

ÖNSÖZ

Araştırmaları m boyunca gösterdi ği sabırdan dolayı, danış man hocam Prof. Dr. S. Met e Ünügür’e, aradı ğım kaynak s ıkıntısı nedeniyle sağladıkları küt üphane ve arşiv i nkanları açısından, Sabancı Üni versitesi ve Platform Güncel Sanat Merkezi çalışanlarına ve çalış nam boyunca yardı mlarını esirge meyen arkadaşlarıma sonsuz teşekkürleri ni sunar ım

E. Gökçe Özdamar

Nisan 2003

İÇİNDEKİLER

ŞEKİL LİSTESİ	iv
ÖZET	vii
SUMMARY	x
1. GİRİŞ ve ÇALIŞMANIN AMACI	1
2. YERLEŞTİRME KAVRAMI ve SANATI	4
2.1. Yerleştirme Sanatı	7
2.2. Doğada Yerleştirme Sanatı; Yeryüzü Sanatı	16
2.3. Kamusal Alanlarda Yerleştirme Sanatı	20
2.4. Yerleştirme Sanatında Yere Özellik Kavramı	27
2.5. Bölüm Sonuçları	30
3. MİMARİ YERLEŞTİRMELER	31
3.1. Mimarî Mekana Yakınlaşan Heykelsi Yerleştirmeler, Mimarlık- Heykel- Obj e İlişkisi	33
3.2. Mimarî Yerleştirmeler, Mimarî Bir Ekinlik Alanı Olarak Yerleştirme Sanatı	37
3.2.1. Mimarların Ekinlik Alanı Olarak Yerleştirme Sanatı	42
3.2.2. Açık Alanlarda İşleve Sahip Mimarî Yerleştirmeler	48
3.2.3. Mimarların Kentsel Alanda Sanatsal Yerleştirmeleri	52
3.3. Mimarî Yerleştirmeler Olarak Pavyonlar ve Foliler	58
3.4. Sanal Ortamın Mimarî Yerleştirmeleri	65
3.5. Mimarî Yerleştirmelerde Yere Özellik Kavramı	71
3.6. Bölüm Sonuçları	74
4. MİMARİ YERLEŞTİRMELERİN DEĞERLENDİRİLMESİ	75
4.1. Yerleştirme Sanatına ve Mimarî Yerleştirmelere İlişkin Bir Değerlendirme	75
4.2. Sanal Mimarî Yerleştirmelere İlişkin Bir Değerlendirme	79
4.3. Geleceğin Mimarî Yerleştirmeleri	81
4.4. Bölüm Sonuçları	83
3. SONUÇLAR VE TARTIŞMA	84
KAYNAKLAR	87
ÖZGEÇMİŞ	92

ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>
Şekil 2.1 : Khartoum Çölü'nde geçici yapılar.....	4
Şekil 2.2 : Kilyos Sahili'nde yerleştirme, 2001.....	4
Şekil 2.3 : H. Escobedo, "By the Night Tide" Yerleştirme, 1994.....	5
Şekil 2.4 : Christo Javacheff, "Wapped Trees", 1997-98.....	6
Şekil 2.5 : Robert Morris, İsimiz, NY, 1965.....	8
Şekil 2.6 : Donald Judd, Yerleştirme.....	9
Şekil 2.7 : Donald Judd, Yerleştirme.....	9
Şekil 2.8 : Richard Serra, "Intersection", 1992.....	11
Şekil 2.9 : R. Serra, "Union of The torus and the sphere", 2001.....	11
Şekil 2.10 : Anish Kapoor, "Marsyas", Tate Gallery, 2002.....	12
Şekil 2.11 : A. Kapoor, Marsyas.....	12
Şekil 2.12 : A. Kapoor, Marsyas.....	12
Şekil 2.13 : Ayşe Erkmen, "Burası ve Orası", İstanbul, 1989.....	14
Şekil 2.14 : Ayşe Erkmen, "Half Of", Japonya, 2000.....	15
Şekil 2.15 : Váler de Mária, The Lightning Field, New Mexico, 1977.....	16
Şekil 2.16 : Alice Aycock, "Maze", Pennsylvania, 1972.....	17
Şekil 2.17 : Christo, Valley Curtain (Vadi Perdesi), Colorado, 1972.....	17
Şekil 2.18 : Christo, Valley Curtain.....	17
Şekil 2.19 : Nancy Holt, "Sun Tunnels", Utah, 1973-76.....	18
Şekil 2.20 : Donald Judd, İsimiz, Marfa, Texas, 1975.....	19
Şekil 2.21 : Richard Serra, "Snake Eyes and Boxcars", 1990-93.....	20
Şekil 2.22 : Robert Irwin, "9 Spaces, 9 Trees", Washington, 1983.....	22
Şekil 2.23 : Isamu Noguchi, California Scenario 1980-82.....	22
Şekil 2.24 : Michael Heizer, This Equals That, NY, 1980.....	23
Şekil 2.25 : Vito Acconci, "More Balls For Klapper Hall", 1993-95.....	23
Şekil 2.26 : Richard Serra, Clara-Clara, Paris, 1983-84.....	24
Şekil 2.27 : Richard Serra, "Tilted Arc", NY, 1981.....	25
Şekil 2.28 : Richard Serra, Tilted Arc.....	25
Şekil 2.29 : D. Graham Two-Way Mirror Cylinder, Chelsea, 1981/1991.....	25
Şekil 2.30 : D. Graham Two-Way Mirror Cylinder.....	25
Şekil 2.31 : Ahmet Miderrişoğlu, Taşköprü'de Yerleştirme, 1996.....	26
Şekil 2.32 : Fuat Şahinler, İsimiz, Nişantaşı Yaya Sergileri, 2002.....	27
Şekil 2.33 : Derin Sarıyer, Ağaçlar, Nişantaşı Yaya Sergileri, 2002.....	27
Şekil 2.34 : Dani Karavan, Pasajlar, Fransa-İspanya, 1990.....	28
Şekil 2.35 : Dani Karavan, Pasajlar, Makedonya.....	28
Şekil 2.36 : Dani Karavan, Pasajlar, Kesit.....	29
Şekil 3.1 : Dani Karavan, Negev Anıtı, İsrail, Genel Görünüm.....	32
Şekil 3.2 : Hannsjörg Voth, "Golden Spiral", Marha, Fas, 1980-87.....	32
Şekil 3.3 : Dani Karavan, Negev Anıtı, İsrail.....	32
Şekil 3.4 : Dani Karavan, Negev Anıtı.....	32
Şekil 3.5 : Richard Serra, "Torqued Ellipses" 1997-98.....	34
Şekil 3.6 : Atila, Parasites, Rotterdam 1996.....	35
Şekil 3.7 : Tony Smith, "Die", 1962.....	36
Şekil 3.8 : Jean Nouvel, "Monolith", Arteplage, Swiss Expo 2002.....	36
Şekil 3.9 : E. Kiesler, Int. Exh. of New Theater Tech, Viyana, 1924.....	39
Şekil 3.10 : E. Kiesler, Gtyin Space, Paris, 1925.....	39
Şekil 3.11 : Kurt Schwitters, Marzbau, Hannover, 1920-1933.....	40

Şekil 3.12	: Philip Johnson, Ghost House, New Canaan, 1984.....	42
Şekil 3.13	: Shigeru Ban, Bamboo Roof Yerleştirme, 2002.....	42
Şekil 3.14	: Daniel Libeskind, yerleştirme çizimi, 1996.....	43
Şekil 3.15	: Daniel Libeskind, galeride yerleştirme.....	43
Şekil 3.16	: Nox, Flying Attic Yerleştirme, 1998.....	43
Şekil 3.17	: Lebbeus Woods, The Storm Yerleştirme, 2002.....	44
Şekil 3.18	: Lebbeus Woods, The Storm.....	44
Şekil 3.19	: Lebbeus Woods, The Storm.....	44
Şekil 3.20	: Toyo Itō, Mediatheque Yerleştirme.....	44
Şekil 3.21	: Aclier İn Stü, Transfer Yerleştirme, Kanada.....	45
Şekil 3.22	: Kori ve Gal, “Defragmentation/red”, Almanya, 2001.....	45
Şekil 3.23	: D Aslan ve diğ., “Boşluk Üzerine Eklemler”, 2002.....	46
Şekil 3.24	: Casagrande ve Rintala, Land(e)scape, Finlandiya, 1999.....	47
Şekil 3.25	: Casagrande ve Rintala, Land(e)scape eskiz.....	47
Şekil 3.26	: Hannsjörg Voth, “Boat of Stone”, 1981.....	48
Şekil 3.27	: C Portela, Hsterra Cemetery, La Coruña.....	49
Şekil 3.28	: C Portela, Hsterra Cemetery.....	49
Şekil 3.29	: C Portela, Hsterra Cemetery.....	49
Şekil 3.30	: E François, Konut Blokları, Fransa, 2000.....	50
Şekil 3.31	: E François, Konut Blokları.....	50
Şekil 3.32	: Massimo Fuksas, Niaux Mağara girişi, Ariège, 1993.....	50
Şekil 3.33	: Matti Suuronen, Futuro, Yerleştirme, 1968.....	51
Şekil 3.34	: Matti Suuronen, Futuro.....	51
Şekil 3.35	: Bär, Kolb ve Dörr, Treehouse, Hawaii, 2001.....	51
Şekil 3.36	: Bär, Kolb ve Dörr, Treehouse.....	51
Şekil 3.37	: Bär, Kolb ve Dörr, Treehouse.....	51
Şekil 3.38	: Claes Oldenburg BBPR, Gmitero Anıtı, Milano, 1946.....	53
Şekil 3.39	: E Saarinen, Jefferson Memorial arch, St Louis, 1947-1965.....	53
Şekil 3.40	: Marten Struijs, Windscreen, Rotterdam 1983-85.....	54
Şekil 3.41	: Marten Struijs, Windscreen.....	54
Şekil 3.42	: Marten Struijs, Windscreen, Li nandan görünüm.....	54
Şekil 3.43	: I. M. Pei, aydınlatma piramitleri, Washington, 1978.....	55
Şekil 3.44	: I. M. Pei, Louvre Mizesi Avlusu, Paris, 1989-1993.....	55
Şekil 3.45	: Frank Gehry, Balık Heykeli, Barselona, 1992.....	56
Şekil 3.46	: Pierre Thi bault, Ramblas Yerleştirme, Kanada.....	57
Şekil 3.47	: A Tercan, “Çeçiş 2”, Nişantaşı, 2002.....	57
Şekil 3.48	: Imre Makovecz, Nature Education Center, 1988.....	59
Şekil 3.49	: Le Corbusier, Phillips Pavyonu, Expo, 1958.....	59
Şekil 3.50	: Luciano Baldessari, Breda Pavyonu, 1952.....	60
Şekil 3.51	: Macar Pavyonu, Hannover Expo 2000.....	60
Şekil 3.52	: Haus-Rucker-Co, Neuss Tower, 1985.....	61
Şekil 3.53	: Haus-Rucker-Co, Linear House, 1986.....	61
Şekil 3.54	: Hans Peter Wöerndl, Guckhupf House, 1993.....	61
Şekil 3.55	: Hans Peter Wöerndl, Guckhupf House.....	61
Şekil 3.56	: El Lissitzky’ Proun Space, 1923.....	62
Şekil 3.57	: Bernard Tschumi, La Villette, Fdiler, Paris, 1983.....	63
Şekil 3.58	: Bernard Tschumi, Fdiler.....	63
Şekil 3.59	: Bernard Tschumi, Fdiler.....	63
Şekil 3.60	: Bernard Tschumi, Fdiler.....	63
Şekil 3.61	: Daniel Libeskind, Books of Groningen, 1988.....	64

Şekil 3.62	: Lyotard, Les Immatériaux Sergisi, 1985.....	66
Şekil 3.63	: Lyotard, Les Immatériaux Sergisi, 1985.....	66
Şekil 3.64	: Asymptote Architects, I. Scape 1.0, TZ Art Gallery, 1999.....	67
Şekil 3.65	: Asymptote Architects, I. Scape 1.0.....	67
Şekil 3.66	: Decoi, Rher I, Genova.....	68
Şekil 3.67	: The Next ENTERprise, Durchblick Gözlem Platformu, 2002.....	68
Şekil 3.68	: Atila, Sculpture Gty, galeride maketler, 1994.....	69
Şekil 3.69	: Atila, Sculpture Gty, galeride yerleştirme, 1994.....	69
Şekil 3.70	: Atila, Sculpture Gty, Modelin sanal ortamda yerleş., 1994.....	69
Şekil 3.71	: Atila, Parasites, Rotterdam 1996.....	70
Şekil 3.72	: Atila, Parasites, Rotterdam 1996.....	70
Şekil 3.73	: Kas Oosterhuis, Tuzlu Su Pavyonu, 1994-97.....	70
Şekil 3.74	: Kas Oosterhuis, Tuzlu Su Pavyonu.....	71
Şekil 3.75	: Kas Oosterhuis, Tuzlu Su Pavyonu İç Mekanı.....	71
Şekil 3.76	: Greg Lynn, Embriyolojik Evler, 1998.....	73
Şekil 3.77	: Atila, Parasite, Rotterdam 1994.....	73
Şekil 3.78	: Atila, Parasite.....	73
Şekil 4.1	: Lars Spuybroek, Tatlı su pavyonu İç Mekanı, 1997.....	80
Şekil 4.2	: Helsinki Pavyonu, Mannerheimintie, 1996-97.....	80
Şekil 4.3	: Helsinki Pavyonu, Mannerheimintie, 1996-97.....	81

YERLEŞTİRME SANATI AÇISINDAN MİMARİ YERLEŞTİRMELER

ÖZET

Bu tez çalışmasında; 1960'lı yıllardan itibaren ortaya çıkan ve bir sanatçı etkinliği olan yerleştirme sanatı ile sanatsal bir etkinlik olan mimarlığın yaklaşması incelenmiştir, sanatsal ve mimari yerleştirmeler arasındaki benzerlikleri ele alınmıştır. Mimarlık pratiğine en yakın sanat olarak yerleştirme sanatının, çevre-ürün analizi nde mimarların faaliyet alanına getirebileceği deneyimin önemi vurgulanmaktadır. Mimarlık pratiğinin, yerleştirme sanatının deneyimsel ve sorgulayıcı nitelikteki çalışmalarından yararlanabileceği ileri sürülmektedir.

Mimarların sergileme etkinliklerinin artmasıyla birlikte sanatsal yerleştirmeler önemi kazanmaktadır ve herşeyden önce mimarlığın sanat ile yaklaşmasının, disiplinlerarası ilişkilerinin gözden geçirilmesini gerektirmektedir. Günümüzün mimari eğilimleri olarak gerçekleştirilen serbest ve deneyimsel biçimlenmelerin, yerleştirmelerin de bu anlamda; mimarlığın disiplinlerarası konumunun ve yerleştirme sanatının irdelenmesi ile daha kolay anlaşılabilceği düşünülmektedir.

Çalışmanın ikinci bölümünde, 1960'lı yıllarda ortaya çıkan yerleştirme sanatı, yer ve mekan ile ilişkileri açısından günümüze kadarki süreci ile dünyada ve Türkiye'de incelenmiştir. Özellikle mekan ile daha çok ilişki kuran, ya da mekansal algılar yaratan çalışmalar ile örneklendirilmiştir.

Geçmişin sanat anlayışından radikal bir biçimde ayrılarak yerleştirme sanatı; sanat objesinin sergilendiği yer ya da mekanla algı boyutunda ilişki kurmuş ve bu nedenle de içinde bulunduğu mekanın özel olarak düzenlenmesine gereksinim duymıştır. Tarihsel süreci içinde, Kamu sanatı, Video sanatı, Süreç sanatı, Eylemler, Yeryüzü sanatı, vb. haline dönüşen yerleştirme sanatının, günümüze kadarki biçimlenmeleri içinde sanat ve mekan ilişkisinin birlikteliğinin önemi üzerinde durulmuştur. Galerilere, kamusal alanlara, ya da açık alanlara yerleştirilen sanat objesi, özerk konumundan uzaklaşarak, ortamın anonim bir parçası haline gelmektedir.

Yerleştirme sanatı; aslında mimarlık pratiğinde de var olan bir etkinlik olmasıyla beraber; günümüzde olduğu gibi, mimarların da sanatsal enstalasyonlar yapmalarını artıran bir etkinlik haline dönüşmüştür. Günümüz mimarlarının, yerleştirme sanatını

mi mari anlayışlarının önemli bir etkinlik alanı olarak görmeleri ile “mi mari yerleştirmeler” yapımları söz konusu olmuştur.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ele alınan mi mari yerleştirmeler ile, mi marların sanatsal bir pratik alanı olarak, yerleştirme sanatı ve sanatsal terimler ile ilişkisi incelenmiştir. Mi marlığın, diğer disiplinlerle olan ilişkisi ortaya çıkarılarak, bina inşaatla tanımlanan sınırlarının keşfedilmesi nin önemli vurgulanmaktadır. Bu bağlamda; yerleştirme sanatında olduğu gibi galerilerde, açık alanlarda ya da kamusal alanlarda, sergi kapsamındaki enstalasyon ve heykeller ve de küçük ölçekteki heykelsi mi mari yapılar olarak mi marların yerleştirmeleri incelenmiştir. Bunun yanı sıra, birer yerleştirme olarak, sergilenen yapıları olan pavyonlar, deneyimsel biçimsellikleri, teorik, kavramsal arka planları ile foliler ve başlı başına bir alan olarak sanal ortamda gerçekleştirilen mi marları yerleştirmelerine değinilmiştir.

Özellikle sanal teknolojilerle iç içe geçen etkileşimli yerleştirmelerle, medyanın tüm etkileyici olanaklarını kullanarak yeni biçimlenmeler alan mi marlığın yansıtılma nokta olduğuna dikkat çekilmiştir. Günümüzün medya ortamında da, sanat ve mi marlık yapma ediminin geçmişe oranla fazlasıyla iç içe geçmesiyle birlikte geleceğe yön verecek olan sanal ortam da bu bağlamda incelenmiştir. Herşeyden önce mi mari yerleştirmeler, sanat ve mi marlık arakesitinde olarak, mi marlığın olası sınırlarını araştırarak bir alana dahildir.

Dördüncü bölümde; çevre ve ürün ilişkileri, yerleştirme, işlev, biçimlenme, süreç ve deneyimlemeleri açısından yerleştirme sanatı ile mi mari yerleştirmeler arasındaki benzerlikler ve farklar ortaya çıkarılmıştır. Geleceğin mi mari yerleştirmeleri olarak, sergilenen yapıları olan pavyonların önem kazanacağı vurgulanmıştır. Sanal mi marlık ile birlikte, heykelsi biçimlenmelerin, geçici strüktürlerin, oynusu ve şiirsel tasarımların bir çeşit enstalasyona dönüşmekte olduğu ifade edilmiştir. Günümüzün mi mari biçimlenmesinde sanal ortamın önemi ne dikkat çekilmiştir. Mekanların tasarımı nda, yeni algılamaları da beraberinde getiren, daha kavramsal, deneyimsel, etkileşimli yerleştirmelerin önemi vurgulanmıştır.

Günümüzde, özellikle genç mi marların, bina inşaatla çok enstalasyon niteliğinde çalışmalar yaptıkları ve bunu bir mi mari anlayış olarak gördükleri ortadadır. Aslında mi marlığın yeni temsillerin, perforansların keşfedilmesinde var

edilen bir gerçek olduğu açıktır. Şehirsel ölçekte mĩ mari ile ilişkilendirilen, ya da açık alanlarda, doğada yapılan yerleştir melerinin varlığının farkında olmak sanatçılar için olduğu kadar mĩ marlar için de yerleştirilen Şeyin-objenin, mĩ mari ürünün evre ile olan bağlarının tekrar gözden geçirilmesini sağlayan önemli mĩ mari- mekansal pratiklerden biri olmaktadır.

Ülkemizde ise, yerleŐirme sanatının ve mĩ mari etkinliği ile ilişkilerinin zayıf olduğu ortadadır. Yerleştir me sanatı, sınırlı kaldığı galerilerden kamusal alanlara yayılarak sanatın yaşamın bir parçası haline dönüştürülmesi gerekmektedir. Bunu yanı sıra, özellikle Türkiye’de sanatın kamusal alanlara yayılması konusunda baŐta mĩ marlar olmak üzere, Şehir plancıları, tasarımcılar ve sanatçıların önemli bir görev düŐmektedir. Bu da, kentsel alanlarda duyulan ihtiyaç ile birlikte düzenli bir Şehirsel planlamayı günde me getir mektedir. Bu anlamda, kamusal alan yaratma ve kamu sanatı konusunda, sanatçılardan çok mĩ marlara bir takım sorumluluk ve duyarlılıklar düŐmektedir. Yerleştir meler yapmak, yere özel ner melerde bulunmak, mĩ mari düşüncenin, kavramın test edilmesini sağlar. Yerleştir me sanatının ve mĩ mari yerleştir me yapmanın “alanın dışında” bir etkinlik olarak grl memesi gerekmektedir.

ARCHITECTURAL INSTALLATIONS FROM THE POINT OF INSTALLATION ART

SUMMARY

In this thesis study, the closeness of installation art which began to emerge in 1960s as an artistic practice and architecture as an artistic practice is examined. And the similarities of artistic and architectural installations are considered. The importance is emphasized that; installation art being as the closest art to architectural practice can bring an experience in environment-product analysis of architectural practice. It is brought forth that, architecture practices can benefit from the experimental and interrogative aspects of the work of installation art.

Today, with the increasing practices of exhibition; artistic installations are considered, pointing to the scrutinization of the interdisciplinary position of architecture and the nearness of art and architecture. And in this sense, it is expected that it will be easier to understand the free and experimental manners, installations in the tendencies in architecture today, with the context of this interdisciplinary position and installation art.

In the second part of the study; installation art emerging in the 1960s from the point of place and space relations is examined throughout its history until now in the world and Turkey. And especially works which are related more to the space, creating spatial perceptions are exemplified.

With a radical standpoint from the previous art conceptions, installation art has established relations with the place or space of the art object, in context of the perception and for this reason; it has considered the necessity of the assemblage of the place specifically. Throughout its historical process, installation art has been related to Public art, Video art, happenings and Land art, etc. and the shapings of the importance of the relation of art and space together up now has been dwelt upon. The art object installed in a gallery, a city scale or open space, soon becomes an anonymous part of the place, distancing from its autonomous position.

Installation art also being an activity in the architectural practice, has changed into an area; enhancing architects to make artistic installations, as we see today. We also see that the architects of today tend to create art related spaces and especially make

architectural installations, defining the installation art as an important activity area to their architectural understanding

In the third part of the study; architectural installations as an artistic practice area of architects related to the installation art and artistic terms are examined. With the exposure of the relationship between architecture and other disciplines; the importance of the exploration of the peripheries of architecture encoded with only constructing buildings is emphasized. In this context; installations and sculptures of architects displayed in galleries, open spaces or public spaces, in exhibition extent or as a part of sculptural small-scale architectural buildings are examined as in the installation art part. In addition to this, pavilions as exhibition buildings, follies as experimental formations with theoretical, conceptual background and architectural installations of virtual context, as an area on its own are mentioned.

By using the impressive possibilities of media; architecture of the new form has been reflected with interactive installations related to virtual technologies. In the medium of today, the act of art and architecture has been more excessively related to each other than the previous position and with this regard, the virtual environments shaping the future are examined. After all, architectural installations; as being in the intersection of art and architecture reminds us of the interdisciplinary relation of architecture.

In the fourth part, the similarities and differences of installation art and architectural installations within the context and work, installation, function, formation, process and experimentation relations are exposed. And pavilions as the exhibition buildings as the future architectural installations are evaluated. With the media of virtual architecture; sculptural and temporal works, structures, playful and poetic designs are changed into installations. In the design of spaces, more conceptual, experimental, interactive characteristics are indicated.

Today, young architects make installation based works instead of building; in fact they are constructing concepts. Therefore, architecture is the exploration of these new performances, representations. Being aware of the installations made in the city scale or in open spaces and nature is a considerable spatial practices both for artists and

architects, “proving” the scrutinization of the relationship between the installed product and context.

When we have a look at Turkey, it is clear that the relation between installation art and architectural practice is loose. Installation art should free itself from the strict borders of galleries and become a public art, being a part of everyday life. And this brings forth the organization of a better planned public spaces. Making installations, site-specific proposals is a way of testing the architectural concept. In this sense, making installation art and architectural installations ought not to be seen as an “outsider activity of the field”

1. GİRİŞ VE ÇALIŞMANIN AMACI

Tarih boyunca değişen sanat/zaman/me kan/uzan/ anlayışları ve estetik yargıları doğrultusunda, yerleştirme edimiyle ilgili olarak mimari biçimlenme ve bunun sonucu olarak da mimari mekân ilişkisi algılanmalar değişmektedir. Oyunsu, şiirsel mimari yerleştirmelerden yola çıkarak mimari biçimlenmeyi ve mekânı irdelenek; günümüzün giderek yabancılaşan-ötekiyi sunma çabasında olan (found object kavramı), dış formunun altında başka bir dünyayı barındıran biçimlenmeleri daha kolay anlamamıza yardımcı olacaktır. Çerek gerçek ortamda, gerekse sanal ortamda mimarlığın disiplinlerarası tavrını; yani mimari ürün-heykel-obje yaklaşmasının bir sonucu olarak ortaya çıkan biçimlenmeleri; ancak, onları var eden çevreleri bağlamında kavramak mümkündür. Bu ise; mimarlığın disiplinlerarası alışverişinde bulunduğu sanatsal bir kavram olarak yerleştirme sanatını irdeleneyi; galerilerde, açık alanlarda, kentsel ölçek içinde, çevre sanatında ve peyzaj mimarlığında yer-me kan ilişkilerini gözden geçirmeyi gerektirmektedir.

Bu çalışmanın çıkış noktası; gün geçtikçe artan bir şekilde, mimarların daha kavramsal nitelikte olan enstalasyonlar, geçici düzenlemeler, yerleştirmeler yapımları ile ilişkili olarak ortaya çıkan “yerleştirme kavramı”nın ve bir sanat alanı olarak “yerleştirme sanatının” tanımlanmasının gerekliliği idi. Günümüzde, bu sanatsal kavram sanatçılar için olduğu kadar mimarlar için de önemli bir etkinlik alanı olmaktadır. Yerleştirmeler ile mimarlar, mimarlık pratiğinin sınırlarını genişletmekte ve onu her zamankinden daha yoğun ve kavramsal bir sanat alanına yakınlılaştırılmaktadırlar. Sanat ortamında bile üzerinde titizlikle durulan bir konu olarak yerleştirme sanatı, modern yaşamın karmaşıklığını en iyi yansıtan bir sanat olmaktadır. Yerleştirme sanatını tanımlamak, günümüz mimarlarının sanatsal etkinliklerini anlamamızı sağlayacaktır. Bununla birlikte, ülkemizde de mimarlar arasında bile, sanat alanına mesafeli bakış açısının var olduğunu düşünürsek; mimarlık pratiğine en yakın sanat olarak yerleştirme sanatının vurgulanmasının önemi açığa çıkmaktadır.

Özellikle 1960 sonrası dönemin mimarisinde; sanat ve mimarlıklar eskisine oranla daha fazla iç içe geçmeye başlamıştır. Yerleştirme sanatı da, farklı disiplinleri, özellikle de; sanat ve mekânı biraraya getiren bir etkinlik alanı olmuştur. Yerleştirmeler doğrultusunda sanatçıların ve mimarların çalışmaları arasındaki benzerlikleri ortaya koymak, heykel- mimari yaklaşımını incelemek, sanatı kamusal alanlara çekmek, mimarları sanatsal pratik içine çekmek, sosyal ilişkileri gelecekteki biçimlenmeleri anlamak, kamusal alan mimarlığına ilişkin bir değerlendire yapabilmeyi sağlayacaktır.

Ancak mimarlar; hep kendi pratik alanlarından, yani mimarlık pratiğinin çerçevesinden sanata bakarak, onu değerlendirmişlerdir. Bu çalışmada doğrultuda ise, sanattan yola çıkarak mimarların etkinlik alanına yayılan sanatsal çalışmalarının incelenmesi amaçlanmaktadır. Mimari yerleştirmeler olarak da tanımlanan çalışmalar, yerleştirme sanatının mimarlık ortamındaki yerinin açıklanmasını kapsayan, sanat ve mimarlık arakesitinde bulunan çalışmalar ifade etmektedir.

Söz konusu mimari yerleştirmeler; mimarlıktaki yerleştirme ediminin deneyimsel ve açık uçlu doğasıyla ilintili olarak öngörülen, oynusu, şiirsel ve kavramsal tasarımları kapsamaktadır. Bu doğrultuda; mimarların sergileme amaçlı olarak geçici ya da kalıcı nitelikte olan ve obje-heykel- mimari ürün niteliği taşıyan elemanların düzenlenmesiyle gerek kent ölçeğinde, gerekse kapalı mekânlarda, sanal ortamlarda gerçekleştirdikleri yerleştirmeler incelenmektedir. İşlevsel nitelikte kimi heykelsi biçimlenmeler de sanatsal bir aktivite olarak, heykel ve yer ilişkisini gündeme getirdikleri için önem kazanmaktadır.

Mimari biçimlenmede çevresel verilerin önemli bir rol oynadığı açık bir gerçektir. Mimari biçim, kimi zaman çevrenin kimi zaman da çevresinden bağımsız, kendi içinde anlamı bulan heykelsi ifadelerle bürünmüştür. Oynusu ve farklı olanın ifadesini taşıyan mimari yerleştirmeler de; müzelerde, sergilerde ya da çağdaş sanatın öngördüğü gibi müze mekânının sınırlarından taşıp dışa açılan sanatta; kamusal alanlarda, açık alan ve park düzenlemelerinde yerini bulmaktadır.

Mimari bir etkinlik olarak yerleştirme sanatı; sanatçılar için olduğu kadar mimarlar için de özgürleştirici bir deneyim alanı olmaktadır. Bu deneyim alanı, yerleştirme sanatı ile mimari yerleştirmeler arasındaki benzerlikleri işaret etmektedir. Yerleştirme sanatı ile sanatçılar; sanat objesi ile onunla birlikte önem kazanan “mekânı”, mimari

düşünceyi incelemişler, ki ni zaman ni mari mekana yaklaşan ve hatta ni marlık yapma edimine kadar uzanan geniş bir alanda çalışmalarında bulunmuşlardır. Yerleştirme sanatı, heykelin mekansal özelliklerini vurgularken, ni mari yerleştirmeler de mekanın bir heykel olarak ifadesidir. Ni mari yerleştirmeler de, bir heykel olarak biçimlenen ni mari düşüncenin ifadesidir. Gerek sanatsal gerekse ni mari yerleştirmeler, yere özel anlamları görünebilir ve hissedilebilir kılarak “yer” in farkındalığını yaratmaktadır.

Sanatsal ve ni mari yerleştirmeler; farklı dönemlerin mekansal, sosyolojik, politik ve felsefi algılamaları doğrultusunda değerlendirilmelidir. Mekan; Richard Serra’nın 1960’lı yıllardan 1980’lere uzanan heykelsi yerleştirmelerinde olduğu gibi, ni ni marlist heykelde anlamı bulurken, bir dönemin çok tartışılan tasarımı olan Tschumi’nin La Villette Parkı’ndaki kırmızı folilerinin yerleştirmesi ise, dekonstrüktivist eğilimler çerçevesinde anlaşılabilir. Aynı şekilde 1960’lı yıllarda, ni ni marlist sanat çalışmalarından yola çıkan hareketler olarak Yeryüzü sanatı, Toprak Çalışmaları ve Çevresel Heykel de, sanatı topluma indirgeyerek, kamusal gerçeklikle buluşturmak ve yokolmakta olan çevresel değerlerin varlığını ve önemini vurgulamak amacıyla doğaya yönelmekteydi. Çevre sanatı ile ilişkilendirilebilecek olan bu yerleştirmeler, sanatın ve mekanın ne olabileceğini araştırıyordu (Weilacher, 1996)

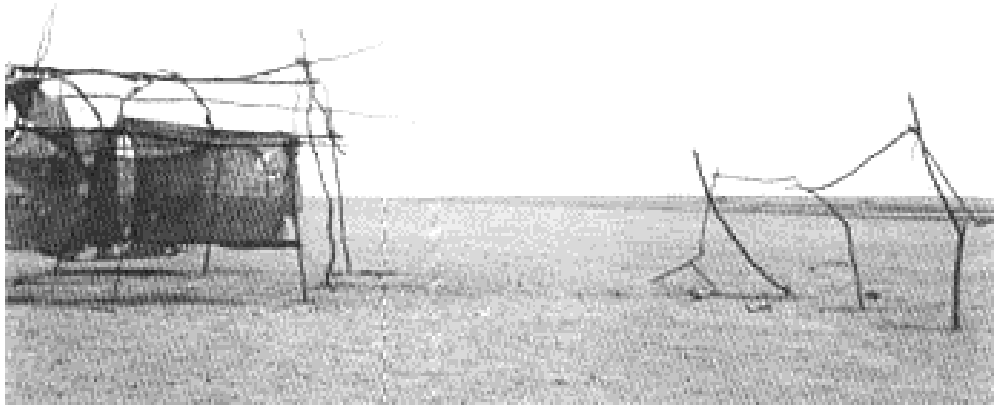
Ancak, yerleştirme sanatı bu çalışmanın kapsamına giremeyecek denli geniş açılımlar yaratan etkinlikleri ve çalışmaları içermektedir. Bu çalışma doğrultusunda da, yerleştirme sanatının diğer süreçleri olarak Performans sanatı, Video sanatı, Süreç sanatı, vb. Biçimler tanımlanmaktadır. Ancak yerleştirme sanatı, daha çok ni marlığı ilgilendiren yönü ile; mekan/iç mekan/açık alan kavramını sorgulayan özelliği ile ele alınmakta ve bu kapsamdaki başlıca sanatçıların eserlerine yer verilmektedir.

