

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**HEYKELDE GEÇİCİLİK OLGUSU
VE
KİŞİSEL BİR SERGİ**

Neda İsmail ATAR

Danışman
Yrd. Doç. Sevgi AVCI

İZMİR-2007

Yemin Metni

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “*Heykelde Geçicilik Olgusu ve Kişisel Bir Sergi*” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynaklarda gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

01 / 07 / 2007

Neda İsmail ATAR

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği' ninmaddesine göreAnasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi'ninkonulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilimdallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezinolduğuna oy ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ FORMU**

Tez No: Konu Kodu: Üniv.Kodu

- Not: bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının
Soyadı: **ATAR** Adı: **Neda İsmail**

Tezin Türkçe Adı: **Heykelde Geçicilik Olgusu ve Kişisel Bir Sergi**

Tezin Yabancı Dildeki Adı: **Ephemerality Fact in Sculpture and a Personal
Exhibition**

Tezin Yapıldığı
Üniversite: **Dokuz Eyl. Ü.** Enstitü: **Güzel Sanatlar E.** Yıl: **2007**

Tezin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: **Türkçe**

Doktora:

Sayfa Sayısı: 53

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı:47

Sanatta Yeterlilik:

Tez Danışmanınının

Ünvanı: **Yrd.Doç.** Adı: **Sevgi** Soyadı: **Avcı**

Türkçe Anahtar Kelimeler:

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- **geçicilik**
- 2- **dayanısızlık**
- 3- **kalıcı**
- 4- **süreç**
- 5- **kırılgan**

- 1- **ephemerality**
- 2- **undurability**
- 3- **permanent**
- 4- **process**
- 5- **fragile**

Tarih: **1 Temmuz 2007**

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayımlanmasını istiyorum

Evet



ÖZET

Günümüzde kapitalist toplum düzeniyle koşutluk gösteren sanatın kurumlarının birer mağazaya dönüşmesi, sergilenen nesnelere ticari yatırım haline getirdi. Bu durum sanatta yeni fikirlerin ortaya çıkmasına neden oldu. Müze, galeri, vs... gibi mekânların statülerini koruma istekleri doğrultusunda, kalıcı biçimlere sahip işlerin sergilenmesine karşı düşünceler; 1960 sonrasında sanat olmayan nesnelere sergilenmesi ve sanatçının geçici olan eyleminin görselleştirilmesiyle ortaya kondu.

Bunun dışında, tarihsel süreç içerisinde sanatın bulunduğu politik rol, ona toplumda büyük güç ve statü kazandırmıştır. Sanatın kitleler üzerindeki etkisi; yirminci yüzyıla birlikte dünyanın kapitalist temelde değişimiyle de süregelmiştir. Bu açıdan birer prestij nesnesi olan sanat yapıtları; toplumla olan mesafelerini daha da artırmıştır.

“Geçicilik” bağlamında yapılan çalışmalar, alışla gelmiş geleneksel sanat nesnesine göre; biçimlendirme, yerleştirme bakımından farklıdır. Bu tür çalışmalar; yer çekimi ve doğa koşullarına göre biçimlendirilmiş, aynı zamanda izleyici müdahalesine açık ve gevşek bırakılarak yapılandırılmıştır. Geçicilik; sanat nesnesinin sanatçının eyleminin önüne geçmesine, etrafından bağımsız bir nesne oluşuna eleştiridir. Çalışmaların; bitmiş kalıcı biçim dışında geçicilikleri ve taşınamaz olmaları; müzelerin temel işlevi olan saklama fikrini sorgulamaktadır. Geçici olan çalışmalar anti-kapitalist yaklaşımla, alınıp satılabilen bir meta haline gelmiş ve belli bir kesimin hizmetinde olan sanata karşı çıkmışlardır.

ABSTRACT

Nowadays, transforming of the art institutions into stores - which shows parallelism with capitalist society has made the objects commercial investment. This situation has led to new ideas. In accordance to keep the status of places like museums, galleries, etc.; after 1960s, by exhibiting non-art works and visualization of temporary work of an artist, opposite ideas of exhibiting works that have permanent shapes, have displayed (introduced).

Furthermore, the political role which the art has in the history –has caused the art to gain big power and status. With the 20th century, the effects of the art on people, has continued with the change of world in capitalist basis. With this aspect, the art works which are the objects of prestige, have raised the distance with the society.

According to usual conventional art objects; the works made with the context of ephemerality are different in terms of formulization and installation. Works like these have been formed according to gravity and nature conditions, at the same time it has been constructed by leaving it open to viewers' interference. Ephemerality is a criticism that is against the idea of art object's coming before an artist's action and being an independent object of it's environment. Being unportable and temporary –except finished and permanent form – art works inquire the idea of keeping which is the main function of art. Temporary works have become merchandise which can be bought and sold with the anticapitalist approach and opposed to art which serves certain sector.

İÇİNDEKİLER

HEYKELDE GEÇİCİLİK OLGUSU VE KİŞİSEL BİR SERGİ

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
Y.Ö.K. DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİM LİSTESİ.....	viii
ÖNSÖZ.....	x
GİRİŞ.....	xi

BİRİNCİ BÖLÜM HEYKELDE GEÇİCİLİK OLGUSU

1. 1 HEYKELDE GEÇİCİLİK OLGUSU.....	1
-------------------------------------	---

İKİNCİ BÖLÜM SERGİLENEN ÇALIŞMALAR

2. 1 ÇALIŞMALARIN GEÇİCİLİK BAĞLAMİ.....	28
2. 2 FORM 1, FORM 2, FORM 3, KÜPE GÖNDERMELİ.....	30
2. 3 OYUN 1, OYUN 2, OYUN 3, OYUN 4.....	35
2. 4 FORM 4, FORM 5, FORM 6, FORM 7, FORM 8, FORM 9.....	38
SONUÇ.....	48
KAYNAKLAR.....	51
ÖZGEÇMİŞ.....	53

RESİM LİSTESİ

- RESİM 1: Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913
- RESİM 2: Andy Warhol, Brillo Kutuları, 1969, Galeri Bruno Bischofberger
- RESİM 3: Jean Tinguely, New York'a Saygı,1960, New York Modern Sanatlar Müzesi
- RESİM 4: Claes Oldenburg, Yumuşak Tuvalet, 1966, Whitney Museum of American Art, New York
- RESİM 5: Michael Heizer, Rift, 1968, Jean Dry Lake
- RESİM 6: Richard Long, Yürüyerek Yapılmış Çizgi, 1967, Somerset/İngiltere
- RESİM 7: Robert Morris, İsimsiz, 1968, Formerly Saatchi Collection, Londra
- RESİM 8: Hans Haacke, Yoğunlaşma/Buharlaşma Kübü,1963-65, John Weber Galerisi, New York
- RESİM 9: Eva Hesse, Adsız-İp Parçası, Whitney Amerikan Müzesi koleksiyonu, New York
- RESİM 10: Joseph Beuys, Süpürge Atma, 1971, Karl Marx Meydanı, Berlin
- RESİM 11: Kapılar, Proje çizimi ve yer haritası 1
- RESİM 12: Kapılar, Proje çizimi ve yer haritası 2
- RESİM 13: Christo and Jeanne-Claude, Kapılar, Central Park, New York City, 1979-2005
- RESİM 14: Tadashi Kawamata, Toronto Projesi, 1989
- RESİM 15: Form 1
- RESİM 16: Form 1 (Diğer Açı)
- RESİM 17: Form 2
- RESİM 18: Form 2 (Diğer Açı)
- RESİM 19: Form 3
- RESİM 20: Form 3 (Diğer Açı)
- RESİM 21: Küpe Göndermeli
- RESİM 22: Küpe Göndermeli (Diğer Açı)
- RESİM 23: Oyun 1
- RESİM 24: Oyun 2

RESİM 25: Oyun 3
RESİM 26: Oyun 4
RESİM 27: Form 4
RESİM 28: Form 4 (Diğer Açı)
RESİM 29: Form 5
RESİM 30: Form 6
RESİM 31: Form 7
RESİM 32: Form 7 (Diğer Açı)
RESİM 33: Form 8
RESİM 34: Form 8 (Diğer Açı)
RESİM 35: Form 9
RESİM 36: Sergi Salonu 1
RESİM 37: Sergi Salonu 2
RESİM 38: Afiş Tasarımı
RESİM 39: Davetiye Tasarımı

ÖNSÖZ

Heykel sanatında pek de belirgin olmayan geçicilik olgusunu; 1960 sonrasında sanatsal üretimlerde görebiliriz. Bu açıdan sanat yapıtlarının alınıp satılabilir ve belli bir kesimin hizmetinde oluşları; günümüzde birçok sanatçının yapıtlarındaki geçici karakteri ortaya çıkarmıştır.

Bu çalışmayı hazırladığım süre boyunca bana yardımcı olan tez danışmanım ve Bölüm Başkanım Yrd. Doç. Sevgi AVCI' ya, Prof. Cengiz Çekil' e, Yrd. Doç. Gökçen ERGÜR' e, Yrd. Doç. Oktay ŞAHİNLER' e, Yrd. Doç. Arzu ATIL' a, Araş. Gör. Mert T. DEMİR' e, Araş. Gör. Canan SÖNMEZDAĞ' a, Öğr. Gör. Uğursal ŞARK'a ve çeviriler için Nurhan TUNALIER, Nesrin ATAR SHEERAZ'a teşekkür ederim.

Neda İsmail ATAR, Temmuz 2007, İZMİR

GİRİŞ

Yirminci yüzyılın sanatının genel olarak belirleyen iki zaman diliminden söz edebiliriz. Bunlardan ilki; Birinci Dünya Savaşına kadar süren ve bir diğeri ise İkinci Dünya Savaşının bitimiyle başlayandır. Bu bakış açısıyla, modern sanat tarihinin kırılma noktasının 1960'dan sonra yaşandığını söylemek mümkündür. 1960'lı yıllardan sonra heykel geleneksel ve modern dönem içerisindeki tanımlamalar dışında çeşitlilik göstermektedir. Heykelle dair kaygıları değiştiren bu yeni süreç beraberinde farklı tanımlamalar getirmiştir. 1968'de Frank Stella ve Donald Judd'un bir söyleşide, ne resim ne de heykelden bahsederek fakat ikisinden de öğeler taşıyan "spesifik nesne" tanımını ortaya koymuşlardır. Robert Smithson, Michael Heizer gibi sanatçıların yaptıklarına "çevre sanatı" denmiştir. Bazı sanatçıların kendilerini heykel olarak sergilemelerine "vücut sanatı" denmiştir. Alman sanatçı Beuys bu tanımlamalar daha da ötesine geçerek buna "sosyal heykel" dedi. Minimalist sanatçılar; kütleyi değil, boşluğu yontukların söylediler. Eva Hesse ise biçimin ötesinde, malzeme estetiğini, süreci ve öyküyü yapıtlarında göstermiştir. Mekân bağlantılı işlerde de "mekân düzenlemesi" ya da "yerleştirme" gibi tanımlamalar kullanılmıştır. Bu hal; sanat ve nesnesinin yavaş yavaş kopmaya başladığı bir süreci ortaya çıkarıyordu. Rosalind Krauss'un "Mekâna Yayılan Heykel"(1979) adlı makalesinde belirttiği gibi, sanat çalışmalarında gördüğümüz "*iki ucu TV monitörleri olan dar koridorlar, doğa yürüyüşlerini belgeleyen büyük fotoğraflar, sıradan odalara tuhaf açılarla yerleştirilmiş aynalar, toprağa çizilmiş geçici patikalar*"¹ heykel kategorisinin esneklediğini işaret etmektedir. "*Öte yandan, 1960'lı yılların sonu ve 1970'li yıllarda Amerika ve Avrupa'da yaşanan değişim rüzgârlarını, toplumsal hareketleri ve politik değişim taleplerini göz önünde bulundurduğumuzda, kurulu düzenin, sabit toplumsal değerlerin, "doğru" kabul edilen her şeyin sürekli yapıbozuma uğratıldığı bir süreçte sanatçının yaklaşımının, malzemesinin, ifade araçlarının bir değişim sürecine girmeyeceğini düşünmek de olanaksız.*"²

¹ Rosalind Krauss, **Mekana Yayılan Heykel**, Çev: Tuncay BİRKAN, Sanat Dünyamız, 3 Aylık Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 82, İstanbul, 2002, s.103

² Ahu Antmen, **Yerleştirme: Heykelin Dönüşümü mü?**, Sanat Dünyamız, 3 Aylık Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 82, İstanbul, 2002, s.202

Günümüz sanat dünyasının problemlerini; sanatın kitle iletişim gereçleri ile iç içe girmesi ve teknolojinin yaygınlaşmasıyla sanat yapıtının daha çabuk “tüketilir” hale gelmesi olarak özetleyebiliriz. Sanat yapıtının yanında, fiziksel olarak bulunmanın önemsizleşmesi, özgün ve kopya arasındaki ayrımın bulanıklaşmasına bu açıdan dikkat çekmek gerekir. Toplumun bir parçası olarak sanat pazarının küreselleşmesi ve sanatçıların sosyal rollerini benimseyerek; sanat dünyası-sanat tarihi-malzeme-mekân karşısında ironik bir tavır almaları, yeni fikirleri beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda yapıtın kendisinin-çevresinin sorgulanması; bir sorunsal olarak karşımıza çıkar. Çünkü geçici olma durumu, belli bir mekânda belli bir zamanda bulunma halini içerir. 1960'lardan Günümüze Sanat Dünyasındaki değişim: yapıtın duvardan veya kaidelerden yaşam alanlarına inmesiyle daha da hızlanmıştır. Teknolojiyle birlikte fotoğraf, video ve karışık tekniklerin kullanımını bu sürece katkıda bulunmuştur. Kitlesele eğlence kültürünün benimsenmesi; kamusal alanda geçici sanat etkinlikleri, sanat pazarıyla kesişen bienal gibi etkinlikler de dikkat çekicidir.

Savaş sonrasında endüstriyel ürünlerin insan hayatında fazlasıyla yer alması, belli alışkanlıkları da beraberinde getirmiştir. İnsanın yaşamı, yaşadığı yer ve çevresi sayısız nesnelere dolup taşmıştır. Gelişen teknolojiyle birlikte, endüstri ürünlerinin hayatı kolaylaştıran yanı; toplumlara yavaş yavaş meta tüketicisi konumuna getirmiştir. Seri üretimle yığınlar halinde yaşamı dolduran nesnelere, demokratik sayılabilecek rakamlarda üretilerek herkesin ulaşabileceği hale getirilmiştir. Savaş sonrası başarılan bu muazzam üretim boyutu; kitlesele tüketimin gerekliliğini de ortaya çıkardı. Bu durum meta fetişizmini kaçınılmaz olarak öngörüyordu. Bu açıdan; 1950 sonrası kapitalist temelde var olan sistemler, toplumun her değerini ticari anlamda yeniden düzenleme eğilimi göstermişlerdir. Tabi buna sanat alanı da dahil edilmiştir. Günümüzde sanat yapıtları, deha sanatçının elinden çıkmış ve tek olması nedeniyle de büyük paralar karşılığı satılan bir nesne olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yapıtın metaya dönüşmesiyle tarihsel bağ kurarsak: sanat yapıtları için, buldukları zaman diliminde bir iletinin varlığını ve bununla birlikte o

zamana ait değilmiş gibi bellekte-mekânda kalıcılığı sağlayarak iletiyi geleceğe aktardığımızı söyleyebiliriz. Bu açıdan sanat yapıtları, geçici olan insan ömrünün ötesine uzanmaktadırlar. Sanat yapıtları bu yönüyle toplumda önemli bir yerdedir. Sanat yapıtındaki iletinin sürekliliği, onu politik açıdan sömürüye açık hale getirmiştir. Kuşkusuz bu yönüyle de sanat yapıtı bir saygınlık nesnesidir. Geleneksel sanatta kalıcı biçim ve malzeme kullanımı, iktidarları tescil rolü açısından bir gereklilik halini almıştır. Sanat yapıtları, günümüzde de saygın olan yerlerini korumaktadırlar. Fakat bu, yapıtın ticari verimliliği açısından böyle görünmektedir. Yapıtın tekliği, ticari getirisine saydamlaşmış gibi gözükmemektedir. Sanatın kurumsal dayatmaları doğrultusunda kalıcı biçim üretimine alternatif çalışmalar; 1960 sonrası sanatının karakteristiğini de göstermiştir.

1960 sonrasına genel olarak baktığımızda sanat yapıtları; sürecin saklı olmadığı, etrafından bağımsız kalıcı biçimlerin dışında sanatsal eylemler olarak ortaya konmuşlardır. Bu açıdan günümüz sanatçıları ticari verimliliği olan nesne sanatına karşıt olarak, geçici olan sanat eyleminin yani sürecin sunumuna dikkati çekmişlerdir. 1960 sonrası sanatta ortaya çıkan çalışmalara baktığımızda geçicilik unsuru görebiliriz. Bu kapitalist anlayışta sanatsal üretime yön veren sanat kurumlarının dayatmalarına aynı zamanda bir karşı çıkıştır.

“Heykelde Geçicilik Olgusu ve Kişisel Bir Sergi” adı altında iki bölümde yapılan bu çalışmanın ilk bölümünde; “geçicilik” olgusu gerek tarihsel süreç içerisinde, gerekse çağdaş sanatın içinde bulunduğu sosyo-kültürel etkileşim ile yapıtlarında geçicilik unsurunu taşıyan sanatçılarla birlikte, yabancı kaynaklardan çeviriler ve tarafımdan derlenen metinlerle incelenmektedir. Kuşkusuz bunu heykel sanatının kaygılarının, kullanılan değişik malzeme ve tekniklerle (geçici ya da kalıcı malzeme bazında) yeni yapıtların sergilenmesi gibi sınırlı bir şekilde bakmak faydasız olabilir. Bu açıdan birinci bölümde ele alınan örnek çalışmalarda; malzemenin fiziki imkânları dışında, sanatçının belirli bir süre için gerçekteşen projeleri de dikkate alınmıştır.

