

MEKÂN VE NESNE KAVRAMI BAĞLAMINDA AYŞE ERKMEN'İN SANATI

Nazan BERK EDİS

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Öğrencisi

nazanberk@gmail.com

ORCID: 0000-0001-5348-0210

*Doç. Canan ZÖNGÜR**

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü

csonmezdag@gmail.com

ORCID: 0000-0002-5665-0112

Özet

1960 sonrası sanat, toplumsal değişikliklere paralel olarak farklı sanat alanlarının gelişmesine ve sanatçıların kendilerini ifade etmek için yeni anlatım biçimleri benimsemesine imkân vermiştir. “Estetik haz” ve “güzel” tanımlamalarının yerini, kavram ve düşünce almaya başlamıştır. Yeniden şekillenen sanat nesnesi, zihinsel ve fiziksel süreçler sonucunda kendini yeni deneyimler ve mekânlar ile birlikte ifade etmeye başlamıştır. Galeriden dışarı çıkan sanat, alanlara yerleşirken, aynı zamanda mekân ve algı birlikteliği üzerinden de varlığını göstermiştir. Heykel disiplini, günümüz çağdaş sanat anlayışı ile yeniden sorgulanıp yorumlanmaya başlamıştır. Kavrama dayalı üretilen heykel, sınırları belirli iç mekân veya kamusal alanlarda, toplumsal, sosyolojik ve felsefi olgulardan faydalanılarak yeniden şekillenmiştir. Bu bağlamda, eldeki çalışmanın amacı Ayşe Erkmen’in farklı zaman ve mekânlar için ürettiği çalışmalarının mekân ile olan ilişkisini irdelemektir. Çalışmada mekân ve kullanılan nesne bağlamında literatür taraması yapılarak Ayşe Erkmen’in çalışmaları hakkında veri toplanması ve yorumlanması yöntem olarak kullanılmıştır. Bu araştırma ile mekâna özgü olarak, heykeli yeniden yorumlayan günümüz çağdaş Türk sanatçılarından Ayşe Erkmen’in sanat anlayışı, sanat nesnesine ve mekâna yaklaşımı, çalışmaları üzerinden incelenmiştir. Sanatçının mekâna göre ürettiği ve mekânın dışında sergilenmesi mümkün olmayan çalışmaları, aynı zamanda sanat mı? değil mi? kalıcı mı? geçici mi? gibi soruların sorulmasına ve izleyici ile etkileşime girmesi ve çalışma üzerinde düşünmeye davet eden öncü bir anlayış olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kavramsal Sanat, Sanat Nesnesi, Mekân, Ayşe Erkmen, Çağdaş Sanat.

Atf:

Berk Edis, N., Zöngür, C. (2020). Mekân ve Nesne Kavramı Bağlamında Ayşe Erkmen'in Sanatı. IDA: International Design and Art Journal, 2(2), s.151-160.

* Sorumlu Yazar

THE ART OF AYSE ERKMEN WITHIN THE CONTEXT OF SPACE AND OBJECT

Nazan BERK EDİS

nazanberk@gmail.com

*Muğla Sıtkı Koçman University Social Sciences Institute Graduate Student
ORCID: 0000-0001-5348-0210*

*Assoc. Prof. Canan ZÖNGÜR**

*Muğla Sıtkı Koçman University Bodrum Fine Arts Faculty Sculpture Department
csnmezdag@gmail.com
ORCID: 0000-0002-5665-0112*

Abstract

After 1960's, art has allowed the development of different art fields in parallel with social changes, and artists to adopt new expressions in order to express themselves. Concepts and thoughts have begun to replace the descriptions of aesthetic pleasure and beauty. As a result of mental and physical process, the reshaped art object has started to express itself through new experiences and places. Settling in 'areas', art went beyond the gallery and it also showed its existence through the unity of space and perception. The discipline of sculpture started to be questioned and interpreted by today's contemporary art approach. The conceptual sculpture has been reshaped by benefiting from social, sociological, and philosophical facts which exist in bordered interior or public spaces. In this context, it is aimed to examine the relation of Ayşe Erkmen's works, which she produced in different times and for different places, with space. In this study, the literature about Ayşe Erkmen's works has been collected, reviewed and interpreted, within the context of space and objects used. With this research, Ayşe Erkmen's one of the contemporary Turkish artists who reinterpreted the sculpture based on space- art perception and her approach to art object and space have been examined over her works. It is concluded that the works of the artist, which she produced in harmony with space and cannot be exhibited outside the space, are bringing up questions like: Is it possible to define the works of the artist that she produced in accordance with space and which cannot be exhibited outside the space, at the same time as art? Or is it not possible? Are they permanent? Or temporary? They interact with the audience and bare a pioneering understanding that inspires the audience to think about the works.

Keywords: Conceptual Art, Art Object, Space, Ayşe Erkmen, Contemporary Art.