Ni mari yerleştirmelerde de, ni marlığın disiplinlerarası sınırlarını yansıtan sanatsal çalışmalara yer verilmektedir. Ni mari yerleştirmeler; ki ni zaman çevrelerinden kopuk, yabancılaştırılmış birer obje olarak, ki ni zaman da tüketim ve imaj düzeyine indirgenen bir “görsellik” ile değerlendirilmiştir. Ancak ni marlık bu denli basit bir biçimliliğe indirgenemeyecek bir yapısalılık da içinde barındırmaktadır. Bu bağlamda ni mari yerleştirmeler; geçmişten günümüze değin, gerçek ve sanal ortamda; bugün için olduğu gibi, geleceğin de mekan kurgusunu şekillendiren özelliği ile ele alınmaktadır.

Mimarların gün geçtikçe, mimari ürünlerini, binalarını “yerleştirme” olarak nitelendirdikleri bir dönemde; günümüzün mimari yerleştirmelerini anlamak yerleştirme edimi ile mekan ilişkilerini incelemek ve öncelikle bir sanatçı etkinlik alanı olarak ortaya çıkan yerleştirme sanatının mekana bakış açısını anlamayı gerektirmektedir.

2. YERLEŞTİRME KAVRAMI ve SANATI

Yerleştirme, bir Őeyi yere ait kılmayı, yere özel olarak anlamlandırma ve düzenlemedir. “Herhangi bir nesnenin anlamı, diğerk objelerle ilişkisinden oluşur ki bu da objenin biraraya getirdiklerinden oluşur.” Bu düzenleme, herşeyden önce yeri tanımlar. “Yer; anlam kımlık, tarih özelliklerinden oluşan bir bütündür. Yerin kımlığı; konuma, genel mekansal konfigürasyonla ve birleşimin karakterize edilmesiyle belirlenir.” Herşeyden önce yer, varoluşun önemli bir parçasıdır. (Norberg-Schulz, 1980) (Şekil 2.1, 2.2)



Şekil 2.1 Khartoum Çölü'nde geçici yapılar (Schulz, 1980)



Şekil 2.2 Özdamar, Kilyos Sahili, Terra Incognita adlı kısa film, 2001

Gelişigüzel bir biçimde sahile atılmış olan beton elemanlar, denize doğru uzanan basamaklar, doğa içindeki yıkıcı görünümlerine rağmen, yer ve mekan kavramını sorgulamamıza neden olan yerleştirmelerdir.

Sözlük anlam olarak, yerine koyma, tesisat yapma, tanzimetme, düzenleme ve bir yere yerleştirmek anlamına gelen “yerleştirme”, sanat alanında ve mimarlıkta

sergilenme ve mekansal düzenlemeler ile ilgili dir. “Yerleştirme” görsel sanatlarda; “anlam ve algı düzleminde birbirleriyle ve içinde bulundukları mekanla ilişkili nesnelerin birarada sergilenmesidir.” (Özayan, 1997) Sergilenme ise genel anlamıyla, kimi zaman resim ve heykel türleri içinde kullanılnasına karşın, daha yaygın kullanımı olarak, çağdaş sanatta 1960 sonrasında etkinlik kazanan Minimal sanat, Kavramsal sanat, Nesne sanatı ve “Yerleştirme sanatı” ile yakından ilişkilidir. (Özayan, 1997)

Sanatsal yerleştirme ya da diğer adıyla yerleştirme sanatı; bir heykelin, objenin ya da kavramsal bir önermenin bir yere bağlı ve o yerin konumu, fiziksel özellikleri ve tarihsel bağlamı çerçevesinde anlamını oluşturan sanat anlayışıdır. (Şekil 2.3) Minimalıta “yerleştirme” de, sanatsal tanımdan çok da farklı olmayarak, geçici ya da kalıcı olarak tasarlanan bir binanın, strüktürün, mekansal bir önermenin, belirli bir “çevre” içinde konumlandırılması ve düzenlenmesini içermektedir. “Çevre” içinde konumlandırılma da; doğal bir çevreden, şehirsal-kamusal alanlara, galeri mekanlarından tiyatro sahnelerine, ve dünya sergilerine kadar bir çok ölçekte ve bağlamda yerleştirme ve düzenlemeyi kapsamaktadır.



Şekil 2.3 Helen Escobedo, “By The Night Tide” Yerleştirme, Tijuana Sahili, Meksika, Insite 1994 Sergisi

Meksikalı sanatçı Escobedo, genellikle ekoloji ve kamusal alanla ilgili anıtsal çalışmalar ve çevreler yaratan yerleştirmeler yapmaktadır. Çelik ağı, hindistan cevizi ve mancınıklardan oluşan bu yerleştirme, peyzaj ve kamu heykeli bütünleşmesini standart tanımlarını kırarak yere özel anlamını kazanmaktadır. (http://www.virtualmuseum.ca/Exhibitions/Perspectives/English/lands_theme_a.php3#)

Yerleştirmelerin çoğu yerleştirildiği ortam içinde, bir galeri mekanının sergi süresinin ömrü ile sınırlı olarak, doğal koşullarının olanaak verdiği müddetçe ya da bir binanın önünde oluşturduğu etkinin tükenmesi ya da toplum tarafından benimsenmeyerek ortadan kaldırılmasına değin, farklı mekansal algılamalara olanaak tanıyan, anlık, kalıcı olmayan önermeler olarak karşımıza çıkmaktadır. **Geçici**

önermeler olmaları, yere özel ve zamana duyarlı olarak etkileşimi içermeleri yerleştirmelerin çoğunun önemli özelliklerindendir. “Geçiciliğinde ve karışık çevrelerinde açık uçluluklarını manifeste eden” De Oliveira ve diğ (1993) ve farklı algılamalara ve okumalara olanak tanıyan yerleştirmeler; herşeyden önce yerin ruhunu ortaya çıkaran sanatsal bir etkinlik olmaktadır. (Şekil 2.4)



Şekil 2.4 Christo Javacheff, Çevre içinde yerleştirme, Wrapped Trees, The Magic of Trees Sergisi, Fondation Beyeler ve Berower Parkı, Riehen, İsviçre, 1997-98

Christo, The Magic of Trees Sergisi için Berower Parkındaki 178 ağacı 55.000 m² lik şeffaf polyester kumaş veiple paketlemiştir. Ağaçların dalları; paketlenmeleri ve onları şekillendiren şeffaf kumaş iterek dinamiklik ve gölge hacimleri yaratmakta, yeni biçim ve yüzeyler oluşturmaktadır. 14 günlük bir süreç sonunda ortadan kaldırılan yerleştirme, Christo’ya göre; sanat çalışmasının geçiciliği; kırılabilirlik, hassasiyet ve yokolacak şeyin görülmemesinin aciliyetini sunmaktadır. (<http://christojavacheff.com/en/wrapped-trees>)

Ancak yerleştirildikleri dönemin anlayışları, mekansal kavrayışları irdelenmediği vakit; yerleştirmelerin çoğu birer obje olarak algılanmaktadır. Herhangi bir yerden bağlamdan kopararak alınıp yerleştirilen ve sonrasında yarattıkları ile o yere aitmiş hissi uyandıran yapılar olarak algılanmalarına rağmen yerleştirmeler; yerleştirildikleri yerin anlamsal ya da duysal özelliklerini somutlaştırarak ifade eder, yerin mekansal anlatımını sunarlar. Belirli bir süreç sonunda da; yerleştirmeler, toplum içinde oluşturdukları duysal algılamalar ile “yere özel” olduklarını vurgularlar, yerleştirildikleri yerin anlamını değiştirirler. Bununla birlikte, mekan düzenlemeleriyle ilişkili olarak yerleştirme edimi; Köksal’ın da belirttiği gibi öncelikle çağdaş sanat ve yerleştirme sanatı ile anlam bulmaktadır:

“Yüzyılın ikinci yarısında, içinde yer aldığı bağlama yeni denilişçi içine giren ve anlamda bu ilişki içinde var eden “çağdaş sanat” üretiminin ortaya çıktığı görülüyor. Çağdaş sanat bir yandan plastik sanatların geleneksel sanat nesnesi tanımını ortadan kaldırıyor, malzeme, üslup, retorik gibi sorunları, sanat tarihini Rönesans’tan bu yana tanımadığı çerçevenin dışına götürüyor, bir yandan da sanat

eğiti mde kökl ü de ği ş i mlerin zorunlu l u ğ unu dayatı yor du. Ancak, bu de ğ i ş i m i n özünü sanatsal üreti m i n anla mba ğ la m ol u ş tur na k t a dır. Özetle, sanat ü r ü n ü R ö n e s a n s ’ l a b i r l i k t e y i t i r d i ğ i b a ğ l a m s a l b ü t ü n l ü ğ ü y e n i d e n k a z a n m a n ı n p e ş i n e d ü ş m i ş t i r. M o d e r n i z m s o n r a s ı n d a m e r k e z / p e r i f e r i a y r ı m ı n o r t a d a n k a l k m a s ı b u o l u ş u m u d a h a d a g ü ç l e n d i r i r. Ç ü n k ü B a t ı b a ğ l a m s a l p a r ç a l a n m a y ı y a ş a r k e n D o ğ u ’ d a b ü t ü n l ü k h e p v a r o l m u ş, s a n a t ö z n e / n e s n e k o p u k l u ğ u n u y a ş a m a d a n b a ğ l a m ı n z o r u n l u b i r p a r ç a s ı o l m a y ı, y a n ı d o ğ a l d i l y a p ı s ı n ı s ü r d ü r m i ş t i r

Ç a ğ d a ş s a n a t t a k i b a ğ l a m g e n i ş l e m e s i n i n s o n u ç l a r ı n d a n b i r i, ü r ü n ü n e s k i f i z i k s e l s ı n ı r l a r ı n ı t e r k e t m e s i, ö z e l l i k l e d e i ç i n d e y e r a l d ı ğ m e k a n s a l b a ğ l a m ı n d o ğ r u d a n y a p ı t a d a h i l o l m a s ı d ır. B u h e m r e s i m h e y k e l g i b i ö g e l e r i ü r e t i m b a ğ l a m ı t a n ı m l a y a n z o r u n l u g e r ç e k l i k l e r o l m a k t a n ç ı k a r t ır, h e m d e m e k a n s a l b a ğ l a m ı n b ü t ü n ü n ü ç a l ı ş m a y a k a t a n “ y e r l e ş t i r m e ” l e r i n o r t a y a ç ı k m a s ı n ı g e t i r i r. ” (K ö k s a l, 1999)

2.1. Yerleştirme Sanatı

“Sanatın işlevi dünyayı tanımak (bilmek) değil, dünyamın tamamlayıcılarını ortaya koymaktır”. (Eco, 1992)

Yerleştirme sanatı ya da di ğ e r a d ı y l a e n s t a l a s y o n; m e k a n d ü z e n l e m e s i v e m e k a n l a i l i ş k i l i s e r g i l e m e l e r a n l a m n a g e l m e k t e d i r. T h e O x f o r d D i c t i o n a r y o f A r t ’ a (1988) g ö r e y e r l e ş t i r m e; “1970’ l e r d e g a l e r i l e r d e b e l i r l i b i r s e r g i i ç i n ö z e l o l a r a k i n ş a e d i l e n d ü z e n l e m e y a d a ç e v r e y i i f a d e e t m e k t e d i r. T h e G l o s s a r y o f A r t, A r c h i t e c t u r e a n d D e s i g n S i n c e 1945 (1992) i s e; y e r l e ş t i r m e y i, “b i r g a l e r i m e k a n ı n b e l i r l i ö z e l l i k l e r i i l e i l i ş k i l i o l a r a k y a p ı l a n s e r g i ” o l a r a k n i t e l e n d i r i r. “Y e r l e ş t i r m e s a n a t ı i s e, 1980’ l i y ı l l a r ı n s o n u n d a s a n a t ı c ı l a r ı n ö z e l o l a r a k y e r l e ş t i r m e l e r i n ş a e t m e l e r i k o n u s u n d a u z m a n l a ş m a l a r ı i l e g ü n d e m e g e l m i ş t i r. ” (R e i s s, 1999)

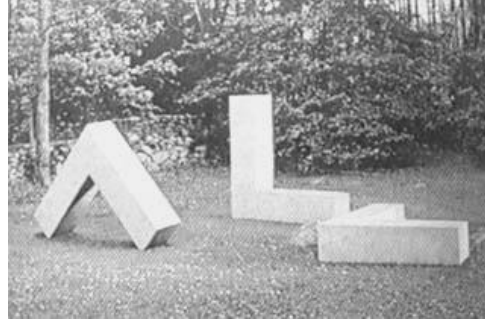
Yerleştirme sanatı, modern sanat i ç i n d e b u ğ ü n k ü k o n u m u n u a l m a d a n ö n c e i s e, 1958 y ı l ı n d a A l l a n K a p r o w ’ u n o d a b ü y ü k l ü ğ ü n d e k i m u l t i m e d i a ç a l ı ş m a l a r ı n ı t a n ı m l a d ı ğ ı “E n v i r o n m e n t” (Ç e v r e) o l a r a k i f a d e e d i l i y o r d u. A s l ı n d a y e r l e ş t i r m e l e r; 1800’ l ü y ı l l a r ı n s o n l a r ı n d a, t i y a t r o v e s a n a t ı n b ü t ü n l e ş m e s i y l e i l e b a ş l a y ı p, 1960’ l a r ı n h a p p e n i n g l e r i n i, 1970’ l i y ı l l a r ı n Ç e v r e ’ n i n y a n ı s ı r a P r o j e S a n a t ı y a d a G e ç i c i S a n a t ı ’ n ı v e s e r g i l e m e e d i m i n i, 1980’ l e r d e i s e m i n a r l ı k v e k a m u s a n a t ı n ı d a i ç i n e a l a r a k, 1990’ l a r d a k i ç a ğ d a ş b i ç i m i n e u l a ş m ı ş t ır. (R e i s s, 1999), (M a g u i r e, 2001)

Bu ğ ü n e n s t a l a s y o n o l a r a k a d l a n d ır ı l a n y e n i s e r g i l e m e b i ç i m l e r i v e m e k a n d ü z e n l e m e l e r i; 1960’ l ı y ı l l a r d a k o l a j ç a l ı ş m a l a r ı i l e b a ş l a y ı p D a d a h a r e k e t i i l e g e n i ş l e n i ş v e M a r c e l D u c h a m p ’ ı n a s a n b l a j (d ü z e n l e m e) u y g u l a m a l a r ı s o n r a s ı g e l i ş e r e k o l u ş m ı ş t ır. D a d a h a r e k e t i i l e 1960’ l ı y ı l l a r ı n s a n a t o r t a m ı n d a r a d ı k a l b i r

çıkış yaratan sanatçılar; o güne kadar ki sanat tarihine haki molan resmi ve heykeli geleneksel araçlarının dışında üçüncü bir araç olarak obje kullanımı öngörüyorlardı. Objeler, bir sanat nesnesi olarak bir yandan toplumsal düzeyde belli anlamlar taşıırken, bir yandan da bulunduğu yer ile sıkı bir ilişkide bulunan; içerdiği anlam ancak kendi çevresel bağlamıyla varolabilecek bir araç olarak görülmeye başlanmıştı. 1960'lı yılların sanat hareketleri içinde objeler, sanatçılar tarafından kendi doğal çevrelerinden soyutlanarak, çok sayıdaki benzerlerinden, özellikle fonksiyon ve anlam bakımından ayrılarak; varoluşu bireysellik, fetişistik bir nitelik ve rahatsız edici olma değerleri yüklenmiş ve hazır yapı (ready-made) olarak adlandırılmıştı. Objeyi herhangi bir anlam yüklemeksizin resmi ve heykelle alternatif olacak biçimde sanat dünyasına taşımaya çalışan Marcel Duchamp; kendi hazır yapı olan bir pisuarı çevresinden kopararak bir müzeye yerleştirdiğinde, onda estetik güzellik bulmaya çalışanları şiddetle eleştirmiş, tam tersine hazır yapımlar ile estetik anlayışı altüst etmek istediğini belirtmişti. (Boynudelik, 1999)

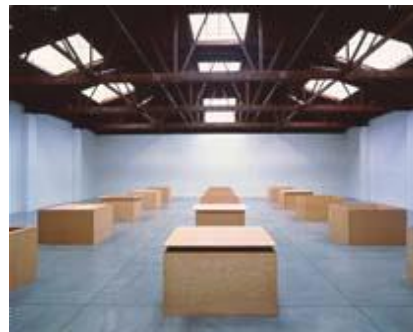
Benjamin'e göre, bugünkü yerleştirmelerin etkisi de, hem heykelle hem de hazır yapımlara yakın olan bu konudan kaynaklanmaktadır. Yeni bir anlamaçılığını sunan hazır yapımlar ile mevcut gösterge sisteminin düzenini bozmakta; yerleştirilen bu yeni madde, yaratıcısı tarafından verilen anlamı yansıtmaktadır. (Benjamin, 1993)

İzleyicinin algılamasının ve katılımının baz alındığı obje yerleştirmeleri, minimal ve kavramsal sanatlarla yakından ilişkilidir. Minimalist anlayış, yerleştirme sanatının objesini vurgulayan bir altyapı oluşturmuştur. Minimalist sanatçılar; kullandıkları objeler ile, keşfedilmiş objenin çarpıcı görünüşü ve estetik sunumunun ardında izleyicinin dikkatini sanat objesinden etrafındaki şeylere yöneltmesini amaçlıyordu. Etrafındaki mekânı tanımlamak amacıyla düzenlenen objeler, izleyiciye estetik bir düşünceden çok zihinsel bir olaya katılımı duygusu yaratmaktaydı. 1960'lı ve 1970'li yılların yerleştirme sanatında vurgulanan şey, alışlagelmiş objelerin mekansal elemanlarının dikkat çeken biçimsel ifadelerinin altında toplumsal anlayışları ve estetik algıları yargılamak, sanata ve mekana yeni bir bakış açısı sunmaktı. (Boynudelik, 1999) (Şekil 2.5)



Şekil 2.5 Robert Morris, İsimsiz, (L putreller), Whitney Müzesi, NY, 1965 (Germaner, 1997)

Mimnizist anlayışın en tipik göstergesi olarak geçerli olan biçimsel yalınlaşma, hazır yapı kullanımı ve sanatçıların malzeme kullanımı ile ilgili kişisel izlerine yer verilmiş olması; Donald Judd, Dan Flavin, Robert Smithson, Robert Morris, Tony Smith, Sol LeWitt gibi yerleştirme sanatçıları'nın çalışmalarının özünü oluşturmaktadır. (Germaner, 1997) (Şekil 2.6, 2.7) Mimnizm ile ilişkili olan kavramsal sanat açısından obje kullanımına bakıldığında; Joseph Kosuth, objeyi bir kenara bırakarak dilin kendisini sanat nesnesi haline getirmiş, 1999 yılında İstanbul'da da bir sergisi açılan sanatçı Joseph Beuys ise, asıl olarak objenin arkasındaki kavram sosyal ve politik gerçekliklerle bağdaştırarak, sembolik anlamlar yükleyerek yerleştirmiştir. Beuys, sanatı daha geniş bir bağlamda yararlanılabilecek yeteneklere sahip bir disiplin olarak görmüştür. Ancak, yerleştirme sanatı, bu çeşit kavramsal çalışmaların da ilerisine geçerek, çevreleri bağlamında değerlendirilebilecek olan obje ve kavramların sunumuna özel mekanların da önemi vurgulamaktadır. (Boynudelik, 1999)



Şekil 2.6 Donald Judd, Galeri de Yerleştirme

(<http://www.diacenter.org/exhibs/judd/index.html>)



Şekil 2.7 Donald Judd, Minimalist anlayışın sorgulanmasına ilişkin bir düzenleme

(<http://www.modern-art.ch/deutsch/kuenstler/judd.htm>)

Yerleştirme sanatı, seçtiği özel mekanlar açısından, kavramsal sanatla paralellikler göstermektedir. 19. yüzyıl ile birlikte kendi fiziksel sınırları içine kapanan ve kendi bağımsız anlam çevresini oluşturan sanat nesnesi, yüzyıl başında resim ve heykelin ontolojik sorgulanmasıyla, kendi sınırlarından kurtularak çevre-mekan ilişkisi içinde anlamını bulmaya başlamıştır. Sergilemenin öncelikle kendine yer olarak seçtiği müze; Dada ve Sürrealizmden beri sanatçılar tarafından özneye dönüştürülen ve sanat yapıtının maddeselliğini gösteren bir mekan olarak görülmeye başlanmıştır. Çağdaş sanat ile; sergileme mekanının taşıdığı bilgi önemli olmaya başlamış ve mekanın kendisi sanatsal üretimin içine dahil edilmeye başlanmıştır. (Boynudelik, 1999)

Michael Archer; yerleştirmeleri, objeler ve onları çevreleyen mekan arasındaki ilişkiye odaklanmaktadır. İlya Kabakov ise yerleştirmeleri; birkaç objeden oluşan küçük yerleştirmeler, bütün bir duvara dayanan ya da döşemenin bir parçası olarak mekanı vurgulayan yerleştirmeler ve bütün alanı kaplayan, mekanı biçimlendiren yerleştirmeler olarak üç farklı kategoriye ayırmaktadır. (Maguire, 2001) Ancak anlık etkileri ile estetik deneyimlemeye dayanan her üç kategoride de önemli olan; çalışmanın değişen boyutları ve mekanın sınırlarını ile nasıl biçimlendirildiği değil, yerleştirmelerin anlam bütünlüğü açısından mekan da içine katan, mekana özel bir etkinlik olmalarıdır. Çalışmalarda, mekanın kendisi projenin bir parçası olmaktadır.

Yerleştirmelerde, objenin bir gösterge olarak mekan içinde sergilenmesinden çok, mekanın bu işe yaşam alanı oluşturması amaçlanmaktadır. Sanatçılar, mekanı ve nesneyi birer araç kullanarak düşünsel, estetik ve kavramsal ifadeler yaratmaktadırlar. Yapıt; bir bütün olarak yerleştirildiği mekanın işlevi, anlam ve tarihi ile ilişkiye girerek oluşturduğu algı boyutu ile önem kazanmaktadır.

Yerleştir melerin, kapalı bir mekan olan müze ve galerilerile yerleştirilmek üzere tasarlandı kları durumlarda; mekanın hacimsel sınırlarının net ki siyle boyutlandırılması; yapıtın mekan ile birebir ilişki içinde oldu ğun göstergesi dir. (Şekil 2.8, 2.9) Ça ğdaş müzelerin her türlü biçimsel karışıklıktan arındırılmış, beyaz ve yalın iç mekan, di ğer sanat çalış maları için oldu ğu kadar; yerleştir me sanatını ve objeyi de daha net bir biçimde vurgulayan bir ortam yarat maktadır.



Şekil 2.8 Richard Serra, “Intersection”, New York Museum of Modern Art, 1992

Galeri mekanının yalın geometrisi, sanat çalış masının farkındalı ğı nı yarat mık amacı nı taşı r. Çalış malar, sergilenen mekanın tümüne yayılan boyutsal sınırları ile mekan kavramını sorgulamaktadır. (<http://www.sculpture.org/documents/scmag02/oct02/serra/serra.htm>)



Şekil 2.9 Richard Serra, “Union of the Torus and the Sphere”, 2001

(<http://www.sculpture.org/documents/scmag02/oct02/serra/serra.htm>)

“Galerilerde gerçekleştirilen yerleştir me sanatında; izleyici ve çalış ma, çalış ma ve mekan, mekan ve izleyici arasında karşılıklı bir ilişki bulunmaktadır. Bu ilişki; soyut, resmedilmiş, kontrollü ya da kendili ğinden olabilir. Anlam izleyici ve izledi ği sanat

arasındaki etkileşimden doğmaktadır. Sadece sergilendiği süreç içerisinde deneyimlemeye dayanan bu geçici sanatın, sanat tarihi içinde yerini alması; hakkında yazılmış eleştirileri, onu yeniden üreten fotografik ifadesi ile olmaktadır.” (Reiss, 1999) (Şekil 2 10, 2 11, 2.12)



Şekil 2 10, 2 11, 2 12 Anish Kapoor, “Marsyas” Yerleştirilmesi, Turbine Hall, Tate Modern Müzesi, 2002 (<http://www.unileverseries.com/us/>)

“Günümüzün sanatsal ve mimari yerleştirmeleri incelendiğinde; 1960 ve 70’lerde üretilen önemli sanat yapıtlarının, yalnızca biçimselliğe tepki olmayıp, minimalistlerin, Yeni Dadacı ve Pop sanatçıların sanata ilişkin kabul edilmiş önermeleri sorgulama eğilimlerinin de bir devam olduğu anlaşılmaktadır.” Yerleştirme sanatının, öncelikli hedefinin, güçlü sanat kurumlarının varsayımlarını yıkmak, algılarına sınırlarını sorgulamak, imge ve dil arasındaki ilişkileri incelemek, sanat kavramını estetikten ayırmak, süreç/ürün ilişkisini sorgulamak ve sanat yapıtını, sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkileri yeniden yapılandırmak olduğu ortaya çıkmaktadır. “Çalışmalarını, göstergebilim ve dilbilimsel felsefe araştırmalarından yola çıkarak üreten sanatçılar; sanat topluluğu tanımlarını ve araştırma hedeflerini Thomas Kuhn’un “bilimsel devrim örneği” üzerinde temellendirerek, sanat topluluğunu, bir bilimlaboratuvarında olduğu gibi birlikte üreten ve öğrenen; izleyiciyi de bu grubun bir parçası olarak gören bir anlayışı benimsemişlerdir.” (Akan, 1998)

Crowther; yerleştirmelerin farkedilir bir biçimde 1960’lardan sonra ortaya çıkmasının nedenlerinin, sanatçı ve eleştirmenler arasında teorik konulara duyulan ilginin artmasıyla birlikte, çağın dekonstrüktif eğilimi ile ilgili olduğunu ifade eder. Bu iki çağdaş duyarlılık Burke ve Kant’ın “süblim” anlayışı ile ilgilidir:

“Yerleştirme ve düzenleme; sanat objesinin açıkça “merkez dışı” olduğu biçimlerdir ve her iki çağdaş duyarlılık da süblimin deneyimi ile ilgilidir... Burke’ün süblim anlayışına göre; çok engin,

yüce objelerin fazladığının verdiği duyumdan hoşlanmaktayız, çünkü onların verdiği şok, yaşamakta olduğumuzu hatırlatmaktadır.” (Crowther, 1995)

Çağdaş sanat ve kültürle ilişkilendirilen Kant’ın sübli anlayışı ise; ancak kendi rasyonel yeteneklerimizle kavranabilecek olan şeylerin tanımıyla mükemmel olduğundan bahseder. Doğanın ölçülebilir değerlerini ötesinde olan şey; yani insan aklı, sonsuzluğun düşüncesi ni de içinde barındırmaktadır. Sübli kavram, “algısal ve yaratıcılık açısından aşımın ve rasyonel sınırların arasındaki ilişkiye dayanmaktadır... Kişi ile dünya arasındaki sınırlar; işaretler ve temsiller arasında kaybolmaktadır.” Ancak bu kadar çok imaj ve işaret içinde kaybolmamız da Kant’ın sübli anlayışı ile anlaşılabilir. Kant’a göre, “duyumsal ve yaratıcı fazlalık, bir düşünce olarak rasyonel kavrama kapasitemizi, anlam yaratma ve keşfetme yetimizi canlandırır.” (Crowther, 1995)

Ancak, buradan herhangi bir yerleştirme veya düzenlemenin ya da çağdaş fenomenlere ait estetik yanıtların, sübli olduğu sonucu çıkarılmalıdır. Crowther’a göre, bir yerleştirmenin sübli olabilmesi için; algısal ve yaratıcı kabulleri test etmeli ve aynı zamanda rasyonel kavramlarımızı güçlendirici bir bakış açısı getirmeli, sorgulayıcı, eleştirel yaklaşımlar içermelidir. (Crowther, 1995)

Çağdaş kültürün bir yansıması olarak yerleştirme sanatı tarihsel süreci içinde aslında oldukça geniş bir sanat alanını etkilemiştir. Yerleştirme sanatı; 1960’ların siyasal çıkışı; sanatın ve yaşamın burjuva değerlerini altüst etme, yeni bir kültür arayışını ifade etmeye çalışılan uluslararası “Fluxus akımı”ndan (Nam June Paik, Beuys, Yoko Ono, vb.), 1970’lerin başında minimalizmin biçimliliğine ve anonimliğine tepki olarak doğan; nesne yeri ne süreci esas alan “Süreç sanatı” (R Morris ve R Serra, vb.) ve tinsel, toplumsal, siyasal serbest biçim sanatı olan “Eylemler”e (Christo, Beuys, Sarkis, vb.) kadar genişletilebilir. Ancak yalnızca, Eylemler ile ilişkili olan “Yeryüzü Sanatı” bu çalışmamın ilerleyen bölümlerinde, yer kavramına yakınlaması açısından incelenecektir. (Akan, 1998)

Yerleştirme sanatı, 1980’li yılların başından itibaren teknolojik süreçlerle birlikte farklı biçimlere bürünmüştür. Yerleştirme sanatı; Nam June Paik’in yüzlerce monitörü üst üste dizerek oluşturduğu Franit (1982) çalışması da olduğu gibi; sanat objesi olarak teknolojik aygıtların kullanıldığı ve belgesel, kısa filmler ile

perfor mans sanatının büt ünleşti ğ i “Video sanatı”şekli ni almıştır. (Özyatan, 1997)
Video araçları ile teknolojik i ngelenenin sundu ğ u olanaklar birer sanat malzemesi olarak irdelenmiştir. Ça ğ d a ş yerleş tir me sanatı da; geleneksel sunumların yanı sıra geliş en teknolojik verilerce donatılan; ya da desteklenen, etkileş i me a ğ ı rlık veren biçim sel farklılıklar ve kavranlar altında film video teknolojilerini, müzelerin dinamik gösterim tekniklerini sonuna kadar kullanmaktadır. Simülasyon ve sanal teknikler ile düşünene yakın gerçekte algılanımlar yaratılmaktadır. Sergilene ile bağlantılı olarak sanat ortamında gözlenilen teknoloji ve mekân ilişkisi, mimarlık alanı nda da yer almaktadır. Günümüzde mimari yapıların, müzelerin, ya da sergi mekânlarının dış cepheleri ne de yansıtarak üzerinde çeş itli illüzyonların gösterildi ğ i ekranlarla kaplı, çoklu ortam yerleş tir neleri; yerleş tir me sanatının bir devam olarak video sanatının ve görsel teknolojilerin geliş mesinin bir sonucudur. Mimarlar; i nteraktif yerleş tir nelerinde, çağ d a ş yerleş tir me sanatının ve video sanatının da etkisinde kalarak yüzeyinde yansıtılan etki leyici görsel dokümanlarla algılanımları farklılaşt ır maya ç ı d ı ş an yüzeylerle kaplı iç ve dış mekânlar yarat maktadırlar.

