

FOURTH PLINTH PROGRAM: CONTEMPORARY MONUMENTS OF THE EMPTY PLINTH

DÖRDÜNCÜ KAİDE PROGRAMI: BOŞ KAİDENİN GÜNCEL ANITLARI

Evrin KAVCAR¹

Abstract

Since 1999, London's famous Trafalgar Square has been hosting The 4th Plinth Program, one of the most prestigious awards in the field of contemporary art. This program is a call for artists to propose contemporary monuments to be situated on the empty plinth of the square. Every two years a different proposal is realized on the plinth. These temporary monuments share the same space with the permanent monuments that have shaped the square. This article aims to problematize the relationship between collective memory and today's monuments through an analysis of the temporary monuments of Trafalgar Square. The ways in which the Contemporary and temporary monuments relate to the memory of the square are different than that of the permanent ones. Each 4th plinth project, with its unique visual structure that responds to the architecture of the square, is examined in comparison to the visual language of the permanent sculptures. The article initially adopting a descriptive methodology, aims for a comparative experimental approach in revealing the specific points in which the 4th plinth projects relate to their context. First of all, through aerial photographs and city plans the both the structure of Trafalgar Square and the position of the empty plinth and the three other plinths in relation to this structure are studied. Literature that relates to the subject is researched; visuals of the works and the related texts and videos of the opening of the monuments have been viewed. The formal language of the temporary works of art has been analyzed in relation to the formal language of the permanent monuments. The relation between form and meaning has been assessed from a critical perspective. The way the 4th plinth projects have been analyzed in this paper draws upon a specific emphasis on the meaning of the emptiness of a plinth and how the projects have problematized or responded to this specific emptiness. Such analyses have resulted in the idea that the temporary monuments' function is to question and to disturb the previous permanent monuments amnesic affect on public memory. The 4th plinth commissions can serve to enliven the memory of the Trafalgar Square in so far as they can critically interpret the emptiness of the 4th and empty plinth. This program has fulfilled not only the emptiness of a plinth but also some certain emptiness or a void that pertains the meaning of monuments today.

Keywords: Trafalgar square, plinth, monument, contemporary art, collective memory, sculpture.

Özet

İngiltere'nin başkenti Londra'nın ünlü Trafalgar Meydanı, 1999'den bu yana güncel sanatın en prestijli ödülllerinden biri olan "4üncü Kaide" programına ev sahipliği yapmaktadır. Bu program, meydana yer alan dört kaideden üzeri boş olan kaideye, iki yılda bir yarışma sonucu belirlenen farklı bir yapıt yerleşir. Kaide üzerinde geçici bir süreyle duran yapıtlar, meydana hakim olan kalıcı anıtlarla aynı mekanı paylaşır. Bu makale, günümüzde anıtların toplumsal bellek ile ilişkisini, özellikle Trafalgar Meydanı'ndaki dördüncü boş kaide için günümüzün en tanınmış sanatçıları tarafından üretilmiş yapıtlar üzerinden ele alır. Güncel ve geçici olan yapıtların, kalıcı olan anıtlara göre meydanın belleği ve toplumsal hafıza ile kurmayı seçtikleri ilişkiler farklıdır. Her bir yapıtın meydanın mimari yapısı ile kurduğu biçimsel ilişki, meydana kalıcı olarak yer alan anıtların biçimsel dili ile karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Makale, yöntem olarak betimsel olandan yola çıkıp deneysel olan sanat yapıtlarının bağlama dair hangi noktalarla ilişki kurduğunu açığa çıkaran bir araştırmayı amaçlar. Öncelikle, Trafalgar Meydanı'nın mimari planı hava fotoğrafları ve şehir planları üzerinden biçimsel olarak incelenmiş, programın odaklandığı boş kaidenin ve dolu olan diğer üç kaidenin, Trafalgar Meydanı'ndaki konumları ve diğer yapıtlarla ilişkileri tespit edilmiştir. konuyla ilgili kaynak araştırması yapılmış, şu ana kadar sergilenen tüm yapıtların görselleri, açılış videoları ve ilgili metinler incelenmiştir. Yapıtların biçim dili, kalıcı anıtların biçim dili ile karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir. Biçim dilinin anlam ile kurduğu ilişki, eleştirel açıdan ele alınmıştır. Dördüncü Kaide üzerinde yer almış olan yapıtlar, boşlukla kurdukları ilişkinin boyutları dikkate alınarak irdelenmiştir. Geçici anıtların analizi yoluyla ortaya çıkan sonuç, bu yeni anıtların, Trafalgar Meydanı'ndaki kalıcı anıtların unutturma ya da hafızayı yönlendirme işlevini ters çevirmekte olduğudur. Dördüncü Kaide programı kapsamında sergilenen yapıtlar, bu boş kaidenin boşluğunu bir bağlam olarak yorumlayabildiği ölçüde meydanın da hafızasını canlandırmaya yaramaktadır. Bu program, sadece bir kaideyi değil, anıtların günümüzdeki anlamına dair bir boşluğu da doldurmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Trafalgar meydanı, kaide, anıt, güncel sanat, toplumsal hafıza, heykel.

¹ Yrd. Doç., Mardin Artuklu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, evrimokavcar@gmail.com

Giriş

Londra'nın merkezinde, dünyaca ünlü Trafalgar Meydanı'nda bir buçuk asırdan uzun bir süredir üzeri boş bir şekilde durmakta olan anıtsal bir kaide, güncel sanatın en prestijli ödülllerinden biri olan "4'üncü Kaide" programına ev sahipliği yapmaktadır. 1999 – 2001 yılları arasında üç farklı heykelin, sırayla bu kaide üzerinde sergilenmesi ile başlayan "4'üncü Kaide projesi", 2005 yılından itibaren Londra Belediye Başkanı tarafından desteklenen düzenli bir programa dönüştürülmüştür. Kaide üzerine yerleşecek her güncel anıt, yarışma sonucu bir komisyon tarafından belirlenir. Yaklaşık iki sene boyunca meydana kalır; sonra, yerini bir sonraki yapıya bırakır. Program kapsamında şu ana kadar 9 farklı güncel yapıt meydana yerleştirilmiştir. Onuncu ve en yeni yapıt, 5 Mart 2015 tarihinde kaideye yerleşecek olan Hans Haacke'nin "Hediye At"ı olacaktır. "4'üncü Kaide" programı, anıtın günümüzde nasıl olabileceğinin en tanınmış sanatçılar tarafından değerlendirildiği ve tabiri caiz ise "görücüye çıktığı", eleştirel boyutu kadar gösteri boyutu da olan bir platform olarak yazımızın konusunu oluşturmaktadır. Kaidenin yer aldığı meydan, tarihi ve mimari yapısı, bu prestijli yarışmaya katılacak her sanatçının göz önüne aldığı başlıca verilerdir.

