

ARAŞTIRMA MAKALESİ/ RESEARCH ARTICLE

DİSİPLİNLERARASI SANAT BAĞLAMINDA MEKANSAL İLETİŞİM

Firat ARAPOĞLU

¹Altınbaş Üniversitesi, İktisadi, İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Sosyal Bilimler Bölümü, İstanbul.
firat.arapoglu@altinbas.edu.tr ORCID No: 0000-0003-0312-6920

Geliş Tarihi/Received Date: 06/05/2019 **Kabul Tarihi/ Accepted Date:** 30/05/2019

Öz

Yerleştirmeler, disiplinlerarası sanatta sıklıkla kullanılan ve mekanla birebir ilişki kuran sanat yapıtları arasında önemli bir yer tutmaktadır. Belirli bir alan için, genellikle, geçici olarak kurulan ve geleneksel heykel üretiminden bu şekilde ayrılan yerleştirmeler, izleyiciyi işin içine davet etmekte ve böylece sadece izleyicinin görsel duyularını değil, sıklıkla duyma ve koku alma gibi diğer duyuları da işin içine katarak, aktif katılımını provoke etmektedir. Disiplinlerarasılığın mekânsal iletişimde geliştirdiği stratejileri mekân kullanımı bağlamında ele almak, eleştirel analiz yapılmasını kolaylaştırabilir. Bu çalışma, sanatta mekanla ilişki kuran çalışmalara dair değerlendirmeleri masaya yatırmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yerleştirme, Çağdaş Sanat, Disiplinlerarası Sanat, Katılımcı Sanat, Mekan

SPATIAL COMMUNICATION IN THE CONTEXT OF INTERDISCIPLINARY ART**Abstract**

Installations takes an important place amid artworks that has been used in interdisciplinary art and has been closely associated with space. Installations, which are often set up temporarily and are separated from conventional sculptural works by this means, invites viewer inside the work and therefore, provokes active participation of the viewer rather just bring the viewer's visual senses by bring the other senses such as hearing and smelling. To discuss the strategies interdisciplinary improves in the spatial communication in the context of space use might pave the way for doing a critical analysis. This work discusses in detail the interpretations of the works that relate to space.

Keywords: Installation, Contemporary Art, Interdisciplinary Art, Interactive Art, Space

1. GİRİŞ

İki ya da daha fazla bilimsel disiplini bir araya getirmek olarak tanımlanabilecek “*disiplinlerarasılık*” kapsamında sanat tarihinde, sanatın dışındaki alanlardan yöntem ve teorileri adapte eden çalışmalar bulunmaktadır. Özellikle 20. yüzyılla birlikte birçok sanatçı disiplinlerarası çalışmalara imza atmıştır ve 1970’lerden bugüne postmodernitenin çoğulcu ifade yapısını destekleyen poetikasıyla birlikte, bu üretim biçimi birçok örnekleriyle artarak günümüzde devam etmektedir. Disiplinlerarası sanatın temel modernitenin netlikle sınırlarını çizdiği bilimsel alanlar arasındaki sınırları flulaştırmaktır. Bu bağlamda Fluxus, Happenings, Kavramsal Sanat, Arazi Sanatı, çevresel düzenlemeler ve Performans Sanatı başta olmak üzere birçok sanatsal üretim biçimi, disiplinlerarası nitelikleri barındırmaktadır.

Disiplinlerarası sanat içerisinde sanatla etkileşimli bir ilişki içerisinde üretime dahil olan alanlar arasında matematik, mimari, tasarım, müzik, felsefe, tarih, antropoloji, psikoloji vb. bilimsel disiplinler bulunmaktadır. Bu yöntem 20.yüzyılın ilk yarısı itibarıyla yaygın bir biçimde kullanılmaya başlamıştır.

Yerleştirmeler, disiplinlerarası sanatta sıklıkla kullanılan ve mekanla birebir ilişki kuran sanat yapıtları arasında önemli bir yer tutmaktadır. Belirli bir alan için, genellikle, geçici olarak kurulan ve geleneksel heykel üretiminden bu yolla ayrılan yerleştirmeler, ayrıca, izleyiciyi işin içine davet etmekte ve böylece sadece izleyicinin görsel duyularını değil, sıklıkla duyma ve koku alma gibi diğer duyularını da işin içine katarak, aktif katılımını provoke etmektedir.

Sanatta belirli bir biçimde ilk mekansal iletişim ve disiplinlerarası sunum örnekleri, örneğin, Sürrealizm Akımının 1936 yılında Londra (Breton & Read, 1936) ve 1938 yılında Paris’teki sergilerinde görülebilmektedir (**Görsel 1**). Özellikle Paris’teki ikinci sergide mekân, müzik ve kokuyla çevrelenmiştir ve sergide tavandan sarkıtılan 200 adet kömür çuvalı, asemblajlar, bitkiler ve resimlerle bir arada kullanılmıştır.



Görsel 1: Roger Schall, İsimsiz/(Untitled), Uluslararası Sürrealist Sergi, Paris, 1938. Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/289771>

1960'larda ortaya çıkan Kavramsal Sanat kapsamındaki çalışmalar yazılı metinler, belgeler, fotoğraflar ve dosyalar belirli bir mekânda sergilenerek, mekanla iletişim kurmuştur. Video Sanatında ise, sergileme konusunda teknolojik ekipmanların kullanımıyla mekanlar iletişimsel olarak dönüştürülüp, değiştirilmiştir. Projeksiyonların kullanımıyla mimari cephelere ya da cephelerden avlulara görüntüler yansıtılmış ya da bir iç mekânın algısı direkt manipüle edilmiştir. Örneğin Maria Papadimitriou, Selanik Beyaz Kule'den Pisa Kule'sinin imgesini yansıtarak ve mekânın izdüşümünü değiştirerek, iki coğrafya arasında etkileşimi hedeflemesiyle buna örnek bir iş gerçekleştirmiştir (Cafapoulos, 1993, s.106). Nikos Navridis'in 51. Venedik

Bienali’nde sergilenen “Nefes (Samuel Beckett’in “Nefes” adlı oyunundan hareketle) çalışmasıysa, mekân içerisindeki olgu ve zaman arasındaki ilişkiyi konu edinerek, izleyicinin algısını tersyüz etmiştir (Jones, 2016, s.33 & Zacharopoulos, 2006, 116-118)¹ (**Görsel 2**).



Görsel 2: Nikos Navridis, Nefes (Samuel Beckett’in “Nefes” Adlı Oyunundan Hareketle)/ (Breath (Based on Samuel Beckett’s play “Breath”), 2005, Döngüsel Video Projeksiyon, Ses, 35”. Kaynak: <https://deste.gr/deste-at-art-athina-2015/>

2. DİSİPLİNLERARASI SANAT VE MEKANSAL İLETİŞİM

Uluslararası literatürde disiplinlerarası sanat ve mekânsal iletişim konusu birçok sanat akımı ve sanatçı özelinde ele alınmaktadır. Örneğin, 1960’larda ortaya çıkan Minimalizm Akımı, mekân içerisindeki sistematik açılımlarla mekânla algısal bir ilişki kurulması ve bu nedenle mekânların “özel” olarak düzenlenmesine gereksinim duyulmasını vurgulamıştır (Battcock, 1968, s.7-12). Minimalist işlerin temel nitelikleri yalınlık, sadelik ve açıklık olduğundan, yalın mekânlar tercih edilmiş ve bu yaklaşım müze ve galerilerde “beyaz küp” olarak tanımlanan mekân anlayışına kadar uzanmıştır (O’Doherty, 2010).

