

JAMES TURRELL'İN IŞIKLA ŞEKİLLENEN ENSTALASYONLARI

Bengü BATU ERTUNG

Doç.Dr., Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, bbertung@ankara.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4504-2522

Batu Ertung, Bengü. "James Turrell'in Işıklı Şekillen Enstalasyonları". idil, 97 (2022 Eylül): s. 1325-1337. doi: 10.7816/idil-11-97-06

ÖZ

1960'lardan sonra, ışık teknolojilerini sanatsal bir araç olarak kullanma tavrı sanatçılar arasında yaygınlaşmaya başlamıştır. Zamanla ışığın temsilinden gerçekliğine, fiziksel varlığına oradan da yeni teknolojilerin etkisi ile sanatsal projeleri biçimlendiren temel bir elemana doğru bir dönüşüm gerçekleşmiştir. Işık bir tasvir aracı, konusu olmaktan çıkarak bir ortama, pratiğin kendisine dönüşmüştür. Işığı sanatsal projelerin oluşturulmasında ana malzeme olarak kullanmaya başlayan sanatçılar özellikle ışığın algı ve deneyimimizle ilişkisini keşfederek insanların günlük görsel çevrelerini algılama biçimlerini değiştiren, yüksek algısal farkındalığı teşvik eden enstalasyonlar tasarlamaktadırlar. Light and Space Movement (Işık ve Alan Hareketi)'nin öncü sanatçılarından biri olan James Turrell'in de içine girilebilir enstalasyonları ışığın yönlendirmesi ile oluşan uzaysal ve mekânsal deneyimimiz, bu deneyimin algımızda bıraktığı etkilere odaklanır. Turrell çalışmalarında, Maurice Merleau Ponty'nin metinleri ve Ganzfeld etkisi olarak bilinen optik fenomeni üzerine yapılan bilimsel çalışmalardan etkilenmektedir. Araştırmada betimsel analiz yöntemi ile doğal ve yapay ışıkla, mekâna ve mimariye müdahale eden James Turrell'in içine girilebilir ışık enstalasyonları sanatçının çalışmalarını şekillendiren ana öğeler ışıkla birlikte değişen algısal deneyim, renk ve mekân açısından incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Enstalasyon, ışık enstalasyonları, algı

Makale Bilgisi:

Geliş: 7 Ağustos 2022

Düzeltilme: 9 Eylül 2022

Kabul: 22 Eylül 2022

© 2022 idil. Bu makale Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND) 4.0 lisansı ile yayımlanmaktadır.

Giriş

Teknolojik gelişmeler doğrultusunda gerçeklik algımızın dolayısıyla görsel iletişimin, güncel sanat pratiklerinin üretim, sunum ve algılanma, deneyimlenme şekillerinin sürekli hızla yenilendiği bir dönüşüm çağındayız. Böyle hızlı bir dönüşüm dönemi içerisinde kullanılan araçlar ve türler açısından sanat pratiklerini tanımlamak ve modernist bir bakış açısıyla sınıflandırmak da kimi zaman problemli bir durum teşkil etmektedir. Günümüz sanatının çoklu (plüralist) ve melez yapısı nedeniyle pratikleri tanımlamak için kullanılan terminolojinin, alanla ilgili üst dilin aynı ölçüde değişken ve geçişken olması kaçınılmaz görünmektedir. Teknoloji tabanlı aygıtları kullanan video, dijital ortam, çoklu ortam ya da yeni medya sanatı, ışık ve ses teknolojilerini kullanan enstalasyonlar alışık olduğumuzdan farklı bir mekânsal, algısal ve fizyolojik deneyim sunmaktadırlar. Teknolojiyi aktif şekilde kullanan güncel sanat pratiklerini resim, heykel gibi daha geleneksel formlardan ayıran noktaya odaklandığımızda izleyiciyi görece pasif bir biçimde görüntüye bakmak yerine birleşik, çoklu yeni algısal deneyimler yaşamaya davet etmesidir. Bu yeni algısal deneyimler izleyiciyi de sürece dâhil eden katılımcılık, ilişkisellik gibi yeni alımlama modellerini, estetik deneyimleri de gündeme getirmiştir. Bu durum bağlam ve mekanla izleyiciyi pasif bir konumdan çıkartan, çoklu duyumsal deneyime açık enstalasyon sanatı için de geçerlidir (Whitham vd. 2013).

1950'lerden itibaren mekân düzenlemesi (environment), asamblaj, enstalasyon, performans gibi yeni sanat pratikleri, ifade biçimleri izleyiciyle, mekanla daha karşılıklı ilişkiye dayalı yeni bir anlayışı gündeme getirmiştir. Bu dönüşümün amacı mekâna yayılmak, mekânın sınırlarını zorlamak, izleyiciyi bir katılımcıya dönüştürerek pozisyonunu değiştirmek yalnızca sanatın sanatsal sınırlarını genişletmek ve anlatım olanaklarını aşma çabası ile ilgili değildir. Dönemin toplumsal politik dönüşüm taleplerinin de yansımaları vardır. "Sanatı 'tarihselleştirici' etmenler olarak müzeyle, galeriyle, piyasasıyla egemen kurulu düzenin kurumsallığına karşı, dönemin alternatif politik düşüncelerinden beslenen devrimci bir tavrın ifadesidir." (O'Doherty, 2010: 22). Enstalasyon sanatı 1950'li yıllarda sanatçıların mekâna yayılan ve genellikle izleyici katılımına açık bir şekilde gerçekleştirilen yapıtlarıyla başladı. Modern sanat galerisinin simgesi olan beyaz küpün çözülümündeki sorgulanmasındaki ve sergilenme mekânlarının dönüşmesindeki en etkili sanatsal biçimlerden biri olmuştur (O'Doherty, 2010: 21). Enstalasyon sanatı terimi genellikle obje tabanlı bir pratik olarak belirli bir yer, kimi zaman geçici bir süre için tasarlanmış herhangi bir formda, boyutta ve türde materyali, aracı kullanan resimden, heykele, videoya, mimariye, performansa, dijital ortam gibi tüm bu tür ve alanları kapsayabilen, eklektik karma ortamı yapıları tanımlamak için kullanılır. Enstalasyon sanatı Allan Kaprow gibi sanatçıların yaklaşık 1957'den itibaren yaptıkları ortamlarda ortaya çıktı. Enstalasyon sanat pratikleri alanla ilgili literatürde 1958'li yıllarda Allan Kaprow ve eleştirmelerce "ortamlar (environments), çevre sanatı" olarak da tanımlanır. "Enstalasyonu oluşturan nesnelerin birbirleri ile ilişkileri, biçimden öte içerikte oluşur. Enstalasyon yalnızca karşımızda duran 'nesneler düzeneği' değil, izleme izlenme sürecini yaşatan yeni bir ortamı oluşturur." (Yılmaz, 2012: 241). Mekân, enstalasyonun biçim ve içeriğini belirleyen, sanatçının kararıyla izlenme pratiğini, deneyimlenme şeklini, izleyici ile ilişkiselliğini yönlendiren ortamdır. Mekân, mekânın tarihselliği, kültürel bir gösterge olarak varlığı, belliği, yapısı, konumu, iç ya da dış mekân oluşu, ışığı, dokusu, sınırları, sınırların maddesel ya da maddesel olmayışı enstalasyonun deneyimlenmesinde dolayısıyla anlam üretiminde ve biçimlenmesinde ana bir unsurdur. Enstalasyon alanında uzamsal fikirlerin ortaya çıkmasına, teknolojik stratejilerin dahil edilmesine ve belirgin algısal ve deneysel koşullara katkıda bulunmuştur. Enstalasyonun mekânla ilişkisi ve onu yapılandıran unsurlar, tarihsel süreçte evrilirken yeni teknolojilerin gelişimi de bu dönüşümde belirleyici bir ana etken olmuştur. Bu teknolojik gelişmeler arasında LED aydınlatma ve 1990'larda ortaya çıkan bir dizi yeni teknoloji, programlanabilir RGB teknolojisi, dijital projeksiyon sistemleri, LED video ekranları, sestan ışığa teknolojilerini örnek gösterilebilir. Işık temelli üretimlerin ortaya çıkışı elektrik ışığındaki teknolojik gelişmelerle yakından ilişkiliydi. Işık, aydınlatma ve ses teknolojilerindeki gelişimler de alanla ilgili literatürde enstalasyon pratiklerini tanımlamada temel oluşturmaya başladı. Işık ve/veya ses teknolojilerini pratiğin ve ortamın oluşturulmasında ana unsur, ilişkiselsel malzeme, kimi zamanda tek üretim aracı olarak kullanımı "ışık enstalasyonu (light installation, light environment)", "ışık ve ses enstalasyonu (light and sound installation)", "ışık sanatı (light art)" olarak tanımlanmaya başlandı. Işığın insanlar üzerinde güçlü bir psikolojik, fizyolojik etki yaratma gücüne sahip olmasının yanı sıra uzamsal deneyimle ilişkisi o kadar yoğundur ki neredeyse onunla özdeş kabul edilir. Başka bir ifadeyle görünür uzay aydınlatılmış uzaydır. Uzaysal, mekânsal deneyim de bu nedenle ışığın sonucudur. Işık çevreyi dünyayı algılama şeklini şekillendirir ve tanımlar. Işık ve boşluğun, yüzeyin etkileşimi görüş alanını oluşturur. Işık sadece bir aydınlatıcı değil aynı zamanda görünenleri manipüle etme ve nesnelerin yüzeylerini, rengini, şeklini, boyutunu dolayısıyla deneyimlenme şeklini değiştirme gücüne de sahiptir. Işığı sanatsal pratiklerin projelerin ortamın oluşturulmasında ana ve ilişkiselsel malzeme olarak kullanmaya başlayan sanatçılar özellikle ışığın algı ve izleyicinin deneyimiyle ilişkisini keşfederek insanların günlük görsel çevrelerini algılama biçimlerini değiştirmek, yüksek algısal farkındalığı teşvik etmek için ortamlar, enstalasyonlar ürettiler.