Kaide üzerine yerleşen her yapıt, güncel sanatın içerdiği eleştiri ve ironiyle, hem kaideyi hem de meydanı bağlam olarak yeniden ele alır. Yapıtların kaide ve meydanın belleği ile ilişki kurma biçimleri ve toplumsal düzeyde tartışmaya açtıkları konular, sanatçıların kaide üzerindeki boşluğu güncel bir bakış açısı ile yorumlama biçimleridir. Boşluğu her seferinde neyin dolduracağı, programın gösteri boyutuna işaret etmekteyken, bizim ilgimizi çeken, sanatçıların bağlamla nasıl ilişki kurdukları ve bu ilişki üzerinden boşluğu nasıl yorumladıklarıdır. Boş Kaide" için öneri sunmak üzere davet edilen her sanatçı, bu boşluğa yerleşecek yapıtını, meydanın belleğini kendi sanatsal dili ve yaklaşımıyla örtüşen bir perspektifle irdeleyerek tasarlamıştır. Meydandaki atlı heykeller ve referans verdikleri savaşların tarihi, kaide üzerinde yer alacak çoğu yapıtın tasarımını etkilemiştir. Bununla birlikte, her yapıtın zaman ve mekanla kurduğu ilişki farklıdır. Çoğunlukla, anlamını tam da "buradalığı" ve "şimdiliği" üzerinden kuran; zamanı ve mekanı değiştiğinde anlamı da değişecek olan yapıtlar ortaya çıkmıştır. Çağrı "mekan-özgü heykel" çağrısı olarak yapılmıyor olsa da, komisyonun başarılı bulduğu yapıtlar, mekana-özgü olan taraflarıyla göze çarpar. Her komisyonla merak konusu olan, tanınmış sanatçıların, tam da bu boş kaide meselesini nasıl ele alacakları, kendilerini bu tartışmada nasıl konumlandıracaklarıdır. Her bir "güncel anıtın" çıkış noktası, referansları, hangi hafızaya işaret ettikleri, tartışma konusu olmaktadır. Kaide üzerine ne konulursa konulsun, diğer üç kaide ve meydanın en yüksek elemanı olan Nelson sütunu ile otomatik olarak kıyaslanır; bu kıyaslamadan çıkarılan anlam, yapıtın okunmasını yönlendirmektedir. Bu yazıda, meydanın belleğini oluşturan farklı katmanlar, yapıtların onlarla ilişki kurduğu noktalar üzerinden ele alınacaktır.

Trafalgar Meydanı

"Boş Kaide"nin yer aldığı Trafalgar Meydanı, Londra'nın en geniş meydanıdır. Westminster bölgesinde, İngiliz Kraliyet ailesinin ikamet ettiği Buckingham Sarayı'na yürüyüş mesafesindedir. Meydanı çevreleyen yapılar, büyük bir kilise, konsolosluklar ve hükümet binalarıdır. Meydanın kuzey sınırını, dünyanın en tanınmış dört galerisinden biri olan Ulusal Galeri'nin cephesi oluşturur. Meydandaki anıtlar sırtı Ulusal Galeri'ye, yüzleri ise, tam karşıya ana caddenin (Whitehall Caddesi) şehrin güneye doğru uzanan istikametine dönüktür. Meydanın, caddeye en yakın ucunda, 46 metre yüksekliğinde Nelson Sütunu yükselir. Nelson sütununu geçtiğimizde ise, meydanın az ilerisinde bir adacığın üzerinde 1. Charles'ın atlı heykeli yer almaktadır. 1. Charles heykeli, aynı zamanda Londra'nın merkezidir; tüm

mesafeler bu noktaya kıyasla ölçülür. Meydan, 1. Charles'ın heykeli ile ulusal müze arasındaki alanı kaplar. Bu alana dikdörtgen karakterini kazandıran, köşelerde bulunan dört adet kaidedir. Kaidelerin oluşturduğu dörtgenin ortasında, simetrik bir şekilde sağda ve solda birer havuz yer alır. Havuzlu alanı çevreleyen kaidelerden ikisi, Nelson sütununun sağında ve solunda yer alır. Diğer iki kaide, bu kaide çiftinin tam karşısında, ulusal müzeden aşağı inen merdivenlerin sağında ve solunda durmaktadır. Merdivenlerden inişte soldaki kaide üzerinde bir atlı heykel yer alır. Müzeden inişe sağdaki kaide ise, programa ismini veren 4üncü ve boş kaidedir. Dengenin simetrisini bozar.



Şekil 1. Trafalgar Meydanı'nın planı, 2011.

<http://architecture.org.nz/>

wp-content/uploads/2011/06/trafalgar-square-plan.jpg

4'üncü Kaide, 1841 yılında bütçe yetersizliğinden dolayı Kral 4üncü William'ın atlı heykeli tamamlanamadığından boş kalmıştır. Meydanın belleğinde, Kral 4üncü William'a dair bir boşluk söz konusudur. İngiltere'nin mimari mirasının korunması ile ilgilenen mimarlık tarihçisi Gavin Stamp'e göre, Kral 4.William için işler yolunda gitmemiş olmalıdır ki, Ulusal Galerî'nin önündeki bu meydan, "Kral 4.William Meydanı" değil de Amiral Nelson'un İspanyol-Fransız donanmalarına karşı kazandığı zaferin ismi ile anılmıştır. (Stamp, 2013, s.151) Meydan için orjinal olarak önerilen isim "Kral 4.William Meydanı" iken, yöneticilerin ve mimarların meydan için uygun gördüğü bellek, İngiltere'nin bir sömürge imparatorluğu olarak kazandığı en önemli deniz zaferine aittir. Bu nedenle meydanın içindeki heykeller, önemli askeri savaşlara kumandanlık etmiş amiraller ve generallerin temsilidir. En göze batanı ise, Trafalgar Zaferi'ni kazanan ve bu savaşta hayatını kaybeden Amiral Nelson'un dev bir sütun üzerine yerleştirilmiş ve zeminden bakınca ayrıntıları güçlükle seçilebilen anıtıdır. Anıtın kaidesi, yerden bir insan boyu kadar yüksekte yer alan bir platformdur. Bu platformun dört köşesinde, birer dev aslan heykeli yer alır. Diğer kaideler, sütuna oranla daha küçük olsalar da, yine klasik anlamda anıtsallardır. Tüm heykeller bronz dökümdür; koyu renkli ve ağır bir görünüme sahiptir. Meydan, tüm elemanlarıyla birlikte insanı yutan bir ölçeğe sahiptir.



Şekil 2. Nelson Sütunu ve Kral V.George Heykeli, N. Chadwick, 2009.
<http://www.geograph.org.uk/photo/4304514>

Gösteri boyutu göz ardı edilemeyecek olan Dördüncü Kaide Programı, Trafalgar Meydanı'nda yer alan – ve Türkiye de dahil olmak üzere çoğu ülkenin resmi ulusal hafızasının yani eleştirel hafızasızlığının - sembolleri olan diğer askeri anıtları her yeni kaide heykeli ile yeni baştan değerlendirir. Başka bir deyişle, uzun zamandır görünmez olan meydandaki diğer anıtları, görünür kılar. 4.üncü kaidede “güncel” sıfatı ile karşımıza çıkan anıtların, kendini önceleyen anıtları sarsma, onları ölümlerinin alanından çevrelerinde sürmekte olan yaşamın alanına kaydırma ihtimali, bu yapıtların toplumsal hafıza ve hayal gücü ile kurduğu ilişki ve her ikisine de verdiği cesaret oranında ilgimizi çekmektedir. Bu makalede incelenecek olan, heykelin kaidesini çoktan terk ettiği bir dönemde, söz konusu yapıtların kaidedeki boşluğu kavramsal ve toplumsal boyutta ele alış şekilleridir.