Citation:

Berk Edis, N., Zöngür, C. (2020). Mekân ve Nesne Kavramı Bağlamında Ayşe Erkmen'in Sanatı. IDA: International Design and Art Journal, 2(2), p.151-160.

* Corresponding Author

1. Giriş

20. yüzyılın ikinci yarısı, sanat üretimi ve anlayışında büyük değişikliklerin olduğu bir dönemdir. Sanat üretiminde yaygın olarak kullanılan geleneksel yapı, yöntem ve uygulamaların dışında, tavırlar da geliştirilerek sanatçılar tarafından kendilerini ifade edebilecekleri farklı zeminler oluşturulmuştur. Üç boyutlu üretimlerde heykelden çok, hazır-nesne kullanımı ve mekâna yayılan asamblaj ya da enstalasyon türünde yapılan üretimler ağırlık kazanmıştır. Sanatçılar, kavramın ön planda olduğu heykel, resim, fotoğraf, video gibi farklı ifade biçimlerine yönelmiştir (Antmen, 2014: 291). 1960'lı yıllarda yaşanan kültürel dönüşüm, sanatçıların üretimlerinde, sergi mekânlarının yapısı kuralları ve sınırları üzerinde etkili olmuştur. 1950'lerden itibaren resim ve heykelin geleneksel anlatım biçimlerinin dışına çıkılarak, sınırları zorlanmaya başlamıştır. Mekân düzenlenmesi, happening, performans, enstalasyon gibi yeni üretim biçimleri, mekanla ve izleyiciyle karşılıklı ilişkiye dayalı daha yakın duran yeni bir anlayış getirmiştir. Dönemin toplumsal dönüşüm etkilerinin de görüldüğü bu yeni ifade biçimleri ile sanatın biçimi, işlevi ve galeri mekânları sorgulanmaya başlamıştır (O'Doherty, 2010: 10).

Hem sanat piyasasını hem de toplumsal olayları eleştiren ya da belli konulara dikkat çekmek isteyen sanatçılar farklı akım ya da anlayışlarda işler üretmişlerdir. Galeri mekânlarında eserlerin sergilenmesini eleştiren ve arazi sanatına yönelen sanatçılar, minimal sanat anlayışında eserler ortaya koymuşlardır. Özellikle Marcel Duchamp'tan sonra sanatta emek, biçim ya da biçim'i reddeden, "önemli olan kavramdır" diyen bir kesim oluşmuştur. Kosuth, estetik ve sanatın birbirinden ayrılması gerektiğini savunurken, resim ve heykel sanatlarının, saf estetik bir nesne üzerinden var olan biçimci, süslemeci ve zevk almaya dayalı olduklarını iddia etmiştir. Çağdaş sanatta bir nesnenin estetik önemini, nesnenin estetik yargılarla bir ilişkisinin olmaması durumuna bağlamıştır (Yılmaz, 2006: 292-293). Joseph Kosuth'un bir sandalye, sandalye fotoğrafı ve sandalye kavramının sözlük anlamını içeren yazılı bir metinden oluşan "Bir ve Üç Sandalye" adlı enstalasyon çalışması ise, kavramsal sanata verilen en önemli örneklerden biri olarak çağdaş sanat tarihine geçmiştir. Üretimlerinde sıklıkla kullandığı küp ve ondan türeyen üç boyutlu birim tekrarına dayalı işler gerçekleştirmesi nedeniyle ismi Minimalizm akımı içinde de geçen Sol Lewitt'in, kavramsal sanatın terim olarak yaygınlaşmasında, "Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar" ve "Kavramsal Sanat Üzerine Tümceler" başlıklı makalelerinin önemi büyüktür. Düşüncenin sanat yapan bir aygıt olduğunu savunan Sol Lewitt, sanat anlayışını dışavurumculuğun karşısına koyarken, duygu ya da içgüdü'nün yerine akıl ve düşüncenin konulmasını gerektiğini savunmuştur (Yılmaz, 2006: 289). Bruce Nauman, Barbara Kruger, Dan Graham, On Kawara, Jan Dibbets, Hans Haacke, Dennis Oppenheim ise, dil ve metin kullanarak, farklı anlatımlarla düşüncenin ön plana çıktığı kavramsal çalışmalar üreten diğer önemli sanatçılardır (Polat, 2017: 154-155).