Türkiye’de yerleş tir me sanatına baktı ğ ımızda ise; çıkış a m a cı açısından, batıdan biraz daha farklı olduğunu görürüz. 1960 ve 1970’lerde küçük bir grup Türk sanatçı, Avrupa’da resim ve heykel gelene ğ i ne karşı geliş en bir düşünce akımının ortaya çıktığını fark etmiştir. Pierre Restany’nin “Sanatın Öeki Yüzü” yorumunun Türkiye’ye getirilmesi ve Altan Gürman’ın Duchamp’ın düşüncelerini tanıtmasıyla birlikte, sanat alanındaki bu yeni biçimlenmeye ilgi duyulması sağlanmıştır. Batı’da resim ve heykelin alternatifi olarak yerleş tir me sanatı; avangard akımlar aracılığıyla ortaya çıkarken, Türkiye’de “Sanatın Öeki Yüzü” olan yerleş tir me sanatı Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde gelişmiştir. Ayşe Erkmen, Serhat Kıraz, Füsün Onur ve Gülsün Karamustafa gibi sanatçılar, çağ d a ş sanat eğilimlerini Türkiye’ye sokma girişimlerinde bulunmuştur. (Atakan, 1998)

Ancak Türkiye’de yerleş tir me sanatı; batı sanatındaki çıkış a m a cılarından biri olan heykel kaynaklı fiziksel boşluğu şekillendirmek eğiliminden uzak; biçim sel kaygılardan çok sanatsal ve siyasi mesaj verme kaygısının ön plana çıktığı bir durumdur. Mekansal kaygıların ikinci planda olması, yerleş tir me sanatının mekânna bakış açısının ancak izleyiciye aktarıl m a k i stenen düşüncenin sahnelendi ğ i bir zemin olarak algılandığını göstermektedir. Ü ke mizde yerleş tir me sanatı, “her ne

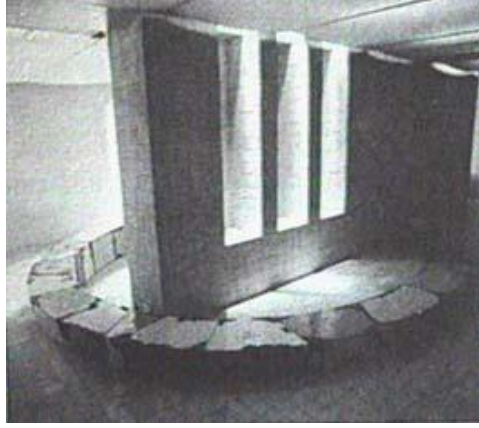
kadar mekan içinde bir düzenlenmeyi günde ne getirse de, gerçekte mekan üzerine odaklanmayan bir çevre yaratma düşüncesi den yola çıkmaktadır.” (Antmen, 2002)

Ülkemizde, diğer sanat alanları gibi yerleştirme sanatı da sınırlı izleyici grubuna hitap eden; daha çok sanat çevresi ve sanat eleştirmenleri arasında tartışılan ve “Kamu sanatı” olma durumuna henüz tam olarak ulaşamamış bir etkinliktir. Bu çeşit sanatsal eğilimler; galerilerde ve sınırlı bir şekilde de çeşitli sergiler ya da İstanbul Bienalleri kapsamında, belli bir ölçekte, kamusal alanlara da yayılarak gerçekleştirilmektedir.

Yazar Mirathan Mungan’a göre yerleştirme sanatlarının tümünde, açık ya da örtük olarak “Sahne Tasarımı” düşüncesi yatmakta, bu yüzden, yerleştirme sanatçıları nın yaptığı iş, bir çeşit “Mekan Rejisi” olmaktadır. Mungan’ın tiyatronun içerdiği devinim ile enstalasyonun durağanlığı arasındaki karşıtlığın geriliğinden doğan “Enstalasyon Tiyatrosu” olarak tanımladığı yerleştirme sanatı, yakın gelecekte de bu anlamda ön plana çıkacaktır:

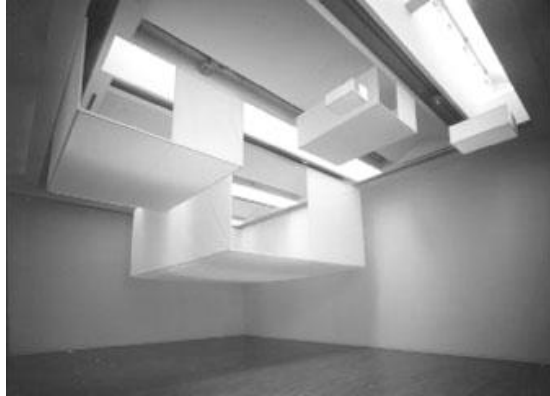
“Günümüzde plastik sanatlar, aynı anda farklı disiplinlere ait çeşitli anlatı araçlarından çoğul biçimde yararlanıyor. Türler arasında çeşitli geçişim kolaylıkları ve alanları kuruyor. Alınan farklılıkları yaratacak düzenlemelerle algıyı çeşitlendiriyor. Görmenin, görülmenin olanaklarını zorluyor. Günümüzde yerleştirme sanatlarının en temel sorunsalı, “görme” yi, aynı zamanda bir “okuma” ya dönüştürerek, yeni görme granerleri edinmek, edindirmek oluyor. Sanat yapıtlarıyla kurulan ilişki de katılım kodlarını, yeni deneyler, yeni ataklarla yeniden düzenliyor. Diğer sanat disiplinlerine oranla çok daha fazla içeriktazeliyor.” (Mungan, 2002)

Çağdaş Türk sanatçılarından Ayşe Erkmen, 1981’den başlayarak sergi mekanı ve sergi nesnesi ile izleyicinin bakış açısı ve sanat nesnesi arasındaki ilişkileri irdelenmeye başlamıştır. Erkmen, mimari yapı ile de ilişkiler kuran çalışmaları ile; zaman ve mekan, sanat nesnesi ve çevresi ile kamuya açık mekanlarla özel mekanlar arasındaki ilişkileri günde ne getirmiş, yerleştirme sanatı ile gerçek yaşamı ilişkilendirmeye çalışmıştır. (Akan, 1998) (Şekil 2.13, 2.14)



Şekil 2 13 Ayşe Erkmen, “Burası ve Orası”, Mıçka Sanat Galerisi, 1989 (Atakan, 1998)

Köksal’a göre, İstanbul’daki önemli sergileme mekanlarından biri olan Mıçka Sanat Galerisi; tüm duvar ve taban yüzeylerini örten eş düzendeki seramik kaplamasıyla, resim ve heykel sergilemeye yönelik katı mekansal kurgusuyla, farklı ışık ve açıklık değerleri taşıyan mekansal parçalanmışlığıyla, çağdaş sanat üretimi için gerçek bir laboratuvar olmaktadır. “İçinde konulduğu bağlama tarafsız kalamayan çağdaş sanatçıların, bu denli net ve belirgin bir sözü olan galeri mekânıyla zorunlu bir hesaplaşma içine girdiğini görülmektedir. Erkmen’in bu çalışması da galerinin mekan kurgusunu sorgulayan, iç yüzeylerin keskin geometrik düzeniyle ilişki içinde sözünü belirleyen işler olur.” (Köksal, 2002) Sergiden bir ay önce açık havada paslanmaya bırakılan kutular, sergi süresiince de bu paslanmanın neden olduğu bozulma ile eski me sürecini yansıtan ve zaman kavramını sorgulayan bir anlam kazanmıştır. Sergi sonunda kutuların galeri zemininde bıraktığı izlerin fotoğrafları çekilerek sergi öncesi ne, sırası na ve sonrası na gönder me yapmaktadır. (Atakan, 1998)



Şekil 2 14 Ayşe Erkmen, “Half Q” Yerleştir me, Galeri Deux, Japonya, 2000

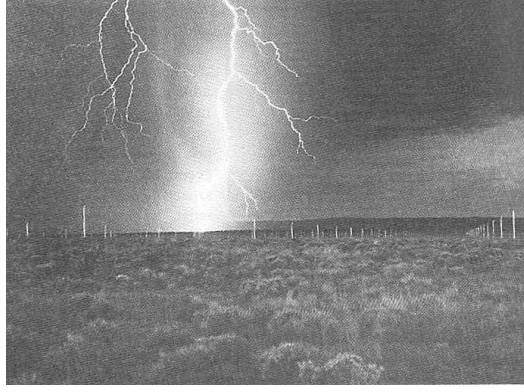
(<http://www.t3ri.mor.jp/~gal-deux/etop.html>)

2.2 Doğada Yerleştirme Sanatı; Yeryüzü Sanatı

Yerleştirme sanatı; sergilendiği sanat galerilerden ayrılarak önce kamusal alanlara, 1970’li yıllarda ise, doğaya ve el değmemiş alanlara, coğrafyalara yayılarak “Yeryüzü sanatı” adını almıştır. Açık alanda yerleştirme sanatı da olarak tanımlanabilecek olan yeryüzü sanatı, tarihsel süreci içinde kalmış olmasına ve günümüzde anlamsal açıdan etkisini yitirmiş olmasına rağmen, bir yer sanatı olması dolayısı ile yer ve mekan ilişkilerini vurgulaması; kimi çalışmaları ile de “architectural sculpture” olarak da bilinen “mimari heykel” kavramını irdelenmesi açısından önem kazanmaktadır.

Tarihsel süreci açısından ve çıkış amacı olarak yeryüzü sanatını incelediğimizde; bu sanatın, 1960’lı yılların sonlarında savaş sonrası soyutlamalarıyla birlikte şekillenen, kişiselleşmiş, aşkın ifadelerle tepki olarak ABD’de gelişmiş ve 1970’li yıllarda Avrupa’ya yayıldığı görürüz. 1960’lı yılların ortaları ve sonlarında, “yer olmayan” (nonsite) düşüncesi ile iç mekan ile dış mekan arasındaki diyalogları araştıran sanatçılar; bu anlamda galerilerin kapalı mekanından kurtularak doğaya yönelmiştir. (Akan, 1998)

Doğada gerçekleştirdikleri yerleştirmeler ile sanatçılar, bir yer olarak doğal çevreyi ve mekanı vurgulamışlardır. Robert Smithson; “Spiral Dalgakıran” ı ile, Richard Long; yürüyerek manzarada bıraktıkları ayak izleri ve çöllerde sonsuza uzayıp giden taşlardan oluşan yer çizgileri (sözdilişsel ifadeleri) ile, Walter de Maria; “The Lightning Field” i (Yıldırım Alanı) (Şekil 2.15) ile, Christo 1972’de Colorado’da gerçekleştirdiği “Vadi Perdesi”, şehrsel ölçekte bina, köprü paketlemeleri ile, Michael Heizer; çöl ortasında mimari mekana yaklaşan heykelsi, “Çift-Negatif”, “Complex One City”i gibi anıtsal ölçekteki çalışmaları ile; zaman ve mekan ön plana çıkartan, gerçekliğin deneyini içeren anın önemini vurgulamışlardır. Bu çalışmalar; yerleştirildikten sonra detaylı olarak fotoğraflanan ve sonrasında sökülen, ya da doğanın etkisi ile yokolan çalışmalar idi. Çalışmaların amacı, çağrıştırmaları peyzaj tasarımıyla farklı olarak, doğal malzemeler ile oluşumlar ve insan-yapı, insan-tasarım bir dünyanın arasındaki geleneksel ilişkilere yeni bakış açıları sunmaktı. (Weilacher, 1996)



Şekil 2.15 WALTER DE MARIA, The Lightning Field, New Mexico, 1977 (Atakan, 1998)

De Maria, New Mexico'nun güneyindeki çok büyük bir havza içinde, 400 adet paslanmaz çelik kazığa aralıklarla yerleştirerek bir ızgara sistemi oluşturmuştur. Zeminin engebeli olmasına karşın kazıkların tepeleri aynı düzlemindedir ve uzaktan ancak tan vaktinde, güneş battığında ya da ışık oyunlarında algılanabilmektedir. İzleyiciler de bu olayı ancak fotoğraflarda paylaşabilmektedir. Bu örnek Yeryüzü Sanatı'nın geçici, sürece dayalı özelliğini yansıtmaktadır. (Atakan, 1998)

Geleneksel sanat biçimlerine karşı çıkan yeryüzü sanatı; bölgesel bir ekoloji bilinci ve antik kültürlerin yeniden keşfi ile ilgili olarak çıkış noktasını; yeni bir estetik anlayışının arayışlarından çok yaşamın anlamını yeniden keşfetmek amaçlı, Kızılderili ve Kelt kültürlerinin ilkel sembolik ve spiritüel açılarından almaktadır. Le Normand-Romain ve diğ. (1996) Bu yönüyle minimal sanatın teknolojik biçimliliğine karşı olan yeryüzü sanatı, 19. yüzyılın romantik manzara ülkesine bağlanarak, doğanın gizemine yeniden dönüşün temsili olarak tanımlanmaktadır. (Cermaner, 1997) (Şekil 2.16)



Şekil 2.16 Alice Aycock, Maze, Pennsylvania, 1972 Siles ve Selz (1996)

Yerel kültürlerde savunma amaçlı olarak yerleştirilen çitlerden esinlenen Aycock, Gibney çiftliğinde gerçekleştirdiği ahşap labirent yerleştirilmesinde; içinde hareket ettikçe, beden ve göz hareketlerinin değişen mekansal algılar yaratma amacıyla olduğunu belirtir. Ancak çoğu yeryüzü çalışması gibi, doğanın ve mitolojiden esinlenerek tasarlanan ve bir mimari heykel olan Maze yerleştirilmesi de 1974 yılında yapılmıştır. Siles ve Selz (1996)

Minimalist heykel anlayışıyla olduğu kadar kavramsal sanatla da yakın bir görüşü paylaşan yeryüzü sanatı, çağdaş sanatın “Non- Art” ya da “Anti-Form” hareketleri içinde yer almaktadır. Kastner’a göre; yeryüzü sanatı çalışmalarının çoğu heykelsi ve süreç, yer ve zaman-geçiciliğe yönelik özelliği ile ilgili olarak performans kökenlidir. Çalışmalar; “doğal elemanları işlevlendirerek yeni biçimler yaratmak, ya da doğal olanı objeleri doğaya ithal ederek panorama izlenimlerini düzeltmek, değiştirmek, değişik bir algılamak yaratmak amacını taşımaktadır.” (Kastner, 1998) (Şekil 2.17, 2.18) Alan Sofist de; tüm bu çalışmaların toplumun dikkatini ekolojik konulara çekmek ile ilgili olduğunu ifade eder: “Sanatçının amacı pazarlanabilir objeler, imajlar yaratmak değil; sosyal kökenli bir rol üstlenerek estetik deneyimi, topluma ulaştırılabilir kılma, toplumla diyalogu sağlamaktır.” (Weilacher, 1996)



Şekil 2.17, 2.18 Christo Javacheff, Valley Curtain, Rifle, Colorado, 1972

Christo’nun, Grand Junction ve Greenwood Spring arasındaki vadiye yerleştirdiği 381 m genişliğinde ve 111 m yüksekliğindeki perde, 28 ayda tamamlandı. Doğanın önemi vurgulayan ve siyasal göndermeler yapan (Berlin Duvarı’nın sürekliliğine) çalışma, bir “Eylem sanatı” olarak nitelendirilmektedir. (<http://christojavachef.net/vc.html>)

Yeryüzü sanatı ile ortaya çıkan konulardan biri de heykel anlayışıdır. Yeryüzü sanatı; dönemin heykelle bakış açısını, bakılabilir bir şeyden, içinde yaşanabilir bir şey anlayışına çevirmiştir. Yeryüzü sanatçıları, heykeli; gerçekliği yeni den keşfeden ve onu mekânın gerçek deneyiminin odak noktası haline getiren bir işlevle yüklemiştir. Bir mekân olarak heykel; görsel keşfini ve boşluğun deneyimini tanımlayıcı olmaktan çok, fiziksel iletişimi, içine girme, dolaşmayı ve dokunmayı çağırıştır. Le Normand-Romain ve diğ. (1996) Bir anlamda çalışmalar, mimari özellik kazanmıştır. Doğada yerleştirmeler ve yeryüzü sanatının “mimari heykel” olarak adlandırılan ve Alice Aycock, Mary Miss, Nancy Holt, Donald Judd gibi sanatçıların barınak şeklindeki biçimlenmeleri, insan ölçeğine uyarlanmış, içine

girilebilir nitelikte çalışmalarında da, mekansal ifadeler görülmektedir. (Sandler, 1996) (Şekil 2 18, 2 20)



Şekil 2 19 Nancy Holt, “Sun Tunnels”, Utah, 1973-76 (Sandler, 1996)

Nancy Holt’un Utah The Great Basin Çölü’nde betonarme su künklerini yerleştirerek gerçekleştirdiği Sun Tunnels (1973-1976) projesi, doğaya bakış açılarını yönlendiren özel mekanlar yaratmaktadır. Zaman ve ışıkla ilgili olarak, yaz ve kış gündönümlerine göre yönlendirilerek yerleştirilmiş olan tüneller, Holt’a göre megalitik bir anıt olmaktan uzak; çölün sonsuz mekanını insan ölçeğine getiren ve görsel referans noktaları olmaksızın izci olan peyzajın panoramik görüntüsünü çerçeveleyen odak noktaları olmaktadır. Stiles ve Selz (1996)



Şekil 2 20 Donald Judd, İsimsiz, The Chinati Foundation, Marfa, Texas, 1975

(<http://www.artincortex.org/LISTINGS/IMAGES/FULL/W2I8XC9HW.htm>)

“Çalışma; görünmeyeni görüne, geçmişi şimdiye dönüştürme düşüncesine dayanmaktadır. Yerin özdeğinde bulunan anlamları açığa çıkartmak için tasarlanmış, gizli olma ve görünmeyen arasında yer alan, bir çeşit Deleuze tarzı oyun...” (Adamezyk, 2002)

Bütün bu kısa süreli, geçici çalışmalarda ortak nokta; izleyiciyi içine alan, onu sanat sürecinin, deneyimlemenin önemli bir parçası haline getiren yerleştirmeler olmalarıdır. Sanat objesi, ancak içinde ve etrafında varolunarak algılanabilmektedir. Ancak eleştirmen Sidney Tillim yeryüzü sanatı ve toprak çalışmalarının; minimalist manlarişinde da olduğu gibi pitoresk özelliğini eleştirir. Bu çalışmaları;

“bir mekandan daha çok bir dekora yaklaşan, 18. yüzyıl resimlerinde olduğu gibi; izleyiciyi beğenen kişi yerine koyan, ancak işe yaramaz artefactlar” olarak tanımlar. Onları, peyzaj geleneğine dönüş olarak, bir yeryüzü biçimi olmaktan çok, geçici, ve kişisel çalışmalar olarak nitelendirir. (Kastner, 1998) Burke’nin süblime tanımı da yer alan bu anlayışa göre, insanda saygıyla karışık korku ve şaşkınlık yaratan çalışmaların sonsuz, yüce olmalarıdır.

Ancak yeryüzü çalışmaları, 18. yüzyıl estetik kuramını yaratan Burke’nin ortaya koyduğu süblime anlayışının tersine izleyiciyi büyülemek, heyecanlandırmak amacıyla taşınmaktadı. (Kastner, 1998) Anıtsal ölçekleri ve etkileyicilikleri ile heyecan uyandıran, şaşırtan çalışmalar olmaktan çok, yere ve zamana özel, toplumsal, politik ekolojik süreçlerin bir yansıması olarak, modern sanatın ve sanat objesinin ne olduğunu araştıran ve bu bağlamda yer, çevre ile mekan arasında ilişkiler kurmaya çalışan bir anlayışın parçasıdır.

Günümüzde de bir çok sanatçı bu anlayışın bir parçası olarak, açık alanlarda yaptıkları yerleştirmelerde bunu ifade etmektedirler. (Şekil 2.21)



Şekil 2.21 Richard Serra, “Snake Eyes and Boxcars”, 1990-93

Yeryüzü Sanatı etkisi ile bir çok sanatçı açık alanlarda yerleştirme yapmıştır. (<http://www.sculpture.org/documents/scmag02/oct02/diver/diver.htm>)

2.3. Kamusal Alanlarda Yerleştirme Sanatı

Toplumsal bellek oluşturma konusunda anıtların, anıtsal yapıların, meydan düzenlemelerinin yanı sıra, binalarla ilişkilendirilmek üzere, onlara anlam katmak amacıyla yerleştirilen heykellerin, sanatsal yerleştirmelerin önemi büyüktür. 1960 sonrası yerleştirme sanatı, galeri mekanlarının sınırlarından bağımsızlaşarak kamusal alanlara taşınmış, binalarla ilişkilendirilmiş ve kamu sanatı haline dönüşmüştür. Sanatçılar; meydanlarda, açık alanlarda ve binaların önlerine yerleştirilen heykeller

ve mekansal önermeler aracılığı ile; yapı ile çevre ile kurulan ilişkileri ve estetik algılamaları sorgulamaya devam etmiştir. Fransız sosyolog Michel de Certeau'nun da belirttiği gibi, fiziksel bir mekan olarak kent, sosyal aktiviteler ile, insanların o yer içindeki hareketiyle diğer bir deyişle kamusal alanda yer alan sanat ile somut hale gelmektedir. (Kastner, 1998)

19. yüzyılda gerçekleşen sanayi devrimi ile gelişen teknolojilerle beraber ve siyasi yapılanmalar gibi faktörlerle birlikte; kentsel mekan örgütlenmesi ve açık alanların yüklendiği anlamlar çok daha değişken olmaya başlamıştır. Kentsel açık alanlarda, mekanın barındırdığı canlılık, izleyicinin katılma duygusu önem kazanmaya başlamış; sanat, kentsel tasarımın bir parçası haline gelmiştir. Kentsel açık alana yayılan sanat ya da diğer adıyla, “Kamu sanatı”, kente kimlik kazandırarak, onu tanımlayarak, algılanabilir insani ölçeklere indirgeyerek kent karışmasını sanat ile unutturmaya çalışan bir etkinlik olmuştur. (Zengel, 2002) (Şekil 2.22, 2.23)



Şekil 2.22 Robert Irwin, “9 Spaces, 9 Trees”, Public Safety Building Plaza, Washington, 1983 Le Nörmant-Romain ve diğ. (1996)



Şekil 2.23 Isamu Noguchi, California Scenario, 1980-82 Le Normand-Romain ve diğ (1996)

Modern dönemin kamusal alan ve müzelerinin açık alanlarındaki yerleştirmeleri ile mekan heykeltıraşı olarak bilinen Isamu Noguchi'nin çalışmaları da olduğu gibi çıkış noktası olarak geleneksel Zen niyati bahçelerini ve minimal heykeli, doğanın bir oyunu olarak insanın fiziksel ve algısal gerçekliğine indirgenmesi yer almaktadır. Noguchi aynı zamanda kamusal alana modern heykeli yerleştiren ilk sanatçılardan biri olarak da bilinmektedir. Le Normand-Romain ve diğ (1996)

Ancak ofis binalarının, ya da ticaret merkezlerinin önlerine logo niteliği taşıyan yerleştirmelerin kamu sanatı ile ilişkisi bulunmamaktadır. Konuyla ilgili olarak Thierry de Duve; eskimekte direnen ve bu tür bir mîmarlıkla bütünleşmeye çalışan yerleştirmenin “modern heykeltçilik” olduğunu ileri sürer. De Duve’ye göre bu yerleştirmeler; deviş merkezlerinin önündeki gezinti yerlerini süsleyen ve sanat yapıtlarından çok dev logoları andıran “biyomorfik” ya da “minimal” zevksizlik olarak karşımıza çıkmaktadır. (De Duve, 2002)

Modernleşme sürecinin “sanat nesnesi” anlamını yükleyen ürünleri, ait oldukları bağlamın fiziksel bir parçası olmaktadır. Geçmişte sanat nesnesi; bir sütun ya da cephe ögesi olarak ya da duvarın işlenmiş, boyanmış bir katmanı olarak heykel ve resim mimarının ayrıştırılan, koparılan bir parçası olarak görülmekteydi. Kentsel yapı; gerek Avrupa ortaçağ kentinde, gerekse doğunun geleneksel kentinde, özerk bir kendiliğe yer vermeyen, doğal ve kendiliğinden örgütlenme mantığı ile tanımlanıyordu.

“Bugün özel bir anlam yüklediğimiz tarihsel anıtlar da bu kentte yine ögelerin anoni mîmarlıklar düzeni içinde yer alıyordu. Anıtın kentsel bütünle kurduğu di zimsel ilişki, bir konutun bütünle kurduğu ilişkiyle aynı düzen bağrılarını taşıyordu.

Bu doğal dil düzeni Rönesans’la yani modernleşme süreciyle birlikte çözülmeğe başladı. Özne nesne bütünselliği parçalanmaya koyulmuş, nesne bağımsız varlığıyla kentsel mekani içinde boy göstermeye başlamıştı. İşte kent mekânının sanat nesnesiyle tanışması da bu süreç içinde gerçekleşti. Modernleşme sürecinde kentsel mekân yaşadığı asıl kırılma noktası ise Barok dönemde ortaya çıktı. Artık *düzenlenmiş* kent mekânı, bir yandan mîmari nesnenin özerkliği tanıyacak, bir yandan da sokaktan meydana hiyerarşik bir kurgu taşıyan ve sanat nesnesini bu kurguya katan modern örgütlenme anlayışını temsil edecekti. (Köksal, 2000)

Bu anlamda; modernleşme ile birlikte sanat yapıtı ve kentsel mekân arasındaki ilişkiler, geleneksel kent düzeninden belirgin bir şekilde farklılaşmıştır. Geleneksel kentte; kentsel mekân içinde yer alan öğeler birbirlerinden ayrışmayan, organik bir bütündür (Bu bütün, özne ve nesne bütünlüğünden kaynaklanmaktadır), modern kentte özerklik söz konusu olmuştur:

“Özne ile nesne arasında bir “mesafe” olması, kent öğelerinin de mesafeyle değil, zorunlu ve kendiliğinden yani doğal bir eklenişle bütüne katılması gerektirir. Modernleşmeyle birlikte, özne ve nesnenin arasında mesafe girmesi kentte karşılığını yine bir mesafede, kendisine özerk bir statü talep eden nesnenin ortaya çıkışında bulmuştur.” (Köksal, 2002)

20. yüzyılın modernist kent düzeninde, sanat nesnesi de kalıcı bir yer edinmiş; “micro milieu” (mikro çevre) ölçeğindeki kentsel tasarımın önde gelen öğelerinden biri olmuştur. Ancak modernist kent düzeni bir süre sonra, endüstri toplumunun kaotik modern kentine tesli olmuşur:

“Bu kentin sözünü mekansal bağlama ilişkisi içinde belirleyen çağdaş sanat üretimiyle buluşması ise belki de yüzyılın ikinci yarısındaki en önemli kırılma noktalarından birini getirdi. **Özerk bir kendilik** olarak kent içinde özel bir konuma giderek özel bir statü talep eden sanat nesnesi artık yerini endüstri kentinin geçici/değişken/akışkan/çoğul mekansal bağlamına katılan, aynı geçiciliği, aynı değişkenliği, aynı akışkanlığı, aynı çoğulluğu yeniden üretmeye koyulan bir sanat üretimine bırakmıştı.” (Köksal, 2000)

Günümüzün modern kenti de, bir tür “kendiliğindenlikle” oluşmuş kaotik bir bütünün parçalarına dönüştürmekte ve kentle kendi arasında “mesafe” koymak isteyen öğeleri de kısa sürede anonimleştirerek o bütüne katmaktadır. Çünkü bu, Köksal’ın da ifade ettiği gibi, “tasarlanmış ve bir bitmiş bir kent değil, bir geçiş ve geçicilik alanı, kimin kez de bir “yer” olmanın”dır. Bu anlamda, özerk sanat nesnesinin kent mekânı ile kurmak isteyeceği, mesafeye dayanan ilişki modern kentte zemin bulamaz. (Köksal, 2002)

Modern dönemin yerleştirmeleri de; çağdaş binaların kamu yapılarının önlerinde, insan ölçeğine yaklaşarak, modern heykelin işlevsel değerini, gerek etrafındaki yapıları farklı bir biçimde vurgulamış, gerekse onu, “içinde yaşanabilir bir yer” olarak sunmuştur. Le Normand-Romain ve diğ (1996) Bununla birlikte ilerleyen dönemlerde, kamusal alan sergileri ve büyük ölçekteki tematik sergilerde sanatçılara heykelsi yerleştirmeler yapmaları yönünde alt yapı oluşturmuştur. Sanatçılar; elemanların düzenlenmesi, sıralanması ve durumuyla kendi sanat mekanlarını kurmakta ve yerleştirmeye kendine özgü üsluplarını öne çıkartmaktadırlar. (Reiss, 1999) Ancak kentsel alanlardaki yerleştirmeler ve heykeller herşeyden önce kentin politikaları ile ilişkilidir. (Şekil 2 24, Şekil 2 25)



Şekil 2 24 Heizer, “This Equals That”, Lansing NY, 1980

Yerleştirme; sanat eleştirmenlerine göre, basit geometrik biçimlenmesi ile sanat çalışmasının ne olduğunu insanlara anlatmaktadır. Ancak 2002 yılında; etrafındaki plazaya ait olan yerin altındaki otoparkın çatısını tehdit ettiği ve kamu güvenliğini bozduğu gerekçesiyle kaldırılmıştır. (<http://www.lansingcitypulse.com/021224/021224heizer.html>)

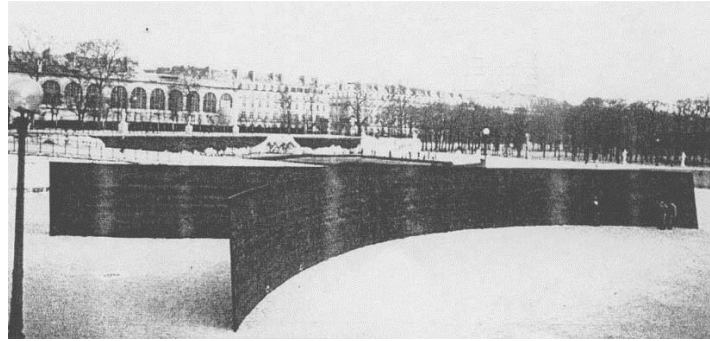


Şekil 2 25 Vito Acconci, “More Balls For Kapper Hall”, 1993-95

Acconci, English Department binası önünde yer alan ve sadece geçiş amaçlı olarak kullanılan meydanı, mobilya işlevli küreler ile doldurarak kullanım işlevini arttırmıştır. (<http://www.acconci.com/>)

Yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı gibi, kamu alanına taşınmasıyla sanat objesinin tanımları değişmiş; obje, mimarlığa referans veren ve kimi zaman mimarlığın da önüne geçerek dikkat çeken bir konuma ulaşmıştır. “Öeyandan kamu sanatı, sanatçılara mimarlık gibi fonksiyonel olmak zorunda olmayan mekan tasarlamasına olanağı tanımıştır.” Ancak Finkerpearl’e göre; mimarlar, sanatçıların aktif olarak şehirseltasarımda rol oynamasından kimi zamanlar rahatsızlık duymaktadırlar. (Finkerpearl, 2000)

Kuzey Amerika’da ve Avrupa’da yere özgü bir çok çelik heykeli bulunan Richard Serra’nın çalışmaları da; hacim derinlik, kütle, ölçek ve düzlem yer ve çevre gibi, heykelde olduğu kadar mimarlıkla da bulunan kavramları sorgulamaktadır. Serra; sanatı işlevsizlikten kurtarmanın onu başka bir şey yapmak, mimarlığa yakınlıştırmak olduğunu ifade eder. (Robbins, 1998) Strüktürel ve kompozisyonel mekansal yönsüzlük duygusunun, izleyicinin hareketine bağlı olarak nitelendirilen “Torqued Ellipses” ve “Clara Clara” (Şekil 2.26) gibi çalışmaları için Serra; “içinde yürümeyi, bakılmayı ve mekanı değiştirentek plastik sanatın mimarlık olduğu”nu vurgular. Mimarların bu gerekli işlevi eskisi kadar yerine getiremedikleri bu durumda, heykeltıraşların ve sanatçıların objelerini mekan içinde terkedilmiş olarak kalmaktadırlar. Le Normand-Romain ve diğ. (1996)



Şekil 2.26 Richard Serra, Clara-Clara, Place de la Concorde, Paris, 1983-84

Le Normand-Romain ve diğ. (1996)

Çağdaş sanatın kentsel mekanla kurduğu ilişkileri irdelleyen yerleştirmeleri ile dikkat çeken Serra; bir dönemin çok tartışılan yerleştirmelerinden biri olan Federal Plaza önündeki Tilted Arc çalışmasında da, (1981) kamusal alanı sorgulamaktadır. Ancak, diğer çalışmalarında olduğu gibi, Tilted Arc’ta da paslı çelik malzeme kullandığı için kullanıcılar tarafından “amaçsız, kullanışsız paslı duvarlar” olarak nitelendirilmiş ve

ka musal alan kullanıcılarını psikolojik olarak rahatsız ettiğ i gerekçesiyle plaza çalışanları tarafından 1989 yılında kaldırılmıştır. (Şekil 2 27, 2 28)



Şekil 2 27, 2 28 Richard Serra, Tilted Arc, Federal Plaza Önü, NY, 1981-89

([http:// www.pbs.org/wgbh/cultureshock/flashpoints/visualarts/tiltedarc_article.html](http://www.pbs.org/wgbh/cultureshock/flashpoints/visualarts/tiltedarc_article.html))

