

ULUSLARARASI SOSYAL ARAŞTIRMALAR DERĐİŐİ THE JOURNAL OF INTERNATIONAL SOCIAL RESEARCH

Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi / The Journal of International Social Research
Cilt: 13 Sayı: 73 Ekim 2020 & Volume: 13 Issue: 73 October 2020
www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581

YENİ ALAN VE YENİ ANLAM ARAYIŐLARI BAĞLAMINDA AYŞE ERKMEN ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

AN EVALUATION ON AYŞE ERKMEN IN THE CONTEXT OF PURSUITS OF NEW AREAS AND NEW MEANINGS

Fırat ENGİN*

Öz

1960'lı yıllarda sanatta, ontolojik anlamda kavramsal bir paradigma değişikliğine gidildiği görülebilir. Sanat tarihsel süreç ve estetik bağlamında 60'lı yılların önermeleri, yeni eğilimler, günümüz sanatında yöntem ve söylem açısından oldukça güçlü bir zemin oluşturmuştur. Bugün bir sanatçının pratiğini deşifre ederken, bu zemin ile ilişkisinin kurulması gerektiği, bu nedenle önemlidir. Bu yazıda da ilk olarak paradigma değişikliği yaşanan 60'lı yılların söylemleri başlangıç kabul edilecek, sonrasında da Ayşe Erkmen'in işlerinin sanatta nesne, teknik, atölye, üslup, estetik (beğeni, zevk), kurum, izleyici deneyimi vb. birçok dinamik ile olan ilişkisi ve bu ilkeler karşısındaki pozisyonu irdelenecektir. Bu kapsamda Erkmen'in pratiğini deşifre etmeye çalıőan bu yazı; genelde kendisine atfedilen unsurların ötesinde, sanatın birden çok bileőeninin merkezinde yer alan işleri üzerine net bir sonuca ulaşmaktan çok, bir olgu değerlendirmesi kapsamında, onun yenilikçi, dönüştürücü ve sorgulayıcı gerçeğliğini yansıtmayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Ayşe Erkmen, Nesne, Mekan, Atölye, Üslup, Kurum, İzleyici

Abstract

It can be seen that there was a conceptual paradigm change in art in the 1960's in an ontological sense. In the context of art historical process and aesthetics, the propositions of the 60s, new tendencies have formed a very strong ground in terms of method and discourse in today's art. That is why it is important to establish a relationship with this ground while deciphering an artist's practice today. In this article, first of all, the discourses of the 60's with a paradigm change will be considered as the beginning, and then, Ayşe Erkmen's works are discussed as object, technique, studio, style, aesthetics (taste, pleasure), institution, audience experience etc. in art. Its relationship with many dynamics and its position against these principles will be examined. In this context, this article, which tries to decipher Erkmen's practice; Beyond the elements generally attributed to it, it aims to reflect its innovative, transformative and questioning reality within the scope of a case evaluation rather than reaching a clear conclusion on the works that are at the center of multiple components of art.

Keywords: Ayşe Erkmen, Object, Space, Studio, Style, Institution, Audience

* Dr. Öğr. Üyesi, Hitit Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü, ORCID: 0000-0002-0927-0635, e-mail: firatengin@hitit.edu.tr



Giriş

Sanatın temel ontolojik ilkelerinin değişmediği, ama bu ilkelerin (mekan, nesne, teknik, atölye, üslup, estetik, beğeni, zevk, kurum, izleyici deneyimi vb.) tarihsel değişim süreçleri içerisinde bağlamlarının, anlamlarının dönüştüğü, katmanlandığı ve farklılaştığı görülebilir. Aynı zamanda bu temel ilkeler, birçok farklı disiplinde de (Tiyatro, Resim, Müzik, Mimari vb.) sanat eseri incelemesinin yöntem ve analiz metotları olarak da düşünülebilir.

Estetik bilimi, gerçeklikten kopuk garipliklerle uğraşmaz. Estetik, şimdiye dek üretilmiş tüm sanat yapıtlarının ortak ve benzer yönleri irdeleyerek belirli ortak özellikler ortaya koymaya çalışır, bu yolla gelecek deneylerimiz için bize bilinçlenme ve tat alma olanakları sağlar. Sanat tarihçiliğinin eylemini boşa harcamasını önlemek için ona süzülmuş yöntem deneyleri, billurlaşmış kuram birikimleri sunar (Cömert, 2008, 10).

Sanat tarihçi ise araştırmalarında; estetik kuramların bilgisi, üsluplar, akımlar ve hareketler başta olmak üzere bir çok kesitin toplamından bir sonuca varır. Sanat tarihinde, her bir kesit yeni bir sınırı aralayarak bu yeni açılan sınır alanını genişletir yeni başka bir alana açılır¹. Estetik kuramsal bilgi de, her dönemde sanatın dili ve pratiği bakımından değişim göstermekte, kendi ilkelerinde yeni anlamları dünyadaki siyasi, iktisadi ve sosyal dönüşümlerin etkisinde tartışmaktadır.

Bu çalışmada Erkmen'in sanatının konu edilmesinin temel nedeni de, konunun bağlamında belirlenen ilkeler üzerine Erkmen'in sanatından geliştirebileceğimiz yeni alan ve yeni anlam okumalarıdır. Bu yeni okumalar aynı zamanda post modern bir sanatçı olarak ele alınan Erkmen'in işlerinde dönemsel farklılıkları da tartışmakta (örneğin modern estetik ilkeler gibi.) ama diğer yandan Erkmen'i çağdaşlarından ayıran kendine özgü özelliklerini de görünür kılmaktadır.

