sanatın mekansal algıyı tersyüz eden yapıtları; görsel, boyutsal, işitsel-kokusal, dokunsal, ısısız algılama biçimlerini kullanırlar. Yöntem olarak; mekansal verilerden hareket ederek ya da tamamen mekansal verilerin dışarısında bir çerçeve ile inşa edilirler. Sanat yapıtlarının, özel olarak da heykelin yerleştiği mimari mekana müdahale etmesi ve mekanın biçime ve belleğe dair bilgisini kendi lehine değiştirmesi izleyicinin mekana dair algısını dönüştürerek yapıtı yeni bir anlam çerçevesinden okumasına olanak yaratmaktadır. Derinleşen bir düşünsel çözümleme sürecine giren izleyici yapıt ve mekan içerisinde duyuların etkisini aşabilmekte ve yeni çevresel uyaranlarla hem yapıtı hem mekanı yeniden anlamlandırabilmektedir.

Kaynakça

- About Richard Serra <http://www.pbs.org/art21/artists/richard-serra>
- Ai Weiwei: Sunflower Seeds, <https://www.youtube.com/watch?v=PueYywpkJW8>
- Anish Kapoor: Leviathan at Grand Palais Paris <https://www.youtube.com/watch?v=12Ni0c4D27Y>
- Arduman Eda, “Eril ve Dişiliğin Buluşma Noktasında Bir Cambaz”, , Suret Dergisi Psikokültürel Analiz, Sayı:5, Yıl: 2014,İstanbul, Encore Yayınları, s. 159-167
- Barthes Roland, Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik, Çevirenler: Ayşenaz Koç-Ömer Albayrak, Yapı Kredi Yayınları,1. Baskı, İstanbul, 2014
- Buck-Morss, Susan, Görmenin Diyalektiği, Çeviren: Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İlk Basım: Ocak 2010, İstanbul
- Cheng François, Boşluk ve Doluluk, Fransızca aslından çeviren: Kaya Özsezgin,1. Baskı: Haziran 2006, Ankara, İmge Kitabevi
- Dalya, Alberge, "Welcome to Tate Modern's floor show – it's 548 foot long and is called Shibboleth", The Times, 9 October 2007. Retrieved 12 January 2008. <http://www.thetimes.co.uk/tto/arts/visualarts/article2422437.ece>
- Editörler: Ali Artun, Nursu Öрге Çağdaş Nedir? Modernlik Sonrası Sanat, , Sanat Hayat 28, İletişim Yayınları,1. Baskı, 2013, İstanbul
- Foster Hal, Sanat Mimarlık Kompleksi, Küreselleşme Çağında Sanat, Mimarlık ve Tasarım Birliği, Çeviren: Serpil Özaloğlu, 2013, İstanbul, İletişim Yayınları
- Leader, Darian, Mona Lisa Kaçırıldı Sanatın Bizden Gizledikleri, İngilizceden Çeviren: Handan Akdemir, İstanbul, Sanat ve Kuram Ayrıntı Yayınları, 2004
- Lefebvre Henri, Mekanın Üretimi, Türkçesi: Işık Ergüden, Sel Yayınları, 2. Baskı, Eylül 2014, İstanbul
- Lefebvre, Henri (1901-1991): Toplumsal Ürün Olarak Mekân – ÇAĞDAŞ KENT SOSYOLOJİSİ KURAMLARI, <http://sosyolojisi.com/henri-lefebvre-1901-1991-toplumsal-ueruen-olarak-mekan-cagdas-kent-sosyolojisi-kuramlari/1556.html>
- Monumenta <http://www.grandpalais.fr/en/The-building/History/The-events-staged-in-the-Grand-Palais/Arts/p-597-1g1-Monumenta.htm>
- "Promenade" du sculpteur Richard Serra au Grand Palais <http://www.popavenue.com/tag/art%20contemporain>
- Satichita, Victo I., Gölgenin Kısa Tarihi, , Dost Yayınları, 2006
- Karaaslan Suut, Etrafını Kuşatan Heykeller, Richard Serra, <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/cusosbil/article/view/5000001511/5000002202>
- TateShots: Doris Salcedo, <https://www.youtube.com/watch?v=NIJDn2MAn9I>
- TateShots: Olafur Eliasson, <https://www.youtube.com/watch?v=Ksm2eInvuwU>
- Damla Altuncu, Arş. Gör. Nuriye Nida Çelebi Şeker, Arş. Gör. Merve Karaoğlu, “Mekan Algısında Duyuların Etkisi/Manipülatif Mekanlar, Uluslararası Sanat Tasarım ve Manipülasyon Sempozyumu Bildiri Kitabı, Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi yayınları, 2013, s.115-119

Sözeri Özçelik, M. ve Ergin Doğruer, N. (2015). Grand Palais ‘Monumenta Serisi’ ve Turbine Hall ‘The Unilever Serisi’ Sergilerinden Çağdaş Sanatın Mekânsal Algıyı Tersyüz Eden Yapıtları, ss. 470-492.

Ward, Ossian Mekan Patlaması: Çağdaş Sanat ve Mimarının Eğlence Endüstrisiyle Suç Ortaklığı, 14/5/2012 / skopbülten /, Çeviri: Elçin Gen <http://www.e-skop.com/skopbulten/mekan-patlamasi-cagdas-sanat-ve-mimarinin-eglence-endustrisiyle-suc-ortakligi/742>

Zeuxis <https://en.wikipedia.org/wiki/Zeuxis>