1970'lerde Kaliforniya'da ortaya çıkan Light and Space Movement (Işık ve Alan Hareketi)'nin önde gelen sanatçılarından biri olan James Turrell'in içine girilebilir fenomenolojik ortamları ışıkla, ışığın yönlendirmesi ile oluşan uzaysal ve mekânsal deneyim, bu deneyimin izleyicinin algısında, psikolojisinde ve fizyolojisinde bıraktığı etkilere odaklanması, geleneksel izleyici statüsüyle oynaması açısından önemli örnekleri oluşturmaktadır. Resim sanatında saf duygu kavramından etkilenen Turrell'in ilk çalışmaları ışık inşa etmek ve ışıkla resim yapmak arasındaki diyalektik odaklanarak, mekân, renk ve algının duysal deneyimi düşüncesi üzerinden şekillenmiştir. Bu etkileşimler Turrell'in daha sonraki projelerinin temelini oluşturmuştur. Turrell özellikle Maurice Merleau Ponty'nin metinleri ve Ganzfeld etkisi olarak bilinen optik fenomeni, duysal yoksunluk yolu ile algı alanlarının kaybı üzerine yapılan bilimsel çalışmalardan etkilenmiştir. Araştırmada betimsel analiz yöntemi ile doğal ve yapay ışıkla deneysel üretimler yapan, doğaya ve mimariye müdahale eden James Turrell'in ışık enstalamaları sanatçının çalışmalarını şekillendiren ana öğeler ışıkla birlikte değişen algısal deneyim, renk ve mekân açısından incelenecektir.

Tarihsel Süreçte Enstalasyon

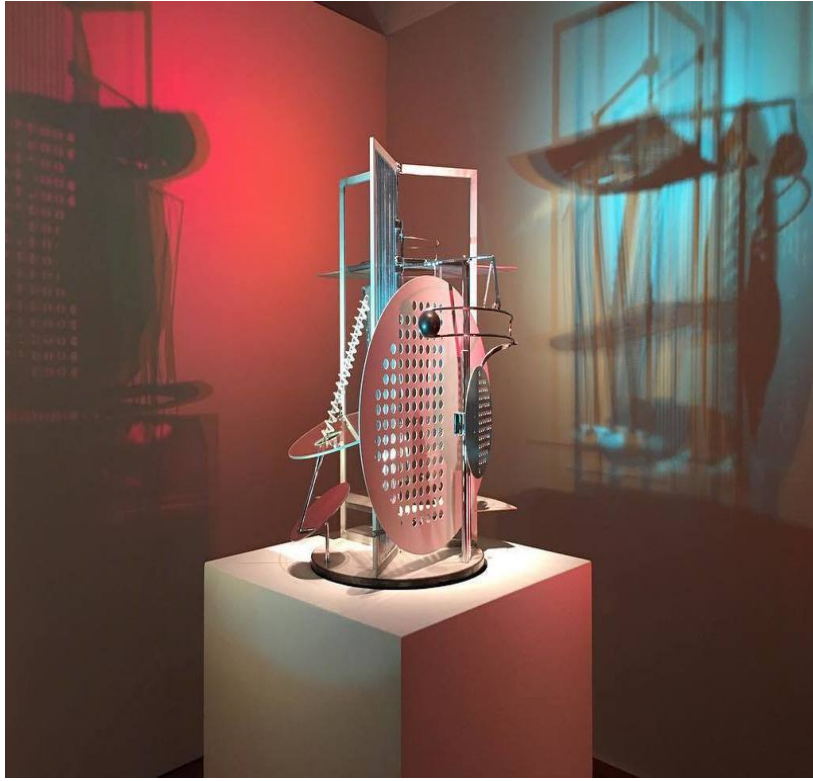
Tarihsel süreçte enstalasyon olarak adlandırdığımız üretim ve projeler yeni teknolojik araçlarında devreye girmesi ile bir dönüşüm geçirmiştir. Enstalasyon sanatının tarihi için de bir başlangıç noktası tespit etmek tartışmaya açıktır. Alanla ilgili literatür incelendiğinde enstalasyon sanatının başlangıcı konusunda birbirinden farklı yaklaşımlar olduğu net bir fikir birliği olmadığı gözlemlenmektedir. Enstalasyon (yerleştirme) sanatının nerede başladığına karar vermek tarihi kimin ve hangi amaçlarla sunduğuna bağlıdır. "Enstalasyon" terimi 1980'li yıllara kadar yaygın olarak kullanılmamıştır. Enstalasyon terimi alanla ilgili önce "çevre (environment)", "mekân düzenlemesi", "oluşum" kavramlarının eleştirilenler tarafından bir dizi eseri tanımlamak için tercih edildiğini görürüz. Özellikle 1958'de Allan Kaprow oda boyutundaki multimedya çalışmaları için "çevre (environment)" terimini tercih etmiştir. The Art Index'in enstalamaları (installations) listeleyen ilk sayısı Kasım 1978 ile Ekim 1979 arasındaki 27. cilttir. "Kurulum, enstalasyon (installation)" başlığı altında "çevre sanatı (environment art)" a bakınız tavsiyesi verilir (Reiss, 1999: xii). 1958'de Kaprow "çevre (environments)" olarak tanımladığı çalışmalarının 1950'lerin Amerikan Aksiyon resminden, özellikle Jackson Pollock'un çalışmalarından ve 1950'lerin sonlarında gerçekleştirmiş olduğu assamblajlarından evrimleştiğini öne sürdü. Kaprow 1956 yılında "Jackson Pollock'un Mirası" makalesini yazdı. Makalesi iki yıl sonra Art News'de yayınlandı. Bu makalede Amerikan Aksiyon Resminin yarattığı arenanın sanatçıları önce montajlara, assamblajlara ve nihayetinde üç boyutlu mekânlara veya ortamlara yönlendirdiği fikrini ortaya koydu (Reiss, 1999:1). "Ortamlar" terimi de genellikle belirli bir yer ve geçici bir süre için tasarlanmış, karma ortamlı yapılar, topluluklar olarak tanımlandı. Özellikle Allan Kaprow'un iç mekânları dönüştüren büyük ölçekli eserlerini tanımlamak için tercih edilmiştir. Enstalamaların tarihsel gelişim sürecinden bahsederken alanla ilgili literatürde bazı belirli sanatçıların ön plana çıktığını görürüz. Temsil stratejilerinden gerçekliğe dönüş süreci, Marcel Duchamp'ın hazır yapıtları gibi gerçek nesnelerin sanat sistemine dâhil edilmesi ile hızlanmıştır (Weibel vd. 2006:95). El Lissitzky'nin "Proun Odası (Proun Room 1923)", De Stijl sanatçılarının soyut boyalı ortamları, Kurt Schwitters'in bir yönüyle tasarım, bir yönü ile heykel, bir yönü ile de mimari özellikle gösteren "Merzbau'su (1933)", Claes Oldenburg'un "The Store'u, Edward Kienholz'un çalışmaları, bakana ve içinde bulunduğu mekâna çok fazla vurgu yapan, mekânın kendisini sahneleştiren minimalist eserler, post-1970'lerin minimalist yerleştirme sanatı önemli öncül emsalleri oluşturmaktadır. Minimalizmin mekâna özgüllüğü ve izleyicinin mekân ve kendi varlığına dair algısına getirdiği açılımlar sanatın sergilendiği mekânlara, sergilenme biçimlerine yönelik eleştirel yaklaşımların yolunu açmıştır. İlk örneklerin çeşitli olasılıkların yolunu açtığını daha sonraki sanatçılar içinde bir model oluşturduğunu söyleyebiliriz. Alanla ilgili literatürde enstalasyon sanatının 1980'lerdeki uluslararası yükselişine vurgu yapıldığını ve 1990'lar da kurumsal olarak onaylanmış bir sanat formu olarak yüceltilmesine dikkat çekildiği görülür. 1960'larda "yerleştirme" kavramı Artforum, Arts Magazine ve Studio International gibi alanla ilgili saygın dergiler tarafından bir serginin düzenleniş biçimini, tanımlamak için de kullanılmıştır. Bu düzenlemelerin fotoğrafla yapılan dokümantasyonu da "enstalasyon çekimi" olarak adlandırıldı. Tarihsel öncüllerinin de etkisiyle "enstalasyon sanatı" ve "sanat eseri enstalasyonu" arasındaki ayrım da tartışma konusu olmuştur. Sanatçı Daniel Buren ve Thomas Repensek 1979'da October dergisinde yayımlanan "Stüdyonun İşlevi (The Function of the Studio)" adlı makalelerinde yapıt ile üretildiği yer arasındaki ilişkinin korunması gerektiğini yazarken "Enstalasyon terimi serginin yerini almamış mıydı?" sorusunu gündeme getirdiler. Buren ve Repensek'e göre sanatsal pratiklerde giderek sergiden yerleştirmeye (enstalasyona) yönelen bir yaklaşım vardır. "Enstalasyon sanatı" ve "sanat eseri enstalasyonu" ayrımında her iki yaklaşımda sahnelenmesine dikkat çekmenin yanında, birleşik deneyim sunarak izleyicilerin nesnelerin bir alana nasıl yerleştirildiğine ve bu düzenlemeye verilen tepkiye ilişkin farkındalığı arttırma arzusuna işaret eder. 1970'li yıllarda 'çevre (environment)' terimi hala popüler olmakla birlikte 'proje sanatı (project art)' ve 'geçici sanat (temporary art)' da dâhil olmak üzere başka tanımlamalar da süreç içerisinde literatüre eklemlendi (Reiss, 1999: xi). Literatüre süreç içerisinde eklemlenen tanımlardan biri de 'mekâna özgü sanat eseri (site-specific)' tir. Mekâna özgü bir sanat eseri ise tanımlanmasından da anlaşılacağı gibi gerçekleştirildiği mekânla doğrudan ilişkili olarak, mekânsal özelliklere dikkat edilerek tasarlanır. Bu nedenle belirli bir mekân için tasarlandığından, o mekândan uzaklaştırıldığında anlamının tamamını veya önemli bir