Yapı Kredi Yayınları'nın çıkarmış olduğu Türkiye'de Güncel Sanat başlıklı yayın dizisinin beşincisi olan ve Ayşe Erkmen'in sanatsal pratiğini paylaşan >uçucu< / =şimdi=(isimli kitabın önsöz bölümünde, yayın dizisi editörü Alman Küratör Rene Block, Ayşe Erkmen için şu ifadeleri kullanır:

Sanatının karakteristik bir özelliği sorulacak olsa, verilecek yanıt şu olabilir: Sürekli bir dönüşüm, aralıksız değişim. Zira Erkmen ne karakteristik denilebilecek materyaller kullanır, ne de ona atfedilebilecek belli bir estetiği ya da kapsayıcı nitelikte, içeriğe yönelik bir mesajı vardır. Ayşe Erkmen her eser için - ki eserleri genellikle mekana özgüdür - arzulanan sonucu elde etmek için gerekli araçları kullanır (Meschede, 2008, 4).

Ayşe Erkmen ağırlıklı olarak, mekan ve geçicilik fikriyle uğraşır. Ancak sadece bu bakış açısıyla ele alınan her araştırma Erkmen'in sanatının bu unsurlar üzerindeki sorgulayıcı özelliklerini bize hissettirirken, işlerinin çapını ise dar bir çerçevede düşünmemize neden olabilir. Oysa Erkmen'in işlerinde, çok boyutlu okumaların yapılabileceği sonsuz olasılıklar bulunmaktadır. Bu olasılıklar, onun uluslararası çaptaki yerini daha iyi anlamamıza olanak tanımakla beraber, sanatçıyı sürekli ve kesintisiz bir yaratıcı profil olarak okumamıza da yardımcı olmaktadır. Bu kapsamda bu çalışmada da Erkmen'in işleri üzerinden temel estetik ilkelerin bağlamları tartışılarak bunların yeni alan ve yeni anlamları üzerine bir değerlendirmede bulunulacak ve bahsi geçen sonsuz olasılıklar görünür kılınmaya çalışılacaktır.

Ayşe Erkmen'in işlerinde yeni alan ve yeni anlam okumaları

Bu çalışma Erkmen'in işlerinin izini sürmeye, sanatta paradigma değişikliklerinin yaşandığı 60'lı yıllardan başlamaktadır. Çünkü; 60'lı yıllardaki sanatçılar, "yalnızca resim ve heykele karşı alternatif teknik ve malzemeler bulmakla kalmamış, bir yandan gelecek kuşaklar için sanatçının ve izleyicinin rolü ile sanat nesnesinin statüsünü yeniden biçimlendirirken, bir yandan da, sanat tanımını genişletmişlerdir." (Atakan, 1997, 7) Bu anlamda; sanatta nesne, teknik, atölye, üslup, estetik (beğeni, zevk), kurum, izleyici deneyimi vb. bir çok dinamik de, tanımını 60'lı yıllardan sonra gittikçe genişletmiştir.

20.yy.'ın ikinci yarısı olan 1960'lı yıllarda sanatçılar, biçimciliğin hegemonyasına bağlı modernizmin gelip dayandığı noktada, sanatın ontolojik iç dünyasındaki birçok tematik kırılmayı ortaya koymuşlardır. Fransız sanatçı Daniel Buren'in sokağa çıkararak icra ettiği kamusal alan işleri (Resim 1) sadece sanatın nesnesinde değil; mekanında, tekniğinde, atölye anlayışında, izleyici deneyimini vb. bir çok kuramsal dinamiğinde yeni önermeler sunmuştur: 60'lı yılların yeni paradigmatları ile sanat ve hayat diyalektiği hiç olmadığı kadar yakınlaşmış, sanat yüksek bir meca ve seçkin bir sınıfın tekelinden alınıp, hayatın içinde

¹ Gotik dönemden Rönesansa, Modernizmden Post Modernizme vb. sanat tarihsel süreçte; üslup ve akımlar birbirinden ayrılan özelliklere sahiptirler. Bu farklılıklar, estetik ilkelerin anlamlarında bir çok değişimi, sanat eserleri aracılığıyla görünür kılmaktadır.



ve akışında bir olgu olmaya indirgenmeye çalışılmıştır ki bu, avangardın hedefidir. “Tarihsel avangardın ortaya koyduğu, sanatın ayrıcalıklı bir alan olmadığı tam tersine hayatla sanatın içiçe geçmesi gerektiği düşüncesi günümüz sanatında da iddiasını korumaktadır” (Özdemir, 2014, 26). Bu bağlamda 60’lardan günümüze gelinen süreçte bugünün çağdaş sanatının temellendiği zemin, 60’lı yılların ortaya koyduğu yeni paradigmalara hala geçerliliğini korumasıdır. Dolayısıyla yöntem açısından bugün yaşayan bir sanatçıyı ele alırken, değişen bu dinamiklerle olan ilişkisini kurmanın yerinde olduğu düşünülebilir. Bu bağlamda Ayşe Erkmen’in işleri ve üretme pratiği de bu zemin üzerinden değerlendirilebilir.



Resim 1. Daniel Buren, 1982, Otobüs Bankları / Bus Benches. Specificobject.com

Erişim: 19.03.2020 https://specificobject.com/objects/info.cfm?object_id=20291#.XnPDspMzab8



Resim 2. Jannis Kounellis, 1969, İsimsiz / Untitled. Alain Elkann Interviews.