Disiplinlerarası yöntemi üretimlerinde sık kullanan sanat akımlarından Fluxus’ta da bu tip sanatsal üretim ve mekansal iletişim ile ilgili çok sayıda strateji geliştirilmiştir. 1963’te Nice’teki “Festival d’Art Total” ile paralel düzenlenen Fluxus etkinlikleri, Hotel Scribe’de ve aynı zamanda sokaklarda düzenlenmiştir. 1964’te New York’ta Fluxhall’da ise etkinlikler, mekânın iki parçalı olarak tasarlanması ile gerçekleştirilmiştir. Bir kısımda Fluxshop içerisinde akımın çıkardığı “v Tre” dergisinin sayıları ya da sanatçı A-Yo’nun “Finger Box” çalışmaları gibi sanat yapıtları sergilenmiş, diğer mekân ise performanslar için ayrılmıştır (Smith, 1991 & 1998).

3. SANAT VE MEKANSAL İLETİŞİM ÇEŞİTLİLİKLERİ ÜZERİNE

Disiplinlerarası sanatın mekânsal iletişimde geliştirdiği stratejileri “mekan kullanımı” konusunda çeşitli kategorilerle ele almak, eleştirel analizin yapılmasında kolaylık sağlayabilir. Bu bağlamda ilgili kategoriler şu şekilde tespit edilmiştir:

¹ Çalışma daha sonra Toronto, Banff ve İstanbul’da tekrar gerçekleştirildi. İstanbul için bkz.(Zacharopoulos, 2006, s.116-121).

3.1. Mekâna-Özgü Yerleştirmeler

Sözlük anlamı olarak düzenleme, kurma ve bir yere yerleştirme eylemi ve durumu anlamına gelen yerleştirme (installation), ayrıca sıklıkla karışık medya içeren çoklu unsurlardan oluşan sanat yapıtlarını da tanımlamaktadır. Bu yapıtlar sanatçı tarafından düzenlenir ve genelde büyük mekanlarda sergilenir.² Türkçede “yerleştirme” sözcüğü ile karşılanan sözcük, böylece temel anlamıyla bir nesnenin ya da nesne grubunun bir “yer’e” konması ya da bir yer’de bulunan nesne ya da nesne grubuna etkide bulunulması, yani düzenlenmesi olarak tanımlanabilir.

Nilgün Özayten, yerleştirmeyi “...anlam ve algı düzleminde birbirleriyle ve içindeki buldukları mekanla ilişkili nesnelere bir arada kullanılması” olarak tanımlamıştır. (Özayten, 1997, s.1939). Bu tanım üzerinden düşünülürse, nesnelere ve mekân arasında bir iletişim söz konusudur. Yerleştirme bir mekâna bağlıdır ve o mekânın konumu, fiziki yapısı ve tarihi özellikleriyle birlikte topyekûn disiplinlerarası bir üretime temel oluşturur. Belirli bir mekân için yaratılan nesne, o mekânın niteliksel özelliklerini kullanmakta ve çoğunlukla izleyicinin katılımını zorunlu kılmaktadır. Bu katılım olgusu, yerleştirme ve mekânsal iletişim noktasında, bir ara-yüz olarak kullanılabilir.

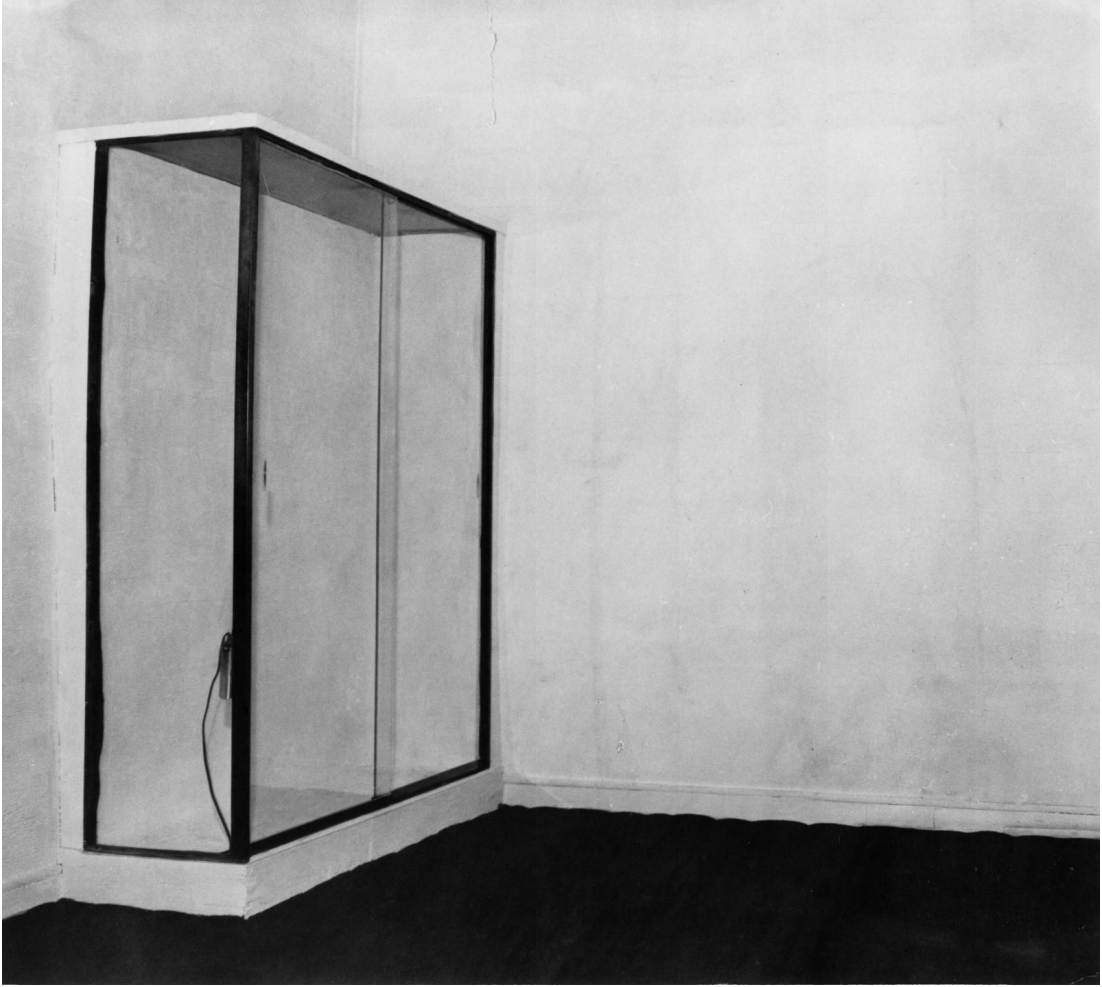
Disiplinlerarası sanat, kullandığı nesnelere ve üretimlerde mekânın iş için bir yaşam alanı oluşturmasını amaçlamaktadır. Seçilmiş mekân ve içindeki disiplinlerarası yapı, birbiriyle çakışmalıdır ve böylece izleyici, sadece görsel duyum noktasında kalmadan, onun da ötesine geçebilmektedir. Burada önemli olan nokta yerleştirme ve performans gibi tikel üretim biçiminin ya da mekânın kendisinin, algının başat unsuru olması ve her ikisinin birlikte bütünsel olarak oluşturdukları algı boyutudur. Bulduğu mekanla iletişime geçerek başlangıcında mimariyle disiplinlerarası bir ilişki kuran yerleştirmede, sanatçı çevresel izlenimlerini o çevreyle birleştirerek, bütünsel bir algı yaratmaktadır. Bu edim, daha ileriki bir aşamada o mekâna ait niteliklerin biçimselleştirilmesi yoluyla, izleyicinin kavramsal ve algısal deneyimini altüst edebilir, dönüştürebilir veya manipüle edebilir.