Serra'nın bu çalışması da, galerilerde sergilediğ i metal yerleştirmelerini, galeri mekânına özgü olarak, başka bir yere yerleştirildiğ i nde anlamını büyük ölçüde yitirmektedir. Le Normand-Romain ve diğ i (1996) Bu işe; kamusal alanda gerçekleştirilen yerleştirmelerin yere özel olduğunu, yerleştirildiğ i yeri n ayrılmaz bir parçası haline geldiğ i ni göstermektedir. Yerleştirme sanatçısı Dan Graham da, Rooftop Şehir Parkı Projesi kapsamında yerleştirdiğ i ve mimarlık ile sanat arasında bir yerleştirme olan “Two-Way Mirror Cylinder” pavyonunda, kentsel alanlardaki iletişimi kavramını vurgular. İki tarafı da şeffaf ya da yansıtıcı olabilen aynadan oluşan cam pavyon; ışığın yoğunluğuna göre değişen algılar sayesinde diğ er insanlarla etkileşimin önemini vurgulamaktadır. (Cooke, 2003) (Şekil 2 29, 2 30)



Şekil 2 29, 2 30 Dan Graham, Two-Way Mirror Cylinder Inside Cube, Chelsea, 1981/1991

([http:// www.diacenter.org/exhibits/graham/graham2_3.jpg](http://www.diacenter.org/exhibits/graham/graham2_3.jpg))

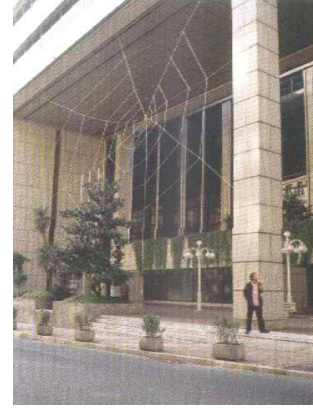
Türkiye’de ise; yerleştirme sanatı çoğunlukla galeriler ile sınırlı kalmış, kamusal alana tam olarak yayılamamıştır. Ülkemizde kamusal alanda sanatın, dekorasyonla özdeşleştiği bir anlayış hakimdir. Kentsel alanlarda yerleştirme herşeyden önce düzenli bir kentsel tasarımın önemini vurgulamaktadır. Günümüzde, sanatın kamusal alana yayılması, ancak bir takım sergileri kapsamında gerçekleştirilmektedir. (Şekil 2 31, 2 32, 2 33) Yeni tanımlanmaya başlanan bu süreç; hem kent politikaları, hem de Türkiye’nin kent mekanı ve sanat yapısı ilişkisinin tarihi konumu ile ilgilidir:

“Kentsel mekanla birimöge ilişkisine yeni bir anlamataşıyacak değişimin erken örnekleri Lale Devrimarlığının çeşme ve sebillerinde ortaya çıktı. Sokakla yapı adası arayüzünün verdiği düzlemesadık geleneksel öge, artık bu düzlemin sınırlarından taşmaya, giderek bağını zılaşmaya doğru yol alıyordu. Kuşkusuz bu erken örneklerle karşın 18. yüzyıl İstanbul’unda özerkliği ilan eden, bütünle yeni bir ilişki tanımlayan mimari öğeden söz edilemez.. Modernleşme çizgisinin ancak 19. yüzyıl İstanbul’unda belirleyicilik kazandığını söyleyebiliriz. 19. yüzyılda bir yandan geleneksel yapı içinde varlığını sürdüren geleneksel öğeleri, bir yandan da yeni sözlüğü yeni bir dizimle kente ekleyen, giderek kente yeni bir *topos* ekleyen yeni öğeleri görüyoruz. Cumhuriyet sonrası İstanbul’unda kentsel mekanla sanat nesnesi ilişkisi, bağlamından koparılmış geleneksel kent ögesi üzerinden var edilmeye çalışıldı. Başka bir deyişle, bu dönemde İstanbul’a damgasını vuracak modern mimar hareketleri hem kentsel yapıyı dönüşümüne uğrattı, hem de çevreleri ‘temizlenen’, yerleri değiştirilen yani kentle kurulu ilişkileri ortadan kaldırılan geleneksel öğeleri kent içindeki hazır sanat nesneleri olarak değerlendirdi. Yani, önce öğenin kendi anlamını ortadan kaldırdı, sonra da ona sahip olmadığı yeni bir anlam yükledi.” (Köksal, 2000)

Bununla birlikte, günümüzde de yapılan bir çok yerleştirmenin ilginç fikirlerin yansıtılma çalışıldığı, “buluş” niteliği taşıyan ve yerleştirildiği mekan ile herhangi bir bağ kurmadığı örnekler sayısızdır. Ancak bu durum Türkiye’de yerleştirme sanatının, kamusal alanlarda henüz tam olarak meşruiyetini kazanmamasının bir sonucudur. Gerçekleştirilen sergiler aracılığıyla da, yerleştirme sanatının bu konumu değiştirilmeye çalışılmaktadır. (Şekil 2 31, 2 32, 2 33)



Şekil 2 31 Ahmet Mıderrisoğlu, Taşkılla Bahçesi'nde Habitat II kapsamında gerçekleştirilen sergilerden biri bir yerleştirme, 1996 (Anon (b), 1996)



Şekil 2 32 Derin Sarıyer, Ağaçlar, Nisantasi Yaya Sergileri, İstanbul, 2002 (Anon (a), 2002)

Şekil 2 33 Fuat Şahinler, İsimsiz, Nisantasi Yaya Sergileri, İstanbul, 2002 (Anon (a), 2002)

2.4 Yerleştirme Sanatında Yere Özellik Kavram

Sanat yapıtları, yerleştirildikleri mekan ile; biçim işlev, zaman ve bellek kavramları (geçmiş ve şimdiki anılar) bağlamında ilişki kurmaktadır. Belirli bir mekan için yapılan sanatsal düzenlemeler; yere özel (site-specific) yerleştirmeler olarak, çevreden aldığı izlenimleri taşıyarak, çevreyle bütünleşik algılanmalar yaratırlar. Yerleştirme sanatı da; bir heykel ya da resmin yapıldıktan sonra herhangi bir yere yerleştirilmesini değil, belirli bir mekan için özel olarak yapılan sanatsal çalışmalarını vurgulamaktadır. Ancak, rastlantısal biçimlenmeler ve düzenlemeler olarak algılanabilen yerleştirmelerin biçimselliğinin ardında, aslında bir kavramın düzenlenmesi yer almaktadır. Yere özel kavramların biçimselleştirilmesi olarak yerleştirmeler; yerin bir parçası olarak, izleyicinin kavramsal ve algısal deneyimini

yeni den inşa etmektedir.

Yere özellik, belirli bir yerdeki çalışmayı, ya da o yerin kendisinden çok, zamsal ve anlamsal boyutları ile kurduğu mekânı ifade etmektedir. Aynı objeler, aynı düzende bir başka yere yerleştirildiklerinde, tamamen farklı bir anlam kazanmaktadır.

Yere özel olma açısından hazır-yapılar; sanatçıların bağlamdan çekip çıkardıkları ve sanat yapıtı olarak çattıkları “object trouvé” (bulunmuş eşya) kavramsal yeni kurgularıyla anlam kazanmaktadır. Keyfi olarak fazladan bir düzgülü yaratma yoluyla sanatçı; hazır yapının kavramını yeniden bulur, icat eder, yeniden formüle eder. Sanatçı, bu formülü; “yabancı bir gelenekten seçilip alınan göndermelerle nesneyi keyfi olarak iyece doludur, ya da gerçekte başka düzgülünün öğelerini kendisiniinkiyle bütünleştirerek, doğal ya da sanayiye varlık biçimlerine gönderme yaparak” dışlaştırır. (Eco, 1992) Ortaya çıktığı dönemden itibaren gerek hazır yapıları kullanan; gerekse yeni biçimlenmeler yaratan yerleştirme sanatı ve yeryüzü sanatı da; objenin yeni anlamı taşıyacak ve onunla bütünleşecek mekân arayışı ile bu “yeni icadı” sergiler.

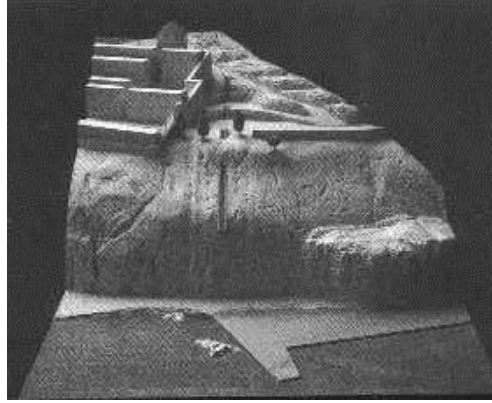
Aslında yerleştirme sanatının yere özel olması; 1960’larda yeryüzü sanatı ile diğkaten çeken bir özelliktir. Yeryüzü sanatçıların çalışmaları; doğanın büyüme ve çürüme süreçlerini de gösterme amaçlı olarak, çevrenin sosyal kullanımlarını sunmaktadır. Çağdaş yerleştirme sanatçıları da, yeryüzü çalışmaları ile açıklanan ve doğanın idealize edilmiş kavramlarını; şehrsel, tarihsel ve sosyal çevre içine taşımışlardır. (Kastner, 1998), De Oliveira ve diğ (1993) Doğa, kentsel alan ya da galeri mekânı gibi her üç alanda da yerleştirme sanatı; örneklerde de gördüğümüz gibi; obje, olay (event) ve konumarasında özel ilişkileri vurgular. Yerleştirildiği yerin ruhunu ortaya çıkartan, görünmeyeni görünür kılan çalışmalar olarak bir anlamda “yerin performansı”dır. (Kaye, 2000)

Yere özel bir biçimde anlamı kazanması dolayısıyla yerleştirme sanatının sınırları ki zaman kavramsal, anısal çalışmalarla da biçimlenmektedir. İsraili sanatçı, heykeltıraş Dani Karavan’ın kamusal alan ve doğadaki çalışmaları; yere özel, kavramsal ve anısal çalışmalardır. Sanatçının İspanya-Fransa sınırında ünlü düşünür, yazar Walter Benjamin’in, Nazi baskından kurtulmak için intihar ettiği kayalıklarda, ona adadığı ve mîmari öğeleri kullanarak gerçekleştirdiği kavramsal

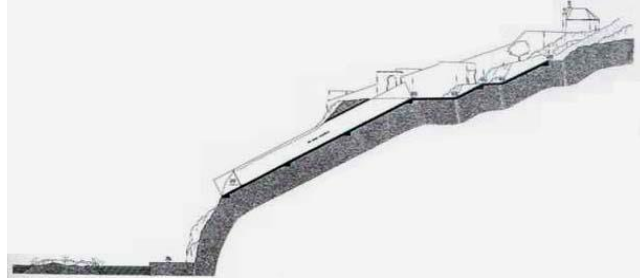
Passages (Pasajlar) (1990), çalışması da, bir anıt olduğu kadar yerleştirme sanatının pratik alanı içinde sayılmaktadır. (Şekil 2 34, 2 35, 2 36)



Şekil 2 34 Dani Karavan, “Pasajlar”, Port Bou, Fransa-İspanya, 1990
(Weilacher, 1996)



Şekil 2 35 Dani Karavan, “Pasajlar” Model (Restany, 1992)



Şekil 2 36 Dani Karavan, “Pasajlar” Kesit (Weilacher, 1996)

2.5 Bölüm Sonuçları

Bu bölümde; yerleştirme sanatı, galerilerde, doğada ve kamusal alanlarda, çeşitli boyutları ile incelenmiştir. 1960'lardan beri yerleştirme sanatı; tarihi boyunca aldığı farklı biçimlenmeler, çevre ve ölçek ile sanatın ne olduğunu araştırmış ve dönemin sosyal, kültürel, ekonomik yapısıyla da ilgili olarak, sanat objesi ile mekansal ilişkileri incelemiştir. Modern heykelin de anlamının ve boyutsal sınırlarının farklılaşmasıyla; geçmişin sanat kabullerinden kopup radikal bir çıkış noktası yaratarak sanatçılar; galerilerde, açık alanlarda, doğada, mekansal yerleştirmeler yapmışlardır.

Bu sanat çalışmalarının ortak özelliği; yer kavramı ile ilişkili olmaları, yere özel anlamları ortaya çıkartan kavramsal boyutları ve yerleştirildikleri mekanın farkındalığını yaratmaları; onu ile sanat objesinin anlam bütünlüğüne ulaşmasını sağlayan bir şey olarak sunmalarıdır. Ancak çalışmanın içinde, “mekanında” varolunarak, yani geçicilik içinde kurdukları zamanın bir parçası olarak, yani yaşanarak anlaşılabilir çalışmalardır.

Yerleştirme sanatçıları, sanat ve mimarlık arasındaki geleneksel ilişkileri kırarak, binalara ilişik olarak, ya da bina içerisinde yerleştirdikleri çalışmalarında; gerek fiziksel bir sınırlayıcı olarak mekan ile, gerekse sanat objesini ile yer ve mekana ilişkin kavramsal temalar arasında anlam bütünlüğü oluşturmaya çalışmışlardır. **Bu anlamda yerleştirme sanatı; obje merkezli sanat yerine, sanat mekanları yaratmıştır.** Çalışmayı çevreleyen mekan da çalışmanın içine katarak, mekana farklı bir bakış açısı sunmuştur. Ancak, mekan, bu anlamda, obje ya da içi doldurulabilecek hacimsel özelliğinden çok, toplumun sanat anlayışını yansıtan, politik ve kültürel anlamlarını ifadesi olan bir sanatsal çalışmalar bütünü olmuştur.

Ancak herşeyden önemlisi; yerleştirme sanatı; mimarların da etkinlik alanına girmiş; günümüzde de olduğu gibi mimarların sanatsal enstalasyonlar yapmalarını sağlamıştır. Düzenleme yapmak, mimarlığın temel işlevlerinden biri olsa da, yerleştirme sanatı ile; mimarlığın deneysel, yere özel sanatsal çalışmalarının artması söz konusu olmuştur. Mimarları da sanatı içine çekerek, gerek sanat için özel alanlar tasarlanmasına gerekse bir sanat objesi olarak mekanlar yerleştirmelerini sağlamıştır. Günümüz mimarlarının da, sanatla bütünleşik mekan yaratmaları ya da sanatı, özellikle de yerleştirme sanatını mimari

anlayışlarının önemli bir etkinlik alanı olarak görmelerini, “nâri yerleştirmeler” yapmalarını bununla açıklayabiliriz.

3. MİMARİ YERLEŞTİRMELER

Çalışmanın önceki bölümünde, sanatsal bir etkinlik olarak yerleştirme sanatı; galeriler, kamusal alanlar ve doğada olmak üzere tarihsel süreci ile incelenmiş ve bu doğrultuda yapılan sanatçı çalışmaları ile örneklendirilmiştir. Bu bölümde ise; mimarların sanatsal etkinlik alanı olarak gerçekleştirilen yerleştirmelerden söz edilecektir. Ancak öncelikle, yerleştirme sanatı açısından obje, heykel ve mimarlık yaklaşımının kavranması gereklidir.

Yerleştirme sanatının ortaya çıkması ile, sanat objesi ile içinde bulunduğu mekan, birlikte anlam kazanmıştır. Aynı dönemler içinde, modern heykelin de biçimsel ve ölçeksel sınırlarının genişlemesi ve özellikle sanatın galerilerden kurtularak dışarı açılmasıyla birlikte sanat objesinin, mimari ölçeğe yaklaşması söz konusu olmuştur.

Sanatçılar giderek artan sayıdaki çalışmaları ile, mimari mekana ve ölçeğe yaklaşan sanatsal yerleştirmeler yapmaktadırlar. Dan Graham gibi sanatçıların kamusal alanda mimari işlev içeren ve hatta neredeyse yapı sayılabilecek yerleştirmeleri; yerleştirme sanatçılarının ki mi zaman mimarlık rolünü üstlendiğini göstermektedir. Günümüzde gerek doğada, kamusal alanlarda, gerekse galerilerde, ki mi sanatçıların yerleştirmeleri; ölçekleri ve biçimlenmeleri itibarıyla mimari mekana benzer biçimde; içine girilebilir ve işlevsel bir mekana yaklaşmaktadır. Heykel ve mimarlık arasında yer alan bu yerleştirmeler; biçimlenmeleri açısından, sanat ve mimarlık pratiğinin içiçe geçtiğinin bir göstergesidir. (Şekil 3.1, 3.2, 3.3, 3.4) Sanatçıların mimari mekana yaklaşan çalışmaları; heykelsi çalışmaları, mimari yerleştirmelere bir geçiş teşkil etmektedir.



Şekil 3.1 Hansjörg Voth, Altın Spiral, Mırha, Fas, 1987 (Weilacher, 1996)

Şekil 3.2 Dani Karavan, Negev Anıtı, İsrail (Restany, 1992)

Bir marangoz ve ressam olan Voth'un Mırha Çölü'nde kendi için inşa ettiği Sky Stair way konutunun su kuyusu olarak işlev gören Altın Spiral'i, mi marlık ve yeryüzü sanatı ile ilişkilendirilmektedir. Sanatçı Karavan'ın ise, İsrail'de yerleştirdiği heykelsi biçimlenmiş bir anıt olmakla birlikte içine girilebilir mekansal özellikleri ile mi marlığa yaklaşmaktadır. (Weilacher, 1996) (Restany, 1992)



Şekil 3.3 Dani Karavan, Negev Anıtı, İsrail (Restany, 1992)



Şekil 3.4 Dani Karavan, Negev Anıtı, İsrail (Restany, 1992)

Bir heykel olarak anıt da; özerk bir obje olarak, çevresinin yalnızlığı ile karakterize edilirken; çevresini pasif bir konuma getirerek gösterir.

3.1. Mimarî Mekanla Yakılaşan Heykelsi Yerleştirmeler, Mimarlık- Heykel-Objeye İlişkisi

Yerleştirme sanatı ile ağırlık kazanan obje kullanımı ve düzenlenmesine benzer şekilde; modern heykel de sanat tarihi içinde, geçmişin binâ cephelerindeki dekoratif amaçlı kullanımdan bağımsız olarak yeniden anlamlandırılmasını günde ne getir miştir. Modern dönemin sanatçıları da; heykeli, kaidesinden kurtararak, kütlelerin ve boşlukların etkileyici kontrastlarını yalın ifadelerle buluşturarak yerleştir mişlerdir.

Modern heykel, klasik heykel den ve daha önceki sanat çalışmalarından farklı olarak sadece estetik ve entelektüel diyalog olarak deneyimlenmeyi değil, aynı zamanda içine girilmeyi, dokunulmayı, kullanılmayı, izleyicinin algısına dayalı olarak, bedensel katılımı da içeren çok yönlü duyuşsal boyutları içermektedir. (Weilacher, 1996) Modernist heykel herhangi bir yere oturtulabilecek bir şey olarak; “bir binanın üzerinde ya da önünde bulunup da binaya dahil olmayan, ya da manzarada bulunup da manzaraya dahil olmayan tek şey” olarak görülmüştür. (Krauss, 2002) Bir anlamda, çevresinden kopartılmış ve kendine referans veren bir obje olarak nitelendirilmiştir. Bugün mimarlık ürünü gibi heykel de, kendi mekanını yaratabilen, algılayıcının ve kendisinin devingenliğine bağlı değişen mekan yaşantıları oluşturabilen bir öge olarak gerçekleştirilebilmektedir. Ancak, heykeli yapıya bağımlı kılan ya da bir mekan odağı olarak ele alan anlayışlar geçerliliğini tam olarak yitir memiştir. (Tanyeli, 1997)

1960’larda ortaya çıkan yerleştirme sanatı; modern heykelin yeni anlamlarını sorgulamıştır. Modernist paradigmada yer alan zaman ve yeri aşma anlayışına karşıt bir şekilde, yerleştirme sanatçıları zaman ve mekan da yer içinde düşünmüşlerdir. (Şekil 3.5) Üçüncü boyutu ağırlıklı olarak kullanan yerleştirme sanatçılarına göre, yerleştirilen obje (bir anlamda yeni heykel anlayışı), kendine referans veren bir şey olmaktan çok, çevresi ile birlikte anlamkazanan bir parçası haline gelmiştir. Mekan; içinde yerleştirilen objenin, hem fiziksel olarak sınırlayıcısı, hem de anlamsal bütünlüğünün tanımlayıcısı olmaktadır.



Şekil 3.5 Richard Serra, Torqued Ellipses, Dia Center For The Arts, 1997-98 sergisi
(www.diacenter.org)

Yerleştirme sanatında, yaratmaya çalıştıkları anlam bütünlüğü açısından sanatçılar; sanat objesi ile birlikte, mekana ilişkin fiziksel ve anlamsal verilerle diyalog içindedir. Bu anlamda; mekansal özellikleri vurgulamaları, mekansal elemanlarla çalışmaları açısından mimarlığın mekan kurgulama alanına yaklaşmışlardır. Krauss'a göre, "Bu tip deneyimsel arayışlar, verili bir mekânın gerçekliği üzerinde mimarlık deneyiminin aksiyomatik özelliklerinin soyut açıklık ve kapalılık durumlarının haritasını çıkarma işlemidir. Mimari ve mimari olmayanın imkânlarını araştıran yerleştirme sanatçıları, kışkırtma, çizim, fotoğraf ya da aynaların kullanılması yoluyla mimarinin gerçek mekânına bir tür müdahale etmektedirler." (Krauss, 2002)

Yerleştirme sanatının objesini, mimarlık alanına yaklaştıran özelliklerden biri işlev ve ölçek ilişkisi dir. Ölçeğin farklılaşmasıyla birlikte, objeler de içine girilebilir mekansal özellikler kazanmıştır. Serra'nın "Torqued Ellipses" çalışmasında da olduğu gibi; heykelsi yerleştirmenin insan ölçeğine getirilmesiyle mimari yapıya yalınlaşması söz konusu olmuştur.

Yerleştirme sanatı çerçevesinde; heykel ve mimarlık arasındaki ilişkiler; işlev ve ölçek farkının yanı sıra biçimsel açıdan, monolitik olmaları yönünden de incelenilebilmektedir. Doğada, galeri mekânında ya da açık alanda çoğu yerleştirme; dışı kapalı, kendi içinde anlam kazanan, iç mekânının dış formuna yansıtıldığı monolitik olma özelliği taşıyan yapılardır. Monolitik yerleştirmelerin özelliği; çevresi içinde bağımsız görünen, tesadüfi teklikleri ile dikkat çeken yapılar olmalarıdır. Bir anlamda, heykel ve mimarlık arasındaki sınırları yansıtmaktadırlar.

Monolitik bir yerleştirme, bir sanat objesi ya da heykel olabileceği gibi, mimari işleve sahip bir yerleştirme de olabilir:

“Mimarlığın yabancı ve yabancılaştırıcı nesneleri olarak monolitik yerleştirmeler, *tek başına* olmaları, çevresel ve zamsal farklılıklarından obje ve bina olma arasındaki sınırları çizmektedir. Kendi başına duran, *container* biçiminde olan bu yerleştirmeler yabancılaştırıcı dış kabuğunun altındaki gizemi gösteren, saklayan gizemli, şoke edici, beklenmedik ve yabancı olanı ifadesidir. Monolitik karakterlerini bilinçli bir şekilde estetik alana taşıyor olmaları yönüyle radikal, içsel ve dışsal gerçeklikleri nedeniyle paradoksaldır.” (Michado ve H-Khoury, 1995) (Şekil 3.6)



Şekil 3.6 Atila, Parasite, Rotterdam 1996

(<http://www.atila.nl/atila/paracott/making/making.html>)

Sanal mimarlığın bir yerleştirme nesnesi olarak bu biçimlenme; yanında ölçek olmaksızın bir heykel ya da mimari bir yapı olarak algılanabilir. Modern heykel anlayışında olduğu gibi, kendine referans veren, yere özel olma özelliğini; çevresi içinde yarattığı baskınlık sonrası elde eden monolitik bir yerleştirmedir.

Heykel ve mimarlık olma arasındaki sınırları yansıtan monolitik yerleştirmeler; ölçek ile anlam kazanan ve yerleştirme ediminin oyunu karakterini temsil eden yerleştirmelerdir. Sanatsal bir yerleştirme olarak Tony Smith'in "Die" olarak da bilinen ve siyah madenden yapılmış olan kusursuz bir küp biçimindeki Six-Foot Cube yerleştirme (1962) de, anıtsal heykel ile bir obje olması açısından ilginç bir örnektir. "Die"; bir monolitik mimari yerleştirme olan Jean Nouvel'in 2002 yılında Swiss Expo kapsamında eski bir Ortaçağ kasabası olan Mürten'de yerleştirdiği ve 1894 Mürten Savaşı'nı betimleyen bir sergileme alanı olan Monolith ile benzerlik göstermektedir. Her iki yerleştirme de, heykel ile mimari ürün arasındaki sınırları işaret etmektedir. (Şekil 3.7, 3.8)

Die Yerleştirme, "minimal sanatın Gestaltı olarak, kendi çevresinde izole olmuş bir obje" olarak tanımlanmaktadır. Eleştirmenlere göre; onu, Dada'dan türeyerek, geçmişin heykelsi ön kabullerinden radikal bir kopuş olarak bulmuş obje kültürü ile

açıklanmak mümkündür. De Duve, De'nin geometrik sıradanlığı ve siyah renginin yerleştirmenin kendi içine kapanmasını ve kendi içine dönüklüğünü vurguladığını belirtir. Nereye yerleştirilirse yerleştirilsin bu çalışmanın hiçbir yere ait olmayan ve hiçbir şeye gönderme yapmayan görünümünü eleştirir. Ona göre, De yerleştirilmesi, bir heykel olmaktan çok bir heykel kaidesidir. “Eksik olan şey, heykelin kendisinden çok, onu var eden ve ona anlam veren iletişimi malan” olmaktadır. (De Duve, 2002) Benzer şekilde, Nouvel'in sergilemeye amaçlı olarak yerleştirdiği Monolith'i de, dış biçimlenmesi ile iletişim değerinden yoksundur. Bir mimari yerleştirme olmasına rağmen, Monolith iletişimini, dış biçimlenmesi ile değil, kendi içinde sergilediği ve savaşa ait görüntülerle donatılmış olan medyatik ortam ile geçnişe ait kavramları canlandırarak, anısal olarak sağlamaktadır.



Şekil 3.7 Tony Smith, “De”, 1962, (1,8m x 1,8m x 1,8m) (Michado ve H-Khoury, 1995)



Şekil 3.8 Jean Nouvel, “Monolith”, Arteplage, Morat, Swiss Expo, 2002 (sağda yer alan yapı, 34m x 34m x 34m (Anon (b), 2002)

“Şehri dekore eden, ona aksan katan, kimliğini kuran heykelsi biçimlenmeler” olarak monolitik yerleştirmeler; şehir dokusuna iliştilirilmiş aksesuarlar gibi, o yerini konu

haline gelen bağımsız yerleştirmelerdir. Son yıllarda gerçekleştirilen monolitik strüktürler, binalar da aslında, bu anlamda geniş çaplı çağdaş pratik içinde değerlendirilmelidir. (Machado ve H- Khoury, 1995)

Medyanın tüm olanaklarını sunan günümüzün birçok yerleştirmeşi de, dışa kapalı bir kutu biçimindedir. Ancak yerin ve kavramın yarattığı kurguyu gözardı ederek yerleştirmeleri sadece biçimsel açıdan eleştirmek; mimari ürünü, çevresinden bağımsız bir obje durumuna indirmektedir. Bu yerleştirmeler, iletişimdeğerlerini çoğunlukla iç mekânında sergiledikleri etkileycilikler ile sağlayan yapılardır. Öçek ile birlikte mimari yapı işlevini kazanan bu yerleştirmeler ise, sanatsal bir etkinlik alanı olarak mimari yerleştirmelerin konusu olmaktadır.

3.2 Mimari Yerleştirmeler; Mimari Bir Etkinlik Alanı Olarak Yerleştirme

Sanatı

Mekana yaklaşan özellikleri ile sanatsal yerleştirmeler; mimari bir etkinlik alanının çalışmaları olarak “mimari yerleştirme” kavramını işaret etmektedir. Mimari yerleştirmeler; yerleştirme ediminin deneyimsel, açık uçlu, sorgulayıcı ve önermecilik karakteristikleri ile ilişkili olarak, sanatsal etkinlik alanına kayan bir pratik alanı içinde yer almaktadır. Mimarlar arasında kullanılan bir terim olarak, mekânla ilgili sanatsal, deneyimsel düzenlemeler, biçimlenmeler açısından tanımlanmaktadır. **Mimari yerleştirmeler; yerleştirme sanatına yakınlıkları açısından, mimarlığın bina inşaatı ile bilinen sınırlarını genişleten mimari çalışmaları ifade etmekte ve herşeyden önce mimarlığın bir sanat olduğunu vurgulamaktadır.**

Günümüz mimari pratik alanının önemli bir parçasını oluşturan yerleştirme sanatının ve önerme düzeyindeki projelerin ağırlık kazandığı gözönünde bulundurulursa; mimari yerleştirmeleri incelemenin önemi de ortaya çıkmaktadır. Söz konusu mimari yerleştirmeler; bir bina yerleştirmesinden çok, geçici ya da kalıcı; yapısal olarak çevreleri içinde farklı kınlıklarıyla dikkat çeken, ki mimari zaman bir heykel ya da bir strüktür, şiirsel bir biçimlenme, ki mimari zaman da bir önerme ya da kavram düzeyinde kalan sergilenmeleri, düzenlemeleri içermektedir. Galerilerde, açık alanlarda ve park düzenlemelerinde, ya da peyzajın bir parçası olarak yerleştirilen çalışmalar; strüktürel ve heykelsi biçimlenmeleri ile “heykelsi mimarlık” çağrıştırırlar. Ancak heykelin biçimselliğine gönderme yapan, bir “yapı” olarak heykelsi mimarlık ayrı

bir çalışmanın konusu olmaktadır. Bu alışma doğrultusunda açıklanacak ve örneklendirilecek olan yerleştir neler, bir yapı ol maktan çok, çoğunlukla yerleştir ne sanatı ile ilişkili olarak m m nların doğada, açık alanlarda, kamusal alanlarda ve de galerilerde yapılan sanatsal yerleştir neler, deneyi nsel çalışmalar ile sınırlandırılacaktır. Tüm bu çalışmaların ortak özelliği olarak da “yer” kavram üzerinde durulacaktır.

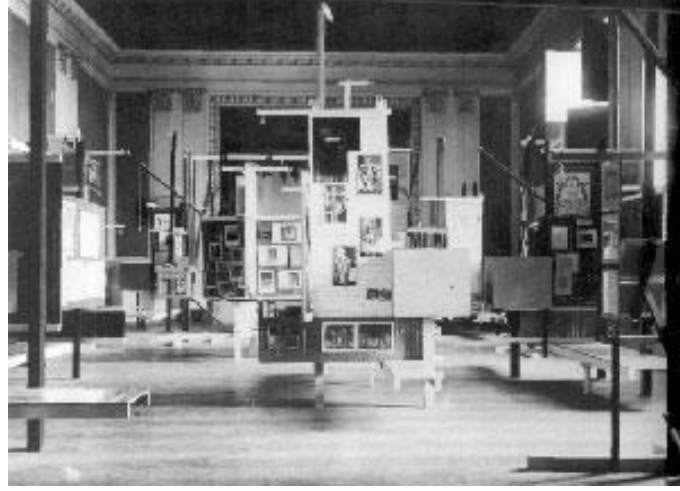
M mri yerleştir neler; herşeyden önce, m m nın ya da tasarımı nın yer kavram na ilişkin düşüncelerini yansıtan deneyi nsel bir etkinliktir. M m nların yapılarını anlamak, aynı zamanda onların galeri mekanlarında, açık alanlarda gerçekleştirdikleri yerleştir nelerde açık bir şekilde vurgulanan teorik arka planı kavramkla mnkn görünmektedir.

M mrlıkta yerleştir ne edi mi; entelektüel düşünce ile gerçek inşaat arasında korelasyon olarak m mrlık ve sanatı biraraya getirilmektedir. Smith, sanatı m mri üreti ne benzeterek, çizim ve inşa et ne arasındaki tasarım sürecinin farklılığına dikkat çeker. Ona göre; 16. yüzyılda t en sili çizim tekniklerinin gelişmesi, m mrlara alandan uzaklaşarak tasarımı nı gerçekleştirme olanağı sağlamıştır. Edward Robbins de, inşaat alanından uzaklaşması nın, m mrlığı, matematik ve yazının entelektüel, bili nsel arayışlarına benzer bir “sıradüzen” nesleği haline getirdiğini belirtir. (Smith, 2003) Aslında, her bir yapısal eleman bağımsız olarak düşünüldüğünde, m mrlığın bir sıradüzen nesleği olduğu ortaya çıkmaktadır. Elemanların birbirleriyle ilişkileri ve biraraya getirilmesi nede yapılan çeşitli düzenlemeler ile m mrlar, yere ve mekana özel yerleştir neler yapmaktadırlar.

M mrlık geç mişten bugüne değin bilindiği gibi, bir yer sanatıdır. İnşa edilen ya da tasarlanan tüm binalar, ya da taslak halinde kalan tüm projeler belirli bir yere özel olarak düşünülen ner nelerdir. M mri ürün; yerden bağımsız olarak düşünüle ne mekle birlikte, ancak kavramsal, tarihsel, politik ya da sosyolojik açıdan çevresi ile anlam kazanmaktadır. M mri bir ürünü, bir objeden ayıran en önemli fark; kendine referans vermesi değil, çevresi ile birlikte varolabilmesidir. Bu açıdan bakıldığında; etrafının farklılığını yaratma, onunla birlikte varolabil ne özellikleri ile yerleştir ne sanatının da “m mrlık” alanına yakı nlaştığını görürüz.