Erişim: 19.03.2020 https://alainelkanninterviews.com/wp-content/uploads/2015/06/12_horses1357587142822.jpg

1960’lı yıllarda Arte Povera (Yoksul sanat) sanatçısı Yunan – İtalyan Jannis Kounellis, bir galeri mekanının içerisine tam 12 adet gerçek atı yerleştirmiştir (Resim 2). Sergi süresince bu atlar galeri mekanını bir ahır gibi kullanmış, samanları yiyecek olarak her gün düzenli olarak verilmiş, su ihtiyaçları ve tuvalet gibi tüm yaşamsal faaliyetlerini bir sanat galerisinde gerçekleştirmişlerdir. Bu tavrıyla Kounellis hem sergi mekanını ‘beyaz küp’² fikrini, hem sanat yapıtının ne’liğini, hem de bir başka faktör olarak, gelen izleyici deneyiminin sınırlarını zorlamıştır. Bir sanat galerisine gelen izleyici kuşkusuz son derece şık sunulan seçkin bir mekanda seçkin pentür ve yontularla karşılaşmayı beklerken, içeride tüm yaşamsal faaliyetlerini icra eden gerçek atlarla karşılaşmış, at figürünün bugüne kadar sanata konu olan gösterişli, kahramansı ve destansı sembolik anlamı da, dışkısını galeriye yapan at figürü ile yer değiştirmiştir. Kounellis böylece hem Arte Povera hareketinin hedeflerine, hem de 60’lı yılların tartışmacı ve eleştirel yönüne çok iyi bir örnek olarak görülebilir. Kounellis’in işinde gördüğümüz nesne, malzeme, teknik (eser), mekan (galerinin ele alınma biçimi) ve izleyici deneyimindeki bu değişkenlik ve genel olarak 60’lı yılların sanat stratejilerinin getirdiği yeni yaklaşımlar Ayşe Erkmen’in sürecinin de eklendiği bir arka plan olarak okunabilir. Örneğin 2002 yılında Erkmen de, Essen’deki Zollverein madeninde bir çalışma gerçekleştirmiştir (Resim 3). Bu maden, eski ve korkutucu mimari özelliklerinin yanı sıra aynı zamanda ‘Dünya Kültür Mirası’ olarak yer almaktadır. Erkmen bu mekana iki gerçek kaplan yerleştirmiştir. Bu

² Sanat soyutlaştıkça ve özerkleştikçe, içinde bulunduğu yurtsuzluk halini yansıtacak bir mekân arar oldu; bu mekân sonradan ‘beyaz küp’ olarak anılacaktı (Foster, 2015). Erişim: <https://www.e-skop.com/skopbulten/beyaz-kupun-ardindan/2443>



kaplanların adları Ketty ve Assam'dır. Erkmen kaplanları fabrikanın içinde gezebilecekleri geniş bir alanda, belli bir kafes düzeni içerisine yerleştirmiştir. İzleyiciler kaplanlara çok yakındır ama planlanan kafes alanının dışındadırlar. Bu kurgu bir hayvanat bahçesi planı değildir; izleyici ve kaplanların arasındaki alanları ayıran net sınırlar yoktur. İzleyicilerin eş zamanlı aynı anda kaplanlarla bir arada olma durumunu Meschede şöyle açıklar: "Yıkıntıya benzeyen salon ve koridorlarda yürürken atmosferi oluşturan bu tahafılık hissiyatı, kaplanlarla aynı binanın içinde olma bilgisiydi. İnsan kendini ziyaretçi olarak da bu kafesin içinde, dolayısıyla bambaşka bir dünyada kalmış hissediyordu" (Meschede, 2008, 58).

Erkmen için bu çalışmada izleyicinin deneyimi, işin tamamlayıcı bir unsuru olarak gözükmemektedir. Çalışmada mekanın kurgusu ile kaplan figürünün tehditkar, korkutucu özellikleri birbirini tamamlamaktadır. Kounellis'in çalışmasında da, Erkmen'in çalışmasında da, sanatın nesnesi ödünç alınan canlı hayvanlardır. Her ikisinde de sergilerin bitiminde hayvanlar ödünç alındıkları yerlere geri teslim edilmişlerdir. Her iki işin birbirinden ayrıldığı bağlam ise mekan tercihinde gizlidir. Kounellis, 60'lı yılların sanatsal hedef ve perspektifinden bakıldığında, sanatın kurumsal yapısına yönelik eleştirel bir tavır almıştır. Erkmen için ise 60'lı yılların stratejileri sadece bir yöntem olarak düşünülebilir. Erkmen'in hedefi; mekan ve nesne ilişkisi bakımından izleyici deneyimi ile tamamlanan bir ilişkiselliğin ortaya konmasıdır.

Erkmen'in kendine özgü bir malzeme kataloğu yoktur: bunun yerine, her yeni dizilimle başka anlam alanlarının kapısını aralayan bir temalar, motifler, jestler kümesi söz konusudur. Yükseltme, yerinden çıkarma, havada asılı bırakma gibi jestler ya da tehdit, kıskançlık, güvenlik takıntısı, beklenti gibi motifler her seferinde yapıtı baştan sona kat etmeyi gerektirecek kadar zengin bir malzeme sağlayabilirler. Sınıflandırılmaz olan tam da budur: çünkü bu nesnelere yalnızca o an, orada olmaya en uygun şey oldukları için seçilmişlerdir, geçmişleri, anıları, bellekleri yoktur, değiştirilebilir, bir kenara atılabilirler (İleri, 2019, 3).

Çünkü Ayşe Erkmen için nesnenin yüceliği, büyüklüğü önemli değildir; 1995 yılında 4. İstanbul Bienali için gerçekleştirdiği çalışmasında (Resim 4) Erkmen, sadece serginin düzenleneceği alanda hazırda bulunan yük asansörünü yukarı aşağı hareket ettirmiştir. Mekanda halihazırda bulunan teknik bir nesne, Erkmen'in ona yaptığı müdahale ile, bir işe dönüşmüştür. İşin adı asansörün Alman üreticisine gönderme yapmak üzere 'Wertheim ACUU' olarak belirlenmiştir. Ayşe Erkmen asansör kabinini sergi süresince devamlı aşağı yukarı hareket ettirmiş, asansör yük taşıma işlevselliğini bir kenara bırakıp sadece kendi mekanik hareketi üzerinden amacının dışında hareket etmiştir. "Bu iş esnasında asansör kabini harekete geçirilmiş minimalist bir heykel haline geldi ve ritmik bir sonsuzluk durumuna getirildi" (Meschede, 2008, 70).