Bu açıdan mekâna-özü tasarım, belirli bir yerdeki bir iş ya da mekândan çok, zamansal ve anlamsal boyutlar ile kurulan mekânı ifade etmektedir. Aynı nesnelere, aynı düzenlemeyle farklı bir mekâna yerleştirilirse anlam farklılaşacaktır. Bu da ilk anlamını kaybetmesi demek olacaktır. Bundan dolayı hazır-nesnelere kullanımıyla yeni ve hızlı formlar biçiminde üretebilen bu tip sanat işleri, nesnelere yeni anlamlara taşıyabilir ve mekânıyla iletişim halinde bütünleşecek bir arayış içerisinde ve ayrıca, temel mekânın değişimini reddeder. Bu bağlamda disiplinlerarası bir üretim olarak yerleştirme, kentsel mekânda ya da galerilerde, görünenin ardındaki görünmeyeni, yani o yere ait anlamı açığa çıkarmaya çalışmaktadır. Olay ve konum arasındaki ilişkinin bağlamından çıkan üretim, o yer’in performansı olmaktadır (Kaye, 2000).

Yves Klein’in 1958 tarihli “Boşluk” (Banai, 2007) (**Görsel 3**) ve Arman’ın 1960 tarihli “Doluluk” (Santarelli, 2010) (**Görsel 4**) isimli çağdaş sanatın erken dönem yerleştirmeleri mekâna-özü bir yapı gösterirken, Edward Kienholz gibi sanatçıların “The Beanery” (1965) gibi bazı işlerinde geleneksel heykel düşüncesine daha yakın bir yapı gözlemlenmektedir (Cunningham & Speyer, 1966) (**Görsel 5**). Bu olgu, Niki de

2 Merriam-Webster, “Installation”, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/installation>, erişim tarihi: 29.04.2019. Ayrıca bkz. Keser (2005; 119-120) ve Özayten (1997; 1939-1940). Her iki sözlük maddesinde görüleceği gibi aktüel olarak Türkçede hem yerleştirme hem de enstalasyon sözcükleri kullanılmaktadır.

Saint-Phalle, Jean Tinguely ve Per Olof Ultvedt'in Stockholm, Moderna Museet'de 1966'daki bir sergi için düzenledikleri "O-Bir Katedral" isimli çalışmada da görülür (Antille, 2013) (**Görsel 6**). Bu işler, yerleştirmenin temel mantığının aksine, taşınabilirlikleriyle heykel sergileme niteliğine daha yakındır.



Görsel 3: Yves Klein, Boşluk/(Le Vide), Sergiden Bir Görüntü, 1958, Iris Clert Gallery, Paris. Kaynak: <http://www.yvesklein.com/en/expositions/view/1158/la-specialisation-de-la-sensibilite-a-l-etat-matiere-premiere-en-sensibilite-picturale-stabilisee-le-vide-the-specialization-of-sensibility-in-the-raw-material-state-into-stabilized-pictorial-sensibility-the-void/>



Görsel 4: Arman, Doluluk/(Le Plein), 1960, Iris Clert Gallery. Kaynak: <http://www.dailyartmagazine.com/arman-works-you-need-to-know/>



Görsel 5: Edward Kienholz, The Beanery, 1965. Bu görsel restorasyon sonrasında, 2013, Stedelijk Museum, Amsterdam.
Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Beanery



Görsel 6: Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Per Olof Ultvedt, O-Bir Katedral/(She – A Cathedral),1966 Moderna Museet, Photo: Hans Hammarskiöld. Kaynak: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/the-collection/research/pontus-hulten-moderna-museet/the-study-gallery/>

2000'ler için mekâna-özü üretim bağlamında Martin Creed'in "Work No. 227, the lights going on and off" çalışması örnek gösterilebilir (Tuma, 2013) (**Görsel 7**). 2000 tarihli bu çalışma, galeri mekanını bir sahne ve sanat eserlerini de bir teatral performans dekoru olarak kurgulamıştır. Bu sorgulama, sanatçının galeri mekanının ışık düzeniyle oynamasıyla sonuçlanır. Mekâna bir nesne ekleme ya da çıkarma söz konusu değildir. Galeri saniyesel aralıklarla ışıklandırılmakta ve karartılmaktadır. Çalışmada, böylece, galerilerin "white cube" olarak sterilliklerinin eleştirisi netlikle görülmektedir. Bu görsel araştırmaların temelleri bağlamında 1960-1968 yıllarında aktif olan Paris merkezli Groupe de Recherche d'Art Visuel'in (GRAV) optik-kinetik uygulamalarını anımsamak gerekmektedir.



Görsel 7: Work No.227: The Lights Going on and off/(Çalışma No.227, Işıklar Açılıp, Kapanırken) 2000, yerleştirme, Tate Britain, 5 saniye açık/5 saniye kapalı/elektrikli zaman şalteri Photo: Tate Photography. Kaynak: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/turner-prize-retrospective-1984-2006/turner-prize-retrospective-7>

3.2. Arazi Sanatı

Disiplinlerarası nitelik gösteren Arazi Sanatı, 1970'li yıllarda kamusal alanların dışında iş üreten bazı isimlerin, doğaya açılarak, açık alanda bir yer'e bağlı olarak mekansal işler üretmesi olarak tanımlanmaktadır (Erzen, 1997, s. 1941-1942). Disiplinlerarası yapısı ekoloji, antropoloji ve arkeoloji alanları arasında salınmasından gelmektedir.

Örneğin Carl Andre'nin "Sphinges" çalışması 1985 tarihli bir örnek olarak, ahşap malzemeden oluşturulmuştur ve doğa içerisinde iletişimsel bir biçimde form kazanmıştır (Genocchio, 2019) (**Görsel 8**). Mieko Shiomi'nin geliştirdiği ve mekân olarak dünyanın çeşitli coğrafyalarını üretimin içerisine kattığı erken dönem işleri, sui generis bir üretim modelidir ve kategorize edilmesi kolay değildir. Etkinliklerde sanatçıların hem kendi işlerini performe etmeleri hem de diğer sanatçıların işlerine katılmaları esnasında yaşanan koşturmaca yüzünden galeri ve müze gibi mekanlar içerisinde sınırlandırılmış kalma olgusunu sorgulayan Shiomi, sanatın "her yerde" olması gerektiği ve isteyen bir kimsenin bunu o herhangi bir yer'de yapabilmesini ileri sürmektedir. Bu noktada 1965'ten itibaren "Spatial Poem" serisine başlamıştır.