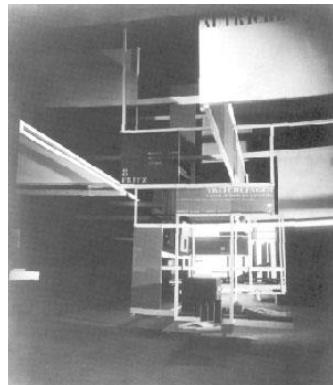
M mrlar; geç mişten beri sanatla ilgilenmişler, onu kendi deneyi malanlarını içi ne sokmuşlardır. Yere ve mekana özel yerleştir neler yapan erken modern dönem n

mimari ve sanatçıları da; ışık, renk ve mekanla gerçekleştirdikleri deneyimsel yerleştirmelerle yeni ifade biçimleri aramışlardır. Gaudí'nin inşaat alanındaki deneyimsel çalışmaları, birer yerleştirme olarak, kendi mimarlığının sınırlarını keşfetmek amacıyla taşınmaktadır. Aynı şekilde, Frederick Kiesler, tiyatro sahnesi ve sergi tasarımları ile mimari yerleştirmelerin deneyimsel doğasını, “sonsuz” mimarinin limitlerini araştırmıştır. (Rashid, 2002) Elemanların deneyimsel olarak bir araya gelmesiyle Kiesler; Bauhaus ve De Stijl sanatçılarının düşüncelerini mekana, strüktüre yansıtan çalışmalar yapmıştır. (Şekil 3.9, 3.10)



Şekil 3.9 Frederick Kiesler, International Exhibition of New Theater Techniques, Viena, 1924

Yerleştirme; sergi tasarımı izleyici, sanat ve çevresel mekan arasındaki etkileşimi yansıtmakta, Kiesler'in insan, doğası ve teknolojik çevreler arasındaki korelasyon, değişim düşüncesini ifade etmektedir. (<http://www.arch.mcgill.ca/prof/mellin/arch671/winter2001/dkouba/drmkiesler.htm>)



Şekil 3.10 Frederick Kiesler, Gty in Space, Exposition Internationale des Arts Decoratifs, Paris, 1925

Ki esler'in açık alanda sistem gerili mi olarak nitelendirdiği The City in Space; panel ve kirişlerden oluşan asma konstrüksiyonu ile Bahaus ve De Stijl sanatçıları nın görsel ütopyalarını yansıtan bir yerleştirmedir. (<http://www.arch.mcgill.ca/prof/mellin/arch671/winter2001/dkouba/drm/ki esler.htm>)

Yerleştir me sanatına yakınlıkları açısından ilk mi mari yerleştirmeler; “Alan Kurgulama” olarak da bilinen, 1923'te El Lissitzky'nin Berlin'deki küçük kare biçimli bir oda olan Proun Space (Proun Odası) yerleştirmeleri ve Kurt Schwitters'ın 1920-36 arasındaki artık malzeme ler, eski eşyalar ve nesnelerle dolu M erzbau (M erz Yapısı) ile başlayarak 1960'lı yıllarda bilinen biçimi almıştır. De Oliveira ve diğ (1997) (Şekil 3.11) Proun Odası; konstrüktivizma kının öncü düzenlemelerinden biridir ve birer mi mari yerleştir me olarak fadiler ile ilişkilendirilmektedir. M erz Yapısı ise; küçük bir heykel den başlayarak büyük ve derin bir iç mekana dönüşen mekan düzenlemesi ve değişen ifadesi ile yerleştir me sanatçılarına örnek olmuştur.



Şekil 3.11 M erzbau, Kurt Schwitters, Hannover, 1920-1933 (De Oliveira, 1997)

Yerleştir me Sanatı ile mi marlık arasında yer alan M erz Yapısı, yerleştir me edi minin deneyim sel ve değişken doğasını tensil etmektedir. Ancak, yerleştir me II. Dünya Savaşı sırasında yıkılmıştır.

M erz Yapısı, 1919'da M erz kolonu ile başlamış; Schwitters'ın yıllar geçtikçe, anısı olan objelerle, sanat ve uygarlık tarihini hatırlatan öğelerle ve başka sanatçıların yapıtları ile zenginleştirmesi ile oluşmuştur. Işık, hareket, yazınsal ve müzikal parçalar, plastik sanatların geleneksel disiplinleriyle tanımlanarak, yapıyı bütüncül bir sanat yapısına dönüştürmektedir. Yıllar boyunca eklenerek büyüyen yapı, yaratıcısının sanatsal gelişimini özetleyen bir yerleştir me kutusu olarak nitelendirilmektedir. Yerleştir me sanatçıları da; M erz Yapısı'nın mekan-obje ilişkisini etkisiyle, içine girilebilir ölçeklerde (oda büyüklüğünde) sanat çalışmaları

yaratma konusunda esinlenmişlerdir. (Reiss, 1999), De Oliveira ve diğ (1997), (Heckner, 2001)

Günümüzde mimari yerleştirmeler; 1960'lı yıllardan sonra ortaya çıkan yerleştirme sanatının, mekana getirdiği farklılıklar ile birlikte, mimarların galerilerde ve açık alanlarda, giderek artan sayıdaki yerleştirmeleri kapsamaktadır. Mimari yerleştirmeler dahilinde; yapıları bir çevre içinde ya da kentsel alanda yerleştirme yapmak ile, doğada, el değne miş alanlarda yerleştirme yapmak arasında görünürde bir fark bulunmamaktadır. İkişinde de ortak olan şey, yerleştirme ediminin bir özelliğ olarak, o yerin görünmeyen, gizli kalmış anlamını ortaya çıkarmak, belirginleştirerek yeri anlamlandırmaktır. Mimari yerleştirmelerde; yerleştirilen şeyin, objenin, yapının işlevli ya da işlevsiz olmasından çok çevreyle bütünlük kazanması, oraya anlamkatması önemlidir.

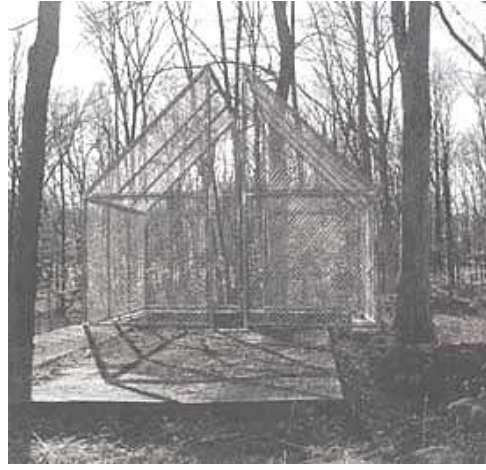
Günümüzde mimarların yerleştirme sanatının etkinlik alanına giren yerleştirmeleri; doğada, açık alanlarda, galerilerde ya da şehir ölçeğ içinde gerçekleştirdikleri sanatsal çalışmaları ifade etmektedir. **Mimari yerleştirmeler ile kastedilen çalışmalar; mimarların sanatsal etkinlik olarak galerilerde, sergilerde, iç mekanlarda, açık alanlarda yaptıkları geçici ya da kalıcı yerleştirmeleri, mimarlık etkinliği olarak işlevsel yerleştirmelerin çevre içinde düzenlenmesi içerilmektedir.** Bunun yanı sıra, strüktürel biçimlenmeleri ile dikkat çeken pavyon ve fofileri ve başlı başına bir ortam olarak sanal mimari yerleştirmeler de mimari yerleştirmelerin konusu olmaktadır. Ancak bu kadar geniş bir alana yayılan mimari yerleştirmelerin ortak noktası; düzenleme, sanatsal yerleştirme, performans sanatı, çevresel sanat, happeningler ve görsel sanatlara olan yakınlığı olmaktadır.

3.2.1. Mimarların Etkinlik Alanı Olarak Yerleştirme Sanatı

Mimarlar; mimari pratik alanlarının yanı sıra, sanatsal çalışmaları da kendi etkinlik alanlarına dahil etmişlerdir. Gün geçtikçe artan bir şekilde mimarlar; açık alanlar ve kamusal alanların yanı sıra, galerilerde, sergilerde de yerleştirmeler yapmaktadırlar. Bu galerilerde; yalnız projelerini sergilemekle kalmamakta birlikte, daha kavramsal nitelikte olan sanatsal enstalasyon olarak nitelendirilen çalışmaları ile de dikkat çekmektedirler. Yerleştirmelerinde, mekansal öğelerin düzenlenmesi ve kompozisyonuyla yeri, mekânı, geçiciliği sorgulamakta ve bu şekilde deneyimsel

arayışlarını ifade etmektedirler. Bununla birlikte mimarlar için yerleştirmenin sanatı ile mimarlığın sanatı, aynı varoluşsal anıya sahiptir. (Adamszyk, 2003)

Mimarî yapı ile strüktür arasında yer alan, yere özel deneyimsel önermeler; mimarların aynı zamanda deneyimsel çalışmalarının bir tensiliidir. Philip Johnson'ın Ghost House'u ve Shigeru Ban'ın sergi amaçlı olarak yerleştirilen Bambu Çatı strüktürü; mimarî anlayışın bir tensili olarak; yere özel ve deneyimsel birer çalışmadır. (Şekil 3.12, 3.13) 1980 yılında Johnson'ın tasarladığı bir kütüphane binasının arazisinde; artık varolmayan bir binanın temelleri üzerine çelik kafesten oluşan Ghost House; ev kavramı üzerine Johnson'un deneyimsel bir çalışmasıdır. (Payne ve Lewis, 2002)



Şekil 3.12 Philip Johnson, Ghost House, New Canaan, 1984 (Payne ve Lewis, 2002)

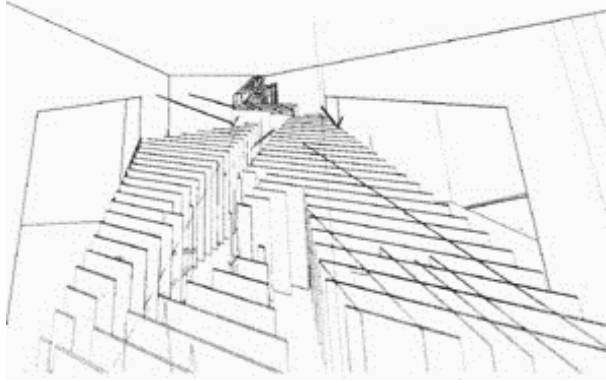


Şekil 3.13 Shigeru Ban, Bamboo Roof Yerleştirme, Rice Üniversitesi, 2002

Çatıyla ilgili geometrik olasılıkların, ışık ve şeffaflık kavramlarına ilişkin bir deneme. (<http://www.ruf.rice.edu/~ruag/02F/shigeruban/>)

Mimarî anlayışlarının bir göstergesi olarak yerleştirme ile mimarlar, çeşitli denemelerde bulunmaktadır. Yerleştirme; mimarlığın sanat ile olan yakın

ilişkisini göstermesi ve mimarların giderek artan sayıdaki sergileme etkinliklerini göstermesi açısından önem kazanmaktadır. Bu çeşit düzenlemeler; aslında sergileme ediminin de ötesinde; mimarların sanatsal etkinlik içinde bulunduklarını bir göstergesinden çok; mimari anlayışlarını, düşüncelerini araştırma ve farklı disiplinler içinde test etme olanağını sağlayan ortamlar yaratmaktadır. Daniel Libeskind'in "Line of Fire" (1988) ve Deconstructivist Tendencies in Paper Yarışması için tasarladığı yerleştirme, Nox'un "Flying Attic" yerleştirme ve Lebbeus Woods'un "The Storm" (2002) yerleştirme; öncelikli olarak onların mimarlık pratiklerini temsil eden çalışmalardır. (Şekil 3.14, 3.15, 3.16, 3.17, 3.18, 3.19)



Şekil 3.14, 3.15 Daniel Libeskind, "Through the paper trace", "Deconstructivist Tendencies in Paper" yarışması için tasarladığı bir yerleştirme, Papierbiennale Dueren 1996 (<http://destech.mit.edu/akilian/projectpages/libeskind.html>)

Libeskind'in bu yerleştirmesinde; yapılarındaki biçimselliğinde de yer alan matematik, resim müzikal kompozisyon ve grafik anlatıma ilişkin üslubunu yansıttığını görmek mümkündür. Bu çeşit yerleştirmeler, mimarların biçimsel arayışlarının bir temsidir.



Şekil 3.16 Nox, Flying Attic Yerleştirme, 1998 (Zellner, 1999)

Sanal ortamda tasarımı yapan ve bilgisayar teknolojilerini sonuna kadar kullanan Nox grubu, galeri içindeki yerleştirmeleri ile mekana ilişkin deneyimlerde bulunmaktadır.



Şekil 3.17, 3.18, 3.19 Lebbeus Woods, The Storm Yerleştirme, The Arthur J. Houghton Gallery, Cooper Union School of Architecture, 2 Ocak-1 Şubat 2002

Fırtına metaforu kullanarak Woods, bu yerleştirme tarihinde savaş ya da doğal afet gibi güçlerinin binalarda, şehirlerin mimari yapısında oluşturabileceği yıkıcı etkilerini ve bu yıkıcılığın radikal bir tasarımı pratiğine olanak tanıdığını ifade eder. Woods'a göre bu düzensizlik yeni olanın, daha önce düşünülmemiş mimari pratiklerin aciliyetine olanak tanımaktadır. “Biz mimarlar mimarlığın inşa edilmiş nedenlerinin bilgisini, etkilerinin belirsizliğindeki bilgi eksikliğine terk etmeliyiz”. (<http://www.cooper.edu/architecture/exhibitions/storm.html>)

Mimarların galerilerde, sergilerde, ya da iç mekanın ayrılmaz bir parçası olarak tasarladıkları sanatsal yerleştirmeler, düşüncelerini, mimari anlayışlarını test etmeye ve farklı bir biçim ya da teknikle ifade etmeye yarayan üslupsal ve deneysel çalışmalardır. Toyo Ito'dan Jean Nouvel'e kadar bir çok mimar; gerek kendi mimarlıklarının bir parçası, düşünsel çalışmasının ifadesi olarak, gerekse çeşitli sergilerde, tematik yerleştirmeler yapmaktadırlar. (Şekil 3.20, 3.21)



Şekil 3.20 Toyo Ito, Mediatheque Yerleştirme, 2001

Medya ve mimarlık ilişkileri.



Şekil 3.21 Atelier In Situ, Transfer Yerleştirilmesi, Kanada Mimarlık Merkezi, 1997

İzleyicilerin hareketine göre değişen görüntülerden oluşan; zaman ve mekan, gerçeklik ve sanallık algılarını üzerine deneyimsel bir yerleştirme. (<http://www.insitu.qc.ca/transfer/transfer.html>)

Galeriler dışında da sanatsal yerleştirmeleri ile mimarlar çeşitli deneyimsel, oynusunu çalışmalarında bulunmaktadır. Yere özel anlamlar yaratarak, o yerin görünmeyen, gizli kalmış ifadelerini somutlaştırarak yerleştirmeler yapmaktadırlar. Mimarlar, bu yerleştirmeler ile mimarlığın sınırlarını genişletmekte, onu sanatsal bir etkinliğin içine sokmaktadır. (Şekil 3.22, 3.23)



Şekil 3.22 Yumi Kori, Bernhard Gal, “Defragmentation/red”, Prenzlauer Berg Berlin, Almanya, 2001, ar + d enerjisi 2001 ödülü

19. yüzyıla ait bir yeraltı su deposunda, ışık, gölge, ekolar, müzik ve su sesi gibi 3 boyutlu olma mekanal öğelerin kullanımı ve düzenlenmesi (<http://www.arpl.usd.com/dec2001/nyu.htm>)



Şekil 3.23 Deniz Aslan, N. Erdoğan, A. B. S. Köknar, “Boşluk Üzerine Eklemler”
Yerleştirme, 2002

8. Uluslararası Mimarlık Ödülleri, Proje Dalı’nda “Düşler-Düşünceler” Başarı Ödülü alan yerleştirme; kentin sıradan mekanlarının yeni den keşfedilebileceğini ve canlandırılabilceğini göstermektedir. (Anon (c), 2002)

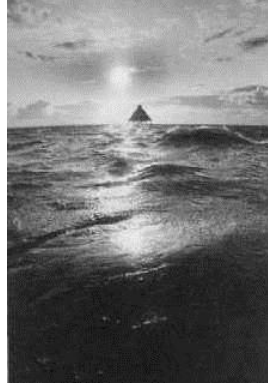
Mimari Yerleştirme; geçici, ya da kalıcı olabileceği gibi, önerme amaçlı olarak yerleştirme sanatının süreç, yer ve zamanla ilgili özellikleri ile örtüşebilmektedir. Günümüzde; gerek mimarlık yarışmalarında, gerekse birer tasarım olarak sunul an mimari önermelerin geçici yerleştirmelelerinde, mimari biçimlenme arayışlarına yönelik deneyimselliğin yanı sıra, süreç önem kazanmaktadır. **Özellikle günümüzün genç mimarlarının; mimarlık yapma ediminin sınırlarını genişletmek arayışı doğrultusunda, performans niteliğindeki mimari yerleştirmeleleri dikkat çekmektedir. Mimarlık edimi, bu anlamda bir süreç ya da performans sanatı olmaktadır.**

Stalker adlı İtalyan mimarlık grubu da mimarlığın bina inşa etme ötesinde, bir olay ya da hareket olabileceğini ileri sürer. Çeşitli mekansal düzenlemeler ve sanatsal projelerle kamusal alanlara dikkat çekmektedirler. Özellikle marjinal kamusal alanların özne-nesne ilişkilerini keşfeden ve eleştiren sanat pratiğini mimarlık yapmakla eşdeğer tutmaktadırlar. 1960’lı yıllarda; keşifsel olarak şehrin mekanlarında dolaşarak sosyal durumunu inceleyen uluslararası Derive adlı durume grubunun sanatsal pratiklerini benimsenmektedirler. Stalker grubu mimarlık yapmanın sınırlarını sanatsal bir etkinlik alanı içine sokması açısından önemlidir. (Smith, 2003)

Bir mimari yerleştirme olarak Casagrande ve Rinalta’nın “Land(e)scape” (1999) çalışması da, süreç ve performans yaklaşan mimarlığın konumunu gösteren bir örnektir. (Şekil 3.24, 3.25) Yerleştirme, endüstrileşmeyle birlikte modern tarım metotlarının gelişmesi sonucunda işlevini yitiren ahşap kulübelerin yokoluşuna, yer ve toprakla ilişkisinin yokolmasına dikkat çekmektedir. Yapısal özellikleri

England'ın da belirttiği gibi, önemli olan yalnızca görünebilen nitelikler değil, daha fazla ölçüde, kimliğin içkin niteliği olan “var edilen yokluk”lardır. Bu arazinin sesleri, özel bir probleme geçerli çözümleri gösteren ipuçlarını verir. Bu sesleri mîmara, çevre zayıfsa kendisinin güçlü olması gerektiğini veya çevre güçlüyse mîmarın uysal olması gerektiğini söylerler.” Emilio Ambasz'ın sözleriyle, herşeyin ötesinde, “mîmarlık yararcı olana şiir katmakla ilgili bir sanattır.” (England, 1998) Bu şiirsellik genellikle, çevresi içinde teklik özelliği gösteren yapılarda, heykelsi mîmari yerleştirmelerde kendini gösterir.

Tarihi içinde bu şiirselliği taşıyan biçimlenmeler, en eski mîmari yerleştirmeler olan Mısır Piramitleridir. Doğadaki mîmari yerleştirmeler olarak Piramitler; obje-heykel-mîmarlık arasındaki biçimlenmeleri ile çevreleri içinde teklik özellikler gösterir. Yerleştirme sanatının kapalı mekanlarından koparak doğaya açılan yeryüzü sanatçıları içinde önemli bir çıkış noktası olarak Piramitler, Norberg-Schulz'un da belirttiği gibi yeryüzü, gök ve güneşi birleştiren arazinin “Genius Loci”i; yani yerin ruhunu yansıtır. Bu özelliği ile Piramitler; geçmişten günümüze kadar da bir çok sanatçıya ve mîmara, gerek biçimselliği açısından, gerekse çevresi ile olan şiirsel etkisinden dolayı esin kaynağı olmuştur. (Şekil 3.26)



Şekil 3.26 Hannsjörg Voth, Boat of Stone, 1981 (Weilacher, 1996)

Bir marangoz ve ressam olan Voth, deniz ortasında 14X14 m ve 12.50 m yüksekliğinde ve piramit biçiminde mîmari bir yerleştirme yapmıştır. Voth'un kendi evi olarak tasarladığı bu geçici strüktür, biçimlenmesi, ve işlevsel iç mekan açısından bir mîmari yerleştirme olmaktadır. 4 m uzunluğunda taştan bir tekne oymak için 1 yıl boyunca yaşamayı düşündüğü bu evin temelleri 1982 yılında bir sürüklenen bir buz kütlesi tarafından yıkılmış ve denize gömül müştür. (Weilacher, 1996)

Susanne Langer, *Feeling and Form* adlı kitabında, mîmarlığın bütün çevreyi görünebilir kıldığında varoluşsal bir boyuta ulaştığından söz eder. Bu ise bir anlamda, “yerin ruhunu” somutlaştırmaktır. Mîmarlığın temel işlevi de, yerin ruhunun farkındalığını göstermektir. (Norberg-Schulz, 1980) Yerleştirmeler ile; yerleştirilen şeyden, mîmari yapıdan çok, yer ve yerin özelliklerini farkedilebilir kılması önemlidir. Yer ve zaman ilişkisini araştırmak mîmari yerleştirmelerin konusudur.

Ancak, modernist paradigmanda olduğu gibi zaman ve yeri aşma anlayışı ile yer, yerleştirildiği şey aracılığı ile “konuşabilen” bir şey olarak görülmeye başlanmıştır. Le Corbusier; mîmarlığın yerden bir çeşit kopma ile başladığını belirtir. Bina; kültürel bir artefact olarak, çevre hakkında konuşmak için o çevreden ayrılmalıdır. İnsan yapımı ürünler olarak yeri inşa ederler. Modern teknolojik toplumların yapay mekanlar üreterek yerden kopuşlarının kaçınılmaz bir sonucu değildir. Geçmişten bugüne kadar inşa edilmiş her mîmari ürün, doğası gereği yapaydır. Çünkü kültür, doğanın insan eliyle dönüştürülmesi ile tanımlanmaktadır. Le Corbusier, bu konuyla ilgili olarak bir projenin, yeri; içi doldurulabilir bir odaya dönüştürdüğünü ifade eder. “Proje, yalnızca kendisi için yapılmaz, bir odada olduğu gibi, binanın çevresi de bizi bütünlükleri ile sarırmaktadır. Her bir yer; binanın farklı bir şekilde biçim almasını sağlama adına neden olur, tasarımı mimar ile birlikte katılır.” Yerin özellikleri, mîmarlığın atmosferini de belirleyen önemli bir etendir. Bina, kimliğini yerden almaktan çok, yapaylaşan yer, onu yapay yer haline getiren binayı yeniden çerçevelemektedir. (Wiley, 1997)

Yapaylaşan yer; kimi zaman bir elemanın tekrarı ile oluşan düzenlemeler, yerleştirme sanatında da var olan, objelerin birbirleri arasında düzenlemeleriyle çevrelerinin farkındalığını yaratma amacını taşımaktadır. (Şekil 3.27, 3.28, 3.29, 3.30, 3.31)



Şekil 3.27, 3.28, 3.29 César Portela, Eizterra Cemetery, La Coruña, İspanya

Atlantik okyanusunun kıyısında, çok şiddetli fırtınaların ve deniz kazalarının olduğu bir kasabada ölenler anısına yapılmış mezarlık bir çeşit yerleştirme dir.

Batan bir geminin sahile vuran enkazının metaforundan yola çıkılarak tasarlanmıştır. (Anon(d), 2002)



Şekil 3.30, 3.31 Edouard François, Konut Blokları, Montpellier, Fransa, 2000

Balkon fi krinden yola çıkarak tasarlanan apart man bloğu, tekrarlanan ele manları n büt ün ol uşt uracak ş ekill e düzenlenmesi ile ol uşt uşt ur. ([http:// www a-matter.com/eng/frances.htm?projects/pr034-01-i](http://www.amatter.com/eng/frances.htm?projects/pr034-01-i))

Yere özel me kan düzenlemeleri, yer in tarihine ve sembolik geç miş ine, ki mi za man da metafor yoluyla göndermelerde bulunan mi mari yerleşt irmelerde kendi ni gösterir.

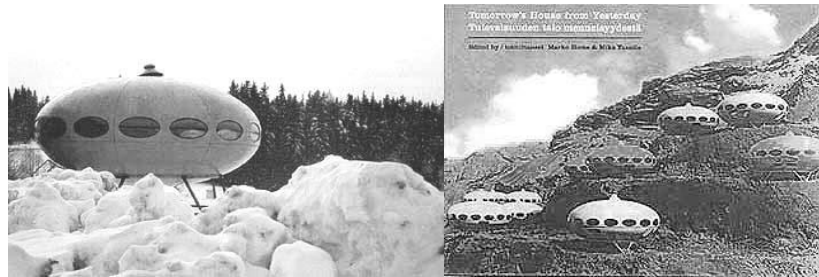
M marları n, metafor kullanarak tasarlad ı ğ yapılar, heykelsi ol makt a birli kte, çevresini şekillendiren, ona anlam katan, deneyimselli ğ ile de yerleşt irme sanatı nın bir parçası haline gelen yerleşt irmelerdir. Massimo Fukuas'ın tarihöncesi döneme ait Naux Mağaraları n önünde; Cave Painting Museum girişi olarak tasarlad ı ğ heykelsi bi çi nlenmesi, kullanım gereksinimleri karşılayan bir mi mari yerleşt irme dir. Mağaradan dışarı çıkarak, kanatları ile ziyaretçileri karşılayan bir tarihöncesi hayvan metaforundan yola çıkılarak tasarlanan strükt ür; heykelsi bir bi çi nlenmeye yaklaşarak çevresini anlamlandıran bir yerleşt irme ol maktadır. (<http://art.dada.it/fukas/home.htm>) (Şekil 3.32)



Şekil 3.32 Massimiliano Fuksas, Naux Mağara girişi, Ariège, Fransa, 1993

(<http://art.dada.it/fuksas/home.htm>)

Mekânın; heykelsi bir malzeme, ya da obje olarak kullanılarak yerleştirilmesi yeni bir kavram değildir. 1960'lı yıllarda Konstrüktivistler ve Fütüristler de fragmanlaşan modern dünyanın mobilitesini ve dinamiğini yansıtmak için çalışmalarına heykel biçimini mimarlığa dahil etmişlerdir. Ütopik mimarlık ortamında, geleceğe ilişkin olarak önermelerde bulunan mimarlar, bu anlamda işlevsel ve heykelsi yerleştirmeler yapmışlardır. Matti Suuronen'in portatif bir tasarım olan heykelsi Futuro yerleştirmeşi buna bir örnektir. İç mekan düzenlemeleriyle konut ya da bir kayak kabini'ne dönüşebilen yerleştirme, farklı arazilerde, coğrafyalarda ve kültürlerde yerleştirilebilir. (Şekil 3.33, 3.34)

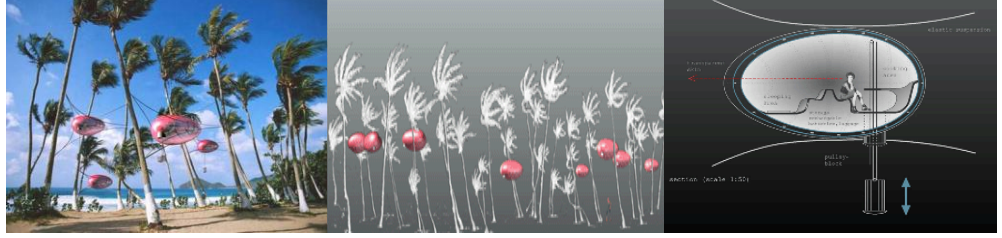


Şekil 3.33, 3.34 Matti Suuronen, Futuro, Kayak Kabini/ Konut Yerleştirmeşi, 1968

Futuro, Yerleştirmeşi, Egofugal temalı 7. İstanbul Bienali'nde de sergilenmiştir.

Yukarıda açıklanan heykelsi örnekleri, Booth'un Basic Elements of Landscape Architectural Design kitabında bahsettiği kontrastlık oluşturan ilkeleri ile açıklayabilmek mümkündür. Bu yaklaşıma göre; çevresindeki doğal peyzajla kontrast oluşturan, çekici, göz alıcı olan objeler, ürünler olarak algılanmaktadır. Şekil-zemin ilişkisinin ile sağlanan kontrastlık özelliği ile, bir objenin vurgulanmak istenen özellikleri en etkin şekilde çıkarılmakta ve algılanması sağlanmaktadır. Bu

anlamda, bina; bir tür heykel, peyzaj ise zemin olarak heykeli destekleyecek bir ortam oluşturur. Kontrastlık ilkesi ile, insanın doğa üzerindeki hakimiyeti si ngelenmiş olur. (Booth, 1983) (Şekil 3.35, 3.36, 3.37)



Şekil 3.35, 3.36, 3.37 Bar, Kolb ve Dörr, International Treehouse Yarışması, Tatil Evi Tasarımı, Hawaii, 2001, Palmiye ler arasında yerleştirilen konutlar

(<http://www.a-matter.com/eng/fran es. htm?projects/pr034-01-I>)

Mimarî işleve sahip yerleştirmeler; bu örneklerden de anlaşıldığı gibi, yere özel anlamlar taşıyan mekansal düzenlemelerdir. Bununla birlikte, mimarların açık alanlarda ve doğada bu çeşit işlevsel yerleştirmelerini yanı sıra, kentsel tasarımın bir parçası olarak yerleştirdikleri heykeller de bulunmaktadır.

3.2.3 Mimarların Kentsel Alanda Sanatsal Yerleştirmeleri

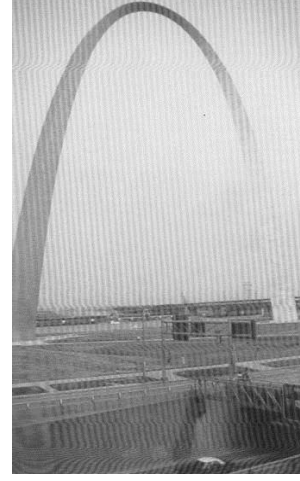
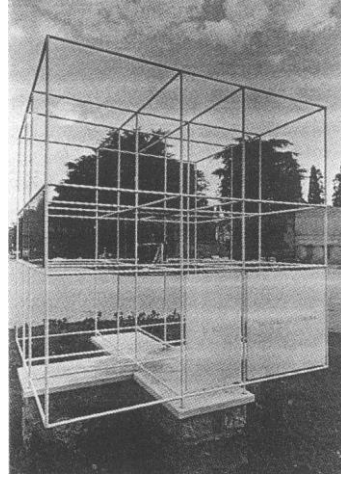
Yerleştirme Sanatı bölümünün kamusal alan yerleştirmelerinde de açıklandığı gibi; kentsel tasarım gerek mimarların, kent planlamacılarının, gerekse sanatçıların ortak etkinlik alanını kapsayan bir bütündür. Mimarlar, planlamacılar, tasarımcılar ve sanatçılar, kentle ilgili planlamalar ve düzenlemeler yaparak kenti daha iyi bir şekilde yaşanabilir kılarlar.

“Günümüzde kentsel tasarımın esas amacı kentsel dış mekanların organize edilerek mekansal ilişkilerinin kurulmasıdır. Mimar; tasarımı olarak, tek yapılardan ve onların çevrelerinden başlayan ve kent bütününe kadar süreklilik taşıyan kentsel mekanın organizasyonunda en etkin rol ve sorumluluğu taşımaktadır.” (Yıldız, 1996)

Kentsel tasarımın en önemli özelliği yönlendirici, sınırları belirlemek yoluyla görsel, işlevsel bağlantı kurmasıdır. Aldo Rossi’ye göre kentsel bilgilerin ortaya çıkmasını sağlamak yalnızca nesne ve mekan tasarlamakla mümkün değildir. Mimarlığın rolü, yere ilişkin hafızamızı özümseyecek ve kentsel çevrenin karmaşası içinde ayakta kalabilecek bir nesneyi ortaya yerleştirmek olmalıdır. (Rossi, 1981)

Yerleştirilen nesne; sanatsal açıdan bakıldığında çoğunlukla heykel ya da heykeli çağrıştıran yapılar olmaktadır. Bu sanatsal çalışmalar, yerleştirme sanatı ile ilişkili olmaktadır. Yapılı bir çevre içinde, yani kent bağlamında, çevresi anlamlandırılmak amaçlı olarak yerleştirildikten çalışmalar, bir süre sonra ortamın ayrılmaz bir parçası haline gelirler.