İkinci bölümde; 18-25 Mayıs 2007 tarihleri arasında Akademi İKSEV Sergi Salonunda açtığım sergide yer alan, temel çıkış noktası olarak “geçicilik” kavramı bağlamında ürettiğim çalışmalar rapor edilmiştir. Fakat bu bölümde, çalışmalarımın hepsini tek tek değerlendirerek başlamak yerine, birinci alt başlıkta “geçicilik” kavramı çerçevesinde öncelikle çalışmalarımın fikir aşamasına açıklık getirmeyi tercih ettim. Sergilenen çalışmaların değerlendirildiği ikinci alt başlıkta ise kronolojik sırayı göz önünde bulundurdum. Kullandığım malzemelerin ve teknik yöntemlerin benzerlikleri dolayısıyla da çalışmaları üç gruba ayırarak ele aldım.

I. BÖLÜM

HEYKELDE GEÇİCİLİK OLGUSU

1. 1 HEYKELDE GEÇİCİLİK OLGUSU

Geçicilik; zamanla ilişkili olarak, sınırlı bir zaman aralığını ifade etmek için kullanılır. Geçiciliği zaman içerisinde anların değişimi olarak tanımladığımızda, kuşkusuz zaman kavramıyla bağı karşımıza çıkmaktadır. Zaman tanımlanması oldukça zor bir kavram olacaktır. Zaman için, boyutu olmayan şimdi daha önceki ve henüz olmamış gelecek arasında bulunan ve hatırlayarak, bekleyerek var olabilen şey diyebiliriz. *“Zaman, iki hareket arasındaki süredir. Hareket ve maddenin nesnel hali zamanla belirir. Zamanın olmadığı yerde, nesnellikte yoktur. Bu nedenle zaman cismin kesinlikle belirleyici faktörüdür.”*³ Zamanın mutlak olmadığını kanıtlayan Albert Einstein(1879–1955), uzamsal ve zamansal değerlerin gözlemcinin o an bulunduğu yere göre değişiklik gösterdiğini söylemektedir. Bu açıdan zaman kavramının sürekli bir değişim içinde ve anların akışı ile gelip geçici bir hal olduğunu söyleyebiliriz. İnsan çağlar boyunca bu akışı, gelip geçici oluşu derinlemesine sorgulamıştır. Çünkü geçicilik zaman kavramını belirleyen değerlerden biridir. O halde geçici olan; bir neticeye vardığında, anlamının tersine belleğe kalıcı ve sonsuz bir anlam yükler. Sanat alanında ise geçicilik kavramı bununla koşutluk göstermektedir; yapılan sanat eyleminin; izleyici-mekân belleğinde, önce olanla sonra olan arasındaki ilişkisiyle birlikte, geçmiş ve şimdi zamanda hep var olduğunu söyleyebiliriz.

İnsan; ömrünün sınırlı olmasına, geçiciliğine, yüzyıllar boyunca çareler aramıştır. İnsan ölümü içine bir türlü sindirememiştir. Şunu çok iyi biliyoruz ki sanat; kalıcı olmak, sonsuza dek yaşamak, anılmak için eskiden beri çok iyi kullanılmıştır. Günümüze kadar sanatçılar ürettikleri yapıtlarında kalıcılığı –iletinin sonsuza dek sürekliliğini- amaç edinmiş, bunu da yaparken geçicilikle derin bir bağ kurmuşlardır. Yüzyıllar içerisinde toplumların teknolojik, ekonomik ve kültürel değişimi sanatın da rolünü değiştirmiştir. “Geçicilik” bağlamı, özellikle kaidesi üzerinde yerleşik olan heykelin yere inmesiyle göçebe hale gelmesi yani 1960

³ <http://www.zamandayolculuk.com/cetinbal/ZAMANNEDIR.HTM>, 05.06.2007, sa:00.44

sonrasında sanatın kategorileri olan resim ve heykelin dışında yeni tanımların ortaya konmasıyla (minimal sanat spesifik nesne, çevre sanatı, vücut sanatı, sosyal sanat, mekan düzenlemesi gibi) belirginleşmiştir. Çünkü yakın geçmiş; toplumun dönüşüme uğradığı, geçmiş-şimdi-gelecek kavramlarına izleyicinin dahil edildiği, mekan problemi(bir yere aitlik, kalıcılık) ve sanatın ne olduğuna dair soruların tekrar sorgulandığı bir hali göstermiştir. Geçici fakat bellekte kalıcı izler bırakan bir yaklaşım olarak özetleyebiliriz. Fakat bu sonuca hemen varmadan önce sanat yapıtının süresini bahsetmek gerekmektedir.

Türk dil kurumunun tanımlamasına göre (sanat eseri)yapıt: *“Yaratıcılık ve ustalık sonucu ortaya çıkan üstün ve değerli eser.”*⁴ Bu tanımlama ışığında bir nesneyi sanat eserine çeviren şeyin; onu yapanın üstün yeteneği, emek sonucu ortaya koymasındır. Nesneyi, sanat yapıtı olarak nitelendirmek, yani bunun için bir tanım meydana getirmek oldukça zor ve nesnel olmayacaktır. Sanat yapıtının üretimindeki görecelilik onun tanımlandırılmasında da sürmektedir. Öncelikle *“sanat yapıtının, temel bir tanım gibi görünen, güzel yapıt olarak tanımlanması, gerçektende itiraza yol açar. Sanat yapıtını böyle tanımlamak, güzelliği evrensel nitelikte olduğunu ilan etmek anlamını taşır. Oysa hepimizin gözlemlediği gibi, zevklerin çeşitli olması, bu düşüncenin hiçbir anlam taşımadığını ortaya koyar. Böyle olunca da, o andan başlayarak, güzellik gibi çok görece bir ölçütün bir tanımlama ilkesi olarak alınması söz konusu olamaz.”*⁵ Bu açıdan yapıtın tanımlanması problemlili görünmektedir. Çünkü sanat yapıtından beklenen güzellik ve zevk vericilik bunu sınırlı hale getirmektedir. Yapıttan böyle bir beklenti, onun kalıcılığının gerekliliğiyle saydamlaşmaktadır. Güzel ve nadir olan şeyin uzun yıllar varlığını sürdürmesini isteriz ve bunun içinde elimizden geleni yaparız. Bunun dışında, yapıtın bulunduğu toplumda belirli kişilerce, belirli topluluk adına(sanat dünyası) nesneye bu statünün kazandırılması tartışmayı devam ettirmektedir. Burada sanat dünyasının, yapıtı toplumsal yeri, görevi doğrultusunda ve ihtiyaçları karşıladığı sürece, bu statüyü kazandıracığı kaçınılmaz olacaktır. Sanat yapıtının tanımıyla ilgili tartışmayı daha da açmak mümkündür. Fakat bu başka bir tartışmanın konusudur. Sanat yapıtının süresi üzerine temellendirerek yapılacak bir tanımlama; öncelikle yapıtta “iletinin” söz

⁴ <http://www.tdk.gov.tr>, 07.05.2007, sa:22.38

⁵ Beatrice Lenoir, **Sanat Yapıtı**, Yapı Kredi Yayınları, Çev: Aykut DERMAN, İstanbul, 2005, s. 10

konusu oluşunu, “yapıtın süresi” ile ilgili öncelikli bir öge olarak belirtmek gerekmektedir.

Burada “ileti” kavramı karşımıza çıkmaktadır. Kuşkusuzdur ki ileti, yapıtın izleyicisi tarafından tüketimi için bir gereklilik olarak görünmektedir. İleti; sanatçının niyetini yansıtan, iletişimi sağladığı koşullarda yapıtı -izleyici açısından- var eden öge olduğunu söyleyebiliriz. Yapıtın yapıldığı dönem ne olursa olsun, bir iletinin varlığı söz konusudur. Bunu reddeden bir anlayışı benimsemiş bir yapıt olsa dahi böyle bir gereksizliği ileti olarak sunmaktadır. Günümüz sanat dünyasında çeşitlilik söz konusudur. İzleyici için birçok seçenek vardır ve her farklı ileti içinde bir izleyici bulabilmek mümkündür. Geleneksel sanatın anlatımcı yönünden dolayı ileti çoğunluk tarafından kabul görmektedir. Bugünün sanatının çok sesliliği-bölünmüşlük, geleneksel anlatıma göre izleyiciden daha fazla bilgi talep eder.

Bir yapıtın yaşam süresinin “fiziki” olarak hesabını yapmak, belki imkânı olabilecek fakat sanat için ne kadar yararlı ve sanattan keyif alan birisi için ne kadar gereklidir. Yine de güzellik ve haz alma duygusunu tatmin eden sanat yapıtının; izleyici tarafından kalıcı olmasının istenmesi normal bir istektir ve aynı zamanda alışıla gelmiş bir şeydir. Sanatçı için belirleyici olan, hatta onun dışında ortaya çıkan pratik bir yoldur. Yapıtta iletinin sürekliliği; sanatın toplumsal rolüyle de koşutluk göstermektedir. Günümüzde bu iletinin geçerliliği kalmamış olsa da; bir Zeus heykeli yine de aynı anlamı ifade etmektedir yani bir tanrı heykelidir. Ustaca yapılmıştır ve bugüne kadar var olmasından ötürü hayranlık uyandırır.

Günümüzde modern sanat yapıtının içinde bulunduğu durum farklı değildir. Bir müzede veya galeride, sanat yapıtının,-etrafını saran mimari değerleri de dahil- kendisi için düzenlenmiş mekânda(alanda), sergilenmesi ve izleyicinin müzeye, galeriye gidip eseri görmesi de bize fikir verecektir. Hatta yapıtlar cam fanus içerisinde muhafaza edilmekte, fotoğraf çekimi ve video kaydı yapılması bile engellenmektedir. Bazı yapıtlar yılın belli dönemlerinde sergilenip, boyasının yıpranmaması için kaldırılmaktadır. Yapıtın böyle özel mekânlarda sergilenmesi, söz konusu eserlere kalıcı bir nitelik kazandırmaktadır. Çünkü yapıttan bir tane vardır ve eşi benzeri yoktur. Kapitalist bir düzen içerisinde yapıtın ticari bir mal haline

dönüşen bu hali, onun sürekliliğiyle saydamlaşmaktadır. Bir yapıtın bu şekilde yüceltilmesi de onun yaşam süresi için belirleyici olmaktadır. Sanat eserinin kalıcı olması gerekliliği, sanatın rolünün değişimi ya da kurumsal değişimler olsa dahi, devam ettirilmektedir.

Bu açıdan yapıtının başlangıcını söylemek daha belirgindir ve öncelikle yapıtın toplumsal paylaşımıyla gerçekleşmektedir diyebiliriz. Sanatçının atölyesinde yapma edimini tamamlayıp ortaya koyduğu yapıtın ya da belirli bir alan, mekân içerisinde sanat eylemini sergilediği yapıtın miladını belirleyen öge; kuşkusuz izleyicisiyle paylaşımın gerçekleştiği “an”dır. Yapıt böylelikle bellek oluşturmaktadır. Çünkü bir yapıtın, sanatçısı tarafından ortaya konması; beraberinde toplumsal paylaşımının gerekliliğini de ortaya çıkarmaktadır. Var olduğu zaman ve toplumsal koşullar içerisinde –belli amaçlar doğrultusunda üretilmiş olsa dahi- bir sanat yapıtı; ortaya koyduğu beğenin tüketilmesiyle kültür tarihi içerisindeki yaşamına başlayacaktır. Yapıtın -yaşam süresi açısından- izleyici tarafından tüketimi; söz konusu yapıtın toplumda oluşan kültür potası içerisinde erimesiyle birlikte estetik bir belleğin oluşmasını sağlamaktadır. Bu açıdan; *“Bir yandan, sanat yapıtı zamandan bağımsızdır, kendine özgü etkinliğini, tartışmasını her şeyden önce uzam içinde gösterir. Bir yandan da, başka yapıtların öncesinde ve sonrasındadır.”*⁶

*“Bazen, bir sanatçının kendini bilmekten gelen bir güvenle en büyük başarısı olarak gördüğü eseri sonunda aydın kişilerce tanınır, ebedi bir kazanım, sonraki sanatçı kuşaklarında varlığını sürdüren bir öge haline gelir, bu kuşakların eserlerinde başka biçimler alarak yaşar, ulusun sanat mirasının parçası olacak yeni bir başarıyla tamamlanır ve nihayet ulusal kültür içindeki yerini alır.”*⁷ Sanat yapıtı hem günceldir hem de güncel değil.

Bir sanat yapıtının ne kadar süre yaşayacağını ve ne zaman sona ereceğini söylemek oldukça zor olacaktır. Toplumun kültürünün bir parçası olarak yapıt; tarihsel süreç içerisinde toplumun beğenisini de meydana getirmektedir. Bugün baktığımızda Mısır Sanatı ürünlerindeki tutarlılık ve biçim dili, aynı zamanda Mısır kültürünü “en iyi haliyle” yansıtan bir beğeni olarak görülebilir. Michelangelo’nun

⁶ <http://www.ykykultur.com.tr/sanatudnyamiz/91/hfocillion.html>, 09.05.07, sa:22.18

⁷ Enis Batur, **Modernizmin Serüveni**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998, s.261–262

David adlı heykelinin yok edilmiş olması sadece o heykelin mermer kütlesini ortadan kaldırarak olabilir mi? Bu tamamen bir yok oluşun göstergesi olabilecek midir? Gerek bir inancın temsili oluşu, gerekse günümüzde o yapıta dair metinlerin varlığı, imajlar ve aynı zamanda estetik açıdan iletisinin devam etmesi; yapıtı hala yaşatmaktadır. O halde yapıtı –çağdaş ya da geleneksel olsun- bellekte ve mekânda kalıcılığı sağlamaktadır. Buna yakın geçmişte yapılan “Oluşum (happenings)” çalışmalarını da –bir kez uygulanmasından dolayı- dahil edebiliriz. Günümüzde geçici olma durumunu benimseyen sanatsal görüşler; eylemlerini fotoğraflar, video kayıtları, haritalar, çizimlerle belgelemektedirler. Bu durum yapıtın ticari sirkülasyon içerisinde olmasına yarıyorsa da aynı zamanda eserin kaydını da oluşturmaktadır. Sadece malzeme dayanıklılığı kısır bir bakış açısı olacaktır. Yine de büyük bir tarihi kapsayan dayanıklı yapıtlar niçin yapılmıştır? O halde kalıcılık neden gerekli olmuştur?

*“Sanat yapıtı, içinde doğduğu koşullardan bağımsız değildir, dolayısıyla sanat yapıtını tarihsel bir çözümlemenin dışında anlamaya olanak yoktur. Sanat yapıtının dönemlere göre değişen işlevini, birbirine sıkı sıkıya bağlı iki öge belirler: bir yandan toplumsal dönüşümler, öte yandan mekanik bulgular.”*⁸ Heykelde pek de belirgin olmayan geçicilik olgusunun anlaşılması açısından öncelikle kalıcılık olgusuna açıklık getirmek gerekebilir. Bu da tarihsel sürecin ele alınmasıyla mümkündür. Binlerce yıldan bu yana var olan, insanın yarattığı eserleri bugün hala görebildiğimizde, sanatın kalıcılığı; fazlasıyla kendiliğinden benimsenecek bir fikir olacaktır. Kalıcılığın tam tersi olan geçicilik bir olgu olarak ele alınabilir. Sanatta geçicilik; insanın yarattığı endüstri dünyasının etkisi, kendi sonunu hazırlayan günümüz insanıyla ilişkilendirilebilir.

Geçmişte sanatçılar pişmiş toprak, mermer ve bronz gibi malzemeleri kullanarak zamana direnen eserler yaratmışlardır. Bugün biz günümüzde kalan bu eserleri zamana karşı direnebilen özellikleri sayesinde görebilmekteyiz. Bu, sanatın var olduğu toplumdaki değerlerin devamının sağlanması isteğini göstermektedir. Tabi ki tarihin bazı dönemlerinde dayanıklı malzemedен yapılmış birçok heykel değişik şekillerde yok edilmiştir. Örneğin; orta çağdaki maden sıkıntısından dolayı

⁸ Beatrice Lenoir, **Sanat Yapıtı**, Yapı Kredi Yayınları, Çev: Aykut DERMAN, İstanbul, 2005, s.106

bronz heykellerin eritilmesi gibi. Fakat günümüz koşullarında geçiciliği eserinde olması gereken unsur olarak gören bir sanatçının nedeni, eski ustaların zamana direnen eserler yaratmasındaki neden kadar geçerlidir.

Dünya sanat tarihinin, mağara resimleriyle başladığını söyleyebiliriz. İnsanın doğadaki zayıflığını yenme çabasında sanatı kullanması; büyük tapınaklar inşa etmesi, tanrı heykelleri yapması, ölüm korkusunu hissederek mezar kültürünü ortaya çıkarması; yani bu olaylardaki korku ve heyecanını yansıtmayı sanatın toplumsal boyutunu oluşturmuştur. Daha ilk çağlardan itibaren sanatın toplumda yaşayan bireylerin yaşamlarını etkilediğini ve toplumun, sanatın içeriğini ve işlevini belirlediğini söyleyebiliriz. İnsan; zaman içerisinde toprağı işleyip yerleşik hale gelmiş, şehirler kurmuş, kabileler ve toplumlar yaratmıştır. Belli üretim tarzlarıyla ekonomisini oluşturmuş, hayatına yön veren inanç, eğlence, savaş ve benzeri ruhsal süreçler içinde eserler üretmiştir. Kuşkusuz bu açıdan, toplumla ilişkisi kaçınılmaz olan sanat aynı zamanda toplumsal yapının içinde politik role de sahiptir. Sanatın kalıcılığı fikri de bu sayede sanatın yüzyıllarca sürecek işlevini belirlemiştir. Heykel; mimariyle ilişkisi, gerçek hayatta, insanlar ve diğer nesnelere gibi alan işgal etmesi nedeniyle politik rolü açısından önemli hale gelmiştir.