Bir Provokasyon Olarak Kaide

Heykelin ne olduğuna dair algının ve uygulamaların tarih içinde geçirdiği değişim süreci, heykelin kaidesiyle hesaplaşmasını da içerir. Yücenin ya da idealin temsili ile sıradan olanın temsili arasında çoğu zaman kaide ile cisimleşmiş bir anlayış farkı süregelmiştir. Sanatın temsili dilinden, temsil sonrası sanat pratiklerine geçiş sürecinde, heykel kaidesinden inmiş, mekansal bağlam ile kurduğu ilişkideki değişim, heykelin ve sanatın tanımlarını değiştirmiştir. Eleştirmen Rosalind Krauss'un, 1979 yılında “October” dergisinde yayınlanan, “Mekana Yayılan Heykel” isimli makalesinde belirttiği gibi tarihsel sınırları içinde düşünüldüğünde tanımlı kategorilere işaret eden “heykel” ve “anıt”, birbirinden ayrı olmayan bir mantığa sahiptir. Krauss, heykelin tanım olarak nasıl bulanıklaştığını ve anıt mantığının nasıl “zayıfladığını”, anıtlardaki anlatımın öznelleşmesi, simgesel dilinden sıyrılması, kaideyi terk etmesi, göçebeleşmesi, ne manzara, ne de mimari olanın alanına, yani heykelin alışıldık alanının ötesine geçmesi üzerinden anlatır. 1960'lardan itibaren heykelin kısıtlı tanımını zorlayan çalışmalar, kültürel terimlerle bağlantılı olarak her türlü mecrayı ve ortamı kullanan bir dili benimsemiştir. (Krauss, 1979, s.30-44) Bu süreci, 1968'de John Chandler'la birlikte yazdıkları “sanatın maddesizleşmesi” isimli makale ile daha farklı bir yaklaşımla ele alan Lucy R. Lippard, öne sürmüş oldukları “maddesizleşme” terimini, daha sonraki yıllarda, sanatta kalıcılık, biriciklik ya da dekoratif anlamda bir çekicilik üzerindeki vurgunun kalkması olarak açıklamıştır. Bu dönemde vurgusunu yitiren, Lippard'a göre, heykelsi olandır. Önem kazanan ise metne ve fotoğrafa dayalı ifadelerdir. (Lippard, 1973, s. 5) Fotografik ve metinsel dilin imkanlarını zorlayan bazı sanatçılar, bu dili, sanatın teşhiri için ayrılan ayrıcalıklı alanları, sanat piyasasını, kurumları ve sistemleri tartışabilmek ve eleştirmek üzere kullanmışlardır. Önemli bir

kent meydanında yer alan boş kaideye, sanatta malzemenin değil sürecin, kalıcılığın değil geçiciliğın öne çıktığı bir çağdaş sanat tarihinin bilgisiyle bakmak, ironik bir görüntü ortaya çıkarır:

Kaide üzerindeki boşluk, kaidesinden inmiş ve sınırlı tanımlarının dışına kaymış olan heykelin, kendisi için ayrılmış olan ayrıcalıklı alanda bırakmış olduğu boşluktur. Günümüzde “meydan”, meydanın kamusal bir alan olarak anlamı, içerdiği kamusalıklar ve karşı-kamusalıklar, keskin hatlara sahip bir heykel anlayışından ziyade, “kamusal alanda sanat”, “sanatsal müdahaleler”, “diyalojik sanat”, “katılımcı sanat” , “ilişkisel sanat” ya da kitle iletişim araçlarını iktidarı eleştirmek üzere kullanan taktiksel medya gibi malzeme değil duruma ve bağlama özgü işleyişlere sahip alanları ilgilendirmektedir. Güncel sanatın, kaide üzeri heykel yapmakla özellikle ilgileniyor olmadığı bir dönemde, günümüzün en tanınmış sanatçıları, kaide üzerinde yer alacak bir çalışma üretmeye davet etmek, dikkat çekici bir provokasyondur.



Şekil 3. Dördüncü Kaide, Trafalgar Meydanı, 2009.
<http://accessibleartny.com/index.php/2009/07/the-fourth-plinth-antony-gormley/>

“Dördüncü Kaide”, kamusal alanda konumlanan sanatsal bir program olarak, tam da yapıtını Trafalgar Meydanı’nın belleği üzerinden, oyuncu, eleştirel ya da sanat tarihçi Grant Kester’in deyimi ile “diyalojik” şekillerde kuran sanatçıları tercih etmiştir. (Kester, 2004) Boşlukla ilişkilenebilir çağrılan, resmi tarihin büyük anlatıları değil, bu anlatılar içinde parazit yapma, oyun bozma kapasitesi olan anlatılardır. Sanat tarihçisi Rosalind Deutsche’nin sanat ve mekan politikaları arasındaki ilişkiyi irdelediği metinlerinde özetlediği şekli ile, bu tarz işler, sanatta mekan kavramını da genişletirler: Mekan kavramı, sadece bir yapıtın teşhirindeki biçimsel ya da estetik bağlamı içermez; mekanın hem politik, toplumsal ve sembolik anlamlarını, hem de sanat yapıtı, seyirci ve birlikte buldukları yerin tarihsel bağlamını içerir. (Deutsche, 1996, s.162) “Dördüncü Kaide” projeleri, sanatçının sipariş üzerine tek seferliğine geliştirebileceği bir tutum değil, sanatsal bir tavidir. Hatta, heykel kavramının tarihsel süreç boyunca geçirdiği değişimlerin geldiği noktada durur. İlgi çekici olan, her bir işin, bağlamla ilişkilenebilir seçtiği noktalar kadar, her bir sanatçının kaide üzerinde yer almayan işleriyle tam da burası için geliştirdiği işi arasındaki düşünsel yaklaşımın sürekliliğidir. Kaidenin üzerinde hiç yer alamamış olan bir anıtın boşluğunu, mekan olarak kullanmak, kaidenin yer aldığı bağlamı irdelemeyi, ona cevap vermeyi, ona değmeyi, kıpırdatmayı gerektirir. Sanatçılar kaide ve meydanla

içinde yaşadığımız dönemin dinamikleri ve kendi sanatsal yaklaşımları ile hesaplaşırken, boşluğun anlamı, boşluğun halihazırda ne ifade ettiği ile de hesaplaşırlar.