"Spatial Poem No. 5 Open Event" (1972) isimli çalışması, şu yönergeyi içermektedir:

"Kapalı olan bir şeyi açın.

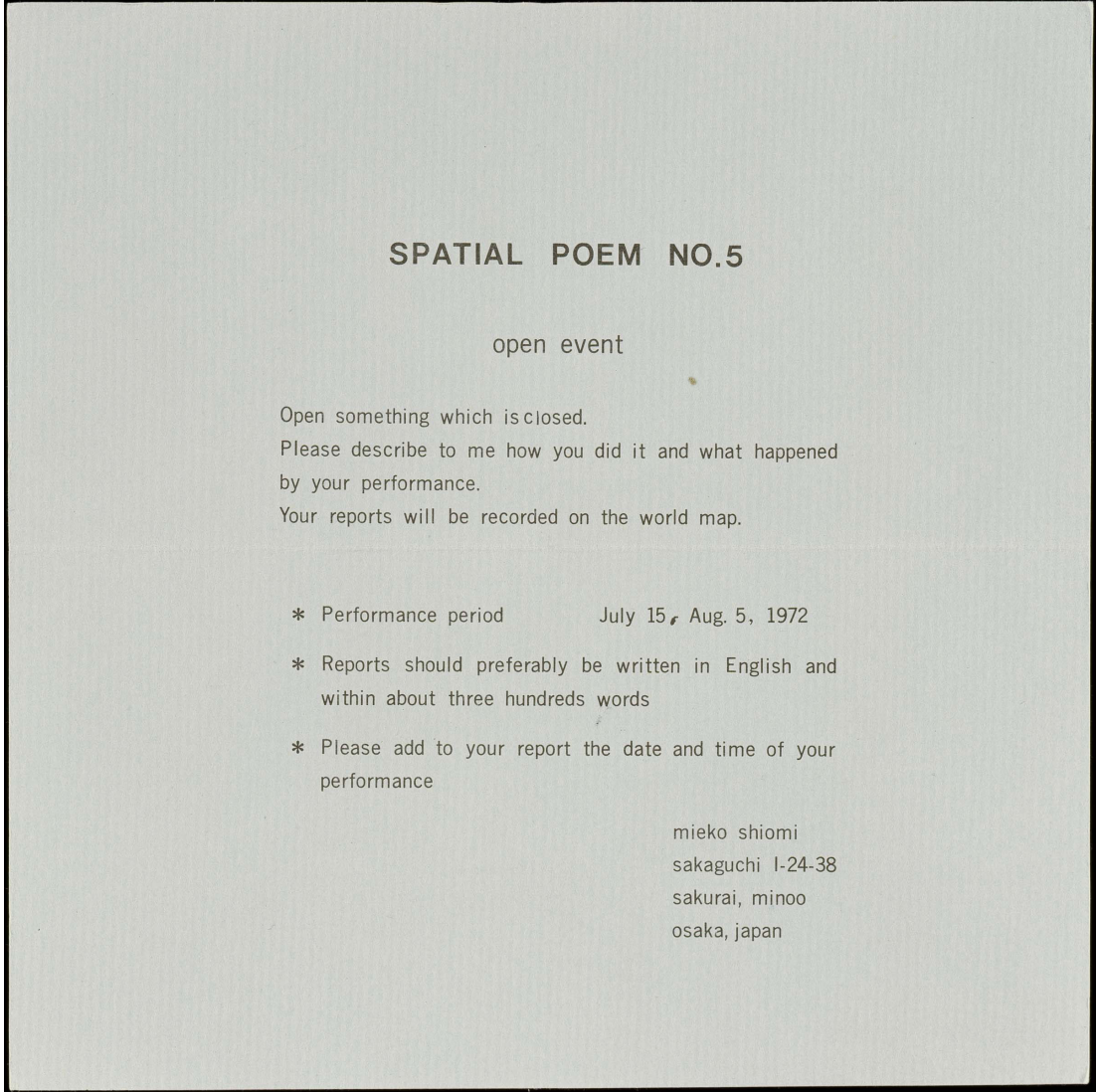
Lütfen bana bunu nasıl yaptığınızı ve performansınız ile ne olduğunu tanımlayın.

Raporlarınız dünya haritası üzerine kaydedilecektir."

"Spatial Poem" (Uzamsal Şiir) böylece aynı zamanda kolektif bir yapı özelliği göstermektedir, yani insanlararası etkileşimi içermektedir (**Görsel 9**). Burada mekansal olarak sınırlama kaldırılmış ve aynı zamanda izleyicinin yönergeye angaje olması sağlanmıştır.



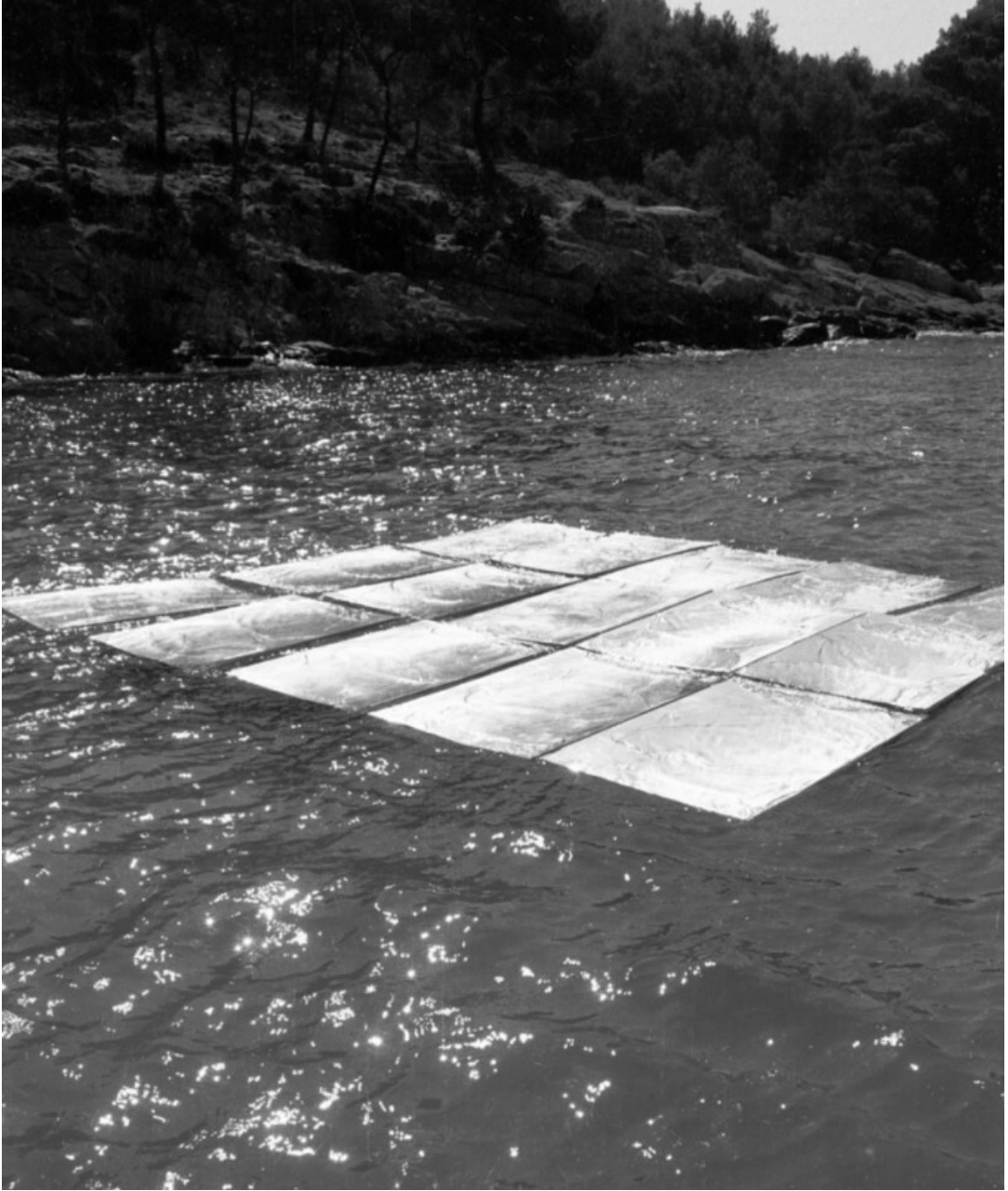
Görsel 8: Carl Andre, Sphinges, 1985, Özel Koleksiyon, New York. Kaynak: www.artnet.com