Ancak, bir mekanın şehirde yerleştirilmesi, anıt gibi özerk bir objenin yerleştirmesinden farklıdır. Mekanal yerleştirme, çevresinde varolan şeyleri görünebilir kılarak, çevresini ön plana çıkarırken, anıt; çevresinin yalnızlığı ile karakterize edilir ve çevresini pasif bir konuma getirip gösterir. (Berrizbeitia ve Pollak, 1999) (Şekil 3.38, 3.39)



Şekil 3.38 Claes Oldenburg, BBPR, Götter Anıtı, Milano, 1946 (Anon.(e), 2002)

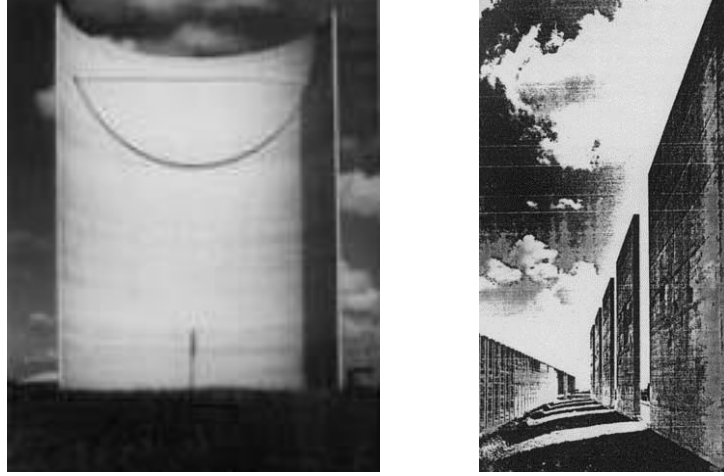
Anıtı bir mekan, nâ mîri organizmaya dönüştürür.

Şekil 3.39 Eero Saarinen, Jefferson Memorial arch, St. Louis, 1947-1965 (Margolius, 2002)

Kentsel mekân tasarımıyla ilgili olarak Tranciğ'in de ifade ettiği gibi, “yer” (place) kavramını “mekan” (space) kavramından ayıran önemli özellik, mekanın fiziksel özellikleri ile tanımlanabilir olması iken, yerin çevresiyle birlikte anlam kazananarak farklı yorumlara açık olmasıdır. (Tranciğ, 1986) Mekan, yeri görünebilir kılarak önem kazanır.

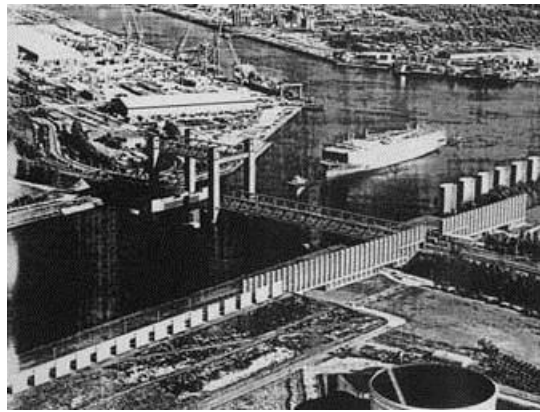
Mimarların kent mekandaki sanatsal çalışmaları; bir heykel yerleştirmesinden, mekanal etki yaratan heykel düzenlemelere kadar geniş bir alanı kapsamaktadır. Kamusal alanda yerleştirilen heykel, varolan süreklilikte bir kırılma noktası yaratarak yerleştirilen mekânı çevresiyle bir çeşit diyaloga sokar. Bu şekilde, şehirselleşmenin bir parçası olur. (Berrizbeitia ve Pollak, 1999) Kentsel mekanda

yerleştirilen objeler; “taşındıkları sembol yoluyla mekana kinetik ve anlam kazandıran bir araç olarak, bu yolla insanda bilişsel olarak mekana ait belirli bir inşeyi oluşturmasını, mekânın da bu inşeyi oluşturan özelliklerle anılmasını sağlayarak, kent mekânını hatırlanabilir kılarlar.” (Yıldız, 1996) (Şekil 3.40, 3.41)



Şekil 3.40, 3.41 Marten Struijs, Wndscreen, Rotterdam, 1983-85 (Berrizbeitia, 1999)

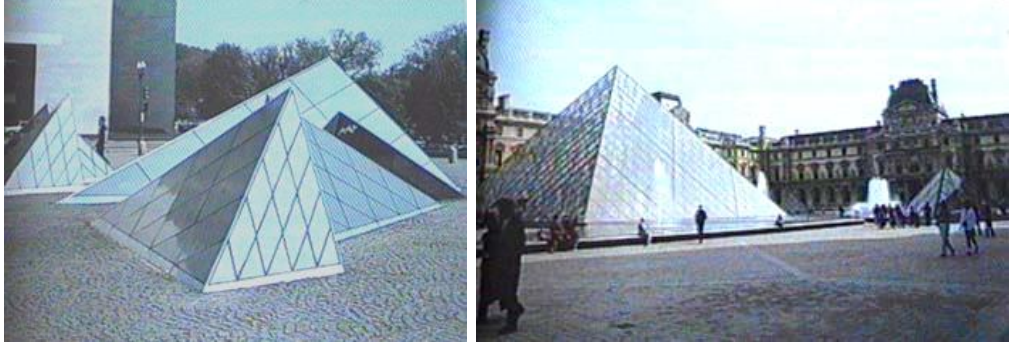
Li man kıyısında rüzgar kırıcı olarak işlevlendirilen bu yapılar; aslında mühendislik yapılarıdır. Ancak Struijs; bu işlevi yerine getirecek sürekli bir duvar inşa etmek yerine; onu parçalara ayırarak, doluluk-boşluk etkileri yaratan minimalist heykeller yerleştirmiştir. Hizalama ilkesiyle yerleştirilen heykelsi yapılar yalnız ifadeleri ile li manın karmaşasını bir anlamda bastırma amacını taşır. (Berrizbeitia ve Pollak, 1999) (Şekil 3.42)



Şekil 3.42 Marten Struijs, Wndscreen Yerleştirilmesi Li mandan Görünüm (Berrizbeitia, 1999)

Heykeller, tarihin içinde de değişik dönem ve yerlerde farklı duygular yaratmak için yerleştirilmiştir. Zevk veren, merak uyandıran, yaratıcılık ve düşünceliyle metafor

yaratan ve herşeyden önemlisi ilişki ve iletişimi sağlayan bir unsur olmaktadır. Kentsel mekana yerleştirilen heykeller ya da objeler; “mekanın odak noktasını, merkezini vurgulayarak mekana düzen ve hiyerarşi kazandırır. Yerleştirmeler, kent mekanında farklı aktivitelerin gerçekleşmesine olanak veren alt mekanları tanımlanarak mekan organizasyonu sağlar.” (Yıldız, 1996) (Şekil 3.43, 3.44)



Şekil 3.43 I. M. Pei, Ulusal Sanat Galerisi Doğu Binası, At geçitlere ait aydınlatma piramitleri, Washington, 1978 (Anon.(f), 1999)

Şekil 3.44 I. M. Pei, Louvre Müzesi Aylusu, Paris, 1989-1993 (Anon.(f), 1999)

“Çağdaş mimari ifadeler olarak yerleştirmeler, çoğul biçimlenmelerin ve sanatsal dışavurumların bir kesitidir.” Christine Boyer, The City of Collective Memory kitabında; geleneksel, modern ve çağdaş zaman içinde değişen şehir algılarını ve günümüz şehirlerini temsili yapılarını inceler. Geleneksel şehir, bir sanat çalışması olarak görülüş, modern dönemi se izlenimleri düzenleyen “bir görüntü” olarak algılanmıştır. 1980’li yılların sonundan itibaren oluşan ve günümüzle de açıklanabilecek olan “çağdaş” (post modern) zaman şehri ise “temsiller şehri” olarak nitelendirilmektedir. Bu çağın şehri, saf işaretlerle oynayarak yapı yaratmak, üzerine kuruludur. Katı hacimlerin heykelsi düzenlenmeleri ile, yapı ile çevre ile doğal çevre arasındaki farklar bu şekilde ortadan kalkmıştır. (Boyer, 1994)

Post modern dönemde; yerleştirme sanatında, müze tasarımlarında, moda gösterilerinde ve bu gibi alanlarda sanat ve mimarlığın çağdaş geçişlerinin aranmıştır. (Foster, 1999) Kamusal alan yerleştirmeleri; teknolojik gelişmelerle birlikte doğadan kopan şehir, doğanın unsurlarını, tarihselci, politik yaklaşımlarla sunmaktadır.

Ancak post modern yerleştirmeler; yoğun simge ve sembol kullanımlarının gölgesinde kalmaktadırlar. Gehry’nin heykeli, kendi içinde anlam kazanan;

yerleştirme sanatının aksine, içinde bulunduğu mekânı, kamusal alanı, anlam bütünlüğüne katmayan ve bireysel ifadenin yoğun biçimde gözlemlendiği bir yerleştirme dir. Nteki çoğute matik sergi de ve mi narl ık sergilerinde de aynı durum söz konusudur; çevre ile ilişkisi olmayan ve kendi içinde değerlendirilmesi gereken biçimlenmeler...

Post modernizmin, sanat ve mi narl ığın birlikteliğinin yansıması olarak, en önemli örneklerinden biri Frank Gehry'nin Barcelona Olimpiyat Köyü'nde yerleştirdiği Balık Heykeli'dir. (1992) (Şekil 3.45) Kamusal alanda yarattığı etkiler ile dikkat çeken heykel, Gehry'nin deneyimsel mi narl ık ve sanat anlayışının bir göstergesidir.



Şekil 3.45 Frank Gehry, Balık Heykeli, Barcelona Olimpiyat Köyü, 1992

Foster'a göre Gehry, 1980'lerin klasik semboller, pop imajlar ile dolu mi narl ık dünyasında, Michael Graves'in ya da Charles Moore'un tarihsel pastişine düşmeden tasarılar yapmıştır. Gehry, gerek bu yerleştirmesinde, gerekse diğer projelerinde Richard Serra'nın eğrisel biçimlenmeleri ve iç-dış mekân anlayışından esinlendiğini belirtmektedir. Foster; Gehry'nin Balık heykeli ni, Venturi'nin post modern açıklamalarında da kullandığı gibi, ördek ve baraka kavramlarını birleştiren; form ve yüzeylerden oluşan, ancak işlevsel olmayan iç mekân ile Serra ve Claes Oldenburg karışımı bir tasarım müslubuna benzeterek değerlendirir. Foster'a göre Balık Heykeli; hazır yapı mi majı ve ticari objenin sembolik kullanımının farklılaştırılmasıyla önem kazanan bir yerleştirme olmaktadır. (Foster, 1999) Bir anlamda Gehry'nin; tasarladığı müzeden çok, müzeye ev sahipliği yapan iç mekândaki düşüncelerle ilgili olduğunu göstermektedir. (Adamezyk, 2003)

Post modern dönemin mimari yerleştirmeleri, Gehry'nin uçak yerleştirmesinden, Graves'in Disney Binası'ndaki kuğu heykellerine kadar genişletilebilir. Benzer şekilde, post modernist tavırlar ile birlikte; kamusal alanlarda peyzajı anımsatan heykelsi yerleştirmeler, elemanlarla kent ve kamusal alanlar, farklı mimari üslupların bir araya gelmesiyle fragmanlaşması, kolaj haline gelmesi söz konusu olmuştur. Küreselleşme politikalarıyla birlikte iletişim araçları ve uluslararası birliktelik temalarıyla iyiden iyiye kendiliğini kaybetmiş kentsel alanlar ortaya çıkmıştır. (Zengel, 2002) Kın zaman ortaya çıkan mimari ürünler, daha fazla insanın "içinde kendini bulabileceği", hazzı yönelik, büyüü bir görselliğin dışavurumu tasarımlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yerleştirmeler ile birlikte, "mekanın tüketilmesi" de söz konusudur.

Günümüzde de, kentsel alanlarda da, bu karmaşıklığı unutturma, düzensizliği bir ölçüde azaltabilme amaçlı olarak çeşitli düzenlemeler, sanatsal etkinlikler yapılmaktadır. Mimari biçimlenmeler de sanatsal çalışmalar ile birlikte meydanlarda, açık alanlarda bu anlamda yerleştirilmektedir. (Şekil 3.46)

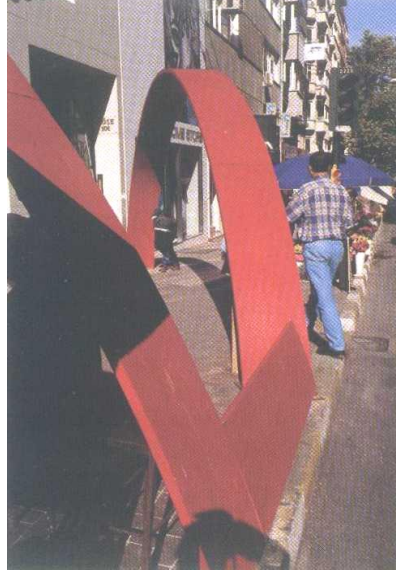


Şekil 3.46 Pierre Thibault, Raimblas Yerleştirme, St-Laurent Street, Montréal, Québec, Kanada

Şehir merkezi ile li man arasında, yayalara daha fazla önem veren bir çeşit 'raimblas' çalışması da, aks boyunca izleyicinin kültür ve teknolojiyi deneyimlemesi olanak tanıyan kutular yerleştirilmiştir. (http://www.pthibault.com/menu_e.htm)

Türkiye'de kentsel mekan ölçeğinde mimarların gerçekleştirdikleri yerleştirmelere baktığımızda ise; birkaç anıttan ve heykel den öteye gidemeyen, mimari duyarlılığını yitirmiş alan tasarımları ile karşılaşmaktayız. Bu alanlara ise, mimarların da bazı

sergiler kapsamında yerleştirdikleri çalışmalar ile anlamkazandırılma ya çalışıldığını görme kteyiz. (şekil 3.47)



şekil 3.47 Ahmet Tercan, ‘Geçiş 2’, Nşantaşı Yaya Sergileri, 2002 (Köksal, 2002)

3.3 Mimarî Yerleştirme ler Olarak Pavyonlar ve Foliler

Galerilerde, kamusal alanlarda ya da açık alanlarda gerçekleştirilen mimarî yerleştirme ler; mimarların mekana, zaman ve yere ilişkin düşüncelerini, sergileme edi mi ile ilgili olarak da sanat ve sanat mekanına bakış açılarını, yansıtmaktadır. Mimarî yerleştirme ler ile mimarlar; yerleştirme sanatını ni zleyiciyi özne olarak kabul eden, etkileşimi, kavramsal ve mekansal bütünlük alanına girmektedir.

Çoğu zaman sergileme amaçlı olarak tasarlanan ya da mimarlık sergilerinde olduğu gibi, sergilemenin kendisi haline dönüşen pavyonlar ve strüktür olarak foliler; mimarî açıdan işlevsel oldukları gibi heykelsi biçimlenmeleri ile de dikkat çekmektedir. Yeni malzeme, teknik ve mekansal arayışlara yönelik deneyselliğin arayışları olarak yerleştirildiği yerin, çevrenin, kamusal alanın mimarlık ve sanat pratikleri kapalı ve açık bir biçimde, sosyal, tarihsel ve politik çevreyi sorgulayan çalışmalardır. (Berrizbeitia ve Pollak, 1999) Bir anlamda, çağdaş kùltürün açık alanlarda sergilenen dekorlarıdır. Mimarî yerleştirme ler olarak pavyonlar ve foliler, Eco’nun “open work” olarak nitelendiği; belirli bir algılamayı beklemeyen, bireyin bakış açısına bağlı olarak bir yığın olası perspektifler, açıları, tanımlamalar içeren mekanlar ya da strüktürlerle örtüşmektedir. (Eco, 1992) Bu açıdan da; yerleştirme sanatında olduğu gibi yere özel kavramlardan yola çıkarak ve düşünceni ifade

edildiği ve mekansal arayışlara yönelik deneysel araçları açısından da incelemeyi gerektirmektedir.

Birer mimari yerleştirme olarak pavyonlar; parklarda ve eğlence yerlerinde geçici süreler için kurulan, hafif ve küçük yapıları ve sonrasında fuar pavyonu gibi özel amaçlarla geçici bir süre için kurulan bütün başka yapıları kapsamaktadır. (Ana Britannica, 1986) Geçici sergileme anlayışıyla kurulan sergi binaları, pavyonlar, yarattıkları kısa ve geçici imgelerle mimari biçimlenmede önemli bir rol oynamıştır. Sürdürülebilir kalkınma kavramıyla birlikte takılıp sökülebilir yapılar, mimarlıkta prefabrik teknolojik kullanımları ön plana çıkarırken, deneysel biçimlenmeleriyle de birer mimari yerleştirme olmaktadır. Irene Mikovecz'in Doğa Eğitimi Merkezi de, ahşap kullanımının deneysel ifadesi olarak bir pavyonu çağırıştırır. (Şekil 3.48)



Şekil 3.48 Irene Mikovecz, Nature Education Center, 1988 (Cook, 1991)

Özellikle teknolojinin ön plana çıktığı bazı pavyonlar, sergi sonunda kentsel peyzajın bir parçası olarak kalmışlardır. Dinamik gösterim tekniklerinin yoğun biçimde sergilendiği ve yaratıcı sergileme anlayışını, yeni imaj teknolojilerinin siNGesi olarak pavyonlar; teknolojik bilginin deneysel bir biçimde etkileşimsel boyuta çıkartılmasıdır. Geçici olarak tasarlanan yapılar olarak; Gustav Eiffel'in Kulesi, Mes van der Rohe'nin Barselona Pavyonu, Buckminster Fuller'in Jeodezi Kubbesi; dönemin teknolojik olanaklarını kullanan deneysel birer yerleştirmedir. Le Corbusier'nin de, 1958'de Brüksel Dünya Fuarı için tasarladığı ve Elektronik Şiir olarak adlandırdığı Phillips Pavyonu da, görsel olarak yansıtılan çeşitli resim ve ışık efektlerinin birleşmesi ile amaçlanan performans evsahipliği yapan bir sergileme mekanı idi. Pavyon aynı zamanda, hacimsel özellikleri ve eğrisel yüzeyleri ile, günümüzde sanal mimarlığın hiper mekankurumlarının öncülü olarak kabul edilmesi açısından önemlidir. (Şekil 3.49) (Anon (g), 2000)



Şekil 3.49 Le Corbusier, Phillips Pavyonu, Brüksel, Expo 1958

Pavyon ile, “Le Corbusier, sanatsal yaklaşımın, daha önce bilinmeyen bir form içerisinde, ses ve resmin teknik olarak yeniden üretilmesini sunduğu karmaşık olanaklar aracılığıyla, gerçekleştirme olanağını yakalamıştır.” (Anon.(g), 2000)

Küresel bir paylaşım ortamı olarak dünya fuarlarının çıkış noktası olarak sanayi ürünlerinin pazarlanması ve üretim teknolojisinin tanıtılmasıdır. İlk ismilendirildiği şekliyle bu “Evrensel Sergiler” zamanla insan temelli yaşam çevresinin gelişimiyle daha kültürel ve ekolojik temalara yönelmiştir. Ülkelerin, tematik sergilerin gerçekleştirildiği dünya fuarlarının biçimsel ifadeleri ve teknik yetkinlikleri farklılaşmıştır. Ancak insanları çekmek için çıkış noktası olarak baz alınan estetik kaygılar ve ölçeğin büyüklüğü mantığı aynı kalmıştır. (Mıdran, 2000)

Sergilere gösterilen toplumsal ve profesyonel ilginin artmasıyla birlikte, dünya fuarları mimari ve mühendislik alanlarındaki yeniliklerin deneme-oyun alanı haline dönüşmüştür. Görsel çekiciliği arttırmak amacıyla mimarlar; yeni biçimsel arayışlara girerek ve çağın teknik olanaklarının sunum öncülleri olarak bir çok pavyon yerleştirmişlerdir. 1960’lı yıllarda da dünya fuarları ve sergiler, müzelerin iletişimi rolünü geniş çapta üstlenerek mimari strüktürlere ev sahipliği yapmaya başlamıştır. Ada Meyzık’a göre, bununla birlikte, “panorama, diorama, tiyatro dekoru ve eğlence anlayışı; mimarlığın gelenekleriyle birleşmesiyle gösteri ağırlıklı bir mimari ortam oluşmuştur.” (Ada Meyzık, 2003) (Şekil 3.50, 3.51)



Şekil 3.50 Luciano Ballessari, Breda Pavyonu, 1952

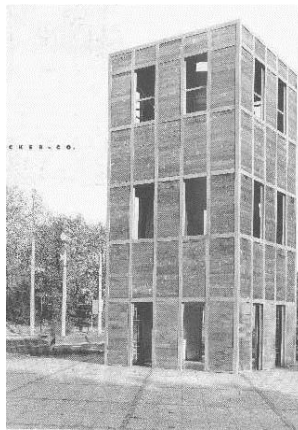


Şekil 3.51 Macar Pavyonu, Hannover Expo 2000

(<http://rebel.net/~futurist/ballessa.htm>) (<http://www1.uszcz.de/expo2000/pics/ungpav2.mjpg>)

Günümüzde medya ve mimarlığın bütünleşik konumunu gösteren bir yerleştirme

Fuar mimarisinin gösteri ağırlıklı sunumlarından farklı olarak, mimarlar ve tasarımcıların mimari anlayışlarının bir bütünleyicisi olarak, deneysel çalışmalarda bulunduğu strüktürel biçimlenmeler, pavyonlar da bulunmaktadır. Bu pavyonlar, kavramsal mimari görüş ve görsel bir şiirsellik, deneysellik bulunduğu, çoğunlukla yeni malzeme ve inşaat tekniklerinin denendiği mimari biçimlenmelerdir. 1960'lı yıllarda kurulan Avusturyalı Haus-Rucker-Co'nun kalıcı mimarlıklarının pratiği olarak, kamusal alandaki geçici yerleştirmelerinden biri olan Neuss Tower (1985) ile Darmstadt Teknik Üniversitesi'nin ormanlık alanlarında alternatif binat teknikleri ve malzemelerle gerçekleştirdikleri yerleştirmelerinden, deneysel mekan çalışlarından ulaştıklarını belirtirler. (Cook, 1991) (Şekil 3.52, 3.53)

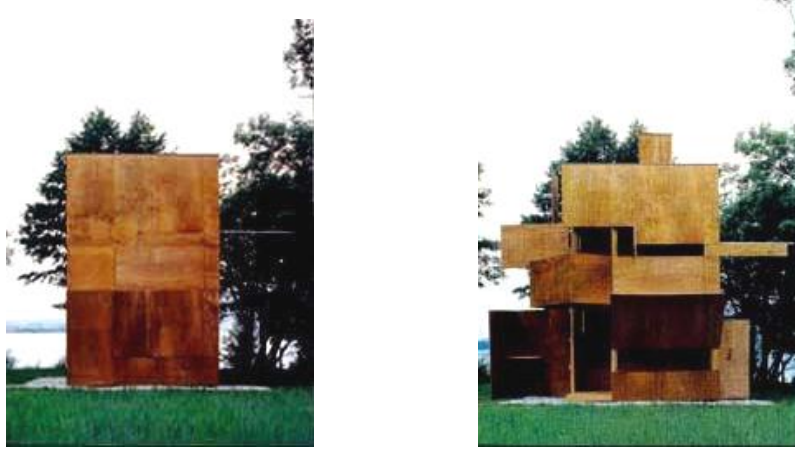


Şekil 3.52 Haus-Rucker-Co, Neuss Tower, 1985 (Cook, 1991)



Şekil 3.53 Haus-Rucker-Co, Linear House, 1986 (Cook, 1991)

1993 yılında “Yabancılık” temalı; Festival of Regions adlı geçici sergi için tasarlanan Gucklhupf Evi de, deneysel bir foli olarak dönüştürülebilir ev kavramını araştırılmaktadır. (Şekil 3.54, 3.55)

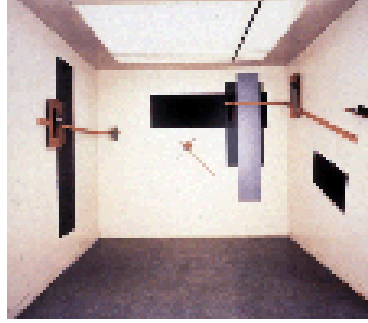


Şekil 3.54, 3.55 Hans Peter Wöhrndt, Gucklhupf House, 1993 (Goldwirth, 2000)

Birer mimari yerleştirme olarak **foliler** ise, 18. ve 19. yüzyıl Avrupa soylularının özel bahçeleri ve parklarında yer alan tek işlevli küçük ölçekli yapılardır. Foli; tarihsel bağlarından bağlanımlılaştırılarak üslup, zevk ve zaman sınırlarının ötesinde, yapının seçkinliğinin, gururunun ve tutkusunun kanıtı olan yapı olarak ortaya çıkmıştır. (Atalay Frank, 2002) Kelieme anlamı olarak “çılgınlık” olan foli, deneysel olan arayışlarla ilgilidir. Mimarlar, mimarlığın malzeme kullanma, konstrüksiyon, biçim üretme, dolaşım gibi kurgularını, yapı bile sayılamayacak, ancak enstalasyon boyutlarındaki çeşitlenmeleri deneyerek folilerini yerleştirmeaktadırlar.

Pavyon ve foli tasarımları avangard mimarlık ve konstrüktivizm ile ilişkili olmaktadır. Konstrüktivist mimarlar esin kaynağı olarak mimarlığın odak noktasına sanatı getiriyor, mimari ölçeğe referans veren heykel ile birlikte içine girilebilir mekânı, mimarlığın vurguluyorlardı. (Zygaz, 1981) Avangard pavyon tasarımı; Rus

sanatçı El Lissitzky' in Proun Odasıyla (Pro-Uhovich) (Project for the Affirmation of the New) (1923) ortaya koyduğu resim ve mimarlık arasındaki geçiş teşkil eden ilk deneysel çalışmaları ile gerçekleştirilmiştir. (Şekil 3.56)



Şekil 3.56 El Lissitzky' Proun Space, Greater Berlin Art Exhibition, Eindhoven, SvAM 1923, (<http://www.wisc.edu/art/ah454/13.htm>)

Konstrüktivizmit kelerinden aldığı verilerle, dekonstrüktivist anlayışa ulaşan Bernard Tschumi'nin, 1983 yılında Paris La Villette Parkı'nda yerleştirdiği 34 adet işlevsel folisi de çerçevelerinin bağımsız ve anlık yapısını taşımaktadır. Çoğunlukla işlevsiz olarak nitelendirilen foliler; Tschumi'nin tasarımı, işlevsel olmakla birlikte programatik bir çılgınlığa dönüşmektedir. (Şekil 3.57, 3.58) Jenks'e göre foliler; Chernikov'un Geç Konstrüktivizm ile Kandinsky estetiği ve Foucault ve Derrida'nın dekonstrüktivizmini birleştirilmesiyle oluşturulmuştur ve dekonstrüktivizmin merkezizliği ideolojisi taşıyan Yeni Konstrüktivizm estetiğini yansıtmaktadır. (Jenks, 1990)

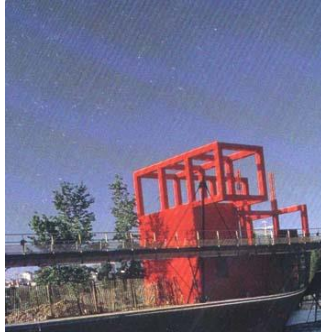


Şekil 3.57, 3.58 Bernard Tschumi, La Villette Parkı Folileri, Paris, 1983

(Jenks, 1990), (<http://www.getty.edu/research/tools/digital/lissitzky/index2.htm>)

Bütün bir yapının, kesişme, tekrar etme, biçimini bozma etme ve parçalanma kurallarına göre, yaklaşık olarak 34 adet parçaya ayrıştırılarak yerleştirilen folilerin tasarımı, keyfi bir şekilde üst üste geçen çizgiler, yüzeyler ve noktalar olarak 3

farklı kat man yer al maktadır. Her bir tabaka; farklı kompozisyon farklı veya özerk bir sistemi ya da metni si ngelemektedir. (Gusberg 1991) Tschumi'nin Villette Parkı'ndaki folileri, dekonstruktivizm çerçevesinde; inşa edilmiş teori, ya da teorik bir bina ol ması açısından tartışıl maktadır. Dekonstruktivist heykeller olarak foliler, park içinde bu sisteme göre yerleştirilerek kentsel tasarımın bir parçası haline gelmiştir. Foliler, heykelsi biçimlenmelerinin yanı sıra, kullanıma yönelik işlevsel içeriğe sahip olabil mesi açısından da önemlidir. Programatik açıdan sabitlenmiş olmaları, farklı programöğeleri ile donanabil me ihtiyaçları kişilerin farklı zamanlarda farklı deneyimlenmeler gerçekleştir mesi ne olanak tanı maktadır. (Tschumi, 1994) (Şekil 3.59, 3.60)



Şekil 3.59, 3.60 Bernard Tschumi, Villette Parkı Folileri, Paris, 1983

(Jenks, 1990), (http://www.pps.org/gps/one?public_place_id=369#)

Tschumi'nin kentsel sürekliliğin bir parçası haline gelen folilerin dışında, çeşitli sergiler ya da kentsel planlama çalışmaları kapsamında da foliler tasarlanmıştır. Te matik, yere özgü tarihsel ve sosyolojik verilerden yola çıkarak kentsel planlama ile ilişkili olan Groningen, Marking The City Masterplanı buna bir örnektir. Çevresindeki dünyaya açılan kapıları 19. yüzyılda eski duvarların ve kapıların yıkılmasıyla birlikte geleneksel şeklini kaybeden Groningen şehrinin 950. yıldönümünü kutlamak ve şehrin sınırlarını göstermek amaçlı olarak, işaretler serisinin yerleştirilmesi düşünülmüştür. The Books of Groningen olarak adlandırılan masterplan Libeskind tarafından tasarlanmıştır. Şehre yaklaşım noktalarında ve merkezde yerleştirilmek üzere, “bir esin kaynağı, bir köşe, bir teknik, noktasal zaman, bir dönem zaman, bir renk ve şehrin herhangi bir yerinde bir iç mekandan oluşan” 7 değişkenli bir plan yapılmıştır. Sanatçılar ve mimarlar tarafından da, Groningen kentini tarihini ve sınırlarını sorgulayan çeşitli yerleştirme yapılmıştır. (Anon(h), 1992) (Şekil 3.61)



Şekil 3.61 Daniel Libeskind, Books of Groningen, Groningen pavyonu, 1988

“Libeskind’in yerleştirmeşi, modern çağın karmaşasını yansıtmaktadır. Belirsizce bütün yönleri işaret eden çubuklar dünyayı siğileyen bir kısıyı taşımaktadır. Kısıkın açık olan ucu yukarıyı; geçmişten geleceğe yönelmeyi göstermektedir. Kısıkın ucu ise geleneksel kabullerin çağdaş terimlerle nitelendirilebileceğine işaret etmektedir.” (Anon(h), 1995)

Bütün bu örneklerden anlaşılacağı gibi; strüktürel, heykelsi biçimlenmelerin ardında aslında yerleştirildiği yeri tarihsel, politik, kültürel geçmişi, ekonomik ve güncel politikaları yer almaktadır. Bu yerleştirmeler; içinde sergilenen şeyden, ya da sergilenenin kendisi olmaktan çok, düşünsel ve deneysel yönü ağır basan çalışmalardır.

3.4 Sanal Ortamın Mimari Yerleştirmeleri

Çalışmanın bu bölümüne kadar, gerçek ortamda yer alan mimari yerleştirmeler incelenmiştir. Ancak bunların dışında, günümüzde oldukça önemli bir konuma sahip olan sanal ortam aracılığıyla da bir çok yerleştirme yapılmaktadır. Günümüzün mimarlık ortamında, giderek artan sayıda sergiler ve bu sergiler için, sanatsal ve mimari düzenlemeler yapılmakta, deneysel biçimlenmeler yaratılmaktadır.

Geçmişte mimari önermelerin yerleştirmelerinin, sunum biçimleri olarak çizimler, perspektifler, belirli bir ölçekte maketler kullanılmaktaydı. Günümüzde ise mimari önermeler, çoğunlukla sanal ortamda sunulularak geçmişin geleneksel sunum yöntemlerinin aksine daha anlaşılabilir ve gerçeğe yakın algılamalar yaratma çabasındadır. Sanal ortam ve bu ortamın araçları; mimari biçimlenmelerin bir tasarımı aracı olarak kullanılmasıyla aynı zamanda zaman ve mekan ilişkilerine getirdiği farklılıklar ile önem kazanmaktadır. Çeşitli mekansal düzenlemeler, biçimlenmeler ve deneysel

mekanlar sanal ortamda anlamlarını kazanmaktadır. Günümüzün mimari eğilimi, sanallığın sunduğu deneysel ortama ile biçimlendirilmektedir.