Dördüncü Kaide Üzerinde Yer Alan Yapıtlar

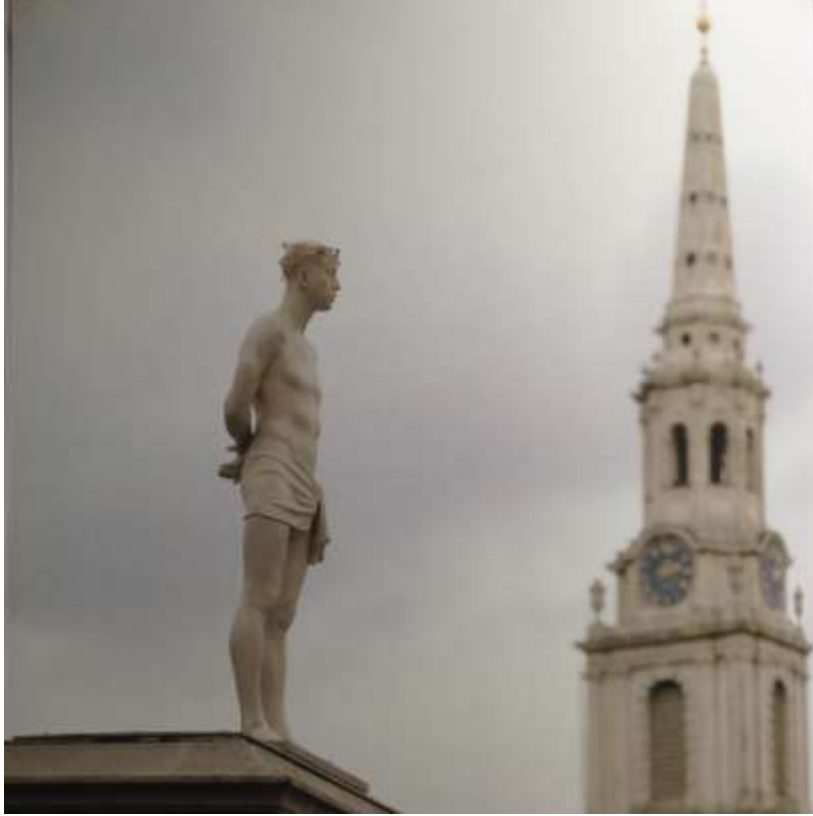
Boş kaidenin potansiyelinden yararlanmaya karar verilmesi, Trafalgar Meydanı'nın kentsel dönüşüm projesi dahilinde yeniden yapılandırılmak üzere incelendiği bir döneme denk gelir. 1998'de, RSA (Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce), kaidede geçici olarak yer almak üzere üç adet heykel sipariş eder. 1999- 2001 yılları arasında, "4üncü Kaide Projesi" ismi altında kaidede yer alan ilk üç çalışma, sırasıyla Mark Wallinger, Bill Woodrow ve Rachel Whiteread'e aittir. Ardından, Kültür, Medya ve Spor Bakanlığı'nın öncülüğüyle, kaidenin geleceğine dair bir kamuoyu yoklaması yapılır ve özellikle burası için önerilecek olan sanat yapıtlarının bir yarışma ile dönüşümlü olarak sergilenmesine karar verilir. 2003'te meydan, Westminster Şehir Konseyi'nden Londra Belediye Başkanı'nın yönetimine geçer. 2003'ten bu yana, program, Belediye Başkanı tarafından finansal olarak desteklenmekte; her proje için farklı destekçiler de edinmekte ve bir komisyon tarafından yürütülmektedir. "Dördüncü Kaide" seçici komisyonundaki isimler arasında, Whitechapel galerisinin direktörü, Londra metrosu sanat kurulunun başkanı, Frieze Art Fair eş direktörü, tanınmış iki yayıncı, iki sanatçı, İngiltere Sanat Konseyi Görsel Sanatlar sorumlusu yer almaktadır. (Fourth Plinth Commissioning Group, 2012) Programın amacı, kamusal sanat tartışmasına halkı da dahil etmektir. Her yeni anıt için, önerilerini maket olarak sunmak üzere sanatçılar davet edilir. Ön elemelerden geçen maketler, iki ay süresince National Portrait Gallery'de sergilenir; sergi boyunca halk, değerlendirmelerini yazılı olarak yapar. Yazılı yorumlar, yine seçici komisyon tarafından dikkate alınır. 2005'ten itibaren yapıtları sergilenen sanatçılar, Marc Quinn, Thomas Schütte, Antony Gormley, Yinka Shonibare, Elmgreen & Dragset ve Katharina Fritsch'tir. Sergilenmek üzere sırada bekleyen heykeller, Hans Haacke ve David Shrigley'e aittir.

Mark Wallinger: "Ecce Homo", 1999 - 2000

1999'dan bu yana kaide üzerinde yer alan güncel anıtların² ilki, Mark Wallinger tarafından tasarlanmıştır. "Ecce Homo" isimli bu heykel, İsa Peygamber'in sıradan bir genç adam olarak tasviridir. İnsan boyutundadır; beyazdır. Kaidenin kenarında durur. Geriye kaide üzerinde büyük boş bir alan kalır. Silueti, kaide üzerinde gerçekten bir insan duruyor yanılgısını yaratabilir. Çünkü gerçek bir insandan kalıp alınarak üretilmiştir. Malzemesi bronz değildir; mermer tozu ile polyester malzemenin karışımıdır. "Ecce Homo" böylelikle, meydana yer alan diğer anıtların ezici ölçeğine, ağırlığına ve koyu rengine büyük bir tezat oluşturur.

² "4. Kaide: Güncel Anıt" başlığı, 2012 yılında Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde (ICA / Institute of Contemporary Art) düzenlenen serginin ismidir. Bu sergi, Dördüncü Kaide programı boyunca yarışma kazanmış olan maketleri bir araya getirmiştir.

Ufak bir örtü dışında çıplak olan bu figüre ironik bir kutsiyet adayan unsur, başındaki dikenli telden altın renkli tacıdır. Saçsız, sakalsız, tepeden tırnağa bembeyazdır. İsa olarak algılanışında, meydana bakan kilisenin de etkisi vardır.



Şekil 4. *Ecce Homo*, 1999.

<https://aburningboat.files.wordpress.com/2014/07/wallinger8.jpg>



Şekil 5. Dördüncü Sütun Üzerinde Geçici İşler, “*Ecce Homo*”, 1999. <http://public-art.shu.ac.uk/other/4thplinth/fi/0000001.htm>

“*Ecce Homo*”, Roma valisi Pontius Pilatus’un, İsa’nın çarmıha gerilmesini bekleyen kalabalığa karşı, İsa’yı göstererek sarf ettiği bir deyimdir. “İşte insan” anlamına gelir. “İşte o adam” olarak da çevrilmiştir. (Eseyan, 2011) *Ecce Homo*’yu Trafalgar Meydanı’nda bulunduğu 2000 senesinde kaidenin altındaki meydana bekleyen kalabalık, milenyum çılgınlığı içinde neyin iki bininci senesini kutladığını unutmuş bir kitledir.

Heykelin kaidesinin kenarında durması, bir yandan kaidenin üzerindeki boş alanın hacmini vurgularken, bir yandan da meydanın yapısındaki tuhaflıkla ilişki kurar. Nelson Sütunu, meydanın merkezinde değil kenarında durmaktadır. Ayrıca, meydanın bitişiğindeki adacıkta yer alan 1.Charles’in atlı heykeli de bu adacığın merkezinde değil kenarındadır. Meydanda, bir şeyler merkezden kaymış, gözden kaçmıştır. Wallinger, sanatsal pratiği üzerine Kathrin Rhomberg’in kendisiyle yaptığı röportajda bu noktalardan birini belirtir. Mesela,

1.Charles, halkın gözü önünde idam edilmiş bir figürdür. Cezalandırılmıştır. Atlı heykel olarak tasviri ise bu gerçeğe yer vermez. (Rhombert, 2002, s.45) Wallinger'ın heykelinde de rahat bir pozisyonda duruyor gibi görünen figürün aslında elleri arkadan bağlıdır. "Sanki Wallinger için bu heykel, her türlü cezalandırmanın bir alegorisidir.(...) Sömürgecilik, aşırı milliyetçilik, din ve ticaretin sembolleri olan kamu binaları ve ihtişamlı yapılarla çevirili olan hali ile bunlar arasında tuzaklar ortasında gibidir." (Burrows'dan aktaran Wells, 2013, s.86) Kaidede yer alan yapıtlar arasında, en mütevazî ölçüğe sahip olan bu çalışma, aynı meydanı paylaştığı tarihsel figürlerin kudretli ve ezici temsillerini tersyüz etmektedir.