Görsel 9: Mieko (Chieko) Shiomi, "Spatial Poem No.5/Open Event" (Uzamsal Şiir No.5/Açık Etkinlik), 1972, yeşil filigran çizgili kâğıt üzerine siyah baskı. Kaynak: www.walterart.org

3.3. Çevresel Düzenlemeler

1960'ların sonunda ortaya çıkan Çevresel Düzenlemeler kapsamında Fransız sanatçı Bernard Borgeaud ilk akla gelen isimler arasındadır. 1969'daki "*Alüminyum Levhalar*" çalışmasında bakır, tuval ve gergi iplerinden oluşan bir yapıyı deniz kenarına monte ederek yok olmasını beklemiş ve böylece doğayı mekân olarak değerlendirip, efemerik bir nesnenin doğa tarafından dönüştürdüğünü kayıt altına alarak, dokümantasyonunu yapmıştır (**Görsel 10**).



Görsel 10: Bernard Borgeaud, Alüminyum Levhalar/(Plaques d'Aluminium), 1969, yerleştirme. Kaynak: <http://www.bernardborgeaud.com/extraits-darchives-1969-2016/>

3.4. Doğal Çevre ve Sergi Mekanı Arasında İletişim

Bu yöntemi kullanan sanatçılar arasında Yoko Ono bulunmaktadır ve 1966 tarihinde ilk kez sergilenen "Gökyüzü TV" çalışması doğal ve yapay mekanlar arasındaki farkın flulaştırıldığı disiplinlerarası bir üretim olarak örneklendirilmektedir. Aynı çalışma 2007 yılında Karaköy'deki Sabancı Üniversitesi'ne bağlı Kasa Galerî'de sergilenmiştir (Midori, 2005 & Ayas, 2007) (**Görsel 11**).



Görsel 11: Yoko Ono, Gökyüzü TV/(Sky TV), Sabancı Üniversitesi Kasa Galerî, yerleştirme, 2007. Kaynak: Fırat Arapoğlu

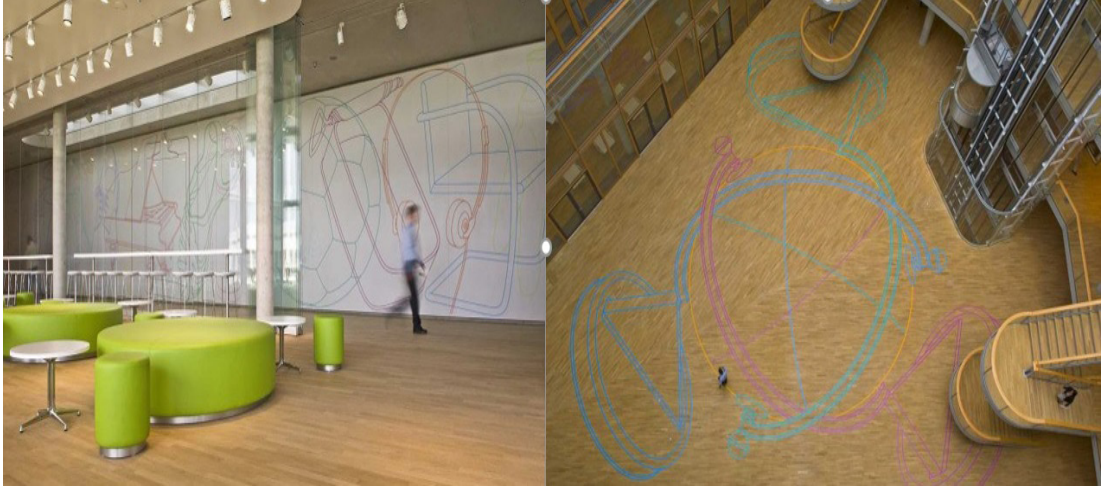
Ono'nun çalışmasında iki farklı mekân kesiştirilmektedir; bina tepesine yerleştirilen bir kamera aracılığı ile gökyüzü galerinin iç mekanına yansıtılmaktadır. Böylece sanatçı, geleneksel TV yayını tersyüz ederek, sekansları belirli bir yapay görüntü imgeleri sunmak yerine, tekdüze doğanın mekansal görüntüsünü galeri içerisine yansıtılmaktadır. Çalışmanın disiplinlerarası karakterini ve mekân deneyimini Hannah Higgins şu sözlerle tanımlamaktadır:

"Görmek inanmaktır" ya da "Gördüğüm zaman bilirim" klişeleri yerine, eşzamanlı olarak optik ve görülemeyen deneysellik kişiyi görme duyusundan diğerine doğru değiştirmektedir, bunlar "Hissetmek inanmaktır" ya da "Deneyimlediğim zaman bilirim"dir." (Higgins, 2002).