Yapılan yontular ustalarının elinde can bulsa da seçilen konular iktidarın yarattığı ikonalara aitti. Bu fikir yönetilenlerin üzerinde tanrısal bir etki yaratmak amacıyla yüzyıllar boyunca sabırla işlendi. Oluşturulan sahneler, yönetilen halka üzerinde nesiller boyu iktidarın kalıcılığını-sonsuzluğunu duyumsatacak şekilde heykeller aracılığıyla aktarıldı-öğretildi. Yönetici sınıfın nüfuzunun olduğu her yer heykeller ve kabartmalarla bezenmiştir.

Bu açıdan bakıldığında doğa koşullarına ve diğer dış etkenlere dayanıklı malzeme kullanılması zorunlu bir tercih olmuştur. Zamana direnmek olması gereken bir unsur haline gelmiştir. Özellikle taş malzeme heykel kavramıyla bütünleşmiştir. Bunun yanında bronz ve kil heykellerin pişirilerek dayanıklılığının artırılması da bizi yeterince aydınlatmaktadır. Çünkü bu heykeller tanrıların, kralların tebaası karşısındaki yüceliğini tescil etmek zorundaydı. İktidarı- düzeni kutsamak zorundaydı. *“...çünkü ölümsüzlük isteğinin her zaman doğduğu yer bellek ve*

*anımsama yeteneği, onları anımsamak ve kurtarmak için elle tutulur nesnelere gerek duyar.*⁹ Geleneksel heykelin oluşumunda her zaman iktidar sınıfının rolü olmuştur. Heykelin biçim dili tarih boyunca coğrafya ve uygarlıklara göre değişik üsluplarla devam ederken iktidarı tescil rolü-anlatımcı yönü değişmemiştir.

Bu açıdan 20. yüzyılın başları ve savaş sonrasına kadar heykelin, figür odaklı olmasıyla ilgili ifade edilmesi gereken şey; “...evrensel olmayıp, tarihçe izlenip, sınırlanmış bir alan oluşudur. Tüm gelenekler gibi heykelin de pek çok duruma uygulanabilecek, ancak kendisi değişikliğe pek açık olmayan kendisine ait bir mantık ve kurallar zinciri vardır. Heykel mantığının anıt mantığından ayrılması mümkün değildir. Bu mantığa göre heykel anmaya yönelik bir sunumdur.”¹⁰ “Sunum ve işaret etme mantığıyla bağlantılı hareket ettiklerinden heykeller normalde dikey ve figüratifdirler, heykelin önemli bir parçası olan kaideler de gerçek alan ve temsili işaret arasında bağlantıyı oluştururlar.”¹¹ Ancak bu geleneksel yapının sonu 19. Yüzyılın sonlarında Rodin’in “Cehennem Kapıları” ve “Balzac” heykellerinin birer anıt olarak başarısızlığıyla görüldü. Bu durum modernist dönemin başlangıcı varsayılacaktı.

Gelinen bu nokta heykelin iç içe geçtiği anıt mantığından kopuşunu da gösterir. Modern dönemim ilk heykel örnekleri daha küçük boyutta olan ve deneysel durumu içermektedir. Modern dönemin başlangıcından itibaren sanatın gerçeklikle ilişkisi bağlamında sorulan sorular, kolâjla ve assemblajla sıradan nesnelere kullanımını getirmiştir. Gündelik hayatın içerisindeki malzemenin, sanatçıların anlayışları doğrultusunda dönüşüme uğratarak bir yapıt haline alması; endüstrinin değişen yaşama etkisinin de göstergesi olmuştur. Hazır nesnelere ortaya koyduğu malzeme değişimi ve eylem, yapıtta; beraberinde izleyiciyi düşünmeye kışkırtan, bilince davet eden bir niteliği değerlendirmektedir. Bu açıdan sanat yapıtının yalnızca biçimsel niteliklerini görmenin sanatçının niyetinin göz ardı edilmiş olacağını da belirtebiliriz. Sanatla ilgili irdelemeler için nesne kullanılsa bile, durumu saptamak için sadece nesnenin kullanımını sanatın tartışma konusudur.

⁹ A.g.e., s.117

¹⁰ B.k.z.: The Anti- Aesthetic, Ed. Hal Foster, Bay Press, 1983, s.31

¹¹ Y.a.g.e. s.31

Kuşkusuz Marcel Duchamp'ın ready-made'leri, değişen malzemeye birlikte sanat dünyası içerisinde en etkili isim olarak gözükmektedir. O güne kadar var olan estetik kuralları dışlamış, alaya almıştır. 1913'te ortaya koyduğu ilk hazır nesne Bisiklet tekerleği ile birlikte Duchamp sanatsal yeteneğin antitezi, yaratıcı süreci ortaya koymuştur.(b.k.z.: Resim 1) Bu klasik heykel kavramını kökünden değiştirecektir. Heykeli malzemeye yapılan bir şey olmaktan çıkarıp, yapılmış bir şeyin heykel olabileceği fikrini ortaya atmıştır. Sanatın doğasını gerçekten sorgulayan ilk sanatçının, hazır-nesneleri ile yeni bir dil konuşan Marcel Duchamp olduğunu söyleyebiliriz. Hazır-nesneler, sanatın odak noktasını, biçimden söylenene kaydırmıştır. Seri üretim ürünlerinin sanat yapıtı olarak sergilenmesi; sanat yapıtının bu anlamdaki metalaşmasına ve ortamı hazırlayan sanat-ticaret ilişkisine ciddi bir eleştiride bulunmaktadır.



Resim 1:Marcel Duchamp

Bisiklet Tekerleği,1913

Octavia Paz, Duchamp'ın ready-made'leri için şöyle demektedir: *“Gerçeküstücülük ve Seurat ile Mondrian gibi birkaç yahtılmış istisna dışında izlenimcilikten fovizme, kübizmden soyutlamaya ve optik sanata kadar tüm modern sanat “retinasal”dır. Hazır yapıt retinasal ve el işçiliğine dayalı sanatın eleştirisidir. Sanatçı imalatçı değildir. Yapıtları şeyler değil, eylemlerdir.”*¹²

¹² Octavia Paz, **Marcel Duchamp ya da Yalnızlığın Şatosu**(Çev: Cem İLERİ), Marcel Duchamp Sanarşist, Sanat Dünyamız,3 Aylık Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 75, İstanbul, 2000, s.139

“Duchamp’a göre sanat eseri, sanatçıyla iletişim kurmak için bir araç, izleyicinin bu iletişim yoluyla, sanatçıya ve onun yaratıcı edimiyle sihirli bir biçimde özdeşleşmesini sağlayan bir ayindir. Duchamp’ı asıl ilgilendiren bir bakıma sanat eserinden çok, sanat eserini yaratan yaratıcı edimin kendisidir.”¹³ Bununla birlikte “Duchamp daha da ileri gider: Sanat eserinin hiçbir estetik çekiciliği olmamalıdır. Sanatçı, gelecek nesillerin kendisini alkışlaması adına kendini kısıtlamamalıdır. Zevkli olmaya çalışmamalıdır, çünkü zevk daima değişir. İyi olmaya da çalışmamalıdır, yalnızca var olmaya çalışmalıdır. Malzemesini oluşturan tutkuları ve acıları mümkün olduğunca iyi bir biçimde aktarmaya çalışmalı, sonra da her şeyi kendi akışına bırakmalıdır.”¹⁴ demektedir. Hazır-nesnenin ne olduğunu vurgulamak için “...Andre Breton’un kullandığı ifadeyle söyleyecek olursak, hazır-nesneye “sanatın itibarı ve statüsü” verilir verilmez kaçınılmaz olarak estetik duygu yaratır.”¹⁵ Fakat durum tam tersidir yani hazır-nesne estetiğin karşısındadır. Bu açıdan hazır-nesnenin hem sanatçı hem de izleyici açısından anlamı nihilisttir. “Duchamp “düşünsel ifade” ile “hayvani ifade” arasında keskin bir ayırım yaparak entropik bölünmeyi –estetik açıdan bütün olan sanatın, yani güzel ya da yüksek sanat denilen sanatın (tek boyutlu olmayan diyalektik sanatın) sonunu ilan etmiştir.”¹⁶

Duchamp’ın sanatı; yapıtı ve neyin sanat olduğunu, yerleşmiş estetiği sorgulamaktadır. Sanatın geldiği nokta ile ilgili Duchamp’ın çözümlenmeleri, 1960 sonrası sanatçılar için çok önemli referanslar olmuştur. Nesnenin bağlamından koparılarak sergilemesi, sanat nesnesi sorunsalı bugün hala sanatçıları meşgul eden bir konudur. Nesne; var oluşu süresince sahip olduğu belleğe, yeni sanat yapıtı hali ve içinde bulunduğu mekân (toplumsal yapı ve sanatın kurumsal yapısı) belleği katılarak izleyiciye sunulmuştur.

Amerikalı sanat eleştirmeni Arthur Danto 1964’te kullanılan malzemenin değişimiyle ilgili “Sanat Dünyası” adlı makalesinde, Andy Wahol’un Brillo kutularından oluşan yapıtını örnek vererek “... İnsan bir sanat zeminin üzerinde

¹³ Donald Kuspit, **Sanatın sonu**, Metis Yayınları, Çev:Yasemin TEZGİDEN, İstanbul, 2006, s.35

¹⁴ A.g.e., s.36

¹⁵ A.g.e., s.38

¹⁶ A.g.e., s.58

olduğunu, bunu ona söyleyecek bir sanat teorisi yoksa fark etmeyebilir. Bunun nedeni, bir ölçüde sanat teorisinden dolayı zeminin birleşiminin de sanatsal olmasıdır. Teoriler, sanatı bazı şeylerden ayırdığı gibi, sanatı da olanaklı kılar. Bir Brillo kutusu ile bir Brillo kutusundan oluşan sanat yapıtı arasındaki farkı meydana getiren şey, sonuçta bir sanat teorisidir. Kutuyu sanat dünyasına taşıyan ve gerçekten olduğu gerçek nesneye dönüşmesini önleyen teoridir. Teori olmadan onun sanat olarak görünme olanağı olmadığı ortadadır. Onu sanat dünyasının bir parçası olarak görmesi için insanın, yakın zaman New York resimlerinin yanı sıra, sanat teorilerini de iyice öğrenmiş ve biliyor olması gerekir. Bunlar elli yıl önce sanat sayılmazdı. Gerçek dünyanın olduğu kadar sanat dünyasının da bazı şeyler için hazırlanması gerekir. Her zaman olduğu gibi, bugünde sanat teorisinin rolü sanat dünyasını ve sanatı olanaklı kılmaktadır...¹⁷ demektir.(b.k.z.: Resim 2)



Resim 2: Andy Warhol

Brillo Kutuları, 1969, Acrylic and silkscreen on wood,
50.8 x 50.8 x 43.2 cm, Galeri Bruno Bischofberger

“Modernizm ardı arkası kesilmeyen icatların hakim olduğu karmaşık bir siyasi atmosferde doğdu; çünkü en önemli özelliği, geçmişi reddi, değişim sürecine

¹⁷ <http://findarticles.com/articles/http>, 01.02.2007, sa:10.51

olan kesin güveni, yeni ve görülmemiş olanın üstünlüğüne duyduğu inançtı."¹⁸ Yine de heykel, savaş sonuna kadar hatta savaş sonrasında figür odaklı olarak devam etmiştir. Kübizmle non-figüratif sanat sayesinde bu durum biçim bozarak ve soyutlayarak olmuştur. Heykel hala elit sanattı. Fakat modernizm' in temellendiği akılcılık, aydınlanma, düşünsellik gibi kavramlar, savaş döneminde sekteye uğradı. Gelenekleşmiş sanat yasaları ve pozitivist önermeler; mantık dışı ve saçma olanı hedefleyen saldırılara uğradı. Savaşlarda yapılan vahşet ve teknolojik ilerlemenin yanılısamacı yanı, o güne kadar yapılan yüksek hissiyatlar içeren yapıtların karşısında; boşunluk ve yaşamın reddi olarak karşılık gördü. Dünyanın, insanların yıkılışı umutsuzluk, hiçbir şeyin sağlam ve sürekli olduğuna inanmayan düşünceyi de beraberinde getirmiştir. Hatta bu; sergiden sonra, sergilenmiş bütün eserlerin topluca imha edilmesi gibi bir eyleme kadar işi vardirmiştir. Sanatın karşıt eylem hali (estetiğe karşı çıkış), aynı zamanda sosyal koşullarla(Dada) var olarak ortaya konması, 1960 sonrası sanata, özellikle kitle kültürüne göndermeleri olan pop sanatına referanslar sağlayacaktı. Kuşkusuz figüratif oluşundan kaynaklı geleneksel kalan heykelin bu kopuşu, üzerinde yükseldiği kaidenin de yok olmasıyla da ilgiliydi. Heykelin izleyicisine bu şekilde mesafeli kalışı, -diğer sanat alanlarına göre- daha az değişim göstermesine bağlanabilirdi. Kaide heykeli yerden koparan izleyiciyle arasına mesafe koyan bir öğeydi, yere inmeliydi. Savaş sonrası dönem sanatında kaide sanatçıları meşgul edecek bir problemdi.

İkinci dünya savaşının bitimiyle teknolojinin giderek hızlanan bir ivme yaratması, yeni teknolojinin; mesafeleri, öteki ile olan ayrımı, sınırları ortadan kaldırmış, özerklikleri globalizmle karşı karşıya bırakmıştır. Yaratılan modern toplum, modern teknoloji kapitalist düzlemde gelişecek bir dünyanın da habercisi olmuştur. Gelişmiş batı toplumu teknolojisini ve kültürünü, gelişmemiş dünyanın diğer ülkelerine de ihraç etmeye başlamıştır. Teknoloji farklı coğrafyalarda da olsa insanları birbirine yakınlaştıran unsur olmuştur. Teknoloji insanların refahını artırmakla kolayca benimsenir hale gelmektedir. Yaratılan teknolojik dünya artık toplumsal yapıyı kendi hegemonyası altına almıştır. Toplumu kuşatan yeni sistem, insanı meta tüketicisi haline getirmiştir. Tüketim alışkanlıklarının devamı için sürekli yeni ürünler pazara sunulmaktadır. Bu açıdan hız ve ilerleme önemli kavramlar

¹⁸ Ed. Ali ARTUN, **Sanatçı müzeleri**, İletişim Yayınları, Çev: Elçin GEN, Ali BERKTAY, Engin YILMAZ, İstanbul, 2005, s.45-46

olarak ortaya çıkmaktadır. Çünkü hız, beraberinde değişimi meydana getirir ve bu da geçiciliği yaratır.

Geçiciliği belirgin olarak ortaya koyan; gelişimini tamamlamış sanayi toplumlarında giderek artan, tüketimdir. Bunu kalabalıklara çok iyi öğreten iletişim araçları; reklâm olgusunu kullanmakta, örgütlemektedir. Jean Baudrillard' a göre bu "göstergelerin sürekli güdüleme etkinliğidir."¹⁹ Kuşkusuz "bir tüketim nesnesi olabilmek için nesnenin bir göstergeye dönüşmesi gerekmektedir."²⁰ Tek kullanımlık nesnelere, geçici olan tüketim kültürü ortaya çıkarmıştır. Tüketimin vurgusu, beraberinde meta fetişizmini getirmiştir. Bu açıdan endüstriyel tasarım ve sanat yakınlaşma göstermiş; ürünün vereceği hizmetin dışında ambalajın tasarımını daha önemli hale getirmiştir. Metaya dönüşen her şey pazara sunulmuş ve tüketilmeye açık hale gelmiştir.

"Başlangıçta üreten ve tüketen toplum aynıydı yani bir yabancılaşma sözkonusu değildi. Artık üreten ve tüketen bir ölçüde kopmuştur. Bu kopuşu ise oluşan yeni ara birimler kapatmaya çalışmaktadır. Nedir bunlar? Eleştirmen, galerici, koleksiyoncu, sanat tarihçisi gibi birçok birimin kendiliğinden oluştuğu görülebilir. Sipariş döneminin hemen hemen bittiği yüzyulumuzda sanatçılar kendi ürettiklerine bu gibi araçlar yoluyla alıcı bulmaktadır. Belki başlangıçta sanatçıya bağımlı olan bu birimler artık sanatçıları kendi elemanları gibi kullanabilme gücüne erişmişlerdir. Özellikle medyanın bu kadar güçlendiği bir dönemde üretilen şeyin önemi, üreticisi, nasıl ve niçin üretildiğinin belirleyeni artık sanatçı değil gibi görünmektedir. Bu ise üretici ve alıcının birbirini tanımadığı, bir yabancılaşmanın yaşandığı yeni bir sistemin geçerliliğini kanıtlamaktadır."²¹ Öyle görülüyor ki "üretim açısından değil de, halka sunulduğu açısından bakıldığında, sanat hiçbir zaman günümüzde olmadığı kadar pazarlama yasalarına uymak zorunda kalmıştır."²²

Kapitalist anlayışın hakim olduğu dünyada sanat, yaşamdaki diğer nesnelere farksız hale gelmektedir. Bu ortamda öne çıkan şey ise neyin ne kadar

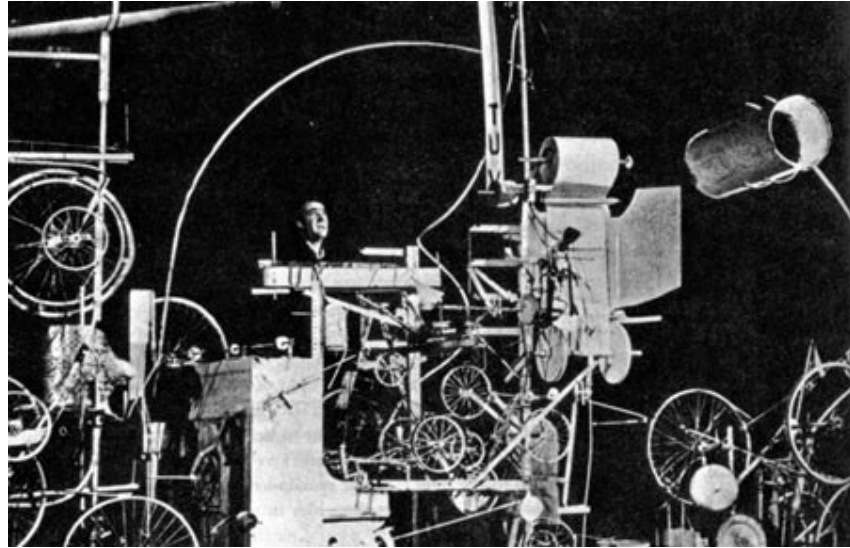
¹⁹ Jean Baudrillard, **Metinler ve Söyleşiler**, İzmir, Ajans Tümer Yay, Çev: Oğuz ADANIR. 1998 sayfa:87

²⁰ A.g.e., s.88

²¹ Oktay Şahinler, **Sergilenebilir Düzeyde Eser(Heykel) ve Bu Eserlerle İlgili Açıklayıcı Bir Rapor Hazırlama (12 Adet Heykel)**, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Sos. Bil. Ens., İzmir, 1998, s. 11

²² Enis Batur, a.g.e., s.43

kazanç sağlayacağıdır.”*Sanata burnunu sokanların sayısı her ülkede artarken, sanat aşkına özellikle de platonik aşka artık daha az rastlıyoruz. Satın alma sanat sevgisinin mihenk taşı, evlilikte olduğu gibi duyguları kanıtlamanın pratik bir aracı haline geldi. Sanatçı için bile, eserinin satın alınması niçin satın alındığından daha önemli.*”²³ “*Günüümüz içine hapsoldüğü biçimiyle (pazardaki bir meta olarak resim ya da heykel) ancak pazardaki diğer nesnelere de amacı olan şeyi, satın alınma amacını yerine getirmekle etkili olabilir. Ne var ki tanınmış eserlerin bulduğu kadar tanınmamış olanlarında talep ettiği yüksek fiyatlar, çılgın, saçma, baştan sona haysiyetsiz bir trafik, sanatın halka açılmasını engelliyor.*”²⁴ Bu açıdan geçicilik unsuru, pazarlanabilecek sanat yapıtıyla tam zıttı bir durumu içermektedir diyebiliriz. Çünkü obje üretimiyle koşut olarak yüksek karların elde edileceği bir sanat-yapıt satışı kalıcılığı gerekli bir unsur kılmaktadır.