Bill Woodrow: "Tarihe Aldırmaksızın" (Regardless Of History) 2000-2001



Şekil 6 . Regardless of History, 2001. http://www.billwoodrow.com/dev/sculpture_by_letter.php?page=2&i=17&sel_letter=r

Anish Kapoor, Richard Deacon ve Antony Gormley ile birlikte "Yeni İngiliz Heykeli" (the New British Sculpture) ismi ile bilinen dönemin temsilcilerinden olan Bill Woodrow, 4. Kaide'ye, daha önceden yapmış olduğu bir maketi anıtsal bir ölçekte uygulayarak yerleştirmeyi uygun görmüştür. ("Bill Woodrow: Regardless Of History", 2000, parag.1) "Tarihe Aldırmaksızın" isimli bu bronz heykel, üç farklı sembolik unsuru bir araya getirir: Bir baş (yani büst), bir kitap ve bir ağacın figüratif temsilleri. Büst, kaidenin üzerindeki boş alanı tamamen kaplayacak büyüklüktedir; devriktir. Büstün üzerinde, yatay bir vaziyette büstten daha geniş olmayan bir kitap durmaktadır. Bu kitabın üzerinde ise çıplak kuru dallarıyla bir ağaç yükselir. Ağacın kökleri, ağaca zeminini oluşturan kitabı, onun altında kalmış olan başı ve kaidenin bir kısmını sararak aşağı doğru uzanır. Heykel, 9 metre yüksekliği ve 5 metre genişliğiyle, Wallinger'ın heykelinin mütevazî ölçüğünden farklıdır; meydandaki diğer anıtların dilini ölçek anlamında devam ettirir. Farkı, belli bir insanı yüceleştirmemesidir. Meydan'daki diğer anıtların en tepe noktası, kahramanlık figürleridir; generallerin kafalarıdır. Woodrow'un heykelinde ise dev insan başı, en aşağıda, kitabın ve ağacın altında ezilmiş bir unsurdur. Göğe degen unsur olan ağaç ise, granit bir kaide üzerinde topraktan kopmuş hali ile ölmektedir. Boşluğu tamamen dolduran simgesel dili ile heykel, Trafalgar Meydanı ve buranın belleğinden bağımsız tasarlanmıştır. Bu

nedenle bir yanıyla dekorlaşır. Başka bir bakış açısıyla ise, resmi tarih anlatısına eklemelenmeyişi ile bir kırılma yaratır. Steve Pile, şehirlerde yaşayanların geleceklelerini hayal etmeleri için hayaletlerden kopmaları gerektiğini söylediği metinde, Woodrow'un bu heykelinden de ağacın dallarının göğe doğru oluşu ve geçmişine sarılı fakat ona bağlı olmayışı ile olumlu bir şekilde bahseder. Ölüler için ayrılmış bir mekan, gelecek için yendien hayal edilmektedir. (Pile, 2013, s. 226) Fakat boşluğu dolduran ve geleceğe doğru olan hayal, hem geçmişin biçimsel dilini konuşmakta, hem de yerleştiği bağlamla ilişki kurmayı denememektedir.

Rachel Whiteread: "Anıt" (Monument), 2001

Figüratif olmaması ve referans olarak kendini ve altındaki kaideyi göstermesi ile herhangi bir bilgi gerektirmeksizin dördüncü kaidenin boşluğu ve doluluğu ile hesaplaşan en sessiz iş, Rachel Whiteread'a aittir. Whiteread, boş kaidenin kalıbını alır; şeffaf reçineden dökümüne uğraşır; birçok deneme sonucu başarır; ve bu dökümü baş aşağı olacak şekilde kaidenin üzerine yerleştirir. Renksiz ve şeffaf malzeme, her ışıkta estetik anlamda etkileyicidir. Kaidenin taşıdığı boşluğu, kaideyi baş aşağı çevirmek için kullanır. Bir baş aşağı anıt yaratır. Rachel Whiteread'ın 2001'de kaidede yer alan işi, "anıt"tır. Yani, Wallinger ya da diğerlerinden farklı olarak, ismiyle kendi dışında bir duruma referans vermez. Bu da boşluğa en çok yaklaşan pozisyonudur. Kullandığı mekan, bir anıtın boşluğudur. Bu nesneyi ortaya çıkarabilmek için çok sayıda döküm yapılmış; başarısızlığa uğranmış; sanıldığından çok daha uzun süre almıştır. Dördüncü Kaide programı, aynı zamanda, sanatçıların malzemelerin imkanlarını daha fazla zorlamasına, malzeme ve bu malzemeyi işleyebilecek tekniğe sahip ekiplere dair ihtiyacın da artmasına yol açmıştır. Aslında,



Şekil 7. Rachel Whiteread's Monument, 2001.
<http://www.smooth-on.com/gallery.php?galleryid=173>

sanat dünyası açısından etkili itici güçlerden biri haline gelmiş gözükmektedir. Kaidenin üzerinden kalıp alınıp içi boş bir şekilde reçineden dökülmesi, dile kolay bir işlemdir. Sanatçı, meydanın kaosu içinde bir durma anı, bir boşluk yaratmayı amaçlamıştır. Kaidenin mimarisine, kaidenin yapısına dikkatleri çeker. On tondan daha ağır olan heykel, geçirgenliği, şeffaflığı ile, belki de güneşte eriyecek bir buz kitlesini çağrıştırmakta, kendisinin bir süreliğine orada oluşuna da vurgu yapmaktadır. Kaba ve ağır bir kaideyi, anıtları taşıyan ağır bir kütleyle, zarifçe yukarı kaldırmıştır. Yukarı kaldırma görevini üstlenen kaide, artık yukarıda olandır. Türlü okumaları yapılabilecek olan heykelse, aslında sadece aslı olan kaideyi bir nesne olarak ele almıştır. Dördüncü Kaide'nin boşluğuyla ne yapalım sorusunu bükmüş, programa ismini veren kaideye odaklanmıştır. Daha yükseğe yerleştirmesine rağmen, baş aşağı çevirişi ve malzeme seçimi ile, kutsama ya da yüceltmeye denk gelmeyen bir duygulanım oluşturmuştur. Anıtın izleyici ile kurduğu ilişki, kaidenin taşıdığı değil, kaidenin kapladığı boşluk üzerindedir.

2005 Sonrası Dördüncü Kaide Komisyonu Tarafından Seçilen Yapıtlar
Marc Quinn: "Alison Lapper Pregnant" (Alison Lapper Hamile); 2005 – 2007



Şekil 8. "Alison Lapper Pregnant" heykeli, John Winfield, 2005.
<http://www.geograph.org.uk/photo/104026>

Marc Quinn'in, kendisi de bir sanatçı olan bedensel engelli kadın arkadaşı Alison Lapper'ın hamile bedenini Antik Yunan heykellerini andırır bir şekilde anıtsallaştırdığı beyaz mermerden heykeli, Dördüncü Kaide programının gündelik yaşamda toplumsal düzeyde en çok tartışma yaratan çalışması olmuştur. On üç ton ağırlığındaki heykel, gözden kaçamayacak büyüklüğü ve pürüzsüz beyazlığı ile meydana üfomalı erkek temsillerinin hakim dilini bozmuştur. Hamile olan, kolları olmayan, ayakları bedenini taşımayacak kadar küçük olan engelli bir kadın bedeninin dünyanın en tanınmış meydanlarından birinde dev ölçekli cesur temsili, "teşhir" olarak nitelendirilip öfke de uyandırmıştır. Mekana özgü pratiklerin ve performans sanatının şehirle ilişkisi üzerine çalışan akademisyen Nicolas Whybrow, Trafalgar Meydanı'ndaki heykelleri kamusal ve katılım bağlamında ele aldığı makalesinde, Trafalgar Meydanı'ndaki dördüncü kaidenin, inşa edildiği ve fakat bütçe yetersizliğinden heykelsiz kaldığı tarihten bu yana, bir tür "grit-in-the-oyster" yani istiridyenin içine kaçmış kum olarak varlığını sürdürdüğünü söylemektedir. Whybrow, kaidenin daimi boşluğunu, hem tarihte üstü kapatılmış olanın hem de geleceğin bilinmezliğine yönetilen soruların formu olarak okumaktadır.(Whybrow, 2015, s.72) Bedensel engelliliğin çocuk doğurmaya isteğine engel olmadığı kadın bedenini görünür kılan Quinn'in heykeli, istiridyedeki kum gibidir. Halihazırda engellilerin gündelik hayatta görünürlüğü azken, hamile, kendine güvenli ve engelli bir kadın bedenini görmek, bedensel engellere dair önyargılı topluluklar için rahatsız edicidir. Yunan heykellerindeki estetiği, mesela kolları olmayan Milo Venüsü'nü beğenen ve güzel bulan insanlar, benzer bir estetiğe sahip bu heykelden rahatsız olurlar. Heykelin mekan ile kurduğu ilişki açısından unutulmaması gereken, Trafalgar Meydanı'ndaki 46 metrelik Nelson Sütunu'nün yüceltirdiği Amiral Nelson'un da bir kolunu savaşta kaybetmiş olmasıdır. Whybrow'a göre, "Nelson'un bedensel engelliliği "uygun"