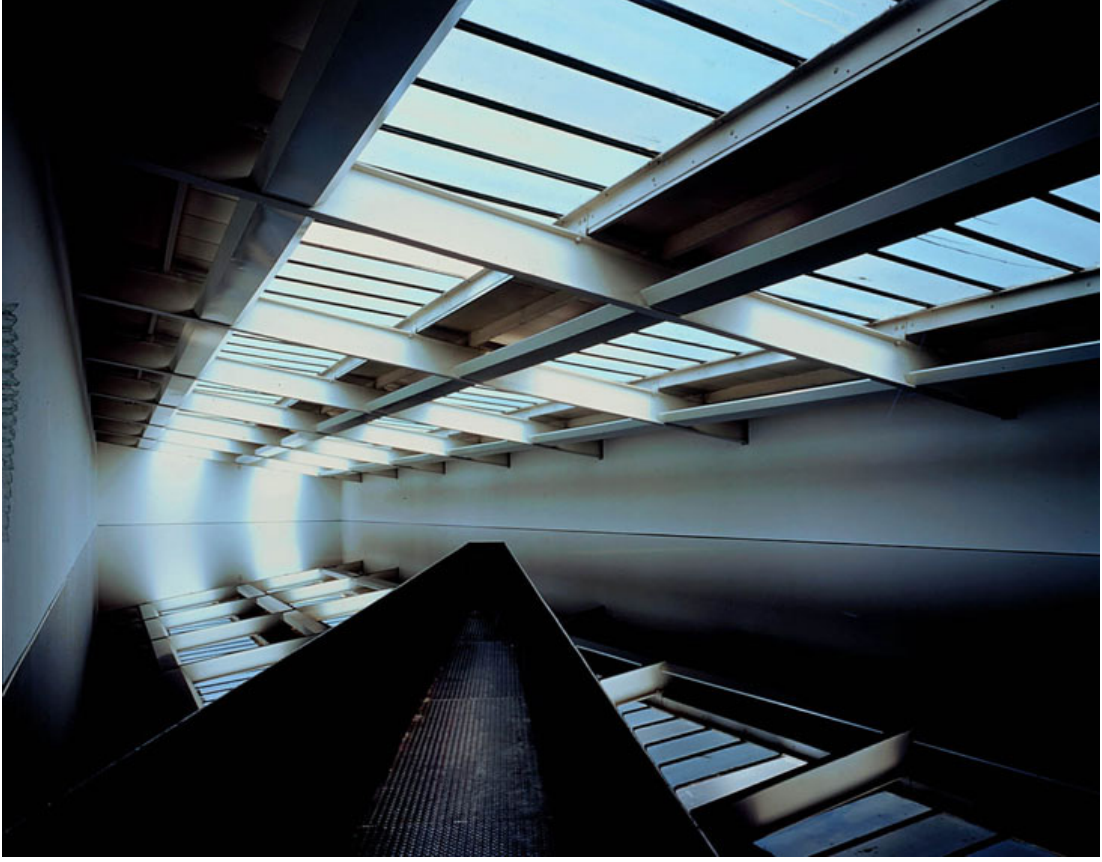
4. DİSİPLİNLERARASI SANAT VE MEKANSAL ETKİLEŞİM

Disiplinlerarası bir yöntemle üretilen bazı sanat yapıtları, farklı disiplinlerin bakış açılarını birbirlerine bağlayarak, insan ve doğa sistemlerine dair bir ara-yüzle ilgili komplike sorunsallar ortaya koyabilir. Doğa bilimleri, sosyal bilimler alanlarının ve sanatçıların birleşimi, disiplinlerarası sanatı ortaya çıkarabilir. Bu yaklaşım farklı disiplinlerden birçok insan ve düşünceyi beraberce bir problemi çerçevelemek, bir metodolojide anlaşmak ve verileri analiz etmek için bir araya getirebilmektedir. Böylece farklı disiplinlerin katılımıyla yeni bir sanatsal bilgi üretimi sağlanabilmektedir (Tress, Tress & Fry, 2005).

Bu bağlamdaki örneklere bakılırsa, örneğin İngiliz Sanatçı Michael Craig-Martin, kamusal alanlarda, gündelik nesnelerin çizimlerini parlak renklerle uygulamaktadır. Avrupa Yatırım Bankası'nın Lüksemburg, Kirchberg'teki binasında "Geçit" ve "Tek Dünya" (2008) isimli büyük ölçekli yapıtlarını gerçekleştirmiştir (**Görsel 12**). Bu yapıtların herhangi bir alan için uygulanabilirliği, onu mekana-özümlü yerleştirmelerden ayırtmaktadır. Bir mekanın resimsel olarak değil, algı açısından etkisi bağlamında değer kazandığına Richard Wilson'ın "20:50" (1987) çalışması örneklendirilebilir. Adını 20:50 isimli geri dönüşümlü motor yağından alan yerleştirme (Wainwright, 2014), mekanda holografik bir yanılısama yaratmıştır (**Görsel 13**).



Görsel 12: Michael Craig-Martin, Geçit ve Tek Dünya/(Parade ve One World), 2008, Avrupa Yatırım Bankası, Lüksemburg. Kaynak: <https://www.michaelcraigmartin.co.uk/installations-commissions>.



Görsel 13: Richard Wilson, 20:50, yerleştirme, 1987, değişen ölçüler. Kaynak: https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/richard_wilson_2050.htm

Joseph Beuys'un "*Yirminci Yüzyılın Sonu*" isimli yerleştirme (1983-85), mekana rastgele biçimde dağıtılmış görünen otuz bir bazalt kayadan oluşmaktadır ve kayaların bir ucundaki kısımları oyuklara sahiptir (**Görsel 14**). Bu oyuklar kil ve keçeyle astarlanarak, parlatıldıktan sonra tekrar yerlerine yerleştirilmiştir. Yerleştirme, ekoloji disipliniyle ilintilidir ve sanatçının 1980'de Alman Yeşiller Partisi'ni Kurmasıyla ve 1982'de Documenta için önerdiği "*7000 Meşe: Kent Yönetimi Yerine Kent Ağaçlandırılması*" isimli 7000 meşe ağacının dikilmesi projesiyle aynı yaklaşımın izleri görülebilir.



Görsel 14: Joseph Beuys, Yirminci Yüzyılın Sonu/(The End of the Twentieth Century), değişen ölçüler. Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-the-end-of-the-twentieth-century-t05855>

Arte Povera akımı sanatçılarından Jannis Kounellis'in, galeri duvarlarına bağlı bir düzine canlı attan oluşan yerleştirmesi "*İsimsiz*" (1968), disiplinlerarası bir tutumla sanatın her tür düşünceden yapılabileceği ve ticari olması gerekmeyeceği önermesinde bulunmuştur (**Görsel 15**). Yerleştirme, video ve beden dönüştürmeleriyle tanınan Alman sanatçı Rebecca Horn ise, "*Parmak Eldivenler*" çalışmasında (1972) dokunma ve duyusalılık arasındaki ilişkiyi incelemiştir (**Görsel 16**). Horn, bu çalışmasındaki eldivenleri kullanarak, kişi ve nesnelere arasındaki ilişki ve mesafe konusunu irdelemiştir ve böylece çalışma dokunma, hareket ve mesafe öğelerinin katılmasıyla sanat, anatomi ve coğrafya arasındaki sınırlarda salınmaktadır.



Görsel 15: Janis Kounellis, İsimsiz (12 At)/Untitled (12 Horses), 1969, yerleştirme. Kaynak: <https://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2017/march/23/a-movement-in-a-moment-arte-povera/>



Görsel 16: Rebecca Horn, Parmak Eldivenler/Finger Gloves, 1972, yerleştirme. Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artists/rebecca-horn-2269>

Mekansal düzenlemenin siyasetle ilişkilenebilmesi konusunda Judy Chicago'nun "*Akşam Yemeği Partisi*" (1979) örneklendirilebilir. Tarihteki önemli kadınları anlatan sembollerin yer aldığı otuz dokuz parçadan oluşan ziyafet masasında, porselen tabaklar, altın kadehler ve kaplar bulunmaktadır ve masa altındaki karo zeminde 999 kadının adı yer almaktadır. Çalışma feminist sanatın sembol işlerinden birisi olmuştur (**Görsel 17**).