Resim 3: Jean Tinguely

New York'a Saygı, 1960

New York Modern Sanatlar Müzesi

Jean Tinguely'in kendini yok eden makinelerinden en önemlisi “New York'a Saygı (Homage to New York)” 17 Mart 1960'da New York Modern Sanat müzesinin heykel bahçesinde kendini yok etmiştir. Dünyada teknolojiyle birlikte yaşanan bu

²³ Enis Batur, a.g.e., s.259

²⁴ Enis Batur, a.g.e., s.259-260

dönüşümü Tinguely bu şekilde temsil etmişti.(b.k.z.: Resim 3) Yapıt dünyanın en önemli müzelerinin birinde kısa zamanda var olmuştur. Belki de bu, yapıtın kendini ispatlamasının da bir yoludur. Sanatın ticari mecrada kullanılabilirliği müzeler/galeriler tarafından değerlendirilmiş, sanat piyasasının oluşmasında önemli rol oynamışlardır. Çünkü meta haline gelen yapıtların teşhir edildiği ve astronomik rakamlarla yapıt transferlerinin gerçekleştiği kapitalist mekân haline gelmişlerdir. Bu açıdan müzeler, sanat için ayrıcalıklı hale gelmiş yerlerdir. Bunda müzelerin üç temel rolü vurgulamak gerekir. Estetik rol: *“Müze eserin üzerine kaydedildiği –üzerinde oluşturulduğu- gerçek zemindir, eserin çerçevesidir. Aynı anda hem eylemin cereyan ettiği merkez, hem de esere yönelik tek bakış açısıdır (topografik ve kültürel anlamda).”*²⁵ Ekonomik rol: *“Müze sergilediği şeyleri ayrıcalıklı kılarak/seçerek onlara ticari değer kazandırır. Eseri muhafaza ederek veya genel vasatın içinden çekip (dışarı) çıkararak ona toplumsal itibar kazandırır. Dağıtımını ve tüketimini sağlar.”*²⁶ Mistik rol: *“Müze/Galeri, safça orada sergilediği her şeyi ‘sanat’ statüsüne yükseltir; bu alışkanlık, sorunun gündeme getirildiği yere hiç aldırmadan doğrudan sanatın temellerini sorgulamaya yönelecek her türlü girişimi daha en baştan yolundan saptırır. Müze (Galeri), Sanat’ın mistik gövdesidir.”*²⁷

Yapıtı, *“zamanın aşındırıcı etkisinden korumak gerekiyordu. Müze bu görevi üstlenecek ve bu iş için uygun, yapay yollar kullanarak, müdahale edilmese çok daha çabuk tahrip olup bozulacak nesnelere zamana karşı (elden geldiğince) koruyacaktı. Bu, bir sanat eserini yapay biçimde ‘hayatta’ tutarak ona ölümsüzlük görüntüsü vermenin ve böylece eserin gelip geçiciliğine/dayanaksızlığına çare olmanın – başka-biçimiymi/biçimidir. Bu ölümsüzlük görüntüsü, egemen burjuva ideolojisinin esere yakıştırdığı ve –ayrıca belirtmeye gerek var mı, bilmem- eserin yaratıcısının, yani sanatçısının da kabullendiği söyleme çok iyi hizmet eder.”*²⁸ Kuşkusuz sanat yapıtı saklamak/muhafaza edilmek için uygun bir şeydir. Müze, hala yaşadığımız zamanda en genel kabul gören şeydir. Bu yüzden “Sanat” hala bu kuruma bağımlı haldedir. Sanat yapıtına da damgasını vurur, *“...(maddi ve manevi) ‘çerçevesinin’ derin ve*

²⁵ Ed. Ali ARTUN, a.g.e., s.150

²⁶ Ed. Ali ARTUN, a.g.e., s.150

²⁷ Ed. Ali ARTUN, a.g.e., s.150

²⁸ Ed. Ali ARTUN, a.g.e., s.151-152

silinmez izlerini bırakır; üstelik müzede sergilenen, yapılan her şey, sadece ve sadece o müze çerçevesine girmek için tasarlanıp üretildiğinden bu süreç çok kolay işler.”²⁹

Müzelerle ilgili bahse “...Avrupa’da 16. yüzyıl ile 18. yüzyıl arasında var olan nadire kabinelerinden (Wunderkammer) başlamak gerekir. Müzenin atası olan nadire kabineleri, yaratıcı imgeleme uyum içinde olan özel bir nitelik taşıyordu: Ussalı da usdışını da keşfetme arzusunu ve son derece keyfi, serbest bir düzenlemeyi yansıtıyordu. Nadire kabinesinin bu estetik çekiciliği, ussal bir sınıflama barındırmamasında, türlü türlü nesneyi biriktirip yan yana koymasıyla yarattığı tuhaf duyguda yatar.”³⁰ “Modernleşmenin etkisine girmemiş bu tür kurumların sunduğu 19. yüzyıl teşhir estetiği, kimilerine göre başlı başına bir sanat formu olmaya yakındır. Bu teşhir tarzıyla taban tabana zıtlık gösteren modern sanat müzesi, kendine özgü pürist bir teşhir estetiği geliştirmiş, sanatın kurumsallaşmasını ilan eden son derece bilinçli bir seyir mekânı yaratmıştır. Bu estetiğin ürünü olan beyaz iç mekânın idealize edilmiş nötrlüğüne karşılık, geleneksel müzenin çeşitlilik ruhunu sanat aracılığıyla yeniden ortaya koyma ihtiyacı duyulmuştur.”³¹

“1960’lardan beri sanatçılar vitrini eserlerinde sunmakta kullanıyor. Bu, çağdaş sanata hasredilmiş galerilerde bildik bir uygulama haline geldi. Vitrin ilk olarak azizlerin emanetlerini muhafaza etmek ve bunlara hürmetle bakılmasını sağlamak üzere Kilise tarafından kullanılmıştı ve kutsal olanın güçlü mevcudiyetini vurgulamaya yarıyordu. Vitrin çok özel bir teşhir estetiğini barındırır: En sıradan nesneyi bile adeta sihirli bir değnekle çok özel, biricik ve cazip ya da büyüleyici bir nesne haline getirmek gibi benzersiz bir güce sahiptir. İzleyici, vitrin içine yerleştirilmiş bir nesneyi, özgün bağlamından bambaşka bir tarzda algılamaya başlar.”³² Bu yüzden teşhir vitrini, önünden geçenin dikkatini çekebilecek bir güce sahiptir. Kuşkusuz nesnelerin bu şekilde sergilenmesi, nesnelerin buldukları hallerini sabitleme arzusunu da göstermektedir. Müze ve galeriler gibi mekânların birer vitrine dönüşmesi karşısında 1960’lardan sonra bazı sanatçılar Daniel Buren, Robert Smithson, Walter de Maria, Richard Long, Robert Morris, Jannis Kounellis, Nancy Hold, Sol Le Witt, vs.leri, galeri ve müzelerin en uygun sergileme yerleri

²⁹ Ed. Ali ARTUN, a.g.e., s.152

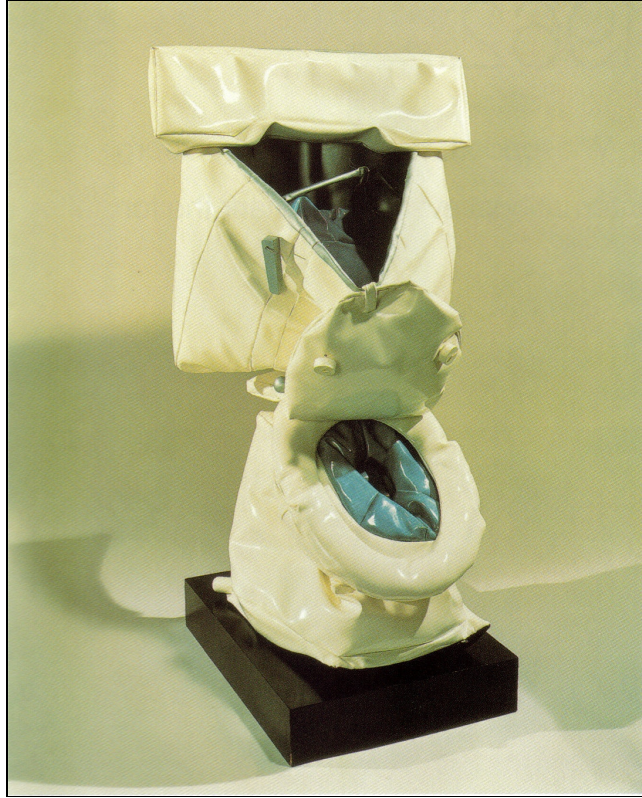
³⁰ Ed. Ali ARTUN, a.g.e., s.10

³¹ Ed. Ali ARTUN, a.g.e., s.10

³² Ed. Ali ARTUN, a.g.e., s.20-21

olduğu düşüncesine meydan okudular ve kurumsal zorlamaları, bu kurumları sorguladılar.

Claes Oldenburg tuttuğu notlarında: “*Ben siyasi-erotik-gizemli sanattan yanayım, yani müzede kışının üstüne oturup pineklemek dışında da bir şeyler yapan sanattan.*”³³ yazmıştı. Aynı zamanda sanatçının “Yumuşak Tuvalet” (1966) adlı çalışması, dönemim popüler kültür gerçeklerini yansıttasının yanında, malzemesi dolayısıyla sönen yapıları sayesinde geçiciliğe ve müzelerde obje haline gelen sanata göndermede bulunmaktadır. (b.k.z.: Resim 4)



Resim 4: Claes Oldenburg

Yumuşak Tuvalet, 1966, ahşap, vinil, kapok, tel, pleksiglas, boyalı ahşap, metal
Whitney Museum of American Art, New York

Müzeler karşı duyulan bu tepki yeni de değildi. Sürrealistler, müzelerin hayal gücünü sınırlandırdığını söylemişlerdir. Daniel Buren, 1970’de yazdığı “Müzenin

³³Ed. Ingo F. Walther, **Art of the 20th Century**, Taschen Press, Spain, 1998, s.517

İşlevi” adlı makalesinde: “Müzenin estetik rolü daha da pekişir, çünkü eserlerin değerlendirilmesine olanak tanıyan tek, biricik (kültürel ve görsel) bakış açısı haline gelmiştir; sanat bu kapalı yerde şekillenir ve onu sunup oluşturan çevrenin altında ezilip oraya gömülür.”³⁴ demektedir. Müzelerdeki “Bu eğilim, sanatçıları haliyle müzenin yarattığı kültürel ölümsüzlük yanılsamasına meydan okumaya sevk etti; Marinetti’nin dediği gibi, Biz genç ve güçlü fütüristler, geçmiş bizden uzak olsun!”³⁵

Geçicilik olgusu; Earth Art içinde de ortaya kondu. Örneğin; Michael Heizer’in “Displaced/Replaced Mass” adlı çalışması çöl rüzgârlarının kazı alanlarını doldurmasıyla, kaya parçaları örtülmüş dolayısıyla kısa süreli olmuştu. Sanatçının bir diğer çalışması olan “Rift”, toprağa atılmış çizgiden oluşmaktaydı.(b.k.z.:Resim5) Çalışmanın geçiciliği, bulunduğu ortamın fiziki koşullarına bağlıydı. Bunu yaparken hem müzenin dışını tercih ettiler, hem de müzenin temel işlevi olan saklama eylemini geçici halleriyle sanatın anlamı açısından eleştirdiler. Richard Long, hafif müdahaleyle varlığına dair daha az iz bırakarak çalışmıştır. "Yürüyerek Yapılmış Çizgi" (1967) adlı çalışmasında “Long, bu çalışmayı çimleri yassılaştırıp bir patika aşındırarak arazi üzerinde aynı çizgi boyunca tekrar tekrar ileri geri yürüyerek yapmıştır. Long orada var oluşunun izini bırakır, fakat bu işaret geçicidir, sadece çimlerin tekrar düzelmesine kadar geçen süre boyunca kalır.”³⁶ (b.k.z.: Resim 6)

³⁴ Ed. Ali ARTUN, a.g.e., s.54

³⁵ Ed. Ali ARTUN, a.g.e., s.46

³⁶ Ed. Jeffrey Kastner, Brain Wallis, **Land and Environmental Art**, Phaidon Press, 1998, New York, sf:125



Resim 5: Michael Heizer
Rift, 1968
Jean Dry Lake



Resim 6: Richard Long
Yürüyerek Yapılmış Çizgi, 1967
Somerset, İngiltere

“Smithson yaşadığı dönemin zamanı algılayışı konusunda rahatsızdı: ona göre teknoloji tabanlı bir toplum yalnızca şimdiki zamanı takdir ediyordu, çünkü şimdiki zamanın zaman hissi yoktu. Görüntüsü asla eskimeyen, yok edilemez çelikten yapılmış bir heykel, bir zamansızlık hissi uyandırarak yanlış değerleri temsil ediyordu. Smithson bu kalıcı mükemmellik karşısında entropi fikrinden yararlanmıştı.”³⁷ Entropinin sözlük anlamı da dönüşme, bozulma, işe yaramaz hale gelme demektir. “Smithson entropi fikrinin özetini demirin esas özelliğinin paslanması olduğunu vurgulayarak yaptı: ‘Teknolojik bir düşüncede pas bir kullanılamazlık, işlevsizlik, entropi ve çöküntü korkusu uyandırıyor. Çeliğin pastan daha değerli varsayılışının nedeni teknolojiktir, sanat değil’.”³⁸

“Modernizm tarihi müze yıkıntılarıyla doludur; gelgelelim avangard sanat, müzeleri “ölü” sanatı toplamakla suçlarken, avangard sanatçıların eserleri de müzeler tarafında alınıp teşhir edildi.”³⁹ Sonuç olarak kapitalist dünyada her şeyin paraya dönüşmesi, sanat yapıtları için de kaçınılmaz bir son gibi gözüküyor. Çünkü

³⁷ Uğursal Şark, **Greenberg Modernizmi Sonrası Heykel Tarifleri**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, D.E.Ü. G.S.E., İzmir, 2004, s.34

³⁸ Y.a.g.e., s.35

³⁹ Ed. Ali ARTUN, a.g.e., s.45

sistem aykırı olanı da -tüketicisini düşünerek- kendi yapısına dahil etmektedir. Bu açıdan yapıyla kurumsal yapı arasındaki kaçınılmaz gibi görünen bağı da belirtmek gerekmektedir. Şu bir gerçektir ki; bir şeyin sanat eseri olarak kabul edilebilmesi için kendi içindeki özellikler dışında doğrudan bağlı olduğunu düşünebileceğimiz sosyal ağı da göz önünde bulundurmamız gerekir. Diğer alanlarda olduğu gibi sanatın da üretimi ve algılanması sosyal, kültürel ve ekonomik bir ağ içerisinde gerçekleşir. Bu ağın içerisinde sanat üretimi, sunumu, değerlendirmesi ve satışının yer aldığını söyleyebiliriz. Farklı anlayışlarda ve farklı amaçlarla, farklı tekniği benimseyerek üretilen sanat, bu ağ sayesinde aynı ekonomik döngü içinde yer alır. Sanat piyasasına hakim kurumlara göre bu ağın dışında sanat var olamaz. Sanatın bu kurumsal yapıları, trend sistemine benzer bir sistem içinde sanatı, sürekli yenileyerek tekrardan tanımladığını görürüz.