Türkiye'de sanatın kavramsal yönüne dair uygulamalar 1980'li yıllarda görünürlük kazanmıştır. 1990'lı yıllarda artık rüşünü ispatlamış, 2000'li yıllarda ise sanat ortamına hâkim olmaya başlamıştır. 1960'ların ikinci yarısında ve özellikle 1970'li yıllarda birkaç öncü sanatçı Türkiye'deki hâkim sanat anlayışının dışına çıkmıştır. Ayşe Erkmen'in de aralarında bulunduğu, Füsün Onur, Sarkis, Canan Beykal, Gülsün Karamustafa, Osman Dinç, Azade Köker, Cengiz Çekil, Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem, Avni Yamaner tarafından kurulan "Sanat Tanımı Topluluğu", İpek Duben ve Handan Börtüçene gibi birçok sanatçı, kavramsal eğilimli veya doğrudan kavramsal çalışmalar üretmeye başlamıştır. Bu öncü sanatçılar, felsefi metinler ve hazır nesne gibi elemanlar kullanarak, farklı teknik ve üsluplarda sanat nesnesinin değişebilirliğini vurgulamıştır (Polat, 2017: 199, 211). Araştırmada Ayşe Erkmen'in mekâna dair eserleri, üretim alanları, sanat nesnesini kullanımı (ve işlevini tamamladıktan sonra iadesi), mekânla olan ilişkisi irdelenmiş, farklı zamanlarda ve farklı mekânlar için ürettiği çalışmaları örnek olarak ele alınmıştır.

2. Bir Sanat Nesnesi Olarak Mekân

Mekân ve nesne kavramlarını sanatsal açıdan ele almadan önce sözlük anlamlarından bahsetmek gerekirse; nesne, "belli bir ağırlığı ve hacmi, rengi olan her türlü cansız varlık, şey, objedir" (TDK,

2020). Mekân ise; uzayın sınırlandırılmış bir parçası ve bir mimari ürünün temel koşuludur. Her yönden kesin engellerle sınırlandırılması gerekmez. Mekânı oluşturan sınırlama fiziksel olabileceği gibi, yalnızca görsel de olabilir (Sözen ve Tanyeli, 2012: 203). Sanat alanında ortaya çıkan üretimlerin izleyici ile buluştuğu ve sergilendiği alanlar galeri mekânlarıdır. Kavramsal sanatla birlikte bir sanat nesnesine dönüşen mekân, aynı zamanda sanat nesnesini de içinde barındırmaktadır. Hal Foster, 19 Mart 2015 yılında London Review of Book'ta yayınlanan “Beyaz Küpün Ardından” başlıklı makalesinde sergi mekânlarının oluşumundaki süreçleri “modern sanat soyutlaştıkça ve özerkleştikçe, içinde bulunduğu yurtsuzluk halini yansıtacak bir mekân arar oldu; bu mekân sonradan “beyaz küp” olarak anılacaktı” (Foster, 2015) şeklinde açıklamaktadır.

“Beyaz Küp” olarak nitelendirilen “Modern Sanat Galeri” mekânları, çağdaş sanat pratikleri ile modernist anlayıştan uzak, mekân algısının genişlemesine ve dönüşümüne yol açarken, aynı zamanda mekânın sanat eseri üzerinde etkisi de sorgulanmaya başlamıştır. İrlandalı sanatçı/eleştirmen Brian O'Doherty 1970'lerde tartışmaya açtığı modern sanat galerisinin simgesi olan "Beyaz Küp" olgusunu kavramsal olarak şöyle ifade etmektedir;

İdeal galeri mekânı, sanat yapının “sanat” olarak algılanışına engel oluşturan her türlü öğeyi dışlayan mekândır. Yapıt, yapıt olarak değerlendirilmesi sürecinde kendi dışındaki herhangi bir şeye dikkat çekecek her türlü etkenden soyutlanmıştır. Galeri mekânı bu yönüyle, belli değerler üzerine inşa edilen, bir takım geleneklerin sürdürüldüğü başka kapalı sistemlere benzer (O'Doherty, 2010: 30).

1960'lı yıllardan itibaren endüstriyel malzeme ve yöntemlere dayalı üretimlerin ağırlıklı olarak kullanıldığı, Minimalizm akımı ile birlikte, mekân kavramına yeni bir açılım getirilmiştir. Minimalizmde, seri üretilmiş ve birim tekrarlarından oluşan nesnelere yer verilerek, kişisel dışavurumlardan uzak durulmuştur. Bu akımda üretim yapan sanatçılar için, mekânı görünür kılmak, mekânın içinde olmak, yüzeyde oluşturulan espas duygusundan daha heyecan vericidir (Antmen, 2014: 184).