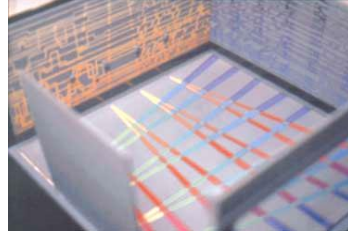
Sanal ortam biçimsel açıdan bir zamanlar tasarlanması ve üretilmesi mümkün olmayan biçimlenmelerin gerçekleştirilmesine olanak tanımıştır. Bu ise; yerleştirme sanatı kapsamında gerçekleştirilen ve objeleşen mimarlığın yerini; etkileşimi hızlandırılmış i majlarla donatılmış ekranlara, yüzeylere, topolojik biçimlenmelere bırakmasına neden olmuştur. 20. yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte mimarlık söylemi de sanal teknolojiler ile birlikte değişime uğramıştır. Eco ve Baudrillard'ın tanımladığı biçimde, tensili olanla gerçek olan birbiri içine karışmıştır. (Uuoğlu, 2002) Sanal ortam ile mimarlar; formişlev, düşünce/ mekan, mekan/ deneyimi ilişkilerini yeniden keşfetme olanağı elde etmişlerdir. Bu deneyimin içinde, Deleuze'in "olma" süreci ile açıkladığı zaman strüktürü yer almaktadır. Bu sürece göre; şimdili, çoğul bir strüktüre sahiptir. Herhangi bir olay, geçmiş, gelecek ve şimdiden oluşan çoğul bir boyuta sahiptir. Zaman strüktürü, mekanın inşasına taşındığında; yüzeyler topolojik yüzeylere dönüşmekte; yüzeyler, eğrisel hatlar da deneyimlenmenin kendisi haline gelmektedir. Sanal ortam mimarları, zaman ve mekanın bu ilişkisini aşkın bir şey olarak görmektedirler. Onlara göre, "zaman ve mekan deneyimi inşa edilmektedir." (Carpenter, 1999) Tanney'a göre; mimarlar ve tasarımcılar günümüzde duyuları cezbetmek ve elektronik uzamda anlamı deneyimler yaratabilmek için konvansiyonel uzam-zaman sınırlarlarını daha önce hiç olmadığı şekilde değiştirilmektedirler. (Tanney, 2000) Zaman ve mekan ilişkileri medyanın getirdiği yeni deneyimleme alanı ile anlamı bulmaktadır.

Medya- mimarlık ilişkisi:

"Mimari tasarım son yıllarda daha fazla özgürleşerek duyuları neredeyse vertigo noktasına kadar yönlendirmiştir. Günümüzün sanal mimari ortam ve mimari biçimlenmelerinde, 1900'lü yılların başlarında ortaya çıkan Ekspresyonizm ve daha sonra ortaya çıkan Dekonstruktivizm akımları rol oynamıştır." (Pousse, 2001)

Çağdaş mimari manifestolarda yer alan medya ve mekanın birlikteliği ilk kez Rus Konstruktivistlerinden Gustav Klucis'in Rusya'nın kırsal şehirlerinde gerçekleştirdiği Agitation Propaganda (savunma) makineleri biçimindeki mimari yerleştirmelerinde yansıtılmıştır. Rashed'e göre, film yapımcısı Vertov'un belgesel filmlerinden çeşitli sahnelerin yansıtıldığı bu yerleştirmeler, günümüzün interaktif binalarını anlatmaktadır. (Rashed, 2002)

Sanal mimarlık beraberinde ortaya çıkan konulardan biri; dijital paradigmanın daha önceki teknikli mitlerle sınırlı olana inşa etme potansiyelini m serbest bıraktığı, yoksa ekonominin açıdan güçlü, yeni sunum tekniklerine rahatlıkla adapte olabilen yeni bir obje mi yarattığı konusudur. (Machado ve El-Khoury, 1995) Grot her’a göre; post modernite ile yeni teknolojilerin sağladığı bilgi ile birlikte bir zamanlar günlük yaşamın bir parçası yerini olaylar, örüntüler arasında daha karmaşık ilişkiler aramamıza neden olmuştur. Lyotard’ın 1985 yılında Georges Pompidou Merkezi’ndeki yerleştirme sergisi de medya ve mekân ilişkilerini, “mesaj kavramını” bu bağlamda göstermektedir. Sergi, i majlar ve bilgiler labirenti içinde çağdaş kültürü yansıtan bir yerleştirme olarak, yeni bir deneyim alanı olan ilişkiler ağının beklentilerini, sanal teknolojilerin etkisini yansıtmaktadır. (Grot her, 1995) (Şekil 3.62, 3.63)



Şekil 3.62, 3.63 Jean-François Lyotard, Les Immatériaux, Pompidou Merkezi, Paris, 5 Mart-27 Mayıs 1985 (<http://www.gehlhaar.org/Immatpics.htm>)

Post modern yaşamın birçok alanında bir beklentisi olan bilgisayar ve medya teknolojileri, sanat ile ilişkili olarak çeşitli etmenler Jean-François Lyotard’ın 1985 yılında Georges Pompidou Merkezi’nde gerçekleştirdiği Les Immatériaux sergisinde de, teknoloji ve insanlık arasındaki ilişkiler dahilinde sorgulanmaktadır. 60 adet bölgeden oluşan ve her bir bölgenin müzik, okumalar, felsefe ya da farklı metinlerin kulaklıklarla duyurulduğu sergi, “mesaj” fikrini taşımaktadır. (Grot her, 1995)

Sanal teknolojiler aracılığıyla gerçekleştirilen yerleştirmelerde; çağdaş kültürün bir parçası olarak, zaman ve mekân ilişkileri sorgulanmaktadır. Sanal ortamın mimari yerleştirmeleri de, yalnızca sanal ortam ile sınırlı kalınarak gerçek yaşam geçirilmemektedir. Hani Rashid ve Lise Anne Couture’dan oluşan Asymptote Grubu da, medyanın imkanlarını sonuna kadar kullanarak, gerçek ve sanal ortamda, tasarımı ve yerleştirmeleri yapmaktadır. Yerleştirme sanatı ile mimarlığı bütünleştiren grup, sanal ortamın özgürleştirici deneyiminin önemini savunmaktadır. Galerilerde, mimarlık sergilerinde, yerleştirme yapmanın, geleceğin mimarisinde ve olasılıkların

bulunmasında önemli bir araç olduğunu ifade etmektedirler. (Rashid, 2002) (Şekil 3.64, 3.65)



Şekil 3.64, 3.65 Asymptote Architects, I. Scape 1.0, TZ. Art Gallery, 1999

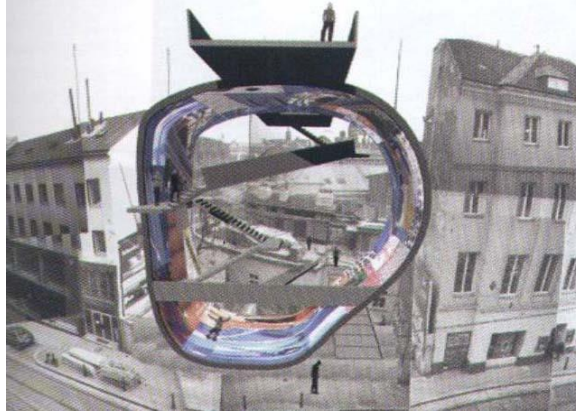
(<http://members.tripod.com/wwwandi/art/100.html>)

Bilgisayar kültürüyle ilgilenen Rashid ve Couture, süreklilik, mutasyon, akıcılık gibi kavramların mekansal etkileri üzerinde deneysel çalışmalar ve yerleştirmeler yapmaktadır. (<http://www.asymptote.net>)

Sanal ortamın mimari yerleştirmeleri olarak; Elizabeth Diller ve Ricardo Scofidio'nun yerleştirmelerinde simülasyon, sanatsal yerleştirmeye yaklaşmakta, görsel deneyi sınırları zorlanmakta ve gerçek olmayan çevreler yaratılmaktadır. (Rashid, 2002) Sanatçı Richard Serra'nın mekansal ölçekteki çalışmaları gibi, Frank Gehry'nin Balık Heykeli ve Deco'i Grubunu Birleşmiş Milletler 50. yıldönümü için tasarladıkları Eher I yerleştirme de sanal ortam verilerinden tasarlanarak gerçekleştirilen yerleştirmelerdir. Eher I; kavramsal çıkış noktasını ve biçimlenmesini boşlukta danseden iki dansçının gözle görünmeyen ancak dijital teknolojiler aracılığıyla algılanabilen geçiş hareketlerinin yansıması olarak biçimleştirilmiştir. (Zellner, 2000) (Şekil 3.66, 3.67)



Şekil 3.66 Deco'i, Eher I, Sanal ortam aracılığıyla gerçekleştirilmiş tasarımı Cénova
(Zellner, 2000)



Şekil 3.67 The Next ENTERprise, Sanal Ortamda Tasarımın Yerleştirilmesi, Durchblick
Gözetim Platformu, Latent Utopias Sergisi, Avusturya, 2002 (Anon (h), 2002)

Akı'n'a göre, günümüzün mimarları, kendilerini sanattan her zamankinden kopuk hissetmekte ve bu bağlamda sanat ve mimarlığı çoklu ortamı içinde birleştirme konusunda heffikirdirler. (Akı'n, 2001) Sanat ve mimarlığı bütünleştirme çabasıyla, Kas Oosterhuis ve sanatçı Ilona Lénárd'dan oluşan Hollandalı Atilla Grubu da; 1997 yılında gerçekleştirdikleri Sculpture City sergisinde sanal ortam aracılığıyla mimari yerleştirmeler, düzenlemeler yapmıştır. Sculpture City sergisi, sanat ortamında kamusal mekan yaratmakla ilişkili olarak kamusal alan için öngörülen, Genhavuzu adı verilen ve Lénárd tarafından gelişigüzel, sezgisel olarak hızlı bir biçimde çizilen 12 adet atomik eskizin dijital ortama aktarılıp modellenerek robotlarca maketlerinin yapılması ve şehrin belirli noktalarına yerleştirmelerinden oluşmaktadır. (Şekil 3.68)



Şekil 3.68 Atilla, Sculpture City, Galeride Maketler, 1994 (Atilla, 1995)

İzleyiciler, gerek sergi mekanında gezerek bu heykelsi-mimari yerleştirmeleri kavrayabilmekte, gerekse bir joystick yardımıyla sensörle kaplanmış, çevrede dolaşanlara, müze atmosferine duyarlı olan, ışığı ekrana yansıtılmış ortamda mekanı dolaşabilmekte ve onu her yönüyle algılayabilmektedir. (Şekil 3.69, 3.70)



Şekil 3.69 Atıla, Sculpture Gty Yerleştirilmesi (Atıla, 1995)



Şekil 3.70 Modelin Sanal Ortamda Yerleştirilmesi (Atıla, 1995)

Bir diğer sanal yerleştirme olarak yine Oosterhuis ve Lénárd'ın Hollanda'da tasarladıkları ve gelecek konutlarından oluşan "Parasites" yerleştirmeleri dir. İçindeki işlevin tanımlanarak veremeyen Parasite'lar; "içinde barındırdıkları işlevi gösteremeyen monolitik biçimlerden esinlenerek tasarlanmış ve bir anlamda sıkıştırılmış zeplin gibi şehrin belirli noktalarına (çatılara, kamusal alanlara) yerleştirilen, serbestçe yüzen bağımsız konutlardan oluşan" yerleştirmelerdir. Monolitik yerleştirmelerde olduğu gibi, Parasite'lar da mimarlıktaki "biçim işlevi izler" özdeyişi yerine "biçim işleve olanaktır" özdeyişini vurgulamaktadır. (Atıla, 1995) (Şekil 3.71, 3.72)



Şekil 3.71, 3.72 Atıla, Parasite'ler, Rotterdam 1996

(<http://www.atila.nl/atila/pararott/parasite.htm>)

Neeltje Jans Adası'nda Hollanda Ulaştırma Bakanlığı, Kamu İşleri ve Su İşletmeleri için tasarlanan Oosterhuis'in Tuzlu Su Pavyonu ve Nox'un Tatlı Su Pavyonu birer interaktif yerleştirme olarak beden, çevre, teknolojinin bütünleşmesini göstermektedir. Geçici su sergileri olarak pavyonlar, gelgit, rüzgar ve dalga hareketlerini algılayan sensörlerle kaplı LCD paneller aracılığı ile duvarlar; duyarlı yüzeylere, hieryüzeylere dönüşmektedir. Pavyonun kendisi, aktivitenin kendisi, performans olmaktadır. (Zellner, 2000) (Şekil 3.73)



Şekil 3.73 Kas Oosterhuis, Tuzlu Su Pavyonu, Rotterdam 1994-97

(http://www.azwat/aust/soft_structures/oosterhuis/salz.wasser.htm)

Kendi meşruluğunu çoktan kazanmış olan sanal mimarlık, gerçekliği kendine çekerek (eşzamanlı deneyi m yaratarak) anlamı güçlendirme ye çalışmaktadır. Günümüzde Sculpture City ve su pavyonları örneğinde örneğinde olduğu gibi, izleyicilerin gerek sergi alanında gezilebildiği, gerekse internetten joystick ile girip dolaşabildikleri, izleyicinin bakış açısına ve isteklerine göre şekillenen, hareket eden, iç mekânın değişimi ile birlikte, algının her an değişebileceği interaktif mekânların yerleştirilmesi söz konusudur. (Şekil 3.74, 3.75) Akın'a göre sanallıkla gerçekliği iç içe geçtiği, algılama mekanizmalarının, yer ve zaman kavramlarının bulanıklaştırıldığı, kartezyen akla karşı çıkışın ve ona aykırı bir i mgeleştirmenin göstergeleri olarak bu yerleştirmelerin ortamı olarak sanal mimarlık herhangi bir nesnellığe göndermede bulunması gerekmeyen ve görüntülerin anlık heyecan uyandırdığı bağımsız bir ortamdır. Sanal paradigmalarla birlikte ortaya çıkan belirsizlik, hem tasarımı sürecinde hem de söyleni m sunumunda olmaktadır. Sanal mimarlık ve yerleştirmelerinin de; bu anlamda kendi ortamı içinde var olan fetiş bir

objeye dönüşmeye olasılığı bulunmaktadır. (Akın, 2001) Ancak sanal ortamın sağladığı tüm bu i ngeleştirmelerin ötesinde, gelecekte de mimari yerleştirmelerin vazgeçilmez bir ortam olmaya devam edecektir.



Şekil 3.74 Kasko Osterhuis Tuzlu Su Pavyonu

Şekil 3.75 Tuzlu Su Pavyonu İç Mekanı

(http://www.classic.archi.ned.nl/news/9702/h2o_expo2_eng.htm), (Anon(i), 1998)

3.5 Mimari Yerleştirmelerde Yere Özellik Kavramı

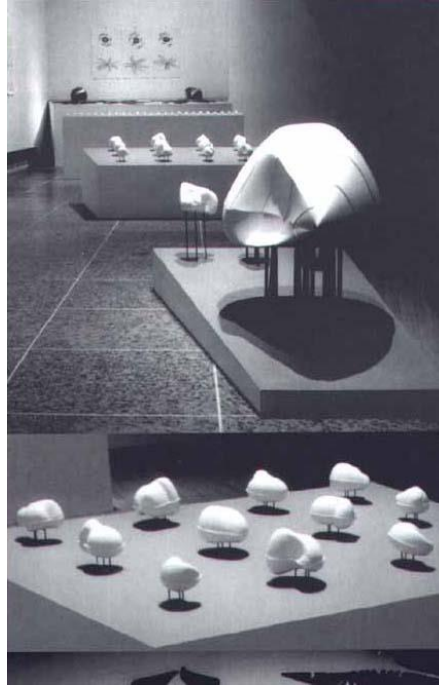
İşlevsel boyutları sanatsal yerleştirmeye göre genellikle daha fazla olan mimari yerleştirmelerde, sanatsal yerleştirmeler gibi yere özel olmaktadır. Fiziksel çevrenin şartlarına, iklimsel, topografik özelliklere bağlı olarak farklılaşmakta ya da yere özel anlamlarını, zaman içinde oluşturdukları anısal, belleksele özellikleri ile kazanmaktadır.

Yere özel mimarlık ile ilgili olarak, herhangi bir yere yerleştirilebilecek olan mimari biçimlenme konusunda Le Corbusier; göçebe mimarisi olarak nitelendiği portatif biçimlenmelerin, “en iyi mimarlık” olduğunu belirtir. (Wgley, 1997) Suuronen'in Futuro yerleşmesi örneğinde olduğu gibi, herhangi bir yere, araziye ya da coğrafyaya yerleştirilebilecek özellikte olan yapılar, yani portatif biçimlenmeler de yere özel olmaktadır. Bu yerleştirmelerde, yerleştirilen şeyden çok, yerin kendisi taşınabilir özellik kazanmaktadır. Çünkü, yere özel olma ve topolojik bütünlük iç içe geçmiştir. Bu anlamda **yer; yerleştirilen şey ile birlikte aslında, daha çok kendine yaklaşılmaktadır.**

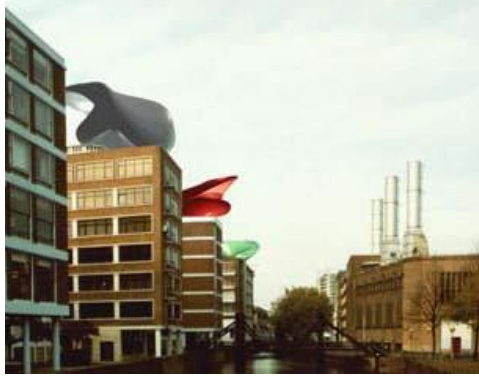
Ancak dünya sergilerinde, sergilemeye amaçlı olarak tasarlanan pavyonların yer ile bir ilişkisi bulunmakla birlikte, bu yerleştirmelerin özellikleri; daha çok kendine referans veren, teknolojik, medyatik sunumlar olmasıdır. Geniş bir alanda, yanyana dizilen yerleştirmelerin çıkış noktası, ülkelerinin kimliği, politik ve ticari değerleridir. Brer “model” olarak; başka bir çevreye taşındıkları vakit anlamlarını

çok da yitirecekleri izleni ni yaratmalarına karşın bu yerleştirmeler, yerleştirildikleri yerin toplumsal belleğine, tarihsel geçmişine gönderme yapmaktadır.

Sanal mimari yerleştirmelerle ilgili olarak, “yer” ise; yapının deneyimlenmesi olarak yüzeyleri, eğrisel biçimlenmesi olmaktadır. Modernizmle birlikte yer bağlamından koparak içinde bulunduğu çevre içinde yabancı hale gelen mekan anlayışında da olduğu gibi, “siber mekanın fiziksel məkandan farklılığı, öncelikle zaman ve uzam algısının “yer” nosyonundan kopuşuyla karakterize olur. Mekan, fiziksel bir yere bağlı olmaktan çıkar.” (Uçkan, 2000) Mimamlar; topolojik tasarım olarak nitelendirdikleri ve biyolojik metaforları veri olarak kullanan çalışmalarını, sanal ortamın özgürleştirici ve deneysel olanakları sayesinde yerleştirirler. Sanal ortam ve bu ortamın ürünleri yeni bir deneyim alanı açmasının yanı sıra kendi meşruiyetine sahiptir. Greg Lynn’ın embriyolojik evleri (Şekil 4. 76) sanal ortamda üretilen özerk objeler olarak çevre ve iklim koşullarının önem kazanmadığı, her yere ve mekana yerleştirilebilecek bir çalışmadır. Modernist anlayışta olduğu gibi obje aslında kendi çevresini yaratmaktadır. (Şekil 3. 76, 3. 77, 3. 78)



Şekil 3. 76 Greg Lynn, Embriyolojik Evler Yerleştirilmesi, 1998 (Zellner, 1999)



Şekil 3.77, 3.78 Atila, Parasite, Rotterdam 1994 (Atila, 1995)

Sanal ortamın kendi içinde anlam kazanan ve biçimin "yer" olduğu konut önermelerinin şehrin farklı noktalarına yerleştirilmesi

3.6 Bölüm Sonuçları

Mimari yerleştirmeler de; sanatsal yerleştirmeler gibi çoğu zaman yere özel, deneysel biçimlenmeleri ile dikkat çeken, geçici ya da kalıcı yerleştirmelerdir. Gerek sergilerde ve açık alanlarda, gerekse sanal ortadaki mimari yerleştirmeler; sanatsal-mekansal pratikler olarak ve geleneksel maket tekniklerinden farklı olarak mimarlara belli bir ölçekte düşüncelerini test etme olanakları sağlar. (Rashid, 2002) Yere özel alanlarının kavranışlaştırılmış ifadeleri olarak, mimarlara, gelecekçi yaklaşımlarını sergileme ortamı yaratmaktadır.

Çalışmanın bu bölümünde; mimarların “binaya olma” ve sanat objesi niteliğindeki heykelsi biçimlenmelerinin, strüktürel deneylerinin “sıradüzeni” ile mimarlık alanına yaklaşılan çalışmaları ve yerleştirmeleri incelenmiştir. Mimarların bu çeşit sanatsal çalışmaları; sergileme amaçlı olmaktan çok kendi düşüncelerini test etmeye ve toplumla sanat aracılığıyla bir çeşit diyalog içine girme eğilimlerinin bir göstergesidir. Ancak, sanat için de aynı durumun söz konusu olduğu; sergileme edimi; görselliği indirgenemeyecek derecede karmaşık bir etkileşimi de beraberinde getirir.

Galerilerde, kentsel açık alanlarda ve sanal ortamda düzenlemeler yapan mimarlar; bir sanatçı etkinlik alanı olarak yerleştirme sanatının deneysel ve açık uçlu doğasına girerek, geçici ya da kalıcı, işlevsel “mimari yerleştirmeler” yapmaktadırlar. Mimari yerleştirmelerde önemli olan; yapının işleve sahip olup olma ması, ya da bir sergi bağlamında ya da sanal ortamda yerleştirilmesi değil, sanatsal bir etkinlik alanına yaklaşarak, yer ve mimarlık ilişkisini sorgulayan karakteristiği ile herşeyden önce mimarlık pratiğinin sınırlarını genişleten etkinlik alanını işaret etmesidir.

Günümüzün medya ortamında sanat ve mimarlık yapma edimi geçmişe oranla fazlasıyla iç içe geçmiştir. **Gerek artan sayıda tematik sergilerde de, mimarlar küratör olarak ya da yerleştirme yapmak üzere farklı rolleri üstlenmektedirler. Mimarlar; özellikle sanal teknolojilerle iç içe geçen etkileşimli yerleştirmelerde; medyanın tüm etkileyici olanaklarını kullanarak yeni biçimlenmeler alan mimarlığı yansıtmakta, mimarlığın olası sınırlarını araştırmaktadırlar. Ancak, herşeyden önce mimari yerleştirmeler; sanat ve mimarlık arakesitinde olarak mimarlığın, sanat ve diğer disiplinlerle olan ilişkisini hatırlatan bir ifade aracıdır.**

4. MİMARİ YERLEŞTİRMELERİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Çalışmanın bu bölümüne kadar; sanatçıların etkinlik alanı olarak yerleştirme sanatı ve mimarların etkinlik alanı olarak mimari yerleştirmeler çeşitli örnekler ile değerlendirilmiştir. Bu bölümde ise; günümüzün anlayışlarında ve eğilimlerinde yer alan, sanat ve mimarlık arasındaki benzerlikler, yaklaşımlar ortaya çıkarılacaktır.

Sanat ve mimarlığı bütünleştiren bir aktivite olarak yerleştirme sanatı; sanatçıların içinde olduğu kadar mimarlar için de önemli bir deneyim alanı olmaktadır. Gerek kamusal alanlarda, gerekse doğada, açık alanlarda, sanatçıların yerleştirmeleri ile heykelsi mekanlar ve mekanı vurgulayan obje yerleştirmeleri yapımları ile, mimarların sanatsal bir rol içinde de bulunarak yerleştirmeler yapımları arasında bir fark bulunmamaktadır. Yerleştirme sanatını, mimari anlayışlarının önemli bir noktası olarak kabul eden mimarlar; çalışmalarını ile bir anlamda mimarlığın farklı disiplinlerle olan ilişkilerini vurgulamaktadır. Yerleştirme sanatının da önemli bir özelliği olarak, yerin farklılığını kılmak, herşeyden önce varoluşsal, anlamsal ve düşünsel bir ifade aracı olmaktadır.

4.1. Yerleştirme Sanatına ve Mimari Yerleştirmelere İlişkin Bir Değerlendirme

“Düzenleme mi, objeler arasındaki ilişki mi önemli?”

Mimarlıkta metafizik olan nedir? Aldo Rossi ve Giorgio de Chirico’nin resimlerinde yer alan metafizik temalar olarak; yoklukta varlık sorusu, yaşama asılmak, terkedilen mekanın ortaya çıkması... Hafıza, rüya, duyarlılık ve zamanı heyecanla aramak mı?” (Adamczyk, 2003)

Mimari yerleştirmeler; objesi ve mekanın ilişkisinin vurgulandığı sanatsal etkinlik alanından, heykel yerleştirmesine, sergilenen amaçlı olarak tasarlanan deneysel biçimlenmelere kadar geniş bir alanı kapsamaktadır. Biçimleştirilerek somut hale getirilen kavramların yerleştirmeleri; yer ve mekan arasındaki ilişkileri ortaya çıkarmaya çalışan arayışların temsilidir. Mimarlık yapmanın yalnızca bina

inşa etmek olmadığı, mîmarlık üzerine yazmanın, düşünmenin ve denemenin de mîmarlık yapmak olduğu düşünüldüğünde, mîmari yerleştirmelerin önemi ortaya çıkmaktadır.

Mîmari yerleştirmeler ve biçimlenmeler, yerleştirme sanatına yakınlıkları açısından incelenek; farklı düşüncülerin, eleştirmelelerin, mîmarların konuya ilişkin düşüncelerini anlamakla mümkündür. Geçmişten günümüze kuşkusuz bir çok mîmari yerleştirme yapılmıştır. Ancak özellikle içinde bulunduğumuz post modern dönemde; bir sanat etkinliği olarak mîmari yerleştirmele ve ortaya çıktığı dönemden itibaren sanat objesi ve mekânının ilişkilerini gündeme getiren yerleştirme sanatı arasındaki sınırlar belirsizleşmiştir. Bir sanatçı etkinliği olarak yerleştirme sanatı ile mîmarlık etkinliği olarak mîmari yerleştirmele arasında yakın benzerlikler bulunmaktadır.

Çevre- ürün ilişkileri ve yerleştirme açısından/ Yerleştirme sanatı ile sanatçılar, sanat objesinin içinde bulunduğu mekânın farkındalığını yaratma konusunda; yer ve yerleştirilen şey arasındaki ilişkiyi irdelenmektedirler. Sanatın, daha öncesinde olmadığı kadar alımlayıcı/izleyiciyi de içine alan, onu yerleştirme mekânının bir parçası haline getiren bir konuma ulaşmasıyla, gerek sanat objesinin ölçeğinin mîmari ölçeğe yaklaşması, gerekse bir mekânın, odanın galeride sergilenecek bir sanat objesi olma durumuna yaklaşması söz konusu olmuştur.

Mîmari yerleştirmele, yerleştirme sanatında olduğu gibi; yere özel, deneyimsel, kavramsal, avant gard ifadeleri ön plana çıkartan; yerleştirildiği yerin görünmeyen boyutunu, görünebilir kılma amacını taşıyan biçimlenmelerdir. Biçimsel etkileyciliklerinin ardında yer alan kavramile, yerin yeni den deneyimini hedeflerler.

Yerleştirme sanatı, sanat objesinin ne olduğunu araştırırken, mîmari yerleştirmele, mîmari yapının ne olduğunu araştırır; mîmarlık üzerine düşünmenin, deneyselliğinden bir çeşit mîmarlık yapmak olduğunu gösterir. Mîmarlık mekân sanatı olarak; mîmari yerleştirmele de sanatı ve mîmarlığı bütünleştiren bir edim olarak, yer ve yerleştirilen obje, yapı arasındaki ilişkileri açığa çıkarır. Yerleştirildikten sonra yerleştirildikleri ortam görünebilir kılar, açık alan ya da yapı çevreyi anlamlandırır. Yere özgü, ontolojik kavramları dışavururlar. Yerleştirilen şey bir süre sonra, yerin bir parçası olarak, yerin doğa bir elemanı haline gelir.

İşlev ve biçimlenme açısından/ Sanat ve mîmarlığın fonksiyonel, estetik işlevleri birbirinden farklıdır. Ancak, ki mî sanatçıların açık alan yerleştirmele, mîmari

mekana yaklaşmaktadır. Günümüzde, geçmişte olduğu izleyiciyi, yerleştirme ediminin öznesi olarak kabul eden bir anlayış hala geçerlidir. Ancak, medyanın etkisiyle hız kazanan günümüz yerleştirme sanatının, i maj üretim anlayışının gölgesinde kalarak ve bir anlamda ticarileşerek, sanat alanından kopması söz konusudur. Sanat bu anlamda, iletişimsel işlevini kaybedebil mektedir.

Ada mzyk, eleştir meye değer bir sanat yerleştir mesinin, kavramları sorgulayıcı özelliğinin öne mi üzerinde durur. Ancak, sanatçıların “buluş” niteliğ taşıyan yaratıcı fikirler yarat ma çabası uğrunda; herhangi bir sorgulanmanın yer al nadiğ; anlık etkileycilikleri ile dikkat çekmeye çalışan yerleştir neler yaptıklarını gör mekteyiz.

M mari yerleştir neler için ve aslında m marlık için de aynı durum söz konusu olabilir mektedir. Sanat alanında da olduğu gibi, medyanın etkileyici görsel ifadelerini bir araç olarak kullanarak m mari yerleştir me yapılı nası söz konusudur. Bununla ilişkili olarak, yerleştirmeleri; m marların, simgesel ve farkedilebilir ingeler yarat maları peşinde ol maları ile açıklayan düşünürler de bulunmaktadır. Onlara göre post moderniz m n neler dünyasında birçok sanatçı m marlık yapmaktadır ve sanatsal medyalarının öznesini mekandandır maktadır. M marlar da sanatsal yerleştir neleri ile bir anlamda sanatçıların dünyasına gir mektedir. (Smith, 2003)

Pearman, m marların bina yapmak yerine zayıf, inandırıcı ve tat min edici ol mayan yerleştir neler yapmalarını eleştirir. Ancak, ortaya çıkmaya başladığı 1960’lı yıllarda da, yerleştir me sanatına benzer eleştiriler getirilmiştir. Bilinen objelerin, hazır yapı maların yeni den sunumu ile yeni bir “biçim” bürünen sanat; iletişimdeğeri yok sayılarak, obje biçimliliğine indirgenmiş, estetik algılamaları i majsal etkileri ile sınırlandırılmıştır. Ancak, sonrasında ve günümüzde ise sanat objesi; biçimselliğinden çok, yerleştir me edimi ile anlam kazanan iletişimdeğeri üzerinde odaklanmaktadır. İnsan ve yer arasındaki bu katılı msal ilişki, yerleştir me sanatının tanı mlayıcı ve sorgulayıcı özelliği ile anlam kazanmaktadır. (Smith, 2003)

Süreç ve deneyi mleme açısından/ Sanat ve m marlıkta, yarat ma sürecinin sonunda zi hinde varolan deneyi mler somutlaştırılarak anlam kazanır. Bir anlamda deneyi m ile sunulan şey, izleyici ya da kullanıcı için deneyi mlemenin bir parçası haline gelir. Deneyi mleyici; yaratıcısının ortaya koymaya çalıştığı ve yerleştirilen şey ile yer arasındaki bu yeni diyalogun içine girer. Yerleştir neler, herşeyden önce iletişime ve algılamaya ilgilidir.

Günümüzde, sanatçı ve mimarlar birlikte yerleştirmeler, düzenlemeler yapmaktadırlar. Geçmişin sanat ve mimarlık ortamlarından farklı olarak; mekanlar ya da mekanla bütünleşik sanatsal çalışmalar yaratma konusunda daha yoğun diyaloglar içinde bulunmaktadırlar.