Müzelerin ticaretle ve siyasetle olan ilişkileri, yönetici kadroları; tüketim ortamı içindeki karmaşık ilişkileri sanatçılar tarafından yapıtlarıyla eleştirilmiştir. Maddi açıdan geleceğini düşünen müzeler, kalıcı olana yatırım yaparak sanat dünyasında statüsünü korumak istemişlerdir. Bu açıdan yatırımları doğrultusunda sanata müdahalelerde bulunarak; nesneyi değerlendirip yaratıcı edimi yok etmeye çalışmaktadırlar. Sonuçta sanat değerini yitirme ve müzelerde biriktirilen meta haline gelme tehlikesiyle karşılaşmaktadır. *“Eleştirmenler ‘sanat objesi’ üzerine odaklanarak, sanatçıya ne manevi ne de maddi bir dünyada varoluş hakkı tanıyorlar. Sanatçının zihinsel süreci sahipsiz kılınarak, sanatçıdan bağımsız bir sistem tarafından ürün fiyatı elde edilmeye çalışılıyor. Bu bağlamda sanat ‘zamandan bağımsız’ ya da ‘hiçbir zaman’ın bir ürünü olarak ele alınıyor; bu sanatçıyı doğal hakkı olan o anki geçici işlemini (eylemini) elde etme hakkını elinden alarak, sömürülmesini uygun bir yöntem ile meşru kılıyor.”*⁴⁰Yapıt ile sanat eylemi arasındaki ayrımın zorlanması, sanatçının geçici eyleminin görmezden gelinmesiyle ilgiliydi. Bu açıdan; neyin sergileneceği sorunsalı, sanatçının atölyesinde sanatsal eylemini bitirip tortuyu izletmesi yerine sanatçının yapım sürecinin izlendiği bir yapıya doğru kaydı. Süreç ve bitmişlik hali; sanatçının kısa süren eylemini, yapıtın zaman içerisinde değişimini-hikâyeyi öngörmekteydi. Çünkü zamanın akıcılığının vurgulanması sürecin görselleştirilmesiyle sağlanabilirdi. Süreç sanatçıları bu açıdan

⁴⁰ Ed. Charles Harrison, Paul Wood, **Art in Theory 1900–1990**, Blackwell Publishers Ltd, 1992, Londra, sf:868

malzemeyi dönüştürerek nesne oluşturmak yerine, malzeme seçimlerinde; yer çekimi, ısı, hava, zaman gibi koşulları dikkate almışlardır. Nesnenin sürecin önüne geçmesi, sanatın bitmiş ürün olarak ortaya konması eleştirilecek bir noktaydı. *“Morris’in belirttiği gibi eğer bir sanatçı bir nesne yaparsa, sanat süreci görünmez. Ona göre, sanat yapma sürecine ilgi duyan Jackson Pollock, sanat yapmayla ilgili hem görsel, hem de fiziksel nitelikleri irdeleyebilmek için gerekli malzeme ve araçları yeniden değerlendirerek, süreci vurgulamıştır. Yapıtın alacağı biçim ve yapıtın içindeki öğelerin düzeni, amaç için apriori (önsel) olmadığından, hem Pollock’ın hareketli soyutları, hem de Morris’in üç boyutlu alana yayılmış işleri, çalışma süreci içinde malzemelerin özelliklerinin dolaylı irdelenmesini gerektirir.”*⁴¹ Robert Morris çalışmalarını; belli bir alan içerisinde rastlantısal olarak yığarak ya da asarak, önceden tasarlanmış kalıcı biçimlerle üretilmiş sanatı reddetmiştir. (b.k.z.: Resim 7)



Resim 7: Robert Morris

İsimsiz, 1968, Yerleştirme: 172.7x182.8x66 cm

Formerly Saatchi Collection, Londra

⁴¹ Nancy Atakan, *Araştırmalar Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998, s.74



Resim 8: Hans Haacke

Yoğunlaşma/Buharlaştırma Kübü, 1963-65

Akrilik, plastik, su ve yörenin iklim koşulları, 30x30x30cm,

John Weber Galerisi, New York

Hans Haacke, “Yoğunlaşma/Buharlaştırma Kübü (Condensation Cube)” adlı çalışması, bulunduğu mekân içerisindeki ısı ve ışık değişimine göre yoğunlaşıp buharlaşmasıyla yapıttaki değişim sürecini ortaya koymuştur.(BKZ: Resim 8)



Resim 9: Eva Hesse

Adsız-İp Parçası (Untitled-Rope Piece), İp üstüne atılmış lateks, sicim, tel, değişken boyutlar, Whitney Amerikan Müzesi koleksiyonu, New York, Fotoğraf: Geoffrey Clemens

Eva Hesse (1936-70), çalışmalarında yer çekimini dikkate alarak biçimlenmesini sağlamak için; ip, fiberglas, lateks ve yumuşak malzeme kullanmıştır. Bu yüzden sanatçının çalışmaları sarkan, bel veren ya da yaslanan yapıda gerçekleşmişlerdir.(b.k.z.: Resim 9)

*“Sanatçıların, toplumun bir kenara attığı nesnelere yığınlar halinde toplama eğilimi ve object trouve(bulunmuş nesne) kavramını genişletilmesi, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından tüketim mallarının muazzam ölçüde artmasıyla koşutluk gösterir. 1960'ların bitpazarları, çöplükler ve sokaklar, tıpkı 1930'larda sürrealistler için olduğu gibi, Robert Rauchenberg, Allan Kaprow ve Ed Kienholz gibi sanatçılar için de sonsuz bir malzeme kaynağı olmuştur.”*⁴² Bu sanatçının değişen atölyesiyle de ilgiliydi. Atölye işin doğduğu yerdi, kişisel bir yer sanatçı için sığınaktı; deneyim mekânıydı ve *“taşınabilir olmak zorunda olan nesnelere yaratıldığı sabit yerdir.”*⁴³ Bu yanıyla da eleştirilecek bir yanı vardı. Çünkü bu mekânlar müze ve galeri işleyişine uygun yerlerdi. Eleştirmen, müze yöneticisi, sergi düzenleyicisi gelip; sanatçının onlara sunduğu yapıtları seçebilirler. Atölyeler bu halleriyle sanatın kurumsal yapısıyla tam bir uyum içindedirler. Kurumsal yapı (atölye-müze-galeri-vs...) yapıt için sığınaktır diyebiliriz. Yapıt hem sanatçı hem de sergi düzenleyicisi/sanat tüccarı tarafından süzgeçten geçirilerek, mekân değiştirmektedir. *“Demek ki eser, atölyede üretildiği için, herkes tarafından sonsuz seçeneğe göre yerinden oynatılıp yeniden yerleştirilebilecek şekilde tasarlanmak zorundadır.”*⁴⁴ Bu yüzden yapıtın taşınabilir olması gerekliydi. Asıl öge olarak görülen sanatçının geçici eylemini, yapıttaki bitmişlik haliyle örtmek; sanatın geleneksel yönünü ve sömürüye açık halini göstermekteydi. Artık sokaklar atölye halini almıştı.

Alman sanatçı Joseph Beuys, Joseph Beuys, 1971 yılında Berlin'in Karl Marx Meydanı'ndaki 1 Mayıs gösterilerine katılıp, burada “Süpürge Atma” adlı çalışmasını gerçekleştirmiştir. (b.k.z.: Resim 10) Bu, Berlin'in daha çok küçük burjuvaların yaşadığı bir bölgesinde yer alan, çok büyük olmayan taş döşeli meydan

⁴² Ed. Ali ARTUN, a.g.e., s.17

⁴³ Ed. Ali ARTUN, a.g.e., s.158

⁴⁴ Ed. Ali ARTUN, a.g.e., s.160

o gün, otonom sol grupların bir mitingine ve resmi olarak Mayıs Bayramı'nı kutlayan Sendikalar Birliği'nin karşı mitingine sahne olmuştur. Mitingcilerin meydanı terk etmesinin ardından Beuys tümüyle sembolik olarak gördüğü temizleme eylemine başlamış ve bir yandan protesto gösterisinde bulunan öğrencilerle yakınlık kurma arayışı içindeyken, diğer yandan da aynı anda protestoculara "ne istiyorsunuz ve nasıl gerçekleştirmek istiyorsunuz?" diye bağırarak oradan uzaklaşmıştır. Bu aksiyonda politik bir temizleme - dolayısıyla bir arındırma süreci söz konusudur. Beuys bu aksiyona Duesseldorf Akademisi'nden iki öğrencisini de birlikte getirmiştir. Süpürülerek toplanan çöp parti diktatörlüğüne karşı bu torbalara doldurulmuştur. Tüm bu çöp daha sonra bir galeri mekânına götürülüp yığılıp, kırmızı süpürge de bunların yanına konmuştur. İlk enstalasyonlarda öğrencilerin attıkları sloganlar ve söyledikleri şarkılar alçak sesle çalınmıştır. Daha sonra, çöpler bir vitrinde sergilenmeye başladığında, bundan vazgeçildi. Bu eylem ile ilişkili olarak "Gümüş Süpürge ve Kılız Süpürge" adlı çoğaltılmış 20 adet baskı ile oluşmuştur. Biçimi amaçlayan, soylu heykel malzemeleriyle yapılmış heykellere göre süprüntü malzemeyle gerçekleşmiş ve eyleminden geriye çok şey bırakılmamıştır.



Resim 10: Joseph Beuys

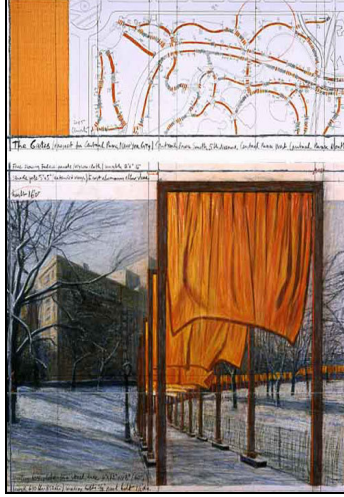
Süpürge Atma, , 1 Mayıs 1971

Karl Marx Meydanı, Berlin

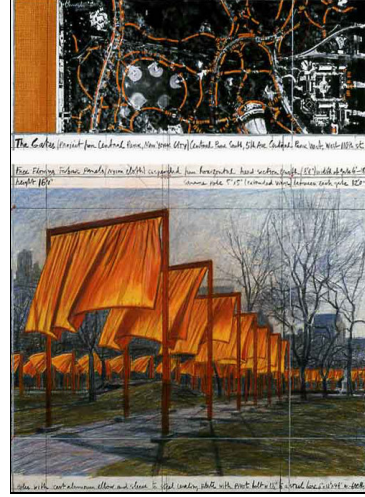
Christo ise galeri dışında gerçekleştirdiği devasa projeleriyle dikkati çekmiştir. Düşüncelerini hayata geçirirken; projelerinin çizimlerini, yer haritalarını son derece profesyonel olarak görselleştirmiş ve sanatını olanaklı hale getirerek, projelerin maddi alt yapısını büyük şirketlerle yarışır hale getirmiştir.(b.k.z.:Resim11-12) Sanatçı projelerinin akla uygun görünmemesi; yayıldıkları alanın büyüklüğü ve uygulanmak istenen yerle de ilgiliydi. “Çevrelenmiş Adalar”ı Mayıs 1983’te gerçekleştirmiştir. Sanatçı projeyle ilgili: “*Sanırım projenin yıkıcı bir boyutu vardı ve bu nedenle birçok sorunumuz oldu. Büyük olasılıkla bütün karşı çıkışlar, bütün eleştiriler bu nedenle. Eğer üç bin doları bir film seti için harcasaydık buna kimse karşı çıkmazdı. Film çekebilmek için adaları yakmaya kalkabilirlerdi ve gene sorun çıkmazdı. Projenin büyük gücü, tümüyle mantık dışı olmasından. Projenin ana fikri zaten bu, bütün değerleri kuşkulu kılmak.*”⁴⁵ demiştir. Projelerin diğer yanı ise; bir kez uygulanıp daha sonra tekrar edilmemesiydi. Christo ve Jean-Claude bir röportajında kendilerine “sanatın kalıcı olması gerekmez mi?” sorulduğunda, geçici nitelik taşıyan projeleriyle de ilgili olarak şu yanıtı verirler: “*Geçmişin sanatçıları bronz, mermer, fresk ve yağlıboyardan eserler yarattılar; mitolojik ve dini çalışmalar ya da manzara resimleri yaptılar. Ama kullanmadıkları tek bir nitelik vardı: insanoğlunun kalıcı olmayana duyduğu sevgi ve şefkat duygusu. Çocukluğa ve kendi yaşamlarımıza karşı sevgi ve şefkat duyuyoruz çünkü kalıcı olmadıklarını biliyoruz. Ve eserimizin de, bir kez var olmasını ve sonra yok olmalarını istiyoruz.*”⁴⁶ (b.k.z.:Resim13) “Kapılar” projesi (12,Şubat,2005), geçiş ya da giriş fikrinin kısa süreli, çarpıcı bir yansıtmı olması dışında“sanatsal” bir iddia taşımamaktadır. New York, Central Park’ta on altı gün süreyle kalan proje, parkın 37 kilometre uzunluğundaki yürüyüş yollarına dizilen 7.500 alüminyum panelden ve panellere monte edilen safran rengi kumaşlardan oluşmuştur. Kendi ayakları üzerinde, parkın zeminlerine dokunarak “yerküreyle” geçici bir temas kurmaları sağlanan 4.87 metre yüksekliğindeki alüminyum strüktürler, yürüyüş yollarının genişliğine göre, 1.68’le 5.48 metre arasında değişen boyutlarda ve birbirlerini 3.65 metre aralıklarla takip edecek şekilde konumlandırılmıştır. Tüm proje için 96,5 kilometre uzunluğuna varan kumaş ve alüminyum çerçeveleri desteklemek için 4.799 ton çelik ağırlıklar kullanılmıştır.

⁴⁵ Nancy Atakan, a.g.e., s.78

⁴⁶ Cathy NEWMAN, **Christo ve Jean-Claude Paketin Dışında**, National Geographic Dergisi, Ocak 2007, İstanbul, s.41-48



Resim 11: Kapılar, Proje çizimi ve yer haritası 1



Resim 12: Kapılar, Proje çizimi ve yer haritası 2



Resim13: Christo and Jeanne-Claude

Kapılar, Central Park, New York City, 1979-2005

Fotoğraf: Wolfgang Volz©2005 Christo and Jeanne-Claude

Christo ve Jeanne-Claude'un ürettiği projeler; binaları, köprüleri ve adaları giydiren, insan yapımı yapılar ya da araziler üzerinde geçici, hafif izler oluşturup sonrasında ortadan kaybolmaktadır. Devasa örtülerin içinde sarmalanmış haldedirler. Sanatı müzelerin içinde kısmak yerine, gündelik hayatın içine yerleştiriyor.

“Sarmalanan” nesnelere konturları kısmen belirsizleşerek, işlevleri de geçici olarak değişiyor. “Estetik” bir nesneye dönüşüyor.

Bir çevre olarak sanat eseri fikri, izleyicinin sadece bakmakla kalmayıp dünyada yaşadığı gibi sanat yapıtının içinde yaşaması hatta onun bir parçası olması beklentisini ön plana çıkardı. Geleneksel sanat eserlerinin aksine, çevreden bağımsız bir sanat nesnesi içermeyip belirli bir mekân için yaratılan, mekânın niteliklerini kullanıp irdeleyen ve izleyicinin katılımını da isteyen enstalâsyonun, var olan sanat formlarının sınırlarını birleştirerek veya kullanarak ortaya çıkan melez disiplin olduğunu söyleyebiliriz. Mekânın farkındalığıyla birlikte, yapıtın mekândan bağımsız tecrübe edilemeyeceği fikriyle mekân ön plana çıkarılmıştır. Bu noktada enstalâsyon, sanat tarihinden sosyal yaşantıya doğru bir birleştirme yapar.

Mekânın ve zamanın sanat yapıtında birer malzeme olarak kullanılmasıyla birlikte enstalâsyon; tek bir nesneye yoğunlaşmak yerine bir çok elemana yoğunlaşmayı veya mekan bağlamları arasındaki etkileşime dikkate almayı gerektiriyordu. Enstalâsyon sanatçıları, onları müze ve galerilerden uzaklaştıran sanatın konum ve sınırlamalarını sorgulamaları; yani sanat-sanat olmayan konular, işlerin gösterilmesinde kritik bir şey haline gelmişlerdir. Enstalâsyon sanatçıları; sanatın ve yaşamın kaynaşmasının altını çizmektedirler. Bu açıdan Tadashi Kawamata'nın işlerindeki geçici yapıya; nüfuz edilebilir, özel-konumlandırılmış ve gözden kaybolma özellikleri referans olmaktadır. Bu işler, değişimleri veya doğa, insan tarafından tahrip edilmeleri için genellikle halka açık alanlarda yapılmışlardır. Bu açıdan bu tür işlerin zaman içinde değişeceği ve bu yüzden bozulmadan kalamayacaklarının da söylenmesi gerekir.

Kawamata'nın çalışmaları hem tahrip hem yenilenmeyi içermektedir. Sanatçı çalışmalarını, galeri ve müze dışındaki yerlerde üretir. Mekân, onun çalışmalarında temel elemandır. Çalışmalarını, -iç ve dışın diğerini serbestçe etkilediği- çitâlardan yapılmış duvar gibi inşa etmiştir. Kawamata'nın bütün enstalâsyonları, sergilemeden sonra sökülmüştür. Bu yolla zamanın geçiciliğinin ve yok oluşun altı çizilmiştir. Kawamata çalışmalarında, kumaş parçası, çita, sandalye gibi atılmış malzemeler kullanmıştır. Sanatçı sergi sona erdiğinde, kullandığı malzemeleri aldığı yere geri

götürmüştür. Yani sergiden sonra hiçbir şey bırakmamış ve çalışmalarını fotoğraflamıştır. Bu fotoğraflar sürecin bir kayıdır. Fakat işler zaman içinde, yerinden sökülüştür.(b.k.z.: Resim 14)



Resim 14: Tadashi Kawamata
Toronto Projesi, 1989

Sonuç olarak; geleneksel sanat, “konu-malzeme” ayrımıyla birlikte, “sanat eylemi-sanat ürünü”nü de birbirlerinden ayırmaktadır. Bir heykel belirli malzeme ve boyutlarda bir “yapıt” olarak üretilir. Ürün heykelin yapılma eyleminin bir sonucu olmuştur ve sanat eyleminden de sanatçının kendisinden de bağımsız bir varlık kazanmaktadır. Eylem ve sanat yapıtının tek bir çerçevede birleştirilmeye çalışılması; sanat yapıtı ve sanatçının eylemi arasındaki ayrımı bulanıklaştırmıştır. Joseph Beuys: sanatçının eylemi yapıtın kendisidir, demektir. Bu açıdan sanatçı; değişen atölyesiyle, mutfağını izleyicisiyle paylaşmaktadır diyebiliriz. Sanatın kurumsal çalışma prensiplerine uygun olarak yaratım sürecinin gizli bırakıldığı bir üretim ise, etrafından bağımsız taşınabilen ve bu haliyle alınıp-satılabilen ticari ürün olarak sanat; piyasasına sunulmaktadır.