3. Ayşe Erkmen, Mekân ve Nesne

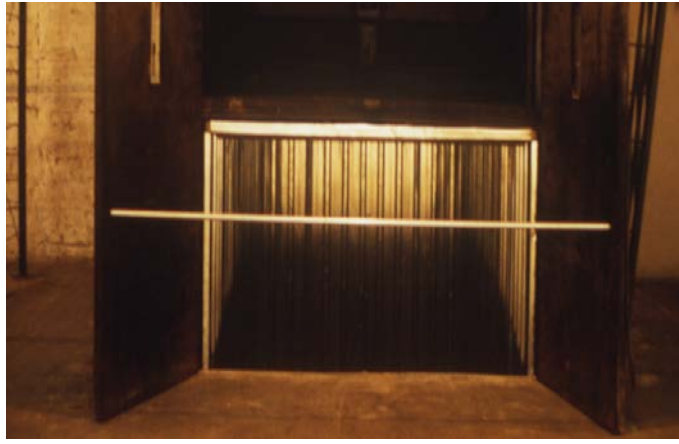
Heykel alanında öğrenim gören ve ilk çağdaş Türk sanatçılarından biri olan Ayşe Erkmen, galeri mekânının içi ile dışı ve kamuya açık mekânlarla özel mekânlar arasındaki ilişkileri gündeme getirmiştir. İzleyicinin düşünmesini, soru sormasını beklemiştir (Atakan, 2008: 123-124). Geleneksel sanat anlayışında heykel sanatının üretim ve sergileme yöntemleri bilinmekte iken, Ayşe Erkmen'in çalışmalarında, klasik heykel kimliğini kaybeden sanat nesnesinin mekanla uyumlu bir biçimde bir araya getirilme eylemi, izleyiciyi “sanat mı/sanat değil mi?” sorgulamasına yöneltmiştir. Ayşe Erkmen, üretim aşamasında, zaman zaman gündelik hayatımız içinde var olan kamusal alanlarda, kimi zamanda çok nadir gidilen, göz önünde olmayan, ancak bir amaca hizmet etmek üzere yapılmış iç ve dış mekânlarda, mekânın sadece plan ve boyutları ile fiziksel özelliklerini değiştirmekle kalmayıp, anlatmak istediği kavramı bir aidiyet duygusu ile alana yerleştirmektedir. Öyle ki, sanat nesnesine dönüşen kavram, mekânın ilk yapım aşamasından itibaren temellerini orada atmış derecesinde bağlılık oluşturmaktadır. Sanatçının hayat ve sanat arasında kurduğu ilişkide mekân, fikir ve düşünce aşamasında eserin altyapısını oluşturmaktadır. Uzayın sınırlanmış bir parçası olarak bilinen mekân kavramı, Erkmen ile birlikte farklı yaşamsal özellikleri ve devinimleri de içine alan mekân boyutuna dönüşmektedir. Kavramsal Sanatın önemli temsilcilerinden Sol Lewitt, mekân ve üç boyutlu sanat eseri arasındaki ilişkiye dair düşüncesini şöyle açıklamaktadır;

Mimari ve üç boyutlu sanatın doğaları birbirine tamamen karşıttır. İlki, belli bir işlevi olan bir mekân yaratmak üzerine tasarlanır. Mimari, bir sanat eseri olsun olmasın, kullanışlı olmalıdır, yoksa başarısız bir şey sayılır. Sanat ise, kullanıma yönelik değildir. Üç boyutlu bir sanat eseri, mimariye ait (örneğin kullanışlı alanlar oluşturmak gibi) bazı özellikleri bünyesine alırsa sanat olarak kendi işlevi yayıflar.

İzleyicinin yapıtın büyüklüğü karşısında ezildiği bir durumda, bu ezici baskı, düşüncenin kaybedilmesi pahasına biçimin heyecansal ve fiziki gücünü vurgulamış olur (Yılmaz, 2009: 183).

Ayşe Erkmen'in mekanla ilgili çalışmalarına bakıldığında ise, bir mekân içinde kurgulanan çalışmanın ister enstalasyon ister yeni bir düzenleme olsun, Sol Lewitt' in görüşüne paralel olarak, kavramsal dili olan, fakat görsel bir dili olmayan, sonucu ortaya konulmamış ortada bir sanat eseri olarak üretilmiş sanat nesnesi görülmemektedir. Aksine mekânın kendisinin bir sanat nesnesine dönüştüğü, aynı zamanda mekânla birlikte düşüncenin, biçim olarak enerjik ve fiziki güç oluşturduğu görülmektedir.

1995 yılında Rene Block küratörlüğünde gerçekleştirilen 4. Uluslararası İstanbul Bienalinde yaptığı ve **“Wertheim Acuu”** adını verdiği asansör işinde (Görsel 1) Erkmen, bienal alanında sergi mekânları ve odaların bulunduğu iki kat arasında duran yük asansörünü bir sanat yapıtı olarak ortaya koymuştur.



Görsel 1. “Wertheim Acuu”, 4.Uluslararası İstanbul Bienali, 1995.

Konumu ve özelliğini de dikkate alarak kavramsal bir anlatıma dönüştürdüğü asansör işinde, izleyiciye heykel olduğunu düşündürecek estetik yaklaşım ve asansörün dışında farklı bir materyal yoktur. Asansörün kendisi, sanatçının ona yüklediği kavram ile birlikte bir sanat nesnesidir. Dolayısıyla mekân ve düşünce, birbirinin ayrılmaz parçalarıdır. Sanatçı bu çalışmasında asansörü sadece konteyner malzemesi olan oluklu metal levha ile kaplayarak, parlak ve gösterişli bir görünüm elde etmiştir. Sergi alanının her iki katı arasında sürekli aşağı yukarı inip çıkan asansörün, izleyiciler tarafından her iki katta da görülmesini amaçlanmıştır. Kullanılmayan bir asansör üzerinden sanatçının ortaya koyduğu bu fikir ve yaratıcılık, ölü bir mekânın sanat eserine dönüşümüdür. Minimalist bir heykele dönüşen asansör, aynı zamanda ritmik olarak hareket eden, mimari ve boş bir mekân olarak temsil edilmiştir (Meschede, 2008: 70-71).