kısmını kaybeder. İzleyicinin o mekâna ilişkin kavramsal ve algısal deneyiminin yeniden yapılandırılması amaçlanır. Mekâna özgü terimi, mekana özel enstalasyonda olduğu gibi genellikle enstalasyon sanatıyla ilgili olarak da kullanılır. Bir taraftan da arazi sanatı (toprak sanatı) da yapısı itibarıyla mekâna özgüdür (site-specific). Enstalasyon sanatının bir uzantısı olarak düşünebileceğimiz arazi sanatçıları da peyzajdan malzeme getirerek bu malzemeleri enstalasyon oluşturmak için kullanarak, enstalasyondan arta kalanları sergileyerek, belgelendirerek galeride arazi sanatı yapmışlardır. Tekrar galeri bağlamına gereksinim duymaları ise beyaz küpün süre giden otoritesinin bir yansıması olarak görülerek birçok eleştiri almıştır. Enstalasyon sanatının genellikle belirli bir mekân, alan veya durumların konfigürasyonuna bağlı olduğunu söyleyebiliriz. Aynı enstalasyon farklı mekanlarda yeniden gerçekleştirildiği taktirde mekanlar arasındaki farklar nedeni ile iki yerde aynı olmayacaktır. Mekânın beyaz küp olup olmaması, mimari yapısının özellikleri, mimari anlamda ham haliyle bırakılmış alternatif bir mekân oluşu, ışığın doğal ya da yapay kullanımı pratiklerin gerçekleştirilme süreçlerine olduğu kadar anlamlandırılma sürecine de katkıda bulunmaktadır. Mekânsal göstergelerle ilişki farklılığından dolayı ürettiği anlamlar hatta deneyimlenme, izleyicinin yapıyla pratikle kurduğu ilişki biçimini değiştirmektedir. Mekânın fiziksel, bellekssel özellikleri nihai ürün üzerinde muazzam bir etkiye sahiptir. Tarihsel süreçte sergi mekânının, bağlamın sanat yapıtları, pratikleri üzerinde etkisi konusuna ilgi sanat pratiklerinin dönüşümü ile artmıştır. Tarafsız bir sergi alanı kavramı da aşınmıştır. Bir taraftan da sanatçı tarafından tercih edilen mekânların sanat dünyası karşısındaki durumu, sergilenen eserlerin, projelerin durumu üzerinde etkilidir. Kurumsal bağlam işleri doğrulama, onaylama, onlara değer atfetme veya onları kenara atma gücüne sahiptir. Mekanlar, yerleştirme (enstalasyon) sanatının önemli bir parçasıdır (Reiss, 1999: xix). Yerleştirme sanatının Amerika'da müzeler tarafından benimsenmesi 1960'lı yılların sonunda olmuştur. Sanatçılar açısından yerleştirme sanatının geçici doğası müzenin kurum olarak otoritesinin sorgulandığı bir dönemde bir protesto aracı olarak kullanılmıştır. Müzeler tarafından sanatçıları kurum içerisinde projelerini gerçekleştirmeye davet etmek, müzeleri ve sanat kurumlarını eleştiren gruplarla işbirliği yapmaya yönlendirmiştir. İçinden geçeceği sistemi sorgulayan sanat üretmek aynı zamanda 1960'ların sonunda bir siyasi protesto hareketiydi. Sanat camiasından birçok sanatçı müzeyi bir kurum olarak siyasi kötülüğün kurumsal göstergesi, temsilcisi olarak görüyordu. Özellikle Modern Sanat Müzesi, yönetim kurulu üyeleri Vietnam Savaşı'yla ilgili algılanan bağlantıları tutumları nedeniyle eleştirilerin hedefindeydi. Sanatçıların da savaş karşıtı hareketlere katılımı 1969'da yükselişeydi. Bu nedenle sanatçılar açısından müzeyi bir kurum olarak protesto etmek, sorgulamak, Vietnam Savaşı'nı protesto etmenin siyasi görüşlerini ifade etmenin, muhalif hareketlerin bir yolu haline geldi. Metalaştırılamayacak bir pratik, proje ortaya koymak da sanat camiasının giderek kurumsal doğası ve politik ilişkileri nedeniyle eleştirdiği tüm sanat sistemini hedefleyen politik bir jestti. 'Enstalasyon, performans, kavramsal sanat, arazi sanatı, süreç sanatı gibi genellikle gelip geçici özellikte olan kolay kolay metalaştırılamayan, tekil nesnenin yerine izleyicinin yapıyla yalnızca zihinsel değil, fiziksel etkileşiminin değer taşıdığı türlerin hepsinin 1960'lı yıllarda ortaya çıkması' (O'Doherty, 2010: 22). Böyle bir siyasi atmosfer içerisinde yaygınlaşması rastlantı değildir Mekân özgüllüğü, kurumsal eleştiri, zamansallık ve geçicilik bu türlerin uygulayıcıları tarafından paylaşılan konulardır. Mekâna yayılım ve sınırlarını zorlama, izleyiciyle ilişkisellik, katılım süreçlerinin dönüşümünü enstalasyon sanatının tarihsel süreçteki gelişim yörüngesi ile ilişkisi açısından incelerken hiç kuşkusuz bu süreci dönüştüren en önemli etkenlerden biri de teknoloji alanındaki gelişmelerdir. Dijital teknolojiler, ışık ve ses sistemlerindeki teknolojilerdeki gelişimler, sanal gerçeklik araçları bu dönüşümde merkezi rol oynar. Işık ve ses teknolojilerindeki gelişmelerin enstalasyona eklenebilecek duyuşsal deneyim olanaklarını da dönüştürdüğünü görmekteyiz.

Sanatın tarihsel dönüşüm süresince ışık her zaman sanatçıların üretimlerini yönlendiren, plastik sanatlarda plastik öğeleri biçimlendiren, temel sanat elemanlarından biri olmuştur. 19. yüzyılın sonlarına kadar ışık, nesneler ve hareket gibi sadece tasvir edilmiştir. Sanat tarihinde temsil stratejilerindeki evrilme sürecine baktığımızda hareketin temsilden (Fütürizm) hareketin gerçekliğine doğru (Konstruktivizm, Kinetik Sanat) bir dönüşüm olduğunu görürüz (Weibel vd. 2006). Duchamp'ın hazır nesneleri de temsil stratejilerinde gerçekliğe geri dönüş sürecini hızlandırmıştır. Hareketin, nesnenin, ışığın imgesel temsilden gerçeğe doğru olan bu evrilme ışık sanatının, ışık enstalasyonlarının temelini oluşturmuştur. Enstalasyon sanatı sanat alanında uzamsal fikirlerin ortaya çıkmasına teknolojik stratejilerin dâhil edilmesine ve belirgin algısal ve deneysel koşulların oluşmasına katkıda bulunmuştur (Krauss, 1979:43). Böyle bir dönüşüm süreci sonucunda görsel algının yanı sıra bedensel mekânsal algının teşvik edildiği uyarıldığı projeler ortaya çıkmıştır. Özellikle 1960'lar ve 1970'ler ışık teknolojilerini sanatsal bir araç olarak kullanma tavrı sanatçılar arasında yaygınlaşmıştır. Zamanla ışığın temsilden gerçekliğine, fiziksel varlığına oradan da yeni teknolojilerin etkisi ile sanal gerçekliği biçimlendiren temel bir elemana doğru bir dönüşüm gerçekleşmiştir. Işık bir tasvir aracı, konusu olmaktan çıkarak bir ortama, pratiğin kendisine, özüne dönüşmüştür. Sanatçılar gerçek ışıqla çalışmaya başlamıştır. Bir taraftan da uzayın, boşluğun, mekânın, mimarinin yaratıcı bir unsuru haline gelmiştir. Gerçek mekânın ve boşluğun sanat pratikleri ile değişen ilişkisi entegrasyonu, gerçek ışığın da entegrasyonu ile sonuçlanmıştır. Bu entegrasyon sonucu ortaya çıkan pratiklere projelere baktığımızda ışık kimi zaman bir işaretleyici, vurgulayıcı, kimi zaman da mekânı işgal eden, dönüştüren, yapısını bozan, mimari unsurlarla, izleyici veya katılımcıyla diyaloga giren, mimari unsurları manipüle eden şekillerde kullanılmıştır. Aynı zamanda ışık temelli sanat, mekânın duyuşsal deneyimini zenginleştirirken ışık sanatçıların duyuşsal etkiyi ve duyuşsal tepkiyi keşfetmeleri için zengin bir araçtır. Sanatsal