Böylece sanatçı, nesnesiz ama orada kendi nesneleştirdiği bir anlam yaratmıştır; kendine özgü bir beceri ya da tekniği değil, halihazırda bulunan bir bilgi nesnesinin (asansör) tekniğini kendine mal ederek, onun potansiyelinden bir sanat nesnesi ortaya çıkarmıştır.



Resim 3. Ayşe Erkmen, 2002, Ketty ve Assam / Ketty ve Assam. Ayseerkmen.com

Erişim: 19.03.2020 <http://ayseerkmen.com/works>



Resim 4. Ayşe Erkmen, 1995, Wertheim - ACUU / Wertheim - ACUU. Ayseerkmen.com

Erişim: 19.03.2020 <http://ayseerkmen.com/works>

Erkmen bir söyleşisinde nesnenin önemini şu sözlerle çizmektedir: “Evet obje benim için önemli, düşüncenin en acil anlatım formunu bulmak... Bu formla düşünce arasındaki ilişkiyi bulmak benim için de izleyen için de her zaman kolay olmasa da” (Meschede, 2008, 105). Düşüncenin en acil formu bazen ödünç alınan bir nesne iken, bazen de halihazırda bulunan bir nesne olarak karşımıza çıkabilmektedir. Bu tutum Erkmen’in her projede yoktan var ettiği, kendisi için bile sürekli bir sürpriz olan durumunun da ta kendisidir. Bu açıdan düşünüldüğünde 2003 yılında gerçekleştirdiği ‘Guguk’ adını verdiği çalışmasında (Resim 5) Erkmen, içi doldurulmuş hayvan figürlerinden yararlanmıştı. Bu nesnelere “Ayşe Erkmen aracılığıyla sadece bir defaya mahsus olmak üzere Sanat Müzesi’nde sanat olarak görevlerini ifa ettiler ve bunun ardından doğa bilimleri alanında birer sergi nesnesi konumlarına döndüler” (Meschede, 2008, 66). Ödünç alınan bu nesnelere hiçbir şekilde bir çivi dahi eklenmemiştir. Objeler sadece belli bir zaman aralığında, sergilendikleri mekanda ileri geri hareket ettirilmiş ve mekanda hareket eden kinetik heykellere dönüşmüşler, proje bitiminde de tekrar ait oldukları yere geri götürülmüşlerdir. Bu ve benzeri işlerdeki nesne, mekan ve teknik arasındaki ilişki, klasik ve modern sanatçılardan farklı ve başka bir bağlamda ele alan Erkmen’in sanatsal bir karakteri olarak okunmalıdır.

Erkmen, üslup açısından stokçu ve atölyeci bir sanatçı değildir: “İşlerinde sanat tarihsel bir özellik anlamında bir üsluptan söz etmek mümkün olmamakla beraber” (Meschede, 2008, 24) belli, keskin, köşeli bir tavrı da yoktur. Erkmen’in mekan ve nesne üzerine gerçekleştirmiş olduğu bir çalışmasını Meschede şöyle anlatmaktadır:

Ayşe Erkmen icat etmez, orada bulur ve yeniden yorumlar. Bu sırada kullandığı üslup araçlarından biri sıklıkla hareket bileşenidir; tıpkı doldurulmuş hayvanların hayali bir saatin parçaları olarak ileri geri kaydırıldıkları St. Gallen’de olduğu üzere, veyahut 2000 yılında Bonn’da yapılan “Zeitenwende” sergisine katıldığı eserindeki gibi. Bu eserde müzenin bir odasında, yerde, eserlerin depo ve sergi odalarından taşınmasına yarayan hidrolik bir kaldırma platformu var. Ayşe Erkmen bunun motorlarını ayarlayıp platformun belli bir ritimde ve ancak platformun kalınlığı görülecek ve odanın bir köşesinde dikdörtgen bir biçim olarak belirecek kadar çıkmasını sağladı. Belli bir süre sonra bu yassı heykel yeniden parkeye gömülüyor, yerle aynı düzleme geliyor ve aynı anda görünmez oluyordu – geriye sadece bu açıklığa işaret eden ince yarığa kalacak şekilde. Mekana hiçbir şey getirilmemiş, buradan hiç bir şey çıkarılmamıştı. Sadece platform mekanizması sergi boyunca bir kaldırma platformu olarak kullanılmayacak şekilde ayarlanmıştı. Bu artık mekan içinde bir heykeldi (Meschede, 2008, 70).

Bu heykel (Resim 6) minimalist sanatın yalın / endüstriyel diline yaklaşırsa da, Erkmen’in kaygıları farklıdır; “Foster’ın belirttiği gibi minimalizm, yapıtın aşkın (transandantal) anlamının karşısına yapıtın içerisine yerleştiği mekânda yani varoluşsal mekânında irdelenmesini koyar” (Özdemir, 2014, 5). Erkmen’de ise mekanın bu türden bir işlevi yoktur: Özel bir nesne yok, özel bir teknik yok, dışarıdan getirilen bir malzeme yok, temsil yok, sıradan ve gündelik olan işlevin kendisi vardır. Dolayısıyla Erkmen’in işleri artık ne modern heykelin iç ve dış boşluk gibi formalist bir sorununu dert edinmektedir, ne minimalistlerin mekan anlayışını kapsamaktadır. Çalışma aslında görünmez nesne, görünmez mekan, görünmez atölye, görünmez teknik ilişkisi üzerinden anlamlanır.