Sanatçının Berlin’de 1997 yılında gerçekleştirdiği “Isınan Banklar” isimli çalışması sekiz ayrı banktan oluşmaktadır (Görsel 2). 154 cm genişliğinde, oturma kısmı 34cm yüksekliğinde ve sırt kısmı 77 cm paslanmaz çelik malzeme ile yapılmış olan bankların her biri 22 adet yan yana kaynakla birleştirilmiş ve perdahlanmış paslanmaz çelik borudan yapılmıştır. Kış aylarında banklar yer altından bağlanmış olan sıcak su ile ısınmakta ve sanat nesnesine dönüşmekte iken yaz aylarında sadece bank olarak işlev görmektedir. Her bir bank bağımsız bir sanat nesnesi değil, mekânla birlikte var olan ve dönüşen bir sanat nesnesidir (Erkmen, 1997). Bourriaud, sanatsal pratiklerin, betimledikleri ya da kaynaklık ettikleri insanlar arası ilişkiler üzerinden oluşturduğu “İlişkisel Estetik” kuramında, nesnelere estetik ve kullanım işlevlerini şöyle açıklamaktadır.

Toplumsal incelemeye yönelik bu farklı uygulamalar, zaten var olan, sanatçının formlar çıkarmak amacıyla içinde yer aldığı ilişki biçimlerini içerir. Bir takım uygulamalarla ise, sosyoprofesyonel modellerin yeniden üretilmesi ve bunların üretim yöntemlerinin kullanılması amaçlanır. Bu durumda sanatçı hizmetlerin ve malların üretildiği gerçek alanda iş görür ve uygulama alanı içinde, sunduğu

nesnelerin estetik işlevleriyle kullanım işlevleri arasında belli bir muğlaklık kurmayı hedefler (Bourriaud, 2005: 53).



Görsel 2. “Isınan Banklar”, Berlin / Almanya, 1997.

Odaların veya nesnelerin yer değiştirmesi ve bunların yeni bağlamlara uygulanması, sanatçının eserleri için önemli bir özelliktir. Bu özelliklerin görülebileceği sanatçının önemli çalışmalarından bir diğeri İsviçre’de, St. Gallende şehrinde Doğal Bilimler Müzesinin, Sanat Müzesi tarafından bir kısmı ödünç alınan alanda “Guguk Saati” isimli çalışmasıdır. Galeri mekânında yaptığı ve tiyatroya benzettiği bu enstalasyonda izleyicinin görmesini istediği bir bütünlük vardır (Görsel 3).



Görsel 3. “Guguk Saati”, St.Gallende, İsviçre, 2003.

Doğal Bilimler Müzesi’nden ödünç alınmış olan doldurulmuş hayvan figürleri, tüm odalara yayılmış bir guguk saatini yaratmak için kullanılmıştır. Her bir hayvan figürü, hareket etmesi için bir rayın üzerine yerleştirilmiş kaidelerin üzerine monte edilmiştir. Kaidelerin içinde ileri teknoloji eseri hareket motorlarıyla bunların kumanda sistemi yer almıştır ve hayvan figürleri belli bir saatte ileri geri hareket etmişlerdir. Tüm doldurulmuş hayvanlar birer heykeldir. Gerek hareketleri gerekse zaman ayarları açısından, odaları aşan bir düzlemde zaman ölçümü yapmak üzere ayarlanmışlardır. Erkmen’in fikri doğrultusunda heykel sanatının araçlarıyla sergilenen büyük bir gösteri olarak figürler tiyatrosudur. Kaya kartalı saniyede bir hareket etmektedir, sanki uçar gibi; her beş dakikada bir zebra bazen bir odada, bazen bir başkasında izleyicilerin karşısına çıkmaktadır. Amerikan ceylanı çeyrek saatte hareketlenmektedir. 45 dakikanın dolmasıyla birlikte bir guguk kuşu ortaya çıkar ve son olarak da her yarım saatte bir âlemin kralı aslan teşrif eder. Zamanın altı zaman birimine bölünmesi, var olan sergi

odalarının sayısı ile ilgilidir. Kapıların açık durmasıyla çeşitli gözlem eksenlerinin oluştuğu bu zaman hayvanat bahçesine, gelişmiş teknik ustalığın ülkesi olması sebebiyle İsviçre'de yaygın olarak kullanılan saatin adı olan, "Guguk" verilmiştir. Enstalasyonun sonunda tüm heykeller Doğa Bilimleri Müzesinin doldurulmuş hayvan sürülerine teslim edilmiştir. Ayşe Erkmen'in aracılığıyla sadece bir defaya mahsus olmak üzere Sanat Müzesi'nde sanat olarak görevlerini ifa etmişlerdir ve bunun ardından doğa bilimleri alanında birer sergi nesnesi konumlarına geri dönmüşlerdir (Meschede, 2008: 63-64). Kıpraşım Sergisi'nde kullanmış olduğu "müzik" ile sanatçı mekânın belleğini hem görsel hem işitsel olarak bir araya getirirken, aynı zamanda izleyicinin kolaylıkla mekânla bağlantı kurabileceği bir etki yaratmıştır.