bir söylemde ışık ilişkisel bir malzeme olarak kabul edilir. İlişkisel malzeme ışığı doğrudan değil yalnızca diğer malzemeler, mimari unsurlar, yüzeylerle etkileşime girdiği şekillerde algıladığımız anlamına gelir. Işığı, ışık teknolojilerini kullanan ışık odaları, ışık ortamları, ışık performansları, ışık enstalasyonları, hologramlar, ışık ve lazer projeksiyonları ve nihayetinde dijital medya gibi çeşitli sanat formları geliştirildi. Üretim ve yaklaşım çeşitliliği, ortaya çıkan melez pratikler bu alanda projeler yapan, ışık teknolojilerini kullanan sanatçıları da tarihsel bir bakış açısıyla sınıflandırmayı güçleştirmektedir. Sanat tarihi alanında literatürde henüz böyle bir sınıflandırma da yapılmadığı görülmektedir. Araştırmanın amacının ve sınırlılıklarının dışına çıkılmaması amacı ile tarihsel süreçte üretimlerinde ışığı, ışık teknolojilerini farklı yaklaşımlarla kullanılan sanatçılar için çok genel, özet şeklinde bir çerçeve çizilmiştir.

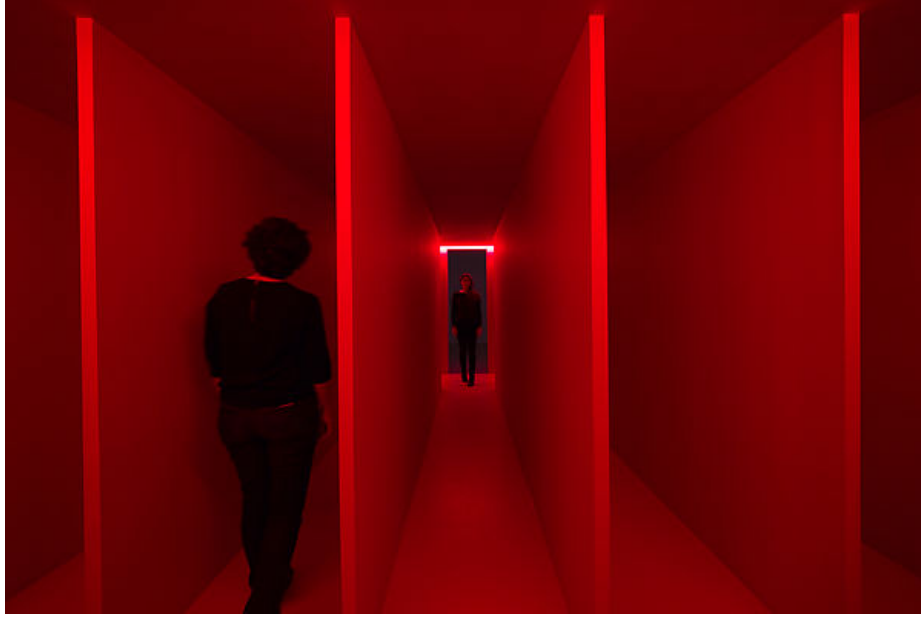
1920'lerde ve 1930'larda Işık Sanatı'nın ilk örnekleri, ışığı yaratıcı bir şekilde manipüle eden György Kepes, Thomas Wilfred ve L. Moholy Nagy'nin kinetik heykellerinde ortaya çıktı. Bauhaus'da hocalık yapan Moholy Nagy (1895-1946) spot ışıklarını heykellerinin ayrılmaz bir parçası olarak kullanmasıyla erken öncü çalışmaların ilk örneklerini vermiştir. Moholy Nagy (1921-30) tarihli yapıtı 'Light Space Modulator'de (Işık Uzak Modülatörü) ışık salt bir temsil olarak değil yapıcı bir ortam olarak görülebilir (Görsel 1).



Görsel 1: Moholy Nagy, 'Işık Uzak Modülatörü', 1930

Karanlık bir alanda değişen ışık, gölge ve renk desenlerini yansıtan delikli metal, cam yüzeylere sahip dönen bir heykeldir. Bir cismin maddeselliğini bir atmosferin maddeselliği içinde eritmek için ışığı kullanarak ses, görüntü, uzay, ışık ve gölgeler arasında bir etkileşim gerçekleştirir. Yapay ışığı Kinetik sanat ile ilişkilendiren, ışık ve gölge etkileşimini inceleyen çalışmalar gerçekleştirmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın çıkması ile ışıkla yaptığı deneysel çalışmaları sona ermiştir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sanatçıların yapay ışığa olan ilgileri özellikle fenomenoloji ve Gestalt psikolojisindeki çalışmaların popüler hale gelmesi ile tekrar ortaya çıkmıştır.

Spatializm'in kurucusu sanatçı Luciana Fontana da ışıkla sanat yapmanın ilk savunucularındandı. 1949 yılında başlattığı neonlar ve ultraviyole ışıktan yararlanarak gerçekleştirdiği 'Ambiente Spaziale' serisi bu değişimin açık bir örneğidir (Görsel 2). Işık görüntünün konusu olmaktan çıkarak görüntü, malzeme ve dolayısıyla ortam için bağımsız bir araç haline dönüşmüştür. Işık uzayın yaratıcı bir unsuru haline gelmiştir (Weibel vd., 2006)



Görsel 2: Luciana Fontana, 'Kırmızı Işıklı Mekânsal Çevre', 1967/2019

Fontana geleneksel malzemelerden özgürleşilmediği sürece sanatta bir evrim olamayacağını ışık, televizyon ve yeni projeksiyon teknolojileri ile yeni bir sanat yapmanın mümkün olduğunu belirtiyordu. Fontana çalışmalarını klasik bir temsil yoluyla 'uzaysal bir ortam (spatial environment)' oluşturmak olduğunu, sokaktaki insanın yaşamına ve estetiğine giren yeni bir unsur olarak tanımlar. Fontana kendisinden sonra gelen sanatçıların çalışmalarında neonları, ışık teknolojilerini kullanması için bir yol açmıştır. Dan Flavin, Bruce Nauman, Keith Sonnier, Mario Merz, Joseph Kosuth, Franz West, Tracey Emin, Martin Creed, Gabriel Kuri, Massimo Umberti, Patrick Tuttofuoco, Olafur Eliasson da dâhil olmak üzere daha genç bir nesil Fontana'nın neon ışıklarla gerçekleştirdiği çalışmalarının etkisinde kalır.

1960'lerden itibaren Dan Flavin de minimalist bir anlayışla renkli floresan tüplerini kullanarak mekânla ve mimari yapıyla ilişkiye geçen enstalasyonlar gerçekleştirmiştir. Flavin'in çalışmalarında ışık henüz floresan tüplerle sınırlıdır ve ışığın kaynağı olan nesneler de (floresan tüpler) çalışmalarının görünen bileşenleridir. Işık mekânda boşluğa yayılarak mimari elemanlarla ilişkiye geçerek bir atmosfer oluşturur. Flavin'in çalışmalarıyla birlikte ışık teknolojilerini kullanan sanat eserleri genişleyerek ışık alanlarını, enstalasyonlarını oluşturdu. Sanatçılar etrafındaki alanı kuşatan, alanla ilişkiye giren bir sanat pratiğine geçiş yaparken pratikle izleyici arasındaki ilişki üzerine de düşünmeye başladılar. Bir katılımcıya dönüşen izleyici önemli bir bileşen haline geldi ve sürekli mekânı müzakere eden aktif bir özneye dönüştü. Süreç içerisinde sanatçılar çalışmalarında neon yazı ve neon spotlarla yansıtılan, sosyal ve kültürel açıdan eleştirel mesajlar sunan metinler, dilsel göstergeler de kullanmaya başladılar (Joseph Kosuth, Tracey Emin, Glenn Ligon, Jenny Holzer).