Resim 5. Ayşe Erkmen, 2003, Guguk / Kuckuck. Ayseerkmen.com

Erişim: 19.03.2020 <http://ayseerkmen.com/works>



Resim 6. Ayşe Erkmen, 1999, Az ya da çok / More or Less. Ayseerkmen.com

Erişim: 19.03.2020 <http://ayseerkmen.com/works>

Yine sanatçının Skulptur Projekte Münster 2017’de gerçekleştirmiş olduğu ‘Su Üstünde’ adlı işi (Resim 7) son derece dikkat çekicidir. Bu çalışmada Erkmen, kentin kuzey ve güney kesimleri üzerine düşünmekte ve bu iki kesim arasında bir bağlantı kurmak istemektedir. Kentin kuzeyi kafelerin bulunduğu sosyal bir alandır, güney kesim ise bir sanayi bölgesidir. Erkmen birbirine tezat bu iki sosyolojik alanı birleştirerek aralarında bir tür geçit oluşturmaktadır. Bu geçit bir köprü tasarımıyla oluşmaktadır: Su yüzeyine çok yakın, suyun sadece birkaç santim altından geçen bir köprü. İzleyiciler köprüyü uzaktan algılamamaktadırlar; köprü üzerinde yürünene kadar suyun altında görünmezdir, hayali bir yapıdır. Ama aslında çok büyük bir prodüksiyon harcanarak yapıldığı düşünülebilen güçlü bir konstrüksiyon kurulmuş ve izleyiciler bu konstrüksiyon üzerinde yürümektedirler. Bu köprü “üzerinden geçilerek doğrudan güney taraftaki fabrikalara gidilip, gelinebilir; bunu yaptığınızda, bu basit yürüme edimi harikulade, şölensel bir şeye dönüşür. Dikkatle attığınız her bir adımın farkındasınızdır. Bir mucize gerçekleştirmekte olduğunuzun farkındasınızdır” (Volk, 2019, 263).

Erkmen bu noktada mekanı (biçimsel, mimari, sosyolojik, politik ve kültürel anlamlarını) tam bir görünmezlik fikri üzerinden son derece yalın ve şiirsel bir eylem üzerinden ele alır. İzleyici artık Erkmen’in sadece deneyimini paylaşan değil, doğrudan işi tamamlayan bir katılımcı olarak Erkmen’in nesnesi haline gelir. Brian O’ Doherty: “Modernizm eskidikçe, bağlam içerik halini almaya başlar” (Doherty, 2010, 19) der. Erkmen’in sanatında da modernin tüm sınırları aşılır ve bağlamın sınırları genişler; Erkmen için eylem ve işlev arasında bir denge arayışı hakimdir. Bu denge sadece geçici bir süre için icra edilen ve sonra yok olan işlerini kapsamaz, aynı zamanda kalıcı işlerinde de önem arz etmektedir. 1997’de gerçekleştirdiği ‘Sıcak Banklar’ adlı projesini (Resim 8) Ayşe Erkmen şöyle anlatır:

Evet banklar kalıcı bir iş, çünkü banklar hep orada, aynı yerde duruyorlar. Arkalarındaki termik santral, bütün mahalleyi ısıttığı gibi bu bankları da ısıtıyor. Burada ben kalıcı ama aynı zamanda içinde geçiciliği de saklayan bir iş yapmak istedim. Bunun için de termik santralin programına uydurdum bankları. Banklar sadece kışın ve soğuk havalarda ısınıyor, yaz



aylarında ise evlerdeki ısınmanın durmasıyla aynı anda bankların ısıtılması da duruyor, banklara ısı verilmiyor. Kış aylarındaki sıcak banklar birer sanat yapıtı olma karakterine sahipler, sıcak oldukları için; ama yazın normal birer banktan farklı olmadıkları için sanat yapıtı olma özelliklerini kaybediyorlar (Meschede, 2008, 107).

Bu proje Erkmen'in de anlattığı gibi hem kalıcı hem de uçucu özelliğe sahiptir. İş kendi içinde metrik bir zaman diliminde aktif olarak bir sanat eseri olma vasfını kazanır, sonrasında ise yok olur ama nesnenin kendisi değil sadece işlevi yok olur. Dolayısıyla işlevin kendisi bu projede bir deneyim alanı olarak ortaya konur. Isı ve bunun deneyimiyle, ontolojik bilgi bu harman üzerinden yeni alan ve yeni anlamını kazanmış olur.

Ayşe Erkmen'in girişimlerini farklılaştıran, kendiliğinden mekana özgü olmaları ve böylelikle de bu yenilikçiliğin başarılarına eklenmeleridir. Ancak bunun yanı sıra mekanda halihazırda bulduklarını da, modernizmin biçimselliğinin izin vereceğinden daha fazla katman üzerinden irdeler. Farklı bir dilsel ifade bulmak için burada mekana içkin heykelden söz edebiliriz. (Meschede, 2008, 15).

Erkmen'de mekana içkin heykel aynı zamanda işleve, tekniğe ve aynı zamanda zamana da içkin bir özellik olarak okunabilir.