Sanatçı, Almanya'da Schirn Kunsthalle'de, Schirn'in giriş bölgesinin önündeki her yöne uzanan yollarla ve büyük beton sütunlarla çevrili dairesel bekleme alanına kirli su birikintileri ve düzensiz dağılmış çamur adalarından oluşan "Islatılmış" adını verdiği bir yerleştirme yaptı (Görsel 4).



Görsel 4. "Durchnässt" (Islatılmış) Schirn Kunsthalle, Almanya, 2004.

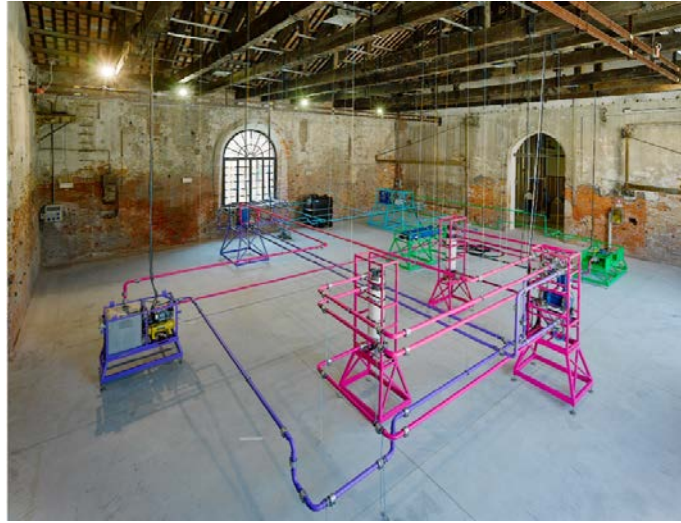
Schirn Kunsthalle'deki bu yerleştirmeyi yapmadan önce Kosova'da bulunan sanatçı, bu çalışma ile ilgili düşüncesini şöyle açıklamıştır.

Kosova'da yaz olmasına rağmen her yer çamur içerisindeydi. Schirn Kunsthalle, pırl pırl bir sanat kurumu, her zaman şık sergiler yapılıyor. Ünlü sanatçıların ünlü eserlerin sergilendiği mükemmel bir sergi mekânı. O mükemmelliği biraz bozmak istedim. Schirn Kunsthalle'nin girişinde yüksek kolanların üzerinde geniş bir kubbenin bulunduğu yarı açık bir alan vardı. Kubbeden bu alana ışık sızıyordu. Çamurlu, zorlayan bir giriş yapmak istemiştik, kubbe ve oraya yansıyan güneş ışığı ile çok fotojenik bir ışık çıktı. İçerideki sergiyi görmeye gelenler bu alandan geçmek ve içeriye çamurlu girmek zorundaydılar. Mükemmel bir sergi alanına müdahale, sadece benim tarafımdan değil, her izleyici tarafından yapılıyor (Meschede, 2008: 108).

Erkmen, Kosova'da belleğine yerleşen görüntü ve izlenimi, farklı bir zaman diliminde ve mekânda uygulayarak, toplumsal koşul ve bağlamları geçici bir süreliğine bu çalışmada yansıtmıştır. Kavramsal olarak baktığımızda, sanatçının burada da ortaya çıkardığı fikir ve düşünce ile mekân birbirlerini tamamlayan unsurlardır. Aynı zamanda mekânın sahip olduğu amaç, işlev ve estetik yapısına karşı yapılan bir zıtlştırma eylemidir. Bourriaud'nun karşılıklı eylem, bir aradalık ve ilişkisellik üzerine yaptığı değerlendirmelerinde de belirttiği gibi, "Isınan Banklar" çalışması ile Erkmen, mekânda bulunan insanlar ile dönüşen sanat nesnesi arasında bir sosyalleşme modeli oluşturmuştur.