Bu süreçte ışık ve aydınlatma armatürleri teknolojilerinin, dijital teknolojilerin gelişerek yayılması sanatçıların ışığı kullanma biçimini de önemli ölçüde genişletmiştir. Günümüzde ise sanatçılar en son yüksek teknoloji projeksiyonları, ışık ve dijital teknolojilerden yararlanarak etkileşimli içine girilen dijital sanat sınıflandırmasına dâhil edebileceğimiz dijital ortamlar, enstalasyonlar tasarlamaya başlamıştır. Sanatçılar, yazılımcılar, mühendisler, CG animatörleri, mimarlar gibi çeşitli uzmanlardan oluşan sanat, bilim, teknolojiyi birleştiren disiplinlerarası çalışmalar gerçekleştirmektedir.

James Turrell'in İçine Girilebilir Işık Enstalasyonları

James Turrell 1960'ların ortalarında Güney Kaliforniya'da başlayan 'Işık ve Uzay Hareketi'nin (California Light and Space)' önde gelen sanatçılarından biridir. 'Işık ve uzay' terimi Peter Alexander, Larry Bell, Robert Irwin ve Craig Kauffman'ın UCLA Üniversitesi Sanat Galerisi'nde düzenledikleri 'Şeffaflık, Yansıma, Işık, Mekân' adlı sergilerinden türemiştir. Hareket aynı zamanda "Kalifornia Minimalizm" olarak da adlandırılmıştır. 'Işık ve Uzay Hareketi' bir dizi sanat tarihçisi tarafından minimalizmin bir varyasyonu olarak kabul edilmiştir. Bunun nedeni her iki hareketin neredeyse aynı zamanda gelişmesinin yanında birçok görsel özelliği (geometrik biçimsel dil, kişisel jestlerin yok olması, izleyici tepkisine ilgi vb.) paylaşmasıdır. Işık ve Uzay sanatçıları Minimalist eserlerin arkasındaki fikirleri izleyicinin duyuşal deneyiminin geçici karakterine

odaklanarak genişletmişlerdir. Işık ve Uzay Hareketi Peter Alexander, John McCracken, Larry Bell, Craig Kauffman, Mary Corse, Fred Eversley, Doug Wheeler, Helen Pashgian, De Wain Valentine, Robert Irwin, James Turrell gibi benzer kavramsal fikirleri takip eden sanatçılardan oluşmaktadır. Farklı çalışma biçimlerine sahip olsalar da sanatçıların çalışmalarında maddesellik ve insan algısı araştırmalarında birleştiren psikoloji, teknoloji kucaklaşması vardır (Bağlantı 1).

Güney California Işık ve Uzay Hareketi'nin en önemli sanatçılarından biri olarak kabul edilen James Turrell, Pomano Koleji'nde ve Claremont Graduate School'da sanat, sanat tarihi, matematik, algısal psikoloji ve astronomi eğitimi aldı. 1968 yılında Los Angeles Country Museum of Art'ta çağdaş sanatçıları mühendislerle buluşturan 'Sanat ve Teknoloji' programına katılmıştır. Aynı zamanda pilotluk eğitimi almıştır. Almış olduğu bu eğitim de projelerinin şekillenmesinde etki eden en önemli faktörlerden biridir. Eğitim hayatındaki disiplinlerarası geçmişçi çalışmalarında malzeme seçiminden, izleyiciyi konumlandırışı ve ilişki kurma biçimine yansımaktadır. Turrell'in sanatı, sanat, bilim, mimari, astronomi, matematik ve maneviyat dünyaları için bir bağlantı noktasıdır. Katılmış olduğu Sanat ve Teknoloji programında uzay yolculuğunda karşılaşılan algısal değişiklikleri araştıran Edward Wortz ile 'Ganzfeld' etkisi olarak bilinen optik fenomeni üzerine çalışmıştır. Sanatçının duysal yoksunluk üzerine yaptığı çalışmalar Ganzfeld etkisine dayanır. Ganzfeld etkisi fenomeni, izleyiciyi projelerinde konumlandırışı, gerçekliği algılama şeklini manipüle edişi açısından birçok enstalasyonunun da çıkış noktasıdır. Ganzfeld etkisiyle onun 'kendini görme' olarak adlandırdığı ve görmenin işlevinin farkına vardığımız bir reflektif görme durumunu teşvik eder. İzleyici mekânı oluşturan, manipüle eden, boşluğu dolduran, kimi zaman sınırsızlaştıran ışık aracılığı ile kendi duyularının ve ışığın maddeselliğinin, işlevinin farkına varır. İzleyicinin algısı ve gerçeği nasıl gördüğüne odaklanan sanatçı çoğunlukla içine girilebilir büyük ışık enstalasyonları projeleri gerçekleştirmektedir. Turrell'in çalışmalarının odak noktası izleyicidir. Birçok röportajında 'Benim işim benim görmemden çok senin görmenle ilgili. Sizinle deneyiminiz arasında kimse yok. Benim için önemli olan sözsüz bir düşünce deneyimi yaratmak' açıklamasını yaparak da çalışmalarında izleyiciyi katılımcıya dönüştüren konumlandırış açısını ve çalışmalarının temel çıkış noktasını ifade etmektedir. Turrell vücut bulmuş algılayan öznenin deneyimine odaklanır. Katılımcının algısı ve deneyimi çalışmalarının merkez noktasındadır. Tüm mümkün deneyim alanları algı aracılığı ile şekillenir. Deneyime bir giriş niteliği taşımasından dolayı algı aynı zamanda bir başlangıç noktasıdır. İşte bu noktada literatürde sıklıkla James Turrell'in çalışmalarının Maurice Merleau Ponty'nin metinlerinden etkilendiğine dair saptamalarla ilişki kurulabilir. Çünkü algının ve görmenin neliği, görme edimindeki muğlaklık, algının muğlaklığı, bedensel deneyimin muğlaklığı, zamansal oluşun muğlaklığı konusu Ponty'nin de araştırmalarının ana temalarından biridir. Algıya dair sorgulaması algıyı düşünmek değil algıya göre düşünmektir. Merleau Ponty'e göre 'Algılamak 'ölü' niteliklerin değil aktif özelliklerin verildiği bir deneyimi betimler, yani insan dış niteliklerin edilgin alıcısı değil, vücut bulmuş öznedir. Dolayısıyla duysal nitelikler dünya ile ilişkimizde kurulur. Duyum belli bir birlikte-varoluştur (Ponty, 2017a: 65). Vücut deneyimi özne ve nesne arasındaki ayrımı bulanıklaştırır. Merleau Ponty özne ve nesne karşıtlığından da hareket edilemeyeceğini belirtir. Yaklaşımıyla beden ve zihnin ayrı görüldüğü Kartezyen felsefenin de reddedildiği açıktır. Merleau Ponty için vücut hem gören hem de görünenidir 'Her şeye bakan vücut kendine de bakabilir. Gördüğünde kendi görme gücünün 'öbür yanını' tanıyabilir. Kendini gören olarak görür. Kendine dokunan olarak dokunur.' (Ponty, 2017a: 122). Öznelliğimiz, fiziksel bedenlerimiz tarafından beslenir. İnsanlar bedensiz düşünen zihinler değil, bedenleri aracılığıyla dünyaya bağlıdırlar. Turrell de içine girilen enstalasyonları ile katılımcıyı bir birlikte var-oluş durumu deneyimine yönlendirir. Katılımcının kendini gören olarak görmesini sağlamaya çalışır. Algı dünyasının doğruluk fikrine katkısını unutan katılımcıyı algıları üzerinde düşünmeye yönlendirir.

James Turrell'in 1966'dan, 2013 yılına kadar gerçekleştirmiş olduğu ışık enstalasyonları ve günümüzde de devam etmekte olan projeleri resmî web sayfasında türü, üretim tarihi ve bulunduğu yere göre sınıflandırılarak sunulmaktadır. Sanatçının enstalasyon projelerindeki ortak noktalar incelendiğinde tüm çalışmalarında doğrudan doğal ve yapay ışığı, ışığın maddeliğini, mekânı bir malzeme olarak kullanmakta olduğu görülmektedir. Mimariye karşı savaşmak yerine mekânı ve mimari yapıyı keşfederek, manipüle ederek mimari unsurları, mekânı, boşluğu ışıkla ilişkiye sokarak dönüştürmektedir. Nesnesiz, görüntüsüz ve odaksız sanat yapmaktadır. Sözsüz bir düşünce deneyimi yaratarak izleyicilerin, insan algısının sınırlarını zorlayan projeler üretmektedir. Sanatçının 1966'lı yıllardan günümüze üretim süreci incelendiğinde literatürde belli türde, birbiriyle ortak özellikler barındırmaları açısından seri olarak da tanımlayabileceğimiz projelerinin ön plana çıktığı görülmektedir. Sanatçının resmî web sayfasında yapılan sınıflandırmada da bu türler arasında ön plana çıkan çalışmaların 'Gökyüzü Uzayları' (Skyspace) ve Ganzfeld fenomeni etkisinden yola çıkarak yapılmış olduğu seriler olduğu görülür.