Sanatçılar; sanat objelerini, kavramlarını barındıran bir ortam olarak mekan ile diyalog içinde bulunmaktadır. Benzer şekilde, mimarların da; sanat için mekanlar tasarlamaları bir süre sonra mekan içinde barındırdıkları sanata olan bakış açılarını zenginleştirerek; sanatçılarla, sanat kavramlarıyla diyalog içinde içinde bulunmalarını desteklemiştir. Her iki disiplin alanı da, bu anlamda birbirinin deneyim alanından yararlanmaktadır. Mitchell; mimarlar ve tasarımcıların çağdaş yerleştirme sanatından; kullanıcı deneyimini mimari biçimlenmenin modernist kavramlarının tasarım sürecini güçlendirme açısından yararlanabileceğini belirtmektedir. Tasarımcılar ve mimarlar; kullanıcı deneyimini daha iyi anlamak için, mimarlık disiplininin arkasına geçerek onun diğer sanat pratikleriyle olan ilişkisini ortaya çıkarmalıdır. Bu bütünleşme ile birlikte, mimari yerleştirmelerin deneysel ve çevreyi içine alan özelliği de daha net bir biçimde vurgulanabilmektedir. (Smith, 2003)

İzleyici ya da kullanıcı açısından bakıldığında, algılama; sanatsal ve mimari yerleştirmelerin bir sonucu ve tanımlayıcısıdır. Algılama, yerleştirmelerin kalıcı ya da geçici olmasına bağlı olarak değişen bir önem kazanır. Özellikle geçici yerleştirmelerin algılanması, bir aciliyeti de beraberinde getirir. Bu durum günümüzde performans yaklaşan, geçici, kısa süreli sergilenen amaçlı gerçekleştirilen mimari yerleştirmelerde ve sanal önermelerde daha fazla önem kazanır. Günümüzde; Casagrande ve Rinalta'nın Landscape örneğinde olduğu gibi; mimarlar, yerleştirme sanatçıların da rolünü üstlenerek performans niteliğinde yerleştirmeler yapmaktadırlar. Bu durum gelecekteki mimarlık ve sanat bütünleşmesinin bir göstergesidir. Aynı zamanda mimarlıkta; yerleştirme sanatının da etkisiyle önem kazanan sergilenen ile önem kazanan geçicilik kavramını işaret etmektedir. Sanal mimarlığın deneyim alanı da, bu özellikleri desteklemektedir.

4.2 Sanal Mimari Yerleştir melere İlişki n Bir Değerlendir me

Sanal mimari yerleştir meleri; farklılaşan zaman, mekan anlayışları ile birlikte, diğer mimari yerleştir melerden ayrı değerlendir mek gerekmektedir.

Sanal ortam mimarlık alanına, “topolojik mekan”, “izomorfik metamorfik yüzeyler”, “hiper mekanlar”, “hiperstrüktür” gibi yer, zaman ve mekan anlayışları ile ilgili bir çok kavram sokmuştur. “*Dekonstrükte edilen, yersizleştirilen, güçlü ve etkileyici i majların sunumu alanı*” olarak nitelendirilen hiperyüzeyler ve benzer diğer tanımlamalar ile ilgili olarak mimarlar; “var olan i maj ve biçim iç ve dış mekan, strüktür ve bezen me, yer ve bina arasındaki ilişkileri araştırdıklarını” belirt mektedirler. Frederick Jameson ve Mark Wigley’in “mekanda kaybol mak” olarak yorumladıkları sanal ortam için, kaybolmayı iç ve dış mekan sınırlarının belirsizliğine bağlayarak, zaman ve mekan bilgisinin deneyi mini yaşatan somut ve fenomenolojik hiperyüzeyler, mekanlar yarattıklarını ifade ederler. (Perrella, 1998)

Bilgisayar teknolojileri mimarlara da bu anlamda, resamlara, oyunculara ve film yapımcılarına benzer bir özgürlük tanımıştır. Sanal dünyanın bağlamsız ortamı sayesinde, mimarlar yerleştir meler yapmaktadırlar. Ancak, Jenks’e göre; günümüzde gelişen sanal mimarlık modern dönemin anlayışına benzen mektedir. “Kültürel, bölgesel ya da geleneksel bir biçimi içermeyen irrasyonel ve soyut geometriye sahip, topografik mekanlar, aslında yersizliği vurgulamaktadır.” (Jenks, 2000) Yersizlik, gerek yerçekimi ne karşı bir duruş, gerekse iç ve dış mekan arasındaki diyalektikten kaynaklanmaktadır. John Rajchman’ın, *Some Senses of Ground, Anybody* adlı kitapta da Schopenhauer’ın, mimarlığın yerçekimi n üstesinden gel me veya diren me sanatı olduğuna inandığını belirttiği ifadesinde de aynı anlam bul mak mümkündür:

“Yerçekimi ve hafiflik, yaşamsal bir öneme sahiptir. Yer ise basit olarak for msuzluğu anlatır. For msuzluk, algısal olarak mekanlarda ol unu katkılar, örneğin değişken görüntüler vererek mekana yaşamsal bir canlılık sağlamaktadır.” (Kutlutan, 2003)

Hareket edildiğinde, biçimsel olarak da değişen iç mekanı ile değişken algılamalar yaratan, deneyimleri mini yenileyen sanal mimari yerleştir meler, “kendilerine referans veren kapalı bir kutu, bir obje gibi” dir. Jenks’in de belirttiği gibi, iç ve dış mekan diyaliktiğini yansıtan sanal ortamın yerleştir meleri, aslında bir çok sergileme yapısı için de geçerli olmaktadır. Medya ve mimarlığın bu yeni biçimsel ilişkisinin

yer aldığı; sergileme işlevine sahip mekanlar da etkileyiciliği arttırmaya, teknolojik olarak yapılabirliklerin sınırlarını yansıtmaya yarayan birer araçtır. (Şekil 4.1, 4.2)



Şekil 4.1 Lars Spuybroek, Tatlı su pavyonu iç mekanı, 1997 (Anon.(i), 1998)

Günümüzde, sergilemenin önemli bir yer kazanması ile birlikte; sanal ortam aracılığıyla kavramsal içeriği yoğun, işlevsel içeriği ise neredeyse ihmal edilebilir bir medyatik ortamdansözetmek mümkündür. Giderek artan sanal mimari sergilerin de; mimarların medyatik yerleştirmeler yapmalarını destekleyen bir ortam oluşturduğu açıktır. Radikal fikirlerden çıkan deneysel mimari ürünler üzerinde odaklanan bu sergiler için küratörler; inşa etme ediminin ve mimari ürünün, mekansal enstalasyonlar yapmakla eşdeğer hale geldiğini belirtmektedirler. Oynamak ve denemek; mimarlığı ve sanatın bütünleşen faaliyet alanına dahil olmaktadır. (Anon.(j), 2002)

Sanal ortam ile mimarlar, bir anlamda; oynusu, deneysel ve interaktif mekan arayışlarını somutlaştırmaktadırlar. Ancak sanal mimari yerleştirmeler, bütün bu iğneleştirmelerinin ve yersizlik kavramını işaret etmesine rağmen, geleceğin mimarlık ortamının, zaman, mekan ve sanatsal ilişkilerini yansıtması açısından önem kazanmaktadır.

4.3 Geleceğin Mimari Yerleştirilmesi

Geniş bir alana yayılan yerleştirilmelerle birlikte mimarlar; çağdaş kùltürün, mimarlık ve sanat ortamının bir temsilisi olarak; yer, zaman ve mekân ilişkisini anlaşırlarını yansıtmaktadırlar. Günümüz örneklerinden de anlaşılağı gibi; mimarlar gelecekte de, gerek sanat galerilerinde; mimari pratiklerinin bir parçası olarak, gerekse kamusal alanlarda; kent planlamasının bir talebi olarak, yere özel yerleştirilmeler yapmaya devam edeceklerdir.

Sergileme alanlarına duyulan ihtiyaçların artmasıyla birlikte; geçici, kolay sökülüp takılabilir pavyon tasarımlarının artması söz konusudur. Malzeme ve teknikleri biraraya getiren ve aynı zamanda deneysel olanı yansıtan pavyonlar, birer yerleştirme olarak mimarlıkta önemli bir yere sahiptir. Günümüzde üniversitelerin mimarlık bölümlerinde gerek; çağdaş sanat ve onun önemli bir parçası olarak yerleştirme sanatının ve disiplininin incelenmesi ve yapılan sanatsal yerleştirmeler ile yer-mimari ürün ilişkilerinin araştırılması, gerekse kurulan mimarlık laboratuvarları ile yerleştirmeye özgü deneysel çalışmalar yapılması; sergilemeye özel mekân tasarımının bugün olduğı gibi, gelecekte de önemli bir yer tutacağına bir göstergesidir. (Şekil 4.2, 4.3)



Şekil 4.2, 4.3 Risto Huttunen, Oksa Pavyonu, Helsinki Üniversitesi'nin Ahşap atölyesi tasarımı; Helsinki Pavyonu Geçici Sergileme Binası, Mannerheimintie, 1996-97

(http://www.hut.fi/Yksikot/Gastat/Aoppituolit/ro/tuotes/galleria/96_97/isot/oksa02.htm)

Helsinki Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nün Ahşap Stüdyosu'nda öğrenciler arasında düzenlenen yarışma ile tasarlanan Oksa Pavyonu, Helsinki merkezi için yapılmış şehir tasarımlarının sergileme alanı olarak işlev görmüştür. Steven Holl'un Kiasma Müzesi'nin arkasında yerleştirilen pavyon, geçici sergileme yapılarının kentsel tasarım bağlamındaki özel konumunu vurgulamaktadır. (Huttunen, 2000)

Mimarlıkta sergilenen anlayışı, çağdaş müzelerin dinamik gösterim tekniklerinden (sesli yönlendirmeler, filmler, videolar, slaytlar, hareketli modeller, simülasyonlar, interaktif gösterimler) etkilenmekle birlikte; ortaya çıkan ürünler bir sergi süresiince varlığını sürdürmek üzere tasarlanmış geçici, anlık, kavramsal önermeler olarak daha fazla sıklıkta ortaya çıkmaktadır. Geçici olma özelliği, gelecekte de bugün olduğu gibi; mimarlara daha kavramsal, deneysel çalışmalar yapmaları konusunda özgürlük tanıyacaktır. Sanal mimarlık ile de, kavramsal mimari çalışmaların test edilmesi ve denenmesi olanağı artacaktır. Gerek sanal ortamda, gerekse gerçek ortamda multi media (çoklu ortam) aracılığı ile bütünleşen yerleştirmelerin gerçekleştirilmesi söz konusu olacaktır.

4.4 Bölüm Sonuçları

Çokça geniş bir alana yayılan bir etkinlik olarak; mimari yerleştirmeler, biçimselliklerini ötesinde; mimarlığın sınırlarını araştırarak, sanat ve mimarlık arasındaki ilişkileri zaman, mekan ve yer algılamaları doğrultusunda ön plana çıkartan bir etkinliktir. Mimar yerleştirmeler, mimarların sanatsal bir pratik alanı olarak, yerleştirme sanatı ve sanatsal terimlerle ilgilidir.

Gerek daha fazla sayıda sanatsal-mimar yerleştirmenin yer aldığı mimari yarışma ve sergilerde, kavramsal çalışmaların fazlalığı dikkat çekmektedir. Ancak gerçek ve sanal ortamda, medyanın sonsuz kullanımlarıyla birlikte, yoğunlaşan eğlence anlayışlarına yönelik anlık bir görselliğe indirgenmiş, imaj niteliği taşıyan yerleştirmeler de söz konusu olabilmektedir. Bu durum mekanın tüketimini de gündeme getirmektedir.

Buna rağmen, mimarların yeni açılımlar yaratabilecek kavramlarla ilgili düzenlemeler yaptıkları, ki bu zaman protesto niteliği alabilecek çevresel değerlerin yokoluşuna duyulan tepkinin bir göstergesi olarak yerleştirmeler yaptıkları, ya da günümüz dünya fuarlarında imaj düzeyine indirgenen sunumlara tepki olarak yerleştirmeler yaptıkları görülmektedir. Özellikle genç mimarların bina inşa etmekten çok enstalasyon niteliğinde çalışmalar yapmaları ve bunu bir mimari anlayış olarak gördükleri bir gerçektir.

Alberto Pérez-Gómez, bugüne kadar inşa edilmiş mimarlığın düşünme ve teknik egemenliğin kurallarına indirgenmesi olduğunu; mimarlığın halen yenilenen insan varlığının olanaklarını açan bir şey olarak yeni temsillerin keşfedilmesinde var olduğunu ifade eder. (Adamczyk, 2003) Heykel, resim ve çeşitli sanat biçimleri arasındaki alışveriş zengin biçimsel ve kavramsal üretimi ortaya çıkarmaktadır. **Günümüzde de, mimarlığın disiplinlerarası konumunu, mimarların bireysel ifadelerinin de dışavurumu olarak, diğer sanat dallarından ve özellikle yerleştirme sanatından çok yönlü esinlenmelerinin biçimlenmeleri olarak görülmekteyiz.**

5. SONUÇLAR ve DEĞERLENDİRME

Bu tez çalışmasının birinci bölümünde; 1960'lı yıllarda, geleneksel sanattan radikal bir biçimde kopan yerleştirme sanatının, sanat objesine, öznesine ve mekana getirdiği farklı bakış açıları açıklanmıştır. Yerleştirme sanatçıların yer, zaman ve mekan ilişkilerini sorgulayan; mekansal ölçüğe ve biçimlenmeye yaklaşılan çalışmaları incelenmiştir. Tarihsel süreci içinde; zaman, mekan ve medyaya bakış açılarının değişmesi ile birlikte farklı biçimler alan yerleştirme sanatı herşeyden önce; objenin içinde bulunduğu mekanın farkındalığını yaratması açısından önem taşımaktadır. Yerleştirmeler; özerk objeler olarak algılanmalarına rağmen, bir süre sonra yerleştirildikleri yerin bir parçası olarak anonileşmektedirler. Post modern dönemde birlikte, kamusal alana da yayılan yerleştirme sanatı, mimarların da bir sanatçı etkinlik alanı olarak yerleştirme sanatının açık uçlu, deneyimsel ve sorgulayıcı dünyasına girmesini sağlamıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde, Mimari Yerleştirmeler'de ise yerleştirme sanatına yakınlıkları açısından; gerek galerilerde, açık alanlarda ya da kamusal alanlarda, sergilerde, gerekse sanal ortamda mimarların gerçekleştirdikleri yerleştirmeler, tarihsel süreç içinde incelenmiştir. Yerleştirmeler, farklı dönemler içinde, onları biçimlendiren minimalizm dekonstrüktivizm akımları ya da sanal mimarlık kavramları doğrultusunda örneklendirilmeye, sınıflandırılmaya çalışılmıştır. Her geçen gün bu sınıflandırmanın örnekleri çoğaltılabilir, ancak bu çalışma içinde; temelde mimari yerleştirmelerin özelliği olarak **yerleştirme sanatının deneyselliğinden aldığı kavramsal, yere özel anlamlar içeren karakteristikleri üzerinde durulmuştur.**

Yerleştirme sanatı ve mimarlığın arakesitinde yerleştirmeler yapan mimarlar; çalışmaları ile, mimarlığın deneysel sınırlarını araştırmaktadır. Gerek artan sergilerin de etkisiyle sanatsal ve mimari yerleştirmelerin önemi artmaktadır. Geçicilik kavramı üzerinde yoğunlaşan bu sergiler, deneyselliği de ön plana çıkartan bir özelliktedir. Geleceğin mimari yerleştirmelerinde sanat ve mimarlığın birlikteliği yer aldığı görülmektedir.

Gerek artan dünya sergilerinin talep ettiği, sergi alanlarına ve yapılarına duyulan ihtiyaç ile birlikte sergilenen edimleri; mimarlar için buluş niteliği taşıyan pavyon tasarımı yarışına dönüşmekle birlikte, mekanın kendisi de sergilenenin odak noktası haline gelmiştir. Bu çalışmada içinde; ticari amaçlarla tasarlanan ve yeni malzeme ve teknolojilerin gösterimi haline gelen dünya fuarlarındaki yerleştirmeler üzerinde durulmuştur, ancak bu sergiler, oldukça geniş bir alana dahil olmakta ve ayrı bir çalışmanın konusu olmaktadır.

Şehirsel ölçekte mimari ile ilişkilendirilen, ya da açık alanlarda, doğada yapılan yerleştirmelerin varlığının farkında olmak, sanatçıların olduğu kadar mimarlar için de yerleştirilen şeyin-objenin, mimari ürünün çevre ile olan bağlarının tekrar gözden geçirilmesi sağlayan önemli mimari-mekansal pratiklerden biridir.

Çeşitli üniversitelerin mimarlık bölümlerinde “yerleştirme” adı altındaki derslerde; çağdaş kültür ve sanat incelenirken, yerleştirme sanatçılarının çalışmaları incelenirken, onları eleştirmenin boyutları tartışılmaktadır. Yerleştirme ediminin, bir kavramın, yapının, ya da strüktürün kendisiyle birlikte, çevresel ilişkisini de ortaya çıkaran bir aktivite olduğu düşünülürse; mimarlığın çevre-mekan analizinde sanatçı çalışmalarının incelenmesinin de yararları ortaya çıkabilir. Bu anlamda, çağdaş kültürün yansıması olarak yerleştirme sanatının, yani sanatın, zaman-mekan-yer ve toplum ilişkilerine bakış açısının farkındalığında olmanın bir gerekliliği, mimarlık eğitiminin bir parçası haline gelmesinin de önemi ortaya çıkmaktadır. Mimarlık herşeyden önce kavramların somutlaştırılmasıdır. Kavramlarda yere ilişkin yeni kodları okuyabilmek, değerlendirebilmek ile ilgilidir. De Oliveira’nın da belirttiği gibi; bu biçimsel ve kavramsal anlatım herşeyden önce yerleştirmenin “Mimarlık, performans sanatı ve çağdaş görsel sanatları içeren melez bir disiplin olduğunu” göstermektedir.

Mimari düşüncenin iletişim yollarını denemek ve bu anlamda, sanat ve mimarlığı bütünleştirerek yerleştirmelerin temelini oluşturmaktadır. Mimarların, yerleştirmeyle ilişkin olarak diğer sanat dallarından, özellikle de bir yer sanatı olan yerleştirme sanatından çıkartabilecekleri çok fazla şey bulunmaktadır. Diğer disiplinleri kullanan sanatlarla iç içe olmak; gerçek dünyanın kısıtlamaları ile bakış açıları arasında, belirli bir mesafe yaratmaya yardımcı olarak, yaratıcı ve sorgulayıcı nitelikte çalışmalar ile sonuçlanmaktadır.

Günümüzde de sanat ve mimarlığı bütünleştirme çabası ve kavramsal düzenleme arayışı ile yerleştirme yapan mimarlar; kısa süreli, kalıcı olmayan yerleştirmeleriyle gerek açık alanların, gerekse şehrin algısını değiştirme yönünde çaba göstermektedir. Bu ise, yerleştirme sanatının hem doğaya, hem de kamusal alanlara yayılarak topluma bütünleşmesi ile ilgilidir.

Mimari yerleştirmeler ile ilgili olarak Türkiye örneğine baktığımızda; yerleştirme sanatının ve mimari yerleştirmelerin kamusal alanlarda ya da açık alanlarda, yerini almasının çok söz konusu olduğunu görülmektedir. Yerleştirme sanatının sınırlı bir izleyici grubuna hitap eden galeri ortamından kamusal alanlara taşınması yeni bir etkinlik olmaktadır. Dahası; Türkiye’de, kamusal alanların yokluğundan, varolan alanların da toplumla iletişimsizliğinden söz etmek mümkündür. Parklarda, ya da varolan açık alanlardaki kimi yerleştirmeler ise herhangi bir düşünceyi, kavramı sorgulamaktan uzak kalan yerleştirmeleridir.

Yerleştirme sanatının kamusal alana taşınması yavaş sergileri ile sınırlı kalmaktadır. Mimari yerleştirme ya da sanatsal enstalasyonlar yapma edimi ülkemizde mimarlar arasında yaygın değildir. Kimi yavaş sergilerinde düzenlenen ve mimarların da davetli olarak yer aldığı çalışmalarda, mimarların konuda çok fazla açılımlar yaratamadığı ortadadır.

Günümüz sanatı toplumdaki yabancılaşma ve kopma yerine bağlantı kurmaya, katılmaya ve toplumsal açıdan etkin olmaya açıktır. Gerçek bir sanat eseri; kent karışmasını unutturmadan çok, yeni kavramları sorgulayıcı özelliği ile topluma birşeyler katma özelliğine sahiptir. Bununla birlikte, kamusal alan yaratma ve kamu sanatı konusunda, sanatçılardan çok mimarlara bir takım sorumluluk ve duyarlılıklar düştüğü unutulmamalıdır. Ülkemizde yerleştirme sanatının sınırlı kaldığı galerilerden kamusal alanlara yayılarak, sanatın yaşamın bir parçası haline dönüştürülmesi gerekmektedir. Bu ise kamusal alanlara duyulan ihtiyaç ile birlikte düzenli kentsel alanların tasarımı günde ne getirilmektedir.

Mimarların da, medya sunumlarının gölgesine düşmeden ya da sergilemenin çekiciliğine kapılmadan, “yeni çağın” deneyimsel ve sorgulayıcı karakterini yansıtmak için mimarlığı ortaya çıkarıcıları gerekmektedir. Bununla birlikte, mimari yerleştirmeler yapmanın, mimari düşünceyi test eden yere özel önermelerde bulunmanın, yalnızca yarışmaların “sanatsal enstalasyon” başlığı altında sınırlı

kalınması; yerleştirme sanatının ve mimari yerleştirme yapmanın “alanın dışında” bir etkinlik olarak görülmesi gerekmektedir.

KAYNAKLAR

- Adamczyk, G**, 2003. Paths of Architectural Experimentation, http://cca.qc.ca/Installations/library/path_e.htm (Erişim Mart 2003)
- Akın, G**, 2001. 7. Venedik Mimarlık Bienali'nin Ardından: Küreselleşmenin Soğuk Savaşı, *Arredamento Mimarlık, İstanbul*, **12**, 9-19.
- Ana Britannica**, 1986. **17**, 471.
- Antmen, A**, 2002. Yerleştirme: Heykelin Dönüşümü mü?, *Sanat Dünyamız*, **82**, 201-204.
- Antonides, A C**, 1992. Poetics of Architecture: Theory of Design, John- Wiley & Sons, INC, London.
- Atakan, N**, 1998. Arayışlar; Resim ve Heykelde Alternatif Akımlar, YKY, İstanbul.
- Atalay Franck, O**, 2002. Henry Chapman Mercer'ın "Folly" si, *Arredamento Mimarlık*, **02**, 106-111.
- Attila Foundation (Oosterhuis, K, Lénárd, I., Rubbens, M)**, 1995. Sculpture City, The Electronic Fusion of Art and Architecture & CD 010 Publishers, Rotterdam.
- Benjamin, A** 1993. Matter and Meaning: On Installations, *AD Art and Design Installation Art*, **30**, 31-33.
- Berrizbeitia, A and Pollak L**, 1999. Inside/ Outside: Between Architecture and Landscape, Rockport Publishers, Massachusetts.
- Booth, N K**, 1983. Basic Elements of Landscape Architectural Design, Waveland Press, USA.
- Boyer, M C**, 1994. The City of Collective Memory, MIT Press, Massachusetts.
- Boynudelik, Z**, 1999. Enstalasyon ve Mekan Düzenlemeleri, 20. yy. Sanatı Ders Notları.
- Carpenter, R**, 1999. Force Affect: An Ethics of Hypersurface, *AD Hypersurface Architecture II, London*, **9**, 21-25.
- Cook, P, and Hellyn-Jones, R**, 1991. New Spirit In Architecture, Rizzoli, NY.
- Cooke, L**, 2003. <http://www.diacecenter.org/exhibs/graham> (Erişim Şubat 2003)
- Crowther, P**, 1995. The Post modern Sublime/ Installation and Assemblage Art, *AD The Contemporary Sublime: Sensibilities of Transcendence and Shock*, **40**, 9-17.
- De Duve, T**, 2002. Ex Situ, *Sanat Dünyamız*, 20. yy'da Heykel, **82**, (Çev. Atakay, Kemal), YKY, 111-121, İstanbul.

- De Oliveira, N, Oxley, N, Petry, M**, 1993. On Installation, *AD Art and Design Installation Art*, 30.
- De Oliveira, N, Oxley, N, Petry, M**, 1997. Installation Art, with texts by Michael Archer, Thames and Hudson Ltd, London.
- Eco, U**, 1992. Açık Yapıt, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- England, R**, 1998. Mimarlık + Yerin Ruhu, *Arredamento Dekorasyon*, **01**, 50-53.
- Finkelpearl, T**, 2000. Dialogues in Public Art, MT Press, Massachusetts.
- Heckner, U**, 2001. Sanatçı Sız Aölye, *Sanat Dünyamız*, **81**, (Çev. Demirkol, Şule), YKY, 133-145, İstanbul.
- Foster, H**, 2001. Why all the hoopla? in *Frank Gehry: The Art of Architecture*, (eds) Jean-Louis Cohen, Abrams Inc.
- Germaner, S**, 1997. 1960 Sonrası Sanat, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Gusberg, J, (ed)** 1991. Deconstruction, Academy Editions, London.
- Goldwin, S**, 2000. The Transformable House, *Art & Design*, London, **70/4**, 86-89.
- Huttunen, R**, 2000. *Lotus International*, *Electa*, **106**, 38-41.
- Jenks, C**, 1990. The New Moderns-From Late to Neo-modernism, Academy Editions, Great Britain.
- Jenks, C**, 2000. The New Paradigm Non Linear Architecture, *Lotus Electa*, **104**, 80-93.
- Kastner, J**, 1998. Land and Environmental Art, Phaidon Press Ltd, London.
- Kaye, N**, 2000. Site-specific Art: Performance, Place and Documentation, Routledge, Great Britain.
- Köksal, A**, 1999. Türkiye’de Çağdaş Sanat, *Cumhuriyet’in Renkleri, Bıçınları*, (ed) Derya Özkan, *İstanbul*, 168-177.
- Köksal, A**, 2000. İstanbul: Hızır Bağlam *Sanat Dünyamız*, **78**, 91-94.
- Köksal, A**, 2002. Kent-Sanat İlişkisi, “Nşantaşı Yaya Sergileri” Üzerinden Bir Okuma, *Arredamento Mimarlık*, **11**, 118-123.
- Krauss, R**, 2002. Mekana Yayılan Heykel, *Sanat Dünyamız: 20. yy’da Heykel*, YKY, *İstanbul*, **82**, 103-110. (Çeviren, Tuncay Birkan)
- Kutlutan, R**, 2003. Küresel Mimarlık Yapı, *İstanbul*, **254**, 45-49.
- Le Normand-Ronmi, A, Hngeot, A, Hohl, R, Daval, J.-L, Rose, B, Meschede, E**, 1996. Sculpture, The Adventure of Modern Sculpture in the nineteenth and twentieth centuries, Taschen, Germany.
- Machado, R, and El-Khoury, R**, 1995. Monolithic Architecture, Prestel-Verlag Munich.
- Madrán, B**, 2000. Bir Küresel İletişim Ortamı Olarak Dünya Fuarları, *Domus m İstanbul*, **6**, 68-73.
- Maguire, C M**, 2001. A Cross-cultural Dialogue As Expressed Through Contemporary Installation Art, *ProQuest Digital Thesis*, MA, Long Beach,

- California State University. (<http://www.lib.uci.edu/dissertations/>) (Erişim Mart 2003)
- Margoliis, I.**, 2002. Architects + Engineers = Structures, Wiley Academy, London.
- Mungan, M.**, 2002. Var Olmanın İşaretleri, Milliyet Gazetesi, Kültür Sanat, 8 Aralık
- Norberg-Schulz, C.**, 1980. Genius Loci; Towards a Phenomenology of Architecture, Academy Editions, London.
- Payne R, and Lewis, H.**, 2002. The Architecture of Philip Johnson, Bulfinch Press, Boston
- Perrella, S.**, 1998. Hypersurface Theory: Architecture><Culture, *Architectural Design*, **68**, **133**, 7-15.
- Pousse, J.-E.**, 2001. Exploratory Territories, *Techniques & Architecture*, **453**, **5**, *Free Expressions*, 28-31.
- Rashid, H.**, 2002. Installing Space,
(<http://architettura.supereva.it/esposizioni/20021025/>, (Erişim Mart 2003)
- Reiss, J. H.**, 1999. From Margin To Center: The Spaces of Installation Art, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- Restany, P.**, 1992. Dani Karavan, Neues Pub. Co., Munich
- Robbins, M.**, 1998. Notes On Space, *Architecture*, **87**, **8**, 50-51.
- Rossi, A.**, 1981. A Scientific Autobiography, The MIT Press, Cambridge.
- Sandler, I.**, 1996. Architectural Sculpture in Art of the Post modern Era, From the late 1960s to the 1990s, Icon Editions, New York
- Smith, C.**, 2003. Looking for Minimality in Architectural Space,
http://li.nen.m2.hr/li.nen1-2001/catherine_smith.html, (Nisan 2003)
- Stiles, K, and Selz, P. (ed)**, 1996. Theories and Documents of Contemporary Art, University of California Press Ltd, London.
- Özaytan, N.**, 1997. Yerleştirme, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yıl 1939.
- Tanney, S.**, 2000. Elektronik Uzmada Mekanın Açıklığı, *Domus* **M 7**, 81-85.
- Tanyeli, U.**, 1997. Mekan, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yıl 1194.
- Trancik, R.**, 1986. Finding Lost Space, Van Nostrand Reinhold Co., New York.
- Tschumi, B.**, 1994. Architecture and Disjunction. The MIT Press, Cambridge, Mass.
- Uçkan, Ö.**, 2000. Arakhne Daidalos ile Buluşuyor: Ağkent, *Domus* **M 7**, 68-73.
- Uuoğlu, B.**, 2002. ... Mış Gibi, *Mimarlık ve Sanallık* 37-44, (eds), Boyut Yayın Grubu, İstanbul.
- Weilacher, U.**, 1996. Between Landscape Architecture and Land Art, Basel, Birkhäuser Press, Switzerland.
- Wigley, M.**, 1997. On Site, *Lotus International, Electa*, **95**, 118-131.
- Yıldız, D.**, 1996. Peyzaj ile Mimarlık-Kentsel Tasarım İlişkileri ve Mimarî Tasarımların Etkileri, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

- Zellner, P.**, 2000. Hybrid Space, New Forms of Digital Design, Thames and Hudson, London.
- Zengel, R.**, 2002. Yeni Binyılda Kentsel Açık Mekanlarda Kimlik Arayışı, *Arredamento Mimarlık, İstanbul*, **11**, 90-97.
- Zygas, K. P.**, 1981. Form Follows Form Source Imagery of Constructivist Architecture 1917-1925, Uni Research Press, Michigan.

Anonim Kaynaklar

- Anon (a)**, 1996. Habitat II Ekinlikleri, *Arredamento Dekorasyon*, **7-8**, 100.
- Anon (b)**, 2002. From Here to Eternity, *Architectural Review*, **212**, 52-53.
- Anon (c)**, 2002. 8. Uusal Mimarlık Ödülleri 2002, *Arredamento Mimarlık*, **5**, 46.
- Anon (d)**, 2002. *Architectural Record*, **7**, 108-110.
- Anon (e)**, 2002. From The Monument To The Place, *Lotus International*, **113**, 35.
- Anon (f)**, 1999. I. M. Pei Profil, *Arredamento Mimarlık*, **03**, 33 ve 41.
- Anon (g)**, 2000. Le Corbusier' nin "Poème Electronique" i, *Domus* **6**, 88-93.
- Anon (h)**, 1992. Marking the borders, *AD Art & Design*, **7**, 1/2, London.
- Anon (i)**, 1998. Organisme Numérique, *Techniques & Architecture*, **437**, 76-79.
- Anon (j)**, 2002. Belirtisiz Üopyalar, *Arredamento Mimarlık*, **11**, 98-117.

İnternet Kaynakları

- <http://artscenecal.com/Articles/Archive/Articles1995/Articles0595/StateOfInstallation.html>, Suvan Geer, The State of Installation (Erişim Nisan 2003)
- <http://home.iprimus.com.au/painless/space/bonita.html>, Bonita Ely, The Ancient History of Installation Art, (Erişim Mart 2003)
- <http://www.a-matter.com> (Erişim Nisan 2003)
- <http://www.acconci.com> (Erişim Mart 2003)
- <http://www.arcspace.com> (Erişim Nisan 2003)
- <http://www.arplus.com/archive/Dec99/casagrande/casagrande.html> (Erişim Nisan 2003)
- <http://www.attila.nl/attila/pararott/parasite.html> (Erişim Şubat 2003)

<http://www.audioh.com/press/6elements.html>, 6 Elements of Installation (BA
Dissertation, 1994) (Erişim Mart 2003)

<http://www.ruf.rice.edu/~ruag/02F/shigeruban/> (Erişim Nisan 2003)

<http://www.sculpture.org/documents/scmag02/oct02/serra/serra.htm> (Erişim şubat
2003)

ÖZGEÇMİŞ

1978 yılında İstanbul’da doğdu. 1989-1996 yılları arasında Beşiktaş Atatürk Anadolu Lisesi’nde okudu. 1996 yılında girdiği İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi’nden 2001 yılında mezun oldu. Aynı yıl girdiği Mimarlık Anabilim Dalı, Mimarlık Tasarım Programı’nda yüksek lisansa başladı.

gokceozdamar@hotmail.com