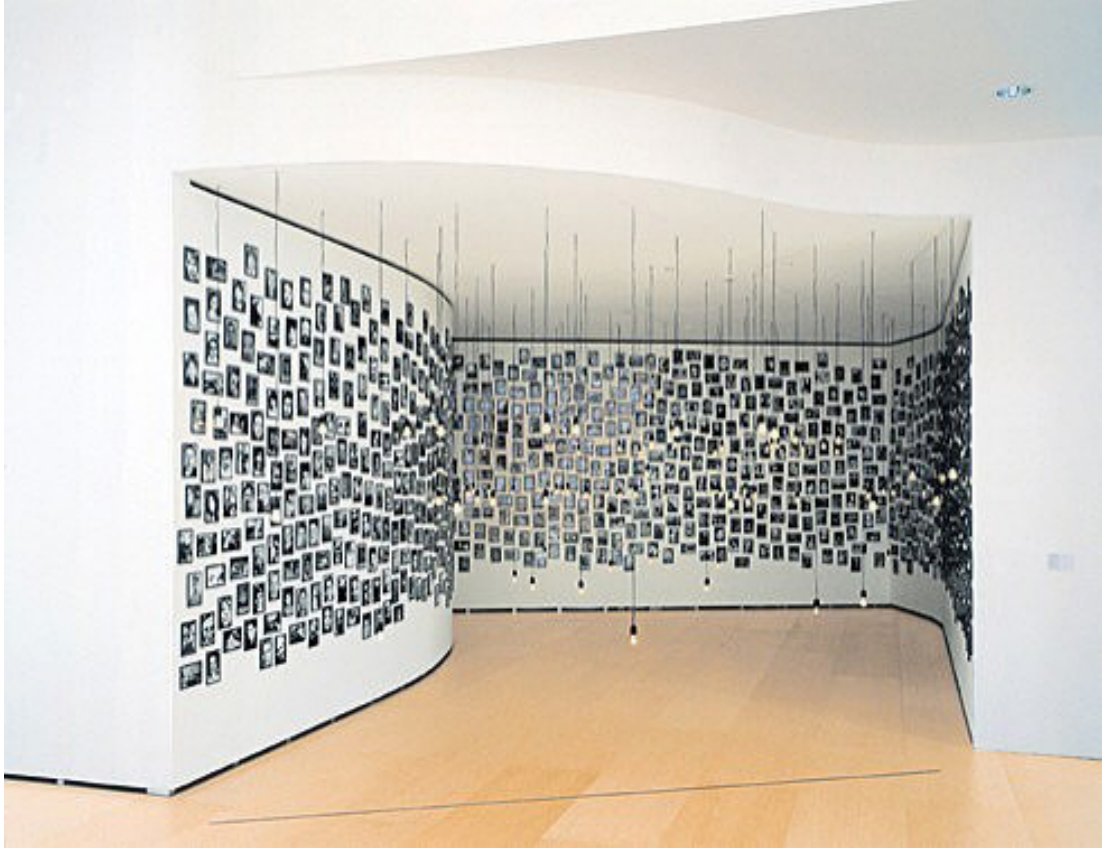


Görsel 17: Judy Chicago, Akşam Yemeği Partisi/The Dinner Party, 1974-1979, yerleştirme. https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party

1970'lerde beden ve mekan ilişkisini sorgulayan deneysel videolar üretmeye başlayan Bruce Nauman'ın "Canlı Kayıt Video Koridoru" çalışması (1970), koridor girişine yerleştirilen bir kameraya bağlı iki adet üst üste konulan monitörden oluşmaktadır. Bir monitör canlı yayın kaydı alırken, diğeri önceden kaydedilen görüntüyü oynatır. Çalışma sanat ve görsel algı arasındaki sınırları bir oryantasyon bozukluğu yaratarak sorgulamaktadır (**Görsel 18**). Buluntu fotoğraflarla oluşturduğu enstalasyonlarla tanınan Christian Boltanski'nin "İnsanlar" çalışmasıysa (1994), 1200'den fazla porteler, grup portreleri, gazete fotoğrafları ve polis kayıtlarından oluşur. Fotoğrafların sadece yukarıdan sarkıtılan ampuller ışığında gösterilmesi ve tekil bir anlatı taşıyamaması, fotoğraf, kriminoloji ve görsel algı arasındaki sınırlarda olmasını sağlamıştır (**Görsel 19**). Olafur Eliasson, Grönland'dan 30 blok buzlu Londra'da meydanlara yerleştirerek, "Buz Nöbeti" (2018) çalışmasını gerçekleştirmiştir. Erimeye bırakılan buz kütleleri için jeologlarla çalışan sanatçı, böylece iklim değişikliğinin çevre üzerindeki etkisine odaklanmıştır (**Görsel 20**).



Görsel 18: Bruce Nauman, Canlı Kayıt Video Koridoru/Live Taped Video Corridor, 1970, yerleştirme. Kaynak: <https://www.guggenheim.org/artwork/3153>



Görsel 19: Christian Boltanski, İnsanlar/Humans, 1994, yerleştirme. Kaynak: <https://www.guggenheim.org/artwork/54>



Görsel 20: Olafur Eliasson, Buz Nöbeti/Ice Watch, 2018, yerleştirme. Kaynak: <https://www.dezeen.com/2018/12/12/ice-watch-olafur-eliasson-installation/>

İngiliz sanatçı Tracey Emin'in sansasyonel çalışması "Yatağım" (1988), sanatçının yatağı ve etrafındaki çarşaf, battaniyeler, yastık gibi eşyalarla birlikte yatağın etrafına konulan boş içki şişeleri, terlikler, iç çamaşırlar, sigara paketleri, prezervatif ve doğum kontrol haplarıyla oluşturulmuştur. Çalışma gündelik yaşam sosyolojisi ve sanat arasındaki bağıntıyı, bireysel bir pratik üzerinden ele almıştır (**Görsel 21**). Teknoloji ve sanat ilişkisi üzerine verilebilecek örnek, Video Sanatı'nın da kurucusu sayılan Kore asıllı ABD'li sanatçı Nam June Paik'in çalışmalarından birisidir. Sanatçının "Elektronik Otoban: Karasal ABD, Alaska, Hawaii" isimli (1995) elli bir kanallı video-yerleştirmesi, elektronik bir otoban önermesi olarak kültür ve teknolojinin karşılıklı etkileşimlerini masaya yatırmaktadır (**Görsel 22**). Koreli sanatçı Do Ho Suh'un "Karma" çalışmasıysa (2010), birbirlerinin başı üzerinde oturan erkek figürlerin, her biri diğerinin gözünü kapatacak şekilde gösterildiği bir forma sahiptir (**Görsel 23**). Sanatçı ataerkil toplum yapısının kuşaklararası süreç içerisinde kör inançları nasıl tekrar ettiğini masaya yatırarak, antropoloji ve sanat arasındaki bilgi akışını kullanmıştır.