James Turrell tavandaki bir açıklıktan göğe açılan, kimi zamanda ışık manipülasyonu ile tavanda gökyüzüne bir delik açılıyor algısı yaratan bir nevi gözlemevi olan odalar, Gökyüzü Uzayları (Skyspace) projeleri ile tanınır. Bu seride değerlendirebileceğimiz birçok çalışma gerçekleştirmiştir. Gökyüzü Uzay (Skyspace) projeleri kalıcı kurulumlar, enstalasyonlar olarak farklı ülkelerde konumlanmaktadır. Bu projeler arasında Raising

Kayne (2013), Tewelwolow Kernow (2013), The Color Beneath (2013), Air Apparent (2012), Gathered Sky (2012), Twilight Epiphany (2012), Above Between Below (2011), Joseph' Coat (2011), Outside Insight (2011), Within Without (2010), Arrowhead (2009), The Way of Color (2008), Dividing The Light (2007), Blue Pearl (2006), Deer Shelter (2006), Hard Scrabble Sky (2005), Pız Uter (2005), Revised Outlook (2005), Second Wind (2005), Sky Pesher (2005), Stone Sky (2005), The Way Out (2005), Third Breath (2005), Three Gems (2005), Above Horizon (2004), The Planet Sky (2004), Open Sky (2004), Other Horizon (2004), Picture Plane (2004), Seldom Seen (2004), Boullée's Eye (2003), Cat Cairn (2003), Craiganour Skyspace (2003), Light Reign (2003), Sky Mass (2003), Tending Blue (2003), Lunette (2002), Plato's Eye (2002), Unseen Blue (2002), Knight Rise (2001), One Accord (2000), Blue Pesher (1999), 6M Skyspace (1998), House of Light (1997), Space That Sees (1992), Second Meeting (1989), Meeting (1980), Lunette (1974)'ni sıralayabiliriz. Bu seri içerisinde özellikle Frank Lloyd Wright'ın mimarı olduğu Guggenheim Müzesi'nde gerçekleştirmiş olduğu 'Aten Reign'(2013) büyük ilgiyle karşılanmıştır (Görsel 3). Mekâna özgü enstalasyonu müzenin merkezi boşluğunu doğal ve yapay ışıkla doldurmuştur. İzleyici enstalasyonu aşağıdan yukarıya doğru deneyimler. Müzenin tavanındaki oval delikten (oculus) gelen ışığın yanında müzenin rampalarını yapay renkli LED ışık halkalarıyla aydınlatır. Renk geçişlerini oluşturan tüm teknik cihazlar diğer çalışmalarında olduğu gibi gizlenmiştir. Enstalasyonda ışığın maddeliğini ortaya çıkartırken dinamik bir algısal deneyim yaratmıştır. Bir taraftan da Turrell, F.L.Wright'ın tasarımını kullanarak izleyiciye tamamen yeni bir karşılaşma önermiş olur. Dikkati yapı ve çevresinin sınırlarından iç mekâna çeker. 'Işıklı yaratılmış bir mekân mimarisi' olarak tanımladığı şeyi biçimlendirir.



Görsel 3: James Turrell, 'Aten Reign', Guggenheim Müzesi, 2013

Skyspace serisindeki çalışmalar tavandan gökyüzüne açılan odalardır. Sanatçı ışığı yeniden yaratmaz. Genellikle doğal ışığı kullanır. Bazı projelerinde ise yapay ışık teknolojileri yardımıyla tavan gökyüzüne açılıyormuş yanılsaması yaratılır. Tavan açıklıkları yuvarlak, oval ve kimi zaman kare şeklindedir. Açık boşluktan gelen doğal ışık, gökyüzü olayları, kurguladığı mekân içerisine yerleştirdiği renkli yapay ışıklarla değişir. Yapıların mimari bileşenleri ile ilişkiye geçerek içine girilen enstalasyonlarını oluşturur. Bu serideki çalışmalar özerk yapılar ve mevcut mimariye entegre edilerek oluşturulmuş olanlar olarak iki türde tasarlanmıştır. Sanatçı Skyspace türü serilerinde özellikle 'boşluğu' mekân ve ışıkla ilişkisi açısından tüm özellikleri ile kullanır. Bu bağlamda çalışmalarında ortaya çıkan mekânla ve ışıkla ilişkili boşluk kavramının üç nitelikte ortaya çıktığı görülür. Mekânda algılanan boşluk hissi, mekânı oluşturan boşluk ve bir öge gibi kullanılan, sınırsızlık niteliğini öne çıkaran boşluk (Doğan, 2008:126). Çalışmalarında görsel ipuçlarının eksikliği, izleyicinin yorumlaması için ışığın maddeselliği, ışığın rengi, mimari öğelerle ilişkiselliği ve izleyicinin bedeni dışında hiçbir gösterge, nesne bırakmaz. Bu durum da mekânda boşluk duygusunu oluşturur. Hatta bazı çalışmalarında izleyici referans alabileceği hiçbir gösterge olmadığı için uzaydaki bedeninin konumu, yönelimi konusunda da tereddüttedir. Sadece ışığın maddeselliği, rengi ve izleyicinin bedeniyle dolu olan boşluk ve ışıkla ilişkiselliği sonucu oluşan bir

mekândan ışığın kaynağı olan başka bir boşluğa açılır. Tavandan gökyüzüne açılan geometrik formdaki delikler gökyüzünü çerçeveleyerek sınırsızlık, sonsuzluk duygusu veren boşluğa açılır. İzleyiciyi ışığı ve boşluğu belli bir şekilde görmeye yönlendirilir. Bu yönlendirmede teknik düzeneği mekânda görülmeyen yapay renkli yapay ışıklardan da yararlanır. Sanatçı hiçbir zaman yüzeylere boyasal renk uygulamaz. Rengi ışıqla yansıtarak oluşturur. Işık yoluyla mekâna yayılan rengin duvarda olmaktansa mekânda yaşama ve hacmi tutma olasılığı vardır (Bağlantı 2). Bir taraftan da mekânı, mimari unsurları ışık yoluyla oluşturma manipüle etme imkânı verir. Bu da izleyici açısından meditatif bir deneyim yaratır. İzleyicilerin duyuşsal tepki yoluyla doğrudan katılımcı olarak kendi fiziksel, mekânsal algılarının farkına varmaları sağlanır. İzleyicinin bedensel deneyimi, algısı çalışmalarının odak noktasını oluşturur. İzleyicinin algısı atmosferik bir deneyim ve anlam yaratmak için bir araç olarak kullanılır. Immanuel Kant'tan itibaren yapıyla izleyici arasındaki istenen geleneksel modernist mesafenin tam zıttı olarak bu tür kapsayıcı projeler izleyicinin kendilik algısı, kendi yansıması ile karşılaştığı ve ortamla birbirine geçtiği durumlar oluşturur.

Bu çalışma serisinin en son çalışması ve doruk noktası olarak değerlendirebileceğimiz Kuzey Arizona Çölü'nde sönmüş bir yanardağ içinde bulunan Roden Krater'i (Roden Crater)'nin inşaat süreci devam etmektedir (Görsel 4). Turrell'in bu projesinin en önemli özelliği proje tamamlandığında Turrell'in başlıca enstalasyon türlerinin her birinin örneklerini içerecek ve devasa bir gözlemevi oluşturacak olmasıdır.



Görsel 4: James Turrell, 'Roden Krater', Kuzey Arizona Çölü

Tamamlandığında 24 izleme alanı ve altı yeraltı tüneli içerecektir. Volkanik bir kül konisi içinde oluşturulmuş büyük ölçekli içine girilebilir bir enstalasyondur. Sanat, mühendislik, astronomi, mimari ve sinirbilimin bir birleşimidir. Sanatçının Skyspace türü projeleri arasında görsel ve psikolojik algı alanında sanat yaşamı boyunca yapmış olduğu araştırmaların doruk noktasını temsil eden bir projedir. Gökyüzüne açılan tüneller ve tavan açıklıkları içeren, içine girilebilen bir enstalasyondur. Jeolojik zamanı, gök olaylarını ışıqla birleştiren mekânlardır. Çalışmanın gökyüzüne açılan ışık alanlarının, gök olayları ve cisimlerine göre planlanmasında Los Angeles Griffith Gözlemevi'nden bilimsel destek alınmıştır. Enstalasyonun bir parçasını oluşturan Alfa Tüneli ayı görüntülemek için çıplak gözle bir teleskop görevi görür. Çalışma doğal ışıqla şekillenmektedir. Proje gündüz saatlerinde güneşten gelen ışık, gece yıldızlardan ve gezegenlerden gelen ışıktan oluşmaktadır. Katılımcı açısından şafaktan, alacakaranlığa kadar değişen ışığı gördüğü bir deneyim yaratır. Doğal ışığa bazı noktalarda yapay ışıkla müdahale edilmektedir. Aynı zamanda hem sürekli değişim halinde olan dünyevi ve gök olaylarının çıplak gözle görülebileceği bir gözlemevi işlevi gören, bir enstalasyondur. Turrell gökyüzüne dönerek metafizik varoluş duygusu ve yeni bir zaman, mekân duygusu yaratmayı hedeflemektedir. Astrolojik gök olaylarıyla, kozmolojik zamanla insan yapımı zamandan vazgeçmeye yönlendirir. Bu ışık enstalasyonu dönüştürücü bir duyuşsal deneyimde fiziksel ve geçici, nesnel ile izleyici algısı ve deneyimiyle öznel olanı birbirine bağlar. Sanatçı izleyicinin görmesine imkân ve izin verdiği bir durum oluşturur. Her gün doğal ışığa maruz kalmamıza rağmen Turrell gökyüzünü tavan açıklıkları ile çerçeveleyerek katılımcıyı ışığın varlığı ve onunla olan ilişkisini yeniden düşünmeye zorlayan bir etki yaratmayı başarır. Bir taraftan da müdahalelerle gökyüzü ve ışık, sanatçının ortamı haline gelmiş olur. Turrell'in birçok röportajında tekrar ettiği gibi 'İş sizin kendinizi gördüğünüzü görmekle ilgili'. Bu deneyim ve durum bir taraftan da jeolojik zamana, gök olaylarına ve cisimlerine de bağlıdır. Sanatçının içine girilebilir ışık enstalasyonu ile oluşturduğu bir taraftan kontrollü bir taraftan da kendi kontrolü dışındaki (göksel olaylar) durum izleyicinin öznel deneyimiyle birlikte oluşur.