Resim 7. Ayşe Erkmen, 2017, Su Üstünde / On Water. Ayseerkmen.com

Erişim: 19.03.2020 <http://ayseerkmen.com/works>



Resim 8. Ayşe Erkmen, 1997, Sıcak Banklar / Warm Banks. Ayseerkmen.com

Erişim: 19.03.2020 <http://ayseerkmen.com/works>

Erkmen'in nesne, teknik, mekan, izleyici deneyimi gibi, dinamikleri dönüştüren işlerinin arkasında, yöntem olarak izlediği stratejiler, onun atölye anlayışını tartışmayı gerektirir. Amerika'lı Sosyoloji Profesörü Richard Sennett; "Atölye zanaatkarın yuvasıdır" (Sennett, 2009, 75) der. Orta çağ'da ustalık fikri o kadar güçlüydü ki; Sennett'nin "Ustanın bireyselliğinin ve farklılığının hüküm sürdüğü bir atölyede, dile getirilemeyen bilgi de hüküm sürüyor demektir" (Sennett, 2009, 107) sözü, bir usta olarak sanatçının isminin atölye ile özdeşleştiğini göstermektedir (Örneğin; Leonardo Da Vinci Atölyesi gibi). Bu atölye - okul geleneği 18.yy. ve 19.yy. sanat akademilerinden, 20.yy.'ın ikinci yarısına kadar uzanan birçok sanat okulunda



görülebilir. 21.yy.'da atölye, sanatçılar için hala geçerliliğini koruyan, sanatçının düşünsel ve pratik anlamda kendini gerçekleştirdiği bir mabet görevini görmektedir. Uluslararası üne sahip çağdaş sanatın önemli Japon Ressam ve Heykeltıraş Takashi Murakami'nin atölyesi Kanada'lı Yazar ve Sosyolog Sarah Thornton'un ziyareti sırasında şöyle betimlenir:

Orada, bir asansöre binip atölyeye çıktık. Kapılar açıldığında karşımıza paslanmaz çelik ve camdan bir kapı çıktı, orada parmak izlerimizin kontrol edilmesi ve dört basamaklı bir PIN kodu girmemiz gerekiyordu. Eşikten geçtikten sonra, beyaz çıplak duvarlar ve zımparalanmış parke zemin başlarda bir galerinin arka odasıymış hissini yarattı ama yakından yüksek güvenli bir dijital tasarım laboratuvarı olduğu anlaşılıyordu. İkinci katta iki toplantı odası ve iki açık ofis alanı vardı. Üçüncü kat mimari olarak ikinci kata çok benziyordu ama burası esas yaratıcı çalışmaların yapıldığı yerdi...

Murakami'nin çalışma ünitesi olan beş metre uzunluğundaki masa büyük bir salonun ortasındaydı; masanın çevresinde dört tasarımcı ve beş animasyoncudan oluşan ekibi, sırtları Murakami'ye dönük olarak oturuyorlardı ve bakışlarını beyaz kenarlı yirmi inç boyundaki ekranlarına sabitlemişlerdi. Murakami'nin masasının ortasında bir Mac dizüstü, onun etrafında boş CD'ler, sanat dergileri ve müzayede katalogları, içi boş kağıt kahve bardakları ve bir kutu mini-KitKat çikolata vardı. Salonun sonundaki tezgahta, Tokyo, New York ve Los Angeles zamanlarını gösteren üç saat vardı (Thornton, 2012, 196).

Günümüzde Murakami gibi, Çinli Ai Weiwei, Danimarkalı Olafur Eliasson gibi sanatçıların da birden çok atölyeleri bulunmaktadır. Bu atölyeler büyük prodüksiyonlu işlerin yapıldığı, birden çok asistanın görev aldığı bir tür fabrika atölyeleridir. Ama bugün atölye, sanatçının tek üretim alanı değildir. Günümüzde başka alternatif sanat üretme platformları da bulunmaktadır: Sanatçı konaklama programları, çalıştaylar, uygulamalı sanat sempozyumları ve küratör bazlı projeler üzerinden bu durumu örneklemek mümkündür. İster kurumsal bir programın kapsamında olsun, ister sanatçının bağımsız iradesiyle bir göçebe olarak çalışma niyetiyle ilgili olsun, hepsinin ortak özelliği; buldukları mekanın, coğrafyanın vb. olanakları ölçüsünde çalışma fikrini benimsemek ve mekan olarak sabit bir atölye fikrinin tüm teknik ve manevi özelliklerine uzak mesafeli bir tutumu, bilinçli olarak pratiklerinde tercih etmeleri olarak özetlenebilir. Ayşe Erkmen'in Berlin DAAD Galeri'deki işi (Resim 9) üzerine söyledikleri, çağdaşlarının aksine (Murakami, Eliasson, Weiwei vb.) bu yöntemi benimsediğini göstermesi açısından dikkate değerdir:

Mekanla çalışınca, mekana yeni bir şey taşımadan, dışarıdan bir şey getirilmeden, sadece mekanda olanlarla yetinmek hoşuma gidiyor. Odaların kendine özgü ayrıntıları, aykırılıkları,... her mekanın kendinde yapabilecekleri var. Örneğin Berlin'de bulunan DAAD Galeri'sinde gerçekleştirdiğim 'Ev' adlı sergi de tek yaptığım şey ışıkları aşağıya indirebilmek için ek bir teknik çalışma bile yapmadım. Işıkların üzerindeki kıvrılmış teller zaten aşağıya indirebilmek için yeterliydi, sanki bekliyordu (Meschede, 2008, 96).

Ayşe Erkmen'in bu pratiğinden de anlaşılacağı üzere, atölye fikri bu çalışmada tamamen ötelenmiş, hatta reddedilmiştir. Bu tür sanatçılık deneyimi, atölye kullanan kendi çağdaşlarının tersine alternatif bir yöntem olarak okunabilir. Bu yöntem üslup açısından sanatçıya bir özgürlük alanı tanır; tesadüf, rastlantı gibi faktörler büyük önem kazanır, üslup yerini anlatıya bırakır. Mekan ve mimari büyük bir ilişkisellik kazanır çünkü artık imge, atölye sınırları içerisinde keşfedilmeyi bırakmıştır.