görülmekte, onu kahramanlaştırmakta, fallik bir sütunun tepesinde erkeksiliğini onaylamaktayken, Lapper'ın bedensel engeli ise her şeyden öte onu toplum için bir "sorun" haline getirmiştir." (Nicholas Why brow (Whybrow, 2015, s.74) Yalnız Whybrow'un dile getirmediği, Nelson'ı taşıyan sütunun akıllara zarar yüksekliğinin, aynı zamanda zeminde yer alan bizlerin amiralin kolunun olmadığını fark etmemizi engelliyor oluşudur. Kahramanlık sembolü olarak bile gözden iraktır; kusurdur. Quinn ise sanatsal pratiğinde, toplumsal normların dışında olanın temsili ile meşguldür. "The Complete Marbles" isimli 2002 tarihli gerçek insanları model olarak kullandığı ampüte heykellerinde, Rönesans'tan bu yana Batı kültüründe din adamları ya da Trafalgar Meydanı'ndaki amiraller gibi politik kahramanların anıtlarının uslubu olarak karşımıza çıkan ve ideal "bütün"ün göstergesi olarak işlev gören neoklasizmi saptırır. Tanınmış kişilerin ampüte bedenlerinin neoklasik üslupta temsilleriyle, seyirciyi, beden ve güzelliğe dair normlarla yüzleştirir. "Ampüte modeller, klasik güzelliğin mirasıyla bedenlerinin imgelerini yeniden çerçvelendirmek üzere Quinn'le daha kişisel kazanımlar için işbirliği yaparlar." (Millet-Gallant, 2010, s.14) Yalnız "Alison Lapper Hamile" heykeline modellik yapmış olan Lapper, sadece bir model değildir. Lapper, sanat eğitimi sırasında karşılaştığı Milo Venüsü fotoğrafını, kendi bedeniyle özdeşleştirmiş, 2000 tarihli bir dizi işinde kendi bedenini, Milo Venüsü'nün estetiği ile engelli bedenin kıvrımları arasındaki benzerliği vurgulayacak şekilde fotoğraflamıştır. (Millet-Gallant, 2010, s.15) Quinn'in yorumu, Lapper'ın fotografik dilini heykelin biçim diline aktarır. "Alison Lapper Hamile" heykeli, Trafalgar Meydanı'na, geçmişe değil bugüne ve geleceğe ait olanın cesaretini, sürmekte olan bir mücadeleyi yerleştirir. Lapper, gündelik yaşamını başını, ağzını, boynunu, omuzlarını, ayaklarını, ayak parmaklarını kullanarak yürütmektedir. Hamilelik döneminde karnı büyüdükçe, ayaklarına eğilmesine engel olduğu için zorlanmaya başlar; doktoruyla bebeği doğduğunda onu nasıl kaldıracığını, nasıl tutacağını teknik anlamda nasıl problemlerle karşılaşacağını bir bebek mankeni üzerinden çalışır. ("Alison Lapper", 2010) Boş kaide üzerinde henüz doğmamış bir çocuğun geleceğine dair izyecinin zihnindeki şüphe, diğer anıtların geçmişe doğru oluşları karşısına, geleceğin umudu ve belirsizliğini yerleştirir. Lapper'ın kendi deneyimi ile toplumun ona uygun gördüğü yaşam biçimi arasında büyük bir boşluk mevcuttur. Bu anlamda heykel, politiktir.

Thomas Schütte: "Kuşlar İçin Otel" (Hotel For The Birds); 2007



Şekil 9. Thomas Schütte'ün Kuşlar için Otel.
Derek Harper, 2007.

<http://www.geograph.org.uk/photo/10307>

60

Thomas Schütte'ün Kasım 2007 – Mayıs 2009 tarihleri arasında kaide üzerinde yer alan "Kuşlar İçin Otel" (Model for a Hotel) isimli yapıtı, biçim dili üzerinden meydana anıtlarla değil, mimari ile konuşmaya başlar. İngiltere'de yaşayan Türkler'in "Güvercinlik" olarak da adlandırdığı meydan, bu lakabını İstanbul'daki Yeni cami'yi aratmayacak çokluktaki güvercin nüfusundan almıştır. Heykel, ismi vasıtası ile meydanla güvercinler üzerinden ironik bir ilişki kurmaktadır. Güvercinlerin kimseden izinsiz konacağı ve pisleteceği bu otel, sarı, kırmızı ve mavi cam malzemenin (2 santimetre kalınlığında perspexten) özel olarak üretilmiş, ağırlığı sekiz tonun üzerinde olan bir mimari modeldir. Yüksekliği hemen hemen kaidesi kadar; yani yaklaşık beş metredir. Bu kaide üzeri oteli, farklı boyutlardaki üç mimari birimden oluşmaktadır. En büyük bina sarı, en önde meydana bakan bina kırmızıdır; aralarında geçişi sağlayan başka bir birim bulunur. Her yönden

şekilleri farklı algılanır; birimlerin yönleri farklıdır. Kaidenin dışına taşar ve kaideye açılı bir şekilde yerleşir. Kaide üzerinde biraz sonra kalkacak renkli, yabancı bir misafir gibi oturmaktadır. Meydana hakim olan tarihsel söylemin uzantısı değildir. Rachel Whiteread'ın işi ile birlikte kaide üzerinde, figüratif olmayan iki yaklaşımdan biridir. Fakat Whiteread'ın ters dönmüş kaidesi mimari bağlam üzerinden kendini var ederek bir süreliğine “yer”leşirken; Thomas Shütte'ün çalışması, sözünü oraya ait olmaması üzerinden söyler. Anıtı, mimari maket diliyle, taslağın içerdiği geleceğe dair tahayyülü kaybetmeden yeniden üretir. İsmi, Londra Belediye başkanının bir dönem savaş açtığı güvercinleri referans alır. Otel, güvercinler içindir. Yarattıkları pislik ve hatta anıtlar ve binalar üzerine pislemeleri nedeniyle istenmeyen güvercinleri önemser. Canlı renkleri ile üzerinde yer aldığı kaideye ve meydana renk verirken, hayvanların yaşam alanları ile insanların insan merkezli bakışları arasındaki boşluğa işaret eder. Meydandaki diğer anıtlarla da arasında rengi, malzemesi, geçirgenliği ve ironisi ile büyük bir boşluk vardır.