II. BÖLÜM

SERGİDEKİ ÇALIŞMALAR

2. 1 Çalışmaların Geçicilik Bağlamı

Öncelikle Akademi İKSEV binasının sergi salonunu seçmemdeki amaç, kültür ve sanat alanındaki çalışmaların bu bina içerisinde yapılmasıdır. Çünkü yapılan aktiviteler, mekân içerisinde izleyici sirkülasyonunu da sağlamaktır. Çalışmalarımın izleyicide ilgi uyandırıp dokunma isteği yaratmayı amaçlamam açısından, bu önemli bir noktadır.

Galeri ve müzeler sanat yapıtlarının sergilenmesi için en uygun mekân olarak görülmüş ve bu mekânlar sanat yapıtları için bir mağaza vitrininden farksız hale gelmiştir. Çalışmalarımdaki geçicilik unsuru; bu açıdan sanat yapıtlarının ticari alanda tüketimine ve sanatın yozlaştırılmasına bir tepki olarak ortaya çıktı.

Yapıtın izleyicisine sunumu, yapıtın tüketimini de başlatmaktadır. Heykel; üç boyutlu oluşundan dolayı, alanda yer kaplaması ve dokunulabilirliğe imkân vermesiyle, izleyici açısından ilgi çekici olmuştur. Dokunmak sadece görünenin dışında, dokunma duyusuyla yapıtı keşfe çıkmaktır. Bu görme engelli birinin yüzeydeki noktalara dokunarak yolunu bulması gibidir. Dokunulabilirlik hemen hemen her heykel çalışmasında izleyiciyi cezbeden bir özelliktir. Fakat bir nesneye sanat yapıtı etiketi konduğu anda; izleyicide yapıta önem verme duygusuyla birlikte gelişen zarar verme korkusu, izleyicideki dokunma isteğine ket vurmaktadır. Bu durum, yapıta karşı bir saygı gösterisi gibi ritüel bir hal almıştır. Aynı zamanda sanat yapıtlarının ticari açıdan prestijli birer nesne oluşları da izleyiciyle arasına mesafe koyan bir olgudur. Çalışmalarımın izleyicide dokunma hissi uyandırması; istediğim bir öğedir. Bir yapıtı izlenmesinin yanında ona dokunulabilmesini; o yapıtın tüketimini tamamlayan bir unsur olarak değerlendirebiliriz. Bu açıdan çalışmalarımı sonuçlandırırken, izleyicide merak ve dokunma hissi uyandırarak kısa sürede tüketimini istedim. İzleyicinin dokunmasıyla çalışmaların bozulmaya başlaması; sergideki geçicilik unsurunun genel çerçevesini ortaya koymaktadır.

Yaşamımızda sahip olduğumuz şeyler bizimle birlikte eskimektedir ve aynı bizim vücudumuzdaki değişimler gibi yapıtlardaki bozulma-eskime-değişme yaşamın izleri olmaktadır. Yaşadığımız zaman ne olursa olsun insan değer verdiği şeyleri sonsuza dek saklamak fikrini kendinde barındıracaktır. Sanat yapıtları o yüzden hep bu kapsamda kalacaktır. Bu nedenle sergilediğim çalışmalarda kırılabilirliği daha da vurgulamak istedim. Çünkü biz; beğendiğimiz, değer verdiğimiz şeylere; varlıklarını bizler yaşadığımız sürece korumak ve ilk günkü haliyle saklamak için elimizden geleni yaparız. Çalışmalarımın malzemesi, sergilenişi ve izleyicisiyle kurduğu ilişki açısından, çabucak bozulabilecek yapıda olmalarıyla; izleyicinin sanat yapıtına duyduğu önem verme-beğeni-saklama isteğiyle geçicilik arasındaki gerilimi vurgulamak istedim.

Bir diğer taraftan yapıtların taşınabilir halde oluşları; kullanılan malzemeyle de ilgiliydi. Var olan ticari sirkülasyonla da paralellik göstermekteydi. İstenilen yere taşınıp, sergilenen halleri; malzeme açısından ve buna bağlı olarak da sanatsal ifade açısından sınırlama getirmektedir. Bu açıdan çalışmalarımın; malzemeleri dolayısıyla taşınmasının güç oluşları, benim istediğim bir nitelikti. Çünkü taşınabilir hal belli bir dayanımı gerektirir. Çağdaş sanattaki taşınmaz yapıda gerçekleştirilmiş olan işler, çalışmalarımın olgunlaşmasında bana fikir vermiştir.

Günümüzde sanat yapmak, belli etkinliklerde(yarışma, sempozyum, vs...) boy göstermekle eş değer tutulan bir hale gelmiştir. Bu sanat piyasasının, sanatçıya dayattığı bir hal olarak gözükmektedir. Sanat alanında yetişen insanlar daha sanatsal fikirlerinin olgunlaşmasına vakit bulamadan kendilerini, kıyasıya bir rekabetin içerisinde bulmaktadırlar. Çünkü onlara sanat piyasası bir vaatte bulunmaktadır: para ödülleri ve kariyer. Bu açıdan kapitalist piyasa bir baskı oluşturmaktadır. Sanatçı ya bu çemberin içinde olacaktır ya da yok olacaktır. Böyle koşullarda üretici, yapıtını, olacağı yerdeki halini hayal ederek üretmektedir. Bu olası her mekânı düşünmek gerekliliğini gösterir. Bu da yapıtı mekân ve bağlam ilişkisinden koparmaktadır ve yapıtı nesneleştirmektedir. Bu yüzden; taşınabilen yapıtların üretimini, samimiyetini sorgulamak gerekir. Sonuç olarak: çalışmalarımındaki geçici yapı ve bundan kaynaklanan taşınmasının güçlüğü dolayısıyla, var olan sanatsal ortamın kurallarına-koşullarına zıt bir anlayışı sergilemek istedim.

2. 2 Form 1, Form 2, Form 3, Küpe Göndermeli

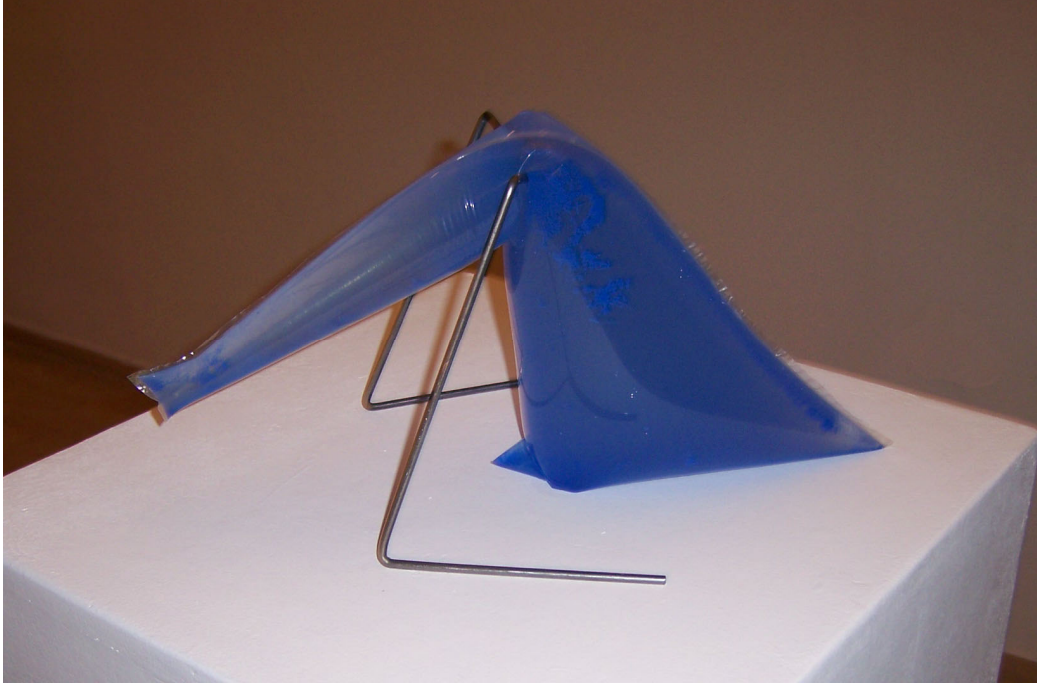
Form 1, Form 2, Form 3 ve Küpe Göndermeli adlı çalışmalarımı şeffaf plastik poşet, su ve guaş boya kullanarak gerçekleştirdim. Çalışmalarımı havya ve elektrikli ambalaj yapıştırıcısı yardımıyla sonuçlandırdım. Çalışmaların boyutlarına, kullandığım şeffaf plastik poşet malzemenin sunduğu imkânlar çerçevesinde karar verdim. Bununla birlikte malzemeyi belirli yerlerden havya ve elektrikli ambalaj yapıştırıcısıyla birleştirerek farklı biçimler elde etmeyi amaçladım.

Poşet malzemenin şeffaf olması ve bunun yanında suyunda şeffaf oluşu; mekânda görünürlük açısından renklendirmek gereğini gösterdi. Çalışmaların renklendirirken, izleyicide ilgiyi artırmak için parlak renkleri tercih ettim. Renklendirilmiş suyla birlikte, poşet malzemenin -fiziki yapısından dolayı- içerisine su konmasıyla oluşan biçimle, izleyicide dokunma isteği uyandırmak; çalışmaların tüketimi açısından önemliydi. Bu sayede alışkanlık haline gelmiş olan, yapıta dokunmamak ve uzaktan izlemek fikrini de kırmak istedim. Çalışmaların geçiciliği bu açıdan dayanıklı olmayan malzeme seçimiyle desteklenmiştir.

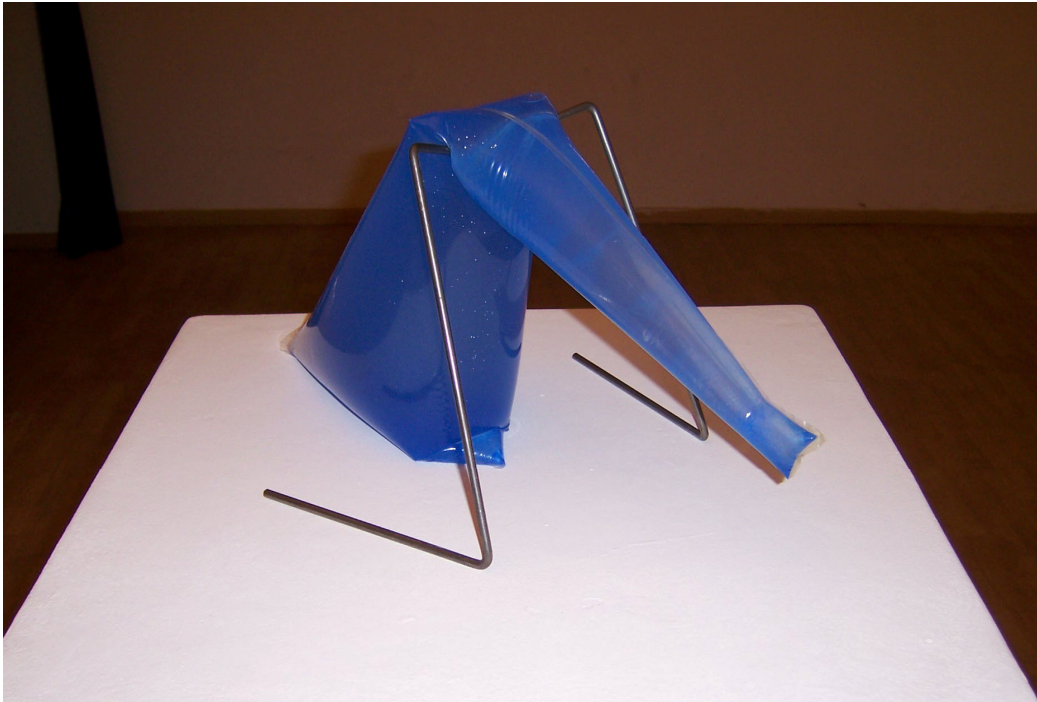
Çalışmaları sergileme aşamasına getirirken, kullanılan malzemenin fiziki özellikleri öncelikli haldedir. Fakat yine de çalışmaların sunumu açısından metal çubuk ve boyalı ağaç malzeme kullandım. Bu hem çalışmaların biçimlenişinin tamamlanmasında, hem de dik bir şekilde ayakta duramayan yapıları dolayısıyla onları sergileme açısından gerekli olmuştur.

Form 1, Form 2, Form 3, Küpe Göndermeli adlı çalışmalarımın üretimindeki fikir aşamasından bahsetmek gerekirse: bu çalışmalarda kullandığım malzemeler kendi kendilerine, dik ve ayakta durabilecek yapıda değillerdi. Su akışkan bir yapıya sahipti ve onu içerisinde tutan plastik şeffaf poşet ise içindeki nesnenin ağırlığına göre biçim almaktaydı. Bir mermer ya da ağaç, metal gibi fiziki açıdan katı ya da sert olmayışları, benim istediğim bir nitelikti. Bu açıdan malzemenin geleneksel heykel malzemelerinin dışında oluşu, yani tüketim ürünlerini muhafaza etmek için kullanılması ve kırılganlığıyla; geleneksel (dayanıklı) , kendini taşıyabilen fiziki

yapıya sahip heykel malzemesi yerine buna karşıt bir durum ortaya koymak istedim.(b.k.z.: Resim 15-16-17-18-19-20-21-22)



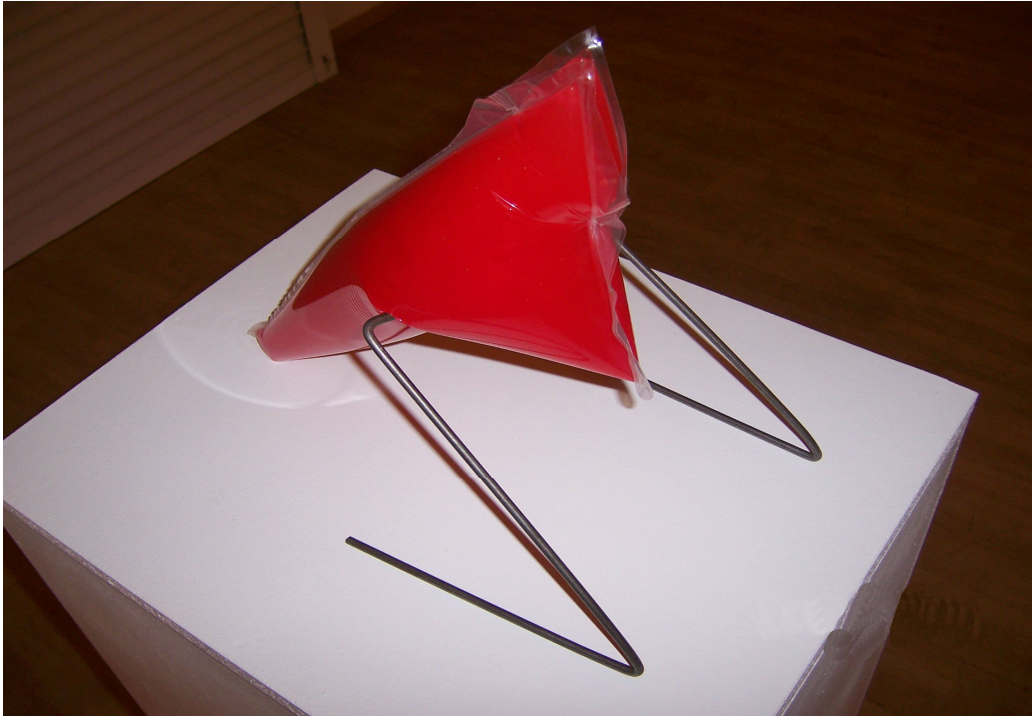
Resim15: Form 1



Resim16: Form 1 (diğer ağı)



Resim17: Form 2



Resim18: Form 2 (diğer açı)



Resim19: Form 3



Resim20: Form 3 (diğer açı)



Resim 21: Küpe Göndermeli



Resim 22: Küpe Göndermeli (diğer aı)

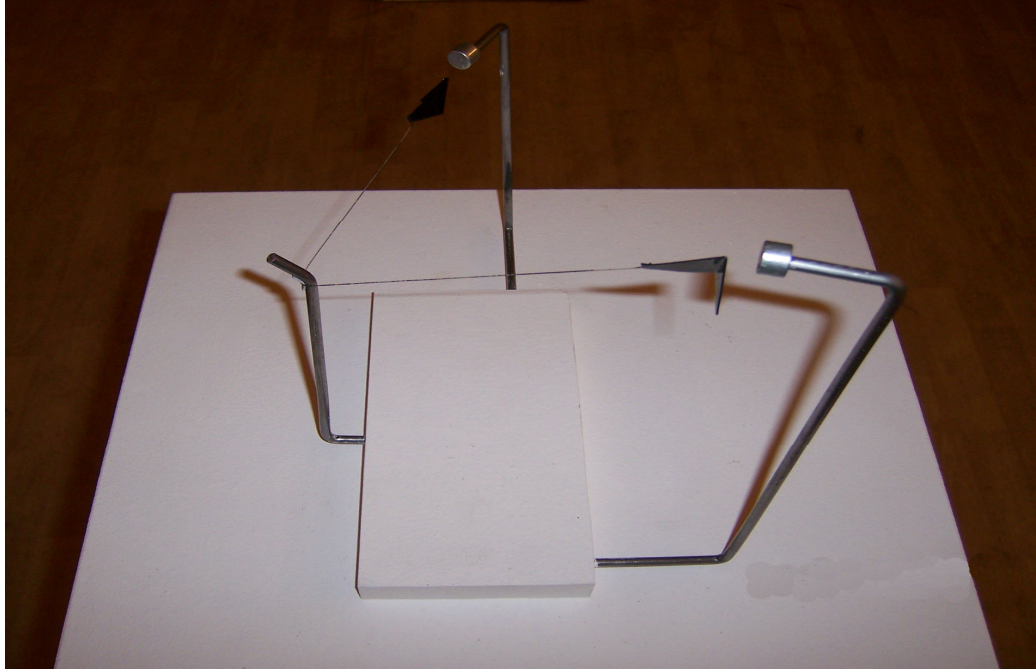
2. 3 Oyun 1, Oyun 2, Oyun 3, Oyun 4

Oyun 1, Oyun 2, Oyun 3, Oyun 4 adlı çalışmalarımı misina, metal çubuk, mıknatıs ve metal plaka parçaları kullanarak gerçekleştirdim. Çalışmalarımı; metal çubukları bükerek ve bu metal çubukların arasında boşlukta asılı duracak iki ucunda metal plaka olan misinaları dikkate alarak –her çalışmada ayrı açılarda duracak şekilde- MDF parçaya sabitledim. MDF parça bu açıdan metal çubukların dik durmasını sağladı ve bu çubuklarla birlikte, boşlukta asılı duracak uçlarında metal plaka olan misina için de bir alan oluşturdu. Çalışmayı tamamlamak için metal çubukların uçlarına mıknatıs koydum. Mıknatıslar bu metal çubukların ucunda durarak, boşlukta asılı duracak misinanın iki ucundaki metal plakalar için birbirlerine zıt olan çekim alanı oluşturacaklardı. Daha sonra bu mıknatıslı çubukların arasına, uçlarında metal plaka olan misinayı yerleştirdim. Her iki uçta da çekim gücü eşit olacak şekilde misinanın uzunluğunu belirledim. Son olarak çalışmalara bir diğer metal çubuğu boşlukta asılı duracak misinaya biçim vermek için ekledim ve çalışmaları tamamladım.