Sanatçının 54. Venedik Bienalinde Türkiye'yi temsil ettiği Plan B isimli önemli çalışması, sergi mekânının penceresinin su kanalının yanında olmasında esinlenerek suyun sergi mekânına getirilmesi ve şehre özgü suyun işin nesnesine dönüşmesini kapsamaktadır (Görsel 5). Erkmen'in bu çalışması su tankı, filtre sistemi, su pompası, mor, kırmızı, yeşil ve turkuaz rengi borular yerleştirilerek, Türkiye pavyonun önünden geçen kanaldan su çekilerek tuzdan arındırılması, saflaştırılarak mineralize edilip içme suyu haline dönüştürülmesi sürecini kapsamaktadır. Sanatçı bu projeyi iki farklı varyasyonla

düşünmüştür. Plan A; ilk olarak sergi mekânına bir çeşme yerleştirerek bu temizlenmiş suyu sergi izleyicilerinin içebilecekleri bir ortam oluşturmayı planlamış fakat bu planı fazla didaktik bularak uygulamamıştır. Plan B’de ise temizlenmiş suyun Venedik kanalına tekrar gönderilmesiyle bir bakıma “temiz suyun hediye edilmesi” amaçlanmıştır. Kirli suyun kanaldan borulara gelmesi ve temizlenme süreci boruların renkleriyle ifade edilmiştir. İlk aşamada su kırmızı borulara gelir, yeşilde su düş alınabilecek kadar temizdir. Aşamalarına göre renkler değişirken son olarak içme suyu turkuaz borudan akmaktadır. Bu sistemle bir saat içinde 2000 litre su arıtılmış ve Venedik kanallarına geri gönderilmiştir. Bienal için bir Alman firmasından ödünç alınan arıtma sistemi bienalden sonra iade edilmiştir (Werneburg, 2011).



Görsel 5. “Plan B”, 54. Venedik Bienali, 2011.

Çocukluğu Talimhane' de geçen Erkmen, 2017 yılında Dirimart Sanat Galerisi'nde, “Kıpraşım” adını verdiği sergisinde (Görsel 6), Dolapdere'de iyileştirme adı altında yapılacak olan Kentsel Dönüşüm projesi sonucunda meydana gelecek olan kültürel, toplumsal değişimden ve bölgede yaşayan insanların yer değiştirmelerinden etkilenerek galeri mekânını yeniden düzenlemiştir. Bu düzenlemede Erkmen, galerinin duvarlarından sökülen plakaları, tavandan aşağı doğru ve zemine dik olarak gelecek şekilde belirli aralıklarla galeriye yerleştirir.



Görsel 6. “Kıpraşım”, Dirimart, Dolapdere, İstanbul, 2017.

Erkmen'in "Kıpraşım" sergisinde baştan aşağı tekinsiz bir katılıkla salınan geometrik, alçıpan levhalar ağırlıktadır. Bunlar, İstanbul'da "yeni bir gelecek" adına büyük paralarla süregiden büyük yıkımlar içinde birer huzur bahanesi gibi pankartlanmış dijital, ütöpik imajlara perde olarak kullanılmalarından ötürü, mekânın yer aldığı bölgenin ruhuyla acı bir uyum sağlamıştır. Galerinin bulunduğu otel-rezidans-kültür yapısı bölgesi ve dünyada sanat galerilerinin durmadan dönüşen kentlerde yol açtığı "işgal" manzarasını eleştirel bir tavırla cisimleştiren bu çalışmada, "bir şeylerin hareket etmesinden" çıkmış mekânın hafızasıyla, kayıp ve kazanç olasılıklarıyla empati kurmaya çalışılmıştır (Altuğ, 2017). Erkmen'in, Dolapdere'de bulunan galeri alanında fiziksel müdahale ile oluşturduğu üretim, düşünce ve mekân birlikteliğinden doğan bir düzenlemedir. Burada düşünce ve mekân bir zemindedir. Bu çalışma ile sanatçı, galerilerin kâr amacı olan duvarlarını yok ederken, diğer taraftan Dolapdere'de yaşanacak olan "iyileştirme" amaçlı değişimi de galeri içine yerleştirmiştir. Kıpraşım Sergisi için bir de ses tasarımı yapmıştır.