Resim 9. Ayşe Erkmen, 1993, Ev / The House. Ayseerkmen.com

Erişim: 19.03.2020 <http://ayseerkmen.com/works>



Erkmen, sanatın kurumsal bağları açısından da birçok sanatçının aksine, farklı bir pozisyon alır. Kurum onun için eserin, yapıtın sergileneneceği bir yerden öte, başlı başına bir konu haline gelebilir, işi tamamlayan bir öge olarak kullanılabilir, Erkmen'in ARTER'de yaptığı işe (Resim 10) bakıldığında Erkmen, İstiklal Caddesi üzerinde Simpatyan Apartmanın'da oturmuş ve döneminin ünlü terzilerinden, anneannesi Hermine hanım'ın bir şapkasını Hacıpulo Pasajı'daki el yapımı şapkalar üreten Katya Kiracı'ya fötr kumaşından tüm renklerin kullanılarak yeniden üretilmesi için vermiştir. Katya Kiracı bu şapkanın aynı modelinden çok sayıda üretmiştir. Bu şapkalar, ARTER binasının bir zamanlar 'Fait Jules' adlı şapkacının olduğu alana yerleştirilmiş, sergi boyunca da İstanbul'un sosyal hayatının çok canlı ve yoğun yaşandığı İstiklal Caddesi üzerinde bir sanat kurumunu değişime uğratarak; başkalaştırmış ve bağlamdan kopararak çevresine paralel bir sosyal formata sokmuştur. Bu yeni formatta mekan, çevresindeki sosyal dokuya adapte olarak kendi kimliğini gizlemiştir. Bu örnekte görüldüğü üzere ARTER, Erkmen için bir sergi mekanından fazlası olarak işlev görmektedir; mekanın çevresiyle olan bağı, sosyal ve kültürel trafiği, Erkmen'in tematik yaklaşımında belirleyici bir öge haline gelmiştir. Böylece mekan tüm belleğiyle, geçmiş - şimdi ve gelecek bağlarıyla işe katılmıştır.

Sanat endüstrisinin galeriler üzerinden yoğun bir pazarlanma ve alım - satım aracı olduğu günümüzde, Erkmen de galerilerde sergiler yapmakta, müzelerde işleri gösterilmektedir ama sanatçı, bu mekanlarda bir obje seçkisinin sunumundan çok, asıl mekanın kendisini dert edinerek mekana özel projeler üretmektedir: "bu yeni kurgu var olan mekânı yok etmez. Sanatçı yapıtı gerçekleştirdiği mekânları yeniden üretim mekânları olarak ele alır. Başka bir deyişle yeniden bir okuma yapar" (Özdemir, 2014, 39.) Dolayısıyla galeri ya da müze, kendisine yüklenen yeni anlam katmanlarıyla bağlamından koparılır ve projenin tamamlayıcı bir elemanı haline gelir. Bu özelliği nedeniyle Erkmen'in sanat piyasasının fuarlar, galeriler ve alınan-satılan kurumsal ticari dünyasında da kendine özgü yöntemleriyle yer aldığı düşünülebilir.



Resim 10. Ayşe Erkmen, 2010. J,K &H / J,K & H. Ayseerkmen.com

Erişim: 19.03.2020 <http://ayseerkmen.com/works>

Erkmen'in nesne, mekan, teknik, üslup, atölye ve kurum bazında tüm özelliklerini tartışmaya açan ve ayrıca farklı bakış açıları üzerinden sonsuz tartışma açımları sunan bir diğer projesi ise, 2001 yılında Almanya'nın önde gelen finans kurumlarından Deutsche Bank tarafından davet aldığı 'Moment' başlıklı sergide gerçekleştirdiği 'Gemilenen Gemiler' (Resim 11) işidir. Bu projede organizasyonu yapanlar sanatçılara iki sınırlama getirmiştir: Bunlar serginin adı olan 'Moment' kelimesinin kavramsal karşılığı olan geçiciliği içermesi ve çalışmaların Frankfurt am Main kentinde yer almasıdır. Erkmen'in çalışması 'Gemilenen Gemiler' uygulanmak üzere seçici kuruldan geçmiştir. Erkmen'in projesinde İstanbul, Venedik ve Shingu'dan personeliyle birlikte getirilen yolcu vapurları 28 nisan - 27 mayıs 2001 tarihlerinde Main kentinde seferlere başlamış proje sonunda da tekrar kendi coğrafyalarına gönderilmişlerdir.

Bu proje için getirilen vapurlar ve beraberindeki mürettebat, çalışma süresince Frankfurt am Main kentinde konaklamıştır. Proje süresince her gün, mürettebatıyla beraber vapurlarlarla gündelik tarifeli seferler düzenlenmiş ve bu seferlerde kentliler bu vapurları bir toplu taşıma aracı olarak kullanmışlardır. Bu vapurları kullanan kişilere önceden proje hakkında bilgi verilmiştir. Her bir yolcunun projenin organik bir parçası haline gelmesi, vapurların geldikleri kentlerin sosyolojik kültürel kodlarını içermesi; deneyimleyen izleyici üzerinde yer - mekan - zaman bağlamında düşünsel ve sorgulayıcı bağlamlar kurulmasına yol açmıştır. Projede yer alan işin nesnesi; ödünç alınmış vapurlar ve projede yer alan her bir unsur (izleyici, el broşürleri, mürettebat, afişler, sefer programının kendisi vb) olarak düşünülebilir. Vapurlar ve mürettebat