Görsel 21: Tracey Emin, Yatağım/My Bed, 1988, yerleştirme. Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/emin-my-bed-103662>



Görsel 22: Nam June Paik, "Elektronik Otopan: Karasal ABD, Alaska, Hawaii/Electronic Superhighway: Continental U.S., Alaska, Hawaii, 1995, yerleştirme. Kaynak: <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/global-contemporary/a/paik-electronic-superhighway>



Görsel 23: Do Ho Suh, Karma, 2010, yerleştirme. Kaynak: <https://www.albrightknox.org/artworks/201015-karma>

5. SONUÇ

Yerleştirmeler, kalıcı ya da geçici olsun, mimari, kavramsal veya toplumsal ölçekte mekânsal bir çevre içerisinde belirli bir ilişkisellik kurmak için gerçekleştirilir. İzleyici ve kendisi arasında yarattığı bu ilişki, edilgen bir biçimde bir estetik sanat nesnesine bakılmayı değil, gerçekleştirildiği mekân üzerinden kurulan etken bir ilişkiyi gösterir. Yerleştirmeler izleyiciyle aralarında bir duygusal ilişki yaratır. Bu özellikleri Arazi Sanatı, çevresel düzenlemeler gibi alanlarda eşzamanlı olarak bulunduğundan, birbirlerinden ayırmak her zaman olanaklı olmayabilir.

Kavramsal Sanat'ın birçok teorik ve pratik nitelikleriyle örtüşe unsurlara sahip olan yerleştirme örnekleri, Marcel Duchamp'ın "Çeşme" isimli hazır-nesne önermesinden, Kurt Schwitters'in "Merzbau" ve El Lissitzky'nin "Proun Odası" kurguları üzerine temellendirilebilir. Disiplinlerarası bir biçimde bir üretim yöntemi haline gelişi ise, 1960'lardır.

Yerleştirmeler, basit bir çevre düzenlemesinden karmaşık sunum sistemlerine kadar geniş ölçektedir. Bilgisayarların, elektronik devrelerin, internetin de dahil edildiği biçimiyle yerleştirmelerin malzeme olasılığı oldukça genişlemiştir. Bu yöntem ve malzemelere doğadaki oluşumlar, resim, heykel, film, fotoğraf,

performans ve ses gibi unsurlar eklenebilir. Önemli bir unsur da bazı enstalasyonların geleneksel biçimde izleyicinin edilgen bir durumda izlemesi için bazılarının ise etkileşimli bir yapı içerecek, katılımı talep etmesidir.

Disiplinlerarası ortaklaşmacı sanat, sanatın geniş tarihi düşünüldüğünde, görece yakın dönemlerde gelişen sanat pratikleri arasındadır ve yeterince eleştirel ilgi almamıştır. Bunun nedeni hem çalışmanın kendisinin hem de onu yaratan işbirliği ortaklığının belirgin bir biçimde geçicilik içermesidir. Sanatta disiplinlerarası işbirliği sanatın bağlamını, hem metodoloji hem de bir ara-yüz olarak sorunsallaştırmaktadır. Zira sanatçıların aldıkları eğitim ve uyguladıkları edimler, genelde bireysel üretim pratiğini devam ettirmektedir.

Yerleştirmelerde sanat işinin malzeme kalitesinden ziyade önemli olan izleyiciyle kurduğu ilişkidir ve sanatçılar bu üretim biçimini, izleyiciyi şaşırtmak ve yeni bakış açıları yaratmak adına kullanır. Yani, izleyiciyle kurulan ilişkideki iletişim, görsel temsilden daha önemlidir. Bu tipte üretim yapan sanatçı, estetik haz veren bir nesnenin sunumundansa, izleyicinin çevrildiği çevre ve etkisi üzerine odaklanır. İzleyicinin algısında değişim yaratmak en temel amaçlar arasındadır.

Yerleştirmeler, sanatı dar tanımlı mekanlar içerisinde düşünmemeye meyillidir. Buluntu nesnelere, hazır-nesnelere ve gündelik yaşama dair nesnelere kullanarak, sanatı hem mekânsal olarak galeriler ve müzeler gibi geleneksel kurumlar hem de malzeme olarak konvansiyonel malzemelerin ötesinde sunmaktadır. Yerleştirmelerin metalaştırılması zor olduğu için, sanata dair geleneksel değer ölçülerini ters yüz etmektedir. Satılabilirliği durumlarda dahi, yerleştirildiği mekânın dışında bambaşka bir anlama gelebileceği düşünülmelidir ve bu da, halen aktüel bir tartışma konusudur.

6. KAYNAKÇA

Antille, B. (2013) Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry. Issue 32, Spring, 72-81. doi: 10.1086/670183

Ayas, D. (2007). Açık Şehir: Yoko Ono, İstanbul, Sabancı Kasa Galeri.

Banai, N. (2007). Rayonnement and the Readymade: Yves Klein and the End of Painting, Res: Anthropology and aesthetics 51, Spring, 202-215. <https://doi.org/10.1086/RESv51n1ms20167725>

Battcock, G. (1968). Minimal Art. Art Education, Aralık 1968, Vol.21, No.9, 7-12.

Breton, A. & Read, H. (1936). The International Surrealist Exhibition, London, New Burlington Galleries.

Cafapoulos, C. (1993). Maria Papadimitriou: White Tower, Artforum, Ekim-1993, C.32, s.2, 106.

Cunningham, C.C. & Speyer (1966). 68th American Exhibition, Chicago, the Art Institute of Chicago.

Erzen, J.N. (1997). Yeryüzü Sanatı (Land Art). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, YEM, 1941-1942.

Genocchio, B. (2008). In Peekskill, 2 Shows of Raw Works. The New York Times, 28 Eylül 2008. <http://www.hvcca.org/press/092808.pdf>, erişim tarihi: 28.04.2019.

Higgins, H. (2002). Fluxus Experience, New Jersey, University of California Press.

- Jones, D.H.** (2016). *Installation Art and the Practices of Archivalism*, New York, Taylor and Francis.
- Kaye, N.** (2000). *Site-specific Art: Performance, Place and Documentation*, Great Britain, Routledge
- Keser N.** (2005). *Sanat Sözlüğü*, Ankara, Ütopya.
- Midori, Y.** (2005). *Into Performance: Japanese Woman Artists in New York, New Jersey*, Rutgers University Press
- O'Doherty, B.** (2010). *Beyaz Küpün İçinde*, çev. Ahu Antmen, İstanbul, Sel Yayınları
- Özayten, N.** (1997). "Yerleştirme", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, YEM, s: 1939-1940.
- Santarelli, C.** (2010). *Music in Art*. Vol. 35, No. 1/2, *Rethinking Music in Art: New Directions in Music Iconography*, Spring-Fall 2010, 245-254.
- Smith, O.F.** (1991). *George Maciunas and History of Fluxus; or, the art movement that never existed*, Ph.d. in Art History, University of Washington.
- Smith, O.F.** (1998). *Fluxus, The History of an Attitude*, San Diego, San Diego University Press.
- Tress, B., Tress, G. & Fry, G.** (2005). *Researchers Experiences, Positive and Negative in Integrative Landscape Projects*, *Environmental Management*. 36, 792-807.
- Tuma, C.** (2013). *Instruction/Intermedia/Relationship: In the Post-Fluxus Era*. Graphic Design Department, Gerrit Rietveld Academie, 9.
- Wainwright, J.** (2014). *All Roads Lead to Rome*, Richard Wilson Slipstream, London, Future City.
- Zacharopoulos, D.** (2006). *Boşluk Çağı Sorunu*. *Venedik-İstanbul: 51. Uluslararası Venedik Bienali'nden Bir Seçki*, İstanbul: İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı İstanbul Modern Sanat İktisadi İşletmesi, 116-121.