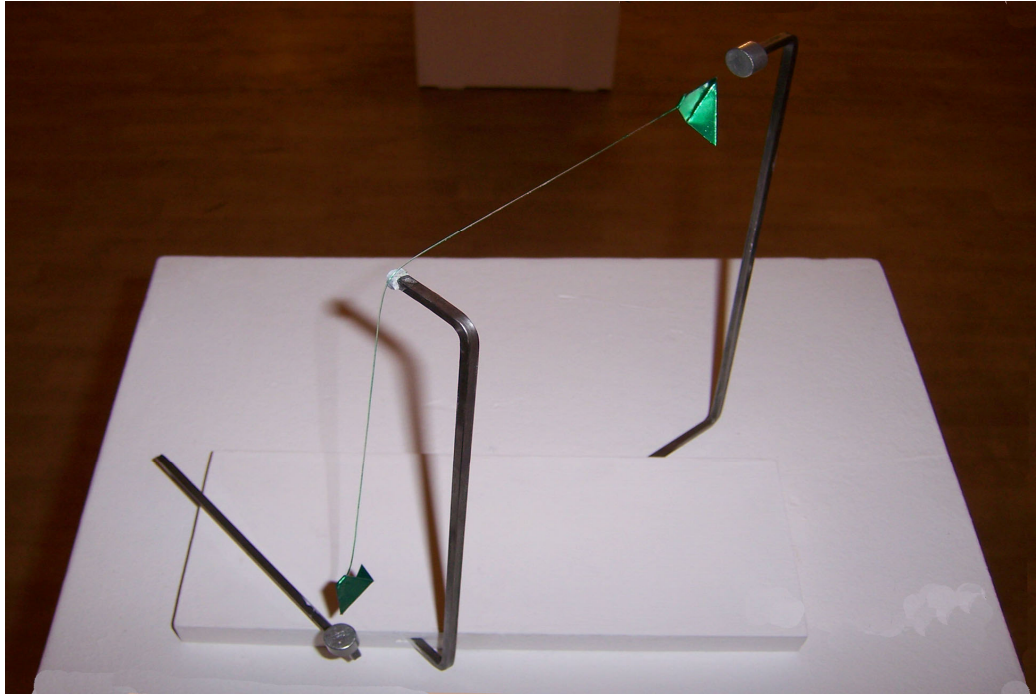
Çalışmaları renklendirme aşamasında, taşıyıcı olan MDF parçayı beyaza boyadım. Çünkü çalışmalarda izleyicinin dikkatini; mıknatısın çekim alanına, boşlukta asılı duran metal plakalara çekmek istedim. Bunun için çalışmalarda sadece bu metal plakaları renklendirdim. Aynı zamanda misinanın şeffaf yapısı dolayısıyla görünümünün zorluğu ve metal çubukların kendi rengine de bu açıdan müdahale etmedim.

Oyun 1, Oyun 2, Oyun 3, Oyun 4 adlı çalışmalarında oyun olgusunu ön plana çıkarmak istedim. Çalışmaların bu yanı aynı zamanda isimleri içinde fikir verici oldu. Sanat galerisinde bir nesnenin sergilenerek sanatsal bir hale kazanmasıyla, izleyiciyle yapıt arasında oluşan mesafeye karşın çalışmalarımın ufak bir müdahaleyle izleyicinin ilk karşılaştığı andaki halini kaybediyor olması önemli bir noktaydı. Bu nedenle çalışmalarla izleyiciyi bir etkileşim içerisine sokmak istedim. Çünkü bu hal izleyicide çalışmaları eski haline getirme isteği uyandırıyor. Sadece izlemenin dışında ona müdahale etmek isteniyordu. Küçük bir çocuğun çok

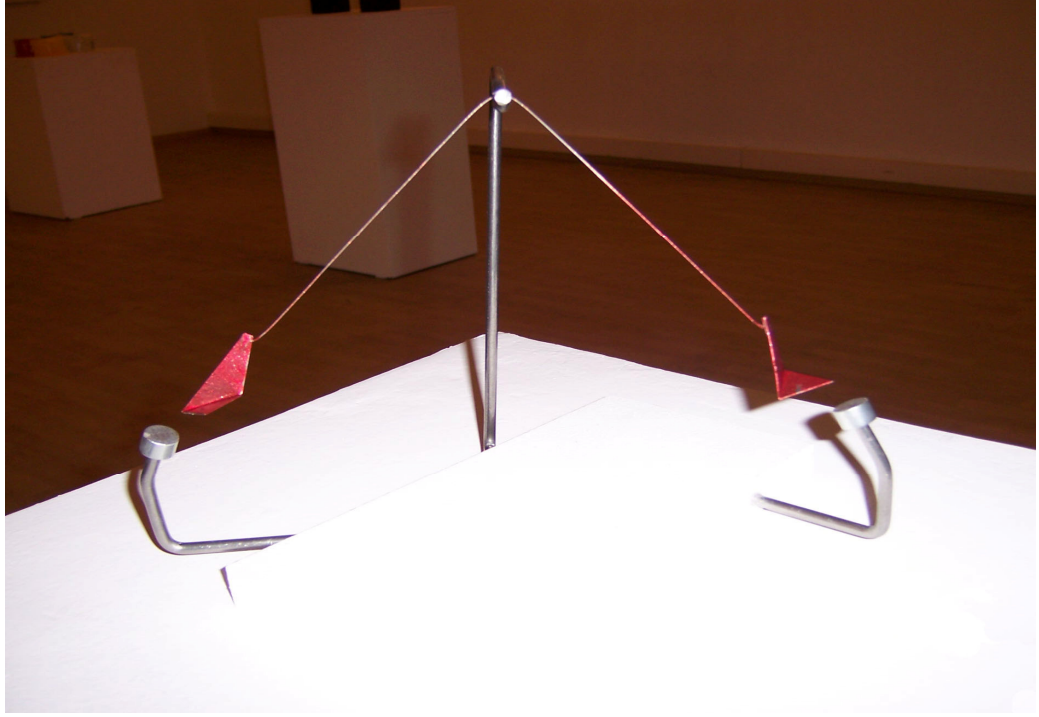
sevdiği bir oyuncuğı bozup, daha sonra onu eski haline getirmeye çalışmasına benzer bir şeydi. (b.k.z.: Resim 23-24-25-26)



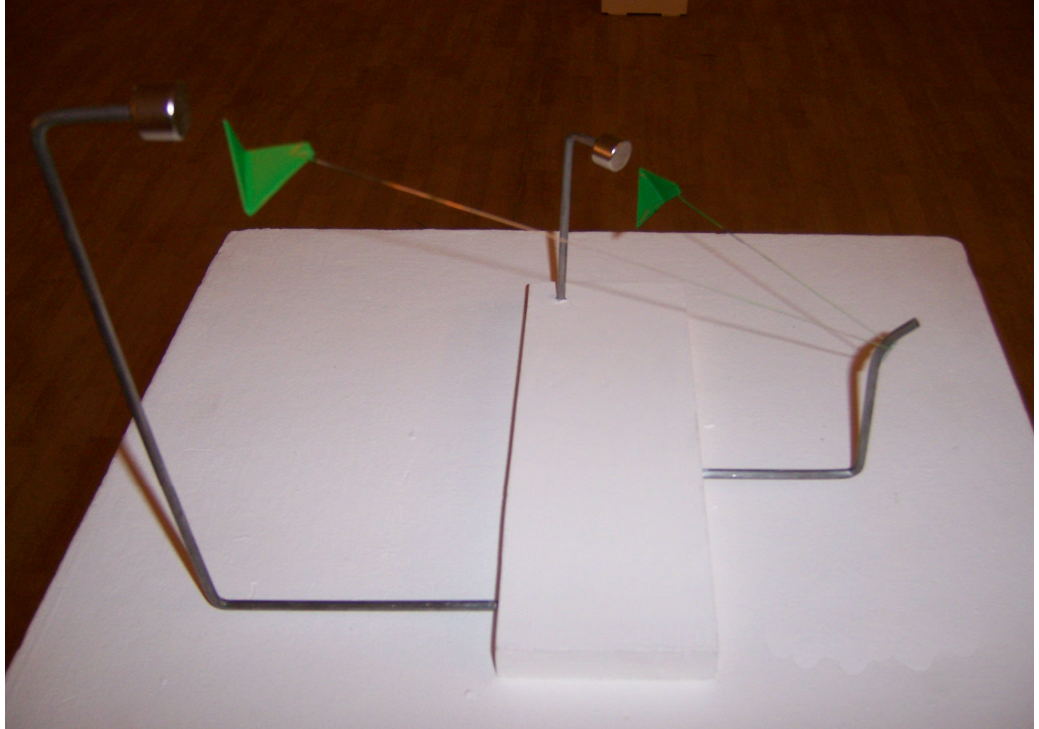
Resim 23: Oyun 1



Resim 24: Oyun 2



Resim 25: Oyun 3



Resim 26: Oyun 4

2. 4 Form 4, Form 5, Form 6, Form 7, Form 8, Form 9

Form 4, Form 5, Form 6, Form 7, Form 8, Form 9 adlı çalışmalarımı; demir tozu ve mıknatıs kullanarak gerçekleştirdim. Çalışmaları sergileme aşamasına getirirken, malzemeyi biçimlendirmek ve ayakta tutmak için mdf, metal çubuk, pvc plastik ve ağaç kullandım.

Çalışmalarımı, kullandığım malzemelerin fiziki özelliklerini dikkate alarak sonuçlandırdım. Bu açıdan demir tozlarının arasında bulunan mıknatısın büyüklüğü ve çekim kuvveti, çalışmaların boyutlandırılmasında etkili oldu. Mıknatısın çekim alanına doğru yönelen demir tozları, kendi kendine -fiziki yapıları dolayısıyla- biçimini ve dokusunu oluşturmaktaydı. Biçimsel açıdan çeşitliliği sağlamak ve bir seri oluşturmak için çalışmalara; mıknatıslanan metal çubuklar ekledim. Bununla birlikte çalışmalarına biçim vermek amacıyla mdf, pvc plastik ve ağaç malzemeyle de müdahale ettim.

Çalışmaları renklendirmeyi düşündüğümde: demir tozunun doğal rengine müdahale etmek istemedim. Çünkü mıknatıslanma ile bu malzeme doku kazanmaktaydı. Buna karşılık çalışmalarımda kullandığım mdf, pvc plastik malzemeyi beyaz renge boyayarak dokulu olan yapıya kontrast oluşturmak istedim. Bu fikrin devamını ağaç malzemenin açık renkteki tonunu koruyarak ve zımparayla düzgün yüzeyli hale getirerek devam ettirdim.

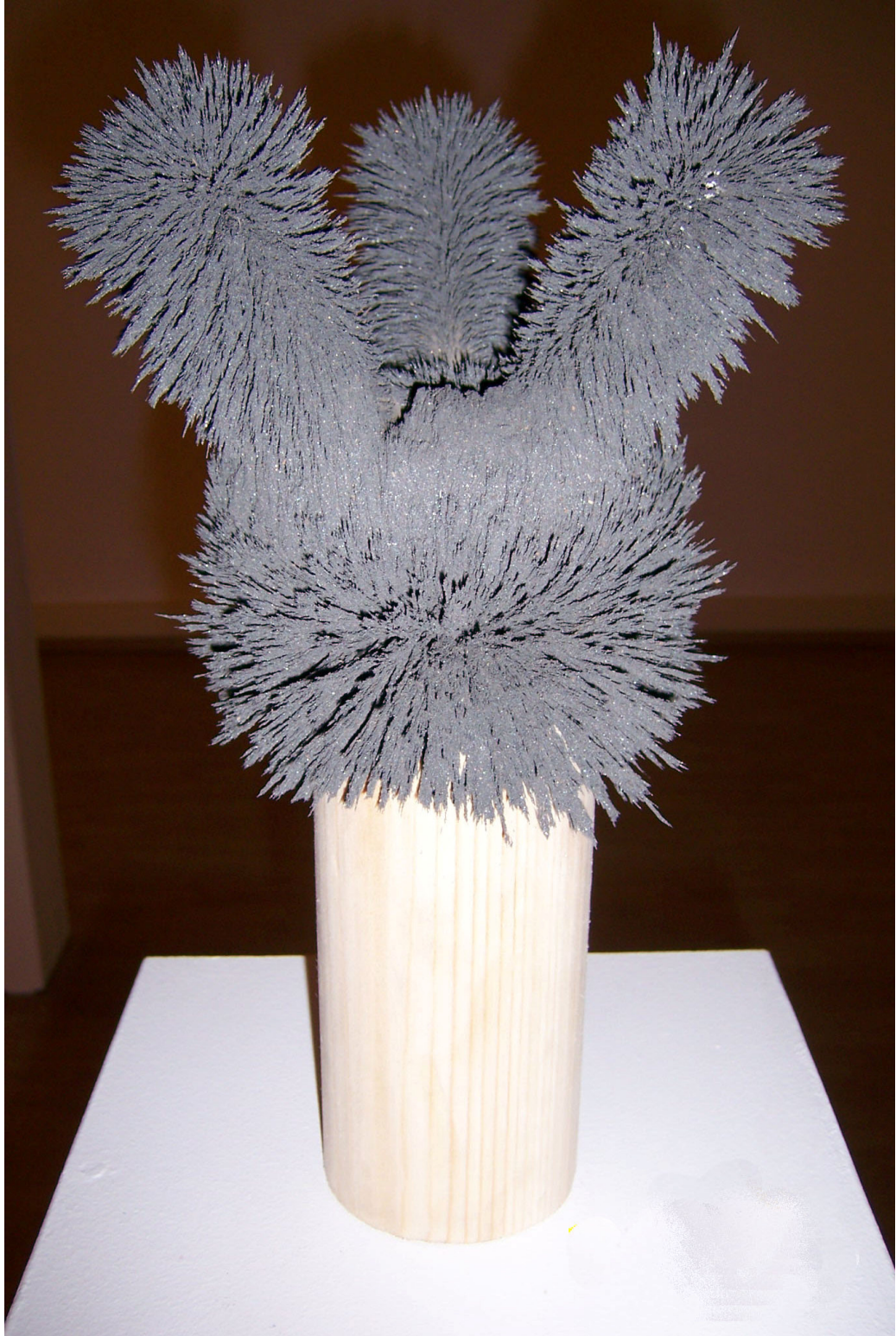
Çalışmaların fikir aşamasından bahsedecek olursak: çalışmaların malzemenin fiziki özellikleri dolayısıyla kendi kendine biçim alması, istediğim bir nitelikti. Bu açıdan çalışmalarımda ana malzeme olan mıknatıs ve manyetize olmuş demir tozlarına ufak müdahalelerde bulundum. Böylelikle daha önceden planlanmış biçim amaçlı ve yüzeyi pürüzsüz hale getirilmiş işlere karşıt bir durum oluşturmak istedim. Bu açıdan Form 4, Form 5, Form 6, Form 7, Form 8 ve Form 9 adlı çalışmaların yüzeylerindeki dokunun, izleyici müdahalesi sonucu bozulan yapılarıyla da geçicilik fikrini vurgulamak istedim.(b.k.z.: Resim 27-28-29-30-31-32-33-34-35)