proje sonunda, geldikleri kentlere geri gönderilmişlerdir. Dolayısıyla Çağdaş sanatta sıklıkla kullanılan hazır nesnenin geri dönüşümsüz kullanımı, Erkmen'in içinde bir kez daha ödünç alınmış hazır nesnelere dönüşmüştür. Erkmen izleyiciyi katılımcı pozisyonuna getirerek, her bir izleyicinin deneyimini izleyenden – katılımcıya çevirerek yeni bir anlam katmanı yaratmıştır. Mekan geçici ve uçucu olmasının ötesinde, Frankfurt am Main kentinin sanayileşen bölgeleriyle daha sivil bölgeleri arasında bağ kurarak, tüm kenti işe mal ederek mekanı katılımcı hale getirmiştir. Teknik anlamda dışarıdan hiçbir destek alınmamış, halihazırda ödünç alınan nesnenin (Vapurlar) potansiyel özellikleri, işin tekniği haline gelmiştir. Atölye doğrudan sahanın kendisi haline gelerek, tamamen sanatçının düşünsel dünyasına indirgenmiştir. Proje kurumsal bir bağ ve sorumluluk üstlenmemiş (galeri, müze vb.) tamamen sponsor kurumun olanağını kendine mal etmiştir. Tüm bu özellikleri ile Erkmen'in üslubu da, geleneksel üslup tanımının aksine, koşullara göre biçim alan, bağlam üzerine düşünme yönelimi kuran, daha ilişkisel, eklektik ve çoğulcu bir tanıma karşılık gelmektedir.



Resim 11. Ayşe Erkmen, 2001, Gemilenmiş gemiler / Shipped Ships. Ayseerkmen.com

Erişim: 19.03.2020 <https://teztaze.wordpress.com/2009/12/08/malzeme-olarak-simdi-ve-burasi-ayse-erkmen/>

Sonuç Yerine

Ayşe Erkmen, kariyeri boyunca çok fazla ulusal ve uluslararası düzeyde proje gerçekleştirmiştir. Bunların hepsini bir yazıda toplamak oldukça güçtür. Erkmen'in sanatından seçtiğimiz örnekler, yazının ana tematik sorunsalı olan nesne, teknik, atölye, üslup, estetik (beğeni, zevk), kurum, izleyici deneyimi vb. dinamikler üzerinden tartışmaya uygun olduğunu düşünebileceğimiz projelerin bir değerlendirmesinden oluşmaktadır. Bunun dışında, Erkmen gibi bir sanatçının temel sorunsalı nedir diye sorulacak olsa, bu sorunun cevabını vermek kolay değildir. Çünkü cevap, Erkmen üzerine yapılacak olan araştırmanın bakış açısına ve araştırmacının niyetine bağlı olarak değişkenlik gösterebilir. Erkmen gibi sanatçılar her zaman güncel ve tartışmaya açık işler üretirler, gösterilmek istenen hiçbir zaman sabit değildir. Deneyimin kendisi ucu açık okumalara olanak tanır. Yine de Erkmen'in genel perspektifi açısından bakıldığında; onun temel stratejisinde bir nesne üretmenin birincil bir yöntem olmadığı, varolan bir şeyi sanat yapıtı olarak açığa çıkarma deneyiminin ön planda tutulduğu söylenebilir. Erkmen için, "Temalar sonsuza kadar çoğaltılabilir, tümü iptal edilip yerlerine yenileri konabilir, şimdiye kadar bunlar olmuştur, bundan sonra olmayabilir. Hiçbiri hayati değildir, rastlantısal, mantıkdışı, sınıflandırılmaz öğeler bütünüdür söz konusu olan, evreni düzenleme tarzlarından biri yalnızca" (İleri, 2019, 8). Çünkü, Erkmen'in pratiği sanat – hayat bağlamında yoğun bir ilişkisellik içerir; bu nedenle onun sınırlarını çizmek, keskin tanımlarla anlatmak oldukça zordur. Sonuç yerine; onun sanatının büyüğü sadece onun kendisine özgü olan metodolojide saklıdır denebilir. Bu metodoloji bize, birçok farklı bakış açıları geliştirebileceğimiz ve sanatın birçok bileşeni üzerine sürekli düşünebileceğimiz yeni alan ve yeni anlam okumaları sağlayabilir.

KAYNAKÇA

- Atakan, Nancy (1998). *Araştırmalar Resim ve Heykelle Alternatif Akımlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık
- Baykal, Emre (2019). Mücadele İçin Alan. (Editör: Ayşe Orhun Gültekin), *Ayşe Erkmen, Şimdilik Hepsini Bu*, İstanbul: Dirimart. 102.
- Foster, Hal (2015). Beyaz Küpün Ardından (Çeviren: Ayşe Boren). *E-Skop*. Erişim adresi: <https://www.e-skop.com/skopbulten/beyaz-kupun-ardindan/2443>
- İleri, Cem (2019). Prolog. (Editör: Ayşe Orhun Gültekin). *Ayşe Erkmen, Şimdilik Hepsini Bu*, İstanbul: Dirimart. 7-10.
- O'Doherty, Brian (2010). *Beyaz Küpün İçinde*. (Çeviren: A. Antmen). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Köksal, Aykut (2002). Main Nehrinde 'Yer'in Geçici Dönüşümü. *Sanat Dünyamız*, S. 82, s. 215-220.
- Meschede, Friedrich (2008). *Ayşe Erkmen, >uçucu</=şimdi=(*. (Çeviren: D. Nazım). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Özdemir, Seda (2014). *Ayşe Erkmen: Çağdaş Sanat Pratiklerinde Mekan, Kavram ve Biçim İlişkisi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Heykel Anasanat Dalı, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Sennett, Richard (2006). *Zanaatkar*. (Çeviren: P. Melih), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Thornton, Sarah (2012). *Sanat Dünyasında Yedi Gün*. (Çeviren: M. Haydaroglu), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Volk, Gregory (2019). Walking on Water at Skulptur Projekte Münster. (Editör: Ayşe Orhun Gültekin), *Ayşe Erkmen, Şimdilik Hepsini Bu*, İstanbul: Dirimart. 263