Literatürde Turrell'in seri çalışmaları arasında özellikle Ganzfeld etkisinden yola çıkarak gerçekleştirmiş olduğu çalışmaların ön plana çıktığı görülür. Sanatçının bu serisindeki çalışmalar üretim sürecini etkileyen temel gücül yapıları algılayabilmek açısından önemlidir. Ganzfeld Almanca 'tam alan (complete field)' anlamına gelir. Algısal yoksunluk, tek tip uyarı alanına maruz kalmanın neden olduğu bir algı değişimi olgusudur. Beyin eksik görsel sinyalleri tamamlamak için halüsinasyonlar görmeye başlar. Ganzfeld etkisi fenomeni 1930'larda Alman psikolog Wolfgang Metzger tarafından yapılan araştırmalara dayanır. Deneklerin minimize edilmiş sabit uyaranlara (özellikle renk, renkli ışık, karanlık) bakarak maruz kaldıklarında halüsinasyon görmeye başladıklarını ve elektroensefalogramlarının (beynin elektriksel aktivitelerini ölçen nörolojik test) değiştiğini tespit etmiştir. Metzger araştırmasında tarihsel örneklerden yola çıkmıştır. Maden kazasında mahsur kalan madencilerin ve Antarktika'daki kâşiflerin uzun süre sabit (beyaz buz) uyarana maruz kalması sonucu değişen zihin durumları ve görmüş oldukları halüsinasyonlar araştırmanın çıkış noktasını oluşturmuştur. James Turrell'in de Sanat ve Teknoloji programında 'Ganzfeld' etkisi olarak bilinen optik fenomeni üzerine yapmış olduğu çalışmalar adından da anlaşıldığı gibi Ganzfeld serisindeki çalışmaların çıkış noktasını oluşturmaktadır. Bu seride yer alan çalışmalardan biri de Los Angeles Museum Art'ta sergilenen Resnick Pavonu'nda yer alan 'Breathing Light' çalışmasıdır (Görsel 5).



Görsel 5: James Turrell 'Breathing Light' Los Angeles Sanat Müzesi

İzleyiciler karanlık bir tünelden geçerek enstalasyonun merkezine yönlendirilir. İzleyicilerden çalışmanın ana merkez noktasına geçmeden önce ayakta durmalarını çıkarmaları istenir. Bu talep sadece ışın temiz kalmasını sağlamak için değildir. Bu hazırlık aynı zamanda meditatif bir karşılaşmanın başlangıcına işaret eder. Merdivenleri çıktıktan sonra izleyici çalışmanın tam olarak içine girmiş olur. Uzun eğimli bir alanla karşılaşır. Tüm alan yoğun ışık oyunları ve değişimiyle daha büyük ölçülemez sonsuz bir alana açılıyor yanılsaması yaratır. Işık mekânı işgal ederek dönüştürür ve yapısını bozar. Çalışmalarında Turrell'in ışığı sadece bir konuyu vurgulamak için kullanılan bir araç olarak kullanmadığını görüyoruz. Işık eserinin ana materyali ve özüdür. Turrell'in de belirtmiş olduğu gibi çalışmasında hiçbir nesne ve görüntü yoktur (Kosky, 2012: 94). İzleyici mekânda başka hiçbir görsel ipucu gösterge olmadığı için puslu ışık atmosferi içinde kaybolur. Işıklı atmosfer içerisinde konumu konusunda referans noktası alabileceği hiçbir gösterge, nesne yoktur. Mekânın anlaşılması, sınırları algısal ışık efektleri ile engellenir. Hareket eder ama yönünden de emin değildir. Mekânsal ilişkiler ya da mesafeler nesnel mekânın farklı noktaları arasındaki ilişkiler olmaktan çok o nokta ile katılımcının bedeninin perspektif odağı arasındaki ilişkiye dönüşür. Bu nedenle her katılımcı mekânı bedeninin durumu üzerinden farklı deneyimler. Dış dünyadan tamamen kopartılmıştır. Bedenine odaklanarak çok yavaş hareket etmek zorundadır çünkü mekânın içinde hareket ederken göremediği, dolayısıyla algılayamadığı aniden karşısına çıkan duvarlarla karşılaşır. 'Algı bir paradokstur ve algılanan şeyin kendisi de paradoksaldır.' (Ponty, 2017a: 90). Sisli atmosferde yönünü kaybetmiş bir katılımcının onu sadece bedensel, dokunsal algılaması ile açığa çıkmakla birlikte kendini (mekânın maddesel duvarları) bütün olarak da sunamaz. Bir perspektifin eseridir. 'Bir taraftan hem mevcudiyeti hem de yokluğu zorunlu birlikteliğinde dışa vurur.' (Ponty, 2017a: 90). Katılımcının gerçeklik duygusunu ışık oyunları, ışıkla mekânı ve mekân algısını yapıbozuma uğratarak sorgulamasını sağlar. Algılanan şeyin apaçıklığının dayanağı o şeyin somutluğu, maddeselliğidir. Algı, sezgi olarak ya da gerçek olanla temasımızın zemini olarak doğruluğun, gerçeğin tek kaynağı olma özelliğine sahiptir (Ponty, 2017b: 92). Algı dünyasının doğruluk fikrine katkısını unutan katılımcıyı algıları üzerinde düşünmeye yönlendirir. Burada katılımcı açısından neyin gerçek, maddesel olduğunu ve şeylerin nerede olduğunu, sınırlarını bilmenin rahatlık duygusu da elinden

alınmıştır. İzleyiciler tamamen duyuşsal tepki yoluyla doğrudan katılımcı olurlar. Katılımcı bu süreçte kendine 'görüntü ve nesne yoksa neyi deneyimliyoruz?' sorusunu sormaya başlar. Duyularının ona verdiği veriler gerçek midir yoksa algısal bir yanılsama mıdır? İzleyicilerin uzaydaki kendi fiziksel ve mekânsal algılarını tanıması, sorgulaması farkına varmaları sağlar. Burada Ganzfeld fenomeninden yararlanılarak katılımcı tek bir uyarana (renkli ışık) yoğun bir şekilde maruz bırakılarak algısal yoksunluk yaşamakta ve yönünü şaşırılmaktadır. Yoğun renkli ve değişken ışık uyaralarıyla izleyicinin retinasında beyinde bir yanılsama yaratılır. Atmosferi oluşturan renkler ışığın bir ürünüdür. Renkler izleyicinin görsel algısını harekete geçirirken duyuşsal olarak da etkilemektedir. Onu görüyorsun, ona dokunabileceğini düşünüyorsun ve hatta nefesinle içine çekiyorsun ama gerçekte o orada değil. Bir taraftan da renk puslu atmosferi oluştururken bir boyutsallık, bir maddesellik hissi verir. Çok yavaş bir akışla oda kırmızıdan mora, mordan maviye dönüşür. Bu noktada M. Merleau Ponty'nin renkle ilgili yapmış olduğu tespitle de ilişki kurulabilir. 'Her renk etrafına duyuşsal ortam yayar, dolayısıyla renkler aslında bizim dünya ile varoluşumuzun (coexistence) farklı kiplerinden (modalites) biridir.' (Ponty, 2017a: 22-23). Renkler belli bir nesnenin belirli bir niteliği olarak değil, belli, bir belli bir anlam kalınlığı olarak algılanır (Ponty, 2017a: 68). Sisli atmosferi oluşturan renklerdeki değişiklik hemen göze çarpmaz. İzleyicinin yavaşlayan nefesi üzerinde etkisi vardır. Nefesinin ritmiyle renkler de yavaş yavaş dönüşür. Turrell izleyiciyi yavaşlatıp, bedeninin uzaydaki fizikselliklerini fark etmesini sağlarken değişimin nefesi ve bedeniyle birleşen ritmini de fark etmesini sağlar. Burada ışık bedene bağlanır. Duyum belli bir birlikte varoluş oluşturur. Meditatif bir deneyim yaratır. İzleyiciler çalışmaya iç gözlemle bakmaya bırakılınca kendilerini algılayarak algılamaya başlarlar. Burada katılımcının, öznenin, bedenlenmiş, vücut bulmuş deneyiminin çalışmanın odak noktası olduğu tespiti yapılabilir. Bir taraftan da hiçbir katılımcı diğeriyle aynı deneyime sahip olmayacaktır. Ziyaretinin süresine, mekân içindeki yörüngesine, bedenselliği ve duyuları hakkında iç gözlemsel deneyimine göre kişisel düzeyde ve aracılık eden çevreyle doğrudan ilişki içinde bireysel bir deneyime sahip olacaktır.