Antony Gormley: “Bir Ve Öteki” (One And Other); 2009



Şekil 10. Bir ve Öteki. Keith Edkins, 2009.
<http://www.geograph.org.uk/photo/1451737>

Antony Gormley, boş kaide üzerindeki 1.7 metreye 4.5 metre genişliğindeki alanı, 100 gün boyunca her saat farklı bir insanın kullanımına açar. Projeye katılmak üzere başvurular arasından seçilen her katılımcı, bir vinçle kaide üzerine çıkartılır; yine vinçle kaideden inerken sıradaki katılımcı kaideye çıkar. Böylece kaide, heykelin sınırlarından performans sanatının alanına kayar. Kaidenin boşluğu, proje boyunca 2400 farklı katılımcıya yer açmıştır. (Gardner, 2011, s.105) Bununla birlikte, kaidenin yüksekliği ve performansı gerçekleştiren kişinin güvenliği için kaideden dışarı doğru uzanan güvelik kafesi, kaidenin üzerindeki kişi ile zemindeki izleyiciler arasındaki mesafeyi arttırmıştır. İşin ilginç yanı, 24 saat kesintisiz kayıt altına alınan ve proje kapsamında işin kendi web sitesinde yayınlanan bu süreci ekrandan seyretmek, meydandan seyretmeye göre daha samimi bir deneyim oluşturmuştur. Canlı ya da yaşayan heykel olarak ismi duyulan bu proje, performans alanında yazıların da

konusu olmuştur. Tony Gardner “The Lives and Times of Performance” (Performansın Yaşamları ve Zamanları) isimli makalesinde “Bir ve Öteki” isimli bu işte izleyicinin kim olduğunu ve zamanın nasıl algılandığını sorgular. Kaide üzerinde canlı performanslar gerçekleşirken, meydana bulunabilenlerden çok daha fazla izleyici, bu performansları hem de çok daha “yakından” internet üzerindeki kayıtlardan izleyebilmiştir. Gardner’a göre, bu durum “performansı gerçekleştiren kişileri toplumsal mekandan çıkarır.” (Gardner, 2011, s.106) Kaide üzerine çıkan kişilerden biri, bir saati kaide üzerinde sandalyede oturup kitap okumak için kullanmıştır. Bunu, aşağıda meydana yapması zordur. Yirmi dört saat kesintisiz yayını herkes evinden izleyebilirken, evlerin dışında ortak kentsel alanlarda rahatsız edilmeden, alışveriş yapmak zorunda olmadan, taciz edilmeden bir saat kesintisiz kitap okunabilecek yer var mıdır? Projenin yaşattığı süreç, böyle bir boşluğa işaret eder.

Yinka Shonibare: Nelson’un Şişe İçindeki Gemisi (Nelson’s Ship In A Bottle); 2010 – 2012



Şekil 11. Şişedeki Gemi. Colin Smith, 2012.
<http://www.geograph.org.uk/photo/2030419>

Dördüncü Kaide projesinin web sitesinde, Yinka Shonibare’nin işinin kaide üzerindeki yapıtlar arasında, özellikle Trafalgar Muharebesi’yle ilişkilenen ilk eser olduğunu belirtilmiştir. (“Ship in a Bottle”, Parag.1) Bu yapıtı ile Yinka Shonibare, boş kaideyi kaplayacak kadar devasa bir cam şişe içine, Trafalgar Savaşı’nın generali Amiral Nelson’un Victory (Zafer) isimli gemisinin replikasını yerleştirir. Tek fark, geminin yelkenlerinin Afrika kumaşından oluşudur. Sanatçı, sıradan bir hediyelik eşyayı, Trafalgar Zaferi ile ilişkilenecek şekilde yeniden üretmiştir. Yelkenlerin kumaşı, sembolik bir Afrika kimliği kadar İngiltere’nin sömürge imparatorluğu olarak tarihine referans verir. Aslen, Endonezya batik tasarımından esinlenen kumaşlar, Hollandalılar tarafından seri üretilmiş ve batı Afrika’daki kolonilere satılmıştır. Nelson’un kazandığı zaferin önünü açtığı ticaret ağının bir ürünüdür. Shonibare, kendi sanatsal pratiğinde, ırk ve sınıf ilişkilerini inceler. Sanatçının diğer işlerinde de sıkça kullandığı “Afrika” kumaşı, onun parmak izi gibidir. Bu referanslardan öte, doğrudan ulusal bir zaferle ilişkili oluşu ile halkın beğenisini toplayan heykelin Greenwich’te Ulusal Deniz

Müzesi'nde kalıcı olarak sergilenmesi için kampanya düzenlenmiş ve sonucunda da Greenwich'e yerleştirilmiştir. Ulusal Deniz Müzesi için halk tarafından uygun görülen bu yapıt, içerdiği eleştiriyi estetize ettiği ölçüde popülerleşmiş; kaidenin boşluğuna içi boşaltılan bir maddi kültürü yerleştirmiştir.

Elmgreen & Dragset: Güçsüz Yapılar No: 101 (Powerless Structures Fig. 101); 2012 – 2013

Elmgreen&Dragset'in oyuncak at üzerinde bir erkek çocuğu betimleyen altın renkli heykeli, klasik anlamıyla atlı heykellerde görmeye alışık olduğumuz yaşlı, ciddi ve huysuz adamların ezberini bozar. Bununla birlikte, heykel, ölçeği ile klasik anlamda bir anıtsallığı korumaktadır. Çocuk, devdir. Atıyla birlikte kaideyi "doldurur." İşin ismi, bu yapıtın güç temsillerini sorgulayan bir dizi işin parçası olduğunun işaretidir.



Şekil 12. Altın Oyuncak At. Pickersgill, 2012.
<http://www.geograph.org.uk/photo/3340653>

Sanatçıların kendi ifadesiyle bu anıt, geçmişin güç simgelerini değil, belki de gelecek nesilleri kutlamaktadır; umutludur. ("Elmgreen & Dragset: New Kids on the Block", 2012) Oyuncak atın tasviri, oldukça yalındır; Ikea'nın kolay sökülebilen ürünlerini andırır. Erkek çocuk ise renginin altın olması dışında oldukça gerçekçidir. Çıplak ayaklıdır; kendi oyun dünyasındadır. Özellikle erkek çocuk tercihi, yani meydandaki diğer anıtlarla aynı cinsiyeti paylaşması, diğer erkek figürleri ile arada sadece yaş farkını bırakır. Altın çocuğu bekleyen diğer anıtlarda temsil edilen ciddi ve savaşçı bir erkeklik midir? Meydanın kuzeybatı ucunda duran atlı erkek çocuğu heykeli ile kuzeydoğu ucunda duran atlı anıt arasında, toplumsal cinsiyet rollerine dair büyük bir boşluk vardır.

Katharina Fritsch: "Horoz" (Hahn / Cock), 2013 – 2015



Şekil 13 . Londra'nın Mavi Horozu. Chris Denny, 2014.
<http://www.geograph.org.uk/photo/4362373>

Diğer sanatçıların işlerinde olduğu gibi, Katharina Fritsch'in de kendi sanatsal dilinin devamı niteliğinde olan bu işi, Yves Klein mavisini, dev bir horoz betimlemesidir. İkoniktir. Horozun İngilizce karşılığı olan "Cock" kelimesinin argo karşılığından dolayı, heykelin açılışında Belediye Başkanı tarafından kendisine büyük bir "kuş heykeli" olarak hitap edilmiştir. ("Fourth plinth: Katharina", 2013) Erkekliğe dair hayvanlar dünyasından bir simge olan horoz, Fransız bayrağını çağrıştıran rengi ile, Fransızlar'a karşı kazanılan zaferden ismini almış bu meydana tartışma yaratmıştır. Heykelin biçimsel dili, kocaman bir hayvan figürü oluşu, kim nasıl yorumlarsa yorumlasın, eninde sonunda kendisi oluşu, meydana da hafifletirir.

"Hediye At" ya da Sonuç Yerine



Şekil 14. Hans Haacke'nin Hediye Atı. Gautier Deblonde, 2015.
<http://hyperallergic.com/187595/art-movements-89/>

Dördüncü Kaide programında kaideye yerleşen yapıtlar, toplumsal bir mekan olarak Trafalgar Meydanı ile ilişki kurabildikleri ölçüde anlam kazanırlar.