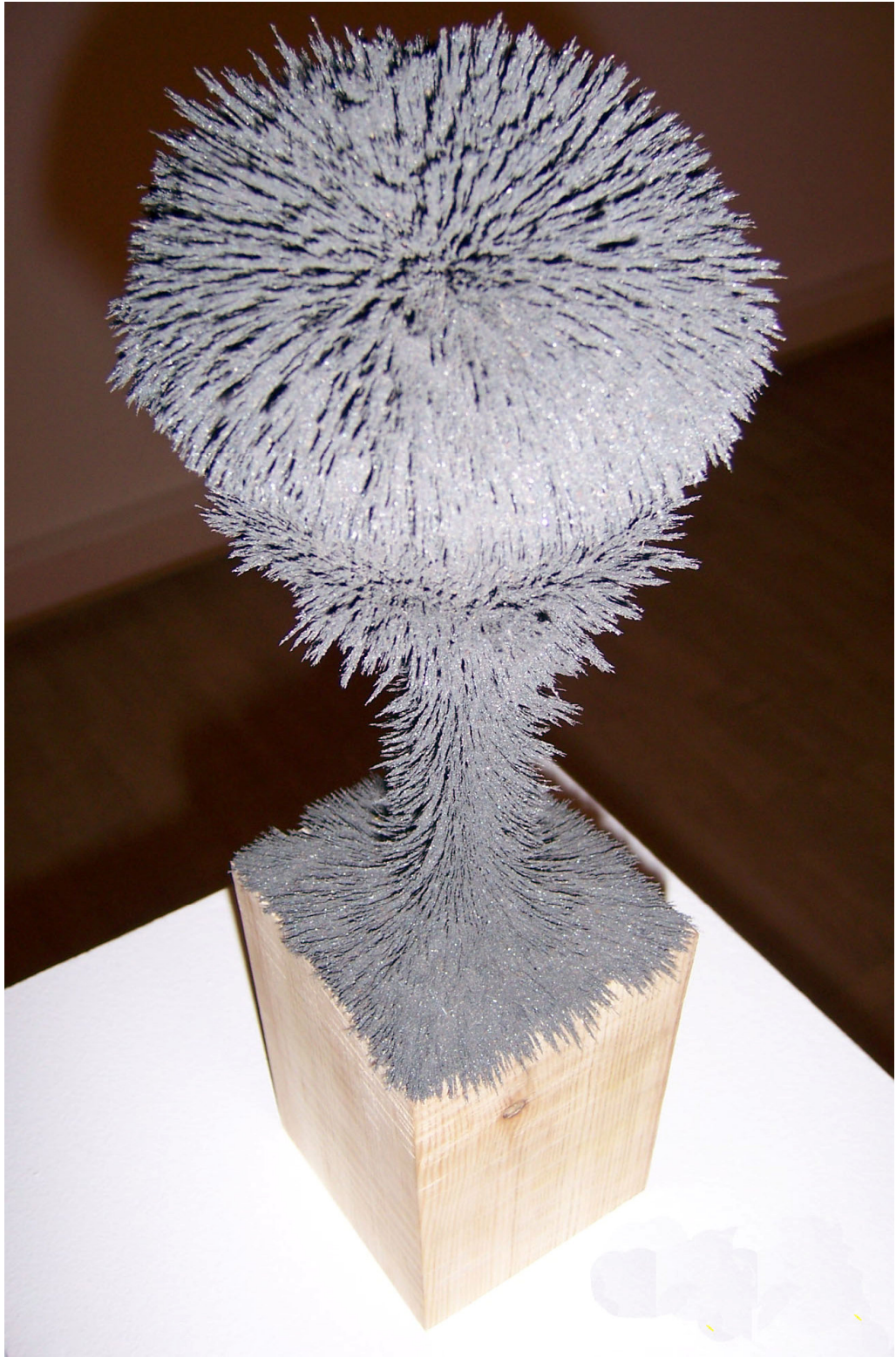
Resim 27: Form 4



Resim 28: Form 4 (diğer açı)



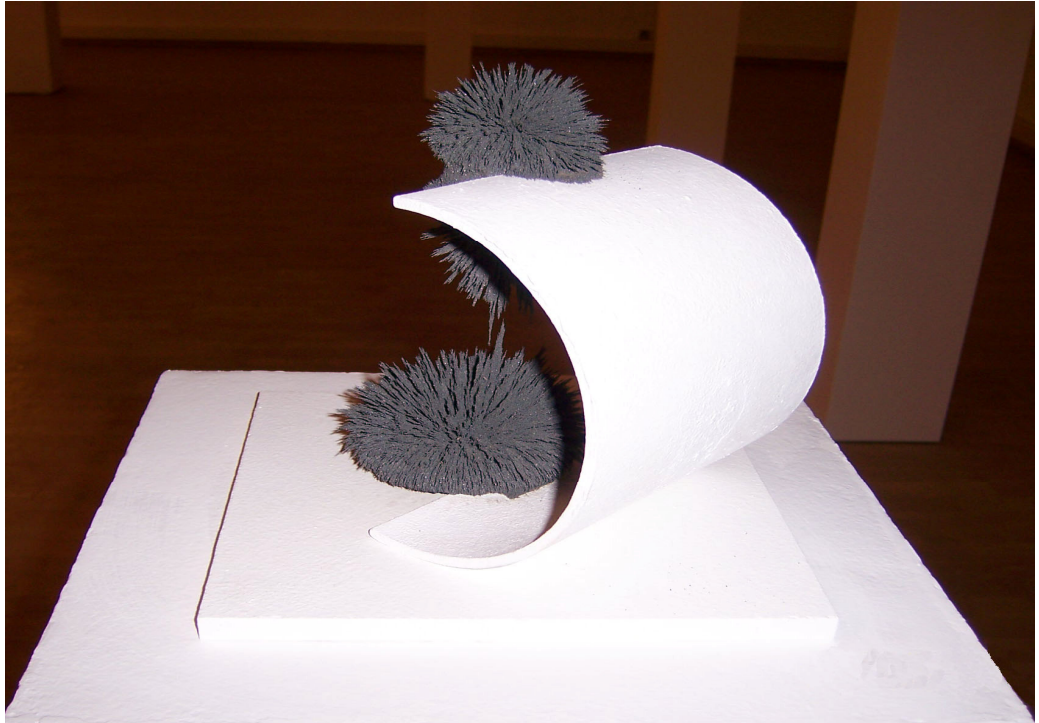
Resim 29: Form 5



Resim 30: Form 6



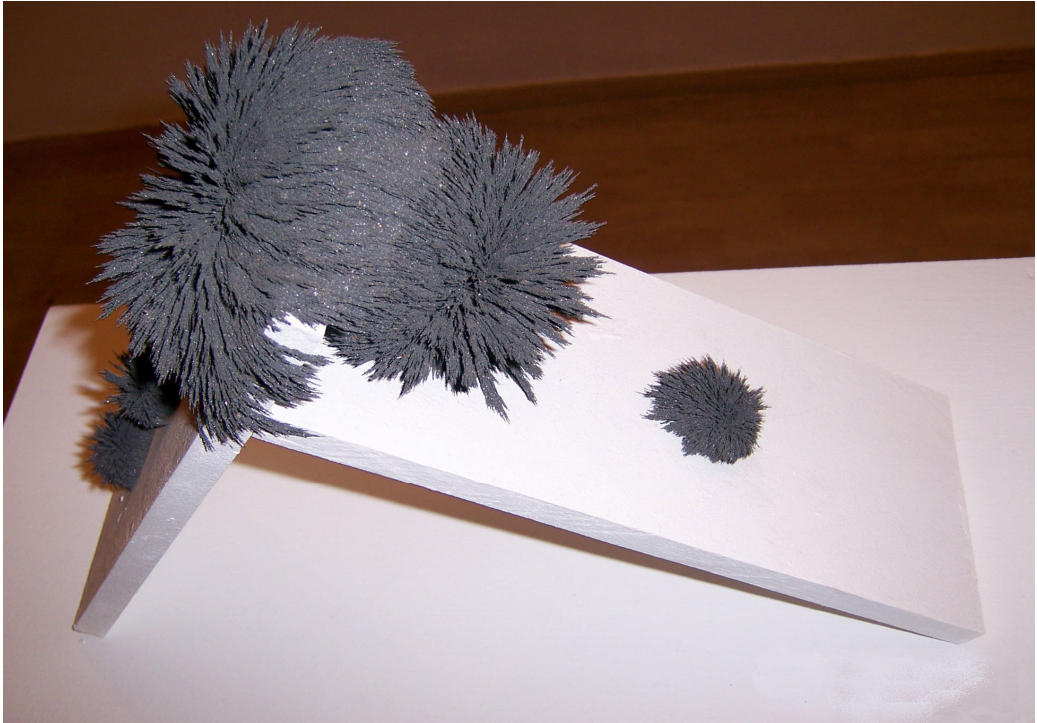
Resim 31: Form 7



Resim 32: Form 7 (diğer açt)



Resim 33: Form 8



Resim 34: Form 8 (diğer açı)



Resim 35: Form 9



Resim 36: Sergi salonu 1



Resim 37: Sergi salonu 2



Resim 38: Afiş Tasarımı



Resim 39: Davetiye Tasarımı

SONUÇ

“Sanat ortamında akla gelmemiş malzemelerin, farklı tekniklerin ve yöntemlerin olabildiğine yoğun bir üretim ağı içinde tüketildiğini düşündüğümüzde ve özellikle son 30–35 yılın sanatsal birikimine baktığımızda, ‘heykel’ sözcüğünün tanımına ve kapsamına ilişkin bir açmaza girebiliriz.”⁴⁷ 1960’lı yıllarda, hem “resim” hem “heykel” kategorilerinin konumları sorgulanmaya başlanması, endüstri ürünlerinin insan yaşamını fazlasıyla işgal etmesiyle ilişkilendirilebilir. Kuşkusuz bu değişime heykel sanatının kaygılarının, kullanılan değişik malzeme ve tekniklerle yeni yapıtların sergilenmesi gibi sınırlı bir şekilde bakmak faydasız olabilir. Yaşanan teknolojik ve toplumsal evrimdir. Çok kısa sürede çok fazla üretimin sağlandığı zamanda hızın önem kazanması, buna bağlı olarak ta ortaya çıkan geçicilik ve değişimin bir değer oluşudur. Sonuçta tüketim toplumunu yaratılmıştır. Nesne üretimindeki patlama, kitle kültürünün kapital bazlı gelişimi; sanatın kurumlarını ve dolayısıyla sanatı da şekillendirecektir.

Bugün sanatçılar, geçmişte kullanılan malzeme ve teknik imkânlarla göre son derece çeşitliliğe sahiptirler. Sanatın değişimi; tarihsel süreç içerisinde teknolojik ilerleme ve buna bağlı olarak değişen toplumsal, ekonomik yapıyla derinden ilişkilidir. Geçmişin sanatçıları zamana direnebilen, günümüze erişebilmiş eserler ortaya koymuşlardır. Bunu yaparlarken kendi yaşamlarının sınırlılığı doğrultusunda belli davranışlar sergilemişlerdir. Bunun en önemli kısmını da inanç oluşturmaktadır. Zamanın farkındalığı yani eylemlerinin sınırlı sürede oluşu; insanı kalıcı eserler yaratmaya iten bir güç olmuştur. Bu açıdan geçicilik her şeyde görebileceğimiz bir niteliktir. Geçicilik sınırlı bir zaman aralığını ifade ettiğinden dolayı, zamanla ilişkilendirmek kaçınılmazdır. Geçiciliği, anların değişimi olarak tarif ettiğimizde; eylemin öneminin farkına varırız. Bu modern insanın, sanatsal eylemlerini etkileyecek bir hissediş olmuştur.

Geçmişteki sanat da olsa insan; kalıcı eserler yaratırken geçiciliğinin farkında olarak sanatına yön vermiştir. Heykel bir yontu sanatıdır. Bu, heykelin geçmişten gelen rolüyle ilişkilidir. Dayanıklı olma zorunluluğu heykelin toplumsal rolüyle iç

⁴⁷ Ahu Antmen, **Yerleştirme: Heykelin Dönüşümü mü?**, Sanat Dünyamız, 3 Aylık Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 82, İstanbul, 2002, s.201

içedir. Günümüzde, bundan yüzlerce yıl önce inşa edilmiş şehirleri, heykelleri gördüğümüzde; bu eserlerin yapıldığı zamanın toplumsal yaşamını, inançlarını, sanatını, kurallarını, teknolojisini, yönetim biçimini de görmekteyiz. Bu sanatın geçmişte ne işe yaradığının bir ipucudur. Kuşkusuzdur ki sanat bu rolüyle de politiktir. Çünkü sanat yapıtları sayesinde iletinin sürekliliği söz konusudur ki bu özellik onu zamanın ötesine taşır ve onu iktidarların sömürüsüne açık hale getirmiştir. Sanatın rolü bu açıdan ona toplum içerisinde saygınlık kazandırmıştır.

Yirminci yüzyılın başlarında teknolojik değişimin hızla artışı, beraberinde insan yaşamına büyük kolaylıklar getirmiştir. Mesafelerin kısalması, iletişimin daha da artması sağlamıştır. Bir iş için harcanan güç, insan ve zamanın azalması; artık dünyanın ciddi değişimlere uğrayacağını haber vermiştir. Savaş sonrasında teknolojinin geldiği nokta artık hız ve değişime dikkati çekmiştir. Geçicilik bu açıdan önemli haldedir. Üretim artışı ve buna bağlı olarak zenginleşme; toplumu tüketici hale getirmiştir. Çünkü bir üründen geriye kalan boşluğu bir başkası dolduracaktır. Savaş sonunda endüstri evrimini tamamlamış ve üretimin fazlalaşmasıyla da bütün dünya pazar haline gelmiştir. Bu, sınırların belirsizleşmesine neden olmuştur. Kapitalin değer olduğu bir dünyada artık sınırlarında bir önemi kalmamıştır. Bu açıdan kitle kültürünün oluşumu önemli bir noktadır. Seçkin olan, elit olandan ziyade kitleyi içine alacak beğeni üretimi öncelikli haldedir.

Kuşkusuz sanatçılar, tüketimin bir değer olarak kitlelere öğretildiği bu ortamdan etkilenmiştir. Geçmişte bir kültür tarihi oluşturmak adına var olan müzeler ve sanatçının özgür üretim ortamına hizmet eden galeriler; artık birer sanat mağazasına dönüşmüştür. Kapitalist toplumda bu sanat mekânları; ticari amaçları doğrultusunda sanatçıya ve üretimlerine yön verir hale gelmişlerdir. Bu açıdan sanat yapıtları, her hangi bir ticari ürün haline gelme tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır. 1960 sonrasında sanattaki köklü değişimler bu açıdan yeni fikirleri ortaya çıkarmıştır. Yapıtlara ticari anlamda yapılan bu dayatma; günümüz sanatçılarına, geçicilik bağlamında yapıtlar üretme şansı vermiştir. Geçicilik fikri çalışmaların, sanat olmayan mekânlarda izleyicinin, doğanın müdahalesine açık bırakılmasıyla ve malzemenin fiziki yapısı nedeniyle yer çekimi, ısı, hava, zaman gibi koşulları dikkate alarak biçimlendirilmesiyle desteklenmiştir.

Günümüz sanatçılarının bu açıdan temel problemi, günümüz sanat ortamının dayatmalarıdır. Çünkü sanatın kurumsal yapısı; kendisi dışında başka bir sanatın var olmasının mümkün olamayacağına yanılımasına dayanır. Sanatın kurumları sanatçılara iyi bir kariyer sunarak, deha sanatçı fikrini ön plana çıkarmaktır. Bu ticari açıdan sanatçıyı sömürüye açık hale getirmiştir. Yeni yetişen sanatçılar daha sanatsal fikirleri oluşmadan; yarışma, sempozyum, bienal, vb. etkinliklerle ticari bir trafiğe sokulmaktadır. Bu noktada sanatçının temel değeri olan geçici eylemi, obje üretimiyle görünmez hale gelir. Geçici olan çalışmalar bu açıdan, sanatçının yaratıcı edimini ön plana çıkararak, nesne üreten sanata karşı bir tavır almaktadır. Milyonlarca nesnenin var olduğu dünyada yok olmayı görselleştirerek izleyici belleğinde yer edinir ve bu açıdan da ironiktir.

KAYNAKLAR

LENOIR, Beatrice, **Sanat Yapıtı**, Çev: Aykut DERMAN, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005

BATUR, Enis, **Modernizmin Serüveni**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998

FOSTER, Hal, **The Anti- Aesthetic** , Bay Press, 1983

KUSPİT, Donald, **Sanatın sonu**, Metis Yayınları, Çev: Yasemin TEZGİDEN, İstanbul, 2006

ARTUN, Ali, **Sanatçı müzeleri**, Çev: Elçin GEN, Ali BERKTAY, Engin YILMAZ, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005

BAUDRİLLARD Jean, **Metinler ve Söyleşiler**, İzmir, Ajans Tümer Yay, Çev: Oğuz ADANIR. 1998

WALTHER, Ingo F., **Art of the 20th Century**, Taschen Press, Spain, 1998

KASTNER, Jeffrey- WALLİS, Brain, **Land and Environmental Art**, Phaidon Press, 1998, New York

HARRİSON, Charles- WOOD, Paul, **Art in Theory 1900–1990**, Blackwell Publishers Ltd, 1992, Londra

ATAKAN, Nancy, **Arayışlar Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998

GOMBRICH, E. H., **Sanatın Öyküsü**, Çev: Erol ERDURAN, Ömer ERDURAN, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999

LYNTON, Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev: Cevat ÇAPAN, Sadi ÖZİŞ, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982

SMITH-LUCIE, Edward, **20.Yüzyılda Görsel Sanatlar**, Çev: Ebru KILIÇ, Begüm KOVULMAZ, Osman AKINHAY, Akbank Yayınları, İstanbul, 2004

FOSTER, Hal-KRAUSS, Rosalind-BOİS, Yve-Alain-BUCHLOH, Benjamin H. D., **Art Since 1900**, Thames&Hudson, London,2004

ŞAHİNLER, Oktay, **Sergilenebilir Düzeyde Eser(Heykel) ve Bu Eserlerle İlgili Açıklayıcı Bir Rapor Hazırlama (12 Adet Heykel)**, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Sos. Bil. Ens., İzmir, 1998

ŞARK ,Uğursal, **Greenberg Modernizmi Sonrası Heykel Tarifleri**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, D.E.Ü. G.S.E.,İzmir, 2004

Dergiler

Sanat Dünyamız,3 Aylık Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 75, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000

Sanat Dünyamız,3 Aylık Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 82, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002

National Geographic Dergisi, Ocak 2007, İstanbul, 2007

İnternet Adresleri

www.zamandayolculuk.com

www.tdk.gov.tr

www.ykykultur.com.tr

<http://findarticles.com>

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Neda İsmail ATAR

Doğum yeri ve yılı: Eskişehir/1981

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim: Lisans

Yüksek Lisans: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel San. Fak., Heykel Anasanat Dalı

Lisans: 2004, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel San. Fak., Heykel Anasanat Dalı

Lise: 1998, Bornova Mustafa Kemal Lisesi

İş Tecrübesi: 2006, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel San. Fak., Heykel Anasanat Dalı

Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri: -

Alınan Burs ve Ödüller:-

Yayımlar: -