Sonuç

Işığın doğası her zaman bilimin, teknolojinin ve sanatın konusu olmuştur. Her durumda, ışığın kullanımı kültürel ve sembolik anlamlarla yüklüdür. Hiç kuşkusuz ışık sanatçıların kafasını yüzyıllardır meşgul eden bir olgudur. Ancak ışığın kendisinin şeyliğini ve izleyici açısından ışık deneyiminin insan algısının karmaşık doğasını nasıl yansıttığını ve manipüle ettiği üzerine ilk çalışan sanatçı James Turrell'dir tespitinde bulunulabilir. Turrell'in çalışmaları izleyicilerle kelimeler olmadan konuşan, ruhsal bir uyanışın gücüyle gözü, bedeni ve zihni etkileyen ışık aracılığıyla uzayda, mekânda, boşlukta keşifler içerir. Sanatçının 1966'lı yıllardan günümüze çalışmalarının ana bileşenini oluşturan ışık ve ışıkla ilişkili olarak ortaya çıkan, dönüşen algısal deneyim, renk ve mekân olduğu görülür. Turrell'in projelerinde, ışık, algı ve mekânın bir nevi tözler olarak algılandığı saptaması yapılabilir. Mekân, ışık ve renk maddi olmayan bir deneyim olarak sunulur. Turrell'in çalışmalarını oluşturan tüm materyaller Merleau Ponty'nin 'Eye And Mind'da 'gerçek' nesneler olarak tanımladığı şeylerdir. Işık, aydınlatma, gölgeler, yansımalar, renk. Sanatçının arayışının tüm nesneleri gerçek nesneler değildir. Hayaletler gibi sadece görsel varlıkları vardır. Aslında onlar dünyevi görüşün eşliğinde bulunurlar ve herkes tarafından görülmezler (Ponty, 1964: 159-168). Katılımcının bedeninde ve dolayısıyla deneyiminde somutlaşırlar. Işıklı mekânı, katılımcının algısal deneyimini manipüle ederek yüksek duyuşsal farkındalığı harekete geçirir. Algıya biçim verir. Turrell nesnelerin yanılsamasını yaratmak yerine boya, tuval gibi geleneksel malzemeleri kullanmak yerine her durumda mevcut olan malzemeyi (ışık, mekân, boşluk) yabancılaştırarak katılımcıya sunar. Katılımcıların onu farklı bir yoldan tekrar algılayarak bedeniyle deneyimlemesini sağlar. Bir taraftan da ışığın ana bir malzeme olmasına rağmen ilişkisel bir malzeme olduğu tespiti de yapılabilir. Çünkü ışık doğrudan değil diğer malzemeler, mekân, yüzeyler, boşluk ve katılımcının bedeniyle girdiği ilişkiler üzerinden algılanır. Turrell'in ışıklı katılımcıların bedenlerini ve mekânı anlama, algılama, içinde yaşama biçimini dönüştürdüğü ve yapı bozumuna uğrattığı saptaması yapılabilir. Işıklı mekân dönüştürülerek yeni bir atmosfer oluşturulur. Mekân ve ışık aracılığı ile algısal deneyim alanı oluşturur. Turrell için algısal deneyim yaratmak katılımcı için algısal ve varoluşsal dönüştürücü bir deneyim yaratmaktır. Bu noktada çalışmalarında Maurice Merleau Ponty'nin metinlerinden etkilendiği belirtilen sanatçının düşünürle bağlantısı kurulabilir. Ponty'nin saptamasıyla 'kendimizin bilinci dâhil her bilinç algısal bilinçtir'. Bulduğumuz yerler, mekânlar bize bütünüyle verilmemiştir. Gördüğümüz şeyler ancak kavranabilir yönlerinin ötesine geçmeleri koşuluyla bakan ve deneyimleyen için bir şeyler oluşturur. Dolayısıyla algıda içkinlik ve aşkınlığın paradoksu mevcuttur. Algılanan edimsel olarak verili olanın ötesini barındırdığı için aşkınlıktır (Ponty 2017a:45-53). İşte bu noktada Turrell minimal düzeyde verili olanın aracılığıyla sanatsal deneyim yoluyla izleyicinin, katılımcının varoluşsal bir şekilde aşkın olanı, varlığını derinden farkına varmasını sağlar. Algı atmosferik bir deneyim ve anlam yaratmak için bir araç olarak kullanılır. Algı varoluşsal taahhüttür. Şeyleri gördüğüm sürece dünyadayımdır. Sanatçının birçok röportajında belirtmiş olduğu gibi çalışmalarıyla sözsüz, meditatif bir düşünce deneyimi yaratır. Bu deneyim yoluyla katılımcıyı öz farkındalığı yönlendirir.

Kaynaklar

- Buren, Daniel ve Repensek Thomas. "The Function of The Studio". October 10 (Sonbahar 1979): 51-58.
- Doğan, Hasan. *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. İstanbul: Yem Yayınları, 10. Baskı, 2008.
- Kosky, Jeffrey L. *Arts of Wonder: Enchanting Secularity* Walter De Maria Diller Scofidio, James Turrell, Andy Goldsworthy. Chicago: Chicago Üniversitesi Yayınları, 2012.
- Krauss, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field". October 8 (Bahar 1979): 30-34.
- O'Doherty, Brian. *Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekânının İdeolojisi*. Çev. Ahu Antmen. Sel Yayıncılık, 2010.
- Ponty, Maurice Merleau. *The Primacy of Perception*. Der. John Wild James M. Edie. Evaston: Northwestern Üniversitesi Yayınları, 1964.
- . "Odak İyi Bir Komşu/ 15. İstanbul Bienali". Cogito 88. Ed. Emre Şan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Sonbahar 2017a.
- . *Algının Önceliği*. İstanbul: Alfa Yayınları, 2017b.
- Reiss, Julie H. *From Margin to Center The Spaces of Installations Art*. Massachusetts: MIT Yayınları, 1999.
- Weibel, Peter ve Jansen, Gregor. *Light as a Medium in 20th and 21st Century Art*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2006.
- Whitham, Graham ve Pooke, Grant. *Çağdaş Sanatı Anlamak*. Çev. Tufan Göbekçin. İstanbul: Optimist Yayın Teach Your Self Dizisi, 2013.
- Yılmaz, Mehmet. *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*. Ankara: Ütopya Yayınevi, 2012.

Bağlantılar:

Bağlantı 1: <https://www.theartstory.org/movement/light-and-space/>, Erişim Tarihi: 26.07.2022

Bağlantı 2: Schielke, Thomas. "Light Matters: Seeing the Light with James Turrell" ArchDaily (4 Haziran 2013) <https://www.archdaily.com/380911/light-matters-seeing-the-light-with-james-turrell>, Erişim Tarihi: 15.07.2022.

Görseller Kaynaklar

Görsel 1. <https://curious.com/curios/11236#date>, Erişim Tarihi: 06.08.2022

Görsel 2. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/771777>, Erişim Tarihi: 06.08.2022

Görsel 3. <https://www.archdaily.com/377267/frank-lloyd-wright-s-guggenheim-rotunda-to-be-temporarily-transformed-into-a-turrell-skyspace>, Erişim Tarihi: 06.08.2022

Görsel 4. <https://rodenrater.com/about/>, Erişim Tarihi: 06.08.2022

Görsel 5. <https://artlighttechnology.wordpress.com/2019/09/10/james-turrell/>, Erişim Tarihi: 06.08.2022

JAMES TURRELL'S LIGHT INSTALLATIONS

Bengü BATU ERTUNG

ABSTRACT

After the 1960s, the approach of using light technologies as an artistic tool began to become prevalent among artists. Over time, there has been a transformation from the representation of light to its reality, to its physical existence, and from there to a fundamental element that shapes artistic projects with the effect of new technologies. Light ceased to be a means, a subject of description, and turned into a medium, into the practice itself. Artists who started to use light as the main material in the creation of artistic projects, especially by exploring the relationship of light with our perception and experience, design installations that change the way people perceive their daily visual environment and encourage high perceptual awareness. The accessible installations of one of the pioneering artists of the Light and Space Movement, James Turrell, focus on our spatial experience, created by the direction of light, and the effects of this experience on our perception. In his work, Turrell is influenced by the texts of Maurice Merleau Ponty and scientific studies on the optical phenomenon known as the Ganzfeld effect. In the study, James Turrell's accessible light installations, which intervene with natural and artificial light, space, and architecture with the descriptive analysis method, will be examined in terms of perceptual experience, color and space, the main elements that shape the artist's work.

Keywords: Installation, light installations, perception