Sonuç

Ayşe Erkmen için heykel, mekânla birlikte tanımlanabilen, bir var oluş, aynı zamanda bir arayış ve dönüşüm sürecini içermektedir. Heykel ve mekân ile sanatsal fikri oluşturan düşünce ve mekân, birbirinden ayrılmaz tek bir zeminde buluşmaktadır. Erkmen düşünce ve mekân birlikteliğinden doğan bu oluşumu heykel ya da heykeli anlatan sanat üzerine bir üretim olarak kabul etmiştir. Heykelin işlev ve fonksiyonlarını geleneksel heykelin yapısından, kurgusal, biçim ve anlatımından uzaklaştırarak mekânla birlikte var etmekte ve bu yolla yeni bir heykel anlayışı sunmaktadır. Düşünce ve mekân birlikteliğinden doğan ilişkide, düşünce ve mekânın birbirlerine karşı bir üstünlük kurma çabası görülmemektedir. Onun gerek mekânda müdahalelerle oluşturduğu değişim, gerekse objelerle birlikte yaptığı yerleştirmelerinde bir bütünlük yaratmaktadır. Her şeyin sanat nesnesi olabileceğini izleyiciye gösterirken, aynı zamanda heykelin görünmeyen yönünü, kavramsal biçimini sunmaktadır. Heykeli, bağımsız bir sanat nesnesi değil, ancak mekânla varlığını oluşturabilen, dönüşen bir sanat nesnesi olarak görmüştür. Erkmen için mekân, kimi zaman ne dört duvarla kapalı bir alan, kimi zamanda sınırları belli olmayan uzamsal bir boşluk olmaktadır. Sanatçı, kendi sanatsal duruşu ve estetik yaklaşımı içinde, üretim yaptığı mekanların kendi amaç ve işlevleriyle bağ kurar ve böylece mekânın yaşamışlığı ile empati kurulabilmesini sağlar. Mekân olgusuna bu denli bağlı olarak üretim yapması, onu fikir ve düşüncenin ön plana çıktığı Kavramsal Sanat alanında üretim yapan diğer sanatçılardan ayıran bir özelliktir. Bir diğer özelliği ise, üretimlerinde izleyiciye sanat mı/sanat değil mi sorularını sorduran işlerinin bir dilinin olmayışdır. Çalışmalarında izleyiciyi bir oyunun içine davet eden ve hareket halinde olan hayvan figürlerinden, mekânın kendi şartlarından oluşabileceğini düşündüğümüz çamurlu bir zemine, bozulmuş ve durdurulamaz gibi görünen bir asansöre kadar günlük yaşamımızdan pek çok imge ile karşılaşmak mümkündür. İşin gereksinimlerine ve mekânın özelliklerine bağlı olarak gerçekleşen üretimlerinde, estetik yaklaşım ve heykel algısının yeniden şekillenmesi bizlere her an her şeyin sanat nesnesi olabileceğini göstermektedir. Oluşturduğu mekânlarla geleneksel tavrın çok daha ötesinde heykel disiplininin genişlemesine ve zenginleşmesine öncü olan sanatçı, ülkemizde ve pek çok ülkede başarılı çalışmalara imza atmıştır.

Kaynakça

Altuğ, E. (16.04.2017). Dolapdere'nin 'Kıpraşım'ına Alt Üst Eden Bakışlar. <https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2017/04/16/dolapderenin-kiprasimina-alt-ust-eden-bakislar/> (08.12.2019).

Antmen, A. (2014). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Atakan, N. (2008). Sanatta Alternatif Arayışlar. İzmir: Karakalem Kitapevi Yayınları.

- Bourriaud, N. (2015). İlişkisel Estetik. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Erkmen, A. (1997). Works. Warme Banke. <http://ayseerkmen.com/works/> (24.05.2020).
- O'Doherty, B. (2010). Beyaz Küpün İçinde, Galeri Mekanının İdeolojisi. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Foster, H. (2015). Beyaz Küpün Ardından. Londra: London Review of Books. <https://www.e.skop.com/skopbulten/beyaz-kupun-ardindan/2443> (10.05.2020).
- Krauss, R. (2002). Sanat Dünyamız, Sayı 82. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Meschede, F. (2008). Ayşe Erkmen. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Polat, N. (2017). Sınırları Aşındırmak Modernizm ve Çağdaş Sanat Üzerine. İstanbul: Belge Yayınları.
- Sözen, M., Tanyeli, U. (2012). Sanat Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Türk Dil Kurumu Sözlüğü (TDK). <https://sozluk.gov.tr> (24.05.2020).
- Wernwburg, B. (2011). Water for Venice. Deutsche Bank ArtMag No. 65 <http://ayseerkmen.com/texts> (24.05.2020).
- Yılmaz, M. (2009). Postmodern Söyleşiler. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, M. (2013). Modernden Postmoderne Sanat, Ankara: Ütopya Yayınevi.

Görsel Kaynakçası

- Görsel 1.** İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV). "Wertheim Acuu", 4.Uluslararası İstanbul Bienali, 1995. <https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/4-uluslararasi-istanbul-bienali> (09.12.2019).
- Görsel 2.** Vilmoskörtes Blog. (17.03.2007). "Isınan Banklar", Berlin, Almanya, 1997. <https://xn--vilmoskrte-kcb.de/2007/03/17/kraftwerk-mitte-in-berlin/> (09.12.2019).
- Görsel 3.** Kavcar, E. (08.12.2009). Malzeme Olarak Şimdi ve Burası: Ayşe Erkmen. "Guguk Saati" St. Gallende, İsviçre, 2003. <https://teztaze.wordpress.com/2009/12/08/malzeme-olarak-simdi-ve-burasi-ayse-erkmen/> (30.12.2019).
- Görsel 4.** Schirn. "Durchnässt" (Islatılmış) Schirn Kunsthalle, Almanya, 2004. https://www.schirn.de/en/exhibitions/2004/ayse_erkmen/ (09.12.2019).
- Görsel 5.** Erkmen, A. Plan B. 2011 <http://ayseerkmen.com/works> (09.06.2019).
- Görsel 6.** Dirimart. "Kıpraşım" Dolapdere, İstanbul, 2017. <https://dirimart.com/tr/artist/ayse-erkmen> (09.12.2019).