Başka bir deyişle, kaidenin boşluğunu, toplumsal ve mekânsal bir boşluk olarak yorumlayan yapıtlar, parçası oldukları mekânsal ve toplumsal ilişkileri görünür kıldıkları ölçüde estetize edilmiş nesnelere kayda değer sanat yapıtlarına dönüşmektedirler. Le Febvre'nin Mekanın Üretimi kitabında belirttiği gibi, "Toplumsal mekan, şeyler arasında bir şey, ürünler arasında herhangi bir ürün değildir, onların ortak-varlıklarını ve eşzamanlılıkları içindeki ilişkilerini, yani (nispi) düzeni ve/veya (nispi) düzensizliği kapsar. Bunun sonucunda bir işlemler kümesi ve dizisi doğar, dolayısıyla basit bir nesneye indirgenemez." (Lefebvre, 1974/2014, s. 9) Toplumsal mekanı bir ilişkiler seti olarak ele alan sanatçıların, Dördüncü Kaide üzerinde geçmişe ait baskın ve erkek egemen bir anıt dilini sarsma imkanları, toplumsal mekanla kurabildikleri incelikli ilişkiler kadardır. Bununla birlikte, bu program da bütçeye dayalı bir işleyişin, yönetsel kararların bir parçasıdır. Bu anlamda programın kendisini de bağlama dahil eden yeni yapıt, Hans Haacke'nin "Hediye Atı"dır. Kaide üzerindeki boşlukla yapıtlar arasındaki ilişkinin irdelendiği bu yazının sonuç paragrafında yer alma sebebi, sadece 5 Mart 2015 tarihinde açılacak olması yani yeni yapıtın olması değil, kaidenin boşluğunun belleğini günümüzle ilişkilendiriyor oluşudur. "Hediye At", sürücüsü olmayan bir at iskeletidir. Atın ön ayağına bağlı olan ve onun hediye olduğunu vurgulayan elektronik bir fiyonk, Londra Menkul Kıymetler

Borsası'ndaki hareketlenmeleri, canlı olarak Trafalgar Meydanı'na taşır. Hayatı boyunca sistemler üzerine eleştirel bir dil geliştirmiş olan Haacke, bu işinde de görünmez birçok sistemi görünür kılmaktadır. Bağlamla kurduğu ilişki katmanlı ve zekicedir; bu nedenle sloganlaşmadan politiktir. Öncelikle, üzerine yerleştiği kaidenin boş kalmasının sebebi ile ilişki kurar: IV. William'ın bütçe yetersizliğinden dolayı anıtının yapılamayışı. Ayrıca, kaidenin ikizi olan meydanın diğer ucundaki atlı heykele de, üzerinden geçen zamanı hatırlatır. Bedenler, geçicidir. Günümüzde yüceltilmiş olan değer, borsanın belirlediği değerlerdir; kapitalin gücüdür. Haacke, bir buçuk asırdır atlı heykelini beklemiş olan kaideye, atlı heykelini teslim eder. Dördüncü Kaide'nin boşluğuna, 1841'de yapılması planlanmış olan atlı heykeli orijinal hali ile değil, üzerinden zaman geçmiş hali ile, heykelin neden gelemediğinin cevabı olarak verir.

Dördüncü Kaide programı ile Trafalgar Meydanı'ndaki boş kaideye geçici bir süreliğine yerleşen yapıtlar, hafızayı canlandırdıkları ve toplumsal gerçeklikleri günümüz perspektifinden ele alıp, geleceğe doğru tahayyüllere alan açtıkları ölçüde gösteriden öte bir anlam kazanırlar. Nasıl olsa sonsuza dek durmayacakları için gördükleri tahammül, kaidenin taşıdığı ifade alanını ayrıcalıklı bir konumdan özgür bir ifade alanına dönüştürmek için bir fırsat yaratır. Boş kaide, gösterinin ve eleştirinin yarıştığı bir güncel sanat platformu olarak, kaidesini uzun zamandır terk etmiş olan heykeli de kaidelerin boşluğu dair tüm boşluklara yeniden bakmak üzere davet etmektedir.

Kaynakça

- Cass Sculpture Foundation. (2000). *Bill Woodrow: Regardless Of History*. erişim tarihi 20 Şubat 2015 (<http://www.sculpture.org.uk/sculpture/351/regardless-of-history>) Deutsche, Roslind. (1996). *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Eseyan, Markar. (2011). *Jerusalem*. İstanbul: Timaş Yayınları
- Gardner, Tony. (2011). The Lives and Times of Performance, Jonathan Pitches, Sita Popat (Ed.) *Performance Perspectives: A Critical Introduction* içinde (s.103 - 108), New York: Plagrove Macmillan.
- Kester, Grant. (2004). *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. California: University of California Press
- Krauss, Rosalind. (2002 / 1979). Mekana Yayılan Heykel. Tuncay Birkan (Çev.), *Sanat Dünyamız*, 82, s103 -110, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Lefevre, Henri. (1974/2014). *Mekanın Üretimi*. Işık Ergüden (Çev.), İstanbul: Sel Yayıncılık
- London.Gov.Uk. (2005). *Fourth Plinth Commissioning Group*, erişim tarihi 20 Aralık 2014, (<http://www.london.gov.uk/priorities/arts-culture/fourth-plinth/fourth-plinth-commissioning-group>)
- London.Gov.Uk. (2005). *Ship in a Bottle*, erişim tarihi 25 Aralık 2014, (<https://www.london.gov.uk/priorities/arts-culture/fourth-plinth/commissions/yinka-shonibare-mbe>)
- Lippard, Lucy. (1973/1997). *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley and Los Angeles, California Press.

- Millet-Gallant, Ann. (2010). Performing Amputation: The Photographs of Joel-Peter Witkin, Bruce Henderson, Noam Ostrander (Ed.) *Understanding Disability Studies and Performance Studies*, içinde (s.8 - 43), New York & London: Routledge.
- Northeast. (2010) *Alison Lapper* [video dosyası], erişim tarihi 20 Şubat 2015, (<https://www.youtube.com/watch?v=mmVW9VoEr6g>)
- Pile, Steve. (2013) Ghosts and the City of Hope, Loretta Lees (Ed.) *The Emancipatory City: Paradoxes and Possibilities*, içinde (s.211-228), London: Sage
- Recreative UK. (2012). *Elmgreen & Dragset: New Kids on the Block* [video dosyası], erişim tarihi 10 Ocak 2015, (www.youtube.com/watch?v=z1ST7roufEs)
- Rhomberg, Kathrin. (2002). Mark Wallinger in conversation With Kathrin Rhomberg, Kerstin Mey (Ed.) *Sculpsit: Contemporary Artists on Sculpture and Beyond* içinde (s. 40 - 49), Manchester: Manchester University Press.
- Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972 ... University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California 1997 / 1973. London 1973; sayfa 5-6)
- Stamp, Gavin.(2013). *Anti-Ugly: Excursions in English Architecture and Design*. London: Aurum Press.
- The Guardian* (2013). *Fourth plinth: Katharina Fritsch's cockerel gives Nelson the bird* [video dosyası], erişim tarihi 5 Ocak 2015, (www.theguardian.com/artanddesign/2013/jul/25/fourth-plinth-gives-nelson-the-bird)
- Wells, Rachel. (2013). *Scale in Contemporary Sculpture: Enlargement, Miniaturisation and the Life-size*. England: Ashgate Publishing Company
- Whybrow, Nicolas. (2015). Trafalgar Square: of Play, Plinths, Publics, Pigeons and Participation, Julia Lossau, Quentin Stevens (Ed.) *The Uses of Art in Public Space* içinde (s. 67 - 79), New York & London: Routledge.